

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/335588984>

# ÜNİVERSİTEDE ÖĞRENİM GÖREN KIZ ÖĞRENCİLERİN GİRİŞİMCİLİK NİYETLERİNİN BELİRLENMESİ: BİGADIÇ MESLEK YÜKSEKOKULU ÖRNEĞİ

Chapter · October 2019

CITATIONS

0

READS

1,309

3 authors:



Şakir Sakarya

Balıkesir University

97 PUBLICATIONS 633 CITATIONS

SEE PROFILE



Ümit Yılmaz

Balıkesir University

22 PUBLICATIONS 66 CITATIONS

SEE PROFILE



İsmail Öğütçen

Balıkesir University

1 PUBLICATION 0 CITATIONS

SEE PROFILE



Gürkan KALKAN, Hasan GÖKSU

Strateji Odaklı Akademik Değerlendirmeler

# Strateji Odaklı Akademik Değerlendirmeler

Gürkan KALKAN  
Hasan GÖKSU

ISBN: 978-605-69709-3-1



9 786056 970931



edited by

**Gürkan KALKAN & Hasan GÖKSU**

---

# **Strateji Odaklı Akademik Değerlendirmeler**





We work with leading authors to develop the strongest academic materials with bringing cutting-edge thinking and best learning practice to a global world.

**© All rights reserved.**

This book is the academic studies of Strategic Researches Academy (SRA). It is printed with the academic and financial support from SRA. The papers are first reviewed by the independent reviewers, and then proof-read and edited by the editor(s). The opinions and views expressed in papers are not necessarily those of this book editor(s) and SRA. All parts of this publication are protected by copyright. Any utilization outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution. This applies in particular to reproductions, translations microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems. This publication has been peer reviewed.



SRA Academic Publishing  
(*Strategic Researches Academy*)

visit us on the World Wide Web at:  
[www.stracademy.org](http://www.stracademy.org)

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without either the prior written permission of the publisher or a license permitting restricted copying.

All trademarks used herein are the property of their respective owners. The use of any trademark in this text does not vest in the author or publisher any trademark ownership rights in such trademarks, nor does use of such trademarks imply any affiliation with or endorsement of this book by such owners.

ISBN: 978-605-69709-3-1

Copyright © 2019 by Gürkan KALKAN & Hasan GÖKSU

Printed in Lithuanian

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data  
Strateji Odaklı Akademik Değerlendirmeler/  
edited by Gürkan KALKAN & Hasan GÖKSU  
p. cm.

ISBN 978-605-69709-3-1

*SRA Academic Publishing*  
*H. Manto G. 74 Klaipeda 92292 Lithuanian*  
*+370 46 3796028*  
*[www.stracademy.org](http://www.stracademy.org)*

## İçindekiler

### CHAPTER 1

POLİTİK SİNEMANIN İDEOLOJİSİNİ ANLAMAK ve ÖRNEK FİLM  
ÇÖZÜMLEMESİ ..... 1

Erhan YILDIRIM

### CHAPTER 2

TÜRK SİNEMASI'NDA SOSYALİST DÜŞÜNCE: DEVRİMDEN  
SONRA FİLMİ ÖRNEĞİ ..... 28

Birgül ALICI

### CHAPTER 3

1960'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASINDA MEKÂN  
KULLANIMI ..... 49

Serpil ÖZKER

### CHAPTER 4

TELEVİZYONDA YAYINLANAN SANAT PROGRAMLARINA  
İDEOLOJİK BİR YAKLAŞIM ..... 75

Erhan YILDIRIM

### CHAPTER 5

KÜRESELLEŞEN DÜNYADA KİMLİK ALGISİNİN POPÜLER  
KÜLTÜREL YANSIMALARI ..... 91

Emel ÖZDEMİR

### CHAPTER 6

MODA DÜNYASINDA FEMİNİZM AKIMIYLA BAŞLAYAN AKTİVİST  
HAREKETLERE İMGEBİLİMSEL BİR BAKIŞ ..... 107

Emel ÖZDEMİR

**CHAPTER 7**

ÜNİVERSİTEDE ÖĞRENİM GÖREN KIZ ÖĞRENCİLERİN  
GİRİŞİMCİLİK NİYETLERİNİN BELİRLENMESİ: BİGADIÇ  
MESLEK YÜKSEKOKULU ÖRNEĞİ..... 137

Şakir SAKARYA, Ümit YILMAZ & İsmail ÖĞÜTÇEN

**CHAPTER 8**

İNSAN HAKLARI ULUSAL KORUMA MEKANİZMASI OLARAK  
TÜRKİYE İNSAN HAKLARI VE EŞİTLİK KURUMU ..... 159

Gülcan AZİMLİ ÇİLİNGİR

**CHAPTER 9**

TENİS KORTLARINDA PARİLTİNİN YAPAY SİNİR AĞLARI  
YÖNTEMİYLE ÖLÇÜLMESİ..... 171

Mehmet KAYAKUŞ & İsmail Serkan ÜNCÜ

Gürkan KALKAN & Hasan GÖKSU (Eds.)

Strateji Odaklı Akademik Değerlendirmeler

---

# BİRİNCİ BÖLÜM

## POLİTİK SİNEMANIN İDEOLOJİSİNİ ANLAMAK ve ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMESİ\*

Erhan YILDIRIM<sup>1</sup>

### 1. Giriş

Toplum içinde yaşayan insan sosyal bir varlık olmanın gereği üretir. Ürettiği değerlerden birisi de sanattır. Sanatın üretiminde sanatçı yaşadığı ülkenin politik, kültürel, ekonomik ve toplumsal yapısından beslenir. Toplumsal yapının bir ögesi olan politik yapı, sanatın içeriğini ve biçimini belirlemede önemli bir unsurdur. Toplumsal yapının içinde; sanatın rengi, dokusu, sanatçının ise duruşu belirlenir. Sinemada politik oluşum kendiliğinden olmaz. Oluşumu sağlayan, beslendiği kaynaklar vardır. Bu kaynaklar sinemanın toplum bilimine yön veren ideolojik faktörlerdir. İdeolojik faktörler ise hayatın içindedir ve de hayatın kendisidir. Hayatın kendisinin ideolojik olduğu yerde de sinemada gerçeğin sunumu önemlidir. Bu da bize sinemanın ne kadar etkileşime açık bir araç olduğunu göstermektedir. Sinema egemen ideolojiyi yaymada yoğun olarak kullanılmaktadır. Sinemanın icat edildiği günden bugüne kadar ki süreçte bu özelliğinden yararlanılmış ve sinema ile politika hep buluşturulmuştur. Öyle ki sinema ile politika birlikteliğinden yeni bir tür doğmuştur, politik sinema. Politik sinemada (Odabaş, 2013a: 23) ve bütün sanat yapıtlarında, döneminin içinden çıktığı toplumun izlerine rastlanır. Doğrudan yönetime ve siyasal konulara ilişkin içerikler taşınmasalar bile, her sanat yapıtının bir siyasal (politik) yanı vardır. Sinema gibi kitlelere seslenen etkili bir anlatım dili olan sanat, politik mesajlarla kitleleri etkilemeyi düşünenlerin, ya da insanların ilgilerini politikadan, toplum sorunlarından başka yöne çekerek onları pasif, eleştirisiz, yabancılaşmış kişilere dönüştürmeyi amaçlayanların her zaman kullandıkları bir

---

\* Bu çalışma, Erhan Yıldırım'ın Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema ABD'de Prof. Dr. Aytekin Can danışmanlığında tamamlamış olduğu 'Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutu İle Politik Sinema' isimli doktora tezinden üretilerek hazırlanmıştır.

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü, erhany@erciyes.edu.tr.

araç olmuştur (Esen, 2000: 173). Sinema bütün sanat yapıtlarını içinde barındıran bir sanattır. "Ayzenştayn, *politik olmayan sanat yoktur*" der. *Öyleyse bir sanat olan, hem de bütün sanatları içinde barındıran bir sanat olan sinemada politik olacaktır. Bu kaçınılmaz bir durumdur. Sinema yaşamdan kesitler alarak toplumu yansıttığına göre toplumda politiktir. Toplumun geçirdiği çeşitli siyasal olaylarla dönüşümü, kabuk değiştirmesi, sinemaya da yansımaktadır. Sinema siyasal olayları anlattıkça siyasallaşır. Siyasetin temelinde çıkar, düşünce ve değer dağıtım gibi iktidar çatışması vardır. Sinema da bunu gerçekleştirmek için kullanılan araçlardan bir tanesidir*" (Odabaş, 2013a: 23). Dünyanın hemen her ülkesinde mutlaka siyasal sinema yapılmaktadır. Bu kaçınılmaz bir gereksinim olarak ortaya çıkmaktadır. Sinema yaşamdan kesitler sunar. Siyaset yaşamın kendisidir. Öyleyse sinema siyasete sıcak bakar. Çünkü sinemanın beslendiği ana kaynaklardan birisi siyasettir. Sinemada bu kaynakla birlikte insan yaşamını, toplum yaşamını resmetmeye ve belgelemeye devam ederek yaşayacaktır. Toplumun içinde, insanların merkezinde yer alan politik sinemanın beş temel türü vardır. Bu türler; ulusal, milliyetçi, dini, üçüncü ve devrimci sinemalardır. Bu sinemalar çalışmada teorik çerçevede ele alınıp değerlendirilmiştir.

Çalışmanın örneklemine dini sinema örneği Takva filmi seçilmiştir. Çalışmaya örnek olarak seçilen Takva filminin çözümlemesi söylem ve eleştirel söylem analiz yöntemi ile yapılmıştır.

## **2. Sinemada Politik Film Türleri**

Politik sinemanın tür ve/ya alt türleri aşağıdaki şekilde sınıflandırılmıştır.

### **2.1. Ulusal Sinema**

Ulusal sinema, bir ülkenin kendi coğrafyasından filizlenen o ülkenin kültürel, sosyal, ekonomik, siyasal, eğitsel, sportif, milli, dini yapısının yansımalarını sunar. Bu açıklamaya paralel Butler'in ulusal sinema tanımı şöyledir. "..... *en basit haliyle, belli bir ülkenin sistematik ürünüdür*" (Butler, 2011: 132). Higson (1989: 36-37) ise ulusal sinemayı genellikle belli bir ulus-devlet içinde üretilen filmler olarak tanımlamaktadır. Ulusal sinemaların tarihi, dünya çapındaki kriz ve çatışmaların, direniş ve müzakerelerin tarihi olarak da okunabilir. Ulusal sinemaya bu pencereden baktığımızda sözü edilen konuların sinemanın içinde yer alabileceğini, diğer bir bakış açısında ise sadece ilgili ülkenin içindeki kriz ve çatışmaların değil, söz konusu devletin içinde olduğu devletlerarası kriz, çatışma ve uzlaşmaların

içinde yer aldığı bir sinema anlatımından söz edebiliriz. Ulusal sinemanın bir diğer boyutu, ulusal sinemanın ortaya çıktığı yer olan Avrupa'da, ticari sinemaya karşı ve siyasal bir yerden kurulmuş olmasıdır. Kurucu anlamıyla ulusal sinema Amerikan filmlerinin Avrupa'daki hegemonyasına karşı bir şey olarak gündeme gelmiştir. Amerikan filmlerinin ticari boyutuna karşı olmak zorunda olan ulusal sinema bu nedenle sanat sineması terimleri içinde doğmuştur (Behçetoğulları,2002: 66). Ulusal sinemanın ortaya çıkışına sebep olan konu, Avrupa sinemalarının egemen pazar anlayışına sahip olan Hollywood sinemasına karşı bir duruş sergilemesi ile başlamıştır. 1960 ve 1970'lerde ortaya çıkan Avrupalı sanat filmi, Steven Neale'a (1981: 11) göre ulusal sinema yaklaşımlarındaki sınırları çizmiş ve bugüne kadar en ulusal sinema türü haline gelmiştir. Ulusal sinema konusundaki ikinci yaklaşım ise, tüketim ya da gösterime ilişkindir. Böyle bir yaklaşım belli bir ulus devlette seyircinin genellikle yüksek dağıtım olanaklarına sahip Amerikan filmlerini izliyor oluşunu kültürel emperyalizm ile ilgili terimlerle formüle etmektedir. Ulusal sinemayı tanımlamada kullanılan üçüncü yaklaşım ise metin temelli yaklaşımdır (Higson, 1989: 36-37). Metin temelli yaklaşım, filmlerin neye ilişkin olduğunu, nasıl bir bakış açısına sahip olduğunu, ulusal karakteri nasıl yansıttığını, nasıl bir ulusal karakter yansıttığını anlamaya çalışmaktadır. Ulusal sinemayı tanımlamaya yönelik dördüncü yaklaşım, ulusal sinemaya eleştirel yaklaşımdır. Bu yaklaşım ulusal sinemayı, sanat sineması kategorisi çerçevesinde ele alıp eleştirmektedir.

Türkiye'de ise sistematik bir ürün olup olmadığı tartışılabilir bir konu olan ulusal sinema düşüncesi batı kaynaklı sinemaya bir tepki olarak doğmuştur. Ulusal sinemanın; Türk toplumunda batılı toplumlardan farklı temel özelliklere sahip olduğu düşüncesi hakim bir görüştür. Ulusal sinema akımı, özünde batı hayranlığına duyulan tepkiyi yansıtır. 1966 yıllarından sonra Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu tarafından çeşitli seminer, açık oturum ve sinema yazılarında ulusal sinemaya değinilmiş ve ulusal sinema savunulmaya başlanmıştır. Ulusal sinema kavramı 1964 yılında yapılan Sinema Şurası'ndan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Ulusal sinema akımına Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin yanı sıra Atif Yılmaz ve Lütfü Ö. Akad yönetmenlerde kısmen dahil edilebilir. Özellikle Kemal Tahir'in senaryo yazdığı dönemlerde Halit Refiğ ve Metin Erksan'la olan yakın ilişkileri de ulusal sinema akımının gelişmesini sağlamıştır (Tatlı, 2013). Hudutların Kanunu, Lütfi Ö. Akad (1966), kendine özgü olanı bulma çabasının ağır bastığı bu düşünce yapısında Kemal Tahir'in romanları ve fikirleri etkili olmuştur. 1960 ve 1975 yılları arasında

çekilmiş filmler, dönemin karakterlerini, konularını toplumun yapısına ve toplumun sorunlarına uyumlu bir şekilde ele alıp işlemişlerdir. Çekilen filmlerin karakterleri Türk insanının karakteristik özelliklerini yansıtırken, olaylar ve konular Türk toplumunun sorunlarını ve yaşadıklarını konu almışlardır. Halit Refiğ (1971:102), Türk sinemasının halkın film seyretme ihtiyacından doğduğunu söyler. O yüzden de Türk sinemasının sermayeye değil emeğe dayalı bir sinema olduğunun altını çizer. Daha sonraki yıllarda Halit Refiğ halk sineması yerine ulusal sinema kavramını gündeme getirmiştir. Bu durumu Refiğ şöyle açıklar "*Ulusal Türk sineması tarihsel çabada ulusal Türk düşüncesi ve sanatının bir parçası olarak üzerine düşeni yapmakla yükümlüdür. Ulusal akımlar düşünce ve sanatlarında ne kadar gelişip güçlenirse Türk sinemasını da bu yolda o kadar çok olumlu biçimde etkileyip besler*" (Refiğ, 1971: 94). Bu düşünce bu dönemde film çekmiş olan yönetmenlerin filmlerinde ve düşüncelerinde kendini göstermiştir. Aslında ulusal sinema akımı batı hayranlığına duyulan sempatiye karşı geliştirilen bir tavidir. O tavır daha sonra değişik platformlarda dile getirilmiş, tartışılmış, yazılmış, filmlere konu olmuş bir akım halini almıştır. Başını Halit Refiğ'in çektiği bu akımın öncü isimleri arasında Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu yer almıştır. Atif Yılmaz, Lütfü Ö. Akad gibi isimlerin kısmen içinde değerlendirilebileceği bu akım, Sinema Televizyon Enstitüsü Eski Film Arşivi tarafından da desteklenmiştir (Uçakan, 1977: 40). Halit Refiğ'in Bir Türk'e Gönül Verdim (1967), Fatma Bacı (1972), Vurun Kahpeye (1973), Metin Erksan'ın Kuyu (1968) ve Sevmek Zamanı (1965), Ömer Lütfi Akad'ın Hudutların Kanunu (1966) filmleri Ulusal Sinemanın önemli filmleri arasında gösterilmektedir.

## 2.2. Dini ve Milli Sinema

Sinema toplumun bir aynası olarak, toplum içerisinde yaşanan olayların, olguların ve objelerin sunumunda çok önemli bir işleve sahiptir. Sinema dini ve milli konuların sunumunda ayna görevini yerine getirmektedir. Dini ve milli sinemaya baktığımız zaman toplum içerisinde cereyan eden olayların yansımalarını olumlu veya olumsuz olarak sunduğu görülür. Dünya coğrafyasına baktığımız zaman her ülkenin kendisine ait bir inanç sisteminin bulunduğu görülür. Bu inanç sisteminin içerisinde farklı dinler mevcuttur. "... Bu farklılığın sinemaya yansımalarına baktığımız zaman ortaya çıkan tablo İslam'ın yayılışını konu eden 1976 yapımı Çağrı ve Hz. İsa'nın son 24 saatine ışık tutmaya çalışan 2004 yapımı Tutku, Hz. İsa'nın Çilesi filmleri gibi doğrudan dini içerikli filmler yanında, özellikle günümüzde

bilinç altı mesajlarla oluşturulan din algısı, sinemanın bu alanda ne kadar önemli bir güç olduğunu ortaya koymaktadır. Bu konuda Hinduizm'in Tanrı inancının da etkisi ile çevrilen filmlerden biri olan Life of Pi önemli bir örnek teşkil etmektedir. Din konulu ilk film 1898'da Georges Melies'in çektiği The Temptation of Saint Anthony / La Tentation de Saint Antoine (Aziz Antonio'nun Baştan Çıkarılışı) isimli filmidir. Filmde diğer birçok sanatçı gibi Martin Schongauer'in 1470'de, Michelangelo'nun 1487'de yaptıkları aynı konulu tablolarında olduğu gibi Aziz Anthony'nin baştan çıkarılmaya çalışılması işlenmektedir. Ancak filmde baştan çıkarmaya çalışan kadınlardır. Film Ortaçağdaki bir konuyu işlerken, o dönemin "kadının günaha sevk edici varlık olarak görülmesi" anlayışını da 20. yüzyılın başına taşımaktadır. Din konulu ilk filmlerden bir başkası Lucien Nonguet ve Ferdinand Zecca'nın 1903'de çektikleri Life and Passion of the Christ/ Vie et Passion du Christ (İsa Mesih'in Hayatı ve Çilesi) isimli 44 dakikalık bir filmidir. Film Hz. İsa'nın doğumundan itibaren hayatını konu almaktadır. Bu şekilde doğrudan din içerikli, çoğunluğu da Hıristiyanlığı ve Hz. İsa'nın hayatını anlatan çok sayıda film yapılmıştır. William Wyler'ın 1959 tarihli ve 11 Oscarlı filmi Ben Hur bunlardan biridir. Mel Gibson'un yönetmenliğini yaptığı 2004 yapımı The Passion of the Christ (Tutku: İsa Mesih'in Çilesi) isimli film ise bu konunun en önemli örneklerinden birisidir. Hz. İsa'nın son akşam yemeğinden itibaren çarmıh olayını anlatan filmin 30 milyon dolar bütçesi ve 611.899 milyon dolar hasılatı olması sinemada din konusuna gösterilen ilgiyi ortaya koyması açısından dikkat çekicidir" (Ünal, 2015: 570).

Türkiye'de dini sinemanın durumuna bakıldığı zaman, 1970'li yıllarda ahlaki değerlerin korunması üzerinden yapılan bir siyasal söylem sineması olarak ortaya çıktığı görülür. İlk yıllarında küçük bir izleyici kitlesine hitap eden dini sinema 2000'li yıllardan sonra belli bir cemaatin değer, kültür ve inanç sistemini anlatan bir araç haline gelmiştir.

Türk sinemasında dini konulu filmlerin daha çok 1950'li yıllardan sonra çekilmeye başladığı görülür. Tek partili hayattan çok partili hayata geçiş pek çok alanda olduğu gibi sinema alanına da sirayet etmiştir. Sinema-endüstri ve sinema-seyirci denklemini düşünen yapımcı ve sinemacılar, ezan, mevlit okuma sahneleri, dua okuma sahneleri, minare görüntüleri ve mezarlık görüntüleri vb. malzemeleri çok yoğun olarak kullanmışlardır. 1950'li yıllarda dini konuları ele almaya başlayan sinema sektörü 1960'lı yıllarda Kabe'yi çok yoğun olarak sinemanın bir mekan ögesi olarak kullanmaya başlamıştır. 1952 yılında çekilen Hac Yolu isimli belgeselin yoğun ilgi görmesi üzerine aynı isimle yeni bir film daha çekilmiştir. Film

için filmden önce ayinler düzenlenmiştir. Film hakkında verilecek en ilginç dipnot ise, filmin yedi kez seyredilmesi durumunda filmi seyredenlerin hacı olacağıının söylenmesidir. Filmten önce ayin, filmi yedi kez izlemek, sinemanın çevresini yalınayak dolaşmak, beş dakika ara ile gül suyu dağıtmak gibi noktalar film için verilen fetvaların arasında sayılabilir. Filmin izlenmesi için abdestli olunması gerektiğinin açıklanması filmin kendisinden çok filme yüklenen anlamın kuvvetlendirilmesi açısından burada altı çizilmesi gereken ilginç noktadır (Onaran, 1968: 22-23). 1965-1970 yılları arasında çekilmiş olan peygamber filmlerini ve Ayşe, İslamiyet'in Kahraman Kızı gibi filmlerde de kadın kahramanlara yer verildiği görülür (Candemir, 1986: 19). Dini içerikli filmler: milletimizin dinine, diline, örfüne, adetine, kültürüne, maddi ve manevi miraslarına saygılı, bu mefhumları tanıtmaya ve korumaya, günümüz şartlarına uygun olarak yaşatmaya yönelik üretilen sinema eserleridir. İslami konularda duyarlılığın gösterildiği bu filmler sinema çevrelerinde, İslami sinema, rüya sineması, inanç sineması, beyaz sinema gibi adlarla anılmıştır (Tosun, 1992: 34).

Milli sinemanın milliyetçi sinema olarak algılanmaması gerekir. İslam inancının yansıdığı bir film, milli sinema düşüncesi içinde değerlendirilebilir. Bunun yanında ulusal ve milli kelimeleri aynı anlama gelse de içerik itibarıyla milli sinema kültürün dini boyutuna daha ağırlık vererek ulusal sinemadan da ayrılmıştır. Yücel Çakmaklı'ya göre milli kültür bir toplumun yani milletin tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Milli sinema kavramını ilk defa Tohum dergisinin Ağustos 1964 tarihli 11. sayısındaki yazısında kullanan ve 1970 yılında Birleşen Yollar filmiyle de pratikteki ilk örneğini veren Yücel Çakmaklı olmuştur. 1971 yılında o yıllarda tıp fakültesi öğrencisi olan Salih Diriklik'in başkanlığında kurulan Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, bu sinema akımının teorik ve pratik altyapısının oluşturulmasında önemli pay sahibi olmuştur (Uçakan, 1977: 137). 1960'lı yılların ortalarında Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan milli sinema kavramı, milli sinema, 1970'li yıllarda sinema çevrelerinde, devrimci sinema ve ulusal sinema ile birlikte, adı en fazla dile getirilen ve üzerinde en fazla tartışılan kavramlardan biri olmuştur (Diriklik, 2004: 7). Milli sinema görüşü, milli kültürü ve bunun çıkış kaynağı olan islam'ın getirdiği sistemi yegâne yaşama ölçüsü olarak alır. Tanzimat'ın ilanıyla birlikte, toplumda görülen batılılaşma düşüncesi, hayatın her alanına sirayet ettiği gibi sinema alanında da kendisini hissettirmektedir. Bu yıllarda sinema seyircisi, perdede kendi kültüründen, dininden, ruhundan bir şey göremez, kısacası beyaz perdeye yabancı kalır (Uyar,

2010: 336). Milli sinema yanında ortaya çıkan beyaz sinema, İslami sinema kavramlarını da reddettiklerini, bunun ana sebebinin de çektiği filmlerde oluşabilecek hataların İslam'a mal edileceği endişesi olduğunu söylemektedir. O dönem Türk sinema salonlarında ağırlıklı olarak iki tür film vardır;

- Bir tarafta batı etkisinde, kapitalist dünya düşüncesiyle üretilmiş filmler,
- Diğer tarafta 1960'larda gelişen sosyalist akımların sanattaki karşılığı olan toplumsal gerçekçi filmler.

Bazı yapım şirketleri sırf ticari kaygılarla, film uyarlamaları yoluyla batı modelini Türkiye'de karşılığı olmamasına rağmen piyasaya sürer (Doğan, 2010: 364). Milli sinema akımı yükselen siyasal İslami düşüncenin sinemasal açıdan sunumuyla ortaya çıkmıştır. Milli sinema akımı, 1969 yılında Birleşen Yollar filmi ile başlayan ve en son örneğini Hür Adam (2010) filmi ile ortaya koyan, 1969 - 2010 yılları arasında Türk sinemasındaki din temsiline İslamcılık düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş formunu ifade etmektedir. Çünkü İslamcılık özü itibarıyla ideolojik bir özelliğe sahiptir. Bu sebeple milli sinema da sinemanın İslamcılığa yansıtılmış bir formunu temsil etmektedir (Yenen, 2012: 243). Yücel Çakmaklı'ya göre milli sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır (Doğan, 2010: 353). Milli sinema, Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu, Salih Diriklik ve Nurettin Özel gibi isimlerden oluşmaktadır.

Milli Sinema genel olarak üç dönemle sınıflandırılabilir,

- Milli(yetçi) Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989),
- İslamcı Sinema: Zirve Dönemi (1989– 1995),
- Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi (1995–2010).

Milli sinema akımına farklı bir pencereden bakan Özön, milli sinemanın, Yeşilçam'ın ahlak bozucu ürünleri ile sol görüşlü sinemacıların ideolojik ürünlerine karşı öne sürülen bir kavram olduğunu açıklar (Özön, 1985: 376). 1970 yılında Yücel Çakmaklı'nın çektiği Birleşen Yollar filmi milli sinema anlayışının ilk filmi olarak kabul edilir. Bu filmde Çakmaklı, iki farklı dünya insanının üzerinden farklı çıkarımlar yaratacak okumaların zeminini oluşturmuştur. Batılı hayat tarzı ile İslami hayat tarzını diyaloglardan karşılaştırmalı bir şekilde ele alan yönetmenin bu çabası, milli sinemanın ipuçlarını vermektedir (Kabil, 2010: 125). Buradaki kutuplaşma filme destek veren grup ile filmi eleştiren gruplar arasında görülmektedir. Bu eleştirilerden birisi milli sinemanın estetik yanı ile ortaya çıkan

tartışmada kendisini göstermektedir. Bu filmlerin ortak yönü: estetikten uzak, grotesk bir yapıyla, doğrudan propaganda yapan filmler olmasıydı. Bu filmler sinemamızın gelişimine bir katkıda bulunmadığı gibi, her hangi bir konuyu hikaye etme açısından bir yenilikte getirmiyordu (Kıraç, 2008: 128). Ancak milli sinema insanların politik düşünce dünyasında derin etkiler yaratmıştır. Milli sinema akımından etkilenen aktör Ediz Hun milli sinemaya olan desteğini şu cümlelerle aktarmıştır. "...Her şeyden önce Müslüman - Türk sentezinin iyi bilinmesi ve daima esas olarak kabul edilmesi lazımdır. Ben bu hususta kendime düşen görevi yapıyor, ahlak bozucu ve satılmışların filmlerinde oynamaktan sakınıyorum.....Sansür heyetinde de dinini, Allah'ını bilen, memleket ve vatan sevgisini her şeyin üstünde tutan kişilerin bulunması, yerli sinemayı aileye hitap edemez halinden kurtaracaktır" (Lüleci, 2008: 66). Bir sinema kuramı olarak sınırlarını tam olarak çizemeyen milli sinema, toplum nezdinde geniş bir karşılık bulamamıştır. Zaten seyircide karşıtlığını kaybettiği vakit, sinemadaki bu arayışlar eriyip gitmiştir (Güneş, 2010: 66).

### 2.3. Devrimci Sinema

Sinemanın en devrimci yıllarıydı o yıllar. Bu dönem, yalnızca sinemanın devrimci dönemi değildi. Yeryüzü sarsılıyordu. Toplumsal, kültürel, sanatsal, siyasi açıdan yepyeni değerlerin, deneyimlerin yaşandığı bir zamandı o. Aleksandr Petroviç Dovjenko'nun belirttiği gibi, hiçbir deha hiçbir yetenek, bilginin ve deneyimin yardımı olmadan sanatta en ufak bir şey başaramaz. Sovyet sinemacıları bu olağanüstü dönemin ürünüydüler (Schnitzer & Martin, 2003: 1). O dönemin ürünü olan Sovyet devrimiyle birlikte artık Sovyet toplumunun yeni bir ideolojisi vardı, toplumsal yararlılık. Sanat, bu ideolojinin etkisiyle bütün eski biçimlerini sorguluyor ve çoğunlukla sokağa yönelik ve hatta sokakta yapılıyordu. Şehir ve sokaklar yoğun bir kültürel yaşama sahne oluyorlardı. Sovyet sanatının kahramanı birey değil toplumdur. Devrim sinemasında toplumun sokaklara taşıdığı bir dönemde doğdu.

" ... Devrim ile birlikte geçmişin bütün sanatları tamamen ölmüştü. Güncel görev, yeni, devrimci bir sanat, sosyalist bir sanat ( heyecan duyan, eşine rastlanmadık ve ideal yeni toplumun gereksinimlerine hizmet edecek bir sanat) yaratmaktı. Kural, emsal, sınırlama, kısıtlama, hiçbir şey yoktu. Geçmişin yıkılmaz gibi görünen dev kütlesinin bir anda un ufak olup dağılmasına tanıklık etmişlerdi. İçlerinden birçoğu Birinci Dünya Savaşı'nda, Devrim'de ve onun ardından patlayan iç savaşta

savaşmıştı. Gün, her şeyden özgür olan bu sanatsal aşırılık ve egsantiriklik eğilimlerininindi. Gerekli olan, enerji, coşku ve yetenektir. Sosyalizmin yüce yeni dünyasının, yetenekleri ortaya çıkaran bir ortam sunması harika bir olaydı. Kiev, Moskova, ve Petrograd sokaklarında dolaşırken tempo tutarak Mayakovski'nin şarkılarını söyleyen, binalara ve bayraklara resimler çizen, doğaçlama oyunlar oynayıp kukla gösterileri yapan, tartışan ve miting düzenleyen, yaratıcı yeteneğe sahip bir kuşağın varlığı görülecekti. Bu gençlerin yirminci yüzyılın sanatlarına yaptıkları katkılar bugün bile dünyayı etkilemektedir. Özellikle karlı çıkan alanlar resim ile sinema gibi görünüyordu. Her şey bir yana, Devrim sinemaya, Ayzenştyn, Pudovkin, Dovjenko ve Kuleşov gibi sinema tarihinin akışını değiştiren dört ustayı kazandırmıştı" (Schnitzer & Martin, 2003: ix). Devrim sineması kitabının önsözünde David Robinson'un sözünü ettiği devrim sineması duygusu, coşkusu, felsefesi ile sokaktaki halk ile kucaklaşan bir yapıyı sunuyordu. Sovyet Rusya'da doğan devrim sinemasının örneklerine daha sonraki yıllarda dünya ülkelerinde rastlanmıştır. Pudovkin'in Ana'sı, St. Petersburg'un Sonu, Einsenstein'in Potemkin Zırhlısı, Ekim'i, Grev'i, Korkunç Ivan'ı, Vertov'un Kameralı Adam'ı, Maksim Gorki'nin Çocukluğum, Gençliğim ve Benim Üniversitelerim'i, Bertolucci'nin Before the Revolution'u, Costa Gavras'ın Z filmi, Richard Attenborough tarafından çekilen Gandi, Andrzej Wajda tarafından çekilen Danton, Ken Loach'un çektiği Land and Freedom, Steve Mc Quenn'in Hunger, Elia Kazan'ın Viva Zapata'sı Devrim Sinemasının başlıca örnekleri olarak sıralanabilir. Türkiye'de 1960'lı yıllar Türk sinemasında ciddi anlamda dönüşümün ve değişimin yaşandığı yıllar olmuştur. Devrimci sinemanın başlangıcı olarak Mesut Uçakan (1977: 71) "... Marksist düşüncenin etkisini toplumsal gerçekçilik akımı üzerinden göstermeye başladığı 1960 yılını söyler. Türk sinemasında 1970'lerin başlarına kadar Marksist tavır bir suskunluk dönemi yaşamıştır. Devrimci sinema akımı, teorik ortamda devrimci sinema dergileri ve kuruluşları tarafından geliştirilmiş, ilk dönemlerinde nispeten 16 mm'lik kısa filmlere uygulama imkanı bulmuştur." Devrimci sinema olarak adlandırılabilir ilk oluşumun kuruluşunda Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan bir grup genç vardır. Bu grubun 1968 yılında kurduğu genç sinema hareketi ve çıkardığı dergi akımın öncüsü olmuştur. Devrimci sinemanın etkili olduğu yıllarda çıkarılan Genç Sinema - Devrimci Sinema Dergisi'nde, genç bir sinemacının nasıl olması gerektiği konusunda ilginç ifadeler yer almaktadır. Yazar Petek'e (1968: 6) göre, genç sinemacı, sineması ve alıcısıyla toplumu devrime çağırıyor, sanatçı veya sinemacı değildir. Genç sinemanın ülkede giderek kabaran sol siyasetle eşgüdümlü yükselişi, radikal sol grupları ezen 12 Mart 1971 askeri

muhtırasıyla son bulmuş, hareketin üyelerinin birçoğu tutuklanırken filmlerine de el konulmuştur (Başgüney, 2010: 104).

Devrim sinemasının Türkiye’de öncü ismi Yılmaz Güney olmuştur. Yılmaz Güney izleyiciyi gerçeğe yöneltmiş, sınıflar arası çelişkileri gösterip o çelişkiler üzerinde düşündürmeyi amaçlamıştır. İzleyicilere, Arkadaş filmindeki gibi çözüm yolunu önermiştir. Güney yeni ve daha güzel bir dünya kurma savaşımında, sinemanın önde gelen araçlarından birisi olduğuna inanmıştır. O geçmişin olumlu ya da olumsuz yönlerini değerlendirip sinemayı toplumsal işlevine kavuşturmada dev adımlar atmıştır. (Taydaş, 2014: 13). Çünkü toplum devamlı bir değişim içindedir. Bu değişim kaçınılmaz olarak sanata da yansır. O da halkın sorumluluklarını taşıyan bir sanatçı olarak bu değişimin gerçek niteliğini sineması kanalıyla anlatmak zorundadır. Devrimci sinema yol gösteren değil, düşünmeye sevk eden sinemadır. İleride kuşkusuz baştan sona kadar bir takım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir (Güney, 2000: 59). Türkiye’de devrimci sinema akımına Reis Çelik’in 1998 yılında çektiği Hoş çakal Yarın filmi örnek olarak gösterilebilir.

## 2.4. Üçüncü Sinema

1950’li yıllarda dünyanın pek çok ülkesinde giderek şiddetlenmeye başlayan isyanlar ve tam bağımsızlık talepleri dünyanın üçte birinin en tartışmalı sloganı haline gelmişti. Tam bağımsızlık isteyen ülkelerde verilen mücadeleye koşturarak güçlü ve etkili sinema doğdu. Bu sinemaya genel olarak üçüncü dünya sineması adı verildi, kısaca üçüncü sinema (Armes, 2011: 23). Günümüzde Armes’in sözünü ettiği tam bağımsızlık mücadelesi veren üçüncü dünya halklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki yandaşlarının antiemperyalist mücadeleleri dünya devriminin eksenini oluşturmaktadır. 1960’lardan başlayarak, emperyalist, gelişmiş sanayi ülkelerinin sinemalarındaki ideolojik propaganda unsurlarının farkına varmasıyla, 2. Dünya savaşı sonrası Hollywood’un dünyayı sarsan egemenliğine karşı bir şeyler yapma isteği diğer ülke sinemacılarını, aydınlarını bir arayışa yöneltti. Sinema vasıtasıyla dünyaya hızla şırına edilen emperyalist kültürel etkilere karşı koyma güdüsü, hele de kendi ülke yöneticilerinin emperyalistlerle iş birliği içinde olduğunu gören aydın sinemacıları harekete geçirdi. Ulusal sinemalarda ortaya çıkan, ortak olmasa da anti-emperyalist bir yaklaşımla arayış içinde olan bu sinema çalışmalarının amacı önemliydi (Esen, 2007: 312). Üçüncü sinema, bu mücadelenin içindeki zamanın en büyük kültürel, bilimsel, sanatsal

manifestosunu yazmaktadır, yani başlangıç noktası olarak her insanla bir özgürlük yaratma olasılığını diğer deyişle kültürün, sömürgeciliğin egemenliğinden kurtarılmasını kendine hedef koyan ve bunun için mücadele eden sinemadır (Armes, 2011: 24). Üçüncü sinema, alışılmış sinema kodlarını yıkarak film yapımı için farklı bir yaklaşımı ortaya koymuştur. İzleyiciyi, izleyici olmaktan çıkarıp aktör haline getirmek için çabalamıştır. Ticari sinema karşısında pasif bir duruş sergileyen izleyici, üçüncü sinemada, filmlerde görülen karakterlerden daha önemli bir kahraman haline gelmiştir (Bakır, vd., 2008: 190). Üçüncü sinema, devrimci militan uygulamaya paralel yönde filmler üretmektedir. Üçüncü sinema ile ilgili olarak yapılan tanımlamalardan bir diğeri aynı zamanda üçüncü sinemanın işlevini de içermektedir. Üçüncü sinema, üçüncü dünya ülkelerinde çıkmış olmasına rağmen coğrafya ile değil, sosyalist perspektifiyle tanımlanan sinemadır (Wayne, 2011: 62). Üçüncü sinema terimi ilk olarak Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun üçüncü sinemaya doğru manifestolarında kullanılmıştır. İkili bu manifestoda Kızgın Fırınların Saati isimli filmlerinin üretim, dağıtım, gösterim sürecinden yola çıkmışlardır. Bu manifesto 1960'lı yılların devrimci ortamında, antiemperyalist mücadeleden hareketle sinemanın ulusal kültürün bir parçası olduğunu söyler. Onlara göre emperyalist güçler bilim, kültür ve sinema gibi alanları kendi ideolojilerini yaymak için kullanmışlardır. Üçüncü dünya ülkelerinin de bunun karşısında kendi alternatiflerini yaratmaları gerektiğinin altı çizilmektedir (Erus, 2007: 26). Bu nedenle üçüncü sinema temelde ulusal bir uyanışın habercisi gibidir. Stam günümüzde üçüncü sinemanın yerini tartışırken üçüncü sinema teriminin kullanımının politik, kültürel pratiğe yol gösterme anlamında olabileceğini iddia eder. Ayrıca üçüncü sinema teorisinin vurguladığı tehlikeye dikkat çeker. Stam, sistemin dağıtım ve gösterim olanaklarını kullanan sinemanın, kaçınılmaz olarak sistemin bir parçası olacağını vurgular. Solanas'a göre üçüncü sinemayı tanımlayan şey, tür ya da açıkça ifade edilen politik yaklaşım değil, dünya kavrayışıdır. Herhangi bir öykü, konu üçüncü sinema tarafından ele alınabilir (Erus, 2007: 43). Üçüncü sinema ile üçüncü dünya sineması çokça karıştırılan iki kavramdır ve mutlaka birbirinden ayrılmalıdır. Üçüncü sinema, egemen güç yapılarına karşı bir takım ilkeler doğrultusunda meydan okuyan estetik ve politik bir projedir. Üçüncü sinema filmleri Afrika, Asya ve Latin Amerika ülkelerinin yanı sıra, gelişmiş olarak nitelenen batılı ülkelere de görülebilir. Önemli olan filmin coğrafi olarak çekildiği yer değil, filmin tartıştığı temel sorundur. Bu duruma paralel olarak Battal Odabaş (2013b: 15), filmin toplumcu, özgürlükçü ve devrimci nitelik taşıması halinde dünyanın neresinde çekilirse çekilsin üçüncü sinemaya örnek teşkil

edeceğini belirtmektedir. 1960'larda birçok üçüncü dünya ülkesinde dünya sinemasına etki eden sinema akımları ortaya çıkmıştır. Bu akımın içinde yer alan yönetmenler yaptıkları filmlerde politik konuları ele almışlardır. İşlenen konular arasında adalet, yeni gelişen siyahi elit tabakanın yozlaşması ve taşranın az gelişmişliği gibi konular yer almıştır (Coşkun, 2009: 273). Solanas ve Getinon'un bahsettiği antiemperyalist devrimi başarmış sayılı ülkelerden biri Küba'dır. Avrupa'da ise 1970'li yıllarda üçüncü sinemaya ilgi çok az olmuştur. Avrupa üçüncü sinema kavramı ile 1980'li yıllarda tanışmıştır. 1982 yılında Teshame Gabriel üçüncü dünyada sinema kavramına batılı sinema teorisyenlerinin dikkatini çeker. 1983 yılında Michael Chanan manifestoları topladığı bir kitap yayınlar. Gabriel, açıkça ideolojik olmayan ancak baskıyı, kitlelerin kaderini, sanat ve kültürün çarpıtılmasını gösteren filmleri üçüncü sinema tanımı içine alır (Erus, 2007: 33). Gabriel üçüncü sinemayı, emperyalizm ve sınıf baskısına karşı çıkan bir sinema olarak tanımlar. Gabriel'in referans aldığı Fanon, sömürgelerdeki aydınların en çıplak sesiyle konuşan kişilerden biri olarak öne çıkan kişisidir. Kendi aklının özgürleşmesinin tarihi ve bu akılla hayat ve batı sömürge ilişkisinin kurulması, sömürgecilere karşı nasıl mücadele edilebilir sorularına ilişkin düşünceleriyle aslında bir aklın özgürleşmesine tanıklık etmeye çağırır insanı. Bu nedenle yalnızca üçüncü dünyada değil muhalif aydınlar üzerinde de çok etkili olmuştur (Armes, 2011: 25). 1960'larda sosyalist hareketlenme içinde üçüncü dünya ülkelerinde film yapan birçok yönetmen, ülkelerinin sömürgeci kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesine devrimci söylemleri ön plana çıkan ve ulusal bir sinema yaratmayı amaçlayan filmleriyle katkıda bulunmuş hatta birçok üçüncü dünya ülkesinde dünya sinemasına etki eden sinema akımları ortaya çıkmıştır. Şükran Esen Türk sinemasındaki üçüncü sinemayı Solanas ve Getino'nun manifestosundan çok daha erken başlatmamız gerektiğini söylemektedir. Esen 1960 yılının ilk aylarında çekilen ve daha filmin jeneriğinde manifestosunu yazı ile beyaz perdeye yansıtan Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi filmini örnek verir. Erksan böyle bir filmle, 27 Mayıs 1960 ihtilalinden birkaç ay önce Menderes hükümetinin kapitalist ve emperyalist ideolojisini eleştirerek üçüncü sinemanın ilk yönetmen sıfatını hak ettiğini söyler. İkinci film olarak Ertem Göreç'in çektiği Karanlıkta Uyuyanlar, daha sonra Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol filmleri Türkiye'nin üçüncü sinema akımına ilk film örnekleri olarak gösterilebilir. Şükran Esen, muhalif devrimci sinemacı olarak Türkiye ve dünyada en çok tanınan üçüncü sinemacının Yılmaz Güney olduğunu ifade eder (Esen Kuyucak, 2007: 340). Türkiye'deki üçüncü sinemanın şeması, Metin Erksan (1960) Gecelerin Ötesi, Ertem Göreç -

(Senaryo - Vedat Türkali - 1964) Karanlıkta Uyananlar, Duygu Sağıroğlu (1965) Bitmeyen Yol, Sinematek (1965 – 1980), Ali Habib Özgentürk (1966) “ Özel Eğitime Hayır”, Ankara Yürüyüşü (Kısa Film), Bir Kuvay-i Milliye’cinin Hatıraları (Kısa Film), (1974) Ferhat (Kısa Film), (1975) Yasak (Kısa Film), 1979 (Hazal), 1981 (At), 1986 (Su da Yanar), Genç Sinemacılar (1968 - 1971), Erden Kırel (1969) Kumcu (Kısa Film), (1971) Unutulmuşlar (Kısa Film), (1972) Çalışma Kartı (Kısa Film) (1974) Haşhaş (Kısa Film), (1978) Kanal (Kısa Film), (1979) Bereketli Topraklar Üzerinde, (1982) Hakkari’de Bir Mevsim, (1987) Av Zamanı, Yılmaz Güney (1970) Umut, (1974) Arkadaş,(1975) Endişe (Yönetmen - Şerif Gören), (1978) Sürü (Yönetmen - Zeki Ökten),(1981) Yol (Yönetmen - Şerif Gören), (1983) Duvar, Yavuz Özkan (1978) Maden, (1979) Demir yol, Muzaffer Hıçdurmaz (1987) Çark, Kazım Öz (1999) Ax Kısa Film, (2001) Fotoğraf, Yeşim Ustaoglu (1998) Güneşe Yolculuk, Handan İpekçi (2001) Büyük Adam Küçük Aşk gibi Şükran Esen Kuyucak (2007: 353) tarafından yapılmıştır.

## 2.5. Propaganda Sineması

Siyasal olayları anlatan, ama bunu yaparken sanatsal kaygılardan uzakta belli bir siyasal amacın gerçekleşmesi için yapılan filmler vardır. Sinemacılar kendi görüş, düşünüş ve yaşam tarzlarını aktarmak ve aşılacak istersen sinemayı kullanırlar. Buna propaganda sineması demek mümkündür (Odabaş, 2013a: 36). Propaganda kavramını tanımlamak propaganda sinemasını anlamak açısından önemlidir. Propaganda kavramının çok farklı tanımları vardır. Tanımın çeşitlilik göstermesinin sebebi, kavramın ilişki içinde bulunduğu disiplinlerin sayıca fazla bulunmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle siyaset, iletişim, sosyoloji ile yakın ilişki içinde olması tanım sayısını da çoğaltmaktadır. Çok genel anlamda bakıldığında propaganda, *”Bir öğreti, düşünce ya da inancı başkalarına tanıtmak, benimsetme ve yayma amacıyla söz, yazı gibi yollarla gerçekleştirilen çalışma olarak açıklanmaktadır”* (Türk Dil Kurumu Sözlük, 1998: 549). İletişim disiplini açısından bakıldığında dinsel, düşünsel, toplumsal ve siyasal alanlarda düşünce aktarımında kullanılan ikna edici iletişim türü olarak tanımlanabilir. Siyasal bağlamda siyasi partilerin halkın beğenisini kazanmak ve bunun sayesinde oy oranını arttırma veya seçimi kazanma amacı ile yapmış oldukları tanıtım, reklam, etkileme ve yönlendirme etkinlik ve faaliyetleridir (Güz, 2002: 286). Propaganda, özellikle belli bir siyasi düşüncenin halk nazarında yayılması ve kabul görmesi noktasında siyasi arenada çok büyük bir öneme sahiptir. Bu tanımlar ışığında tekrar propaganda sinemasına

dönersek, politik sinemaya propaganda sineması benzetmesi yapmak yanlış olur. Politik sinemada olayların çözümü seyirciye bırakılırken, propaganda sinemasında bir dikte etme durumu vardır. Guido Aristarco bu sözünü ettiğimiz ayırımı şöyle yapar: *"Siyaset, insanın, insan özgürlüğünün varlığıdır. Oysa propaganda sineması, insan korkusunu, insan özgürlüğü korkusunu içerir. Totaliter yönetimlerin saklanmış zayıflığını ortaya koyar. Bu ideolojinin zayıflığının itirafıdır. Propaganda Sineması'nın Nazi Almanyası'nda, işgal Fransa'sında ve Stalin dönemi Rusya'sında görülmesi hiç de şaşırtıcı değildir"* (Dorsay, 1998: 41). Propaganda sineması insan malzemesini kendi yörüngesine almakla birlikte etkili bir iletişimin unsuru olan ikna süreci yerine dikteyi kullandığı için üslup süreci yöntem olarak politik sinemadan ayrılır. Propaganda sinemasının dünya ölçeğinde ortaya çıkmasına zemin hazırlayan farklı nedenler vardır. Özellikle savaşlar bu tür filmlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır. İkinci dünya savaşı sırasında İtalya'da, Almanya'da, Fransa'da ve Rusya'da propaganda filmlerine çok yoğun olarak rastlanmıştır. Nazi Almanya'sında Arnold Franck, Reni Riefenstahl, Luis Tanker gibi pek çok yönetmen dikkate değer filmler üretmişlerdir. Bu yönetmenlerin en ünlüsü Reni Riefenstahl'dir. İradenin Zaferi ile uluslararası bir üne kavuşması Almanya için çok önem taşıyan ve bu ülkenin yıkıcı olduğu 1930'u yıllarda gerçekleşmiştir (Sontang, 2002: 4). Nazi Almanya'sında yapılmış filmlerin dışında sinema tarihindeki en etkili propaganda filmi olarak Potemkin Zirhlisi'ni göstermek mümkündür. Bunların yanında İngiltere'de belgesel sinema etkili bir sinema aracı olarak kullanılmıştır. İngiliz Belgesel Sinema Hareketi, John Girerson tarafından başlatılmıştır. Girerson İngiliz Belgesel Film Okulu'nun kurucusudur. 1939 yılında patlak veren savaş, İngiliz film yapımcılarına büyük bir şans vermiş ve bu sayede çok fazla film çekilmiştir (Akarcalı, 2003: 232). John Girerson, halkın eğitilmesi alanında belgeselden faydalanmak gerektiğini savunmuştur. 2. Dünya savaşı süresince savaşa giren ülkeler sinemayı kendi ülkelerinde etkili bir propaganda aracı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu ülkelerden birisi İtalya'dır. Yeni gerçekçilik akımı ise İtalya'da faşist dönemin gerçekleri örtme çabasına, kaçış edebiyetine ve sanatına tepki olarak ortaya çıkıp tüm İtalya'yı kendi sarmalına almıştır. Propaganda sineması görüldüğü üzere, sanatın asıl öz ve işlevine ters düşen bir sinemadır, çünkü insana sırt çevirmiştir. Bu sinema, insanın, kitlelerin tutsaklığını, körü körüne bağlılığını, gerçeklerden uzaklığını sağlamaktadır. Her türlü ideoloji sinemayı propaganda aracı olarak kullanmayı düşünmüş ve bunu denemiştir (Dorsay, 1998: 41).

### 3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada söylem ve eleştirel söylem analizinin ölçütlerinden faydalanılmıştır. Çalışmada toplumsal, yapının inşa edildiği bir yapı üzerinde siyasal, ekonomik boyutta, bireyin hak, hukuk, özel yaşantısı, kamusal alandaki yeri ve yaşanılanların ardındaki gerçeklerin temelini oluşturan unsurlar, çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Bu çalışmada politik film yaratıcılarının ortaya koyduğu gerçekliğin fotoğrafı çekilerek, toplumsal yaşamdaki anlam ve değerlerin üretim sürecine sağladığı katkılar politik filmlerin estetik boyutu çerçevesinde Takva filmi özelinde ele alınıp çözümlenmiştir. Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirlerin, toplumun diğer kesimleri tarafından nasıl algılandığı ideolojik çerçevede değerlendirilmiştir.

#### 3.1. Araştırmanın Problemi

Sinema toplumsal gerçeğin sunumunda bir araçtır. Bu araç gerçekleri sunmada ve anlatmada önemli bir güçtür. Gücün kullanımı sırasında sinemada anlamın nasıl oluştuğu, anlamın seyircide nasıl üretildiği sorunsalı üzerinde durulması gerekir. Bu noktada temel sorun, bunun seyirciye nasıl aktarılması gerektiği ve de ideoloji ile politika arasındaki ilişkinin içeriğinin bilinme düzeyindedir. Takva filminin çözümlenmesinde, konular sinema, politika, ideoloji temelinde ele alınmış, politik unsurlar, estetik ve ideolojik çerçevede değerlendirilmiştir.

#### 3.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada aşağıdaki sorular cevaplandırılmaya çalışılmıştır

- Takva film yaratıcılarının ortaya koyduğu gerçeklik ile toplumsal gerçeklik arasındaki farklar nelerdir?
- Takva filminde toplumun belli bir kesimine ait olduğu düşünülen fikirler ve ideolojiler, toplumun diğer kesimleri tarafından nasıl algılanmaktadır?
- Film yapımcıları tarafından topluma güdülenmeye çalışılan düşünme biçimleri, yaşam tarzları, farklı kültür öğeleri vb. toplumun farklı kesimleri tarafından nasıl görülmektedir?

Çalışmaya Takva (Dini Sinema – 2006) filmi amaçlı örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Bu çalışma iki temel üzerine inşa edilmiştir. Bu yapılardan birincisi çalışmanın temelini oluşturan kuramsal yapı, ikincisi ise seçilmiş örnek filmin çözümlenmesi aşaması. Takva filminin anlatı yapısı içerisinde konunun çözümüne yardımcı olacak estetik ve ideolojik unsurların işlediğini gösteren aşamalar ayrıntılı olarak incelenmiştir.

### **3.3. Takva Filminin Söylem ve Eleştirel Söylem Analizine Göre Çözümü**

#### **3.3.1. Takva Film Künyesi**

Yönetmen: Özer Kızıltan Senaryo: Önder Çakar

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Oyuncular: Erkan Can, Güven Kıraç, Meray Ülgen, Öznur Kula, Settar Tanrıöven, Engin Günaydın, Erman Saban, Salaettin Bilal, Murat Cemcir, Feridun Koç, Müfit Aytekin.

Yapım: 2006-Türkiye

Süre: 96 dakika

#### **3.3.2. Takva Film Özeti**

Takva Dini Sinemanın önemli örneklerinden birisi olarak çıkar karşımıza. Özer Kızıltan'ın yönettiği Takva, dindar bir Müslümanın modern ve kapitalist dünya ile karşılaşmasında yaşadığı iç çatışmaları anlatan bir film. Filmin ana karakteri olan Muharrem'e verilen yeni görevle İstanbul'da yeni hayatına başlar.

Takva, geleneksel hayat biçimine sahip İstanbul'un bir mahallesinde doğmuş ve aynı mahallede yaşamını sürdüren Muharrem'in hikayesidir. Mütevazı bir hayatı, sıradan bir işi olan Muharrem, dini vecibelerini yerine getiren, dini kuvvetli bir insandır. Gündelik işlerinin dışında kalan zamanının neredeyse tamamını ibadet ederek geçiren, cinsel yaşantısı olmayan, kendi halinde, içine kapanık bir kişidir. Muharrem'in kişiliği, karakteri çevresi tarafından iyi bilinmektedir. Çevre tarafından iyi ve güvenilir bir kişi olarak bilinen Muharrem'in bu özelliği, Şeyh tarafından fark edilir. Şeyh, Muharrem'i, tarikata ait olan gayrimenkullerin kiralarını toplamak için çalıştırmaya karar verir. Farklı bir dünyanın içine giren Muharrem gördükleri karşısında bocalar. Kapitalist dünyanın kurduğu yeni hayat, Muharrem için yıpratıcı ve karışıktır. Fakat Muharrem'de bu dünyanın çekiciliğine ve cazibesine dayanamaz. Bir tarafta Muharrem'in kafasının içinde çoğalan sorular diğer tarafta dünyanın cazip ve çekici yanları hikayeyi daha ilginç hale getirir. Dünya-dışı bir takva yaşayan geleneksel hayat biçimini benimsemiş dindar bir Müslümanın günümüz modern gerçekliğiyle tezatlıklarının konu edildiği bir film, Takva. Dindar

bir kimsenin yaşadığı sosyolojik değişimin onun psikolojik yapısındaki değişimleri konu edinmesi filmin diğer önemli bir özelliğidir.

### 3.3.3. Takva Film Çözümlemesi

Takva filminin ideolojik açıdan çözümlemesi Gramsci bakış açısı ile yapılmıştır. Gramsci görüşte toplum içindeki insanları bir arada tutan normlar vardır. Bu normlardan biriside dindir. Din bir arada yaşayan insanlar arasındaki inanç birliğini sağlayan önemli bir unsurdur. Bu çalışmada Takva filminin ideolojik okumalarında cemaate mensup insanlar arasındaki inanç birliğinin nasıl sağlandığı ve günlük yaşamda bunun yansımalarının nasıl gerçekleştiği analiz edilmiştir.

Özer Kızıltan'ın yönettiği Takva, Muharrem karakteri üzerinden, tarikata mensup insanların hayatına, tarikatların işleyişine, diğer kurum ve kişilerle olan ilişkilerine ve dindar bir insanın modern dünyanın kendisine sunduğu imkanlarla imtihan edilmesine tanıklık eden bir filmidir. Sosyolojik değişimin sunumu açısından Takva, dindar kişilerin hayatını ve yaşam biçimini anlama kaygısı taşıyan, dini tutum ve davranışları yansıtmaya karşın dini bir mesaj verme kaygısı gütmeyen, dindar bir kimsenin yaşadığı sosyolojik değişimin yansımalarını sunar. Filmin ana karakteri Muharrem çocukluğundan bu yana maddi ve manevi değerlerinden hiç birisini değiştirmemiştir. Aradan geçen yıllar içinde toplumun büyük bir kesimi teknolojinin ve kapitalist sistemin sunduğu imkanlardan faydalanmasına karşılık Muharrem hem gelişime hem değişime mesafeli durmuştur. Bu da kapitalist sistemin insana yön verdiği gündelik yaşamın içinde Muharrem'in çok da fazla dünya nimetlerine itibar etmediğinin işaretidir. Filmde modern dünya içinde dini vecibeleri yerine getirmenin zorluğu dünya hayatından örneklerle sunulmuştur. Günlük yaşantısında çok büyük travmalar ve gelgitler yaşayan Muharrem şeyhin yanında çalışmaya başlamadan önce, içinde Allah korkusu olan ve Allah'a kulluk görevini ibadetleri ile yerine getirerek Allah'ın rızasını kazanacağını düşünen bir kişidir. Muharrem'in dünyasının sınırları annesi ve babası tarafından çizilmiştir. Muharrem; tarikatta çalışmaya başlayana kadar yalnız, tek başına hayat süren bir karakterdir. Muharrem tarikatın çalışanı olup eskiden günah saydığı bütün işleri yapmaya başladıktan sonra cehenneme gidebileceği korkusunu hissetmeye başlar. Yaşadığı korku yüzünden bu dünyada cehennemi yaşamaya başlar. Yaşadığı sıkıntılar ve travmalar yüzünden aklını kaybesr. Muharrem'in aklını kaybetmesi filmin içindeki en büyük kırılma noktasıdır. Bu durumun müritleri anlatılması gerekmektedir. Muharrem'in durumu nasıl izah edilirse, müritler şeyhe olan bağlılıklarını devam

ettireceklerdir? Ancak dini bir gerekçe gösterilerek açıklanırsa müritlerin şeyhe bağlılığı devam edebilir. Öylede olur. Şeyh müritlerine bu konuyu anlatırken, toplum içinde hassas olan yapının kurulması ve korunması için bazen böyle durumların ortaya çıkabileceğini söyler. Şeyhin gözünde yapının devamı ve dengenin kurulması Allah yolunda bir hizmet olarak görülmelidir. Bunu şu sahnedeki Şeyhin konuşmasından anlıyoruz. Şeyh: *"Şu zat ermekle ermemek arasında kaldı. Bu dönem dönem olur. Muharrem Efendi Allah tarafından dergahımıza gönderilmiş bir hediyedir. Bu da birkaç ay önce bir rüyamda bana müjdelenmişti. Bu zamanda bize gönderdiğin hediyeye bak. Dedim ki ona, güzel bir kızım var sana vereyim, dedim. Yok dedi mübarek. Biz elimizi eteğimizi bu işlerden çektik, dedi. Bize düşen damatlık değil, bu kapıya hizmettir"* dedi. Aslında Şeyhin bu konuşması yaşamış olduğu din ve müslümanlığı ne kadar içselleştirdiğini de bizlere göstermektedir. Gramsci'de ideoloji için kullanılan ölçüt din olduğu için, din belirli bir dünya görüşüyle, ona tekabül eden bir davranış normu arasında bir inanç birliği yaratmaktadır. Buradan da Şeyh ile müritler arasındaki ilişkinin kuvvetlenmesi için önemli bir araç olarak dinin kullanıldığı görülmektedir.

Film, sadece Allah'a canı gönülden bağlanmak isteyen bir insanın, günü geldiğinde günah denilen büyük bir sorunla hesaplaşmak zorunda kalabileceğini göstererek, günah sayılan şeylerden uzak durulması gerektiğinin altını çizmektedir. Bu noktada film, uzak durulması gereken şeyleri, bireyin, iman, İslam, hayat, para, kadın, zevk, içki gibi konulardaki gündelik hayatın içindeki çatışmaları üzerinden somut örnekler ile göstermektedir. Takva, gerçekte dini konular ile çok uyuşmayan kapitalist unsurların tarikat tarafından din çatısı altında meşru hale getirilerek, kapitalizmin gerektiğinde dinin kutsal öğelerini kullanabileceğini söylemektedir. Filmde, tarikat siyaset ilişkisine de yer verilmiştir. Seyirci bu ilişkiyi, 06 plakalı aracın dergahın kapısının önünde durmasından ve dergaha Ankara'dan misafirin geldiğini şeyhe haber verilen diyalogdan öğrenir.

Muharrem'e öğretilen değerler sistemi içerisindeki doğru, iyi, güzel, sevap, günah, takva vb. gibi şeyler Muharrem'in yeni hayatında çelişkilerle doludur. Örneğin Muharrem, İslam'a, takvaya, dünyadan el etek çekme, dünyayla mümkün olduğunca bağ kurmama şeklinde bir yorum getirmiştir. Bu yorum karakter oyuncunun hayatında ikilemlerin çok yoğun olarak ortaya çıkmasına ve Muharrem'in travma yaşayan bir insan kompozisyonu çizmesine neden olmuştur. Gündelik hayatında içki içmeyen, kadına düşkün olmayan, bir karakter olan Muharrem'in bu tür eylemleri rüyasında gerçekleştirmiş olması bastırılmış ve yaşanmamış şeylerin açığa çıktığının da işaretini vermektedir. Müslümanlığın

emrettiği dini vecibelerinin gereklerini yerine getirmeye çaba gösteren Muharrem'in rüyalarının seyirciye söylediği şey, aslında içki içmek ve zina yapmak isteyen bir adamı işaret etmektedir.

Takva'da izleyicilere gösterilen içki ve zina, dünya gerçeğidir mesajı kısa ve net olarak açıklanmaktadır. Özünde inanç meselesini ele alan Takva, saf bir Müslüman olan Muharrem'i ne eleştirmiş ne de yüceltmıştır. Film, Muharrem isimli karakter üzerinden dindar bir kişinin dünyasını derinlemesine bir bakışla perdeye yansıtmıştır.

Filmin bir diğer başarısı ise tarikat kurumlarının nasıl var olabildiklerini, yaşamlarını nasıl sürdürdüklerini objektif bir yaklaşımla ortaya koyabilmesinden kaynaklanır. Bunda da hiç kuşku yok ki sistemin işlemede önemli bir güç olan para ve paranın sağladığı araçların var olmasıdır. Para ile ortaya çıkan sistemin işleyişinde şeyh kadar etkili bir kişi daha çıkar karşımıza, Rauf. Şeyhin yardımcısı olan Rauf aynı zamanda tarikatın işleyişinin de sorumlu kişisidir. Uyanık, gözü açık bir kişi olan Rauf dini hükümlerin uygulanması konusunda bilgi ve fikir sahibidir. Seyircide sistemin işleyişinde para ve paranın aracı olan tarikata ait gayrimenkullerin neler olduğunu Rauf'un Muharrem'e işleri nasıl yapacağını anlatırken öğreniyoruz. *"Rauf: İstanbul'un dört bir yanında 43 daire, 35 dükkan, 7 tane de üzerinde odun deposu ve hurdalık olan arsamız var. Vakitleri gelince bunların kiralarını toplayacaksın. Adresleri burada yazılı. Bitirip dergahta bana teslim edeceksin. İşte bu kadar"*. Tarikatın işleyişi hakkında göze çarpan noktalardan biriside çocuklara verilen hizmet anlayışındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Dergahta eğitim alan çocukların çoğunlukla kimi kimsesi olmayan gariban çocuklardan oluştuğu vurgulanarak, dergahın aynı zamanda bir yardım kurumu gibi çalıştığı resmedilmektedir. Gramsci ideoloji yaklaşımının, kültür sorunlarına gösterdiği ilgi, toplumsal yapılanmanın üstyapısını çözümlenmeye çalışması filmin içinde yoğun olarak görülmektedir. Filmde; değinilen tarikat kurumlarının çalışma biçimlerinin, Rauf'un Muharrem'e işlerini nasıl yapacağını anlatırken kurduğu cümlelerin , iletişim süreci içinde taktik ve iknanın önemini vurgulayan bölümlerin gösterilmiş olması Gramsci ideolojinin özünü görmek adına önemlidir.

