

Mülkiye Dergisi

eleştirel bir sosyal bilimler dergisidir.

Kültür Özel Sayısı

21. Yüzyılda Kültür Politikaları

Mülkiye Dergisi

Mülkiyeliler Birliği Genel Merkezi Yayın Organı

Sahibi

Fuat Ően

Genel Yayın Yönetmeni - Editör

Nilgün Erdem

Editör Yardımcıları

Ekin Değirmenci- Gülçin Özge Tan- Nuray Şahin

Alan Editörleri

Aslı Yılmaz Uçar- Dinçer Demirkent- Emel Memiş Parmaksız- Umut Can

Adisönmez- Ünsal Doğan Başkır

Türkçe Dil Editörü

Nuray Şahin

İngilizce Dil Editörü

Ekin Değirmenci

Teknik Editör

Erkan Muniroğlu

Yazı İŞleri Müdürü

Elçin Aktoprak

Koordinasyon

Elif Karakurt

Yönetim Yeri

Konur Sokak No: 1 06640 Kızılay / ANKARA

Tel: (312) 418 55 72 - 418 82 98

Faks: (312) 419 13 73

mulkiyederigi.info e-posta: mulkiyederigi@mulkiye.org.tr

Kapak ve Sayfa Tasarımı

Ergin Şafak Dikmen

Dizgi

Erkan Muniroğlu

Web Sayfası Sorumlusu

Erkan Muniroğlu

Baskı

Eğiten Matbaacılık

Zübeyde Hanım Mah. Süzgün Sk. No:7 Altındağ/ANKARA, Sertifika No:47083

Basım tarihi:

02 Eylül 2024

Yaz 2024

Mülkiye Dergisi, yılda dört sayı olarak yayımlanan hakemli bir dergidir, Yayın Etiği Komitesi (COPE) üyesidir ve ULAKBİM-TR Dizin, ASOS Index ile EBSCO-Political Science Complete veritabanlarınınca taranmaktadır.

DANIŞMA KURULU

Mehmet Ali Ağaoğulları (AÜ SBF Emekli)
Sina Akşin (AÜ SBF Emekli)
H Faruk Alpkaya (AÜ SBF Emekli)
Kerem Altıparmak (İnsan Hakları Okulu)
İlker Ataç (Viyana Üniversitesi)
Suavi Aydın (Hacettepe Üniversitesi İletişim
Fakültesi)
Ahmet Murat Aytaç (AÜ SBF)
Korkut Boratav (AÜ SBF Emekli)
Meral Özbek Bostancıoğlu (MSGSÜ Fen
Edebiyat Fakültesi)
Gamze Çavdar (Colorado Eyalet Üniversitesi)
Nur Betül Çelik (AÜ İLEF Emekli)
Gülten Demir (Marmara Üniversitesi,
SBMYO, Dış Ticaret Bölümü)
Yücel Demirer (Kocaeli Üniversitesi İİBF
Emekli)
Bülent Duru (AÜ SBF)
Nilgün Erdem (AÜ SBF)
Korkut Ertürk (Utah Üniversitesi)
Aslı Iğsız (New York Üniversitesi)
Cevahir Kayam (İstanbul Üniversitesi AİİTE)
Uygur Kocabaşoğlu (İzmir Ekonomi
Üniversitesi)
Levent Köker (Atılım Üniversitesi)
Ahmet Haşim Köse (AÜ SBF Emekli)

Bilsay Kuruç (AÜ SBF Emekli)
Ahmet Makal (AÜ SBF Emekli)
Şebnem Oğuz (Başkent Üniversitesi İİBF)
Kerem Öktem (Oxford Üniversitesi)
Şennur Özdemir (AÜ SBF Emekli)
Alev Özkazanç (AÜ SBF Emekli)
Maria Pia Pedani (Venedik Ca' Foscari
Üniversitesi)
Türkan Sancar (AÜ HF)
Ömür Sezgin (AÜ SBF Emekli)
Sinan Sönmez (Atılım Üniversitesi
İşletme Fakültesi)
Belkıs Ayhan Tarhan (Lefke Avrupa
Üniversitesi)
Erel Tellal (AÜ SBF)
Taner Timur (AÜ SBF Emekli)
Gülay Toksöz (AÜ SBF Emekli)
İlhan Uzgel (AÜ SBF Emekli)
Galip Yalman (ODTÜ İİBF Emekli)
Yavuz Yaşar (Denver Üniversitesi)
Aybige Yılmaz (Kingston Üniversitesi)
Filiz Çulha Zabcı (AÜ SBF)
Erik Jan Zürcher (Leiden Üniversitesi, Bölge
Çalışmaları Enstitüsü)

YAYIN KURULU

Ali Somel (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Alper Yağcı (Boğaziçi Üniversitesi)
Aslı Yılmaz Uçar (Altınbaş Üniversitesi)
Bülent Özçelik (Kapadokya Üniversitesi)
Boran Ali Mercan (Ankara Üniversitesi)
Cengiz Ekiz (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Çağrı Kaderoğlu Bulut (Ankara Üniversitesi)
Cenk Saraçoğlu (Ankara Üniversitesi)
Diñçer Demirkent (Ankara Üniversitesi)
Emel Memiş (Ankara Üniversitesi)
Erdem Çolak (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)
Esra Sarioğlu (Max Planck Institute)
Ferda Dönmez (Ankara Üniversitesi)

Funda Hülagü (Margburg Philipps Universität)
Hasan Hüseyin Aksoy (Ankara Üniversitesi)
Meltem Kayıran (Ankara Üniversitesi)
Nazan Bedirhanoğlu (Xavier University)
Pınar Dönmez (De Montfort University)
Selman Saç (Dumlupınar Üniversitesi)
Umut Can Adisönmez (İzmir Ekonomi
Üniversitesi)
Ünsal Doğan Başkır (İzmir Ekonomi
Üniversitesi)
Vedat Ulvi Aslan (Ankara Üniversitesi)
Yasemin Dildar (California State University)

İçindekiler

Tema Editöründen.....VII

Editör Notu.....XI

Makale

Neo-liberalizmin Türkiye Akademisi Üzerine Etkileri: Kültürel Çalışmalar Disiplini.....1

Geran Özdeş Çelik, Dilek Çakır

Yapay Zekânın Sanat Emegine Olası Etkisi.....35

Orhan Ürünçan Yücel

Kültürel Hegemonya ve İslamcı Kadın Dernekleri: HAZAR ve KADEM Örneği.....77

Gülşen Çakıl Dinçer

Siyasal İktidar ve Kültürün Yeniden İnşası: Türkiye’de Festivalin Dönüş(üm)ü.....105

Ayşenur Kılıç

Davetli Yazı

Kültür Politikası: Kısa Bir Değerlendirme.....145

Füsun Üstel

Ulusal Çerçeve ve Kültür Politikaların Huzursuzluğu.....157

Banu Karaca

Bizim Bir Sanatımız Var!: Yeditepe Bienali ve Estetik Bir Cemaat Olarak Halk.....169

Begüm Özden Fırat

Söyleşi

Kültür Politikaları ve Örgütlenme Üzerine Söyleşiler.....179
Gülçin Özge Tan

Kitap İncelemesi

Çağdaş Sanatın 'Görkemli' Yansımaları: Eleştirel Bir Bakış Kitap İncelemesi.....215
Duru Çiğdem Şimşek

Dünyanın Düzleşmesi: Kültürün Krizi ve Normların Tahakkümü Kitap İncelemesi.....221
Erol Uğraş Öçal

Mülkiye Dergisi Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları....
.....231

Tema Editöründen...

2023 yılı temmuz ayında Mülkiye Dergisi'nin editöryal ekibinin teklifiyle ve yayın kurulunun olumlu görüşüyle 21. yüzyılda kültür politikaları temalı bir özel sayı hazırlanması kararı alındı. Bu karar sonrasında yaptığımız çağrımızda, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan savaşların, krizlerin ve teknolojik gelişmelerin kültür alanında önemli etkileri olmasına karşılık bu etkilerin Türkiye'deki akademik kamuoyunda yeterince irdelenmediğini belirtmiştik. Buna ek olarak, son kırk yıla damgasını vuran neo-liberalizm ve küreselleşme politikalarının hemen her alandaki etkisi incelenirken kültür alanındaki etkisinin yeterince araştırılmamış olması da çağrının 21. yüzyıla odaklanmasında etkili olmuştu. Bu özel sayı ile akademik kamuoyunun ilgisini kültür alanına çekmeyi ve bahsi geçen boşluğu doldurmaya bir nebze olsun katkı sunmayı amaçlamıştık.

21. yüzyılda kültür politikalarını tartışmayı umduğumuz özel sayı çağrısı on yedi çalışma ile karşılık buldu. Editör değerlendirmesi sonucunda, on yedi makalenin dokuzu bu özel sayı için hakem süreci işletilmeye uygun bulunurken kalan sekiz çalışma politika ile bağı kurulmamış kültür konularına odaklanılması gibi nedenlerle reddedildi. Hakem sürecine giren dokuz makalenin dördü kabul alırken üçü yazarları tarafından geri çekildi. İki çalışmanın yazarlarıyla ise özet gönderimleri sonrasında bir daha iletişim kurulamadı. Yaşadığımız bu tecrübeye dayanarak, Türkiye'deki akademik kamuoyunun kültür politikaları konusuna yeterince ilgi göstermediğine, kültür politikası denildiğinde neyin anlaşıldığının net olmadığına ve konunun genellikle dar bir alanda tartışıldığına dair öngörülerimizde (maalesef) haklı çıktığımızı söyleyebilirim. Konuya ilişkin tartışma çeşitliliğinin olmamasının yanı sıra konunun belirli boyutları neredeyse hiç ele alınmamaktadır. Bunlar arasında en dikkat çeken kamu yönetimi boyutudur. Oysa özel sayının içeriği, konunun hem siyaset/politics hem siyasa/policy yönlerini içerecek şekilde planlanmıştı. Ancak gönderilen çalışmalar içerisinde kamu politikası olarak kültür meselesine ya da kültür alanındaki kamu kurumlarına ilişkin hiçbir çalışma bulunmamaktadır. Sayının bu yönüyle eksik kaldığını belirtmek gerekir. Bu eksiklere rağmen, özveri ile hazırlandığını bildiğimiz, mümkün olduğunca geniş çerçeveye sunan ve yeni tartışma alanlarına işaret eden bu özel sayıyı başta kültür politikalarına ilgi duyanlar olmak üzere tüm ilgilileriyle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Sayının, bu alandaki tüm araştırmacılara faydalı olmasını umuyoruz.

21. Yüzyılda Kültür Politikaları temalı bu özel sayı, dört araştırma makalesi, üç davetli görüş yazısı, iki kitap incelemesi ve bir röportaj dizisinden oluşmakta. Bu özel sayı, Mülkiye Dergisi'nin değerli okuyucularını araştırma makaleleri ile karşılıyor. Sayının ilk makalesi, Geran Özdeş Çelik ve Dilek Çakır tarafından

kaleme alınan “Neo-liberalizmin Türkiye Akademisi Üzerine Etkileri: Kültürel Çalışmalar Disiplini” başlıklı makaledir. Çelik ve Çakır çalışmalarında, kültürel çalışmalar disiplininin gelişimini ve neoliberal politikalar eksenindeki dönüşümünü ele alıyor. Bu gelişim ve dönüşüm Türkiye’deki lisansüstü tezlerin içerik analizi tekniği ile incelenmesiyle okuyucuya sunuluyor. Yazarların tezi ise “neo-liberalizmin etkisiyle Türkiye’de kültürel çalışmalar alanının eleştirel niteliğini kaybederek teknokratik bir anlayışa yöneldiği ve böylece kültür politikalarını yönlendirme ve üretme rolünü üstlenme eğiliminde olduğu” yönünde. İkinci araştırma makalesi çok daha güncel bir konuya, yapay zekânın sanat emeği üzerindeki etkisine odaklanıyor. Orhan Ürünçan Yücel tarafından hazırlanan “Yapay Zekânın Sanat Emeğine Etkisi” başlıklı çalışmada, yapay zekânın sanat emeği üzerindeki mevcut ve olası tartışma alanları örnekler ile açıklanıyor. Oldukça yeni ve dinamik bir konuyu ele alması sebebiyle betimleyici yönün ağır bastığı çalışma, literatür taramasının yanı sıra çevrimiçi haber arşivlerinden de besleniyor. “Kültürel Hegemonya ve İslamcı Kadın Dernekleri: Hazar ve Kadem Örneği” başlığını taşıyan Gülşen Çakıl-Dinçer’in makalesi AKP’nin kültürel iktidar olamama konusundaki serzenişlerinin bir sonucu olarak yükselen İslamcı Kadın Dernekleri’nin kültür-sanat alanındaki faaliyetlerini tartışıyor. Cihan Tuğal’ın pasif devrim kavramının çerçevesinde yürüttüğü tartışmanın sonucunda Çakıl-Dinçer, HAZAR ve KADEM bünyesinde yapılan çalışmaların temel tüketicisinin kamu kurumlarıyla sınırlı kalmasının bu İslamcı kadın derneklerinin, hedeflediklerinin aksine, kültürel hegemonya inşasında etkili birer aktör olamamalarına yol açtığını ileri sürüyor. Ayşenur Kılınç tarafından kaleme alınan “Siyasal İktidar ve Kültürün Yeniden İnşası: Türkiye’de Festivallerin Dönüş(üm)ü” başlıklı dördüncü araştırma makalesi ise 2018-2024 arasında Türkiye’de düzenlenen Kültür Yolu Festivali ve Teknofest üzerinden “festivalleştirme pratiklerinin” arka planına eğiliyor. Yazara göre her festivalin “birleştirici (ulus inşası gibi, bir aradalık, eşzamanlılık yaratma gibi) bir fonksiyonu” bulursa da, “bu makalede incelenen festivallerde bu birleştirici fonksiyona içre bir ‘farklı/öteki olana mesafe koyma” pratikleri de tespit edilebilir.

Özel sayımızın ikinci kısmında kültür politikaları alanında uzun süredir çok önemli çalışmalara imza atmış değerli isimlerin davetimize icabet ederek yazdıkları görüş yazılarına yer veriyoruz. Bu yazılardan ilki Füsun Üstel’e ait. 2021 yılında İletişim Yayınları’ndan Kültür Politikalarına Giriş: Kavramlar, Modeller, Tartışmalar kitabını yayımlayan Üstel, “Kültür Politikası: Kısa Bir Değerlendirme” başlıklı yazısında farklı ülkelerdeki kültür politikalarını karşılaştırmalı bir biçimde ele alırken bu politikaların ortak keseni olarak işaretlediği neoliberalizmin yarattığı tahribatı gözler önüne seriyor. Üstel’e göre, kültür endüstrilerinden yaratıcı endüstrilere doğru yaşanan kayma bizleri, kanıt temelli, ölçülebilir, projelendirilebilir ve çıktı-odaklı kültür politikalarıyla karşı karşıya bırakmaktadır ve yaşadığımız çağda

kültür politikalarının doğrultusu “insan yüzlü neoliberalizmin” inşasını hedeflemektedir. Davetli yazılarımızın ikincisi, *The National Frame: Art and State Violence in Turkey and Germany* (Fordham University Press, 2021)’in yazarı Banu Karaca’ya ait. Kültür politikalarının kendine özgü gerilimlerini tartışarak yazısına başlayan Karaca, Türkiye’deki kültür politikalarının eksiklerini Cumhuriyet tarihinden örneklerle anlatarak küreselleşen sanat alanının hâlâ “ulus-devletin kavramsal merceğinde kırılmaya devam ettiği”nin altını çiziyor. Son davetli yazımız ise sanat, aktivizm ve müşterekler konularında uzun yıllardır çalışmalar yapan, *Mülkiyet ve Müsterekler: Türkiye’de Mülkiyetin İnşası, İcrası ve İhlali* (Metis, 2023) kitabının eş-editörü Begüm Özden Fırat tarafından yazıldı. AKP’nin kültürel iktidar olma çabalarının bir tezahürü olarak ortaya çıkan Yeditepe Bienali’nin “yerli ve milli” karakterini analiz eden Fırat, bienalin halkı “estetik bir cemaat” olarak nasıl inşa etmeye çalıştığını ortaya koyuyor.

Kültür politikalarını anlamlandırmanın en önemli noktalarından biri de bu politikalardan doğrudan etkilenen kültür üreticilerinin nelerle karşı karşıya kaldıklarını öğrenmekten geçiyor. Bu doğrultuda özel sayımızın bir bölümünü de farklı kültür üreticilerinin görüşlerine ayırdık. Gülçin Özge Tan’ın Bahriye Kabadayı (Yönetmen-Belgesel Sinemacılar Birliği), Berfin Zenderlioğlu (Yönetmen, Oyuncu-Oyuncular Sendikası, Burhan Şeşen (Müziyen, Yazar-Müzik Yorumcuları Meslek Birliği), Elçin Poyrazlar (Gazeteci, Yazar-Gazete Oksijen, Türkiye Polisiye Yazarlar Birliği), Hayri Erdoğan (Yayın Yönetmeni, Editör-Yayıncılar Kooperatifi), Murat Koca (Senarist - Senaryo ve Diyalog Yazarı Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) ve Onur Gazdağ (Oyuncu, Yönetmen-Tiyatromuz Yaşasın İnisyatifi, Ankara Tiyatro Kooperatifi) ile yaptığı söyleşiler, Türkiye’deki kültür üreticilerinin hem sektörel bazda yaşadıkları sorunlara hem de daha geniş bir perspektiften Türkiye’deki kültür politikaları hakkındaki görüşlerine yer veriyor.

Bu özel sayı içerisinde okuyucuya iki kitap incelemesi sunuyoruz. Bunlardan ilki Duru Çiğdem Şimşek’in Julian Stallabrass’ın kaleme aldığı “Çağdaş Sanat: Bir Tarihçe” isimli kitabına ait incelemesidir. Stallabrass’ın, 20. yüzyılın sonlarından itibaren çağdaş sanatın gelişimini ele alan eseri, okuyucunun çağdaş sanatın tarihini dönemin siyasal ve ekonomik tarihiyle beraber anlamasını sağlama amacını taşımaktadır. Şimşek, “Çağdaş Sanatın Görkemli Yansımaları: Eleştirel Bir Bakış” başlığını taşıyan incelemesinde Stallabrass’ın eserini temel argümanlar, amaç ve anlatım gücü gibi unsurlarla değerlendiriyor ve okuyucuya eser hakkında bir çerçeve sunuyor. İkinci kitap incelemesi ise Oliver Roy’un 2022 yılında yayımlanan “Dünyanın Düzleşmesi: Kültürün Krizi ve Normların Tahakkümü” isimli kitaba aittir. Roy kitabında, kültür mefhumunun kendisinin krizde olduğunu, toplumların ortak muhayyilelerini yitirdiklerini, bu kültürsüz ve muhayyilesiz dünyada ise normların yaygınlaştığını ve tahakküm kurduğunu ileri sürmektedir.

Erol Uğraş Öçal tarafından hazırlanan inceleme “Kültürsüz Muhayyilesiz Ütopyasız Bir Toplumun Bir Arada Kalabilme İhtimali” başlığını taşıyor.

Çağrımıza karşılık olarak bu özel sayı için gönderilen toplam on yedi çalışmanın tüm araştırmacılarına teşekkür ederim. Bu çalışmalar içerisinde tam metinlerini zamanında gönderen, hakem sürecini sabırla bekleyen, hakem ve editör önerilerini dikkate alarak çalışmalarına yeni katkılar yapan ve bu sayıda çalışmalarını okuyucuyla buluşturma fırsatı bulduğumuz dört araştırma makalesinin her bir araştırmacısına ayrıca teşekkür ederim. Değerli vakitlerini ayırarak araştırma makalelerine hakemlik yapan ve daha iyi metinler haline gelmesinde emekleri olan tüm hakemlere minnetlerimi sunarım. İlk günden son güne kadar, Dergipark sürecini yürütmekten hakemlerle ve araştırmacılarla iletişim kurmaya, yazıların redaksiyonunu üstlenmekten bu sayıya bir röportaj dizisi ve kitap incelemesi ile katkı sunmaya kadar her işe yetişen Dr. Gülçin Özge Tan ve Dr. Erol Uğraş Öçal’a özel olarak teşekkürlerimi iletmek istiyorum. Son olarak, bu sayıya başladığımız dönemde Mülkiye Dergisi’nin editörlüğünü yürüten ve bu özel sayının oluşmasına ön ayak olan Doç. Dr. Emel Memiş’e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Dr. Erdem Çolak

Editör Notu...

Sevgili okurlar, bu benim Mülkiye Dergisi editörü olarak son sayım. Geçtiğimiz üç yıl Mülkiye Dergisi'nin editörü olarak görev almak bir ayrıcalıktı ve akademi yaşamımın çok önemli bir parçası oldu. Bunun için Mülkiyeliler Birliği Derneği'ne çok minnettarım. Akademik özerkliğin ve özgürlüğün ortadan kaldırıldığı bir dönemde, bilimsel bilginin üretilmesine, eleştirel düşüncenin paylaşılmasına katkıda buldukları için Mülkiyeliler Birliği yönetimine de teşekkür ediyorum.

Görevi üstlendiğimde, barış akademisyenlerinin ihracının üzerinden dört uzun yıl geçmişti ve birçok meslektaşım ve arkadaşım artık fakültede değildi. O dönem yaşatılan ağır yıkım ve izleyen çürümeye karşı durmak için farklı direniş biçimleri bizleri bekliyordu. Böyle bir süreçte Dergi bana, aynı mekânda olmasak da birlikte üretmenin gücünün kötülüğe karşı bir direniş biçimi olduğunu gösterdi ve editör ekibiyle birlikte bir yol yürümek umut verdi. Bu nedenle Dergiyi var eden, tüm okur ve yazarlara katkıları için teşekkür ediyorum.

Bu notumda, editör ekibinin içinde olmama destek olan tüm dostlarıma teşekkür etmek istiyorum. Öncelikle üç yılın ardından, derginin editörlüğünü üstlenen sevgili Nilgün Erdem hocama, yıllarca fakülteden mahrum bırakılmasına rağmen akademik değerlerin yeniden yaşatılması için gösterdiği çaba ve güçlü duruşu, şimdi de derginin editörü olarak vereceği destek için çok teşekkür ederim.

Bu dönemde üçü özel sayı olmak üzere toplam on dört sayı ancak büyük bir özveri ve ekip sayesinde yayımlandı. Başta, dergiye uzun süredir emek veren üyelerden oluşan yayın kuruluna, destekleri ve güvenleri için teşekkür ederim. Yoğunluklarına rağmen olağanüstü çaba sarf ederek, özel sayı editörlüğünü üstlenen Ece Kocabıçak, Yasemin Dildar ve Gülçin Özge Tan'a dergi tarihinde bir ilk olan feminist politika özel sayısının tüm sürecini baştan sona hazırladıkları için çok teşekkür ederim. Yaşatılan tüm zorluklara rağmen, dirayetiyle bana umut veren Cumhuriyetin Yüzüncü Yılı özel sayının çıkmasını sağlayan Dinçer Demirkent, Onur Yıldız ve Nuray Şahin'e çok teşekkür ederim. Erdem Çolak ve Erol Uğraş Öçal'a, dergi tarihinde bir başka ilk olan, 21. yüzyılda kültür politikaları temalı özel sayıyı bizlere kazandırdıkları için, ekonomi politik alanında ihmal edilebilen sanat ve kültür politikalarına eleştirel bakışın önemini ortaya koydukları için çok teşekkür ederim.

Ne kadar uzun sürerse sürsün, makaleleri hızla yayına hazır hale getirme konusunda özel bir yeteneğe sahip olan mizanpaj editörümüz Erkan Müniroğlu'na ayrıca teşekkür etmek istiyorum. Onun, deprem bölgesinde

olsa dahi, yapabilirim tavrı olmadan bunları gerçekleştirmemiz mümkün değildi. Son sayılarda aramıza katılan fakat bizimle başından itibaren varmışçasına hiçbir işi aksatmadan mizanpaj görevini üstlenen Orhan Ürünçan'a çok teşekkür ederim. Arka planda, dergi ekibinin parçası olarak her daim bize destek olan medya ve iletişim sorumlusu Elif Karakurt'a, herhangi bir aksilik çıkmaması için çaba gösteren teknik editörlerimize, matbaada sabırla son dakika değişikliklerimize yanıt veren dostlarımıza çok teşekkür ederim. Mülkiye Dergisi ağırlıklı olarak siyaset bilimi alanındaki makalelere yer veren çok disiplinli bir dergi. Aslı Yılmaz Uçar, Ünsal Doğan Başkır'a alanın dışından biri olduğumu hissettirmedikleri için, alan editörleri olarak sundukları katkılara çok teşekkür ederim.

En sona bıraktığım büyük teşekkürüm ise editör ekibindeki dostlarıma. Gülçin Özge ve Nuray Şahin ile aramıza yakın zamanda katılan Ekin Değirmenci'ye çok teşekkür ederim! Bu dönemi ve akademinin mevcut halini "normal" kabul edip çarkın bir parçası olmaya talip olmadığınız için çok teşekkürler. Bilimsel arayış ve merakı zirvede yaşarken, olağanüstü bir özveriyle tüm sayıların düzenli olarak yayınlanmasını sağlama çabanız için çok teşekkürler. Kolektif üretimin keyfinin hiçbir koşulda bozulmasına izin vermeyen duruşunuz için çok teşekkürler. Akademide var olma isteğiniz beni hep umutlandırdı. Daha nice akademik buluşmalarda görüşmek dileğiyle!



Neo-Liberalizmin Türkiye Akademisi Üzerine Etkileri: Kültürel Çalışmalar Disiplini

Geran Özdeş Çelik, Hacettepe Üniversitesi

ORCID: 0000-0002-9365-4112

E-Posta: ozdescelik@gmail.com

Dilek Çakır, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi

ORCID: 0000-0002-7370-7424

E-Posta: dilek.cakir@asbu.edu.tr

Öz

Bu çalışma, Türkiye’de neo-liberal politikaların kültürel çalışmalar disipliniyi nasıl şekillendirdiğini ve dönüştürdüğünü incelemektedir. Türkiye akademisinde 2000’li yıllarda kurulan kültürel çalışmalar disiplini zaman içinde giderek popülerleşmiştir. Bu süreç, disiplinin başlangıçta mevcut iktidar ilişkilerine karşı aldığı eleştirel ve politik tutumun yitirilerek neo-liberal hegemonyaya entegrasyonu eş-zamanlıdır. Disiplinin neo-liberalizmle birlikte geçirdiği dönüşüm sorunsallaştırılırken küresel düzlemde politik ve entelektüel bağlamı, akademi içerisindeki konumu, içeriği ve temel odak noktalarının disiplinin ortaya çıkışından günümüze kadar olan gelişimine ve değişimine odaklanılmaktadır. Böylece, akademiye eleştirel düşünce ve pratiklerin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren güçlü bir temele oturduğu, ancak sonrasında bu eleştirel duruşun nasıl zayıfladığı ve kültürel çalışmalar disiplininin bu süreçten nasıl etkilendiği ortaya konulmaktadır. Tarihsel izler takip edildiğinde Türkiye akademisinin neo-liberal politikalarla birlikte aynı süreçlerden geçtiği, bilginin piyasa değeri ile ölçülmesinin ve bu ölçünün getirdiği rekabetin baz alındığı ve bu hareket noktasına göre disiplinlerin yönünün değiştiği görülmektedir. Akademik eleştirinin etkisiz bırakılarak akademi piyasa güçlerine karşı değil, piyasanın yanında işleyen bir mekanizmaya dönüştürülmüştür. Bu süreç, “kültür” kavramının toplumsal ve politik işlevini zayıflatmış, Türkiye kültürel çalışmalar disiplini de bu yönde hızla bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu çerçevede, kültürel çalışmalar disiplininin küresel ve tarihsel bağlamda merkezine aldığı temalar belirlenmiştir. Ayrıca disiplinin Türkiye’de geçirmekte olduğu dönüşüm sonucu yeni eğilimler takip edilerek tüm temaları kapsayan bir sınıflandırma yapılmış, çalışmanın analizinde bu temalar baz alınmıştır. Alanda üretilen 863 lisansüstü tez detaylı bir şekilde incelenerek, teorik ve metodolojik genel eğilimler belirlenmiş ve alanın hangi politik ve sosyal gündemlerle ilişkilendirildiği, hangi temaların öne çıktığı tespit edilmiştir. Analizin çıktıklarına bakıldığında disiplinin, eleştirel geleneğin takipçisi olarak kurulurken zaman içerisinde eleştirel niteliğini yitirerek betimsel bir perspektife yöneldiği anlaşılmıştır. Bu süreçte, kültürün giderek geniş siyasal ve sosyal bağlamından koparıldığı, kültür ekonomisi temelli teknokratik bir bakış açısının ise akademiye hızla görünür hâle

geldiği ortaya çıkmıştır. Disiplinin geçirdiği bu dönüşüm, politikaların ulusal sınır ve niteliklerini vurgulayan biçimde konumlanmasına da neden olmaktadır. Söz konusu konumlanış kültürel çalışmaların 'milli kimlik' meselesine indirgenmesine neden olmakta ve özcü yaklaşımları pekiştirerek eleştirel niteliğinin aşınma hızını artırmaktadır. Çalışmanın analizi doğrultusunda varılan nokta, disiplinin kültür politikalarını destekleyici bir rol üstlenmekte ve eleştirel niteliğini kaybetmekte olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Neo-Liberalizm, Akademi, Kültürel alışmalar, Kültür Politikaları, Eleştirel Düşünce.

The Impacts of Neoliberalism on Academia in Turkey: The Discipline of Culture Studies

Abstract

This study examines the impacts of neo-liberal policies on the discipline of cultural studies in Turkey. The cultural studies discipline in academia established in 2000's in Turkey has become increasingly popular over time. Yet this process also involves the discipline's integration into neoliberal hegemony, resulting in a loss of its initial critical and political stance against existing power relations. While this study examines the transformation of the discipline under the influence of neo-liberalism, it focuses on the global political and intellectual context, its position within academia, the content, and the main focal points related to the discipline's development and changes over time. Thus, it is revealed the strong position of critical thought and practices in academia from the second half of the 20th century, but subsequently weakened, and how the cultural studies discipline was affected by this process. In Turkey, the academic environment has shifted towards evaluating knowledge based on market value, fostering competition and pushing disciplines like cultural studies towards market-driven goals. Academic criticism has been neutralized, transforming academia into a mechanism that aligns with, rather than challenges, market forces. As a result, the concept of "culture" has lost its social and political function, and cultural studies in Turkey has rapidly followed this trend. The study identifies popular themes within cultural studies on a global scale and reveals new trends in Turkey as the discipline transforms. A comprehensive classification was created to analyze the discipline's theoretical and methodological changes. To this end, 863 postgraduate theses written in the field were examined to track these shifts. Moreover, how the discipline related with various political and social agendas is determined. The study results that while the discipline initially followed a critical approach, over time, it shifted to a more descriptive perspective. With this period, it has become evident that culture has increasingly been detached from its broader political and social context, while a technocratic perspective based on cultural economics has rapidly gained visibility

within academia. This transformation of the discipline also leads to its positioning in a way that emphasizes the national boundaries and characteristics of policies. This positioning fosters to the reduction of cultural studies to the issue of 'national identity,' reinforcing essentialist approaches and accelerating the erosion of its critical nature. Ultimately, the study concludes that the discipline of cultural studies is moving towards cultural politics and losing its critical character.

Keywords: Neo-Liberalism, Academia, Cultural Studies, Cultural Politics, Critical Thinking.

Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren neo-liberalizm siyasi ve ekonomik alanda hegemonik bir konum elde etmiştir. Neo-liberalizm, ekonomik ve sosyal politikalarla alakalı olduğu kadar yeni bir hakikat düzeni inşa eden bir yönetme rasyonalitesine sahiptir. Bu nedenle, temelinde sadece piyasa ekonomisi değil, piyasa toplumu yaratmak vardır (Akça, 2018: 35). David Harvey'in (2007) ifadesiyle, piyasa tüm insani faaliyetlere rehberlik eden bir değer hâline gelerek toplumsal etik ve ahlaki inançların yerini almaya başlamıştır. Serbest piyasa ve rekabet özgürlüğünün koşulsuz uygulanması, sınırlı devlet müdahalesi, özelleştirmeler, rekabetçi bireycilik neo-liberalizmin temel ilkeleri olarak ortaya çıkar. Piyasanın kendini devam ettirebilmesi, neo-liberalizmin her alanda temel prensipleriyle kök salmasına bağlı hâle gelmiştir.

Eğitim ve özellikle akademi ise bu köklenme hâli için kritik alanlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Eğitim metalaştırılarak bilginin ekonomik değeri üzerinden değerlendirildiği ve eğitim programlarının iş eğitimi temelinde kariyer fırsatları sunmasının öncelendiği bir ortam yaratılır ve üniversiteler piyasa oyuncularından birisine dönüşmüş olur. Üniversiteler artık bilgiyi yalnız değişim değeriyle ölçen bir şirket gibi hareket etmektedir. Bu yaklaşım, eğitim ve yükseköğretimin eşitlikçi, kolektivist ve özgürleştirici ilkelerini yok sayar (Yarar ve Karakaşoğlu, 2021: 116). Eğitimin piyasa mekanizmalarının baskısı altına girmesiyle kamu hizmeti ilkesinin ortadan kaldırılması hedeflenir ve böylece akademik kapitalizm inşa edilir (Ergur, 2003: 208).

Bu durum, özellikle beşerî ve toplumsal bilimleri ticari değer sunmamaları ve kâr getirmemeleri nedeniyle derinden etkilemiştir. Sosyal bilimler şirketleşmiş üniversitelerin ticari ilkelerine entegre olmaya zorlanmıştır. Akademik çalışmalar artık piyasa değerine göre şekillenmekte ve sınırlanmakta olup, akademisyenleri akademik sorgulama açısından sınırlarken, öğrencileri bu alanlara yönelme konusunda cesaretsiz bırakmaktadır. Bu durum, neo-

liberalizmin kendine kârlı bulduğu disiplinleri güçlendirmesinin yanında yarattığı eşitsiz ve adaletsiz düzenin üniversitelerde daha az sorgulandığı alanları da ürettiğini göstermektedir. Bu süreçte, sosyal bilimler de bir tür paradigma değişikliğine giderek eleştirel ve teorik-politik bir arayışın yerini büyük veri analizlerinin aldığı bir anlayışa yönelmiştir. Sonuçta, performans ve verimlilik odaklı atama ve yükselme ölçütlerini önceleyen bir *akademik habitus* oluşturulmuştur.

Necmi Erdoğan (2003: 46), üniversitenin şirketleşmesi ve kültürel çalışmaların akademinin marjinden merkezine doğru kayması arasındaki eşzamanlılığa dikkat çeker. Özellikle Amerikan kültürel çalışmalarının yükselişiyle birlikte kültürel çalışmaların kurumsallaşması ve akademik düzenin makbul, saygın ve popüler bir alanı hâline dönüşmesi Marksist dönemin sona ermesiyle çakışır. Üstelik, bu durum, sadece Amerikan kültürel çalışmalarına özgü değildir; benzer bir eğilim tüm dünyada gözlemlenmektedir. Kültürel çalışmalar disiplini başlangıçta eleştirel ve politik konum olarak mevcut iktidar ilişkilerini radikal bir şekilde sorgulama iddiasından hareket etmesine rağmen, zaman içerisinde kendi içinde profesyonelleşme, metalaşma ve siyasetten uzaklaşma gibi süreçlerle birlikte, akademik ve kültürel sermayenin bir parçası hâline gelmiştir.

Türkiye akademisinde kültürel çalışmaların kurumsallaşma süreci 2000'li yıllarda gerçekleşmiştir ve dünya geneline kıyasla daha geç bir döneme denk gelir. Bu çalışma, neo-liberalizmin akademide etkilerinin artmasıyla kültürel çalışmalar disiplininin nasıl şekillendiği ve değişime uğradığını inceleyecektir. Bu çerçevede, kültürel çalışmaların Türkiye akademisinde hızla popülerleşmesi neo-liberalizm bağlamında sorunsallaştırılırken disiplinin politik ve entelektüel bağlamı, içeriği ve temel odak noktalarının disiplinin doğuşundan günümüze kadarki gelişimine ve değişimine odaklanılacaktır. Erdoğan'ın (2003: 45-49) belirttiği üzere, sosyal bilimlerin kriz yaşadığı bir dönemde, bu alanın akademik yapıya sorunsuzca entegre olup, mevcut hegemonik normlara uygun yeni bir görünüm kazanması alanda üretilen bilginin niteliği ve pratiği açısından da ciddi çelişkiler doğurur. Bu çerçevede, alanda üretilen lisansüstü tezler detaylı bir şekilde incelenerek, teorik ve metodolojik genel eğilimler belirlenecek ve alanın hangi politik ve sosyal gündemlerle ilişkilendirildiği, hangi temaların öne çıktığı tespit edilecektir. Alanın popülerleşmesiyle eş-zamanlı olarak süreç içerisinde içeriğinin nasıl giderek eleştirel niteliğini yitirdiği, betimsel bir perspektife yöneldiği ve neo-liberal ideolojiyi sorgulamaktan uzaklaşan bir yapıya büründüğü gösterilecektir. Bu süreçte, kültürün giderek geniş

siyasal ve sosyal bağlamından koparılıp kültür ekonomisi temelli teknokratik bir bakış açısının akademide nasıl hızla daha görünür ve etkili hâle geldiği gösterilecektir. Bu anlayışla, kültür endüstrisi ve somut/somut olmayan kültürel miras alanlarına indirgenen kültürel faaliyetlerin yönetimi ön planda tutulmakta ve alana kültür politikalarını yönlendirmek üzere yeni bir rol atanmaktadır.

Bu çerçevede, öncelikle kültürel çalışmalar disiplininin kurumsallaşma serüveni ve genel çerçevesi incelenecektir. Başlangıçta mevcut iktidar ilişkilerine karşı eleştirel ve politik bir tutum ortaya koyan disiplinin zaman içerisinde yaşadığı dönüşüm ele alınacaktır. Ardından, neo-liberalizmin akademi üzerindeki etkisi ve bunun sosyal bilimlere yansımaları ile 1980'lerle birlikte Türkiye'de neo-liberalizmin yükselişi ve bu süreçle beraber Türkiye akademisinin yaşadığı dönüşüm ortaya konacaktır. Tüm bu dönüşüm sürecinin Türkiye'de kültürel çalışmalar disiplinde yarattığı tahribatı serimlemeyi hedefleyen son bölümde ise ilk olarak disiplinin Türkiye'de kurulma ve kurumsallaşma sürecine değinilecek ve ardından neo-liberalizmle birlikte disiplinde ortaya çıkan ana eğilimler tanımlanacaktır. Bu bağlamda ilk olarak, disiplinin giderek eleştirel bakış açısından koparak betimsel bir perspektife yöneldiği vurgulanmıştır. Devamında ise son dönem 'kültür yönetimi' odaklı lisansüstü programların sayılarının da artmasıyla alanın giderek artan şekilde daha teknokratik ve kültür ekonomisi temelli bir bakış açısına yöneldiği tespit edilmiştir. Bu sonuçlardan hareketle bu çalışma, neo-liberalizmin etkisiyle Türkiye'de kültürel çalışmalar alanının eleştirel niteliğini kaybederek teknokratik bir anlayışa yöneldiği ve böylece kültür politikalarını yönlendirme ve üretme rolünü üstlenme eğiliminde olduğunu iddia etmektedir.

Metot

Çalışmanın ele aldığı dönem, kültürel çalışmalar alanının Türkiye’de kurulmaya başladığı 2000’lerden günümüze uzanmaktadır. Bu süreçte, alanın popülerleşmesiyle eşzamanlı geçirdiği neo-liberal dönüşüm, alanın kurumsallaşma serüveniyle değişen akademi içindeki yeri ve ürettiği bilginin niteliği üzerinden ele alınacaktır. Bu doğrultuda Türkiye’de çeşitli vakıf ve devlet üniversitelerinde çoğunluğu yüksek lisans programı olarak kurulan anabilim dallarında yapılmış tezler çalışmanın veri kaynağını oluşturur. Verilerin dengeli ve kontrollü toplanması açısından tez çalışmaları önemli bir veri kaynağıdır. Ayrıca, alanın üniversite içinde nasıl yürütüldüğünü anlamak, böylece bireysel anlamda değil, kurumsal olarak alanın nasıl bir devamlılık ve dönüşüm içinde olduğunu görmek mümkün olmuştur.

Disiplinin ve geçirdiği dönüşümün homojen bir yapıda olmaması, Tablo 1’de gösterildiği gibi farklı isimler altında kurulmasına yol açmıştır. Bu çeşitlilikte, disiplin içindeki ekol farklarının, değişen ağırlıklara sahip disiplinler arası yapıların ve çeşitli teorik ve metodolojik eğilimlerin etkisi söz konusudur. Bu sebeple, aynı üniversite bünyesinde kurulan anabilim dallarının isimleri bile zaman içerisinde değişmiştir.

Tablo 1. Üniversitelerde Açılan Anabilim Dalları Listesi

Anabilim Dalı	Üniversite	Tez Sayısı	Toplam
Kültürel Çalışmalar	Boğaziçi Üniversitesi	3	250
	Sabancı Üniversitesi	109	
	İstanbul Şehir Üniversitesi	45	
	İstanbul Bilgi Üniversitesi	20	
	Süleyman Şah Üniversitesi	1	
	Hacettepe Üniversitesi	1	
	İstanbul Medeniyet Üniversitesi	3	
	Sakarya Üniversitesi	23	
	Erciyes Üniversitesi	19	
	Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi	3	
	Marmara Üniversitesi	10	
	Kapadokya Üniversitesi	11	
	Mardin Artuklu Üniversitesi	1	
Kültürel Miras ve Kültür Yönetimi	Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi	7	9
	Süleyman Demirel Üniversitesi	2	
Kültür Yönetimi	İstanbul Bilgi Üniversitesi	55	55
Kültürel İncelemeler	Boğaziçi Üniversitesi	1	211
	İstanbul Bilgi Üniversitesi	208	
	Sabancı Üniversitesi	2	
Kültürel Miras ve Miras Alan Yönetimi	Karabük Üniversitesi	13	13
Kültürel Miras Alanlarının Yönetimi	İstanbul Üniversitesi	1	1
Sanat ve Kültür Yönetimi	Yeditepe Üniversitesi	13	13
Kültürel Miras Yönetimi	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi	5	7
	Koç Üniversitesi	1	
	İstanbul Üniversitesi	1	
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım	Pamukkale Üniversitesi	2	2
Kültürlerarası İletişim	Kadir Has Üniversitesi	4	4
Medya ve Kültürel Çalışmalar	Üsküdar Üniversitesi	53	269
	Çanakkale 18 Mart Üniversitesi	23	
	Orta Doğu Teknik Üniversitesi	61	
	Mersin Üniversitesi	3	
	İzmir Ekonomi Üniversitesi	1	
	İstanbul Bilgi Üniversitesi	1	
	İstanbul Arel Üniversitesi	124	
Bilkent Üniversitesi	2		
Kültür Politikaları ve Yönetimi	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi	-	-
	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	-	
	İstanbul Üniversitesi	-	
Kültürel Antropoloji	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	1	1
Eleştiri ve Kültür Çalışmaları	Boğaziçi Üniversitesi	23	28
	Sabancı Üniversitesi	5	

Disiplinin çok farklı isimler altında açılması ve heterojen yapısının doğurduğu sınırlılıklar sebebiyle verilerin toplanacağı anabilim dalları seçilirken sistematik bir yöntem izlenmiştir. Sadece sosyal bilimler enstitüsü altında açılan ve 'kültür' kavramının doğrudan yer aldığı Tablo 1'de görülen anabilim dalları dahil edilmiştir. Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tez arşivi kullanılarak bu anabilim dallarında yer alan tüm lisansüstü tezlere erişim sağlanmıştır. YÖK tez arşivi, MEB bursiyerlerinin yurtdışındaki üniversitelerde gerçekleştirdikleri az sayıda tezleri de içermektedir. Ancak, çalışmamız Türkiye'deki disiplin dönüşümünü ele aldığı için, söz konusu tezleri çalışmaya dahil etmemiş bulunmaktayız. Kültür Politikaları ve Yönetimi Anabilim Dalı ise 2020 yılında üç üniversite bünyesinde yüksek lisans programı olarak kurulmuştur ve henüz mezunlarını vermedikleri için tez çalışmaları mevcut değildir. Bu nedenle, diğer anabilim dallarında yapılmış toplamda 863 tez çalışması detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu inceleme, tez çalışmalarının hangi temalara odaklandığını, eleştirel ekolü ne ölçüde takip ettiğini ve alanda öne çıkan (yeni) yönelimleri belirlemeyi amaçlamaktadır.

Literatürde *hegemonya, farklılık ve çokkültürlülük, kimlik, dil, ideoloji, sınıf, tüketim kültürü, toplumsal cinsiyet, dil, edebiyat, geleneksel/alternatif medya ve sosyal medya* disiplin içinde ele alınan meselelerdir. Tez çalışmaları bu temalar etrafında detaylı olarak incelenmiştir. Bu temaların disiplin içerisindeki güncellikleri sorgulanarak, hâlâ popüler olan temaların içeriklerindeki dönüşümün izleri takip edilmiştir. Bu çerçevede, tezlerde teorik çerçeve ve eleştirel ekolün izleri üzerinde durulurken, bu ekole uymayan ve çoğunlukla (karşılaştırmalı) vaka analizleri, metinsel formalizm, göstergebilimsel analiz ve medya temsilleri üzerinden kendisini gösteren betimsel eğilimler ayrı sınıflandırılmıştır. Özellikle son yıllarda sayısı hızla artan 'kültür yönetimi' odaklı anabilim dalları eleştirel disiplinden giderek uzaklaşmakta ve kültür politikalarını önceliklendirerek doğrudan bürokratik ve yönetsel amaçlara hizmet etme eğilimi göstermektedir. Bu anabilim dalları kültüre yaklaşımları ve kültürün değişen tanımı ve bağlamı çerçevesinde ayrı bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bu çalışmalarda öne çıkan 'kültür'ü, kültür endüstrileri ve somut/somut olmayan kültürel mirasa indirgeyen teknokratik yaklaşımın ve kültür ekonomisi temelinde şekillenen betimsel geleneğin izleri sürülmüştür. Tezlerin analizinden önce, kültürel çalışmalar alanının küresel çapta ortaya çıkışı ve tarihsel dönüşümü ele alınarak, Türkiye'deki değişimin yönünü anlamak amacıyla temel bir çerçeve oluşturulmuştur.

Kültürel Çalışmalar Disiplininin Gelişimi: Akademik Katkıları ve Politik Önemi

Disiplinin ortaya çıktığı dönem, tüketim kapitalizmine küresel direnişin ve bir dizi devrim hareketinin yükseldiği, 'Post-Fordizm' olarak nitelendirilen sermayenin yeni bir türünün söz konusu olduğu 1960'lara denk gelir. İngiliz Kültürel Çalışmaları olarak doğmuş olan disiplinin ilk çalışmaları Richard Hoggart, Raymond Williams ve E.P. Thompson tarafından verilmiştir (Kellner, 2016: 140). Birmingham Üniversitesinde kurulan Kültürel Çalışmalar Merkezi (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS) disiplinin gelişmesinde kilit rol oynamıştır. Merkez, ilk olarak 1964'te Richard Hoggart (1964-1968) direktörlüğünde lisansüstü bir merkez olarak faaliyet göstermiş ve ardından yönetimi Stuart Hall devralmıştır. Hall döneminde 'kültürel çalışmalar' ayrı bir disiplin olarak belirginleşmeye ve tanımlanabilir hâle gelmeye başlamıştır (During, 1999; Storey, 1997: 4).

During (1999:2), erken dönem kültürel çalışmalar disiplini için iki temel ilkeyi vurgulamaktadır. İlk ilke, disiplinin erken dönem temsilcilerinin 'kültür' kavramını nasıl tanımladıklarıdır. Bu tanımlamalarda kültür, genellikle bir 'toplumun tüm yaşam biçimi' veya 'bireylerin toplumsal etkileşimlerinin bir ürünü' olarak ele alınır. Bu yaklaşıma göre kültür, zaman ve mekân boyunca değişmez bir değere sahip olduğu varsayılan 'yüksek kültür'ün kısaltması değildir. Kültür, sadece sanat, edebiyat veya geleneksel uygulamalarla sınırlı olmayıp, diyalektik içerisinde değişen doğasıyla günlük yaşamın her yönünü, davranışları, değerleri, inançları ve toplumsal ilişkileri içermektedir (Williams, 1983).

Erken dönem kültürel çalışmaların diğer belirgin özelliği, toplumların eşitsiz bir biçimde yapılandırıldığı gerçeğinden yola çıkmaları ve disiplini daha eşitlikçi sosyalist bir toplum için mevcut kapitalizmin eşitsizlikleriyle mücadele edecek bir alan olarak görmeleridir (Barker, 2002). Kapitalizmin yarattığı eşitsizlik ve yaşam şansını sınırlayan kısıtlamalar, alan içindeki ilk odağı sınıfsal sömürü ilişkilerine yönelmiştir (Barker, 2002: 62) ve en az kaynağa sahip olanların çıkarına çalışmıştır (During, 1999: 2). İngiliz toplumunun bütünüyle sınıf ilişkilerine göre kurulduğunu savunan Hoggart, Williams ve Thompson (Grossberg, 1995: 106) çalışmalarında da kültür endüstrisinin ürettiği kitle kültürüne karşı işçi sınıfı kültürünü korumaya çalışmışlardır (Kellner, 2016: 140). Disiplinin politik bir entelektüel pratik olarak inşası, eleştirel ve gerilimi içeren niteliğinden gelmiştir. Bu, kültürel çalışmalar alanını bir proje olarak tanımlayan şeydir (Hall, 1999: 106) ve İngiliz işçi sınıfının tarihi ve kültürü savunusu ve kitle kültürüne olan eleştirileri

içeren bu ilk çalışmalarıyla, sosyalist ve işçi sınıfı odaklı projenin bir parçası olmuştur. Bu proje, endüstriyel işçi sınıfı hareketini sosyal değişimin ilerici gücü olarak görmüş ve bunun uğruna mücadele etme olanağı vermiştir (Kellner, 2016: 140). Erken dönem kültürel çalışmalarında, Marksizmin gündeme getirdiği meseleler olan güç ve sömürü, sermayenin tarih yapma ve küresel erişim kapasitesi, sınıf meselesi, eleştirel bilgi ve onun bir pratik olarak üretimi disiplinin odağında olmuştur (Hall, 1999: 100). Bu açıdan, Marksizm erken dönem kültürel çalışmalar disiplini için temel bir referans kaynağı olmuştur (Hall, 2013). Marksizmin etkisi özellikle eşitsiz grupların seslerini yükseltmek ve güç ilişkilerini açığa çıkarmak amacıyla ortaya konan ilkelerle ve işçi sınıfı kültürü çalışmalarıyla belirgin hâle gelmiştir (Barker, 2004). Dolayısıyla, bu alanda çalışan her entelektüel Marksist olmasa da kültürel çalışmaların temel varsayımları Marksizm üzerine inşa edilmiştir (Hall, 1999: 100; Storey, 1997: 3).

1970'li yıllarda Marksizmin kriziyle birlikte (Storey, 1997: 6) disiplin içerisinde Marksizm yerine belirleyici teorik paradigma olarak post-yapısalcılığın etkisi baskın hâle gelir (Green, 1996). Özellikle 1970'li yıllarda post-yapısalcılığın etkisiyle kanonik metinlerle de bir hesaplaşmaya gidilmiş ve kanonik metinlerin yapıbozuma uğratılmasının ve metinde gizli anlam ve güç ilişkilerinin ortaya çıkarılmasının önemi vurgulanmıştır (Barker, 2002, 2004; During, 1999). Bu yıllarda disiplinin gelişmesinde etkili bir diğer temel paradigma ise post-kolonyal teorilerdir (Barker, 2004). Sömürgecilik ve emperyalizm gibi konular ele alınmış ve kültürel farklılıkların ve kimliklerin nasıl oluştuğu ve temsil edildiği meseleleri geniş çapta incelenmeye başlamıştır. Bu yaklaşımlarla birlikte psikanaliz, yapısalcılık, feminizm, kültüralizm, metin analizi gibi alana yön veren bir dizi farklı teorik akımdan ve metodolojik yaklaşımdan bahsedilebilir (Barker, 2004). Ancak, kültürel çalışmaları belirli konu başlıkları, kavramlar ve yöntemler açısından belirgin sınırları olan bir disiplin olarak tanımlamak ve disiplinler arası sınırları çizmek her zaman zor olmuştur (Barker, 2004).

1970'lerle birlikte kültür Gramsci'nin *hegemonya* kavramı ve Foucault'nun *yönetimsellik* yaklaşımı üzerinden tartışılmaya başlanmıştır. Kültürün Gramsci etkisiyle ele alınmasıyla hegemonya teorisi diğer mücadele alanlarını kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Storey, 1997: 4, 10). Disiplin içinde feminizm mücadelesi de spesifik, belirleyici ve önemli bir kırılmadır. Kişisel olanın politik olduğu savunusu ve bunun disiplin için inceleme nesnesi hâline gelmesi teorik ve pratik bir devrim niteliğindedir (Hall, 1999: 103-104). Elizabeth Long (1997: 198) sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk meselelerinin

ayrı ayrı 'asıl' öneme sahip oldukları iddiasının yerine, sınıf ve toplumsal cinsiyetin kültürel çalışmalar alanına nasıl entegre edileceğini sorgulayan çalışmalar yapıldığını belirtir.

Meselelerin girift bir yapıda olması ve kültürel çalışmalar disiplininin bu yönde araştırmalar yapması, eleştirel politik niteliğine önemli bir katkı imkanındır çünkü Scott'ın (1995: 11) da belirttiği üzere özneler, çok sayıdaki kimlikle birlikte kurulurlar ve her kimlik çatışması birden fazla otorite türü ile gerilim içindedir. Dolayısıyla, Hall'un (1999: 107) da belirttiği üzere kültürel çalışmalar disiplininin kaçınılmaz olarak polemiksel, pozisyonel ve politik bir yol olarak tanımlanması gerekir. Bu disiplin bir uzlaşmayı ve teorik bir sona varmayı dışlayarak karşı tarafı sürekli rahatsız eder. Gerilimin kaybedilmesi ise, sadece çok iyi entelektüel işleri getirebilir, politik nitelikte entelektüel pratiği değil.

Bu dönemde analizlerin depolitize edildiği eleştirileri de yükselmiştir. Nispeten depolitize edilmiş analizlerin kabul edilmesinin gerekçeleri, Reagan (1981) ve Thatcher (1979) döneminde 'yeni sağ'ın ortaya çıkmasıyla sonuçlanan sosyal demokrat güç bloğunun gerilemesinde bulunabilir. Disiplin, Fransız teorisinin etkisi ve yeni sağın ortaya çıkışıyla Cornell West'in 'farklılık kültürü' olarak adlandırdığı şeye yönelmiştir (During, 1999: 9, 11). Disiplinin özellikle Britanya ve ABD'de kimlik, medya ve tüketim kültürüne yönelirken daha az eleştirel bir tutum benimsemesi küresel kapitalizmin yeni dönemine bir yanıt ve politik ekonomi ve eleştirel sosyal teoriden kopuş (Kellner, 2016: 144-145) olarak görülmüştür. Disiplinin gelişiminde kimlik politikaları ve queer teori şüphesiz çok önemlidir. Ancak öznelciliğe yönelmiş bu değişimdeki tehlike, daha geniş toplumsal dünyaya ve makro-iktidar dinamiklerine kayıtsız kalan tekbenciliğe doğru kaymadır. Tamamen kişilerarası mikro-iktidar ilişkilere yoğunlaşmak, makro-iktidarla olan bağlantılara körleşmek (Mcguigan, 2006: 142-143) olarak savunulmuştur.

Disiplin, 1990'lı yıllardan itibaren Amerika, Avustralya, Asya, Kanada, Afrika ve Hindistan gibi birçok ülkedeki üniversitelerde yaygınlaşmıştır (Ayaz, 2021: 59). Fakat disiplinin kurucusu olan Birmingham Üniversitesinde kültürel çalışmalar programının performans kriterlerini karşılayamadığı gerekçesiyle 2002 yılında kapatılmasına karşılık, yayıldığı ülkelerde hızla popülerlik kazanması ve artış göstermesiyle birlikte Amerikan etkisi paralel olarak yükselmiştir. Erdoğan (2003: 49), Birmingham Okulunu romantize eden bir 'köken mitolojisi'ni beslemek pahasına – disiplinin Britanya'nın 'kızıl tuğlalı üniversiteler'inden Amerika'nın zengin ve saygın üniversitelerine doğru

izlediği güzergaha bakmanın önemini vurgular. Ona göre, bu süreç, kültürel çalışmaların Marksist bir proje olmaktan çıkmasıyla Amerikan kültürel çalışmalarının bağlamsal, siyasal veya sınıfsal vurgularını kaybettiği dönemdir. Bu dönemde, kültürel çalışmalar daha önceki sosyalist ve devrimci politik tutumlarından post-modern formlar olan kimlik politikaları ile medya ve tüketim kültürüne daha az eleştirel bakan yaklaşımlara geçmişlerdir (Kellner, 2016: 144). Neo-liberalizmin kültürel çalışmalar disiplini içerisindeki tahribatı olarak adlandırılabilir bu durum, disiplini eleştirel doğasından uzaklaştırmaktadır.

Söz konusu değişimler sonucu 1990'larla beraber disiplin içinde 1970'lerin tezleri artık geçerliliğini kaybetmeye başlamıştır. Artık kültürel çalışmalar nedir sorusu yerine kültürel çalışmalar disiplini kime hizmet etmektedir sorusu daha fazla önem kazanmıştır (Storey, 1997: 5). Kültürel çalışmaların ve bu alanda çalışmalar yürüten entelektüellerin politik konumu ve rolü, eleştirel özelliğini kaybederken iktidarla daha yakın ilişkiler kurmaya yönelik bir değişim geçirmeye başlamıştır.

Bu doğrultuda, disiplinin yöneldiği çalışma alanı, 'kültür politikaları'dır. Bu versiyonda, 'kültürel çalışmalar tarihi' ile bağlarını kopararak eleştirel niteliğini kaybeden disiplinin amacı, nötr uzmanlık sağlamak olmuştur (During, 1999: 17). Yeni konumdaki anlayış artık manipülatif sosyal ve kültürel yapılar karşı direnen ve hayatta kalan topluluğa destek değil, müdahalenin gerekliliğini ve toplulukların politikanın yan ürünü olduğunu savunmaktadır. Politika merkezli bu yaklaşım disiplini, 'kültürel politika çalışmaları'na dönüştürmüştür (O'Reagan, 1992: 412).

Kültürel çalışmaları ve alanın entelektüellerini hükümet ve politikalarına yaklaştıran anlayışı benimseyen isimlerden biri olan Tony Bennett (1999: 488), kültürel çalışmalar ile politika süreçleri arasındaki zıt kutupluluğun varlığını eleştirir ve *eleştiri* ile *politika* arasında yakın bir ilişkinin varlığına işaret ederek kültürel çalışmalar ile kültür politikalarının bir aradalığını savunur. Bu doğrultuda, politika tartışmasının yapılmasındaki amaçlardan biri 'bağımsız' kültürel ve sosyal eleştiriye yok ederek, 'sabitlenmiş' entelektüel çalışma ile beşerî bilimleri politika üretme süreçlerinde önemli hâle getirmektir (O'Reagan, 1992: 413). Bennett (1999: 484-485), kültür alanında çalışan entelektüellerin kendilerini 'kültür teknisyenleri' olarak görmelerini salık verir. Ona göre, entelektüellerin politik rolleri 'kültür teknisyeni' olmaktadır. Böylece, politik olanın sınırlarını politikaya daraltarak, disiplini hükümet ile uzlaşmaya yöneltmektedir. Kültürel eleştirmen yerine kültür teknisyeni

olarak alternatif ve politikaya özgü bir kariyerin sunulduğu durumda kültür teknisyeni olmak politika kaynaklarının, danışmanlıkların ve taahhütlerin güvence altına alınmasıdır (O'Reagan, 1992: 413).

Böylece kültürel çalışmalar, politik ekonomi, kültür endüstrisi ve metin analizi yaklaşımlarından gittikçe uzaklaşmıştır. O'Reagan'a (1992: 410) göre, belli bir etik gündem tarafından karakterize edilmeye başlanan kültürel çalışmalar, devletin politika geliştirme süreçlerine eklenmiştir. Bennett ile benzer savunular ileri süren Kendall ve Wickham (2001: 161, 164), kültürel çalışmaların güç ve anlama (meaning) odaklanmayı bırakıp yönetim benzeri bir anlayışla düzenleme (ordering) ve betimlenmeye yönelmesini savunurlar. Bu şekilde daha işlevsel olacağını düşündükleri alanın, düzenleme işlevi de ancak politika ile mümkündür. Bu kabul edildiği takdirde, alan politik niteliğini sürdürebilir. Politik olan geniş sınırlar ile politika yapmanın dar sınırlarını birbirine eşitleyen bu yaklaşım, sadece disiplinin eleştirel niteliğini ortadan kaldırmakla kalmamakta aynı zamanda kavramların da içeriğini boşaltan bir etkide bulunmaktadır.

Neo-Liberal Politikaların Akademiye Etkisi

Bu bölümde, neo-liberalizmin temel ilkelerine kısaca değindikten sonra, özellikle eğitim ve akademi alanında yozlaştırıcı etkilerine odaklanılmıştır. Sonrasında ise neo-liberal politikaların Türkiye akademisinde yarattığı tahribat açıklanmıştır.

Neo-Liberalizm Nedir?

Neo-liberalizm, genel olarak, serbest piyasa ekonomisine ve bireysel özgürlüklere dayanan bir siyasi ve ekonomik düzeni savunur. Eski Keynesyen sosyal refah devletinin küresel bir krize girdiği dönemde ortaya çıkan neo-liberalizm, 'eski' liberalizmin (kısaca, piyasa ilişkilerinin ve ideolojisinin 'sosyal' düşüncelerle sınırlı olmadığı) geç-kapitalizm koşullarında tekrar canlandırılması için bir formül olarak kabul edilmiştir (Bora, 2016: 554). Neo-liberal teorinin sembol isimleri olarak tanımlanabilecek olan Friedrich August von Hayek (2009), Milton Friedman (2016) ve James Buchanan (1978) kabaca devletin rolünün sınırlı olması, bireylerin kendi kararlarını alma özgürlüğüne sahip olması ve serbest rekabet ortamında piyasa koşullarının belirleyici olması gerektiğini vurgularlar. Serbest piyasa ekonomisinin gücüne ve rekabetin önemine vurgu yapan Hayek (2009) devlet müdahalesi ve planlamanın bireysel özgürlükleri kısıtlayacağını iddia eder. Devletin serbest piyasadaki rolünü tartışan Friedman (2016), düzenleyici devleti, geniş kapsamlı hükümet harcamalarını eleştirir. Devletin ekonomiyi müdahalesini

minimum seviyeye indirerek, vergilerin azaltılması, kamu hizmetlerinin özelleştirilmesi ve düzenlemelerin gevşetilmesi gerektiğine vurgu yapar. Mülkiyet hakkının korunması, bireysel özgürlüklerin güvence altına alınması ve serbest piyasa ve rekabet özgürlüğünün koşulsuz uygulanması neo-liberalizmin temel ilkeleridir. 1980'lerde ABD'de Ronald Reagan ve İngiltere'de Margaret Thatcher'ın liderlik yaptığı dönemde, neo-liberalizm reel siyasette uygulanmaya başladı. Yeni Sağ terimiyle vurgulanan bu dönem, Reagan ve Thatcher'ın politikaları ve ideolojileri etrafında şekillendi ve dünya çapında yaygınlaşarak hegemonik konuma erişti. Özellikle Sovyetler Birliği'nin çöküşü ve Doğu Avrupa'daki sosyalist rejimlerin yıkılışı neo-liberal politikaların daha geniş bir alana yayılmasına neden olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren neo-liberalizmin siyasi ve ekonomik alanda hegemonik bir konum elde etmesiyle, neo-liberal ilkelerin toplumsal yaşam üzerindeki tahribatı gündeme gelmiştir. Harvey (2007), piyasanın tüm insani faaliyetlere rehberlik eden bir değer hâline gelerek toplumsal etik ve ahlaki inançların yerini almasını eleştirirken Brown (2019) da ekonomik büyüme ve kâr odaklı bu anlayışın herkes tarafından benimsenmesi gereken bir toplumsal yaşam biçimi olarak öne sürülmesine karşı çıkar. Brown, neo-liberalizmin sadece sosyal yaşamın piyasalaştırılmasına indirgenemeyeceğini, aynı zamanda yeni bir toplumsal ahlak normu ürettiğini iddia eder. Jessica Whyte'ın (2019: 8) ifade ettiği üzere, neo-liberalizm piyasa temelli bir ekonomik anlayışın ötesinde, sosyal ve siyasal yaşamı şekillendiren normatif önermeler içeren bir ideolojidir. Dolayısıyla, akademiye bu müdahalelerin dışında düşünmek mümkün değildir.