Muharrem, Takvasının kendisine emrettiği ibadeti yaparken yaşadığı dini yalnızlığa karşı, hiçbir dış faktörün kendisinin iç dünyasına karışmasına müsaade etmemektedir. Muharrem'in dünyasında dünyevi hayatın gerekliliği olan ne fazla kazanca, ne eğlenceye, ne mala, ne mülke ne de kadına yer yoktur. Muharrem günlük hayatını, ev, iş, dergah arasında yeniden üretmektedir. Muharrem işini yaparken toplum içinde farklı kurum ve kuruluşlara gidip gelmekte ve yeni

insanlarla tanışmaktadır. Yeni tanıştığı kişiler ve her gün iş yaptığı çok farklı kurumlar Muharrem'e yeni şeyler öğretmektedir. Muharrem öğrendiği ve gördüğü şeyler yüzünden hayrete düşmektedir. Muharrem'in en çok şaşırıldığı ve hayret ettiği konuların başında da gelir eşitsizliği ve adaletsizliği gelmektedir. Bu dengesizlik, Muharrem'in inandığı yaşam felsefesinin tam zıddı bir durumdur. Bir yanda çaresizlik içinde yoksul insanlar diğer yanda lüks, şatafat, gösteriş içinde yaşayan zengin insanlar. Muharrem bu iki kesim arasındaki adaletsizliği ve farkı gördükçe inanç dünyasında da gelgitler yaşamaktadır. Kendi inancı ve dünya görüşü çerçevesinde çözümleyemediği bu tezatlıklar karşısında ezilen ve çözüm üretemeyen Muharrem dengesini kaybetmekte ve delirmektedir. Muharrem'in hikayesi diğer insanlarla kurduğu ilişkiler çerçevesinde gelişir. Bu ilişkiler onu her gün yeni mekanlara sokmakta ve yeni insanlarla tanışmasına imkan sağlamaktadır. Bu yenilikler içinde çelişkiler ve yaşanmayı bekleyen belirsizlikler vardır. Bu belirsizlik ve karmaşayı doğuran nedenlerin arasında toplumsal hayatın ve kapitalist sistemin düzenlediği şatafatlı mekanlar vardır. Bu alanlar bedensel arzuları tetiklemeleri sebebiyle adeta Muharrem'in takvasına meydan okumaktadır. Gramsci'de ideoloji, bir mücadele sorunu olarak ele alınmaktadır. Filmdeki mücadele toplumsal yapının değişen yüzü ve kapitalist sistem ile Muharrem'in mücadelesidir. Filmdeki Gramsci yapı; toplumsal hayatın ve kapitalist sistemin ışıldayan yüzüne karşılık Muharrem'in sisteme direnen yanını seyircinin görmesine imkan sağlamaktadır.

Cemaatin önemli bir çarkı ve dişlisi haline gelen Muharrem'in üzerine aldığı sorumluluk sayesinde cemaat içindeki statüsünde değişikliğe neden olur. Muharrem aldığı sorumluluk sayesinde sadece sade bir vatandaş değildir artık. O Şeyh'in güvendiği yardımcılardan birisidir. Bu statü Muharrem'in gündelik yaşamında daha görünür hale gelir. Zikir yapılırken özel olarak dikilmiş kıyafet giymesi ve Şeyhin yanında oturmaya başlaması onun özel konumunu ifade de bir araçtır. Muharrem'in gündelik iş yaşamında şehir ve iş yaşamının insanına uygun olarak giydiği kıyafetler, yeni saç modeli ve kullandığı eşyalar gösterişli hale gelmiştir. Eski kılık ve kıyafetler gitmiş yerine son derece gösterişli ve pahalı kıyafetler ve aksesuarlar gelmiştir. Çağdaş, modern yüzlü şehir imajının tamamlayıcısı altına tahsis edilen araba ve şoför olmuştur. Muharrem'e tevdi edilen yeni işle birlikte tarikatın kira gelirlerini toplamak, gider makbuzlarını ve faturalarını yatırmak görevleri verilmiştir. Dolayısıyla, yeni görev, zamanı kullanma açısından Muharrem'in eylemlerini de değiştirme zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Şeyhin yanında çalışmaya başlamadan günün büyük bölümünü ibadete ayıran Muharrem

gitmiş artık günlük rutin koşuşturmalarında ibadetini yapamayan ve unutan Muharrem gelmiştir.

Sosyal yapının değişimi, cep telefonu ve bilgisayarın sarmaladığı yeni hayat tarzı, tüketim toplumu tarafından şekillenen yeni yaşam biçimi Muharrem'in önüne yeni bir hayat biçimi olarak çıkmıştır. Bu yeni hayat biçiminin içinde cep telefonu ve bilgisayar kullanılarak yapılan işler bu insanların hem teknolojiye hakim hem de teknoloji ile barışık olduklarını da göstermektedir. Şehir yaşamını düzenleyen tüketim toplum değerleri Muharrem'in kanaatkar yapısı ile çatışma içindedir. Muharrem kanaatker bir yapıya sahip olmasından dolayı aşırıya kaçan tüketimden dolayı şaşırır. Muharrem'in şaşırıldığı durumu Rauf, Şeyh ve Muharrem'in ile aralarında geçen konuşmadan anlıyoruz.

*" Şeyh: Hadi, diğer emanetleri de Muharrem Efendi'ye teslim ediver.*

*Rauf: Şimdi, buraya hazırlamıştım. Al bakalım bu saat senin. Vaktini anlamak için. Korkma şaşmaz. Gavur malıdır. Al bakalım bu kalem de senin. En pahalısından. Bir de bu tespih, oltu taşından.*

*Muharrem: Bunlara şeyhim bile el sürmezken bana yakışık alır mı Rauf kardeş?*

*Rauf: Onun zenginlik göstergeleriyle seninki bir mi Muharrem Efendi? Onun ilm - i irfanıyla tarikat-ı aliyemizin bereketi sende gözükmeli. Ne demiş şair? Bahçemizin halinden baharımı kıyasla. Bunlar gelip geçici şeyler. İlim-i irfan kalıcıdır. Allah hepimizi nail etsin. Gel bakalım Muharrem Efendi bu [lüks otomobil] da sana emanet. Bunu da Mahmut kullanacak ama senindir. [Mahmut'a dönerek] Her gün öğle vakti ya da Muharrem Efendi ne zaman söylerse onu iş yerinden alacaksın. Artık o ne isterse onu yapacaksın. Tamam mı? Artık ibadet dışındaki bütün vakitlerin tasarrufu Muharrem ait. Gel-gel, git-git. Anlaşıldı mı?*

*Muharrem: Allahu Ekber, Allahu Ekber, Allahu Ekber.*

*Rauf, Muharrem Efendi'ye: Hadi git şimdi rahat rahat uyu. Allah rahatlık versin. Emanetlerin seni şaşırtmayacağı, onları kendi zevki sefan için değil de muteber işler için kullanacağını hepimize malumdur. Allah seninledir. Kolay gelsin. İslam dini yoksuların korunup kollanmasını ve dayanışmak gerektiğini belirtir. Buna karşın İslam dini özünde kapitalizmle çelişmez. Çünkü, her ne kadar bütün mülk Allah'a ait olsa da yeryüzünde onun adına bazıları bu mülkü tasarruflarında tutarlar."*

Gramsci; üstyapının içinde, yeni birey ve medeniyet tipleri yaratarak kapitalizmin hakimiyet alanını genişlettiğini savunur. Seyirci; filmdeki Gramsci'nin sözünü ettiği genişlemenin, kapitalist sistemin içinde egemen ideoloji ile sağlandığını görebilir. Sistemin varlığını ve sürekliliğini otomatik bilinç yüklemeye borçlu olduğunu seyirci;

Rauf, Şeyh ve Muharrem arasında geçen yukarıdaki konuşmadan anlayabilmektedir.

İnsanların büyük bir saygı duyduğu, düzenli ve mutlu bir hayatı olan, tarikatın işleyişinde tek karar mercii olup işini şevkle yapan Şeyh, filmin bir sahnesinde *'toplanan paraların kontrolünü yaptıktan sonra Muharrem'e dönerek, bazı tamir işleri yaptırmışsın onları dergahımıza bağlı ustalara yaptırsaydın çok iyi olurdu'* der. Burada biz ve öteki kavramları ile din unsuru üzerinden yapılan ötekileştirme sunulmaktadır.

Muharrem üstlendiği yeni sorumluluk sebebiyle toplumsal yapının içinde yeni bir kimlik kazanır. Artık, Muharrem toplumsal yapının içinde cemaatin bir temsilcisi ve yeni yüzlerinden birisidir. Muharrem toplumsal alanın içine girerken kendisine bu işin verilmiş olmasının ve seçilmiş olmasının önemli olduğunu ve özel bir insan olmasından kaynaklandığını düşünmektedir.

İstanbul'un modern, kapitalist, tüketici ve yiyici dünyasına Muharrem'in yaptığı giriş şok yaşamasına neden olur. Muharrem o güne kadar görmediği bir dünyanın içine girince hayatın gerçek yüzü çok sert bir şekilde kendisini karşılar. Muharrem'in modern dünyada arayıp bulamadığı şeyler hayal kırıklıkları yaşamasına neden olur. İstanbul'un gösterişli hayatının içinde Muharrem'in yaşamış olduğu gelgitler ve ikilemler bilinçaltında şiddetli rahatsızlıklara neden olur. Alçakgönüllü, sabırlı, hoşgörülü Muharrem gidip yerini saldırgan, hoşgörüsü azalmış ve yalan söylemeye başlamış bambaşka bir kişilik alır. Yalan üzerine inşa edilen ve de hırsızlığa varan bir dünya düzeni aslında Muharrem'in yaşayabileceği ve kabullenebileceği bir hayat tarzı değildir. Muharrem saf, temiz inanç ve değerleri olan sıradan bir vatandaş iken kendisine verilen görevle birlikte günah ve suçluluk duyguları artarak sonunda aklını kaybeden bir insan olmuştur. Muharrem'in hikayesi belki de pek çoğumuzun yaşadığı bir dünya görüşünün sadece tarikat üzerinden bir fotoğrafının sunumudur kim bilir.

Takva filminin estetik çözümlemesinden nasıl bir sonuç çıkmıştır? Seyircinin karşısına. Senaryo yazılmaya başlanmadan önce olayların, kişilerin, mekanların, nesnelerin araştırıldığı doğru teşhislerin konulduğu, ön hazırlıkların doğru yapıldığı görülür.

Senaryo; cemaat hayatı, ibadet, ticaret, gündelik hayat üzerinden kurgulanmış olduğundan senaryo yazarının konuyu ne kadar özümlediği ve konuyu içselleştirdiği filmin anlatımında ortaya çıkmaktadır. Bu da estetik öge olarak senaryonun buradaki önemini göstermektedir.

Filmde kullanılan çekim ölçeklerinde yoğun olarak orta planların tercih edildiği görülmektedir. Takva filminin çekimindeki kullanılmış olan orta planlar izleyicinin filmin içindeki genel atmosferi görmesine yardımcı olmuştur. Ancak, yakın planlı çekimler filmde çok fazla kullanılmamıştır. Oysa yakın planlı çekimler kullanılmış olsaydı özellikle Şeyhin, Muharrem'in, Rauf'un hem psikolojilerini hem de ruh hallerini görmek için izleyiciye bir fırsat sunulmuş olabilirdi.

Yönetmenin zikir sahnelerinde zaman zaman göz hizası üstü açısını tercih etmiş olması, izleyicilerin zikirin ve ibadetin yapılış biçimini görmesi ve karakterlerle özdeşleşmesini sağlamak adına önemlidir. Filmde kullanılan çevrinme sahneleri öncelikli olarak zikir sahnelerinde görülmektedir. Zikir ve ibadet esnasında ki çevrinme filme bir hareket duygusu katmış ve filmin temposunun zikirle birlikte artışına destek sağlamıştır.

Takva filminde ses sadece diyaloglar ve konuşmalar ile sınırlı değildir. Filmin içeriğine uygun olarak, Kuran'ı Kerim okumaları, Mevlit okumaları ve zikir esnasında okunan ilahiler görsel yapının desteklenmesinde önemli bir görevi yerine getirmiştir. Filmin doruk noktasına yaklaşılırken yağın yağmurun efektleri gene görsellik, ses, efekt kompozisyonunun sağlanmasına katkı sağlamıştır.

Filmde müzik çok az kullanılmış ve diyalogların önüne geçmemiştir. Filmdeki zikir yapılırken kullanılan tefler filmin ritmini ayarlamada önemli bir araç olmuştur.

Filmde zaman çok hızlı akmakta, mekanlar çok hızlı değişmektedir. Zaman ve mekandaki bu hızlı değişimden dolayı akıcılık kesme (cut) geçişler ile yakalanmaya çalışılmıştır. Muharrem'in özellikle dergahın işleri ile ilgilenmeye başladıktan sonraki yoğun koşuşturması, mekanlar arasındaki gel gitleri hem zamanın geçişinde hem mekanın değişiminde filmin akıcılığını düşürmemek adına tercih edilen bir yol olmuştur.

Filmdeki ışık ve aydınlatmanın dergah içindeki kullanımında seyircinin mistik ve gizemli bir havası olan mekana kendisini konumlandırması arzulanmıştır. Burada izleyici ya ruhu ile kendisini dergahın içinde bir yere konumlandırarak veya dergahtan çıkıp gitmeyi tercih edecektir. Işığın ve aydınlatmanın buradaki önemi kuşkusuz büyüktür. Filmin karakter oyuncularının diyaloglarının verildiği sahnelerde ışığın kullanımında seyircilerin konuşmalara müdahil olması ve katılması arzulanmıştır.

Filmde kullanılan koyu ve parlak renkler Muharrem üzerinden yaşanan iki farklı dünyanın sunumunu sergilemektedir. Özellikle rüya sahnelerinde kırmızı rengin tercih edilmiş olması filmin yönetmeninin renklerin seyirci üzerindeki psikolojik etkilerini çok yoğun olarak göz önünde bulundurduğunu da göstermektedir.

Filmde oyuncuların sergiledikleri başarılı performans izlenmesi ve keyif alınması bir filmin ortaya çıkmasına imkan vermiştir.

Filmdeki senaryo, mizansen, kamera, ses, ışık ve aydınlatma, kurgu, müzik, oyunculuk öğeleri görüntü boyutu açısından izleyicinin filmin derinliklere inmesine imkan sağlamıştır.

Filme ideolojik ve estetik öğelerin işlevlerini yerine getirip getirememesi noktasından bakıldığında filmin başarılı bir olduğunu söylemek mümkündür.

#### 4. Sonuç

Çalışma, politik filmin türlerini toplumsal gerçeğin bakış açısından ideolojik ve estetik boyutuyla ele almıştır. Çalışmaya örnek olarak seçilen Takva filminin çözümlemesi söylem ve eleştirel söylem analiz yöntemiyle yapılmıştır. Çözümlemesi yapılan filmde öne çıkan bulgular nelerdir? Takva filmi, dindar bir Müslümanın modern ve kapitalist dünya ile karşılaşmasında yaşadığı iç çatışmaları ele alan bir filmidir. Takva filminde Muharrem isminde dindar bir kişinin kapitalist sistem içinde kendi iç dünyası ile gerçek dünya arasındaki sıkışıklığını ve de kapitalist düzen ve sistemle imtihanını anlatmaktadır. Aslında Takva, Türkiye'nin 1980'den sonraki süreçte yaşamaya başladığı hızlı dönüşümün toplumun tüm kesimlerinde kendisini hissettirmeye başladığı tüketen birey olma ve kimlik arayışının dini kesimlerindeki durumunu fotoğraflayan bir tema ile çıkmıştır seyircinin karşısına. Takva bu özelliği nedeniyle diğer dini filmlerden ayrı bir yere konularak değerlendirilmiştir.

Takva filminde Muharrem'in aklını kaybetmesi en büyük kırılma noktasıdır. Filmde kendi içinde yaşadığı dünya ile gerçek dünya arasında sıkışıp kalan Muharrem'in delirmesi aslında kapitalist düzenin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Filmin ideolojik boyutundaki başarısı kadar, estetik açıdan başarısının da altını çizmek gerekmektedir. Filmdeki senaryo, mizansen, kamera, ses, ışık, kurgu, müzik, oyunculuk öğeleri görüntü boyutu açısından izleyicinin filmin derinliklere inmesine imkan sağlamıştır.

Takva filminin içinden çıktığı toplumun ekonomik yapısına, sosyal yapısına, düşünce sistemine, kültürüne ve sanat geleneklerine uygun bir yapının varlığından söz etmek mümkündür. Bu yapının inşasında yönetmenler ve sinemacılar iyi birer bilinç yöneticisi rolünü oynamışlar ve görevlerini yerine getirmişlerdir.

Filme ideolojik ve estetik öğelerin işlevleri açısından bakıldığı zaman filmin başarılı olduğunu söylemek mümkündür.

**Kaynakça**

- Akarcalı, Sezer (2003). İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda. Ankara: İmaj Yayınları.
- Armes, Roy (2011). Üçüncü Dünya Sineması ve Batı. (Çeviren: Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bakır, Burak, Ünal, Yörükhan ve Saliji, Sali (2008). Sinema İdeoloji Politika. Ankara: Orient Yayınevi.
- Başgüney, Hakkı (2010). Türk Sinema Tek Derneği. İstanbul: Libra Kitap.
- Behçetoğulları, Pembe (2002). Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Butler, Andrew M. (2011). Film Çalışmaları. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Candemir, Özden (1986). Türk Sinemasında Dini Filmler, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Coşkun, Esin (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırmaları. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Diriklik, Salih (2004). "Milli Sinemanın İnanç'la Yamulması". Sonsuzkare. 2. 1-17.
- Doğan, Mustafa (2010). Kendi Dilinden Yücel Çakmaklı ve Sineması. (Editör: Abdurrahman Şen). Türk Sinemasında Yerli Arayışlar. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı
- Dorsay, Atilla (1998). Sinema ve Çağımız. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erus, Zeynep Çetin (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. (Editör: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Esen, Şükran (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema. (2. Basım). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Esen Kuyucak, Şükran (2007). Türkiye’de Üçüncü Sinema. (Editör: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Güneş, İsmail (2010). Çağın Abide Sanatı: Sinema. (Editör: Abdurrahman Şen). Türk Sinemasında Yerli Arayışlar. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.

- Güney, Yılmaz (2000). Siyasal Yazılar. İstanbul: Güney Yayınları.
- Güz, Nükhet (2002). Etkili İletişim Terimleri. İstanbul: İnkilap Yayınları.
- Higson, Andrew (1989). "The Concept of National Sinema". Screen. 30 (4). 34-47.
- Kabil, İhsan (2010). Sinemamızda Yerli Arayışın İki Ustasının Ardından. (Editör: Abdurrahman Şen). Türk Sinemasında Yerli Arayışlar. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.
- Kıraç, Rıza (2008). Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış. İstanbul: De Ki Yayınları.
- Lüleci, Yalçın (2008). Türk Sineması ve Din. İstanbul: Es Yayınları.
- Neale, Steve (1981). Art Sinema As Institution. Screen. 22. 1. 11-39.
- Odabaş, Battal (2013a). Fransız Siyasal Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Odabaş, Battal (2013b). Üçüncü Sinema. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onaran, Alim Şerif (1968). Sinema ve Sosyal Çevre. Yeni Sinema Dergisi.
- Özön, Nijat (1985). Sinema Uygulayımı - Sanatı-Tarihi. İstanbul: Hil Yayınları.
- Petek, Gaye (1968). Devrim ve Sinema. İstanbul: Genç Sinema.
- Refiğ, Halit (1971). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Schnitzer, Luda Jean and Martin, Marcel (2003). Devrim Sineması. (Çeviri:Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontang, Susan (2002). Fascinating Fascism- Sinemasal 7 "Büyüleyen Faşizm-Eisenstein, Pudovkin Ve Diğerleri-Godard Ve Karşı Sinema:Doğu Rüzgarı", İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Tatlı, Osman (2013). Türkiye Sinemasında Akımlar.
- <http://www.bendeyazarim.com/Yazar/News/16788/Turkiye-Sinemasinda-Akimlar-Osman-Tatli>. 30.11.2017.
- Taydaş, Nihat (2014). Yılmaz Güney Sineması. İstanbul: Alter Yayınları. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Tosun, Necip (1992). Mesut Uçakanla Sinema Söyleşileri. İstanbul: Nehir Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1998). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uçakan, Mesut (1977), Türk Sinemasında İdeoloji. İstanbul: Düşünce Yayınları.

Uyar, Mehmet (2010). Öncü Yönetmen Yücel Çakmaklı. (Editör: Abdurrahman Şen). Türk Sinemasında Yerli Arayışlar. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 335-339.

Ünal, Asife (2015). Uyumlu Bir Dünya İnşası Bağlamında Sinema ve Din İlişkisi: "Life of Pi" Örneği. International Journal of Science Culture and Sport. August, 563-583.

Wayne, Mike (2011). Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği. (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Yayınları.

Yenen, İbrahim (2012), Türk Sinemasında İslamcılık Pratiği; Milli Sinema Örneği. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırması Dergisi, 1, 3, 240-271.

## İKİNCİ BÖLÜM

# TÜRK SİNEMASI'NDA SOSYALİST DÜŞÜNCE: DEVİRİMDEN SONRA FİLMİ ÖRNEĞİ

Birgül ALICI<sup>1</sup>

### 1. Giriş

Sinema geçmişte basit bir eğlence olarak görülmekteyken günümüzde yedinci sanat olarak kitleleri etkileyen en önemli kitle iletişim araçlarından biridir. Sinemanın tarih sahnesine çıkışından itibaren gelişimi incelendiğinde, toplumun gerek günlük yaşantıları gerekse fikir ve ideolojileri üzerinde büyük etkisi olduğu söylenilebilir. Özellikle savaş dönemlerinde ülkelerin insanları yönlendirme amaçlı kullandığı ve bir olayın çok farklı açılardan ele alınmasına yol açtığı bilindiğinden sinema etkili bir ideolojik araç olarak görülmektedir. Sinema, özellikle Batıda oldukça etkin bir ideolojik araç olarak kullanılmıştır. Örneğin Vietnam savaşının Rambo'ları, Kızılderili savaşlarının cesur Red Kit'leri ile tüm dünyanın bu savaşlarda yanlı bir bakış açısına sahip olmaları sağlanmıştır.

Sinemanın ideolojik araç olarak kullanımı çeşitli dönem ve yönetimlere göre söz konusu olabilmektedir. Ayrıca totaliter rejimlerde bu kullanım daha farklı bir seyir izlemektedir. Örneğin Nazi Almanya'sında sinema devletin denetimine alınırken kurulan Propaganda Bakanlığı, devletin faşist ideolojisini ve Alman emperyalizmini yaymak için çalışmıştır. Türk Sineması'nda bu konuda sektörleşmiş bir siyasal sinema anlayışı olmasa da 27 Mayıs 1960 Darbesi ve ardından 1961'de yayına başlayan Yön Dergisi, sosyalist düşünce hareketliliğini başlatan gelişmeler olmuştur.

1965 yılı Türk Sineması'nda farklı bir yol ayrımının başlangıç yılıdır. Bu yıl kurulan Sinematek Derneği ile başlayan Yeşilçam'a alternatif sinema düşüncesi ise devrimci sinema anlayışının temellerini atmıştır. Ancak devrimci ideolojinin ses getiren yapımları 1970 yılından (Umut Filmi) itibaren Yılmaz Güney filmleriyle ortaya çıkmaya başlamıştır. 1965'lerde filizlenen Milli Sinema görüşü de sağ

---

<sup>1</sup> Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, birgualici@yyu.edu.tr

muhafazakâr ideoloji çizgisinde başarılı ürünlerini yine 1970 yılından (Birleşen Yollar) itibaren vermeye başlamıştır.

Çalışma, “Devrimden Sonra filminde geçen sosyalist düşünceye yönelik göstergebilimsel unsurlar nelerdir ve anlam inşasına nasıl katkı sağlamıştır?” sorusuna odaklanmaktadır. Türk Sineması'nda ilk defa konu olarak sosyalist ideolojinin Türkiye'de uygulanabilirliğini merkeze alan filmde bu ideolojinin nasıl ve ne şekilde yansıtıldığını tespit etmek çalışmanın amacıdır. Bu nedenle de çalışma, sosyalist ideolojinin Türkiye'de uygulanabilirliğini sorgulaması ve sinemanın bu anlamda nasıl etkin kullanılabileceğinin örneğini teşkil etmesi bakımından önemlidir. Bu kapsamda çalışma, sosyalist düşünceye bakış, Türk Sineması'nda sosyalist görüş ve devrimden sonra filminin göstergebilimsel analizi ile sınırlandırılmıştır.

## 2. Sosyalist Düşünceye Bakış

Antik çağ döneminin Sokrates, Platon gibi düşünürleri, birtakım ahlâki değerlere göre, mevcut toplumsal düzenden daha ideal düzenler hayal etmişlerdir. Fakat bu düşüncelerinde amaç olarak geniş halk kitlelerinin veya toplumun yaşam düzeylerinin iyileştirilmesine yönelmemişlerdir (Ölmezoğulları, 1996:103). Ancak bireycilikten ziyade toplumculuğu önemseyen Platon, bazı düşünürler tarafından ilk sosyalist olarak kabul edilmektedir. Bunun nedeni ise O'nun öngördüğü ideal devletindeki asker, yargıç ve çömlekçi olan üç sınıfın, kendi refahları için değil toplumun mutluluğu için çalışmaları gerektiği görüşü yatmaktadır.

Sosyalist düşünce, İngiltere'deki Sanayi Devrimi (1760) ve Fransa'daki Burjuva Demokratik Devrimi (1789)'nden sonra filizlenen bir düşünce olmuştur. Burjuvazinin galibiyetiyle sonuçlanan devrimlerden özellikle Fransız Devrimi sonrası eşitlikçi ve özgürlükçü toplum fikri, sosyalist düşüncenin temellerini atmıştır. Bu dönem İngiliz Robert Owen, Fransız Saint-Simon gibi bazı iyimser düşünürler ütopyik sosyalizm adı altında gelişen endüstriyel koşulların ve imkânların insanlık ve refahı için kullanılabileceğini savunmuşlardır. Ancak Karl Marx'a kadar hiçbir düşünür, sosyalist düşünceye tutarlı kuramlar getirerek kapitalist sistemin sistemli bir eleştirisini yapamamıştır. Bu nedenle Marx bilimsel sosyalist düşüncenin kurucusu olarak bilinmektedir.

Karl Marx ile anılan özellikle doğu bloğu ülkeleri ile gelişmekte olan ülkelerde etkisini gösteren sosyalist düşünce, temeli diyalektik materyalizme dayanan bir fikir

akımıdır. Soğuk Savaş döneminde Rusya'da yaygın olan komünizm görüşüne göndermeler yaptığından, Batı bloğu tarafından sürekli tehdit olarak görülen bu düşünce Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir Lenin gibi sosyalist filozofların katkılarıyla şekillenmiştir. Diğer yandan Soğuk Savaş döneminde Doğu ile Batı bloğu arasındaki düşünce çatışması Türkiye gibi arada kalmış olan ülkeleri de olumsuz etkilemiştir. Kitle iletişim araçlarının da etkisiyle her iki bloğa yönelik propagandalarla toplum yapay bir ikiliğe ayrılmış, daha sonra bu gruplar arasında bir çatışma varmış gibi gösterilmiştir.

Marx, Kapital isimli eserinin ilk cildinde meta fetişizmi kavramına değinerek insan emeği ürünlerin, nasıl üreten kesimden ayrılarak bağımsız ve özerk bir gerçeklik olarak sunulduğunu izah etmektedir (Çam, 2008:37-38) O'na göre, emeği diğer üretim faktörlerinden -toprak, sermaye ve hammaddeler- ayıran özellik, işverenin bu üretim faktörlerinin değerinin üzerinde bir değer elde edebilmesidir. Emek gücünün değeri de diğer malların değeri gibi belirlenmektedir. Üretime harcanan emek- zaman ile emek gücünün üretimine harcanan emek-zaman, işçinin yaşamını ve soyunu devam ettirebilmesi konusunda gerekli malların üretimi için harcanan emek süresidir. Kapitalist, işçiye sadece yaşamını sürdürebilmesi için gerekli ödemeyi yaparken, onu daha uzun süreler çalıştırmaktadır. Aradaki fark, kapitalistin kârının temelini oluşturan "artık değer" dir (Ölmezoğulları, 1996: 115-116). Sosyalist sistemde yapılacak iş emekçi kesim dahil proletaryaya yüksek insani değerlere ulaşma yolunu eşit düzeyde açık tutmaktır (Özbilgen,1966: 233).

Sosyalist sistemde devlet ise özel mülkiyete sahip çıkarken vatandaşlarına eşitliği ve adaleti tesis etmekten uzak, adeta bir zor kullanma aracıdır. Althusser, sosyalist görüşte devletin "ideolojik" boyutunun maddi olarak göz ardı edildiğini dile getirmiştir. O'na göre devlet, yönetimde polis, hükümet, hapisane, mahkeme gibi baskı aygıtlarını, ideolojilerini dayatmada din, sendika, eğitim, haberleşme, hukuk gibi ideolojik aygıtlarını kullanmaktadır. İdeolojik aygıtlar mevcut düzenin yapılanmasını ve yeniden üretilmesini sağlamaya çalışmaktadır. Çoklu ve çoğu özel alandadır. Baskı aygıtlarının bütünü ise kamuda ve tektir. Egemen sistemin ürünleri olan ideolojik aygıtlar, devlet iktidarına geçmiş ve baskı aygıtlarına sahip olan iktidardaki kişilerin ideolojilerini yansıtmaktadır (Althusser, 2003:54-57).

Sosyalist sistemde sosyo-ekonomik yapı liberal ekonomilerdeki gibi kendiliğinden piyasa koşullarına göre belirlenmemektedir. Bu sistemde gerek üretim biçimi gerekse üretim araçlarının mülkiyeti toplumun temel yapısını oluşturmaktadır. Siyasal kurumlar bu temelin üst yapısını meydana getirirken ideolojiler ise üst

yapının bir parçası olarak işlev görmektedir. Sosyo-ekonomik yapıyı belirlemede iki ana ilke planlama ve toplumsal mülkiyettir (Gürbüz, 1987:143). Bunlardan toplumsal mülkiyete ulaşmada devlet mülkiyetinin elde edilmesi gerekmektedir. Emeği yönünden üstün olan proletarya devlet mülkiyetini elde etmek için iktidarın başına geçtiğinde sosyalist devrim gerçekleşip kapitalist sistem yol olacaktır.

Marx'a göre proletaryanın burjuvaziye karşı giriştiği ekonomik mücadele ile siyasi eylem birbiriyle ilişkilidir. İşçi sınıfı ekonomik örgütlenmekle birlikte siyasi olarak da örgütlenip gerekirse zorla (devrimle) gücü ve iktidarı ele geçirmelidir. Devletin tasfiyesi ve proletarya diktatörlüğü bu şekilde kurulmalıdır. Mihail Bakunin'e göre ise, proletaryanın yapması gereken bunun yerine siyasal iktidarı bertaraf etmektir (Çelik, 2016:178). Hegel ise sınırsız ve engelsiz bir sivil toplumun kutuplaşma ve yoksullaşmanın hakkından gelemeyeceğini bu nedenle de devletin dışsal bir kontrolle devreye kimi zaman girmesi gerektiğini belirtmektedir (Kılıçaslan, 2018: 87-95). Sosyalist kuramcıların görüşlerinde birtakım ayrılıklar olsa da hemen hepsi ekonomik manada devletçilik görüşünü (Hizmetçi, 2006:16); yani sermayenin, üretimin ve dağıtımın devletçe karşılandığı, üretim araçlarının mülkiyetinin ve hizmetlerin devletin tekelinde olduğu sistemi savunmuşlardır.

Sosyalist sistemin özellikleri ise genel olarak şu şekilde özetlenebilir: Emek üretici güç olarak önemlidir. Emekçi kesim milli hasıladan pay alabilmektedir. Ancak ücret adı altında aldığı gelir dışında sermaye, teşebbüs vb. devlete aittir. Tek bir siyasi otoriteden merkezi planlamaya göre ülke yönetilmektedir. Kamu yararı üstün tutulmaktadır. İşgücü çağındaki nüfusun tamamı istihdam edilmektedir. Her şey toplum tarafından kişi içindir. Üretim araçları devlet mülkiyetindedir. Özel ve yabancı sermayeli şirketler kamusallaştırılmıştır. Kamusallaştırılan evler, araziler vb. kira bedeli alınmadan yurttaşlara ücretsiz tahsis edilmektedir. Elektrik, su, sağlık, eğitim gibi birçok hizmet kamu tekelinde olduğu için halk ücretsiz faydalanmaktadır. Dış ticaret gerektiğinde gerektiği ölçüde yapılmaktadır (Zeytinoğlu, 1985:158-178).

Sosyalist düşüncenin karşı çıktığı kapitalizm ise belirsiz ve kaygan ekonomik zemin ile yoğun sermaye birikimi ve sürekliliği, pazar arayışı, kâr arttırma ve büyüme zorunluluğu, güçlü devlet, yenilik üretme, uluslararası ekonomik ilişkiler ve güçlü beşerî sermaye arasındaki etkileşim ağları tarafından belirlenen bir ekonomik sistemdir (Gençoğlu, 2012:101). Kapitalist ekonomilerde emek ne kadar önemli ve değerli ise; aynı şekilde, üretiminde yardımcı oldukları mallara olan talepler de toprağı ve sermaye değerlerini etkilediğinden o derece önemli ve değerlidir. Üretim

araçlarının üretim maliyetini karşılayabilmesinde bu araçların ürettiği toplam ürün miktarının, ürünlerin tam maliyetine eşit olması yani; talebin arzı karşılaması gerekmektedir. Bir yandan tüketicilerin ürün talepleri, diğer yandan üretim araçlarının sınırlı miktarı denge değerini belirlemektedir (Loucks, 1972: 281-282). Bu ekonomilerde ayrıca kâr oranını yükseltmek adına sermaye yoğun teknikler uygulayıp emek başına kullanılan sermayenin artırılması zorunluluğu bulunmaktadır. Çünkü bu şekilde emek başına üretilen mal miktarı artabilecektir. Ancak yeni tekniklerin uygulanması sabit sermaye ve masraflarını da arttıracığından kâr oranı azalmakta (Hiç, 1979:49), bu da işgücünün üretim süreci dışında kalmasına; yani yedek işgücü ordusunun artmasına yol açmaktadır (Akyüz, 1980:6).

### 3. Türk Sineması'nda Sosyalist Görüş

Türk Sineması'nda 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'yle Menderes rejiminin çöküşü ardından Türk solunun önünün açıldığı yeni bir dönem başlamıştır. Darbeyi takip eden dönem toplumcu ve demokratik unsurlara sahip bir anayasanın kabulü, özellikle "ilerici" kentsoylu orta tabakalar arasındaki yakınlaşma, planlı ekonomiye geçiş ve sanayi burjuvazisinin ticaretle zenginleşen kesime karşı üstünlüğü 1960-1965 arası iyimser bir havanın doğmasını sağlamıştır (Daldal, 2005:137). Yıldırım bu dönemde genel anlamda hâkim olan özgürlük havasının sinemacıları da yeni eserler üretmek için teşvik etmeye başladığını ifade etmektedir. O'na göre darbe yönetimi ilk olarak Demokrat Parti'den rahatsız bir koalisyon hükümetini iş başına geçirince ülkeye II. Meşrutiyet dönemiyle yarışır bir siyasi canlılık hakim olmuştur. İlk politik filmler de bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır (Yıldırım, 2018:152-153).

1961 yılında Doğan Avcıoğlu editörlüğünde yayına başlayan Yön Dergisi de bu dönem Türkiye'ye özgü sosyalist metot arayışıyla yerli bir sol söylemin savunucusu olmuştur. 1960-1965 yılları arası Yön Dergisi, İşçi Partisi gibi tüm sol akımların tek bir anti-emperyalizm vurgusunda birleşip film yönetmenleri, sanatçı, fikir adamı gibi birçok kişiyi etkilediği dönemdir. Bu dönemde anti-emperyalist, ulusal sol düşüncenin etkisinde olan Metin Erksan, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ gibi yönetmenler 1960 darbesinden Adalet Partisi'nin 1965'teki seçim zaferine kadar Toplumsal Gerçekçi sinema anlayışına özgü eserler vermiştir (Daldal, 2005:137-138).

Altmışlı yıllar, güncel sosyal sorunlara ve sinemaya ilişkin kuramsal tartışmalar yaşandığı yıllardır. Özellikle 1965'ten sonra Ulusal, Halk, Milli ve Devrimci Sinema akımları gibi farklı sinema anlayışları adından söz ettirmeye başlamıştır. Bunlardan ulusal sinema anlayışı Halit Refiğ'in Ulusal Sinema Kavgası (1971) adlı kitabında ifade ettiği tarihsel bir yaklaşımla toplumun kültürel birikiminden ve düşünsel mirasından faydalanmak gerektiğinden bahseden bir görüştür. Ancak 1965 seçimi sonuçları ve toplumsal gerçekçi filmlerin gişede arzu edilen başarıyı elde edememesi sonrası Refiğ halk sineması kavramsallaştırmasına yönelmiştir. Yerli sinemanın ekonomik yapısından yola çıkarak halk sinemasına kavramsal bir bakış kazandıran Halit Refiğ, Türk Sineması'nın yerli halkın film izleme ihtiyacından doğduğunu ifade etmektedir. O'na göre yerli sinema sermaye sahiplerince değil halkın işletmeciler aracılığıyla yapımcılara aktarılan paralarıyla yapılmaktadır. O nedenle de Türk Sineması, Batılı kapitalist bir sinema değil, halk sinemasıdır (Yaylagül, 2018:28-97).

Lüleci, Toplumsal Gerçekçilik anlayışı sonrası Türk Sineması'nda Marksist görüşün temsilciliğini Devrimci Sinema Akımı'nın yaptığını ifade etmektedir (Lüleci, 2014:152). Devrimci sinema sadece içerikte değil, sinemanın teknolojik anlamda başlattığı devrimle de ilişkilendirilebilmektedir. Özellikle 1968 hareketleri, tüm dünyada etkisini gösterip devrimci söylemi yaygınlaştırırken, işçi ve öğrenci protestoları, hemen hemen tüm üçüncü dünya ülkelerinde görülen askeri darbeler, Amerika'nın Vietnam saldırısına tepkiler vb. konular devrimci sinemanın genel içeriklerdir (Kaplan, 2018:30). Biçimsel olarak da estetiksel kaygılar yerine mesajın ve gerçekçi sunumun ön planda olduğu söylenebilir.

Türk Sineması'nda devrimci sinema görüşü ise 1960'lı yılların ortalarında dillendirilmeye başlamıştır.1965 yılında Onat Kutlar öncülüğünde Sinematek Derneği'nin kurulmasıyla başlayan Genç Sinema Hareketi, bu görüşün temsilcisi olmuştur. Yeşilçam dışında ulusal ve devrimci bir sinema yaratma arzusunda olan grup konuyla ilgili ilk olarak kısa film çekimine yönlendirmiştir. Ancak Sinematek Derneği'ndeki fikir ayrılıkları ve çekim için özendirilen kısa film sayılarının az olması bu görüşün ileri seviyeye ulaşmasının önüne geçmiştir (Coşkun, 2009: 80-81).

**Görsel 1.** Umut (1970) Yılmaz Güney Filmi

Türk Sineması'nı eleştirerek Yeşilçam'a alternatif bir sinema anlayışını geliştirmek isteyen bu grup, Sinematek Deneği uygulama yapmasa da gençlerin ufkunu açarak onlara filmlere eleştirel bakabilmeyi ve sinemasal dillerini geliştirme gereğini aşlamışlardır (Esen, 2010: 129). Yeşilçam dışında bir sinema arayışının örnek alınabilecek bir düzeye gelmesi ise Yılmaz Güney sayesinde olmuştur. Sinematek'ten yaklaşık 5 yıl sonra 1970 yılında yapılan Umut filmi devrimci sinema görüşündeki sinemacılar için de umut olmuştur. Film yoksul insanların umutlarına sarılarak verdiği hayat mücadelesini konu edinmektedir. Ali Habib Özgentürk, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Kazım Öz, Özcan Alper gibi isimler de Türk Sineması'nda devrimci sinema veya bir başka bir ifadeyle üçüncü sinema anlayışında öne çıkan önemli isimlerdir.

Esen, üçüncü sinema olarak da ifade edilen devrimci sinemanın Türkiye'deki örneklerinde görülen ortak özelliklerini, anti emperyalist, egemen sisteme-iktidara muhalif, emekçiden-yoksuldan yana, feodal ilişkileri, geri bırakılmışlık ve gelişmemişliği eleştiren, konu işleniş militan, çarpıklık, sömürü ve yoksulluk gibi konuları sergileyip değiştirmeyi amaçlayan, Yeşilçam'a alternatif sorgulayıcı anlatımı olan, finansmanı var olan sinemanın ekonomik yapısı dışında karşılanan, manifesto niteliği taşıyan, gerçekçi sinema dili olan ve genellikle yönetmenlerin senaryosunu yazıp, kendi muhalif bakış açısını yansıttığı filmler olarak ifade etmektedir (Esen, 2007:315-316).

#### 4. Metodoloji ve Filmin Semiyotik Analizi

Batı dillerinde semiyotik şeklinde kullanılan Türkçede göstergebilim olarak ifade ettiğimiz kavram, Yunanca semeiotike teriminden, semiyoloji kelimesi Yunanca semeion (gösterge) ve logia (logos: kuram veya söz anlamında) sözcüklerinin birleşiminden gelmektedir. Hellenistik dönemin felsefecilerinden Stoacılar, özellikle mantık ve dil alanındaki tartışmalarında bir göstergeler öğretisi (İÖ 3. yüzyıl) olarak gösteren (semainon) ile gösterilen (semainomenon) arasındaki karşıtlıktan söz etmişlerdir. Çağdaş göstergebilimin Avrupa'daki öncüsü İsviçreli dilbilimci F. de Saussure (1857-1913) ise dil dışındaki göstergelerin işleyişine yönelik Fransızca sémiologie terimiyle adlandırdığı göstergebilimin ayrı bir bilim dalı olarak var olmasının öneminden bahsetmiştir (Rifat, 2014:27-33).

Bağımsız bir bilim dalı haline dönüşmesini sağladığı göstergebilimi, her türlü olguyu inceleyecek ve sınıflandıracak bir alan olarak gören ABD'li Peirce ise göstergebilimi, dilbilgisi, mantık ve sözbilim olarak üç bölüme ayırmaktadır (Rifat, 2014:30). Pierce çalışmalarında göstergelerin mantıksal işlevine eğilirken Barthes ise kitle kültürü üzerine odaklanarak dilin mekanik işlevi üzerine yoğunlaşmıştır (Akbayır ve Dumlu, 2017: 795). Saussure göstergelerin toplumsal işlevi üzerinde durmuştur. Ona göre Peirce'nin aksine "gösteren" (signifiant) ve "gösterilen" (signifie) şeklinde bir ikili yapı söz konusudur (Çeken ve Arslan, 2016: 509).

Saussure, dilin toplumla birlikte oluştuğunu, bunun için de söze ihtiyaç duyulduğunu ifade etmiştir. O'na göre göstergeler dizgesi olan dil, toplumla yakından ilişkilidir; çünkü dili kullanan toplumdur. İki bireyin diyalogunda konuşan kişinin zihninde canlanan kavramlar, göstergenin tasarımı olarak düşünüldüğünde kavram için gösterilen, işitim imgesi için gösteren, bütünü belirtmek için gösterge sözcüğü kullanılmaktadır. Dilin daha önceki dönemden aktarılmış bir kanıt dizgesi olarak değişmezliğini vurgulayan Saussure, bu kanıtların özgür şekilde seçildiğini zamanın da dilin sürekliliğini sağladığını ancak göstergelerin zaman içinde değişime uğradığını belirtmektedir (Köktürk ve Eyri, 2013:124).

Göstergebilimsel analiz, fotoğrafik ve ikonik göstergelere dayalı olarak yapılan bir analiz türüdür. Bu nedenle çalışmada, filmde kullanılan ve sosyalist düşünceye gönderme yapan fotoğrafik ve ikonik göstergeler, Saussure'un gösteren ve gösterilen ikili yapısına dayanan göstergebilimsel yöntemle incelenmiştir. 12 hikâyeden oluşan film, sosyalist devrim sonrası Türkiye'de gözlemlenen siyasi, sosyal ve ekonomik değişimlerin vatandaşın hayatına yansımalarını anlatmaktadır.

**Görsel 2:** Devrimden Sonra (2011) Film Afişi.

Herkesin oturduğu ulaşım hizmetleri, kamulaşan fabrikalar ve öğrenci, emekli, işçi her kesimin bunu şaşkınlık ve aynı zamanda büyük bir mutlulukla karşılmasını ele alan film ilk kez 6 Mayıs 2011 tarihinde gösterime girmiş, 18 haftada 53.503 seyirci tarafından izlenmiştir. Nazım Hikmet Kültür Merkezi'nin desteklediği filmin oyuncu kadrosunda ise Cezmi Baskın, Aytaç Arman, Levent Ülgen, Mert Fırat, Fırat Tanış, Suna Selen, Cansu Fırıncı, Menderes Samancılar, Şerif Sezer, Aysan Sümercan, Timur Acar, Bedia Ener gibi ünlü isimler rol almaktadır. 31 kopyayla 425.375,50 TL hasılat elde eden politik dram türündeki filmin ([www.boxofficeturkiye.com](http://www.boxofficeturkiye.com)) yönetmeni ve senaristi Mustafa Kemal Aybastı verdiği bir röportajda sinema anlayışını, "Biz, Türkiye'de işçi sınıfının beyaz perdede sesi soluğu, çekici, yumruğu olabilecek, onun güncel ve tarihsel çıkarlarını koruma refleksine sahip filmler üretmeye çalışıyoruz" şeklinde özetlemiştir. Siyasi görüşüne yönelik muhabirin politik sinema yaptığınızı söyleyebilir miyiz sorusunu ise yönetmen "Elbette. Ayrıca politik olmayan sinema var mı? Bizim farkımız herhalde siyasi, politik tutumlarımızı bir komüniste yaraşır şekilde tüm açıklığı ile ifade etmek olsa gerek" şeklinde yanıtlamıştır ([www.gazeteduvar.com](http://www.gazeteduvar.com),2017).

**Görsel 3:** Devrim Bildirisinin Okunması

Filmde kullanılan görsel öğeler incelendiğinde, özellikle sosyalist görüşün ve rejimin dünya genelinde en popüler olduğu yıllar olan 1960'lara bizi götürmektedir. 1960'lı yıllarla başlayan grevler, sendikalaşma, işçi ve öğrenci hareketleri gibi eylemler ve sonrasına işaret eden filmde seçilen binaların görsel nitelikleri de bu düşünceyi yansıtmaktadır. Görsel 3'te devrim bildirisinin okunduğu açık hava sinemasını andıran ve döneme gönderme yapan mekân bu anlamda dikkat çekmektedir. Yaşlı teyze de yeni rejimin bildirisini can kulağıyla dinlerken görülmektedir.

**Görsel 4:** Ağır Sanayi ve Kalkınma Komitesi'nin Düzenlediği Panelde Yaptığı Konuşma

Görsel 4'te yine devrim bildirisinin okunduğu tekstil fabrikasında da altmışlı yılların atmosferine uygun bir görünüm dikkat çekmektedir. Devlet mülkiyetine geçip kamulaştırılan fabrikadaki işçiler devrimin ne olduğunu idrak etmeye çalışırken herhangi bir zarar görüp görmeyecekleri konusunda endişelidir. "Ağabey bunlar

önce bizi işten çıkartıp sonra da işsiz diye hapse atmasınlar?”, “Maaşlarımızı düşürürler mi?” gibi kaygı duydukları söylemleriyle dağıtılan broşürlerden devrimin getirdiklerini anlamaya çalışan işçiler, daha sonra kendileri için toplanıp Ağır Sanayi ve Kalkınma Komitesi'ndeki panelistlerin konuşmalarını can kulağıyla dinler. Panelistler de artık fabrikaların gerçek sahiplerinin kendileri olduğunu, işsizliğin bittiğini ve ürettiklerinin patronların zenginleştirilmesi yerine kendi kârları için kullanılacağını belirtir.

**Görsel 5.** Sermaye Sahiplerinin Araba İçinde Karanlık Gösterilmesi



Görsel 5'te varlıklı bir karı koca olduğu anlaşılan evli çift, bir takside devrim bildirisini dinlerken oldukça gergin görülmektedir. Filmde hararetli tartışmaya giren sermaye sahibi burjuva bir aile olarak ikonlaştırılan çiftin arabada giderken ki konuşmalarından sosyalist yönetim sonrası hapse girmemek için servetlerini bırakıp kaçmak zorunda oldukları anlaşılmaktadır. Üretim araçları ve fabrikaların emekçi kesimin eline geçtiği ve başa geçen sosyalist iktidarın bildirisine halkın da sahip çıktığı ifade edilebilir. Taksici belli bir zaman sonra radyodaki bildiriye duymak istemeyen sermaye sahiplerini araçtan indirir. Burada, devrim karşıtı sermaye sahiplerinin film genelinde olduğu gibi daha karanlık mekanlarda betimlendiği görülmektedir.

**Görsel 6:** Eski Model Traktöre Binen Köylüler

Mekân olarak köyde geçen sahnelerde de fakirliğin ve yoksulluğun ön planda olduğu ifade edilebilir. Halk, toprak ağasının gücüne güç katan, yoksul kesim olarak ezilmektedir. Görsel 6'da köylülerin kullandığı traktörlerin, günümüzde oldukça nadir kullanılan, eski model traktörler olduğu görülmektedir. Filmde daha lüks ve pahalı traktörlerin kullanılması, köylü sınıfının da kapitalizmin çarkına girdiğini göstermiş olacağından eşya, kıyafet vb. unsurların seçimine dikkat edilmiştir. Dolayısıyla seçilen sahnelerde işçi ve çiftçi kesim görünüşleriyle yoksuldur ve kullandıkları araçlar da eskidir.

**Görsel 7:** Askerler Halk Temsilcileri Meclisi Askeri Komite Duyurusunu Dinlerken

Filmde sosyalist düzenin gelişiyile uluslararası ilişkilerdeki bağımlılık durumunun sınırlandırıldığıın ilan edilmesi bir başka dikkat çeken sahnedir. Afganistan'daki ISAF bünyesinde görevli olan Türk askerlerinin yaşadıklarının anlatıldığı bu sahnede ülkede devrim olmuş ve askerlere Halk Temsilcileri Meclisi Askeri Komite'den gelen duyuru okunmuştur. Görsel 7'de Türk askerleri komite bildirisini

dinlerken görülmektedir. Duyuruda sosyalist düzenin gereği olarak NATO ve diğer tüm askeri ortaklıklardan çıkıldığı, açık veya gizli anlaşmalarla ülke dışındaki tüm askerlerin ülkelerine geri dönecekleri ve NATO'nun ya da ABD Silahlı Kuvvetleri'nin tüm emir ve talimatlarının geçersiz olduğu ilan edilmiştir.

**Görsel 8:** Kiracıken Ev Sahibi Olan Karakter ve Giyimi



Karakterler film genelinde kendi statülerine ve altmışlı yıllara uygun kıyafetleriyle karşımıza çıkmaktadır. Kiracı konumundayken devrim sayesinde ev sahibi konumuna geçen karakterin üzerindeki gömlek-süveter, sermaye sahibi karakterlerin şık pardösüsü ve boynundaki fular, köylülerin eski süveter, ceket, işçilerin önlüklü kıyafet vb. giyimleri buna örnek olarak verilebilir. Görsel 8'de kiracı olan Levent karakteri döneme uygun giydiği gömlek ve süveteri ile görülmektedir. Yer, mekân ve eşya seçimlerinde de özellikle bu döneme özgü göstergeler göze çarpmaktadır. Otel odasında görülen abajur, dışı ahşap kaplı kalorifer, yaşlı teyzenin evindeki mobilyalar, eski eşyalar, masa örtüleri vb. altmışlı yılları yansıtan önemli detaylardır.

Film genel olarak değerlendirildiğinde; gerek seçilen eşya, kıyafet ve mekân gibi göstergeler gerekse karakterler ve bu karakterlere verilen diyaloglar açısından bir bütün olarak sosyalist düşünce ve devrim özlemini yansıtmaktadır. Toplumsal hareketler ve kurumlar olarak değerlendirildiğinde de filmin özellikle sanayi devriminin ardından işçi sınıfının örgütlendiği, sendikal ve özgürlükçü hareketlerin başladığı altmışlı yılları yansıtmaya çalıştığı ifade edilebilir. Aşağıda sosyalist devrim sonrası Türkiye'deki günlük hayatın değişimini ele alan filmin Saussure'un gösteren ve gösterilen ikili yapısına göre göstergebilimsel analizine ilişkin tablolar yer almaktadır.

**Tablo 1.** Tarımda Çalışanlar ve Toprak Ağası İle İlgili Göstergeler ve Anlamları

| GÖSTERGE | GÖSTEREN                             | GÖSTERİLEN  |
|----------|--------------------------------------|---|
| İnsan    | Mehmet Ağa                           | Sınıfsal Eşitsizlik                                 |
| Nesne    | Traktör                              | Emek  |
| Nesne    | Jip                                  | Güç   |
| Eylem    | Komünist Ömeri ziyaret               | Karşıt görüşün de sosyalist düşünceyi haklı görmesi |
| Nesne    | Tarımda ortaklaşmak için ileri afişi | Sosyalist görüş ilkesi ortak üretim                 |
| İnsan    | Tarım işçileri                       | Sömürülen kesim                                     |
| Nesne    | Biçerdöver                           | Tarımsal üretim                                     |

Filmde Sakince Köyü'nde yaşayan halkın toprak ağaları için çalışıp yoksulluk içinde hayatlarını idame ettirmeye çalıştıkları görülmektedir. Sosyalist hükümet başa geçince ilk önce sadece halktan solcu kesim buna destek vermiş daha sonra sağcı muhafazakâr kesim de durumun önemini anlayıp yeni düzeni desteklemiştir. Sağ görüşlü Erhan da sevdiği kız olan Elif'i kaybetmemek uğruna solcu kesimle iş birliği yapmayı (Komünist Ömer vb.) tercih etmiştir. Çünkü babası toprak ağası olan Elif, toprakların bölünmemesi adına teyzesinin oğlu ile evlendirilecektir. Bu nedenle sosyalist düzene uygun olarak toprakların birleştirilmesi adına halkın örgütlenmesinde solcu kesime destek verir. Tablo 1'de de görüldüğü gibi Elif'in babası Mehmet Ağa, sınıfsal eşitsizliği, sömüren toprak ağasını ve sahip olduğu üretim araçları (biçerdöver gibi) ve cipiyle gücü temsil etmektedir. Traktör ve tarım işçileri ile de gösterilen emek ve sömürülen kesimdir.

**Tablo 2:** İşçi ve Örgütlenme İle İlgili Göstergeler ve Anlamları

| GÖSTERGE | GÖSTEREN  | GÖSTERİLEN   |
|----------|---|--|
| Nesne    | Fabrikada çalışan makine                                    | Üretim-emek  |
| Nesne    | Çalışanların ellerindeki broşürler                          | Fabrikaların kamulaştırılması                                  |
| Nesne    | Fabrikana gözün gibi bak çünkü artık o senin de malın afişi | Fabrikaların kamulaştırılması-eşitlik                          |
| Nesne    | Büyük emek seferberliği için ileri afişi                    | Fabrikaların kamulaştırılması-eşitlik                          |
| Eylem    | Her şey emekçinin malı toplantısı                           | Birlikte hareket, örgütlenme                                   |
| Eylem    | Ağır sanayi ve kalkınma komitesi afişi                      | Sosyalist cumhuriyet rejimi; herşey emekçinin malıdır anlayışı |

Az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde genellikle devrimin ve sosyalist düzenin öznesi konumundaki toplumsal grup olan işçi kesimi, filmde daha çok devrim sonrası katıldığı panel ve bilgilendirme toplantısında görülmektedir. Toplantıda panelistin "Fabrikayla ilgili bütün yetki halkın sosyalist iktidarında yani sizdedir" sözlerinden işçi kesimin yeni düzenin öznesi konumundaki toplumsal grup olduğu anlaşılmaktadır. Sosyalist cumhuriyet rejiminin Ağır Sanayi ve Kalkınma Komitesi, üretilen herşeyin emekçinin malı olduğu görüşünü paylaşmaktadır. Tablo 2'de de görüldüğü gibi filmde dağıtılan broşürler, asılı afişler ve Ağır Sanayi ve Kalkınma

Komitesi toplantısı, fabrikanın ve üretim araçlarının işçinin mülkiyetine geçtiğini ve elde edilen kâra, işçinin de eşit şekilde ortak olduğunu vurgulamaktadır.

**Tablo 3:** Yaşam Kalitesi İle İlgili Göstergeler ve Anlamları

| GÖSTERGE | GÖSTEREN   | GÖSTERİLEN  |
|----------|--|---|
| İnsan    | Kiracı- oturduğu mülkü sahiplenmesi                            | Ezilen- güç sahibi  |
| Eylem    | Öğrenciler   | Sosyalist düzene destek eylemi  |
| Nesne    | Yaşlı teyzenin aldığı broşür                                   | Sosy. rejimin getirdiği eşitlikler  |
| Eylem    | Yaşlı teyzenin fatura bulamaması                               | Devletin ücretsiz hizmetleri  |
| İnsan    | Yeni evli çift   | Yeni rejim yeni mutlu bir hayat   |
| Nesne    | Boş hesap işleri Gelir Müd. Binası                             | Ücretsiz hizmet azalan bürokrasi  |
| Eylem    | Kadının gülümsemesi, masaya çiçek                              | Yaşam kalitesinin sosyalizmle artması   |
| Nesne    | Devrim gazetesindeki haber                                     | Sağlıkta ücretsiz hizmet ve reform  |
| Nesne    | HSBC tabelasının indirilmesi yerine halkevinin açılma girişimi | Kurumlarda millileşme, yabancı kurumların kapatılması, yerine milli kurumların açılması |
| Nesne    | Sağlık yurttaşlık hakkıdır panosu                              | Ücretsiz sağlık hizmeti   |

Tablo 3'te görüldüğü gibi sosyalist düzenle birlikte yaşam kalitesinde olumlu anlamda iyileşmeler göze çarpmaktadır. Ezilen kiracı, hükümetin çıkardığı kararname sonrası rahat bir nefes almıştır ve artık o gücün temsili olarak oturduğu mülkü sahiplenmiştir. Kiracı gelen ev sahibine “Herkes oturduğu evin sahibidir” diyerek kira ödemeyeceğini söyler. Öğrenciler yeni sosyalist hükümete destek için yürürken attıkları sloganlarla halka da destek çağrısı yapmaktadır. Yeni evlenen çiftten yaşlı teyzeye herkes geleceğe umutla baktığı için mutludur. “Sağlık yurttaşlık hakkıdır” panosu, yaşlı teyzenin fatura bulamaması gibi pek çok gösterge, sağlık, eğitim, ulaşım gibi hizmetlerin tamamen kamuya devredildiğini ve halkın herşeyden ücretsiz faydalandığını göstermektedir. Yabancı kurumlar kapatılıp yerine milli kurumlar açılmaya başlar. Filmde yabancı bir banka olan HSBC yerine milli bir kurum olan halkevinin açılma girişimi, sosyalist düzende uluslararası bağımlılıktan kurtulma çabasına işaret etmektedir.

**Tablo 4:** Müzikle İlgili Göstergeler ve Anlamları

| GÖSTERGE | GÖSTEREN                           | GÖSTERİLEN                     |
|----------|------------------------------------|--------------------------------|
| Müzik    | Kasetçalarda çalan müzik           | Devrim dalgası marşı-rejimin   |
| Müzik    | Hedef komünizm ve özgürlük         | Sosyalist rejimle ilgili müzik |
| Müzik    | Cahit Berkay ortaklaşma            | Sosyalist rejimle ilgili müzik |
| Müzik    | Sesler ve Düşler<br>Dişçi ile İşçi | Sosyalist rejimle ilgili müzik |
| Müzik    | Bulutsuzluk Özlemi-Redd            | Sosyalist rejimle ilgili müzik |

Film içindeki psikolojik durumları, kişilik özelliklerini veya belli olayları anlatmaya açıklayıcı ve destekleyici bir yapı olarak işlev gören (Vardar, 2009:89) müzik, propaganda aracı olarak da izleyiciyi etkileyebilmektedir. Filmin sosyalist düzenin gerekliliğini vurguladığı düşünüldüğünde seçilen müziklerin de bu doğrultuda devrimci çizgide olduğu görülmektedir. Tablo 4'e bakıldığında filmde kullanılan müziklerin anlam inşasında, sosyalist rejimi vurgulayan ve rejimin muhalif ruhuna özgü, hikâyeyi destekleyici tarzda olduğu söylenilebilir.

**Tablo 5:** Uluslararası Bağımlılıktan Kurtulma-İfade Özgürlüğü Göstergeleri ve Anlamları

| GÖSTERGE | GÖSTEREN  | GÖSTERİLEN                              |
|----------|---|---|
| Nesne    | Devrim gazetesi   | Sosyalist rejimin yayın organı          |
| İnsan    | Bir erin Halk Partileri Meclisi askeri komitesini duyurması | Uluslararası esaretten kurtulma         |
| Nesne    | Afganistan Türkiye bayrağı                                  | Uluslararası ilişkilerde NATO'ya destek |
| Eylem    | Sosyalist akademisyenin öldürülmesi                         | İfade özgürlüğüne darbe                 |
| Nesne    | Devrim gazetesi ve broşürleri alma                          | Yeni yönetime halk sıcak bakıyor        |

Tablo 5'te görüldüğü gibi sosyalist düzenin gereği olarak uluslararası esaretten kurtulma gayesindeki hükümet, kendi rejiminin yayın organından (devrim gazetesi) halkına hizmetlerini duyurmaktadır. Halk da yeni hizmetlerden devrim gazetesi ve broşürleri okuyarak haberdar olmakta ve yeni yönetime umutla bakmaktadır. Nitekim uluslararası bağımlılığın her türüsüne karşı çıkılan bu düzende dışarıdan destek yalnızca gerektiği yerde ve ölçüde alınıp verilmektedir. Bu nedenle de sosyalist iktidar başa geçince NATO'ya destek amaçlı Afganistan'da bulunan askerlerini geri çekmek ister. Halk Partileri Meclisi Askeri Komitesi'nin duyurusunda NATO ve ABD'nin talimatlarına artık uyulmayacağı, açık veya gizli anlaşmalarla gönderilen askerlerin geri getirileceği ve diğer tüm askeri ortaklıklardan çıkılacağı duyurusu da bunun göstergesidir. Sosyalist düşünce ayrıca ifade özgürlüğünün kapılarını olabildiğince genişletmektedir. Çünkü egemen kesim olarak belli bir grubun çıkarlarına ve eylemlerine yönelme yerine kolektif olarak halkın refahı ve mutluluğu düşünülmektedir. Ancak filmde sağcı muhafazakâr kesimden birinin sosyalist bir akademisyeni öldürmesi, bu kesimi ifade özgürlüğüne ağır bir darbe indirebilecek düzeyde tehlikeli olarak düşündürmektedir. Bu olay da filmin sosyalist düzenin her anlamda gerekli olduğu mesajına hizmet eden yönünü bize göstermektedir.

## 5. Sonuç

Sosyalist düşüncenin kökenleri çok eski çağlara uzansa da klâsik liberalizme karşı geliştirilen bir düşünce akımı olarak bilinmektedir. 19. yüzyılda sosyalist görüşe tutarlı ve sistemli kuramlarıyla hayat veren Karl Marx'dan önce bu görüşe ilişkin bütünlüklü bir yaklaşım geliştirilememiştir. Bilimsel sosyalizmin kurucusu olan Marx, yönetim şekli olarak önerdiği sosyalist rejimi, kapitalist sisteme karşı en iyi alternatif olarak açıklamıştır. Sosyalist sistem, emekçi kesimin üretim araçlarının mülkiyetini sahiplendiği (proletaryanın iktidara sahip olması), sosyalist devrim gerçekleştirerek kapitalist sistemi yok edebileceği bir sistem olarak öngörülmektedir.

Sosyalist sistemde özel ve yabancı sermayeli şirketler bulunmayıp her şey kamulaştırılmıştır. Dış ticaret çok gerekli olmadıkça yapılmamaktadır. Kendi ihtiyaçlarını karşılayacak düzeyde yerli üretim tercih edilmektedir. Kamu yararı üstün tutularak tek bir siyasi otoriteden merkezi planlama göre ülke yönetilmektedir. Kamusallaştırılan ev, arazi vb. kira bedeli olmadan vatandaşlara tahsis edilmektedir. İşgücünün tamamı istihdam edilmektedir. Elektrik, su gibi hizmetler kamu tekelinde olduğundan halk ücretsiz faydalanmaktadır.

Türk Sineması'nda gerçek anlamda sosyalist görüşe özgü yapımlar, 1965 yılında Sinematek Derneği'nin kurulmasından sonra başlamıştır. Dernek, Yeşilçam'a alternatif olarak dış ülkelerden getirttiği farklı türdeki sinema yapımlarını Türk izleyiciyle buluştururken, Genç Sinemacılar denilen bir grup sinemacı da bu yapımlardan etkilenmişlerdir. Genç Sinemacılar devrimci sinema adı altında filmlere eleştirel bakmayı öğrenmişler ve kendi sinema dillerini geliştirmek adına sınırlı sayıda deneysel bir dizi projeler gerçekleştirmişlerdir. Devrimci sinema dilini yakalama anlamında Yeşilçam'a alternatif, ilk yapım ise 1970 yapımı Yılmaz Güney'in Umut filmi kabul edilmektedir. 1970'lerle birlikte Ali Habib Özgentürk, Erden Kıral, Yavuz Özkan gibi isimler de Türk Sineması'nda bu alanda öne çıkan önemli isimlerden olmuştur.