Neo-Liberalizm ve Akademi

Günlük yaşamın giderek ticarileşmesi kamusal alanın piyasalaşmasına yol açar. Neo-liberal politikaların demokratik kamusal yaşama yönelik saldırıları vatandaşların siyasal ve sosyal özerkliğini kaybetmesine neden olarak, bireysel tercihlerin toplumsal sorumlulukların yerini aldığı ve sistemsel değişikliklerin yerine bireysel çözümlerin geldiği bir yapı oluşturmaktadır (Hill ve Kumar, 2012: 5). Giderek piyasalaşan toplumsal yaşam içerisinde, eğitim piyasacı anlamda bir rekabet alanı hâline gelirken artan şekilde toplumsal değerini kaybetmekte olup kamusal alan ve demokratik toplumla olan ilişkisi zayıflamaktadır.

Geleneksel anlamda eğitim, demokratik kamusal alanda etkin ve eleştirel toplumsal aktörlerin eğitilmesi ve sosyalleşmesine katkı sağlar. Ancak neo-liberal anlayışta eğitim, öğrencilerin insan sermayesini oluşturan bilgi, beceri, deneyim ve yeteneklerine yapılan yatırım olarak bireysel bir çerçeveden

ele alınmaktadır (Hastings, 2019). Bu yaklaşım, eğitim programlarının iş dünyası odaklı hâle gelmesine ve iş piyasasının taleplerini karşılamaya yönelik bir yapıya evrilmesine yol açmıştır. Bu durum, üniversitelerde eleştirel düşünme ve araştırma yapma kabiliyetini ve alanlarını sekteye uğratmaktadır. Üniversiteler ve öğrenciler siyasal anlamda etkisizleştirilerek demokratik etos yok edilmektedir (Giroux, 2015: 107). Bilginin kolektif işlevi değer kaybederken, yerini 'başarı' ve 'başarısızlık'ta bireysel sorumluluk ve rekabete bırakır. Bu kısıtlı eğitim anlayışı, üniversitelerin, demokratik kamusal yaşamın ve devlet yönetiminin ilişkisi hakkında önemli soruları gündeme getirmektedir.

Akademi, toplumsal süreçlerdeki konumu açısından devletin ve sermayenin etkilerini taşıyan bir kurum hâline gelmiştir. Üniversite, hem millî kültürü oluşturma ve terbiye etme görevini otoriter bir biçimde yerine getirirken hem de bilgiyi sadece değişim değeriyle ölçen bir şirket gibi hareket eder (Erdoğan, 2003: 59-61). Artık yükseköğretim, iş piyasasının taleplerini karşılayan bir meslek edindirme programına indirgenmektedir. Kezar (2004: 437-438), neo-liberalizmin yükseköğretime etkisini 'özelleştirme', 'ticarileştirme' ve 'şirketleşme' üzerinden inceler. Böylece, eğitim toplumsal bağlamından koparılıp bireysel ve ekonomik zemine doğru ilerler. Küresel neo-liberal dünyada sosyal devlet anlayışının da hızla terkedilmesiyle, satın almak için bireylerin seçim özgürlüğüne sunulan (Lynch, 2006: 3) ve piyasada sunulan bir hizmet alanına dönüşür (Jubas, 2012: 26). Bilginin ekonomik değeri üzerinden değerlendirildiği ve eğitim programlarının iş eğitimi temelinde oluşturulduğu bu dönemde, üniversiteler piyasa oyuncularından birisine dönüşmüştür. Akademinin nihai hedefi araştırma ve bilgiyi ekonomik değere dönüştürmeye indirgenmiştir (Bullen vd., 2004: 4).

Eğitimin metalaşması, üniversitelerin toplumsal konumunu ve işleyişini de kökten değiştirmiştir. Üniversiteler, eğitim piyasalarında rekabet hâlindeki özel işletmeler gibi işlemeye başlamış ve bir nevi ticari işletme modelini benimsemiştir (Nalbantoğlu, 2003: 9). Üniversitelerin işletme, öğrencilerin ise müşteri olarak görüldüğü bir ilişki ağı kurulmaktadır. Neo-liberal politikalarla birlikte yükseköğretim ücretlerindeki patlama, yükseköğretimin finansmanının azalması ve kurumsallaşması özellikle işçi sınıfı ailelerinin çocuklarını ve yoksul etnik azınlıkları eğitimden sistematik olarak dışlar (Giroux, 2015: 106). Bu paradigma içinde, toplumsal eşitsizliklerin üzeri örtülürken, kimlik politik bağlamından koparılarak piyasadaki seçenekler arasında yapılan tercihlere indirgenir. Üniversiteler artık toplumsal eşitsizliği üreten ve besleyen bir kâr merkezine dönüşmüştür (Giroux, 2015: 107).

Üniversite tahayyülünün hegemonik kodunu oluşturan 'şirket olarak üniversite' anlayışı üniversitenin ticari bir yapı olarak işlev görmesiyle ilgilidir. Bu anlayışa göre, üniversite akademik ürünlerini başarılı bir şekilde pazarlayarak teknolojik gelişmeye yatırım yapar (Erdoğan, 2003: 60). Müfredatlar değişen ekonomik taleplere uygun olarak yeniden şekillenmektedir (Savage, 2017: 143). Bazı akademik disiplinler bireysel ve piyasacı yaklaşımda kârlı görülürken diğer birtakım akademik disiplinler bu kâr-zarar ikilemi dışında bırakılmakta veya içeriği piyasa prensiplerine özgü değişime uğratarak büyük oranda sınırlandırılmaktadır. Çünkü sermayenin enstrümantal araçlarına hizmet eden teknik bilgi ve yönetici elit yetiştirmek öncelik hâline gelmiştir (Giroux, 2015: 147).

Akademi içerisinde, piyasacı yaklaşımla doğrudan uyumlu olmayan sosyal bilimler özellikle mühendislik gibi piyasa taleplerine daha uygun olan teknik alanlarla kıyaslandığında geri planda kalmıştır. Disiplinlerin verimlilik temelinde sıralanması, işe yarayan bilimler ile yaramayan bilimler arasında ayırım yapar; diğer bir deyişle, para kazandıran bilimler ile kazandırmayan bilimler arasında bir farklılaşma ortaya koyar. Küresel pazarın aktörlerinden üniversite yönetimine kadar olan beklenti zincirinde, uygulamalı özelliklere sahip veya üretimi daha etkili kılacak teknolojik gelişmeleri veya bilgi birikimini sağlayabilecek disiplinler genellikle verimlilik hiyerarşisinin en üst basamaklarında yer alır. Özellikle beşerî ve toplumsal bilimler ticari değer sunmamaları nedeniyle kâr vaat etmezler. Bu durum, bu disiplinlerin bazen üniversite yapılarından tamamen çıkarılması veya piyasaya uygun stratejilere entegre edilmeye çalışılmasına neden olabilmektedir (Ergur, 2003: 202). Bu entegrasyon genellikle performans kriterlerini içerir. Genel olarak verimlilik ve performans, yayımlanan makale sayısı gibi kriterlere dayandırılır. Bu süreçte, akademik dünyada sürekli kongrelerde veya konferanslarda aktif olan, sık ve hızlı yayın yapan bir akademisyen profili ortaya çıkar. Bu tip akademisyen, özgün teorik çalışmalar yerine çeşitli konularda kısa müdahalelerde bulunur, sürekli olarak yeni akademik fırsatları arar ve nihayetinde piyasada rağbet gören bir profil oluşturmaya çalışır (Erdoğan, 2003: 54). Sonuç olarak, eleştirel ve teorik-politik bir arayışın geri planda kaldığı, performans ve verimlilik odaklı atama ve yükselme ölçütlerini önceleyen bir akademik habitus oluşturulmuştur. Bu durumun tipik bir örneği, İngiltere'de sosyal bilim disiplinlerinin kapatılma sürecidir. Birmingham Üniversitesinde 1960'larda kurulan Kültürel Çalışmalar Merkezi, zamanla 1980'lerde Kültürel Çalışmalar Bölümüne dönüşmüştür. Ancak, 2000'lerin başında Üniversite yönetimi, performans değerlendirmesinde düşük not alması nedeniyle bölümü kapatma kararı almıştır. Benzer şekilde, Lancaster Üniversitesi de

1990'ların sonlarında, benzer sebeplerle geleneksel üniversite anlayışının merkezinde olan Felsefe Bölümünü kapatma kararı almıştır (Erdoğan, 2003: 43).

Bu süreç, sosyal bilimler içinde bir paradigma değişikliğini de beraberinde getirmektedir. Artık, sosyal bilimler içerisinde de büyük veri analizleri ve sayısal yöntemlerin önemi artmıştır. Öyle ki sayısal veriler, sosyal politika oluşturmak veya piyasayı şekillendirmek için önemli bir ekonomik değer taşımaktadır.

Türkiye'de Akademi Neo-Liberalizmle Nasıl Dönüştü?

Türkiye, bizzat Turgut Özal'ın mimarı olduğu 24 Ocak Kararlarıyla (Bali, 2002: 26) ABD hegemonyası altında yayılan neo-liberalizme eklenmeye başladı. Askeri diktatörlük, bu kararların uygulanması için egemen sınıf ve uluslararası sermaye tarafından düzen getirici ve topluma tarafsız bir aktör olarak sunulabilecek bir çözüm olarak görüldü (Yıldızoğlu, 2022: 85-86). 12 Eylül rejimi, devleti hem bir hakem hem de kontrol yetkisinin arttığı güçlü bir yapıya dönüştürdü. Bu ise sosyal refah yükünün hafifletilmesiyle sermayeyi rahatlatan ancak otoritesi şiddetle pekiştirilmiş bir güçlü devlet rejimiydi. Bu rejim, liberalizmi teşebbüs hürriyetine sınırlayarak merkez sağdaki liberal eğilimin asgari programını oluşturmuştur (Bora, 2021: 549-550).

1983'te sivil yönetime geçildiğinde tek başına iktidara gelerek 1989'a kadar başbakanlık ve 1989-1993 arasında da cumhurbaşkanlık yapmış olan Özal, piyasa ekonomisiyle demokrasi arasında doğrudan ilişki kuran anlayışa sözcülük etmiş ve liberal ideolojinin hegemonik adımlarına önderlik ederek (Bora, 2021: 550) Türkiye'de neo-liberalizmin sembol ismi hâline gelmiş ve Reagan'ın ve Thatcher'ın da takipçisi olmuştur.

Neo-liberalizm, ekonomik önlemler paketi olduğu kadar bir yapısal yıkım ve yeniden şekillendirme, mekânsal düzenleme modelidir (Yıldızoğlu, 2022: 83). Çünkü, neo-liberal politikaların yaşamaları ve gelişmeleri için uygun bir ortama gereksinim vardır. Özal, bireyciliği, kendi çıkarlarını korumayı, kişisel başarıyı ve köşeyi dönmeyi en yüce erdemler olduğu yönünde överek bu ortamı kurmuş ve geliştirmiştir (Kurmuş, 2010: 24).

Özal, emekçi sınıfı tamamen göz ardı ederek 'militan' serbest piyasacı bir tutumu benimsemiş ve 'zenginleri severim' gibi simgeleşmiş ifadeleriyle zenginliği meşrulaştırma çabasında olmuştur. 'Aşağıdakiler'in yükselme arzusunu pekiştirecek şekilde 'köşeyi dönme' zihniyetini ön plana çıkararak

(Bora, 2021: 551) çok çalışan herkesin hayalini kurduğu zenginliğe ulaşabileceği mesajlarını vermiş ve teşvik etmiştir. Bu durum, yeniden inşa edilen düzende yaşamın her alanının piyasa odaklı değişime uğraması ve değerlendirilmesiyle bağlantılı olmuştur. Eğitim bu dönüşümü yaşayan temel noktalardan biri hâline gelmiş, akademi ekonomik kriterlere göre yeniden şekillenmiştir.

Neo-liberalizm için eğitim, piyasaların işleyişinde bir araçtır ve insan kaynaklarının istihdam edilebilirliği vurgusu yapılır. Bu vurguyla eşitlikçi ve kolektivist ilkeler göz ardı edilir (Yarar ve Karakaşoğlu, 2021: 116). Zenginliği teşvik eden Özal, bu uğurda akademide büyük dönüşümleri getirmiş ve belirli akademik disiplinleri piyasacı anlamda işlevsel görerek bu alanları zenginliğin anahtarı gibi sunmuştur. Bu noktada, modernleşmeye yönelik savunusu da belirleyici bir gösterendir.

Modernliği hem onu yüksek kültürden çıkaracak hem de eleştirel düşünceyi etkisiz hâle getirecek şekilde teknik üzerinden savunan Özal, modernizmin erdemini tekniği uygulayacak pratik akılda görmüştür. Pejoratif anlamlar yüklediği eleştirel düşünceyi, sol entelijensiyanın tehdidi olarak görmüş ve bunu ortadan kaldırarak ülkeye hizmet ettiğini savunmuştur (Bora, 2021: 554). Özal'ın neo-liberal politikaları, çoğu yurt dışından getirilen ve 'Özal'ın Prensleri' olarak da bilinen bürokratlar tarafından yönetilmiş ancak yurt dışındaki örneklere benzer akademik yandaşları olmamıştır. Bu uygulamaları eleştirecek akademik düzeyde entelektüel temel de bırakılmamıştı. Marksist iktisatçılar üniversitelerden atılarak geçim derdine mahkûm edilmiş, fikirsel olarak inşa ettikleri toplumsal ve politik hareket de yıkılmıştı (Kurmuş, 2010: 30, 32, 38).

12 Eylül Darbesi, Yüksek Öğretim sisteminin yeniden yapılanmasında doğrudan etkili olmuştur. Darbenin sağladığı ortamla uygulamaya sokulan neo-liberal politikalar, üniversitelerin kontrol altına alınması, özelleştirilmeleri ve iktisadileştirilmelerini hedeflemiştir (Yarar ve Karakaşoğlu, 2021: 116). Bunun yöntemi de 1981'de Yükseköğretim yasasının (YÖK yasası) temelini kurduğu bir zeminde gerçekleşmiştir. Darbe sonrasında 1402 sayılı Kanun'la akademisyenler üniversitelerden atılmış, bir kısmı da YÖK'ü protesto etmek için istifa etmiştir. Boşalan kadrolara ise, yeni sistemle uyumlu ve akademik vasıfları düşük öğretim elemanları getirilmiştir (Kendir, 2020: 396). Böylece, ilk elden yapılan değişim 1970'lerin atmosferini ortadan kaldırmak istercesine, akademik eleştirel niteliğin yıkıma uğratılması olmuştur.

Akademiklerin apolitik bir yapıya dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Yükseköğretim sisteminin merkezileşmesi ve devletin eğitime yaptığı yatırımları azaltarak özelleştirmenin yolunun açılmasının yanında, 1981'de 2547 sayılı Kanun'la yükseköğretim hizmetlerini kamu hizmeti statüsünden 'yarı kamu hizmeti' statüsüne geçirerek eğitim sisteminin temel mantığı değiştirilmiştir (Yarar ve Karakaşoğlu, 2021: 116-117). Artık, eğitim-öğretim niteliği ihmal edilebilir bir pozisyona gelirken, üniversitelerden beklenti, hükümetin siyasi ve ekonomik öncelikleri olmuştur (Aktay, 2003: 94). Eğitimin özelleşmesiyle hem devletin, tam da neo-liberal politikaların öngördüğü üzere, kamu hizmeti yükü azaltılmış hem de eğitim piyasasının eline verilerek içeriğini ve sınırlarını kendi ihtiyacına göre belirlemesi, ihtiyaç duyduğu şekilde 'uzman' yetiştirmesi olanağı sağlanmıştır.

Bu yeni zihniyetle birlikte yükseköğretimin toplumsal değil bireysel bir yatırım olarak algılanması hedeflenmiştir. Artık nitelikli eğitim için artan öğrenim ücretlerinin karşılanması normalleştirilmiş, 1984 tarihli yasal düzenleme ile vakıf üniversitelerinin kurulmasının önü açılarak (Yarar ve Karakaşoğlu, 2021: 117) eğitim bireysel sorumluluk hâline getirilmiştir. Tekin'in (2003: 154) aktarımıyla, üniversitelerin özelleştirilmesiyle piyasaya bağımlı bir konumda, meta değeri ile ölçülen ve piyasadaki alıcısına göre bilgi üreten kurumlar olmaları yönündeki erken dönem eleştiriler yerini, 2000'lerde üniversitelerin artık 'şirketleştikleri', bizzat kendilerinin piyasa organizasyonu biçiminde yapılandığı eleştirilerine bırakmıştır. Üniversiteler, neo-liberalizme geçişin adım adım sürdüğü yıllarda piyasanın bir aracı konumundayken zamanla piyasanın aktif bir parçası ve aktörü konumuna gelmiş ve meselenin derinleştiği bir durum ortaya çıkmıştır.

Sistemdeki neo-liberalleşme aşırı rekabete dayanan marka akademisyenleri, üniversiteleri ve esnekleşen iş gücünü beraberinde getirmiştir (Yarar ve Karakaşoğlu, 2021: 118). 1980'lerin sonlarına kadar neredeyse temel hedef hâline gelen akademik kıstasların değil ideolojik uygunluğun ön plana çıkarıldığı karşı-kadrolaşma, artan akademik personel ihtiyacı ile birleşmiş ve akademik nitelikleri yetersiz bir öğretim elemanı kitlesi üniversitelerde toplanmıştır (İnsel, 2003: 76) Bu sonuca, üniversitelerin politikadan koparılması, yükseköğretim kurumlarının ve normlarının depolitizasyonu, özerkliklerine son verilmesi ve piyasa ve üretim dinamiklerine dahil edilmeleri amaç ve yöntemleriyle ulaşılmıştır (Yarar ve Karakaşoğlu, 2021: 118). Diğer bir deyişle, Türkiye'de 1980'lerden itibaren egemen olan neo-liberal-otoriter ideoloji ve politikaların ortaya çıkardığı üniversitelerin bugün gelmiş olduğu konumun temelinde, üniversitenin bilimsel bilgi üretme-araştırma ile eğitim-

öğretim işlevlerinin neo-liberalizm tarafından metalaşması, ticarileşmesi, piyasalaşması yatar (Kendir, 2020: 390). Üniversitelerin depolitizasyonu sadece akademik kadrolarla sınırlı kalmayıp öğrenci kitlesini de kapsayan bir hedefe sahipti. Bu dönemin üniversite gençliği 12 Eylül Darbesinin ardından siyasete ilgisizlerdi ve tek hedefleri başarılı yani zengin olmaktı. En çok ilgi gösterdikleri kariyerlerden biri ise özel sektörde yönetici olmaktı. 1980'lerin en revaçta olan mesleklerinden biri, bankacılık olmuştur (Bali, 2002: 42, 52, 53). Bankacılık sektörü, büyük sermayenin en çok yatırım yaptığı alanlardan biriydi (Atılğan, 2012: 299) dolayısıyla personel ihtiyacı yüksek alanlardan biriydi de.

Neo-liberal politikalarla birlikte vakıf üniversiteleri ve doktora programları ile devlet üniversiteleri arasındaki uçurum artmıştır (Yarar ve Karakaşoğlu, 2021: 117). 1990'ların ikinci yarısına kadar YÖK'ün de destek gösterdiği bir tavırla üniversite sayısı hızlı bir artış göstermiştir (İnsel, 2003: 75). Rekabetçi iş gücünün geliştirilmesi, söz konusu niteliksiz artışın gerekçesidir (Yarar ve Karakaşoğlu, 2021: 117). Diğer yandan, bu dönemde kamusal desteklerin azaltılması ve üniversite-sermaye ilişkilerinin teşvik edilmesi (Kendir, 2020: 394) kendi ulusal pazarında uluslararası rekabetle karşı karşıya kalan yerli sanayide 'uzman' genç yöneticilere ihtiyacın sonuçlarından biriydi. Bu ihtiyaçla birlikte, 'yuppiler' veya 'Jön Türkler' denilen genç bir yönetici sınıfı ortaya çıkmaya başlamıştır (Bali, 2002:41). Bu süreçte artık kurumlardan kişilere her şeyin meta değeri üzerinden markalaşmaya başladığı dönemde, 'yuppilik' ülkeyi kalkındıracağı umuduyla bakılan kesimin markası olmuştur.

Bu yönetici sınıfın meta değerinde, akademik eğitimde ideolojik uygunluğun içeriğinde de önemli bir bileşen İngilizce eğitim olmuştur çünkü artık Batı'nın Türkiyeli iş insanlarına yönelik olumsuz algılarını yıkmanın ve modern ve Batılı görünmenin temel gerekliliklerinden biri İngilizce bilmek oldu (Bali, 2002: 44-45). Böylece, iş dünyası genç, kültürlü, İngilizce bilen uzmanlarla uluslararası rekabette *Batılı gibi* yer almayı hedeflerinden biri olarak belirledi ve İngilizce aynı zamanda 'aşağıdakiler'in köşeyi dönmesinde önemli bir araç oldu. Böylece, tanınmış bir üniversiteden mezun olma ve yabancı dil bilgisi, her kademedeki yönetici pozisyonları için aranan temel nitelikler hâline geldi (Bali, 2002: 57).

Üniversitelerin neo-liberal dönemde sermaye birikim süreçlerine eklenmesinin farklı koşullar ve ilişkiler içinde gerçekleşmesi üniversiteler arasındaki eşitsizlikleri ve nitelik farklılıklarını artırdığı (Kendir, 2020: 399) için belli akademik kurumlar bahsi geçen iş alanları ve uzmanlıklar konusunda

öne çıktı. Boğaziçi ve Robert Kolej, bu konuda başı çeken kurumlar oldu. Serbest piyasa ekonomisinin yarattığı gelişme, Batı dünyasının iş yönetimi tekniklerini bilen genç kadrolarıyla sürdürülebilirdi. Bu nedenle, Amerikan tarzı eğitim veren Türkiye ve Amerikan üniversiteleri, yeni Türk elitleri yetiştiren en önemli merkezler olmuşlardır (Bali, 2002: 49).

Sonuç olarak, 1980'ler önce darbe sonra da Özal ile başlayan sivil yönetimle neo-liberal politikaların üniversiteleri baştan aşağı dönüştürdüğü yıllar olmuştur. Akademi içinde eleştirel niteliğin altı oyularak, piyasa şartlarına uygun hâle getirilen eğitim sistemi, disiplinler arasında da keskin hiyerarşiler inşa etmiştir. Süreç, disiplinlerin ya tercih edilmez ya da teknik bağlamı ile öne çıkan bir konuma yerleşmelerine sahne olurken, bu yönde incelemeye değer bulunan ve Türkiye'de 2000'li yıllarda kurulmaya başlanan 'Kültürel Çalışmalar' disiplininin kendini nasıl var etmeye çalıştığı önemli bir gösterebilir.

Türkiye'de Kültürel Çalışmaların Neo-Liberal Dönüşümü

Günümüzde kültürel çalışmalar disiplini akademik olarak kurumsallaşmış ve hatta bir 'akademik moda' olarak nitelendirilebilecek bir noktaya gelmiştir (Erdoğan, 2003: 44). Ancak Türkiye'deki üniversitelerde kültürel çalışmalar disiplininin kurulması ve kurumsallaşması sürecinin, disiplinin akademi içerisindeki konumu, geleneksel sosyal bilimler disiplinleriyle ilişkisi ve politik angajmanı bağlamında düşünülmesi gereklidir. Bu süreç, kültürel çalışmaların Türkiye'de ortaya çıkışı, disiplinin politik ve entelektüel bağlamı, içeriği ve temel odak noktalarının disiplinin doğuşundan günümüze kadar olan gelişimini ve değişimini içerir. Ayrıca, neo-liberalizmin disiplini nasıl etkilediği ve dönüştürdüğü, programların içeriğinin ve öğretim yaklaşımlarının nasıl evrildiği ve hangi politik ve sosyal gündemlerle ilişkilendirildiği de önem taşımaktadır. Bu bağlamda, bu bölümde öncelikle Türkiye'de disiplinin kuruluş tarihine ve kurumsallaşma sürecine odaklanılacak ardından alanda üretilen tezlerin içerikleri incelenecektir. Bu inceleme, kültürel çalışmaların içerdiği çeşitliliği, değişimi ve gelişimi anlamamızı sağlayacak; disiplinin hangi yönlerle evrildiğini, hangi temaların öne çıktığını ve hangi teorik ve metodolojik yaklaşımların benimsendiğini ortaya koyacaktır.

Türkiye Akademisinde Kültürel Çalışmaların Kurumsallaşma Tarihi

Kültürel çalışmaların dünya çapında akademik alanda yükselişi ve kurumsallaşması Türkiye'de biraz gecikmeli de olsa takip edildi. Özellikle 2010'lardan sonra birçok üniversitede çok sayıda yüksek lisans programı açıldı ve alanda büyük bir artış yaşandı. Bu süreçte, dünya genelindeki

gidişata paralel olarak, disiplin temel ilkelerinden giderek uzaklaştı ve daha fazla ticari ve piyasa odaklı bir yapıya doğru evrilmeye başladı. Bu durum, kültürel çalışmaların neo-liberal kurumsallaşma sürecindeki yerini ve disiplinin kökenlerinden uzaklaşma risklerini beraberinde getirdi. Alanın büyümesiyle birlikte, disiplinin özgünlüğünü ve temel ilkelerini korumak önemli bir mesele hâline geldi. Bu çerçevede, Türkiye’de kültürel çalışmalar disiplininin kurumsallaşma süreci ve yaşadığı dönüşüm, bu sorunsallar etrafında ele alınacaktır.

Alanın Türkiye’de kuruluş ve kurumsallaşma serüvenine baktığımızda, 1995 yılında Ege Üniversitesi bünyesinde başlayan Kültürel Çalışmalar Sempozyumu, Türkiye’de alanın çıkış noktasıdır. Daha sonra, 1999’da Sabancı Üniversitesinde, Türkiye’nin ilk Kültürel Çalışmalar lisans ve yüksek lisans programı açıldı. 1999’da öğrenci kabulüne başlayan Sabancı Üniversitesi, Türkiye’deki tek ‘Kültürel Çalışmalar’ lisans programını başlatmıştır (Ayaz, 2021: 61; Aksoy, 2018: 439). Kültürel çalışmaların teori ile yaşam pratikleri arasındaki politik bağlantıları vurgulamasıyla bu programın beşerî bilimler alanına yeni bir bakış açısı getirmesi mümkündür. Bu durum, kültürel çalışmaların disiplinler arası bir program olarak Türkiye’de üniversite müfredatlarına entegre edilmesini ve geleneksel disiplinlerin sınırlarını zorlayarak kurumsallaşmasını sağlama fırsatı sunmuştu (Schneider, 2002: 394). Ancak, Schneider’ın (2002: 397) vurguladığı önemli nokta, Türkiye’de kültürel çalışmalar disiplininin hangi politik gündemi benimsediğidir. Yani, bu disiplin Batılılaşma ve ilerleme yanlısı liberal bir ajandayı mı, daha radikal bir ajandayı mı, yoksa tamamen farklı bir şeyi mi takip edecektir? Diğer bir ifadeyle, kültürel çalışmalar hangi politikaların açıkça ve dolaylı olarak bir parçası olacaktır? Ancak, Programın, 2020/2021 eğitim öğretim yılı itibarıyla öğrenci alımı gerçekleştirememesi neo-liberal piyasa koşullarında alanın ‘pazarlanabilir’ olma ve kariyer sağlama noktasında geri planda kaldığını gösterir. Alanın bir kariyer alanı hâline getirilmesi ve popülerleşmesi neo-liberalizmin etkisi altında olup kuruluş felsefesinden uzaklaşmasına yol açmıştır. Kültürel çalışmaların Türkiye akademisindeki ilk ve tek lisans programıyla birlikte hâlâ devam eden tezli/tezsiz lisansüstü programlarına ev sahipliği yapan Sabancı Üniversitesi program içeriğiyle alanın eleştirel konumunu korumaya çalışmakta ve gelişimine önemli katkı sağlamaktadır. Alanın kuruluş süreci eleştirel ekolle şekillenmiştir. Türkiye’de kültürel çalışmalar alanının kurucu üniversitelerine baktığımızda, Sabancı Üniversitesinin ardından bu alanda programlar açan diğer kurumlar İstanbul Bilgi Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi olmuştur. Ardından, Hacettepe Üniversitesi, İstanbul Şehir Üniversitesi ve

Arel Üniversitesi de kurucu üniversiteleri bu süreçte takip etmişlerdir. Alanın kurucu üniversitelerindeki program içerikleri incelendiğinde, hâlen disiplinin bağlamsal, siyasal veya sınıfsal vurgularını içeren müfredatlar dikkat çeker. Bu programlarda genellikle ‘kültür, bilgi ve güç’ arasındaki eleştirel ilişki ve disiplinler arası perspektif ön planda tutulmaktadır.

2010 sonrasında ise disiplinin çeşitli anabilim dalı isimleriyle birçok üniversitede açıldığı görülür. Disiplinin, büyük kentlerdeki daha kurumsal devlet ve vakıf üniversitelerinin neredeyse hepsinde açılmasının yanı sıra, taşradaki üniversitelere de yayıldığı görülür (bkz: Tablo 1). Bu yayılma, alanın doğrudan dönüşümüne yönelik etkileri de beraberinde getirmiştir. Bu değişimin tonunu ve yönünü anlamak için tez çalışmaları önemli bir gösterebilir.

Disiplinde Yeni Yönelimler: Tez Konuları ve Metodolojik Eğilimlerin İncelenmesi Türkiye’de son on yılda kültürel çalışmalar alanının ciddi bir büyüme yaşadığı söylenebilir. Ancak bu disiplinin mevcut akademik düzen içerisinde nasıl algılandığı, ne ölçüde kabul gördüğü ve kendisine ne tür bir alan oluşturabildiği önemlidir. Bu çerçevede, disiplinin giderek neo-liberal üniversite yapılarının kurumsal ve kapitalist eğilimlerine uyum sağlaması, üretilen bilginin niteliği ve uygulamaları üzerinde de önemli etkilere sahiptir (Erdoğan, 2003: 48). Bu nedenle, kültürel çalışmalar alanında yapılan lisansüstü tez çalışmalarının analizi önem arz etmektedir. Ancak bu analiz yapılırken, kültürel çalışmaların tek ve homojen bir yapı oluşturmak yerine birçok farklı eğilimi bünyesinde barındırdığı unutulmamalıdır (Erdoğan, 2003: 44). Kültürel çalışmalarının çeşitli çatılar altında ve değişik teorik çerçevelerle yürütülmesi, genel bir değerlendirme yapmayı zorlaştırmaktadır. Ancak, neo-liberalizmle birlikte kültürel çalışmalar alanının geçirdiği dönüşümü anlayabilmek amacıyla, bu dönüşüm sürecinde ana eğilimler tespit edilmeye çalışılacaktır.

i) Eleştirel Yaklaşımın Yansımaları ve Betimleyici Perspektife Yönelim

Bu başlık altında, Türkiye’deki çeşitli üniversitelerde *Kültürel Çalışmalar*, *Kültürel İncelemeler*, *Eleştiri ve Kültür Araştırmaları* ile *Medya ve Kültürel Çalışmalar* anabilim dallarında yazılan lisansüstü tezler incelenmiştir.

Yapılan çalışmaların perspektifi ve ele alınan temalar bağlamında paralellik göstermesi bakımından üçü de yüksek lisans programı olan Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı, Kültürel İncelemeler Anabilim Dalı ve Eleştiri ve Kültür Araştırmaları Anabilim Dalı birlikte değerlendirilmiştir. Kültürel çalışmalar disiplininin çoğunlukla üzerine eğildiği meseleler olan dil,

ideoloji, hegemonya, post-kolonyalizm, kimlik ve çokkültürlülük, medya, tüketim kültürü, toplumsal cinsiyet meseleleri üzerinden çalışmalar ortaya konmuştur. Edebiyat ise bahsi geçen meseleler üzerinden önemli bir tartışma alanı sunarken, metinsel formalizm analizlerine de konu olmuştur.

Kültürel Çalışmalar ve Kültürel İncelemeler Anabilim Dallarında çokkültürlülük ve kimlik meselelerini ele alan çalışmaların sayısı en büyük paya sahipken Eleştiri ve Kültür Anabilim Dalında bu meselenin oldukça az çalışıldığı, daha çok toplumsal cinsiyet meselesine yoğunlaşan tezlerin mevcut olduğu görülmüştür. Bu açıdan üç anabilim dalında da ortak bir durum ortaya çıkmakta ve toplumsal cinsiyet meselesine ve edebiyat üzerinden yapılan çalışmalara üç anabilim dalında da ağırlık verildiği anlaşılmaktadır.

Post-kolonyalizm, sınıf ve tüketim kültürü meselelerinin bu anabilim dalları altında daha az ele alındığını söylemek mümkün. Sınıf meselesinin tüketim kültürü ile birlikte çalışıldığı tezlerin yanı sıra, yoksulluk, emek sömürsü, toplumsal cinsiyet ve ideoloji temaları ile birlikte ve edebiyat eserleri üzerinden de araştırılan çalışmalar da mevcut. Bu çalışmalar, sayıca az olmakla birlikte, kültürel çalışmalar alanının farklı meseleleri ele almaya başladığı 1970'ler ve 1980'lerde sorunların birbirinden kopuk olmadığı, meselelerin birbiriyle ilişkili bir şekilde ele alınması gerektiği yönündeki savunuların yeterli olmayan pratikleri olarak görülebilir.

Diğer yandan, İngiliz ekolü başta olmak üzere, kültürel çalışmaların sınıf kültürünü ele alan çalışmalarla ortaya çıkması ve kimlik, hegemonya, ideoloji gibi temaları devam eden süreçte bünyesine katması durumunun aksine, alanın Türkiye akademisinde yer bulması, istisnaları saklı kalmak üzere, doğrudan kimlik, toplumsal cinsiyet, ideoloji meseleleriyle başladığı gözlenmiştir. Sınıf meselesi, bu anabilim dallarında diğer meseleler yanında tali bir konumda kalmış görünmektedir. Tabii, bu durumda Türkiye'de 2000'ler ve devamındaki dönemlerde politika gündeminin ve talep edilen hak ve özgürlükler çerçevesinin etkilerinin de olduğu düşünülebilir.

Ayrıca, somut olan ve olmayan kültürel miras, medya temsillerini tek vakalı veya karşılaştırmalı ele alan, kimlikleri kültüre ilişkin özcü bakış açısıyla veya geleneksel ritüellerin tarihsel yaklaşımıyla yansıtan, çeşitli tez çalışmaları yapılmıştır. Dahası, geleneksel-alternatif medya, sosyal medya, kültür politikaları, etnografik ve bilgi teknolojileriyle yönetim temaları bağlamında yapılan tezler mevcuttur. Bu çalışmaların sayısında özellikle 2018 yılından günümüze değin büyük bir artış söz konusudur. Bu

çalışmalar, ele alınan konularla ilişkili olacak politik, ekonomik ve sosyal bir problematiktan ve eleştirel nitelikten azade, olanı yansıtmaktan ileriye gitmeyen bir yönde artarak çalışılmaktadır. Bu yöndeki çalışmaların artması, kültürel çalışmaların yönelmiş olduğu yönetsel ve bürokratik anlayışın erken örneklerinin verildiğini düşündürmektedir.

Çalışmanın analiz konusu olan diğer bir anabilim dalı, Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalıdır. Son dönemde artan bir popülerlik kazanan ve sadece Mersin Üniversitesinde doktora programı olarak kurulan anabilim dalı, diğer üniversitelerde yüksek lisans programı olarak açılmıştır. Bu anabilim dalı altında, kültürel çalışmaların kült temalarını oluşturan konuların çoğu ele alınmamış olup ele alınan hegemonya, ideoloji ve sınıf konularındaki çalışmaların sayısı da oldukça azdır.

Bu anabilim dalında kimlik konusu genellikle medya temsilleriyle ilişkilendirilerek, filmlerden edebi eserlere, gazetelerden bilgisayar oyunlarına kadar çeşitli medya formatlarında farklı kimliklerin nasıl temsil edildiği üzerine odaklanmaktadır. Özellikle 'muhalif' ve 'yandaş medya' ayrımı üzerinden farklı politik kampların söz konusu kimlikleri nasıl yansıttığı çokça çalışılmıştır. Bu çalışmalar, hegemonik ve ötekileştirici söylemleri eleştirmeye odaklanmış olsa da çoğu zaman bu söylemi betimlemekle sınırlı kalan ve söylemin politik, sınıfsal ve tarihsel bağlamını göz ardı eden çalışmalar yapılmıştır. Genel tablo ise Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalında kimlik konusunun medya temsilleri üzerinden ele alınmasıdır. Bu eğilim, disiplinin sosyal ve politik bağlamından koparılmasına ve örnek olay incelemelerine indirgenmesine sebep olmaktadır.

Bu alanda öne çıkan bir diğer eğilim, sosyal medya ve alternatif medya platformları üzerinden yapılan profil incelemeleridir. Özellikle kullanıcı profillerinin ve paylaşımlarının derlendiği bu çalışmalar, etkileşim ve paylaşımlar aracılığıyla bu platformların oluşturduğu algı ve tüketim kültürüne olan etkileri ele almaktadır. Çoğunlukla büyük veri toplama yöntemleri ve SPSS benzeri sayısal veri analizi programları kullanılmakta ve cinsiyet, demografi, yaş, gelir durumu, meslek gibi kategoriler üzerinden betimsel etki analizleri yapılmaktadır.

Son yıllarda dijitalleşme ve sanal gerçeklik de popüler temalar olarak çalışılmasının yanı sıra, medya araştırmalarındaki gösterebilimsel analizler ve edebiyattaki metinsel formalizm örnekleri de artmaktadır. Bu çalışmalar, ele aldığı eserleri kendi içsel unsurları çerçevesinde çözümlenerek genellikle

film karelerinin detaylı analizi, edebi eserlerin dil, yapı ve temaları üzerinden anlam analizine odaklanır. Diğer bir ifadeyle, söz konusu eserler bir tür edebi pozitivizm anlayışıyla tarihsel, sosyal, sınıfsal, politik bağlamlardan bağımsız ele alınır.

Çalışmalar analiz edildiğinde eleştirel niteliğin bu dört anabilim dalı altında devam ettirme eğilimi ortaya çıkmaktadır. Ancak, vurgulanması gereken daha derinde yatan durum, bu anabilim dalları altındaki eleştirel perspektifin çoğunlukla alanın kurucu üniversiteleri tarafından sürdürüldüğü, diğer merkez ve yakın dönemde taşra üniversiteleri dahil olmak üzere çeşitli üniversitelerde açılan bu anabilim dallarının altındaki çalışmaların ise, alanı teknik yönde dönüştürdüğü ve alanın betimsel bir yöne doğru evrildiği gerçeğidir. Kurucu üniversitelerde yapılan çalışmaların sayısının da taşra üniversitelerinde verilen çalışmalardan çok daha fazla olması alanın eleştirel yapısının büyük oranda sürdürüldüğü izlenimini vermektedir. Fakat, birkaç üniversitenin varlığına bağlı bu durum, uzun vadede şu anda erken dönemlerinin yaşandığı dönüşümün temellenmesine engel olamayacağını düşündürmektedir. Nitekim, özellikle 2018 yılından sonra teoriden yoksun, kültürü özcü bir bakış açısıyla ele alan ve betimsel çalışmaların sayıca büyük bir artış göstermesinin yanı sıra, betimsel çalışmaları kurucu üniversitelerde de son yıllarda görmek mümkün olmaktadır. Dolayısıyla, alan içindeki eğilim bir sonraki başlıkta analiz edilecek eğilimin eleştiriden yoksun, betimsel, teknik ve yönetim bazlı niteliğine eklenmeye işaret etmektedir.

ii) Kültürün Yönetimselleşmesi: Kültüre Teknokratik Yaklaşım

Son dönemde, kültür alanında yönetim odaklı bir bakış açısı öne çıkmış ve üniversitelerde lisansüstü programı olarak kurulan ilgili anabilim dallarının çeşitliliğini artırmıştır. Bu bölümde 'kültür yönetimi' odaklı anabilim dalları incelenmiş, bu alanlarda 'kültür'ün yönetimsel ve bürokratik bir bakış açısıyla nasıl kavramsallaştırıldığı gösterilmiştir. İlgili çalışmalarda ekonomi temelli teknokratik bir kültür anlayışının hâkim olduğu tespit edilmiş ve bu anlayışın çerçevesi belirlenmiş ve incelenmiştir.

İlk olarak, *Kültürel Miras ve Miras Alan Yönetimi*, *Kültürel Miras Alanlarının Yönetimi*, *Kültürel Miras Yönetimi* ve *Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım* anabilim dalları altında yapılan çalışmalara baktığımızda çoğunlukla teknik bilgi sunmaya yönelik betimsel çalışmaların olduğu görülür. Aslında, Kültürel Miras Yönetimi ve Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım anabilim dalları son yıllarda bazı üniversitelerde sosyal bilimler enstitüsü altında açılmış olsa da çoğunlukla fen bilimleri, güzel sanatlar ve arkeoloji enstitülerine

bağlı olarak faaliyet göstermektedirler. Sosyal bilimlerin, daha teknik olarak nitelendirilebilecek bu alanlara yönelik ilgisini interdisipliner bir tutum olarak anlamak, yüzeysel bir yaklaşım olacaktır. Bu durum, daha çok disiplinin eleştirel geleneğinden uzaklaşması ve neo-liberal etkilerle şekillenen disiplinin ve buna bağlı olarak 'kültür' olgusunun değişen bağlamı ve anlamıyla yakından ilişkilidir.

Kültürel miras ve kültür varlıkları vurgusunun ön planda olduğu bu anabilim dallarında üretilen tez çalışmaları çoğunlukla kültürün ekonomik boyutuna vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda, somut kültürel miras, UNESCO somut olmayan kültürel miras, kültür ekonomisi ve yaratıcı endüstriler en çok öne çıkan temalardır. Kültür endüstrilerinin kentlerde öne çıkması ve kentsel/bölgesel kalkınmaya katkı sağlaması önemli bir bağlam sunar. Tezlerde bölgesel ve/ya yerel kültür endüstrilerinin önemli bileşenlerine (ör. turizm, yerel el sanatları, somut olmayan kültürel miras) odaklanan betimsel çalışmalar öne çıkmaktadır. Özellikle kentsel/bölgesel kalkınma temasıyla turizmi geliştirmek için kültürel miras alanlarının belirlenmesine yönelik yapılan çalışmalar ağırlıktadır. Yönetişim perspektifinin ağır bastığı bu çalışmalarda yerel halk bölgesel kalkınmanın önemli bir unsuru olarak görülmektedir. Bu nedenle, yerel halkın bölgedeki kültürel mirasa ilişkin farkındalık ve algıları da önemli bir araştırma sorusu olarak ortaya atılmaktadır. Bu çalışmalar, çoğunlukla şehirlerin marka değerinin oluşturulması ve pazar çekiciliğinin artırılmasına vurgu yapmaktadırlar.

Bu anabilim dalları altındaki çalışmalarda öne çıkan bir diğer eğilim ise kültüre ilişkin özcü bir yaklaşım ile milliyetçi paradigmayı pekiştiren anlayıştır. Kültür kavramı, 'asıl millî değerlerimiz' perspektifiyle pekiştirilerek millî kimliğe indirgenmektedir. Bu bağlamda, millî kimliğe indirgenen çeşitli kültürel faaliyetlerin millî ekonomiye katkı sağlamaları da beklenmektedir. Örneğin, gastronomi ve yemek kültürü gibi alanlarda yapılan vurgular, sadece 'millilik' perspektifini öne çıkarmakla kalmaz aynı zamanda ekonomik kalkınma için önemli bir yaratıcı endüstri olarak da sunulur.

Kadir Has Üniversitesi bünyesinde faaliyet gösteren Kültürlerarası İletişim Anabilim Dalı tarafından üretilen sınırlı sayıdaki tezde de kültür ekonomisi temelli anlayış öne çıkmaktadır. Bu tezler genellikle betimsel etnografik analizlere dayanmaktadır ve yapılan bu çalışmalarda kültürel özgünlükler, kültür endüstrisi bağlamında ekonomik değerleri üzerinden değerlendirilmektedir.

Kültür Yönetimi Anabilim dalı İstanbul Bilgi Üniversitesine bağlı faaliyet göstermektedir. İstanbul Bilgi Üniversitesinin alanın erken dönem temsilcilerinden olması nedeniyle eleştirel ekolün izlerine yer yer rastlamak mümkündür. Tez çalışmalarına bakıldığında sınırlı sayıda olsa da kültüre erişim hakkı, kültür politikalarında ötekileştirme, göçmenlerin entegrasyonu, sanatçıların prekaryalaşması ve sendikal faaliyetler gibi eleştirel siyasal konulara odaklanan çalışmalar görülebilir. Ancak çalışmaların genelinde yönetsel bakış açısı ağır basmakta ve çoğunlukla müze, görsel sanatlar, kültür turizmi, sanat galerileri, güzel sanatlar ve yaratıcı endüstriler gibi alanlar öne çıkmaktadır. Benzer şekilde, Yeditepe Üniversitesi bünyesinde faaliyet gösteren Sanat ve Kültür Yönetimi Anabilim Dalında üretilen tezlerde kültür endüstrileri olarak tanımlanan müzik, sinema, sergi, müze gibi alanların yönetimine dair betimsel durum analizleri öne çıkmaktadır.

Kültür Politikaları ve Yönetimi Anabilim dalı ise yakın bir tarihte, 2020 yılında kurulmuş ve henüz bu anabilim dalında tez üretilmemiştir. YÖK Başkanı Yekta Saraç, yaptığı açıklamada, Türkiye’de 11. Kalkınma Planı ve 3. Millî Kültür Şûrası kararları doğrultusunda şehirlerde kültür yönetiminin planlanması, kültür endüstrilerinin geliştirilmesi ve rekabet gücünün artırılması için yapılan teşviklerin, bu alandaki insan kaynağı ihtiyacını ortaya çıkardığına vurgu yapmıştır. Bu kapsamda, Turizm ve Kültür Bakanlığı ile yapılan görüşmeler sonucunda ihtiyaç analizi yapılmış ve millî kültür politikalarını güçlendirmek amacıyla Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi ve İstanbul Üniversitesinde ‘Kültür Politikaları ve Yönetimi’ yüksek lisans programları açılmıştır (YÖK, 2020).

Sonuç olarak, YÖK’ün ‘kültür politikalarına’ yaptığı vurgu, ilgili programların açılmasına kurumsal desteği ve son on yılda ‘kültür yönetimi’ odaklı lisansüstü program sayılarının hızla artmasıyla birlikte düşünüldüğünde, kültür çalışmaları alanının üniversitelerin neo-liberal politikalarının etkisi altında kültür politikalarına yönelik bir dönüşüm içinde olduğuna işaret etmektedir. Bu dönüşüm, kültürel mirasın korunması, yönetilmesi ve sürdürülebilir kullanımı konularında daha fazla akademik ve uygulamalı çalışmanın öne çıkmasını beraberinde getirmektedir.

Kültür endüstrilerinin ekonomik büyümedeki payı ve kültür politikalarının kentsel ve ekonomik kalkınmadaki rolü, bu alanda uzmanlara olan talebi artırarak lisansüstü programların iş piyasasında kariyer fırsatları sunmasını ve pazarlanabilir olmasını sağlamaktadır. Bu durum, ‘kültür politikaları/ yönetimi’nin Türkiye akademisinde kurumsal bir konum elde etme olasılığı yakaladığını da göstermektedir.

Kültür yönetimi odaklı anabilim dallarında üretilen tezlere baktığımızda, çalışmalarda genel eğilim, ortaya atılan sorular veya iddiaların teorik bir temelden yoksun olmalarıdır. Örnek olaylar ve saha çalışmalarının ön planda olduğu betimleyici çalışmalar yaygındır. Genellikle üniversiteler buldukları coğrafyada öne çıkan kültürel miras unsurlarının ve yaratıcı endüstrilerin tanımlanmasına ve geliştirilmesine yönelik çalışmalara ağırlık vermişlerdir. Böylece, çoğunlukla turizm odaklı olan ve kültürel mirasa yönelik bu çalışmalar kentsel/bölgesel kalkınma için ilgili politikaları yönlendirebilecek teknik bilgi üretirler.

Kültür artık çoğunlukla ekonomik bir perspektifle vurgulanmakta ve ticari bir meta gibi değerlendirilmektedir. Bu ise beraberinde teknokratik bir bakış açısını getirmektedir. Kültür artık geniş ve politik bağlamından sıyrılmakta ve kültürel faaliyetler, kültürel unsurlar ve kültür endüstrileri üzerinden somut bir çerçeveye oturtularak açıkça tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım, kültürü daha yönetilebilir hâle getirerek, kültürel alanda neo-liberal hegemonya ile şekillenen politikalar üretmeyi mümkün kılacaktır.

Sonuç

Türkiye'ye 12 Eylül askeri darbesiyle gelen neo-liberalizm, 1980'li yıllarda yeni bir düzen yaratarak yaşamın her yanına sirayet etmiştir. Piyasacı bir mantıkla yeni bir 'hakikat rejimi' inşa eden neo-liberal politikalar, kendisine yönelmiş tüm eleştirel var oluşu büyük oranda etkisiz hâle getirmiştir. Bunların başında, akademi gelmiş ve yükseköğretim sisteminin yeniden yapılanmasıyla üniversitelerin niteliği ve akademik mantığının altı oyulmuştur. Neo-liberalizmin 1980'li yıllarla başlayan yıkım etkisi sürekli bir niteliğe sahip olduğu için akademi içindeki söz konusu etki de devam etmektedir. Bu bağlamda, eleştirel ve politik bağlamı ve İngiliz ekolüyle ortaya çıkan ve Türkiye'de 2000'li yıllardan başlayarak kurumsallaşan Kültürel Çalışmalar disiplininin, sürmekte olan neo-liberalizmin yıkıcı etkilerinden günümüze kadar ne şekilde etkilendiği ve kültürel politikalar bağlamında evrildiği yönü görmek, çalışmanın amacıdır.

Bu amaçla, çeşitli üniversitelerde sosyal bilimler enstitüleri altında açılan ve 'kültür' kavramını isminde doğrudan görmenin mümkün olduğu programlara odaklanılmıştır. Bakıldığında, Türkiye'de kültürel çalışmalara ilişkin programların bir lisans ve bir doktora programı haricinde yüksek lisans programı olarak kurulan anabilim dalları olduğu anlaşılmıştır. Bu bağlamda, bu anabilim dalları altında yapılan tez çalışmaları analiz edilerek, Türkiye akademisinde alanın 'eleştirel' ve 'teknik' niteliklerinin anlaşılması hedeflenmiştir.

Analizler doğrultusunda, alanın kurucu üniversiteleri olarak görülen merkez üniversitelerde kültürel çalışmalar anabilim dalları, kültürel çalışmalar disiplininin 1970-80'li yıllarda geçirdiği dönüşümdeki niteliği baz alınarak eleştirel bir temelde kurulmuştur. Devamında açılan bazı üniversitelerde bu eleştirel yapının sürdürülmesine katkı sunulmuştur. Bu üniversitelerde yapılan tezlerin ortak niteliklerinden biri, çalışmaların metotlarından bağımsız olarak, teorik bir zemine sahip olmalarıdır.

Aynı zamanda, kültürel çalışmalar disiplininin kütleleşmiş meselelerinin politik bağlamıyla problematize edilmesinin sürdürülmesine karşılık geçen sürede aynı temalar ve konular bağlamında eleştirel niteliğin oldukça zayıflatıldığı, farklı metodolojik ve kavramsal içeriklere dönüştürüldüğü de anlaşılmaktadır. Bu da her türlü tahakküme karşı direniş gerektiren perspektiflerle çalışılması yerine betimsel metodun ön planda tutulduğu bir noktaya işaret etmektedir. Betimsel metot genel olarak tekil örnek vakalar üzerinden sunulurken, bütüncül analizler sunulmamakta, dolayısıyla bu örnek vakalar tekil özneler gibi ele alınmaktadır. Özellikle, medya ve kültürel çalışmalara ilişkin anabilim dallarında betimsel ekolün hızla popülerleştiği gözlemlenmektedir. Bu durum, özellikle alanın sınıf, toplumsal cinsiyet, hegemonya, ideoloji gibi kült temalarının eleştirel içeriğinin yitirilmesine neden olmaktadır. Artık benzer temalar çalışılsa bile hâkim olan eğilim betimsel bir perspektiften ve örnek olaylar üzerinden ele almaktır.

2010 sonrasında kültürel çalışmalara dair anabilim dallarında sayıca artışın gözlenmesinin yanı sıra, alanın içeriği ve ismi de çeşitlenmiştir. Alanın geçirdiği dönüşümün homojen bir biçime sahip olmayışı ise her üniversitede farklı bir isim ve içerikle kurulması, bu isimlerin ve bağlı oldukları enstitülerin sürekli değişmesi sonucunu doğurarak, alanın sınırlarını olumsuz bir şekilde belirsiz kılmaktadır.

Bu belirsizlikle çeşitli üniversitelerin çatısı altında politikaları destekleyici çalışmaların yapılması hedefiyle açılan anabilim dalları, özellikle taşra üniversitelerinde turizm temelinde bölgesel/kentsel ekonomik kalkınma hedeflerine sahiptir. Bu hedefler doğrultusunda kültürel çalışmalar, 'uzmanlarca' kültürel politikalara teknik bilgi sağlama işlevine sahip olduğu bir konuma yerleştirilmiştir.

Bu işleple paralel şekilde, farklı kimlikler veya bölgesel gruplar üzerine yapılan çalışmalarda teoriye dayanmayan, eleştirel bir çıkarımı olmayan çalışmaların artış gösterdiği görülmektedir. Bu çalışmalarda, kimlikler ve

bunlara bağlanan günlük veya tarihsel pratikler sadece betimlenmiş ve siyasal, ekonomik veya sosyal bir bağlama oturtulmamıştır. Bu da neo-liberal çokkültürlülük yaklaşımının alan üzerindeki etkilerinin bir sonucu olarak kendini göstermiştir. Kimlik meselesinin alan içinde ortaya çıktığı erken dönemlerdeki eleştirel bağlamının altı oyulmuştur.

Somut olan/olmayan kültürel miras varlıkları ve bunların yönetimi ile kültürel politikaları destekleyen bilgi üretimi devam ederken kimlik, kültür olgusunun özcü bir yaklaşımıyla ele alınmış, tek ve homojen bir 'Türklük' söylemiyle öne çıkmıştır. Bu da kültürel çalışmalar alanının 'millî kimlik' meselesine indirgenerek milliyetçi paradigmalardan akademik bir meşruiyetle güçlenmesine ve eleştirel yaklaşımının aşınma hızını artırmasına neden olmaktadır.

Gelinen noktada, kültürel çalışmalar disiplini eleştirel yapısıyla piyasaya uymadığı gerekçesiyle çok daha az tercih edilen bir alana dönüşmeye başlamış veya akademik eleştirel niteliğinden kopararak apolitik bir yapıda politika üretme amacına sahip olmaya başlamıştır. Teoriden, meselelerin politik bağlamda sorunsallaştırılmasından ve sonuç olarak eleştirel temelden yoksun çalışmalar, alanı uzun vadede uzmanlık meselesinden ibaret teknik bir yönetim konusu hâline getirmekte, disiplini kültür politikalarının bir parçasına dönüştürmektedir.

Kaynakça

Akça İ (2018). 1980 Sonrası Türkiye'de Hegemonya Projeleri ve Otoriterizmin Değişen Biçimleri İçinde: İ Akça, A Bekmen, B A Özden (der), *Yeni Türkiye'ye Varan Yol*, İstanbul: İletişim Yayınları, 27-67.

Aksoy E (2018). Türk Üniversitelerinde Kültürel Çalışmalar Alanının Kurumsallaşması. *Turkish Studies International Congress on Social Sciences II*, 13(15), 431-442.

Atılgan G (2012). Toplumsal Sınıflar: Türkiye'de Toplumsal Sınıflar: 1923-2010 İçinde: F Alpkaya ve B Duru (der), *1920'den Günümüze: Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Ankara: Phoenix, 269-312.

Ayaz H (2021). Türkiye'deki Üniversitelerde Kültürel Çalışmalar. *Medya ve Kültür* 1(1), 54-72.

Barker C (2002). *Making Sense of Cultural Studies: Central Problems and Critical Debates*. London: Sage Publication.

Barker C (2004). *The Sage dictionary of cultural studies. The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, 1-240.

Bali R N (2002). *Tarz-ı Hayattan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bennett T (1999). Putting Policy into Cultural Studies. İçinde: S During (der), *The Cultural Studies Reader*, 2. Baskı, London: Routledge, 479-491.

Bora T (2021). *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Brown, W. (2019). *In the ruins of neoliberalism: The rise of antidemocratic politics in the West*. Columbia University Press.

Buchanan J M (1978). *Cost and choice: An inquiry in economic theory*. Chicago ve London: University of Chicago Press.

Bullen E, Robb S ve Kenway J (2004). 'Creative destruction': Knowledge economy policy and the future of the arts and humanities in the academy. *Journal of education policy*, 19(1), 3-22.

Carey J (1997). Overcoming Resistance to Cultural Studies. İçinde: J Storey (der), *What is Cultural Studies: A Reader*, New York: Arnold, 61-74.

During S (1999). Introduction. İçinde: S During (der), *The Cultural Studies Reader*, 2. Baskı, London: Routledge, 1-30.

Erdoğan N (2003). Kültürel Çalışmalar ve Akademya. *Toplum ve Bilim*, 97, 43-65.

Ergur A (2003). Üniversitenin Pazarla Bütünleşme Sürecinde Akademik Dünyanın Dönüşümü, *Toplum ve Bilim*, 97: 183-216.

Friedman M (1962). *Capitalism and Freedom*. Chicago ve London: University of Chicago Press.

Giroux H A (2015). Democracy in crisis, the specter of authoritarianism, and the future of higher education. *Journal of Critical Scholarship on Higher Education and Student Affairs*, 1(1), 7.

Green M (1997). The Centre for Contemporart Cultural Studies. İçinde: J Storey (der), *What is Cultural Studies. A Reader*. New York: Arnold, 49-61.

Grossberg L (1995) Cultural studies vs. political economy: Is anybody else bored with this debate?. *Critical Studies in Mass Communication*, 12(1), 72-81.

Hall S (2013). Cultural studies and its theoretical legacies. İçinde: D Morley ve K Chen (der), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge, 277-294.

Hall S (1999). Cultural Studies and Its Theoretical Legacies. İçinde: S During (der), *The Cultural Studies Reader*. 2. Baskı, London: Routledge, 97-112.

Harvey D (2007). *A brief history of neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.

Hayek F A (2009). *The road to serfdom: text and documents--the definitive edition*. 2. Cilt, Chicago: University of Chicago Press.

- Hill D ve Kumar R (2012). *Global neoliberalism and education and its consequences*. 3. Cilt, London: Routledge.
- İnsel A (2003). Bir zihniyet tarzı olarak YÖK. *Toplum ve Bilim*, (97), 72-80.
- Jubas K (2012). On being a new academic in the new academy: Impacts of neoliberalism on work and life of a junior faculty member. *Workplace: A Journal for Academic Labor* (21), 25-35.
- Kellner D (2016). Kültürel Marksizm ve Kültürel Çalışmalar. Çev. F Tezcan. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 9(2), 132-151.
- Kendall G ve Wickham G (2001). *Understanding Culture: Cultural Studies, Order, Ordering*. London: Sage Publications.
- Kendir H (2020). Türkiye’de Üniversitelerin Dönüşümü: Küreseli Yakalamak ya da Ulusal ve Yerelle Bütünleşerek Taşralaşmak. *Toplum ve Hekim*, 35(5), 389-400.
- Kurmuş O (2010). Türkiye’de Neo-liberalizm. *Mülkiye Dergisi*, 268, 9-41.
- Long E (1997). Feminism and Cultural Studies. İçinde: J Storey (der), *What is Cultural Studies: A Reader*, New York: Arnold, 197-207.
- Lynch K (2006). Neo-liberalism and marketisation: The implications for higher education. *European educational research journal*, 5(1), 1-17.
- McGuigan J (2006). The Politics of Cultural Studies and Cool Capitalism. *Cultural Politics*, 2 (2), 137-158.
- O’Reagan T (1992). (Mis)Taking Policy: Notes on the Cultural Policy Debate. *Cultural Studies*, 6(3), 409-423.
- Savage G (2017). Neoliberalism, education and curriculum. *Powers of curriculum: Sociological perspectives on education*, 143-165.
- Schneider A (2002). The Institutional Revolutionary Major? Questions and Contradictions on the Way to Designing a Cultural Studies Program in a New Turkish University. *International Journal of Cultural Studies*, 5(4): 393-404.
- Scott Joan W (1995). Multiculturalism and the Politics of Identity. İçinde: J Rajchman (der), *The Identity in Question*. New York: Routledge.
- Storey J (1997). Cultural Studies: A Introduction. İçinde: J Storey (der), *What is Cultural Studies: A Reader*, New York: Arnold. 1-13.
- Tekin S (2003). Neoliberalizm, Teknik Akıl ve Üniversite. *Toplum ve Bilim*, 97, 144-163.
- Thompson E P (1978). Eighteenth-century English society: class struggle without class?. *Social History*, 3(2), 133-165.

Whyte J (2019). *The morals of the market: Human rights and the rise of neoliberalism*. London ve New York: Verso Books.

Williams R (1983). *Culture and society, 1780-1950*. Columbia University Press.

Yarar B ve Karakaşoğlu Y (2021). Neoliberalizmin/Otoriterliğin Türkiye’de Yüksek Öğretime ve Doktora Programlarına Etkileri. İçinde: M Uysal, A Yıldız, E Bağcı ve N Korkmaz (der), *Fevziye Sayılan’a Armağan: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi no:237*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Yıldızoğlu E (2022). Neoliberalizm ve ‘Süreç Olarak Faşizm. İçinde: A Topal, Ö Birler, C Çelik ve A Göksel (der), *21. Yüzyılda Devletin Dönüşümü: Otoriterleşme, Kriz ve Hegemonya*. Ankara: İmge Kitabevi, 83-93.

YÖK (2020). Kültür Politikaları ve Yönetimi Yüksek Lisans Programı.

https://basin.yok.gov.tr/InternetHaberleriBelgeleri/%C4%B0nternet%20Haber%20Belgeleri/2020/378_kultur_politikalari_ve_yonetimi_yuksek_lisans_programi_acildi.pdf. Son erişim tarihi, 02.01.2024.

Yapay Zekânın Sanat Emeğine Olası Etkisi

Orhan Ürünçan Yücel, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi

ORCID: 0000-0002-1795-0673

E-Posta: orhanuruncanyucel@gmail.com

Öz

Sanatçıların bilimkurgu eserlerinde genellikle distopik şekilde ele aldığı yapay zekâ, bir süredir kurgudan çıkarak gündelik yaşamın gerçeklerinden birisi hâline gelmiştir. İnsanlığın en eski hayallerinden birisi olan, kendisi dışında düşünebilen bir varlık hayali, yapay zekâyla vücut buluyor gibi görünmektedir. Hayalin büyüklüğü efsane bulutlarını da beslemektedir. Söz konusu bulutları dağıtmak ve makaleye temel oluşturabilmek için bu makalenin ilk kısmında teknolojik evrim içinde yapay zekâyâ dair açıklayıcı bir çalışma sunulmuştur.

Yapay zekânın insana benzer yaratıcı özellikler göstermesi, daha önce insana özgülünen sanat yaratımını tartışmaya açmıştır. Sanatçıların eserlerinden beslenip serpilene yapay zekâ, son zamanlarda ses getiren ürünler ortaya koymaya başlamıştır. Bu durum ilk başta heyecan verici şekilde neşeli görünse de sanat emeği açısından bazı sorunlar barındırmaktadır. Sorunların dile getirildiği öncül ülke kültür sanat ve yapay zekâ sektörlerinin lideri konumundaki Amerika Birleşik Devletleri olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nde bazı sanatçılar, sanat üretiminde yapay zekânın kullanımına dair sorunlarını ve taleplerini dile getirmiş ve sermaye karşısında kısmi başarılar kazanmıştır. Amerika Birleşik Devleti'ndeki gelişmelerden Türkiye de uzak değildir. Türkiye'nin küresel kapitalizm içindeki yeri ucuz üretim yapabilmesi ile ilintilidir. Yurt dışında ilgiyle karşılanan Türkiye üretimi eserler de buna dâhildir. Türkiye, gelişmiş sermaye sınıfına karşın örgütsüz, korumasız ve Uluslararası Çalışma Örgütü standartlarına uymayan şartlarda çalışan işçi sınıfına sahiptir. Maliyetleri ucuzlatmak için diğer teknolojiler gibi, yapay zekâ teknolojisinin de Türkiye'de kullanım alanı bulacağı açıktır.

Bu makale, yapay zekânın sanat emeğine etkisi nedir, sorusuna cevap aramaktadır. Dolayısıyla yapay zekânın sanat emeğine etkisi makalenin araştırma nesnesidir. Amerika Birleşik Devletleri ve Türkiye'deki sanat emekçileri bu çalışmanın araştırma birimi; çevrim içi ortamda (gazete, dergi, sosyal medya) hikâyesi yer alanlar da bu çalışmanın gözlem birimi olmuştur. Nitel desenli keşfedici bu makale, taze serpilene bir fenomeni konu edindiğinden, ilk bölümde fenomenin kendisine dair açıklama sunulmuştur. Yapay zekânın ne olduğuna dair temel atıldıktan sonra, ikinci bölümde, yapay zekânın sanat emekçilerine etkisi çevrim içi ortama yansıyan vakalarla betimlenmiştir. Makalenin bu bölümünde yapay zekânın Türkiye'deki sanat emeğine olası etkisi, çevrim içi ortama yansıyan vakalar ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki vakaların örnekleme yöntemiyle uyarlanması ile keşfedilmiştir. Hem Amerika Birleşik Devletleri hem de Türkiye'deki vakalar kolay ulaşılabılır örnekleme ile tespit edilmiştir. Makalenin ikinci bölümündeki keşifte Türkiye'deki mevzuattan faydalanılmıştır. Makalenin sonuç bölümünde yapay zekânın Türkiye'deki sanat emeği üzerine etkisini yönetmek için önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Genel Zekâ, Yapay Zekâ, Makine Öğrenmesi, Sanat Emeği, Telif ve Fikrî Mülkiyet Hakları.

Potential Impact of Aficial Intelligence on Artistic Labour

Abstract

Once depicted dystopically in artists' science fiction, artificial intelligence has transitioned from fiction to a reality of everyday life. Humanity's longstanding aspiration to create a being capable of independent thought appears to be materializing through artificial intelligence, fueling persistent myths. To dispel these myths and lay the groundwork for this article, the first section offers an explanatory study of artificial intelligence within the context of technological evolution.

Artificial intelligence exhibiting human-like creativity has sparked debates about art creation, previously attributed solely to humans. Developed from artists' works, artificial intelligence has recently begun producing noteworthy products. While initially exciting, this development raises issues regarding artistic labour. The United States, a leader in cultural arts and artificial intelligence sectors, is at the forefront of these discussions. Some American artists have voiced concerns about artificial intelligence in art production, achieving partial successes against capital interests. Türkiye is not far from these developments. Its role in global capitalism is linked to cheap production, and Turkish-produced works are also well-received abroad. Despite an advanced capitalist class, Türkiye's working class is unorganized, unprotected, and does not comply with International Labour Organization standards. Clearly, like other technologies, artificial intelligence will be used in Türkiye to reduce costs.

This article aims to answer: What is the impact of artificial intelligence on artistic labour? Thus, the impact of artificial intelligence on artistic labour is the research object. Artistic labour in the United States and Türkiye are the research units, while individuals featured in online media (newspapers, magazines, social media) serve as the observation units. Since this qualitatively designed exploratory article examines a new phenomenon, the first section explains the phenomenon itself. After establishing what artificial intelligence is, the second section describes its impact on artistic labour through cases from online media. Here, the potential impact of artificial intelligence on artistic labour in Türkiye is explored by adapting cases from the United States using illustrative methods, alongside online cases. Cases in both the Unites States and Türkiye were identified through convenience sampling. The second section also utilizes current legislation in Türkiye. In conclusion, the article offers recommendations for managing artificial intelligence's impact on artistic labour in Türkiye.

Keywords: General Intellect, Artificial Intelligence, Machine Learning, Artistic Labour, Copyright, and Intellectual Property Rights.

Giriş

Makinelerin bilişsel işler yapabilmesi fikri mekanik hesap makinelerine uzanmaktadır. Dişliler, tekerlekler ve tellerle çalışan bu hesap makinelerinin bilinen ilk örneği MÖ. 2. yy'de üretildiği düşünülen Antikitera Düzeneği (*Antikythera Mechanism*) ile vücut bulmuştur. Bu düzenekten daha karmaşık hesaplamalar yapabilen makineler 17 ve 19. yüzyılda ünlü matematikçiler tarafından tasarlanmıştır. Ancak, mekanik düzeneğin sınırlılığı bu makinelerin de sınırını çizmiştir. Elektronik teknolojilerinin gelişmesi, daha küçük ve becerikli makinelerin yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Elektronik yeni makineler için bilgiyi işlemek daha olanaklıdır. Bu imkânı gören matematik ihtisaslı araştırmacılar 1955 yılında yapay zekâ (YZ) kavramını ilk defa kullanmışlardır. Bilimkurgu eserlerinde ele alındığı şekliyle yapay süper zekâ (YSZ – *artificial super intelligence*) şu anda ulaşılması uzak bir araç olarak görünse de yapay dar zekâ (YDZ – *artificial narrow intelligence*) gündelik yaşama nüfuz etmiştir. İnsansız hava araçlarının hedef belirlemesinden, otonom otomobillerin karar almasına, harita uygulamalarının rota oluşturmasına, hedefli reklamların üretilmesinden hedefine ulaşmasına kadar pek çok yerde aktif olarak YDZ kullanılmaktadır.

YZ gündelik yaşama bu kadar entegre olduğu hâlde yakın zamana kadar dikkat çekmemiştir. 18. yy'de üretimde makinelerin kullanımı işçilerin sert tepkileriyle karşılanmıştı. Bunlar homurdanan, ışık ve ısı çıkaran açık seçik makinelerdi. Oysa YZ bazen cilalanmış alüminyum bir cihazın içinde bazen ise eğlenceli videolar arasında yüzlerce sayfalık, ses çıkarmayan bir algoritma formundadır. Gündelik cihazlarda gizlenmesi veya süslü hayallerle sunulması, onun bir üretim aracı olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Modern Zamanlar'da (Chaplin, 1936) üretim bandı hız ve tekdüzelik talep ederken; modern zamanlarda bu, mekâna bağlı olmadan algoritmik yönetim tarafından gerçekleştirilmektedir. YZ'nin dikkat çekmemesinin en büyük nedeni ise yeni serpiliyor oluşudur. Seri üretimi olanaklı kılan makinelerin üretiminde ve geliştirilmesinde işçilerin emeği açıktır; ancak YZ, büyük veri ve makine öğrenmesi (MÖ – *machine learning*) sayesinde çoğu zaman bilinçli bir çalışma olmadan kendisini inşa etmektedir.

ChatGPT (*Generative Pre-trained Transformers*) ile gündeme giren YDZ bunlardan birisidir. Büyük Dil Modeli'ni (*Large Language Model*) kullanan bu YZ, internetteki verileri kullanarak insan beynine benzeyen pek çok ağ kurmaktadır. Kullanım esnasında bu ağlardan en olası olanını seçip yazı formatına getirmektedir. Bu çeşitlilik ve yaratıcılık onu eski basit sohbetlerin (*chatbot*) ötesine geçirmektedir. YZ'nin eğitilmesinde yaratıcı çalışmanın

hakkının teslim edilmediği açıktır. Aynı durum YZ'nin kullanımı esnasında da kendisini göstermektedir.

Bu çalışmanın ilk başlığında insanlığın en büyük hayallerinden birisi olan, kendisi dışında düşünebilen bir varlık düşüncesinin, YZ ile vücut bulması tarihsel açıdan ele alınmıştır. Maddi üretimin bir sonucu olarak gelişen teknolojinin YZ'ye varması Marx'tan ödünç alınan genel zekâ kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Genel zekânın ürettiği mekanik zekâ, bunun evrildiği dijital zekâ ve nihayetinde YZ kavramları sosyal bilimciler için sade bir şekilde açıklanmıştır. Makale, taze serpilken bir fenomeni konu edindiğinden, öncelikle fenomenin kendisine dair bir açıklama sunulmuştur. Bu açıklama makalenin sonrası için temel niteliği görmektedir.

Nitel desenli (Neuman, 2020a: 294-307; Punch, 2016: 143; Büyüköztürk, 2015: 240-243) bu çalışmanın, ikinci kısmında yaratıcılığına alıştığımız sanatçılarla yaratıcılığı ile şaşırtmaya başlayan YZ'nin çatışan doğası keşfedilmiştir (Neuman, 2020a: 89-90). Bu keşifte Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ve Türkiye ele alınmıştır. ABD hem kültür sanat sektörü açısından egemen rolü hem de YZ'yi de kapsayan bilgisayar ve iletişim sektöründeki ağırlığıyla YZ ve sanat emeği çatışmasının görüldüğü öncü ülke olmuştur. Özellikle 2023 yılında pek çok yazar, senarist ve oyuncu YZ'ye dair sorunlarını çeşitli şekillerde dile getirmiş ve sermaye karşısında kısmi başarılar kazanmıştır. Türkiye, güçlü sermaye sınıfı ile küresel kapitalizm içerisinde yer almaktadır. Yurt dışındaki teknolojik gelişmelere son derece açık, ucuz üretim ülkesi Türkiye; çalışanlara örgütsüz, korumasız ve Uluslararası Çalışma Örgütü (UÇÖ) standartlarına uymayan çalışma koşulları sunmaktadır. Makalenin bu kısmında YZ'nin Türkiye'deki sanat emeğine olası etkisi, ABD'deki vakaların örnekleyici yöntemle (Neuman, 2020b: 824) uyarlanmasıyla keşfedilmiştir. Bu keşifte ABD ve Türkiye'de çevrim içi ortama yansıyan çarpıcı örneklerin (Punch, 2016: 144-150, 180-182; Büyüköztürk, 2015: 21-22, 255-258) yanında, Türkiye özelinde mevzuattan faydalanılmıştır.

Hem ABD'de hem de Türkiye'de sanatçılar farklı statülerde (Hoş, 2019) çalışmaktadır. Bunun yanında sanat şemsiyesi altında pek çok farklı türden eser yer almaktadır. YZ'nin sanat emeğine etkisi ise pek çok açıdan gerçekleşebilmektedir. Bu çeşitlilik ve ihtimaller havuzunda keşfedici bir çalışma sunan bu makalenin araştırma nesnesi YZ'nin sanat emeğine etkisidir. ABD ve Türkiye'deki sanat emekçileri bu çalışmanın araştırma birimi; çevrim içi ortamda hikâyesi yer alanlar da bu çalışmanın gözlem birimi olmuştur. Hem ABD hem de Türkiye'deki vakalar kolay ulaşılabilir

örnekleme ile tespit edilmiştir (Neuman, 2020a: 397-398; Büyüköztürk, 2015: 85-86). Sanat emekçileri ve sanat eserleri türlerine göre ayırmadan toptan bir bakış atmanın daha uygun olduğu düşünülmüştür. Sonuç bölümü de bundan hareketle; örnekleyici yöntemin yardımıyla, YZ'nin Türkiye'deki sanat emeği üzerine etkisini yönetmek için önerilerde bulunulmuştur.

Makalenin ilerleyebilmesi için YZ'nin nasıl ortaya çıktığı ve çalışığının anlaşılabilmesi elzemdir. Her bir 'ıcat' tüm insanlığın ufak ve sürekli katkısıyla vücut bulmuştur ve bu katkılar devam ettiği müddetçe gelişmiştir ya da yok olmuştur. Ancak YZ ile ilk defa bir 'ıcat' aktif olarak bizatihi insanlığın genel zekâsına kulağını dayamıştır. Onu ortaya çıkaran süreci tekrar eden bir makine, kısacası sürecin kendisi olmuştur. Aşağıdaki başlıkta insanlığın emek ve bilgi birikiminin teknoloji ve bilim şeklinde somutlaşmasının tarihine kısaca bir göz atılmıştır. Sonrasında YZ'nin nasıl çalışığı sosyal bilimciler için sade bir şekilde açıklanmıştır.

Yapay Zekâ

İnsanların kendileri dışında zekâ araması eski eserlerde görülmektedir. Bu YZ'ler eski zamanlarda doğaüstü güçler tarafından ya da doğaüstü güçlerin yardımıyla oluşturulmuştur. Öncelikle, Yunan mitolojisinden robot Talos örnek verilebilir. Hefaiostos'un bronzdan dövüğü koruma robotu Talos, dev cüssesine rağmen insansı bir şekilde resmedilmiştir (Mayor, 2018: 7). Mısır mitolojisindeki Güneş Tanrısı Ra'nın heykeli bir başka örnektir. 1936'da Kahire'de keşfedilen Ra'nın kireç taşından devasa büstü boyun kısmında bir oyuk barındırmaktadır. Bu oyuğun, o dönem rahiplerin oraya saklanarak tanrısal kehanetleri tanrının sesinden duyurması için kullanılabileceği düşünülmektedir (Mayor, 2018: 187). Bir başka örnek Zhou Hanedanı'nın beşinci kralı Mu (Mö. 976 – 922) zamanında Usta Yan'ın ürettiği insana benzer insansıdır (*android*). Kral'a sunulan bu insansı, dans edip şarkı söyleme yeteneklerine sahiptir (Mayor, 2018: 121).

18. yy. sonrası eserlerde, insanın kendisi dışındaki zekâ formları insanların bilgisi ile üretilmiştir. İlk olarak Mary Shelley'nin (1797 – 1851) 1818 tarihinde yayınladığı Frankenstein ya da Modern Prometheus (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*) romanı çarpıcı bir örnektir. Frankenstein karakterinin yarattığı yaratığın, insanla mücadelesini ele alan romanın sonunda karakterler birbirinin sonunu getirmektedir. Frankenstein, yarattığı varlığa isim vermese de Canavar'ın popüler kültürdeki ismi yaratıcısının ismiyle anılmaya başlanmıştır (Shelley, 2018). Edgar Allan Poe (1809 – 1849) ise gerçek yaşamda yaratıcısının isimlendirmedeği bir varlıkla mücadelesini

1836 yılında Maelzel'in Satranç Oyuncusu (*Maelzel's Chess Player*) ismiyle öykülemiştir. Poe öyküsünde, satranç oynadığı otomatın gerçekten otonom olmadığını çizerek anlatmıştır (Poe, 2015). Karel Čapek'in (1890 – 1938) tiyatro oyunu başka bir örnektir. 1920'de yayınlanan ve ertesi sene sahnelenen Rossum'un Uluslararası Robotları (*Rossumovi Univerzální Roboti*) adlı oyunda insana benzeyen işçi robotların ayaklanması ele alınmaktadır. Çekçede angarya iş yapan serf ya da köle kelimesinden gelen *robot* eski Slav dillerinde 'iş' anlamında kullanılmaktaydı. Bu bakımdan, R.U.R., robotlara ismini vermiştir (Čapek, 2021). YZ'nin hayalden sıyrılarak doğması ise teknoloji ve bilimin birikimli ilerlemesiyle gerçekleşmiştir.

Genel Zekâ

Teknolojinin tarihi, bilimsel yöntemin öncesine dayanmaktadır. İlk insanlardan günümüze, çevre koşullarına bağlı olarak çeşitli yapı ve aletler üretilmiştir (Basalla, 2021: 51-52). Bu 'icatlar', rönesanstan sonra kişilerle anılmaya başlansa da (Basalla, 2021: 207) aslında tüm insanlığın süregelen ufak katkılarının eseridir (Basalla, 2021: 43). İlk 'icatlar' kimin eseri bilinemese de bu 'icatların' günlük yaşamdaki yapı ve aletlerde izleri bulunmaktadır.

Örneğin, tarım devrimi olarak adlandırılan teknolojik gelişme, insanlığı öyle derinden etkilemiştir ki yarattığı gıda fazlası bazı kişilerin boş vakte sahip olabilmesine, seçkin sınıfların üretilmesine ve devamında tarımsal alanların genişlemesiyle büyük siyasi yapıların ortaya çıkmasına neden olmuştur (Diamond, 2018: 97). Yaratılan boş vakitten faydalanan sınıflar felsefe ve doğa bilimlerinin temellerini atmıştır (Thalheimer, 2013: 26). Tarım devrimi seçkin olmayan sınıflar içinse boş zaman kavramını azaltmıştır. Etten daha az kalorili, sürekli bakım ve koruma isteyen tarım, insanların büyük bölümünün olduğu yerde yerleşik kalmasına neden olmuştur. Artan nüfus ihtiyacı daha çok tarım alanına neden olurken; artan tarım alanı daha fazla nüfusu besleyerek bu döngüyü sürdürmüştür (Harari, 2017: 91-100).

Eski Yunan'a gelindiğinde suyun enerji için kullanılabileceği, elektriğin varlığı seçkin sınıflarca bilinmekteydi. Ancak ucuz köle işgücünün bolluğu, Eli Whitney'in (1765 – 1825) pamuk çırçırı gibi bir makineyi o dönem için gereksiz kılmıştır (Basalla, 2021: 62). Söz konusu ucuz köle işgücünün bolluğu o makineye giden birikimde rol oynamıştır. Milet ve Efes'teki ticaret gemileri köle emeğine dayanarak üretilmekte ve işletilmekteydi. Bu gemilerin üretiminde zanaatkarlık; seyahatinde astronomi, coğrafya gibi bilgiler birikti. MÖ. 7. yy – MÖ. 6. yy. arasında bu bölgedeki zanaatkarlar bağımsız ya da

ücretli iş yapan özgür insanlardı. Bu dönem, felsefenin babası olarak bilinen doğa filozofu Thales (Mö. 626/623 – Mö. 548/545) için yeterli boş zamanı yaratmayı başarmıştır (Thalheimer, 2013: 42-47).

İnsanlığı endüstriye taşıyan gelişmelerde de bir süreklilik bulunmaktadır. 18. yy'ye kadarki zanaatkârlıktaki birikim ve 19. yy'de nüvelenen bilimsel yöntem toplumsal yaşamı kökten değiştirmiştir (Basalla, 2021: 52) ve değiştirmeye devam etmektedir. Basalla şunu özellikle belirtmektedir: teknolojik gelişmeler veya 'icatlar' kaçınılmaz olmadığı gibi kendileri birer devrim değildir; bu gelişmelerin ve 'icatların' sonucunda ortaya çıkan toplumsal ve ekonomik değişimler devrimcidir. Çevresel, ekonomik, kültürel, siyasi gibi pek çok faktörün bir araya geldiği; küçük katkıların oluşturduğu ihtimaller havuzundan; yine çevresel, ekonomik, kültürel, siyasi gibi pek çok faktörün sonucunda bazı gelişmeler ve 'icatlar' varlıklarını koruyabilmiştir (2021: 102-104).

Tüm bu teknolojik ve bilimsel gelişmelerin kahramanı ise soyut düzlemde insanlığın genel zekâsıdır (*general intellect* (Marx, 1973: 626); genel bilgi (Marx, 2013: 166)). Fuchs'a göre Marx, her bir buluşun, teknolojik gelişmenin, genel emeğin eseri olduğunu anlatmıştır. Bu biriken bilgi soyut düzlemde genel zekâyı oluştururken, teknoloji onun nesneleşmiş hâlidir (Fuchs, 2015: 504; Fuchs, 2021: 78). Söz konusu genel zekâ yalnızca kol gücünü makineye yaptırmayı hedeflememiş, aynı zamanda düşünsel dünya için de makinelerin yardımını aramıştır. Bu süreç kendisini başta mekanik zekâ şeklinde göstermiştir.

Mekanik Zekâ

İnsanlar saymaya gerek duyduğunda öncelikle en yakınındaki cisimlere sarılmışlardır. Parmaklar onluk sistemin temelini oluşturmuş; taşlar, ipler, inciler bu ve benzeri sistemlerin not edildiği araçlar olmuştur. Mö. 35.000 – 20.000 yıllarına ait kemik üzerine işlenmiş çentikler, bilinen en eski örnektir. Bir noktadan sonra parmaklar, taşlar, inciler veya ipteki düğümler yeterli gelmemeye başladığında sayı sistemleri ve bunların ifade şekilleri ortaya çıkmıştır. Mö. 2700 – 2300'e gelindiğinde Sümerler abaküsü kullanmaya başlamıştır (Ifrah, 2000: 7-11). Her ne kadar abaküsten başka hesaplama yöntemleri olsa da abaküsün insan yapımı bir gereç olması, hızlı hesap yapmaya imkân vermesi açısından, abaküs soyut düşüncenin işlenmesinde makine kullanımında önemli bir yer tutmaktadır.

Abaküsten çok daha karmaşık yapıya sahip olan Antikitera Düzeneği artık etrafındakileri saymakla yetinmeyen insanların başını yukarı kaldırdığında

kullandığı bir araçtır. Denizcilikte de kullanıldığı düşünülen Antikitera Düzeneği 2000 yıldan daha eski bir zamanda oldukça karmaşık çark sistemleriyle Güneş, Ay ve bazı gezegenlerin yerlerini hassas bir şekilde tahmin edebilmekteydi (Freeth vd., 2021: 1-2). Antikitera Düzeneği ile aynı dönemde ortaya çıktığına inanılan usturlap (*astrolabe*), Düzenek'ten daha basit bir yapıya sahip olsa da benzer amaçlar için kullanılmıştır. Denizcilik, mimari, topografi, günün saatlerinin tahmin edilmesi gibi pek çok kullanım alanı olan usturlabın kullanımı 20. yy'ye kadar sürmüştür (Bertrand, 2012: 253-255).

Bir gereç olsun ya da olmasın hesaplama işleri (*calculus*) nitelikli ve yoğun emek isteyen işlerdi. 16. yy'den itibaren hesap yapabilen kişiler kalkülatör (*calculator*) olarak adlandırılmaktaydı (Ifrah, 2000: 69). İngilizceden Türkçeye geçmiş kalkülatör kelimesi hesap makinesi anlamında kullanılmaktadır. Latince "*calcolare*" "abaküs veya benzeri bir araçla hesaplamak" fiilinden türemiştir. Söz konusu fiil ise "çakıltaşı, oyun veya hesap için kullanılan taş parçası" isminden türemiştir (Nişanyan Sözlük). Aritmetik işlemler, planlama, vb. yapabilen kalkülatörler "okumuş gençler[in] istihdam[ı]" ile sağlanmaktaydı. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716), "En basit kişinin bile makine kullanarak kesinlikle yapabileceği hesaplar için mükemmel insanların saatlerce köleler gibi uğraşmasına değmez!" diyerek, mekanik bir hesap makinesi geliştirmiştir. Leibniz'in geliştirdiği bu hesap makinesi, aynı yüzyılda yaşamış Blaise Pascal'ın (1623 – 1662) toplama ve çıkarma yapabilen mekanik hesap makinesini temel almaktadır Hatta Leibniz, hesap makinesi fikrini daha ileri götürerek *calculus ratiocinator* adını verdiği insan yerine düşünen makine fikrini ortaya atmıştır. Bu makinenin çalışması için insan düşüncesinin "matematiksel olarak temsil edilebileceği bir tür sembolik dil" ile ifade edilebilmesi gerektiğini söylemiştir. (Say, 2018: 16). Say'ın YZ'nin dedesi olarak adlandırdığı hukukçu Leibniz, yine Say'a göre, insanlar arasındaki sorunları "robot hâkim[ler]" aracılığıyla hızlıca çözüme kavuşturmak istemiştir (2018: 112-113).

Mekanik makineler insan gibi düşünmeyi başaramasa da insanın düşüncesinde bu güce kavuşmuştur. 1770 yılında Wolfgang von Kempelen, satranç oynadığını iddia ettiği bir otomatı Viyana'da sergilemiştir. İçerisinde karmaşık çarkların olduğu otomatın dışında "Türk" gibi giyinmiş ve Türk piposu içen bir figür yer almaktaydı. Bu o dönemin modasını yansıtırken bir yandan da Doğu "büyüsü" esrarını katmaktaydı (Standage, 2002: 22-23). Kempelen otomatına bir isim vermese de otomatın görünüşünden dolayı ona Türk (*Turk*) ya da Mekanik Türk (*Mechanical Turk*) ismi takılmıştır

(Standage, 2002: xiv). Mekanik Türk'ün esrarı 1857'de kaldırılabilmiştir: otomatın içerisine bir insan saklanmakta ve hamleleri o insan yapmaktadır (Standage, 2002: 194-195). Bu gösteri makinesi, sırrını uzun süre koruyarak Benjamin Franklin (1706 – 1790), II. Katerina (1729 – 1796), Napoleon Bonaparte (1769 – 1821), Charles Babbage (1791 – 1871) ve Edgar Allan Poe gibi isimlerle satranç oynamıştır (Standage, 2002: xii). Bu sözde otomat özde insan konsepti, ismini 2005 yılında Amazon adlı şirketin benzer bir uygulamasına vermiştir (Amazon Mechanical Turk, t.y.).

İnsan yerine düşünebilen mekanik bir makine geliştirilemese de mekanik hesap makineleri insan ufkunun genişliğine kadar gelişmeye devam etmiştir. 1947 yılında D. F. Ferguson (?) ve J. W. Wrench Jr. (1911 – 2009) o dönemin mekanik hesap makinelerini kullanarak pi sayısının 808 basamağına aylar süren uğraş sonucunda ulaşabilmiştir. Mekanik makinelerin artık yetersiz kalması problemi, dijitalleşme ile aşılmıştır. 1949'da ENIAC (Elektronik Sayısal Hesaplayıcı ve Tümler Alıcı) isimli Amerikan ordusunun topçu birliklerinin isabetli atışlar yapabilmesi için gerekli hesaplamalar yapan makine (Gözüşirin, 2011: 15-16) pi sayısının 2.307'nci basamağına üç günden kısa bir sürede ulaşabilmiştir (Ifrah, 2000: 108-107). Üretim amacı dışında başka işlerde de kullanabilen ENIAC, dijital hesaplamanın ve dolayısıyla dijital zekânın da önu açmıştır.

Dijital zekâ

0 ve 1'lerle işlem yapabilen elektronik hesap makinesi 1919'da son hâlini almıştır. Bu cihaz, sonrasında gelecek olan hesap makinelerinin ve modern bilgisayarların temelini oluşturmuştur (Ifrah, 2000: 216). Elektronik hesaplamanın hızı ve keskinliği İkinci Dünya Savaşı sırasında haberleşme başta olmak üzere aktif şekilde kullanılmaya başlanmıştır (Ifrah, 2000: 219). Nazi Almanyası'nın şifreli iletişim için kullandığı Enigma adlı makinenin şifresinin kırılmasında büyük emekleri olan Alan Mathison Turing (1912 – 1954), aynı zamanda bilgisayar biliminin ve YZ'nin kurucusu kabul edilmektedir (Say, 2018: 28-30).

Turing'in makinesine kadarki tüm mekanik, mekanik-dijital ve dijital makineler tek bir iş için üretilmekte ve üretim amacındaki işi yapabilmekteydi (Dyer-Witheyford, 2019: 60). Turing Makinesi'nin tek bir makinenin başka işler de yapabildiğini göstermesinden sonra, bilginin bu makineye nasıl aktarılması gerektiğine dair çalışmalar yapılmıştır. Turing'in 1936'da yazdığı "On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem" adlı makale günümüzde kullanılan algoritmaların temelini atmıştır.

Makaleye göre, makineden yapması istenilen şey en küçük ayrıntısına kadar çok küçük parçalara bölünerek hazırlanmalıdır. Makine, bu şekilde bir görevi adım adım yerine getirip sonuç üretmektedir (Say, 2018: 32-35). Bilginin makineye aktarılabilmesi ve ondan sonuç alınabilmesinin teorik altyapısını ise 1948 yılında Claude Shannon (1916 – 2001) atmıştır. Shannon soyut ve somut şeylerin matematiksel olarak basitçe ifade edilebileceğini söylemiştir. Basitçe ifade edilemeyen, karmaşık şeyler için ise Ray Solmonoff (1926 – 2009), Andrey Kolmogorov (1903 – 1987) ve Gregory Chaitin birbirlerinden habersiz şekilde bir çözüm getirmiştir: evrensel programlama dili (Say, 2018: 58-60).

Artık bilgi girilebilen ve bunu işleyebilen makineler Turing'e makinelerin düşünebilme ihtimalini sorgulatmıştır. Turing bu makalesinde taklit oyununu (*imitation game*) ya da sonradan adlandırılışıyla Turing testini teorik teste tabi tutmuştur. Bu testte iki oda bulunmaktadır. Odalardan birinde bir gerçek insan ve bir bilgisayar yer alırken, diğer odada soruları soran başka bir gerçek insan bulunmaktadır. Soru soran kişi diğer odayı görmediğinden cevabın bilgisayardan mı yoksa insandan mı geldiğini bilememektedir. Eğer bilgisayar, soru soran kişiyi kendisinin insan olduğuna inandırırsa testi geçmiş sayılmaktadır (Turing, 1950: 433-434). Benzer bir düşünce deneyi, felsefeci John Searle tarafından yapılmıştır. Searle'nin Çin Odası adlı düşünce deneyine göre bir odada Çince bilmeyen bir insan veya makine bulunmaktadır. Odada Çince-İngilizce çeviri için kuralların olduğu kitaplar yer almaktadır. Kapının öteki tarafından gönderilen çeviri isteklerini, insan veya makine bu kitaplardan bakarak cevaplandırmaktadır. Bu noktada Searle, insan veya makinenin Çince bilmediğini, yalnızca taklit ettiğini ileri sürmektedir (Dyer-Witthford vd., 2022: 23).

Dijital zekânın İkinci Dünya Savaşı'ndaki başarısından sonra, bilgisayar ve düşünebilen makineler yapma isteği ABD'de yoğunlaşmıştır. Bilgisayar bilimleri üzerinde çalışan bir grup bilim insanı ve araştırmacı bu konu hakkında 1956 yılında ABD'nin New Hampshire eyaletinde bir çalıştayda bir araya gelmişlerdir. Dartmouth Koleji'nde düzenlenen atölye, YZ üzerine çalışmaların başlangıcı kabul edilmektedir (Dyer-Witthford vd., 2022: 20). John McCarty (1927 – 2011), Claude Shannon, Ray Solmonoff, Nathaniel Rochester (1919 – 2001) ve Marvin Minsky (1927 – 2016) düşünen bilgisayar yapmak adına çalışmak istemiş; gerekli bütçeyi oluşturabilmek için 2 Eylül 1955 tarihinde Rockefeller Vakfı'na başvurmuşlardır. Bu başvuru metninde YZ kavramı ilk defa yer almaktadır (Say, 2018: 85).

YZ'ye olan ilgi devletler ve şirketler tarafından dönem dönem artıp azalmıştır. YZ çalışmalarına dair ilk atılım Soğuk Savaş sırasında ABD'den gelmiştir. Rusçadan İngilizceye çeviri yapabilmek için YZ programlarına büyük bütçeler ayrılmasına rağmen çok kötü sonuçlar alınmıştır. Çeviri için dil ve kelime bilgisinin yetmediği, "dünya hakkında bilgi sahibi" olunması gerektiği anlaşılınca fonlar kesilmiştir. İkinci atılım Japonya'nın 1981'de konuşabilen, resimleri yorumlayabilen, çeviri yapabilen bir bilgisayar yapma projesiyle gerçekleşmiştir. Belirli bir cevap havuzundan sorular yanıtlayan bu bilgisayar, cevap havuzunun dışına çıkamadığı için başarı sağlayamamıştır. Üçüncü atılım yine ABD'de gerçekleşmiştir. 1989'da ordunun istediği Dinamik Analiz ve Yeniden Planlama Aracı (DART) ile bu sefer başarıya ulaşılmıştır. DART, ABD ordusunun lojistik stratejisinin belirleyerek ordunun finansal anlamda kâra geçmesini sağlamıştır (Say, 2018: 87-90).

Popüler kültürde de kendisine yer bulan YZ çoğu zaman korkulan bir figür olmuştur. Ben, Robot (*I, Robot*) kitabında Isaac Asimov (1920 – 1992) YZ'yi mantık çerçevesinde ele alarak ünlü Üç Robot Yasası'nı teorize etmiştir (Asimov, 2018). Stanley Kubrick (1928 – 1999) ise bu kadar itidalli davranmayarak YZ'nin nasıl kolayca kontrolden çıkabileceğini ele almıştır (Kubrick, 1968). Sonradan, Bıçak Sırtı (*Blade Runner*) ismiyle filme de alınan Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi? (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) adlı kitabıyla Philip Kindred Dick (1928 – 1982) YZ'nin dramını ele almıştır (Dick, 2016; Scott, 1982). Robert Anson Heinlein (1907 – 1988) ünlü kitabı Ay Zalim Bir Sevgilidir'deki (*The Moon Is a Harsh Mistress*) "Mike" adlı YZ'nin insanlığa nasıl yardımcı olabileceğini göstermiştir (Heinlein, 2018). Son olarak, Spike Jonze, Aşk (*Her*) adlı filmiyle YZ'ye âşık olan bir karakteri ele almıştır (Jonze, 2013).

YZ her ne kadar ileride ulaşılacak bir teknoloji gibi gelse de kendisine günlük yaşamda çeşitli yerler bulmuştur ve etkisi gün geçtikçe artmaktadır. YDZ olarak adlandırılan YZ; dronlarda, nakliye işinde, sosyal medya akışlarında, arama motoru sonuçlarında, hedeflenmiş reklamlarda, çağrı merkezi aramalarında, bilgisayar oyunlarında, vb. yıllardır kullanılmaktadır (Dyer-Witford vd., 2022: 10-11). Şu anda bir web sitesi önceki aramalardan, alışverişlerden, vb. kullanıcının profilini çıkararak o kişinin hangi ürünleri alabileceğine dair tahminlerde bulunabilmektedir. Eğer kişinin hiçbir ürünü almayacağına karar verilirse reklam ücreti alabilmek için, rakip sitenin bağlantısı gösterilebilmektedir. Bu profilleme ve profile uygun içerik sunma yalnızca meta alımında kullanılmamaktadır. ABD'de 2016 yılında gerçekleştirilen başkanlık seçimi buna çarpıcı bir örnektir. Facebook özelinde

ortaya çıkan skandalda, seçmen profilinin çıkarıldığı ve her bir seçmene özel, onu belirli bir başkan adayına yönlendirecek içeriklerin gösterildiği ortaya çıkmıştır (Say, 2018: 140-143). İnsanın hızına ve yoğunluğuna yetişmesinin mümkün olmadığı verileri işleyebilen süper bilgisayarlar ve karar alıcı YZ'ler finans sektöründe de aktif rol oynamaktadır. Öyle ki Hong Kong merkezli yatırım firması Deep Knowledge Ventures, VITAL adındaki YZ'yi yönetim kurullarındaki üyelerle eşit kabul ettiklerini 13 Mayıs 2014'te açıklamıştır (Dyer-Witthford, 2019: 7-8).

YZ'nin unsurları matematik, elektronik, bilgi, biliş, algoritma, sensör, vb. pek çok alanı kapsadığından tanımını yapmak oldukça zordur. Genel bir tanım yapılırsa: YZ, doğadaki canlıların bilişsel yeteneklerini daha yüksek başarı ile makineye yaptırabilmeyi amaçlamaktadır (Say, 2018: 83). YZ'yi diğer algoritmalarından, otomatik cihazlardan ayıran ise makinenin sınırlı bilgi ile hızlı genellemeler yapabilmesi yeteneğidir. Genellemeyi çabuk yapıp sonuca karar veren makine, diğerlerine göre daha zeki kabul edilmektedir (Dyer-Witthford vd., 2022: 20).

i) Yapay Dar Zekâ

YZ kavramını popüler kültürdeki imgeleminden arındırmak ve billurlaştırmak için üçe ayırmakta fayda bulunmaktadır. Öncelikle, belli özel işlevsellik alanları dışında başka bir kabiliyeti olmayanlar, YDZ olarak adlandırılmaktadır. Bu tür, günlük yaşamda kullanılan YZ'dir. Satranç oynayan bilgisayarlar, yolbul (*navigator*) uygulamalarında kullanılan rota oluşturucular, 2016'da Microsoft'un geliştirdiği Tay adlı sohbet ve bu sohbetlerin gelişmiş versiyonları YDZ'ye örnektir.

Ünlü YDZ türlerinden birisi satranç oynayan süper bilgisayarlardır. IBM, 1957 yılında böyle bir çalışmaya başlamış; ancak makinenin uzman bir insanı yenmesi kırk yılı bulmuştur. 1997 yılında, o dönemin satranç dünya şampiyonu Garry Kasparov'u, Deep Blue adlı makine yenmeyi başarmıştır (IBM, t.y.b.). YDZ'nin sadece belli özel işlevsellik alanı içerisinde hareket ettiğine dair çarpıcı bir örnek yolbul uygulamalarında görülebilmektedir. Aralık 2017'de Kaliforniya'daki orman yangınları sırasında, kullanılamaz hâldeki yollarda trafiğin olmadığını düşünen yolbul uygulamaları sürücülerini yangının içine yönlendirmiştir (Say, 2018: 150). YDZ'nin bir şey için tasarlanıp yalnızca o işi yapmasının örneği sohbetlerde de görülebilmektedir. MÖ ile veri toplayıp, topladığı verilere uygun cevaplar vermesi planlanan Tay isimli sohbet; kullanıcıların manipülasyonu sonucunda son derece ırkçı, cinsiyetçi, kaba cevaplar verir hâle gelmiştir. Microsoft, Tay'ı hayata geçirdikten çok

kısa bir süre sonra bu projeyi durdurmak durumunda kalmıştır (Say, 2018: 151). Bard ve ChatGPT, Tay'ın güncel ve en meşhur torunlarıdır. Bard'ı Google adlı şirket 2017'de eğitmeye başladığını duyurmuştur (Pichai, 2023). ChatGPT'nin ücretsiz sunduğu GPT-3.5 modelinin eğitimi ise OpenAI adlı organizasyon tarafından 2022 yılında tamamlanmıştır (Schulman vd, 2023).

Diğer iki tür: yapay genel zekâ (YGZ – *artificial general intelligence*) ve YSZ olarak adlandırılmaktadır. YGZ şu anda üzerinde çalışılan bir teknolojiyen YSZ gelecekte olabilecek bir spekülasyon olarak ele alınmaktadır. Özetle, öğrendiklerini bir alandan başka bir alana aktarabilen YZ'ye: YGZ; bu zekâyı da aşip öngörülmesi zor güçlere sahip olabilecek YZ'ye ise: YSZ denmektedir (Dyer-Witthof vd., 2022: 22). YSZ'ye Şüpheli Şahıs (*Person of Interest*) adlı televizyon dizisindeki Samaritan adlı YZ örnek teşkil edebilmektedir. Dizide Samaritan, var olan kameralar, sensörler, vb. aracılığıyla her şeyi görüp muazzam hesaplamalar ve çıkarımlar yapabilmektedir. Bu hayali YSZ, kullanıcısıyla çoğu zaman ses yoluyla irtibata geçmektedir (Nolan vd., 2011-2016).

YDZ teknolojisi henüz olgunlaşmamıştır. Çevreyi önemsemeyen, oldukça fazla kaynak tüketen, çokça çöp çıkaran (Jones ve Easterday, 2022) YDZ'ler istenilen yeterlilikte cevaplar verememektedir. Öyle ki, OpenAI'nin en gelişmiş ve ücretli YDZ modeli olan GPT-4, Turing testini geçmeyi henüz başaramamaktadır (Jones ve Bergen, 2023: 8). Buna karşın, pazarlama stratejisi olarak YGZ üzerinde çalışmalara başlandığı söylenmekte, YSZ speküle edilmektedir. Bu makalenin konusu gereği ileride olabilecek ihtimalleri bir kenara bırakıp; hali hazırda var olan YDZ'ye odaklanmak verimli olacaktır.

ii) Üretici Yapay Zekâ

Eski moda yapay zekâ (*good old-fashioned artificial intelligence*) uygulamalarında hedeflenen amaç diğer her şeyden soyutlanarak, tüm sorun evrenini kapsayan bir algoritma yazılmasına dayanmaktaydı (Say, 2018: 93-96). Burada hedeflenen, her ihtimali içeren bir algoritma yazmaktır. Ancak her ihtimalin hesaplanabilmesi, bunun insanlar tarafından makineye aktarılabilmesi ve makinenin de bu ihtimaller havuzundan kısa bir sürede bir sonuç çıkarabilmesi oldukça güçtür. Satranç oynayan eski tip makineler buna güçlü birer örnektir (IBM, t.y.a.).

Sonrasında, makinenin kendisinin öğrenmesinin daha efektif olduğu anlaşılınca YZ çalışmaları hız kazanmıştır. Kendi modelini oluşturabilen

YZ'ler, istatistikî verileri baz alarak, insan beynine benzer yapılar gibi, işe yarar veriyi öğrenebilmektedir (Dyer-Witthof vd., 2022: 24-25). Beyindeki sinir sistemi ağına benzer bir yapıyla öğrenme, yeni tip bir YZ'nin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu ortaya çıkan YZ, literatürde sıklıkla 'üretken yapay zekâ' şeklinde çevrilmektedir. Bu kavramın dili anlayıp, kelimeler üreterek dili yeniden üreten YZ'yi ifade etmeye çalıştığı düşünülürken dilbilimci Avram Noam Chomsky'nin kullandığı gibi "üretici" kelimesi daha uygun düşmektedir (Chomsky, 2001: 286). Söz konusu yeni YZ, üretici yapay zekâ (ÜYZ – *generative artificial intelligence*) MÖ'nün farklı tekniklerini ve modellerini kullanabilmektedir. Gündemde olan ÜYZ'ler, derin öğrenme (DÖ – *deep learning*) tekniğinin belkemiği olan sinir ağını (*neural networks*) kullanmaktadır (IBM Data and AI Team, 2023). Sinir ağı, insan beyninin sinirsel şebekesine benzemektedir. Buna göre sisteme giren veri, kademe kademe ağın aşamalarından geçmektedir. Bu süreç, istenilen sonuç mükemmelleşene kadar devam etmektedir. Bu sinir ağlarının sayısı üçü geçtiğinde buna DÖ denmektedir (Say, 2018: 98-103). Bu şekilde eğitilmiş YZ'lerin en ünlüleri ChatGPT (Schulman vd., 2023) ve Bard (Pichai, 2023) tam olarak bu şekilde eğitilmiştir. YZ'ler, insan üretimi diğer şeylerden farklı olarak, aynı zamanda insan hatalarını da öğrenmektedir (Say, 2018: 153).

Bard'ın geliştiricileri ChatGPT'ye benzer bir modelle YZ'lerini eğittiklerini dile getirmiştir (Collins ve Ghahramani, 2021). ChatGPT'nin geliştiricileri ise YZ'nin eğitilmesini daha açık şekilde ifade etmiştir. Açıklamalarında ChatGPT'de pekiştirmeye dayalı öğrenme kullandıklarını; ancak buna insan müdahalesinin de olduğunu söylemişlerdir (Schulman vd., 2023). Esasında, Bard ve ChatGPT sinir ağı DÖ tekniği ile öğrenmiş ve buna uygun cevaplar veren YDZ'lerdir. Bu oluşturdukları mimariye uygun yanıt ürettikleri için dönüştürücü (*transformer*) olarak da adlandırılmaktadırlar (Uzkoreit, 2017). Zaten, ChatGPT ismi ile teknolojisini özetlemektedir: *chat* kısmı sohbet olduğunu; *gpt* kısmı ise 'üretici önceden eğitilmiş dönüştürücü' (*generative pre-trained transformer*) kelimelerinin kısaltmasından oluşmaktadır. Bu YZ'lerin önceden eğitilmesi, var olan metinlerden kelime gruplarının nerelerde kullanıldığının istatistikîni çıkarması ile gerçekleşmektedir. Dilin şemasını çıkardıktan, anlam ağları kurduktan sonra sorulan sorulara cevap üretmektedir. Bu üretim bir sonraki kelimeyi hızlıca tahmin ederek gerçekleşmektedir (OpenAI, 2023). Söz gelimi bir kullanıcı 'yeşillik' yazdığında; program 'manav', 'orman', 'boya', vb. hangi bağlama düşüyorsa, ona uygun gruptan en yüksek ihtimalli kelimeyi ve sonrasındakileri tahmin ederek üretmektedir.

İnsanların ürettiklerinden; bazen ücretli bazen gönüllü, çoğu zaman habersiz yararlanıp öğrenen YZ; şirketler için önemli bir konuma ulaşmaktadır. YZ'nin eğitiminde akademik personel ya da doktora aşamasındaki araştırmacılar ücret alabilmektedir (Dyer-Witthof vd., 2022: 53). Ancak, bu uzmanların katkılarının yanında, YZ'nin eğitilmesinde gönüllü kullanıcıların verileri de bulunmaktadır. Büyük şirketler ücretsiz sunduğu pek çok hizmetin karşılığında büyük miktarda veri toplamıştır (Say, 2018: 105). Örneğin Google Çeviri (*Google Translate*), herhangi iki dil arasındaki anlam vektörlerini tespit ettikten sonra daha anlamlı çeviriler yapabilmektedir (Say, 2018: 136). Açık kaynak olarak sunulan kimi uygulamalar, o uygulamanın geliştirilmesinin ötesine geçerek başka alanlarda kullanılabilmiştir. Örneğin, GitHub adlı platformda çeşitli projeler üzerinde çalışan insanların kodları derlenerek ABD Savunma Bakanlığı için bir uygulama yapımında kullanılmıştır (Dyer-Witthof vd., 2022: 109). YZ'nin eğitilmesinde kullanılan veri, ücretli ve gönüllü kişilerin yanında, kişilerden habersiz de kullanılmıştır. OpenAI, kullandığı kaynakları şu şekilde sıralamıştır: 1- internetteki herkese açık veriler, 2- üçüncü parti kişilerden satın aldıkları veriler, 3- kullanıcı ya da insan eğiticilerin verileri. Herkese açık verilerin nasıl elde edildiği konusuna değinen organizasyon, diğer kaynaklar hakkında detay vermemiştir. Organizasyon, internetin 'kötü kısımlarına' bakmadıkları için kişisel verilerin 'hata' dışında içerilemediğinden bahsetmiştir (OpenAI, t.y.a.).

Büyük şirketler YZ'nin fikrî mülkiyet haklarına, YZ'yi geliştiren emek gücüne ve YZ'nin çalıştığı altyapıya sahip olduklarından onu kendi mülkiyetlerinde görmektedir (Dyer-Witthof vd., 2022: 12). Şirketlerin yanında devletler de YZ sektörüne büyük kaynaklar aktarmaktadır. Bu kaynak aktarımı yerli sermayeyi koruyabilmek, rekabet edebilmek, savunma sanayisini güçlendirmek, vb. motivasyonlarla gerçekleşmektedir (Dyer-Witthof vd., 2022: 58-62). Makalenin bu başlığında hikâyesi açıklanan YZ'nin doğduğu ve emeklediği topraklar ABD'dir. Şu anda en meşhur YZ'lerden Bard (Pichai, 2023) ve ChatGPT (Schulman vd., 2023) ABD merkezli oluşumlarca geliştirilmektedir. YZ'nin sahipliği konusu ayrı bir tartışma konusu olsa da YZ kullanılarak üretilenin sahipliği ve niteliği bu makalenin konusuna girmektedir. Özellikle ÜYZ'nin dil yetenekleri, yaratıcı cevap verme yeteneği, geniş veri havuzu sanat emekçilerinin üretimini etkilemeye şimdiden başlamıştır.

Çevrim İçi Ortama Yansıyan Örnekler

ABD, bilgisayar teknolojileri, dijital iletişim gibi konuların merkezi konumundadır. Diğer ülkelere kıyasla bu konularda her yıl daha fazla patent başvurusu yapılmaktadır (World Intellectual Property Organization, 2023:

39). Aynı zamanda film, televizyon dizisi, müzik, dijital oyun gibi kategorilerin bulunduğu medya pazarında en kârlı ülke konumundadır (Statista, t.y.). Teknoloji ve medyadaki sermaye birikimi hem ÜYZ'nin ortaya çıkmasına hem de onun aktif şekilde kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Öyle ki, ABD ÜYZ'nin merkezi (Pichai, 2023; Schulman vd., 2023) konumundadır.

Türkiye'nin küresel kapitalizm içerisindeki yeri, maliyetleri düşürmek için elverişli bir araç olarak göze çarpan YZ'nin kullanımına yeşil ışık yakmaktadır. Bunun yanında, iletişim teknolojilerinin geliştiği günümüzde; sanatçılar için kürenin öteki tarafındaki haberler dahi duyulabilir uzaklıktadır. Bununla birlikte, Türkiye'de sanat alanındaki meslek örgüt ve kuruluşları ABD'deki kadar güçlü değildir (Avşarbey ve Dilekçi, 2014: 355-357; Baycık, 2019: 17-22). Ek olarak hukuksal süreçler uzun sürelerde sonuca ulaşmaktadır (TCABASİGM, 2023: 11). Emek için olumsuz bu durumlar sermaye açısından olumlu sonuçlar doğurmaktadır. Bu koşullarda sermaye rahatça genişleyip yayılabilmektedir. Bunun sanat alanındaki en net göstergelerinden birisi son yıllarda Türkiye medya ihracatının hızla yükselmesidir. Türkiye'deki medya ihracatı konusunda televizyon dizisi sektörü başı çekmektedir. The Economist'te yayınlanan bir makaleye göre Türkiye dizi ihracatı açısından, ABD ve Birleşik Krallık'ın (BK) ardından üçüncü sırada yer almaktadır (The Economist, 2024). Türkiye'nin küresel kapitalizm içerisindeki pozisyonu, batılı rakiplerinden daha ucuza üretim yapabilmesi ile şekillenmektedir. Sanatın üretiminde kullanılan YZ ise oldukça kullanışlı bir araç olarak görünmektedir.

YZ sermaye açısından işleri hızlandırma, otomatize etme, büyük verileri hızlıca işleme gibi avantajlar sunmuştur. Örneğin IBM adlı şirketin Watson adındaki YZ'si pek çok şirkette kendisine kullanım alanı bulmuştur. 2016 yılında Watson, pür matematiksel işlemler yapabilen bir makine olmaktan çıkıp insan diline yakın çıktılar üretmeye başladığında reklamcılık sektöründe kullanılmaya başlanmıştır (IBM, t.y.a.). Watson, tüketicilerin hangi reklamları sevdiğini ya da sevebileceğini tespit ederek reklam sektöründe çalışan sanatçıların eserlerine etki etmeye başlamıştır.

YZ'nin cazibesi yalnızca sermayeyi değil sanatçıları da etkilemiştir. 2016 yılında Benjamin adlı YZ, dokuz dakikalık bir kısa filmin senaryosunu yazarak tarihe geçmiştir (Sharp, Sunspring, 2016). Benjamin, 2017 tarihli It's No Game adlı kısa filmin de senarist kadrosunda bulunmaktadır (Sharp, 2017). Bir başka ilk, 2018 yılında gerçekleşmiştir. New York'ta yer alan Christie's müzayede evinde 432 bin dolara Edmond de Belamy adlı YZ üretimi bir portre satılmıştır. YZ bu resmi 14. yy – 20. yy. arasındaki 15 bin portreyi analiz

ederek oluşturmuştur (obvious-art, t.y.). YZ üretimi satılan ilk tablo Edmond de Belamy, YZ'nin bilgisayar ortamında ürettiği bir portredir. Bunun yanında BK merkezli bir stüdyonun Ai-Da isminde insansı robotu, robotik elleriyle resimler çizebilmektedir. 2019 yılında tamamlanan Ai-Da'nın çalışmaları pek çok yerde sergilenmektedir (WHO IS AI-DA?). Yazı ve çizgi YZ'nin sınırı değildir. Müzisyen Holly Herndon 2021 yılında müzisyen ikizi Holly+'ı duyurmuştur. Holly+'a yüklenen ses dosyası, Herndon'ın sesinde yeniden yorumlanarak dinlenebilmektedir. Herndon, sesin sahipliği konusunda farklı fikirlere sahiptir. Holly+ ile oluşturulan şarkıların blok zincir (*blockchain*) altyapısını kullanan bir açık artırma ile satılması ve gelirin bu sistemin geliştirilmesinde kullanılması Herndon'un fikirlerinden biridir (Herndon, 2021).

Sanatçıların YZ'yi kullanması yalnızca ABD'ye özgü değildir. 2015 yılında Bager Akbay, şiir yazabilen bir robot kolun üretimini tamamlamıştır. Akbay, bu robot kolun Posta gazetesinin "Yurdum Şairleri" köşesine şiir yazabilmesini istemiştir. Akbay, bu robot kola Türkiye'de en çok kullanılan, cinsiyet belirtmeyen isim ve soy ismi kombinasyonu olan Deniz Yılmaz adını vermiştir. Deniz Yılmaz'ın görseli ise söz konusu köşeye şiir gönderen kişilerin görsellerinin birleşimidir. Ortaya çıkan görsel de cinsiyet belirtmemektedir (Ballı, 2020: 296-300). Daha güncel tarihli bir örnekte ise 2023 yılında Alper Kaya'nın yazarlığını yaptığı "Yapay Cinayet" adlı çizgi roman, Türkiye'deki YZ destekli ilk çizgi roman olmuştur. Romanın görselleri X'te çalışan YZ çizim botu @ressambot tarafından resmedilmiştir (Kaya, 2023). Son olarak, Türkiye doğumlu Refik Anadol, Gözetimsiz (*Unsupervised*) adlı YZ destekli görsel eserleriyle New York'ta bulunan MoMA'da adından söz ettirmiştir (Anadol, t.y.b). Eserlerinde YZ'yi sıkça kullanan Anadol, dünyanın çeşitli yerlerindeki sergilere katılmakta, gösteriler sunmaktadır (Anadol, t.y.a).

ÜYZ'nin revaçta oluşu sermayenin daha güçlü araçlar oluşturmasına önyak olmuştur. Facebook ve Instagram'ın bulunduğu Meta adlı şirket, 2023 yılında yazıdan müzik eseri üreten bir YZ'yi kullanıma açmıştır. Şirket, MusicGen adlı bu YZ'nin 200 bin saatlik müzik dinleyerek eğitildiğini söylemiştir. MusicGen, yazılı tasvirleri yaklaşık on iki saniyelik müziklere dönüştürebilmektedir. Sisteme şu şekilde komut verilebilmektedir: arkada yoğun davul sesinin olduğu, elektronik müzik aletlerinin yer aldığı 80'ler pop tarzı bir parça istiyorum (Wiggers, 2023). Sonucunda MusicGen, talimatlara uygun bir parça üretebilmektedir. Aynı yıl Google, YouTube kısa videolarında kullanılabilen müzik üreten YZ'sini duyurmuştur. Lyria adlı YZ'yi de kullanmak oldukça kolaydır. Bu YZ'yi kullanmak isteyen kullanıcı öncelikle bir konu seçip; ardından önceden belirlenmiş sanatçılar arasından birisini seçtikten

sonra, sistem uygun müzik, ses ve sözü oluşturup videoya ekleyebilmektedir (Google DeepMind, 2023). 2024 yılında ise OpenAI, Sora isminde yazıdan video üretebilen YZ'sini duyurmuştur. Bu makalenin yazım aşamasında henüz tam kullanıma açılmayan Sora'nın tanıtım videoları oldukça başarılıdır. Sistem yaklaşık yirmi saniyelik videolar üretebilmektedir. Sora'nın internet sitesinden bir komut şu şekildedir: farklı tarzlarda birçok güzel sanat eserinin bulunduğu bir sanat galerisinin turu. Sora verilen talimata uyan son derece gerçekçi videoyu üretmeyi başarmıştır (OpenAI, t.y.b.).

Tüm bu sistemler parlatılarak müjdelenirken, YZ'nin sanat emeğine etkisi çoğunlukla görmezden gelinmektedir. 2024 yılında, Benjamin Miller takma ismiyle BBC'yle söyleşi yapan bir yönetici, altmıştan fazla yazarın işini artık ChatGPT'nin yaptığını aktarmıştır. Miller, önceden altmıştan fazla çalışanıyla blog yazıları ve makaleler yazdıklarını; ancak maliyetleri kısmak adına tüm çalışanların işten çıkartıldığını aktarmıştır. Miller ise artık yalnızca ÜYZ'nin yazdıklarındaki robotik hataları düzeltebilmektedir (Germain, 2024). Aşağıdaki başlıklarda ABD ve Türkiye'de ÜYZ'nin sanat emeğine etkisine dair yansıyan vakalar çevrim içi ortamdan ulaşılabilir örnekleme ile derlenmiştir. Aşağıdaki örnekler, yaşanan tüm vakaları kapsamasa da YZ'nin sanat emeğine etkisine dair tüm köşeleri aydınlatmaktadır. ABD'deki vakalar örnekleme yöntemiyle uyarlanmış ve Türkiye'deki mevzuattan yararlanılmıştır. Son olarak, ABD ve Türkiye'de sanat emekçileri farklı statülerde çalışmaktadır. Yeni tutuşan bir fenomen, keşfedici şekilde ele alındığından, tüm köşelerin aydınlatılabilmesi amacıyla sanat emekçileri ve sanat eserleri türlerine göre ayrılmadan toptan bir bakış atılmıştır.

Yapay Zekânın Gizlenmesi

YZ'nin sunduğu yeni dünya, sanat emekçilerinin çalışma pratiklerini değiştirmektedir. YZ, geleneksel üretim aletlerinin yerini alabildiği gibi, üretimin kendisinin de yerini alabilmektedir. 2022 yılında Colorado Eyalet Fuarı'nda (*Colorado State Fair*) düzenlenen dijital resim yarışmasında Uzay Operası Tiyatrosu (*Théâtre D'opéra Spatial*) adlı resim, dijital sanatlar ödülünü kazanmıştır. Ancak, sonradan bu resmin YZ tarafından yapıldığının ortaya çıkması ressamın tepkisine neden olmuştur (Bailey, 2022). Ödülü kazanan Jason M. Allen, resmi oluşturduğu Midjourney adlı YZ'nin Discord sunucusunda durumu itiraf etmiştir. Allen, düzgün komutlar bulabilmek ve bu komutlara ince ayarlar verebilmek için haftalarca uğraştığını, sonunda beğendiği üç resmin çıktısını alıp Colorado Eyalet Fuarı'na katıldığını gururla yazmıştır. Allen'ın bu paylaşımı, sonradan olayın aydınlatılmasında etkili olan ifşa (*whistleblowing*) niteliğinde olmuştur (GenelJumalon, 2022).

Dijital çizerlerin bir başka tepkisi ArtStation adlı sitede gerçekleşmiştir. Dijital oyunlar için çizimler yapan sanatçıların kullandığı ArtStation, sanatçılar için eserlerini sattıkları ve sergiledikleri portfolyo görevi görmektedir. Bu sitenin 2022 yılında YZ eseri ürünleri sergilediği ortaya çıkmıştır. Bu duruma tepki gösteren sanatçılar “YZ Üretimi Görsellere Hayır” (*No To AI Generated Images*) şeklinde görseller hazırlayarak siteye yüklemişlerdir. Sanatçıların bu protestosu sonuçsuz kalmıştır (Xiang, 2022).

2022 yılındaki Colorado Eyalet Fuarı (Bailey, 2022) ve ArtStation adlı sitedeki (Xiang, 2022) vakaların bir benzeri Türkiye’de çevirmenlerin başına gelmiştir. 2023 yılında Dedalus Kitap’ın bazı kitaplarının YZ’ye çevirtilmiş olabileceği bir forum kullanıcısı tarafından dile getirilmiştir. Kayıp Rıhtım adındaki forumun üyesi, celtica takma isimli çevirmen, kitabevinin yayınlarındaki çevirmen isimlerinde bir sorun olduğunu iddia etmiştir. Celtica, kitap künyelerinde yazan çevirmen isimlerinin şunlar olduğunu söylemiştir: “Derin P. Lokman”, “L. Pamuk Edez”, “L. Pelin Ediş”, “Derya P. Laçın”. Celtica, bu isimleri çevrim içi aramada bulamadığını ve isimlerin baş harflerinin DeepL adlı YZ’li çeviri programına benzemesinden dolayı çevirilerin YZ’ye yaptırılmış olabileceğini söylemiştir (celtica, 2023).

Yayınevinin temsilcisi bu ifşa sonrasında, nitelikten ödün vermeden çevirilere hız katmak amacıyla bir proje kapsamında YZ’den yararlandıklarını, itiraf etmiştir (Tunç, 2023). Dedalus Kitap adlı yayınevinin temsilcisi Faruk Akhan, bahsi geçen forum sayfasındaki ifşa sonrasında, o forumun internet sayfası için röportaj vermiştir. Akhan, YZ kullanılarak yapılan çevirilerin bir proje kapsamında olduğunu ve çevirmen isimlerinin bilinçli şekilde kodlu yazıldığını söylemiştir. Akhan, sektörde YZ’nin hâlihazırda kullanıldığını ancak bunun gizli yapıldığını; kendilerinin çevirmen isimlerini kodlu bir şekilde yazarak önünde sonunda açıklama yapmak istediklerini, söylemiştir. Çeviri işlemi sırasında YZ’den yararlanıldığının açıkça yazılmamasının başlıca nedeninin, ön yargılardan çekinme, olduğunu belirtmiştir. Çevirmenler birden fazla olduğunda hangisinin isminin yazılacağına dair karmaşıklığın bir diğer neden, olduğunu eklemiştir. Akhan, çeviri işlerinde YZ kullanımının çevirmenler için olumlu olduğunu aktarmıştır. Ona göre, daha hızlı çeviri yapabilen çevirmen daha çok ücret alabilecektir (Tunç, 2023).

YZ’ye bir isim takıp onun insanın yaptığı her şeyi yaptığını iddia etmek; onu bir insan yerine koymak – en azından şu an için – oldukça hatalı olacaktır. Çünkü, insanı insan yapan şeyler en gelişmiş makede dahi var olamamaktadır. Yetişkin bir insanın olduğu gibi kopyalandığı (*cloned*)

senaryoda, kopya anında iki varlık da aynıdır. Tüm geçmiş deneyimleri (yazılım); el, kol uzunlukları, hastalıkları, beyinlerinin durumu (donanım) aynıdır. İkisi de insandır, hatta birbirinin aynıdır. Kopyalama tamamlandığı an sıfır noktası kabul edilip, zaman ilerlemeye başladığı anda değişim başlamaktadır. Artık farklı havayı soluyacak, farklı çevrelere girecek, farklı şeyler düşünecek, farklı şeyleri sevip nefret edeceklerdir. ÜYZ ve haliyle YZ de bu duruma benzemektedir. İnsanla aynı seviyeden başlamayan bir varlık, ontolojik olarak insan kabul edilmemelidir. Haliyle insanı, insan yapan şeyleri barındırmamaktadır. İnsana atfedilen sanat üretimi, yaratıcı düşünce, karar verme gibi konular da kendisinden beklenmemelidir. YZ, kısmi biçimde bunlardan bazılarını yapabilmekte; hatta istatistiki olarak çok daha tutarlı, hızlı sonuçlar verebilmektedir. Ancak YZ'nin bu yaptığı, insanı taklittir. Fazıl Say, yakın tarihli bir paylaşımında bu görüşe paralel düşüncesini ifade etmiştir. Ferit Odman'ın, Fazıl Say'a gösterdiği ÜYZ üretimi parça sonrasında Say şu paylaşımı yapmıştır:

[...] 100 bin yıllık hikaye! Taa mağara adamı döneminden beridir, Elinde sopayla taşlara vurarak ritim tutan, bir ÇAĞRI yapandır insanlık. Ritm ile uyaran, haberdar eden, olayları anlatandır. Sonra türküsü, şarkısı, enstrümental müziği, senfonisi... Tüm duygularını, kendini ifade etmeyi, Aşkı, yaşamayı, ölümü, savaşı, barışı, depremi, güneşi, ayı, geceyi gündüzü... sesler ile keşfedendir. İnsan sanat yaptığı için insandır özünde [...] “Bana aynı Van Gogh gibi bir ağaç resmi yap, hatta bir de, Van Gogh stilinde annemin resmini yap!” “Bana aynı Beethoven gibi bir Senfoni bestele, hatta ömrü yetmediği bu esere ilk eskizlerinden yola çıkıp 10. senfonisini bestele!” Bana bir dizi müziği yap, Morricone'yi esas al! Bana bir cinayet romanı yaz, Poe tekniğiyle! Bana Nazım Hikmet gibi bir şiir yaz konusu “Cihangir aşıkları” olsun! Hepsi mümkün. Hepsi! Ama... hiç birinde o “ÇAĞRI” yok, dokunuş yok, serzeniş, yakarış, bağırış, yok. Yaşanmışlık yok Yaşamın içinden süzülmuşlük yok. Beethoven'ın Ayışığı Sonatını A1 bestelerken elbette Mi major'den Mi Minöre direkt geçişi uygulayabilir tabiki, tabiki.. Ancak orada Beethoven sadece Mi majorden mi minöre geçmiyor, o Ay ışığının önünden bir anda kara bulutların geçmesini ışığın renginin değişimini anlatıyor, bir metafor olarak ya da psikolojik olarak bunun insanlara yansımalarını anlatıyor. Müsadenizle “ANKARA FISILTILARI” diye bir eser olacaksa onu lütfen bir insan bestelesin, çünkü bir bildiği vardır yaşamaya dair [...]. (Say, 2024)

YZ'nin insan yaratıcılığı başta olmak üzere, insan gibi kabul edilebilmesi, YZ'ye sorumluluk verilebilmesi için insanın geçtiği süreçlerden geçmesi gerekmektedir. Kendisinin ve insanların onun makine olduğunun farkında olmadığı, insansı formuyla insanların arasında, insanların risk ve avantajlarına

sahip, başı ve sonu olan bir yaşama sahip olduğunda ancak insana yaklaşabilmektedir. Bunlardan birisi eksik olduğunda, YZ'nin yaratıcılığı, ürettikleri, kararları kendine özgüdür. Haliyle – sanat gibi – insana özgü işleri makineden beklemek yerine, bu tarz işlerde makineden yararlanmak ve bunu açık bir şekilde yapmak daha uygun olacaktır.