Türk Sineması'nda sosyalist rejimi film konusu olarak işleyen ilk yerli yapım ise Devrimden Sonra filmi olmuştur. Film Türkiye'de sosyalist rejim uygulandığı takdirde nasıl bir gündelik hayatın olacağı sorusundan yola çıkmıştır. Devrimden Sonra filmi, Saussure'un gösterebilimsel ikili yapısına göre incelendiğinde sosyalist rejime ilişkin hemen hemen her göstergenin filmde başarılı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Film öncelikle Türkiye'nin altmışlı yıllarına bizi

götürmektedir. Seçilen kıyafet, mekân ve eşyalar da altmışlı yılların atmosferini yansıtmaktadır. Bu da yönetmenin sol söylemlerin yükseldiği 27 Mayıs 1960 Darbe Dönemi sonrasını filmin zamanı olarak tercih ettiğini göstermektedir.

Filmde genel anlamda sosyalist rejime ilişkin her detay göstergebilimsel açıdan verilmeye çalışılmıştır. Öğrencilerin sosyalist hükümeti destekleyen eylemleri, emekçi kesimin çalıştığı fabrikanın mülkiyetini ele geçirmesi, kiracının oturduğu evin sahibi olabilmesi, köylünün toprak ağası yerine kendisi için çalışması, halkın eğitim, sağlık gibi birçok kamu hizmetinden ücretsiz faydalanması, HSBC gibi yabancı sermayeli firmalar yerine halk eğitim gibi milli kurumların inşa edilmesi, fatura döneminin kalkmasıyla azalan bürokrasi, eşitlik anlayışı, fabrika, banka vb. kamulaştırma faaliyetleri, film müziği seçimleri vb. bu anlamda filmde gösterilen en belirgin öğelerdendir.

**Kaynakça**

- Akbayır, M. ve A. Dumlu (2017). Bir Göstergibilimsel Analiz Örneği: The Watchtower Of Turkey. *International Congress Of Eurasian Social Sciences (ICOESS) Özel Sayısı*, 8(28). 790-806.
- Akyüz, Y. (1980). *Sermaye, Bölüşüm, Büyüme*. 2. Baskı. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin ideolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki.
- BoxOffice (2019). *Devrimden Sonra*. <https://boxofficeturkiye.com/film/devrimden-sonra-2011036> Erişim Tarihi: 15.03.2019
- Coşkun, E. (2009) *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınları
- Çam, Ş. (2008). *Medya Çalışmalarında İdeoloji: Epistemolojik ve Metodolojik Sorunlar*.Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Çeken, B. ve A. A. Arslan (2016) İmgelerin Göstergibilimsel Çözülmesi "Film Afişi Örneği" *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(2), 507-517.
- Çelik, S. (2016). Karl Marx ve Mihail Bakunin Arasındaki Proletarya Diktatörlüğü Tartışması:SSCB Örneği Üzerine Bir Değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 9(46), 178-184.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul:Homer Kitabevi.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul:Agora Kitaplığı
- Esen, Ş. K. (2007). *Türkiye'de Üçüncü Sinema*. (Derl.). E. Biryıldız ve Z.Ç. Erus. (ss.310-354).
- Gençoğlu, A. Y. (2012). Kapitalizmin Temel Nitelikleri Bakımından Emegın Konumu. *HAK-İŞ Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*. 1(1), ss.98-116.
- Gürbüz, Y. (1987). *Karşılaştırmalı Siyasal Sistemler*, İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Hiç, M. (1979), *Kapitalizm, Sosyalizm, Karma Ekonomi ve Türkiye*, 3. Baskı, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Hizmetçi, H. (2006), Türkiye'de Devletçiliğin Sosyal Yapıya Etkisi (1930-1960), *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

- Kaplan, M. (2018). Üçüncü Sinemada Devrimci Kimliğin Sunumu: Türk Sinemasından Örnekler. *İstanbul Journal of Social Sciences*. Spring: 20, ss.30-53.
- Kılıçaslan, E. A. (2018). “Bilimsel Sosyalist” Hegel Ya Da Marxizme Hegel’in “Bilimsel Sosyalist” Olduğunu Öğretmeyi Amaçlayan Bir Deneme. *ViraVerita E-Dergi*, Sayı:7, ss.77-109
- Köktürk, Ş. ve S. Eyri (2013). Dilbilim ve Göstergibilim: Ferdinand De Saussure ve Göstergibilimi Anlamak. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi (2013-II)*, Sayı:2, 123-136.
- Loucks, N. W. (1972), *Kıyaslamalı Ekonomik Sistemler*, Belge Yayınları Araştırma ve Çeviri Grubu, Cilt:1 İstanbul: Belge Yayınları:5.
- Lüleci, Y. (2014). Türk Sineması ve Din. *Din ve Hayat*. Sayı:22, ss.150-153.
- Ölmezoğulları, N. (1996), *Değişim, Dönüşüm ve Sorunlarıyla İktisadi Sistemler*, I. Baskı, Ezgi Kitabevi Yayınları, Bursa.
- Özbilgen, T. (1966). Sosyolojinin Verileri Açısından Sosyalizmin Meşruluk Sınırları. *İstanbul Hukuk Fakültesi Mecmuası*. 32(1), İstanbul: Ayrı Basım (ss.219-269)
- Rifat, M. (2014). *Göstergibilimin ABC’si*. 4. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Sert, S. (2017) *Aybastı: Amacımız İşçi Sınıfının Beyaz Perdedeki Sesi Olmak*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2017/06/03/aybasti-amacimiz-iscii-sinifinin-beyaz-perdedeki-sesi-olmak/> Erişim Tarihi: 25.02.2019
- Vardar, B. (2009). *Sinemada Ses ve Müzik*. İstanbul: Es Yayınları
- Yıldırım, E. (2018) *İdeolojik ve Estetik Boyutu ile Politik Sinema*. Konya: Atlas Akademi.
- Zeytinoğlu, E. (1985). *Ekonomik Sistemler*. 2. Baskı. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayın No:429.

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## 1960'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK SINEMASINDA MEKÂN KULLANIMI

Serpil ÖZKER<sup>1</sup>

### 1. Giriş

Sinema, bir kültür modelinin dünyaya pazarlanmasında önemli bir araçtır (Yağız, 2006). Bu iletişim aracı sosyo-kültürel anlamda gelişimi ve değişimi hızlandırır, toplumlararası iletişimin ve bilgi paylaşımının hızlı şekilde yürütülmesini sağlar. Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk gösterimlerin başlamasından günümüze sinema, bu bilgi aktarımına, sosyal, kültürel, toplumsal, ekonomik, siyasi yapıya bağlı olarak ilerlemiştir. Sinemanın Türkiye'ye girdiği 1896 yılından, 1922 yılına kadar olan süreç Türk Sineması'nın "tanışma dönemi" olarak adlandırılmış, ardından Cumhuriyet dönemi ile ülkede yaşanan değişimler, doğal olarak sinemanın da yenilenmesini gerektirmiştir (Tunç, 2012a). 1950'li yıllara kadar toplumsal sorunlar temelli gelişen sinema ortamı, 1960'lı yıllara kadar kendinden söz ettirememiş, ancak 1960'lar sinemasına da zemin hazırlamıştır. 1960'lar Türk Sineması'nın en üretken yılları olduğu kadar köyden kente göç, kentleşme, gecekondulaşmanın yanı sıra modern çağda kitleleri eğlendirme işlevini 1950'lerin başında yüklenmiş olan televizyonun henüz Türkiye'de var olmadığı bir dönemdir (Dorsay, 2009). Bu bağlamda çalışmada, Türk Sineması'nın en verimli dönemi olması ve etkili sinemacıların ortaya çıkması nedeniyle 1960 yılı temel alınmıştır. Türk sinemasında mekân kavramı ise sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi olaylar nedeniyle 1980'li yıllara kadar yeterince önem kazanamamış, sinemanın odak noktasını karakterler oluştururken mekân genellikle arka fon olarak kullanılmıştır. Mekân kavramı, yaşam tarzı ve dönemin özelliklerini yansıtmada sinemanın önemli bir aracıdır ve hikâyenin gerçekçi bir şekilde izleyiciye aktarılmasını sağlar. Sinema perdesindeki öykü, mekân kurgusu ile tamamlanır, bir anlamda hikâye ya da filmin kurgusu mekândan destek alır. Bu iki farklı disiplin birbirinden beslenerek ortaya bir

---

<sup>1</sup> Serpil Özker, Doç.Dr., FMV Işık Üniversitesi, GSF, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı, serpil.ozker@isikun.edu.tr

sonuç ürünü çıkarır. Bu anlamda, Türk Sineması ve Mekân konusu ile ilgili çalışma sayısının sınırlı olması ve Türk Sinemasında mekân kavramının önemli bir konu olması nedeniyle çalışma hazırlanmıştır. İlgili literatür taranarak, dönemin popüler filmleri arasında, film türü, konusu ve mekân kullanımı gibi özelliklerine göre 1960 yılından 2019 yılına kadar olan süreçte çevrilen Türk filmlerinden yıl bazında beş film seçilip (toplam 300 adet) izlenerek analizleri yapılmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın birinci bölümde; Türk Sineması'nın tarihsel gelişimi, ikinci bölümde; Mekân ve Sinema, üçüncü bölümde Türk Sinemasında Mekân, dördüncü bölümde 1960'lardan 2019 yılına Türk Sineması'nda mekân kullanımı irdelenmiştir. Bu bağlamda, Türk Sineması'nın geçirdiği değişim, sinemada mekân kullanımı üzerinden ele alınmıştır. Farklı iki disiplinin hem sinema hem mimari anlamda birbirlerinden etkilendikleri, beslendikleri ve mekân karakterinin aslında sinemanın ilk gününden günümüze doğal, kurgu ve bilgisayar teknolojileri ile de olsa sinemanın başkarakteri olarak kurgulandığı görülmüştür.

## 2. 1960'lardan Günümüze Türk Sineması

Osmanlıda 19. yüzyılda batılılaşma ve teknolojik yenilikleri öğrenme isteği ve özellikle gayrimüslimlerin etkisi ile yeniliklere kapısını açan bir dönem söz konusudur (Özker ve Makaklı, 2013). Cumhuriyet döneminde ise iktisadi, hukuki ve sosyal yapı yeni bir şekil almış, bu da sanatın bütün kollarında olduğu gibi sinemaya da yansımıştır (Tunç, 2012b). Bu dönem "tiyatrocular" olarak adlandırılan, 1950'lere kadar devam eden ancak yeterli verimliliğe ulaşamayan bir dönemdir. Aslı Daldal, 1948-1959 yılları arasında Türk Ulusal Sineması için sağlam temeller atıldığını, Yeşilçam olarak adlandırılan yeni bir sinema endüstrisinin oluştuğunu, film ve sinema salonlarının arttığını, sinema kuruluş ve yayıncılığı açısından bu dönemin önemli olduğunu vurgulamıştır (Tunç, 2012c). 1960 ve 1970'lerde yaşanan sosyal, ekonomik, siyasi değişimler toplumsal anlamda yeni bir kültürün oluşumuna da zemin hazırlamıştır. 1950'lerde başlayan 1970'lere kadar toplum üzerinde etkili olan sinema anlayışı Tiyatrocular Dönemi'ni sonlandırarak Sinemacılar Dönemi'ni başlatmıştır. 1949-1959 dönemi anlatım açısından bir sinemalaştırma, sinema yapma dönemi olmuş, izleyiciyle düzenli bir ilişki kurarak bir arz-talep sürecine ulaşılmaya çalışılmıştır (Scognamillo, 2003). Türkiye'nin 1950'li yıllarından itibaren kentsel mekânda ortaya çıkan gecekondu kavramı, zamanla kültürel bir öğeye dönüşmüştür. Bu sayede toplumsal sorunları kaleme almaya çalışan ve gerçek hayatı mekânsal unsurlarla izleyiciye aktaran sinema

ortamı 1950'li-1960'lı yıllarda, kent-köy-göç konularını dikkate almıştır. Ekonomik açıdan da bölgesel eşitsizlikleri tetikleyen kentleşme, göç olgusu, 1960'lardan sonra yeni bir içerik kazanmış ve bu süreçte yaşanmaya başlayan toplumsal ve beraberinde mekânsal dönüşümler Türk sinemasına ilham kaynağı olmuştur (Çelik ve Tezcan, 2017a). 1960'lı yılların toplumsal sorunları Türk Sinemacılarının işine yaramış, Yeni Sinemacılar olarak adlandırılan bu dönem de toplumsal sorunlara değinilen filmler üretilmiştir. 1950'lerde başlayan ve 1960'larda başarıyı yakalayan, seyirci talebi doğrultusunda şekillenen sinema ortamı, yoğun siyasi olayların yaşandığı bir dönemde toplum için de kaçış aracı olmuştur. Sinemaya gitme alışkanlığının artması ve seyirci talebiyle yön kazanan filmlere rağbet artmış, sinemacılar ticari filmlere yönelmiştir. Bu anlamda 1960'lar Türkiye'de değişimlerin başladığı, ekonomik, siyasi olayların yoğunlaştığı ve sinema perdesinde izlenen, toplumsal olaylar temelli Türk filmleri dönemi olarak da yerini almıştır. 1960'larda başlayan 1970'lerde de devam eden toplumsal ve siyasi değişimlerin ardından 1980'lerde dışa açılma ve teknolojik yeniliklerin ülkeye girmesi ile yeni bir dönem başlamıştır. 1980'li yıllar Türkiye'de yaşanan yapısal değişimlerin kendisini sinemada da ifade ettiği yeni bir dönemin başlangıcıdır. Bireyin sorunları, toplumsal yapıdan bağımsız olarak ele alınmış, yasaklanmaya çalışılsa da "arabesk" egemen bir kültür haline dönüşmüştür (Çelik ve Tezcan, 2017b). 1980'li yıllar günümüzdeki değişimlerin temelini oluşturan bir dönemdir. 1980'li yıllarda, televizyonun yaygınlaşması, erotik, arabesk, toplumsal olaylar temelli filmler izleyiciyi sinemadan uzaklaştırmış, bu dönemde bireysel konulu filmler çekilmiştir. 1980'lerde dışa açılma ile başlayan, 1990'larda teknoloji ile devam eden yenilikler Türk Sineması'nda değişimlerin önünü açmış, 1990'lı yıllardan itibaren televizyon yayıncılığının gelişmesini sağlamıştır. Toplumdaki değişim süreci doğal olarak Türk Sinema filmlerinde yakından izlenmiştir. Türk Sineması toplumun tüm değişimlerini yakından takip etmiş, sinema toplumu etkileyen bir unsur olarak da kendini hissettirmiştir (Kaplan, 2004). Bu anlamda, Türk Sineması, her dönemde yeni arayışlarla farklı anlatım dili oluşturmuştur. Sinemanın başlangıcından günümüze, özellikle toplumsal olaylarla ilişkili gelişimi, günümüze kadar değişerek devam etmiştir. Küreselleşen İstanbul'da, bir tarafta kentsel hizmetlerinden yoksun, gecekondu temelleri üzerinden apartmanlaşmaya başlayan mahalleleri ve terk edilmiş kent merkezleri ile diğer tarafta küresel ölçekte alışveriş merkezleri, ofis, konut ve yükselen yapıları ile tezatlıklar yerini almıştır (Çelik ve Tezcan, 2017c). 2000'li yıllara gelindiğinde ekonomik anlamda ilerleme sağlayan Türk Sineması'nda alt yapı, kurgu, mekân gibi gereklilikler dönemin toplumsal gelişmeleriyle etkileşim

içinde biçimlenerek günümüze gelmiştir. Bu sayede kent ve mekân ölçeğine yansıyan tüm unsurlar sinema perdesine de yansımıştır.

### 3. Mekân ve Sinema

Mimarlık içinde bulunduğu sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi, teknolojik ortamın bir parçası olarak ve tüm bu etkenlerle bir arada, onlardan beslenerek ortaya ürünlerini çıkarmaktadır. Mimarlık, disiplinler arası yaklaşımla kendini daha geniş anlamda kültürel ve kuramsal tartışma içinde konumlandırarak yapması gereken özelleştire için gereken araçları elde edebilmektedir (Balamir ve Erkal, 1999). Mimarlık, farklı disiplinleri beslediği gibi birçok disiplinden de beslenmekte, özellikle sanatın her alanında kendini hissettirmektedir. Mimarlığın beslendiği sanat alanları gibi modern dünyanın yeni sanatı olarak beliren fotoğraf, fotoğrafın hareket ve sesle evrilmiş hali olan sinema, sinema ve mimarlığın etkileşim halinde olduğu temel görsel iletişim biçimlerindedir (Ünver, 2015). Sinema gibi Mimarlık da farklı disiplinlerden beslenmekte, her ikisini oluşturan temel unsuru da zaman ve mekân oluşturmaktadır. Kentsel alanlar, mimari yapılar, iç mekânlar, açık ve kapalı her alanda bir mimari-mekânsal ürün, deneyimlenen yaşam sahneleri olarak hem sinema perdesinde hem gerçek hayatta göze çarpar. Bu unsurlar aslında sinema perdesinin her sahnesinde bir öge olarak ele alınır. Dolayısıyla sinema anlatı aracı olarak mekân ve çevresini hikâyelerinde ağırlıklı olarak kullanır. Mimarlık, sinema gibi zaman ve hareket boyutunda yer alır, izleyici bir yapıyı art arda gelen bölümler olarak görür. Aslında bina inşa etmek ya da bir ürün ortaya koymak, içinden geçilen kontrast ve bağlantıların etkilerini tahmin etmek ve araştırmak demektir (Pallasmaa, 2008). Sinema perdesinde aslında aktarılmak istenen yönetmenin izleyiciye vermek istediği mesajdır. Filmin konusu, karakterleri ve onu tamamlayan mekânsal unsurlar filmin bir bütün olarak izleyiciyle buluşmasını sağlar. İlk zamanlarda film perdesinde yer alan sadece dekor amaçlı üretilen iç ve dış mekânlar, zamanla filmin konusuna uygun mekânlar olarak kurgulanmaya başlamıştır. Her film sahnesi mekânı, bir zamansallıkla kurgulanır, mekâna dönük bütün özgüllükleri belirleyen sinematografik olarak yeniden irtibatlanan zaman-mekân ikiliğidir. Mekân içerisinde kamera hareketleri, mekân içinde geçirilen zamana vurgu yapmakla birlikte, yönetmen mekâna dönük mesajını karakter üzerinden de gönderir. Bu nedenle sahnenin geçtiği mekân söylenmek istenen şeyi vurgular, değiştirir ya da çarpıtır; mekân konuşur (Uzunali, 2015). Yönetmen vermek istediği mesajı bir anlamda mekânı kullanarak verir. Hem Mimarlık hem

Sinema, yaşanan mekânı açıklar, yaşamın kapsamlı imgelerini yaratır ve onlara aracılık eder, her filmde bina göstermek şart değildir, çünkü her imgede mekân etkisi bulunur (Pallasmaa, 2008). Sinema sahnesinde ki her bir mekân anlatıyı güçlendirdiği kadar izleyicinin hafızasında da etkili olur, kalıcı görsel etki bırakır. Bu sayede aslında tanımlanmış zaman ve mekân kavramlarıyla sosyal hayat etkilenir, zihindeki görsel hafıza tarafından sinema mekânları deneyimlenmiş olur. Örneğin, bir izleyici Paris'e gitmemiş de olsa bir filmde Eyfel kulesini gördüğünde bu mekânın Paris olduğunu anlayabilir. Çünkü filmlerdeki mekânsal dokular görsel deneyimler halinde hafızamıza kaydolmuş olur (Kutucu, 2005). Aslında sinema, farkında olmadan ya da olarak mekânsal unsurları başkarakter olarak kullanmaktadır. Bu sayede mekân kurgusu, doğal alanlarda; kır, deniz kenarı, apartman dairesi, kurgu alanlarda; gerçek mekânın geçici çözümlerle oluşturulduğu; bar, depo, sahne, sanal alanlarda; kalabalık platformlar, tarihi dönemler gibi alanlara dönüştürüldüğü görülmektedir.

Tanyeli, mekânın sinemadaki temsiliyetini şu şekilde sınıflandırmıştır.

- Sinemanın inşa edilmemiş ve gerçeklik düzleminde kullanılmayan bir sanal mimarlık alanı olması,
- Sinemanın gerçek mimari mekânları kendi sanal evreninde yeniden üretmesi,
- Sinemanın kendi olay kurgusu içinde bir mimarı ve/veya mimarlık etkinliğini ele alması (Tanyeli, 2001).

Sinemada farklı kurgularla kendini gösteren mekân biçimi aslında yönetmenin çekeceği sahne ya da filmin konusuna bağlı olarak gelişmektedir. Yönetmen, farklı mekanlardan kesitleri tek bir mekanmış gibi algılanmasını sağlayabilir, gerçekte var olan mekanları yeniden stüdyo ortamında üretebilir ve mekanların nasıl görünecekleri konusunda hayali öngörüler sunabilir (Beşışık, 2013). Bu anlamda sinemadaki mekânın var olan "gerçek/doğal", yapay/kurgu", sanal/teknoloji" destekli üçlemi ile sinemada mekân anlatılarının filmle bir bütün olduğu, bu sayede mekân temsiline sürekli ancak gerekli durumlarda araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Sinema, var olan bir mekânı kullandığında aslında onu yeniden üretmektedir.

#### 4. Türk Sinemasında Mekân Kullanım Biçimleri

Sinema, endüstri ve sanat olarak bir bütünü temsil eder, eğlenceden düşünceye geçer, ikisini besler, kendi de ondan beslenir. Önce ülkesini temsil eder, o ülkenin insanlarını ve sorunlarını anlatır, bu yolda ilerleyerek çizgisini ve biçimsel niteliklerini oluşturur (Scognamillo, 2009). Sinema perdesinde insan, mekânla bir ilişki kurarak hikâyeyi tamamlar, algılanan çevre, algılayan insan ve algısal sürecin tüm değişkenlerine ait verilerin sonucu olarak da mekân ortaya çıkar (Ural, 2005). Mekân, yaşam biçimi, kültürel etmenler gibi soyut olgularla mekândaki fiziksel etmenlerin birlikteliği ile bütünlük sağlar ve bu sayede anlatıyı tamamlamış olur. Sinemanın da aracı mekândır ve mekânın duygusunu aktarabilmek de filmin senaryosuna, oyuncusuna önemli ölçüde bağlıdır. Bazı kuramcılar, mekânın sadece harekete zemin oluşturan bir alan olduğunu, bazıları da çerçeve içindeki her şeyin mekân olarak adlandırıldığını, bu sayede mekânın sinemasal anlatıma dönüştüğünü ifade eder. Kimi filmde ön planda olan mekân, başka bir filmde siyah bir fona da dönüşebilmektedir (Tüzün, 2008a). Sinemanın ilk yıllarından itibaren eleştirmenler ve izleyiciler, dekorun sinemada diğer öğelerden daha önemli bir rol oynadığını ve hikâyenin mekânla bir bütün olduğunu anlamıştır. Sinemada mekân, yalnızca insana özgü durumlar için bir taşıyıcı olmaktan çıkmış, filmin yapısına önemli katkısı olan bir mizansen ögesi haline gelmiştir (Serter, 2005). Dolayısıyla 1960'lardan günümüze toplumsal değişimler, Türk Sineması'nda, filmin konusunu, kurgusunu, çekim yöntemini etkilediği gibi, mekânını da etkilemiştir.

Bu anlamda, Türk Sinemasında sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi değişimlerin baş gösterdiği 1960 yılı bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. 1960'lar zor şartlarda çekilen film sahneleri ve henüz kendinden söz ettirmeye başlayan bir sinema dönemidir. 1960'lı yıllarda toplumsal olaylar temelli yaşanan süreçte ekonomik koşulların yetersizliği çekim mekânlarının da doğal mekânlar olmasını zorunlu kılmıştır. Dönemin toplumsal koşulları nedeniyle filmler köşk, köy evi gibi özellikle iç mekânların sıklıkla kullanıldığı doğal mekânlarda çekilmiştir. 1960'lı yılların sinemasında çoğunlukla somut mekânlar göze çarpar ve genellikle bu mekân hikâyenin arka fonunu oluşturur. Dönemin sinemacılarının çok film üretme çabası, sinemanın bir anlamda ticari bir kaygısının olduğunu da ortaya koyar. En çok kullanılan mekânlar, kentsel imge olarak özellikle İstanbul görünümüleri, müstakil ev, gecekondular, pazar yeri, köşk, yalı, apartman, pavyon, gazino, deniz kenarı vb. gibi kalıplaşmış mekânlardır. Kızıl Vazo (1961), Aşkların En Güzeli (1964) gibi benzer yapımlı filmler doğal mekânda çekilen filmlerdir. 1980'lerde toplumsal olaylar

temelli gelişen özellikle kentleşme, göç, gecekondulaşma gibi konular filmlerde kendini hissettirmeye başlamıştır. Ben Topraktan Bir Canım (1980), Yakılacak Kadın (1982), Arabesk (1988) gibi benzer yapımlı filmler dönemin sosyal olayları temelli gelişen ve film konusu üzerinde etkisi olan köy ve kent kavramlarını yansıtan filmler arasındadır. Bu filmlerde özellikle İstanbul, apartmanlaşma ve kalabalık yaşantısı ile kent kavramı belirgin bir şekilde hissettirilmektedir. Özellikle 1980'li arabesk filmleri döneminden 1990'lara kadar sinema perdesine İstanbul'a göç edenin, taşralının gözünden bakılmıştır. Bu dönem filmleri genellikle köyden İstanbul'a gelişle başlar, Haydarpaşa filmin kente giriş sembolü olarak belirlenir. Taşradan gelen kişinin İstanbul'a göz gezdirmesiyle filmlerdeki köylü-kentli ayrımının başladığı da dikkat çeker (Suner, 2002). Kentleşme ve göç gibi sorunların yanı sıra 1980'lerde başlayan dışa açılma ve teknolojinin ülkeye girmesiyle 1980'lerden 1990'lara kadar var olan sinemada doğal mekân kullanımı 2000'lere doğru yerini kurgusal mekânlara bırakmaya başlamıştır. 2000'li yıllarda ekonomik iyileşme, sinema perdesindeki doğal mekânı ya kurgu ya da bilgisayar teknolojilerinden destek alan mekânlara dönüştürmüştür. Bu gelişme, sinema ortamında sanal mekânların oluşumunu ve sanal mekânın hızlı gelişmesini sağlamıştır.

Bu doğrultuda çalışmada, 1960'lardan günümüze Türk Sinemasındaki mekân kullanımı sürekli değişim geçirerek doğal, kurgu ve bilgisayar destekli üretilere yerini bırakmıştır. Bu anlamda analizlerde öne çıkan "doğal, kurgu, bilgisayar tarafından üretilmiş-CGI (Computer Generated Imagery) kurgu mekân"ların olduğu tespit edilmiştir. Sinemada mekân, senaryonun aktarılması için kullanılan anlatım aracıdır. Bu bağlamda çalışmada mekân kullanımı kendi içinde doğal, kurgu ve CGI olarak üç başlıkta ele alınmıştır.

#### **4.1. Doğal Mekân**

Sinemada doğal mekân, gerçekliği yansıtır, zamanı, ortamı, kültürel kodları kullanarak uzlaşımlara dayalı bir şekilde mekânı anlatır, dekorun gerçeklik etkisini yaratmak amaçındadır (Tüzün, 2008b). Doğal mekân, sinemanın arka planını, duygusal yönünü izleyiciye aktarır, herhangi bir zamanda ve alanda bulunabilir, değiştirilmesi gerekmez. Türk Sineması'nda 1990'lara kadar çoğunlukla doğal mekânların kullanıldığı görülür. 1960'lı yıllar Türk Sineması'nda kostüm, dekor gibi gereklilikler ekonomik imkânlar nedeniyle zor şartlar altında temin edilmiş, filmin konusu nerede geçmesi gerekiyorsa o alanda çekilmiş, kurgu alanlar

kullanılmamıştır (Hun, 2012). Ayşecik (1960), Hatırla Sevgilim (1961), Aşkların En Güzeli (1964), Hıçkırık (1965), Dönüş (1972), Susuz Yaz (1973), Mavi Boncuk (1974), Bodrum Hakimi (1976), Sultan (1978), Alev Alev (1984), Çalığışu (1986) gibi filmler doğal çevre ve mekanlarda çekilen filmlerdir. Bu filmler genellikle köy evi, köşk, yalı, kır-piknik alanları, İstanbul manzaraları, sokaklar, deniz-deniz kenarı gibi alanlarda çekilmiştir. Örneğin; 1968 yılında Lütfi Ö. Akad'ın yönettiği "Vesikalı Yârim" adlı filmin çekim mekânları: İstanbul sokakları, İstanbul manzaraları, Beyoğlu, saz, gecekondu, cami, apartman dairesi, manav, eski İstanbul evleri, kahvehane, dükkân, fotoğrafçı, vapur, hastane, depo, orman ve hapishanedir. "Vesikalı Yârim" (Resim 1-2-3-4) adlı film ve 1960-1980 yılları arasındaki filmler genellikle filmin konusuna uygun olarak doğal mekânlarda çekilmiştir.

**Resim 1-4.** Vesikalı Yarım (Lütfi Ö. Akad, 1968), Doğal Mekân Kullanımı



## 4.2. Kurgu Mekân

Kurgu mekân, anlatıya destek veren, dekorlarla oluşturulan yapay mekânlardır. Kurgu mekânlarda hayal ürününün kurgulanarak üretilmesi sağlanır. Var olan bir mekâna farklı anlamlar yükleyerek, gerçek mekân üzerinde değişiklikler yapar. Gerektiği durumlarda kurulur, gerektiğinde başka bir alana taşınabilir. İstenilen büyüklükte ya da küçüklükte, istenilen renkler de kullanılabilir. Kurgu mekânın doğal mekândan farkı dekor unsuru olmasıdır. 1990'lardan sonra hızla yayılan kurgu mekân, günümüzde teknolojik imkânların ve ekonomik koşulların artması sonucunda sıklıkla tercih edilmektedir. İstanbul Kanatlarımın Altında (1996), Tabutta Rövaşata (1996), Cumhuriyet (1998), Kahpe Bizans (1999), Propaganda (1999), Vizontele (2001), Komser Şekspir (2001) gibi filmler doğal mekânın yanı sıra sıklıkla kurgusal mekânlarda çekilen filmlerdir. Bu filmler genellikle depo, konut, ofis, köy evi gibi alanların set kurularak oluşturulmasıyla çekilmiştir. Örneğin; 1999 yılında Gani Müjde'nin yönettiği "Kahpe Bizans" adlı filmin çekim mekânları: Açık alan, yörük çadırları (iç, dış mekân) Bizans Sarayı, saray bahçesi, duvarları, sütunlar, Kız Kulesi, İstanbul manzaraları, meyhane, bozkır, surlar, taht odası, saray odaları vb. gibi mekânlardır. Bu filmde ayrıca İstanbul'un tarihi alanları da doğal mekan olarak kullanılmıştır. "Kahpe Bizans" (Resim 5-6-7-8) adlı film ve

1990'ların ortalarından itibaren çekilen filmler genellikle doğal mekân destekli kurgulanarak, filmin konusuna uygun dekorlarla oluşturulmuş mekânlardır.

**Resim 5-8.** Kahpe Bizans (Gani Müjde, 1999), Kurgu mekân kullanımı



### 4.3. CGI (Computer Generated Imagery)- Bilgisayar Tarafından Üretilmiş Görüntü

Bilgisayar tarafından üretilen bu kurgu sistemi, hayali sahnelerin üretilebilmesini sağlar. Özellikle 2000 yılı sonrası teknoloji ve ekonomik şartların iyileşmesiyle beraber sinemada bilgisayar kullanımını arttırmış, bu sayede istenilen her türlü mekân üretilebilir hale gelmiştir. Bilgisayarda üretilmiş görüntülerle, olmayan bir mekân var edilebilir, ihtiyaç duyulan sahnelere çözüm bulunabilir. İstenilen renk, doku, malzeme, atmosfer yaratılabilir. Özellikle tarihi filmlerde istenilen her mekân bu teknikle oluşturulmakta, farklı sahneler için uygun çözümler üretilebilmektedir. Bilgisayar tarafından üretilen görüntü sistemi CGI olarak tanımlanmaktadır. G.O.R.A (2004), Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü (2006), Fetih 1453 (2012), Bizans Oyunları (2016) gibi filmler doğal mekânın yanı sıra sıklıkla kurgu mekan ve bilgisayar tarafından oluşturulan mekanlarda çekilen filmlerdir. Bu filmler genellikle kalabalık ortamlar, savaş alanları, tarihi eserler gibi alanların bilgisayar ortamında oluşturulmasıyla çekilmiştir. Örneğin; 2012 yılında Faruk Aksoy'un yönettiği "Fetih 1453" adlı filmde çekim mekânları; açık alan, İstanbul manzaraları, Bizans Sarayı, Osmanlı Sarayı-çadırları, taht odası, saray odaları, orman vb. gibi mekânlardır. Ayrıca bu filmdeki mekânlar, 2500 metrekarelik stüdyo içinde dijital çekim platformu oluşturularak, 40 kişilik tasarım ve animasyon ekibi, 25 dönüm arazi üzerindeki kısmi tarihi dokular da kullanılarak 14600 metrekare dekor ile aslına uygun olarak yapılmıştır (URL1). "Fetih 1453" (Resim 9-10-11-12) adlı film ve 2000'li yıllarla birlikte filmin konusuna uygun doğal, kurgu mekânların yanı sıra sıklıkla bilgisayar teknolojileri (CGI) kullanılarak istenilen mekânlar elde edilmiştir.

**Resim 9-12.** Fetih 1453 (Faruk Aksoy, 2012), CGI mekân kullanımı

## 5. 1960'lardan Günümüze Türk Sinemasında Mekân Kullanımı Analizi

Türk Sineması'nda toplum yaşamının değişimine paralel olarak filmlerin konusu gibi kullanılan mekânlar da sürekli dönüşüme uğramıştır. 1960'larda siyasi olaylar, 1980'lerde dışa açılma, Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimler üzerinde oldukça etkilidir. 1960'larda başlayan toplumsal değişim, ekonomik, siyasi dengeler gibi etkenler de Türk Sinemasının gelişimini hızlandırmış, beraberinde sinemadaki mekân kavramını önemli hale getirmiştir. Dönem değiştikçe koşullar değişmiş, ekonomik imkânlar artmış ve buna bağlı olarak mekân kurgusu teknoloji ile birlikte yenilenmiştir. Bu anlamda gündelik yaşam ve izleyici üzerinde etkili olan Türk Sinemasında 1960'lar çalışmanın başlangıç yılını oluşturmuştur.

### 5.1. Analiz Yöntemi

Türk Sineması'ndaki mekân kullanımını incelemek amacıyla 1960'lardan 2019 yılına kadar olan süreçte çekilen Türk filmlerinden yıl bazında beş film seçilip izlenerek analizleri yapılmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan filmler, dönemin popüler filmlerinden olması, film türü ve mekân kullanımı gibi özelliklerine göre seçilerek (toplamda 300 adet) sınıflandırılmıştır. Filmlerde analiz yöntemi, üslup, özellik, mekân kullanımı gibi değişkenlere göre değerlendirilmiştir. Dönemin sosyal, siyasi, ekonomik koşullarının ve sinema ortamının imkân verdiği koşullarla şekillenen film "üslubu", Türk sinemasının başlangıcından günümüze teknolojik ve ekonomik koşulların film yapım tekniğinde kendini gösterdiği "tür-özellikleri", dönemin olaylarının sinema perdesine yansıttığı "mekân kullanımına" göre gruplandırılarak filmlerin analizleri yapılmıştır.

#### 5.1.1. Üslup Analizi

Üslup, bir filme yön veren dönemin toplumsal sorunlarını ya da koşullarını yansıtan bir anlamda yönetmenin de kendine özgü senaryoyu izleyiciye aktarma şeklidir. Dönemi ya da senaryoyu izleyiciye aktaracak olan en önemli anlatı araçlarındandır.

Toplumsal yaşama bağlı olarak kentli-köylü, zengin-fakir ve benzeri gibi konuların halka sinema aracılığı ile yansımalarıdır. Toplumsal beğeniler, dönemin sinemasında üslupların belirlenmesinde önemli unsurdur ve filmin kurgusu, üslup kriterleri çerçevesinde belirlenir. Bu bağlamda çalışma kapsamında üslup kavramı, “dram, romantik, macera, gençlik-çocuk, psikolojik, arabesk, aksiyon, sosyal, göç, siyasal, dönem, komedi, tarihi” olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda 1960-2019 yılları arasında çekilen filmlerin üslup analizi şu şekildedir:

**1960-1969** yılları arasında; 50 film dram, 14 film romantik, 8 film macera, 8 film sosyal,

**1970-1979** yılları arasında; 46 film dram, 22 film sosyal, 14 film macera, 8 film romantik,

**1980-1989** yılları arasında; 47 film dram, 35 film macera, 21 film sosyal, 9 film arabesk,

**1990-1999** yılları arasında; 46 film sosyal, 39 film dram, 30 film macera, 15 film psikolojik,

**2000-2009** yılları arasında; 40 film dram, 36 film macera, 32 film sosyal, 23 film romantik, 21 film komedi,

**2010-2019** yılları arasında; 38 film dram, 26 film macera, 18 film sosyal, 18 film romantik, 17 film komedi içeriklidir.

1960-2019 yılları arasında çekilen filmlerin üslup analizine göre “260 film dram, 149 film macera, 147 film sosyal, 80 film romantik, 69 film komedi, 33 film aksiyon, 30 film psikolojik, 29 film dönem, 27 film tarihi, 25 film siyasal, 16 film gençlik-çocuk, 15 film arabesk, 11 film göç” olarak belirlenmiştir.

### **5.1.2. Tür-Özellik Analizi**

Hem teknolojik, hem ekonomik imkânlardan dolayı renk kavramı Türk Sineması ile geç tanışmıştır. Renkli döneme geçiş yapıldığında da ilk filmler genellikle renkli fakat oldukça zayıf renk kullanımı dikkat çekmiştir. Renkli filmlerin olmadığı dönemlerde filmler siyah-beyaz çekilmiş, çoğu zaman filmde verilmek istenen mesaj izleyiciye verilememiştir. Renklerin taşıdığı anlam bireysel algılara göre değişiklik göstermiş, izleyicilerin geçmişleri, edindikleri tecrübeleri ve hayata bakış açıları renkleri farklı algılamalarına da neden olabirmiştir (Anger ve Allison, 2005). 1970'li yıllara kadar Türk Sinemasında filmler genellikle siyah-beyaz olarak

çekilmiş, özellikle 1970'lerden sonra siyah-beyaz filmler yerini renkli filmlere bırakmıştır. Tür-Özellik analizi kapsamında filmler "siyah-beyaz ve renkli" olarak sınıflandırılmıştır. Bu doğrultuda 1960-2019 yılları arasında çekilen filmlerin tür analizi şu şekildedir:

**1960-1969** yılları arasında; 43 film renkli, 7 film siyah-beyaz,

**1970-1979** yılları arasında; 50 film renkli,

**1980-1989** yılları arasında; 50 film renkli,

**1990-1999** yılları arasında; 50 film de renkli,

**2000-2009** yılları arasında; 50 film de renkli,

**2010-2019** yılları arasında; 50 film de renklidir.

1960-2019 yılları arasında çekilen filmlerin tür-özellik analizine göre 43 film siyah-beyaz, 257 film renkli olarak belirlenmiştir.

### **5.1.3. Mekân Kullanım Analizi**

Mimarlığın temel konusu olan mekân, insan algısı ve mekânın sınırlarına bağlı olup, sınırlayıcı öğelerin farklılığına göre, doğal, yapay ve karma mekân olarak kullanılır. Doğal mekân kullanımında; yeryüzü, gökyüzü, doğal çevre, yapay mekân kullanımında; duvar, tavan gibi kurgulanmış çevre ya da mimari mekân, doğal ve yapay elemanlarla da karma mekânlar oluşturulmuştur (Altan, 1992). Bu anlamda Türk sinemasında mekân kullanımı yine dönemin özelliklerine göre doğal ve kurgu olarak şekillenmiştir. Filmin önemli anlatılarından biri olan mekânın izleyiciye etkili bir şekilde yansıtılması yönetmenin görevidir. 1960'lar Türkiye'sinde ekonomik imkânların kısıtlı olması yönetmenlerin zor şartlar altında film çekmesini dolayısıyla filmlerin doğal mekânlarda çekilmesini gerektirmiştir. 1980'lerde dışa açılma ile birlikte kentleşme, küreselleşme kavramları ekonomik koşulların iyileşmesine ve daha iyi bir sinema ortamının yaratılmasına fırsat vermiştir. Sinemada doğal mekân 1990'larda kurgu mekânlara ardından bilgisayar ile yaratılan mekânlara yerini bırakmıştır. Türkiye'de sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi her değişim bir şekilde sinema perdesinde önemli anlatım aracı olan mekâna da yansımıştır. Bu doğrultuda 1960-2019 yılları arasında çekilen filmlerin incelenmesi sonucunda mekân analizi şu şekildedir:

**1960-1969** yılları arasında; 50 filmde doğal mekân,

**1970-1979** yılları arasında; 50 filmde doğal mekân,

**1980-1989** yılları arasında; 50 filmde doğal mekân,

**1990-1999** yılları arasında; 50 film doğal, 32 film kurgu, 32 film doğal destekli kurgu mekân,

**2000-2009** yılları arasında; 50 film doğal, 44 film kurgu, 32 film doğal destekli kurgu, 9 film doğal, kurgu mekân destekli bilgisayar tarafından üretilen mekân,

**2010-2019** yılları arasında; 50 film doğal, 37 film kurgu, 37 film doğal mekân destekli kurgu, 15 film doğal-kurgu destekli bilgisayar tarafından üretilen mekânlar kullanılmıştır.

1960-2019 yılları arasında çekilen filmlerin mekân kullanım analizine göre 300 film doğal mekân, 113 film kurgu mekân, 24 film bilgisayar destekli olarak çekilmiştir. 24 filmde doğal ve kurgu mekânın yanı sıra CGI teknolojisi, 113 filmde doğal mekânın yanı sıra kurgu mekân, 300 filmin tamamında doğal mekân kullanımı olarak belirlenmiştir.

## 5.2. Değerlendirme

Sinemada izleyiciye verilmek istenen mesaj, aslında mekânın dili ile aktarılır. Mekân, hikâyenin geçtiği yerdir, hikâyenin duygusunu yansıtır. Bu anlamda Türk Sinemasında mekân kurgusu değişen zamanla birlikte gelişmiştir. Sinema var olduğu günden bugüne izleyiciye aslında dönemin akımları, kültürü, toplum yaşamı dışında mekânsal değişimleri hakkında bilgiler de sunar. Bu değişimler, zamanla doğal mekân, kurgu mekân ve bilgisayar (CGI) ile gelişerek devam etmektedir. Dönemsel farklılıklar ele alındığında arka fon ile başlayan mekân kullanımı mekânın bilinçli bir şekilde ele alınmasına yerini bırakmıştır.

Bu doğrultuda;

- 1960 yılından 1990'lı yıllara kadar genellikle doğal mekân,
- 1990'larla birlikte doğal mekânın yanı sıra kurgu mekân,
- 2000'li yıllarla birlikte doğal ve kurgu destekli bilgisayar tarafından üretilen mekân (CGI) kullanımının arttığı görülmektedir.

Bu anlamda sinemadaki mekânın kullanımına yönelik dönemsel tespitler ise şu şekildedir:

1960-1970 yılları arasında Türk Sineması; genellikle köşk, yalı gibi konut iç mekânlarında salon merkezlidir. Salonun başrolünde genellikle merdiven yer alır. Ayrıca klasik mobilyalar, geniş kolonlar, renkli koltuklar, kalın perdeler, köşk bahçesi, gecekondü, köy evi, pavyon, gazino vazgeçilmez mekânsal unsurlardır. Bu dönemin en büyük özelliği ise aynı mekânın birçok filmde kullanılmış olmasıdır (Hun, 2012).

1970-1980 yılları arasında Türk Sineması; 1960-1970 dönemine benzerlik göstermekle birlikte köşk yaşamı yavaş yavaş apartman dairelerine taşınmıştır. Bununla birlikte apartman, bahçe, sokak, gazino, köy evi, ofis, banka gibi iş çevreleri ile dış mekâna doğru bir açılma başlar, iç mekânın yanı sıra dış mekânın anlatımına da sıklıkla rastlanır.

1980-1990 yılları arasında Türk Sineması; artık bireysel konulara yönelen filmlere sahne olur. Filmin başından sonuna izlenen mekânlar, apartman dairesi, otel, villa vb. gibi sınırlı sayıda mekânda geçmeye başlar. Genellikle kişi odaklı çekilen filmlerde, mekân ikinci planda yer alır. Filmin anlatısı, mekân karakterinin önüne geçmeye başlar.

1990-2000 yılları arasında Türk Sineması; doğal mekân kullanımının yanı sıra dekorla desteklenen mekân kullanımı da tercih edilir. Zengin ve fakir karakterlerin yaşadığı mekânlar belirgin bir şekilde yansıtılır. Yüksek katlı yapılar, rezidanslar, ofis yaşamının yanı sıra köy ve gecekondü yaşamı ile de kentli-köylü ayrımının vurgusu da yapılmaya başlanır.

2000-2019 yılları arasında Türk Sineması; doğal mekân kullanımı büyük oranda kurgu mekânlarla desteklenmiştir. Yüksek katlı yapılar, gecekondü, villa, yalının yanı sıra kentli-köylü ayrımının vurgusu sıklıkla kullanılır. Ayrıca çekilen birçok film ekonomik imkânlar çerçevesinde kurgu ya da bilgisayar ortamında üretilmeye başlamıştır.

1960'lardan günümüze Türkiye'de sosyo-kültürel değişim süreci Türk Sineması'nın geçirdiği değişimle aynı süreçte sinemadaki mekân kullanımına yansımıştır. 1990 öncesi yaşanan değişimler, sinema sektörünü sürekli etkilemiş, ekonomik iyileşmeler ve teknolojik yenilikler mekân kullanımındaki kısıtlamaları ortadan kaldırmıştır. Sinema perdesine yansıyan iç-dış mekân kurgusu sinemasal kurguyla bütünlük oluşturarak izleyiciye yansıtılmış, filmin konusu mekânla uyum kazanarak anlatıyı güçlendirmiştir. Bu anlamda çalışmanın başlangıç yılı olan 1960'ların Türk Sinemasında ekonomik yetersizlikler karşısında, film konuları ve çekim mekânları

genellikle aynı kalmıştır. 2000'lerde ise ekonomik koşulların iyileşmesiyle kurgusal ve bilgisayar teknolojileri ile üretilen mekânların oluşumuna imkân vermiştir. Bu doğrultuda 1960'lar sinemasında ağırlıklı olarak konut iç mekânlarında başlayan doğal mekân kullanımı günümüzde sınırsız, esnek, kolay sökülüp takılabilen, hayal edilip yaratılabilen mekânlara dönüşmüştür.

## 6. Sonuç

Çalışmada 1960 yılından 2019 yılına kadarki süreçte dönemsel olarak 300 adet film izlenmiş, analizleri yapılmıştır. Eski Türk Filmlerinde sınırlı, günümüzde ise kurgusal açıdan sınırsız mekân kullanımı siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylar temelinde gerçekleşmiştir. İyileşen ekonomik koşullar ve teknolojik yenilikler sonucunda sinema için elverişli ortamlar yaratılmıştır. Sinema, var olduğu günden bugüne mekânsal değerleri, farklılıkları ile toplumun geçirdiği değişimin en önemli anlatısı, tarihin ve kültürün aynasıdır. Her toplum, kültürel değerlerini sinema dili ve kurgusu ile aktarır. Bu anlamda sosyo-kültürel yaşamın göstergelerinden biri olan sinemanın gelişimi de oldukça önemlidir. Özellikle Türk Sinemasında teknolojik alt yapı ile desteklenen mekân kurgusunun sürekli yenilenme gereksinimi bulunmaktadır. Bu gereksinim sadece mekân kurgusu için değil, dekor, kostüm, oyuncu vb. gibi ihtiyaçlar için de gereklidir. Bu bağlamda Türk Sineması, ekonomik ve teknolojik açıdan desteklendiği sürece farklı kurgular oluşması, sinema için olumlu bir ortamın yaratılması söz konusu olabilecektir. Ayrıca sinemanın arka perdesinde sinema sektöründe çalışanların tasarımcı ve animatörlerle işbirliğinde bulunması, mekân kullanım ve kurgusunun daha bilinçli olarak ele alınmasını gerektirmektedir.

Bu anlamda;

- Eski Türk filmlerinde, sınırlı sayıda mekân kullanımı söz konusuysen günümüzde istenilen her alanda istenilen kurguda filmlerin üretilebildiği, özellikle hayali bir mekân ya da tarihin herhangi bir dönemine ait mekânların oluşturulabildiği,
- Eski Türk Sineması'nda doğal mekân, günümüz Türk Sineması'nda ise doğal mekân kullanımının yanı sıra ekonomik imkânları zorlayan dekorlarla oluşturulan kurgu ve ardından bilgisayar teknolojisi ile üretilen mekânların kullanıldığı görülmüştür.

Sinemadaki mekân kullanımının 1960'lardan günümüze doğal, kurgu ve bilgisayar teknolojileri ile birlikte aslında sinemanın başkarakteri olarak kurgulandığı dikkat çekmektedir. Değişen yaşam koşulları çerçevesinde farklı disiplinlerin birbirleri ile iletişimde bulunmaları ve birçok disiplinin bir araya gelerek karma disiplinler yaratması, sinema perdesinde mekân anlatısının kurgu üzerinden çeşitlendirilmesi gerekmektedir. Araştırma, Türk sinemasının ilk gününden günümüze sadece üslup, tür, mekân kullanımı ile sınırlı kalmayıp çok daha fazla veri elde edilebileceğini de açıkça göstermektedir. Özellikle de günümüzde teknolojik ve ekonomik koşulların toplumsal yaşama etkisi dikkate alındığında, sinema perdesinin geçmişten günümüze durumunu yansıtmaktadır. Sinemanın ilk dönemlerinden günümüze geçirdiği dönüşüm, perdenin mekânsal unsurlarla kurduğu bağ ve içinde bulunduğu toplumsal yaşam, geçmiş yaşantıyı çözebilmek adına önemli veriler içermektedir. Ele alınan 300 adet filmde elde edilen veriler, yönetmenin üslubunu yansıtıyor olsa da dönemsel gelişim sürecine dair oldukça önemli unsurları yansıtmaktadır. Bu anlamda filmi sadece izleyerek değil, perdedeki her bir verinin algılanmasının ötesinde farklı bir pencereden bakabilmeyi sunmaktadır. Sonuç olarak çalışmada Türk Sineması'ndaki mekân kullanımının doğal ile başlayıp kurgusalığa ardından bilgisayar ortamında yaratılan görüntülere kadar dönemin koşul ve gerekleri doğrultusunda değişime ve gelişime uğradığı, dünün ve bugünün Türk Sineması'nda doğal, kurgu ve bilgisayar tarafından üretilen mekân kullanımının değişen yaşam koşulları çerçevesinde biçimlendiği tespit edilmiştir.

**Kaynakça**

- Altan, İlhan, (1992), "Mimarlıkta Mekan Kavramı", Mimarlık ve Şehircilikte Mekân, YÜ Yerleşme ve Mimarlık Bilimleri ve Araştırma Merkezi, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/100137>, (erişim tarihi:21.06.2019).
- Anger, Kenneth and Allison, Deborah (2005), "Ritual Use of Color", British Film Industry Research Project.
- Balamir, Aydan ve Erkal, Namık (1999), Mimarlık Bilgisine İçerden ve Dışardan Bakışlar, Mimarlık, 289, s. 5-6.
- Beşişik, Gökçe (2013), Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı, Dokuz Eylül Üniversitesi FBE, YL, s.83-84.
- Dorsay, Atilla (2009), Türk Sinemasının 60'lı Yılları: Yeşilçam'ın Doğuş Yılları, 60'ların Türk Sineması, 46. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, s. 23.
- Hun, Ediz (2012), Ediz Hun ile Röportaj, 12 Aralık 2012, İstanbul.
- Kaplan, Neşe (2004), Aile Sineması Yılları 1960'lar, Es Yayıncılık, İstanbul, s. 88.
- Kutucu, Seçkin (2005), Transformation of Meaning of Architectural Space in Cinema: The Cases of Gattaca and Truman Show, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, FBE, Doktora Tezi, s.18.
- Özker, Serpil and Makaklı, Elif (2013), The Comparison of the Space Usage in Turkish Cinema from past to Nowadays, The Athens Institute For Education And Research, Atiner Conference Paper Series No: ARC2013-0756, Greece.
- Pallasmaa, Juhani (2008), The Architecture Of Image: Existential Space in Cinema. Rakennustieto Publishing.
- Scognamillo, Giovanni (2003), Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, s.117.
- Scognamillo, Giovanni (2009), 60'lı Yıllar: Yeşilçam Sinemasının Altın Çağı, 60'ların Türk Sineması, 46.Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, s.16.
- Serter, Serhat (2005), Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması, Anadolu Üniversitesi SBE., Doktora Tezi, s. 64.

Suner, F. Asuman (2002), 1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Tabutta Rövaşata'da Agorafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık ve Dehşet, Toplum ve Bilim, Sayı: 94.

Tanyeli, Uğur (2001), Temsiliyet Nesnenin Temsili Sanalın Sanallıkla İfadesi, Arradamento Mimarlık, sayı 11, s.66.

Tunç, Ertan (2012 a, b, c), Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005), Doruk Yayıncılık, s. 17, 42, 89.

Tüzün, Seda (2008 a, b), Türk Sinemasında Mekân-Tek Mekânda Geçen Filmler, Ankara Üniversitesi, SBE, YL Tezi, s.16, 23.

Ural, Şafak (2005), İç İç Geçmiş Zamanlar, Zaman-Mekân, Derleyen: A. Şentürer, Ş., Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez, YEM Yayınları, İstanbul, s.45.

URL1. <http://sinematurk.com/film/29703-fetih-1453>, (erişim tarihi: 16.03.2016).

Uzunali, Görkem (2015), Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı, Hacettepe Üniversitesi SBE, İletişim Bilimleri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s.21.

Ünver, Büşra (2015), "Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Wall-E Filmi Örneği", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 4. Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu , 06-08.05.2015

[https://www.academia.edu/36934500/sinema\\_ve\\_mimarlik\\_etkilesimi\\_wall\\_e\\_film\\_ornegi](https://www.academia.edu/36934500/sinema_ve_mimarlik_etkilesimi_wall_e_film_ornegi) (erişim tarihi: 03.06.2018).

Yağız, Nebihat (2006), "1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter Ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı", MSGSÜ, SBE, SY Tezi, İstanbul, s. 6.

Zengin Çelik, Hayat ve Tezcan, Senem (2017 a, b, c), "Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi", Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, sayfa 620, 621, 633.

#### Görsel Kaynakları

1960-2019 yılları arasında; yıl bazında beş film toplamda 300 film seçilerek izlenmiş, filmde geçen mekânlar izleme anında fotoğraflanmıştır. Filmler internet üzerinden izlenmiştir.

Resim 1-4. Vesikalı Yârim-1968 (Filme ait görsel kaynaklar izlenerek fotoğraflanmıştır).

Resim 5-8. Kahpe Bizans-1999 (Filme ait görsel kaynaklar izlenerek fotoğraflanmıştır).

Resim 9-12. Fetih 1453-2012 (Filme ait görsel kaynaklar izlenerek fotoğraflanmıştır).