Telif Sorunu

Sanatçılar, YZ'nin eğitilmesi konusuna da şüpheyle yaklaşmaktadır. Makalenin birinci bölümünde açıklandığı gibi YZ, MÖ temelinde anlam bulmaktadır. MÖ ise var olan verinin işlenmesiyle elde edilmektedir (Microsoft, t.y.). Bard ve ChatGPT'nin geliştiricileri bu noktada, hangi verilerin kullanıldığı, kullanılan veriler için izinlerin alınıp alınmadığı gibi konularda net cevaplar verememektedir (Pichai, 2023; Schulman vd., 2023; Collins ve Ghahramani, 2021; OpenAI, t.y.a.).

George Raymond Richard Martin'in de bulunduğu on yedi yazar, Yazarlar Birliği (*The Authors Guild*) çatısı altında OpenAI'ya 2023 yılında dava açmışlardır. ChatGPT'nin eğitiminde kendilerine sorulmadan kendi eserlerinin kullanıldığını iddia eden yazarlar, kitapları dışında başka yerde olmayan bilgilerin YZ'nin ürettiği cevaplarda geçtiğini söylemiştir. Yazarlar bu durumu “büyük ölçekte sistemli hırsızlık” olarak adlandırmıştır (The Authors Guild, 2023). Komedyen Sarah Silverman benzer bir iddia ile OpenAI ve Meta hakkında dava yoluna gitmeyi tercih etmiştir (Small, 2023). Görsel alanda ise Sarah Andersen, Kelly McKernan, ve Karla Ortiz adlı üç sanatçı Stable Diffusion, Midjourney ve DreamUp'a dava açmıştır. Sanatçılar, bu YZ'lerin internetteki milyarlarca görselin izinsiz taratılarak eğitildiğini iddia etmektedir (Vincent, 2023). Daha yakın tarihli bir örnekte, ChatGPT'nin güncel modeli için kullanılan sesin Spike Jonze'un, Aşk isimli filmindeki YZ'nin sesine benzerliği kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Bu filmdeki Samantha isimli YZ'ye ses veren Scarlett Johansson ise benzerlik konusunda şoka uğradığını açıklamıştır. Johansson, ChatGPT'nin yöneticisi Sam Altman'ın sesinin kullanımı konusunda kendisinden izin istediğini; ancak gerekli izni vermediğini belirtmiştir (Murphy ve McMahan, 2024). ChatGPT, çıkan haberler üzerine; Altman'ın Johansson'la görüşmesini doğrularken; senin Johansson'a ait olmadığını, profesyonel ses sanatçılarıyla beş aydır çalışıldığını açıklamıştır. Buna rağmen, Johansson'a saygılarından o sesin uygulamadan kaldırıldığını bildirmişlerdir (OpenAI, 2024). Bu makalenin yazım esnasında ABD'de YZ'nin eğitiminde kullanılan materyallerin telif hakkındaki tartışma hâlâ sürmektedir.

YZ'nin bel kemiği MÖ'nün beslendikleri arasında Türkiye'den de veriler bulunmaktadır. Oldukça hızlı çeviri yapabilen, güncel konuları bilen, çeşitli görseller üretebilen ÜYZ'ler bunun en net kanıtıdır. Ancak, makalenin yazıldığı tarihte, bu konuya dair çevrim içi ortama bir örnek yansımamıştır. Bu konudaki olası tartışmalar, ABD örneğinde (The Authors Guild, 2023; Small, 2023; Vincent, 2023) görüldüğünden farklı cereyan etme potansiyeline sahiptir. Bunun başlıca sebebi, verileri kullanılan sanatçıların – ve hatta diğer kişilerin – ABD merkezli kuruluşlar karşısında, Türkiye'de bir muhatap bulamamaları olasılığıdır.

YZ'nin ürettiğinin telif korumasına alınıp alınamaması ise ABD'de çözüme ulaşmış görünmektedir. Kris Kashtanova, Midjourney adlı dijital resim yapabilen YZ'nin yardımıyla Zarya of the Dawn adlı çizgi romanı 2022 yılında yazmıştır. Kitabının telif hakkı başvurusunda YZ'den yeterince bahsetmeyen Kashtanova, telif korumasına kavuşmuştur (He, 2022). Kapak dahil on sekiz sayfa olan eser, renkli çizgi roman formatındadır. Kitabın kapağında yazarın soyadının altında Midjourney yazısı yer alsa da bu, görevlilerin dikkatinden kaçmış görünmektedir (Kasunic, 2023: 2). Ancak sonrasında, kendisinin Instagram paylaşımlarından ve çıkan haberlerden, eserinin YZ marifetiyle üretildiğinin fark edilmesiyle kitabın telif hakkı koruması yeniden düzenlenmiştir (Kasunic, 2023: 17). ABD Telif Hakları Ofisi (*United States Copyright Office*) eserlerin bir insan tarafından üretilmesi gerektiğinden yola çıkarak kitabın görsellerindeki korumayı kaldırmıştır. Bununla birlikte kitabın hikâyesi, metni koruma kapsamında kalmaya devam etmektedir (Kasunic, 2023: 12).

Cennete Yeni Bir Giriş (*A Recent Entrance to Paradise*) ve ödüllü Uzay Operası Tiyatrosu adlı dijital resimlerin de bu eserlerin bir insan tarafından üretilmediği gerekçesiyle, telif başvuruları reddedilmiştir (He, 2022). Cennete Yeni Bir Giriş'in yaratıcısı Steven Thaler, 2018 yılında YZ adına telif başvurusunda bulunmuştur. Thaler başvurusunda, Creativity Machine adlı makine algoritmasının eseri otonom şekilde meydana getirdiğini, beyan etmiştir. Thaler beyanında bu algoritmanın sahibi olduğunu, onun ürettiklerinin ise ivaz karşılığı eser yaratımı (*work-for-hire*) kapsamında olduğunu belirtmiştir. Thaler'ın iddialarını değerlendiren ABD Telif Hakları Ofisi Değerlendirme Kurulu (*The Review Board of the United States Copyright Office*) makinenin iş veya ivaz karşılığı eser yaratımı sözleşmesine taraf olamayacağını belirtmiştir. Ek olarak, ortaya çıkan eserin bir insan tarafından üretilmediğini belirtip telif hakkı başvurusunu reddetmiştir (The Review Board of the United States Copyright Office, 2022). Uzay Operası

Tiyatrosu'nun yaratıcısı Jason M. Allen, eserin telifi için kendisi adına başvurmuştur. Allen'ın başvurusu da eserin bir insan tarafından üretilmesi gerektiği, belirtilerek reddedilmiştir (The Review Board of the United States Copyright Office, 2023). Kurul 2023 tarihli kararında YZ üretimi materyal içeren eserlerin kaydına dair bir yönergeye alıntı (U.S. Copyright Office, 2023) vermiştir.

Türkiye'de YZ'nin ürettiğinin sahipliği hakkında, ABD örneğinde görüldüğü gibi bol örneğe rastlanamamıştır. Türkiye'de çevirmenlerle ilgili bir örnek, bu kapsamda ele alınabilir. 2022 yılında Agora Kitaplığı adlı yayınevinin kurucusu ve çevirmen Osman Akınhay, hâkim olmadığı bir dilden, YZ marifetiyle bir kitabı çevirdiğini açıklamıştır. Akınhay, otuz altı yılda İngilizceden Türkçeye 152 kitap çevirdiğini söylemiştir. Bahsi geçen kitabın çevirisi için uygun çevirmen bulamayınca, çeviri işini kendisinin üstlendiğini aktarmıştır. Hâkim olmadığı Fransızcadan çeviri yaparken Google Çeviri'den yararlanan Akınhay, tüm cümleleri kendisinin yazdığını ve kitabın nihai hâlini Fransızca editörüne teyit ettirdiğini söylemiştir (Aydın, 2022). Bu durum, ortaya çıkan kitabın eser sahibinin kim olduğu sorusunu gündeme getirmektedir.

Özünde bir algoritma olan YZ, sabit bir yazılım bloğu olsaydı, bu algoritmanın geliştiricileri hem YZ'nin hem de onun çıktılarının sahibi olabilmekteydi. Ancak, MÖ nedeniyle “yazılımcının geliştirdiği kaynak kodun YZ'nin meydana getireceği ürünler içinde yer almayacak oluşu” YZ'yi meydana getirenleri bu iddiadan mahrum bırakmaktadır¹ (Gözübüyük, 2021a: 71). YZ'nin geliştiricilerini bir kenara bıraktıktan sonra YZ'yi kullananlar mercek altına alınmalıdır. Fikir ve sanat ürünlerinin sahipliğinin ele alındığı 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda (FSEK) YZ'ye ilişkin herhangi bir düzenleme yer almamaktadır. 2021 tarihli Ulusal Yapay Zekâ Stratejisi 2021-2025, isimli politika belgesinde, fikrî mülkiyet mevzuatının YZ'yi hesaba katarak düzenleneceği söylene de (TCCDDO, 2021: 14, 51) henüz bir değişiklik yapılmamıştır. Şu an için, ancak bu yıllanmış kanunun sözü ve özü incelenerek YZ'nin ürettikleri ve üreteceklerinin hukuki durumu tespit edilebilmektedir.

İsminden de anlaşılabilceği gibi FSEK, eserleri koruma altına almaktadır. Kanuna göre bir şeyin eser sıfatını taşıyabilmesi için yaratıcısının hususiyetini (özellikliğini) göstermelidir (m. 1/B/a). Bu özellikteki ürünün kanunda belirtilen eser grupları arasına yer alması gerekmektedir: ilim ve edebiyat eserleri (m. 1/B/B/I), musiki eserleri (m. 1/B/B/II), güzel sanat eserleri (m. 1/B/B/III), ve sinema eserleri (m. 1/B/B/IV). YZ'nin eşsiz öğrenme ve öğrendiğini aktarma

özelliği hesaba katıldığında ürettiklerinde onun hususiyetinin varlığı² iddia edilebilmektedir (Zorluel, 2019: 334). Bununla birlikte, YZ'nin ürettikleri kanunda belirtilen eser grupları arasında da sayılabilmektedir. Ancak kanun, eserin yaratıcısı olarak kişiye işaret etmektedir (m. 1/B/b). Medeni Kanun açısından Türk hukukunun gerçek ve tüzel kişi ayırımına gittiği ve YZ'nin bunlara dâhil olmadığı ortadadır (Özkan, 2023: 226). Dolayısıyla, YZ Türk hukuku açısından kişi olmadığı için eser üretememektedir.³ Bu durum, ABD örneklerine (U.S. Copyright Office, 2023; Kasunic, 2023; He, 2022) paraleldir.

FSEK'te yapılacak değişikliklerle (Gözübüyük, 2021a: 65) ve/veya YZ'ye hukuki kişilik sağlayarak YZ'nin ürettikleri eser statüsünde sayılabilecektir. Öğretideki bir görüş YZ'ye dijital kişilik verilmesi gerektiğini dile getirmektedir. Uluslararası raporlar ve önerilerde sıklıkla dile getirilen bu görüşe göre hukuki kişiliğe kavuşan YZ'nin kendi başına ürettiklerinin statüsü ve sahipliği konusundaki sorunlar ortadan kalkacaktır (Zorluel, 2019: 351). YZ'nin ürettikleri eser statüsünde sayılabildikten sonra, bu eserlerin sahipliği tartışmaya açılabilecektir. Kanun, eser sahibi olarak eserin yaratıcısını veya yaratıcılarını işaret etmektedir (m. 1/B/b, 8/I). Yüksek mahkeme, tüzel kişilerin eser sahibi olmayacağına hükmetmiştir (Yargıtay 11. HD. T. 25.02.2008, E. 2007/227, K. 2008/2175). Kararın gerekçesi FSEK'te öngörülen şekilde, tüzel kişilerin eser üretemeyeceği, dolayısıyla da o eserin sahibi olmayacakları şeklinde açıklamıştır. Bununla birlikte tüzel kişiler eser üzerindeki bazı mali hakların kullanımına haizdirler (Özkan, 2023: 231; Yılmaztekin, 2020: 509). Eser sahibi, herhangi bir kayıt veya tescil işlemi yapmadan mali ve manevi haklara sahip olmaktadır (Gözübüyük, 2021a: 62).

FSEK memurlar, hizmetliler ve işçilerin işlerini yaparken meydana getirdikleri eserlerin mali haklarını kullanma yetkisini işverene tanımıştır (FSEK, mi18/II). Eser sahipliği ve esere dair manevi haklar çalışmada kalmakla birlikte; çalışan eserin işlenmesi, çoğaltılması, yayılması, temsili ve umuma iletimi konularında tasarruf sahibi değildir⁴ (Yılmaztekin, 2020: 517). Dolayısıyla, YZ üretimi ürünlerin eser olup olmaması bir yana; YZ marifetiyle ortaya çıkarılan ürünlerin faydalanıcısı sanat emekçisinin bağımlı çalıştığı gerçek veya tüzel kişidir (FSEK, m. 18/III). Bir işverene bağımlı çalışmayan sanatçılar ise eserlerinin mali ve manevi haklarının kullanımında tasarruf sahibidir. ABD örneğinde (The Review Board of the United States Copyright Office, 2022) ele alınan ivaz karşılığı eser yaratımı, YZ üretimi şeyler için kabul görmemiştir. Türk hukuku açısından, bu durumun ötesinde bir durum söz konusudur: ivaz karşılığı eser yaratımı kavramı kabul görmemektedir. FSEK çalışan üretimi eserlerin sahipliğinin çalışanlara ait olduğuna hükmetmektedir (Karaca ve Karataş, 2022: 43).

İki Büyük Grev

ÜYZ'nin doğurduğu yeni olasılıklar şirketler tarafından hızlıca benimsenmiş görünmektedir. Örneğin Hollywood'daki yapımcı şirketler, YZ alanında uzman yazılımcıları yüksek ücretlerle aramaktadır (Contreras ve Lee, 2023). Bu uzmanların kurduğu ya da kullandığı YZ sistemleri senaryo yazmaya uygundur. YZ'nin oluşturduğu senaryolar, insan senaristlerin düzeltmesine sunulmaktadır. Bu düzeltici senaristlere, geleneksel şekilde çalışan senaristlerden daha az ödeme yapılmaktadır. Senaristlerin eğittiği YZ'nin, senaristlerin yaratıcı özgürlüklerini alıp onları düzeltici konuma itmesi tepkiyle karşılanmıştır (Edwards, 2023).

ÜYZ henüz olgunlaşmadığı gibi, üretim süreçlerine entegrasyonu da tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. 19. yy'deki Vahşi Kapitalizm benzeri bir ortam mevcuttur: denemeye açık ihtimaller havuzunda herhangi bir kural yoktur. Şimdiye kadar YZ'den olumsuz etkilendiği görülen sanat emekçileri, seslerini duyurmaya başlamıştır. Öyle ki, 2023 yılına ABD'deki sinema ve televizyon dizisi emekçilerinin eylemleri damga vurmuştur. Yazarların meslek örgütü Amerika Yazarlar Birliği (*Writers Guild of America*) ile yapımcıların ticaret birliği Film ve Televizyon Yapımcıları Birliğinin (*Alliance of Motion Picture and Television Producers*) 1 Mayıs'ta gerçekleşen ve olumsuz sonuçlanan toplu pazarlığı sonucunda yazarlar ertesi gün greve başlamıştır (Writers Guild of America, t.y.a). Yazarlar Birliği ve Yapımcılar Birliği arasında üç yılda bir asgari temel anlaşma (*minimum basic agreement*) sağlanmaktadır. 2023 – 2026 arasında geçerli olacak anlaşmada birlikler, ücret başta olmak üzere pek çok konuda anlaşmaya varamamıştır. YZ'nin kullanımı uzlaşılabilen konulardan birisidir. Yazarlar Birliği, bu anlaşma kapsamındaki projelerde YZ'nin metin yazmaması, yazılan metni tekrar yazmaması ve YZ'nin yazdıklarının kaynak metin olarak kullanılmamasını talep etmiştir. Yazarlar Birliği son olarak bu anlaşma kapsamındaki projelerde üretilen metinlerin YZ'nin eğitiminde kullanılmamasını talep etmiştir. Yapımcılar Birliği ise bu talepleri reddetmiş, teknolojik alandaki gelişmeleri tartışmak için yıllık toplantılar talep etmiştir (Writers Guild of America West, t.y.). Beyaz Perde Oyuncuları Birliği – Amerikan Televizyon ve Radyo Sanatçıları Federasyonunun (*Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists*) aynı Yapımcılar Birliği ile pazarlığı da olumsuz sonuçlanınca 14 Temmuz'da kendi grevlerini başlatmışlardır (SAG-AFTRA, 2023b). Oyuncular Birliği, Yazarlar Birliğinde olduğu gibi üçer yıllık anlaşmalar yapmaktadır. Yazarlar Birliğinden farklı olarak temel anlaşma (*Codified Basic Agreement*) ve televizyon anlaşması (*Television Agreement*) olmak üzere iki anlaşma imzalanmaktadır (SAG-AFTRA, 2023a: 1).

Yazar ve oyuncular birliklerinin bu grevleri oldukça uzun sürmüş, yapımların üretiminin durmasına neden olmuş ve sektöre doğrudan etki etmiştir. Yazarlar Birliğinin grevi 148 gün sürerken (Writers Guild of America, t.y.b), Oyuncular Birliğinin grevi 118 gün sürmüştür (SAG-AFTRA, 2023b). Yazarlar ve oyuncuların birliklerinin grevleri pek çok yapıyı etkilemiştir. Film, televizyon dizisi, cepyayın, ödül töreni, festival gibi pek çok alan bu grevlerden nasibini almıştır (Wiki, 2024a; Wiki, 2024b). 1998 yılında kurulmuş ABD'nin en köklü senaryo yarışma şirketlerinden Scriptapalooza, Yazarlar Birliğinin grevi devam ederken bir yarışma düzenlemiştir. Yarışmanın kurallarına göre, katılımcıların göndereceği yirmi beş sayfalık metnin YZ jüri tarafından değerlendirilmesi planlanmıştır (White, 2023). Yazarlardan gelen yoğun tepkiler sonucunda şirket geri adım atarak, yazarlardan özür dilemiştir (Scriptapalooza, 2023).

Medya sektörünün girdiği çıkmazda sermaye uzlaşmaya varmak zorunda kalmıştır. Ücretler başta olmak üzere pek çok başlıkta uzlaşma sağlanmıştır. Konu açısından dikkat çekici olan ise iki anlaşmada da YZ'ye ayrı ve kapsamlı başlık ayrılmasıdır. Yazarlar Birliğinin geçici anlaşmasında YZ'nin yazar olarak adlandırılmayacağı; YZ'nin ana metin, yardımcı metin hazırlamayacağı; yazarların isterse ve şirket izin verirse ÜYZ'yi kullanabileceği ama buna zorlanamayacağı; yazara verilen metnin YZ ürünü olup olmadığının söylenmesi ve yazarların eserlerinin YZ'nin eğitiminde kullanılması durumunda bunun yazarlara bildirilmesi gerektiği yer almaktadır (Writers Guild of America, t.y.b). Oyuncular Birliğinin geçici anlaşmasında YZ başlığı altında oyuncuların dijital kopyaları (*digital replica*), sentetik oyuncu (*synthetic performer*) kavramı ve arka plandaki oyuncuların durumu detaylıca ele alınmıştır. Bir insanın modellendiği ve seslendirdiği dijital varlıklar dijital kopya (SAG-AFTRA, 2023a: 1), hayali bir insanın modellemesi ve seslendirilmesi ise sentetik oyuncu olarak adlandırılmıştır (SAG-AFTRA, 2023a: 3-4). Oyuncuların dijital kopyalarının çıkarılmasında, kullanılmasında, başka bir projede kullanılmasında, değiştirilmesinde oyuncuların açık izninin aranması kararlaştırılmıştır. Sentetik varlığın oluşturulmasında, bir insanın göz, burun, dudak gibi ayırt edici uzuvları kullanıldığında da iznin gerekli olduğu belirtilmiştir. Oyuncuların dijital kopyalarının alınması esnasında geçen sürelerin ücretlendirilmesi, oyuncunun vefatı sonrasındaki hakları da ele alınmıştır. Son olarak, hâli hazırda çokça 'kopyala-yapıştır' yapılabilen arka plan oyuncularına dair düzenlemelere de yer verilmiştir (SAG-AFTRA, 2023a: 1-6).

Bu grevler dünyada kamuoyunu da etkilemiştir. 2024 yılında Londra'da bir sinema salonunda vizyona girmesi beklenen, senaryosunu ChatGPT'nin

yazdığı uzun metrajlı The Last Screenwriter adındaki film, kamuoyu tepkileri nedeniyle vizyona alınamadan, gösterimi iptal edilmiştir (Kelly ve PA Media, 2024). Türkiye özelindeyse, grev süreci çevrim içi ortama haber akışı şeklinde kendisine yer bulabilmiştir.

Kültür Politikası Olarak Sanatçının Korunması

YZ'nin kendisi, şüphesiz sanata doğrudan etki edecektir. YZ'nin kutunun dışını düşünmedeki becerisi sanatçıların yaratıcılığına doğrudan katkı sağlama potansiyeline sahiptir. 1981 yılında ABD'de Yolcu (*Traveller*) adında kutu oyununda YZ beklenmeyen sonuçlar almıştır. Deniz savaşları üzerine olan oyunun kalın bir kurallar kitabı vardır. Oyunu oynayan kişiler kendi deneyimlerinden yola çıkarak hamleler yaparken, YZ kurallar çerçevesinde kazanmaya odaklanmıştır. YZ, oyunu oynayan diğer kişilerden farklı olarak küçük ancak sayıca fazla bir filo oluşturmuştur. Oyunun sonunda YZ çokça zayıf verse de oyunu kazanmıştır. YZ için verilen zayıfın önemi yoktur (Say, 2018: 107-109).

Üretim ilişkileri açısından ise çevrim içi ortama yansıyan, ABD'deki gelişmeler ÜYZ'nin sanat emeğine şimdilik etkisini serimlemektedir. Söz konusu etki şu şekilde özetlenebilmektedir:

- 1- Veri kullanımında kuralızsızlık
 - 1a. YZ'nin eğitiminde kullanılan veri için hak sahiplerine haklarının verilmemesi
 - 1b. YZ ile verinin (ses, görüntü, yazı, vb.) izinsiz kullanılması
- 2- Sermaye/sanatçı için maliyetlerin azalması
 - 2a. YZ'nin insanı taklit edebilmesi
 - 2b. YZ'nin kolayca ürün üretebilmesi
 - 2c. YZ'nin üretime yardım edebilmesi
- 3- Sermaye/sanatçı için maliyetlerin artması
 - 3a. YZ'yi çalıştırabilecek cihaza/programa yatırım gerekliliği
 - 3b. YZ'yi kullanabilmek için gerekli eğitimin sağlanması/edinilmesi
- 4- Sanatçının üretimini etkilemesi
 - 4a. Sanatçının, üretimde rolünün değişmesi
 - 4b. Sanatçının YZ'yi kullanmaya zorlanması
 - 4c. Sanatçının YZ'yi kullanmaya mecbur kalması
- 5- Tüm insanlık için yeni olasılıklar sunulması
 - 5a. Amatörlere fırsat/kendini tanıma – keşfetme imkânı
 - 5b. Sanatçılara interdisipliner eser üretme imkânı
 - 5c. Sermaye/sanatçı için yeni/farklı türde fikirler/eserler üretme imkânı

Bu maddeler, YZ'nin Türkiye'deki sanat emeğine olası etkisi açısından ışık tutucudur. YZ'nin sunduğu tüm olasılıkların karşısında, 1990'lardan bu yana küresel ölçekte sanatın şirketleşmesi durmaktadır. Yeni düzene ayak uydurmaya çalışan sanat emekçileri; son derece esnek, belirli çalışma saatlerinden yoksun, korumasız, güvencesiz ve örgütsüz bir hâle gelmektedir (Erdoğan vd., 2021: 59-63). YZ'nin ABD'deki etkisi – belki de daha yıkıcı şekilde – Türkiye'deki sanat emeği için de olasıdır. ÜYZ'nin sanat emeğine etkisi karşısında ABD'de 2023 yılında iki büyük grev (SAG-AFTRA, 2023b; Writers Guild of America, t.y.a) gerçekleşmiş; pek çok dava (The Authors Guild, 2023; Small, 2023; Vincent, 2023) açılmıştır. Türkiye'deki sendika, dernek ve kamu kurumu niteliğindeki kuruluşlar ABD'deki kadar etkili değildir (Avşarbay ve Dilekçi, 2014: 355-357; Baycık, 2019: 17-22). ABD'den farklı olarak, Türkiye'de hukuksal süreçler uzun sürelerde sonuca ulaşmaktadır (TCBASİGM, 2023: 11).

Temelini Roma Hukuku'ndan alan sanatçı ve eserinin korunması (Erdoğan, 2008: 191), 1982 Anayasası'nda (Anayasa) da dile getirilmiştir. Anayasa, bu maddesiyle devlete pozitif bir yükümlülük getirmiştir: “Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır” (Anayasa, m. 64). Küresel ölçekte şirketleşen, ÜYZ'nin etkisinin görüldüğü sanat emeği için bu koruma daha da önem taşımaktadır. YZ'nin özünün MÖ olduğu ve bir işverene bağımlı çalışan sanat emekçilerinin⁵ YZ'yi kullanmama tasarrufu olmadığı düşünüldüğünde, bu sanatçıların kendi kuyularını kazdıkları söylenebilmektedir. YZ'nin olduğu iş yerlerinde, algoritmanın yapılan işi öğrenmesi için çalışanlar sensör, kamera, vb. araçlarla izlenmektedir. Toplanan veri olgunlaştığında, mevcut çalışanların konumunun ne olacağıysa belirsizdir (Dyer-Witthford vd., 2022: 127-128). Uçurumun kenarında yalnızca bağımlı çalışan sanatçılar bulunmamaktadır. Bağımsız çalışan sanatçıların eserleri de ÜYZ'nin yeni çarkları hâline gelmektedir. Ek olarak, sanatçılardan istenilen ya da beklenen eserlerde de ÜYZ'nin izi vardır. Medya sektöründe büyük yer tutan dijital platformlar, abonelerinin hangi içerikleri beğendiklerini tespit eden ve beğenilerine paralel içerikler sunan YZ algoritmaları kullanmaktadır (Zengin, 2021: 710-712). Yalnızca üreticinin değil, tüketicinin dahi eğittiği YZ; sanatçılardan beklenecek müstakbel projelerin sınırlarını çizmektedir. Ancak, 2021 tarihli Ulusal Yapay Zekâ Stratejisi 2021-2025, isimli politika belgesinde, YZ'nin sanat emeğine etkisine yer verilmemiş; YZ'yi kullanabilecek iş gücünün ve teknik altyapının oluşabilmesi için bir planlama yapılmıştır (TCCDDO, 2021).

Bu noktada devletin yanında meslek örgüt ve kuruluşlarına da büyük sorumluluk düşmektedir. ABD örneğinde (SAG-AFTRA, 2023a; Writers Guild of America, t.y.b) görüldüğü üzere, sanatçıların sorunlarında seslerini duyurmak ve kazanımlar almalarında etkili araçlardır. Türkiye özelinde, FSEK'te öngörülen şekilde bağımsız çalışan sanatçılar meslek birlikleri aracılığıyla mali haklarını kullanabilmektedir (m. 42). Radyo, televizyon gibi farklı medyada sergilenen eserlerin takibi ve pazarlığını sanatçılar yerine yapan meslek birlikleri (Gözübüyük, 2021b: 331-334), eserleri ve diğer verileri MÖ için kullanılan sanatçılar için de eyleme geçmelidir.

YZ'nin yaygınlaşıp gündelik yaşamda yer edinmesi tarım devrimine benzemektedir. Tarım devrimi o kadar küçük adımlarla ilerlemiştir ki insanlar öncesine göre daha çok çalıştıklarını, boş vakitlerinin azaldığını fark edememiştir. Önceki nesillerin nasıl yaşadığı unutulmuş, birbirini besleyen diyalektik nedenlerden çiftçiliği bırakmak imkânsız hâle gelmiştir (Harari, 2017: 98-99). Her işi YZ'ye yaptırmanın tartışıldığı son zamanlarda insanın özgün yapısı arka plana itilmektedir. Makinenin tek başına karar vermesinin felakete sonuçlanacağı pek çok örnek yaşanmıştır. Bunlardan en ünlüsü 26 Eylül 1983 tarihinde, nükleer gözlem uydusunun yanlış saldırı uyarısına güvenmeyen Sovyetler Birliği subayı Stanislav Petrov'un (1939 – 2017) topyekûn nükleer savaşı önlemesidir (Say, 2018: 144). Oysa insanı, insan yapan şeyler unutulmadan da YZ'den faydalanmak mümkündür. YZ'li hukukçular gerçek bir insandan çok daha fazla bilgiyi kontrol edebilmektedir. YZ, bir insan için imkânsız sürelerde tüm mevzuatı işleyebilmektedir. Ancak, sorumluluktan ve insanı, insan yapan şeylerden uzak makineler, karar verme süreçlerinde yardımcı pozisyonda olurlarsa anlamlı olmaktadır (Say, 2018: 173-174).

YZ'nin Sanat Emeği Üzerindeki Etkisini Yönetmek ve Azaltmak İçin Öneriler
ÜYZ'nin büyüül pazarlaması YZ'nin sınırlılıklarını görmeden, sanat emeği başta olmak üzere insanın yerine ikame edilmesi şeklindedir. Söz konusu teknolojinin gelişmesindeki tüm insanların emeği bir yana; doğrudan ÜYZ'nin eğitilmesinde insanların bilgileri ve emeği çoğu zaman örtülü şekilde kullanılmaktadır. Bazı durumlarda ise çalışanlara izlendikleri bilgisi verilebilmekte ya da çalışanlardan doğrudan YZ'yi kullanmaları istenmektedir. İnsandan beklenmeyecek hızlarda ve boyutlarda veriyi okuyup işleyebilen YZ, sermaye açısından hem iyi bir makine hem de emeği ikame edebilecek bir varlık konumundadır.

ÜYZ'lerin şu anda herkesin erişimine açık olduğu düşünüldüğünde, sermaye açısından ÜYZ kullanımını sıfır maliyetle kaldıraç etkisi yapma potansiyeline

sahiptir. Pek çok sanat emekçisinin yapması gereken iş, YZ'ye doğrudan yaptırılabilir ya da çalışan sayısı azaltılarak kalan çalışanların verimliliği artırılabilir. Sanatçılar ise ÜYZ'yi yaratıcılık, işi hızlandırma, kolaylaştırma, yardımcı olma, keşfetme gibi nedenlerle kullanmayı tercih etmektedir. Tüm bu nedenlerden, YZ sanat alanında çeşitli kullanım alanları bulunmaktadır.

Makale boyunca not edilen vakalar ve Türkiye'deki mevzuat ışığında, YZ'nin sanat emeği üzerindeki etkisini yönetmek ve azaltmak için aşağıdaki öneriler kurgulanmıştır:

- 1- YZ'nin eğitiminde kullanılan veri için hak sahiplerine haklarının verilmesi
- 2- Her türlü verinin işlenmesi için hak sahiplerinden izin istenmesi ve bu iznin süresiz olmaması
- 3- Etkileşime girilen ürünün YZ olduğunun ya da o üründe YZ'nin etkisi olduğunun bildirilmesi
- 4- YZ'nin hukuk öznesi olmadan bilgisayar programı gibi işlem görmesi; dolayısıyla programa dair hak ve doğrudan programdan kaynaklı sorunlarda sorumluluğun YZ'nin geliştiricisi niteliğine haiz kişide olması
- 5- YZ'nin ürettiklerinin hak ve sorumluluğunun bu programı kullanan kişide olması; dolayısıyla diğer programlarda olduğu gibi, kullanıcının programı satın alabilmesi/kiralayabilmesi/pay verebilmesi
- 6- YZ üretimi şeylerin eser kapsamında değerlendirilmemeye devam edilmesi
- 7- Sermayenin/sanatçının YZ'yi kullanıp kullanmama konusunda özgürlüğe sahip olması
- 8- Eğitim sisteminin YZ kullanımı ve gelecekteki etkisi göz önünde bulundurularak güncellenmesi

Elbette yukarıdaki öneriler sanat emeğinin tüm sorunlarına cevap olmamaktadır. Ancak, makalenin konusu gereğince; bu maddeler, YZ'nin hali hazırdaki ve olası etkisinden türetilmiştir.

Sonuç

YZ artık hayatın bir geçeği haline gelmiştir. Ona kurtarıcı ya da yok edici rolü atfetmeden, YZ'nin insanın genel zekâsının, bilim ve teknoloji şeklinde somutlaşmasının bir ürünü olduğu unutulmamalıdır. YZ, üretim ilişkilerinin sonucunda, dolayısıyla üretim ilişkilerinin defolarını ve insanlığın tüm

hatalarını bünyesinde barındırmaktadır. Diğer tüm fikirler, buluşlar, 'icatlar', teknolojiler gibi, ne üstün zekâlı insanlar bir şeyleri yoktan var edebilir ne de üstün bir 'icat' insanlığı vardan yok edebilir. İnsanlık bu teknolojiye giden süreçte onu besledi gibi beslediği süreçlerden de beslenmektedir.

YZ'nin üretici formda yaygınlaşmaya başlaması; önceden yalnızca insana atfedilen sanat üretimi, yaratıcı düşünce, karar verme gibi olguların makineden beklenmesine neden olmuştur. ÜYZ'ler kısaca, pek çok veriyi okuyup öğrenmektedir. Öğrenmeleri ise kısaca, kelimelerin yan yana ya da aynı metinde bulunma istatistiğini çıkarmaları şeklinde gerçekleşmektedir. ÜYZ bir metin yazdığı anda bir sonraki kelimeyi istatistiki olarak hesaplamakta ve en güçlü ihtimali tahmin etmektedir. Bu şekliyle ÜYZ yaratıcı metinler, göz alıcı resimler, gerçekçi videolar, hoş müzikler üretebilmektedir. ÜYZ'nin bu derece kolay çalışması, tarım devriminde olduğu gibi yaşam tarzının ufak ufak; ama bir noktadan sonra geri dönülmez şekilde değişmesine neden olma olasılığına sahiptir. Bu durum uzaya lazer tutmaya benzemektedir. Lazeri tutan el bir santim yer değiştirirse dahi, ışığın düştüğü yüzey milyarlarca kilometre yer değiştirebilmektedir. Şu anda gerçekleşen küçük gelişmelerin, gelecekte nelere yol açabileceğinin tespiti de aynı şekilde güçtür.

Bilgisayar ve iletişim teknolojilerinde lider konumdaki ABD'de sermayenin sanat üretiminde ÜYZ kullanmaya başladığı çevrim içi ortama yansımasıdır. Kültür ve sanat sektöründe de oldukça gelişkin ABD'de bu tarz bir kullanım ve bu kullanımın yaratacağı çatışmalar doğaldır. ABD hukuku eserin insan üretimi olması gerekliliğinden hareketle; doğrudan YZ'ye ürettirilen ya da YZ destekli üretim yapılan ürünleri telif kapsamına almamaktadır. YZ'nin eğitiminde kullanılan veriler için kamuoyu gücüne sahip, bağımsız hareket edebilen sanatçılar dava yoluna gitmiştir. Verilerinin izinsiz kullanıldığını söyleyen sanatçıların davaları henüz sonuçlanmamıştır. Bu sanatçılar dışında, şirketlere iş yapan sanat emekçileri ise oluşturdukları birlikler aracılığıyla kamuoyu oluşturmaya ve sermaye ile asgari şartları düzenleyen sözleşmeler yapmaya çalışmıştır. Sanat emekçileri, eserlerinin YZ'nin eğitiminde kullanılmaması, özgün üretim sürecinde YZ'yi kullanıp kullanılmayı kendilerinin belirlemesi gibi konularda kazanım da elde etmiştir. Bunun yanında tüm sanat emekçilerinin tek bir blok halinde hareket etmediği görülmüştür. Bazı sanatçılar, YZ'den yararlandığını açıklamadan haksız üretilere, birinciliklere ve şöhrete kavuşabilmektedir.

Küresel üretim ağları içerisinde, güçlü sermaye sınıfıyla, ucuza üretim yapan Türkiye; tüm teknolojik gelişmeleri yakından takip etmektedir. UÇÖ

standartlarını yakalayamayan çalışma şartlarıyla Türkiye; uzun çalışma saatleri, düşük ücretler, örgütsüz işçi sınıfı ve güvencesiz çalışma koşulları sunmaktadır. Türkiye’de yalnızca sermaye değil, sanatçılar da dünyaya bütünleşmiş şekilde gelişmeleri takip etmektedir. ÜYZ kullanarak ürün üreten, hatta kendi ÜYZ’sini üretmeye çalışan sanatçılar bulunmaktadır. Ancak, ABD’nin aksine Türkiye’deki sanat emekçilerinin pazarlık yapma gücü oldukça zayıftır. ABD’ye paralel şekilde, Türk hukukunda FSEK, yalnızca insanın eser üretebileceğini; haliyle YZ üretimi şeylerin eser sayılamayacağını söylemektedir. Türk hukukunda hukuki bir kişiliği olmayan YZ’nin eğitiminde kullanılan verinin sahipliği ise henüz tartışmaya açılmamıştır. Türk hukuku açısından YZ’nin eğitiminde kullanılan materyallerin izni, kapsamı, süresi gibi konuların düzenlenmesi yararlı olacaktır. Bu konuda, meslek örgüt ve kuruluşları kamuoyu oluşturmak amacıyla ve gerekli hukuki düzenlemelerin hayata geçirebilmesi için çalışmalar yürütebilir; meslek birlikleri kullanılan materyallerin takibini yapabilir. Böylece sanatçıların eğittiği YZ’nin ileride işlerini tehdit etmesi önlenirken; mevcut eserleri de koruma altına alınmış olur. Anayasa’da sosyal bir hukuk devleti olarak kendisini tanımlayan; örgütlenmeye dair pek çok madde içeren; sanatı, sanatçıyı ve eserini korumayı kendisine ödev edinmiş devlete de önemli rol düşmektedir.

Sonnotlar

1- YZ uygulamalarını geliştirmenin maliyetli oluşu nedeniyle, bu alanda yatırım yapan sermayenin desteklenmesini önemseyen, YZ üretimi ürünlerin sahipliğinin bu yatırımcılara tanınmasına dair görüş için bkz: Karaca ve Karataş, 2022: 42-43, 44-45; Özkan, 2023: 233; Zorluel, 2019: 336. Bu görüşün aksi için bkz: Gözübüyük, 2021a: 74-75.

2- YZ’nin, insana özgü olan “yaratıcılık, fikri çaba, üslup” gibi özelliklerden yoksun olduğu, dolayısıyla ürettiğinde kendi hususiyetinin bulunmadığına dair görüş için bkz: Karaca ve Karataş, 2022: 42-43.

3- YZ’nin ürettiği fikir ve sanat ürünlerinin eser yerine, kendine özgü (*sui generis*) kabul edilmesine dair görüş için bkz: Gözübüyük, 2021a: 67-68; Karaca ve Karataş, 2022: 42-43; Özkan, 2023: 233; Zorluel, 2019: 337.

4- Süzek, bu görüşten farklı olarak, ancak yapılacak bir sözleşme ile işverenin mali hakları kullanım hakkına sahip olabileceğini; aksi durumda mali hakların da münhasıran çalışanda kalması gerektiğini savunmaktadır (Süzek, 2020: 494).

5- Serbest meslek erbabı, esnaf ve sanatkâr ile tacir sanatçılar bağımsız; kamu hukuku ve İş Kanunu kapsamındaki sanatçılar bağımlı sanatçı olarak kaba bir kategorizasyona gidilebilir. Bağımsız sanatçılar YZ’yi kullanıp kullanmamak ya da

ne oranda kullanacakları konusunda serbesttir. Bağımsız sanatçıların Türk Borçlar Kanunu (TBK) kapsamında yapabileceği sözleşmelere – eser, yayım ve vekalet – göre çalışan sanatçılar, işin nasıl görüleceğini kendileri belirlemektedir (Çelik vd., 2017: 153-156; Süzek, 2020: 229-230). TBK’de hükümlenen sipariş üzerine yayım sözleşmesi (m. 501) iş görmedeki serbestinin istisnasını oluşturmaktadır (TBK). Bu maddeye göre, bir veya birkaç kişinin kendi hususiyetlerini katmadan, yayımcının “oldukça detaylı bir plan ve kapsamlı talimatlar[ı] çerçevesinde” bir eser meydana getirmeleri beklenmektedir. Bu maddeye göre oluşturulan eserden doğan tüm haklar yayımcının olup, eseri işleyen kişi veya kişileri belirtmek zorunluluğu dahi yoktur (Güvenç ve Karaca, 2017: 140). Ancak, kamu hukuku kapsamındaki sanat emekçileri “amirler[i] tarafından verilen görevleri yerine getirmekle yükümlü[dür]” (m. 11/1) (Devlet Memurları Kanunu). Benzer şekilde iş sözleşmesiyle çalışan sanat emekçilerinin işverenin işin görülmesi için verdiği talimatlara uyma borcu bulunmaktadır (Çelik vd., 2017: 272-274; Süzek, 2020: 345-346). Dolayısıyla bağımlı sanat emekçileri, YZ’nin kullanımı konusunda özgürlüğe sahip değildir.

Kaynakça

- Amazon Mechanical Turk (t.y.), FAQs. <https://www.mturk.com/help>. Son erişim tarihi, 15/01/2024.
- Anadol R (t.y.a), Works. <https://refikanadol.com/works/>. Son erişim tarihi, 20/02/2024.
- Anadol R (t.y.b), Unsupervised — Machine Hallucinations — MoMA. <https://refikanadol.com/works/unsupervised/>. Son erişim tarihi, 20/02/2024.
- Anayasa. (09/11/1982). *Resmî Gazete* (17863 Mükerrer).
- Asimov I (2018). *Ben, Robot*. 4. Baskı, Çev. E Odabaş, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Avşarbey A ve Dilekçi T (2014). Türkiye’de Kamu Kurumu Niteliğindeki Meslek Kuruluşları ile İlgili Temel Tartışmalar ve İngiltere’deki Tıp Mesleği ile İlgili Uygulama. *Türk İdare Dergisi*, 86 (478), 323-358.
- Aydın E (30/04/2022), Google Translate Yardımıyla Bilmediği Dilden Kitap Çeviren Tercüman Edebiyat Dünyasını İkiye Böldü. <https://kayiprihtim.com/haberler/edebiyat/google-translate-ile-kitap-ceviren-tercuman-gundem-old/>. Son erişim tarihi, 20/02/2024.
- Bailey J (13/09/2022), The Battle Lines Over AI Art. <https://www.plagiarismtoday.com/2022/09/13/the-battle-lines-over-ai-art/>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.
- Ballı Ö (2020). Yapay Zekâ ve Sanat Uygulamaları Üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 277-307.
- Basalla G (2021). *Teknolojinin Evrimi*. 16. Baskı, Çev. C Soydemir, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Yücel O Ü (2024). Yapay Zekânın Sanat Emeğine Olası Etkisi. *Mülkiye Dergisi*, Kültür Özel Sayısı, 35-75.

Baycık G (2019). *Sosyal Diyalog, Örgütlenme Özgürlüğü ve Toplu Sözleşme Hakkına İlişkin ILO ve AB Standartlarına Uyum Değerlendirmesi ve Öneriler*. Ankara: Uluslararası Çalışma Örgütü Türkiye Ofisi.

Bertrand J (2012). *Les Instruments Mathématiques Historiques : Pour une Plus Grande Utilisation de l'Histoire dans l'Enseignement des Mathématiques*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Montreal: Université du Québec à Montréal.

Büyüköztürk Ş vd. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. 19. Baskı, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Çapek K (2021). *R. U.R Rossum'un Uluslararası Robotları*. 3. Baskı, Çev. B Kösebalaban, İstanbul: İthaki Yayınları.

celtica (11/07/2023), Yeni Çıkan Kitaplar - En Yeni Kitap Haberleri. https://forum.kayiprihtim.com/t/yeni-cikan-kitaplar-en-yeni-kitap-haberleri/34559/11507?_gl=1*innf8i*_ga*MTYyMTk2MzU1NS4xNzA4NzA0MTA5*_ga_56ES8RK0FQ*MTcwODcwNzIxMy4yLjAuMTcwODcwNzIxMy42MC4wLjk2MTgxMDCzNw... Son erişim tarihi, 20/02/2024.

Chaplin C (Yöneten) (1936). *Modern Times* [Sinema Filmi]. ABD: Charles Chaplin Productions. <https://www.imdb.com/title/tt0027977/>. Son erişim tarihi, 31/12/2023.

Chomsky N (2001). *Dil ve Zihin*. 1. Baskı, Çev. A Kocaman, Ankara: Ayraç Yayınevi.

Collins E ve Ghahramani Z (18/05/2021), LaMDA: our breakthrough conversation technology. <https://blog.google/technology/ai/lamda/>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Contreras B ve Lee W (02/08/2023), As actors and writers push back on automation, Hollywood is in the midst of an AI hiring boom. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2023-08-02/actors-strike-writers-strike-ai-hires-automation-hollywood>. Son erişim tarihi, 02/02/2024.

Çelik N vd. (2017). *İş Hukuku Dersleri*. 30. Baskı, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

Devlet Memurları Kanunu (23/07/1965). *Resmî Gazete* (12056).

Diamond J (2018). *Tüfek, Mikrop ve Çelik*. Çev. Ü İnce, İstanbul: Pegasus Yayınları.

Dick P K (2016). *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?*. Çev. M Öztekin, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

Dyer-Witthford N (2019). *Siber Proleterya: Dijital Girdapta Küresel Emek*. Çev. E Akçay, İstanbul: Z Yayınları.

Dyer-Witthford N vd. (2022). *Yapay Zekâ ve Kapitalizmin Geleceği İnsandıışı Bir Güç*. Çev. B Cezar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Edwards B (03/05/2023), AI vs. Hollywood: Writers battle “plagiarism machines” in union talks. <https://arstechnica.com/tech-policy/2023/05/ai-vs-hollywood-writers-battle-plagiarism-machines-in-union-talks/>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Erdoğan G (2008). Sosyal Devlette Sanat ve Sanatçının Korunması. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 2008 (74), 191-225.

Erdoğan N Ö vd. (2021). Neo-Liberalizm Ekseninde Sanat Emegi ve Prekarite. *Görünüm*, (10), 47-69.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (05/12/1951). *Resmî Gazete* (7981).

Freeth T vd. (2021). A Model of the Cosmos in the Ancient Greek Antikythera Mechanism. *Scientific Reports*, 11 (5821).

Fuchs C (2014). *Digital Labour and Karl Marx*. New York: Routledge.

Fuchs C (2015). *Dijital Emek ve Karl Marx*. Çev. T E Kalaycı ve S Oğuz, Ankara: NotaBene Yayınları.

Fuchs C (2021). Büyük Veri Kapitalizmi Çağında Karl Marx. İçinde: D Chandler ve C Fuchs (der), *Dijital Nesnelere, Dijital Özneler Büyük Veri Çağında Kapitalizm, Emek ve Siyaset Üzerine Disiplinlerarası Yaklaşımlar*. Çev. G Boztepe, İstanbul: NotaBene Yayınları, 75-100.

Gelir Vergisi Kanunu (31/12/1960). *Resmî Gazete* (10700).

GenelJumalon (30/08/2022). <https://twitter.com/GenelJumalon/status/1564651635602853889>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Germain T (16/06/2024), AI took their jobs. Now they get paid to make it sound human. <https://www.bbc.com/future/article/20240612-the-people-making-ai-sound-more-human>. Son erişim tarihi, 30/06/2024.

Google DeepMind (16/11/2023). Transforming the future of music creation. <https://deepmind.google/discover/blog/transforming-the-future-of-music-creation/>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Gözübüyük B (2021a). Yapay Zekanın Meydana Getirdiği Fikri Ürünlere İlişkin 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki Sorunlar ve Çözüm Önerileri. *Kırıkkale Hukuk Mecmuası*, 1 (1), 54-81.

Gözübüyük B (2021b). Gelişen Blokzincir Teknolojisinin Vadettikleri Karşısında Türkiye’de Müzik Alanında Faaliyet Gösteren Meslek Birliklerinin Rolü. *Ticaret Ve Fikri Mülkiyet Hukuku Dergisi*, 7 (2), 323-349.

Gözüşirin M (2011). *5237 Sayılı Türk Ceza Kanununda Bilişim Suçları ve Bilişim Suçları İle Mücadeleye İlişkin Model Önerisi*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Kara Harp Okulu.

Güvenç Ö ve Karaca A (2017). Yayımcının Planı Çerçevesinde Eser Meydana Getirilmesi (TBK m. 501) Hâlinde Eser Üzerindeki Hak Sahipliği Sorunu. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 66 (1), 117-156.

Harari Y N (2017). *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. 37. Baskı, Çev. E Genç, İstanbul: Kolektif Kitap.

He G (20/10/2022). AI - Is it Art, yet?. <https://jolt.law.harvard.edu/digest/ai-is-it-art-yet>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Heinlein R A (2018). *Ay Zalim Bir Sevgilidir*. 2. Baskı, Çev. C Çakır, İstanbul: İthaki Yayınları.

Herndon H (13/07/2021), *Holly+ ? ? ?*. <https://holly.mirror.xyz/54ds2liOnvthjGFkokFCoal4EabytH9xjAYy1irHy94>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Hoş Z (2019). Ülkemizde Sanatçıların Çalışma, İş Sözleşmesi Yapma ve Ücret Hakları Bakımından Durumlarına İlişkin Bir Değerlendirme. *Çalışma ve Toplum*, (62), 1917-1936.

IBM (t.y.a.), IBM Watson to watsonx. <https://www.ibm.com/watson>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

IBM (t.y.b.), Deep Blue. <https://www.ibm.com/history/deep-blue>. Son erişim tarihi, 15/01/2024.

IBM Data and AI Team (06/07/2023), AI vs. Machine Learning vs. Deep Learning vs. Neural Networks: What's the difference?. <https://www.ibm.com/blog/ai-vs-machine-learning-vs-deep-learning-vs-neural-networks/>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Ifrah G (2000). *The Universal History of Computing from the Abacus to the Quantum Computer*. 1. Baskı, Çev. E F Harding, New York: John Wiley ve Sons.

İnan K (2019). *Teknolojik İş(lev)sizlik Kitle Üretiminden Yaratıcı Tasarıma*. 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

İş Kanunu (22/05/2003). *Resmî Gazete* (25134).

Jones C ve Bergen B (31/10/2023), Does GPT-4 Pass the Turing Test? <https://doi.org/10.48550/arXiv.2310.20216>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Jones E ve Easterday B (28/06/2022), Artificial Intelligence's Environmental Costs and Promise. <https://www.cfr.org/blog/artificial-intelligences-environmental-costs-and-promise>. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

Jonze S (Yöneten) (2013). *Her* [Sinema Filmi]. ABD.

Karaca U ve Karataş E (2022). Yapay Zeka Tarafından Meydana Getirilen Fikri Ürünlerin 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununa Göre Korunması. *Maltepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, (1), 15-50.

Kasunic R J (21/02/2023), Re: Zarya of the Dawn (Registration # VAu001480196). <https://www.copyright.gov/docs/zarya-of-the-dawn.pdf>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Kaya A (03/03/2023), Yapay Cinayet. <https://alperkaya.blog/2023/03/03/yapay-cinayet/>. Son erişim tarihi, 20/02/2024.

Kelly J W ve PA Media (19/06/2024), London cinema drops AI-written film after backlash. <https://www.bbc.com/news/articles/cjll3w15j0yo>. Son erişim tarihi, 30/06/2024.

Kubrick S (Yöneten) (1968). *2001: A Space Odyssey* [Sinema Filmi]. BK; ABD.

Marx K (1973). *Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*. Çev. M Nicolaus, yy: Penguin Books. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1857/grundrisse/index.htm>. Son erişim tarihi, 01/06/2023.

Marx K (2013). *Grundrisse - Ekonomi Politiğin Eleştirisinin Temelleri [İkinci Kitap]*. 2. Baskı, Çev. A Gelen, Ankara: Sol Yayınları.

Mayor A (2018). *Gods and Robots*. New Jersey: Princeton University Press.

Microsoft (t.y.), What is machine learning?. <https://azure.microsoft.com/en-us/resources/cloud-computing-dictionary/what-is-machine-learning-platform>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Murphy M ve McMahon L (21/05/2024), Scarlett Johansson 'shocked' by AI chatbot imitation. <https://www.bbc.com/news/articles/cm55915g529o>. Son erişim tarihi, 30/06/2024.

Neuman W L (2020a). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. Çev. Ö Akkaya, 1. Cilt, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Neuman W L (2020b). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. Çev. Ö Akkaya, 2. Cilt, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Nişanyan Sözlük. <https://www.nisanyansozluk.com/>. Son erişim tarihi, 31/12/2023.

Nolan J vd. (2011-2016). *Person of Interest [Televizyon Dizisi]*. ABD: Kilter Films; Bad Robot Productions; Bonanza Productions; Warner Bro.

obvious-art (t.y.), Edmond De Belamy. <https://obvious-art.com/portfolio/edmond-de-belamy/>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

OpenAI (14/03/2023), GPT-4. <https://openai.com/research/gpt-4>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

OpenAI (22/05/2024), How the voices for ChatGPT were chosen. <https://openai.com/index/how-the-voices-for-chatgpt-were-chosen/>. Son erişim tarihi, 30/06/2024.

OpenAI (t.y.a.), How ChatGPT and Our Language Models Are Developed. <https://help.openai.com/en/articles/7842364-how-chatgpt-and-our-language-models-are-developed>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

OpenAI (t.y.b.), Creating video from text. <https://openai.com/sora>. Son erişim tarihi, 16/02/2024.

Özkan A (2023). Yapay Zekâ Tarafından Üretilen Fikir ve Sanat Ürünlerinin Korunması. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 2023 (164), 207-238.

Pichai S (06/02/2023), An important next step on our AI journey. <https://blog.google/technology/ai/bard-google-ai-search-updates/>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Poe E A (2015). Maelzel'in Satranç Oyuncusu. İçinde: E A Poe, *Bütün Öyküleri*, Çev. H F Nemli, 1. Cilt, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Punch K F (2016). *Sosyal Araştırmalara Giriş*. 4. Baskı, Çev. D Bayrak vd., Ankara: Siyasal Kitabevi.

SAG-AFTRA (05/12/2023b), SAG-AFTRA Members Approve 2023 TV/Theatrical Contracts Tentative Agreement. <https://www.sagaftra.org/sag-aftra-members-approve-2023-tvtheatrical-contracts-tentative-agreement>. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

SAG-AFTRA (16/11/2023a), TV/THEATRICAL CONTRACTS 2023. https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/TV-Theatrical_23_Summary_Agreement_Final.pdf. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

Say C (2018). *50 Soruda Yapay Zekâ*. 7. Baskı, İstanbul: 7 Renk Basım Yayım ve Filmcilik.

Say, F (01/07/2024), <https://www.instagram.com/p/C83l4CiDVR/>. Son erişim tarihi, 01/07/2024.

Schulman J vd. (2023), Introducing ChatGPT. <https://openai.com/blog/chatgpt>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Scott R (Yöneten) (1982). *Blade Runner* [Sinema Filmi]. ABD; BK.

Scriptapalooza (07/07/2023), <https://twitter.com/Scriptapalooza1/status/1677328247241973763>. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

Sharp O (Yöneten). (2016). *Sunspring* [Sinema Filmi]. ABD; BK.

Sharp O (Yöneten). (2017). *It's No Game* [Sinema Filmi]. ABD.

Shelley M (2018). *Frankenstein ya da Modern Prometheus*. 4. Baskı, Çev. D Akın, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Small Z (10/07/2023), Sarah Silverman Sues OpenAI and Meta Over Copyright Infringement. <https://www.nytimes.com/2023/07/10/arts/sarah-silverman-lawsuit-openai-meta.html>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Standage T (2002). *The Turk: The Life and Times of the Famous Eighteenth Century Chess Playing Machine*. New York: Walker ve Company.

Statista (t.y.), Entertainment - Worldwide. <https://www.statista.com/outlook/dmo/app/entertainment/worldwide>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Süzek S (2020). *İş Hukuku*. 20. Baskı, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

TCBASİGM (Türkiye Cumhuriyeti Adalet Bakanlığı Adli Sicil ve İstatistik Genel Müdürlüğü) (2023). *Adalet İstatistikleri 2022*. Ankara: Resmi İstatistik Programı.

TCCDDO (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Dijital Dönüşüm Ofisi) (2021). *Ulusal Yapay Zekâ Stratejisi 2021-2025*. y.y: yay.y. <https://cbddo.gov.tr/SharedFolderServer/Genel/File/TR-UlusalYZStratejisi2021-2025.pdf>. Son erişim tarihi, 30/06/2024.

Thalheimer A (2013). *Diyalektik Materyalizme Giriş*. 3. Baskı, Çev. S Altınçekiç, İstanbul: Yordam Kitap.

The Authors Guild (20/09/2023), The Authors Guild, John Grisham, Jodi Picoult, David Baldacci, George R.R. Martin, and 13 Other Authors File Class-Action Suit Against OpenAI. <https://authorsguild.org/news/ag-and-authors-file-class-action-suit-against-openai/>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

The Economist (15/02/2024). The third-largest exporter of television is not who you might expect. <https://www.economist.com/culture/2024/02/15/the-third-largest-exporter-of-television-is-not-who-you-might-expect>. Son erişim tarihi, 20/02/2024.

The Review Board of the United States Copyright Office (2022), Re: Second Request for Reconsideration for Refusal to Register A Recent. <https://www.copyright.gov/rulings-filings/review-board/docs/a-recent-entrance-to-paradise.pdf>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

The Review Board of the United States Copyright Office (2023), Re: Second Request for Reconsideration for Refusal to Register Théâtre D'opéra. <https://fingfx.thomsonreuters.com/gfx/legaldocs/byprpqkxpe/AI%20COPYRIGHT%20REGISTRATION%20decision.pdf>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Tunç H (15/07/2023), Yapay Zekâ Destekli Edebiyat Çevirisi Olur mu? | Dedalus Kitap'tan Faruk Akhan ile Söyleşi. <https://kayiprihtim.com/roportaj/yapay-zeka-destekli-edebiyat-cevirisi/>. Son erişim tarihi, 20/02/2024.

Turing A M (1950). Computing Machinery and Intelligence. *Mind*, LIX(236), 433-460.

Türk Borçlar Kanunu (11/01/2011). *Resmî Gazete* (27836).

Türk Ticaret Kanunu (14/02/2011). *Resmî Gazete* (27846).

U.S. Copyright Office (2023). Copyright Registration Guidance: Works Containing Material Generated by Artificial Intelligence. *Federal Register*, 88(51). <https://www.federalregister.gov/documents/2023/03/16/2023-05321/copyright-registration-guidance-works-containing-material-generated-by-artificial-intelligence>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Uszkoreit J (31/08/2017), Transformer: A Novel Neural Network Architecture for Language Understanding. <https://blog.research.google/2017/08/transformer-novel-neural-network.html>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Vincent J (16/01/2023), AI art tools Stable Diffusion and Midjourney targeted with copyright lawsuit. <https://www.theverge.com/2023/1/16/23557098/generative-ai-art-copyright-legal-lawsuit-stable-diffusion-midjourney-deviantart>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

White P (17/07/2023), As Writers ve Actors Fight For AI Protections, Artificial Intelligence Screenplay Competition Opens ve Quickly Closes. <https://deadline.com/2023/07/artificial-intelligence-screenplay-competition-opens-quickly-closes-1235431839/>. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

WHO IS AI-DA?. <https://www.ai-darobot.com/about>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Wiggers K (12/06/2023), Meta open sources an AI-powered music generator. <https://techcrunch.com/2023/06/12/meta-open-sources-an-ai-powered-music-generator/>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Wiki (14/02/2024a), List of productions impacted by the 2023 Writers Guild of America strike. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_productions_impacted_by_the_2023_Writers_Guild_of_America_strike&oldid=1207355792. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

Wiki (15/02/2024b), List of productions impacted by the 2023 SAG-AFTRA strike. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_productions_impacted_by_the_2023_SAG-AFTRA_strike&oldid=1207660328. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

World Intellectual Property Organization (2023). World Intellectual Property Indicators 2023. Cenevre: World Intellectual Property Organization.

Writers Guild of America (t.y.a), The Campaign - Frequently Asked Questions. <https://www.wgacontract2023.org/faq>. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

Writers Guild of America (t.y.b), What We Won. <https://www.wgacontract2023.org/the-campaign/what-we-won>. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

Writers Guild of America West (t.y.), WGA Negotiations—Status as of May 1, 2023. https://www.wga.org/uploadedfiles/members/member_info/contract-2023/WGA_proposals.pdf. Son erişim tarihi, 15/02/2024.

Xiang C (14/12/2022), Artists Are Revolting Against AI Art on ArtStation. <https://www.vice.com/en/article/ake9me/artists-are-revolt-against-ai-art-on-artstation>. Son erişim tarihi, 01/02/2024.

Yılmaztekin H K (2020). Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu Uyarınca Eser Sahipliği ve Hak Sahipliği İle Bunların Tecavüz Davaları Bağlamında Davacı Sıfatına Etkileri. *Adalet Dergisi* (65), 499-557.

Zengin F (2021). Yapay Zekâ ve Kişiselleştirilmiş Seyir Kültürü: Netflix. *TRT Akademi*, 6 (13), 700-727.

Zorlu M (2019). Yapay Zekâ ve Telif Hakkı. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 2019 (142), 305-356.

Kültürel Hegemonya ve İslamcı Kadın Dernekleri: HAZAR ve KADEM Örneği

Gülşen Çakıl Dinçer, Adıyaman Üniversitesi

ORCID: 0000-0001-9024-4508

E-Posta: cakilgulsen@gmail.com

Öz

İslamcı siyasetin özellikle AK Parti'nin iktidara geldiği 2002 yılından sonra siyasal toplumda bir hegemonya kurduğu ve radikalizmden uzaklaşarak Türkiye siyasetinde dönüştürücü bir aktör olduğu görülmektedir. Siyasal alanda sağlanan başarıya karşılık AK Parti iktidarları boyunca en sık duyulan yakınmalardan biri, kültürel hegemonyanın sağlanamamış olmasıdır. Bu yakınlara baktığımızda ise hala Tanzimat'tan beri tartışma konusu olan Batıcılık ve İslamcılık tartışmalarında yer alan "Kimin kültürü?" sorusuna cevap arandığı görülür. İslamcı siyaset son yıllarda, Batı merkezli küresel kültürel hegemonyanın temsilcileri olarak tanımladığı Türkiye'deki kültür temsilcileri ve ürünlerine sert eleştiriler yönelterek alternatif arayışlara girmiştir. Bu bağlamda sanat ve kültür nesnelere yönelik sermaye aktarımı ise önemli bir başlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyasal hegemonya için İslamcı sermaye sivil toplum örgütleri aracılığıyla seferber edilirken kültürel alanda bu sağlanamamıştır. Ancak 2017 yılında Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın kültürel iktidarı kuramadıklarına yönelik ifadesinden sonra kültür ve sanat alanında destek programları oluşturulmaya başlanmıştır.