## Ekler

Tablo 1. 1960-1969 yılları arasında Türk Sineması ve Mekân Analiz Tablosu

| 1960-1969 YILLARI ARASI ANALİZİ YAPILAN TÜRK FİMLERİ |            |                       |                               |              |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|--|------------|-----------------------|-------------------------------|--------------|----------|----------|---------------|------------|-----------|---------|--------|-----|---------|-------------|-----------------------|--------|--------|-------------|--------|-----|-------------|----------------|
| Dönem  | Yapım yılı | Film                  | Yönetmen                      | İçerik-Üslup |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             | Mekân Kullanım Biçimi |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            |                       |                               | Dram         | Romantik | Maceracı | Gençlik-Çocuk | Psikolojik | Ara besek | Aksiyon | Sosyal | Çiğ | Siyasal | Dönem filmi |                       | Komedi | Tarihi | Siyah-beyaz | Renkli | CGI | Doğal mekân | Kurgusal mekân |
| 1960   |            | Aşkta Da Üstün        | Osman F. Seden                | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Ayşecik               | Memduh Ün                     | +            |          |          | +             |            |           |         |        |     |         |             |                       | +      |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Çömlekcinin Kızı      | Kemal Kan                     | +            |          | +        |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Köyde Bir Kız Sevdim  | Türker İnanoğlu               | +            |          | +        |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Sofür Nebahat         | Metin Erksan                  | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Bir Demet Yasemen     | Hulki Saner                   | +            | +        |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Bülbül Yuvası         | Nejat Saydam                  | +            | +        |          | +             |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Hatırla Sevgilim      | Araşvir Alyanak               | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Kızıl Vazo            | Atıf Yılmaz                   | +            |          | +        |               |            |           |         |        |     | +       |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Sonbahar Yaprakları   | Nejat Saydam                  | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
| 1961   |            | Akasyalar Açarken     | Hulki Saner                   | +            | +        |          |               |            |           |         |        | +   |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Ayşecik Ateş Parçası  | Hulki Saner                   | +            |          | +        | +             |            |           |         |        |     |         |             | +                     |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Gümüş Gerdanlık       | Ümit Utku                     | +            | +        |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Ölme İstiyorum        | Cevat Okçugil                 | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Yılanların Öcü        | Metin Erksan                  | +            |          |          |               |            |           |         |        | +   |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Aşka Tövbe            | Orhan Elmas                   | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Büyük Yemin           | Süreyya Duru                  | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Kezban                | Araşvir Alyanak               | +            |          | +        |               |            |           |         |        |     |         |             | +                     |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Menekşe Gözler        | Semih Evin                    | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Susuz Yaz             | Metin Erksan                  | +            |          |          |               |            |           |         |        |     | +       |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
| 1962   |            | Ayrılan Yollar        | Ertem Göreç                   | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Aşkların En Güzele    | Natuk Baytan                  | +            | +        |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Gurbet Kuşları        | Halit Refiğ                   | +            |          |          |               |            |           |         |        |     | +       | +           |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Sahte Sevgili         | Burhan Bolan                  | +            | +        |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Vurun Kahpeye         | Orhan Aksoy                   | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         | +           |                       | +      |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Canım Sana Feda       | Halit Refiğ                   | +            | +        |          |               |            |           |         |        | +   |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Çiçekçi Kız           | Nejat Saydam                  | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Ekmeği Kadın          | Zafer Davutoğlu               | +            |          |          |               |            |           |         |        |     | +       |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Hıçkık                | Orhan Aksoy                   | +            | +        |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        | +           |        |     |             |                |
|  |            | Vahşi Gelin           | Nejat Saydam                  | +            | +        | +        |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
| 1963   |            | Affet Sevgilim        | Nuri O. Ergün                 | +            | +        |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Bir Millet Uyanyor    | Ertem Eğilmez                 | +            |          |          |               |            |           |         |        |     | +       |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Fakir Bir Kız Sevdim  | Sırrı Gültekin                | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Göklerdeki Sevgili    | Renzi Jöntürk                 | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Malıkoğlu             | Süreyya Duru                  | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Ayrılsak da Beraberiz | Metin Erksan, Muzaffer Arslan | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Kıralık Kadın         | Ülkü Erakalın                 | +            |          | +        |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Önre Bedel Kız        | Ertem Eğilmez                 | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Tapılacak Kadın       | Nejat Saydam                  | +            | +        |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Yaprak Dökümü         | Memduh Ün                     | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
| 1964   |            | Artık Sevmeceğim      | Muzaffer Arslan               | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Aşkların En Güzele    | Melih Gülgen                  | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Ezo Gelin             | Orhan Elmas                   | +            | +        |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Samsak Gülleri        | Nejat Saydam                  | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Vesikalı Yarım        | Ömer Lütfi Akad               | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Ateşli Çingene        | Metin Erksan                  | +            | +        |          |               |            |           |         |        |     | +       |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Ayşecikle Ömercik     | Orhan Aksoy                   | +            |          |          | +             |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Boş Çerçeve           | Ertem Eğilmez                 | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Devlerin Aşkı         | Süha Doğan                    | +            | +        | +        |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |
|  |            | Kınalı Yapıncak       | Orhan Aksoy                   | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |             |                       |        |        |             |        |     |             |                |

Tablo 2. 1970-1979 yılları arasında Türk Sineması ve Mekân Analiz Tablosu

| 1970-1979 YILLARI ARASI ANALİZİ YAPILAN TÜRK FİMLERİ |                              |                        |                 |              |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       |        |
|--|------------------------------|------------------------|-----------------|--------------|----------|--------|---------------|------------|---------|---------|--------|-----|---------|-------------|---------|--------|-----------------------|--------|
| Dönem  | Yapım yılı                   | Film                   | Yönetmen        | İçerik-Üslup |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             | Özellik |        | Mekân Kullanım Biçimi |        |
|  |                              |                        |                 | Dram         | Romantik | Macerâ | Gençlik-Çocuk | Psikolojik | Arabesk | Aksiyon | Sosyal | Güç | Siyasal | Dönem filmi | Komedi  | Tarihi | Siyah-beyaz           | Renkli |
| 1970-1979  | 1970                         | Aram Balm Peteğim      | Muzaffer Arslan | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Ayşecik Sana Tapıyorum | Aram Gülyüz     | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Güller Ve Dikenler     | Nejat Saydam    | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Kara Gözlüm            | Atıf Yılmaz     | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         | +           |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Seven Ne Yapmaz        | Orhan Aksoy     | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             | +       |        | +                     | +      |
|  | 1971                         | Mavi Eşarp             | Nejat Saydam    | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Satın Alman Koca       | Duygu Sağıroğlu | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Senede Bir Gün         | Ertem Eğilmez   | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             | +       |        | +                     | +      |
|  |                              | Son Hıçkırık           | Ertem Eğilmez   | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  | 1972                         | Üç Arkadaş             | Memduh Ün       | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Aşkların En Güzeli     | Nejat Saydam    | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Dönüş                  | Türkan Şoray    | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Ekmeğe Kadın           | Mehmet Dinler   | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Gelinlik Kızlar        | Atıf Yılmaz     | +            |          | +      | +             |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  | 1973                         | Murat İle Nazi         | Memduh Ün       | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Canım Kardeşim         | Ertem Eğilmez   | +            |          |        | +             |            |         |         |        | +   |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Ezo Gelin              | Feyzi Tuna      | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Gelin                  | Ö. Lütfü Akad   | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   |         | +           |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Kambur                 | Atıf Yılmaz     | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   |         |             |         |        | +                     | +      |
|  | 1974                         | Susuz Yaz              | Yılmaz Duru     | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Arkadaş                | Yılmaz Güney    | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   | +       |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Diyet                  | Ö. Lütfü Akad   | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   | +       |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Mavi Boncuk            | Ertem Eğilmez   | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         | +           |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Reisin Kız             | Aram Gülyüz     | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   |         |             | +       |        | +                     | +      |
|  | 1975                         | Sensiz Yaşamaz         | Orhan Elmas     | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Ağrı Dağı Efsanesi     | Memduh Ün       | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   | +       |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Ah Nerede              | Orhan Aksoy     | +            |          | +      | +             |            |         |         |        | +   | +       |             |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Bak Yeşil Yeşil        | Hulki Saner     | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         | +           |         |        | +                     | +      |
|  |                              | Batsın Bu Dünya        | Osman F. Seden  | +            |          | +      |               |            | +       | +       |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |
| 1976   | Hababam Sınıfı               | Ertem Eğilmez          | +               |              |          | +      |               |            |         |         | +      |     |         | +           |         | +      | +                     |        |
|  | Bitmeyen Şarkı               | Orhan Elmas            | +               | +            | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Bodrum Hakimi                | Türkan Şoray           | +               | +            | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Deli Gibi Sevdim             | Tanju Gürsu            | +               |              | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Devlerin Aşkı                | Osman F. Seden         | +               | +            | +        |        |               |            |         |         | +      |     |         |             |         | +      | +                     |        |
| 1977   | Kapıcılar Kralı              | Zeki Ökten             | +               | +            |          |        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      | +                     |        |
|  | Dila Hanım                   | Orhan Aksoy            | +               |              |          |        |               |            |         |         | +      | +   |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Hırçın Kız                   | Remzi Jöntürk          | +               | +            | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Ölmeyen Şarkı                | Orhan Aksoy            | +               | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Selvi Boylum Al Yazmalım     | Atıf Yılmaz            | +               |              |          |        |               |            |         |         | +      |     |         |             |         | +      | +                     |        |
| 1978   | Sensiz Yaşayamam             | Metin Erksan           | +               |              |          |        |               |            |         |         | +      | +   |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Gelinlik                     | Şerif Gören            | +               |              | +        |        |               |            |         |         | +      |     |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Neşeli Günler                | Orhan Aksoy            | +               |              |          | +      |               |            |         |         | +      |     |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Sultan                       | Kartal Tibet           | +               |              |          |        |               |            | +       | +       | +      |     |         | +           |         | +      | +                     |        |
|  | Tatlı Nigar                  | Orhan Aksoy            | +               |              |          |        |               |            |         |         | +      |     |         |             |         | +      | +                     |        |
| 1979   | Vahşi Gelin                  | Osman F. Seden         | +               |              | +        | +      |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      | +                     |        |
|  | Aşkın Gözyaşları             | Orhan Elmas            | +               |              | +        |        |               |            |         |         | +      |     |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Bereketli Topraklar Üzerinde | Erden Kural            | +               |              |          |        |               |            |         |         | +      | +   |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | İnsan Sevince                | Osman F. Seden         | +               |              |          |        |               |            |         |         | +      | +   |         |             |         | +      | +                     |        |
|  | Dokunmayın Şabanım           | Osman F. Seden         | +               |              | +        |        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      | +                     |        |
| Yuvasız Kuşlar                                       | Natuk Baytan                 | +                      |                 |              |          |        |               |            |         | +       | +      |     |         |             | +       | +      |                       |        |

Tablo 3. 1980-1989 yılları arasında Türk Sineması ve Mekân Analiz Tablosu

|                        |                      | 1980-1989 YILLARI ARASI ANALİZİ YAPILAN TÜRK FİMLERİ |                           |              |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       |        |     |
|------------------------|----------------------|--|---------------------------|--------------|----------|--------|---------------|------------|---------|---------|--------|-----|---------|-------------|---------|--------|-----------------------|--------|-----|
| Dönem                  | Yapım yılı           | Film   | Yönetmen                  | İçerik-Üslup |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             | Özellik |        | Mekân Kullanım Biçimi |        |     |
|                        |                      |  |                           | Dram         | Romantik | Macera | Gençlik-Çocuk | Psikolojik | Arabesk | Aksiyon | Sosyal | Güç | Siyasal | Dönem filmi | Komedi  | Tarihi | Siyah-beyaz           | Renkli | CGI |
| 1980-1989              | 1980                 | Ayrılk Kolay Değil                                   | Temel Gürsu               | +            |          |        |               |            |         | +       |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Ben Topraktan Bir Canım                              | Osman F. Seden            | +            |          |        |               |            |         | +       |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | İki Damla Gözyaşı                                    | Kemal Kan                 | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Kır Gönülün Zincirini                                | Şerif Gören               | +            |          |        |               |            |         | +       |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        | 1981                 | Rüzgar   | Şerif Gören               | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Gargürye   | Kartal Tibet              |              | +        |        | +             |            |         |         |        | +   |         |             | +       |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Ah Güzel İstanbul                                    | Ömer Kavur                | +            |          | +      |               | +          |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Bir Damla Ateş                                       | Osman F. Seden            | +            |          |        |               |            |         | +       |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Yol  | Yılmaz Güney, Şerif Gören | +            |          |        |               | +          |         |         | +      | +   |         | +           |         |        |                       | +      | +   |
|                        | 1982                 | Yılanı Öldürseler                                    | Türkan Şoray              | +            |          | +      |               |            |         |         |        | +   |         |             | +       |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Mine   | Atif Yılmaz               | +            | +        | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Nasil İsyan Etmem                                    | Temel Gürsu               | +            |          | +      |               |            |         |         |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Sevenler Ölmez                                       | Savaş Eşici               | +            |          |        |               |            |         | +       |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Yakılacak Kadın                                      | Osman F. Seden            | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Yaşamak Seninle Güzel                                | Şahin Gök                 | +            |          | +      |               |            |         |         |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        | 1983                 | Seni Kalbime Gömdüm                                  | Fezî Tuna                 | +            | +        | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Davetsiz Misafir                                     | Zeki Alasya               |              | +        | +      |               |            |         |         |        |     |         |             | +       |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Kalbimdeki Acı                                       | Natuk Baytan              |              | +        |        |               |            |         | +       |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Kardeşim Benim                                       | Nesli Çölgeçen            | +            |          |        |               |            |         |         |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Zulüm  | Temel Gürsu               | +            |          |        |               |            |         | +       |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        | 1984                 | Asılacak Kadın                                       | Rahmi Kafadar             | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Aşkım Günahımdır                                     | Şahin Gök                 | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Alev Alev  | Halit Refiğ               | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Ömrümün Tek Gecesi                                   | Osman F. Seden            | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Sokaktan Gelen Kadın                                 | Osman F. Seden            | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Katiller De Ağlar                                    | Orhan Aksoy               | +            |          | +      |               |            |         |         | +      |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        | 1985                 | Paranın Esiri  | Orhan Elmas               | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Sensiz Yaşayamam                                     | Yücel Uçanoğlu            | +            | +        | +      |               |            |         |         | +      |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Tapılacak Kadın                                      | Temel Gürsu               | +            |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       | +      | +   |
|                        |                      | Yılanların Öcü                                       | Şerif Gören               | +            |          | +      |               |            |         |         |        | +   |         |             |         |        |                       | +      | +   |
| 1986                   | Anayurt Otel         | Ömer Kavur   | +                         |              |          |        | +             |            |         | +       |        | +   |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Asılacak Kadın       | Orhan Elmas  | +                         |              |          | +      |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Fatmağülün Suçu Ne?  | Süreyya Duru   | +                         |              | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Çalkuşu              | Osman F. Seden                                       | +                         |              |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Süreyya              | Yılmaz Duru  | +                         |              | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
| 1987                   | 72. Koşuş            | Erdogan Tokatli                                      | +                         |              | +        |        |               |            |         |         | +      |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Asılacak Adam        | Cüneyt Arkan   | +                         |              | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Ateşböceği           | İsmail Güneş   | +                         |              | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Muhsin Bey           | Yavuz Turgul   | +                         |              | +        |        | +             |            |         | +       |        |     | +       |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Geri Dön             | Orhan Elmas  | +                         |              | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
| 1988                   | Düdüdü Dünya         | Zeki Ökten   | +                         |              | +        |        |               |            |         |         | +      |     |         | +           |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Arabesk              | Ertan Eğilmez  | +                         |              |          |        |               |            |         |         | +      |     |         | +           |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Seninle İlk Defa     | Kaya Ererez  | +                         |              | +        | +      |               | +          |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Şafak Sökerken       | Cüneyt Arkan   | +                         |              | +        |        |               |            |         | +       |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Yaşarken Ölmek       | Ahmet Ündağ  | +                         |              |          |        |               |            |         |         | +      |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
| 1989                   | Uçurtmayı Vumasmalar | Tunç Başaran   | +                         |              | +        |        |               |            |         | +       |        | +   |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Bir Aşk Bin Günah    | Orhan Elmas  | +                         |              | +        |        |               |            |         | +       |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Karlar Koşuşu        | Halit Refiğ  | +                         |              |          |        |               |            |         |         |        | +   | +       |             |         |        | +                     | +      |     |
|                        | Sevmek Ve Ölmek      | Orhan Elmas  | +                         |              | +        |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        | +                     | +      |     |
| Yarın Bir Başka Gündür | Avni Kütükoğlu       | +  |                           | +            |          |        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      | +                     |        |     |

Tablo 4. 1990-1999 yılları arasında Türk Sineması ve Mekân Analiz Tablosu

| 1990-1999 YILLARI ARASI ANALİZİ YAPILAN TÜRK FİMLERİ |                          |                                     |                    |              |          |          |               |            |           |         |        |     |         |         |                       |        |        |             |        |     |
|--|--------------------------|-------------------------------------|--------------------|--------------|----------|----------|---------------|------------|-----------|---------|--------|-----|---------|---------|-----------------------|--------|--------|-------------|--------|-----|
| Dönem  | Yapım yılı               | Film                                | Yönetmen           | İçerik-Üslup |          |          |               |            |           |         |        |     |         | Özellik | Mekân Kullanım Biçimi |        |        |             |        |     |
|  |                          |                                     |                    | Dram         | Romantik | Maceracı | Gençlik-Çocuk | Psikolojik | Araştırma | Aksiyon | Sosyal | Güç | Siyasal |         | Dönem filmi           | Komedi | Tarihi | Siyah-beyaz | Renkli | CGI |
| 1990-1999  | 1990                     | Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni | Yavuz Turgul       | +            |          |          |               | +          |           |         | +      |     |         |         |                       | +      |        | +           |        |     |
|  |                          | Koltuk Belası                       | Kartal Tibet       |              |          |          |               |            |           |         |        |     |         |         |                       |        | +      |             | +      |     |
|  |                          | Piano Piano Bacaksız                | Tunç Başaran       | +            |          |          |               | +          |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      |     |
|  |                          | Soguktu Ve Yağmur Çiseleyordu       | Engin Ayça         | +            |          |          |               | +          |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      |     |
|  |                          | Tatar Ramazan                       | Melih Gülgen       | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |         |                       |        | +      |             | +      |     |
|  | 1991                     | Ölümlü Yaşamak                      | Nejat Gürsoy       | +            |          | +        |               |            |           | +       | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      |     |
|  |                          | Suyun Öte Yanı                      | Tomris Giritlioğlu | +            |          |          |               | +          |           |         | +      |     | +       |         |                       |        | +      |             | +      |     |
|  |                          | Umut Hep Vardı                      | Bilge Olgaç        | +            |          |          |               |            |           |         | +      | +   |         |         |                       |        | +      |             | +      |     |
|  |                          | Uzlaşma                             | Oğuzhan Tercan     |              |          | +        |               | +          |           | +       | +      |     | +       |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Uzun İnce Bir Yol                   | Tunç Başaran       | +            |          |          |               |            |           |         |        |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  | 1992                     | Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri       | İrfan Tözüm        | +            |          |          |               | +          |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Dönersen İslık Çal                  | Orhan Oğuz         | +            |          | +        |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Muallim Bey                         | Yunus Yılmaz       | +            |          | +        |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Sürgün                              | Mehmet Tannsever   | +            |          |          |               |            |           |         | +      |     | +       |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Seni Seviyorum Rosa                 | İşıl Özgentürk     | +            |          |          |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  | 1993                     | Amerikalı                           | Şerif Çören        |              | +        | +        |               |            |           |         | +      |     |         | +       |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Berlin in Berlin                    | Sinan Çetin        | +            |          |          |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | İstanbul Orta Yeri                  | Nejat Saydam       |              | +        |          |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Hoşçakal Umut                       | Canan Evcimen Obay | +            | +        |          |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Yaşarken Öldüm                      | Oğuz Gözen         | +            |          |          |               | +          |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  | 1994                     | Beklenmeyen Misafir                 | Oğuz Gözen         |              | +        | +        |               |            |           |         |        |     |         | +       |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | İnsanlar Yaşadıkça                  | Tevfik Polam       | +            |          | +        |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Sevmek Seninle Güzel                | Tevfik Polam       |              | +        | +        |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Yengeç Sepeti                       | Yavuz Özkan        | +            |          | +        |               | +          |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Zalim                               | Yavuz Özkan        |              | +        | +        |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Bir Kadının Anatomisi               | Yavuz Özkan        | +            |          | +        |               | +          |           |         | +      |     |         | +       | +                     |        | +      |             | +      | +   |
|  | 1995                     | Eylül                               | Eser Zorlu         | +            |          |          |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Koza                                | Nuri Bilge Ceylan  | +            |          |          |               | +          |           |         | +      | +   |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  |                          | Meçhul Kadın                        | Tevfik Polam       | +            |          | +        |               |            |           |         | +      |     |         |         |                       |        | +      |             | +      | +   |
|  | 1996                     | Bay E                               | Sinan Çetin        |              | +        | +        |               |            |           |         | +      |     |         | +       |                       |        | +      |             | +      | +   |
| Eşkya  |                          | Yavuz Turgul                        | +                  |              | +        |          |               |            |           | +       | +      | +   | +       |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
| Kurtuluş   |                          | Ziya Öztan                          | +                  |              |          |          |               |            |           | +       |        | +   | +       |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
| İstanbul Kanatların Altında                          |                          | Mustafa Altoklar                    |                    | +            | +        |          |               |            |           | +       |        |     | +       | +       |                       | +      |        | +           | +      |     |
| Mum Kokulu Kadınlar                                  |                          | İrfan Tözüm                         | +                  |              | +        |          | +             |            |           | +       |        | +   |         |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
| 1997   | Tabutta Rövaşata         | Derviş Zaim                         | +                  |              |          |          | +             |            |           | +       |        |     |         |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Ağır Roman               | Mustafa Altoklar                    | +                  |              | +        |          |               |            |           | +       |        |     |         |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Hamam                    | Ferzan Özpetek                      | +                  | +            | +        |          |               |            |           | +       |        |     |         |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Masumiyet                | Zeki Demirkubuz                     | +                  |              | +        |          | +             |            |           | +       |        |     |         |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Nihavend Mucize          | Atıf Yılmaz                         |                    | +            | +        |          |               |            |           | +       |        |     | +       |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
| 1998   | Yürek Yarası             | Oğuz Gözen                          | +                  |              | +        |          |               |            |           | +       |        |     | +       | +       |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Cumhuriyet               | Ziya Öztan                          | +                  |              | +        |          |               |            |           | +       |        | +   | +       |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Güneşe Yokluk            | Yeşim Ustaoglu                      | +                  |              | +        |          | +             |            |           | +       | +      | +   |         |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Her şey Çok Güzel Olacak | Ömer Vargı                          | +                  |              | +        |          |               |            |           | +       |        |     | +       |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Kayıcı                   | Buket İlhan                         | +                  |              | +        |          |               |            |           | +       |        |     |         |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
| 1999   | Merhaba Hüznün           | Ömer Vargı                          | +                  |              | +        |          |               |            |           | +       |        |     |         |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Eylül Fırtınası          | Atıf Yılmaz                         | +                  |              | +        |          |               |            |           | +       |        | +   | +       |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Kahpe Bizans             | Gani Müjde                          |                    | +            | +        |          |               |            |           | +       |        |     | +       | +       |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Mayıs Sıkıntısı          | Nuri Bilge Ceylan                   | +                  |              |          |          | +             |            |           | +       |        |     |         |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
|  | Propaganda               | Sinan Çetin                         | +                  |              | +        |          |               |            |           | +       |        |     | +       |         |                       | +      |        | +           | +      |     |
| Salkım Hanımın Tancleri                              | Tomris Giritlioğlu       | +                                   |                    | +            |          | +        |               |            | +         |         |        |     | +       |         | +                     |        | +      | +           |        |     |

**Tablo 5. 2000-2009 yılları arasında Türk Sineması ve Mekân Analiz Tablosu**

|                   |                                 | 2000-2009 YILLARI ARASI ANALİZİ YAPILAN TÜRK FİMLERİ |                              |              |          |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       |        |     |             |                |
|-------------------|---------------------------------|--|------------------------------|--------------|----------|--------|---------------|------------|---------|---------|--------|------|---------|-------------|---------|--------|-----------------------|--------|-----|-------------|----------------|
| Dönem             | Yapım yılı                      | Film   | Yönetmen                     | İçerik-Üslup |          |        |               |            |         |         |        |      |         |             | Özellik |        | Mekân Kullanım Biçimi |        |     |             |                |
|                   |                                 |  |                              | Dream        | Romantik | Macerâ | Gençlik-Çocuk | Psikolojik | Arahesk | Aksiyon | Sosyal | Gerç | Siyasal | Dönem filmi | Komedi  | Tarihi | Şyah-beyaz            | Renkli | CGI | Doğal mekân | Kurgusal mekân |
| 2000-2009         | 2000                            | Balalayka  | Ali Özgentürk                | +            |          | +      |               |            |         |         |        | +    | +       |             |         |        |                       | +      | +   |             |                |
|                   |                                 | Dar Alanda Kısa Paslaşmalar                          | Serdar Akar                  | +            | +        | +      |               | +          |         |         |        |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   |                                 | Fasulye  | Bora Tekay                   | +            |          | +      |               |            |         |         | +      | +    |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Güle Güle                       | Zeki Ökten   | +                            |              | +        |        |               |            |         |         | +      |      |         |             |         |        |                       | +      | +   |             |                |
|                   | Ölüm Peşimizde                  | Mahir Akyol  | +                            |              | +        |        |               |            |         | +       | +      |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | 2001                            | Bana Şans Dile                                       | Çağan Irmak                  | +            |          | +      | +             | +          |         |         | +      | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Büyük Adam Küçük Aşk                                 | Handan İpeççi                | +            |          |        |               | +          |         |         | +      |      |         | +           |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Henso  | Ömer Uğur                    | +            | +        | +      |               |            |         |         | +      | +    |         |             | +       |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Komsar Şekspir                                       | Sinan Çetin                  | +            |          |        |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   | Vizontele                       | Ömer Faruk Sorak, Yılmaz Erdoğan                     | +                            |              | +        |        |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | 2002                            | Dokuz  | Ümit Ünal                    | +            |          |        |               | +          |         | +       | +      |      |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Sır Çocukları  | Ümit Cin Güven, Aydın Sayman | +            |          |        |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Munya Firarda  | Erdal Murat Aktaş            | +            |          | +      |               |            |         |         | +      |      |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Uzak   | Nuri Bilge Ceylan            | +            |          |        |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   | Yeşil Işık                      | Faruk Aksoy  | +                            |              | +        |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | 2003                            | Abdülhamit Düşerken                                  | Ziya Öztan                   | +            |          |        |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Asmalı Konak: Hayat                                  | Abdullah Oğuz                | +            | +        |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | İnşaat   | Ömer Vargı                   | +            |          | +      |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Ömerçip  | Zeki Alasya                  | +            |          | +      | +             |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   | O Şimdi Asker                   | Mustafa Altoklar                                     | +                            |              | +        | +      | +             |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | 2004                            | G.O.R.A.   | Ömer Faruk Sorak             | +            | +        | +      |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Hababam Sınıfı Merhaba                               | Kartal Tibet                 | +            | +        | +      |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Mustafa Hakkında Her şey                             | Çağan Irmak                  | +            |          | +      |               |            |         |         | +      | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Neredesin Firuze                                     | Ezel Akay                    | +            |          | +      | +             |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   | Okul                            | Durul Taylan, Yağmur Taylan                          | +                            |              | +        | +      | +             | +          |         |         |        |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | 2005                            | Babam ve Oğlum                                       | Çağan Irmak                  | +            |          |        |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Eğreti Gelin   | Atıf Yılmaz                  | +            | +        | +      |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Gönül Yarası   | Yavuz Turgul                 | +            | +        | +      |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   |                                 | Meleğin Düşüşü                                       | Semih Kaplanoğlu             | +            |          | +      |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       |        | +   | +           | +              |
|                   | Organize İşler                  | Yılmaz Erdoğan                                       | +                            |              | +        |        |               |            |         |         | +      |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
| 2006              | Beyza'nın Kadımları             | Mustafa Altoklar                                     | +                            |              | +        |        |               |            |         | +       | +      |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Cenneti Beklerken               | Derviş Zaim  | +                            |              | +        |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Eve Dönüş                       | Ömer Uğur  | +                            |              | +        |        |               |            |         |         | +      |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü | Ezel Akay  | +                            | +            | +        |        |               |            |         |         |        | +    |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
| Hokkabaz          | Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz   | +  | +                            | +            |          |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        | +                     | +      | +   |             |                |
| 2007              | Adem'in Trenleri                | Barış Pirhasan                                       | +                            | +            | +        |        |               |            |         |         | +      |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Beyaz Melek                     | Mahsun Kırmızıgül                                    | +                            |              |          |        |               |            |         |         | +      |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Kutsal Damacana                 | Kamil Aydın, Ahmet Yılmaz                            | +                            |              | +        |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Mavi Gözli Dev                  | Buket İlhan  | +                            | +            | +        |        |               |            |         |         | +      |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
| Mutluluk          | Abdullah Oğuz                   | +  | +                            | +            |          |        |               |            |         | +       |        |      |         |             |         |        | +                     | +      | +   |             |                |
| 2008              | Aşk Tutulması                   | Murat Şeker  | +                            | +            | +        |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Recep İvedik                    | Togan Gökçek   | +                            |              | +        |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Ulak                            | Çağan Irmak  | +                            |              |          |        |               |            |         |         | +      | +    |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Devrim Arabaları                | Tolga Örneç  | +                            |              | +        |        |               |            |         |         | +      | +    |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
| İssiz Adam        | Çağan Irmak                     | +  | +                            | +            |          |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        | +                     | +      | +   |             |                |
| 2009              | Güneşi Gördüm                   | Mahsun Kırmızıgül                                    | +                            |              | +        |        |               |            |         |         | +      | +    |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Osmanlı Cumhuriyeti             | Gani Müjde   | +                            |              | +        |        |               |            |         |         | +      | +    |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | A.R.O.G                         | Cem Yılmaz   | +                            |              | +        |        |               |            |         |         |        |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
|                   | Sonbahar                        | Özcan Alper  | +                            | +            |          |        |               |            |         |         | +      |      |         |             |         |        |                       | +      | +   | +           |                |
| Gecenin Kanatları | Serdar Akar                     | +  |                              | +            |          |        |               |            |         | +       | +      |      |         |             |         |        | +                     | +      | +   |             |                |

Tablo 6. 2010-2019 yılları arasında Türk Sineması ve Mekân Analiz Tablosu

|                |                          | 2010-2019 YILLARI ARASI ANALİZİ YAPILAN TÜRK FİMLERİ |                   |              |          |          |               |            |         |         |        |     |         |             |         |        |                       |        |     |
|----------------|--------------------------|--|-------------------|--------------|----------|----------|---------------|------------|---------|---------|--------|-----|---------|-------------|---------|--------|-----------------------|--------|-----|
| Dönem          | Yapım yılı               | Film   | Yönetmen          | İçerik-Üslup |          |          |               |            |         |         |        |     |         |             | Özellik |        | Mekân Kullanım Biçimi |        |     |
|                |                          |  |                   | Dram         | Romantik | Macerası | Gençlik-Cocuk | Psikolojik | Arabesk | Aksiyon | Sosyal | Göç | Siyasal | Dönem filmi | Komedi  | Tarihi | Siyah-beyaz           | Renkli | CGI |
| 2010-2019      | 2010                     | Veda   | Zülfü Livaneli    | +            |          | +        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | Sultan'ın Sırrı                                      | Hakan Şahin       | +            |          | +        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | Çakallarla Dans                                      | Murat Şeker       |              | +        | +        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | Av Mevsimi   | Yavuz Turgul      | +            |          | +        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | Ay Lav Yu  | Sermiyan Midyat   | +            | +        | +        |               |            |         |         |        |     |         | +           |         | +      |                       | +      | +   |
|                | 2011                     | Aşk Tesadüfleri Sever                                | Ömer Faruk Sorak  | +            | +        | +        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | İncir Reçeli   | Aytaç Ağurlar     | +            | +        | +        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | Gölgeler ve Suretler                                 | Derviş Zaim       | +            |          | +        |               |            |         |         |        |     |         | +           |         | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | Sümela'nın Şifresi: Temel                            | Adem Kılıç        |              | +        | +        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                | 2012                     | Dedemin İnsanları                                    | Çağan Irmak       | +            | +        | +        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | Kurtuluş Son Durak                                   | Yusuf Pirhasan    | +            | +        | +        |               | +          |         |         |        |     |         |             |         | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | Fatih 1453   | Faruk Aksoy       | +            | +        |          |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | Sen Kimsin?  | Ozan Açıktan      |              | +        | +        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                | 2013                     | Ayaz   | Hakan Kurşun      | +            |          | +        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | El Yazısı  | Ali Vatansever    | +            | +        | +        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | Karaoğlan  | Kudret Sabancı    |              |          |          |               |            |         |         |        |     | +       | +           |         | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | Celal ile Ceren                                      | Togan Gökbakar    |              |          |          |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      | +                     | +      | +   |
|                | 2014                     | Taş Mektep   | Altan Dönmez      | +            |          |          |               |            |         |         |        |     | +       | +           |         | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | Kelebeğin Rüyası                                     | Yılmaz Erdoğan    | +            |          |          |               | +          |         |         |        |     | +       |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | Umut Üzümleri  | Tunç Okan         | +            |          |          |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | Pek Yakında  | Cem Yılmaz        |              |          |          |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                | 2015                     | Kırımı   | Burak Cem Arıel   | +            |          |          |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | Bi Küçük Eylül Meselesi                              | Kerem Deren       | +            | +        |          |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      |                       | +      |     |
|                |                          | Kış Uykusu   | Nuri Bilge Ceylan | +            |          |          |               | +          |         |         |        |     |         |             |         | +      |                       | +      |     |
|                |                          | Son Umut   | Russel Crowe      | +            |          |          |               |            |         |         |        |     | +       |             | +       | +      | +                     | +      | +   |
|                | 2016                     | Mucize   | Mahzun Kırmızıgül | +            |          |          |               |            |         |         |        |     | +       | +           |         | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | Senden Bana Kalan                                    | Abdullah Ögüz     | +            | +        | +        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      |                       | +      |     |
|                |                          | Bir Varmış Bir Yokmuş                                | İlksen Başarır    | +            | +        | +        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      |                       | +      |     |
|                |                          | Son Mektup   | Özhan Eren        | +            |          |          |               |            |         |         |        |     | +       |             | +       | +      | +                     | +      | +   |
|                | 2017                     | Limonata   | Ali Atay          | +            |          | +        |               |            |         |         |        |     | +       |             |         | +      |                       | +      |     |
|                |                          | Bizans Oyunları                                      | Gani Müjde        |              | +        | +        |               |            |         |         |        |     | +       | +           | +       | +      | +                     | +      | +   |
|                |                          | İhtarlık Gazoz                                       | Yüksel Aksu       | +            |          | +        |               |            |         |         |        |     |         |             |         | +      |                       | +      | +   |
|                |                          | Somuncu Baba: Aşkın Sırrı                            | Kürşat Kızbaz     | +            |          |          |               |            |         |         |        |     | +       |             | +       | +      | +                     | +      | +   |
|                | 2018                     | Eğşi Elmalar   | Yılmaz Erdoğan    | +            |          | +        |               |            |         |         |        |     | +       | +           |         | +      | +                     | +      | +   |
| Bir Baba Hindu |                          | Sermiyan Midyat                                      |                   |              | +        |          |               |            |         |         |        | +   |         |             | +       |        | +                     | +      |     |
| Ayla           |                          | Can Ulkay  | +                 |              |          |          |               |            |         |         |        | +   |         | +           | +       | +      | +                     | +      |     |
| Babam          |                          | Nihat Durak  | +                 |              |          |          |               |            |         |         |        | +   |         |             | +       |        | +                     |        |     |
| 2019           | Sonsuz Aşk               | Ahmet Katıksız                                       | +                 | +            | +        |          |               |            |         |         |        |     |         |             | +       |        | +                     |        |     |
|                | Yol Ayrımı               | Yavuz Turgul   | +                 |              |          |          |               |            |         |         |        | +   |         |             | +       |        | +                     |        |     |
|                | Aile Arasında            | Ozan Açıktan   |                   | +            |          |          |               |            |         |         |        | +   |         |             | +       |        | +                     | +      |     |
|                | Bizim İçin Şampiyon      | Ahmet Katıksız                                       | +                 | +            | +        |          |               |            |         |         |        |     |         |             | +       |        | +                     | +      |     |
| 2020           | Bizi Hatırla             | Çağan Irmak  | +                 | +            |          |          | +             |            |         |         |        |     |         |             | +       |        | +                     |        |     |
|                | Hadi Be Oğlum            | Bora Egemem  | +                 |              |          |          |               |            |         |         |        |     |         |             | +       |        | +                     |        |     |
|                | Kaybedenler Kulübü Yolda | Mehmet Ada Öztekin                                   | +                 | +            | +        |          |               |            |         |         |        | +   |         |             | +       |        | +                     |        |     |
|                | Ahlat Ağacı              | Nuri Bilge Ceylan                                    | +                 |              |          |          |               |            |         |         |        | +   |         |             | +       |        | +                     |        |     |
| 2021           | Bir Aşk İki Hayat        | Ali Bilgin   | +                 | +            |          |          |               |            |         |         |        |     |         |             | +       |        | +                     |        |     |
|                | Yalan Dolan              | Michael Şahin Derun                                  |                   |              | +        |          |               |            |         |         |        |     |         |             | +       |        | +                     | +      |     |
|                | Konuşan Hayvanlar        | Mustafa Kotan  |                   |              | +        |          |               |            |         |         |        |     |         |             | +       | +      | +                     | +      |     |
|                | Araf 2                   | Biray Dalkıran                                       |                   |              |          |          | +             |            |         |         |        |     |         |             | +       | +      | +                     | +      |     |
| 2022           | Yuvaya Dönüş             | Hakan Kurşun   | +                 |              |          |          |               |            |         |         |        |     |         |             | +       |        | +                     |        |     |



# DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

## TELEVİZYONDA YAYINLANAN SANAT PROGRAMLARINA İDEOLOJİK BİR YAKLAŞIM

Erhan YILDIRIM<sup>1</sup>

### 1. Giriş

Televizyon sihirli bir araçtır. Bu sihirli araç izleyicisini, bazen güldüren, bazen düşündürdüren, bazen hüznölendiren, bazen öfkölendiren, bazen keyiflendiren, bazen sorgulatan, ama en çokta eğlendiren bir araçtır. Bu kadar çok işlevi olan televizyon; söylenecek sözün, çalınacak şarkının, aktarılacak duygunun, satılacak malın, topluma verilecek enformasyonun, oluşturulacak kamuoyunun, kısacası topluma anlatılacak öykünün ve hikayenin yazıldığı, kurgulandığı ve anlatıldığı ortamdır (Yıldırım, 2019:5). Bu ortamın amaçlarını yerine getirmesine etki eden en önemli faktör televizyon program türlerinin işlevleridir. TV programları, kamuoyunu bilgilendirmek, eğitmek, haber vermek, eğlendirmek işlevlerine sahipken, teknik donanım ve içerik çerçevesinde hazırlanan yapımlardır. Televizyon programları amaçları gereği çeşitli türlere ayrılır. Televizyon program içeriklerinin şekillenmesine, toplumsal, kültürel, ekonomik yapı ile yayıncılık alanını düzenleyen mevzuat kadar, televizyon endüstrisinin özgül dinamikleri de etki etmektedir. Bu yapı televizyon programlarının temel özelliklerini ve programcılığın yönelimlerini şekillendirmektedir (Çelenk, 1999:305). Televizyon programları ve yayın akışları, yayıncı kuruluşların yayın politikalarını belirleyen temel unsurlardır. Televizyon programcılığı terimi, hem televizyonun içeriğine hem de bu içeriğin seçim ve sunum stratejilerine işaret etmektedir. Saenz'e göre televizyon programcılığı birçok yönüyle diğer kitle iletişim araçlarından yararlanmakta, tiyatro, sinema gibi sanat kollarından beslenmekte, kültür ve ticaret hayatının merkezinde yer almaktadır (Akt. Balcı, 2008:42). Kültür kavramına bakıldığında, tarih, felsefe, bilim, ekonomi, çevre, arkeoloji, yayıncılık, mimarlık, vb. gibi kültür alanlarını ve sinema, resim, heykel, seramik, cam, müzik, bale, tiyatro gibi sanat dallarını kapsayan büyük bir

---

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü, erhany@erciyes.edu.tr.

alana yayıldığı görülür. Bu yüzden de kültür, sanat programcılığı çok geniş bir sahayı kapsamaktadır.

Televizyonun işlevlerine bakıldığında, düşünsel olanı (ideolojiyi, bilişi, bilinci) sergileyerek sunmaktadır. Bu sunum işinde sanat ve kültür öğelerinin gösterimi, teşhiri, izleyiciler tarafından kabulü, algılanması ve anlaşılması kolay değildir. Çünkü programlar arasında yarış zorludur. Bu zorluğu bilen yayıncılar için yapılması gereken iş, fark yaratan, izleyicilerin aklında kalan, iz bırakan, kamuoyu yaratan programlar üretebilmektir. Bu yüzden ki televizyon programları her gün farklı bir format, farklı bir tarz, farklı bir yüz ve farklı bir çehre ile izleyicilerinin karşısına çıkmaktadır. Bahse konu farklılıklar biçimin ve içeriğinde değişimine sebep olmaktadır. Biçim ve içerikteki değişim televizyon programlarının tür olarak çeşitlenmesine etki etmektedir. Her gün farklı bir tarz, farklı bir format ile izleyici karşısına çıkan televizyon programları, farklı yayıncı kuruluşlar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmaktadır. Bu kuruluşlardan birisi EBU (European Broadcasting Union) Avrupa Yayın Birliği'dir. Avrupa Yayın Birliği şu şekilde bir sınıflandırma yapmıştır: kamusal konular, bilim ve insanlık, müzik-drama- güzel sanatlar, yaşam felsefesi, spor, boş zaman ve hobiler, eğlence-folklor ve insan odaklı programlar, karışık konular, diğer konular (Kars, 2003: 26-29). Türkiye'de ise RTÜK tarafından "Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları" isimli bir kitapçık 2013 yılında hazırlanmıştır. Kitapçıkta program türleri (RTÜK, 2018: 11-21);

Haber (Haber bülteni, haber programları, ekonomi bülteni, hava ve yol durumu, spor bülteni),

Güncel Programlar (Yorum programları, sohbet programları, dini tören yayınları, kriz dönemi canlı yayınlar, seçim yayınları, siyasi parti faaliyetleri yayınları, ulusal ve uluslararası törenlerin naklen yayınları, sosyal amaçlı kampanya programları),

Kültür Programları (Belgesel programlar, bilgi-kültür yarışmaları, kültür ve sanat programları, yaşam tarzı ve eğilimlerle ilgili programlar, sektör tanıtım programları, gezi programları),

Eğitim Programları (Örgün eğitime destek programları, yaygın eğitim programları, bilgi-beceri programları, sağlık programları, dini eğitim programları),

Gerçek Yaşamlar (Reality show, gerçek hayat hikayeleri) ,

Drama (Dizi filmler, sinema ve televizyon filmleri),

Eğlence Programları (Magazin programları, drama öğeleri içeren eğlence programları, müzik ağırlıklı programlar, müzik video klipleri, konser yayınları, beceri ve direnç yarışmaları, spor karşılaşmaları yayınları, show ve gösteriler, talk-show, kuşak programları),

Çocuk Programları (Okul öncesi çocuk programları, çizgi ve animasyon filmler, çocuk eğitim programları, çocuk aktivite programları, çocuklara yönelik drama, çocuk haber, çocuk yarışma),

Ticari İletişim ve Tanıtım (Reklam kuşakları, tele-alışveriş, bant reklam, siyasi reklam, program desteklemesi, ürün yerleştirme, program tanıtımları),

10- Diğer (Logo ve çağrı işareti, koruyucu sembol, kamu spotları) şeklinde sınıflandırılmıştır.

Radyo Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) 'ün ( 2018: 14) hazırlamış olduğu kitapçıkta kültür sanat programları, toplumun düşünce ve hayat şekline konu teşkil eden ve nesilden nesile aktarılan inanç, bilgi ve uygulamalarının, kültürel ürünlerin ve güzellik, tasarım ile duygu aktarımlarının yansıtıldığı, tanıtıldığı ve sanatın her dalıyla ilgili güncel ya da tarihsel gelişmeleri anlatan program türü olarak açıklanmaktadır.

Kültür-sanat programlarının içeriğine bakıldığı zaman izleyicisine, ülkedeki ve dünyadaki kültür-sanat alanındaki gelişmeleri bildirir. Türkiye'de ne yazık ki kültür-sanat programları dünya standartlarına göre son derece geridedir. Son yıllarda çok az da olsa bir gelişim sürecinden söz edilebilir. Bu gelişim sürecinde haber bültenlerinde yer alan kültür-sanat haberlerinin ve kültür sanat programlarının sayısının artmasının yanında, kültür-sanat programlarının niteliklerinin de arttığını söylemek mümkündür (MEB, 2013: 3). Türkiye'de ulusal televizyon kanallarında kültür programları kategorisinde; dil ve edebiyat programları, sanat programları, dini programlar, tarih programları, bilim ve teknoloji programları, ekonomi programları, sağlık programları, hukuk programları, çevre programları, halk bilgisi (folklor) programlarının yayınlandığı görülür. Bu çalışmada kültür programlarının içinde özel bir yeri olan sanat programları ele alınmıştır. CNN Türk'te haftada bir gün yayınlanan Afiş programı örnek olarak seçilmiştir. Afiş programının içinde yer alan konular, kişiler, olay ve olgular betimsel analiz yöntemi ile ele alınıp çözümlenmiştir.

## 2. Sanat Toplum İlişkisi

İnsan, düşünen, üreten toplumsal bir varlıktır. İnsanın hem üretmesi, hem de bunu paylaşması toplumsal bir varlık olmasının gereğidir. İnsanoğlunun ürettiği ve paylaştığı değerlerden birisi de sanattır. Bir insan kafasındaki düşünceyi açıklamadığı ve uygulamadığı sürece diğer insanlar bundan yararlanamaz. Sanat aracılığıyla insanlar arasında iletişim sağlanır. Bu durum sosyal yaşamın bir gereğidir. İnsanoğlu sanat ve sanat eserleri sayesinde geçmiş, bugün ve gelecek arasında iletişim kurabilir. İnsanoğlu hayatını anlamlandırmak için çabalar. Hayatın pek çok değeri sanatın potasında pişip şekillenir. İnsan sanatla, gerçeğini yeniden üretirken, insani değerleri kendi süzgecinden geçirip ayıklar, saflaştırır. Yaşamdaki tüm güzellikler ise en anlamlı ifadesini sanatta bulur (Öztürk, 1997:115). Bu yüzden ki sanat, insanla sıkı ilişki içinde olan bir kültür dalıdır. Sanat eserleri, insan zekasına, mantığına, bilgisine hitap ettiği kadar insan ruhuna, zevkine ve hislerine de hitap etmektedir. Sanat eserlerinin herhangi bir ilim veya fikir eserinden daha cazip olması, daha kolay benimsenmesi ve kitlelere ulaşmasındaki kolaylığı sayesinde etki alanı çok daha geniştir. Çünkü sanat, radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçlarını kullanarak toplum genelinde etkisini genişletmektedir (Bilgiç,1977:6). Bir ülkenin sanatsal üretimi onun kültürüne aittir. Sanat bir kültürü oluşturan öğelerden birisidir. Öyleyse kültür ve sanat bir ülkenin uygarlık ölçüsüdür. Sanat değerleri ve kültür varlıkları o uygarlığın en önemli göstergeleridir.

Sanat etkinlikleri evrensel bir yaklaşımla birbirlerinden kilometrelerce uzakta yaşayan insanlar arasında bir köprü olur, insanların bilgi ve görgülerinin gelişmesine yardımcı olur. Bir köprü olarak düşünülen sanatın tanımını Thomas Munro'nun deyimiyle, doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi olarak nitelemek mümkündür (Sözen ve Tanyeli, 2016:208). İnsanoğluna çok farklı açıdan, çok yönlü düşünmeyi ve dünyayı değerlendirmeyi öğreten sanat, insanlığın gelişimi ile değişimini sürdürmeye, kültür ve uygarlıklara kılavuzluk yapmaya devam etmektedir. Verdiği rehberlik hizmetinin yanında endüstrinin gelişimiyle gittikçe pasifleşen ve yalnızlaşan insana yaşamın anlamlılığını, toplumla bütünleşmesini ve ruhsal olarak rahatlamasını sağlayan sanat olmuştur. Günümüzde savaşların hüküm sürdüğü, dünyanın kirlendiği, insanların her geçen gün tükendiği bir ortamda sanatın gücü bu olumsuzlukları durdurmaya yeter mi? diye tartışılmaya başlanmıştır. Oysa savaşların bitmediği, kirlenen dünya için sanat katalizör görevini görmektedir. Günümüzde dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan siyasi ve ekonomik bunalımlardan çıkış yolunda

kültür-sanatın dönüştürücü gücüne ve yaratıcılığa yatırım yapılması önem taşımaktadır (Ece, 2017:17). Bu konu neden önemlidir? Dünyaya Aristoteles'in iyilik penceresi, Platon'un güzellik felsefesi, Baumgarten'in estetik düşüncesi ile bakıldığında dünyanın keşmekeşinden kurtulabilmek, dünyanın iyilik ve güzelliklerini görebilmek için sanat önemlidir. Daha yaşanılabilir ve daha güzel bir dünya için sanatı ve kültürü özümsemek, hayatın merkezine koyabilmek gerekir. Bu konu kültür ve sanata katılım ile ve de kültür ve sanata yapılan harcamalar ile yakından ilgilidir. Bu konuda Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK)'nin Türkiye deki hane halkı kültür-sanat harcamaları ile ilgili yapmış olduğu araştırma sonuçlarına bakıldığında son üç yıl içinde bir düşüşün olduğu görülür. Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK)'nin her yıl açıkladığı hane halkı tüketim verileri, yıllar içinde hane halkı harcamasının arttığını buna karşın kültür-sanata ayrılan payın düşmekte olduğu göstermektedir. Hane halkı kültür-sanat tüketim harcaması 2013 yılında 3.1 iken 2015 yılında bu rakamın 2.9'a gerilemiş olması düşündürücüdür (TÜİK, 2016). Bir toplumda güzel olanı, yaşanabilir olanı, iyi olanı, yüce olanı, hoş olanı, estetik olanı ortaya çıkararak, sergileyen sanattır. Ortak paydada yaşama bilincini aşılardan ise kültür. Ortak payda da daha iyi, daha güzel, daha anlamlı, daha yaşanabilir bir dünyanın oluşumu sanatın ve kültürün yaygınlaşması ile mümkündür. Bu da toplum içinde katalizör görevi gören, hayatı yaşanır kılan sanata, toplumu anlamlandıran kültüre yapılacak çalışmalar ile mümkün olabilecektir.

### **3. Sanat-Kültür-İdeoloji ve Televizyon İlişkisi**

Ipsos Group S.A., Paris (İPSOS) 2016 yılında Türkiye'de 34 ilde 13.799 kişi ile "Türkiye'yi Anlama Kılavuzu" isimli bir araştırma yapmıştır. Araştırma sonuçları, bireylerin gündelik hayatın içinde ne kadar aktif olduğuna, toplumsal hayata ne kadar ve nasıl katıldığına ilişkin çarpıcı veriler sunmuştur. Araştırmanın sonucu; Türkiye'de insanların yaptığı en yoğun aktivitenin %85 oranıyla televizyon izleme olduğunu göstermiştir (2017: 18-19). Bu oran neyi ifade etmektedir? Türkiye'de toplumun kültür-sanat hayatına katılım konusunda sınırlı bir çaba içinde olduğunu göstermektedir. Bu oran, halkın sıkıntılarının hafifletilebilmesi noktasında, kamudan sivil topluma, kurumlardan bireylere kadar tüm kişi ve kuruluşlara görevler düşüğünü ifade etmektedir. Bu konuda Ece (2017: 18-19) her kişi ve kuruluşun kültür-sanat konusuna katılımcı yaklaşımlar noktasında yapabilecekleri şeyler olduğunu söylemektedir. Ece'nin ifade ettiği konu, sanatı hayatın her alanında ve anında ulaşılabilir kılmak, kültürü yaşanabilir kılmaktır. Bunun içinde kültür ve sanat

alanında katılımcılığı artırmak için farklı bakış açılarına sahip birey ve kurumların bir araya gelerek çalışmaları gerekmektedir. Bu kurumların başında televizyonlar gelmektedir. Televizyonda programların yayın sürelerine bakıldığında kültür programlarına ne kadar az zaman ayrıldığı görülmektedir. Sanat programları ise, kültür programlarının içinde bir alt program türü olarak çok daha az süre ile ve çok az televizyon kanalında yayınlanmaktadır. Programların türlerini izleme durumlarına bakıldığında ortaya çıkan sonuç, kültür ve sanat programlarına ayrılan zaman dilimini göstermektedir (Tablo 1).

**Tablo 1:** Program Türlerini İzleme Durumu (RTÜK, 2018:53).

| <b>Televizyon Program Türleri</b>      | <b>Aylık Ortalama Gün Sayısı</b> |
|--|----------------------------------|
| Haberler                               | 24.2                             |
| Yerli Diziler                          | 15.6                             |
| Spor Programları                       | 13.5                             |
| Kuşak Programları                      | 12.8                             |
| Açık oturum/Tartışma Programları       | 10.6                             |
| Kültür Programları Yarışma Programları | 9.9                              |
| Müzik/Eğlence/Klip                     | 9.6                              |
| Dini Programlar                        | 9.5                              |
| Yabancı Diziler                        | 8.9                              |
| Türk Filmleri                          | 8.9                              |
| Yabancı Filmler                        | 8.3                              |
| Güldürü/Talk Show                      | 7.7                              |
| Magazin Programları                    | 7.2                              |

RTÜK'ün 2018 yılında yapmış olduğu televizyon izleme eğilimleri araştırmasından elde edilen bulgulara göre, cevap veren kişilerin izlemeyi en çok tercih ettiği program türü aylık ortalama 24 gün izleme ile "Haberler" olmuştur. İkinci sırada aylık ortalama 15 gün izleme ile "Yerli Diziler" yer almaktadır Tercih edilen program türleri sıralamasında üçüncü olarak "Spor Programları", dördüncü olarak gündüz saatlerinde yayınlanan "Kuşak Programları" ve ardından beşinci olarak "Açık Oturum/Tartışma Programları"nın yer aldığı görülmektedir. Televizyonlar bu konuda neler yapabilir? Ortaya çıkan sonuçlar aslında televizyon kanallarının, televizyon yöneticilerinin, televizyon program yapımcı ve yönetmenlerinin ideolojik olarak konuya yaklaşımlarının da bir sonucudur. Nasıl mı? Konuyu anlamak için ideolojinin kısaca açıklamasını yapmak gerekmektedir. İdeoloji hayatın içinde bir yerde, bize yakın mesafede durmaktadır. Onu görmek, hissetmek mümkündür. Hayatın içinde her an, her yerde karşımıza çıkan ideoloji, farklı insan topluluklarının kendi yaşam pratiklerini deneyimledikleri, deneyimlerini anlamlandırdıkları, anlamlara açıklamalar getirdikleri ve belli bir imgesel tutunum kazandırmak için düşünceleri kullandıkları, gerçeği şifreleyen düşünce yapılarını ifade etmektedir

(Hall, 2005: 200). Hayatı anlamlandırırken, hayatlarına yön verirken bir yol haritasına ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç sanatla anlam bulur. Gerçeğin şifresi hayatın kendisidir. Hayat ideolojiktir. İdeoloji hayatın içinde olmaktır. Toplumsal sorunlara duyarlı olmaktır. En basit düzeyde dahi olsa etrafımızda neler olup bittiğine ilişkin kanaat sahibi olmaktır (Macit, 2016: 34). İdeolojinin temelinde, fikir, düşünce ve inanç sisteminin var olduğu görülür. Bu sistemin içinde kendimizi görebileceğimiz, tutum ve davranışlarımıza yön vereceğimiz, yaşam değerlerini oluşturacağımız, bir yolun bulunması için verilen çabalar bütünüdür. TÜİK'in 2016 yılı verilerine göre sanatsal ve kültürel alanda kişi başı harcama miktarının düşüş gösterdiği bir ortamda en etkili yöntemlerden birisi sanat ve kültür programlarını televizyon vasıtasıyla izleyicilere ulaştırmasını ve yaygınlaşmasını sağlamaktır. Kültür sanat etkinliklerini kitle iletişim araçlarında aldığı yere göre, tiyatro, opera, bale, dans, sinema, müzik, edebiyat, seramik, resim, heykel, fotoğraf, vb. şekilde sıralamak mümkündür. Günümüzde sanatın farklı kolları, resim, heykel, sinema, edebiyat, tiyatro, cam, seramik, bale, bienal, konser, vb. televizyonda sanat programları içinde yer alabilecek öğeler olarak sıralanabilir. Hiç kuşku yok ki hayata bir nefes, bir güzellik, bir anlam katma noktasında sanat programlarının sayıca artışı beraberinde kaliteyi ve izleyicilerinde sanata ilgisini arttıracak bir unsur olarak değerlendirilebilir.

## 4. Yöntem

### 4.1. Araştırmanın Amacı

Çalışma, Afiş programında yönetmenin ve yapımcının sanatsal ve kültürel konuları nasıl ele aldığını,

Afiş programında sanatsal ve kültürel programın dokusuna uygun malzemelerin kullanılıp kullanılmadığını,

Programda ele alınan konu, konuk, biçim, içerik, çeşitliliğinin programın anlatı yapısına uygun olup olmadığını tespit etmeyi amaçlamaktadır.

### 4.2. Araştırmanın Problemi

Araştırmanın problemini, Afiş sanat programının öyküsü, estetiği, felsefesi, ideolojisi ile programda yer alan konuların, konukların, dekorun, nesnelerin, grafik

malzemelerin programın amacına, tarzına, dokusuna uyumu nasıl? Sorusu oluşturmaktadır.

### **4.3. Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışmada niteliksel araştırmanın bir kolu olan betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada Afiş programı örnek program olarak çözümlenmeye dahil edilmiştir. Afiş programının tercih edilmesinin nedeni televizyonlarda yayınlanan sanat programlarının sayısının az olması, Afiş'in en eski ve en uzun soluklu sanat programlarından birisi olmasından dolayıdır. Ayrıca Afiş'in sanatın tüm renklerini, çeşitlerini, boyutlarını, sanatçılarını, programın içine katması ve izleyicisi ile buluşturmaya çaba göstermesinden dolayıdır.

### **4.4. Afiş Programı**

Bu çalışmada betimsel analiz yöntemi ile Afiş programının çözümlenmesi yapılmıştır.

#### **4.4.1. Afiş Programının Künyesi**

Yayın Tarihi: 25.07.2019

Yayın Saati: 17:15

Yayıncı Kuruluş: Cnn Türk

Program Süresi: 24 dakika 10 saniye

Program Sunucusu: Nefise Karatay Day

#### **4.4.2. Programın Konusu**

Hangi sanatçı nerede, ne yapıyor, kim çıkışta, kim inişte haber veren bir yapısı vardır Afiş'in. Her hafta sanatın renklerini, türlerini, sanatçılarını, nerede ne zaman hangi tür etkinlik, festival, konser, vb. oldu veya olacak haber veren, duyuran, bilgilendiren ve sanata gönül veren kişileri sanatsal etkinliklerden haberdar eden bir içeriğe sahiptir Afiş.

#### **4.4.3. Afiş Programının Çözümü**

27 Temmuz 2019 tarihinde saat 17:15 te yayınlanan Afiş programına piyanist Gülsin Onay, elektro pop müzisyeni Nova Norda ve müzik grubu RockA, konuk

olmuştur. Usta piyanist Gülsin Onay ile özel Chopin dinletisi ve samimi sohbet, Afiş'te ekrana gelmiştir. Popüler müziğin yükselen seslerinden Nova Norda ve Tarkan'ın "Ölürüm Sana" şarkısına getirdiği yorumla dikkat çeken RockA, Afiş'e konuk olmuşlardır. Festivallerden haberler ve etkinlik önerileri yine Afiş'te ekrana gelmiştir. Amaçlı örneklem kapsamında seçilen ve programın yaz döneminde yayınlanmayacak olmasından dolayı 27 Temmuz 2019 tarihinde yayınlanan sezonun son programı olan Afiş çalışmaya örnek olarak seçilmiştir. Bu programın anlatı yapısına bakıldığında nasıl bir yapının karşımıza çıktığına bakmak gerekir. Afiş programı, karma bir açılış ile izleyicine merhaba demiştir. Temposu yüksek bir müziğin hakim olduğu jenerikte, 3 bayanın yan yana gelen çerçeve içindeki fotoğraflarının üzerine Afiş yazısı bindirilerek giriş yapılmıştır. Jenerikte yakın plandan uzak plana kesme ile geçilmiştir. Uzak plan çekimde ekranda 6 kişilik bir dans grubu yer almıştır. Dans eden kişilerin kıvrak hareketleri müzikle uyum sağlamıştır. Hızlı kesmeler ile saksafon çalan bir kişi, yaylı çalgıları çalan orkestranın grup elemanları, üflemeli enstrumanları çalan başka sanatçılar ve afiş yazısının bindirmesi görüntüye ard arda gelmiştir. Jeneriğin sonunda ekran ikiye bölünmüştür. Ekranın sol tarafında afiş yazısı, sağ tarafında programın sunucusu Nefise Karatay Day görülmüştür. Görüntülerin altında ise Nefise Karatay yazısının isim bindirmesi yer almıştır. Yazı bindirmelerinde mor renkli şerit ve beyaz yazı bindirmeleri, kontrastlığı sağlayarak izleyicilerin yazıları kolayca okumasına imkan sağlamıştır. Kamera Nefise Karatay Day'ı gösterdiğinde, Karatay'ın sol arkasında çok büyük boyutlarda yağlı boya bir resim, sağ arka tarafında bir ağaç görüntüye gelmiştir. Nefise Karatay; Afiş'e hoş geldiniz diyerek seyircisini selamlamıştır. Sanat gündeminden en son haberlerle karşınızdayız diyerek programına başlamıştır. Tam ekran görüntüde Nefise Karatay yer aldığı anda görüntünün altına Nefise Karatay Day yazısı bindirilmiştir. Burada yönetmenin çok büyük bir ihmali söz konusudur. 30 saniye önce Nefise Karatay yazan isim bindirmesinde bu kez Nefise Karatay Day yazısı görülmüştür. Canlı yayınlarda bile görülmeyen bu hatanın bant yayınlarda görülmesi hoş karşılanmayacak bir durumdur. Nefise Karatay Day: Bugün Afiş'te usta piyanist Gülsin Onay'ı ağırladık. Gülsin Onay Afiş'e özel Chopin dinletisi ve samimi sohbeti ile şimdi ekranlarda, demiştir. Gülsin Onay piyano başındadır. Yazı bindirmesinde; Usta piyanist Gülsin Onay Afiş'te yazmaktadır. Usta piyanist yaklaşık 25 saniyelik bir dinleti sunmuştur. Sunucunun, misafiri piyanist Gülsin Hanım ile yapacağı sohbet için mekan değişmiştir. Kamera Nefise Hanıma dönmüştür. Omuz plan çekimde Nefis Hanım ekrana gelmiştir. Nefise Karatay Day; Dünyaca ünlü piyanist Gülsin Onay'la birlikteyiz derken,

sohbetin ilk konusu Gümüşlük Klasik Müzik Festivali olmuştur. Sunucu, Gülsin Hanımdan festivalin hikayesini dinlemek istediğini söylemiştir. Gülsin Hanım festivalin hikayesini anlatmaya başlamıştır izleyicilere. Söyleşi çok koyu bir sohbet havasında geçmiştir. Yönetmen ekranı iyi kullanmıştır. Gülsin Hanım anlatmaya başlayınca ekran ikiye bölünmüştür. Ekranın sol tarafında Gülsin Hanımın röportajı yer alırken, ekranın sağ tarafında Gülsin Hanımın eski konserlerinden görüntüler akmıştır. Alt yazı bindirmesinde; İlk festivalin açılışını İdil Biret yaptı yazısı ekrana gelmiştir. Piyanist Hanım konuşmasına devam ederken, daha sonraki yıllarda festivale oda müziğinin ilave edildiğini, orkestraların geldiğini, festival akademisinde bugüne kadar 1300 öğrencinin yer aldığını, yarışmalar düzenlendiğini ifade etmiştir. Gülsin Hanım bu konuşmaları yaparken alt yazı bindirmesinde; Çocuk ve gençlere müzik eğitimi veriliyor, diye yazmıştır. Gülsin Hanım konuşmasına devam ederken sanat danışmanlığı ve eğiticiğinden de söz etmiştir. O sırada ekranın sağ tarafında başka piyanistler ve dinleyiciler görüntüye gelmiştir. Piyanist Hanım konuşması sırasında öğrencilerinin başarısından söz ederken gözlerinden mutluluğu adeta okunmuştur.

Programın sunucusu Nefise Hanım, festivalin bu yıl ki programında nelerin ön plana çıktığını ve festivalin geleceği için bir planlarının olup olmadığını sormuştur. Gülsin Hanım festivalin bu yıl çok renkli geçeceğini müjdelemiş, Francesco Libetta'nın vereceği konseri, şef Lior Shambadal'ın ders ve konser vereceğini açıklamıştır. Sonrasında kendisinin vereceği konserden bahsetmiş ve Mathias Eric Quinnet'in konserini izleyicilere duyurmuştur.

Program sunucusu Nefise Hanım diğer festivaller hakkında Gülsin Hanıma görüşlerini sormuştur. Gülsin Hanım sanatın yerleşmesi ve kültürün ilerlemesi için bu tür etkinliklerin mutluluk verici olduğunu söylemiştir. Yeni jenerasyonun yetişmesi için bir ışığa ihtiyaç olduğunu, o ışığın kendileri için hocaları, bundan sonra ki kuşak için ise kendilerinin ışık olduğundan söz etmiştir. Gülsin Hanım bu türlü festivallerin çok büyük ilgi gördüğünü, bu türlü etkinliklere katılmak gerektiğini belirtmiştir. Fethiye, Adıyaman, Edremit ve daha pek çok yerde çaldığını, bu türlü festivallerin mutluluk verici olduğunu belirtmiştir.

Program sunucusu Nefise Hanım, Gülsin Hanıma Adnan Saygun'dan ders aldığını hatırlatmıştır. Gülsin Hanım Adnan Saygun'un hocaların hocası olduğunu ifade etmiştir. Gülsin Hanım Adnan Saygun ile olan anılarını paylaşırken, ekran ikiye bölünmüş, ekranın sol tarafında Gülsin Hanımın röportajı görüntüde akarken,

ekranın sağ tarafında Gülsin Hanım ile Adnan Saygun'un siyah beyaz fotoğrafı yer almıştır.

Nefise Karatay Day, Gülsin Hanıma yüzünüzden müzik okunan piyanist deniyor ve müziğinizi icra ederken yüzünüzden çaldığınız şarkıyı okumak mümkün diyerek sanatçıya iltifatta cömert davranmıştır. Nefise Hanım Gülsin Hanımın Frederic Chopin'i çok iyi yorumladığını söyleyince, Gülsin Hanım, Çin'de 2 milyon, dünyada milyonlarca piyanist vardır, sanırım bütün dünya piyanistleri Chopin'e aşiktir diyerek Chopin'in büyük sanatçılığına vurgu yapmıştır. Bende sevgiyle, aşkla çalışıyorum Chopin'i diyerek konuya açıklık getirmiştir. Gülsin Hanımın sohbetin ilerleyen dakikalarında oğlu ile çaldığı ve birlikte vermiş oldukları konserleri keyifle anlatmıştır. Nefise Hanım, Gülsin Hanıma başarılar dileyip, Gümüşlük Klasik Müzik Festivalinin devamını ve başarılarının sürmesini dilemiştir. Bu konuda Gülsin Hanım temennisini dile getirmiş, müziğin bizi hep beslemeye devam etmesi gerektiğini ifade etmiştir. Sunucu ve konuğunun birbirlerine karşılıklı teşekkürleri ile programın Gülsin Hanım ile olan bölümü biterken, Gülsin Hanım piyanosunun başına geçmiştir. Doğanın güzelliğine, piyanonun ritmi ayak uydurunca keyifli bir piyano resitali çıkmıştır ortaya.

Kamera sunumun yapıldığı platforma döndüğünde Nefise Karatay Day, festivallerden haberler ve etkinlik takvimi ile programa devam edileceğini söylemiştir. Festival haberleri ve etkinliklerin yer aldığı bir Vtr yayına girmiştir. İlk olarak Bodrum Antik Tiyatro Yaz konserlerinin programı yayınlanmıştır. Livaneli'nin konserinden küçük bir bölüm ekran başındaki izleyicilerin rahatlmasına fırsat vermiştir. Vtr'deki dış ses, Rus Piyanist Eugeng Girko konserinin 28 Temmuz'da Ayvalık'ta olacağını haber vermiştir izleyiciye. Ardından, Kadıköy belediyesinin düzenlemiş olduğu Kadfest ile ilgili haber yayınlanmıştır. Haberde, festivalin Charlie Chaplin'in sessiz filmi olan Yumurcak filmi ile başladığını, filme Avrasya Flarmoni Orkestrasının eşlik ettiğini duyurmuştur. Ardından festival boyunca yayınlanacak filmlerin listesi ilan edilmiştir izleyicilere.

17. Bodrum Bale Festivali'nin başladığı duyurulmuştur. Ardından konuşan hayvanlar film fragmanı yayınlanmış, filmde eğlenceli, renkli görüntüler, hayvanlar, çocuklar, renkli kıyafetler ekrana yansımıştır.

Cirque de Soleil sirkinin İstanbul'a geleceğinin haberi verilmiştir. Haberin sunumunda, modern sirk topluluğunun muhteşem gösterilerinden enstantaneler verilmiş seyircilere hoş bir sunum yapılmıştır. Gösterimin 21 Ağustos ile 23

Ağustos tarihleri arasında İstanbul Maltepe’de olacağı haber verilirken muhteşem görüntüler izleyicileri ikna etmede kullanılmıştır.

Vtr’nin ardından kamera tekrar Nefise Karatay Day’ın olduğu mekana dönünce, Nefise Karatay Day, Nova Norda’yı anons etmiştir. Nova Norda dijital müzik listelerinde üst sıralara oynayan, Sertab Erener’in yanında sahne almış, kendisine has bir tarzı olan yorumcu olarak takdim edilmiştir. Program boyunca Norda’nın kliplerinden kesitler sunularak Nova ile yapılan röportajda bu görüntüler aralara yerleştirilerek anlatımın hem kuvvetlenmesine hem de programın zenginleşmesine katkı sağlanmıştır. Nova Norda’nın farklı bir tarz ve kişilik olduğu klip görüntüleri ile izleyicilere aktarılmıştır.

Nova Norda ile bölüm bittiğinde kamera tekrar sunucu Nefise Hanıma geçiş yapmıştır. Nefise Hanım; Afiş müzikle devam ediyor diyerek, RockA grubunun anonsunu yaparak programa kaldığı yerden devam etmiştir. Alternatif rock müziğinin yeni temsilcisi RockA grubunun üyesi Halil Özipek ile yapılan röportaj ekrana gelmiştir. Halil Özipek Tarkan’ın şarkısı Unutulur Her Şeyi 2012 yılında nasıl cover yaptıklarını anlatırken ekran ikiye bölünmüştür. Ekranın solunda Halil Özipek’in röportajı yayınlanırken, ekranın sağında RockA grubunun elemanlarını görüntüleri gelmiştir. Görüntülerin altında yazı bindirmesinde; Alternatif rock grubu RockA yazısı ekrana gelmiştir. Grup elemanı Halil Özipek kendine verilen süre içerisinde hem kendi gruplarının çalışmalarını hem de 2012 yılında Tarkan’la birlikte çekmiş oldukları klibi anlatmıştır. Röportajın son bölümünde alternatif yaz konserlerinin RockA için bir şans olduğunu açıklamıştır.

Halil Özipek’in röportajından sonra görüntüye Nefis Karatay Day gelmiştir. Karatay Day, bu haftalık Afiş’in sonuna geldik. Afiş ailesi olarak eylül ayından itibaren tekrar karşınızda olmaya devam edeceğiz. Hoşçakalın, sanatla kalın diyerek sezon finalini yapmıştır. Açılıştaki jenerik kapanışta tekrar ekranda dönmeye başlamış ve program nihayetlenmiştir.

Afiş programının içinde yer alan öğeleri değerlendirdiğimizde sadece müzik ile ilgili haber ve konuların yer aldığını görmek mümkündür. Sanatın farklı kolları, resim, heykel, sinema, edebiyat, tiyatro, cam, seramik, bale, vb. sanat kollarından program içerisinde bahsedilmemiş olması eksiklidir. Programın sanat programı olarak lanse edilip sadece müzik ağırlıklı bir formatının olması program içerisindeki çeşitliliğin sağlanamadığının da bir işaretidir. Program içerisinde çeşitliliği sağlamak adına festival ve etkinlik takvimi için hazırlanan haber turundaki vtr’de konserler,

yurt dışından gelecek sanatçıların etkinlikleri, festival kapsamında yapılan sinema gösterileri, vizyona girecek bir filmin içinden farklı kareler, İstanbul'a gelecek olan sirk gösterisinin haberi programı bir nebze de olsa programın sadece müzik programı değil aynı zamanda farklı sanat dallarından da haber veren bir yöne çevirmiştir. Bu haberler için hazırlanan, renkli görüntüler çeşitliliğin sağlanmasında belirleyici olmuştur. Ayrıca piyanist Gülsin Onay, elektro pop müzisyeni Nova Norda ve müzik grubu RockA, konuk olduğu programda yapılan röportajlar program içindeki çeşitliliği sağlarken, aynı zamanda programın temposunu belirlemede de rol oynamıştır. Programın kısa süren zaman dilimi içinde temposunu belirleyen en önemli faktör vtr ve röportajlar olmuştur. İzleyicinin sıkılabileceği yerlerde Vtr'lere pas atılarak program içindeki tekdüzeliğin önüne geçilmiştir. Programın içinde Nefise Karatay Day'ın güzel ve akıcı konuşması da temponun düşmemesinde etkili olmuştur. Programın içinde seçilen konu ve konukların Afiş'in yapısına, tarzına ve dokusuna uygun olmasından dolayı birlikli yapıyı sağlamak kolay olmuştur. Programın içinde gereksiz malzemelerin kullanılmaması program içinde izleyicilerin dikkatlerinin dağılmamasına ve programa konsantre olmalarına katkı sunmuştur.

Programa estetik öğeler açısından bakıldığında, kamera, kurgu, ses, ışık, dekor bütünlüklü bir programın ortaya çıkmasına katkı sunmuştur.

Programa ideolojik açıdan bakıldığında söylenecek en net şey; sanatı topluma yaymak, toplumun tüm katmanlarında sanatın yaşaması ve yaşatılmasına katkı sunmak amacını Afiş programının yerine getirdiğini söylemek mümkündür.

Programa davet edilen kişilerin ve sunucunun doğal tavırları ve halleri izleyicinin programı sıkılmadan izlemelerine neden olmuştur.

Programa ilişkin son söz olarak sanat programı olan Afiş'in kulvarını genişleterek ve yayın süresini uzatarak yapacağı çalışmalar hiç kuşku yok ki izleyici nezdinde karşılığını bulacaktır. Bu da sanatın ve sanatçının toplumla kucaklaşmasına fırsat sağlayacaktır.

## 5. Sonuç

Halkın sanata ilgisizliği bilinmektedir. Halkı sanatla buluşturacak ortamların az olması ilgisizliğin nedenlerinden birisidir. Bu konuda bazı kuruluşlara önemli görevler düşmektedir. Bu kuruluşlardan birisi de televizyonlardır. Hem sanatı tanıtmak, hem sanatçıyı halkla buluşturmak, hem de sanatı halka sevdirmek

zordur. Bu zorluğun üstesinden gelme konusunda televizyonlar bir görev üstlenebilir. Türkiye’de sanat programları üreten ve yayınlayan kanal sayısı azdır. Üretilen sanat programlarından birisi de Afiş programıdır. Afiş programı yıllardır yayınına CNN Türk kanalında devam etmektedir. Afiş programında sanatın, sanatçıların, sanatseverlerin buluşmasına zemin hazırlayan bir platform vardır. Bu programın 27 Temmuz 2019 tarihinde yayınlanan bölümü çözülemeye alınmıştır. Çözümlemede Afiş programında sanatın her koluna yer verilemediği görülmüştür. Afiş programında sanatın hakim türünün müzik olduğu tespit edilmiştir. Programda sanatın diğer türlerine haber turu biçiminde hızlı ve az zaman ayırarak yer verildiği gözlenmiştir. Afiş programını hazırlayan yapımcı ve yönetmenin estetik ve ideolojik kaygılar taşıdığı tespit edilmiştir. Yönetmenin estetik kaygı içerisinde kamerasına, kurgusuna, ışığına, dekoruna, vb. dikkatli ve profesyonelce yaklaşımına, metin yazarının sözcükleri ustaca kullanması ile dengelemesi, birliği güçlü, temposu yüksek, çeşidi bol ve lezzetli bir sanat programının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Afiş ekibinin yıllardır görevini layığı ile yapması uzun soluklu bir sanat programının üretimine imkan sağlamıştır. Afiş’in yayınına kesintisiz devamı sanat ve yayıncılık adına takdir edilecek bir yandır. Afiş programının üstlenmiş olduğu misyon, yeni sanat programlarının üretimine ve sayılarının artmasına şüphesiz olumlu katkılar sağlayacaktır.

## Kaynakça

- Balcı, Ercan (2008), Yerel Televizyon Kanallarının Yayın Politikaları: Doğu Anadolu Bölgesi Örneği, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema AnaBilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Bilgiç, Emin (1977). "Sanat ve Cemiyet", Sanat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çelenk, Sevilay (1999). "Türkiye'de Televizyon Programcılığının Gelişimi ve Genel Eğilimleri" A.Ü. İletişim Fakültesi Yıllığı, Ankara.
- Ece, Özlem (2018). Toplantı Raporu: Kültür Ve Sanatta Katılımcı Yaklaşımları Birlikte Tasarlamak, Kültür Sanatta Katılımcı Yaklaşımlar, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, s. 17-23.
- Hall, Stuart (2005). Kültür, Medya ve İdeolojik Etki, Medya, İktidar, İdeoloji. (Çeviren: Mehmet Küçük). Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara.
- Kars, Neşe (2003). Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin, Derin Yayınları. İstanbul.
- Macit, M. Hanifi (2016). İdeoloji Üzerine Felsefi Bir Değerlendirme. Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi. 29-36.
- EB (2013). Gazetecilik, TV Kültür Sanat Haberciliği, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara
- Öztürk, Aydın (1997). "Sanat İnsanın Hamurunu Her Gün Yeniden Biçimlendirir", Ezberleştirilmiş Yalnızlıklar Derin Nehirler Gibi, Berfin Yayınları, İstanbul.
- RTÜK (2018). Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, Ankara.
- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (1999). Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yıldırım, E. (2019). Televizyon Dizilerinde Estetik Bir Öge Olarak Jenerik (Açılış) Müziğin Kullanımı, (Ed. Melda Cinman ve Ezgi Dinçerden), İletişim Çalışmalar 1, Akademisyen Kitabevi, s.1-16.



# BEŞİNCİ BÖLÜM

## KÜRESELLEŞEN DÜNYADA KİMLİK ALGISİNİN POPÜLER KÜLTÜREL YANSIMALARI

Emel ÖZDEMİR<sup>1</sup>

### 1. Giriş

Küreselleşmenin ve yeniden yapılanan toplumsal yapıların sonucunda ülkeler arası sınırların net çizgilerle ayrılması bir yana bırakılmış, toplumların ekonomik, sosyal, ticari, siyasal ve ideolojik yapılarında kökten değişimler oluşmuş ve her alanda farklı kültürlerin etkileri hissedilmeye başlanmıştır. Bunun yanında, toplumlarda birçok alanda yeni eğilim ve değişimler yaşanmaya başlanmış ve dünya, farklı kültürlerin beraber yaşadığı küresel bir ortam haline almıştır. Bunun sonucunda da, çokkültürlülüğün hakim olduğu dünyada, “bir toplumun nasıl yapılanması ve bir arada farklı kimliklerin nasıl yaşaması gerektiği” konusu ön plana çıkmıştır. Anlaşıldığı gibi, yeniden yapılanmaya başlayan yeni dünya düzeninde, ulusal kimliklerin bir arada nasıl yürütüleceği ve farklılıkların, sorun yerine nasıl faydaya dönüştürüleceği, her toplumda huzur ve refah sağlanabilmesi açısından oldukça önemli bir mesele haline gelmiştir.

Günümüzün dünyası, toplumun birçok kesimini içine alan ve ırkları, dinleri, toplumsal cinsiyet tercihleri, yaşam şekilleri...vb. gibi bazı özelliklerinden dolayı yaşadıkları toplumlarda dışlanan kişiler, kendine has farklı yönlerinin tanınması ve hoşgörü ile karşılanması için bir direnişe başlamışlar ve farklı yanlarının, topluma katkıda bulunacak bir zenginlik şekli olduğunu anlatma çabası içine girmişlerdir. Kimlik kavramı, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında giderek yükselmiştir. Bu artışının nedenlerini ve bu yöndeki eğilimin hangi koşullarla ne yönde ilişkisi olduğunu değerlendirmek, bu sürecin sebep ve sonuçlarının anlaşılmasını sağlayacaktır. Nuri Bilgin'e göre, kimlik kavramının yükselişinin nedenlerinden biri bazı sebeplerden dolayı insanlarda oluşan Kimlik Tutkusudur (Bilgin, 2007: 17). Dünyada yaşanan hızlı ve değişken nedenlerden dolayı, insanlarda kimlikleri adına

---

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, emelozdemir@akdeniz.edu.tr

farklı davranış çeşitleri görülmektedir. Bazıları, içinde buldukları mevcut kurumlardan bağını kopararak, geçmişin bağıyla ilişkilerini sona erdirmeye ve kişisel projelerin peşine düşerek, bireysel kimliklerini inşa etmeye çalışırken, bazıları da tam tersine din ve etnik kökenleriyle beslenerek, atalarından gelen buyruklara sıkı sıkıya sarılıp, yaşamı kaderci bir anlayışla karşılamaktadır. Tabii ki, farklı anlayışa sahip olan bu iki grup arasında da uçurum giderek büyümekte ve kimlik konusunda bir anlamda bir gerilim alanı ortaya çıkmaktadır. Yaşanan bu gerilim sonucunda da, her disiplin kimlik kavramı ile ilgilenmeye çalışmış, kimlik bunalımına çözümler aramış ve bu şekilde de bütün dünya kimlik kavramının yükselişine tanık olmuştur. Yani, bu süreç ile birlikte kimlik kavramı giderek, dil, din, cinsiyet araştırmaları gibi birçok çalışma alanında ele alınan önemli bir konu başlığı olmaya başlamıştır. Tam anlamıyla temel bir nedeni bulunamayan kimlik kavramının yükselişi ile günümüzde yaşanan bazı koşullar arasında ilişkisi kurulması mümkündür. Daha önce de belirtildiği gibi, kimlik kavramı yeni bir olgu olmamasına rağmen, modernleşme süreci ile bütün toplumlarda bunalım yaratan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öncelikle, artık toplumlar, sosyal bir sistem şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu sosyal sistemde insanlar genel olarak birbirinden soyutlanmıştır. İnsanlar arası zayıflayan bağlardan dolayı, Bauman içinde bulunduğumuz çağı, “sıvı modernlik çağı” olarak tanımlamaktadır (Bilgin, 2007: 20). Çünkü, artık insanlar arası ilişkiler katı, değişmezlik bağlarla değil, sıvı, akışkan bağlarla oluşturulmaktadır. Bu bağlar, insanları bağladığı kadar, insanlar arasındaki bağları ortadan kaldırmaya da neden olmaktadır. Geleneksel toplumlarda da bireysel ve sosyal kimlikler vardır ama kimlik sorunu yoktur (Güvenç, 1993: 4-5). Çünkü, geleneksel toplumlarda kimlik kavramı daha az değişkendir. Toplumdaki kimlikler dini, toplumsal ve töreler ile belirlenir ve bu kimliklerin içerik ve hakları neredeyse hiç sorgulanmadan kabul edilerek, gereği toplum tarafından yerine getirilir. Aynı şekilde, Taylor da modern öncesi zamanlarda insanların “kimlik”ten veya “tanınmak”tan söz etmediklerini belirtmektedir. Bunun nedeni, kimliklerin bulunmaması değil, insanların kimlikleri konulaştırmalarına gereksinim duymadıklarıdır (Taylor, 1989: 49-50). Geleneksel toplumlarda çoğunlukla katı kültürel unsurlar kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Bu şekilde de, toplumlarda oluşan katı kimlik kavramları, bireylere neredeyse hiç söz hakkı tanımamaktadır.

Günümüzde neredeyse her disiplinin çalışma alanına dahil olan ve her geçen gün farklı bir boyutuyla ele alınan kimlik kavramı, çok tartışılan ve hala hakkında kesin

bir yargıya varılamayan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimlik kavramının bu kadar ilgi çekici bir inceleme ve tartışma alanı olmasında, dünyada yaşanan bir takım köklü dönüşümler sonucunda, dünyanın ekonomik, kültürel, teknolojik açılardan değişerek küreselleşme sürecine girmesinin büyük bir etkisi bulunmaktadır. Çünkü, küreselleşen dünyada, ulusal sınırlar birçok alanda aşılmaya başlamıştır. Bu şekilde, yaşanan küreselleşme hareketleri insanları standartlaştırarak, ulusal kimliklerini sarstığı için, insanlar kendilerini güvende hissedebilecekleri çevrelere ihtiyaç duymaya başlamıştır. Yani, küreselleşme bir açıdan kimlik hareketlerinin yeniden ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, her toplumda farklı açıdan ele alınıp algılanan, kimlik kavramının niteliği, kapsamı ve içeriği konusunda birçok tartışma bulunduğu görülmektedir.

Bu değerlendirmede günümüzde, birçok alanda inceleme alanı olarak ele alınan ve farklı boyutlarıyla detaylı bir şekilde tanımlama getirilmeye çalışılan “kimlik” kavramı, sosyal medya aracılığıyla elde edilen çeşitli araştırma ve bulgular aracılığıyla açıklanacaktır. Bu şekilde, her disiplin tarafından farklı açılardan değerlendirilen kimlik kavramı hakkında bilgi sahibi olunarak, her birey kendini sorgulayacak, kimliği ile ilgili bazı yeni tespitler yapacak ve ben kimim sorusuna cevap bulma çabası içinde olacaktır. Çünkü, bu çalışmada ele alınan kimlik kavramı, günümüzde kendi cazibesi altında kaybolan ilginç kavramlardan biridir (Bilgin, 2007: 5). Kimlik kavramı hakkında yapılan değerlendirmeler, çoğu zaman aklımızdaki sorulara cevaplar bulmasına rağmen, kimliğin çelişkili, çok yönlü, değişken olma özelliğinden dolayı bazen de akıllarda bazı sorular oluşmasına neden olacaktır. Kimlik, en temel referans noktamızdır. Dünyayla, geçmişle, gelecekle ve diğer insanlarla ilişkilerimizi, durduğumuz bu noktadan düzenler ve değerlendiririz. Kimlik, insanın en öznel varoluş içimidir (Aydın, 1999: 9). Bir insan hakkında yapılan her türlü tanımlama onun kimliğine gönderme yapacaktır. Kendi dünyamızı anlamlandırma sistemimizin temel ögesi olan kimliğimiz, diğer insanları da yorumlamamızı sağlamaktadır. Modernlikle geleneksel çerçeveden uzaklaşan birey, kimlik kavramına önem verdiği için, bu dönemde kimlik çalışmaları da artmaya başlamıştır. Bu dönemde, hayatın anlamını kişisel olarak inşa etmede öznenin ön plana geçişi vardır. Tabii ki, bireyselleşme bazen, öznenin aradıklarını bulamamasından ya da zaman zaman boşluklar yaşamasından dolayı kimlik bunalımları da yaşayabilir. Çünkü, bu çağ daha önce de belirtildiği gibi, sıvı modernlik çağıdır ve toplum yapılarından değil, ağlardan kurulmaktadır. Yani, kişiler arası ilişkiler, eğreti ve narin olduğu için, değişimlerden kolay etkilenmektedir.

Ayrıca, globalleşme sonucunda çok kimlikli bireyler ortaya çıkmakta ve bazen bu nedenden dolayı da kimlik bunalımları yaşanmaktadır. Anlaşıldığı gibi, modern dönemde, birey kendisini ve dünyasını inşa etmektedir ve bireysel sorumluluk esastır ve kimliğin niteliği, kapsamı ve içeriği konusunda birçok tartışma bulunmaktadır.

## 2. Amaç ve Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Amacı ve Sınırlılığı

Günümüzde, bu yeni iletişim araçlarının bütünü ifade eden sosyal medya, kullanıcılarının günlük bazda, diğer kullanıcılar ile eşzamanlı olarak, düşüncelerini, fikirlerini tartışabilmelerine, duygularını ortaya koymalarına, kişisel bilgilerini, fotoğraflarını, videolarını dijital platformlarda paylaşabilmelerine imkan tanımaktadır. Dolayısıyla toplum bireylerinin sosyal medya kullanma nedenleri, motivasyonları, alışkanlıkları, tercihleri ve kullanırken hangi ihtiyaçlarını giderdikleri ve elde ettikleri doyumları araştırmak önem taşımaktadır. Bu değerlendirmede günümüzde, birçok alanda inceleme alanı olarak ele alınan ve farklı boyutlarıyla detaylı bir şekilde tanımlama getirilmeye çalışılan “kimlik” kavramı, sosyal medyadan elde edilen çeşitli araştırma ve bulgular aracılığıyla açıklanacaktır.

“Küreselleşen Dünyada Kimlik Algısının Popüler Kültürel Yansımaları” başlıklı çalışmada, özellikle, küreselleşen dünyada popüler kültürün etkisiyle birlikte inşa edilen ve sosyal medya aracılığıyla oluşturulan popüler kimlik örneklerinin incelenmesi, kimlik kavramının niteliği, kapsamı ve içeriği konusunda yeni bir bakış açısı kazanılması amacıyla, 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan 50 hesabın gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenmesi hedeflenmektedir.

Bu çalışmada, küreselleşen dünyada kimlik kavramının sosyal medya aracılığıyla nasıl inşa edildiği ve popüler kültürün etkisiyle oluşturulan popüler kimlik algısının nasıl yeni bir kendini ifade etme biçimi olarak ortaya çıktığı sorusuna yanıt aranacaktır. Çünkü, çevrenin küresel boyutlara ulaşması, sanal ortamların etkin bir şekilde toplum yaşantısına girmesi, kişinin istek, arzu ve beklentileriyle internetin bireye sunduğu imkanların çeşitlenmesi, bireyin kimlik gelişim sürecini de etkilemektedir. Sosyal medyada oluşturulan kimliklerle birlikte hayatımıza sanal kimlik kavramı girmiştir. İnsanlar, diğerleri tarafından nasıl görünmek, nasıl

algılanmak istiyorsa bu yönde sanal kimlikler oluşturmaktadır. Anonimliğin hakim olduğu, sosyal kontrolün azaldığı, sosyal ilişkilerin çok kolay başlatıldığı ve çok kolay bitirildiği, bireye bu sosyal davranışları sonucu bir sorumluluk yüklemeyen internet ortamı, bireyin arzuladığı ancak gerçek kimliği ile tatmin sağlayamadığı duygularına tatmin sağlama, gerçekleştiremediği arzularını gerçekleştirme olanağı sunmasından dolayı hızla yaygınlaşmıştır. Bu çalışmada, içerik analizi tekniğinin kullanılmasının sebebi, içerik analizinde temel amaç toplanan verilere açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmesi ve içerik analizi sayesinde daha derin anlamlara ulaşarak, fark edilemeyen kavram ve temaları keşfedebilmenin mümkün olması bulunmaktadır.

Çalışmanın sınırlılıklarından dolayı, 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan gönderi arasından, instagram genel zaman çizelgesinde (public timeline) 9 Haziran 2019 tarihinde görüntülenen 50 hesabın kullanıcıların kimlikleri analiz edilmiştir ve sadece örneklem kümesi rastgele örneklem yöntemiyle belirlenen 50 kullanıcının hesabının gönderileri incelenebilmiştir.

## **2.2. Araştırma Evreni ve Örneklemi**

Bu çalışmada, küreselleşen dünyada kimlik inşa sürecinde, geçmişten farklı olarak kimlik kavramının nasıl oluşturulduğunun, aktarıldığının ve kimliğin sosyal medya aracılığıyla her geçen gün nasıl tüm dünyaya hızla erişebilen ve aynı anda kitlelere ulaşabilen çok anlık bir inşa sürecine dönüştürdüğün incelenebilmesi amacıyla, 9 Haziran 2019 tarihinde instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve bu çalışma için belirlenen 9 Haziran 2019 tarihinde, instagram genel zaman çizelgesinde (public timeline) 232K sayısına ulaşan #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag içeren gönderileri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan gönderileri arasından, instagram genel zaman çizelgesinde (public timeline) 9 Haziran 2019 tarihinde görüntülenen 50 hesabın kullanıcıların kimlikleri analiz edilmiştir ve çalışmanın sınırlılıklarından ötürü, sadece rastgele örneklem yöntemiyle seçilen 50 tane #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren hesap, araştırmanın örneklemini olarak belirlenmiştir.

### 2.3. Araştırmanın Yöntemi

İçerik çözümlemesinin bir çok tanımı bulunmaktadır. Walizer ve Wienir (1978) içerik çözümlemesini, kaydedilmiş enformasyonun içeriğini incelemek için geliştirilmiş sistematik herhangi bir yordam olarak tanımlamıştır. İçerik analizi, bir gözlem yönteminden çok bir çözümleme tekniğidir. İçerik analizi sonuçları, tarama araştırmalarında olduğu gibi, genelde yüzde tabloları şeklinde sunulur. İçerik analizi tarama araştırmasının, doküman araştırmasının da bir eşiti olarak algılanabilir (Balcı, 2004). İçerik çözümlemesini, sistematik, nesnel ve değişkenleri ölçmek amacıyla da niceliksel bir bağlamda iletişimi incelemek ve çözümlemek için geliştirilmiş bir yöntem olarak tanımlayan Kerlinger'in (1973) tanımı ise, üzerinde ayrıntılarıyla durulması gerektiren üç kavram içermektedir. Birincisi, içerik çözümlemesini sistematik olmasıdır. Bu, çözümlenecek içeriğin belirli ve sürekli uygulanan kurallara göre seçilmesi demektir. Örneklem seçimi uygun kurallara göre yapılmalıdır, her bir içeriğin çözümlemede yer alabilme şansı eşit olmalıdır. Değerlendirme süreci de, aynı şekilde sistematik olmalıdır; incelenmekte olan her içerik tam olarak aynı şekilde ele alınmalıdır. Kodlama ve çözümleme yordamlarında birliktelik olmalıdır. Aynı şekilde, kodlayıcıların içeriğe maruz kalma süreleri de aynı olmalıdır. Sistematik değerlendirme basitçe tek ve yalnız o değerlendirme kılavuzunu tüm inceleme boyunca kullanılması anlamına gelir (Atabek, 2007). Anlaşıldığı gibi, içerik analizi yaparken her bir sürecin dikkatlice ve kurallara uygun olarak yapılması, sistematik bir şekilde planlanması gerekmektedir. Genel anlamda, içerik analizi çok çeşitli söylemleri uygulanan bir takım metodolojik araç ve tekniklerin bütünü olarak tanımlanabilir.

İçerik analizinde, incelenen konuya bağlı olarak çeşitli teknikler kullanılmaktadır. Bilgin, içerik analizinde kullanılan Frekans analizi, Kategorisel Analiz, Değerlendirici Analiz, Olumsuzluk ya da İlişki Analizi gibi tekniklerin yer aldığını belirtmiştir. Bu çalışmada Kategorisel Analiz Tekniği kullanılmıştır. Kategorisel Analiz, genel olarak belirli bir mesajın, önce birimlere bölünmesini ve ardından bu birimlerin belirli kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırmasını ifade eder. Kategorilendirme, mesajların kodlanmasını, yani anlamlarının işlenmesini gerektirir. Analiz kategorileri, mesajlarda bizim ilgilendiğiniz çok çeşitli boyutları dayanabilir. Örneğin, mesajın konusu, yönü (lehte veya aleyhte), taşıdığı değerler, amaçlar veya niyetler, amaçlara ulaşmada başvurulan yollar, kişileri betimlemede kullanılan özellikler ya da çizgiler, mesajın kaynağı, mesajın hedeflediği kişi veya kitleler, olayların geçtiği yer ve zamanlar, çatışma konuları gibi mesajın söylediği şeye

ilişkin boyutlar ile mesajın tipi, biçimi, mesaj veya iletişimin gramer özellikleri, sentaksı, kullanılan propagandanın veya retoriğin yöntemleri gibi mesajın söyleme tarzıyla ilgili boyutlar, kategorilendirmede esas alınabilir (Bilgin, 2014).

### 3. Bulgular

Genel anlamda iletişimi konu edinen içerik analizi tanım olarak; çıkarım yapma yoluyla sosyal gerçeğin belirli boyutlarını inceleyen ve metni mantıksal bir biçimde tündengelim yani çıkarım yapma yoluyla araştıran bir tekniktir (Gökçe, 2006). Instagramda #akdeniz üniversitesi şeklinde hashtag içeren gönderiler ile ilgili nesnel verileri değerlendirebilmek amacıyla, niceliksel yöntemlerden içerik analizi tekniği kullanılmıştır. İçerik analizinin uygulanması bir takım aşamalar halinde gerçekleşmektedir. Belirli bir konuda içerik analizi ile çalışmak isteyen araştırmacı, ilk aşamada araştırma hedeflerini belirlemek durumundadır. Amaç ve hedefin belirlenmesi, iletişimlerin her yanıyla ilgilenmek yerine, belirli yanlarına sınırlı kalmayı sağlamaktadır. İkinci aşama örneklemin oluşturulması olarak ifade edilebilir. Üçüncü aşamada, örneklemin bölüneceği birimler, maddeler ya da kayıt birimleri ve bunların içinde toplanacağı kategoriler saptanır. Kategoriler arası ilişkiler çözümlendikten sonra, değerlendirme, çıkarsama, yorumlama aşamasına gidilir (Bilgin, 2014). Öncelikle araştırmanın hedefini, sorularını, hipotezini belirlemek ve içerik çözümlemesi sürecini iyi formüle edilmiş araştırma soruları ya da hipotezleri yönlendirilmek gerekmektedir. Bilindiği gibi bir içerik çözümlemesi çeşitli aşamalarla gerçekleştirilir. Araştırmanın temel soruları belirlendikten sonra, ele alınan sorundaki popülasyonu belirlemek gerekmektedir. Yani, evrenin tanımlanması demek, ele alınacak içerik bütünüün sınırlarının belirlenmesi demektir. Bu da konuyla ilgili popülasyonun uygun bir işlemsel tanımını gerektirir. Evren belirlendikten sonra örneklem seçilir. Her ne kadar örnekleme ile ilgili ana noktalar ve yordamlar, burada da geçerli olsa da içerikten örneklem almak bazı öznel nitelikler gerektirir (Atabek, 2007).

Bu incelemede, 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan 50 hesabın gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenerek; birçok alanda inceleme alanı olarak ele alınan ve farklı boyutlarıyla detaylı bir şekilde tanımlama getirilmeye çalışılan “kimlik” kavramı, elde edilen bulgular aracılığıyla yeniden sosyal medya ile ilişkilendirilerek açıklanacaktır. Çünkü, nerdeyse her disiplinin çalışma alanına dahil olan ve her geçen gün farklı bir boyutuyla ele alınan

kimlik kavramı, çok tartışılan ve hala hakkında kesin bir yargıya varılamayan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Her toplumda farklı açıdan ele alınıp algılanan, kimlik kavramının niteliği, kapsamı ve içeriği, küreselleşen dünyada sosyal medya aracılığıyla yeniden farklı bir boyut kazanmıştır. Günümüzde, her geçen gün daha çok kullanıcı sayısına ulaşan sosyal medya araçlarından instagram, 2018 verilerine göre 813 Milyon kullanıcıya sahiptir. Instagram'ın resmi kaynaklarına göre kendi yaptığı açıklamalarda 1 Milyar kullanıcı olduğunu ifade etmiştir. 2017 yılı sosyal medya istatistikleri verilerine göre dünyada 3.02 milyar sosyal medya kullanıcısı bulunmaktaydı. 2018 sosyal medya istatistiklerinde bu sayı 3.29 milyara ulaşmış durumda. Dünya genelinin %43'ü sosyal medya kullanıcı ve mobil sosyal medya kullanıcı sayıları ise 3.08 milyara ulaşmış durumdadır.







Sosyal medya artık hayatımızın önemli bir parçası olmuştur. Dünyanın neredeyse tamamına yakını sosyal medyayı kullanmaktadır. Yine büyük çoğunluk her gün sosyal medyaya girmekte, sosyal medyada vaktinin önemli bir kısmını geçirmektedir. Öyle ki, sosyal medya aracılığıyla, içeriklere yorum yapılmakta, sosyal medyadan arkadaşlarla iletişim kurulmaktadır. Sosyal medya, hem eğlence hem rahatlama hem boş zamanlarımızı değerlendirme, mesaj gönderme ya da mesaj alma, gündemi takip etme, bilgiye erişme ve birçok konuda kullanım amacımızı oluşturmakta ve bir araç olarak kullanılmaktadır.

Bu incelemede, 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan 50 hesabın gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenerek; birçok alanda inceleme alanı olarak ele alınan ve farklı boyutlarıyla detaylı bir şekilde tanımlama getirilmeye çalışılan "kimlik" kavramı, elde edilen bulgular aracılığıyla yeniden sosyal medya ile ilişkilendirilerek açıklanacaktır. Çünkü, nerdeyse her disiplinin çalışma alanına dahil olan ve her geçen gün farklı bir boyutuyla ele alınan kimlik kavramı, çok tartışılan ve hala hakkında kesin bir yargıya varılamayan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Her toplumda farklı açıdan ele alınıp algılanan, kimlik kavramının niteliği, kapsamı ve içeriği, küreselleşen dünyada sosyal medya aracılığıyla yeniden farklı bir boyut kazanmıştır. Günümüzde, her geçen gün daha çok kullanıcı sayısına ulaşan sosyal medya araçlarından instagram, 2018 verilerine göre 813 Milyon kullanıcıya sahiptir. Instagram'ın resmi kaynaklarına göre kendi yaptığı açıklamalarda 1 Milyar kullanıcı olduğunu ifade etmiştir.

"Küreselleşen Dünyada Kimlik Algısının Popüler Kültürel Yansımaları" başlıklı çalışmada, 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde

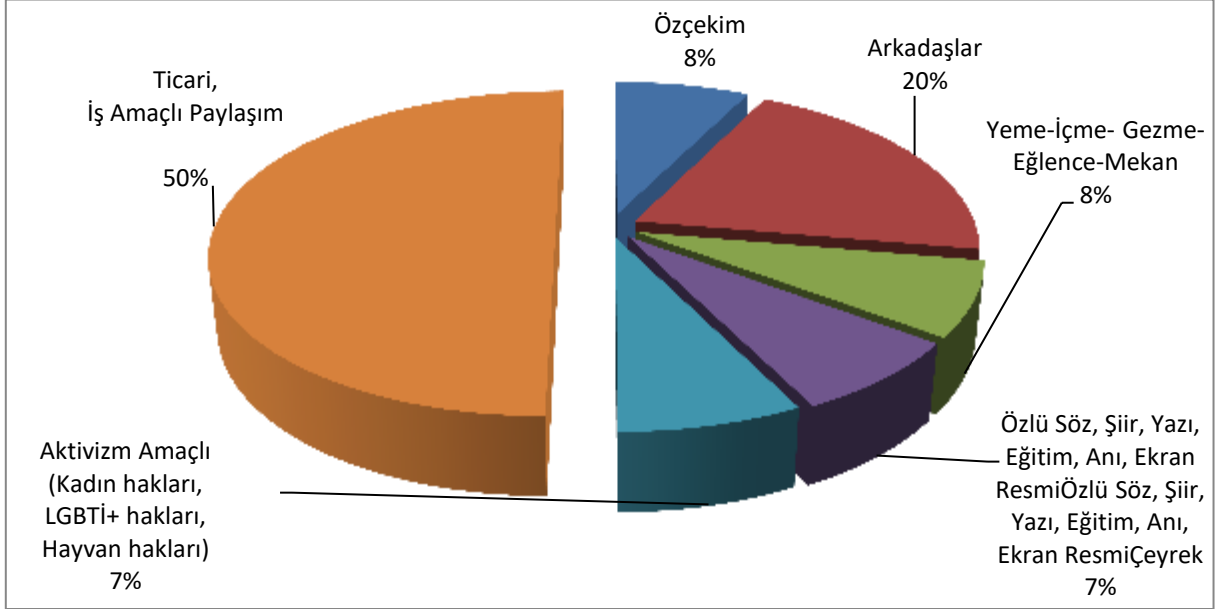
hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan 50 hesabın gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenerek; elde edilen veriler ışığında aşağıdaki gibi genel bir kategori tablosu yapmak mümkündür:

**Tablo 1. Fotoğraf Kategorileri ve Örnekler**

|          | Özçekim  | Arkadaşlar   | Yeme-içme-Gezme-Eğlence-Mekan  | Özlü Söz, Şiir, Yazı, Eğitim, Anı, Ekran Resmi                                      | Aktivizm Amaçlı (Kadın hakları, LGBTi+ hakları, Hayvan hakları)                      | Ticari, İş Amaçlı Paylaşım   |
|----------|--|--|--|---|--|--|
| Örnekler |  |  |  |  |  |  |

Yapılan araştırmada, 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan 50 hesabın gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenerek; bu süreçte 4 tane “Özçekim”, 12 tane “Arkadaşlar, Arkadaş ve Öğrenci grupları”, 2 tane “Yeme-İçme-Gezme-Eğlence-Mekan”, 4 tane “Özlü Söz, Şiir, Yazı, Eğitim, Anı, Ekran Resmi”, 4 tane “Aktivizm Amaçlı (Kadın hakları, LGBTİ+ hakları, Hayvan hakları)”, 27 tane “Ticari, İş Amaçlı Paylaşım” gönderisi paylaşıldığı görülmektedir. Sosyal medya platformlarının en çok gençlerin tercih ettiği alan olması sebebiyle tercih edilen instagramda #akdenizüniversitesi şeklindeki gönderilerin çoğunluğunun iş amaçlı olması da oldukça dikkat çekicidir. Öyle ki, bu hesaplar arasında, öğrencilere daha fazla hitap eden kuaför, tırnak, kirpik bakımı uzmanı, dövme sanatçısı, terzi, restaurant, kafe, bar, nargile salonları olmasının yanı sıra; boyacı, ehliyet kursu, gezi tur şirketleri vb. gibi satış amaçlı hesaplarında #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag yaparak paylaşım yapmaktadır. Özlü sözlerde ve arkadaş, öğrenci gruplarında yapılan gönderiler değerlendirildiği zaman, genellikle içeriğin dersler, sınavlar, mezuniyet ve iş bulma hakkında olduğu anlaşılmaktadır. Bu gruplardan beklenenin aksine; çok fazla aktivist paylaşım ve gönderiye rastlanmamıştır. Sadece 4 tane aktivist içerikli paylaşım bulunmaktadır; bunlar da “Atatürk sevgisi, spor ve Türkiye” adına yapılan paylaşımlardır. Bildiğimiz üzere, günümüz popüler kültür örneklerinden biri olan ‘selfie hareketi’ ya da Türkçe telaffuz edecek olursak özçekim, kendi fotoğrafını çekip sosyal medyada paylaşmak, dijital teknolojinin getirdiği olanaklarla kişiyi, ideal görüntüsüne kavuşturmada ve görünür kılmada önemli bir araç haline gelmiştir. Herkes tarafından yapılabilir ve ulaşılabilir bir popüler kültür kimlik oluşturma biçimi olarak karşımıza çıkan özçekim hareketine beklenenin aksine, 4 tane olmak üzere çok az sayıda rastlanmış olması da; kişilerin üniversitelerini etiketleyerek kendi fotoğraflarını selfie olarak paylaşmayı tercih etmediklerini göstermektedir. 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan 50 hesabın gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenerek; aşağıdaki tabloda gönderilerin içeriklerine göre oransal dağılımları aktarılmaktadır:

Şekil 1. Fotoğrafların İçeriklerine Göre Oransal Dağılımları



Şekil 2. Fotoğrafların İçeriklerine Göre Sayısal Dağılımları



#### 4. Sonuç

“Küreselleşen Dünyada Kimlik Algısının Popüler Kültürel Yansımaları” başlıklı çalışmada, sosyal medya aracılığıyla oluşturulan popüler kimlik kavramının niteliği, kapsamı ve içeriği konusunda yeni bir bakış açısı kazanılması amacıyla, 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan 50 hesabın gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenmesi yapılmıştır. Küreselleşen dünya içinde oluşan değişimler toplumsal hayatın her alanında kendini hissettirmiştir. İletişim alanında gerçekleşen değişimler bunlardan biridir ve teknolojik ilerlemeyle birlikte yeni kavramlar da ortaya çıkmıştır. Bu yeni kavramlardan en önemlilerinden biri sosyal medyadır. Günümüzde, yeni iletişim araçlarının bütününe ifade eden sosyal medya, kullanıcılarının günlük bazda, diğer kullanıcılar ile eşzamanlı olarak, düşüncelerini, fikirlerini tartışabilmelerine, duygularını ortaya koymalarına, kişisel bilgilerini, fotoğraflarını, videolarını dijital platformlarda paylaşabilmelerine, iletişim kurabilmelerine ve kimliklerini yeniden inşa edebilmelerine imkan tanımaktadır. Bu nedenle, insanların sosyal medya kullanma sebepleri, alışkanlıkları, kullanım zamanları, tercihleri ve kullanırken hangi ihtiyaçlarını giderdikleri ve elde ettikleri doyumları anlamak, sosyal medya aracılığıyla oluşturulan kimlik sürecini anlamlandırabilmek açısından oldukça önem taşımaktadır. Çünkü, günümüzde belki de kültürün ve kimliklerin en çok ilişki içinde olduğu kavram sosyal medyadır. Medya sayesinde oluşturulan yeni semboller insanların hayatına bir yön vermekte ve belli bir yaşam tarzı meydana getirerek, fikirleri, eylemleri, yapıntıları içeren yeni bir süreç olarak yeni bir kimlik inşa şekli olarak ortaya çıkmaktadır. Sosyal medya, ulaşım ve erişilebilirlik hızı, anonimliği yani kimlik bilgilerini paylaşma zorunluluğunun bulunmaması, aynı ilgileri paylaşan insanların birbirlerini kolaylıkla bulabilmesi, arkadaş ve yakın çevre ile kolay iletişim kurabilme olanağı sunması, bireylere sorumlulukların bulunmadığı bir dünya sunması vb. nedenlerle çok hızla büyümüştür ve kişinin istek, arzu ve beklentileriyle sosyal medyanın insanlara sunduğu olanakların giderek artması, bireyin kimlik gelişim sürecini de etkilemektedir.

Bireyin sosyal ağlarda ve sanal ortamlarda kendini ifade etme biçimiyle yeni bir kimlik inşa ortamından söz etmek mümkündür. İnsanlar, nasıl görünmek ve başkalarınınca nasıl algılanmak istemekteyse ona uygun bir kimlik oluşturmaktadır. Bu süreçte de, paylaşılan her bilgi, her ileti, her fotoğraf hedefledikleri kimliğe eklenmekte ve ona uygun bir yaşam tarzı kurgulanmaktadır. Bu şekilde, insanlar sosyal ağların sağladığı bu olanaklardan faydalanarak, sahte ve gizli kimlikler

oluşturabilmekte, kendi duygu ve düşüncelerin özgür bir ortamda ifade edebilmektedir. İnsanlar, diğerleri tarafından nasıl görünmek, nasıl algılanmak istiyorsa bu yönde kimliklerini inşa etmektedirler. Sosyal medya, sosyal kontrolün oldukça azalması, sosyal ilişkilerin kolay başlayabilmesi, insanların arzuladığı ancak gerçek kimliği ile tatmin sağlayamadığı duygularına tatmin sağlayabilmesi, yani gerçekleştiremediği hayallerini gerçekleştirme olanağı sunmasından dolayı hızla yaygınlaşmaktadır. Oluşturulan bu çevrede de insanlar, ortak ilgi alanlarında birleşip, yeni bir yaşam şekli, arkadaş çevresi oluşturarak, kimliklerine yön vermektedir.

Bu incelemede, 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan 50 hesabın gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenerek; birçok alanda inceleme alanı olarak ele alınan ve farklı boyutlarıyla detaylı bir şekilde tanımlama getirilmeye çalışılan “kimlik” kavramı, elde edilen bulgular aracılığıyla yeniden sosyal medya ile ilişkilendirilerek açıklanmaktadır. Yapılan araştırmada, 9 Haziran 2019 tarihinde, instagramda #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 232K sayısına ulaşan 50 hesabın gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenerek; bu süreçte 4 tane “Özçekim”, 12 tane “Arkadaşlar, Arkadaş ve Öğrenci grupları”, 2 tane “Yeme-İçme-Gezme-Eğlence-Mekan”, 4 tane “Özlü Söz, Şiir, Yazı, Eğitim, Anı, Ekran Resmi”, 4 tane “Aktivizm Amaçlı (Kadın hakları, LGBTİ+ hakları, Hayvan hakları)”, 27 tane “Ticari, İş Amaçlı Paylaşım” gönderisi paylaşıldığı görülmektedir. Sosyal medya platformlarının en çok gençlerin tercih ettiği alan olması sebebiyle tercih edilen instagramda #akdenizüniversitesi şeklindeki gönderilerin çoğunluğunun iş amaçlı olması da oldukça dikkat çekicidir. Öyle ki, bu hesaplar arasında, öğrencilere daha fazla hitap eden kuaför, tırnak, kirpik bakımı uzmanı, dövme sanatçısı, terzi, restaurant, kafe, bar, nargile salonları olmasının yanı sıra; boyacı, ehliyet kursu, gezi tur şirketleri vb. gibi satış amaçlı hesaplarında #akdenizüniversitesi şeklinde hashtag yaparak paylaşım yapmaktadır.

Sonuç olarak, sosyal medya artık hayatımızın önemli bir parçası olmuştur. Dünyanın neredeyse tamamına yakını sosyal medyayı kullanmaktadır. Yine büyük çoğunluk her gün sosyal medyaya girmekte, sosyal medyada vaktinin önemli bir kısmını geçirmektedir. Öyle ki, sosyal medya aracılığıyla, içeriklere yorum yapılmakta, sosyal medyadan arkadaşlarla iletişim kurulmaktadır. Sosyal medya, hem eğlence hem rahatlama hem boş zamanlarımızı değerlendirme, mesaj

gönderme ya da mesaj alma, gündemi takip etme, bilgiye erişme ve birçok konuda kullanım amacımızı oluşturmakta ve bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle, sosyal medyanın hayatımızın artık vazgeçilmez bir parçası olduğunu kabul etmeli ve doğru sosyal medya kullanımı hakkında toplumun bilinçlendirilmesi adına çalışmalar yapılmalıdır. Çocuklara ve yetişkinlere yönelik internet okuryazarlığı eğitimi verilerek, insanların her şeyin internet ve sosyal medyadan ibaret olmadığı yönünde bilinçlendirilmesi gerekmektedir.

## Kaynakça

- Aydın, Kamil. *Karşılaştırmalı Edebiyat*, Birey Yayıncılık: İstanbul, 1999.
- Atabek, Gülseren Şendur ve Ümit Atabek. (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Balcı, A. (2004). *Sosyal Bilimlerde Araştırma: Yöntem Teknik ve İlkeler*. Pegem A Yayıncılık.
- Bauman, Zygmunt. (2006). *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı.
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*, Ankara: Siyasal Yayınevi.
- Bilgin, Nuri. *İnsan İlişkileri ve Kimlik*. İstanbul: Sistem Yay, 2001.
- Bilgin, Nuri. *Kimlik İnşası*. Ankara: Aşina Kitaplar, 2007.
- Granel, E., (2000), "Culture and globalisation: a Latin American challenge", *Industrial and Commercial Training*, Vol. 32 Iss: 3, pp.89 - 94.
- Gökçe, O. (2006). İçerik Analizi Kurumsal ve Pratik Bilgiler, 18-19.
- Güvenç, Bozkurt.(1993.) *Türk Kimliği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erikson, Erik H. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. New York: Norton.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İ. (1999). Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele. N. Güngör (Der.). *Popüler Kültür ve İktidar* (s. 18-52). Ankara: Vadi Yayınları.
- Kerlinger, Fred. N. (1973). *Foundations of Behavioral Research*. 2nd edition. Holt, Rinehart and Winston, New York.
- Krippendorff, K.(1980). *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*, Beverly Hills, CA: Sage.
- Taylor, Charles. *The Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: MA: Harvard University Press, 1989.



## ALTINCI BÖLÜM

# MODA DÜNYASINDA FEMİNİZM AKIMIYLA BAŞLAYAN AKTİVİST HAREKETLERE İMGEBİLİMSEL BİR BAKIŞ

Emel ÖZDEMİR<sup>1</sup>

### 1. Giriş

“Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı çalışmada, feminizm akımının, küreselleşen dünyadaki moda sektöründe geçmişten farklı olarak nasıl algılandığını ve modanın, sosyal medya aracılığıyla her geçen gün feminizmi, nasıl tüm dünyaya hızla erişebilen ve kitleleri aynı anda örgütleyebilen aktivist bir harekete dönüştürdüğünü incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu incelemenin, Christian Dior markasının, 2017 yılında Paris Moda Haftasında, ‘We should all be feminists’ sloganlı tişörtlerle başlattığı feminist akımın, bu süreçteki instagramda #weareallfeminist şeklinde yürütülen aktivist örgütlenme örneği üzerinden yapılması, aktivist feminizm ve moda kavramı hakkında yeniden düşünmemizi sağlayacaktır. Bu çalışmada temel olarak, küreselleşen dünyada, modanın feminizme doğru yönelerek, feminist bir moda akımı mı başlattığı; yoksa feminizm kavramının moda olarak, satış dünyasında yeni bir pazar alanı olarak mı ortaya çıkmaya başladığı sorusuna yanıt aranacağı için, çalışmaya öncelikle küreselleşmenin ve feminizmin genel olarak ne anlama geldiğini ve geçmişten bugüne nasıl bir süreç içerisinde bulunduğu hakkında özetle bilgi vererek başlamak doğru olacaktır.

Günümüzde küreselleşme kavramı, çok fazla tartışılan ve hakkında farklı tanımlamalar yapılarak, çeşitli yorumlara neden olan durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün dünyayı ister istemez, ekonomik, siyasal, kültürel... vb. bir çok alanda etkileyen küreselleşme durumuna, yeni çağın gereği şeklinde görerek olumlu yaklaşanların olduğu kadar, onu kapitalizmin yeni boyutu gibi algılayarak tamamen eleştirenler de bulunmaktadır. Her disiplin, küreselleşme durumunu kendi

---

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, emelozdemir@akdeniz.edu.tr

alanı içinde ele alıp, buna yönelik bir tanım yapmıştır. Bu nedenle, küreselleşme konusunda ortak bir tanıma ulaşmak mümkün olmadığı için, küreselleşmenin ne olduğunu hakkında fikir sahip olabilmek için, çeşitli tanımlara göz atmak gereklidir. “Küreselleşme; suçtan kültüre, materyalizmden ruhbanlığa kadar çağdaş sosyal yaşamın tüm parçalarının dünya çapında birbirlerine olan bağımlılıklarının genişlemesi, derinleşmesi ve hızlanmasıdır” (Held ve diğerleri, 1999). Son yılların ekonomik ve toplumsal yazınında hemen her konu bir biçimde küreselleşme ile ilişkilendirilmiş, küreselleşme mevcut durumu açıklayan bir olgu eğilimleri yansıtan bir süreç ya da idealize bir hedef olarak sunulmuştur. Sonuçta kompleks bir süreç olan ve paradoksal öğeler de içeren küreselleşme, herkesin farklı anlam yüklediği bir kavram haline gelmiş, böylece küreselleşmeyi ekonomik ve toplumsal sorunların sebebi, sonucu ya da çözüm yolu olarak gören birçok yaklaşım geliştirilmiştir (Demir, 2001). Bütün küreyi etkisi altına alıp, birçok tartışmaya neden olan küreselleşme konusunu farklı bakış açıları ve tanımlara göre değerlendirmek, bize küreselleşmenin ne olduğu, dünyayı ve ülkemizi ne açılardan etkisi altına aldığı, bu süreçte yaşanan değişimler ve bu değişimler karşısında nasıl bir tutum sergilemememiz gerektiği hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayacaktır.

Günümüzde neredeyse her alanda etkisini hissettirip, kendinden söz ettiren küreselleşme durumunun, 1980’li yıllardan itibaren çok söz edilmesine rağmen, tarihsel süreci gözden geçirildiği zaman ilk başlangıcının Rönesans ve Reform hareketlerine kadar dayandığı görülmektedir. Rönesans ve Reform hareketleri sonucunda ortaya çıkmaya başlayan modern düşünce akımları, insanların daha çok sorgulamasına neden olmuş ve toplumlarda eskiye göre daha özgürlükçü bir düşünce sistemi oluşmaya başlamıştır. Yani, küreselleşmenin başlangıcı, Rönesans’taki coğrafi keşiflerle, önce yerkürenin her yanının tanınmasına kadar uzanmaktadır. Olayın ilk basamağı bu aşamadır. İkinci basamağı Birinci Sanayi Devrimi’nden, üçüncü basamağı İkinci Sanayi Devrimi’nden geçmektedir. Sermayenin küreselleşmesi anlamında küreselleşme, Birinci Sanayi Devriminin ürünüdür; yeni keşifler ve icatlarla ulaştırma-haberleşmeye yeni boyutlar katan İkinci Sanayi Devrimi dönemindeyse sermayenin küreselleşmesi olgusu son bulmaktadır (Kazgan, 2000). Bu şekilde, temeli 16. yüzyıla kadar dayanan küreselleşme kavramının, teknolojinin gelişmesi, ulaşım ve haberleşmenin hızlı ve kolay bir şekilde sağlanması ve ülkeler arasında ortak paylaşım alanlarının artması sonucunda giderek bütün dünyanın kabul etmesi gereken bir gerçek olduğu anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada, küreselleşen dünyada yeni bir süreç olarak karşımıza çıkan modada feminist akımın ne yönde olduğu analiz edileceği için, öncelikle feminizm hakkında özetle bilgi verilecektir. Feminizm; kadın-erkek arasındaki ilişkiyi aile, eğitim, iş dünyası, siyasi hayat, kültür ve tarihe kadar geniş bir yelpaze içinde sorgulayan ve kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan siyasi bir harekettir. Feminizm, kadın-erkek arasındaki ayırmda erkek üstünlüğünü ve erkek merkezli toplumsal normları sona erdirmeyi, yerini kadınsı değerlere ikame etmeyi amaçlayan bir siyasal hareket olarak gelişmektedir (Çaha, 1996). Feminizmi, “kadın hakları hareketi” ile “kadının kurtuluşu hareketi” olarak iki kategoriye ayırmak mümkündür. Kadın hakları hareketi içinde yer alan feminist gruplar geleneksel baskı gruplarının taktiklerini kullanarak siyasi iktidar nezdinde toplumda kadınların varlığını ve bu çerçevede kadın haklarını savunmayı amaçlamaktadırlar. Bu gruplar, kadın erkek ilişkisini hiyerarşik bir ilişki içermeyen arkadaşlık ilişkisine dönüştürmeye ve bu ilişkiyi toplumsal ilişkilerin merkezine oturtmaya çalışmaktadırlar. Buradan yola çıkarak Fransız Devrimi'nin temelini karşı yazılmış olan Mary Wollstonecraft'ın Kadın Hakları Savunması (1792), ilk modern feminizm metnidir. Metinde insan olmaları nedeniyle kadınların da, erkekler gibi aynı hak ve ayrıcalıklara sahip olması gerektiği ileri sürülmüştür. Fransız devrimi, kadınların kendileri hakkındaki düşüncelerine ilişkin düşündürücü ve dönüştürücü etkilerin yaşandığı temel bir süreç olarak ele alınabilir. Öyle ki, bu dönemde insan hakları bildirgesi yayınlanmış, kişi hak ve özgürlükleri yasal güvence altına alınmıştır. Ancak insan hakları konusundaki dönüşümün temel noktası sayılabilecek Fransız devrimi, cinsiyete dayalı ayrımcılığın ortadan kalkması konusunda olumlu bir etkiye sahip olmamıştır. Yaşanan hızlı değişimler, yeni değer ve hakların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kadınlar toplumsal hayatın her alanında esen bu havadan tam olarak faydalanamadıklarını anladıklarında duruma karşı muhalif kıpırdamalar başlamıştır. Her kesimden kadın, konumuna ve ezilme şiddetine göre başkaldırmış; işçi kesimindeki kadınlar ağır çalışma şartlarına ve düşük ücrete, burjuva kadınları ise ekonomik ve siyasal haklardan yoksun bırakılmaya başkaldırmışlardır (Çakır, 1996).

Feminizmin tarihçesine baktığımızda ise, 17. yüzyıl İngiltere'sinde feodalizmin bitmesi ve kapitalizmin gelişmesi ile kendini yeni toplumdan dışlanmış bir sosyal kategori olarak hisseden orta sınıf kadınların talepleriyle ortaya çıkmıştır. Yeni burjuvazi sınıfının özgürlük ve eşitlik taleplerine karşı kadınlar da bu hakları talep etmeye başlamışlardır. Bununla birlikte Fransız devriminin formülasyonlarından

olan devlet, siyasal ve sivil toplum alanlarında kadına yer vermemiştir. Kadının asli yeri olarak kabul edilen aile ise yükselmekte olan sanayi toplumuna entegre durumunda bırakılmıştır. Dolayısıyla feminizmin doğuşu ile modernleşme, burjuva devrimi ve “rasyonel insanı” temel alan doğal ve evrensel haklar teorisinin gelişimi arasında yakın bir ilişki vardır. Ne var ki, “eşitlik, özgürlük” bayrağını yükselten burjuvazinin “insan” soyutlaması da yüzlerce yıllık geleneği sürdürerek kadınları dışlayan bir nitelik taşımıştır. Böyle bir zihinsel ve kurgusal yapı içinde kadınların bütün yapabildiği, eğitim hakkı talep etmektir. Bu hakkın talebi için kullandıkları argümanlar da ister istemez erkeklerin desteğinin kazanılmasında yoğunlaştı ve ataerkil toplumsal cinsiyet tanımlarına dayandırıldı. Kadınların eğitimlerinin gerekçesi, “ulusun anaları” sıfatıyla ulus devlete sadık oğullar yetiştirebilmeleriydi (Berktaş, 2003). 18. ve 19. yüzyıllardan itibaren kadın hareketi birçok alanı etkilemiş, kadının özel ve kamusal alandaki konumunu sorgulamış ve dönüştürmüştür. 18. yüzyılda Mary Wollstonecraft kadın olmanın ilk günden itibaren öğrenilen ve yapay olarak yaratılmış olmasına rağmen doğal sayılan ve değişmez kabul edilen bir olgu olduğunu, 19 yüzyılda Sarah Grimke “erkeklerin görevleri ve kadınların görevleri, erkeklerin alanı kadınların alanı hakkındaki fikirler sadece keyfi fikirlerdir” derken toplumsal cinsiyet ilişkilerine, tüm alanların bu ilişkiler çerçevesinde yapılandığına dikkat çekmektedir. Kadınların oy hakkı ve yönetime katılma hakkı, tüm mesleklere girme ve bunların sağlanması için eğitim hakkı adına mücadele edilen ilk dönem feminist hareket, devlet yönetimi, iş yaşamı, eğitim gibi pek çok alanın toplumsal cinsiyet kavramı ile şekillendiğini göstermiştir. Buna karşılık ikinci dalga feminist hareket olarak bilinen 1960’ların sonlarından itibaren feminist söylemler yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönem feminist hareketler Simone de Beauvoir’in “kadın doğulmaz, kadın olunur” görüşlerinden hareketle kadınların erkeklerden farklı oldukları, farklı bir kültüre ve farklı tarzlara sahip oldukları düşüncesinden beslenmiştir. Bununla birlikte ikinci dalga feministler artık cinsler arasında sosyalizasyon yoluyla yaratılan eşitsizlikleri, kadının ezilmesinin ana nedeni olarak görmüyorlardı. Tersine kadınların erkeklerden farklı yanlarının kadın özgürlüğünün tohumlarını içerdiği düşünülüyordu. Erkeklik ve kadınlık arasındaki kutuplaşmayı azaltmak yerine, kadınların tarihsel ve psikolojik deneyimlerinden onlar için güç kaynağı olacak yanlar bulup tanımlanmaya çalışılıyordu (Kılıç, 1998). Tüm bu belirtilenler ışığında baktığımızda feminist yaklaşım, kadınların pratikte yaşamlarına yön verecek kararların alınmasında denetimi ellerinde tutamadıklarını savunur. Feminizme göre kadınların içinde sosyalleştiği toplumun örüntüleri, kadınlar için hakların elde edilmesinde sınırlayıcı

bir etkiye sahiptir. Bu nedenle feministler sadece yasal hakların elde edilmesi mücadelesinde değil, toplumsal, ekonomik ve kültürel düzeyde köklü dönüşümler gerçekleştirme çabasına da öncülük etmiştir.

Küreselleşen dünyada, popüler kültürün etkisiyle tüm dünya çapında moda anlayışında da bazı değişikliklerin olduğu ve tüketicinin beklentisinin sadece alacağı ürünün tasarımı, kalitesi, moda olması, fiyatı vb. gibi özellikleri ile karşılanmadığı; ürünün toplumsal açıdan işlevsel bir misyona sahip olup, olmamasının ve toplumsal, çevresel, siyasal olaylara karşı tutumlarının ne olduğun da oldukça önemli bir hale geldiği görülmektedir. Bir marka tercih edilirken, artık o markanın toplumsal bilici ve bu bilinç ile olaylara karşı nasıl aktivist bir tavır gösterdiği göz önünde bulundurulmaktadır. İnsanlar, bir markayı tercih ederken, artık o markanın, kadınların ve LGBTİ+ bireylerin yaşadıkları sıkıntılara, onların haklarına, çevre sorunlarına, ırksal açıdan ötekileştirilen toplumlara, göçmenlere karşı duyarlı mı, onların yaşadığı sıkıntıların giderilebilmesi adına her hangi bir katkıda bulunuyorlar mı şeklinde sorulara cevap aramakta ve daha çok sosyal bilici önemseyerek hareket etmektedir. Giderek küreselleşen pazarda hayatta kalabilmek ve ürünlerin talep edilme oranının devamlılığını sağlayabilmek için, çoğu moda markası da toplumsal aktivist bir misyon edinerek varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadır. Bunun en güzel örneği, bir çok markanın içerisinde vermek istediği sosyal mesajı bulunan tişörtler üretmeye başlamış olmasıdır. Bu şekilde, hem markanın, hem de markayı tercih eden kişinin gündelik hayatında toplumsal olaylara karşı duyarlı olduğunu ve problemlerin aşılması adına aktivist bir misyon üstlendiğini açıkça gösterebilmektedir. Anlaşıldığı gibi, küreselleşen dünyada, moda anlayışı giderek farklı bir eğilim göstermiş ve sadece kendi sektörü içerisinde sıkışıp kalmamıştır. Aksine, ırkçılıktan, sınıfsal ayırmadan tutun da, toplumsal cinsiyet meselelerine kadar farklı konularda ezilen grubun yanında yer almış ve bir anlamda onların sözcüsü olarak; moda dünyasında daha çok aktivist ruha yer veren yeni bir sürecin başlamasına neden olmuştur. Çünkü, moda bir toplumun ya da kişinin sahip olduğu düşünce şeklinin, kişilik yapısının, zevklerinin, hayatı algılama tarzının, politik duruşunun, imgesel ve yaratıcı bir şekilde dışa vurumudur. Bireyler moda sayesinde tercihlerini, sözcüklere hiç başvurmadan anlatabilmekte ve neyi sevdiğini, hangi durumdan hiç hoşlanmadığını, kişilik yapısının nasıl olduğunu, hatta toplumsal cinsiyete dair düşünce yapısının ne yönde olduğunu gösterebilmektedir. Moda dünyası, belirli ürünlerin yaratıcı olarak tasarlanıp sunulmasından öte, toplumsal konularda nasıl bir tutum sergilediği,

toplumda ayrımcılığa maruz kalarak, ötekileştirilen grupların haklarını nasıl savunduğu, ayrıştırıcı değil de kucaklayıcı olup olmadığı ile sorgulanan yeni aktivist bir sürece dahil olmuştur. Bu akım, sadece giysilerin, ayakkabıların sunum şeklinde, moda haftalarında, koleksiyonlarında dışa vurulmamaktadır; aynı zamanda gündelik hayatta ve sosyal medyada da farklı şekilde faaliyetlerini sürdürmektedir. Bu şekilde de, popüler kültürün ekseninde yeni bir akımın parçası olan moda dünyasında, tüm dünyada kitlesel hareketlere neden olabilen ve aynı süreçte farklı toplumlara mesajını iletebilen oldukça etkili bir aktivizm hareketinin başlangıcı görülmektedir.

## 2. Amaç ve Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Amacı, Soruları ve Sınırlılığı

Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı çalışmada, küreselleşen dünyada moda sektöründe geçmişten farklı olarak feminizmin nasıl algılanmaya başladığının ve modanın, sosyal medya aracılığıyla her geçen gün feminizmi nasıl tüm dünyaya hızla erişebilen ve kitleleri aynı anda örgütleyebilen aktivist bir harekete dönüştürdüğüünün anlaşılabilmesi amacıyla, 3 Ocak 2014 tarihinden itibaren instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve Christian Dior markasının, 2017 yılında düzenlediği Paris Moda Haftasından sonra hızla artarak 764 sayısına ulaşan feminizm ile ilgili gönderilerin, içerik analizi tekniğiyle incelenmesi hedeflenmektedir. Yapılan bu araştırmanın temel sorunsalı ise, modanın feminizme doğru yönelerek, yeni feminist bir moda akımı mı başlattığı; yoksa feminizm kavramının moda olarak, satış dünyasında yeni bir pazar alanı olarak mı ortaya çıkmaya başladığı konusunun değerlendirilmesidir. Anlaşıldığı gibi, 3 Mart 2017 tarihinde Paris Moda Haftasında sergilenen koleksiyonun ardından, instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak yapılan gönderilerin incelenmesi ve aynı anda tüm dünyadan yapılmaya başlanan paylaşımlar sonucunda, modanın sosyal medya aracılığıyla ne kadar etkili feminist aktivist bir harekete dönüşebileceğinin anlaşılması amaçlanmaktadır. Instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak yapılan gönderilerin örneklem olarak seçilme sebebi, 2017 yılında “feminizm” sözcüğünün yılın kelimesi seçilmesinde, feminizmin arama motorlarında sorgu oranının %70 oranında artmış olmasında, Christian Dior’un 2017 yılındaki koleksiyonun ve ardından hızla artan ve örgütsel bir aktivizm hareketine dönüşen #weareallfeminists paylaşımlarının etkisinin çok büyük olması

bulunmaktadır. Bu nedenle, ilk olarak, 3 Ocak 2014 tarihinde instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 764 gönderi sayısına ulaşan gönderiler içerik analizi, imgebilim gibi yöntemlerden faydalanılarak, feminizm bağlamında incelenmekte ve bu gönderilerin analizi sonucunda modanın mı feminizme doğru yönelerek, feminist bir moda akımının mı başladığı; yoksa feminizm kavramının moda olarak, satış dünyasında yeni bir pazar alanı olarak mı ortaya çıkmaya başladığının anlaşılabilmesi hedeflenmektedir.

Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı çalışmada, küreselleşen dünyada moda sektöründe geçmişten farklı olarak feminizm akımını nasıl algılanmaya başladığının ve modanın, sosyal medya aracılığıyla her geçen gün feminizmi nasıl tüm dünyaya hızla erişebilen ve kitleleri aynı anda örgütleyebilen aktivist bir harekete dönüştürdüğüünün anlaşılabilmesi amacıyla, 3 Ocak 2014 tarihinde instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 764 sayısına ulaşan gönderilerden, instagram genel zaman çizelgesinde (public timeline) 14/12/2018 tarihinde görüntülenen kullanıcıların kimlikleri analiz edilmiştir ve sadece örneklem kümesi rastgele örneklem yöntemiyle belirlenen 50 kullanıcının hesabının içerik analizi tekniğiyle incelenmesi hedeflenmektedir.

Yapılan bu araştırmanın temel soruları ise şu şekilde yapılandırılmıştır:

- Bu değerlendirmede analiz edilen #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren gönderiler, konu bazında nasıl bir dağılım göstermektedir?
- Bu değerlendirmede analiz edilen #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren gönderiler, kullanıcı hesaplarının, satış amaçlı kurumsal hesap mı; yoksa feminizm hakkında aktivist bir ruha sahip bireysel hesap mı olduğu?
- Bu değerlendirmede analiz edilen hesaplarda #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren gönderilerde içerik olarak neyi kullandıkları?
- Bu değerlendirmede analiz edilen hesaplarda #weareallfeminists şeklinde hashtag yapan 50 kullanıcının toplumsal cinsiyetlerinin ne olduğu? şeklinde sorulara yanıt aranmaktadır.

“Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı çalışmada, küreselleşen dünyada yeni şekliyle ve farklı bir aktivist akım olarak karşımıza çıkan feminizmin, moda dünyasında her geçen gün

neden popüler hale geldiği ve daha çok telaffuz edilir olduğu sorusuna yanıt aranacaktır. Araştırma, Christian Dior'un 2017 yılında, tüm dünyada çok ses getiren ve Paris Moda Haftasındaki, "We are all feminist" yazılı tişörtlerle başlayan, #weareallfeminists aktivist hareketinin, sosyal medya şekillerinden instagram örneği üzerinde incelemesiyle yapılacaktır. Bu şekilde, feminizmin moda aracılığıyla tüm dünyaya nasıl aktarıldığı ve bu akımın nasıl kitlesel aktivist bir harekete dönüştüğü örnekler aracılığıyla açıklanacaktır. Bu çalışmada, geçmişteki "sutyen yakma eylemi, kadınların iş yerinde pantolon giyebilmek için verdikleri mücadele" şeklindeki daha çok moda dünyasına yapılan eleştirel feminizm yaklaşım şeklinin yerini, yeni bir feminist akımın almaya başladığı ve feminizmin, günümüzde bambaşka bir şekilde; moda aracılığıyla kendini ifade edebildiği ve her geçen gün daha çok hakkında bilgi sahibi olunan bir alana dönüştüğü gözler önüne serilmektedir. Öyle ki, 2017 yılında Christian Dior markasının, feminist söylemden yola çıkarak oluşturduğu koleksiyonundan ve aktivist girişiminden sonra, feminizmin arama motorlarında aratılma oranı %70'e çıkmıştır. Merriam Webster, feminizmi yılın kelimesi seçti. Tabii ki, bu orana bakıldığı zaman ister istemez akıllara, "Moda mı feminist oldu, yoksa feminizm mi moda oldu, tüm dünyada neden iki kavram yan yana anılmaya başlayarak, podyumlardan, gündelik hayata ve sosyal medyaya kadar her alanda feminizm konuşulmaya başladı ve nasıl sadece kadınlara özgü bir aktivist ruhu taşımaktan öteye geçip, giderek tüm topluma mal olan bir alan olmaya başladı?" soruları gelmektedir. Bu akımın ve Christian Dior markasının, 2017 yılında Paris Moda Haftasında, feminizmi podyuma taşıyarak, modayla yeni bir feminist dalganın oluşmasında, 2013 yılında, ödüllü yazar Chimamanda Ngozi Adichie'nin TEDx'te yaptığı "Hepimiz Feminist Olmalıyız" adlı konuşmasının çok büyük etkisi bulunmaktadır. Çünkü bu konuşmadan sonra, moda dünyasında kadın hakları ile ilgili sloganların, giysilerin, imgelerin podyuma taşınmaya başladığı görülmektedir. Ancak, tüm dünyada oldukça etkili olan ve her alanda aktivist bir kitlesel harekete dönüşen girişim ise, Christian Dior'un "We are all feminist" tişörtleri ve onla beraber yapılan koleksiyon ile olmuştur. Feminist söylemlerin ve feminenliğin ön plana çıkarıldığı tasarımlar modaya hakim olarak; ilk kez modada kitlesel aktivist bir süreç başlamıştır. 2017 yılında başlayan ve çoğu zaman da kapitalizmin yeni bir pazar bulduğu yönünde eleştiriye maruz kalan modada feminizm akımı, 2018 yılında da bir çok markada devam etmektedir. Hatta, bu süreç etkisiyle kadın tasarımcıların sayısı her geçen gün artmakta ve tasarımcılar, koleksiyonları dışında, sosyal medyada da bir çok kampanyaya destek vererek; farklı ve etkili bir feminist aktivist bir akımının

doğmasına sebep olmaktadır. Anlaşıldığı gibi, moda dünyası sadece bir trend olmaktan çıkmış; kitlelerin sesi olarak kolektif bir ruha sahip olmuştur. Tabii ki, 710 dolara tüm dünyada çok fazla alıcısı olan “we are all feminist” sloganlı tişörtlerin, kapitalist dünyaya hizmet eden yeni bir pazar ortaya çıkması yönündeki eleştirel yaklaşım tamamen haksız değildir. Ancak, küreselleşen dünyanın gereği olarak, bir çok şeyin zaten her koşulda popüler kültür malzemesi olduğu ve yeni pazarların oluşmasına zemin hazırladığı göz önünde bulundurulacak olursa, feminizm ve modayla ortaya çıkan bu pazarın, toplumun ciddi bir kesiminde çok önemli sosyal mesajlar vermesi ve yıllardır tüm dünyada çözüm getirilmeye çalışılan toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, hatta şiddet ile sonuçlanan bir çok olaya bir parça da olsa katkıda bulunabilmesi ve toplumlarda farkındalık uyandırarak, feminizmin esasında kötü bir akım olmadığı hakkında bilgi verebilmesi açısından oldukça değerli ve önemli bir hareket olduğu anlaşılmaktadır.

Çalışmanın sınırlılıklarından dolayı, 3 Ocak 2014 tarihinde instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 764 sayısına ulaşan gönderi arasından, instagram genel zaman çizelgesinde (public timeline) 14/12/2018 tarihinde görüntülenen kullanıcıların kimlikleri analiz edilmiştir ve sadece örneklem kümesi rastgele örneklem yöntemiyle belirlenen 50 kullanıcının hesabının gönderileri incelenebilmiştir.

## 2.2. Araştırma Evreni ve Örneklemi

Bu çalışmada, küreselleşen dünyada moda sektöründe geçmişten farklı olarak feminizm akımının nasıl algılandığını ve modanın, sosyal medya aracılığıyla her geçen gün feminizmi nasıl tüm dünyaya hızla erişebilen ve kitleleri aynı anda örgütleyebilen aktivist bir harekete dönüştürdüğünü inceleyebilmesi amacıyla, Christian Dior markasının, 2017 yılında Paris Moda Haftasında, ‘We should all be feminists’ sloganlı tişörtlerle başlattığı feminist akımın sonucunda, 3 Ocak 2014 tarihinde instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve bu çalışma için belirlenen 14/12/2018 tarihinde, instagram genel zaman çizelgesinde (public timeline) 764 sayısına ulaşan #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren gönderileri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

3 Ocak 2014 tarihinde instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 764 gönderi sayısına ulaşan gönderiler arasından, instagram genel zaman çizelgesinde (public timeline)

14/12/2018 tarihinde görüntülenen kullanıcıların kimlikleri analiz edilmiştir ve çalışmanın sınırlılıklarından ötürü, sadece rastgele örneklem yöntemiyle seçilen 50 tane #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren hesap, araştırmanın örneklemini olarak belirlenmiştir.

### 2.3. Araştırmanın Yöntemi

“Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı çalışmada, moda sektöründe toplumun en önemli konularından biri olan feminizme nasıl yaklaşıldığı ve sosyal medya aracılığıyla modanın her geçen gün feminizmi nasıl tüm dünyaya hızla erişebilen ve kitleleri aynı anda örgütleyebilen aktivist bir harekete dönüştürdüğü, Christian Dior markasının, 2017 yılında Paris Moda Haftasında, ‘We should all be feminists’ sloganlı tişörtleri ile başlattığı modadaki feminist akımın, aynı süreçte, 14/12/2018 tarihinde instagramda #weareallfeminist şeklinde yürütülen aktivist örgütlenme örneği üzerinden, 3 Ocak 2014 tarihinden itibaren 764 gönderi sayısına ulaşan gönderiler arasından rastgele örneklem yöntemiyle seçilen 50 tane #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren hesabın incelenmesiyle yapılacaktır. Bu çalışmada, imgebilim ve içerik analizi tekniğinden faydalanılarak, disiplinler arası bir şekilde yürütülecektir.

İçerik çözümlemesinin bir çok tanımı bulunmaktadır. Walizer ve Wienir (1978) içerik çözümlemesini, kaydedilmiş enformasyonun içeriğini incelemek için geliştirilmiş sistematik herhangi bir yordam olarak tanımlamıştır. İçerik analizi, bir gözlem yönteminden çok bir çözümleme tekniğidir. İçerik analizi sonuçları, tarama araştırmalarında olduğu gibi, genelde yüzde tabloları şeklinde sunulur. İçerik analizi tarama araştırmasının, doküman araştırmasının da bir eşiti olarak algılanabilir (Balci, 2004). İçerik çözümlemesini, sistematik, nesnel ve değişkenleri ölçmek amacıyla da niceliksel bir bağlamda iletişimi incelemek ve çözümlemek için geliştirilmiş bir yöntem olarak tanımlayan Kerlinger’in (1973) tanımı ise, üzerinde ayrıntılarıyla durulması gerektiren üç kavram içermektedir. Birincisi, içerik çözümlemesini sistematik olmasıdır. Bu, çözümlenecek içeriğin belirli ve sürekli uygulanan kurallara göre seçilmesi demektir. Örneklem seçimi uygun kurallara göre yapılmalıdır, her bir içeriğin çözümlemede yer alabilme şansı eşit olmalıdır. Değerlendirme süreci de, aynı şekilde sistematik olmalıdır; incelenmekte olan her içerik tam olarak aynı şekilde ele alınmalıdır. Kodlama ve çözümleme yordamlarında birliktelik olmalıdır. Aynı şekilde, kodlayıcıların içeriğe maruz kalma

süreleri de aynı olmalıdır. Sistematik değerlendirme basitçe tek ve yalnız o değerlendirme kılavuzunu tüm inceleme boyunca kullanılması anlamına gelir (Atabek, 2007). Anlaşıldığı gibi, içerik analizi yaparken her bir sürecin dikkatlice ve kurallara uygun olarak yapılması, sistematik bir şekilde planlanması gerekmektedir. Genel anlamda, içerik analizi çok çeşitli söylemleri uygulanan bir takım metodolojik araç ve tekniklerin bütünü olarak tanımlanabilir. İçerik analizi adı altında toplanan bu araç ve teknikler, her şeyden önce kontrollü bir yorum çabası olarak ve genelde tündengeline dayalı bir okuma aracı olarak nitelendirilebilirler. Söz konusu okuma, sınırları belirlenmiş söylem örneklerinin çözümlenmesi esasına dayanmaktadır. Dolayısıyla içerik analizi, mesajda, bireyi görünmeden etkileyen öğelerin belirlenmesine yönelik ikinci bir okumadır. Bu anlamda, içerik analizi bir tür iletişim psikanalizini ve iletilerini algılama sanatını andırmaktadır. İçerik analizi tekniklerinin ortak paydası, çıkarsama/çıkarım esasına dayanmalarıdır. Hepsi de, mesajlarda gözlenen ve betimlenen öğelerden hareketle bir yorum getirme amacını taşırlar. Bu nedenle, içerik analizi objektiflik-sübjektiflik uçları arasında uzanan bir doğru üzerinde farklı noktalarda yer alan teknikler içermektedir (Bilgin, 2014).

Toplumdaki belirli bir grubun imajının saptanması da mümkün olduğu içerik çözümlemesi tekniğinden faydalanılarak, bu çalışmada da, sosyal medyadaki giderek ivme kazanan feminist aktivizmin, medyadaki imajının ortaya çıkarılmasına odaklanılmaktadır. Çünkü, çoğu durumda içerik çözümlemesi çalışmaları, örnekleme ele alınan söz konusu gruplara yönelik medya politikalarındaki değişim saptamak, bu grupların daha iyi kapsanmasına yönelik taleplerin medyanın duyarlı hakkındaki yorum yapabilmek için yapılmaktadır. Bu nedenle, bu incelemede, 3 Ocak 2014 tarihinde instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 764 sayısına ulaşan gönderilerin içerik analizi tekniğiyle incelenerek; feminizm bağlamında değerlendirilmesi ve bu gönderilerin analizi sonucunda modanın feminizme doğru yönelerek, feminist bir moda akımının mı başlattığının; yoksa feminizm kavramının moda olarak, satış dünyasında yeni bir pazar alanı olarak mı ortaya çıkmaya başladığının anlaşılabilmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışmada, içerik analizi tekniğinin kullanılmasının sebebi, içerik analizinde temel amaç toplanan verilere açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmesi ve içerik analizi sayesinde daha derin anlamlara ulaşmak fark edilemeyen kavram ve temaları keşfedebilmenin mümkün olması bulunmaktadır. Çünkü, bu kavramlar sayesinde, "Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel

Bir Bakış” başlıklı çalışmada, küreselleşen dünyada moda sektöründe geçmişten farklı olarak feminizm akımının nasıl algılandığını ve modanın, sosyal medya aracılığıyla her geçen gün feminizmi nasıl tüm dünyaya hızla erişebilen ve kitleleri aynı anda örgütleyebilen aktivist bir harekete dönüştürdüğün incelemesi ve bu incelemenin, Christian Dior markasının, 2017 yılında Paris Moda Haftasında, ‘We should all be feminists’ sloganlı tişörtlerle başlattığı feminist akımın, bu süreçteki instagramda #weareallfeminist şeklinde yürütülen aktivist örgütlenme örneği üzerinden yapılması, aktivist feminizm ve moda kavramı hakkında yeniden düşünmemizi sağlayacaktır. Bu şekilde, modanın feminizme doğru yönelerek, feminist bir moda akımını mı başlattığını; yoksa feminizm kavramının moda olarak, satış dünyasında yeni bir pazar alanı olarak mı ortaya çıkmaya başladığını anlamak daha kolay olacaktır. İçerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, veriler içinde saklı olan gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışmaktayız (Yıldırım, 2016). İçerik analizinde, incelenen konuya bağlı olarak çeşitli teknikler kullanılmaktadır. Bilgin, içerik analizinde kullanılan Frekans analizi, Kategorisel Analiz, Değerlendirici Analiz, Olumsuzluk ya da İlişki Analizi gibi tekniklerin yer aldığını belirtmiştir. Bu çalışmada Kategorisel Analiz Tekniği kullanılmıştır. Kategorisel Analiz, genel olarak belirli bir mesajın, önce birimlere bölünmesini ve ardından bu birimlerin belirli kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırmasını ifade eder. Kategorilendirme, mesajların kodlanmasını, yani anlamlarının işlenmesini gerektirir. Analiz kategorileri, mesajlarda bizim ilgilendiğiniz çok çeşitli boyutları dayanabilir. Örneğin, mesajın konusu, yönü (lehte veya aleyhte), taşıdığı değerler, amaçlar veya niyetler, amaçlara ulaşmada başvurulan yollar, kişileri betimlemede kullanılan özellikler ya da çizgiler, mesajın kaynağı, mesajın hedeflediği kişi veya kitleler, olayların geçtiği yer ve zamanlar, çatışma konuları gibi mesajın söylediği şeye ilişkin boyutlar ile mesajın tipi, biçimi, mesaj veya iletişimin gramer özellikleri, sentaksı, kullanılan propogandanın veya retoriğin yöntemleri gibi mesajın söyleme tarzıyla ilgili boyutlar, kategorilendirmede esas alınabilir (Bilgin, 2014).

Bu çalışmada faydalanılacak diğer bir alan da, “imgebilim” yöntemidir. Çünkü, toplumların kendilerini ifade etme şekillerinden biri olan imgeler, bir toplumun ideolojik yapısı, dünyayı algılama şekli hakkında ipucu verecek olan en etkili göstergelerden biridir. İmgebilim çalışmaları incelendiği zaman, yeni bir çalışma alanı olmasından dolayı çok fazla bilgiye ulaşmamaktadır. Bunun yanında, birçok farklı çalışma alanı ile ilişkisi olan imgebilim hakkında çeşitli tanımlamaların bulunması, onun karmaşık bir alan gibi görülmesine neden olmaktadır. Ancak,

Ulağlı'nın çalışmaları sonucunda oluşturduğu "imge tanımı", imgebilimin diğer alanlarla ilişkisini de içeren ve kapsamlı olarak çalışma alanını açıklayan bir tanım olduğu için, yapılan bu çalışmada da, Ulağlı'nın imgebilim hakkındaki bazı görüşleri temel alınacaktır. Serhat Ulağlı'ya göre, içinde yaşadığımız modern dünyada, imgeler, toplumsal, bireysel, politik, psikolojik olaylar karşısında kendimizi ifade ettiğimiz bir dildir. İmge, edebiyatta, siyaset biliminde, reklamcılıkta, sinemada ve daha pek çok alanda sıkça karşılaştığımız her defasında başka bir anlam yüklediğimiz, ama hiçbir zaman gerçek tanımını tam olarak bilemediğimiz bir kavramdır. İmge, kimimiz için bir resim, kimimiz için bir hayal veya serap, kimimiz için ise bir yaratı ve dş gücüdür. Birçoğumuz için ise imge, bir şeyi başka bir şeye benzetmek veya başka bir şeyle anlatmak için kullandığımız kavramlar ya da simgelerdir (Ulağlı, 2006). Ulağlı tarafından da, "gerçek tanımını tam olarak bilemediğimiz kavram" olarak tanımlanan imge, anlaşıldığı gibi her defasında farklı bir şekilde kullanılmakta ve etkileşim içinde bulunduğu alana göre anlam kazanmaktadır. Tabii ki, imgenin anlamının oluşmasında, dil, din, kültür... vb. gibi birçok etmenin etkili olduğu görülmektedir.

Latince'deki imago sözcüğünden kaynaklandığı düşünülen imaj ya da imge kavramı, 13. yüzyıldan günümüze değin edebiyat, müzik, sanat, politika, reklamcılık ve halkla ilişkiler gibi değişik birçok disiplin tarafından kullanılmaya başlanmış ve farklı dönemlerde farklı anlamlar kazanmıştır. Hele hele son yıllarda görsel medyanın oldukça hızlı bir değişim göstermesi, kavramın zamanla daha farklı anlamlarda kullanılmasına da olanak sağlamıştır (Aydın, 1998). Edebiyat Bilimcisi Gaston Bachelard'ın imgeler *rüyalardan*, Roland Barthes'ın yazarın kendi dünyasındaki gizemi dışa vurmasından; psikanalistlerin de evre ve insan etkileşiminden doğmuş bilinçaltındaki yansımalar'dan ortaya çıkmıştır şeklindeki açıklamalarına atıfta bulunan Ulağlı, imgeleri, "ruhsal yapının, soyut kavramların ve tinsel değerlerin benzeşik ve sembolik sunumudur" şeklinde nitelemekte ve imgenin, ilkellik ve modernlik arasındaki çatışmadan yazarın kendi kültürünün üstünlüğünü anlatmak için kullandığı bir dil olduğuna dikkati çekmektir (Ulağlı, 2002). İmgebilim kuramı çalışma alanı olarak kelimenin en geniş anlamı ile insan yaşantısında anlamlı yapılar oluşturan tüm imgeleri inceler. Bu kadar geniş bir alanda çalışma yapıyor olması nedeniyle, imgebilimin tanımlaması oldukça zordur.

### 3. Bulgular

Genel anlamda iletişimi konu edinen içerik analizi tanım olarak; çıkarım yapma yoluyla sosyal gerçeğin belirli boyutlarını inceleyen ve metni mantıksal bir biçimde tümdengelim yani çıkarım yapma yoluyla araştıran bir tekniktir (Gökçe, 2006). Instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren gönderiler ile ilgili nesnel verileri değerlendirebilmek amacıyla, niceliksel yöntemlerden içerik analizi tekniği kullanılmıştır. İçerik analizinin uygulanması bir takım aşamalar halinde gerçekleşmektedir. Belirli bir konuda içerik analizi ile çalışmak isteyen araştırmacı, ilk aşamada araştırma hedeflerini belirlemek durumundadır. Amaç ve hedefin belirlenmesi, iletişimlerin her yanıyla ilgilenmek yerine, belirli yanlarına sınırlı kalmayı sağlamaktadır. İkinci aşama örneklemin oluşturulması olarak ifade edilebilir. Üçüncü aşamada, örneklemin bölüneceği birimler, maddeler ya da kayıt birimleri ve bunların içinde toplanacağı kategoriler saptanır. Kategoriler arası ilişkiler çözümlendikten sonra, değerlendirme, çıkarsama, yorumlama aşamasına gidilir (Bilgin, 2014). Öncelikle araştırmanın hedefini, sorularını, hipotezini belirlemek ve içerik çözümlemesi sürecini iyi formüle edilmiş araştırma soruları ya da hipotezleri yönlendirilmek gerekmektedir. Bilindiği gibi bir içerik çözümlemesi çeşitli aşamalarla gerçekleştirilir. Araştırmanın temel soruları belirlendikten sonra, ele alınan sorundaki popülasyonu belirlemek gerekmektedir. Yani, evrenin tanımlanması demek, ele alınacak içerik bütünüün sınırlarının belirlenmesi demektir. Bu da konuyla ilgili popülasyonun uygun bir işlemsel tanımını gerektirir. Evren belirlendikten sonra örneklem seçilir. Her ne kadar örnekleme ile ilgili ana noktalar ve yordamlar, burada da geçerli olsa da içerikten örneklem almak bazı öznel nitelikler gerektirir (Atabek, 2007). Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı çalışmada, küreselleşen dünyada moda sektöründe geçmişten farklı olarak feminizm akımının nasıl algılandığını ve modanın, sosyal medya aracılığıyla her geçen gün feminizmi nasıl tüm dünyaya hızla erişebilen ve kitleleri aynı anda örgütleyebilen aktivist bir harekete dönüştürdüğünü inceleyebilmek amacıyla Christian Dior markasının, 2017 yılında Paris Moda Haftasında, ‘We should all be feminists’ sloganlı tişörtlerle başlattığı feminist akımın, bu süreçteki instagramda paylaştıkları #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren gönderileri, araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. 3 Ocak 2014 tarihinde instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 764 gönderi sayısına ulaşan gönderilerden rastgele seçilmiş olan 50 tane #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren hesap ise, araştırmanın örneklemini olarak belirlenmiştir. Çözümleme

biriminin seçilmesi, örneklemin belirlenmesinden sonraki aşamadır. Çözümleme birimi gerçekten sayılan şeydir. Çözümleme içerik çözümlemesinin en küçük birimidir. Aynı zamanda en önemlilerindendir. Yazılı içerikte çözümleme birimi, tek bir sözcük ya da simge, bir tema, bir konu hakkındaki tek bir iddia, bir makalenin ya da öykünün tümü olabilir. Televizyon ve film çözümlerindeki çözümleme birimi, karakterler roller ya da tüm program olabilir. Kodlayıcılar arasında en yüksek uyumu sağlayabilmek gerekmektedir (Atabek, 2007). İçerik analiz yapılırken öncelikle kodlama yani mesajları bir takım kategorileri bölme ve belirli kodlama ya da kayıt bildirimleri saptama yapılmaktadır. Kodlamak, mesajın anlamı üzerine bir işlem yapmak demektir. Yani, mesajın anlamını bir takım kategorilere bölerek indirgemek, mesajın bütünüyle mesajın indirgenmiş şekli arasında bir bağlantı ya da en azından benzerlik bulmaya çalışmaktır (Bilgin, 2014). Her içerik çözümlemesinin tam merkezinde, medya içeriğini sınıflandırmakta kullanılan bir kategorizasyon sistemi bulunmaktadır. Tam olarak böyle bir sistemin yapılması, şüphesiz ki çalışma ile ele alınan konuya göre değişmektedir. Berelson'un (1952) belirttiği gibi, belirli araştırmalar kategorileri ele alınan soruna ve içeriği iyi uyarlandıkları ve net bir şekilde formüle edildikleri ölçüde başarılı olmuştur tüm kategori sistemlerinin işe yarayabilmesi için birbirini karşılıklı dışlayan eksiksiz güvenilir olmaları gereklidir. 3 Mart 2017 tarihinde Paris Moda Haftasında sergilenen koleksiyonu ardından, instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak yapılan gönderilerin incelenmesi ve defile ile aynı anda tüm dünyadan yapılmaya başlanan paylaşımlar sonucunda da, modanın sosyal medya aracılığıyla ne kadar etkili bir aktivist harekete dönüşebileceğinin anlaşılması amaçlanmaktadır. Instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak yapılan gönderilerin örneklem olarak seçilme sebebi, 2017 yılında "feminizm" sözcüğünün yılın kelimesi seçilmesinde, arama motorlarında sorgu oranının %70 oranında artmış olmasında, Christian Dior'un 2017 yılındaki koleksiyonun ve ardından hızla artan ve örgütsel bir aktivizm hareketine dönüşen #weareallfeminists paylaşımlarının etkisi çok büyük olmasıdır. Bu nedenle, ilk olarak, 3 Ocak 2014 tarihinde instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak paylaşılmaya başlanan ve günümüze kadar 764 gönderi sayısına ulaşan gönderiler içerik analizi, imgebilim gibi yöntemlerden faydalanılarak, feminizm bağlamında incelenmekte ve bu gönderilerin analizi sonucunda modanın feminizme doğru yönelerek, feminist bir moda akımının mı başladığı; yoksa feminizm kavramının moda olarak, satış dünyasında yeni bir pazar alanı olarak mı ortaya çıkmaya başladığının anlaşılabilmesi hedeflenmektedir. Instagramda #weareallfeminists şeklinde

hashtag içeren gönderiler ile ilgili nesnel verileri değerlendirebilmek amacıyla, niceliksel yöntemlerden içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag içeren gönderiler ile ilgili değerlendirmede, araştırmamanın sınırlılıklarından ötürü, 50 hesap incelemeye dahil edilmiştir. Çünkü, her hesabın #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanarak yaptığı tüm gönderilerin kullandıkları fotoğraflar, fotoğraflar altında #weareallfeminists ifadesinin dışındaki sözcük, ifade ve imgeler, yorumlar, etiketler, hesap kullanıcılarına ait bilgiler analiz edilerek; hem nitel, hem de nicel bir kategorizasyon yapılmıştır. Çalışmaya konu olacak örneklem kümesi rastgele örneklem yöntemiyle belirlenmiştir ve örneklemini verilerine ulaşmak ve fotoğraflarını almak için, instagram genel zaman çizelgesinde (public timeline) 14/12/2018 tarihinde görüntülenen kullanıcıların kimlikleri analiz edilmiştir.

Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı çalışmada, sözel veya yazılı verilerin belirli bir problem veya amaç bakımından sınıflandırılması, özetlenmesi, belirli değişkenler veya kavramlarının ölçülmesi ve belirli bir anlam çıkarılması için taranarak kategorilere ayrılması amacıyla içerik analizinden faydalanılmakta ve küreselleşen dünyada moda sektöründe geçmişten farklı olarak feminizm akımını nasıl algıladığı ve modanın, sosyal medya aracılığıyla her geçen gün feminizmi nasıl tüm dünyaya hızla erişebilen ve kitleleri aynı anda örgütleyebilen aktivist bir harekete dönüştürdüğü incelenmektedir. Bu incelemede, Christian Dior markasının, 2017 yılında Paris Moda Haftasında, ‘We should all be feminists’ sloganlı tişörtlerle başlattığı feminist akımın, bu süreçteki instagramda #weareallfeminist şeklinde yürütülen aktivist örgütlenme örneği ile ele alınarak ve imgebilim ve içerik analizi yöntemlerinden faydalanılarak değerlendirilmektedir. 1947’de, Christian Dior tarafından kurulan ve kurulduğu günden itibaren hep erkek tasarımcılarla çalışan markanın başına, daha önce Valentino’da çalışan Maria Grazia Chiuri’nin geçmesi ve ilk kez bir kadın tasarımcıya kreatif direktör ünvanı verilmesi, tüm dünyada oldukça ses getiren bir durum olmuştur. Maria Grazia Chiuri de, tüm dünyada giderek popüler olan feminist dalgayı göz ardı etmemiş ve koleksiyonunu Chimamanda Ngozi Adichie’nin meşhur “*We Should All Be Feminists*” sözlerinden esinlenerek, tamamen feminist bir moda akımı yaratacak ve işlevsel aktivist bir ruh taşıyacak şekilde tasarlamıştır. Bu şekilde, Maria Grazia Chiuri, tüm dünyaya yeni bir yön kazanan feminist moda akımını duyurmuştur ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığının karşısında duran yönünü çok açık bir şekilde ifade etmiştir. Moda

aracılığıyla, çok kısa sürede ayrımcılığa maruz kalan kesimin sesi olmayı başarmıştır. 2017 yılında, Paris Moda Haftasında, modellere üzerlerinde, “*We Should All Be Feminists*” ve “*Dio(R)evolution*” yazan tişörtler giydirerek, bu koleksiyon tüm dünyada ses getirmiş ve tişörtler çok hızlı bir şekilde satılmaya başlamıştır.

“Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı çalışmada, 2017 Paris Moda Haftası Koleksiyonu defilesinin başlamasından sadece birkaç dakika sonra başlayan ve kitlesel aktivist bir akıma dönüşen, Instagram’da #weareallfeminists etiketiyle paylaşılan fotoğrafların incelenmesi yapılmaktadır. Bu şekilde, feminist akımın hem içeriğinde; hem de hedef kitlesinde yaşanan değişim ve dönüşümün ne yönde olduğu, defilede başlayan feminizm aktivizminin, nasıl çok hızlı bir şekilde sosyal medyada dünyanın farklı yerlerinden insanları örgütleyerek, bu aktivist hareketin parçası haline getirdiği, paylaşılan fotoğraf ve yazıların imgebilim, içerik analizi tekniğinden faydalanılarak analiz edilmesiyle gözler önüne serilmektedir. Bu şekilde, modanın mı feminist olduğu, feminizmin mi popüler kültür malzemesi olarak, satış amacına odaklı bir tutumla moda olduğu sorusunun yanıtı daha açık anlaşılabilir. Bu çalışmada, Maria Grazia Chiuri’nin, tüm dünyada giderek popüler olan feminist dalgayı göz ardı etmeyerek, Chimamanda Ngozi Adichie’nin meşhur “*We Should All Be Feminists*” sözlerinden esinlenerek, 3 Mart 2017 tarihinde Paris Moda Haftasında sergilenen koleksiyonu ardından, instagramda #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanılarak yapılan gönderiler incelenmiş ve defile ile aynı anda tüm dünyadan yapılmaya başlanan paylaşımlar sonucunda, modanın sosyal medya aracılığıyla ne kadar etkili bir aktivist harekete dönüşebileceği görülmüştür. Öncelikle, içerik analizinden faydalanılarak, örneklemdaki kullanıcı hesaplarının, satış amaçlı kurumsal hesap mı; yoksa feminizm hakkında aktivist bir ruha sahip bireysel bir hesap mı olduğu, hesaplarında içerik olarak neyi kullandıkları ve hesap kullanıcılarının toplumsal cinsiyetlerinin ne olduğu incelenmiş ve bu veriler ışığında sınıflandırma yapılmıştır. Bu çalışmada, #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanarak yapılan tüm gönderilerin fotoğraflarının daha çok ayrıntıya ve görsel unsura sahip olmasından dolayı, örneklem olarak seçilen hesaplardaki fotoğraflar ve fotoğraflarla birlikte kullanılan ifadeler imgebilimsel olarak da değerlendirilmiştir. Çünkü, toplumların kendilerini ifade etme şekillerinden biri olan imgeler, bir toplumun ideolojik yapısı, dünyayı algılama şekli hakkında ipucu verecek olan en etkili göstergelerden biridir. Bu nedenle, Christian Dior’un 2017 yılındaki

koleksiyonun ve ardından hızla artan ve örgütsel bir aktivizm hareketine dönüşen #weareallfeminists paylaşımlarının inceleneceği bu çalışmada, imgebilim yönteminden faydalanmak oldukça doğru olacaktır. “Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı bu çalışmada örneklem olarak seçilen #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanarak yaptığı 50 kullanıcıya ait hesabın analizi yapıldığı zaman, instagram üzerinde paylaşılan içeriklerin, 3 farklı kategoride yoğunlaştığı görülmektedir. Bu kategoriler; Christian Dior’un 2017 yılındaki Paris Moda haftası koleksiyondan paylaşımlar, Maria Grazia Chiuri’nin feminizme yönelik koleksiyonunun çıkış noktasını oluşturan genç yazar Chimamanda Ngozi Adichie’nin meşhur “*We Should All Be Feminists*” sözleri ve kitabı hakkındaki paylaşımlar ve kurumsal ve bireysel hesapların #weareallfeminists şeklinde yaptığı diğer paylaşımlar şeklindedir.

Bu çalışmada, örneklem olarak seçilen 50 kullanıcı hesabı incelendiği zaman, 50 hesaptan, 10 tane gönderinin Christian Dior’un 2017 yılındaki koleksiyonu hakkında olduğu, 15 tane gönderinin, Chimamanda Ngozi Adichie’nin meşhur “*We Should All Be Feminists*” sözleri ve kitabı hakkında olduğu ve 25 tane gönderinin ise, diğer kurumsal ve bireysel hesapların çeşitli paylaşımlarıyla ilgili olduğu görülmektedir. Örneklem olarak seçilen 50 kullanıcının #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanarak yaptığı paylaşımların genel oranlarına bakıldığı zaman, bu paylaşımların, % 50’sini kurumsal ve bireysel hesapların feminizm ile ilgili çeşitli gönderilerin, %30’unu Chimamanda Ngozi Adichie’nin meşhur “*We Should All Be Feminists*” sözleri ve kitabı hakkındaki paylaşımların ve %20’sini Christian Dior’un 2017 yılındaki Paris Moda haftası koleksiyondan “*We Should All Be Feminists*” sözlerini içeren tişörtlerinden oluşan koleksiyondan farklı paylaşımlar yapan kullanıcıların gönderilerinin oluşturmakta olduğu anlaşılmaktadır. Tüm dünyada giderek popüler olan feminist dalgayı göz ardı etmeyerek Christian Dior’un 2017 yılındaki koleksiyonun ve ardından hızla artan ve örgütsel bir aktivizm hareketine dönüşen #weareallfeminists paylaşımlarının incelendiği bu çalışmada, feminist aktivist hareketlerin son zamanlarda maruz kaldığı eleştirinin doğru olup olmadığı ve bu süreçteki ilerlemenin ne yönde olduğu hakkında fikir sahibi olmak adına da, incelenen 764 gönderi arasından örneklem olarak seçilen 50 kullanıcı hesabının tamamen aktivizm amaçlı bireysel hesaplar mı olduğu; yoksa satış amacı ön planda olan feminizm dalgasındaki popülerliği de satışı için işlevsel hale getirmeyi amaçlayan kurumsal hesaplar mı olduğu analiz edilmiştir. Bu hesapların incelenmesi sonucunda, 50 kullanıcıdan, 34 hesabın bireysel hesap olduğu ve

feminizmi bir aktivist olarak savunup, bu hashtag ile paylaşım yaptığı; 16 hesabın ise, giyim, iç giyim, dövme, takı gibi farklı sektörlerden satış amacı ile oluşturulmuş kurumsal hesaplar olduğu ve temel amaç olarak aktivist bir feminizm savunuculuğunu hedeflemedikleri görülmektedir. Örneğin, satış odaklı hesapların arasında bulunan “unwillawarrior” isimli kurumsal iç giyim satış hesabı incelendiği zaman, bu hesabın 13 tane paylaşım yaparak, #weareallfeminists ifadesini tamamen satış odaklı gördüğü ve bu platformda yeni bir pazar arayışında olduğunu anlaşılmaktadır. İncelenen 50 kullanıcının hesabında paylaşılan ve fotoğraflarla birlikte aktarılan imgelere bakıldığı zaman, bu paylaşımlarda, 5 tane “eşitlik (equality), 10 tane güçlü kadın (powerful woman), 5 tane kadın hakları (woman’s rights), 5 tane kadın bedeni (woman body), 2 tane kıyafet zorunluluğu (dresscode)” hakkında konu başlıklarının ele alındığı anlaşılmaktadır. Bu hesaplar arasında, sadece #weareallfeminists şeklinde hashtag yaparak, feminizm ve kadın konusuyla ilgili farklı ifade ve imgelere yer vermeyen hesapların kurumsal hesaplar olduğu ve satış oranını yükseltmek için bu hashtag şeklini kullandığı görülmektedir. Bunun yanında, #weareallfeminists şeklinde hashtag yapan 50 kullanıcının hesabında paylaşım yapan kişilerden, 18’i kadındır, 4 tanesi erkektir, 1 tanesi trans bireydir. İncelenen 50 kullanıcıdan, 23 tanesinin ise, toplumsal cinsiyet kimliği hakkında herhangi bir bilgi verilmemektedir.

İmge, kimimiz için bir resim, kimimiz için bir hayal veya serap, kimimiz için ise bir yaratı ve düşün gücüdür. Birçoğumuz için ise imge, bir şeyi başka bir şeye benzetmek veya başka bir şeyle anlatmak için kullandığımız kavramlar ya da simgelerdir. (Ulağlı, 2006) Ulağlı tarafından da, “gerçek tanımını tam olarak bilemediğimiz kavram” olarak tanımlanan imge, anlaşıldığı gibi her defasında farklı bir şekilde kullanılmakta ve etkileşim içinde bulunduğu alana göre anlam kazanmaktadır. Bu çalışmada, fotoğraflar ile kadını anlatan ve normal kullanımı dışında yeni bir kullanım şekliyle, zihnimize farklı bir görüntü uyandıran bazı fotoğraf karelerine yer verilmiştir. Kadın ve kadın bedeniyle özdeşleştirilerek, aktarılan bu fotoğrafların, feminizme ve kadına bakış açısında oldukça etkili bir anlatım tarzıyla sunulması, bu imgeleri kullanan aktivist hesapların ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Tüm dünyada giderek popüler olan feminist dalgayı göz ardı etmeyerek Christian Dior’un 2017 yılındaki koleksiyonun ve ardından hızla artan ve örgütsel bir aktivizm hareketine dönüşen #weareallfeminists paylaşımlarının incelendiği bu çalışmada, örneklem olarak incelenen 50 kullanıcının yaptığı feminist aktivist hareketlerin en etkili imgesel kullanımları,

“balık, pembe uğurböceği ve hurma” fotoğrafları olmuştur. 50 kullanıcının yaptığı paylaşımların, 3 tanesinde kullanılan balık imgesinin, kadın bedenine işaret ettiği ve bu imgenin, kadın bedeninin özgürlüğüne, kadın haklarına, kadınların özgür olması gerektiğine dair ifadelerle desteklenmekte olduğu görülmektedir. Aynı şekilde, “hurma” meyvesi de, geçmişten bugüne çoğu sefer kadınla imgeleşen “elma” meyvesi örneğinde olduğu gibi, kadın bedenini anlatmak amacıyla kullanılmıştır. Bu çalışmadaki diğer bir imgesel kullanım, “pembe uğur böceği” ise, yıllardır sıkıntı yaşamış kadınlara “umudu, kurtuluşu ve her şeyin daha güzel olacağını” anlatmak amacıyla paylaşılan önemli bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **Tartışma ve Sonuç**

“Moda Dünyasında Feminizm Akımıyla Başlayan Aktivist Hareketlere İmgebilimsel Bir Bakış” başlıklı çalışmada, küreselleşen dünyada yeni şekliyle ve farklı bir akım olarak karşımıza çıkan feminizmin, moda dünyasında her geçen gün neden popüler hale geldiği ve daha çok telaffuz edilir olduğu, Chiristian Dior’un 2017 yılında, tüm dünyada çok ses getiren ve Paris Moda Haftasındaki, “We are all feminist” yazılı tişörtlerle başlayan, #weareallfeminist aktivist hareketinin, sosyal medya şekillerinden instagram örneği üzerinde incelemesi yapılmaktadır. Bu şekilde, feminizmin moda aracılığıyla tüm dünyaya nasıl aktarıldığı ve bu akımın nasıl kitlesel aktivist bir harekete dönüştüğü açıklanmaktadır.

Chiristian Dior’un ilk kadın kreatif direktörü Maria Grazia Chiuri, 1960’larla günümüz arasında paralellik kurarak “Dünyayı değiştirmek aynı zamanda kıyafetleri de değiştirmektir” demiştir ve ilk koleksiyonunda “Hepimiz feminist olmalıyız” sloganlı tişörtleri podyuma sürmüştür. Ünlü giyim markası Chiristian Dior, Paris Moda Haftası’nda 1960’ların gençlik kültüründen esinlenerek feminist akımı podyuma taşımasıyla birlikte; feminizm, 2017 yılının en çok konuşulan ve merak edilen kavramı haline gelmiştir. Feminist yaklaşım, kadınların pratikte yaşamlarına yön verecek kararların alınmasında denetimi ellerinde tutamadıklarını savunur. Feminizme göre kadınların içinde sosyalleştiği toplumun örüntüleri, kadınlar için hakların elde edilmesinde sınırlayıcı bir etkiye sahiptir. Bu nedenle feministler sadece yasal hakların elde edilmesi mücadelesinde değil, toplumsal, ekonomik ve kültürel düzeyde köklü dönüşümler gerçekleştirme çabasına da öncülük etmiştir. Kadınların oy hakkı ve yönetime katılma hakkı, tüm mesleklere girme ve bunların sağlanması için eğitim hakkı adına mücadele edilen ilk dönem feminist hareket,

devlet yönetimi, iş yaşamı, eğitim gibi pek çok alanın toplumsal cinsiyet kavramı ile şekillendiğini göstermiştir. Buna karşılık ikinci dalga feminist hareket olarak bilinen 1960'ların sonlarından itibaren feminist söylemler yeni bir boyut kazanmıştır. Feminizmi, "kadın hakları hareketi" ile "kadının kurtuluşu hareketi" olarak iki kategoriye ayırmak mümkündür. Kadın hakları hareketi içinde yer alan feminist gruplar geleneksel baskı gruplarının taktiklerini kullanarak siyasi iktidar nezdinde toplumda kadınların varlığını ve bu çerçevede kadın haklarını savunmayı amaçlamaktadırlar. Bu gruplar, kadın erkek ilişkisini hiyerarşik bir ilişki içermeyen arkadaşlık ilişkisine dönüştürmeye ve bu ilişkiyi toplumsal ilişkilerin merkezine oturtmaya çalışmaktadırlar.

Küreselleşen dünyada, popüler kültürün etkisiyle tüm dünya çapında moda anlayışında da bazı değişikliklerin olduğu ve tüketicinin beklentisinin sadece alacağı ürünün tasarımı, kalitesi, moda olması, fiyatı vb. gibi özellikleri ile karşılanmadığı; ürünün toplumsal açıdan işlevsel bir misyona sahip olup, olmamasının ve toplumsal, çevresel, siyasal olaylara karşı tutumlarının ne olduğun da oldukça önemli bir hale geldiği görülmektedir. Bir marka tercih edilirken, artık o markanın toplumsal bilici ve bu bilinç ile olaylara karşı nasıl aktivist bir tavır gösterdiği göz önünde bulundurulmaktadır. İnsanlar, bir markayı tercih ederken, artık o markanın, kadınların ve LGBTİ+ bireylerin yaşadıkları sıkıntılara, onların haklarına, çevre sorunlarına, ırksal açıdan ötekileştirilen toplumlara, göçmenlere karşı duyarlı mı, onların yaşadığı sıkıntıların giderilebilmesi adına her hangi bir katkıda bulunuyorlar mı şeklinde sorulara cevap aramaktadır. Çünkü, feminizm; kadın-erkek arasındaki ilişkiyi aile, eğitim, iş dünyası, siyasi hayat, kültür ve tarihe kadar geniş bir yelpaze içinde sorgulayan ve kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan siyasi bir harekettir.

Geçmişte sadece kadının güç kazanması, erkekler tarafından ezilmemesi, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olması şeklinde daha bireysel yönde olan feminizm, her geçen gün daha güçlü ve kitlesel bir hareket olarak, toplumun her kesiminden ve farklı toplumsal cinsiyet kimliklerinden insanları da akımına dahil ederek, tüm dünyada oldukça etkili aktivist bir harekete dönüşmeye başlamıştır. Örneğin, Amerika'da kadınlara karşı düşmanca söylemleri bulunan Donald Trump başkan olunca, tüm dünyada onu protesto etmek amacıyla yürüyüşler düzenlemiştir ve feminist akımın, toplumsal cinsiyet alanının dışında politikaya da yayılmaya başladığı açıkça anlaşılmıştır. Aynı şekilde, Amerikalı aktris Alyssa Milano'nun, ünlü yapımcı Harvey Weinstein'in cinsel tacizlerinin ortaya çıkmasının

ardından, tüm dünyada bir çok kadın yaşadığı cinsel taciz olayını, #MeToo ifadesiyle açıkça paylaşmış ve bu cesur aktivist akım kısa sürede tüm dünyada etkisini göstererek; çok popüler ve ünlü kişilerin bile yaşadıkları cinsel istismarları hiç tereddüt etmeden ifşa etmelerine neden olmuştur. Anlaşıldığı gibi, giderek tüm dünyada aktivist, güçlü ve hızla yayılan kitlesel bir feminizm akımı yükselmeye başladı ve feministler moda dünyası gibi, kendilerini daha kolay ifade edebilecekleri yeni alanlara sahip oldu.

Tabii ki, en çok tartışılan konulardan biri de, feminizmin de kapitalist sistemin bir parçası haline gelerek, tamamen yeni bir satış alanı oluşturulmaya çalışıldığı ve feminizmin moda olduğu konusu olmuştur. Bu nedenle, bu çalışmada, geçmişten beri farklı akımlarla yeni boyutlar kazanan feminizm dalgasının, gerçekten artık sadece satış odaklı bir düşünce şekline mi dönüştüğü; yoksa gerçekten sosyal medya aracılığıyla da tüm dünyayı çok hızlı bir şekilde örgütleyebilen feminist aktivist bir akımın başlamasına mı sebep olduğu sorusuna, Christian Dior'un 2017 yılında yaptığı feminizme dayalı defile ile aynı anda sosyal medya kullanım şekillerinden instagramda paylaşılan #weareallfeminists şeklinde hashtag ile aktarılan gönderilerin, içerik analizi tekniği ve imgebilim yöntemiyle incelenerek yanıt aranmıştır. Tüm dünyada giderek popüler olan feminist dalgayı göz ardı etmeyerek Christian Dior'un 2017 yılındaki koleksiyonun ve ardından hızla artan ve örgütsel bir aktivizm hareketine dönüşen #weareallfeminists paylaşımlarının incelendiği bu çalışmada, feminist aktivist hareketlerin son zamanlarda maruz kaldığı eleştirinin doğru olup olmadığı, incelenen 764 gönderi arasından örneklem olarak seçilen 50 kullanıcının hesabının detaylı olarak hem niceliksel, hem de niteliksel açıdan incelenmesiyle anlaşılmaktadır.

Yapılan analiz sonucunda, örneklem olarak ele alınan 50 kullanıcıdan, 34 hesabın bireysel hesap olduğu ve feminizmi bir aktivist olarak savunup, bu hashtag ile paylaşım yaptığı, 16 hesabın ise, giyim, iç giyim, dövme, takı gibi farklı sektörlerden satış amacı ile oluşturulmuş kurumsal hesap olduğu görülmektedir. Sayısal verilerden de anlaşıldığı gibi, bireysel olarak feminizmi destekleyen kişilerin oranı %68 iken, satış amacıyla #weareallfeminists şeklinde hashtag kullanan hesapların oranı %12'dir. Bu veriler sonucunda, feminizmi küresel pazarda yeni bir alan olarak algılayan bir kesim olmasına rağmen, feminizm dalgasının asıl amacını çoğunlukla koruduğu ve feminizmi destekleyenlerin, örgütlenme şekilleri arasına sosyal medyayı da dahil ederek daha hızlı tüm dünyaya seslerini duyurabildiği ve moda dünyasında feminist moda aktivizm şeklinde yeni bir süreci başlattıkları

görülmektedir. Bir anlamda, “feminizmin moda olması” başta çok eleştirel bir söylemiş gibi algılanmasına rağmen, bu bakış açısının, feminizmi sadece bireysel sınırlarda ve kadın hareketi olarak kalmasının önüne geçerek; feminizmin toplumun her düzeyinde savunulan bir aktivizm hareketine dönüştürmeye başlamasıyla oldukça etkili ve örgütsel bir dönüşüm sürecine dahil ettiği için ne kadar önemli bir hale geldiği anlaşılmaktadır. Öyle ki, feminizm ister moda olsun; isterse moda feminizm olsun, kadın hakları ve her türlü toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadele verdiği sürece, çok da farklı olmayacaktır.

## Kaynakça









- Atabek, Gülseren Şendur ve Ümit Atabek. (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek*, Ankara:Siyasal Kitabevi.
- Balcı, A. (2004). *Sosyal Bilimlerde Araştırma: Yöntem Teknik ve İlkeler*. Pegem A Yayıncılık.
- Balibar, Etienne. (1994). *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*. Çev. James Swenson. London and New York: Routledge.
- Barthes, Roland. (1964). "Criticism as Language" in *The Critical Moment: Essays on the Nature of Literature*. London: Faber and Faber.
- Bauman, Zygmunt. (2006). *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı.
- Bassnett, Susan. (1986). *Feminist Experiences: The Woman's Movement in Four Cultures*. London: Allen and Unwin.
- Berelson, Bernard. (1952). *Content Analysis in Communications Research*, NewYork: Free Press.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*, Ankara: Siyasal Yayınevi.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri*. (Ö.Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çaha, Ö. (1996). *Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın*. Konya: Vadi Yayınları.
- Çakır, S. (1996). *Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çetinkaya, Doğan. (2008). *Toplumsal Hareketler*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik* (Ö.Arıkan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demir, G., (2001). "Küreselleşme Üzerine", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 56(1), 74.
- Demir, Z. (1997). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Donovan, J. (2005). *Feminist teori*. (A. Bora, M. A. Gevrek ve F. Sayılan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Erdoğan, M., (1998). *Liberal Toplum, Liberal Siyaset*, Siyaset Kitabevi, Ankara.
- Köker, Eser. (1996). "Feminist Alternatif Medya Üzerine", İLEF Yıllık.
- Gasset, José Ortega Y. (2006). *İnsan ve Herkes*, Çev., Neyire Gül Işık, İstanbul: Metis Yayınları, s. 96-97.
- Granel, E., (2000), "Culture and globalisation: a Latin American challenge", *Industrial and Commercial Training*, Vol. 32 Iss: 3, pp.89 - 94.
- Gökçe, O. (2006). İçerik Analizi Kurumsal ve Pratik Bilgiler, 18-19.
- Erikson, Erik H. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. New York: Norton.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İ. (1999). Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele. N. Güngör (Der.). *Popüler Kültür ve İktidar* (s. 18-52). Ankara: Vadi Yayınları.
- Freud, Sigmund. (2000). *Kitle Psikolojisi*. Cem Yayınevi, İstanbul.
- Gilbert, Durand. (1998). *Sembolik İmgelem*. Çev. Ayşe Meral. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Gürüz, Demet. (2004). "Halkla İlişkiler ve Tanıtım Faaliyetlerinin Etkinliğinde İzlenim (İmaj) Yönetimi". 2<sup>nd</sup> *International Symposium Communication in the Millenium, A Dialogue Between Turkish and American Scholars*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Held, David -Anthony McGrew-David Goldblatt –Jonathan Perraton. (1999). *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*, Cambridge: Polity Press.
- İmançer, D. (2002). Feminizm ve Yeni Yönelimler. *Doğu Batı*, 5(19), 151-169.
- Kağıtcıbaşı, Çiğdem. (1999). *Yeni İnsan ve İnsanlar*, Evrim Yayınevi, İstanbul.
- Kazgan, Gülten. (2000). *İktisadi Düşünce veya Politik İktisadın Evrimi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kerlinger, Fred. N. (1973). *Foundations of Behavioral Research*. 2nd edition. Holt, Rinehart and Winston, New York.
- Kılıç, Z. (1998). Cumhuriyet Türkiye'sinde kadın hareketine genel bir bakış. 75 *Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde (ss.347-360). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

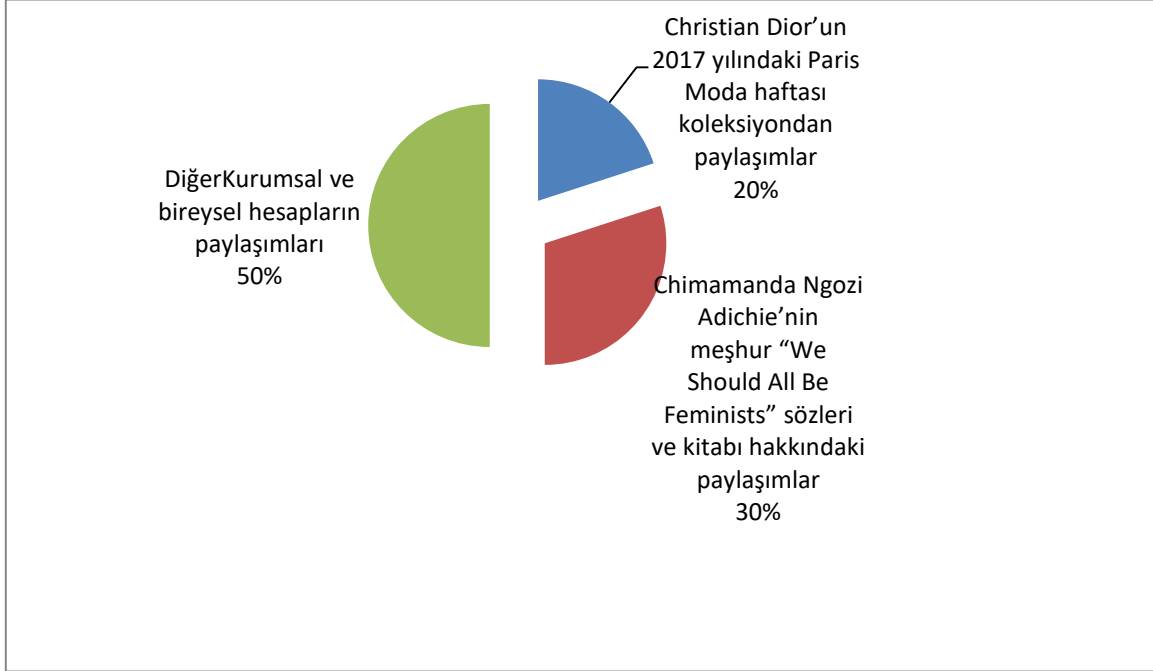
- Krippendorff, K.(1980). Content Analysis: An Introduction to its Methodology, Beverly Hills, CA: Sage.
- Steeves, H. Leslie (1999), "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları", Medya İktidar İdeoloji, çeviren ve derleyen: Mehmet Küçük, Ankara: Ark, ikinci basım.
- Oktay, Ahmet. (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sartre, J. P. *İmgelem*. (2006). İthaki Yayınları, Temmuz.
- Soenen, Johan. (1995). *İmgebilim ve Çeviri*. Bella, Antwerp.
- Stuart Hall, (1998). "Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler". *Kültür, Küresellesme ve Dünya Sistemi*, Der:Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, s.71.
- Ulağlı, Serhat. (2006). *İmgebilim "Öteki"nin Bilimine Giriş*. Ankara: Sinemis Yayınları.
- Ulağlı, Serhat. (2002). "Edebiyata Yeni Bir Yaklaşım: İmgebilim". *Karşılaştırmalı Edebiyat Konferansı*, Osmangazi Üniversitesi, Eskisehir.
- Walizer, M. H., & Wienir, P. L. (1978). Research Methods and Analysis: Searching for Relationships. New York: Harper ve Row.
- Wareing, S. (2004). "Language and Gender." *Language, Society and Power*, Der. I. Singh ve S. Peccei. London: Roudledge.
- Weedon, C. (1997). Feminist Practice and Poststructuralist Theory. Oxford: Blackwell Publishing.
- Wollstonecraft, Mary. Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi, çev. Deniz Hakyemez, İş Kültür Yayınları, 2012, s. 95 ve 12.

## Tablolar ve Şekiller

Tablo 1. Fotoğraf Kategorileri ve Örnekler

| Kategoriler       | Christian Dior'un 2017 yılındaki Paris Moda haftası koleksiyondan paylaşımlar       | Chimamanda Ngozi Adichie'nin, "We Should All Be Feminists" Sözleri ve kitabı hakkındaki paylaşımlar | Diğer kurumsal ve bireysel hesapların paylaşımları                                    |
|-------------------|---|---|---|
| Örnek fotoğraflar |    |                   |    |
|                   |   |                   |  |
|                   |  |                 |  |
| Sayısal veriler   | 10  | 15  | 25  |

Şekil 1. Kategorilerin Oransal Dağılımı



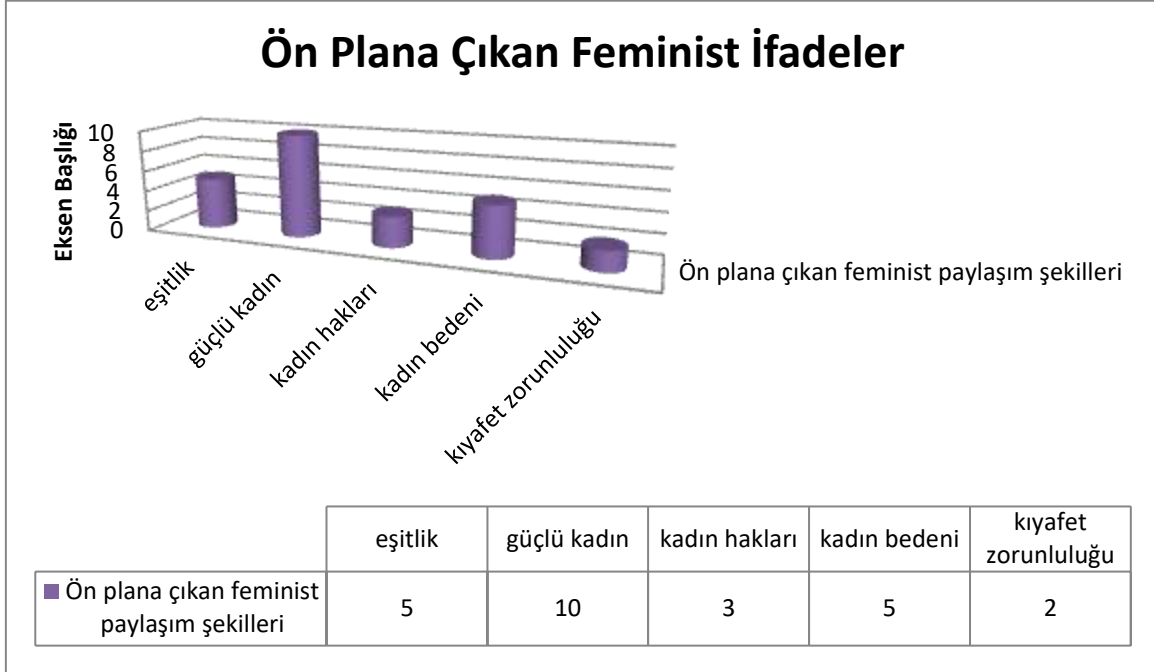
Şekil 2. Kullanıcının Hesaplarının Bireysel ve Kurumsal Nitelikte Olma Oranları



**Tablo 2.** Ön Plana Çıkan Feminist İfadeler

| Ön Plana Çıkan Feminist İfadeler | eşitlik (equality) | güçlü kadın (powerful woman) | kadın hakları (woman's rights) | kadın bedeni (woman body) | kıyafet zorunluluğu (dresscode) |
|----------------------------------|--------------------|------------------------------|--------------------------------|---------------------------|---------------------------------|
| Sayıları                         | 5                  | 10                           | 5                              | 5                         | 2                               |

**Şekil 3.** Ön Plana Çıkan Feminist İfadeler



**Tablo 3.** Feminist Aktivist Hareketlerin En Etkili İmgesel Kullanımları

| 50<br>kullanıcının<br>yaptığı<br>feminist<br>aktivist<br>hareketlerin<br>en etkili<br>imgesel<br>kullanımları | Balık İmgesi | Hurma İmgesi | Pembe Uğurböceği İmgesi |
|---|--------------|--------------|-------------------------|
| Sayıları  | 3            | 1            | 1                       |

Örnek  
Paylaşımlar



# YEDİNCİ BÖLÜM

## ÜNİVERSİTEDE ÖĞRENİM GÖREN KIZ ÖĞRENCİLERİN GİRİŞİMCİLİK NİYETLERİNİN BELİRLENMESİ: BIGADIÇ MESLEK YÜKSEKOKULU ÖRNEĞİ

Şakir SAKARYA<sup>1</sup>, Ümit YILMAZ<sup>2</sup> & İsmail ÖĞÜTÇEN<sup>3</sup>

### 1. Giriş

Yeni girişimlerin kurulması ekonomik ve sosyal kalkınmanın temelidir. Bu nedenle, birçok ülke ekonomik ve sosyal büyümeleri için girişimciliğe odaklanmıştır. Kadın girişimciliği, gelişmekte olan ülkeler için ekonomik büyümede önemli bir role sahiptir ve gelişimi, üretken çalışmayı iyileştirir, cinsiyet eşitliğini sağlar ve yoksulluğu azaltır. Bu nedenle, girişimcilik niyetinin analizi girişimcilikle ilgili başarılı politikalar geliştirmek ve bir ülkenin rekabet edebilirliğini ve büyüme potansiyelini anlamak için yararlı olabilir (Ferri, Ginesti, Spanò, ve Zampella, 2018: 2). Bundan dolayı, birçok çalışma; kadın girişimciliğini etkileyebilecek: niyetler, motivasyonlar, önceki deneyimler, eğitim, tutumlar, kişisel özellikler ve sosyal bağlamlar gibi çeşitli potansiyel faktörleri araştırmıştır (Abu-Saifan, 2012: 22). Ayrıca, araştırma sonuçları, girişimcilik açısından üniversitelerin bilgi sağlayıcı işlevlerini yerine getirmeleri için yeni bir "açık rol" ü olduğunu desteklemektedir (Ferri ve diğ., 2018: 2).

Bu çalışmada kullandığımız ölçek, insanların girişimci niyetlerini, motivasyonlarını ve eylemlerini araştırmak için en yaygın kullanılan teori olan Ajzen'in Planlı Davranış Teorisini temel almıştır. Bu teori, üç geleneksel mantıksal yapıya odaklanmaktadır. Bunlar; davranışa yönelik tutum, sosyal baskı ve algılanan davranış kontrolüdür (Ajzen, 1991: 179). Bundan dolayı, çalışmamızın alanyazına

---

<sup>1</sup> Prof. Dr., Balıkesir Üniversitesi İİBF İşletme Bölümü, sakarya@balikesir.edu.tr

<sup>2</sup> İletişim Kurulacak Yazar, Öğr. Gör., Balıkesir Üniversitesi Bigadiç MYO Yönetim Organizasyon Bölümü Lojistik Programı, umityilmaz@balikesir.edu.tr

<sup>3</sup> Öğr. Gör., Balıkesir Üniversitesi Bigadiç MYO Finans, Bankacılık ve Sigortacılık Bölümü Bankacılık ve Sigortacılık Programı, ismailogutcen@balikesir.edu.tr

katkısı Ajzen'in Planlı Davranış Teorisi'ni doğrulamak ve Türkiye bağlamında toplumsal cinsiyet sorunu konusuna odaklanmak şeklinde olacaktır.

Bu çalışma giriş bölümü ile birlikte dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünü takiben ikinci bölümde, alanyazın taraması yapılmıştır. Üçüncü bölümde araştırmanın yöntemi ve bulgularından bahsedilmiş ve son bölümde de elde edilen bulgular ve sonuçları tartışılmıştır.

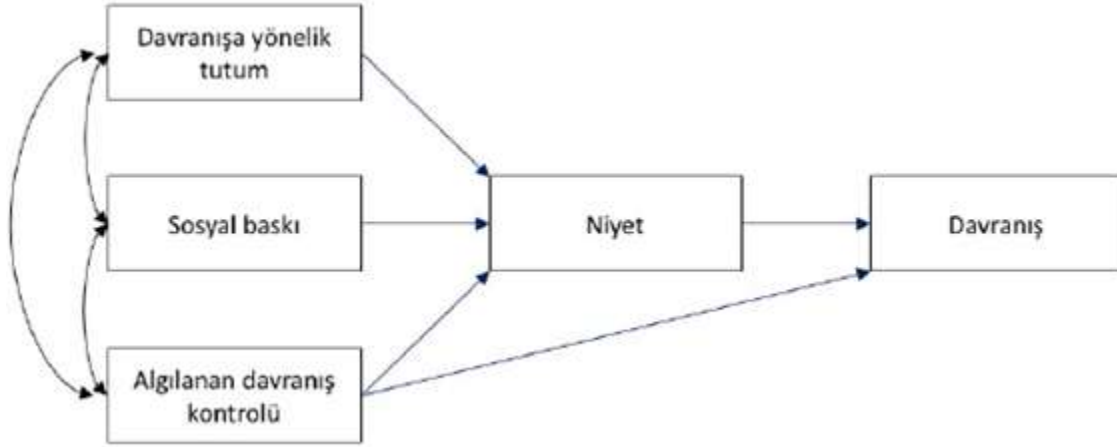
## **2. Alanyazın Taraması**

### **2.1. Girişimcilik Niyeti**

Niyet modellerinin temelini Bandura (1986)'nın geliştirdiği Sosyal Bilişsel Teori oluşturmaktadır (Ratten ve Ratten, 2007: 92). Bu modelin temel amacı kişilerin davranışlarını anlamak, tahmin etmek ve değiştirmek amacıyla bir çerçeve model oluşturmaktır.

Ajzen tarafından geliştirilen Planlı Davranış Teorisi (PDT), bir davranışa yönelik niyet oluşumunun, bireyin davranışa yönelik tutumu, sosyal baskı ve algılanan davranış kontrolü tarafından belirlendiğini ileri sürmüştü ve insan davranışlarını Şekil 1'deki gibi açıklamıştır. Davranışa yönelik tutum, kişinin belirli bir davranışı "olumlu" veya "olumsuz" olarak değerlendirmesidir. Sosyal baskı, bireylerin yakın sosyal çevrelerinin, söz konusu davranış ile ilgili olan düşünce ve inançlarını belirtir. Algılanan davranış kontrolü, bireyin belirli bir davranışı gerçekleştirmesi ile ilgili algıladığı kolaylığı veya zorluğu ifade eder (Ajzen, 1991: 182-183). PDT'nin temel varsayımı kişinin iş ile ilgili tutumu olumlu ise, işi gerçekleştirmesi için sosyal baskı var ise ve algılanan davranış kontrolü de ne kadar olumlu ise kişinin bu davranışı gerçekleştirme olasılığının da aynı şekilde olumlu olarak etkileneceğidir. (Ajzen, 1991: 182).

Şekil 1. Planlanmış Davranış Teorisi



Planlı Davranış Teorisi'nin girişimcilik ile ilgili araştırmalarda kullanılması sonucunda farklı sonuçlar elde edilmiştir. Liñán ve Chen (2009a) ile Moriano, Gorgievski, Laguna, Stephan, ve Zarafshani (2012)'nin yaptıkları çalışmalarda, davranışa yönelik tutum ve algılanan davranış kontrolü ile girişimcilik niyeti arasında önemli bir ilişki tespit etmelerine rağmen, olumlu sosyal baskı ile girişimcilik niyeti arasında bir ilişki görülmemiştir. Engle ve diğ. (2010), algılanan davranış kontrolü ve sosyal baskı ile girişimcilik niyeti arasında önemli bir ilişki tespit etmişler buna rağmen öğrencilerin girişimciliğe yönelik olumlu davranışa yönelik tutumları ile girişimcilik niyeti arasında bir ilişki görülememiştir.