Yeni bir kültür planlaması olarak değerlendirilebilecek bu dönemde AK Parti politikalarına yakın sivil toplum kuruluşlarının da aktif rol oynadığı tespitini yapmak yanlış olmayacaktır. Bu sivil toplum kuruluşları arasında kadın derneklerini de yaptıkları çeşitli aktiviteler aracılığıyla görmekteyiz. İslamcı partilerin çalışmalarında ve iktidara gelmelerinde kadınlar anahtar konumdadırlar. Bu nedenle, AK Parti politikalarının kadınlar arasında kabul görmesi son derece önemlidir. Bu noktada ise İslamcı kadın dernekleri önemli görevler üstlenmektedir. Bu çalışmanın amacı İslamcı kadın dernekleri olarak tanımlanan HAZAR Eğitim Kültür ve Dayanışma Derneği ile Kadın ve Demokrasi Derneği'nin yeni kültür planlamasındaki yerini göstermektir.

İslamcı siyaset tarafından siyasal alanda kurulan hegemonyayı pasif devrim olarak kavramsallaştıran Cihan Tuğal, Antonio Gramsci'nin hegemonya kuramını "revize ederek" bu hegemonyanın siyasal toplum aracılığıyla sivil toplumda oluşturulan rıza ile sağlandığını iddia etmektedir. Bu çalışmanın amacı da Tuğal'ın iddiasından hareketle kültürel hegemonyanın kurulmasında kadın derneklerinin rıza oluşturmanın bir aracı olarak kullanılma pratiklerini tespit etmektir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Hegemonya, Kadın Dernekleri, Sivil toplum, Pasif Devrim, İslamcılık.

Cultural Hegemony and Islamist Women's Associations: the Case of HAZAR and KADEM

Abstract

Islamist politics established a hegemony in political society, especially after the AK Party came to power in 2002 and became a transformative actor in Turkish politics by moving away from radicalism. Despite the success achieved in the political arena, one of the most frequently heard complaints during the AK Party governments was that cultural hegemony could not be achieved. When we look at these complaints, we see that the answer to “Whose culture?”, which has been debated since the Tanzimat, is still being sought. In recent years, Islamist politics has sought alternatives by directing harsh criticism at cultural representatives and products in Turkey, which it defines as representatives of the Western-centered global cultural hegemony. In this context, capital transfer for producing art and cultural objects emerges as an important topic. While Islamist capital is mobilized through civil society organizations for political hegemony, this has yet to be achieved in the cultural field. However, after President Erdoğan’s statement in 2017 that they could not establish cultural power, support programs in culture and arts began to be established.

It would not be wrong to determine that civil society organizations close to AK Party policies also played an active role in this period, which can be considered as a new cultural planning. Among these civil society organizations, we also see women’s associations through their various activities. Women are in a critical position in the work of Islamist parties and their coming to power. Therefore, it is significant for AK Party policies to be accepted by women. At this point, Islamist women’s associations undertake essential tasks. This study aims to show the place of HAZAR Education Culture and Solidarity Association and Women and Democracy Association (KADEM), defined as Islamist women’s associations, in the new cultural planning.

Conceptualizing the hegemony established by Islamist politics in the political arena as a passive revolution, Cihan Tuğal “revises” Antonio Gramsci’s theory of hegemony and claims that this hegemony is achieved through consent created in civil society through political society. This study aims to determine the practices of using women’s associations to create consent in establishing cultural hegemony, based on Tuğal’s claim.

Keywords: Cultural Hegemony, Women’s Associations, Civil Society, Passive Revolution, Islamism.

Giriş

Türkiye’de son yıllarda iyice gün yüzüne çıkan kültürel hegemonya tartışmasının tarihi Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemindeki modernleşme tartışmalarına kadar götürülebilir. Batı karşısında askerî ve ekonomik gücünü kaybeden Osmanlı İmparatorluğu’nda modernleşme, sadece askeri alanla yeterli olmadığı fikrinden hareketle 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanıyla birlikte bütünlüklü bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Bu yenilenme döneminde hedef Batı’nın üstünlüğüne ulaşmak olduğu için modernleşme kriterlerinin de belirlenmesinde Batı’nın gelişiminde uyguladığı yöntemler dikkate alınmıştır. Buradaki temel tartışma ise modernleşme sırasında Osmanlı kurumlarında hâkim olan geleneksel yapıyla yeni değerlerin uyumlu hale getirilmesini savunanlar ile geleneksel değerlerin tamamen terkedilmesini savunanlar arasında gerçekleşmiştir. İslamcılık ve Batıcılık olarak tanımlanan bu anlayışların çatışması Cumhuriyetin kurulmasından sonra bir süre gündemde olmasa da tek parti dönemi sonrası muhafazakâr partilerin siyaset alanına dahil olmasıyla birlikte Batıcı seçkinciliğe karşı “yerlilik ve millilik vurgusuyla” yeniden ortaya çıkmıştır.¹ 1950’ler ve 1960’lar boyunca muhafazakâr partiler içinde siyaset yapma imkânı bulan İslamcı milli görüş 1970 yılında ilk defa Milli Nizam Partisi’ni kurmuştur. Sonrasında gelişen 32 yıllık süreçte iktidara ulaşılsa da devletin askeri ve yargı kurumlarının denetimi altında sürekli parti kapatma ve yasaklanma tecrübelerini yaşamışlardır. 2002 yılına gelindiğinde ise İslamcı görüş ikiye ayrılarak iki farklı parti kurmuştur. Fazilet Partisi Necmettin Erbakan’ın *Adil Düzen* ekonomik görüşü doğrultusunda bir yol çizerken yenilikçiler olarak adlandırılan Adalet ve Kalkınma Partisi (AK Parti) kurucuları neoliberal ekonomi politikalarıyla uyumlu çalışmayı tercih etmişlerdir. Gerek ekonomik alanda gerekse sivil toplumda büyük bir gücü arkasına alan AK Parti 2002’de iktidara geldiğinde önce siyasal devamlılık ve yeni bir kapatılma sürecine girmemek için siyasal saikler yerine ekonomik saiklerle hareket etmiş ve bu alandaki gücünü sağladıktan sonra da 2010 sonrasında siyasal yapıdaki değişikliklere yönelmiştir. Her iki alandaki başarısının² eski seçkinlerin hegemonyasının kırılması olarak değerlendirilmesi bu alandaki çalışmalara da yansımış ve Cihan Tuğal 2009’da yayınladığı kitabıyla AK Parti’nin pasif devrim yolunda olduğunu söyleyerek AK Parti’nin Gramsciyen hegemonya mücadelesi sürdürdüğünü göstermeye çalışmıştır.

Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde AK Parti’nin pasif devrim yolunda siyasal hegemonya kurma süreçlerinde kullandığı söylemlere ve bu bağlamdaki siyasal gelişmelere değinilecektir. Ayrıca pasif devrim yolunda

siyasal hegemonyanın ekonominin aktörlerinden bağımsız gerçekleşmediği de gösterilmeye çalışılacaktır. İkinci bölümde ise AK Parti'nin kültürel perspektifi kendisinden önceki İslamcı ve muhafazakâr çevreler de dikkate alınarak çizilmeye çalışılacak ve bugün AK Parti'nin bu alanda yaşadığı sıkışma tartışmaya açılacaktır. İslamcı kadın derneklerinin söyleminin İslamcı söylemin devamı niteliğinde olduğunu görebilmek için ele alınan ilk iki bölümden sonra hegemonyanın önemli ayaklarından biri olan sivil toplumun siyasal yapıyla nasıl harekete geçirildiği İslamcı kadın derneklerinden iki örnekle KADEM ve HAZAR Dernekleri ile gösterilecektir. Bu amaçla her iki derneğin kültür-sanat alanındaki çalışmalarından örneklere yer verilerek bu etkinliklerin İslamcılık düşüncesiyle ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır.

AK Parti ve Hegemonya

Pasif Devrim, egemen kesimlerin kendi yönetimleri için gönüllü rıza (hegemonya) kurmalarını sağlayan dolambaçlı ve kimi zaman da kasıtsızca başvurulan yollardan biridir (Tuğal, 2014: 16). Düzeni alaşağı eden devrimlerden farklı bir süreçle gerçekleşen pasif devrimde de düzene bir tehdit söz konusudur. Bu sürecin yeterince güçlü olmaması ise tehdit unsuru olan kadroların ve söylemlerinin bir kısmının iktidar bloğuna dahil olmasına yol açar. Böylece sistem karşıtlığı bastırılır, radikaller var olan sistem içerisinde hareketsiz kılınır. AK Parti'nin Türkiye'deki İslamcı hareketi bu süreç aracılığıyla başarıya ulaştırdığını iddia eden Cihan Tuğal (2014), *Pasif Devrim* kitabında süreç yönetiminde hegemonyanın da inşa edildiğini göstermeye çalışır.

Antik dönem, premodern ve modern dönem siyaset felsefesi tartışmalarında devlet-sivil toplum ikiliğinin epistemolojik kopuşlarla da olsa sürekliliği görülür. Bu tartışmalarda örneğin Aristoteles, siyasal olanın diğer toplumsal düzeyler üzerinde belirleyici bir üstünlüğü olduğunu söylerken doğal hukuk kuramcılarında sivil toplum ve devlet arasında bir ilişkinin ortaya çıktığı görülür. Moderniteye özgü toplumsal ilişkilerin belirmeye başlaması insanların devredilemez ve ortadan kaldırılmaz haklara sahip olduğu fikrinin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu anlayış devlet dışında bir alanın oluşmasının nüvesi olmuştur. Klasik iktisatçılar ekonomik faaliyetler bağlamında bu anlayışı geliştirerek ilk defa sivil toplum-devlet ikiliğini kuramsallaştırmışlardır. Buna göre sivil toplum piyasa tarafından devletin dışındaki toplumsal ilişkilerin düzenlendiği alan olarak belirlenmiştir. Hegel de devletin dışında oluşan insan ilişkilerinin de önemli olduğunu kabul etmekle birlikte kendi çıkarını maksimize etmeye programlanmış bu alanın denetimsiz kalmasını bir sorun kaynağı olarak tespit etmiştir. Bu nedenle

Hegel ortaya koyduğu yeni etik-politik görüşüyle devleti tekrar ayrıcalıklı konuma getirir ve belirleyici olarak tanımlar. Hem klasik okulu hem de Hegel'in görüşlerini sorgulayarak sınıflar arasındaki eşitsizliği barındıran sivil toplumu ve sınıfsal üstünlüğe sahip olan devletin baskıya dayalı yapısını ele alan Karl Marx sivil toplumun belirleyiciliği üzerinde durur. Marx'ın sınıf perspektifinden hareketle Antonio Gramsci meseleyi zor\rıza, tahakküm\ hegemonya, zorlama\ikna gibi yeni ikilikler çerçevesinde açıklamaya çalışarak farklı bir bakış açısı geliştirir (Halifeoğlu ve Yetiş, 2013).

Egemen sınıfların ideoloji, kültürel inanç ve değerlerinin tüm toplum tarafından içselleştirilmesi anlamına gelen hegemonya sayesinde egemen sınıfların çıkarları bağımlı sınıflar tarafından kendi çıkarları olarak benimsenmektedirler. Hegemonya aracılığıyla egemen sınıflar diğer sınıfların eleştirel bakış açılarının köreltilmesini sağlayarak altyapıdaki eşitsiz ilişkileri olağanlaştırıp rıza üretimini gerçekleştirme çabasıdadır. Bunun gerçekleştirilmesi için eğitim kurumları, dini kurumlar, kitle iletişim araçları gibi hegemonik araçlar üretilmesi ve kullanılması gerekir ki bu hegemonyanın ideolojik-kültürel yanını oluşturur. Devlet ve sivil toplum arasındaki ilişkiyi hegemonyanın kurulması bağlamında diyalektik bir ilişki içinde sunan Gramsci, devleti iki farklı anlamda kullanır. Bunlardan ilki sadece zor ve baskı işleviyle donatılan dar anlamda ve politik topluma işaret ederken ikincisi bütüncül devlet anlayışıdır. Burada "Devlet= sivil toplum + politik toplum" formülü çerçevesinde sivil toplumda rızayı politik toplumda zoru birleştiren bütüncül bir devlet olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece Gramsci devletin sivil toplumdaki ilişkilere dışsal konumda değil bizzat içerisinde olduğunu ortaya koyar (Gramsci, 2012: 217-218).

Bu analizi ile Gramsci, Marx'ın salt ekonomik etkinlikler alanı olarak tasvir ettiği sivil toplumu, bir sınıfın toplumun tamamı üzerindeki kültürel ve siyasal hegemonyası olarak anlamaktadır. Bu nedenle Gramsci için sivil toplum, salt ekonomik etkinlikler alanından sıyrılarak okullardan din kurumlarına, kitle iletişim araçlarından kulüpler ve sendikalara kadar özel örgütlenmelerin tamamını kapsayan bir alana dönüşmektedir. Bu haliyle sivil toplum, sınıfların ideolojik, siyasal ve ekonomik hegemonya elde etmek amacıyla çekiştiği bir mücadele alanı olmaktadır. (Kabataş ve Kök, 2021: 185-187)

Tuğal, mekânsal olarak Siyasal İslam'ın en görünür olduğu ve toplumsal ilişkilerin bu perspektifle kurulduğu alanlardan biri olan Sultanbeyli'de yaptığı çalışma aracılığıyla siyasal İslamcılarının Türkiye'deki hegemonya kurma mücadelesini göstermeye çalışırken Gramsci'nin kuramını genişlettiğini ifade

etmektedir. Ona göre, İslamcı seferberlik, organik krizlere bir yanıt olarak hegemonyanın yeniden kurulmasıdır. Devletle toplumu birbirine bağlayarak gerçekleşen hegemonyayı dört noktada ele alarak tanımlar. Buna göre hegemonya; tahakküm ve eşitsizlik için rızanın, günlük yaşamın, uzamın ve ekonominin belli otorite örüntüleriyle özgül şekilde eklemelenmesiyle, belli bir önderlik tarafından farklılıklardan birlik yaratarak örgütlenmesidir. Öncelikli hedef olan rızanın oluşma aşamasını sağlayan hegemonyanın kurulması için ise Tuğal, sivil toplum ile devleti birbirine bağlayan bir siyasal toplumun gerekliliğinden bahseder. Tuğal, analizi için devlet –siyasal toplum– sivil toplum olmak üzere üçlü bir düzey oluşturur. Gramsci, siyasal toplumu devlet ile değişmeli olarak kullanırken Tuğal, rızanın sadece sivil toplumda gerçekleşmediğini ve siyasal toplumun rızanın örgütlenmesinde önemli bir konumu olduğunu göstermeye çalışır. Tuğal’a göre siyasal toplum; siyasal önderler, otorite yapıları ve siyasal birlik tahayyülü ve uygulamasıyla sivil toplumu devlete bağlar. Buradaki sivil toplum anlayışı ise günlük yaşamı, uzamdan yararlanmayı ve insanların ekonomiyle ilişkisini düzenleyen kayıt dışı ağlar, toplumsal hareketleri ve dernekleri kapsamaktadır. Bu kayıt dışı ağlar, toplumsal hareketler ve dernekler; ekonomi ile siyasal toplum arasındaki dolayımında bulunur. Tuğal’a göre, siyasal toplumun yurttaşlarla devleti tatmin edici şekilde birleştirebilmesi için sivil topluma kök salması gerekmektedir ki siyasal toplumun sivil toplumla kurduğu ilişkinin incelenmesi de sosyal teori ile gerçekleşmektedir (Tuğal, 2014: 36-49). Ancak yine de Tuğal, siyasal toplumun sivil toplumdan kopuk bir alan olarak var olmadığını bunun analitik bir ayırım olduğunu iddia ederken sivil toplumla siyasal toplumun birbirlerinin unsurlarıyla birleştiklerini, birbirlerini dönüştürdüklerini ve içerdiklerini *Pasif Devrim* kitabı boyunca örneklendirdiğini ifade eder (Tuğal, 2012: 46).

İktidarı 2002 yılında devralan AK Parti, bu tarihten 2024 yılı yerel seçimlerine kadar yapılan genel ve yerel seçimlerin hepsinden birinci parti olarak çıkmıştır. Kesintisiz 22 yıllık bir iktidarı yaşayan AK Parti’nin bu dönemi sorunsuz geçirmediği ise açıktır. 2005’te SEKA’nın kapatılmasını engellemek için yapılan eylemler, Abdullah Gül’ün 2007’de Cumhurbaşkanı adayı olmasına yönelik yapılan Cumhuriyet Mitingleri, 2009’da başlayan Tekel eylemleri, 2013’de başlayan ve tüm ülkeye yayılan Gezi Parkı eylemleri ve bunun gibi pek çok örnek hegemonyanın kurulma sürecinin çok da kolay gerçekleşmediğini bize göstermektedir. Buna karşın Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte oluşturulan laik hegemonyaya karşı en önemli karşı gücün İslamcılar tarafından oluşturulduğu söylenebilir. Özellikle 1970 yılında kurulan ilk İslamcı parti olan Milli Nizam Partisi ile başlayan ve kapatıldıktan

sonra her defasında farklı bir adla yeniden açılarak kesintilerle de olsa siyasi partiler aracılığıyla oluşan krizlere yanıt vermeye çalışan İslamcılar, kitesini giderek arttırmıştır. 1995 genel seçimlerde birinci parti olan Necmettin Erbakan'ın Refah Partisi (RP), Doğru Yol Partisi ile koalisyon kurarak ilk defa 1996'da iktidara gelmiştir ancak 1997 yılında yaşanan gelişmeler 1998 yılında partinin yeniden kapatılmasına neden olmuştur. Hareketin söylemleri nedeniyle politik alanda sürekli askıya alınması parti içinde de huzursuzluklara yol açmıştır. Refah Partisi'nin kapatılmasından kısa bir süre önce kurulan Fazilet Partisi'nde 2000 yılında yapılan kongre ise Erbakan'a yakın olanların oluşturduğu "gelenekçiler" ile Erdoğan'ın yanında yer alan "yenilikçiler" arasındaki rekabeti görünür kılmıştır. Böylece 2001 yılında Fazilet Partisi'nin kapatılmasıyla Erdoğan'ın liderliğindeki yenilikçiler AK Parti'yi kurarak yeni bir söylemle ortaya çıkmışlardır.

Yeni gündemde evrensel insan hakları, Avrupa Birliği (AB) üyeliği ve demokrasi söylemleri siyasal hegemonyanın oluşturulmasında etkin kılınırken bir yandan da ekonomide neoliberal politikalar çerçevesinde Dünya Bankası'nın politikalarının uygulanması söz konusudur. Bu değişimin temelinde 28 Şubat 1997'de Milli Güvenlik Kurulunca yayınlanan kararlarla birlikte Refah Partisi'nin (RP) kapatılmasının yanında yeşil sermaye olarak da isimlendirilen İslamcı burjuvazinin de yaptırımlarla karşılaşması vardır. İslamcı sermaye RP'deki gelenekselcilerin küreselleşme sürecini anlayamadıkları düşüncesinden hareketle küresel sistemle bütünleşmesini sağlarken Türkiye'de devlet ile sorunları aşmaya çalışan bir siyasal harekete yöneldi. Parti içindeki yenilikçi kanadın MÜSİAD tarafından desteklenmesi AK Parti'nin de ortaya çıkışındaki temel değerlerin bu sınıfın talep ve beklentileri doğrultusunda oluşmasına neden olmuştur. Böylece yeni kuşak, "devletçi, kalkınmacı ve Batı karşıtı siyasal çizgiden uzaklaşarak" muhafazakâr demokrat olarak isimlendirdiği yeni kimliğiyle aynı dönem merkez sağın içinde olduğu krizin de yardımıyla geleneksel, İslamcı ve merkez sağ oyları birleştirerek 2002 yılındaki seçimlerde başarıya ulaşmıştır (Uzgel, 2009).

Tanıl Bora, RP'nin 28 Şubat sürecinde seferber olan "sivil toplum" kampanyası karşısında etkisiz kaldığını ancak İslamcı olmayan kitleye seslenme kabiliyetini de İstanbul Belediye Başkanlığı döneminde geliştiren Recep Tayyip Erdoğan ve çevresinin buradan bir hegemonya dersi çıkardığını belirtir:

28 Şubat, o sıralarda patlayan Susurluk skandalı üzerine devletin gayri nizami operasyon örgütlenmesine tepki gösteren muhalefet potansiyelini 'irtica' karşıtlığına yönlendirerek massedişindeki gibi, laisist- Kemalist olmayan kamuoyu sektörlerini de büyük ölçüde yansızlaştırarak hegemonize etmeyi başarmıştı. İktidarda tutunabilmek için bahisleri yükseltmek gerektiğini herhalde 28 Şubat'ta görmüş olan AKP kurucuları, demokratlık ideolojik söylemiyle bir karşı-hegemonya tesis etmeye girişecek ve bunu başaracaklardır. (Bora, 2017b: 478)

İslamcı akımın partileşmesinin ilk hamleleri Necmettin Erbakan'ın sanayi ve ticaret burjuvazisinin çatısı olan Odalar Birliği'ndeki genel sekreterliği döneminde taşralı orta ve küçük ölçekli sanayici ve tüccarları İstanbullu büyük sermayeye karşı savunusunda kendini gösterir. Bu savunu onu Odalar Birliği başkanlığına getirirse de daha önce vekillik başvurusunu da reddeden Adalet Partisi iktidarı tarafından büyük sermayenin hoşnutsuzluğu gözetilerek göreve devam etmesine izin verilmez (Bora, 2017b: 469). Partileşmedeki temel hareketin ekonomik bir alanda gelişmesi sonraki İslamcı partilerde de değişmemiş ve ekonomik saikler hiçbir zaman İslamcılığın siyasal söyleminin arkasında kalmamıştır. 1990'larda RP'nin "Adil Düzen" söylemi de AK Parti'nin çıkardıkları milli görüş gömleğinin yerine edindikleri kapitalist modernleşme de ekonomik hegemonyanın önemini ortaya koyar. Ercan Yıldırım, 1994-2001 arasında İslamcılarının neoliberalizmi içselleştirmeye başladıklarını iddia eder. Buna göre 1980'li yıllarda kapitalist iktisatla karşılaşan, 1990'lı yıllarda iktisadi kültürle gündelik yaşamın hedeflerini ve görünürlüğüne değiştiren İslamcılar, 2000'li yıllarda kapitalist iktisadi ve siyasal hayatı sorun olmaktan çıkarmıştır. Neoliberalizm, klasik merkez-çevre anlayışını reddetmelerini sağlamış bu da genişleyip büyümeyi çevreyi de içine alarak gerçekleştirmiş ve "çevreye de ufak tefek imtiyazlar ve karlar vererek İslamcılığın 'güç ve iktidar' rüyalarına neden olmuş [tur]" (Yıldırım, 2017: 67). Kuruluş tarihi 1990 olan MÜSİAD ile ilgili çalışmasında Dilek Yankaya'nın (2018: 18), derneğin kurucu başkanı Erol Yazar'dan aktardığı sözler ise İslamcılarının ekonomideki hegemonik görüşlerine ayna tutmaktadır. Yazar, yeni İslamcı burjuvazinin yeni değil asli olduğunu söylerken Anadolu sermayesinin Batı'daki gibi kendi sürecinde geliştiğini devlet ihaleleriyle oluşturulmadığının altını çizer. Bu nedenle Yazar'a göre, "TÜSİAD geçmiş, MÜSİAD gelecek demek"tir.

Siyasal ve ekonomik istikrarın sağlanması AK Parti'nin iktidarının ilk yıllarındaki hedefidir ve uzun yıllar sürdürdüğü iktidar da göz önüne alındığında bu hedefe ulaştığı söylenebilir. Ancak özellikle 2011 sonrasında yaşanan siyasal gelişmeler iktidarın devamlılığı için siyasal ve ekonomik hegemonya ile birlikte kültürel alanın da dikkate alınmasını gerekli kılmıştır.

Burada temel sorulardan biri, AK Parti'nin neden yolun başındayken bu hedefe yönelmediğidir. Bu sorunun cevabı AK Parti'nin kültürel alanda hegemonik güç olma başarısını da değerlendirmemize olanak sağlayacaktır.

AK Parti ve Kültürel Hegemonya

2024 yılına kadarki yirmi iki yıllık siyaset hayatında sürekli yükselen AK Parti'nin önceliği siyasal ve ekonomik hegemonyayı kurarak özellikle de oy oranlarının düşmesini engelleyerek iktidarını kalıcı hale getirmektir. Bunun dışındaki alanlara ise oy aldığı tabanı da göz önünde bulundurarak yani rızasına ihtiyaç duyduğu kitlenin tepkileri doğrultusunda dahil olmayı seçmektedir. Aslında söz konusu kitle için sorun oluşmadığı sürece kendisinin uzak olduğu alanları göz ardı ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin kadın haklarına ilişkin 2011 yılına kadar AB üyeliğine yönelik istekliliğin de etkisiyle kadın derneklerinin de fikirleri alınarak çalışmalar yapılmıştır. Ancak feminist kadın hareketinin de desteğiyle kadınlara yönelik hakların genişletilmesi, hegemonyasını sürdürdüğü kitlelerin beklediği tepkileri vermemesine hatta aksi yönde tartışmaların alevlenmesine neden olmuştur. RP döneminden kalan Refah Partisi Hanımlar Komisyonu'nun mirası ise bu yeni alandaki sorunlara çözüm üretmenin gerisinde kalırken genç dindar kadınlara da ulaşamamıştır. AK Parti Kadın Kollarının çalışma biçimi seküler kadın derneklerinden farklıydı; mahalle ziyaretlerinde ve düğün, cenaze, dini okumalar gibi etkinliklerde yer alarak daha çok evlerinde oturan kadınlara ulaşmaktaydılar. Kadın olmaktan kaynaklı sorunlara müdahale konusuna yabancıydılar. Bununla birlikte, özellikle türban yasaklarının kalkmasıyla eğitim ve çalışma hayatıyla birlikte kamusal alanlar dindar kadınlar için ulaşılabilir duruma geldi. Türbanlı kadınların kamu kuruluşları dışında fabrikalarda ve hizmet sektöründe işçi olarak yer alması da dindar kadınlar için yeni sorunlarla karşılaşmaları anlamına geliyordu. Seküler kadın sivil toplum kuruluşları uzun yıllardır bu sorunlarla iç içeydiler ve çözüm önerileri için çalışıyorlardı. Ancak yaşanan tartışmalar sonucunda bu alanlardaki kadınların sorunlarını gündemine almaya başlayan AK Parti kendi çözüm önerileri için yeni yapılanmalara gitti. 2013 yılında KADEM'in (Kadın ve Demokrasi Derneği) kuruluşunu bu çerçevede değerlendirmek gerekir (Çakıl Dinçer, 2021).

AK Parti'nin iktidarının ilk yıllarında sorun olarak görmediği bir diğer alan ise kültürel hegemonyadır. Oysa Gramsci kapitalist düzenin istikrarını sağlama alan şeyin yönetici sınıfın kültürel egemenliği olduğunu söylerken bunun rızayla yönetimin sağlanmasını olanaklı kıldığının altını çizer (Thomas, 2010: 106). Gerek tiyatro ve sanata duyduğu ilgi gerekse yaşadığı dönemin

tartışmalarının etkisiyle siyasal bilinç ve kültür arasındaki ilişkiyle yakından ilgilenen Gramsci'nin yazılarında proleter karşı kültürün oluşturulması önemli bir sorun olarak yer almıştır (Ransome, 2011: 104). Karşı kültürün oluşturulmasında deneyimi öne çıkaran Gramsci, *Kültür ve Sosyalizm* makalesinde konuya ilişkin düşüncelerini şöyle açıklar:

Kültürü ansiklopedik bilgi ve insanları da ampirik verilerle ve bir sözlüğün sütunlarında olduğu gibi beyinde dosyalanması gereken, birbiriyle bağlantısı olmayan ham gerçeklerle doldurulacak kaplar olarak görme alışkanlığından kendimizi kurtarmamız gerekiyor. Bu kültür biçimi gerçekten zararlıdır. Özellikle proletarya için. Sadece uyumsuz insanlar yaratmaya yarar; belirli sayıda gerçeği ve tarihi ezberledikleri için kendilerinin geri kalan insanlıktan üstün olduğuna inanan ve bunları her fırsatta tekrarlayan insanlar. Böylece onları neredeyse kendileri ve diğerleri arasında bir bariyere dönüştürürler... Kültür bambaşka bir şeydir. Birinin iç benliğini disipline etmesi, organize etmesidir. Kendi kişiliğiyle uzlaşmasıdır; kişinin kendi tarihsel değerini, yaşamdaki işlevini, haklarını ve yükümlülüklerini anlamasına yardımcı olan daha yüksek bir bilincin düzenlenmesidir. (Gramsci, 1977: 10-11)

Tuğal, hegemonik çerçeve içinde ele alındığında deneyimin alanı olan gündelik yaşamın başlıca rekabet alanlarından biri olduğunu iddia eder. Yine Tuğal, Gramsci'nin ortak duyuya odaklanarak alışkanlık ve pratiklerin önemine vurgu yaptığını ancak gündelik hayatı analiz edebilecek bir paradigma sunmadığını belirtir (Tuğal, 2014: 43). Bugün ise AK Parti ve kültürel hegemonya tartışmalarına konu edilen,

Kültürel alan dediğimiz şey, klasik müzik konserlerinin verildiği, sinema filmlerinin çekildiği, heykellerin yontulduğu, tiyatro, opera ve dans gösterilerinin sahnelendiği sanatsal uzamdan, insanların birbirlerine "Hayırlı Cumalar" diledikleri WhatsApp mesajlarına, Osmanlı tuğralarının yapııştırıldığı araba camlarına ya da tarihi dizilerden gündelik hayatımıza karışan Kayı Boyu amblemlerinin satıldığı pazar tezgâhlarına kadar yayılan geniş bir alandır. (Aymaz, 2024: 20)

Gündelik yaşam pratiklerinde muhafazakarlaşmanın gözlenebildiğini iddia eden Aymaz'a göre, AK Parti bu alanda iktidar olmayı başarırken başarısız olunan bölüm, konserlerin, heykellerin, sinemanın, tiyatronun bulunduğu sanatsal üretimle ilgili kısımdır. Bu çalışmada da AK Parti'nin hegemonya kurmaya çalıştığı iddia edilecek ve KADEM ile HAZAR'ın da bu çabadaki desteği gösterilmeye çalışılırken kültürün sanatsal üretimine ilişkin uygulamaları dikkate alınacaktır.

Türkiye’de modernleşmenin asıl taşıyıcısı olarak öne çıkan ve kültürel eliti temsil eden aydınlara karşılık milliyetçi muhafazakâr entelijansiyanın “milli kültürü” yeniden inşasına yönelik çalışmasında Yüksel Taşkın (2019), bu entelektüellerin çoğunluğunun kültür bilimleri ve edebiyat kökenli olduklarını tespit etmektedir. Bu nedenle söz konusu entelektüeller için Cumhuriyetin erken dönemlerinden itibaren dergicilik önem arz etmiştir. Muhafazakâr aydınlardan dergicilik sürecinde Sırat-ı Müstakim, Sebilürreşad, Büyük Doğu, İslam Medeniyeti, Diriliş, Hareket, Düşünce, Maveria Aylık Dergi, İlim ve Sanat, İslami Araştırmalar Dergisi, Yönelişler, Kitap, İzlenim, Ülke, Girişim, Değişim, Köprü, Divan, Yarın, Hece, Bilgi ve Düşünce, Tezkire, Umran, Bilgi ve Hikmet ve günümüzde Cins, Nihayet, Lacivert gibi pek çok dergi bu gelişime aracılık etmişlerdir. Ali Akay (2016: 27), Aydınlanma dönemindeki dergiciliğin yaygınlaşmasını “Public” ve “publication” kelimeleri arasındaki sürekliliğe vurgu yaparak açıklamaktadır. Buna göre, yayınlanan metin dergiler aracılığıyla kamuya açılarak bir cemiyet oluşturabilme gücü yaratmaktadır. İslamcı dergiler de İslamcılar arasında cemiyetlerin oluşmasını sağlarken Batıcılık karşıtı ve dönemin antikomünizm fikirlerinin dolaşıma sokulmasında önemli rol oynamışlardır. Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra İslamcılar ilk defa seslerini Eşref Edip yönetiminde çıkan *Sebilürreşad* dergisi aracılığıyla duyurmaya başlamışlar ve ilk defa Cumhuriyet’in laik uygulamalarını (Milli eğitimdeki çalışmalar ya da Şeriat hukukunun uygulanabilirliği gibi) eleştirmeye başlamışlardır. Kemalizm ve resmi tarihle hesaplaşma Eşref Edip sonrasındaki İslamcı kuşak için hiç bitmeyen bir çatışma alanı olacaktır. Necip Fazıl, Kadir Mısıroğlu, Sadık Albayrak, Abdurrahman Dilipak gibi isimlerin öne çıktığı İslami düşünce dünyasında çare olarak gösterilen otantiklik vurgusunda ise İslamilik öne çıkmaktadır. Bunun dışında bir de şair kuşağı yetişmiştir. Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Akif İnan, Alaeddin Özdenören, Rasim Özdenören, Erdem Bayazıt ve Cahit Zarifoğlu gibi isimler *Edebiyat ve Maveria* dergileri aracılığıyla ayrı bir ekol oluşturmuşlardır. Bu dergilerde her ne kadar edebiyat öncelikli alan olsa da otantiklik kaygısıyla beraber entelektüel alanlarını genişleterek yeni kuşaklar için pedagojik görevler üstlenmekten kaçınmadıkları gibi sloganlaştırılabilen manzumeler yazmaktan da kaçınmamışlardır. Dönemin İslamcı yazarları anti-komünizm belagatinden eksik kalmamakla birlikte, yurtdışındaki İslamcı yazarları da takip ederek İslam’ı üçüncü yol olarak sunma gayretine düşmüşlerdir. 1960’larda İslamcı düşüncede dergiler dışında siyasal mesajların verildiği popüler edebiyatın da ortaya çıktığı görülmektedir. Bugün hala İslamcı kuşaklar üzerinde etkili olana Hekimoğlu İsmail’in *Minyeli Abdullah* (100. baskı) ve Şule Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı* (130. baskı) bunun örnekleri olarak gösterilebilir (Bora, 2017b: 448). 1970’lere gelindiğinde ise özellikle Pakistan, Afganistan

ve Mısırlı yazarlardan yapılan tercümelemler İslamcı düşüncede etkisini gösterir ve yeni bir radikal kanat oluşur. 1990'larda ise bu defa Batı'dan çevirilerin etkisi görülmeye başlanır. Postmodernizm ve Frankfurt Okulu çerçevesinde yapılan tartışmalar aslında modernizm eleştirisini temellendirmek için kullanılır. Bu süreçte ortaya çıkan yeni entelektüellerin liberallerle aynı söylemleri sahiplenmesi AK Parti'nin iktidara gelmesinde de etkili olmuştur. Ancak unutulmaması gereken bu sürecin sadece kültürel değil ekonominin belirleyiciliğinin de etkisiyle gerçekleştiğidir.

Siyasal İslam'ın Türkiye'deki gelişim çizgisine baktığımızda 2010'lara kadar edebiyat ve dergicilik alanı dışında kültürel alanlarla ilgilenmediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak Recep Tayyip Erdoğan'ın 1994'te sekiz ortakla kurduğu Kanal 7 ile birlikte başlayan medya alanındaki büyüme ise AK Parti iktidarı için önemli bir mecra olarak yerini alacaktır. Bir devlet kanalı olan TRT'nin AK Parti'nin hegemonyasını kurmada bir araç olarak kullanılması medya tartışmalarının odak noktasıdır. Özellikle son dönemde büyük bütçeler aktararak art arda çekilen Diriliş Ertuğrul, Payitaht Abdülhamit, Mehmetçik Kut'ül Amare gibi tarihi diziler *Yeni Osmanlıcılık* olarak da adlandırılan bir nostaljinin uyandırılması çabası olarak görülmektedir. Nagehan Tokdoğan, bu akımı duyguların siyasal analizi bağlamında değerlendiriyor. Bu bağlamda duyguların demokratik ve otoriter iktidarlar nezdinde kuvvetli bir yeri olduğunu, siyasi partilerin destek görmek için belirli duyguları harekete geçirip belirli duyguları bastırdığını ve böylece kitlelerin mobilizasyonunu sağladığını aktarıyor (Ost'dan aktaran Tokdoğan, 2018: 29). Ayrıca Tokdoğan, toplumun mensuplarının bir aradalığını sağlayan ve duygularını harekete geçiren nesnelere siyasal semboller olabileceğini de iddia ediyor. "Kitleler sembolere yaptıkları yatırımlar aracılığıyla geçmiş, bugün ve geleceği anlamlandırıp kolektif kimliklerini inşa ediyorlar" (2018: 41). Bu diziler, AK Parti'nin oluşturmaya çalıştığı yeni milli kimlik için birer sembolik nesne olarak üretilmektedir ve bugüne kadar kitlelerin yanında durmasına neden olacak mobilitayı de sağlamıştır.

AK Parti'nin televizyonla olan ilişkisi de göz önüne alındığında aynı kadın politikalarında olduğu gibi iki farklı kültürel politika yürüttüğünü söylenebilir. Bu ayrımı da tıpkı kadın politikasında yaptığı gibi sınıfsal farklar üzerine kurmaktadır. Bourdieu (2015), *Ayrım* kitabında beğenilerin oluşumuna odaklanarak sınıfsal bir perspektiften kültürel analiz yapar. Buna göre ise kültürel tüketimin ölçeğinin ve içeriğinin belirlenmesinde içinde bulunduğunuz sınıfın etkisini göstermeye çalışır. Kültürel sermaye oluşumunun sadece eğitim sermayesiyle gerçekleşmediğini mensup olunan

sınıfı tescil ettiğinin altını çizen Bourdieu örneğinin müzik beğenilerinin keskin bir biçimde sınıflandırıcı olmasını, müziğe karşılık gelen yatkinliklerin edinilme koşullarının nadiren oluşmasına bağlar. Bunun için konserleri izleme ya da 'soylu' bir müzik aleti çalma pratiğinden daha sınıflayıcı bir pratik olmaması etkilidir Bourdieu için (Bourdieu, 2015: 35).

AK Parti'nin iktidara gelmesindeki temel söylemlerden olan milli görüş gömleğini çıkarması ve bu söylemin arkasında her ne kadar İslamcı sermayenin etkisi söz konusu ise de 2001 yılında yaşanan ekonomik krizin etkileri temel etkenlerdendir. Bu kriz sırasında diğer partilerin itibarını kaybetmesi ve Erdoğan'ın "paranın dini imanı olmaz" diyerek ekonomiyi öncelediğini belirtmesi yoksulların AK Parti'ye yönelmesini sağlamıştır. 2023 seçimlerinde dahi hala AK Parti'nin ve Erdoğan'ın oylarının Türkiye'nin sosyoekonomik göstergelerinin düştüğü yerlerde oy oranının yüksek olduğu ancak gelişmiş bölgelerde oy oranının düşük olduğu görülür. 2018 seçim verileriyle karşılaştırıldığında ise gelişmiş bölgelerdeki oy oranları giderek düşmektedir (KONDA, 2023: 95-102).

Sosyoekonomik gelişmişlik düzeyi ve seçmen davranışı arasındaki ilişkiyi gösteren veriler AK Parti'nin seçmenleri için oluşturduğu kültür politikalarının da belirlenmesine neden olmaktadır. Bourdieu'nun beğenilerin sınıfsal analizi göz önünde bulundurulduğunda AK Parti'nin seçmen kitlesinin çoğunluğunu oluşturan sınıfın kültür tüketiminin sınırlı olacağını söylemek yanlış olmayacaktır. TÜİK'in 2021 yılı için hazırladığı *Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri'*nde yıllar içinde bu alanlardaki tüketimin trajik bir şekilde düştüğünü görebiliriz. RTÜK'ün 2018'de yaptığı bir araştırmada televizyon izleme oranlarına baktığımızda ise durum daha da çarpıcı bir hal alır. Televizyon izleme süresi ortalama 3 saat 34 dakika iken, 8 saat ve üzeri izleyenlerin oranı ise %7,9 olarak ölçülmüştür. Aynı araştırma bize gelir seviyesi arttıkça televizyon izleme oranının da düştüğünü göstermekte. Burada Tuğal'ın 2000'lerin başında Sultanbeyli'de yaptığı araştırmanın görüşmecilerinden üniversite yıllarında İslamcı siyasete katılmış olan Ragıp'ın sözleri İslamcı hareket içindeki sınıfsal ayrışmanın bugününün de sinyallerini vermektedir:

Aç insanla fikirlerini konuşamazsın. Onu düşünmeye sevk edemezsin. Önce karnını doyurman, evini ısıtman, çocuklarını giydirmen lazım. Yoksul insanların kafasına ideoloji aşılayamazsın. Bunu yapmaya çalıştığında, senden önce ekmeği istiyorlar. Ben zaten artık şunu soruyorum: bunlar gerçekten benim derdim mi? Herkes kendi hayatını yaşar [...]. (Tuğal, 2014: 80)

Tuğal (2014: 80), İslamcı hareketin popülerleştirdiği gerçek İslam/kulaktan dolma İslam ayrımının bir sonucu olarak eğitilmiş insanların artık yoksul ve eğitimsiz Müslümanlarla ortak bir kaderi paylaşmadıklarına inandıklarını ve eğitilmiş Müslümanların kültürel sermayelerinin giderek egemen kesimlerin kültürüne benzediği tespitini yapmaktadır. Bu bağlamda AK Parti de yoksul Müslümanların kültürel tüketimini büyük oranda televizyona bağlarken eğitilmiş ve genç kuşakların taleplerini yolun devamında fark edecektir.

2010 Anayasa Referandumu ve 2011 seçimlerinden gelen zafer sonrası AK Parti'nin otokratik bir yönetime girdiği ve "Millî Görüş" özünün ortaya çıkmaya başladığı tespiti ve Erdoğan'ın dindar nesil yetiştirme ideali çerçevesinde (Bora, 2017b: 480) pek çok yeni sivil toplum kuruluşunun ortaya çıktığını ya da iktidara gelmeden önce kurulan ama iktidar sonrası adı unutulmuş kuruluşların yeniden canlandırıldığına tanık oluruz. TÜRGEV (2012 öncesi İSEGEV), 2014 yılında kurulan TÜGVA, 2013 yılında kurulan İnsan ve İrfan Vakfı, 2013 yılında kurulan KADEM bunlardan bazılarıdır. Tahakküm ve eşitsizlik için hegemonyanın siyasal toplum aracılığıyla sivil toplumda gerçekleşeceğini söyleyen Tuğal'dan faydalanarak diyebiliriz ki 2002 ve sonrasında kurulan hegemonyanın devamı için siyasal toplum aracılığıyla sivil toplumda rıza üretim süreci de devam etmeliydi. Ancak süreç sorunsuz ilerlemediği gibi kültürel hegemonya konusunda duyulan endişeler de ortaya çıkmaya başlamıştır.

Kültür-sanat alanındaki tartışmaları tetikleyen dönüm noktalarından biri de 2013 Gezi Hareketi olmuştur. Gezi'nin özgün yanlarına değinilirken onun sanatla ilişkilendirilen estetik boyutu çokça vurgulanmıştır. Gezi'nin sadece eylemler sırasında performe edilen müzik, dans, tiyatro, şiir, resim gibi alanlarda verilen pratikler nedeniyle estetik olmadığı aynı zamanda park içinde yürütülen diğer faaliyetlerin de bu estetik algıyla yürütüldüğü iddia edilmiştir (Üzümkesici, 2018: 25). Gezi Hareketi'nin karşı-kültür aracılığıyla kitleler arasında yayılımını arttırması sonraki yıllarda uygulanan politikalara da etki edecektir. Gezi'nin iktidarda yarattığı etkiyle de iktidar bahsettiğimiz vakıf ve dernekler aracılığıyla kültür ve sanat alanında çalışmalar yürütmeye başlamışlardır. İktidar için kadınlara ulaşılması gerekliliğini daha RP içindeyken gören ve o dönem Hanımlar Komisyonu'nu kurarak Siyasal İslam'ın iktidara gelmesinde büyük rol oynayan Erdoğan kadınlar arasındaki oy oranının yüksekliğini de bilmekteydi. Bu nedenle her ne kadar AK Parti'nin Kadın Kolları olsa da genç dindar kadınların talepleri dikkate alınarak kurulan KADEM gibi yeni kurulan ya da aktifleştirilen gençlik dernekleri de özellikle üniversite eğitimi alan gençleri hedef alarak gençlere yönelik

pratikler geliştirmişlerdir. Yurt, burs ve iş imkanları dışında kültür ve sanat etkinlikleri de bu pratikler içinde yerini almaktadır. İmam Hatip okullarının artmasıyla birlikte özellikle genç kadınların eğitim yaşamlarının uzaması ve her ile bir üniversite uygulaması, gençlerin siyasal davranışlarını da AK Parti'nin beklemediği şekilde değiştirmiştir. Siyasal İslam'ın 1990'lardaki mücadelelerine şahitlik etmeyen gençlerin Siyasal İslam'ın söylemlerine pek karşılık vermedikleri özellikle son seçimlerde kendini göstermektedir.³ Eski nesillerin dergiler etrafında oluşturdukları cemiyetler aracılığıyla kültürlendikleri gerçeğinden hareketle yeni cemiyetler oluşturulması görevi, kurulan dernekler ve vakıflara verilmiştir. Bu nedenle daha çok eğitilmiş ve genç kadınları bünyesinde tutmaya çalışan kadın derneklerinden HAZAR ve KADEM'in bu amaca yönelik yaptığı çalışmalara bakmak kültürel hegemonyanın hangi pratikler çerçevesinde kurulmaya çalışıldığına dair de bir fikir sunmaktadır.

KADEM ve HAZAR

İslamcı kadın hareketi içinde yer alan Hazar Eğitim Kültür ve Dayanışma Derneği ile Kadın ve Demokrasi Derneği'nin asıl çalışma alanları toplumsal yapının düzenini korumak, güvenli ve adil bir gelecek inşa etmek için kadınların toplum içerisindeki konumlarını yükseltmek, kadın hakları ve aileyi ilgilendiren meselelerde kalıcı çözümler üretmek ve bu amaçlar doğrultusunda kadınların eğitimine ve sosyal alanlarda aktif olmalarına yardımcı olmaktır.⁴ Ancak bu çalışmalarda İslam'a uygunluk temel kriter olduğu için feminist kadın hareketinden ayrılırlar. Her ne kadar İslamcılık özellikle siyasal ve ekonomik alanda dünya sistemine entegre olsa da kendi savunma alanı olarak muhafazakâr bir ahlak anlayışını da yeniden üretmektedir. Bu muhafazakâr ahlak anlayışı da cinsiyetçi bir biçimde gerçekleşir. Bu tartışma İslamcılığın modernleşme karşısında Osmanlı'nın son döneminden beri devam eden Batının sadece tekniğinin alınıp kültürel ve toplumsal alanda otantikliğin korunması talebine kadar götürülebilir. Bu bir tür farklılıklarını koruma iddiasıdır ve bu farklılıkların korunması toplumsal düzenin de devamını sağlayan aile tarafından sağlanmaktadır. Aile de temelde kadının sorumluluk alanı olarak görüldüğünden yeni dindarlık alanları da yine kadınlar tarafından üretilmektedir (Yılmaz, 2015: 99). Bu nedenle İslamcı kadın dernekleri de kadınların modern hayata dahil olmasını desteklerken otantikliğin devamı konusunda da ısrarcıdırlar.

HAZAR, 1993 yılında Ayla Kerimoğlu önderliğinde "kendine ve topluma katkı sunma hedefinde olan kadınları eğitmek amacıyla kuruldu". Derneğin varoluş nedenlerini ise Ra'd suresi 11. ayetine (Allah kendi özlerinde olanı

değiştirmeden bir topluluğun durumunu değiştirmez) atıfla “sivil inisiyatif almayı yani; insana yapılan yatırımı, eğitime verilen desteği, sosyal ahlakın oluşması yolunda alınan sorumlulukları Müslümanlık bilincinin bir parçası olarak kabul ediyor ve destekliyoruz”⁵ diyerek açıklamaktadırlar. Derneğin halen Yönetim Kurulu Başkanı olan Kerimoğlu’yla yaptığı görüşmeler çerçevesinde Yılmaz, HAZAR’ın feminist tartışmalara mesafeli bir yaklaşım sergilediğini söylemektedir. Bunun temel nedeni olarak da kadın haklarının İslam’ın ve Kuran’ın içindeki varlığı gösterilmektedir. Kuran’ın cinsiyet ilişkilerini düzenlemede yeterli olduğu inancı hakimdir.⁶ Yine Yılmaz’ın sınıflandırmasında HAZAR, kadını aile içinde güçlü kılmaya çalışan dernekler arasında yer almaktadır (Yılmaz, 2015: 25-26, 155). Bugün ise HAZAR’ın yaptığı çalışmalara baktığımızda kadın hareketinde meydana gelen gelişmelere kayıtsız kalmadığı görülmektedir. Türkiye’de Kadın Hareketi tarihi için Ömer Çaha’nın farklı zamanlarda dersler vermesi ayrıca feminist harekette tartışılan en önemli başlıklardan biri olan İstanbul Sözleşmesi’nin de gündemlerinde yer alması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. İstanbul Sözleşmesi ile ilgili seminerde bizzat Ayla Kerimoğlu tarafından yapılan sunumla İstanbul Sözleşmesi örneğinde olduğu gibi kadınlarla ilgili yapılan çalışmaların aile karşıtı gibi algılanmasının yanlışlığı üzerinde durulmuştur (Kerimoğlu, 2020). Bir başka çarpıcı örnek Ekim-Aralık 2023 dönemini kapsayan ve 6 haftalık bir programa sahip *Son Dönem Kadın Çalışmalarında Alternatif Yaklaşımlar* başlığıyla düzenlenen seminerdir. Seminerin içeriği ise şöyle özetlenmektedir:

Özellikle son dönemde İslam ve kadın hakları üzerine gelişen tartışmalara odaklanarak, katılımcılara bu alandaki güncel literatürü ve tartışmaları sunmayı amaçladık. Bu literatürde Müslüman kadının konumunu ve hakları yeniden ele alınırken, hem geleneksel İslami düşüncedeki ataerkil doktrinlere hem de evrenselci liberal feminizmin hegemonik otonomi ve özgürleşme argümanlarına karşı çıkılmakta. (Çamoğlu, 2023)

Bu eğitimler kadın çalışmalarıyla da sınırlandırılmamış ve erkeklik çalışmalarına da yer verilmiştir. Bu gelişmeler, her ne kadar hala İslami vurgulara ve aile merkezli bir bakışa sahip olursa da alanda yapılan tartışmaların uzağında kalmayarak ortaya çıkan yeni sorulara cevap arayışları olarak görülebilir. Benzer tartışmaların KADEM içerisinde de yapıldığını görebiliriz.

KADEM 8 Mart 2013 tarihinde kurulmuş ve Gezi Hareketi sonrası “Kabataş Olayı”na ilişkin yaptıkları açıklamayla ilk defa basında yer alarak gündeme gelmiştir. Ama asıl tartışma konusu olmaları 2014 yılında düzenledikleri I.

Kadın ve Adalet Zirvesi'nde Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın yaptığı kadın ve erkeğin fitratları dolayısıyla eşit olamayacağını söylemesinin ardından gerçekleşmiştir. Erdoğan'ın KADEM'e ilgisi önemlidir çünkü derneğin kurucuları ve halen yöneticileri arasında kızı Sümeyye Erdoğan Bayraktar vardır. Özellikle eğitilmiş ve meslek sahibi kadınlara seslenen KADEM, aile içi rollerin düzenlenerek kadının çalışma hayatında ve diğer kamusal alanlarda görünür olmalarını İslami bir düzenleme eşliğinde gerçekleştirebileceklerini göstermeye çalışır. Genç, eğitilmiş ve meslek sahibi dindar kadınların tek sorunları artık aile içindeki konumları değildir; özellikle 2010 sonrası dindar ve türbanlı kadınların çalışma hayatına dahil olmak istemeleri İslamcı kadın derneklerinin de çalışma alanlarını değiştirmiştir. 2002 öncesi kurulan İslamcı kadın dernekleri daha çok hayırseverlik ya da kamusal alanda yaşadıkları dışlanmanın önlenmesine yönelik çalışmalar yürütürlerken⁷ AK Parti'nin iktidara gelmesinin ardından kadınların sorunları da çeşitlenmeye başlamıştır. KADEM tam da böyle bir dönemde kurulmuştur. HAZAR'dan daha akademik bir içeriğe sahip olan KADEM'in çalışmaları da sorunlara bağlı olarak çeşitlenmiştir. Düzenli bir şekilde gerçekleştirilen Kadın ve Adalet Zirvesi, Toplumsal Adalet Kongrelerinin yanında derneğin özellikle ilk yıllarında aktif bir şekilde yapılan seminer ve eğitim çalışmaları ve 2015'ten beri çıkarılan akademik bir dergi olan Kadın Araştırmaları Dergisi bu çalışmalar arasındadır. Elbette diğer illerdeki temsilcilikleri de benzer çalışmalara ev sahipliği yapmaktadırlar. Özellikle üniversiteli gençlere dönük olan bu akademik faaliyetler KADEM'i diğer kadın derneklerinden ayırmaktadır. KADEM'in üniversiteli genç kadınlara ulaşmasındaki en büyük olanaklarından biri Vakfı bünyesinde açılan kız öğrenci yurtlarıdır. Genç KADEM oluşumu aracılığıyla da öğrencilerin yerel etkinlik düzenlemelerinden (Trabzon'da Filistin'e destek için yapılan Karpuz Broş yapmak ya da Kırıkkale'de TÜGVA ve İHH ile birlikte yine 'Filistin Destek Yürüyüşü'ne katılanlar için düzenlenen kahvaltı) başlayarak uluslararası kuruluşlarla (İslam İş Birliği Gençlik Forumu'na özel davetli olarak katılmak) ilişkilerin kurulmasına kadar giden bir ağa sahipler.

Olanaklarının sınırsızlığı içindeki bu derneklerin çalışmalarında son dönemde dikkat çeken bir diğer alan ise kültür-sanat etkinliklerine dönük faaliyetleridir. Edebiyat, sinema, fotoğraf ve son dönemde resim ve tasarım faaliyet gösterdikleri alanlardır.

İslamcı hareketin edebiyatla ilişkisine daha önce değinilmişti. Bu alan günümüzde kadın derneklerinde de önemini hala korumakta. İslami edebiyat, İslamcılığın Batı merkezli modernleşme sürecini eleştirirken

tartışmalı alanlara çözüm üretmede kullanılan araçlardan biri olarak görülebilir. Türkiye’deki İslami edebiyat içinde roman önemli bir yer tutar. Kenan Çayır, romanın İslamcılar arasında 1970’den sonra kullanılan bir tür olduğunu, öncesinde bu cenahta kabul görmediğini hatta mahrem hayatı deşifre etmesinden dolayı eleştirildiğini iddia eder. Ancak İslami hareketin yükselmesiyle paralel dönemde romanın da İslami yaşamı anlatmak için iyi bir araç olabileceğini söyleyen yazarların ortaya çıktığını ve İslami romanların yazılmaya başladığını tespit eder. Çayır, İslami romanın ortaya çıkmasındaki temel motivasyonu ise Cumhuriyet döneminin edebiyatına yapılan eleştirilerde görür. Buna göre İslam’ın gerilemesinin en önemli nedeni Batılılaşma hastalığı çerçevesinde Müslümanlığı olumsuz bir çizgide resmeden Cumhuriyet dönemi edebi eserleridir. Bu nedenle yaratılan bu negatif etkiyle mücadele çerçevesinde “İslami çevrelerde roman, İslami mesajları iletmek ve ‘gerçeği’ tasvir etmekle görevli bir edebi tür olarak benimsenmiştir” (Çayır, 2008: 8). Hidayet romanları olarak değerlendirilen dönemin romanlarının temel özelliği modernizmin yarattığı dejenerasyonun İslam aracılığıyla aşılabileceği fikridir. Popüler İslam edebiyatı olarak da değerlendirilen hidayet romanlarından bazıları onlarca baskı yapmış, filmleri ve dizleri çekilmiştir. Çayır bu romanların diğer bir özelliğinin de üniversitelerde ya da kentlerde geçtiğini ve romanların ideal karakterlerinin üniversitelerde okuyan ya da modern meslekler yapan kişiler olduğunu söyler ve aslında bunun İslami aktörlerin kamusal yaşama katılma arzularını gösterdiğini ekler. Çayır’a göre, İslami hareketler modern olanı reddetmek yerine İslamileştirerek benimsemeyi tercih etmektedirler.⁸ Modernleşme yolunda seküler yaşamla hemhal olunması ise eleştirel seslerin artmasını sağlamıştır (Çayır, 2008: 10-11). Bu sesler romanlarda da kendini göstermiş ve İslami aktörlerin değişen siyasal ortam ve toplumsal ilişkiler çerçevesinde geçmişlerini gözden geçirdiği, 1980’lerin İslamcılığının ve Asr-ı Saadet anlayışının yeniden değerlendirildiği yeni romanların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Çayır’ın İslamcılık ve edebiyat seyrinden hareketle HAZAR’ın etkinliklerinde de benzer içerikler görebilmekteyiz. HAZAR’ın gerçekleştirdiği edebiyat etkinliklerine baktığımızda daha çok bir tema ya da belirlenen bir yazarın ya da eserinin tartışma konusu olarak öne çıkarıldığını görürüz. Bu tartışmalarda İslam’la bağlantı kurulması ise kaçınılmaz olarak yer almaktadır. Zeynep Kevser Şerefoğlu Danış (2017) *Edebiyatta Ölüm* başlığıyla verdiği seminerde Sylvia Plath ve Virginia Woolf’un intiharlarından yola çıkıp Tanzimat’tan günümüze bazı roman karakterlerinin intiharlarını konu edinip en son bu temayı şiir üzerinden takip edeceğini belirtir. Yazılı ilk Türk eserlerinden

yola çıkıp İslamiyet'in kabul edilmesi, sonrasında halk edebiyatı, divan edebiyatı, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemi şiirlerinde ölüm temasını arar. Varılan sonuçta ölüm temasını işleyen şiirlerden İslami düşünceyle paralellik arz eden mahiyette olanların daha olumlu atıflarla yer aldığını ancak Batı kaynaklarından beslenen ve "inançsız" şairler tarafından yazılan şiirlerin ise olumsuz bir içerikle yansıtıldığını görürüz.

Ölüm karşısında takınılan müspet tavrın Tanzimat Edebiyatı ile değişmeye başladığını, gittikçe ağırlaşarak Servet-i Fünûn ve Meşrutiyet devri edebiyatlarında buhranlar doğurduğunu görürüz. İnançsızlık ve buhranlar Cahit Sıtkı ve Orhan Veli neslinde had safhaya gelir. Çünkü 19. yüzyıldan beri inanç temelleri sarsılan Türk aydını, şairi artık hiçbir şeye inanmamaktadır. Bu nesil "derin temellere dayanmayan bir zevkperestliği" hayat felsefesi olarak benimsemiştir. Mektep çağında Batı'nın materyalist düşüncesine kendisini kaptıran bu nesil, yaşama sevincini âdeta bir din haline getirmiştir "Dünya nimetleri" ve modernizmin getirdiği birçok imkân, ona başka bütün haz ve lezzetleri unutturmuştur [...]. (Şerefoğlu Danış, 2017)

Yine Cihan AKTAŞ, "kadın meseleleriyle" ilgili kitabı *Şehrazat Balkonda* için yapılan söyleşide hem Batılı hem İslami kaynaklara dayanarak açıklamalar yapar; yer yer İslamcı cenahın erkeklerinin kadınları eve döndürme, ailenin devamı adına şiddeti gizleme ve bunun her mücadelesini suçlama tavırlarını eleştirir ancak son noktada "Şehir aslında bizim yeniden İslamlaşmamız, kadınların yeniden İslamlaşması için özgür bir alan sunuyor" (Aktaş, 2023) diyerek bitirir.

Edebiyatla ilgili ilgi çekici söyleşilerden biri de Senail Özkan'ın Goethe ve İslam söyleşisidir. Özkan'ın aynı isimli kitabının kapak arkası Yahya Kemal'in edebiyattaki Batılılaşmayı eleştiren sözleriyle başlar ve şöyle devam eder:

Büyük şairimizin bu satırlarla meseleyi can evinden kavradığına inanmaktayım. Kendi gök kubbelerinden uzaklaşan fanilerin yabancı iklimlerde hayat ateşini kaybetme riski her zaman mevcuttur. Bu durum, Yahya Kemal de dahil olmak üzere herkes için variddir. Yabancı bir kültürün başlangıçta göz kamaştıran, fakat sonra bir anafor gibi kendi dehlizlerine çeken düşünce tuzaklarına düşmemek için, ufukların ötesini gören keskin bakışlı rehberler almak gerekmektedir yanına. Tıpkı Dante'nin çelişkiler cehenneminde üstadı Vergil'i yanına kılavuz alması gibi; tıpkı İkbâl'in Batı metafiziğinin tehlikeli geçitlerinde Mevlana'ya sığınması, diyar-ı Rum'un bu Pir'inin eteğine tutunması gibi. (Özkan, 2009)

Oysa Goethe bu tehlikeli suların dışında bir Batı yazarıdır ve bu nedenle de okunabilir. Çünkü her şeyden önce İslam'ı, Hz. Muhammed'i, bu coğrafyaya ait her şeyi değerli bulmuş ve özellikle okunması geren Doğu-Batı Divanı'nı yazmıştır. Burada yine görüyoruz ki norm olan İslami değerlerin yüceltilmesidir ve bir Batılı ancak bu normu karşılarsa okunmaya değerdir.

HAZAR ve KADEM'in çalışmalarında edebiyat dışında fotoğraf, grafik, afiş, sinema, video en çok göze çarpan sanat alanlarıyken resim, heykel, sahne sanatlarıyla karşılaşmayız. Burada özellikle edebiyatta çok daha kolay sağlanan "İslamilik" kıstasının önemli bir tartışma konusu olduğu görülmekte. Daha önce verilen Çayır'ın da ifadesinde romanın ancak 1970'lerde İslamcılar arasında kabul görmesine benzer süreçlerin günümüzde diğer alanlarda da gerçekleştiği görülmekte. Sinemanın modern dünyada önemli bir mesaj iletme aracı olarak kabulü sinemanın kabul görmesinin önünü açan temel saiklerdendir. Türkiye'de "Milli Sinema" akımı olarak isimlendirilen yapımcıların 1969'da bu alana girmelerinin nedeni gençlerin eğitiminde sinemanın zaruri görülmesidir. Bu tarihten önce İslamcılar sinemanın zararları ve yol açtığı yıkımları göz önünde bulundurarak sinemadan uzak durmuşlar ama 1970'lere gelindiğinde sinemanın başka ellere teslim edilmesinin zararları gözetilerek "neslin kurtarılması adına" bu alana zorunlu olarak girmişlerdir (Güllük, 2010: 237). Sinema ve fotoğraftan uzak durulmasının bir diğer nedeni de İslam'da tasvir sorunu olarak adlandırılmaktadır. Silvia Naef (2018: 23), Müslüman hukukçuların suret karşısındaki yasaklayıcı tutumunun temelinde üç ilke yattığını belirtir. Bu ilkeler; putlara tapınmanın yasak olması, pislik kavramı ve Allah'ın yaratma gücüne göz dikmeme gerekliliğidir. İslam alimlerinin bazıları sinema ve fotoğrafı da resim yasası altında değerlendirip tevhit inancını sarsacağını ifade ederken bazıları sinema ve fotoğrafın nesnelere tasviri olmayıp nesnelere kendisinin görüntülerinin donmuş kareleri olduğunu söyleyerek inanç için tehlike yaratmadığını iddia etmişlerdir. Burada asıl önemli olan temsilin özünde dini açıdan bir sakınca olup olmadığıdır (Güllük, 2010: 240).