Souitaris, Zerbinati, ve Al-Laham (2007) tarafından İngiltere ve Fransa'da mühendislik öğrencilerinden oluşan karma grup üzerinde yapılan çalışmada ise davranışa yönelik tutum, sosyal baskı ve algılanan davranış kontrolü ile girişimcilik niyeti arasında önemli bir ilişki tespit etmişlerdir. Sadece İngiltere'de ki öğrenciler üzerinde yapılan çalışmada, girişimci olmak ile ilgili kendi kararlarını kendileri verirken, diğerler kişilerin düşüncelerini dikkate almadıklarını göstermiştir (Autio, H. Keeley, Klofsten, GC Parker, ve Hay, 2001).

Wu ve Wu (2008)'nin Çin'de yaptıkları çalışmada farklı bölümlerde okuyan öğrencilerden, girişimciliği gelecekte tercih edilebilir bir meslek olarak gören ve yakın sosyal çevrelerinin girişimcilik kararlarını destekleyeceğine aynı zamanda girişimcilik faaliyetleri başarı ile yürütebileceklerine inananların girişimcilik niyetlerinin daha yüksek olduklarını tespit edilmiştir. Siu ve Lo (2013) MBA öğrencileri arasında yaptıkları çalışmada davranışa yönelik tutum ve algılanan davranış kontrolü ile girişimcilik niyeti arasında önemli bir ilişki tespit edememişlerdir. Engle ve diğ. (2010) yaptığı çalışmada ise, işletme öğrencilerinin

girişimciliğe yönelik olumlu tutumu ve girişimcilik yönünde verilen kararlarının yakın çevreleri tarafından destekleneceği inançlarının girişimcilik niyetlerini olumlu yönde etkilediği tespit edilmiştir. Aynı araştırmada, daha önceki araştırma sonuçlarının aksine algılanan davranış kontrolü ile öğrencilerin girişimcilik niyetleri arasındaki ilişkinin önemsiz olduğunu tespit edilmiştir.

## 2.2. Kadın Girişimciliği

Tüm Dünya da son yıllarda “pembe işletme” olarak tabir edilen kadın girişimlerinin arttığı görülmektedir (Verheul, Stel, ve Thurik, 2006: 151). Bununla birlikte, birçok çalışma erkeklerin girişimcilik davranışı tercihini kadınlardan daha fazla tercih ettiğini göstermiştir (Blanchflower ve Oswald, 1998: 26). Kadın girişimcilerin cinsiyetlerine bağlı olarak karşılaştıkları bir takım sorunları şöyle sıralamak mümkündür (Ertürk, 1993: 44; Weiler ve Bernasek, 2001: 87). Bunlar:

- Sosyal ilişkilerde maruz kalınan problemler
- Kurdukları işletmelerin yanı sıra ev işleri ve çocuk bakımı gibi yükümlülüklerinin var olması nedeniyle karşılaştıkları problemler,
- Kaynak temininde karşılaştığı problemler,
- Toplumsal değerler ve gelenekler nedeniyle karşılaştıkları toplumsal problemler

Weiler ve Bernasek (2001), kadın girişimciliğinin önündeki engelleri ikiye ayırmıştır. Birincisi, çalışma hayatında erkek egemenliğinin hakimiyetinin hissedilir düzeyde olmasıdır. Günümüzde erkek dayanışması ve işletmelerin de erkek istihdamına yönelmesi eskiye nazaran kadın ayrımcılığının azalmasına rağmen hâlâ devam etmesine yol açmaktadır. Kadınlar tarafından kurulan işletmelerin erkeklerin kurdukları işletmelere oranla daha zayıf olmaları ve faaliyetlerini erkeklere oranla daha yavaş yürütmeleri de ikinci unsurunu oluşturmaktadır. Bunun nedeni ise; finansman kaynağı sağlayan bireylerin, müşterilerin ve gerekli kaynakları sağlayan bireylerin de genellikle erkeklerden oluşmasıdır.

Girişimcilik niyetini kişilerin cinsiyetine göre analiz eden birçok çalışma yapılmıştır. Ancak bu çalışmaların nihai sonuçları birbirinden farklıdır. Kolvereid (1996), erkeklerin girişimcilik yönünde kadınlara göre daha yüksek bir tercih yaptıklarını tespit etmiştir. Yazar, girişimcilik niyetlerinin üzerinde tutum, öznel norm ve algılanan davranışsal kontrolün dolaylı bir etkisi olduğu sonucuna varmıştır. Benzer

şekilde, Veciana, Aponte, ve Urbano (2005) İspanya ve Porto Riko'daki öğrencilerin cinsiyetlerine göre girişimcilik için tutum, sosyal normlar ve algılanan davranış kontrolünü incelemiş ve görüşülen kız öğrencilerin girişimciliğe olumlu bakmalarına rağmen, algılanan sosyal baskıların olumlu olmadığı ve bundan dolayı girişimcilik niyetlerinin düşük olduğu sonucuna varmıştır.

Hükümetlerin yeniliği ve iş gelişimini teşvik etmek için kadınlara yönelik politikalar ve özel programlar geliştirdiğinden dolayı kadınların girişimcilik niyetlerinin yüksek olması beklenir. Fakat bu olanaklara rağmen, kadınlar girişimcilik faaliyetlerinde birçok engeller bulmaktadırlar. Aslında, Davidsson ve Honig (2003), İsveçli katılımcılara dayalı girişimcilik niyetinin belirleyicilerini araştırmış ve cinsiyetin girişimcilik niyetleri üzerinde doğrudan etkisi olmadığı ya da hiç olmadığı sonucuna varmıştır.

Yukarıda belirtilen çalışmaların aksine, Hackett, Betz, Casas, ve Rocha-Singh (1992) cinsiyet farklılıklarına öz yeterlilikteki değişikliklerin aracılık ettiğini buldu. Bu çalışma Krueger Jr, Reilly, ve Carsrud (2000) cinsiyet rolünün girişimcilik niyeti anlayışımızı geliştirdiği yönündeki görüşlerini onayladı. Benzer şekilde, Wang ve Wong (2004), Singapur'daki öğrencilerin girişimci ilgilerini kişisel geçmişe dayanarak açıkladı. Çalışma cinsiyet, aile iş tecrübesi ve eğitim seviyesinin girişimcilik ilgisini açıklama açısından önemli faktörler olduğunu ortaya koymaktadır.

### **3. Yöntem**

Balıkesir Üniversitesi Bigadiç Meslek Yüksekokulu'nda öğrenim gören kız öğrencilerin girişimcilik niyetlerini belirlemeyi amaçlayan bu araştırmada, anket yönteminden yararlanılarak betimsel bir analiz yapılmıştır.

#### **3.1. Araştırmanın Evreni**

Araştırmanın evreni, 2018 – 2019 eğitim – öğretim yılı bahar yarıyılında Balıkesir Üniversitesi Bigadiç Meslek Yüksekokulu'nda öğrenim gören kız öğrencilerdir. Çalışmaya 129 kız öğrenci katılım göstermiştir.

#### **3.2. Verilerin Toplanması ve Analizi**

Araştırmada veri toplama aracı olarak anket yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada Liñán ve Chen (2009b) tarafından geliştirilen ölçek veri toplama aracı olarak

kullanılmıştır. Anket beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, sosyo-demografik bilgilerle ilgili 11 sorudan oluşmaktadır. İkinci bölüm, 5 önermeden oluşan kişisel tutum ölçeğinden; üçüncü bölüm 3 önermeden oluşan sosyal baskı ölçeğinden; dördüncü bölüm 6 önermeden oluşan algılanan davranış kontrolü ölçeğinden, beşinci ve son bölüm ise 6 önermeden oluşan girişimcilik niyeti ölçeğinden oluşmaktadır. İkinci, üçüncü dördüncü ve beşinci bölümlerde yer alan tüm önermeler 7'li likert ölçeğine göre düzenlenmiş olup, önermeler "1 – Kesinlikle Katılmıyorum", "2 – Katılmıyorum", "3 – Biraz Katılmıyorum", "4 – Kararsızım", "5 – Biraz Katılıyorum", "6 – Katılıyorum" ve "7 – Tamamen Katılıyorum" şeklinde seçeneklendirilmiştir.

Araştırmada elde edilen veriler, IBM SPSS Statistics Version 25 bilgisayar yazılımı ile analiz edilmiştir. Çalışma esnasında yapılan istatistiksel analizlerde 0,05 anlamlılık düzeyi ölçüt alınmıştır.

### 3.3. Bulgular

Anket katılımcılarının yaş dağılımı Tablo 1'de görülmektedir. Katılımcıların yaş ortalaması  $20,26 \pm 1,670$ 'tir. Tablodan da görülebileceği gibi katılımcıların % 35,7'si 20 yaşında ve %25,6'sı da 19 yaşındadır.

**Tablo 1.** Katılımcıların Yaşları

| Yaş | Sıklık | Yüzde Değeri (%) |
|-----|--------|------------------|
| 18  | 9      | 7                |
| 19  | 33     | 25,6             |
| 20  | 46     | 35,7             |
| 21  | 17     | 13,2             |
| 22  | 16     | 12,4             |
| 23  | 6      | 4,7              |
| 29  | 2      | 1,6              |

Katılımcıların ailelerinin ikamet ettiği coğrafi bölgeler Tablo 2'de görülmektedir. Katılımcıların aileleri en çok %62 ile Marmara Bölgesi'nde ikamet ediyor olup bunu %19,4 ile Ege Bölgesi takip etmektedir.

**Tablo 2.** Katılımcıların Ailelerinin Yaşadığı Coğrafi Bölgeler

| Coğrafi Bölge     | Sıklık | Yüzde Değeri (%) |
|-------------------|--------|------------------|
| Akdeniz           | 7      | 5,4              |
| Doğu Anadolu      | 5      | 3,9              |
| Ege               | 25     | 19,4             |
| Güneydoğu Anadolu | 0      | 0                |
| İç Anadolu        | 6      | 4,7              |
| Karadeniz         | 6      | 4,7              |
| Marmara           | 80     | 62               |

Tablo 3'te katılımcıların öğrenim gördükleri önlisans programlarına ilişkin bilgi verilmektedir. Bu bilgiye göre katılımcıların öğrenim gördükleri önlisans programları en çok %39,5 ile Bankacılık ve Sigortacılık Programı olup, bunu %34,9 ile Lojistik Programı takip etmektedir.

**Tablo 3.** Katılımcıların Öğrenim Gördükleri Önlisans Programları

| Program                        | Sıklık | Yüzde Değeri (%) |
|--------------------------------|--------|------------------|
| Bankacılık ve Sigortacılık     | 51     | 39,5             |
| Lojistik                       | 45     | 34,9             |
| Ulaştırma ve Trafik Hizmetleri | 10     | 7,8              |
| Muhasebe ve Vergi Uygulamaları | 13     | 10,1             |
| Harita ve Kadastro             | 10     | 7,8              |

Katılımcıların öğrenim gördüğü sınıf derecelerine ilişkin dağılımlar Tablo 4'te görülmektedir. Tablo 4 incelendiğinde katılımcıların %55,8'inin birinci sınıfta, %41,1'inin ise ikinci sınıfta öğrenim gördüğü anlaşılmaktadır. Geriye kalan %3,1'lik "Uzatmalı" olarak adlandırılmış kısım ise okulu uzatan öğrencileri temsil etmektedir.

**Tablo 4.** Katılımcıların Öğrenim Gördüğü Sınıf Dereceleri

| Sınıf    | Sıklık | Yüzde Değeri (%) |
|----------|--------|------------------|
| 1. Sınıf | 72     | 55,8             |
| 2. Sınıf | 53     | 41,1             |
| Uzatmalı | 4      | 3,1              |

Katılımcıların girişimcilik dersini alma durumlarına ilişkin dağılımlar Tablo 5'te görülmektedir. Tablo 5 incelendiğinde katılımcıların %44,2'sinin girişimcilik dersini aldığı, %55,8'inin ise girişimcilik dersini almadığı anlaşılmaktadır.

**Tablo 5.** Katılımcıların Girişimcilik Dersini Alma Durumları

| Girişimcilik Dersi Alma Durumu | Sıklık | Yüzde Değeri (%) |
|--------------------------------|--------|------------------|
| Evet                           | 57     | 44,2             |
| Hayır                          | 72     | 55,8             |

Katılımcıların iş tecrübelerine ilişkin dağılımlar Tablo 6'da görülmektedir. Tablo 6 incelendiğinde katılımcıların %56,6'sının geçmişte iş tecrübelerinin olduğu, %43,4'ünün ise iş tecrübelerinin olmadığı anlaşılmaktadır.

**Tablo 6.** Katılımcıların İş Tecrübesi Durumları

| <b>İş Tecrübesi</b> | <b>Sıklık</b> | <b>Yüzde Değeri (%)</b> |
|---------------------|---------------|-------------------------|
| Evet                | 73            | 56,6                    |
| Hayır               | 56            | 43,4                    |

Katılımcıların girişimcilik tecrübelerine ilişkin dağılımlar Tablo 7’de görülmektedir. Tablo 7 incelendiğinde katılımcıların %10,1’inin girişimcilik tecrübelerinin olduğu, %89,9’unun ise girişimcilik tecrübelerinin olmadığı anlaşılmaktadır.

**Tablo 7.** Katılımcıların Girişimcilik Tecrübesi Durumları

| <b>Girişimcilik Tecrübesi</b> | <b>Sıklık</b> | <b>Yüzde Değeri (%)</b> |
|-------------------------------|---------------|-------------------------|
| Evet                          | 13            | 10,1                    |
| Hayır                         | 116           | 89,9                    |

Katılımcıların ailelerinden birinin girişimci olarak faaliyet gösterme durumuna ilişkin dağılımlar Tablo 8’de görülmektedir. Tablo 8 incelendiğinde katılımcıların %33,3’ünün ailesinde girişimci olduğu, %66,7’sinin ise ailesinde girişimci olmadığı anlaşılmaktadır.

**Tablo 8.** Katılımcıların Ailelerinde Girişimci Olması Durumu

| <b>Ailede Girişimci Var mı?</b> | <b>Sıklık</b> | <b>Yüzde Değeri (%)</b> |
|---------------------------------|---------------|-------------------------|
| Evet                            | 43            | 33,3                    |
| Hayır                           | 86            | 66,7                    |

Katılımcıların annelerinin çalışma durumuna ilişkin dağılımlar Tablo 9’da görülmektedir. Tablo 9 incelendiğinde katılımcıların %31’inin annelerinin çalıştığı, %69’unun ise annelerinin çalışmadığı anlaşılmaktadır.

**Tablo 9.** Katılımcıların Annelerinin Çalışıyor Olması Durumu

| <b>Annenin Çalışma Durumu</b> | <b>Sıklık</b> | <b>Yüzde Değeri (%)</b> |
|-------------------------------|---------------|-------------------------|
| Evet                          | 40            | 31                      |
| Hayır                         | 89            | 69                      |

Katılımcıların babalarının çalışma durumuna ilişkin dağılımlar Tablo 10’da görülmektedir. Tablo 10 incelendiğinde katılımcıların %75,2’sinin babalarının çalıştığı, %24,8’inin ise babalarının çalışmadığı anlaşılmaktadır.

**Tablo 10.** Katılımcıların Babalarının Çalışıyor Olması Durumu

| <b>Babanın Çalışma Durumu</b> | <b>Sıklık</b> | <b>Yüzde Değeri (%)</b> |
|-------------------------------|---------------|-------------------------|
| Evet                          | 97            | 75,2                    |
| Hayır                         | 32            | 24,8                    |

Ankette Bigadiç Meslek Yüksekokulu’nda öğrenim gören kız öğrencilerin girişimcilik niyetlerinin belirlenmesinde kişisel tutum, sosyal baskı, algılanan davranış kontrolü ve girişimcilik niyeti ölçeklerinden faydalanılmıştır. Kişisel tutum ölçeği 5 önermeden, sosyal baskı ölçeği 3 önermeden, algılanan davranış ölçeği 6

önermeden ve girişimcilik niyeti ölçeği 6 önermeden oluşmaktadır. Bu önermelerin her birinin ayrı ayrı analizinin yapılması anlaşılması zor bir yapıya bürünebileceğinden, çalışmada önermeler faktör analizine tabi tutulmuş ve önermeler ana faktörler başlığı altında toplanmıştır.

Öncelikle faktör analizinin uygunluğunun belirlenmesinde Kaiser – Meyer – Olkin örneklem yeterlilik ölçüsü ve Bartlett's testi yapılmış ve faktör sayısının belirlenmesinde özdeğerleri toplamı 1'in üzerinde olan bileşenler seçilmiştir. Faktör bileşenlerinin kavramsal anlamlılığını sağlayabilmek için delta değeri 0 olan direkt oblimin tekniği kullanılmıştır. Faktör analizi sonucunda Kaiser – Meyer – Olkin örneklem yeterlilik ölçüsü 0,863 ve Bartlett's testi sonucu 0 çıkarak faktör analizinin veri seti için uygun olduğu tespit edilmiştir. Faktör analizi sonucunda hiçbir önerme 0,50'nin altında kalmadığından veya yanlış faktör altında yüklenmediğinden dolayı analiz bu şekilde değerlendirmeye alınmıştır. 20 adet önerme faktör analizi sonucunda 4 faktör altında toplanmış olup Tablo 11'de gösterilmiştir.

**Tablo 11. Faktör Analizi Sonuçları**

| <b>Faktör 1: Girişimcilik Niyeti</b>  | <b>Faktör Yüğü</b> |
|---|--------------------|
| Çok ciddi bir şekilde firma kurmayı düşünüyorum.                                  | 0,951              |
| Bir gün bir firma kurmaya niyetim vardır.   | 0,904              |
| Gelecekte bir firma kurmaya kararlıyım.   | 0,891              |
| Kendi firmamı kurmak ve işletmek için her türlü çabayı göstereceğim.              | 0,861              |
| Mesleki hedefim girişimci olmaktır.   | 0,825              |
| Girişimci olmak için her şeyi yapmaya hazırım.                                    | 0,764              |
| <b>Faktör 2: Kişisel Tutum</b>  | <b>Faktör Yüğü</b> |
| Girişimcilik kariyeri benim için çekicidir.                                       | 0,916              |
| Girişimci olmak, benim için dezavantajlardan daha fazla avantaj anlamına geliyor. | 0,912              |
| Çeşitli seçenekler arasında girişimci olmayı tercih ederim.                       | 0,901              |
| Girişimci olmak benim için büyük memnuniyet sağlayacaktır.                        | 0,832              |
| Fırsat ve kaynaklara sahip olsaydım, bir firma kurmak isterdim.                   | 0,783              |
| <b>Faktör 3: Algılanan Davranış Kontrolü</b>                                      | <b>Faktör Yüğü</b> |
| Bir firma kurmak için gerekli detayları biliyorum.                                | -0,962             |
| Bir girişim ile ilgili projenin nasıl geliştirileceğini biliyorum.                | -0,890             |
| Varlığını sürdürebilir bir firma kurmaya hazırım.                                 | -0,873             |
| Yeni bir firmanın kuruluş sürecini kontrol edebilirim.                            | -0,871             |
| Bir firma kurmayı deneseydim, başarılı olma ihtimalim yüksek olurdu.              | -0,732             |
| Bir firma kurmak ve çalışmasını sağlamak benim için kolay olurdu.                 | -0,709             |
| <b>Faktör 4: Sosyal Baskı</b>   | <b>Faktör Yüğü</b> |
| Arkadaşlarınız  | 0,873              |
| Sınıf arkadaşlarınız  | 0,853              |
| Aileniz   | 0,793              |

Ayrıca, verilerin güvenilirliğinin hesaplanmasında Cronbach's Alpha katsayısından faydalanılmıştır. Bir ölçme aracında yeterli sayılabilecek güvenilirlik katsayısı olabildiğince 1'e yakın olmalıdır. Cronbach's Alpha katsayısı 0,40'dan küçük ise ölçme aracı güvenilir değildir, 0,40-0,59 arası düşük güvenilirlikte, 0,60-0,79 arası oldukça güvenilir, 0,80-1,00 arası ise yüksek derecede güvenilir olarak değerlendirilir (Tuğut ve Gölbaşı, 2010: 179). Anket formunda ölçeklere yönelik önermeler için yapılan güvenilirlik analizinde Cronbach's Alpha katsayısı %92,8 (0,928) olarak bulunmuştur. Bu değer ölçme aracının yüksek güvenilirlikte olduğunu göstermektedir. Her bir faktöre ait güvenilirlik katsayıları ise Tablo 12'de görülmektedir. Tabloya dayanarak tüm faktörlerin yüksek derecede güvenilir olduğu çıkarımı yapılabilir.

Faktör ortalamaları Tablo 12'de büyükten küçüğe doğru sıralanmıştır. Tablo incelendiğinde, sosyal baskı kız öğrencilerin girişimcilik niyetlerini belirleyen faktörler arasında en etkili faktörü oluşturmaktadır. Bunu sırasıyla kişisel tutum, girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri izlemektedir. Ortalamalar incelendiğinde dört faktörün de 4 değerinin üzerinde olması dolayısıyla tüm faktörlerin kız öğrencilerin girişimcilik niyetlerini belirlemede önemli birer faktör olduklarını göstermektedir.

**Tablo 12.** Ortalamalarına Göre Sıralanmış Temel Faktörler

| <b>Faktörler</b>            | <b>Ortalama</b> | <b>Standart Sapma</b> | <b>Cronbach's Alfa</b> |
|-----------------------------|-----------------|-----------------------|------------------------|
| Sosyal Baskı                | 5,9380          | 1,27868               | 0,830                  |
| Kişisel Tutum               | 5,5907          | 1,48931               | 0,944                  |
| Girişimcilik Niyeti         | 4,9548          | 1,45263               | 0,951                  |
| Algılanan Davranış Kontrolü | 4,8307          | 1,45625               | 0,935                  |

Ankette yer alan sosyo-demografik bilgiler ile ölçeklere ilişkin çarpıklık ve basıklık istatistikleri Tablo 13'te yer almaktadır. Çoğu psikometrik amaç için  $\pm 1,0$  aralığındaki basıklık değeri mükemmel olarak kabul edilmekte olup, ancak kimi durumlarda  $\pm 2,0$  aralığındaki değer kabul edilmektedir. Basıklıkta olduğu gibi, çoğu psikometrik amaç için  $\pm 1,0$  aralığındaki çarpıklık değeri mükemmel olarak kabul edilmekte olup, ancak kimi durumlarda  $\pm 2,0$  aralığındaki değer kabul edilmektedir (George ve Mallery, 2019: 114-115). Tablo 13'e bakıldığında yaş, girişimcilik, sosyal baskı ölçeği ve kişisel tutum ölçeği değişkenleri haricindeki tüm değişkenler bu aralıklar arasında yer almakta ve normal dağılıma uymaktadır.

**Tablo 13.** Sosyo-Demografik Bilgiler ile Ölçeklere İlişkin Çarpıklık ve Basıklık İstatistikleri

| Değişken                           | Çarpıklık (Skewness) | Basıklık (Kurtosis) |
|------------------------------------|----------------------|---------------------|
| Yaş                                | 2,343                | 10,039              |
| Coğrafi Bölge                      | -0,984               | -0,661              |
| Program                            | 1,429                | 1,303               |
| Sınıf                              | 0,650                | -0,622              |
| Girişimcilik Dersini Alma Durumu   | -0,237               | -1,975              |
| İş Tecrübesi                       | 0,269                | -1,958              |
| Girişimcilik Tecrübesi             | -2,684               | 5,284               |
| Ailede Girişimci Olma Durumu       | -0,715               | -1,512              |
| Annenin Çalışma Durumu             | -0,831               | -1,330              |
| Babanın Çalışma Durumu             | 1,180                | -0,616              |
| Sosyal Baskı Ölçeği                | -2,194               | 5,621               |
| Kişisel Tutum Ölçeği               | -1,845               | 2,989               |
| Girişimcilik Niyeti Ölçeği         | -0,758               | 0,154               |
| Algılanan Davranış Kontrolü Ölçeği | -0,599               | -0,547              |

Girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörlerinin girişimcilik dersini alma durumuna, iş tecrübesine, ailede girişimci olma durumuna, annenin çalışma durumuna ve babanın çalışma durumuna göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için bağımsız örneklem t testi yapılmış olup, grup varyanslarının homojenliği Levene testiyle test edilerek bu sonuçlara uygun t testleri sonuçları elde edilmiştir. Yapılan ilk bağımsız t testinde girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri, öğrencilerin girişimcilik dersini alma durumlarına göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Girişimcilik dersini alma durumuna göre bağımsız örneklem t testi sonuçları Tablo 14' te yer almaktadır.

**Tablo 14.** Girişimcilik Dersini Alma Durumuna Göre Bağımsız Örneklem t Testi Sonuçları

| Faktörler                   | Girişimcilik Dersini Alma Durumu | Sıklık | Ortalama | t Değeri | Anlamlılık |
|-----------------------------|----------------------------------|--------|----------|----------|------------|
| Girişimcilik Niyeti         | Evet                             | 57     | 5,0731   | 0,822    | 0,413      |
|                             | Hayır                            | 72     | 4,8611   |          |            |
| Algılanan Davranış Kontrolü | Evet                             | 57     | 4,9415   | 0,767    | 0,444      |
|                             | Hayır                            | 72     | 4,7431   |          |            |

Yapılan bağımsız örneklem t testi sonucunda girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri, öğrencilerin geçmişteki iş tecrübelerine göre anlamlı bir farklılık göstermiştir. İş tecrübesine göre bağımsız örneklem t testi sonuçları Tablo 15' te yer almaktadır.

**Tablo 15.** İş Tecrübesine Göre Bağımsız Örneklem t Testi Sonuçları

| Faktörler                   | İş Tecrübesi | Sıklık | Ortalama | t Değeri | Anlamlılık |
|-----------------------------|--------------|--------|----------|----------|------------|
| Girişimcilik Niyeti         | Evet         | 73     | 5,1804   | 2,038    | 0,044      |
|                             | Hayır        | 56     | 4,6607   |          |            |
| Algılanan Davranış Kontrolü | Evet         | 73     | 5,1530   | 2,955    | 0,004      |
|                             | Hayır        | 56     | 4,4107   |          |            |

Yapılan bağımsız örneklem t testi sonucunda girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri, öğrencilerin ailelerinden birinin girişimci olması durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Aileden birinin girişimci olması durumuna göre bağımsız örneklem t testi sonuçları Tablo 16' da yer almaktadır.

**Tablo 16.** Aileden Birinin Girişimci Olması Durumuna Göre Bağımsız Örneklem t Testi Sonuçları

| Faktörler                   | Ailede Girişimci Var mı? | Sıklık | Ortalama | t Değeri | Anlamlılık |
|-----------------------------|--------------------------|--------|----------|----------|------------|
| Girişimcilik Niyeti         | Evet                     | 43     | 4,9535   | -0,007   | 0,994      |
|                             | Hayır                    | 86     | 4,9554   |          |            |
| Algılanan Davranış Kontrolü | Evet                     | 43     | 4,9806   | 0,826    | 0,411      |
|                             | Hayır                    | 86     | 4,7558   |          |            |

Yapılan bağımsız örneklem t testi sonucunda algılanan davranış kontrolü faktörü, öğrencilerin annelerinin çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermesine rağmen, girişimcilik niyeti faktörü, öğrencilerin annelerinin çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Annenin çalışma durumuna göre bağımsız örneklem t testi sonuçları Tablo 17' de yer almaktadır.

**Tablo 17.** Annenin Çalışma Durumuna Göre Bağımsız Örneklem t Testi Sonuçları

| Faktörler                   | Annenin Çalışma Durumu | Sıklık | Ortalama | t Değeri | Anlamlılık |
|-----------------------------|------------------------|--------|----------|----------|------------|
| Girişimcilik Niyeti         | Evet                   | 40     | 4,8667   | -0,460   | 0,646      |
|                             | Hayır                  | 89     | 4,9944   |          |            |
| Algılanan Davranış Kontrolü | Evet                   | 40     | 5,2125   | 2,020    | 0,045      |
|                             | Hayır                  | 89     | 4,6592   |          |            |

Yapılan bağımsız örneklem t testi sonucunda girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri, öğrencilerin babalarının çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Babanın çalışma durumuna göre bağımsız örneklem t testi sonuçları Tablo 18' de yer almaktadır.

**Tablo 18.** Babanın Çalışma Durumuna Göre Bağımsız Örneklem t Testi Sonuçları

| Faktörler                   | Babanın Çalışma Durumu | Sıklık | Ortalama | t Değeri | Anlamlılık |
|-----------------------------|------------------------|--------|----------|----------|------------|
| Girişimcilik Niyeti         | Evet                   | 97     | 4,9828   | 0,380    | 0,704      |
|                             | Hayır                  | 32     | 4,8698   |          |            |
| Algılanan Davranış Kontrolü | Evet                   | 97     | 4,9278   | 1,322    | 0,188      |
|                             | Hayır                  | 32     | 4,5365   |          |            |

Girişimcilik niyeti ve algılanan davranış faktörlerinin coğrafi bölgeye, programa ve sınıfa göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için %5 anlamlılık düzeyinde tek yönlü ANOVA testi yapılmış olup, grup varyanslarının homojenliği Levene testiyle test edilerek bu sonuçlara uygun ANOVA sonuçları elde edilmiş ve Tablo 19'da gösterilmiştir. Yapılan test sonucunda ailenin yaşadığı coğrafi bölge ile girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri arasında anlamlı bir farklılık görülmüş, diğer değişkenler ile faktörler arasında herhangi bir anlamlı farklılık görülmemiştir.

**Tablo 19.** Değişkenlere Göre ANOVA Sonuçları

| Değişken                       | Faktör                      | F Değeri | Anlamlılık |
|--------------------------------|-----------------------------|----------|------------|
| Ailenin Yaşadığı Coğrafi Bölge | Girişimcilik Niyeti         | 4,032    | 0,002      |
|                                | Algılanan Davranış Kontrolü | 4,012    | 0,002      |
| Program                        | Girişimcilik Niyeti         | 1,149    | 0,337      |
|                                | Algılanan Davranış Kontrolü | 0,449    | 0,773      |
| Sınıf                          | Girişimcilik Niyeti         | 0,904    | 0,408      |
|                                | Algılanan Davranış Kontrolü | 1,075    | 0,344      |

Ailenin yaşadığı coğrafi bölge ile girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü arasındaki varyansların homojenlik testi yapılmış ve homojen olmadığı tespit edilmiştir. Tablo 20'de değişkenlere göre ANOVA sonuçları temelinde faktör düzeylerine göre Games – Howell testi sonuçları verilmiştir. Games – Howell testi sonuçları değerlendirildiğinde ailesi Akdeniz bölgesinde yaşayan öğrencilerle ailesi Marmara bölgesinde yaşayan öğrenciler arasında, ailesi Ege bölgesinde yaşayan öğrencilerle ailesi Karadeniz bölgesinde yaşayan öğrenciler arasında ve ailesi Karadeniz bölgesinde yaşayan öğrencilerle ailesi Marmara bölgesinde yaşayan öğrenciler arasında girişimcilik niyeti faktörü açısından anlamlı farklılıklar görülmektedir. Buradan hareketle ailesi Karadeniz bölgesinde yaşayan öğrencilerin daha yüksek girişimcilik niyetine sahip olduğu sonucuna varılabilir. Yine test sonuçları değerlendirildiğinde ailesi Akdeniz bölgesinde yaşayan öğrencilerle ailesi Doğu Anadolu bölgesinde yaşayan öğrenciler arasında, ailesi Doğu Anadolu bölgesinde yaşayan öğrencilerle ailesi Ege bölgesinde yaşayan öğrenciler arasında, ailesi Doğu Anadolu bölgesinde yaşayan öğrencilerle ailesi Karadeniz

bölgesinde yaşayan öğrenciler arasında ve ailesi Karadeniz bölgesinde yaşayan öğrencilerle ailesi Marmara bölgesinde yaşayan öğrenciler arasında algılanan davranış kontrolü faktörü açısından anlamlı farklılıklar görülmektedir. Buradan hareketle ailesi Karadeniz bölgesinde yaşayan öğrencilerin daha yüksek algılanan davranış kontrolüne sahip olduğu sonucuna varılabilir.

**Tablo 20.** Faktör Düzeylerine Göre Games – Howell Testi Sonuçları

| Değişken                       | Faktör                      | Düzy Çifti               | Ortalama Farkı | Anlamlılık |
|--------------------------------|-----------------------------|--------------------------|----------------|------------|
| Ailenin Yaşadığı Coğrafi Bölge | Girişimcilik Niyeti         | Akdeniz – Marmara        | 1,10238        | 0,048      |
|                                |                             | Ege – Karadeniz          | -1,36667       | 0,003      |
|                                | Algılanan Davranış Kontrolü | Karadeniz – Marmara      | 1,65000        | 0,000      |
|                                |                             | Akdeniz – Doğu Anadolu   | 2,73333        | 0,016      |
|                                |                             | Doğu Anadolu – Ege       | -2,31333       | 0,034      |
|                                |                             | Doğu Anadolu – Karadeniz | -3,31667       | 0,007      |
| Karadeniz – Marmara            | 1,30625                     | 0,009                    |                |            |

Yaş değişkeninin dağılımı normal dağılıma sahip olmadığından dolayı sosyal baskı, kişisel tutum, girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörlerinin yaş değişkenine göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için %5 anlamlılık düzeyinde parametrik olmayan Kruskal Wallis testi yapılmış ve yapılan test sonucunda elde edilen çıktı Tablo 21’de gösterilmiştir. Yapılan test sonucunda öğrenci yaşı ile faktörler arasında anlamlı bir farklılık görülemediği görülmüştür.

**Tablo 21.** Yaşa Göre Kruskal Wallis Testi Sonuçları

| Değişken | Faktörler                   | Kruskal Wallis H Değeri | Anlamlılık |
|----------|-----------------------------|-------------------------|------------|
| Yaş      | Sosyal Baskı                | 9,288                   | 0,158      |
|          | Kişisel Tutum               | 3,971                   | 0,681      |
|          | Girişimcilik Niyeti         | 9,868                   | 0,130      |
|          | Algılanan Davranış Kontrolü | 8,176                   | 0,225      |

Girişimcilik tecrübesi değişkenlerinin dağılımı normal dağılıma sahip olmadığından dolayı sosyal baskı, kişisel tutum, girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörlerinin girişimcilik tecrübesi değişkenine göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için %5 anlamlılık düzeyinde parametrik olmayan Mann-Whitney U testi yapılmış ve yapılan test sonucunda elde edilen çıktı Tablo 22’de gösterilmiştir. Yapılan test sonucunda girişimcilik tecrübesi ile girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri arasında anlamlı bir farklılık görülmüştür.

**Tablo 22.** Girişimcilik Tecrübesine Göre Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Faktörler                   | Girişimcilik Tecrübesi | Sıklık | Ortalama Sıra | Mann-Whitney U Testi Değeri | Anlamlılık |
|-----------------------------|------------------------|--------|---------------|-----------------------------|------------|
| Sosyal Baskı                | Evet                   | 13     | 65,85         | 743,000                     | 0,930      |
|                             | Hayır                  | 116    | 64,91         |                             |            |
| Kişisel Tutum               | Evet                   | 13     | 78,73         | 575,500                     | 0,161      |
|                             | Hayır                  | 116    | 63,46         |                             |            |
| Girişimcilik Niyeti         | Evet                   | 13     | 99,00         | 312,000                     | 0,001      |
|                             | Hayır                  | 116    | 61,19         |                             |            |
| Algılanan Davranış Kontrolü | Evet                   | 13     | 98,15         | 323,000                     | 0,001      |
|                             | Hayır                  | 116    | 61,28         |                             |            |

Hatırlanacağı üzere sosyal baskı ve kişisel tutum faktörleri normal dağılıma uygun dağılmadığından dolayı, sosyal baskı ve kişisel tutum faktörlerinin girişimcilik dersini alma durumuna, iş tecrübesine, ailede girişimci olma durumuna, annenin çalışma durumuna ve babanın çalışma durumuna göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için Mann-Whitney U testi yapılmıştır. Yapılan ilk Mann-Whitney U testi sonucunda sosyal baskı faktörü, öğrencilerin girişimcilik dersini alma durumlarına göre anlamlı bir farklılık göstermezken, kişisel tutum faktörü, öğrencilerin girişimcilik dersini alma durumlarına göre anlamlı bir farklılık göstermektedir. Girişimcilik dersini alma durumuna göre Mann-Whitney U testi sonuçları Tablo 23' te yer almaktadır.

**Tablo 23.** Girişimcilik Dersini Alma Durumuna Göre Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Faktörler     | Girişimcilik Dersini Alma Durumu | Sıklık | Ortalama Sıra | Mann-Whitney U Testi Değeri | Anlamlılık |
|---------------|----------------------------------|--------|---------------|-----------------------------|------------|
| Sosyal Baskı  | Evet                             | 57     | 65,56         | 2020,000                    | 0,877      |
|               | Hayır                            | 72     | 64,56         |                             |            |
| Kişisel Tutum | Evet                             | 57     | 73,99         | 1539,500                    | 0,015      |
|               | Hayır                            | 72     | 57,88         |                             |            |

Yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda sosyal baskı faktörü, öğrencilerin geçmişteki iş tecrübelerine göre anlamlı bir farklılık göstermezken, kişisel tutum faktörü, öğrencilerin geçmişteki iş tecrübelerine göre anlamlı bir farklılık göstermektedir. İş tecrübesine göre Mann-Whitney U testi sonuçları Tablo 24' te yer almaktadır.

**Tablo 24.** İş Tecrübesine Göre Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Faktörler     | İş Tecrübesi | Sıklık | Ortalama Sıra | Mann-Whitney U Testi Değeri | Anlamlılık |
|---------------|--------------|--------|---------------|-----------------------------|------------|
| Sosyal Baskı  | Evet         | 73     | 67,97         | 1827,500                    | 0,294      |
|               | Hayır        | 56     | 61,13         |                             |            |
| Kişisel Tutum | Evet         | 73     | 71,28         | 1585,500                    | 0,029      |
|               | Hayır        | 56     | 56,81         |                             |            |

Yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda sosyal baskı faktörü, öğrencilerin ailelerinde birinin girişimci olması durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermezken, kişisel tutum faktörü, öğrencilerin ailelerinde birinin girişimci olması durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermektedir. Aileden birinin girişimci olması durumuna göre Mann-Whitney U testi sonuçları Tablo 25' te yer almaktadır.

**Tablo 25.** Aileden Birinin Girişimci Olması Durumuna Göre Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Faktörler     | Ailede Girişimci Var mı? | Sıklık | Ortalama Sıra | Mann-Whitney U Testi Değeri | Anlamlılık |
|---------------|--------------------------|--------|---------------|-----------------------------|------------|
| Sosyal Baskı  | Evet                     | 43     | 66,60         | 1780,000                    | 0,725      |
|               | Hayır                    | 86     | 64,20         |                             |            |
| Kişisel Tutum | Evet                     | 43     | 77,27         | 1321,500                    | 0,008      |
|               | Hayır                    | 86     | 58,87         |                             |            |

Yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda sosyal baskı ve algılanan davranış kontrolü faktörleri, öğrencilerin annelerinin çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Annenin çalışma durumuna göre Mann-Whitney U testi sonuçları Tablo 26' da yer almaktadır.

**Tablo 26.** Annenin Çalışma Durumuna Göre Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Faktörler     | Annenin Çalışma Durumu | Sıklık | Ortalama Sıra | Mann-Whitney U Testi Değeri | Anlamlılık |
|---------------|------------------------|--------|---------------|-----------------------------|------------|
| Sosyal Baskı  | Evet                   | 40     | 69,46         | 1601,500                    | 0,354      |
|               | Hayır                  | 89     | 62,99         |                             |            |
| Kişisel Tutum | Evet                   | 40     | 63,71         | 1728,500                    | 0,792      |
|               | Hayır                  | 89     | 65,58         |                             |            |

Yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda sosyal baskı faktörü, öğrencilerin babalarının çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık gösterirken, kişisel tutum faktörü öğrencilerin babalarının çalışma durumuna göre farklılık göstermemektedir. Babanın çalışma durumuna göre Mann-Whitney U testi sonuçları Tablo 27' de yer almaktadır.

**Tablo 27.** Babanın Çalışma Durumuna Göre Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Faktörler     | Babanın Çalışma Durumu | Sıklık | Ortalama Sıra | Mann-Whitney U Testi Değeri | Anlamlılık |
|---------------|------------------------|--------|---------------|-----------------------------|------------|
| Sosyal Baskı  | Evet                   | 97     | 69,83         | 1083,500                    | 0,009      |
|               | Hayır                  | 32     | 50,36         |                             |            |
| Kişisel Tutum | Evet                   | 97     | 67,97         | 1264,000                    | 0,115      |
|               | Hayır                  | 32     | 56,00         |                             |            |

Normal dağılıma uygun olarak dağılmayan sosyal baskı ve kişisel tutum faktörlerinin coğrafi bölgeye, programa ve sınıfa göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için %5 anlamlılık düzeyinde parametrik olmayan Kruskal Wallis testi yapılmış olup Tablo 28’de gösterilmiştir. Yapılan test sonucunda ailenin yaşadığı coğrafi bölge, öğrencinin öğrenim gördüğü önlisans programı ve öğrencinin öğrenim gördüğü sınıfı ile sosyal baskı ve kişisel tutum faktörleri arasında anlamlı bir farklılık görülmemiştir.

**Tablo 28.** Değişkenlere Göre Kruskal Wallis Testi Sonuçları

| Değişken                       | Faktörler     | Kruskal Wallis H Değeri | Anlamlılık |
|--------------------------------|---------------|-------------------------|------------|
| Ailenin Yaşadığı Coğrafi Bölge | Sosyal Baskı  | 7,206                   | 0,206      |
|                                | Kişisel Tutum | 7,812                   | 0,167      |
| Program                        | Sosyal Baskı  | 1,310                   | 0,860      |
|                                | Kişisel Tutum | 5,298                   | 0,258      |
| Sınıf                          | Sosyal Baskı  | 1,140                   | 0,566      |
|                                | Kişisel Tutum | 5,593                   | 0,061      |

#### 4. Sonuç

Bu çalışmada Balıkesir Üniversitesi Bigadiç Meslek Yüksekokulu’nda öğrenim gören kız öğrencilerin girişimcilik niyetlerinin belirlenmesi amacı güdülmüştür. Bu amaç doğrultusunda Liñán ve Chen (2009b) tarafından geliştirilen anket veri toplama aracı olarak kullanılmış ve araştırmaya 129 kız öğrenci katılım göstermiştir.

Ankette yer alan 20 önerme başlangıçta faktör analizine tabi tutulmuş ve analiz sonucunda hiçbir önerme 0,50’nin altında kalmadığından veya yanlış faktör altında yüklenmediğinden analiz bu şekilde değerlendirmeye alınmıştır. 20 adet önerme, faktör analizi sonucunda anketin ölçeklerini de oluşturan 4 ayrı faktör altında toplanmıştır. Faktör ortalamaları incelendiğinde, sosyal baskının kız öğrencilerin girişimcilik niyetlerini belirleyen faktörler arasında en etkili faktörü oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu faktörü sırasıyla kişisel tutum, girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri izlemiştir.

Girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörlerinin girişimcilik dersini alma durumuna, iş tecrübesine, ailede girişimci olma durumuna, annenin çalışma durumuna ve babanın çalışma durumuna göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için bağımsız örneklem t testi yapılmıştır. Yapılan bağımsız örneklem t testleri sonucunda girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri, öğrencilerin girişimcilik dersini alma durumlarına, öğrencilerin ailelerinden birinin girişimci olması durumuna ve babalarının çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri, öğrencilerin geçmişteki iş tecrübelerine göre anlamlı bir farklılık göstermiştir. Buna ilave olarak algılanan davranış kontrolü faktörü, öğrencilerin annelerinin çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık gösterirken, girişimcilik niyeti faktörü, öğrencilerin annelerinin çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Sosyal baskı ve kişisel tutum faktörleri normal dağılıma uygun dağılmadığından dolayı, sosyal baskı ve kişisel tutum faktörlerinin girişimcilik dersini alma durumuna, iş tecrübesine, ailede girişimci olma durumuna, annenin çalışma durumuna ve babanın çalışma durumuna göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için Mann-Whitney U testi yapılmıştır. Sosyal baskı faktörü, öğrencilerin girişimcilik dersini alma durumlarına, öğrencilerin geçmişteki iş tecrübelerine ve aileden birinin girişimci olması durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermezken, kişisel tutum faktörü, öğrencilerin girişimcilik dersini alma durumlarına, öğrencilerin geçmişteki iş tecrübelerine ve aileden birinin girişimci olması durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermektedir. Sosyal baskı ve algılanan davranış kontrolü faktörleri, öğrencilerin annelerinin çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Bunlara ilave olarak sosyal baskı faktörü, öğrencilerin babalarının çalışma durumuna göre anlamlı bir farklılık gösterirken, kişisel tutum faktörü öğrencilerin babalarının çalışma durumuna göre farklılık göstermemektedir. Ayrıca girişimcilik tecrübesi değişkenlerinin dağılımı normal dağılıma sahip olmadığından dolayı sosyal baskı, kişisel tutum, girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörlerinin girişimcilik tecrübesi değişkenine göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için yine Mann-Whitney U testi yapılmış, yapılan test sonucunda girişimcilik tecrübesi ile girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri arasında anlamlı bir farklılık görülmüş, girişimcilik tecrübesi ile sosyal baskı ve kişisel tutum faktörleri arasında anlamlı bir farklılık görülmemiştir.

Girişimcilik niyeti ve algılanan davranış faktörlerinin coğrafi bölgeye, programa ve sınıfa göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için %5 anlamlılık düzeyinde tek yönlü ANOVA testi yapılmış olup yapılan test sonucunda ailenin yaşadığı coğrafi bölge ile girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörleri arasında anlamlı bir farklılık görülmüş, diğer değişkenler ile faktörler arasında herhangi bir anlamlı farklılık görülmemiştir. Normal dağılıma uygun olarak dağılmayan sosyal baskı ve kişisel tutum faktörlerinin coğrafi bölgeye, programa ve sınıfa göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için %5 anlamlılık düzeyinde parametrik olmayan Kruskal Wallis testi yapılmış olup yapılan test sonucunda ailenin yaşadığı coğrafi bölge, öğrencinin öğrenim gördüğü ön lisans programı ve öğrencinin öğrenim gördüğü sınıfı ile sosyal baskı ve kişisel tutum faktörleri arasında anlamlı bir farklılık görülmemiştir. Ayrıca yaş değişkeninin dağılımı normal dağılıma sahip olmadığından dolayı sosyal baskı, kişisel tutum, girişimcilik niyeti ve algılanan davranış kontrolü faktörlerinin yaş değişkenine göre farklılık gösterip göstermediğinin tespit edilmesi için Kruskal Wallis testi yapılmış ve yapılan test sonucunda öğrenci yaşı ile tüm faktörler arasında anlamlı bir farklılık görülemediği görülmüştür.

Bu çalışmadan hareketle çalışmanın kapsamı genişletilerek tüm üniversite bazında veya başka üniversiteler de dahil edilerek uygulama genişletilebilir. Böylece toplumun önemli bir kısmını oluşturan kadın girişimciliğinin geliştirilmesi ve desteklenmesi için de önemli adımlar atılabilir.

## Kaynakça

- Abu-Saifan, S. (2012). Social entrepreneurship: definition and boundaries. *Technology innovation management review*, 2(2), 22-27.
- Ajzen, I. (1991). The theory of planned behavior. *Organizational behavior human decision processes*, 50(2), 179-211.
- Autio, E., H. Keeley, R., Klofsten, M., GC Parker, G., ve Hay, M. (2001). Entrepreneurial intent among students in Scandinavia and in the USA. *Enterprise Innovation Management Studies*, 2(2), 145-160.
- Bandura, A. (1986). *Social foundations of thought and action: A social cognitive theory*. New York: Prentice-hall.
- Blanchflower, D. G., ve Oswald, A. J. (1998). What makes an entrepreneur? *Journal of labor Economics*, 16(1), 26-60.
- Davidsson, P., ve Honig, B. (2003). The role of social and human capital among nascent entrepreneurs. *Journal of Business venturing*, 18(3), 301-331.
- Engle, R. L., Dimitriadi, N., Gavidia, J. V., Schlaegel, C., Delanoe, S., Alvarado, I., . . . Wolff, B. (2010). Entrepreneurial intent: A twelve-country evaluation of Ajzen's model of planned behavior. *International Journal of Entrepreneurial Behavior Research*, 16(1), 35-57.
- Ertürk, Y. (1993). *Girişimcilikte örgütlü dayanışma yaklaşımı*. Retrieved from
- Ferri, L., Ginesti, G., Spanò, R., ve Zampella, A. (2018). Exploring the entrepreneurial intention of female students in Italy. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, Complexity*, 4(3), 27. doi:10.3390/joitmc4030027
- George, D., ve Mallery, P. (2019). *IBM SPSS Statistics 25 Step by Step* (15. b.). New York: Routledge.
- Hackett, G., Betz, N. E., Casas, J. M., ve Rocha-Singh, I. A. (1992). Gender, ethnicity, and social cognitive factors predicting the academic achievement of students in engineering. *Journal of counseling Psychology*, 39(4), 527.
- Kolvereid, L. (1996). Prediction of employment status choice intentions. *Entrepreneurship theory & practice*, 21(1), 47-58.

- Krueger Jr, N. F., Reilly, M. D., ve Carsrud, A. L. (2000). Competing models of entrepreneurial intentions. *Journal of Business venturing*, 15(5-6), 411-432.
- Liñán, F., ve Chen, Y. W. (2009a). Development and cross-cultural application of a specific instrument to measure entrepreneurial intentions. *Entrepreneurship theory & practice*, 33(3), 593-617.
- Liñán, F., ve Chen, Y. W. (2009b). Development and cross-cultural application of a specific instrument to measure entrepreneurial intentions. *Entrepreneurship Theory & Practice* 33(3), 593-617.
- Moriano, J. A., Gorgievski, M., Laguna, M., Stephan, U., ve Zarafshani, K. (2012). A cross-cultural approach to understanding entrepreneurial intention. *Journal of career development*, 39(2), 162-185.
- Ratten, V., ve Ratten, H. (2007). Social cognitive theory in technological innovations. *European Journal of Innovation Management*, 10(1), 90-108.
- Siu, W. s., ve Lo, E. S. c. (2013). Cultural contingency in the cognitive model of entrepreneurial intention. *Entrepreneurship theory & practice*, 37(2), 147-173.
- Souitaris, V., Zerbinati, S., ve Al-Laham, A. (2007). Do entrepreneurship programmes raise entrepreneurial intention of science and engineering students? The effect of learning, inspiration and resources. *Journal of Business venturing*, 22(4), 566-591.
- Tuğut, N., ve Gölbaşı, Z. (2010). Cinsel Yaşam Kalitesi Ölçeği-Kadın Türkçe versiyonunun geçerlik ve güvenirlik çalışması. 32, 172-180.
- Veciana, J. M., Aponte, M., ve Urbano, D. (2005). University students' attitudes towards entrepreneurship: A two countries comparison. *The International Entrepreneurship Management Journal*, 1(2), 165-182.
- Verheul, I., Stel, A. V., ve Thurik, R. (2006). Explaining female and male entrepreneurship at the country level. *Entrepreneurship regional development*, 18(2), 151-183.
- Wang, C. K., ve Wong, P.-K. (2004). Entrepreneurial interest of university students in Singapore. *Technovation*, 24(2), 163-172.

Weiler, S., ve Bernasek, A. (2001). Dodging the glass ceiling? Networks and the new wave of women entrepreneurs. *The social science journal*, 38(1), 85-103.

Wu, S., ve Wu, L. (2008). The impact of higher education on entrepreneurial intentions of university students in China. *Journal of Small Business Enterprise Development*, 15(4), 752-774.

## SEKİZİNCİ BÖLÜM

# İNSAN HAKLARI ULUSAL KORUMA MEKANİZMASI OLARAK TÜRKİYE İNSAN HAKLARI VE EŞİTLİK KURUMU

Gülcan AZİMLİ ÇİLİNGİR<sup>1</sup>

### 1. Giriş

İnsan haklarının çıkış noktası, “insan doğası” ve bu doğanın kaynağında var olan “insan onurudur”. Tüm insanlar, insan olmanın gereği olarak, bu haklara ırk, din, dil, cinsiyet, toplumsal ve ulusal aidiyet, siyasi görüş, maddi varlık vb. hiçbir farklılık gözetilmeksizin “eşit” olarak sahiptirler. Başka bir ifade ile insan hakları evrensel temel hak ve özgürlüklerin bütünü demektir. İnsan haklarının ortaya çıkışı oldukça eski dönemlere denk gelmesine rağmen bu değerlerin korunması ve geliştirilmesine ilişkin çalışmaların modern devlet anlayışının yerleşmesi ile başladığı gözlemlenmektedir (Eren,2016:6).

Tüm insanlığı yakından ilgilendiren bu değerler için çalışmalara ilk olarak uluslararası mecrada başlanarak uluslararası sözleşme, tavsiye ve ilke kararlar ile bir takım standartlar ortaya konularak oluşturulan mekanizmalar ve bu mekanizmalara aracılığıyla standartların korunması ve geliştirilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Uluslararası alanda insan haklarının korunması ve geliştirilmesi için oluşturulan mekanizmalara ek olarak ulusal mevzuat ve kurumlarda da bu yönde çalışma yapma ihtiyacı duyulmuştur(Aybay, 2015:7). Bu sebeple devletler, uluslararası alanda kabul gören insan hakları standartlarının uygulanması ve bu standartların daha ileriye taşınması amacı ile ulusal insan hakları kurumları oluşturmaya başlamışlardır. Nitekim globalleşen dünya düzeninde devletlerin itibar ve değerleri, insan hakları temelinde hukuk devleti ve demokrasi gibi kavram ve kurumlara verdikleri önem derecesi ile doğru orantılıdır. Türkiye de başta üye olduğu uluslararası kurum ve örgütlenmelerin insan hakları alanında belirlediği standartlara uyum sağlama ve taraf olduğu uluslararası sözleşmelerin gereğinin

---

<sup>1</sup> Araştırma Görevlisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Kamu Yönetimi Bölümü, Hukuk Bilimleri A.B.D., gulcanazimlicilingir@yyu.edu.tr

yerine getirilebilmesi amaçları ile kendi ulusal mevzuatını ve bu bağlamda kurumsallaşmasını oluşturmaktadır.

## 2. İnsan Haklarının Kısaca Tarihsel Gelişimi

İnsan haklarının tarihi gelişim süreci açısından; 1215'de İngiltere'de Kral ve Feodal Senyörler arasında imzalanan Magna Carta Libertatum, 1676'da Kral II.Charles zamanında Habeas Corpus Act, 1628 Haklar Dilekçesi, 1689 Haklar Beyannamesi, 1776 Virginia Haklar Bildirgesi (Amerikan Bağımsızlık Bildirisi), 1789 Fransız İnsan ve Vatandaş Hakları Evrensel Bildirisi, 10 Aralık 1948'de Birleşmiş Milletler tarafından ilân edilen İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi, 4 Kasım 1950'de imzalanan ve 3 Eylül 1953'de yürürlüğe giren Avrupa Konseyi'nin hazırladığı İnsan Haklarını ve Ana Hürriyetleri Korumaya Dair Sözleşme gibi uluslararası alanda genel kabul görmüş ve önem atfedilen düzenlemeler incelendiğinde insan haklarının korunması ve geliştirilmesi için süreklilik arz eden bir çaba mevcuttur(Fendoğlu,2017:21).

Nitekim bu alanda yapılan inceleme, araştırma ve çalışmalarla orantılı olarak çağdaş, demokratik ve gelişmiş devlet olmanın gerekleri yerine getirilerek; insan onur ve haysiyetine uygun daha yaşanılabilir bir dünya düzeni hedefine yaklaşılmış olacaktır. Uluslararası alanda yaşanan gelişmelerle paralel olarak devletler tarafından ulusal alanda da bu gelişmelerin uygulanması, geliştirilmesi ve denetlenmesinin daha etkin ve daha işlevsel bir şekilde sağlanabilmesi, devletlerin iç hukuk kurumlarının ve yönetim organlarının insan haklarına gösterdiği önemle doğrudan ilintili olduğu ortaya çıkmıştır. Uluslararası kurum ve kuruluşların devletlerin iç hukuklarına müdahale edebilmeleri belirli bir noktaya kadar gerçekleşebildiğinden ulusal mekanizmaların önemi daha da artmıştır. Bu sebeplerle devletlerin ulusal düzeyde insan hakları koruma sistemlerini sosyal ve hukuki yapılarını da gözeterik dizayn edip işlerlik kazandırmaları beklenmektedir.

İnsan hakları koruma mekanizmaları insan haklarını içeren değerlerin gelişmesi ve bu değerlere yönelik ihlaller karşısında, bu değerleri koruyarak ihlal edilen hakkın yeniden tesisi ve mağduriyetin giderimi için başvurulabilecek siyasi, idari ve yargısal mekanizmalardır. Bu kapsamda modern devlet yapılanmalarında ülkesel, bölgesel ve küresel düzeyde farklı yapı ve yetkilere sahip birbiri ile ilişkili kurum ve kuruluşlar geliştirilmiştir(Oğuşgil,2015:13). Ulusal seviyede mahkemeler ve yargı dışı kurumlar olarak nitelenen ulusal insan hakları kurumları, bölgesel seviyede

insan hakları komisyon ve mahkemeleri ile uluslararası seviyede Birleşmiş Milletler bünyesindeki yapılanmalar etkin olarak bu alanda faaliyet göstermektedirler.

Bu kurumların işlevselliği, etkinliği, koruma gücü ve verimliliği ulusal alandan uluslararası alana geçildikçe zayıflamaktadır. Başka bir ifade ile insan haklarının korunması ulusal seviyede en etkin şekilde sağlanır iken bölgesel seviyede nispeten ve en zayıf olarak da uluslararası seviyede sağlanabilmektedir. Dolayısı ile küresel çapta insan haklarının koruma ve gelişimi için ülkesel bazda iç koruma mekanizmalarının güçlendirilmesi ve bilinçli bir toplum oluşturma çabalarına hız verilmez. Bu çerçevede ülkelerin idari yapılanmalarında insan hakları ile ilgili örgütlenmelerine ek olarak dernek, vakıf veya meslek örgütü gibi sivil toplum yapılanmalarının insan haklarının koruma ve gelişim sürecinin takibinde verimli çalışmaların yapılmasına katkı sağlayacağı açıktır.

Tüm bu açıklamalar bağlamında ülkemizde 6 Nisan 2016 tarihli olarak Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Kanunu kabul edilmiştir. 20 Nisan 2016'da yürürlüğe giren Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Kanununun amacı; insan onurunu temel alarak, insan hakları ve ayırıcılık ihlallerinin önlenmesini, eşitlik ilkesini sağlamak ve ulusal önleme mekanizması görevini yerine getirmektir. Yeni ve önemli hükümler içeren Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Kanununun ve bağlı yönetmeliğin incelenmesi çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır.

### **3. İnsan Hakları Kavramı ve İnsan Hakları Kurumunun Ortaya Çıkışı**

İnsan hakları, ulaşılması zor bir ideal, ütöpik bir teori veya entelektüel birtakım soyut kavramlar olmayıp insanın insan olma vasfından kaynaklı diğer her türlü farklılığın görmezden gelinerek insan onur ve haysiyeti ile uyumlu değerler bütünüdür.(Eren,s.6) Tarihsel süreç içerisinde bu değer yargılarının önem ve öncelik sıralamasında her ne kadar farklılıklar olsa da insan hakları ve özgürlükler dünya ve ülke gündemlerini her zaman doğrudan etkiler özelliğe sahip olmuştur.

İnsan haklarına saygılı, çağdaş hukuk devleti olma misyonunu yüklenen her devlet, gerek uluslararası gerekse ulusal düzeyde insan hakları, eşitlik, demokrasi gibi olgulara verdiği önem derecesinde küreselleşen dünya düzeni içerisinde yer alabilmektedir. Bu sebeple insan hakları ve eşitliğin korunması ile ihlallerin önlenip mağduriyetlerin tazmini için uluslararası ilke ve prensiplere uygun, aynı zamanda taraf olunan uluslararası sözleşme yükümlülüklerinin yerine getirilmesi amacıyla iç

hukuk alanında bir takım normatif ve kurumsal düzenlemeler yapma zorunluluğu hasil olmuştur.

İnsan hakları, eşitlik veya ayrımcılık yasağına aykırı eylem ve işlemler kamu otoritesinden kaynaklanabileceği gibi kişilerin birbirleri ile olan günlük ilişkilerinden de kaynaklanabilmektedir. Dolayısı ile devletler sadece idari eylem ve işlemleri ile kamu gücü kullanılırken ortaya çıkma ihtimali olan ihlal vakalarını önlemekle kalmayıp, vatandaşlarının kendi aralarındaki ilişkilerinden doğabilecek ihlal vakalarını da önleyip gerekli tedbirleri almakla mükelleftirler(Karan,2017:181).

Bu çerçevede insan haklarına gösterilen önem ve saygı devletlerin meşruluğunun temel ölçütlerinden biri olarak kabul edildiğinden ulusal insan hakları kurumlarının oluşturulması için ilke ve standart belirleme çalışmaları kapsamında 1991 yılında Paris'te ilk kez düzenlenen İnsan Haklarının Geliştirilmesi ve Korunması için Ulusal Kurumlara İlişkin Birinci Uluslararası Atölye Çalışması, Paris Prensipleri' nin temelini oluşturmuştur. 1992'de İnsan Hakları Komisyonu tarafından kabul edilen ve 1993'te de BM Genel Kurulu'nda alınan 48/134 sayılı kararla onaylanan ilkelerle ulusal insan hakları kurumlarının nesnel özellikleri belirlenmiştir.

Söz konusu prensiplerin bütünü göz önüne alındığında; devletler tarafından insan haklarının geliştirilmesi ve korunması amacıyla oluşturulan anayasa veya yasal nitelikte düzenleyici işleme ve çoğulculuk esasında kurulan; kuruluş yasasında görev ve yetkilerinin açıkça tanımlandığı; bu görev ve yetkileri kullanırken bağımsız ve tarafsız olan; alanında ulusal ve uluslararası mercilerle yardımlaşma, danışma ve işbirliği içinde tavsiye ve önerilerde bulunan; ulusal yapılara ulusal insan hakları kurumu vasfı yüklenebilmektedir. Ulusal insan hakları kurumu kavramı, bir ülkede insan hakları ile ilgilenen herhangi bir kurumu değil oluşum, işleyiş ve işlev açısından özel bir kurumu tanımlamaktadır. Ulusal insan hakları kurumları ilkesel olarak insan hakları, eşitlik veya ayrımcılık yasağının ihlali sonrasında devreye giren yargılama makamlarından farklı olarak ihlalleri önleyici ve düzeltici koruma fonksiyonuna ek olarak insan haklarını geliştirme özelliğine de sahiptir.

Nitekim ulusal insan hakları kurumları, insan haklarının korunması ve geliştirilmesinde kamu otoritesi ve sivil toplum örgütleri ile iş birliği rolü üstlenerek idarenin klasik kamu hizmetlerinden farklı bir hizmet ortaya koyarlar. Uluslararası insan hakları denetim organları ile ilişkilerde devleti temsilen değil özerk bir kurum olarak hareket ederler. Tüm bu özellikleri sebebi ile literatürde "hükümet dışı kamu kurumu" olarak da tanımlanmaktadırlar.

#### 4. Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu

İnsan hakları alanındaki uluslararası kurumsallaşma çalışmaları Türkiye'yi de etkileyerek ilk adım olarak 1990 yılında 3686 Sayılı Yasa ile Türkiye Büyük Millet Meclisi bünyesinde İnsan Hakları İnceleme Komisyonu kurulmuştur. Bu komisyon insan haklarının ulusal düzeyde korunması amacı ile kurulan ilk ulusal insan hakları koruma mekanizması özelliğini taşımaktadır. 1991 yılından itibaren bir devlet bakanı insan haklarının takip ve koordinasyonu ile görevlendirilmeye başlanmıştır.

1997 yılında çıkarılan Başbakanlık Genelgesi ile insan hakları ile ilgili konularda görevli devlet bakanının başkanlığında başbakanlık, adalet, içişleri ve dışişleri bakanlık müsteşarlarının katılımı ile İnsan Hakları Koordinatör Üst Kurulu teşkil edilmiştir. 1998 yılında yayımlanan yönetmelik ile kurulan İnsan Hakları Eğitimi On Yılı Ulusal Komitesine ek olarak 2000 yılında yayımlanan başka bir yönetmelik ile İnsan Hakları İl ve İlçe Kurulları oluşturulmuştur. İnsan haklarının korunması, hak ihlallerinin önlenmesi, ihlallere ilişkin şikayetlerde gerekli araştırma ve inceleme yaparak sonuçların yetkili mercilere bildirilmesi, toplumu ve uygulayıcıları eğiterek ihlallerin sone ermesini sağlamak il ve ilçe kurullarının temel görevleri arasında yer almaktaydı. 2001 yılında 4643 Sayılı Kanunla Başbakanlık teşkilat yapısına ana hizmet birimi olarak İnsan Hakları Başkanlığı'nın eklenmesi önemli bir gelişme olarak yerini almıştır.