Bütün bu itirazlara rağmen son dönemde resim sanatına ilişkin de tartışmalar gündeme gelmekte ve özellikle türbanlı ressamlar desteklenerek İslamcılar arasında görünürlüğü de sağlanmaktadır. Edebiyat ve sinema için yapılan savunmanın aynısının resim için de yapıldığı görülmektedir. Örneğin henüz 19 yaşında olan ama liseye giriş sınavlarından beri gerek siyasilere hediye ettiği resimlerle gerek dayanışma amacıyla yapılan etkinliklere dahil olmasıyla gündemde olan Ceydanur Sarraç resim aracılığıyla tebliğini gerçekleştirdiğini ifade etmektedir⁹.

Bütün bu tartışmaları da göz önünde bulundurarak her geçen gün çalışma alanını genişleten KADEM teknolojik gelişmeleri yakından takip ederek kültür- sanat alanına özellikle yarışmalar aracılığıyla büyük yatırım yapmaktadır. Çok önemli bir adım olan KADEM Sinema Akademilerini kurarak bu alanda sertifikalı eğitimler vermektedir. Bu akademiler sadece İstanbul'da değil Anadolu'daki diğer temsilciliklerde de açılmakta ve ücretsiz olarak katılım gerçekleştirilmektedir. Sekiz haftalık süren eğitimlerde kurgu, senaryo, görüntü yönetmenliği ve yönetmenlik alanlarında hem teorik hem pratik eğitim verilmekte ve bitiş projesi olarak da kısa film çekilmektedir. Bu akademilerde Derviş Zaim, Aida Begiç gibi isimler konuk edilirken sinema günlerinin de geniş yelpazede bir sunuma sahip olduğu görülmektedir. Bunların dışında *KADEM Sanat* adında alt bir yapı oluşturularak senaryo, öykü, kısa film alanlarında para ödüllü yarışmalar da düzenlenirken bu yarışmaların çokça rağbet gördüğü söylenmektedir.¹⁰ Öykü yarışmalarının temalarına ve özellikle alt temalarına baktığımızda KADEM'in kadın sorununa yaklaşımını resmeden içerikte olmasına dikkat edildiği görülür. Yarışmaların alt temalarında,, eşitlik demek yerine “adalet” ve “kadının fırsat erişimine eşitliği” söylemine ya da “sorumluluk paylaşımı” ifadesiyle kadın sorununa aile içinden bakışa ve İslam'daki tamamlayıcılık ilkesine rastlanılmaktadır.¹¹ *Yapay Zeka ile Afiş Tasarımı* yarışmasında ise “Yapay Zekâ ve teknolojinin parlak geleceği ile kadınlara yönelik eşitsizlikler ve adalet arasındaki etkileşimi tasarım diliyle vurgulamak”¹² olarak belirlenen amaçta eşitsizliğin çözümü olarak yine adaletin gösterilmesi talep edilmektedir. Ayrıca düzenlenen yarışma şartnamelerinde dikkat çeken maddelerden biri de “genel ahlak” kurallarına uyulmasına yönelik ifadelerdir.¹³ Yazılı olmayan “genel ahlak” kurallarının ölçütünün kim ya da ne olacağı ise açık kalan alandır. Bir diğer nokta yarışmaları düzenleyen şehirdeki kamu yöneticilerinin projelere dahil olmasıdır. KADEM her ne kadar bağımsız bir sivil toplum kuruluşu olduğunu deklare etse de siyasal iktidarın ve kamu kurumlarının desteğini pek çok etkinliklerinde görmek mümkündür.¹⁴ Bu desteklerin yarışmaların içeriklerinin belirlenmesinde etkili olduğu ise AK Parti söylemleriyle yarışmaların taleplerinin benzer olmasından hareketle söylenebilir.

HAZAR ise büyük maliyetleri olan etkinlikler yerine daha çok söyleşiler düzenleyerek bu alandaki açığını kapatmaya çalışmaktadır. Yine de bazı dönemler kısa film, öykü ve fotoğraf yarışmaları düzenledikleri görülebilir. *Hayata Dokun Yaz-Çek-Yönet* bu projelerden biri. HAZAR bu projenin hedef kitlesinin Y kuşağı olduğunu söylerken projenin ilk uygulama alanı olarak da Üsküdar'daki İmam Hatip Liseleri'ni seçmiştir. Projenin amacı ise

“Geleceğimizi emanet edeceğimiz gençlerimize toplumsal sorumluluk ruhu aşılacak, yardımseverliğin hazzını yaşatmak, empati duygularını geliştirmek, hayatına anlam katacak manevi ve moral değerlerin farkına vardırarak, mutluluk-para denklemini eleştiriye tabi tutmak”¹⁵ olarak belirlenmiştir.

Yapılan çalışmalara baktığımızda HAZAR ve KADEM’in kendi kadın perspektiflerinin yansımaları kültür- sanat alanındaki çalışmalarında da görebiliyoruz. Ancak bu çabaların daha çok kültür sanat ürünlerinin üreticilerinin yetiştirilmesine yönelik olduğu görülmektedir. İslamcı bir bakış açısının gözetildiği bu yetiştirme sürecinin henüz başında olan bu derneklerin başarısı ise üreticilerin bu alandaki kalıcılığına bağlı olmaktadır. Burada gerek finansal düzeyde gerekse arkasındaki siyasi güçle birlikte düşünmemiz gereken bu derneklerin “sanatçıların” kalıcılığını sağlamada etkili olup olmayacağına ise şimdiden kestirmek güçtür.

Sonuç

İslamcı bir dergi olan *Nihayet* Eylül 2023 sayısını “*N’Olacak Bu Kültür İşleri*” dosyası ile çıkardı ve AK Parti’nin kültür alanındaki “yakınmaları”¹⁶ na bir cevap olmaya çalıştı. Yeni Şafak gazetesi yazarı olan ve AK Parti belediyeleriyle kültür-sanat programları alanında iş birliği de yapan, KADEM’in öykü yarışmasında jüri olarak da karşımıza çıkan ve bu sayıda bir röportajı yayınlanan İsmail Kılıçarslan, AK Parti’nin iktidar olduğu yılları tanımlarken “Yani biz 20 yıldır Türk-İslam kültürünü yaşatmak için savaşıyorsak ne için savaşıyoruz ki? Ayasofya’yı niçin açtık? İstanbul’da namaz kılınacak cami mi yoktu? Bu bir kültür, bu bir varoluş savaşıdır [...]” demektedir. 2017’de Erdoğan’ın kültürel hegemonyayı kuramadıklarının itirafından sonra AK Parti ve İslamcılar 2013’ten sonra girmeye başladıkları bu alanda topyekûn bir “savaş” hali içindedirler (Bora, 2017a). Gerek bakanlıklar gerek yerel yönetimler gerekse sivil toplum kuruluşlarıyla bu alanda başarı sağlamaya çalışıyorlar. “Türkiye’de kültür endüstrisi ‘kültürel iktidar’ kavramıyla da yan yana düşündüğümüzde, seküler mahalle tarafından bizden çok daha büyük bir başarıyla planlanan ve yürütülen bir şeydir” diyen Kılıçarslan sürekli plansızlıktan yakınmakta ve iktidarın, yerel yönetimlerin bu planlamayı yapmasını salık vermektedir. Halbuki başarılı olduğunu düşündüğü “seküler mahalle” için sorgulamadığı ya da paranteze aldığı gerçek, “seküler mahalle”nin bu gücünün kaynağında kamusal kaynakların ne kadar yer aldığıdır.

Türkiye’de kültür ve sanat etkinlikleri 1970’lerde çok kısıtlı olarak özelleşmeye başlasa da piyasalaşması 1980 sonrasında denk düşer. 1980’lerde kültür ve

sanat bir reklam ve tanıtım aracı olarak görülmeye başlanmış ve özellikle sermaye gruplarının 1970’lerde oluşan olumsuz imajlarını önlemek için sosyal sorumluluk projeleri kapsamında bu alanlara dahil olmuştur. Daha önceki dönemlerde devletin işlevselliği doğrultusunda kullanılan bu alanlar bu defa özel sektör tarafından işlevselleştirilmiştir. Kültür ve sanat yatırımları hem güven sağlayan prestij unsuru olurken hem de sermaye birikiminin yeni aracı olarak kendini göstermiştir. “Belli bir ekonomik büyüklüğe ulaşmış olan özel sektör kurumları kültürün ve sanatın kuramsal göstergelerini de tekellerine alabilme ayrıcalığına erişmişlerdir. Bu kurumlar için kültür ve sanat alanındaki yatırımlar ve girişimler temel faaliyetlerinin tamamlayıcıları ve hatta meşrulaştırıcıları konumuna taşınmıştır” (Kösemen, 2012: 164-165). Sponsorluktan müzeciliğe, koleksiyonerlikten sanat yatırım danışmanlığına kadar yatırımların giderek çeşitlendiği bu alanın sağladığı prestiji fakında olan özel sektör kuruluşları daralma dönemlerinde bile bu alanı terk etmemektedirler (Kösemen, 2012: 165). 1970’lerden itibaren bu alana büyük yatırım yapan Eczacıbaşı, Boyner, Koç, Sabancı, Borusan gibi kuruluşların TÜSİAD üyesi kuruluşlar olduğu da görülmektedir.

İslamcılığın ekonomik yönünü yani özel sektör gücünü oluşturan MÜSİAD’ın kültür ve sanat alanındaki durumu ise biraz farklıdır. Yankaya, yeni İslami burjuvazi olarak ele aldığı MÜSİAD’ın sektörel tercihlerinin de İslam ahlakıyla belirlendiğinin altını çizer. Dernek üyeleri inşaat, otomotiv, tekstil, kimyasal ve madeni ürünler sanayilerinde, matbaacılık reklam, bilişim teknolojileri, enerji, gıda ve hizmet sektörlerinde yer alırken sektörel temsiliyet konusunda izlenen politikada İslami seçicilik söz konusudur. Yankaya bu seçiciliğin, işverenlerin temsiliyet iradesine ve becerisine sektörel sınırlamalar getirdiğini iddia eder (Yankaya, 2018: 214-215). Bu bağlamda İslamcı sermayenin İslami hassasiyetler konusunda sürekli bir tartışma alanı içinde olan kültür ve sanat alanına da bir yatırım aracı olarak bakmadığını söyleyebiliriz. “Müslümanca bir sanat anlayışı”na sahip ressam İlhami Atalay kendisine yöneltilen “İslami kesimin gözbebeği” eleştirisine “Nerede sanata kıymet veren İslami kesim var ki, ben de onların göz bebeği olayım? Keşke öyle olsa, ama değil. Bakın burada mahrumiyetler içinde öğrencilerime resim çalıştırıyorum. Nerede parlatılan İlhami Atalay?” yanıtını vererek bu alandaki yatırımların İslamcı sanatkarlar için önemine dikkat çekmektedir (Atalay, 2019).

KADEM ve HAZAR bünyesinde yapılan çalışmalar her ne kadar İslamcı bir kültür ve sanatın insan kaynağını yaratmaya dönük çabalar olsa da ortaya konulan ürünlerin alıcısının sadece kamu kurumlarıyla sınırlı olması

hegemonyanın kurulmasında en büyük eksik olarak karşımızda durmaktadır. Ekonominin her sektöründe özelleştirmeden yana olan AK Parti, kültür-sanatın İslamcı burjuvazi için henüz bir yatırım alanı olarak görülmemesinin sancılarını yaşıyor diyebiliriz. Kamu kaynaklarının kullanılmasıyla yaratılmaya çalışılan kültür-sanat anlayışının ve insan kaynağının başarılı olup olmayacağı ise sanatta amaç- araç tartışmasıyla birlikte devam ettirilmesi gereken bir başlık olacaktır.

Sonnotlar

1- “Yerli ve milli” tartışması için Tanıl Bora’nın Cereyanlar kitabının “Modernleşme, Batı ve Batıcılık” bölümüne bakılabilir.

2- 2024 yılına kadar girdiği her seçimden birinci parti olarak çıkması bu başarının göstergesi olarak değerlendirilebilir.

3- KONDA Seçmen Kümeleri AK Parti Seçmenleri, Mayıs 2018; KONDA 23 Haziran 2019 Sandık Analizi ve Seçmen Profilleri, Haziran 2019.

4- <http://www.hazarderneği.org/hakkimizda/>. Son erişim tarihi, 12/07/2024, <https://kadem.org.tr/hakkimizda/>. Son erişim tarihi, 12/07/2024.

5- <http://www.hazarderneği.org/hakkimizda/>. Son erişim tarihi, 10/04/2024.

6- İslamcı Feminizm de kaynağını Kur’an olarak göstermektedir. Ancak İslamcı feminizm Kur’an’ın ataerkil bakış açısıyla yorumlanmasına ve Müslüman toplumların dini kurallar olarak dayattığı ataerkil uygulamalara karşı çıkar. Bu karşı çıkışta Feminist literatürü ve kavramları kullanmaktan kaçınmaz. Bkz: Güç (2008), Zahra Ali (2014).

7- Bu derneklerin ayrıntısı için bkz: Yılmaz (2015).

8- Bu düşünce Göle’nin (2001), *Modern Mahrem* kitabıyla popülerlik kazanmış daha sonra 1990’larda Boğaziçi Üniversitesi’nde “Modernleşme ve İslamcılık” atölye çalışmalarına katılan öğrencileri tarafından da devam ettirilmiştir.

9- “Derdini de Hayalini de Boyayarak Anlatıyor.” Bekir Develi ile Peynir Gemisi, <https://www.youtube.com/watch?v=w4KvCdtRn0>. Son erişim tarihi, 26/04/2024.

10- Örneğin “Hayatın İçinde Kadın” başlığı ile düzenlenen ilk öykü yarışmasına 600 başvuru olduğu söylenmektedir. (Saliha Okur Gümrükçüoğlu TRT-2 Röportajı- <https://kadem.org.tr/kadem-sanat-oyku-yarismasi-sonuclari-trt-2-hayat-sanatta/>. Son erişim tarihi, 15/04/2024).

11- “Hayatın İçinde Kadın Öykü Yarışmasında Ödüller Sahiplerini buldu”. <https://kadem.org.tr/hayatin-icinde-kadin-oyku-yarismasinda-oduller-sahiplerini-buldu/>. Son erişim tarihi, 15/04/2024.

12- Yapay Zeka İle Afiş Tasarım Yarışması Şartnamesi <https://kadem-sanat.com/yapay-zeka-ve-kadin-afis-yarismasi-sartnamesi/>. Son erişim tarihi, 18/04/2024.

13- Yapay Zeka İle Afiş Tasarım Yarışması Şartnamesi <https://kadem-sanat.com/yapay-zeka-ve-kadin-afis-yarismasi-sartnamesi/>. Son erişim tarihi, 18/04/2024.

14- Örneğin KADEM Antalya Temsilciliği'nin “Hayatın İçinde Kadın” temalı fotoğraf yarışmasının ödül töreninde Antalya Valisi'nin konuşma yaptığını ya da KADEM Gaziantep Temsilciliği'nin düzenlediği “Aile ve Baba” temalı fotoğraf yarışmasının jürisinde Büyükşehir Belediye Başkanı Fatma Şahin'i görebiliyoruz. Ayrıca KADEM ve AK Parti ilişkisi için bkz: Çakıl Dinçer, (2020).

15- Hazar'da “Hayata Dokun” Yaz-Çek-Yönet! Projesi <https://www.hazardernegi.org/hazar-dernegi-proje/>. Son erişim tarihi, 18/04/2024.

16- Yakınma ifadesi sayının sunuş yazısını yazan derginin genel yayın yönetmeni Ahmet Murat'a aittir.

Kaynakça

Akay A (2016). Foucault Aydınlanma Tutumu. *Felsefelogos Günümüzde Aydınlanma*, 25-32.

Aktaş C (2023). <http://www.hazardernegi.org/cihan-aktas-ile-sehrazat-balkonda-soylesisi-9-aralik-2023/>. Son erişim tarihi, 05.04.2024.

Ali Z (2014). *İslami Feminizmler*. Çev. Öykü Elitez, İstanbul: İletişim Yayınları.

Atalay İ (2019). İlhami Atalay: “Osman Hamdi Bey, Akademi'mizi Eski Yunan Gölgesindeki Eğitim Anlayışıyla Ele Geçirdi”, *Cins Dergi*. <https://www.cins.com.tr/2019/02/ilhami-atalay-osman-hamdi-bey-akademimizi-eski-yunan-golgesindeki-egitim-anlayisiyla-ele-gecirdi/>. Son erişim tarihi, 15/04/2024.

Aymaz G (2024). Kültürün İktidarı: Dindar Muhafazakârlık ve Kültürel Egemenlik. *İnsan ve İnsan*, 38, 11-28.

Bora T (2017a). Kültürel Hegemonya. *Birikim Dergisi Haftalık*. <https://birikimdergisi.com/haftalik/8174/kulturel-hegemonya>. Son erişim tarihi, 12/07/2024.

Bora T (2017b). *Cereyanlar Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu P (2015). *Ayırım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Ankara: Heretik Yayınları.

Çakıl-Dinçer G (2020). Feminizmle İlişkisi Bağlamında Türkiye’de İslamcı Kadın Hareketi. İçinde: F Saygılıgil ve N Berber (der), *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Feminizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 239-250.

Çayır K (2008). *Türkiye’de İslamcılık ve İslami Edebiyat Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Göle N (2001). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*. 7. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

Gramsci A (1977). *Selections from Political Writings (1910-1920)*. Q Hoare (der), London: Lawrence and Wishart.

Gramsci A (2012). *Hapishane Defterleri Cilt 3. Çev. E Ekici ve B Baysal, İstanbul: Kalkedon*.

Güç A (2008). İslamcı Feminizm: Müslüman Kadınların Birey Olma Çabaları. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(2), 649-673.

Gülük İ (2010). İslam Hukuku Açısından Sinema ve Problemleri. (Basılmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Halifeoğlu M ve Yetiş M (2013). Gramsci, Sivil Toplum- Devlet İlişkisi ve Kuramsal Kökenler. *Mülkiye Dergisi*, 37 (1), 163-188.

Kabataş Y ve Kök S (2021). Sivil Toplum-Devlet İlişkisi Tartışmalarında Süreklilik ve Kopuşlar: Hegel, Marx ve Gramsci. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, 171-92.

Kerimoğlu A (2020). Kadın mı Aile mi Sorunsalının Çıkmazları. <http://www.hazarderneği.org/istanbul-sozlesmesi-baglaminda-aile-tartismalari-ayla-kerimoglu-sunumu/>. Son erişim tarihi, 10/04/2024.

KONDA (2023). 14 Ve 28 Mayıs 2023 Genel Milletvekili ve Cumhurbaşkanlığı Seçimleri Sandık Analizi, <https://konda.com.tr/rapor/177/14-ve-28-mayis-2023-genel-milletvekili-ve-cumhurbaskanligi-secimleri-sandik-analizi>. Son erişim tarihi, 14/04/2024.

Morton A D (2012). Sosyolojik Marksizmin Sınırları. *Praksis*, 27, 9-40.

Naef S (2018). *İslam’da “Tasvir Sorunu” Var mı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özkan S (2009). <http://www.hazarderneği.org/goethe-ve-islam/>. Son erişim tarihi, 05/04/2024.

Ransome P (2011). *Antonio Gramsci Yeni Bir Giriş*. Çev. A İ Başgöl, Ankara: Dipnot.

RTÜK (2018). Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması. <https://www.rtuk.gov.tr/Media/FM/Birimler/Kamuoyu/televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf>. Son erişim tarihi, 15/04/2024.

Siyasal İktidar ve Kültürün Yeniden İnşası: Türkiye’de Festivalin Dönüş(üm)ü

Ayşenur Kılıç, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi

ORCID: 0000-0001-9001-389X

E-Posta: aysenur.kilic@asbu.edu.tr

Öz

Ulus inşasını süregelen bir olgu olarak ele aldığımızda, bu inşanın en önemli sahalarından biri kültürel alandır, çünkü pek çok farklı aktör ve politika bakımından ulus kimliğinin yeniden üretimi için zengin bir zemin ve malzeme sunar. Kültürel alan yoluyla milliyetçiliğin temel nüvelerinden ‘bir arada hissetme’ başarılı, çeşitli gelenekler yeniden ve yeniden ‘icat edilir,’ (Hobsbawm, 1995) ‘eşzamanlılık’ (Auerbach ile Benjamin’den aktaran Anderson, 1995: 38-41) duyumsanır, ‘ortak hedefler’ hatırlanır ve inşa edilen ulus bir arada tutulur. Kültürel alanın ise net biçimde tanımlanması, sınırlarının çizilmesi güçtür (Eagleton, 2005: 9) çünkü günlük yaşam pratiklerinin hepsi, aynı zamanda bir kültür öznesi, nesnesi ve alanıdır. Bu karmaşık alan içerisinde festivaller, (genellikle) siyasal şiddetten uzak, kolektif bir eğlence olması bakımından, siyasal iktidarların tercih ettiği, kültürel politikalarını sergileme/duyurma ve meşrulaştırma imkânı buldukları sembolik, görsel ve hegemonik bir mücadele alanıdır. Öte taraftan, ulus inşası veya neoliberalizm gibi sadece “büyük anlatılar” (Kandiyoti ve Saktanber, 2012: 15) üzerinden yapılan analizlerin, kültürü ve kültürel öğeleri anlamlandırmada yeterli olmayabileceği savından yola çıkan bu çalışma, Türkiye’de kültürel dönüşümün pratik ve sembolik inşa sahası olarak festival kavramının kazandığı yeni anlamları ve bu kavramın son yıllarda uğradığı dönüşümü incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, 2018-2024 yılları arasında düzenlenen ve festival olarak adlandırılan iki vaka, karşılaştırmalı olarak incelenmektedir: Kültür Yolu Festivali ve Teknofest. Bu olaylar festival programları, afişleri ve bu festivallerin görsel ve yazılı basındaki temsilleri üzerinden tematik söylem analizi kullanılarak ele alınmaktadır. *Tiyatro devlet* (Rahimi, 2014), *ulusal bellek ve mekân inşası*, *festival* ve *neoliberalizm* kavramlarının kesişen teorik çerçevesinde tartışılan bu olaylar, kültürel dönüşümün bir sahnesi olarak ‘festival’in son yıllarda Türkiye özelinde değişen anlamını irdelemektedir. Makalenin temel argümanlarından ilki, kimlik politikaları ve yaşam tarzları üzerinden sıkça tartışılan bu (ve de hükümet tarafından iptal edilen diğer) festivallerin, sadece ideolojik bir kimlik meselesine indirgenemeyecek neoliberal bir unsur olarak karşımıza çıktığıdır. İkincisi ise yeni bir “festival” icat edildiği ve bu yeni festivalin kimlik-market-toplumsal cinsiyet bakımından çok-katmanlı nitelikte olduğudur.

Anahtar Kelimeler: Festival, Kültürel İnşa, Toplumsal Bellek, Neoliberalizm, TEKNOFEST.

Political Power and Reconstruction of Culture: The Metamorphosis of Festival in Türkiye

Abstract

Considered a continuous phenomenon, one of the most prominent fields of nation-building is the cultural sphere because the cultural sphere, with many different actors and policies, provides a fertile ground and material for the reproduction of the national identity. Through the cultural sphere, the feeling of 'togetherness' is achieved, various traditions are "reinvented" (Hobsbawm, 1995), "simultaneity" (Auerbach, and Benjamin as cited in Anderson, 1995: 38-41) is perceived, 'shared ideals' are re-evoked, and the nation as the "imagined community" (Anderson, 1995) is held together. It is, on the other hand, difficult to define culture and cultural sphere or draw its boundaries (Eagleton, 2005: 9) since all daily life practices are at the same time a cultural object, subject, and field. In this complex field of culture, the festivals are an area of symbolic, visual, and hegemonic struggle preferred by political powers, as they are a collective entertainment, (generally) away from political violence and where political powers have the opportunity to exhibit/announce and legitimize their cultural policies. On the other hand, moving from the argument that analyses made only through "grand narratives" (Kandiyoti ve Saktanber, 2012: 15), such as nation-building or neoliberalism, may not be sufficient to make sense of culture and cultural elements, this study examines the concept of 'festival' as a practical and symbolic construction site of cultural transformation in Türkiye. It aims to examine the new meaning(s) the festival has gained and the transformation this concept has undergone in recent years. In this context, two cases of "festivals", held between 2018-2024, are examined comparatively: Culture Road Festival (*Kültür Yolu Festivali*), and Technofest (*Teknofest*). These cases are examined using thematic discourse analysis through festival programs, posters, and representations of these festivals in visual and printed media. These cases, discussed within the intersecting theoretical framework of the concepts of theatre-state (Rahimi, 2014: 123-150), national memory and space construction, festival and neoliberalism, examine the changing meaning of 'festival' as a site of cultural transformation in Türkiye in recent years. The first of the main arguments of the article is that these festivals (and others canceled by the government), which are frequently discussed through identity politics, appear as a neoliberal element that cannot be reduced to just an ideological identity issue. The second is that a new 'festival' has been invented and this new festival has a multi-layered nature in terms of identity, market, and gender.

Keywords: Festival, Cultural Construction, Collective Memory, Neoliberalism, TEKNOFEST.

Giriş: Siyasal İktidar Olanların Kültürel İktidarı Meselesi

Festival kavramıyla ilgili akademik araştırma yapmaya, metro çıkışında gördüğüm bir afiş sonunda karar verdim (Şekil 1). Sosyal inşacıların lensleri ile bakıldığında afiş çok şey anlatıyordu: mutluluğun kadınlar üzerinden, kadının giysisi üzerinden, tüm bunların ise tüketim üzerinden tanımlanması fikri ve bu fikrin adının da festival konulması oldukça katmanlı bir araştırma nesnesiydi. Afişi gördüğüm günden bir süre önce, çeşitli gerekçelerle bazı festivaller ve üniversite şenlikleri iptal edilirken¹ bazı diğer festivaller (alışveriş festivalleri, TEKNOFEST, Kültür Yolu Festivali gibi) bir süredir ortaya çıkmaya başlamıştı. Afişteki festivali veya ortaya çıkan bu 'yeni festivaller'i, iptal edilenlerden ayıran ne idi? Özellikle 2000li yılların ilk on senesinde, neoliberalleşmenin hızlı etkisi ile ortaya çıkmış Rock'n Coke, H2000, Zeytinli Rock Festivali gibi popüler festivallerin bilhassa gençlerin sosyal yaşantısındaki popülerliğini ve önemini hatırladığımızda bu soru bu çalışma için daha da önemli hale geldi.



Şekil 1. Fotoğraf, yazar tarafından Ulus, Ankara metro istasyonunda çekilmiştir, 12/10/2023.

İktidarın ve *yönetimselliğin* değişik görünüş biçimlerinden biri olarak festivalin biz araştırmacılara işaret ettiği alan kültürel alandır. Nitekim

bu çalışmadaki tartışmalar, kültürün siyasallaşması durumuna işaret etmektedir. Peki kültürel alan neden önemlidir? Hatta bu alan neden bazen siyasal iktidardan bile daha önemli veya siyasal iktidarı tamamlayıcı bir güç haline gelmektedir? Bu noktada, sadece iktidarın somut varlığı değil onun sembolik varlığı, iktidarın sürdürülebilirliği meselesi ortaya çıkmaktadır. Bir diğer deyişle, “gerçek padişahın yokluğunda bir imge” ile bu boşluğun kapatılması (Faroqhi, 2011:13) zorunluluk haline gelmektedir. Bu imgelerin üretildiği ve yeniden inşa edildiği çevre ise kültürel alandır.

Cumhurbaşkanı ve AK Parti² Genel Başkanı Erdoğan’ın 28 Mayıs 2017’de İstanbul Ensar Vakfı’nın 38. Genel Kurulu’ndaki konuşması, kültürel alanın iktidarlar açısından önemini yansıtmaları bakımından çok önemlidir. “Siyasi alanda iktidar olduk ama sosyal ve kültürel alanlarda iktidar değiliz”³ diyen o dönem 15 senedir iktidarda olan partinin başı Erdoğan’dan duyulması da kültürel alan-iktidar ilişkisine eğilmek açısından önem arz etmektedir. İşte görünür olarak bu yıldan beri, AK Parti ve Erdoğan, kültürel alanda da iktidar olmak için çabalıyor ve bu çabayı da genel olarak kültürel alanda, özel olarak ise festival alanında görüyoruz. Bu konuşmada Erdoğan, şöyle devam ediyordu:

Biliyorsunuz siyasi olarak iktidar olmak başka bir şeydir. Sosyal ve kültürel iktidar ise başka bir şeydir. Biz 14 yıldır kesintisiz siyasi iktidarıyız. Ama hala sosyal ve kültürel iktidarımız konusunda sıkıntılarımız var. Elbette ... ümit verici gelişmeler yaşandı. İmam Hatiplere olan ilginin artması; tüm okullarda Kuran-ı Kerim, Sıyer-i Nebi, Osmanlıca gibi derslerin seçmeli olarak okutulması ... güzel şeyler. Bununla birlikte ülkemizin ihtiyacı, milletimizin talebi, bizim hayalimiz olan nesillerin yetiştirilmesi konusunda hâlâ pek çok eksikliğimiz bulunuyor.

Konuşmanın devamında vurgulanan başlıklar, iktidarın tasavvur ettiği gençliğin de donelerini veriyordu:

Dilimizden, tarihimize kadar birçok alanda ecdadımıza ve kültürümüze duyulan husumetin ürünü bir yaklaşımla hazırlanmış olan müfredatlar daha yeni yeni değişiyor. ... 15 Temmuz’un en büyük kahramanlarından biri de gençlerimizdir. ... darbe teşebbüsü anlaşılır anlaşılmaz takdire şayan bir sezgiyle gençlerimiz hemen harekete geçtiler. Birilerinin ‘Artık yeni nesillerden millete ve ülkeye hayır gelmez’ dediği gençler, o gece böyle söyleyenleri mahcup ettiler. O gece oraya gelenler Gezi Parkı’nın gençleri değildi. ... O gece oraya gelenler vatanını, milletini seven; bayrağı, ezanı için yola koyulan gençlerdi.

Ve İktidar, Kültürel Alanın Önemini Keşfetti

19. yy.'a kadar Osmanlı'da siyasal iktidarın, kendini kamusal alanda görünür kılmasına yönetenlerce lüzum görülmemiştir -ve kamusal görünürlük mevhumu da zaten mevcut değildi. 19. yy'a gelindiğinde, Osmanlı padişahları, hem efkâr-ı umumi (kamuoyu) fikri⁴ ile henüz tanışıyor hem de bu fikrin siyasal iktidarı sağlamadaki etkin önemini yeni yeni keşfediyordu⁵. Bunda elbette Tanzimat dönemi reformlarının, modernleşme hareketinin ve Batı ile ilişkilerin etkin hale gelmesinin büyük etkisi vardır. Örneğin 1830lara kadar, sultanın kamusal görünürlüğü (veya Habermasçı bir tabirle *temsili kamusalılığı*), üzerinde pek kafa yorulmuş bir mesele değildi. Kırılı'nın (2009: 291) bahsettiği gibi, 19. yy.dan evvel, yöneticilerin görünürlüğü halk "için" değil, halkın "önünde"ydi. Hükümdarın görünmez/erişilmez bedeni siyasi düzenin değişmezliğini temsil ediyordu. II. Mahmut ve Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın siyasi mücadelelerinin yazılı basındaki yansımaları da padişahın kamusal görünürlüğünü fikrini etkileyen unsurlardan idi. II. Mahmut taraftarı Takvim-i Vekayi gazetesi ile M. Ali Paşa taraftarı Vaka-yı Mısriyye'deki Sultan II. Mahmut ve Vali M. Ali Paşa'nın görsel ve yazılı imajları, kamuoyunu etkilemenin yeni alanları oldu. 1835'e gelindiğinde hükümdar portrelerinin resmi binalara, okullara, askeri kışlalara asılması, fiziksel yokluğunda bile "nihai gözetmen olarak hükümdar" olarak yeni bir sembolik varlık yarattı. Bu sadece hükümdar için yeni bir sembolik varlık gösterimi değil, aynı zamanda tebaayı "gözlemin nesnelere" konuma getiren yeni bir yönetim anlayışını da beraberinde getiriyordu (Kırılı, 2009: 294, 297-298).

Yukarıdaki, "toplumsal itibar biriktirme aracı olarak" (Faroqhi, 2011: 167) iktidar imgelerinin önemini gösteren bir örnek. Rahimi'nin (2014) Osmanlı sünnet şenliklerinde farklı yüzyıllar arasında değişen bir iktidar sembolü olarak *nahıllar* üzerine yazdığı makale hem iktidar imgelerinin hem de tiyatro devlet kavramının önemini somutlaştırması açısından kıymetlidir. 'Tiyatro devlet'ten kastının "ritüellerle iktidarı canlandırması ve temsil etmesi amaçlanan, icat edilmiş ya da yeniden yapılandırılmış bir merasimler grubu" olduğunu söyleyen Rahimi'nin nahil örneğinden hareket edersek bu çalışmada da festivaller örneğinde simgesel ve somut görsel imgelerin, kültürel iktidar sembolleri ve görünürlüğünü anlamlandırmada neden önemli olduğu anlaşılmaktadır. Buradan hareketle bu çalışmada, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşen bu karmaşık ulus inşası sürecinin ise tekil, büyük anlatılar sınıflandırması ile değil farklı tarihi anlarda farklı biçimlerde görülen kültürel melezleşmenin çeşitli anlatıları olarak yorumlamanın, açıklayıcı bir çerçeve sunacağı düşünülmektedir. Tıpkı nahil örneğinde kültürel iktidar anlatısının dönüşümünü ve anlamının nasıl

yeniden üretildiğini gördüğümüz gibi kültürel sembol olarak 'festival'in yeniden anlamlandırılma sürecini de bu çalışmada gözlemlemekteyiz.

Toplumlar Nasıl Anımsar? kitabında Paul Connerton (2019: 17) toplumsal anımsamanın iki alanı olarak anma törenleri ve bedensel pratikleri işaret eder. Türkiye örneğinde toplumsal belleğin aracı olarak törenleri ele aldığımızda, Ünal Çınar'ın (2020) belirttiği gibi Kemalist tarihsel anlatı ile AK Parti iktidarının törenleri karşılaştırıldığında tarihteki hangi 'an'ların ve 'olay'ların ne şekilde önemli kılındığının farklılıkları ortaya çıkıyor. Diğer bir deyişle, ulusal gün ve bayramların, farklı iktidar dönemlerindeki icadını görmek mümkün hale geliyor. Festivaller, karnavallar, ulusal gün ve bayramlar, kolektif eğlence amaçlı olsa da bu toplu eğlence ve/veya boş zaman aktiviteleri devlet eliyle düzenlendiğinde ulus inşasının farklı veçhelerini gözlemleyebildiğimiz alanlar haline geliyor. Örneğin Osmanlı'da başlayan (1916- Selim Sırrı) ve Cumhuriyet döneminde devam eden, "idman bayramı" olarak adlandırılan bu yeni bayrama baktığımızda ilk olarak 1916 İstanbul'unda, "I. Dünya Savaşı'nın en hararetli ve zor günlerinde, gençliği örgütleyip seferber etmenin bir parçası olarak" kutlandığını görüyoruz (Alkan, 2011: 31). Yine, erken Cumhuriyet döneminde devlet -Dil Bayramı, Toprak Bayramı gibi- ulusun başarılarını ve hedeflerini kutlayan yeni bayramlar icat etmeye devam etti (Yılmaz, 2013: 183). 27 Mayıs askeri darbesi sonrasında da Gençlik ve Spor Bayramı'ndan dönüştürülen "27 Mayıs Hürriyet ve Anayasa Bayramı" 'icat edilerek' askerlerin sistem içindeki önemi halka ve siyasilere hatırlatılmaktaydı (Alkan, 2011: 38). AK Parti iktidarı döneminde de bu ulusal gün inşasının devam ettiğini darbe teşebbüsünün ardından duyurulan 15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik Günü örneğinde görebiliyoruz. Bu ulusal gün ve bayramlar sadece iktidarların ve devletin duyurusu/adlandırması yoluyla değil, mevzuat aracılığı ile de değiştirebilmekte veya kalıcı hale gelmektedir⁶. Özetle törenler, siyasal iktidarların kurumsallaşma süreçlerine destek görevi görmüş, katılanların da konumlarını meşrulaştırıcı ve bireyi içinde bulunduğu toplumla bütünleştirici eğitsel, kültürel ve siyasal işlevler edinmişlerdir (Özbudun, 1997: 13, 23, 24).

Günümüz siyasal iktidarının siyasi bir güç ve mücadele sahası olarak kültürel alanı önemini 'keşfi' de -Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın 2017'deki konuşmasının gösterdiği üzere- AK Parti'nin 3. hükümet döneminden itibaren idrak edilmişe benziyor.⁷ Sadece oy tabanının daralması kaygısından ziyade çok-katmanlı siyasi tercihlerin karmaşıklığı da kültürel alanın önemini yeniden ele almaya siyasal iktidarı yönlendirme sebeplerinden olabilir.

İktidarların mücadele ve demokratik münazara alanları olarak festivaller, sadece kavramsal açıdan değil sosyal bilimlerin gösterdiği ilgi bakımından da görece çorak kalmış bir inceleme alanı. Halk bilimi, antropoloji, etnoloji, teoloji, tarih, güzel sanatlar gibi alanların festivale gösterdiği daha görünür akademik ilgi, siyaset bilimi alanında pek gösterilmemiş benziyor.⁸ Özellikle Türkiye örneğinde, festival-iktidar ilişkisi, göz ardı edilmiş durumda.⁹ Bu bağlamda bu çalışma, siyaset bilimi ve kültürel çalışmalar perspektifinden konuyu ele alarak -ve fakat sosyal bilimlerin disiplinlerarası literatürlerinden de yararlanarak- katkıda bulunmayı amaçlıyor.

Bu çalışma, Türkiye’de 2018-2024 yılları arasında düzenlenen iki festivali (Kültür Yolu Festivali ve TEKNOFEST)¹⁰ karşılaştırmalı olarak ele alarak festival kavramı üzerinden iktidarın kültürel alanı nasıl yeniden şekillendirdiği ve bu şekillendirmenin kültürel imge ve söylemlerinin neler olduğu sorularına cevap arıyor. Ulus inşası, neoliberalizm, otoriterlik, milliyetçilik gibi sadece “büyük anlatılar” (Kandiyoti ve Saktanber, 2012: 15) üzerinden yapılan analizlerin, kültürü ve kültürel öğeleri anlamlandırmada yeterli olmayabileceği savından yola çıkan bu çalışma, Türkiye’de kültürel dönüşümün pratik ve sembolik inşa sahası olarak festival kavramının kazandığı yeni anlamları ve bu kavramın son yıllarda uğradığı dönüşümü incelemeyi amaçlıyor. Bu iki örnek vaka, festival programları, afişleri ve bu festivallerin görsel ve yazılı basındaki temsilleri¹¹ üzerinden tematik söylem analizi kullanılarak ele alınmaktadır. *Tiyatro devlet* (Rahimi, 2014: 123-150), *ulusal bellek ve mekân inşası*, *festival ve neoliberalizm* kavramlarının kesişen teorik çerçevesinde tartışılan bu olaylar, kültürel dönüşümün bir sahnesi olarak ‘festival’in son yıllarda Türkiye özelinde değişen anlamını irdelemektedir. Makalenin temel argümanlarından ilki, kimlik politikaları ve yaşam tarzları üzerinden sıkça tartışılan bu (ve de hükümet tarafından iptal edilen diğer) festivallerin, sadece ideolojik bir kimlik meselesine indirgenemeyecek neoliberal bir unsur olarak karşımıza çıktığıdır. İkincisi ise yeni bir “festival” icat edildiği ve bu yeni festivalin kimlik-market-toplumsal cinsiyet bakımından çok-katmanlı nitelikte olduğudur.

Çalışmadaki vaka seçiminin sebepleri şunlardır: i) AK Parti’nin, hükümetinin 3. döneminde sıklıkla vurguladığı kültürel iktidar olma ihtiyacının 2017 ve sonrasında daha görünür olmaya başlamasından kaynaklı olarak bu yıldan itibaren yapılmış olan festivallerin araştırma için dikkate alınması, ii) festivallerle ilgili tartışmaların yine bu dönemden itibaren ve bilhassa son yıllarda daha görünür hale gelmesi, iii) bu etkinliklerin festival (veya ‘fest’) olarak adlandırılmış olması, iv) genellikle sanat festivalleri ve neoliberalizm

üzerinden incelenmiş olan festival literatürüne, sanat festivali dışındaki vakalarla yeni anlatılar ve örnekler sunabilme amacı, v) iki vakanın da halk şenliği biçimindeki festivallerden değil, hükümet aktörlerince veya hükümet-özel sektör işbirliği ile organize edilmiş festivaller olmasının, hükümetin kültürel iktidar inşasını anlamada önemli olduğu düşüncesi.

Bu çalışmada eleştirel söylem analizi yöntemi, üç grup kaynak üzerinden uygulanmıştır. Birinci grup kaynaklar olarak, festival web siteleri¹², bu web sayfalarında yer alan festival programları, yönetmelikleri, videoları, görsel ve yazılı dokümanları incelenmiş; ikinci grup kaynaklar olarak gazeteler incelenerek festivallerin çevrimiçi basındaki medya temsillerine odaklanılmıştır. Gazete haberlerinde editöryel-fikir yazısı ayrımı yapılmaksızın anahtar sözcük sonucu alakalı olan tüm haberler analiz edilmiştir. Çalışmanın yöntemi bağlamında iki temsil seviyesi incelenmektedir: 1) festivalin kurucu aktörlerinin söylemlerinin incelenmesi, 2) medyanın, bu aktörlerin temsilini nasıl yeniden temsil ettiği analiz edilmektedir. Makalenin sorgusu, siyasal iktidarın kültürel hegemonyasını festivaller üzerinden nasıl kurguladığı (ve yeniden kurguladığı) olduğundan, yazılı basın üzerinden toplanan veri, siyasal iktidara eleştirel olan değil ana-akım ve hükümet yanlısı diye nitelenebilecek gazeteler¹³ seçilmiştir. Yine çalışmanın üçüncü grup veri kaynakları ise, festival blogları ve genel festival duyurularının yapıldığı web sayfalarının incelenmesidir. Yazılı basın 2020-2024 dönemi ile sınırlandırılırken, festival web sayfaları ise -festivalin başlangıç tarihine göre- 2018-2024 arası için incelenmiştir. Araştırmada 2018-2024 döneminin seçilme nedeni ise bir yandan yeni festivaller icat edilirken diğer yandan bazı festival ve şenliklerin görece yoğun şekilde iptal edilmesinden kaynaklı olarak festivallerin kamuoyunda tartışılmaya başlanmasıyla öne çıkan bir dönem olmasıdır. İkinci nedeni ise makalenin başında bahsettiğim 2017'lerde başlayan kültürel alanın iktidarını kurma söyleminin, ürünlerini ancak 2020'lerden itibaren somut biçimde göstermeye başlamasıdır. Çalışmada tematik söylem analizi yönteminin -iktidarın kültürel alandaki sembollerini tartışma açısından- bu konuyu irdelenecek etkili yöntemlerden biri olduğu düşünülmüştür. Bunun yanında, etnografik alan çalışmaları ise daha fazla nitel detay ve gözlem sağlayacağından festival konusunda araştırma yapacak sonraki araştırmacılar için bir diğer etkili veri toplama yöntemi olarak önerilebilir.

Temalar, karşılaştırmalı karnaval ve festival literatürlerinin¹⁴ incelenmesi sonucu karnaval ve festival kuramlarında yer alan kavramlar etrafında şu şekilde belirlenmiştir: festival mekânı, festival zamanı, ritler ve ritüeller (festival morfolojisini oluşturan unsurlar), kentsel dönüşüm ve neoliberal

unsurlar. Bu makalenin amacı, iktidar-muhalefet arasındaki seçim odaklı veya ideolojik ikili atışmaları değerlendirmek değil siyasal iktidarın yeni kültürel rejimini nasıl tasarladığını anlamak olduğundan, muhalif medyadaki tartışmaların görünürlüğü yerine, sadece iktidar yanlısı medya organlarındaki kültürel temsile bakılmıştır. Buradan hareketle, Anadolu Ajansı, Hürriyet ve Yeni Şafak gazetelerinin Ocak 2020- Ocak 2024 aralığındaki arşivleri, anahtar kelimeler kullanılarak taranmıştır.

Festival: Disiplinlerarası Kavramsal Bir Değerlendirme

Festival, sınırlarının belirsizliği ve sadece kültürel değil toplumsal, ekonomik ve politik unsurlarla etkileşiminden ötürü kavramsallaştırması güç bir kavram. Farklı dönemlerde yüklendiği farklı içerik, anlam ve fonksiyonları dolayısıyla da kavramsal sınırları genişliyor. Festival olarak adlandırılmamış fakat festival olan veya festival ile aynı toplumsal fonksiyonu ve içeriği olan şenlik, bayram, panayır, fuar, kutlama gibi diğer kavramları da işin içine katınca festival kavramı daha karmaşık bir hal alıyor.¹⁵ Geçmişten günümüze, Türkiye'deki festivalleri kabaca listeleme çabası da oldukça karmaşık. Aşık atışmalarından Nevruz'a, Hıdırellez'den İdman Bayramı'na, Direkler Arası Ramazan eğlencelerinden Osmanlı'daki sünnet şenliklerine, tahta çıkma merasimlerinden sanat, film ve müzik festivallerine, geçit alaylarından dini ve milli bayramlara, Balkan panayırlarından¹⁶ alışveriş festivallerine, çoban bayramlarından¹⁷ yılbaşı kutlamalarına, bağ bozumuna (vb.) uzanan, adlandırmaları değişiklik gösterse de özünde toplu eğlencenin çeşitli ritüellerini, farklılaşan mekânlarını, sembollerini ve zamanlarını gösteren çok fazla sayıda ve biçimde festival veya festivalvari etkinlik ile karşılaşırız. Yine, festivalle ilintili bir kavram haritası çıkarmaya çalıştığımızda, şenlik¹⁸, şölen, karnaval, tören, ritüel, kutlama, fuar, panayır, bayram, kermes, hasat, cümbüş, vb. çok sayıda kavram, tartışmaya dahil olarak bu çabayı güçleştiriyor.

Bu çalışmada festival kavramsallaştırması için temelde Alessandro Falassi (1987)'nin festival ve Rus edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin'in karnaval üzerine olan çalışmalarını baz alacağım. Özellikle Falassi'nin önemli antropologlar olan Arnold van Gennep ve Victor Turner'ın kavramsallaştırmaları üzerinden ifade ettiği- festivalin anlam dönüşümünü incelemesi ve 'festival zamanı' üzerine yaptığı tanım ve tartışmaların bu çalışmadaki değerlendirmeler için açıklayıcı olduğu kanaatindeyim. Bu sebeple bu bölümde ilk olarak, festival kavramının etimolojisi ve kazandığı anlam dönüşümü incelenecek¹⁹, sonrasında ise festival morfolojisini oluşturan unsurlar tanımlanarak, makalenin söylem analizi temalarını

oluşturan terimler kavramsallaştırılacaktır. Sonraki bölümlerde ise iki vaka, bu temalar çerçevesinde analiz edilecektir.

Falassi (1987: 1-2), festival kavramının etimolojisinin Latince *festum* kökeninden geldiğini fakat kutlama olaylarını tasvir eden iki ayrı kelimenin olduğunu belirtir: kamu eğlencesi, neşesi ve şenliğini niteleyen *festum* ile “tanrılar şerefine işten uzak durma” anlamına gelen *feria*.²⁰ Her iki kavram da festivallerin uzun günler sürmesi ve birden fazla etkinliği içermesi dolayısıyla çoğul formunda (*festae* ve *feriae*) kullanılmıştır. Klasik Latince’de, bu iki kelime zaman içinde bu iki tür etkinliğin bir arada gerçekleşmesi sebebiyle eşanlamlı olarak kullanılmaya başlamıştır. *Feria*’nın “ara vermek, bir şeyin yokluğu/arası” semantik iması, zamanla dinlenmek (“*rest from*”) anlamına, sonra tatil günlerine ve oradan da festivalvari etkinliklerin, ticari ürünlerin sergisine ve pazarlama anlayışına dönüştüğü, nihayetinde de “*fuar*” (*feria*’dan *fair’e*) haline geldiğini belirtir. Bu iki kavram (*festum* ve *feria*) üzerinden festivalin farklı dillerdeki anlam dönüşümünü ayrıntılı inceleyen Falassi, sonuç olarak çağdaş İngilizce’deki festival kavramının şu anlamlara gelecek şekilde dönüştüğünü ifade eder: a) kutsal veya profan kutlama zamanı, b) önemli bir kişi veya olayın senelik kutlaması, c) belli bir sanatçıya veya sanat türüne adanan performanslar içeren kültürel etkinlik, d) fuar, e) genel neşe, şenlik, neşelilik.

Kültürel çalışmalar içerisinde festival literatürünün önemli kısmı karnaval kavramına dayandığından Mihail Bahtin’in karnaval tartışmalarına değinmek yerinde olur. Festival morfolojisinde değineceğim ‘ters yüz etme ritüeli’ (*rites of reversal*) de karnavala dayanır. Festival etimolojisinde bahsettiğim ‘ara verme’ durumunun öncesinde karnaval devreye girer çünkü karnaval, ‘ara verme’nin zıddı olarak, 40 günlük ‘ara verme/perhiz’ öncesinde Katoliklerde -ondan önce pagan kültürde- yapılan tüketim bolluğu ve “ete veda”²¹ kutlamalarıdır. Diğer bir deyişle karnaval, ‘aşırı yokluk’ (dini perhiz/tanrılar için bir şeylerden uzak durma) dönemi öncesine ‘aşırı tüketimi’ koyarak ilk ters yüz etme ritüelini burada gerçekleştirir. Bahtin’e referansla, Rönesans’ın halk kültüründeki ‘karnaval kahkahası’, “yüksek kültürün muhteşem bir tersine çevrilme şöleni ve paradisi” olarak tanımlanıyor. Bahtin karnavalda “mevcut düzenden tamamen çekilme” olasılığını görüyor (Lachmann vd., 1988-1989: 118). Yani Bahtin karnavalda, normal toplumsal hiyerarşilerin alaşağı edildiği ütopyik bir dürtü (Bahtin, 2004: 184-185; Stallybrass ve White, 1999: 382), diğer bir deyişle herkesin her şeyle içli dışlı olduğu bir “karnaval meydanının hayatı”nı görüyor (Bahtin, 2004: 192-193). Zaman içinde karnaval, “ete veda” anlamından dönüşmüş ve kırsal pratiklerden

“kent kültürüne ait bir olgu haline gelmiştir” (İlim, 2016: 151). Buradan hareketle, karnavalın (ve dolayısıyla festivalin) tanımlarında, iki önemli mesele karşımıza çıkıyor: festival anına özgü ahlaki esneklik ve performans pratikleri. Karnaval davranışı insanların “kendi varoluşlarının mutlaklığının dışında çıkabildikleri istisnai sivil alanlar” olarak geçici bir zaman aralığına işaret eder ve bu süreçte bireysel bedenler, “başka rollere bürünme ve karnaval kitesinin *büyük bedenine* dahil olma olanağı bulur” (İlim, 2016: 152).

Festival morfolojisini inceleyen çalışmalardan Arnold van Gennep’in (1960) ‘geçiş ritini’ni daha da çeşitlendiren Falassi (1987: 4-5), festivali oluşturan birtakım rit (veya ‘ayin’) ve ritüeller olduğunu söyler. Bunlar açılış ritlerini takip eden arınma ve temizlenme ritleri, geçiş ritleri, ters yüz etme ritleri, göze çarpan (veya gösterişli) gösteri ritleri (*rites of conspicuous display*), gösterişçi tüketim/yeme-içme ritleri, değiş-tokuş (veya hediyeleşme) ritleri ve ritüel dramalardır. Ateş, su veya hava yoluyla yapılan arınma ve temizlenme ritleri, ‘kötüyü,’ ‘olumsuzu’ ve ‘düşmanları’ festival alanından uzaklaştıran koruyucu ayinlerdir.²² Geçiş ritleri, bir yaşam aşamasından diğerine geçişi işaret eder.²³ Ters yüz etme ritleri, karnaval sırasında toplumsal rollerin ters yüz edilmesini kasteder. Bu ritler, sembolik tersine çevirme yoluyla insanların, kültürün ve yaşamın değişkenliğini temsil eder. Erkeklerin kadın, kadınların erkek gibi giyinmesi ile maskeli baloda cinsiyet rolleri dönüştürülür, festival performansında efendiler serflerine hizmet ederek sosyal rolleri tersine çevirir. Başka bir deyişle, “resmi değerleri tersine çeviren karnavalesk oyunda [Bahtin] hiyerarşi karşıtlığının, değerlerin göreliliğinin, otoritenin sorgulanmasının, neşeli anarşinin ve tüm dogmalarla alay edilmesinin olduğu başka, ütopyik bir dünyanın beklentisini” görür (Lachmann vd., 1988-1989: 118). Göze çarpan/gösterişçi gösteri (veya teşhir) ritleri ise topluluğun en mühim sembolik elementlerinin görülmesine, dokunulmasına, hayran olunmasına veya tapınılmasına izin veren, kutsal nesnelerin görkemli biçimde sergilenmesi biçiminde kendini gösteren ayinlerdir. Gösterişçi tüketim ritleri genelde karnaval anındaki yiyecek ve içecek bolluğunu, ziyafeti ve aşırı tüketimi ima eder. Geleneksel yemekler veya kutsanmış yiyecekler, bolluğu, bereketi ve refahı temsil etmenin etkili bir yolu olduğundan, festivalin/karnavalın en sık görülen tipik özelliklerinden biridir. Ritüellerin mitlerle güçlü bir bağı olduğundan, ritüel dramalar genellikle festival alanlarında sahnelenir. Konuları genellikle bir yaratılış efsanesi veya festivali düzenleyen topluluğun tarihi hafızasıyla alakalı bir askeri başarıdır. Bu noktada ritüel dramaları milliyetçi anlatılara yaklaştıran şey, dramanın topluluk üyelerine Altın Çağlarını, kurucu atalarının topluluğun (veya

'ulusun') bugünkü konumuna ulaşırken çektikleri sıkıntıları ve zorlukları ve bunun takvimini hatırlatmasıdır. Hediyeleşme veya değiş-tokuş ritüelleri ise topluluk üyelerinin soyut eşitliğini, onların bir "communitas"ın belirli ortak karşılıklılık yasaları altında eşitlerden oluşan bir topluluğun eşit derecede ilgili üyeleri olarak teorik statülerini ifade eder. Bu değiş-tokuş, fuarda paramal alışverişi, daha sembolik düzeylerde ise bilgi, ziyaret, kamusal barıştırma eylemleri vb. şeklinde olabilir. Bu aynı zamanda, aldığı fazlasını topluluğa veya tanrılara ödeyen çeşitli dağıtım biçimlerini gösterir. (Falassi, 1987: 4-5).

Festivali oluşturan bu ritüellerin işaret ettiği iki önemli kavrama değinmek de yerinde olacaktır: festival zamanı ve festival mekânı. 'Festival zamanı'ndan Falassi (1987: 4) "zaman içinde zaman" (*time out of time*) olarak bahseder.

Festivalin açılışını yapan çerçeveleme ritüeli, zamanın ve mekânın olağan ve günlük işlev ve anlamını değiştiren bir değerlendirme (... kutsallaştırma) ritüelidir. Festival etkinliklerinin tiyatrosu olarak hizmet vermek için bir alan [festival mekânı] islah edilir, temizlenir, sınırlandırılır, kutsanır, süslenir ve normal faaliyetlerden men edilir. ... Günlük zaman, özel faaliyetlere ayrılmış özel bir zamansal boyut olan "zaman içinde zaman"ı ortaya çıkaran ... bir kesinti ile değiştirilir. Festival zamanı kendisini günler veya saatlerle algılanıp ölçülebilecek özerk bir süre olarak dayatmaz; ... başından sonuna kadar içinde olup bitenlerle içsel olarak bölünür.

Festivalin morfolojisini oluşturan ritler günümüz festivallerinde daha parçalanmış ve dağınık halde bulunabilir. Örneğin Amerika'daki günümüz festivalleri, festival ritlerinin bu parçalanmış ve karakterize olmuş halini yansıtmaktadır: yeme-içme ritüeli Şükran Günü ile, hediyeleşme riti Noel ile, karnavalesk öğeler Cadılar Bayramı (*Halloween*) ile, askeri güç ve zaferler ile milli gurur temaları ise 4 Temmuz'daki geçit törenlerinin temelini oluşturan ritüeller haline gelmiştir (Falassi, 1987:6).²⁴ Dolayısıyla, günümüz festival morfolojisinde -bilhassa Batı'da ve Batılı kültürlerdeki festivallerde (Falassi, 1987:6)- Falassi'nin listesindeki ritlerin hepsini bir arada bulmak yerine, ayrı festivallerde ayrı rit parçalarını görmek mümkündür, diyebiliriz. Bu bağlamda, inceleyeceğim iki festivalde, parçalanmış festival morfolojisinden rit ve ritüellerin en az bir ya da birkaçının var olduğu izlenmiştir. Şimdi bu festival 'parçaları', incelenen vakalar üzerinden açıklanacak ve örneklendirilecektir.

Yeni Kültürel Kodların İnşası: TEKNOFEST ve Kültür Yolu Festivali

Yeni Bir Gençlik İnşası: "Teknofest Kuşağı"

Bu bölümde, festival literatüründe öne çıkan temalar çerçevesinde 2018'den beri devlet kurumlarının ve özel girişimlerin desteği ile T3 Vakfı

ve Baykar Grup²⁵ şirketi tarafından düzenlenen TEKNOFEST Havacılık, Uzay ve Teknoloji Festivali incelenecektir. Özünde savunma sanayii fuarı olan TEKNOFEST'in neden festival olarak adlandırıldığı dikkat çekici bir sorudur. Festival kavramının getirdiği ritüel, sembol, söylem ve pratiklerin, mevcut iktidarın yeni gençlik inşasında kullanışlı olması, bunun ilk sebebidir. Bu sembol ve söylemler, devletin haber ajansı olan AA, tirajı en yüksek gözükten iktidar yanlısı ulusal gazete Hürriyet ve yine iktidar politikalarını meşrulaştırıcı haber çizgisi ile bilinen Yeni Şafak gazetesinin tematik söylem analizi çerçevesinde incelenecektir. AA, Hürriyet ve Yeni Şafak arşivlerinden toplanan veriler -çalışmanın da dönemini oluşturan- 2020-2024 dönemi için yapılmış; TEKNOFEST'in resmi internet sayfasından toplanan veriler ise festivalin yapıldığı yıllar olan 2018-2023 dönemi için incelenmiştir.

Daha önce TEKNOFEST ve savunma sanayii politikaları üzerine yapılmış nadir sayıdaki akademik çalışmalarda (Esin, 2024; Altundağ ve Esin, 2023), TEKNOFEST'in yansıttığı politika ve semboller, tekno-milliyetçilik kavramı ve güvenlikleştirme ile açıklanmıştır. Önceki bölümlerde işaret ettiğim gibi, kültürel alan ile milliyetçilik alanı, ulus-devlete ait ortak sembolleri konu edinmeleri bakımından birbiri içine geçmiş iki alandır. Bu iki alanın kesişimi dikkate alınmakla birlikte bu makalede TEKNOFEST, tekno-milliyetçilik yerine, kültürel anlam üretimi literatürü çerçevesinde, kültürel sembollerin yeniden inşası, sembolik sermaye ve kültürel hegemonya üzerinden ele alınmaktadır. Sadece milliyetçilik üzerinden yapılan genelleme veya büyük anlatıların, konunun çok-katmanlılığını yeterince yansıtmayabileceği düşünülmektedir.

TEKNOFEST, internet sitesinde şu şekilde tanımlanmıştır:

Türkiye'de milli teknolojinin geliştirilmesi konusunda kritik rol oynayan birçok kuruluşun paydaşlığıyla düzenlenen Türkiye'nin ilk ve tek havacılık, uzay ve teknoloji festivalidir. İlki 2018'de gerçekleştiren TEKNOFEST Havacılık, Uzay ve Teknoloji Festivali; teknoloji yarışmaları, hava gösterileri, konserler, çeşitli konularda gerçekleştirilen söyleşi ve etkinlikler gibi birçok faaliyete ev sahipliği yaparak toplumda teknolojiye olan ilgiyi artırmayı ve Türkiye'nin teknoloji üreten ve geliştiren bir topluma dönüşmesi konusunda farkındalık oluşturmayı hedeflemektedir. Yüz binlerce gencin hayallerini gerçekleştirmesi için TEKNOFEST kapsamında çeşitli disiplin ve kategorilerde teknoloji yarışmaları düzenlenmektedir.²⁶

Tanımlarında 'ilk'lik ve 'milli'lik vurgusu yapan bu söylemde, Türkiye'nin 'teknoloji üreten ve geliştiren bir topluma dönüşmesi' şimdiye dek bu konuda teknoloji ithal eden fakat üretmeyen, geride kalan bir ülke olduğu

ve bu dönüşümle birlikte bağımsız olacağı ima edilmektedir. Bu vurgu, Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın ve çeşitli bakanların söylemlerinde de -aşağıda inceleneceği gibi- karşımıza çıkmaktadır. Gençlik vurgusu da bu festivalin söylemini oluşturan en önemli unsurlardandır.

Giriş bölümünde bahsettiğim gibi, siyasal alanın aksine kültürel alanın iktidarı olamadıkları, gençlerin anlam dünyasında yer edinemedikleri, iktidar aktörlerinin 3. AK Parti hükümeti döneminden itibaren idrak ve ifade ettiği bir söylemdi. Buradan hareketle, iktidar partisinin yeni bir gençlik inşa etme çabalarının görünür hale geldiğini söyleyebiliriz. TEKNOFEST de bu gençlik inşasının önemli sacayaklarındandır.

AK Parti hükümetinin yeni gençlik söylemlerindeki 'Teknofest kuşağı' sıklıkla tekrar edilen en önemli kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İktidar aktörlerinin söylemlerinde bu kuşağın özellikleri ve esinlendikleri fikri kaynaklar nasıl tanımlanmaktadır?

Gazi Mustafa Kemal'in Trablus, Suriye, Kafkasya ve Balkanlarda bizzat içinde yer aldığı mücadelelerin ... bu ülkenin gençlerinin fedakarlığıyla yürütüldüğünü ifade eden Erdoğan, şöyle konuştu: "Milli Mücadele'nin kazanılması ve Cumhuriyet'imizin kurulması da aynı şekilde gençlerin eseridir. Cumhuriyet döneminde tek parti zihniyetine ve zulmüne karşı verilen mücadelede de gençlerimiz hep en ön saflardaydı. ... Erdoğan, şair Necip Fazıl Kısakürek'in tüm ömrünü gençlerin heyecanını ... harekete geçirmek için harcadığına değinerek şunları söyledi: "Cemil Meriç, ... gençlerimize tüm renkleri ile dünyayı tanıtmak için yıllarını vermiştir. İdeolojisinden bağımsız olarak önemli bir şairimiz olan Nazım Hikmet, gençlerle var olmuş, gençlerle yaşamaya devam etmiştir. Yahya Kemal'den Tanpınar'a, Pakdil'den Karakoç'a kadar medeniyet pınarımızı besleyen isimlerin hepsi de gençlerimizle yol yürümüşlerdir."... Erdoğan, gençlerin ... Hazreti Mevlana'dan alınan ilhamla bir ayağını sıkı sıkıya kendi vatanına ve medeniyetine sabitlemesi, bu anlayışıyla gelenekten geleceğe, maziden atıye uzanan bir yolu takip etmesi gerektiğini aktararak şöyle devam etti: "Biz kimsenin rengine, kimliğine, kişiliğine, şekline, karakterine bürünmeyeceğiz. Tam tersine kendi rengimizi, bölgemize ve tüm dünyaya vereceğiz. Bunun için önce hep birlikte kendi medeniyetimizi, tarihimizi, kültürümüzü, değerlerimizi en iyi şekilde öğreneceğiz. Sahip olduğumuz bu güçlü temelin üzerine bilimin, teknolojinin, tekniğin yardımıyla hayal ettiğimiz ortak geleceğimizi inşa edeceğiz. İşte bunun için diyorum ki bizim ihtiyacımız olan kuşak Z kuşağı, Y kuşağı değil, TEKNOFEST kuşağıdır. ... bizim ihtiyacımız olan nesil Asım'ın neslidir. ... işte burada olduğu gibi ülkesine ve milletine gönülden bağlı, çağın tüm donanımlarıyla kuşanmış, istikamet sahibi, nereye gittiğinin bilincine sahip bir gençliktir."²⁷

Yukarıda ifade edilen 'Teknofest kuşağı,' muhafazakâr/sağ/maneviyatçı fikrî altyapıya sahip, milliyetçi ve teknolojik donanıma sahip gençler olarak tanımlanmaktadır. Bu kuşağın fikri kaynakları, muhafazakâr-sağ yazar ve figürlere dayandırılmakta, nadiren adı geçen sol şair Nazım Hikmet anıldığında "ideolojisinden bağımsız" notu düşme ihtiyacı hissedilmektedir. Yine bu gençlik, vatanına bağlı ve dünyaya hükmeden ("kendi rengini dünyaya vermek") bir gençlik olarak ifade ediliyor. "Maziden atıye," AK Parti'nin özellikle Cumhuriyet'in 100. yılında sembolleştirdiği, üniversite afişlerinden basındaki haberlere kadar pek çok yerde yinelenen bir ifade olarak karşımıza çıkmakta ve Cumhuriyet mirasından ziyade iktidar partisince betimlenen yeni ortak gelecek tasavvuru olarak 'Türkiye Yüzyılı' şeklinde sembolleştirilen diğer bir ifadeyi vurgulamak için kullanıldığı gözlemlenmiştir. Teknolojik donanım ile muhafazakâr/sağ fikri altyapı kombinasyonu, AK Parti'nin modernleşme anlayışını da tasvir etmektedir.