Nihayet BM Paris Prensipleri ile uyumlu bir ulusal insan hakları kurumu oluşturulması amacı ile hazırlanan kanun tasarısı 2012 yılında 6332 Sayılı Yasa ile Türkiye İnsan Hakları Kurumu Kanunu olarak kabul edilmiştir(Güneş,2018:173). Böylece 1990'lı yıllarda başlayan kurumsallaşma süreci 2012 yılında somutlaşarak kanuni dayanağı olan bir kurum halini almıştır.(Eren,s.75) Söz konusu kurum 2013 yılında Bakanlar Kurulu kararı ile İşkenceye ve Diğer Zalimane Gayriinsani veya Küçültücü Muamele veya Cezaya Karşı Birleşmiş Milletler Sözleşmesine Ek İhtiyari Protokol (OPCAT) uyarınca ulusal önleme mekanizması görevini de üstlenmiştir. Kurumsallaşma alanındaki değişim ve gelişimlere paralel olarak 2016 yılında yayımlanan yeni bir yasa ile çalışmamızın ana konusu olan Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu oluşturulmuştur.

20.04.2016 gün ve 29690 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren 6701 Sayılı Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Kanun'unda amaç; insan onurunu temel alarak insan haklarının korunması ve geliştirilmesi, kişilerin eşit

muamele görme hakkının güvence altına alınması, hukuken tanınmış hak ve hürriyetlerden yararlanmada ayrımcılığın önlenmesi ile bu ilkeler doğrultusunda faaliyet göstermek, işkence ve kötü muameleyle etkin mücadele etmek ve bu konuda ulusal önleme mekanizması görevini yerine getirmek üzere Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumunun kurulması, teşkilat, görev ve yetkilerine ilişkin esasların düzenlenmesi olarak belirtilmektedir(dergipark.gov.tr, 2018).

Kurum, Kurul ve Başkanlıktan oluşur. Kurul, Kurumun karar organıdır. Kurul, mevzuatla verilen görev ve yetkilerini kendi sorumluluğu altında, bağımsız olarak yerine getirir ve kullanır. Görev alanına giren konularla ilgili olarak hiçbir organ, makam, merci veya kişi, Kurula emir ve talimat veremez, tavsiye ve telkinde bulunamaz. Kurul, biri Başkan, biri İkinci Başkan olmak üzere on bir üyeden oluşur. Kurulun sekiz üyesi Bakanlar Kurulu, üç üyesi Cumhurbaşkanı tarafından seçilir. Bakanlar Kurulunca seçilecek bir üye Yükseköğretim Kurulu tarafından insan hakları alanında çalışmalar yapan öğretim üyelerinden önerilecek iki aday arasından; yedi üye ise insan hakları alanında çalışmalar yapan sivil toplum kuruluşları, sendikalar, sosyal ve mesleki kuruluşlar, akademisyenler, avukatlar, görsel ve yazılı basın mensupları ve alan uzmanlarının göstereceği adaylar veya üyelik başvurusu yapanlar arasından belirlenir.

#### **4.1. Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu'nun 2018 ve 2019 Yıllarına Ait Örnek Kararlarının Analizi**

20.4.2016 tarihli ve 6701 sayılı Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Kanunu'nun 17.nci maddesinin birinci ve sekizinci fıkralarında, özgürlüğünden mahrum bırakılan ya da koruma altına alınan kişilerin Kuruma bizzat başvuru yapabileceği hükme bağlanmıştır. Aynı Kanunun 9'uncu maddesinin (i) bendinde, Kurumun "Özgürlüğünden mahrum bırakılan ya da koruma altına alınan kişilerin ulusal önleme mekanizması kapsamındaki başvurularını incelemek, araştırmak, karara bağlamak ve sonuçlarını takip etmek" le görevli olduğu düzenlenmiştir. Bu bağlamda Kurumun, 2018 yılında vermiş olduğu Resmi İnternet sitesinden edinilen kararlarında(tihek.gov.tr, 2019) ihlal iddiasına yönelik başvuruların çoğunluğunun Ceza infaz kurumlarında bulunan tutuklu ve hükümlülerce, Türkiye Cumhuriyeti Anayasasının "Kişinin dokunulmazlığı, maddî ve manevî varlığı" başlıklı 17 nci maddesinde; "Her.kes, yaşama, maddî ve manevî varlığını koruma ve geliştirme hakkına sahiptir. Tıbbî zorunluluklar ve kanunda yazılı haller dışında, kişinin vücut bütünlüğüne dokunulamaz; rızası olmadan bilimsel ve tıbbî deneylere tâbi

tutulamaz. Kimseye işkence ve eziyet yapılamaz; kimse insan haysiyetiyle bağdaşmayan bir cezaya veya muameleye tâbi tutulamaz...” hükmü doğrultusunda yapıldığı görülmektedir.

Kurum, ihlal iddialarını öncelikle usul yönünden incelemekte ve usul yönünden bir eksiklik bulunmaz ise esasa geçerek kararını vermektedir. Bu noktada, 6701 Sayılı Kanun’un

“İspat yükü” başlıklı 21.maddesinin 1.fıkrasında, “Münhasıran ayrımcılık yasağının ihlali iddiasıyla Kuruma yapılan başvurularda, başvuranın iddiasının gerçekliğine ilişkin kuvvetli emarelerin ve karine oluşturan olguların varlığını ortaya koyması hâlinde, karşı tarafın ayrımcılık yasağını ve eşit muamele ilkesini ihlal etmediğini ispat etmesi” gerektiği düzenlenmiş olup, Kurum başvurucudan iddiasını kanıtlayacak ve kuvvetlendirecek somut ve makul verilerin sunulmasını beklemektedir. Aksi halde çoğu kararında olduğu gibi insan hakları ihlalinin yapılmadığına hükmetmektedir.

Buna karşılık, Kurum’un ayrımcılık yasağının ihlal edildiğine ilişkin vermiş olduğu ihlal kararlarında; bu ihlalin etki ve sonuçlarının ağırlığı, failin ekonomik durumu ve çoklu ayrımcılığın ağırlaştırıcı etkisi dikkate alınarak ihlalden sorumlu olan kamu kurum ve kuruluşları, kamu kurumu niteliğindeki meslek kuruluşları, gerçek kişiler ve özel hukuk tüzel kişileri hakkında bin Türk lirasından on beş bin Türk lirasına kadar idari para cezası uygulamaktadır (6701 Sayılı Kanun m.25).

İnsan hakları ihlalinin olmadığı yönündeki kararları ağırlıkta olmasına rağmen, bir A.Ş. tarafından internet sitesine 21 Haziran 2018 tarihi itibari ile muhasebe-finans personeli alımı için verilen iş ilanında büyük harfler ile “BAYAN, (ERKEK ADAYLARIN VE TÜRBANLI ADAYLARIN CV’LERİ DİKKATE ALINMAYACAKTIR. ÖNEMLE BELİRTİRİZ” şeklinde yer alan ifadeler nedeniyle ayrımcılık yasağının ihlal edildiği gerekçesiyle yapılan ihlal başvurusunda, , 6701 Sayılı Kanununun 3’üncü maddesinde güvence altına alınan “ayrımcılık yasağı” nın ihlal edildiğine şu gerekçelerle karar vermiştir:

İlk olarak, 6701 Sayılı Kanun’un “Eşitlik ve Ayrımcılık Yasağı” başlıklı, herkesin, hukuken tanınmış hak ve hürriyetlerden yararlanmada eşit olduğu ve bu Kanun kapsamında cinsiyet, ırk, renk, dil, din, inanç, mezhep, felsefi ve siyasi görüş, etnik köken, servet, doğum, medeni hâl, sağlık durumu, engellilik ve yaş temellerine dayalı ayrımcılığın yasak olduğunu düzenleyen 3.maddesi ile Anayasanın “Kanun Önünde Eşitlik” kenar başlıklı 10. Maddesi bağlamında inceleme yapan Kurum,

başvuruyu aynı Kanun'un 4.maddesinde yer alan ayrımcılık türlerinden "ayrı tutma" durumuna girdiğinin tespitini yapmıştır.

Kurum' göre, "eşitlik" kavramı, herhangi bir nesnel ve makul dayanağı olmaksızın aynı durumdaki bireylere farklı muamelede bulunulmamasına ilişkin gerekliliği ifade etmektedir. Bu kavramın somutlaştığı Anayasa'nın 10. maddesi "dil, ırk, renk, cinsiyet, siyasi düşünce, felsefi inanç, din, mezhep ve benzeri sebeplerle"; AİHS'nin 14. maddesi ise "cinsiyet, ırk, renk, dil, din, siyasal veya diğer kanaatler, ulusal veya toplumsal köken, ulusal bir azınlığa aidiyet, servet, doğum başta olmak üzere herhangi başka bir duruma" dayalı olan farklı muamele şekillerini yasaklamaktadır. Bireyin yaşamıyla özdeşleşen ve kişiliğinin ayrılmaz bir unsuru hâline gelen, birey olarak kimliğin belirlenmesinde en önemli unsurlardan biri ve vazgeçilmez, devredilmez, kişiye sıkı surette bağlı bir kişilik hakkı olan cinsiyetin, kişinin maddi ve manevi varlığı kapsamında olduğu açıktır. Somut olayda "BAYAN, (ERKEK ADAYLARIN VE TÜRBNANLI ADAYLARIN CV'LERİ DİKKATE ALINMAYACAKTIR. ÖNEMLE BELİRTİRİZ)" ifadesine bir başvuru kriteri olarak iş ilanında yer verilerek, 6701 sayılı Kanununun 6 ncı maddesinin (a) bendinde belirtilen "...herhangi bir sıfatla çalışmak ya da uygulamalı iş deneyimi edinmek üzere işyeri veya iş ile ilgili olarak bilgi edinmek isteyen kişi aleyhine, bilgilenme, başvuru, seçim kriterleri... dâhil olmak üzere, işle ilgili süreçlerin hiçbirinde ayrımcılık yapamaz." hükmünün ihlal edildiğine karar vermiştir.

Kurumun 2019 yılı kararlarına bakıldığında, yine ihlalin olmadığı yönündeki kararların çoğunlukta olduğu görülmekte ise de, apartman yöneticisi tarafından, bir apartman toplantısında "ailesi olmayan öğrenci ve bekara ev verilmeyeceği" şeklindeki alınan kararlar kendi evinin çevrede bekara ve öğrenciye kiralanamayacağı biçiminde olumsuz tanıtıldığını, evinin bu sebeple boş kaldığını ve bu sebeple zarara uğradığını iddia eden daire sahibince yapılan ihlal başvurusunda, Kurum ilk olarak, bir gerçek veya tüzel kişinin, hukuken tanınmış hak ve hürriyetlerden karşılaştırılabilir durumdakilere kıyasla eşit şekilde yararlanmasını 6701 sayılı Kanunda sayılan ayrımcılık temellerine dayanılarak engelleyen veya zorlaştıran her türlü farklı muamelenin doğrudan ayrımcılık olarak kabul edildiğinin tespitini yapmaktadır. Ardından, somut olayda Eskişehir gibi öğrenci ve bekar nüfusunun oldukça yüksek olduğu bir ilde böyle bir uygulamanın (öğrenci ve bekara ev verilmemesi) süreklilik kazanması durumunda ortaya çıkacak mağduriyetin boyutlarının oldukça büyük olacağını belirtmiştir.

Apartman toplantısında alınan kararla apartmanda bekar ve öğrencilere kiralık daire verilmeyeceğinin kararlaştırıldığı ilgili apartman karar defterinden net olarak anlaşıldığı ve bu kararın 6701 sayılı Kanunun 3 üncü maddesinin 2 inci fıkrası ile 5 inci maddesinin 3 üncü fıkrasına açıkça aykırılık teşkil ettiği değerlendirilerek, 6701 sayılı Kanunun 25 inci maddesi' nde düzenlenen, ayrımcılık yasağının ihlali hâlinde, bu ihlalin etki ve sonuçlarının ağırlığı, failin ekonomik durumu ve çoklu ayrımcılığın ağırlaştırıcı etkisi dikkate alınarak ihlalden sorumlu olanlar hakkında idari para cezası uygulanabilmesi hükmü doğrultusunda, muhataba para cezası da uygulanabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu tespitler ışığında, 6701 Sayılı Kanunun 3'üncü maddesinde güvence altına alınan ayrımcılık yasağı' nın ihlal edildiğine ve apartman yöneticisi hakkında 1.000- TL idari para cezası uygulanmasına karar vermiştir.

### **Sonuç ve Değerlendirme**

İnsan hakları iddialarının muhatabı prensip olarak devlettir. Bu çerçevede devletin insan haklarıyla ilgili olarak, tanıma, dokunmama, koruma, temin etme olmak üzere başlıca dört ödevinin bulunduğu söylenebilir. Buna göre, devletler insan haklarını tanımak zorundadır. Devletler, insan hakları kullanımına prensip olarak karışmamalıdır. Devlet aynı zamanda insan haklarıyla korunan temel değerlere yönelik olarak başka kişi ve gruplardan gelecek saldırıları önlemek, ayrıca var olan saldırıları cezalandırmak yükümlülüğü de altındadır. Bu yükümlülük ise, uluslararası hukukun bir gereği olarak karışımıza çıkmaktadır.

Ülkemizde uluslararası hukukun gereği olarak 2016 yılında Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren 6701 Sayılı Kanun ile insan onurunu temel olarak insan haklarının korunması ve geliştirilmesi, kişilerin eşit muamele görme hakkının güvence altına alınması, hukuken tanınmış hak ve hürriyetlerden yararlanmada ayrımcılığın önlenmesi ile bu ilkeler doğrultusunda faaliyet göstermek, işkence ve kötü muameleyle etkin mücadele etmek üzere Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu kurulmuştur. Paris İlkeleri doğrultusunda, Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu'nun görüş ve tavsiyelerini kamuoyuyla paylaşması önem arz etmektedir. Bu bağlamda Kurum, ayrımcılıkla mücadele kapsamında yıllık olarak raporlar düzenleyerek kamuoyunu bilgilendirmekte ve gerekli olduğunda görev alanına dair özel raporlar da hazırlamaktadır. Kurum'un, doğrudan ya da basın aracılığıyla görüş ve önerilerini bildirmesi Kurum'un işlevselliği açısından son derece önemlidir.

6701 Sayılı Kanun'un 8.maddesi; Kurum'un, idari ve mali özerkliğe sahip, özel bütçeli ve kamu tüzel kişiliğini haiz, Cumhurbaşkanının görevlendireceği bakan ile ilişkili olduğunu hükme bağlamıştır. Ayrıca, Cumhurbaşkanı'nın bu teşkilatın yönetimi ile ilgili yetkilerini gerekli gördüğü hallerde bakan vasıtasıyla kullanabileceğini düzenlemektedir. Hal böyle olunca, insan haklarının korunması ve geliştirilmesi, hak ve hürriyetlerden yararlanmada ayrımcılığın önlenmesi ve işkence ile kötü muameleyle etkin mücadele etmek üzere kurulması öngörülen ve bu amaçların gerçekleştirilmesi ve Paris İlkeleri ile uyumunun temini için, yürütme organından bağımsız, ulaşılabilir ve etkin olması gerekmektedir. Ancak uygulamada da haklı olarak eleştirilen, hem Kurum'un Cumhurbaşkanı'nın görevlendireceği bir bakanla ilişkili olması hem de Kurum üyelerinin atanma usulüne bakıldığında, insan haklarına ilişkin ihlallerin baş sorumlusunun devlet ve yürütme organı olması nedeniyle, etkin bir şekilde soruşturulmasını tam anlamıyla teminat altına almadığı görülmektedir(Karan, 2017:517; Eren,2016:122). Bu nedenle, bu konudaki düzenlemelerin tekrar gözden geçirilmesi ve bu yönde yasal değişikliklerin yapılması yolunun izlenmesi önem arz etmektedir.

## Kaynakça

AYBAY Rona, İnsan Hakları Hukuku, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2015.

EREN Hayrettin, Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu, Adalet Yayınevi, Ankara 2016.

FENDOĞLU, Hasan Tahsin, İnsan Hakları Hukuku, Yetkin Yayınları, Ankara 2017.

GÖZLER, Kemal, İnsan Hakları Hukuku, Ekin Yayınları, Bursa 2017.

GÜNEŞ, Ümran, Türkiye’de İnsan Haklarının Korunmasına İlişkin Ulusal İnsan Hakları Kurumları: Kamu Denetçiliği Kurumu ve Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Haziran 2018, Cilt 20, Sayı 1 (165-186).

İnsan Hakları Koruma Mekanizmaları: Türkiye İnsan Hakları Rejiminin Anatomisi, Friedrich Naumann Vakfı Türkiye Ofisi,

[http://www.liberalforum.eu/en/publications.html%3Ffile%3Dtl\\_files%252Fuserdata%252Fdownloads%252Fpublications%252F2016%252Frapor-](http://www.liberalforum.eu/en/publications.html%3Ffile%3Dtl_files%252Fuserdata%252Fdownloads%252Fpublications%252F2016%252Frapor-)

KARAN, Ulaş, Uluslararası İnsan Hakları Hukuku ve Anayasa Hukuku Işığında Eşitlik İlkesi ve Ayrımcılık Yasağı , Oniki Levha Yayıncılık İstanbul 2017.

ODYAKMAZ, Zehra, Eşitlik Kurumları ve Türkiye’de Durum, (<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/262698>)

ODYAKMAZ, Zehra, 6701 Sayılı Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Kanunu Üzerine Bir Değerlendirme, (<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/229923>), Erişim Tarihi: 08.08.2019.

OĞUŞGİL, Vahap Atilla, Avrupa Birliği ve Ulusal İnsan Hakları Kurumları: Üye Ülkelerden Örnek Uygulamalar, Legal Yayıncılık, İstanbul 2015.

6701 Sayılı Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Kanunu (<https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k6701.html>)

<https://www.tihek.gov.tr/kategori/2018-kurul-kararlari/>



# DOKUZUNCU BÖLÜM

## TENİS KORTLARINDA PARILTIMIN YAPAY SİNİR AĞLARI YÖNTEMİYLE ÖLÇÜLMESİ

Mehmet KAYAKUŞ<sup>1</sup> & İsmail Serkan ÜNCÜ<sup>2</sup>

### 1. Giriş

Spor alanlarında müsabakaların sağlıklı görme koşullarında yapılabilmesi, amacına uygun yapılmış olan aydınlatma tasarımları ve uygulamaları ile sağlanabilir. Aydınlatma standartlara göre yapılmış spor alanlarında sporcuların görme kusurlarına bağlı performans kayıpları azalır, sporcu ve seyirci göz sağlığı korunur, sakatlanma ve kazalar azalır, hakemin görme koşullarına bağlı hataları azalır, sporcu, hakem ve seyircilerin görme yeteneği artar. Kamera çekimleri için uygun görme koşulları sağlanarak spor müsabakalarının geniş kitlelere daha net görüntülerle ulaşması sağlanır. Gereğinden fazla ya da az yapılan bir aydınlatma görme koşullarını etkileyecek; sporcuların ve hakemlerin hata yapmalarına neden olacaktır. Ayrıca seyircilerin müsabakaları takip etmelerini güçleştirecektir.

Doğal ışığın bulunmadığında kapalı tenis kortları ve açık kortlar için aydınlatma gereklidir. Çünkü aydınlatma sayesinde bir korttaki oyun süresini uzar; daha fazla antrenör ve oyuncuyu çeker ve kortların kiraya verme ücretlerinde ve gelirlerinde artış olur (Itftennis.com, 2019).

Bir tenis kortunu aydınlatırken amaç, hem katılımcıların hem de seyircilerin oyunun ilerlemesini takip etmesini sağlayan iyi görünürlük sağlamaktır. Topun konumu ve hızı ne olursa olsun, her zaman net bir şekilde görülebilmelidir. İyi görünürlük oluşturmak, nesnelere ve arka planları arasında iyi bir kontrast oluşturulması, iyi aydınlatma seviyeleri ve ışığın oyun yüzeyi boyunca eşit dağılması (tekdüzellik) gerektirir (Itftennis.com, 2019).

Aydınlatma oyuncular ve hakemler üzerinde etkili olduğu kadar oyunu tribünde ve TV başında izleyenler içinde önemlidir. Aydınlatma koşullarına bağlı olarak top farklı açılarda görünmeyebilir (Archana ve Kalaisevi Geetha, 2015).

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, mehmetkayakus@akdeniz.edu.tr

<sup>2</sup> Doç. Dr., Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, serkanuncu@isparta.edu.tr

Bu çalışmada tenis kortlarının aydınlatma ölçümlerinde standartlardan farklı olarak parıltı yöntemi kullanılmıştır. Parıltı ölçümleri klasik ölçü aletleri yerine yapay sinir ağları yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

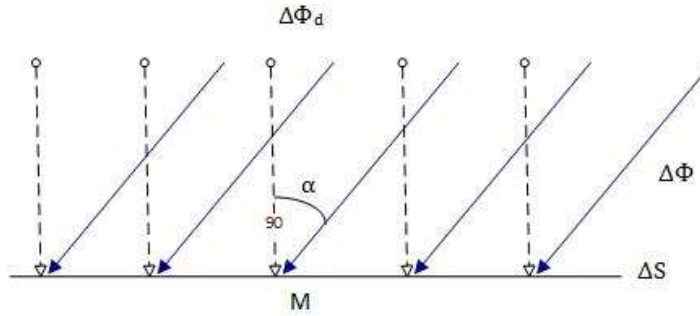
## 2. Aydınlatma Kavramları

### 2.1. Aydınlik Düzeyi

Aydınlık düzeyi, “bir yüzeyin, bir noktasını çevreleyen sonsuz küçük bir parçacığının aldığı akının, bu yüzey parçacığının alanına bölümüdür (Sirel, 1997). Yatay aydınlık düzeyi tenis kortunun yüzeyine düşen ışık miktarıdır ve genellikle aydınlatma seviyesi olarak adlandırılır.  $E_h$  harfi ile gösterilmekte ve birimi lüks olarak ifade edilmektedir (Iftennis.com, 2019).

Ortalama aydınlık düzeyi birim yüzeye düşen ışık akısının dik bileşenidir. Aydınlik düzeyi  $E$  harfi ile gösterilir. Aydınlik düzeyinin birimi lükstür (lx) (Özkaya ve Tüfekçi, 2011). Şekil 1’de aydınlık düzeyi görülmektedir.

Şekil 1. Aydınlik düzeyi



Aydınlık düzeyi formülü denklem 1’de görülmektedir.

$$E_{ort} = \frac{\Delta\Phi_d}{\Delta S}$$

1

Burada,  $\Delta\Phi$  yüzeye gelen ışık akısını,  $\Delta\Phi_d$  yüzeye gelen ışık akısının dik bileşenini,  $\Delta S$  ışık akısı gelen yüzeyin alanını temsil etmektedir (Özkaya ve Tüfekçi, 2011).

### 2.2. Aydınlik Düzeyi Düzgünlüğü

Aydınlık düzeyi düzgünlüğü, ışığın kortun yüzeyine nasıl eşit dağıldığını açıklayan bir parametredir. Referans alan içerisinde hesaplanan/ölçülen yatay aydınlığın minimum değerinin ortalama değere bölünmesiyle hesaplanmaktadır ( $E_{min}/E_{ort}$ ).

Denklem 2'de düzgünlük faktörünün formülü görülmektedir.

$$U_o = \frac{E_{min}}{E_{ort}} \quad 2$$

Düzgünlük faktörü yüzeyde oluşan aydınlatmanın ne kadar eşdeğer olduğunu göstermektedir. Bu değer 1'e yaklaştıkça yüzeyde oluşan aydınlık düzeyinin homojen olarak dağılım gösterdiğini ifade edilmektedir.

### 2.3. Kamaşma

Sağlam bir gözün aydınlatma kaynaklı dış etkilerle geçici olarak çevredeki cisimleri göremez duruma gelmesine kamaşma denir (Özkaya ve Tüfekçi, 2011). Kamaşma görsel performansı olumsuz etkilemekte; bu da iş veriminin düşmesine neden olmaktadır (Ünver, 1991). Kapalı alan spor tesislerinde kamaşmayı sınırlayıcı önlemler almak için, armatürler yatay görüş yönünde ve tavana monte edilmelidir. Spor türlerine göre kamaşmayı önlemek için ek önlemler almak gerekli olabilir (EN 12193, 2019).

1994 yılında, CIE (International Commission on Illumination) açık hava sporları aydınlatması ve alan aydınlatması uygulamaları için bir kamaşma değerlendirme yöntemi geliştirmiştir (CIE 112, 1994). Bu sistem, mevcut tesislerin Kamaşma Oranını kontrol etmek ve yeni tesislerde tasarım aşamasında kamaşma oranını tahmin etmek için kullanılabilir (Itftennis.com, 2019). Kamaşma oranı (GR- Glare Rate), gözlemci pozisyonları ve görüş açıları için hesaplanmaktadır (EN 12193, 2019). Denklem 3'de Kamaşma oranı (GR- Glare Rate) formülü görülmektedir.

$$GR = 27 + 24 \log \left( \frac{L_{vl}}{L_{ve}^{0,9}} \right) \quad 3$$

Burada,  $L_{vl}$ , armatürlerin bir noktadan ürettiği göze zarar veren parıltıyı;  $L_{ve}$ , ortamın ürettiği gözlemcinin gözündeki örtü parıltısını ifade etmektedir.

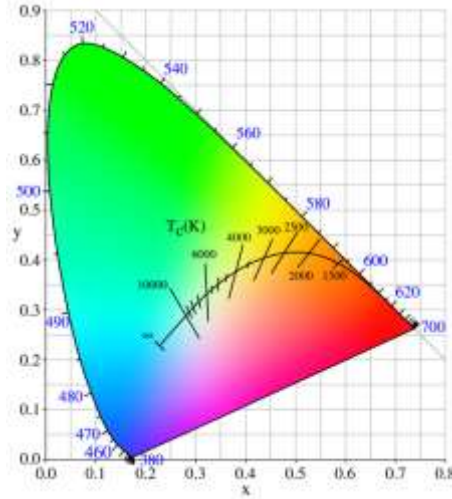
### 2.4. Renk Sıcaklığı

Bir cismin gerçek sıcaklığı yerine renk sıcaklığı adı verilen bir sıcaklık konduğu zaman o sıcaklıktaki siyah cisim gibi ışık yaydığı sıcaklığa renk sıcaklığı denir ve Kelvin ( $^{\circ}K$ ) cinsinden ölçülür (Özkaya ve Tüfekçi, 2011). Bir başka deyişle, bir

lambanın renk sıcaklığı, kara cismin renginin, lambanın yayımladığı ışık ile aynı olduğu sıcaklığın Kelvin(K) cinsinden değeridir (Ünal, 2014).

Bir lambanın ürettiği ışığın rengini tanımlamak için kullanılır. Bir lambanın verdiği ışığın renk sıcaklığını belirlemek için, o lamba ışığı plank ışığı ile kıyaslanır. Şekil 2'de plank ışığı görülmektedir. Renk sıcaklığı birimi Kelvin'dir ( $0^{\circ}\text{K} = -273^{\circ}\text{C}$ ). Her lambanın renk sıcaklığı üreticisi tarafından kataloglarda verilir. Doğal bir ışık için daha yüksek renk sıcaklığı gerekmektedir (İzbek, 2006).

**Şekil 2.** Plank ışığı (Wikimedia, 2017)



Şekil 3'de ışık tayfı gösterilmiştir. Kelvin 10000'e yaklaştıkça kırmızıya, 2700'e yaklaştıkça da maviye döner. Beyaz ise tam bunun ortasında 5500 K'dir (Türknikon, 2017). Beyaz dengesi ve Kelvin Renk Tayfı ters mantıkta çalışmaktadır.

**Şekil 3.** Kelvin Renk Tayfı (Türknikon, 2017)



## 2.5. Renksel geriverimi

Gün ışığı altında bir nesneye baktığımızda gördüğümüz nesne rengini aynı nesneye gece bir lamba ışığı ile bakarken göremeyiz. Arada mutlak bir fark olur. Lambadan lambaya değişen bu doğallık ölçütüne renksel geriverim denir (İzbek, 2006). Bir başka tanımla, renksel geriverim bir ışık kaynağının renkleri doğru şekilde gösterme ve çoğaltma yeteneğini tanımlar (Itftennis.com, 2019). Aydınlatılan bir nesnenin algılanan rengi; aydınlatılan nesne yüzeyinin rengi ve onu

aydınlatan lamba ışığının rengine ayrı ayrı bağlıdır. Aynı nesneyi aydınlatan iki farklı lamba, aynı renk sıcaklığına sahip olsalar bile; ışıklarının farklı tayfsal yapısından ötürü aynı nesnenin farklı iki renkte algılanmasına neden olabilirler (İzбек, 2006). Lambaların aydınlattıkları cisimlerinin renklerini ayırt ettirebilme yetenekleri renk ayırım endeksi ( $R_a$ ) ile belirlenir.  $R_a$ 'nın teorik olarak en büyük değeri 100'dür (Özkaya ve Tüfekçi, 2011). Renk oluşturma indeksi  $R_a$  (0'dan 100'e kadar) ile sıralanır; burada indeks ne kadar yüksekse renk doğruluğu o kadar iyi olur (Itftennis.com, 2019). Tablo 1'de renksel geriverim endeksi etkisi görülmektedir (DIN 5035, 1990).

**Tablo 1.** Renksel geriverim endeksi etkisi

| Grup No | $R_a$  | Etkisi           |
|---------|--------|------------------|
| Grup 5  | 1-19   | Söz edilemez     |
| Grup 4  | 20-39  | Kötü             |
| Grup 3  | 40-59  | Kabul edilebilir |
| Grup 2B | 60-69  | İyi              |
| Grup 2A | 70-79  | Oldukça iyi      |
| Grup 1B | 80-89  | Çok iyi          |
| Grup 1A | 90-100 | Mükemmel         |

### 3. Tenis Kortlarında Aydınlatma

#### 3.1. Tenis Kortlarında Aydınlatma Standartları

Tenis kortlarının aydınlatılması konusunda Avrupa Standartları Enstitüsünün yayınladığı "EN 12193:2019 Light and Lighting - Sports Lighting" isimli teknik bir şartnameler mevcuttur (EN 12193, 2019). Kortlarda aydınlatma yapılırken bu standartlara dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu standartta göre tenis kortlarının aydınlatılması kullanım amaçlarına göre 3 sınıfa ayrılmaktadır. Her sınıf için belirlenen aydınlatma değerleri (aydınlık düzeyi) ve ortalama düzgünlük değerleri verimli ve ideal aydınlatmanın sağlanabilmesi için farklı standartlarda olması gerekmektedir.

Spor tesislerinin aydınlatma standartları için ülkemizde 28.01.2019 tarihinde kabul edilen "TS EN 12193: Aydınlatma ve Işık-Spor Aydınlatması" standardı kullanılmaktadır (TS EN 12193, 2019). Bu standartta tenis kortlarının aydınlatılması müsabakanın seviyesine ve iç ve dış alanda yapılacağına göre değişmektedir. Tenis kortları aktivitenin özelliğine göre 3 sınıfta incelenmektedir. Tablo 2'de aydınlatma sınıfları görülmektedir.

**Tablo 2.** Spor tesislerinde aydınlatma sınıfları (EN 12193, 2019)

| Müsabaka düzeyi              | Aydınlatma Sınıfı |    |     |
|------------------------------|-------------------|----|-----|
|                              | I                 | II | III |
| Uluslararası ve Ulusal       | *                 |    |     |
| Bölgesel                     | *                 | *  |     |
| Yerel                        |                   | *  | *   |
| Antrenman                    |                   |    | *   |
| Rekreasyonel / Okul sporları |                   |    | *   |

Sınıf-1: Potansiyel olarak uzun görüş mesafelerine sahip seyirciler için gereksinimleri olan üst düzey ulusal ve uluslararası yarışmalar (televizyonda olmayan).

Sınıf-2: Bölgesel veya yerel kulüp turnuvaları gibi orta seviye rekabet. Bu, genellikle ortalama görüş mesafelerine sahip orta ölçekli izleyici sayısını içerir. Bu sınıfa üst düzey antrenmanlar da dâhil edilebilir.

Sınıf-3: Yerel veya küçük kulüp turnuvaları gibi düşük seviyeli rekabet. Bu genellikle seyirci içermez. Genel eğitim, okul sporları ve eğlence etkinlikleri de bu sınıfa girer.

Tenis kortunun açık veya kapalı alanda bulunmasına göre istenen aydınlatma seviyeleri değişmektedir. Açık alanda bulunan tenis kortları için istenen aydınlatma seviyeleri Tablo 3'de verilmiştir (EN 12193, 2019).

**Tablo 3.** Açık tenis kortları aydınlatma değerleri (EN 12193, 2019)

| Aktivite seviyesi | Yatay aydınlık düzeyi ( $E_h$ ) | Yatay aydınlık düzeyi düzgünlüğü | Kamaşma | Lambanın renk sıcaklığı | Lambanın renksel geriverimi |
|-------------------|---------------------------------|----------------------------------|---------|-------------------------|-----------------------------|
|                   | $E_{ort}$                       | $E_{min}/E_{ort}$                | GR      | ( $^{\circ}K$ )         | $R_a$                       |
| Sınıf-1           | >500                            | >0,7                             | <50     | >4000                   | >80                         |
| Sınıf-2           | >300                            | >0,7                             | <50     | >4000                   | >65                         |
| Sınıf-3           | >200                            | >0,6                             | <55     | >2000                   | >20                         |

Kapalı alanda bulunan tenis kortları için istenen aydınlatma seviyeleri Tablo 4'de verilmiştir.

**Tablo 4.** Kapalı tenis kortları aydınlatma değerleri (EN 12193, 2019)

| Aktivite seviyesi | Yatay aydınlık düzeyi ( $E_h$ ) | Yatay aydınlık düzeyi düzgünlüğü | Kamaşma | Lambanın renk sıcaklığı | Lambanın renksel geriverimi |
|-------------------|---------------------------------|----------------------------------|---------|-------------------------|-----------------------------|
|                   | $E_{ort}$                       | $E_{min}/E_{ort}$                | GR      | ( $^{\circ}K$ )         | $R_a$                       |
| Sınıf-1           | >750                            | >0,7                             | <50     | >4000                   | >80                         |
| Sınıf-2           | >500                            | >0,7                             | <50     | >4000                   | >65                         |
| Sınıf-3           | >300                            | >0,5                             | <55     | >2000                   | >20                         |

### 3.2. Tenis Kortlarında Aydınlatma Ölçüm Tekniği

Uluslararası standartlara göre tenis oyun sahası aydınlatma ölçümleri için 3 temel alana ayrılmaktadır. Bunlar:

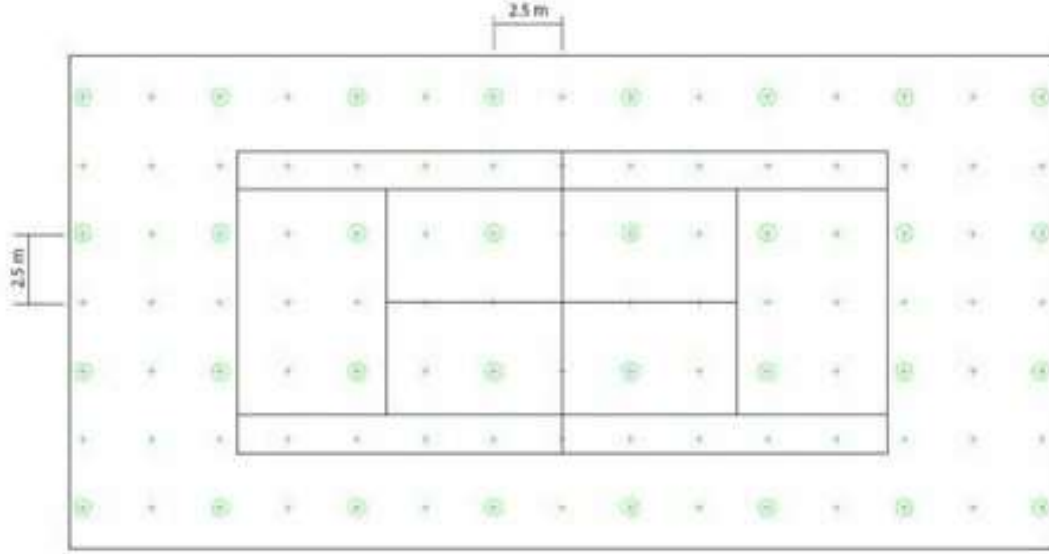
**Asıl alan (AA):** Belirli bir sporun gerçekleştirilmesi için gereken oyun alanıdır.

**Toplam alan (TA):** Genellikle ana alanı (AA) ve ana alanın dışında ilave bir güvenlik alanı içeren alandır.

**Referans alanı:** İşaretleme çizgileri ve işaretli alanın etrafında ortalanmış ana aydınlatma şartlarının uygulandığı alandır. (EN 12193, 2019)

Aydınlatma ölçümlerinin yapılacağı spor tesislerinde aydınlatma ölçüm noktaları spor alanının referans alanının boyutuna göre belirlenmektedir. Tenis kortu içinde hesaplama ve ölçüm noktalarının sayısı, aralığı ve konumu standartlarda belirtilmiştir. Referans alan için tanımlanan bu noktalar açık ve kapalı alanda bulunan tenis kortu için aynı sayıdadır. Uzunluğu 36 m genişliği 18 m olan bir tenis kortunda uzun kenarda 15 adet; eninde ise 7 adet ölçüm noktası olmaktadır. Bu ölçüm noktaları arasındaki aralıklar 2,5 m olmalıdır (EN 12193, 2019). Şekil 4'de tenis kortu için ölçüm noktaları görülmektedir.

**Şekil 4.** Tenis kortu için ölçüm noktaları (Itfennis.com, 2019)



#### 4. Yapay Sinir Ağları

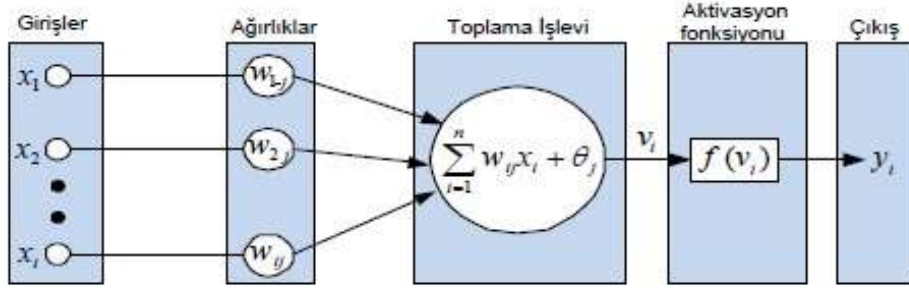
Yapay sinir ağları, canlı organizmalarda bulunan biyolojik sinir yapısından esinlenerek yapılmıştır (Elmas, 2016). Yapay sinir ağı sinir sisteminden esinlenerek geliştirilmiş bir bilgi işleme paradigması olup, temelde çok sayıda bağlantılı işlem elemanının bir problemi çözmek için beraberce çalışması temeline dayanmaktadır (Baykal ve Beyan, 2004).

En önemli özelliği, deneyimlerden (tecrübe) yararlanarak öğrenebilmesidir. Yapay sinir ağları, insan beyninin özelliklerinden olan öğrenme yolu ile yeni bilgiler türetebilme, yeni bilgiler oluşturabilme ve keşfedebilme gibi yetenekleri herhangi bir yardım almadan otomatik olarak gerçekleştirmek amacı ile geliştirilmişlerdir. Yapay sinir ağları, öğrenmenin yanı sıra bilgiler arasında ilişkiler oluşturma yeteneğine de sahiptir (Uğur ve Kınacı, 2006)

##### 4.1. Yapay Sinir Ağlarının Yapısı

Yapay sinir ağları, birbirine bağlı çok sayıda işlem elemanlarından oluşmuş, genellikle paralel işleyen yapılar olarak adlandırılır. Bir yapay sinir, biyolojik sinirlere göre daha basit olmasına karşın, biyolojik sinirlerin 5 temel işlevini taklit ederler. Bunlar, girişler, ağırlıklar, toplama işlevi, etkinlik işlevi ve çıkıştır. Şekil 5’de yapay sinir ağı modeli gösterilmiştir.

Şekil 5. Yapay sinir ağı modeli



Girişler  $x_i$  sembolüyle gösterilmiştir. Bu girişlerin her biri ağırlık  $w$  ile çarpılır. Bu ürün eşik değeri  $\theta_j$  ile toplanır ve sonucu oluşturmak için etkinlik işlevi ile işlem yapılır ve  $y_i$  çıkış alınır.

Tüm yapay sinir ağları bu temel yapıdan türetilmiştir. Girişler ( $x_1, x_2, \dots, x_n$ ) çevreden aldığı bilgiyi sinire getirir. Ağırlıklar ( $w_1, w_2, \dots, w_n$ ) yapay sinir tarafından alınan girişlerin sinir üzerindeki etkisini belirleyen uygun katsayılarıdır. Her bir giriş kendine ait bir ağırlığa sahiptir. Toplama işlevi  $v_i$ , sinirde her bir ağırlığın ait olduğu girişlerle çarpımının toplamlarını eşik  $\theta_j$  değeri ile toplayarak etkinlik işlevine gönderir. Toplama işlevinin sonucu, etkinlik işlevinden  $f$  (etkinlik) geçirilip çıkışa iletilir. Sinir, etkinlik işlevinin eşik seviyesinin altında çıkış üretmez. Sinir, etkinlik işlevinin eşik seviyesinin üzerinde çıkış üretir. Çıkış  $y_i=f(s)$ , etkinlik işlevi sonucunda dış dünyaya veya diğer sinirlere gönderildiği yerdir. Bir sinirin bir tek çıkışı vardır. Sinirin bu çıkışı, kendinden sonra gelen herhangi bir sayıdaki diğer sinirlere giriş olabilir (Elmas, 2016). Denkle 4'de yapay sinir ağı modeli denklemi verilmiştir.

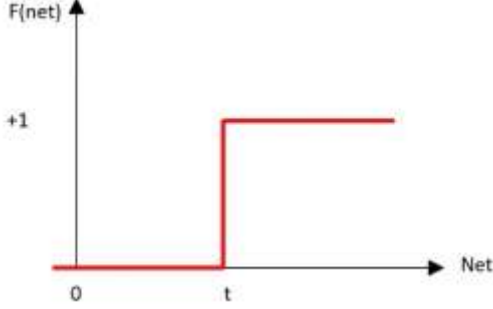
$$v_i(t) = w_1x_1(t) + w_2x_2(t) + \dots + w_{ij}x_n(t) + \theta_j = \sum_{i=1}^n w_{ij}x_n(t) + \theta_j \quad 4$$

Denkle 4'de  $i=1, \dots, n$  için  $x_i$  ağırlıklarının girişlerini,  $w_{ij}$  i'inci giriş ile j'inci hücrenin arasındaki bağlantı ağırlıklarını göstermektedir.  $\theta_j$  ise hücrenin eşik değerini ifade etmektedir. Hücrenin çıkışı toplama işlevinin sonucunun eşik değeri ile toplanıp aktivasyon fonksiyonundan geçirilmesi ile elde edilir. Bu durum denkle 5'da gösterilmiştir. Tüm YSA'lar bu temel yapıdan türetilmiştir (Elmas, 2016).

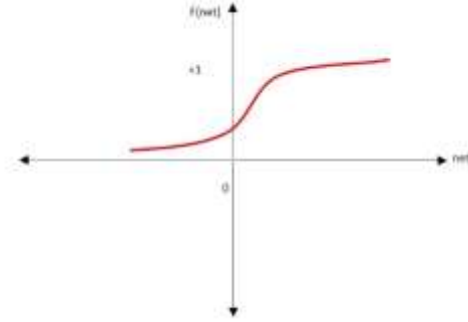
$$y_i = f(v_i) \quad 5$$

Aktivasyon fonksiyonları, doğrusal ve doğrusal olmayan biçimlerdedir. Aktivasyonu ifade eden tipik eşikleme fonksiyonları Şekil 6'da verilmiştir.

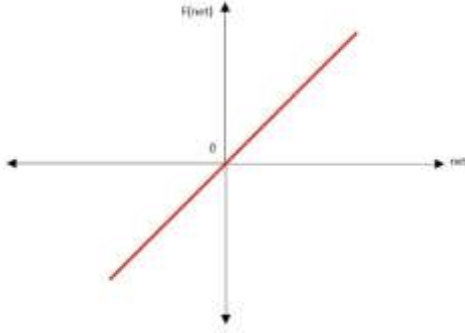
Şekil 6. Aktivasyon fonksiyonları



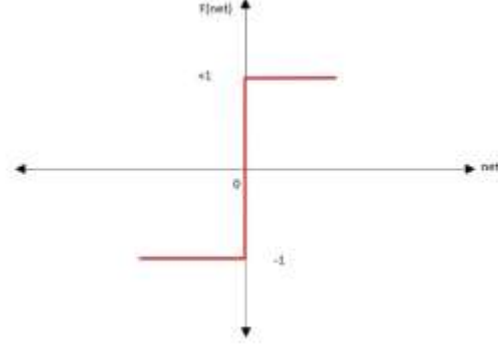
Basamak (step) fonksiyonu



Sigmoid fonksiyonu



Doğrusal (Linear) fonksiyon



Signum (katı sınırlamalı eşiklendirme) fonksiyonu

Basamak (step, adım) fonksiyonu denklem 6'da gösterilmiştir.

$$f(net) = \begin{cases} 1, & net \geq t \\ 0, & net < t \end{cases} \quad 6$$

Sigmoid (Sürekli eşikleme) fonksiyonu denklem 7'de gösterilmiştir.

$$f(net) = \frac{1}{1 + e^{-\gamma net}} \quad 7$$

Doğrusal (linear) fonksiyon denklem 8'de gösterilmiştir.

$$f(net) = net \quad 8$$

Signum (katı sınırlamalı eşiklendirme) fonksiyonu denklem 9'da gösterilmiştir.

$$f(xnet) = sgn(net) = \begin{cases} +1, & net > 0 \\ -1, & net < 0 \end{cases} \quad 9$$

## 4.2. Yapay Sinir Ağlarının Sınıflandırılması

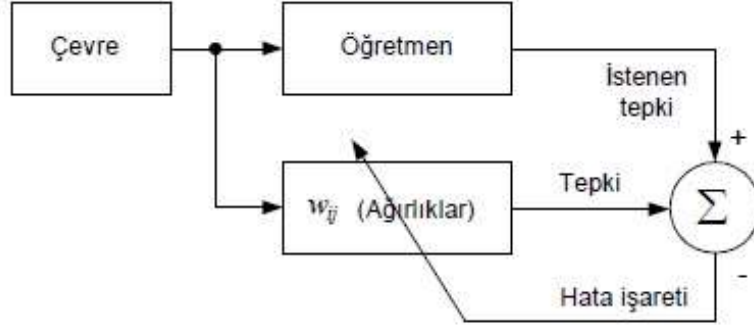
Yapay sinir ağı modelinin girişten çıkışa ilerleme şekline göre ileri beslemeli ve geri beslemeli ağlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Girdiden çıkışa kadar tek taraflı olarak ilerleyen ağlara ileri beslemeli ağlar adı verilmektedir. Hatanın geriye doğru iletiildiği ve ağırlık değerlerinin güncellendiği ağlara ise geri beslemeli ağlar adı verilmektedir.

Yapay sinir ağları öğrenme biçimlerine göre danışmanlı öğrenme ve danışmansız öğrenme olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

### 4.2.1. Danışmanlı öğrenme

Gerçek değer ile istenen değer arasındaki fark hata değeri olarak adlandırılmaktadır. Danışmanlı öğrenme kullanılan yapay sinir ağı modelinde hata değeri geriye doğru yayılır. Ağırlık değerleri hata değeri dikkate alınarak rastgele olarak tekrar ayarlanır. Buradaki amaç hata değerini en az indirmektedir. Hata değerinin kabul edilebilir seviyeye gelinceye kadar bu işleme devam edilir. Danışmanlı öğrenmede giriş verileri kullanılmadan önce eğitilmelidir. Hata değerlerini kabul edilebilir seviyelere indirmek için ağırlık değerlerinin ayarlanma aşamasına eğitim işlemi denir. Eğitim işlemi için rastgele seçilmiş giriş ve çıkış değerleri sisteme verilir. Bu verilere eğitim kümesi adı verilir. Eğitim sonucunda ayarlanan ağırlık değerlerinin başarısını ölçmek için test işlemine başlanır. Test işleminde test kümesi adı verilen rastgele seçilmiş veriler sisteme yüklenerek modelin başarısı test edilir. Hata oranı kabul edilebilir seviyede ise ağ kullanılmaya başlanır ve ağırlık değerleri bir daha değiştirilmez. Danışmanlı öğrenmeye perceptron, geriye yayılım, delta kuralı, en küçük karelerin ortalaması veya ADALINE örnek olarak verilebilir. Danışmanlı öğrenme Şekil 7'de gösterilmiştir.

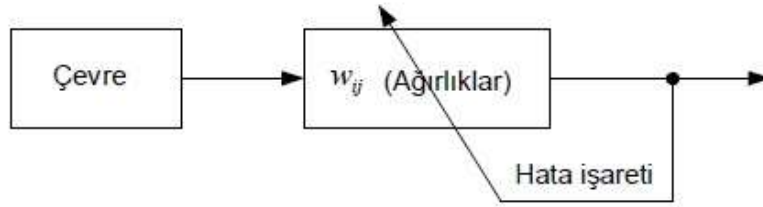
Şekil 7. Danışmanlı öğrenme



#### 4.2.1. Danışmansız öğrenme

Danışmansız öğrenmede hatanın geriye doğru yayılımı ve ağırlıkların güncellenmesi yoktur. Modelin gerçek çıkış değerleri hakkında fikri yoktur; bu yüzden giriş bilgilerine göre ağırlıklar ayarlanmaktadır. Danışmansız öğrenmeye, Hebbian öğrenme, Grossberg öğrenme, Kohonen'in öz örgütlemeli harita ağı örnek olarak verilebilir. Danışmansız öğrenme Şekil 8'de gösterilmiştir.

Şekil 8. Danışmansız öğrenme



#### 4.3. Danışmanlı Geri Yayımlı Öğrenme

Giriş, çıkış ve en az bir gizli katman olmak üzere üç katmandan oluşurlar. Gizli katman ve gizli katmandaki düğüm sayıları değişebilir. Düğüm sayısının artması ağın hatırlama yeteneğini artırmakla birlikte öğrenme işleminin süresini uzatmaktadır. Düğüm sayısının azaltılması eğitim süresini kısaltmakta fakat hatırlama yeteneğini azaltmaktadır. Giriş katmanındaki her bir düğüm gizli katmandaki her düğüme, gizli katman birden fazla ise bu katmandaki her bir düğüm kendisinden sonra gelen katmandaki her düğüme ve gizli katman çıkışındaki her düğüm çıkış katmanındaki her düğüme bağlıdır. Bir katmandaki hiçbir düğüm kendi katmanındaki diğer bir düğüme bağlı değildir. Her katmanın çıkış değerleri bir sonraki katmanın giriş değeridir. Bu şekilde giriş değerlerinin ağın girişinden çıkışına doğru ilerlemesine ileri besleme denilir (Elmas, 2016).

Geri yayılım öğrenme kullanıldığında, sonraki katmanların hataları kullanılarak gizli katmanın ağırlıkları ayarlanır. Böylece çıkış katmanında hesaplanan hatalar son gizli katman ile çıkış katmanı arasındaki ağırlıklar ayarlanır. Aynı biçimde, bu işlemler ilk gizli katmana kadar tekrarlanır. Bu yolla hatalar katman katman ilgili katmanın ağırlık düzeltmeleri yapılarak geriye doğru yayılır. Tamamlanan çalışma süresi içinde “toplam hata” en aza indirilmeye kadar bu işlemler tekrarlanır. Bu yöntem sistem hatasını veya maliyet işlevini azaltma esasına dayanan bir eniyileme (optimizasyon) işlemidir. Bu yöntem ağırlık ayarlamaları yapıldığı için “geri yayılım” ismi kullanılmıştır. (Elmas, 2016).

#### **4.4. Yapay Sinir Ağlarında Etkili Değişkenler**

Ağırlıkların başlangıç değerleri seçimi ağın performansını doğrudan etkilemektedir. Başlangıç ağırlık değerleri küçük aralıkta seçilirse öğrenme geç gerçekleşmekte; büyük aralıkta seçilirse yerel çözümler arasında dolaştığı görülmektedir. Ağırlık seçiminde bir standart bulunmamaktadır. Çalışmalarda ağırlıkların 0.1 ile 1.0 arasında başarılı sonuçlar ürettiğini göstermektedir.

Yapay sinir ağı modeline momentum katsayısı ilave edilmesi ağın performansını arttırmaktadır. Momentum katsayısı bir önceki adımdaki değişimin belirli bir oranının yeni değişim miktarına eklenmesidir. Bu özellikle yerel çözümlere takılan ağların sıçrama ile daha iyi sonuçlar bulmasını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu değerlerin küçük olması yerel çözümlerden kurtulmayı zorlaştırabilir. Çok büyük değerler ise çözüme ulaşmada sorunlar yaşatabilir (www.ibrahimcayiroglu.com, 2019). Momentum terimi adım sayısında ve toplam ağ hatasında bir düşüş meydana getirmektedir.

Gizli katman sayısının fazla artırılması işlemcinin yükünü arttıracak ve daha fazla bellek gereksinimi ortaya çıkaracaktır. Avantajı ise öğrenme işleminin daha başarılı olmasını sağlayacaktır. Gizli katmanda kullanılan sinir sayısının az olması ağın öğrenme ve hatırlamasını olumsuz etkileyecektir. Çalışmalarda gizli katman ve gizli katmadaki sinir sayısına deneme yöntemiyle karar verilebilir.

Öğrenme katsayısı( $\mu$ ), ağırlıkların değişim miktarını yani hatayı ne kadar ciddiye alacağımızı göstermektedir. Büyük tutulursa hatalar büyük değişime yol açmakta; küçük değerler seçilmesi ise öğrenme zamanını artırmaktadır.

## 5. Deneysel Çalışma

Tenis kortunun parlıtlı değerlerini öğrenmek için yapay zekâ tekniklerinden yapay sinir ağları yöntemi kullanılmıştır. Yazılımın alt yapısı için tenis kortunda 80 referans noktası belirlenmiş; bu noktaların parlıtlı değerleriyle piksel değerleri (R, G, B) arasında yapay sinir ağları yöntemi kullanılarak bir bağıntı oluşturulmuştur. Bu bağıntı tenis kortunun fotoğrafı kullanılarak tamamının uygulanabilmekte; böylece tenis kortunun tamamının parlıtlısı hesaplanabilmektedir. Ayrıca bu sistem kullanılarak tenis kortlarının homojen aydınlatma dağılım oranı (düzgünlük faktörü) de belirlenebilmektedir. Uygulama için kullanılacak tenis kortu Şekil 9'da görülmektedir. Tenis kortunda 6 armatür bulunmakla birlikte 1 tanesi arızalı olduğu için çalışmamaktadır. Kortta aydınlatma sodyum buharlı lambalar kullanılarak yapılmaktadır. Lambaların etkinlik faktörleri oldukça düşmüş ve kirlenme oranları da artmıştır. Bu da aydınlatma sisteminden istenen verimin elde edilemediğini göstermektedir.

**Şekil 9.** Tenis kortu



Tenis kortunda işaretlenmiş referans noktalarının piksel değerlerini öğrenmek için tripot ve Canon Eos 200D 18-55Mm fotoğraf makinesinden oluşan görüntü alma sistemi oluşturulmuştur. Alınan görüntü üzerinde görüntü işleme teknikleri kullanılarak her bir referans noktasının 25x25 piksellik alanının ortalama piksel (R, G, B) değerleri öğrenilerek kaydedilmiştir.

Referans noktalarının parıltı değerlerini öğrenmek için Konica Minolta'nın LS-160 model parıltı ölçeri kullanılmıştır. Parıltı ölçer kullanılarak kamera ile aynı açıdan her bir noktanın parıltı değerleri ölçülerek tabloya kaydedilmiştir. Tablo 5'de parıltı ölçüm sonuçları görülmektedir.

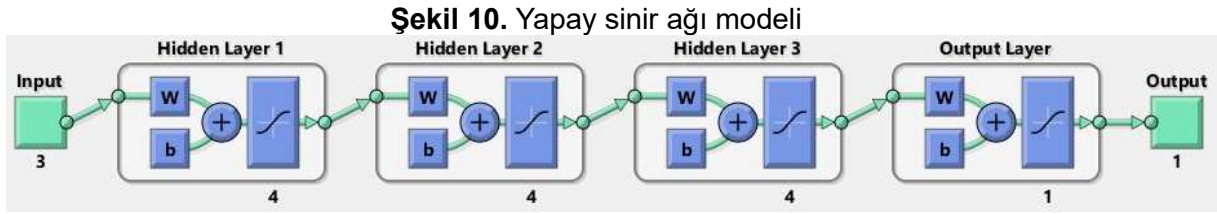
**Tablo 5.** Referans noktalarının parıltı değerleri

| Ölçüm noktaları | A    | B    | C    | D    | E    | F    | G    | H    |
|-----------------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| 1               | 1,06 | 0,88 | 0,95 | 1,03 | 1,21 | 1,12 | 1,07 | 0,81 |
| 2               | 1,54 | 1,28 | 1,30 | 1,32 | 1,59 | 1,65 | 1,57 | 1,36 |
| 3               | 1,90 | 1,52 | 1,53 | 1,88 | 2,40 | 2,12 | 2,05 | 1,75 |
| 4               | 1,90 | 1,54 | 1,57 | 1,91 | 2,47 | 2,17 | 2,09 | 1,81 |
| 5               | 1,85 | 1,35 | 1,46 | 1,78 | 2,09 | 1,79 | 1,72 | 1,57 |
| 6               | 1,63 | 1,02 | 1,19 | 1,37 | 1,51 | 1,12 | 1,33 | 1,68 |
| 7               | 1,38 | 1,13 | 1,30 | 1,46 | 1,61 | 1,50 | 1,57 | 2,20 |
| 8               | 2,24 | 1,79 | 1,58 | 1,80 | 2,07 | 1,82 | 2,00 | 2,91 |
| 9               | 2,18 | 1,73 | 1,60 | 1,52 | 1,77 | 1,64 | 1,73 | 2,98 |
| 10              | 1,47 | 1,20 | 1,12 | 1,08 | 1,14 | 0,99 | 1,06 | 1,88 |

Tenis kortunun parıltı değerlerini öğrenmek için yapay zekâ tekniklerinden yapay sinir ağları kullanılmıştır. Üç giriş (R,G,B) düğümlü, üç gizli katmanlı ve bir çıkış (parıltı) katmanından oluşan bir yapay sinir ağları modeli oluşturulmuştur. Üç gizli katmanın her birinde 4 adet düğüm bulunmaktadır.

Bu modelde geri yayılım algoritması kullanılmıştır. Giriş değerleri ile çıkış değerleri arasında hata sinyalini tespit edilerek, bu hata sinyaline göre ağırlıkları tekrar güncellenmektedir.

İterasyon sayısı olarak 1.000, momentum katsayısı 0,1, öğrenme katsayısı 0,2 olarak belirlenmiştir. Tasarlanan yapay sinir ağı modeli Şekil 10'da görülmektedir.



Uygulama sonuçlarının hata değerlerini öğrenmek için MSE (Mean Squared Error-Ortalama Karesel Hata) istatistiksel analiz yöntemi kullanılmıştır. Denklem 10'da MSE formülünü görülmektedir.

$$MSE = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n (y_i - \hat{y}_i)^2 \quad 10$$

Burada n ölçüm sayısını,  $y_i$  i'nci ölçüm noktasının gerçek değerini,  $\hat{y}_i$  i'nci ölçüm noktasının tahmin edilen değerini temsil etmektedir.

### 5.1. Bulgu Sonuçları

Çalışmada 80 adet veri seti bulunmaktadır. Bu verilerin %70'i eğitim amaçlı, %30'u test amaçlı kullanılmıştır. Yani verilerin 56 tanesi eğitim kümesi, 24 tanesi test kümesi olarak kullanılmıştır. Verilerin test ve eğitim amaçlı küme seçimi rastgele yapılmıştır. Sonuçları hata oranını öğrenmek için MSE (Mean Squared Error) yöntemi kullanılmıştır. MSE değerlerinin küçük çıkması hata değerlerinin azaldığını ve gerçek sonuca yaklaşıldığını göstermektedir. Tablo 6'da görüldüğü gibi yapay sinir ağı modeli 5 kez çalıştırılmıştır.

**Tablo 6.** MSE değerleri

| Test     | MSE (Mean Squared Error) |       |
|----------|--------------------------|-------|
|          | Eğitim                   | Test  |
| 1        | 0,1532                   | 0,25  |
| 2        | 0,0323                   | 0,39  |
| 3        | 0,055                    | 0,13  |
| 4        | 0,027                    | 0,27  |
| 5        | 0,055                    | 0,13  |
| Ortalama | 0,0645                   | 0,234 |

## 6. Tartışma ve Sonuçlar

Tenis kortunun ortalama parıltı değeri 1,60 cd/m<sup>2</sup> olmuştur. Bu çalışmada tenis kortlarının parıltı değeri yapay sinir ağları yöntemi kullanılarak öğrenilmiştir. Çalışma sonucunda MSE değeri eğitim verilerinde 0,0645, test verilerinde 0,234 olmuştur.

Yatay aydınlık düzeyi düzgünlüğü standartlarda 0,7'dir. Bu çalışmada elde edilen değer ise 0,51 olmuştur. İstenen değerden daha düşük olan bu değer kort üzerinde homojen parıltı dağılımının olmadığını göstermektedir. Kort üzerinde bazı noktaların karanlık bazı noktalarında gereğinden fazla aydınlatıldığını göstermektedir.

Bu çalışmada tenis kortu aydınlatma ölçümlerinde parıltı değeri kullanılmıştır. Parıltı insan gözü tarafında algılanabilen tek aydınlatma büyüklüğüdür. Nesnelere diğerlerinden ayırt etmemizi sağlayan bu büyüklük sayesinde nesnelere görebilmekteyiz. Yol, tünel gibi önemli yerlerin aydınlatma ölçümlerinde parıltı yöntemi dikkate alınarak ölçümler yapılmaktadır. Bu çalışmayla tenis kortu aydınlatma ölçümlerinde parıltı yönteminin kullanılması önerilmektedir.

Parıltı ölçer cihazı noktasal ölçüm yapabilirken geliştirilen yapay sinir ağları temelli bu yöntem sayesinde bütün tenis kortunun ölçümü kısa sürede yapılabilmektedir. Böylece zamandan ve paradan tasarruf edilebilmektedir.

Bu çalışmada yapay zekâ tekniklerinden yapay sinir ağları yöntemi tercih edilmiştir. Başarı oranını arttırmak için referans ölçüm nokta sayısı artırılabilir ve diğer yapay zekâ teknikleriyle hesaplamalar yapılabilir.

## Kaynakça

- Archanaa, M.- Kalaisevi Geetha, M. (2015), "Object Detection and Tracking based on Trajectory in Broadcast Tennis Video", *Procedia Computer Science*, Vol.58, pp. 225-232.
- Baykal, Nazife-Beyan, Timur (2004), *Bulanık Mantık Uzman Sistemler ve Denetleyiciler*. Bıçaklar Kitapevi, Ankara.
- CIE 112 (1994), *Glare Evaluation System for Use Within Outdoor Sports and Area Lighting*.
- DIN 5035 (1990), *Artificial Lighting Recommended Values for Lighting Parameters Forindoor and Outdoor Workspaces*.
- Elmas, Çetin (2016), *Yapay Zekâ Uygulamaları*. Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- EN 12193 (2019), *Light and lighting - Sports lighting*.  
<https://www.itftennis.com/technical/facilities/facilities-guide/lighting.aspx>,  
(15.08.2019)
- <http://www.ibrahimcayiroglu.com/Dokumanlar/IleriAlgoritmaAnalizi/IleriAlgoritmaAnalizi-5.Hafta-YapaySinirAglari.pdf>, (15.08.2019).
- İzбек, K. Kurtuluş (2006), *Tünel aydınlatma tekniği: prensipler, kriterler, örnekler*. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Özkaya, Muzaffer -Tüfekçi, Turgut (2011), *Aydınlatma Tekniği*. Birsen Yayınevi, İstanbul.
- Sirel, Şazi (1997), *Aydınlatma sözlüğü*, YEM Yayınları, İstanbul.
- Türknikon, 2017. *Beyaz Dengesi Nedir?*. Erişim Tarihi: 29.10.2017.  
<https://www.turknikon.com/beyaz-dengesi-22030>
- TS EN 12193 (2019), *Aydınlatma ve ışık - Spor aydınlatması*.
- Uğur, Aybars- Kınacı, Ahmet Cumhuri (2006), "Yapay Zeka Teknikleri ve Yapay Sinir Ağları Kullanılarak Web Sayfalarının Sınıflandırılması", XI. "Türkiye'de İnternet" Konferansı Bildirileri, 21 - 23 Aralık, Ankara.
- Ünal, Adem (2014), *Aydınlatma Tasarım ve Proje Uygulamaları*. Birsen Yayınevi, İstanbul.

ÜnverR, Fatma Rengin (1991), Kapalı Hacimlerde Lamba Işığının Yatay Düzlemde Oluşturduğu Aydınlığın ve Aygıt Geriveriminin Hesaplanması, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın Merkezi, İstanbul.

Wikimedia, 2017. Erişim Tarihi: 03.11.2017.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CIExy1931\\_sRGB.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CIExy1931_sRGB.png)