Selçuk Bayraktar'ın TEKNOFEST İzmir'in (2023) açılışında "TEKNOFEST kuşağının dev bir dip dalgası olarak geldiği"ni belirten konuşması da yukarıdaki açıklamayı örneklendiren niteliktedir. Aynı festivalde, Sanayi ve Teknoloji Bakanı Mehmet F. Kacır "Karaya, havaya, mavi sulara ve hatta uzaya Türk'ün damgası vuruluyor" derken²⁸, Cumhurbaşkanı Erdoğan da "Teknofest gençliğinin gümbür gümbür geldiğini"²⁹ belirtmiştir. Sadece ulusal basın temsillerinde değil sosyal medyada da Teknofest kuşağı söyleminin kullanıldığını görmekteyiz. Cumhurbaşkanı'nın eşi Emine Erdoğan sosyal medya hesabından "Vatanına sevdalı bilim insanları, mühendisleri, müneverleri, girişimcileri olarak, Türkiye Yüzyılı'nı TEKNOFEST gençleri inşa edecek."³⁰ derken Bakan Kacır "T kuşağı" olarak belirttiği gençlik tasavvurunu "1965-80 arası doğanlar X kuşağı, 1981-96 arası doğanlar Y kuşağı, 1997-2012 arası doğanlar Z kuşağı. Hangi yılda olursa olsun, dünyayı değiştirmek için doğanlar ise T kuşağı. TEKNOFEST kuşağı, Türkiye Yüzyılı'nda dünyayı değiştirecek fikirleriyle, şimdi Ankara'da"³¹ şeklinde belirtmiştir.

'TEKNOFEST gençliği' söyleminde sıklıkla karşımıza çıkan noktalardan biri, 'Türkiye'nin iç ve dış düşmanlar tarafından yok edilmeye çalışıldığı,' ve bu düşmanlardan, Teknofest gençliğinin azmi sayesinde kurtulabileceği³² vurgusudur. Bu gençlik üzerinden tanımlanan yeni milliyetçilik ise Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanı Murat Kurum tarafından şöyle belirtilmiştir: "Milliyetçilik, Türkiye'ye 20 yılda 1 asırlık eserleri kazandırmakla olur. Milliyetçilik; İHA'larla, TCG Anadolu'yla, Kızılma'ya, Teknofest gençliğiyle, terörün kökünü kazımakla olur."³³ Bu gençlik aynı zamanda "uyuşturucudan" ve "kötü alışkanlıklardan uzak" ve "bilimle iç içe bir gençlik"

olmalıdır.³⁴ ‘Teknofest gençliği’ için kurgulanan “yeni elit rol modeli”nin Selçuk Bayraktar’da “cisimleştiği” (Altundağ ve Esin, 2024) argümanı, bu çalışmada incelenen söylemlerde de sıkça gözlemlenmiştir.

TEKNOFEST, sadece iç siyasette kalkınma, girişimcilik, teknolojik ilerleme mesajları vermek için değil aynı zamanda dış siyasi ilişkileri düzenlemede ve uluslararası arenada imaj yaratma aracı olarak da uygulanıyor. Buna iki örnek: Azerbaycan’da düzenlenen TEKNOFEST ve Birleşik Arap Emirlikleri (BAE)’nin, 2023’teki TEKNOFEST’te uçuş gösterisi³⁵ düzenlemesidir. Azerbaycan’da düzenlenen festivalle ilgili medya temsillerinde Karabağ için ‘yıllardır başarısız Karabağ’da Ermenistan’ın bozguna uğratıldığı ve Türk’ün zaferi ve gücü’ vurgusu yapıldığını görüyoruz. Öte yandan Azerbaycan’da düzenlenen festivalde, Türkiye’dekinin aksine, dinle veya maneviyatla ilgili yarışmalar bulunmamakta, afişlerde sadece teknoloji odaklı yarışmaları görmekteyiz. BAE örneğinde ise, Cemal Kaşıkçı’nın öldürülmesinden sonra iki ülke arasında gerilen ilişkilerin düzleme emaresi olarak da yorumlanabilir. Bu bakımdan TEKNOFEST’in sadece gençlik inşasında değil, diplomatik/iktisadi ilişkilerde de kullanışlı bir araç olduğunu söylemek mümkün.

Yeni gençlik inşası söylemlerinde dikkat çeken bir diğer nokta, iktidar partisi aktörlerinin daha önceki ‘dindar nesil yetiştirme’ söyleminin aksine, TEKNOFEST’te Cumhuriyet mirasını dışlama/ondan tamamen kopuş ve bu değerlerle mücadele etmek yerine, yeni söyleme onu da dahil etme iletişim stratejisi kullanılarak daha az çatışmacı³⁶ bir söylem geliştirilmeye çalışılmaktadır³⁷. Bununla birlikte, Cumhuriyet’in kurucu eliti tarafından belirlenen ve toplumsal hafızada önem atfedilen tarih ve günlerin, kolektif hafızadaki yerini yeni sembollerle dönüştürme stratejisi de hem TEKNOFEST hem de incelenen diğer festival söylemlerinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, 2023’te Ankara’daki TEKNOFEST’in 30 Ağustos’ta başlaması tesadüf değildir. Cumhuriyet’in 100. Yıl anmalarında Cumhuriyet mirası, kurucu elitler ve kurucu değerlerin tekrarlanması yerine yeni bir politik lügat inşası görülüyor. Başka bir deyişle, toplumsal hafızadaki mevcut sembollerini dönüştürme/yeni kültürel kodlarla değiştirme çabası yeni kavramlarda vücut buluyor. Bu yeni politik dilin içinde ‘Türkiye Yüzyılı,’ ‘maziden atıye,’ ‘yerli ve milli,’ ‘milli teknoloji hamlesi,’ ‘TEKNOFEST kuşağı,’ gibi söylemlerin yanı sıra, tıpkı ulus-devlet inşasında gördüğümüz türden bir ‘yeni bir marş’ (bkz: ‘Yüzüncü Yıl Marşı’ ve ‘Türkiye Yüzyılı Şarkısı’³⁸), yeni bir mekân (örneğin, AK Parti hükümeti döneminde inşa edilen Millet Bahçeleri, Cumhurbaşkanlığı Külliyesi) ve yeni bir ‘zaman’/takvim oluşturma çabaları gözlemlenen unsurlardandır. İnşa edilen bu yeni politik dilin, sadece iktidar partisinin aktörlerince değil yazılı ve görsel medyada da tekrar edilip tektipleştirilerek

kalıcı hale getirilmesi, iktidarın bu dile verdiği önemin işaretidir (çünkü insanların aşına olduğu mesaja daha fazla yakınlık göstermeleri veya daha kolay benimsemeleri de yine bir stratejik iletişim unsurudur). Peki 'yeni bir takvim yaratmak' ve 'zamanın düzenlenmesi' iktidar için neden önemlidir? Bu soruyu Canetti (2019: 431) yanıtlıyor:

Hiçbir boyuttaki hiçbir siyasi yapı *düzen*den vazgeçemez ve düzenin temel uygulamalarından biri zamanla ilgilidir çünkü *zaman* olmadan hiçbir ortak insan faaliyeti gerçekleşemez. ... her yönetimin birincil niteliğinin zamanın düzenlenmesi olduğu söylenebilir. Kendisini kabul ettirmek isteyen yeni bir iktidar yeni bir kronoloji de dayatmalıdır; kendisini sanki zaman onunla başlamış gibi göstermelidir. Böyle bir iktidar için daha da önemli olan dayanıklı olmak zorunda olmasıdır.

Kurucu Cumhuriyet elitlerinin evvelden inşa etmiş olduğu imgeler ve takvimin günümüz Türkiye'sinde AK Parti hükümetince toplumsal hafızadaki yerini değiştirmede bir kimlik değişimi boyutu olduğu da doğrudur. Cumhuriyet'in kuruluşundaki 'yeni vatandaş' modeli ile AK Parti hükümetinin inşa etmekte olduğu 'makbul vatandaş' -ortak yönleri olsa da- aynı kişi değildir. Bu kimlik değişimini sadece Anderson'un (1995) "hayali cemaatler"deki 'icat' meselesi üzerinden yorumlamak, AK Parti'nin stratejilerini açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu noktada, Şerif Mardin'in (2012: 129) kimlik değişiminde bahsettiği iki karşıt unsur – "bir şeyin başka bir şey ile değişmesi" ve "değişimin içinde bile farkların korunması (mesafe koyma)"- açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Mardin'e göre kimlik değişimi oluşurken ortaya çıkan farklar Anderson'un bahsettiği gibi sadece 'icat' edilmiyor; aynı zamanda korunuyor. Örneğin Osmanlı'da Rûm vurgusu, kendini Araplardan ve Farslardan ayırmanın bir stratejisi olmuştur, yani örtük bir 'mesafe koyma' yöntemidir (Mardin, 2012: 130). AK Parti'nin kültürel inşasında da Cumhuriyet'in laik-kültürel değerleri ve takvimi ile böyle bir 'mesafe koyma' yöntemi uygulanmaktadır. Yani, laik değerleri direkt olarak muhafazakâr-dini değerlerle 'değiştirmek' yerine, 'eski Türkiye' ile 'yeni Türkiye' arasındaki farkların korunarak, ikisi arasına mesafe koymak tercih ediliyor.

Festival mekânı - toplumsal hafıza ilişkisini işkence ile bilinen Diyarbakır Cezaevi'nin 'kültür merkezi' olarak yeniden açılışında Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın konuşmasında da görüyoruz. Bu mekânın hafızasını vurgulamak yerine, Erdoğan'ın Diyarbakır'ı tarihin hangi 'an'larında, hangi geçmiş ve gelecek tasavvurlarında konumlandığı, milliyetçilik-kültürel alan ilişkisini bir kez daha örneklendiriyor:

[B]u kadim şehri, Hazreti Ömer'den selam alan, Hazreti Ömer'e selam gönderen bu şehri, toprakları üzerinde 10 peygamberin, 500 sahabenin mezarı olan bu şehri, Selahaddin Eyyubi'nin Kudüs'ün fethine giderken feyz aldığı bu şehri, Sultan Alparslan'ın Malazgirt'e giderken surları önünde dua ettiği bu şehri, Haçlı Ordularını defalarca bozguna uğratan Sultan Kılıçarslan'ın metfun olduğu bu şehri, nice alimlere, gönül sultanlarına sanatçılara ev sahipliği yapan bu şehri, velhasıl ezelden beri bizim olan ve inşallah ebede kadar da bizim kalacak bu şehri tüm kalbimle selamlıyorum.³⁹

İncelenen 3 gazetede, AA'nın genelde festival ve programı hakkındaki haberleri daha ziyade bilgi odaklı verip çok fazla yorum gazeteciliği içermeyen haber türleriyle sunulduğu; Hürriyet'in Selçuk Bayraktar, Cumhurbaşkanı Erdoğan ve Sanayi Bakanı M. Kacır'ın festival konuşmalarını olumlayan bir çerçeveleme ile aktardığı görülmüştür. Yeni Şafak haberlerinin analizinde ise sadece bu festivallerin övüldüğü değil 'öteki' festivallerin stigmatize edildiği görülmektedir. Yeni Şafak'ın, 'öteki festival'i nasıl çerçevelediğini aktarmadan önce bir parantez açarak bağlam bilgisi vermek yerinde olur. AK Parti'nin kültürel politikalarının, farklı yaşam tarzlarına eşit mesafede olmadığı tartışmaları, gündemde olan konulardandır. Örneğin, Gezi Parkı eylemlerinin (2013), aslında sadece yeşil alan mücadelesi olmadığı, fark yaşam tarzlarının giderek daralan sosyo-politik alanına bir itiraz protestosu olduğu dile getirilmektedir. Zaman zaman siyasi aktörlerin söylemlerinde de farklı yaşam tarzlarını ötekileştiren ifadelerle karşılaşılmaktadır. Farklı yaşam tarzlarının sembolleşen meselelerinden biri alkol tüketimidir. Alkollü ve müzikli mekanların uzun süre kapalı tutulması, Covid pandemisi ve sonrasındaki süreçte tartışılan konulardan olmuş, yaşam tarzına müdahale olarak yorumlanmıştır. Alkol vergilendirmelerinin giderek artması da yine yaşam tarzı tartışmaları çerçevesinde ele alınan konulardandır. Yeni Şafak'ın damgaladığı Oktoberfest de, iktidar yanlısı medyanın temsillerinin, yaşam tarzı tartışmalarının neresinde konumlandığı konusunda fikir veren niteliktedir: "Almanya'da düzenlenen alkol festivali suç filmlerini aratmadı"⁴⁰ başlığıyla verilen haberde, "İzdiham görüntülerine sahne olan festivalde, 214 hırsızlık, 2'si ağır yaralama olmak üzere 244 saldırı, 55 cinsel saldırı ve 3 tecavüz vakası meydana geldi"ği, festivalin "korona virüs sayılarını artırdı"ğı, "20 polisin yaralandığı"nı, "Alman polislerinin festival bilançosunu açıkladığı" 'kaynağı'na dayandırıyor. Öte yandan, bu bilgilerin teyit edilebileceği herhangi bir kaynak, bağlantı, tarih, vb. ise haberde verilmiyor. Ayrıca haber metnindeki "izdiham görüntüleri" haberde kullanan ve sıradan bir festival alanı görüntüsünün olduğu fotoğrafta görülmüyor. Burada, hatalı gazetecilik pratiklerinin yanı sıra alkol tüketiminin haberin odağında olduğu ve her şeyin müsebbibi olarak temsil edildiği bir ötekileştirme söylemi

görülmekte.⁴¹ Nitekim haberde Oktoberfest için “[b]irçok vatandaş ve siyasetçi pandeminin tamamen yok edilmeden büyük çadırlarda bir araya gelmesine karşı çık”tığı iddia edilirken, benzer bir noktayı Yeni Şafak’ın -yine pandemi döneminde gerçekleşen- TEKNOFEST’ler ve büyük çadırları için kullanmadığını görüyoruz. Yine, sadece Oktoberfest değil, klasik anlamdaki sanat festivalleri için de eleştiri haberlerinin⁴² yapıldığı, bir diğer bulgu. Bu eleştirilerin çoğunda ‘Batı’nın Türkiye’nin değerlerini bozmak, gençlerin algılarını değiştirmek’ temel argümanı da Yeni Şafak haberlerinde karşımıza çıkan ortak temalardan. Sadece Oktoberfest değil, Türkiye’de muhalif aktörlerce (İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Antalya Büyükşehir Belediyesi, CHP, vb.) düzenlenen ‘diğer’ festivallerin de -gerçekte öyle olmasa da- ‘halkın muhalefeti eleştirdiği, muhalefete tepki gösterdiği’ şeklinde çerçevelenerek sunulduğu, Yeni Şafak haberlerinde karşımıza çıkan noktalardandır.⁴³

Şu ana dek medya temsilleri yoluyla incelediğimiz TEKNOFEST’i, şimdi de festival morfolojisini oluşturan unsurlar ve kavramlar üzerinden inceleyelim.

Bu unsurlardan en önemlisi olan ve TEKNOFEST’lerin temel vurgusunu oluşturan festival yarışmaları, Falassi (1987: 5)’nin festival ritlerinden biri olarak tanımladığı rekabet veya yarışma ritleri (*rites of competition*) ile örtüşmektedir. (Festival yarışmalarının sık vurgulandığı bir diğer festival Sosyalfest’tir.) Festivallerdeki oyunlar/yarışmalar yoluyla gerçekleşen bu ritler, oyunlar yoluyla eşitliğin nasıl hiyerarşiye (yarışın kazananı/kaybedeni, birincisi/sonuncusu gibi) dönüştürülebileceğini gösteriyor. Sembolik yönleriyle festival yarışmaları, gücün ortaya çıkışı ve kurulması için bir metafor niteliğinde değerlendirilebilir (Falassi, 1987: 6). Bloch (1989a, 1989b aktaran Özbudun, 1997: 26) da ritlerin iktidar-meşrulaştırıcı işlevi üzerinde durmuş, gündelik hayatın dışındaki aşkın zaman ve mekanında bu meşrulaştırma sürecinin siyasal veya dinsel otoritenin aktarılmasını sağladığını belirtmiştir.

Karnaval ve festivallerdeki bir diğer rit, ‘göze çarpan teşhir ayinleri’ (*rites of conspicuous display*)dir. Bu ritler, festivalin “zaman içinde zaman”ında, topluluğun en önemli sembolik unsurlarının görülmesine, dokunulmasına, hayran olunmasına veya tapınılmasına izin verir. Kutsal türbeler, emanetler, sihirli nesnelere, görkemli bir şekilde sergilenir, yakın ve uzak yerlerden gelen ziyaretçilerin görmek/dokunmak için hedefi haline gelir. Bu sembollerin (ve onlara dokunulmasının) iletişimsel işlevi, “temasın ilişkiselliğidir” (*phatic of contact*) (Falassi, 1987: 4). TEKNOFEST’te de bu rit, silah, uçak, İHA, SİHA vb. materyalin festival mekânında ortada sergilenmesi şeklinde gözlemliyoruz.

'Olağan zaman'da herhangi bir vatandaşın elini kolunu sallayarak girip göremeyeceği, yüksek güvenlik önlemleriyle çevrili yerlerde muhafaza edilen bu pahalı teknolojik araçlar, festivalin yarattığı 'geçici zaman'da festival katılımcılarının görece serbestçe erişilebildiği, dokunulabildiği teşhir/gösteri ve iletişim metaları haline gelir. Bu bakımdan geçici bir ters yüz etme durumu da söz konusudur. Bu ters yüz etme ritüelleri yoluyla halka geçici de olsa 'iktidardan tadımlık bir parça' sunularak bir güç deneyimi yaşatılır. Bu bağlamda, kitlelerin kontrolünün ritüellerin kullanımı yoluyla sağlandığı analizini hatırlamak da yerindedir. Durkheim, sosyal yapıların otoritesini bireylere aktarmada ritüellerin fonksiyonu üzerinde durur (Salamone, 2004: 363). Ritüeller, sosyal kalıpları ve ilişkileri sembolik olarak ifade ederek bireyleri topluma entegre eder (Salamone, 2004: 365). Son olarak, 'göze çarpan teşhir' ritüel bağlamında Falassi (1987:4), festivallerde topluluk imgelerinin yanı sıra, yönetici grupların kendilerini tipik olarak katılımcıların koruyucuları olarak ve -dini veya laik- gücün, otoritenin ve askeri gücün emanetçileri olarak sergilediğini belirtir. TEKNOFEST alanındaki bu araçların başında duran görevliler, askeri pilotlar ve çeşitli personel, bu sembollerin aslında 'korunduğu' ve 'emaneten' sergilediğini de katılımcıya hatırlatmaktadır.

Bir diğer unsur, 'festival görünüşü'dür. Goya'nın karnaval tablolarındaki çeşitliliğin aksine, TEKNOFEST'in festival alanında dikkat çeken bir diğer özellik, festivali düzenleyenlerin 'üni-forma'sıdır. Göğsünde sağda soyad etiketi, solda TEKNOFEST arması olan kırmızı⁴⁴ montlar, festivalin düzenleyenleri ile katılımcıları (halk) birbirinden ayıran kıyafet kodudur. Bu ayırım da yukarıda bahsettiğim toplumsal hiyerarşilerin hatırlatılması bağlamında değerlendirilebilecek bir diğer örnek olabilir. Öte yandan, festival 'sahipleri' ile 'misafirleri' arasındaki ayırım; festivali düzenleyenler içerisindeki farklılıklar söz konusu olduğunda ortadan kalkmaktadır. Aralarında özel sektör girişimcileri ve devlet kurumlarını temsil eden aktörler farkı bulunmasına rağmen, bu aktörlerin hepsi kırmızı mont sahibi olarak tek tiplşerek bu ayırımı ortadan kaldıran bir sembole dönüşür.

Tüm bu değerlendirmelerin ardından, önemli bir soru daha karşımıza çıkıyor: neden AK Parti'nin 3. hükümet döneminden itibaren (özellikle 2017-18 sonrası) vurguladığı yeni sembolü "teknoloji" oldu? Bunu açıklayıcı çerçevelerden birini, sembolik ve sosyal gerçeklik kavramları üzerinden yapabiliriz. 3. hükümet döneminde AK Parti'nin söylemini üzerine kurabileceği olası diğer tüm alanlarda, güç mitosunu kurmak zordu. Artan ekonomik sorunlardan, 6 Şubat 2022 depreminin kriz yönetimindeki

sorunların medyada açık görünürlüğünden,⁴⁵ bireysel özgürlük alanlarının ve farklı düşünceler için kamusal alanda biçilen yerin daralmasından (örnekleri çoğaltmak mümkün) sonra, sürdürülebilir bir “pozitif kampanya” yapılabilecek geriye kalan nadir alan teknoloji idi. Örneğin ekonomik kalkınma dense vatandaşın bu konuda kendi mutfağından, kendi cebinden bir tecrübesi ve fikri olduğundan, yanlışlanması veya benimsenmemesi kolay olurdu. Bireysel hak ve özgürlükler, yine herkesin bir şekilde bireysel olarak veya çevresinden deneyim ve fikrinin olduğu bir konu. Ama teknoloji, savunma sanayii, güvenlik, savaş/silah, uzay, vb. dendiğinde, vatandaşın direkt bilgisinin ve bireysel deneyiminin olmadığı konularda ‘uzman görüşü’nebaşvuracağı ve bu sebeple de devlet söylemlerine itimat etmekten başka tercihinin olmadığı iktidar için elverişli bir mekân teknoloji alanı. Yani vatandaş açısından ‘gitmesek de görmesek de o köy bizim köyümüzdür’ şeklinde algılanan bir ‘teknoloji hamlesi.’ Fakat burada bir nüans daha var: teknik detaylarını bilmesek de festival alanında, “dokunabildiğimiz”⁴⁷ bir teknoloji, iktidar fallik sembollerinin vücut bulmuş hali de var ki bu hal, iktidarın ortak anlam haritalarını üzerinden kurguladığı verimli kültürel semboller alanına işaret ediyor. Bu alanda, medyaya da ilgi çekici görüntüler sunuluyor.⁴⁸ Sonuç olarak -Saussuregil bir yaklaşımla (Hall, 2017: 43-44)- ‘gösteren’ (festival alanındaki uçaklar ve silahlar) ile ‘gösterilen’ (‘milli teknoloji hamlesi’ ve kalkınma) arasında kurulan ilişki, Türkiye’nin kavramsal kültür haritasını değiştiren yeni kültürel kodların oluşumunu yansıtır.

Festival Mekânı ve Toplumsal Hafıza: Kültür Yolu Festivali

Yeni bir siyasi düzenlemenin, kentsel mekânın yeniden düzenlenmesini içerdiği vurgulamak için Ozouf’un (1988: 126), Jül Sezar’ın hükümet biçimini değiştirmek istediğinde “sirkteki değişikliklerle işe başladığını” aktarması, Kültür Yolu Festivalleri (KYF)’nin mekânsal kurgusu ile AK Parti’nin kültür politikalarını yeniden düzenlemesi ilişkisi için bir metafor olabilir. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın 2021’den beri düzenlediği KYF, festival mekânı tasarımı, turizm kaygısı ve neoliberal karakterin ön plana çıktığı bir festivaldir. İçerik bakımından -incelenen diğer festivale nazaran- klasik manada (film, müzik gibi sanatsal etkinliklerin olduğu tematik) festivallere/bienallere görece daha çok benzeyen KYF bu makalede, daha çok, mekân tasarımının kültürel alanı biçimlendirmesi (veya tam tersi) tartışması üzerinden incelenmiştir.

KYF incelemesinde ön plana çıktığından mekân kavramı hakkındaki tartışmaları gözden geçirmekte fayda var. Yırtıcı (2005)’ya göre, mekân olgusu sadece fiziksel değil, toplumsal olayların ve sosyal örüntülerin iç içe geçtiği daha karmaşık bir meseledir. Diğer bir deyişle (kamusal) “mekân siyasal eylem için bir yer (*locus*) ve odaktan (*focus*) çok daha fazlasıdır”

(Batuman, 2022: 179). Festival mekânı -bilhassa devletin yapılandığı festivallerde- sadece fiziki bir form değil aynı zamanda yeni fikirler ve tarihi hafıza, kamunun rolü ve yeni bir ulusal kimliğin kurulumu açısından da önem arz eden bir alandır (Ozouf, 1988 aktaran Bonnemaïson ve Macy, 2007: 6). Avrupa festival ve karnavallarında, merkezden (şehir meydanı gibi) başlayıp çeperlere (ve hatta evlere) doğru yayılan bir festival coşkusundan söz edilir (Bahtin, 2004 :191). Türkiye'deki festivallerde toplumsal karşılaşma alanı olarak şehir meydanlarından artık pek de söz edilemeyeceğinden, KYF'nin farklı mekânsal pratiklerini incelemek önemlidir. Peki böyle bir şenlik meydanının yokluğunda, 2020-2024 Türkiye'sinde 'festival meydanı' neresi olabilir? KYF'nin festival pratiklerini, makalenin teorik çerçevesini oluşturan Falassi ve Bahtin ile incelerken, bu soruyu da arka planda sorguladığımız bir mesele olarak not düşelim.

Festivalin mekânsal tasarımını ve temsilini incelemek mühimdir çünkü bu alan, "siyasi ve toplumsal çelişkilerin hayata geçirildiği bir alan" olarak yorumlanabilir (Faroqhi, 2006: 349). Osmanlı'daki şenlik örneğinde, lonca alayları sayesinde saltanat, kendisine sadık olan ve meşruiyetini tanıyan şehirli tebaayı görmüş ve bu sadakatin sürekliliğini sağlamış oluyordu (Faroqhi, 2006: 349). Atıl (1993)'in, Levni tasvirleri analizinden de anladığımız üzere, her ne kadar karnaval sosyal hiyerarşileri ters yüz etme anları idiye de Osmanlı'daki şenliklerde gerek oturma düzeni, çadırlar, sunum düzeni gibi mekânsal pratikler gerekse kıyafetler gibi ayrıntılarda sosyo-politik ve idari hiyerarşiler görünür haldeydi ve bu haliyle şenlikler, izleyiciye ve festival katılımcılarına sosyal hiyerarşileri hatırlatma mekanlarıydı. Elbette günümüz neoliberal festivalleri, "Ortaçağ şölenlerinden, iktidarın alaya alındığı fuar alanlarından" (Yardımcı, 2021: 146) ve burada örneklendirilen Osmanlı şenliklerinden çok farklıdır, oldukça farklı koşulların ve dönemlerin ürünleridir. Bununla beraber bu örnekler, mekânsal tasarımın toplum ve iktidar ilişkilerinin temsili açısından önemini göstermektedir.

Ghirardo ve Azzi Visentini, festival tarihçilerinin şehir ölçeğinde kutlamaların kentsel tasarımdaki rolüne olan ilgisine işaret etmektedir. Ozouf da Fransız devrim festivalleri üzerine çalışmasında devrimden sonraki ilk yıllarda devlet şenlikleri için inşa edilen efemeranın didaktik sembolizmine ilişkin olarak "geçit töreni rotası tipolojileri" ve "seyircilerin koreografisi" gibi analitik araçları incelemiştir. Ozouf, bu devlet festivallerinin yeni ulusal kimlik duygusunun oluşmasına yardımcı olurken özgürlük, şeffaflık, tarihsel hafıza ve halkın rolü hakkındaki yeni fikirlere -festival mekanları aracılığıyla- fiziksel bir biçim kazandırdığını söyler. (Ozouf, 1988 aktaran Bonnemaïson ve Macy, 2007: 6)

KYF de mekânsal pratiklerin hem politik hem de ekonomik kaygıları temsil ettiği bir festival olarak karşımıza çıkıyor. Ankara, İstanbul, Erzurum, Trabzon, Gaziantep, Diyarbakır, Çanakkale, İzmir, Nevşehir, Antalya ve Adana’da düzenlenen bu festivaller, festival rotalarının hem turizm açısından önemli olan büyükşehirlerde hem de -daha önce Sarı (2019: 228)’nin da dikkat çektiği- kentsel dönüşüm projelerinin yaygın olduğu büyükşehirlerde yapıldığını göstermektedir. Göksu ve Bal, kentsel dönüşüm projelerinin yöneticilerce neden önemsendiğinin unsurlarından biri olarak “kenti markalaştırma, yerel halkın ranttan pay almasını sağlama, seçmen sadakati oluşturma, siyasi itibar yaratma” ve “tarihi alanların parlatılması” faktörlerini sıralamaktadır (aktaran Sarı, 2019: 228). “Parlak bir kent imgesi yaratmak,” çeşitli aktör ve kurumların küreselleşme arzularının kentlere yüklediği bir misyon olarak da karşımıza çıkmaktadır (Yardımcı, 2021: 71). Özdemir (2010: 75) de Türkiye’deki kentsel dönüşüm projelerinde önceleri “kültür fonksiyonları”nın ikincil planda kaldığını daha sonra ise kültürün ana tema haline geldiğini vurgular (aktaran Sarı, 2019: 229). Farklı illerde düzenlenen KYF’nin o ilin turistik yerlerine atıfla tematik adlandırılmaları da (örneğin: Sümela KYF, Troya KYF, Palandöken KYF, GastroAntep KYF, Kapadokya Balon ve KYF, Efes KYF) yine markalaştırma fonksiyonunu yansıtan bir özelliktir. KYF’de de kentsel dönüşüm-festival mekânı ilişkisi hem mekân pratikleri hem de festival organizatörü devlet aktörlerinin söylemlerinde sık karşılaştığımız ‘markalaştırma’ ve ‘turizmin gelişmesi’ vurguları ile gözükmektedir.

KYF için üç gazete üzerinden yapılan söylem analizinde, festival programları ve etkinliklerine dair haberlerin yanı sıra, Kültür ve Turizm Bakanı Ersoy’un konuşmalarının aktarıldığı görülmüştür. Ersoy’un söyleminin odağındaki turizm ve “markalaşma” vurgusu sebebiyle neoliberal bir festival ve kent kültürü anlayışı ön plana çıkmaktadır. Gazete taramalarındaki önemli ayrıntılardan biri, siyasal iktidarın söylemini Kültür Bakanı’nın aktarmış olması ve ilgili haberlerde genelde Cumhurbaşkanı’nın konuşmalarının olmamasıdır (veya bu taramalarda denk gelinmemiş olmasıdır). TEKNOFEST için yapılan taramada Erdoğan’ın konuşmalarının sıklığı dikkate alındığında KYF için Erdoğan söylemlerine denk gelmemek hem ilginç bir veri hem de AK Parti’nin kültür politikalarında kültür ve sanatı nereye konumlandığına sembolik bir göstergesi olarak da yorumlanabilir. Şimdi KYF hakkındaki söylemleri yakından inceleyelim.

Kültür Bakanı Mehmet Nuri Ersoy, KYF yoluyla vatandaşların kültür sanata kolay erişiminin sağlanmasını hedeflediklerini belirttikten sonra bu festivallerin aynı zamanda “gerçekleştirildiği şehirlerin tüm dünyada

markalaşmasını artırmanın da bir başka hedefleri olduğunu” belirttiği konuşmasında festival şehirlerine trafiğin arttığını ve bunun da “otomatikman turizm yatırımcılarına ve esnafa artı bir değer kat” tığını ifade ediyor. KYF'nin yoğun hazırlık gerektirdiğini söyleyen Bakan, “festivalin gerçekleştirildiği şehirde kültür yolu rotası oluşturuyorsunuz. Sonra bu rota üzerindeki başta tescilli kültür yapıları olmak üzere kültür merkezlerinin restorasyonu, renovasyonu ve yeniden ihyalarını gerçekleştiriyorsunuz. Yani aslında bedeni oluşturuyorsunuz, sonra kültür yolu festivaliyle bu bedene ruhunu vermiş oluyorsunuz”⁴⁹ derken aşağıda bahsedeceğim kentin güzelleştirilmesi, geçit rotaları oluşturulması ve neoliberal anlayışlı kentsel dönüşüm pratiklerinin festival mekanı (festival ‘bedeni’) kurgusunda nasıl rol aldığı tartışmalarını örneklendiren nitelikte. Kültür Bakanı, turizm gelirleri ile ilgili çeşitli konuşmalarında,⁵⁰ sürekli olarak turizm rakamlarının hemen ardından festivallerden bahsederek aslında bu festivalleri neoliberal tüketim alanına konumlandığını anlamamıza yardımcı oluyor. Sadece Bakan değil, yerel yöneticiler gibi çeşitli aktörlerin de festivallerin “otelleri doldurduğunu”⁵¹ söylerken, KYF’yi aynı yere konumlandığını tespit ediyoruz. Yine, Bakan Ersoy’un eşi Pervin Ersoy da, kendisiyle yapılan söyleşide KYF’nin “kültürle turizmin birleştiği nadir noktalardan” olduğunu ve bu festival sayesinde sanatın “halkın içine indi”ğini⁵² söylerken, diğer kamu aktörleriyle benzer bir konumlandırma yapıyor. Bu “festival bedeni”nde yer alan dövizler, pankartlar ve devlet aktörlerinin sürekli varlığı⁵³ da KYF’yi devletin organize ettiğini bize hatırlatarak eski tarz (hiyerarşik rollerin ters yüz edildiği, rol değişimlerinin ve abartılı eğlencelerin yaşandığı karnavalesk) festival anlayışını bozuyor. Bu bağlamda KYF artık, şenlikli bir toplumsal eğlenceden ziyade, Agamben’in tanımladığı gibi, “istisnadan kurala dönüş”erek egemenliğin yeniden tesis olduğu ve iktidarın ayırt edilebilirliğin zorlaştığı bir etkinlik haline gelmiştir (Agamben’den aktaran Yardımcı, 2021: 149-152). KYF, tıpkı Yardımcı (2021: 149, 152)’nin bahsettiği gibi, bienal alanına kurulmuş bir gecekondu temsili misali, “sesi kısılmış bir televizyon ekranı” kadar içi boş bir toplumsallık inşa eden bir ‘festival’dir.

KYF’de karşılaşılan bir diğer önemli konu, daha önce Aksoy ve Özçetin’in (2023: 554) Beyoğlu Kültür Yolu Festivali örneği üzerinden dikkat çektiği gibi, kültür miras varlıklarının turizm geliri yaratmak için “lokomotif endüstriler” olarak kullanılmasıdır. KYF’de tarihi alanlar renöve edilip dönüştürüldükten sonra bu festivalin mekanları olarak karşımıza çıkıyor. Eric Monin de Fransız halk festivallerinin devlet yetkililerince nasıl “kentsel güzelleştirme”nin işlevi olarak görüldüğüne odaklanıyor. Monin bu festivallerin yalnızca “geçici fantezi mekanları” olmanın ötesinde, hükümet yetkililerinin ve vatandaşların

mekânsal hayal gücünde derin bir etki yarattığını söylüyor (Monin, 2007 aktaran Bonnemaïson ve Macy, 2007: 6). KYF örneğinde de festivalin, kentsel güzelleştirme ve soylulaştırma pratiği olarak kurgulandığını renovasyon pratikleri üzerinden gözlemliyoruz. KYF’de, güzelleştirme pratiklerinin yanında, tarihi mekanların dönüştürülmesindeki bir diğerkatmanın festival mekânı olarak kullanılan bazı alanların, tarihi hafızadaki yerleşik kültürel kodunun değıştirilmesi meselesi olduğunu tespit ediyoruz.

Toplumsal bellek- mekân ilişkisini festival mekanları üzerinden okuduğumuzda yeni kültür politikalarının etkisini kentsel dönüşüm ve renovasyon örnekleri üzerinden görüyoruz. Festival mekânlarından biri olarak kullanılan İzmir’deki tarihi Alsancak Tekel Fabrikası, bir “kültür sanat kompleksi”ne, Diyarbakır’da tarihte işkence uygulamalarıyla bilinen cezaevi “kültür merkezi”ne, Lefkoşa’daki tarihi Ermeni Manastırı restore edilerek “bilim merkezi”ne dönüştürülüyor ve sonuncu restorasyonun açılışı Bakan’ın yanı sıra Selçuk Bayraktar tarafından yapılıyor. Samsun’daki tarihi Tütün Deposu da dönüştürülerek Samsun Üniversitesi’ne Havacılık ve Uzay Bilimleri Fakültesi olarak açılırken, açılışta Haluk Bayraktar konuşma yapıyor.⁵⁴ Son iki örnekteki isimleri ayrıca belirtme nedenim, sadece KYF değil TEKNOFEST’in inşa ettiği kültür politikalarının da neoliberal kentsel dönüşüm pratikleriyle ve aktör ağıları ile iç içe geçtiğini göstermektir.

KYF için festival sayfaları ve gazetelerdeki incelemeler⁵⁵ sonucu karşımıza çıkan yeni kültür söylemini imgeleyen bir diğerkonu ise festivaldeki söyleşi, film gösterimi ve müzik etkinliklerinden bazılarındaki dini inanç içerikli⁵⁶ veya hükümet ile ilişkileri olduğu çeşitli tartışma gündemlerine yansımış aktörlerin davet edildiği içeriklerdir. Öte yandan bu içerikli etkinliklerin festivalin geneline yayıldığını söylemek hatalı olur. Klasik sanat etkinliklerinin (opera, bale, dans, vb.) ağırlıklı olarak yer aldığı KYF, aynı zamanda inanç odaklı yeni kimlikler ve yaşam tarzlarının da kültürel bir kod olarak dahil edildiği yeni tipte etkinlikleri de içeriyor. Bu yeni tip etkinlikler, elbette AK Parti hükümeti aktörlerinin söylemlerinde yer alan ideolojik semboller ve yeni kültürel kodları tamamlayıcı nitelikte. Örneğin, Türkiye’nin ana akım medya ünlüsü ilahiyatçı Nihat Hatipoğlu ile söyleşi⁵⁷ etkinlikleri farklı illerdeki KYF programlarında yer almış, bu söyleşilere incelenen gazetelerdeki haberlerde de olumlayıcı çerçeve ile yer verilmiştir. Hatipoğlu, Serdar Tuncer⁵⁸ gibi aktörleri Ramazan sahur programlarında görmeye alışık izleyici için bu figürlerin kültür etkinliğine dahil ederek sunulması, yeni kültürel söylemde hangi öğeleri kültür tanımına dahil ettiğini görme açısından da dikkat çekicidir. Kurucu elitlerin Batılı modernleşme anlayışı

çerçevesinde tanımlamış olduğu kültür anlayışının zıttı bir yöne evrilen ve seküler-dindar tartışmalarını da beraberinde getiren bu yeni kültür tanımı ve kodları, yine de KYF örneğinde sadece bu ikilik üzerinden genellemesi güç ve daha karmaşık kodları bir arada bulundurmaktadır. Bu noktada yine, yeni kentli genç nüfusun eski ideolojik kırılmaların uzağında duran çoklu kimlikleri, bu karmaşık kod inşasının sebeplerinden biri olabilir. Özetle, KYF'yi sadece bahsettiğimiz bu inanç odaklı etkinlikler üzerinden yorumlamak da indirgeyici bir yaklaşım olur; fakat bu etkinliklerin de yeni kültürel inşanın önemli parçaları olduğunu belirtmek gerekir.

KYF'deki film gösterimleri de AK Parti'nin önceki çalışmalarda yeni Osmanlılık olarak tanımlanan tasavvurlarını yansıttığı ve tarihi bu tasavvur çerçevesinde yeniden inşa ettiği popüler televizyon dizileriyle (Diriliş Ertuğrul, Payitaht Abdülhamid, Uyanış, vb.) benzer filmleri (Direniş Karatay, vb.) içeren etkinlikler olarak festival programlarında karşımıza çıkmaktadır. Konserler de dahil bu etkinliklerden bir kısmının farklı şehirlerdeki Millet Bahçeleri'nde düzenlenmesi de festival mekânı olarak yine Cumhurbaşkanlığı'nca inşa edilmiş mekanların görünürlüğünün olması bakımından önemli bir iktidar sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Burada bir parantez açarak festival haberlerinde işlenen bir diğer noktayı aktarmak tamamlayıcı olacaktır. Türkiye'de yıllardır film festivali geleneğini ortaya çıkaran ve düzenleyen Ankara Film Festivali ve İstanbul Film Festivali gibi organizasyonlar ile KYF işbirliği görülmezken Azerbaycan ile işbirliği içerisinde düzenlenen Korkut Ata Türk Dünyası Film Festivali (KATD), milliyetçi-muhafazakar söylemin aktarıldığı bir festival olarak ortaya çıkmaktadır. 2021 ve 2022'de, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığının da destekçisi olduğu, AA gibi ulusal medyanın da haberlerinde yer verdiği⁵⁹ KATD'ın festival sayfasında yer alan Kültür ve Turizm Bakanı Ersoy'un mesajı, Türkiye'de inşa edilen yeni kültür dünyasının konumlandırıldığı yeri yansıtmaktadır.

Türk milletinin yüzyıllar önceki akli ve vicdani hassasiyetlerini günümüze kadar taşıyan Korkut Ata millî, ahlaki, insani, manevi ve kültürel değerlerini benimseyen nesillerin mihmandarı olmuştur. Mazisini koruyan ve geliştiren; ailesini, vatanını ve milletini seven ve daima yüceltmeye çalışan nesillerin Korkut Ata gibi önderlerinin izinde yol yürümesi bizim haklı gururumuz olacaktır. Korkut Ata Türk Dünyası Film Festivali bu anlamda bizim için büyük önem taşıyor.⁶⁰

Sonuç

Bu makalede yer yer -hem pratik olması hem de içerdiği ortak ritüeller sebebiyle- karnaval ve festival kavramlarını eşanlamlı olarak kullandım. Bahtin, bu makaledeki iki festivali, karnaval kavramı ile incelediğimi görse muhtemelen eleştirirdi çünkü Bahtin'e göre devrimci bir kavram olan karnaval, laik veya teokratik fark etmeksizin "yönetimlerin çıkarlarına hizmet etmek üzere düzenlenen şenliklerle karıştırılmamalıdır" çünkü karnaval bir halk etkinliğidir ve izni "devletin uyguladığı bir takvimden çıkmaz; karnaval, rahiplerden de krallardan da önce var olan bir güçten kaynaklanır; rahipler ve krallarsa karnavala kendileri izin veriyorlarmış gibi yaparken, aslında o gücün daha büyük iktidarına boyun eğmektedirler" (Holquist, 2005: 21). Dolayısıyla karnaval literatürüne dayandırmış olsam da bu festivallerin Bahtinci bir karnavalı yansıtmadığının altını çizmekte fayda var.

'Festival' diye adlandırılmış olsa da bu çalışmada incelenen festivallerin hem Orta Çağ'daki karnavallardan hem de 20 ve 21. yy.daki festivallerin tamamına yakınından hem oldukça farklı olduğu hem de -bu farklılığa rağmen- festival morfolojisindeki ritüelleri içermesi bakımından ortak noktaları olduğu, bu araştırmadan çıkan ilk sonuç. İçeriğine bakıldığında neoliberal pazar ile daha uyumlu gözükken bu etkinliklerin festival yerine 'fuar' olarak adlandırılması daha makul olurdu. Öte yandan 'fuar'ın getireceği kısıtlı anlam havuzu- dar ekonomik yan anlamlarından ötürü- iktidara istediği sembolik sermayeyi sağlamayabilirdi. Çalışmanın başında festivali kabaca 'kolektif/toplu eğlence' olarak tanımlamıştım. İktidarın düzenlediği bu festivallerdeki kolektivitinin nasıl tanımlandığı, kimleri kucaklayıp, hangi unsurları dışladığı meselesine gelince -siyasal iktidarı da bir çeşit 'şöhret' biçimi olarak değerlendirirsek- Canetti (2019: 430)'nin şölen kitleleri üzerine söylediği şu söz özetleyici olacaktır: "Şöhret, kendisini yayan ağızlar konusunda müşkülpesent değildir. O tek *ismi tekrarlayacak* ağızlar olduğu sürece, bu ağızların kime ait olduğu hiç fark etmez." (Canetti, 2019: 430)

Bazı çalışmaların bu festivallerden bazılarını (TEKNOFEST) yükselen milliyetçiliğe veya içerisinde ideolojik kırılmaların ve çoklu kimliklerin olduğu yeni tip milliyetçiliklerin doğmasına bağladığından bahsettim. Çalışmanın başında belirttiğim gibi, kültürel alan ile milliyetçilik alanının çok fazla ortak noktası, kesişen temaları ve benzer/aynı sembolleri olduğu bir gerçek. Öte yandan, kültürel alan göz ardı edilerek sadece milliyetçilik tartışmaları üzerinden yapılan değerlendirmelerin eksik veya totolojik tartışmalar olarak kalacağı da sosyal bilim araştırmacılarının dikkat etmesi gereken bir nokta. Kültürel alanın ulus-devlet politikalarında ve politika yapım süreçlerinde etkili olması -en az farklı milliyetçilik biçimleri kadar- beklenen bir durum.

Çalışmayı, neoliberal pazar yerine, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi kavramının eleştirel yaklaşımıyla açıklamak da olası seçeneklerden biriydi. Öte yandan, makaleye dahil edilen literatürün halihazırdaki genişliği (folklor, teoloji, antropoloji, tarih, sosyoloji, kültürel çalışmalar, vb.) göz önüne alındığında, bu çalışmada ekonomi-politik ve popülerlik konularına eğilmediğimden, bu yaklaşımı analize dahil etmedim. Gelecek çalışmalar, bu perspektifi de dahil ederek katkıda bulunabilirler.

Söylem analizinden çıkan sonuçları özetleyerek bitirelim. İncelenen iki vakada, Teknofest'in iktidarın yeni gençlik inşası ve yarışma ritleri ile, Kültür Yolu Festivali'nin mekânsal örgütlenme üzerinden kurgulanan festival mekânı ve festival zamanı kavramları ve neoliberal pazar ile özdeşleşen anlatıları ve performansları olduğu çıkan sonuçlardandır. Bununla beraber, her bir festivali büyük bir anlatının parçası olarak yansıtmak indirgeyici bir tutum olur çünkü bu festivaller, farklı anlatıların, sembollerin, kurguların ve uygulamaların iç içe geçtiği; festivalin içerdiği çeşitli ritüellerin farklı kombinasyonlarla görünür olduğu kültürel etkinliklerdir. Dolayısıyla Türk toplumunun ve siyasal hayatının karmaşık yapısı, çoklu kimlikleri ve farklı nosyonlarla farklı dönemlerde değişik şekillerdeki eklemleme biçimleri, bu festivallerde de görünür olan öğelerdendir.

Festivallerin birleştirici (ulus inşası gibi, bir aradalık, eşzamanlılık yaratma fonksiyonu gibi) bir fonksiyonu varken, bu makalede incelenen festivallerde bu birleştirici fonksiyona içre bir 'farklı/öteki olana mesafe koyma'nın olduğu bir festival anlayışına dönüşme durumu da izlenmiştir.

Türkiye'nin 2000'li yıllarının ilk on yılına Rock'n Coke, H2000, Zeytinli Anadolu Rock festivali gibi sosyo-kültürel hayatta önemli yer edinen gençlik ve müzik festivalleri damgasını vurmuş, bu festivaller kamp çadırları, dikey değil horizontal örgütlenen festival organizasyonu ve karnavalvari eğlence ortamları ile gençleri mobilize eden bir karakter kazanmıştı. Dünyanın meşhur müzik gruplarını, sanatçıları getiren organizasyonlar, sektörel anlamda geniş bir pazara dönüşürken etki alanı da özellikle gençler arasında giderek genişliyordu. 2010'lu yılların sonlarından itibaren bu festivallerin organizasyonu, AK Parti hükümetinin -alkol politikalarının yanı sıra- kültürel politikadaki yeni duruşuyla birlikte (ki hükümetin, önce bu festivallerin mekanlarını değiştirmesi, sonra bu mekanları daha dar alanlara taşınması, sonrasında da iptallerin başlaması süreçleriyle devam eden) durdurulmaya başlandı ve sponsor firmalar da bu pazardan çekilince bu festivallerin de sonu geldi. Türkiye'nin son on yılında ise bu pazar, artık ekseriyetle devlet eliyle

organize edilen bir alana dönüştü ve bu kültürel alan yeni kültür politikaları söyleminin başat mekanlarından biri haline geldi. Özellikle genç kitlelerin mobilizasyonunda etkin kullanılabilen bu elverişli saha, kültür politikalarının diğer alanı olan eğitim ile de birlikte dönüştürülen bir konu oldu. Yenilenen müfredatlar, Cumhurbaşkanlığı'nın organize ettiği kamu kurumlarında staj programları ve eğitim kurumlarının (özellikle üniversitelerin) fiziki ortamının da birbirine eklemeli olduğu bu yeni kültürel alan, artık birbirine sıkı sıkıya bağlı domino taşlarından müteşekkildir ve bu taşların giderek birbirine daha sıkı perçinlenmesinin korporatist devlet anlayışını da güçlendirdiği ve daha da güçlendireceği ön görülmektedir.

Son olarak, Ozouf (1988: 133) anıtı olmayan bir festival yoktur, der. İşte AK Parti festivallerinin 'anıtı', TEKNOFEST'te 'teknolojik aygıtlar,' KYF'de ise 'restore edilmiş (turistik/otantik) mekân'dır.

Sonnotlar

1- Türkiye'de Son 4 Ayda İptal Edilen Festivaller ve Konserler. <https://indigodergisi.com/2022/08/turkiye-iptal-edilen-festivaller-konserler/>; Konser ve Festival Yasaklamaları Çoklu Hak İhlallerine Neden Olmaktadır! <https://www.ihd.org.tr/konser-ve-festival-yasaklamalari-coklu-hak-ihlallerine-neden-olmaktadir-yasakci-zihniyetin-terk-edilmesi-gerekir/#:~:text=Ara%20Malikian'%C4%B1n%2011%20Haziran,alkol%20kullan%C4%B1m%C4%B1%20gerek%C3%A7esiyle%20iptal%20edildi.Son%20erişim%20tarihi,%2012/01/2024.>

2- Türkiye siyaseti üzerine makale yazmanın zorluklarından biri, dilin yüklediği anlamların akışkanlığı ve fazlalığıdır. Adalet ve Kalkınma Partisi'nin adının kısaltması kadar basit bir konu bile, ideolojik ayrışmaları gösteren bir sembole dönüşmüş, AK Parti kısaltması partinin taraftarlarının, AKP kısaltması ise muhalefetin tercihi haline gelmiştir. Bu makaledeki AK Parti kullanımı ise partinin tüzüğünde parti adının kısaltmasının bu şekilde tanımlanmış olmasından kaynaklanmakta, politik bir taraf belirtmemektedir.

3- 'Siyasi İktidar Olduk Ama Sosyal ve Kültürel Alanlarda İktidar Değiliz.' <https://www.voaturkce.com/a/erdogan-siyasi-iktidar-olduk-ama-sosyal-ve-kulturel-alanlarda-iktidar-degiliz/3874608.html>. Son erişim tarihi, 01/12/2023.

4- Osmanlı toplumunda kamuoyunun önemini görece erken dönemde idrak eden iki önemli aktör, Şinasi ve Namık Kemal'dir ve onlar, basın yoluyla bu fikri Osmanlı toplumuyla tanıştırmaya katkıda bulunmuşlardır.

5- Efkâr-ı umuminin politik ehemmiyetinin yöneticilerce keşfinin bir diğer sonucu, yeni toplumsal gözetim mekanizmalarının (jurnalcilik gibi) da gelişmesidir. Fakat

makalenin kapsamında olmadığından, bu tartışmalara değinmekten feragat edeceğim.

6- Ulusal ve Resmi Bayramlar ile Mahalli Kurtuluş Günleri'ne dair yönetmelikteki mevzuat değişiklikleriyle de -önceki iktidarların da zaman zaman yaptığı gibi- AK Parti kültürel alanı törenler üzerinden düzenliyor. Örneğin 2017'de "Bakanlar Kurulunca vergi muafiyeti tanınan vakıf başkanları" ibaresi eklenerek bahsi geçen vakıf başkanlarının, resmi törenlere katılımı sağlanmıştır. Bkz: <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/01/20180120-16.pdf>. Son erişim tarihi, 12/01/2024.

7- Daha önceki bazı çalışmalar da kültürel alanın, 3. AK Parti hükümeti döneminde keşfedildiğini belirtiyor. Bkz: Reyhan Ünal Çınar (2020). Benzer şekilde, Aksu ve Özçetin (2023: 554) yeni Osmanlıcılık ile çerçevesi çizilmiş "Yeni Türkiye" tartışmalarının da yeni kültürel alanın kurgusu ile aynı döneme (2014'teki Cumhurbaşkanlığı seçim kampanyaları) denk düştüğünü ifade ediyor.

8- Osmanlı tarihçilerinin pek azında etnoloji ile siyaset bilimi arasında bağ kurulabildiği; kamusal törenlerin sembolik ve imgesel öneminin çok geç idrak edildiği, saray arşivleri haricindeki arşivlerin (örneğin Başbakanlık -şimdiki adıyla Cumhurbaşkanlığı- Arşivleri) de şenlikler ve geçit alaylarıyla ilgili belgeler açısından pek zengin olmadığına Faroqhi (2011: 5) dikkat çeker.

9- Türkiye bağlamında festival üzerine yazılmış kısıtlı sayıdaki makalelerin bir kısmının Milli Folklor dergisinde yayımlanması da (siyaset bilimi alanıyla ilintilendirilmemesi anlamında) bir tesadüf değil. Yine bu noktada, festival-iktidar ilişkilerini inceleyen iki önemli istisna, Yardımcı (2021) ve Sözen'in (2015) kıymetli çalışmalarıdır.

10- Yine bu dönemde düzenlenen diğer iki festival, Nunfest (veya çeşitli başka adlarla düzenlenen tesettür giyim üzerine olan çok sayıda alışveriş festivalleri) ve Sosyalfest'tir. Pozitif bilimler için Teknofest düzenlenirken, sosyal bilimler alanı için üniversitelerce düzenlenmiş biçimi olan Sosyalfest'in ilki Mayıs 2024'te Karabük Üniversitesi'nde yapılmıştır. Çalışmanın kısıtlı alanından ötürü bu festivaller kapsam dışı bırakılmıştır.

11- Makalede kültürü, Stuart Hall'un sosyal inşacı yaklaşımı ile ele alacağımdan, kültürün medyadaki temsilleri bu araştırmanın metodolojisi açısından daha da önemli hale geliyor.

12- <https://www.teknofest.org/tr/>, <https://kulturyolufestivalleri.com/>. Son erişim tarihi, 12/01/2024.

13- Bu gazeteler yerine ilk olarak belirlenen araştırma stratejisi, devletin haber ajansı Anadolu Ajansı'nın festival haberleri üzerinden değerlendirmektir. Araştırmanın pilot çalışmasında ilk olarak Anadolu Ajansı'nın haber arşivi, kültür yolu festival anahtar

kelimesi üzerinden tarandı. Bu haberlerin gazetecilik dili değerlendirildiğinde, haberlerin çoğunluğunun, raporlama (reporting) stiline olduğu, nerede hangi festivalin olduğuna dair bilgi vermesi ve genellikle -sıralar haricinde- fikir gazeteciliği yapmadığı görüldü. Bu sebeple, medyanın festival konusundaki anlamlandırma ve temsil süreçlerini daha anlaşılır biçimde okuyabileceğimiz ve okunma oranları en yüksek gözükten ana-akım ulusal gazetelerinden Hürriyet gazetesi arşivleri ile hükümet politikaları ile yakın çizgide duran ve bu yakınlığı konusunda Cumhurbaşkanı'nın takdirini ifade ettiği (bkz: NTV, Cumhurbaşkanı Erdoğan, Yeni Şafak Gazetesi'nin 30'uncu yıl dönümünü kutladı. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/cumhurbaskani-erdogan-yeni-safak-gazetesinin-30uncu-yil-donumunu-kutladi,bqSiYDHLgk6RB02w7OBozg>. Son erişim tarihi, 23/01/2024) Yeni Şafak gazetesi arşivleri analiz edilmiştir. Çalışmanın kapsamının 2 grup festival olduğu, her grup festival içerisinde farklı yıllarda düzenlenmiş fazla sayıda festivalin bulunmasından ötürü araştırmanın kapsamın geniş olması sebebiyle, yazılı basın incelemesinin alanı bir haber ajansı ve iki ulusal gazete ile sınırlandırılmıştır. Gelecek çalışmalar, muhalif ve alternatif medyanın sistematik incelemesini de içeren karşılaştırmalı bir değerlendirme ile bu araştırmanın kapsamını geliştirebilirler.

14- Aslında karnaval ve festival, birbirinden farklı kavramlar ama festival literatürü, karnaval literatürü üzerinden geliştiği ve hem performatif hem de teorik kaynakları, karnavalın tarihine uzandığı için ben de bu çalışmada festival literatürünü, karnaval literatüründen başlatıyorum. Öte yandan, karnaval ve festival, birbirinden oldukça farklı toplumsal olaylar olarak da değerlendirilebilir. Bilhassa ticari festivaller, karnaval mantığından/amacından/fonksiyonundan/uygulanışından oldukça uzağa düşüyor. Keza, çeşitli aktörlerce organize edilmiş festivallerin, Bahtıncı bir halk karnavalından çok uzağa düştüğünü not etmek gerekir.

15- Umberto Eco'nun Ortaçağ tarihi üzerine yazdığı dört ciltlik hacimli eserinde, birkaç özel ad dışında festival kelimesinin neredeyse hiç kullanılmamış olması çok şaşırtıcı değil. Kolektif törenler, eserin Türkçe çevirisinde tören, karnaval veya bayram olarak ele alınmış. Aslında bu durum çeviriden kaynaklı bir meseleden ziyade festival kavramının daha modern döneme ait bir olgu olması, karnavalın hem kronolojik hem de anlam ve performatif bakımlardan ayrışmasından kaynaklanıyor. bkz: Eco 2014.

16- Faroqhi (2018: 152), 17. yy. sonu ve 18. yy.'da Osmanlı'da Balkan panayırlarının taşıdığı ticari önemden bahseder.

17- Örneğin: Yünüm Böğüt Şenliği (Gündüz Alptürker, 2002).

18- Tarihi örnekleri incelediğimizde, şenlik ve festival kavramlarının birbirinin yerine kullanıldığı durumlarla karşılaşırız. Bunda, 1980lerdeki ekonomik dönüşümün de etkili olan faktörlerden biri olduğunu söylemek mümkün çünkü Türkiye özelindeki bu örneklerde, 80lerin başlarında "şenlik" olarak ifade edilegelen etkinliklerin

afişlerinde 1980lerin sonlarına gelindiğinde “festival” olarak adlandırıldığını görüyoruz. Ankara Film Festivali’nin 1988’den beri yapılan festival afişlerini incelediğimde, ilk 3 şenliğin (1988-89-90), “şenlik” olarak adlandırıldığı, 4. Festival afişinden (1992) itibaren ise “festival” olarak adlandırıldığını gözlemledim (Bkz: <https://filmfestankara.org.tr/afisler>). Benzer şekilde, İstanbul Film Festivalini incelediğimde şu şekilde değişiklikler gördüm: 1982-88 arasındaki 7 etkinlik afişinde “İstanbul Sinema Günleri” diye adlandırılırken, 1989’da 8.sinden itibaren “İstanbul Uluslararası Film Festivali” olarak adlandırılıyor. (<https://film.iksv.org/tr/arsiv/e-kataloglar>). Daha eski örneklere baktığımızda ise 19 Mayıs Atatürk’ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı’nın fikri temeli olan İdman Bayramı da İdman Bayramı (1916), Mektepliler İdman Bayramı (1924), Jimnastik Şenlikleri (1928), Mektepliler Bayramı (1931), İdman Şenlikleri (1934) şeklinde çeşitli biçimlerde ifade edilmiştir (Alkan, 2011). Buradan da anlaşılacağı gibi, tarihten örnekler, bayram, gün, şenlik, festival, kutlama vb. kavramların zaman zaman aynı/benzer etkinlikleri ifade etmede kullanıldığını göstermiştir.

19- Festival etimolojisine bakmadan önce, Mona Ozouf’un festival ve aydınlanma ilişkisine dair söyledikleri için bir parantez açmak yerinde olacaktır. Ozouf (1988: 1-4) Aydınlanma ile birlikte yapılan festival analizlerin çoğunun, ‘aydınlanmış, rasyonel aklın’, artık aydınlanma öncesindeki aylak (idle) bir festival anlayışına uymayacağı ön kabulü üzerinden değerlendirildiğini belirtir. Ozouf (1988:1), geleneksel festivalin bir süre sonra “aydınlanmış zihinlerin” gerçek manada şenlikli (karnavalvari) kutlamaların geçmişte kaldığına dair kesin bir kavrayışsızlığın ürünü olan itici bir imaj yarattığını belirtir. Aslında modern zamana ait kutlamaların özü geçmişe dayanan “aylaklık sevgimizden” kaynaklanır; fakat modern (Aydınlanma) döneme ait “israfa duyulan nefret”, “festivallerin beraberinde getirdiği disiplinsizlik korkusu” ile el ele gitmektedir. Öyle ise, aydınlanmış aklın değerlendirmesi şu yönde olacaktır: “dindarlığa adanan kutsal günler” pratikte sarhoşluk ve isyankâr yaşam, kavga ve hatta cinayet vesilesi haline geliyorsa ahlaki ve dini öğretiyle uyumlu ve ekonomik açıdan rasyonel olan şey nedir (Ozouf, 1988: 1-2)? Günümüz popüler festivallerini değerlendirmede iki yol izlendiğini belirtir Ozouf (1988: 3): ya tuhaf olarak değerlendirildiler ya da barbar olarak görüldüler. Bu toplu eğlencelerdeki halk heyecanı, aydınlanmış aklı “tedirgin eden” veya “gücendiren” bir durum olarak görüldü. Özetle Ozouf (1988: 4), çağdaş festivaller üzerine yapılan değerlendirmelerin, aydınlanmış akıl ile festivalin “boşanması” üzerinden okunduğunu kaydeder.

20- Net bir ayırım olmasa da, festum Türkçe’deki kutlama ile feria ise dini ve milli bayramlar ile benzeşiyor diyebiliriz. Örneğin Türk toplumundaki dini bayram günlerinde, oruç tutulmaz (feria –“abstinence from”), işe gidilmez (“rest from-work”); milli bayramda kurucu lider ve kurulan ulus-devlet şerefine gösteriler yapılır ve o günler tatildir (yani rutindeki çalışmaya ara verilir); festum’la benzeşen örnek olarak ise yeni yıl kutlamasını verebiliriz.

21- <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/karnaval>. Son erişim tarihi, 20/12/2023.

22- Örneğin, yünüm böğet şenliğindeki koyun yıkama geleneğinde çobanlar, boyadıkları koyunları sudan geçirme yarışı yaparlar. “Bu yarışma, yöre halkının beraber eğlendikleri, içerisinde “rekabetin” ve “arınma ritüelinin” yer aldığı yıllık bir şenliktir.”(Gündüz Alptürker, 2022: 124). Burada “[s]uya girmeden önceki hâl kaosu, karmaşayı, kirliliği temsil ederken; sudan çıktıktan sonraki hâl kozmosu, düzeni, temizliği temsil etmektedir.” (Baysal 2019: 142 aktaran Gündüz Alptürker, 2022: 125).

23- ‘Çocukluktan erkeklığe’ geçişin bir kutlaması olarak sünnet törenleri, yaş geçişi olarak doğum günü kutlamaları, bir yıldan diğerine geçişi temsil eden yılbaşı kutlamaları ve bir mevsimden diğerine geçişi simgeleyen hasat şenlikleri geçiş ritine örnek olabilir.

24- Anneler Günü, Babalar Günü, Sevgililer Günü, futbol derbileri, jazz festivalleri, kurucuların doğum günleri anmaları, vb. etkinliklerde görünür olan çeşitli rit ve ritüelleri de sıralayan Falassi (1987:6) bu örnekleri çoğaltmaktadır. Bunlar, modern feria’ların varlığını göstermektedir.

25- Festivalin kim tarafından düzenlendiği meselesi tartışma konusudur. “Türkiye’nin Milli Teknoloji Hamlesi” (<https://www.t3vakfi.org/tr/hakkimizda/biz-kimiz/>, Son erişim tarihi, 12/1/2024) sloganıyla düzenlenen bu festivalin Cumhurbaşkanı Erdoğan’ın damadı Selçuk Bayraktar’ın Mütevelli Heyeti’nde yer aldığı T3 Vakfı ile Yönetim Kurulu’nda olduğu şirket Baykar Grubu tarafından, çeşitli devlet kurumları/ bakanlıkların da paydaşı ve maddi destekçisi olarak gerçekleştirilmesi, bu festivalin sloganlarının, devlet projesi olarak lanse edilmesinin eleştirilmesine ve iktidar-özel girişim alanı ilişkilerinin yeniden sorgulanmasına sebep olmaktadır. Bu tartışmalar, alternatif ve muhalif medyada zaman zaman gündeme gelen konulardandır.

26- <https://www.teknofest.org/tr/corporate/about/>. Son erişim tarihi, 20/12/2023.

27- Cumhurbaşkanı Erdoğan: Gençlerimizin Hayalleri ve Düşünceleri Bizim İçin Hayati Önemdedir. <https://www.aa.com.tr/tr/gundem/cumhurbaskani-erdogan-genclerimizin-hayalleri-ve-dusunceleri-bizim-icin-hayati-onemdedir/2422260>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

28- ‘Teknofest Kuşağı Geliyor’ ... Bu kez İzmir’de Düzenlendi. <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/teknofest-kusagi-geliyor-bu-kez-izmirde-duzenlendi-42337171>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

29- Son dakika haberi: Cumhurbaşkanı Erdoğan'dan gençlere cep telefonu ve bilgisayar müjdesi. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/son-dakika-cumhurbaskani-erdogandan-kritik-kabine-toplantisi-sonrasi-onemli-aciklamalar-42336518>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

30- Emine Erdoğan'dan TEKNOFEST Paylaşımı. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/emine-erdogandan-teknofest-paylasimi-42324436>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

31- Bakan Kacır'dan 'T kuşağı' paylaşımı. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bakan-kacirdan-t-kusagi-paylasimi-42321706>. Son erişim tarihi, 01/12/2023.

32- Son dakika haberi! Cumhurbaşkanı Erdoğan: Bölgede tüm krizlerin çözümü Türkiye. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/son-dakika-haberi-cumhurbaskani-erdogandan-onemli-aciklamalar-42323184>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

33- Bakan Kurum: Milliyetçilik Türkiye'ye 20 yılda 1 asırlık eserleri kazandırmakla olur. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bakan-kurum-milliyetcilik-turkiyeye-20-yilda-1-asirlik-eserleri-kazandirmakla-olur-42270895>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

34- Bakan Bak: Her alanda güçlü bir gençlik geliyor. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bakan-bak-her-alanda-guclu-bir-genclik-geliyor-42323641>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

35- BAE'ye ait Fursan Al Emarat Hava Akrobasi ekibi, İstanbul'da gösteri uçuşu yaptı. Bkz: TEKNOFEST İstanbul'daki uçuş gösterileri ziyaretçilerin beğenisini kazandı. <https://www.aa.com.tr/tr/teknofest/teknofest-istanbuldaki-ucus-gosterileri-ziyaretcilerin-begenisini-kazandi/2886154>. Son erişim tarihi, 01/01/2024.

36- Bu söylemin daha az çatışmacı olduğu konusu tartışmaya açıktır. Göstergibilimsel alternatif bir yorumla şöyle de denebilir: AK Parti'nin buradaki iletişim ve yeni kültürel kodları kurgulama stratejisi, 'eski Türkiye'ye ait 'gösteren'leri sabit tutarak, 'gösterilen'i değiştirmeye çalışmaktır. (İlerleyen sayfalarda bu yaklaşım, başka bir örnek ile açıklanmıştır.)

37- Örneğin festival sayfasında şöyle belirtilmektedir: "TEKNOFEST'TEN 100. Yıla Özel: ... Cumhuriyetimizin 100. yılında, üç büyük şehrimizde; ... düzenlenen ve yine yeni bir rekora imza atan TEKNOFEST'i toplamda 4,5 milyondan fazla kişi ziyaret etti." (<https://www.teknofest.org/tr/corporate/about/>)

38- Yüzüncü Yıl Marşı için bkz: <https://www.yuzuncuyil.gov.tr/100.yil-marsi> ve Türkiye Yüzyılı Şarkısı için bkz: https://www.youtube.com/watch?v=TOVAh_li_c&ab_channel=TRTHaber. Son erişim tarihi, 01/01/2024.

39- Cumhurbaşkanı Erdoğan: Diyarbakır Cezaevi'ni yakında boşaltıyor, kültür merkezi olarak hizmete sunuyoruz. <https://www.aa.com.tr/tr/gundem/cumhurbaskani-erdogan-diyarbakir-cezaevini-yakinda-bosaltiyor-kultur-merkezi-olarak-hizmete-sunuyoruz/2299575>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

40- Almanya'da düzenlenen alkol festivali suç filmlerini aratmadı: Yüzlerce kişi yaralandı. <https://www.yenisafak.com/dunya/almanya-da-duzenlenen-alkol-festivali-suc-filmlerini-aratmadi-yuzlerce-kisi-yaralandi-3862159>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

41- Alkolün, iktidar medyası için önemli bir karşıt-kültürel kod olduğu, festival organize eden kişiyle yapılan röportajda muhabirin "Bursa'daki festival (Nilüfer) içki satışı olmadan gerçekleşti ve yine büyük bir kitleye ulaştı? Alkol olmadan da büyük bir festivale imza atılabileceği görüldü. Bu konudaki fikrinizi almak istiyorum" şeklindeki aslında soru olmayan- yönlendirici ifadesinde de görülebilir. Bkz: Konya'da festival var. <https://www.yenisafak.com/hayat/konyada-festival-var-3860220>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

42- Örneğin Atalay Taşdiken, film festivali anlayışını eleştirdiği sözlerinde, "algımızın değiştirildi"ğini şöyle belirtiyor: "festival filmi deyince algımız o kadar değiştirildi ki. Biraz da ... bunun konuşulmasını gündeme getirmek istedim. Sadece defolu, arızalı ... karakterlerin dünyasına kamera tutan filmlere övgü, insani olana, irfani olana dudak bükme maalesef bizim festival anlayışımızın bir gerçeği oldu. ... izleyiciye ulaşmayan bir film, bence bitmemiş bir filmdir." <https://www.yenisafak.com/hayat/festival-almimiz-sorgulanmali-3864413>. Son erişim tarihi, 23/12/2023. Yine, Ali Saydam köşesinde, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin ödül törenindeki konuşmaların, CHP ve Halk TV ile aynı çizgide olduğunu belirterek siyasi propaganda aracı haline geldiği şeklinde eleştiriyor. <https://www.yenisafak.com/yazarlar/ali-saydam/al-gulum-ver-gulum-festivali-2064257> ve <https://www.yenisafak.com/yazarlar/ali-saydam/helal-olsun-bakanliga-4564665>. Son erişim tarihi, 23/12/2023. Öte yandan Saydam, TEKNOFEST'ten bahsettiği yazısında Z kuşağı sıfatının Batı'nın bizim gençliğimize zorla giydirmeye çalıştığını, bunu aşmak için de çalışan, üreten, kendine ve çevresine faydalı olmayı amaç edinen Teknofest'e bakmak gerektiğini belirtiyor. <https://www.yenisafak.com/yazarlar/ali-saydam/tek-umut-turkiye-4567473>. Son erişim tarihi, 23/12/2023.

43- Bkz: <https://www.yenisafak.com/gundem/ibnbn-duzenledigi-dogaclama-dans-festivali-tepki-cekti-vatandaslar-ilginc-goruntuler-icin-ne-kadar-odendigini-sordu-3834111>, <https://www.yenisafak.com/gundem/feto-belgeselli-festival-iptal-4564019>. Son erişim tarihi, 23/12/2023.

44- Festivalde, askeri pilotların giydiği lacivert mont ise bir diğer sosyal katmanı yansıtmaktadır.

45- Bu süreçte kriz yönetimiyle ilgili Kızılay gibi başat kamu kurumlarının karnesinin zayıf olduğu durumunun aleniliğini de not etmek gerekir.

46- Sosyal inşacı kurama göre, sosyal gerçekliği anlama biçimlerimiz çeşitlidir. Kişisel deneyime dayanmayan gerçeklik sembolik gerçeklik üzerinden algılanır. Sembolik gerçekliği ise çoğunlukla medya temsilleri veya uzmanlar, siyaset yapıcılar, vb. profesyonellerin görüşleri yoluyla anlamlandırırız. Sosyal gerçeklikte ise kendi deneyimimiz ile sembolik gerçekliği birleştirerek kendi sosyal gerçeğimizi kurgularız. Kişisel olarak deneyimlemediğimiz -ki toplumsal bilginin (social knowledge) genellikle kişisel tecrübeye dayanma olasılığı düşüktür çünkü her durumu bireysel olarak tecrübe edebilme imkânı kısıtlıdır- bilginin kaynağı, genellikle medya ve uzmanlardır ve onlar yoluyla oluşturduğumuz sosyal gerçeklik üzerinde etkilidirler (Surette, 2011: 29-32).

47- Teknofest'teki festival mekanının kurgulanış biçimi, sosyal medya kuşağının "pics or did not happen" –"fotoğraf göndermezsen anlattığına inanmam/anlattığın gerçek değil"- sloganıyla da uyumlu bir proje çünkü uçaklar önünde çekilen fotoğraflar oldukça 'elle tutulabilir,' somut ve 'gerçek'. Teknofest'teki bu 'dokunma' ve 'poz verme' meselesine Altundağ ve Esin de değiniyor (Tar, 28 Ocak 2024; Altundağ ve Esin, 2024).

48- Castells'e göre festivaller "yönetimdeki bürokrasilerin köşeye çekilmesinin ve uzaklığının yerine, yaratıcılığın neşesini, kamusal alanın paylaşımını geçiren alternatif bir hayat ve anlam projesinin ifadesidir. ... topluma, bir iyilik imgesi de yansıtır ve katılımcıları, çoğunun ait olduğu gençlik kültürünün dilinde çok boyutlu bir etkinliğin keyfine davet eder. Dolayısıyla kamusal kutlama, hareket adına, neşenin değeri adına kendi başına bir hedeftir, ama aynı zamanda medyayla bir iletişim biçimidir; haberlerin genel diline eğlence olarak tercüme edilebilecek ilginç görüntüler ve sesler sunar" (2006: 204).

49- Bakan Ersoy, Kültür Yolu Festivallerine ilişkin açıklamalarda bulundu. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/bakan-ersoy-kultur-yolu-festivallerine-iliskin-aciklamalarda-bulundu/2995053>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

50- Bakan Ersoy: Son birkaç yıldır 200 ülkede tanıtım yapıyoruz. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/bakan-ersoy-son-birkac-yildir-200-ulkede-tanitim-yapiyoruz/2958349>; Kültür ve Turizm Bakanı Ersoy: 47 milyon turist, 37 milyar dolar gelir hedefinin yakalanmasında sıkıntı görmüyorum. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/kultur-ve-turizm-bakani-ersoy-47-milyon-turist-37-milyar-dolar-gelir-hedefinin-yakalanmasinda-sikinti-gormuyorum/2713585>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

51- Kültür ve Turizm Bakanlığınca düzenlenen festival Kapadokya'da otelleri doldurdu. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/kultur-ve-turizm-bakanliginca-duzenlenen-festival-kapadokyada-otelleri-doldurdu/2965735>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

52- Festival şehre mutluluk getiriyor. <https://www.yenisafak.com/hayat/festival-sehre-mutluluk-getiriyor-4550958>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

53- Haber fotoğrafında jonglörlerin varlığı eski tarz festival anlayışına benzer gibi gözükse de devlet aktörleri ve dövizleri, kendini bize hatırlatıyor. Bakan Ersoy, Türkiye Kültür Yolu Festivali'nin Nevşehir'deki etkinlik alanlarını inceledi. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/bakan-ersoy-turkiye-kultur-yolu-festivalinin-nevsehirdeki-etkinlik-alanlarini-inceledi/2961881>. Son erişim tarihi, 23/12/2023.

54- Alsancak Tekel Fabrikası için bkz: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/bakan-ersoy-tarihi-alsancak-tek-el-fabrikasi-bir-kultur-sanat-kompleksi-olarak-hizmete-acilacak/2695829>; Lefkoşa'daki Ermeni Manastırı: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/17-bilim-merkezi-lefkosada-kktcy-e-de-tekno-fest-sozu-42357782>; Samsun'da Tütün depoları: <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/haluk-bayraktar-samsun-da-mill-i-tekno-loji-hamlesi-tekno-lojik-tekelle-smeye-karsi-bir-direnis-42345370>. Son erişim tarihi, 23/12/2023.

55- KYF'nin resmi festival internet sitesinde (<https://kulturyolufestivalleri.com/kultur-yolu>), önceki yılların programlarına erişilememektedir. Bu eski programlara alternatif sayfalardan ve haberlerden kısmen erişim sağlanabilmektedir.

56- Bkz: <https://baskent.kulturyolufestivalleri.com/etkinlikler/cocuguma-dinimi-sevdiriyorum-merve-gulcemal> , <https://sur.kulturyolufestivalleri.com/etkinlikler/diyarbakir-da-peg-yam-ber-sevgisi-ve-din-egitimi-prof-dr-davut-isikdogan> , <https://antalya.kulturyolufestivalleri.com/etkinlikler/hz-peg-yam-beri-yeniden-dusunmek-yasin-pisgin>. Son erişim tarihi, 30/12/2023.

57- Bkz: <https://palandoken.kulturyolufestivalleri.com/etkinlikler/nihat-hatipoglu-ile-dosta-dogru>. Son erişim tarihi, 30/12/2023.

58- Bkz: <https://baskent.kulturyolufestivalleri.com/etkinlikler/ezgi-gecesi>. Son erişim tarihi, 30/12/2023.

59- Yönetmen Metin Günay, Metehan ve Oğuz Kağan'ın hayatını anlatacak. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/yonetmen-metin-gunay-metehan-ve-oguz-kaganin-hayatini-anlatacak-projelere-hazirlaniyor/2419803>. Son erişim tarihi, 12/12/2023.

60- <https://korkutatafilmfestivali.com/mesajlar/#1631915402807-6986dfd0-54c8>. Son erişim tarihi, 23/12/2023.

Kaynakça

Aksoy A ve Özçetin B (2023). Özel Dosya: İmkân Alanı olarak Kültür Sayı Editörlerinden. *Reflektif Journal of Social Sciences*, 4 (3), 553-562.

Altundağ M Y ve Esin A (22 Ocak 2024). TEKNOFEST'lerin Ruhu: Tekno-milliyetçilik. *Birikim*. <https://birikimdergisi.com/guncel/11614/teknofestlerin-ruhu-teknomilliyetcilik>.

Anderson B (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Atıl E (1993). The Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival, *Muqarnas*, Essays in Honor of Oleg Grabar. 10, 181-200.

Bahtin M (2005). *Rabelais ve Dünyası*. Çev. Ç Öztekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin M M (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Çev. C Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.

Batuman B (2022). *Milletin Mimarisi: Yeni İslamcı Ulus İnşasının Kent ve Mekân Siyaseti*. Çev. Ş Tokel, İstanbul: Metis Yayınları.

Bauman R (1987). The Place of Festival in the Worldview of the Seventeenth-Century Quakers. İçinde: A Falassi (der), *Time Out of Time*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 93-98.

Canetti E (2019). *Kitle ve İktidar*. Çev. G Aygen, 9. Basım, İstanbul: Ayrıntı.

Connerton P (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* Çev. A Şenel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton T (2005). *Kültür Yorumları*. Çev. Ö Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eco U (der) (2014). *Ortaçağ*. Cilt: I, II, III, IV. Çev. L. T Basmacı, İstanbul: Alfa Yayınları.

Erdoğan İşkorkutan S (2017). 1720 Şenliği'nde Yemek Üzerinden İfade Edilen Sosyal Hiyerarşileri Anlamak. *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies*, L (2017), 117-152.

Esin A (26 Temmuz 2023). Türkiye'de Savunma Sanayii ile Otoriter Rejim İlişkisi. *Birikim*. <https://birikimdergisi.com/guncel/11460/turkiyede-savunma-sanayii-ile-otoriter-rejim-iliskisi>.

Falassi A (der) (1987). *Time Out of Time: Essays on the Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Faroqhi S N (2006). Guildsmen and handicraft producers. İçinde: S Faroqhi (der), *The Cambridge History of Turkey: Volume 3*. Cambridge University Press, 336-355.

Faroqhi S N (2018). *Osmanlı Şehirleri ve Kırsal Hayatı*. Çev. S Özcan, 3. Baskı, İstanbul: DoğuBatı Yayınları.

Gazneli D ve Sofuoğlu Kılıç N (2020). Tesettürden Ölçülü Giyime. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 16, Özel Sayı:1, 44-70.

Gündüz Alptürker İ (2022). Derviş Zaim'in Devir Filminin Halk Bilimi Açısından Değerlendirilmesi: Yünüm Böğēt Şenliği. *Millî Folklor*, 135, 119-134.

Hall S (der) (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. Çev. İ Dündar, İstanbul: Pinhan.

Hobsbawm E (1995). *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik: "Program, Mit, Gerçeklik."* Çev. O Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Holquist M (2005). İngilizce Baskıya Önsöz. İçinde: M Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, Çev. Ç Öztekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 15-26.

İlim F (2016). *Bahtin: Diyaloji, Karnaval ve Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kandiyoti D ve Saktanber A (2012). *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. Çev. Z Yelçe, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

Kırlı C (2009). Surveillance and Constituting the Public in the Ottoman Empire. İçinde: S Shami (der), *Publics, Politics and Participation: Locating the public sphere in the Middle East and North Africa*. New York: Social Science Research Council 177-204.

Kütük-Kuriş M (2020). Piety, fashion and festivity in a modest fashion shopping mall in Istanbul. *International Journal of Fashion Studies*, 7 (2), 167-191.

Lachmann R vd. (1988-1989). Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. *Cultural Critique*, 11, 115-152.

Ozouf M (1988). *Festivals and the French Revolution*, Çev. A Sheridan, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

Özbudun S (1997). *Ayından Törene*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Mardin Ş (2012). Adlarla Oyunlar. İçinde: D Kantiyoti ve A Saktanber (der), *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 127-140.

Rahimi B (2014). Nahil, Sünnet Törenleri ve Tiyatro Devlet. İçinde: D Sajdi (der), *Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri: On Sekizinci Yüzyılda Hayat Tarzı ve Boş Vakit Eğlenceleri*, Çev. A Onocak. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Russell E (2007). *The History of Quakerism*. Kissinger Publishing.

Salamone F A (2004). *Encyclopedia of Religious Rites, Rituals, and Festivals*. New York, London: Routledge.

Sarı E (2019). Neoliberalizmin kültür politikası: Ankara'da kentsel turizm ve kenarda bıraktıkları. İçinde: F Şenol Cantek (der), *Kenarın Kitabı: "Ara"da Kalmak, Çeperde Yaşamak*. 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 221-254.

Sözen Ü (2015). Etnik Kimlik Siyaseti ve Festivaller: Munzur Festivali'nde Kolektif Aidietlerin Yeniden Üretimi ve Kimliğin Çatışmalı Görünümleri. *MSGSU Sosyal Bilimler*, 12, 118-138.

Surette R (2011). *Media, Crime, and Criminal Justice: Images, Realities, and Policies*. Wadsworth: Cengage Learning.

Tar Y (2024). İnsan Manzaraları. T24. 28 Ocak. <https://t24.com.tr/yazarlar/yildiz-tar-insan-manzaralari/dunyaya-kafa-tutan-turkiye-ye-yakindan-dokunmak-teknofest-lerle-orulen-yeni-siyaset-ne-anlatiyor,43296>. Son erişim tarihi, 28/01/2024.

Turner E (der) (2012). *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*. US: Palgrave MacMillan.

Ünal Çınar R (2020). *Ecdadın İcadı: AKP İktidarında Bellek Mücadelesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

van Gennep A (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: Chicago University Press.

Yardımcı S (2021). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz H (2013). *Becoming Turkish: Nationalist Reforms and Cultural Negotiations in Early Republican Turkey, 1923–1945*. New York: Syracuse University Press.

Yırtıcı H (2005). *Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kültür Politikası: Kısa Bir Değerlendirme

Fusun Üstel

ORCID: 0009-0008-4705-6737

E-Posta: fusunustel@gmail.com

Kültür politikasının bir kamu politikası çerçevesinde Batı devletlerinin gündemine geldiği 2. Dünya Savaşı sonrası Refah Devleti uygulamalarından¹ bu yana, köprünün altından çok sular aktı. Yüzyıllar boyunca farklı anlamlar yüklenen, milliyetçiliğin yükselmesiyle birlikte uluslar kuran ve dağıtan kültür, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren devletler için bir kamu politikası nesnesi, düzenlenmesi ve denetlenmesi gereken bir alan hâline gelir. Söz konusu düzenleme ve denetleme kaygısı, Avrupa’da farklı kurumsal yapılanmalar ile kendini gösterir. Büyük Britanya, İngiliz liberalizminin etkisiyle kültürle yüz göz olmamayı seçmiş; seviyeyi korumuş; mesafeli yönetim ilkesi (*arm’s length principle*) doğrultusunda alanı, 1946’da bir yarı özerk hükümet dışı kuruluş olarak kurulan Büyük Britanya Sanat Konseyine² (Arts Council of Great Britain-ACGB) bırakmıştır. Fransa ise yine “büyük”lüğünü göstermiş, devletin kültür alanına müdahalesinin meşruiyeti ve gerekliliği konusundaki kadim geleneği sürdürerek, V. Cumhuriyet’in kuruluşunun hemen ertesinde bir Kültür İşleri Bakanlığı (1959) ihdas ederek yazar André Malraux’un ellerine teslim etmiştir. Yakın geçmişlerindeki totalitarizm sonucu hayatın her alanına nüfuz eden devasa kültür ve propaganda bakanlıklarına sahip olan İtalya ve Federal Almanya Cumhuriyeti ise merkezi bir yapılanmadan uzak duracaklardır. İtalya, kültür alanındaki yetki ve sorumlulukları çeşitli bakanlıklar içindeki müdürlüklere paylaştırırken; Federal Almanya Cumhuriyeti, kültürel federalizmin avantajlarını öne çıkararak merkezi bir yapılanmadan kaçınacak; Alman Demokratik Cumhuriyeti ise, *Kulturbund* ve Sanat Akademisinden sonra 1954’te merkezîyetçi yapıyı daha da güçlendirecek olan Kültür Bakanlığını kurarak “sosyalizmin inşası”nı (*Aufbau des Sozialismus*) hızlandırmaya öncelik verecektir.

Tercihler ve öncelikler farklı; ortalık dağınıktır. Ancak bu dağınıklık, Kültür Politikası Çalışmaları’nın 1990’larda bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkması ve bu süreçte alanı anlama ve anlamlandırma çabalarının; özellikle de karşılaştırmalı araştırmaların artması sonrasında belli başlı modeller çerçevesinde bir düzene kavuşturulur. Merkezîyetçilik-ademi merkezîyetçilik ekseninin belirlediği farklı modellere³ ve kurumsal yapılanmalara rağmen, Savaş sonrası Avrupa devletlerinin kültür politikasını biçimlendiren bazı temel ilkeler de söz konusudur. Bu ilkelerin başında

kültürün bir hak kategorisi olarak kabul edilmesiyle birlikte kültürün demokratikleşmesi politikasına öncelik tanınması gelir. 1948’de Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilen İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi’nin 27. maddesinde sosyal ve ekonomik haklara ek olarak ilk kez kültür hakkı da yer almıştır.⁴ Kültür hakkı, kültüre hukuki bir statü kazandırmış; temel bir insan hakkına dönüştürmüştür. Hedef, liberal eşitlik projesi temelinde kültüre erişimin evrenselleştirilmesi; uygulamada ise “hangi kültür?” ya da “kim/lerin kültürü” sorularını bir kenara bırakarak, yüksek kültür ile kitleler ile arasındaki mesafeyi kısaltmaktır. Bununla birlikte, söz konusu mesafe kısaltmamış; kültüre erişimdeki sınıfsal, coğrafi, toplumsal cinsiyet temelli vb. eşitsizlikler sürmü; kültürün demokratikleşmesi politikaları kat edilen mesafeye rağmen bir ideal olarak kalmıştır.

1980’lerden sonra ise kültür hakkından ve kültürün demokratikleşmesi hedefinden bu kez yeni koşulların, özellikle de kimlik temelli hak mücadelelerinin etkisiyle kültürel hakların tanınmasına ve kültürel demokrasinin tesisine doğru bir süreç başlayacaktır. Kültürel haklar ve bu çerçevede kültürel demokrasi, kültüre erişim vurgusundan bütün çeşitliliğiyle “herkes”in kültürel üretim, tüketim ve dağıtım kaynaklarına ve araçlarına erişiminin güvence altına alınmasına, başka bir anlatımla yerel, bölgesel ve azınlık kimliklerinin tanınması ve karar alma ve yaratım süreçlerine katılmasına kayışın bir ifadesidir (Gattinger, 2012: 3). Ancak söz konusu süreç, kolay olmamış, çeşitli dirençlerle karşılaşmıştır. Kültürel haklar demir leblebidir; bir “Truva atı” olmasından, “güvenlik açığı” oluşturmasından, ulusal bütünlüğe gizlice sızarak devletlerin geleneksel egemenlik haklarını ihlal etmesinden çekinilir. Bir başka çekince de kültürel hakların kolektif haklar çerçevesinde talep edilmesi durumunda yol açabileceği kültürel görecelilik (Chokr, 2007) ve gettolaşma eğiliminin demokrasiyi tehdit etmesidir. Bununla birlikte, sınırlı sayıda da olsa bazı devletler, kültür hakkının yanı sıra kültürel hakların tanınması, korunması ve teşvikini iç hukuk yoluyla, anayasalarından başlayarak farklı hukuki ve idari düzenlemelerle güvence almaya yöneleceklerdir.

1980’ler aynı zamanda kültür hakkından sonra kültürel hakların da uluslararası insan hakları araçlarında yer almaya başladığı bir dönemdir. İkiz Sözleşmeler’in açtığı yoldan devam edilerek, belirli toplulukların üyesi bireylere geçici statüleri (mülteciler, tutuklular vb.) ya da kalıcı koşulları (kadınlar, engelliler vb.) nedeniyle özgül hakların tanınması yaklaşımı öne çıkmış (Detrick, 1992: 20); başta BM’nin Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Uluslararası Sözleşmesi (CEDAW-1979) ve Çocuk Haklarına Dair

Sözleşme (1989) olmak üzere çeşitli insan hakları araçlarıyla taraf devletler kültürel haklar konusunda da yükümlü kılınmıştır. 1990'lı yıllarla birlikte Avrupa Konseyi de kültürel haklar konusunda çeşitli araçlar geliştirir; Bölgesel ya da Azınlık Dilleri Avrupa Şartı (1992) ve Ulusal Azınlıkların Korunmasına İlişkin Çerçeve Sözleşme (1994) imzaya açılır. Yeni binyle ise UNESCO'nun Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi (2005) ile girilecektir. Kültürel çeşitlilik ifadesi birçok yaraya aynı anda deva olmaya, küreselleşmenin dayattığı koşullarda farklı çıkarları uzlaştırmaya yönelik kaygan bir kavramdır (Wolton, 2003: 65).⁵ Sözleşmenin amacı, kültürel mal ve hizmetlerin küresel ölçekte dolaşımını ve bu çerçevede ticaret ile kültür arasındaki hassas dengeyi korumanın yanı sıra, devletler, sivil toplum kuruluşları ve kültür endüstrilerine yönelik normatif bir ilkeler bütünü oluşturmaktır (Vlassis, 2007: 3). Bu çerçevede Sözleşme, kültürel çeşitliliği sürdürülebilir kalkınma, barış ve güvenlik, insan hakları, gelişme, azınlıklar, yerli halklar, geleneksel kültür, ifade ve enformasyon, sosyal kaynaşma, toplumda kadın, düşünce, ifade ve bilgi edinme özgürlüğü, fikrî mülkiyet hakları, küreselleşme gibi olgu ve süreçlerle ilişkilendirmektedir (McGoldrick, 2007: 460).

Şimdi ve Sonrası: Ne Olmaktadır, Ne Olabilir?

Ulus-devletler ölçeğinde özgül idari yapı ve mekanizmaların geliştirilmesiyle ortaya çıkan modern kültür politikası, 1980'lerden itibaren kültürel üretim, tüketim ve dağıtımın, yerelleşme-bölgeselleşme-küreselleşmesiyle köklü bir dönüşüme uğrayacaktır (Mangset, 2020: 403). Ulus-devletlerin sınırlarını muğlaklaştıran bu üç dinamik, öncelikle kamu politikalarının ölçeği ve bu çerçevede karar alma düzey ve mekanizmaları üzerinde etkili olmuştur. Kültür politikasının diğer kamu politikalarıyla karşılaştırıldığında oldukça geç bir dönemde ortaya çıktığını dikkate aldığımızda geçirdiği dönüşüm de daha hızlı ve radikaldir. Bu süreçte farklı kültür politikası modelleri, ideal tipik özelliklerini büyük oranda korumalarına rağmen Avrupa devletlerinin giderek benzer sorunlarla karşı karşıya olmaları ve getirilen çözümlerin de genel çerçevesi itibarıyla birbirine benzemesi nedeniyle yakınlaşırlar.

Küreselleşmenin kültür politikası üzerindeki etkileri, kültürün küreselleşmesi ve küreselleşmenin kültürel boyutları olarak değerlendirilmesi gereken iki düzlemde ortaya çıkmıştır. Kültürel arz, talep ve dağıtımın dünya ölçeğinde dolaşımını ifade eden kültürün küreselleşmesi olgusu⁶, kültürün çok anlamlılığının daha da karmaşıklaşmasına, devlet-toplum-kültür ilişkilerinin yeni biçimler kazanmasına; alandaki aktörlerin artmasına; kültürel tercihlerin, pratiklerin ve mecraların çeşitlenmesine; kültürel ifade biçimlerinin özellikle

de dijitalleşmeyle birlikte “her yerdeleşme”sine yol açmıştır. Öte yandan küreselleşmenin kültürel sonuçları, kültür alanının Refah Devleti çerçevesinde ihtimam gösterilen “özellikli” yapısının değişmesini, “normalleşme”sini ve diğer politika alanları gibi kültür politikasının da ekonomik mantığa teslim edilmesini getirmiştir. Söz konusu ekonomik mantık, aşağıda ele alınacağı gibi kamu politikalarına yön verecek ve meşruiyet kazandıracak bir kavram setini de beraberinde getirecektir.

Kültür alanının ve politikasının “normalleşme”si neoliberalizmin katkısıyla hızlanır. Finansallaşma, deregülasyon ve özelleştirme, Refah devletinin savaş sonrası konsolidasyonu sürecinde ortaya çıkan ve öncelikli hedefi yurttaşların kültür hakkını hayata geçirmek olan kültür politikalarında derin bir kırılmaya neden olur. “(K)amu yararı (ya da buna ilişkin herhangi bir algı) temelinde kurulmuş bir yurttaş toplumu anlayışının yerine, çıkarlarını azamileştirmeye çalışan ve *homo oeconomicus*’lardan oluşan bir neoliberal yığın konulması gerekir” (Filho, 2021: 34-35). Küresel neoliberalizmin kültür politikasından öncelikli beklentisi, kanıt temelli ve ölçülebilir olmasıdır. Kültür sektörü ve aktörleri, boş beleş şeyler üretme ihtimallerine karşı, verimli olduklarına ve sosyo-ekonomik etki yarattıklarına ilişkin somut kanıt üretmek; her anlamda ölçülebilir olduklarını göstermek; “paranın karşılığı”nı verdikleri konusunda ikna etmek; Belfiore’nin de belirttiği gibi gerektiğinde kuşku verilerden ve kendinden menkul istatistiklerden medet ummak zorunda kalacaklardır. Belfiore’nin “sözde kanıt temelli rejim” olarak tanımladığı bu iklim, gerekçelendirme kaygısını ve kültür politikasının araçsallığını artırmıştır (Belfiore, 2022: 293-310). Aslında kültür politikası ortaya çıktığı andan itibaren hep kendine dışsal amaçlara hizmet etmiş; yurttaşlar topluluğu oluşturma, sosyal bütünlük sağlama, kalkınmayı hızlandırma, kimi zaman da “bölme ve yönetme” işlevini üstlenmiştir. Ancak bu kez söz konusu olan bütüncül, Saez’in ifadesiyle “aşırı araçsallaşma”dır. Aşırı araçsallaşma, kültür politikasını kültürden büyük oranda kopararak, siyasal ve iktisadi güçlerin belirli bir andaki ve bağlamdaki hedeflerine bağımlı kılar; diğer alanlara yaptığı katkılarla meşrulaştırır (Saez, 2022). Aşırı araçsallaşma kültür politikası üzerinde derin ve uzun vadeli etkiler yaratmış; diğer alanlara yaptığı katkı her zaman kanıtlanabilir nitelikte olmasa da (Belfiore, 2002: 91-106) fonlama için temel gerekçe hâline gelmiştir.

Neoliberalizm diğer kamu politikalarında olduğu gibi kültür politikasında da “kamu” ve “hizmet” boyutunun giderek gözden düşmesine ve devletin sarkaç hareketi (bir yandan kamu alanından geri çekilirken diğer yandan da teknokratlaşması) sonucu özel sektörden devşirilen ilkelere “Yeni Kamu

İşletmeciliği”nin öne çıkmasına yol açacaktır. Kamu felsefesindeki bu derin dönüşümle “müşteri” odaklı bir anlayışa kayılması, etkililik, verimlilik, kârlılık, performans vb. ölçütler temelinde bir yaklaşımın hâkim olmasını getirecek; kültür ve sanatın özgül anlam ve değeri kadar, değer ölçümlemesine ilişkin bakış açısı da değişecektir. Kültürün *per se* değeri, neoliberalizmin koluna taktığı Yeni Kamu İşletmeciliği ile birlikte önemini kaybeder; kültür politikası, diğer kamu politikalarına ilâştirilen ve güç devşiren; ekonomik ve toplumsal meselelerin çözümüne katkıda bulunması beklenen bir alan hâline gelir (Çopiç ve Komel, 2012: 313). Bu süreç aynı zamanda, kültür endüstrilerinden yaratıcı endüstrilere⁷ doğru terminolojik bir değişimin de önünü açacaktır. Söz konusu terminoloji değişimi, eskiyi yeniden etiketlendirme girişimi değildir. Tony Blair’in Yeni İşçi Partisi’nin ekonomiye ivme kazandırmak ve kültür politikasını dönüştürmek (Strandberg, 2023: 57) yönündeki stratejik hamlesiyle başlamış; yaratıcı endüstriler, kısa süre içinde hemen her ülkede benimsenen bir *motto* hâline gelmiştir. Kültür ve sanat sektörünün yüzünü devletten piyasaya çeviren; saf ekonomik rasyonaliteye tâbi kılan bu süreç, yaratıcılığı öne çıkaran bilgi ekonomisinden meşruiyet devşirir (Garnham, 2005: 28).

Neoliberal yönetimsellik, kırılgan ve güvencesiz çalışma koşullarının esneklik söylemi etrafında normalleştirilmesine, sosyal refah uygulamalarının özelleştirilmesinin kamu sektörünün etkililiğine katkıda bulunacağı iddiasına ve tüketicinin seçim özgürlüğünün bireysel özgürlükler *idea*’sı ve rejimiyle bütünleştirilmesine dayanır (Strandberg, 2023: 59-60). Bu çerçevede neoliberalizmin kültürel projesinin diğer kamu politikalarında olduğu gibi bir “dil”i, farklı evrelerinde farklı kavramlarla kendini ifade eden semantik bir çerçevesi vardır. Neoliberalizmin ilk evresinde “piyasa köktenciliği”ni desteklemeye yönelik ekonomistik ve teknisist bir dil öne çıkar. Söz konusu dilin en önemli özelliği politikadan arındırıldığı izlenimini veren bir kavram setine dayanmasıdır. 1990’ların ortalarından küresel finans krizine kadar yaşanan ikinci evresinden pandemiye ve günümüze gelen süreçte ise neoliberalizmin “yeniden markalandırılma”sı adına bir zamanların mücadele kavramlarının istismar edilerek ehlileştirildiğine tanık olunur (Ranan: 2023). Küresel uluslararası şirket ve kuruluşların rıza inşa etmesi gerekmektedir. Söz konusu ihtiyaç doğrultusunda fırsat eşitliği, katılımcılık, kapsayıcılık gibi kavramlar, tarihsel arka planlarından ve özgürlükçü potansiyellerinden arındırılarak (Sardoç, 2022: 1728-1730) piyasaya sürülür. Üstelik kavramlar, siyasal bakış açıları ya da çıkarların basit yansımaları olmaktan çıkmış, neredeyse aktörleşmiş (Tran, 2024); neoliberalizmin epistemik yönetiminde ve siyasa yapımında performatif bir rol üstlenmişlerdir. Bu

kavramlardan üçü özellikle değerlendirilmeyi hak eder: Güçlendirme (empowerment), dayanıklılık (resilience) ve iyilik hâli (well-being). Gündelik dilden akademi ve iş çevrelerine, hükümetlerin siyasa metinlerine ve sivil toplum kuruluşlarının projelerine kadar çok geniş bir alanda kullanılan bu üç kavram, yeni bir aşama olan “insani yüzlü neoliberalizm”in (Filho, 2021:61) farklı meselelere çözüm üretme ve sorumluluk üstlenme iddiasına meşruiyet sağlar.

1960’lı yıllardan itibaren eşitlik ve adalet talep eden sosyal hareketlerin kullandığı güçlenme/güçlendirme kavramı, her türlü iktidar ilişkisinin sorgulanmasına ve üstesinden gelinmesine dayalı bir anlayışın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bir siyasal mücadele kavramı olarak güçlendirme, 1990’lardan itibaren toplumsal cinsiyet ve kalkınma programlarının başat hedeflerinden biri hâline geldikten sonra özellikle de yoksulluğu azaltma projelerinde yaygın bir biçimde yer bulur.⁸ Güçlendirme, dezavantajlı birey ve toplulukların, güçsüzlük hâlinde güç sahibi olmaya doğru geçişini, geleceklerini biçimlendirme, değişime aktif bir biçimde katılımlarını sağlamaya yönelik müdahaleler bütünüdür ifade eder. Bu süreçte güçlenme, bir mücadele kavramından müdahale kavramı (güçlendirme) hâline gelirken, çeşitli boyutlarıyla eleştirilmeye başlanır. İlk eleştiri, devlet ya da uluslararası kuruluşların güçlendirme söylemini sahiplenerek “güçlendirilecek” olanları himaye politikalarına tâbi kılmaları tehlikesidir (Al-Haj ve Mielke, 2007:2). İkinci eleştiri, kavramın radikal boyutunu yitirerek ehlileşmesidir. Güç ilişkilerinin karmaşık ve çok boyutlu niteliğini sorgulayan güçlenmenin, neoliberalizmle birlikte güç meselesini bireysel kapasite ve statüye indirgeyen bir anlam kazanmasıdır (Calvès, 2009: 745). Özellikle de feministler, “güçlendirme” anlatısında eşitsizliklerin kaldırılmasına yönelik yapısal bir dönüşüm iradesinin eksikliğini ve kadınları insafsız kural ve uygulamaların hâkim olduğu neoliberal istihdam piyasasına dâhil ettiği gerekçesiyle ifşa edeceklerdir (Cornwall, 2018). Bu çerçevede diğer politika alanlarında olduğu gibi kültür politikaları ve projelerinin de çeşitli dezavantajlı toplulukları güçlendirmesi (Cornwall, 2018) beklentisi, kavramın cazibesine rağmen bazı sorunlar içermektedir. Zira kültür alanındaki eşitsizlikler çok boyutlu ve karmaşıktır. Bu çerçevede güçlendirme iddiası, yalnızca siyasal, ekonomik ve sosyal güçsüzlükten değil, aynı zamanda çeşitli nedenlere bağlı olarak sürekli bir biçimde ayrımcılığa uğrayan topluluklar söz konusu olduğunda daha da karmaşıktır. Dolayısıyla neoliberal güçlendirme anlatısı, kültür alanındaki karmaşık ve yapısal eşitsizlikler meselesini görmezden gelmeye dayalıdır.

Newsinger ve Serafini'nin ifadesiyle kriz-sonrası kapitalizmin temel kavramlarından biri olan dayanıklılık (Newsinger ve Serafini, 2021: 1), sistemi sürdürülebilir kılma adına sorumluluğu birey ve kurumlara aktararak, daha betere hazırlıklı olmaya, başa çıkmaya, ayakta kalmaya ve uyum göstermeye yönelik bir çağrıdır. Söz konusu çağrı, neoliberal yönetimselliğin öznellik rejiminin kurulmasında vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Noecleous'un da vurguladığı gibi, kırılma ve güvencesizlikten söz etmek ve olumsuz çağrışımlarını gündeme getirmek yerine, dayanıklılığın ima ettiği olumlu göndermeleri öne çıkarır (Noecleous, 2013: 3). Bu çerçevede Noecleous, dayanıklılığın tanımı gereği "direniş" düşüncesine karşı olduğunu ve rıza gerektirdiğini savunur. Ancak burada söz konusu olan, edilgen bir rıza değildir. Direnmek yerine, edimlerimizi devlet ve sermayeyle uyumlu kılabilecek etkin bir rızadır (Noecleous, 2013: 5). Noecleous'a göre, bir kendilik (*self*) teknolojisi olarak dayanıklılığı öne çıkaran neoliberal yurttaşlık (Noecleous, 2013: 5), güçlü olanın hayatta kalacağı, diğerlerinin ise yok olacağı bir senaryoya dayanır. Söz konusu anlatı ve çağrı, son yıllarda dünyanın hemen her yerinde bütçe ve fon kısıtlamalarıyla karşı karşıya kalan, kemer sıkma politikalarına boyun eğen, esnek çalışma biçimlerine uyum sağlamaları beklenen kültür sektöründe önemli bir tahribat yaratmıştır. Kültür kurum ve kuruluşları arasındaki eşitsizlikleri artırmış; özellikle de bazı bağımsız sanat disiplinlerinin hızla güç kaybetmesine yol açmış, kültür ve sanatın mücadele perspektifini ortadan kaldırmıştır.

Noecleous'a göre, dayanıklılık anlatısı son yılların yükselen değeri, "mutluluk gündemi" ve sanayi ile olan yakından ilişkilidir (Noecleous, 2013: 5). Söz konusu gündem ve sanayi, diğer kamu politikalarında tanık olduğu gibi kültür politikası ve projelerinde de iyi olma hâlinin temel bir "çıktı" hâline gelmesine; fon taleplerinde temel bir gerekçe oluşturmasına yol açacaktır. Kültür ve sanatın bireye haz ve mutluluk sağlama potansiyeline, sağaltıcı gücüne inancın geçmişi, hiç kuşkusuz yeni değildir. Bununla birlikte Munira Mirza'nın "sağaltıcı devlet" olarak tanımladığı zihniyet dönüşümünün bazı ayırt edici özellikleri vardır. Birleşik Krallık örneğinden hareket eden Mirza, söz konusu yaklaşımla 1970'lerden itibaren yurttaşların duygusal ihtiyaçlarının karşılanmasının yanı sıra sosyal sorunların çözümü konusunda da kültür ve sanata başvurulmasını öne çıkarıldığını belirtir (Mirza, 2005). Kültür ve sanatın iyi olma hâline katkısı konusundaki siyasa söylemi, 1990'lardan sonra uluslararası düzeyde yaygınlık kazanacak, "insani yüzü liberalizm" tarafından sonuna kadar istismar edilecektir.

İyi olma hâli, çok geniş bir alanda kullanılan muğlak bir kavram ve tahayyüldür. Muğlaklığı büyük oranda kültürel bir inşa olmasından ve bu yönüyle dışa vurum ya da “göstergeleri”yle bireyler ve topluluklar açısından farklı biçimler almasından kaynaklanır. Oakley vd. iyi olma hâlinin bir kamu politikası aracı olarak güçlü bir argüman oluşturmamasını teknokratik bir ölçüm diline sıkışmasına ve bu çerçevede tartışmaların hangi politikaların iyi olma hâline katkıda bulunduğu şeklindeki daha ontolojik meseleleri geçiştirmesine bağlarlar. Oakley vd.’nin dikkat çektiği bir başka mesele de iyi olma hâli bulgularının siyasa yapımı üzerine yarattığı etkilerle ilgilidir. Bu konuda yazarlar, iki noktaya dikkat çekerler. İlki, araştırmaların da ortaya koyduğu gibi, istihdam, eğitim ve sağlık gibi alanların “iyi olma hâli”nin sağlanmasında belirleyici olmasına karşılık, kültür ve sanatın iyi olma hâli üzerindeki etkisinin doğrudan olmamasıdır. İkincisi ise iyi olma hâli biçimleri ve düzeylerinin ekonomik, sosyal ve coğrafi olarak eşitsiz dağılımıdır. Kısacası, kültür ve sanat alanındaki bulguların “iyi olma hâli”ne katkısı ancak dolaylıdır. “Eşitsiz dağılım” ise eşitsizliklerin telafisi ve azaltılması meselesinde zaten zayıf bir karnesi olan kültür politikaları (Oakley vd., 2013: 22) için önemli bir mesele olarak durmaktadır.

Ancak, “iyi olma hâli” kavramı konusunda yukarıda yer alan belli başlı meseleler, neoliberal rasyonalite tarafından mesele edilmez. Kültür ve iyi olma hâli kavramlarının çok boyutlu ve kaygan doğası, ihtiyacı olana ihtiyacını verme özelliğine sahiptir (Oman, 2021: 253) ve bu çerçevede kayganlık, neoliberalizm için bir kusur değil meziyettir. Özellikle de kültür politikasında temel bir öneme sahip olan “kimin kültürü/hangi kültür?” sorusu ve bu çerçevede iyi olma hâline katkısı (Oman, 2021: 241), etki ve performans odaklı neoliberal kültür politikaları açısından büyük bir anlam taşımaz. İyi olma hâlinin neoliberal dönüşümünün, birbiriyle ilişkili iki sonucu olmuştur. İlki, iyilik hâlinin beden ve ruhun ekonomik kaynaklar olarak değerlendirilebileceği bir siyasa paradigması hâline gelmesidir. İkincisi ise iyi olma hâli, yalnızca bir erdem değil aynı zamanda bir ideoloji hâline gelmiş ve söz konusu hâle uyum sağlamadaki başarısızlık, bir kusur niteliği kazanmıştır (Cederström ve Spicer, 2015: 4). İyi olma hâlinin sağlanması, “insani yüzlü neoliberalizm”in diğerkâmlık çerçevesinde yeniden markalandırılmasına önemli bir katkı sağlar. Bu durum, özellikle de araçsallaşan, diğer kamu politikalarının derdini kendine dert etmesi ve destek olması beklenen kültür politikalarının yükünü daha da artırırken, aynı zamanda da ancak dolaylı ve sınırlı etki yaratabileceği hedeflere doğru zorlayarak temel işlevlerini belirsizleştirir.

Sonuç Yerine

Neoliberalizmin epistemik yönetişiminin kavramsal dağarcığı, zaten kırılğan ve her türlü dış etkiye açık olan kültür politikalarının yönünü derinden etkilemiştir. Bununla birlikte sorun kavramlarda değil, kavramların suistimal edilmesindedir. Nitekim günümüzde kültür politikası literatüründe, söz konusu kavramlara yeniden mücadele dinamiği kazandırma yöntemleri üzerine bir tartışma sürmektedir. Ancak bu alandaki tartışmalar henüz yenidir ve yetersizdir.

Kültür politikasının zamanın ruhuna teslim olduğu; derin düşünmenin itibarının azaldığı; teorik tartışmaların proje ve savunu temelli çalışmalar karşısında hızla irtifa kaybettiği, mücadele kavramlarının istismar edildiği ve neoliberalizm tarafından rehine alındığı bir dönemden geçiyoruz. Ancak mesele, yalnızca neoliberalizmin kültür politikaları üzerindeki tahribatı değil. İçinde bulunduğumuz dönemi tanımlayan bir başka gelişme de dünyanın hemen her yerinde yükselen popülist sağın -farklı biçimleri ve çeşitliliği içinde-, “gerçek halk”ın değerlerini baş tacı etmesi, muhayyel altın çağ özlemlerine seslenerek kültürel “iç” ve “dış”lar oluşturması. Bu çerçevede popülist sağ iktidarlar ve iktidar ortakları, kültürel hegemonyalarını güçlendirmek adına anayasadan başlayarak ülkelerindeki hukuki mevzuatı değiştirmekte, eskilerini lağvederek yeni kültür kurumları oluşturmakta, çağdaş sanata karşı amansız bir mücadele sürdürmekte, başta mimarlık olmak üzere çeşitli alanları kapsayan bir estetik rejim oluşturmaktalar.

Bundan sonrasını kestirmek kolay değil. Ancak günümüzde çok sayıda araştırmacı, neoliberalizmin gücünün sınırlarına ulaştığı ve bundan sonra beklenmesi gerekenin uzun döneme yayılacak bir çöküş olduğu düşüncesinde. Sağ popülizm ise görüldüğü kadarıyla yükselişini sürdürecektir, Moffitt’in ifadesiyle “daha uzunca bir süre burada olacak” (Moffitt, 2020: 234). Dolayısıyla demokratik bir kültür politikası inşası yönündeki mücadele, meşakkatli bir yol vadedyor.

Sonnotlar

1- Bir kamu politikası olarak kültür politikası, tarihsel mesenlikten ve kültür ve sanatta devlet patronajından hem amaçları hem de mekanizmaları açısından farklılıklar taşır. Bu konuda bkz: (Üstel, 2021: 19-21).

2- Büyük Britanya Sanat Konseyi, dünyada hükümet fonlarını ilk kez kol boyu mesafe ilkesi doğrultusunda dağıtan kuruluş olarak kabul edilmektedir (The Compendium of Cultural Policies and Trends, 2019).

3- Bu konuda bkz: (Üstel, 2021).

4- Madde 27 “1. Herkes, topluluğun kültürel yaşamına özgürce katılma, sanattan yararlanma ve bilimsel gelişmeye katılarak onun yararlarını paylaşma hakkına sahiptir. 2. Herkesin kendi yarattığı bilim, yazın ve sanat ürünlerinden doğan manevi ve maddi çıkarlarının korunmasına hakkı vardır.”, (İnsan Hakları Derneği, 1999).

5- Wolton’a (2003) göre, kültürel çeşitlilik meselesine bakış açısını, iki başlık altında toplamak mümkündür. İlki, 1990’lar boyunca “yaratıcı çeşitlilik” kavramını kullanan UNESCO başta olmak üzere uluslararası kuruluşların önemli bölümünün savunduğu kültürel çeşitliliğe. Bu kullanım, kültürel toplulukların üyelerinin kimliklerini, tarihsel miras ve değerleri başta olmak üzere tanımlayıcı unsurlarını koruma ve teşvike dayalı bir çeşitliliği ima eder. İkincisi ise, kültür endüstrileri ve yaratıcı ekonomiler tarafından teşvik edilen çeşitliliğe.

6- Kültürel küreselleşme olgusuna ilişkin literatürde dört temel yaklaşım öne çıkar: Kültürel homojenleşme yaklaşımı, kültürel parçalanma (ya da çatışma) yaklaşımı, alımlama yaklaşımı ve kültürel akımlar ya da ağ yaklaşımı. Bu konuda bkz: (Üstel, 2011).

7- Bu konuda bkz: (Aslan, 2017; Demir, 2014).

8- Bu konuda bkz: (Calvès, 2009).

Kaynakça

Al-Haj M ve Mielke R (2007). Introduction: Education, Multiculturalism, and Empowerment of Minorities-An Overview. İçinde: M Al-Haj ve R Mielke (der), *Cultural Diversity and the Empowerment of Minorities: Perspectives from Israel and Germany*, Oxford: Berghahn Books, 1-10.

Aslan G (2017). Yaratıcı Endüstrilerin Yükselişi: Geçmiş, Bugün ve Gelecek. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(4), 109-122.

Belfiore E (2002). Art as a Means of Alleviating Social Exclusion: Does It Really Work? A Critique of Instrumental Cultural Policies and Social Impact Studies In the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 91-106.

Belfiore E (2022). Is It Really About the Evidence? Argument, Persuasion, and Thpower of Ideas in Cultural Policy. *Cultural Trends*, 31(4), 293-310.

Calvès A E (2009). Empowerment: The History of a Key Concept in Contemporary Development Discourse. *Revue Tiers Monde*, 200(4), 735-749.

Cederström C ve Spicer A (2015). *The Wellness Syndrome*. Cambridge, UK: Polity.

Chokr N N (2007). Qui (n’)a (pas) peur du relativisme (culturel)? *Tracés*, 12, 25-59.

154 Üstel F (2024). Kültür Politikası: Kısa Bir Değerlendirme. *Mülkiye Dergisi*, Kültür Özel Sayısı, 145-156.

- Čopič V ve Komel M (2012). Repenser la politique culturelle selon une perspective post néolibérale. İçinde: G Saez ve J P Saez (der), *Les Nouveaux Enjeux des Politiques Culturelles: Dynamiques Européennes*, Paris: La Découverte.
- Cornwall A (2018). Beyond “Empowerment Lite”: Women’s Empowerment, Neoliberal Development and Global Justice. *Cadernos Pagu*, 52.
- Demir E M (2014). Yaratıcı Endüstriler. *İlef Dergisi*, 1(2), 87-107.
- Detrick S (1992). The Origins, Development and Significance of the United Nations Convention on the Rights of the Child. İçinde: S Detrick (der), *The United Nations Convention on the Rights of the Child: A Guide to the “Travaux Préparatoires”*, Dordrecht: Martinus Nijhoff, 19-30.
- Filho A S (2021). *Kriz Çağı: Neoliberalizm, Demokrasinin Çöküşü ve Pandemi*. Yordam Kitap: İstanbul.
- Garnham N (2005). From Cultural To Creative Industries. An Analysis Of The Implications of The “Creative Industries” Approach to Arts and Media Policy Making in The United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1), 15-29.
- Gattinger M (2012). Democratization of Culture, Cultural Democracy and Governance. <https://www.semanticscholar.org/paper/Democratization-of-Culture-%2C-Cultural-Democracy-and-Gattinger/6d446013f265c122576061540749842446b27e74>, Son Erişim Tarihi, 17/03/2024.
- İnsan Hakları Derneği (1999), İnsan Hakları Evrensel Beyanamesi. <https://www.ihd.org.tr/insan-haklari-evrensel-beyanamesi/> Son Erişim Tarihi, 16/04/2024.
- Mangset P (2020). The End of Cultural Policy?. *International Journal of Cultural Policy*, 26(3), 398-411.
- McGoldrick J (2007). Culture, Cultures and Cultural Rights. İçinde: A B Mashood ve R McCorquodale (der), *Economic, Social and Cultural Rights in Action*, Oxford ve New York: Oxford University Press, 447-474.
- Mirza M (2005). The Therapeutic State: Addressing the Emotional Needs of the Citizen through the Arts. *International Journal of Cultural Policy*, 11(3), 261–273.
- Moffit B (2020). *Popülizmin Küresel Yükselişi. Performans, Siyasi Üslup ve Temsil*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Neocleous M (2013). Resisting Resilience. *Radical Philosophy*, 178, 2-7.
- Newsinger J ve Serafini P (2021). Performative Resilience: How the Arts and Culture Support Austerity in Post-Crisis Capitalism. *European Journal of Cultural Studies*, 24(2), 373-393.
- Oakley K vd. (2013). Happy Now? Well-being and Cultural Policy. *Philosophy & Public Policy Quarterly*, 31(2), 17-25.

Oman S (2021). *Understanding Well-being Data: Improving Social and Cultural Policy, Practice and Research*. Cham: Palgrave Macmillan.

Ranan D (der) (2023). *Dilin Gücü, Suistimal Edilen Sözcükler ve Siyasal Mücadele Kavramları*. Ankara: Nika Yayınevi.

Saez G (17/11/2022). Vers Un Hyper-Instrumentalisme Des Politiques Culturelles. <https://www.telos-eu.com/fr/politique-francaise-et-internationale/vers-un-hyper-instrumentalisme-des-politiques-cult.html>, son erişim Tarihi, 23/05/2024.

Sardoč M (2022) Editorial: The Rebranding of Neoliberalism. *Educational Philosophy and Theory*, 54(11), 1727-1731.

Strandberg G (2023). The Paradigm of the Creative Industries: Cultural Policy in the Neoliberal Welfare State. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 32(66), 50-73.

The Compendium of Cultural Policies and Trends (2019). https://www.culturalpolicies.net/country_profile/uk-1-1/ Son Erişim Tarihi, 05/05/2024.

Thuy T (2024). Cultural Policy on the Move: Between the Paradigmatic and the Pragmatic. *International Journal of Cultural Policy*, 30(5), 567-582.

Üstel F (2011). Küreselleşen Hangi Kültür' ya da Kültürel Küreselleşmenin Demokrasi Sınırı. İçinde: Ö Adadağ ve C Yıldızcan (der), *Küreselleşme ve Demokrasi. Küreselleşmenin Farklı Yüzleri*, Ankara: Dipnot Yayınları, 90-104.

Üstel F (2021). *Kültür Politikasına Giriş. Kavramlar, Modeller, Tartışmalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Vlassis A (2007). Diffusion et institutionnalisation des normes internationales. France, OMC/UNESCO et l'enjeu de la Diversité Culturelle. https://ceim.uqam.ca/db/IMG/pdf/VlassisA__diffusiondiversiteculturelle.pdf, Son Erişim Tarihi, 21/03/2024.

Wolton D (2003). *L'autre Mondialisation*. Paris: Flammarion.

Ulusal Çerçeve ve Kültür Politikalarının Huzursuzluğu

Banu Karaca, Forum Transregionale Studien Berlin

ORCID: 0009-0002-3239-7658

E-Posta: banu.karaca.k@gmail.com

21. yüzyılda yılında kültür politikaları başlığı altında oluşturulan bu özel sayı için 2021 senesinde Fordham University Press tarafından yayınlanan “The National Frame – Art and State Violence in Turkey and Germany” (Ulusal Çerçeve – Türkiye ve Almanya’da Sanat ve Devlet Şiddeti) adlı kitabımdan bir seçki oluşturarak mütevazı bir katkıda bulunmak istedim.

İstanbul ve Berlin’in sanat dünyalarında uzun süreli etnografik araştırmaya dayanan “Ulusal Çerçeve”, sanatın devlet yönetimindeki rolüne odaklanarak sanat politikalarını yeniden düşünüyor. Sanatsal pratiklerin, sanat hamiliği ve sponsorluğunun, sanat koleksiyonculuğu ile küratörlüğünün ve sansür yöntemlerinin, sanatın küreselleşmesine rağmen ulus-devletin kavramsal merceğinden kırılmaya devam ettiğini öne sürüyor. Türkiye ve Almanya’da sanatın medenileştirici işlevine dair tartışmaları ve özellikle devletin sanata atfedilen bu işlevin sanatçılar tarafından ihlal edildiğini düşündüğü anları inceleyen “Ulusal Çerçeve”, sanat üretimini, dolaşımını ve sanat algılanışını şekillendiren şiddet tarihlerini ortaya koyuyor.

Kitapta, sanatın bu karanlık yüzünü, sanatın ve kurumlarının sembolik ve maddi mülksüzleştirmeyle iç içe geçtiği iki şehirde inceliyorum. Her ikisi de sanat aracılığıyla modern ulus olma iddiasında bulunma girişimlerinin damgasını taşıyan Almanya ve Türkiye bağlarının özellikleri, sanatın hafıza ve unutmaya, direniş ve yeniden inşa etme süreçleri ile nasıl ilişkilendirildiğine ve sanatın ulusal projeler için neden aynı anda hem hayati hem de hantal olduğuna ışık tutuyor. Sanat geçmişle ilişki kurmaya ve farklı gelecekler hayal etmeye çağırılmaya devam ederken, “Ulusal Çerçeve” sanatın özgürleştirici potansiyelinde nasıl ısrar edebileceğini araştırıyor.

Kitabın temelini oluşturan araştırma, ağırlıklı olarak 2005-2011 yıllarını kapsıyor. Takibini sürdürdüğüm bazı etnografik ve analitik hatlar daha yakın bir geçmişe kadar uzansa da araştırma belli bir zaman dilimine odaklanıyor. Bu araştırmadan, yine de geçerliliğini koruyan, hatırlaması önemli birkaç uyarlanmış fragman paylaşmak istedim. Aşağıdaki seçki, kültür politikalarının

esasında ne tür bir yönetim (*governance*) teşkil ettiğini yeniden düşünmek ve Türkiye’de kültür politikalarına ilişkin süregelen bazı temel anlatıları yeniden değerlendirmek açısından faydalı olabilir. Dolayısıyla bu bölümler, küresel sanat dünyasının hızına ve değişkenliğine rağmen, Türkiye’de (ve kitabın iddia ettiği gibi Almanya’da) incelemeye değer bazı söylemlerin varlığını sürdürdüğü ve izler bıraktığı gerçeğine dayanıyor.

*Herkes edebiyatın neye yaradığını bildiğine inanır.
Ancak çoğu zaman yazan kişinin oldukça farklı sorunları vardır.*
Jörg Fauser

*Her kim kültürden bahsediyorsa, yönetimden de bahsetmektedir;
niyetleri bu olsa da olmasa da.*
Theodor W. Adorno

Sanat neye yarar? Kültür politikaları, Fauser’in (1984: 215) formülasyonunu kullanırsak, sanatçının “oldukça farklı sorunlarını” sanata atfedilen “toplumsal fayda” ile nasıl uzlaştırır? Ne de olsa, sanatın toplumsal yarara katkıda bulunduğu düşüncesi, onu özel bir yönetim alanı haline getirmiştir. Türkiye ve Almanya’da uygulanan kültür politikaları, estetik eğitimin medenileştirici nitelikler taşıdığı ve modern özneliği biçimlendirdiği fikrini paylaşır. Devletin sanatı destekleme ve vatandaşların sanata erişimini sağlama görevinin temelini oluşturan da bu varsayımdır.

Kültür politikaları, toplumun ve bu kolektivite içindeki bireylerin belirli bir zamanda devlet kurumları tarafından nasıl kavramsallaştırıldığının ve sanatın tahayyül edilen tesirinin siyaset tarafından nasıl harekete geçirildiğinin temel bir göstergesidir. Kültür politikaları yalnızca sanatın üretimi için düzenleyici bir mekanizma değildir, aynı zamanda sanatın algılanışını da çerçeveler. Ancak bu, kültür politikasının sanatsal akımların ve ekollerin oluşumunda, süresinde ve etkisinde tek faktör olduğu anlamına gelmez. Hatta sanat tarihinin önemli bir bölümü hegemonik ön kabullere karşı verilen mücadelelerle şekillenmiştir. Yine de devletin bu konudaki onaylayıcı gücü küçümsenmemelidir; bu gücün en iyi belgelenmiş örneklerinden biri, Soğuk Savaş esnasında siyasi ve kültürel hakimiyet kurmak amacıyla ABD Dışişleri Bakanlığı tarafından aktif olarak teşvik edilen soyut dışavurumculuğun zaferidir (Guilbaut, 1983).

Kültür Politikalarının Huzursuzluğu

Modern ulus-devletlerde kültür politikalarının normatif yapısına dair birkaç genel notla başlayalım. Tarihsel olarak eğitim alanından ortaya çıkan kültür politikaları ve ona hizmet eden idari birimler, devletin sanat yönetimine içkin pedagojik, çoğu zaman didaktik itkisinin bir göstergesi olmaya devam ediyor. Türkiye ve Almanya’da görülebilen yönetimsel farklılıklara rağmen, eğitim alanı kültür politikalarıyla diyalog içinde kalmıştır, özellikle de yetkililer sanata erişimin eğitim seviyesine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Bu varsayım sanat dünyasında bazıları tarafından doğrulanırken, bazıları tarafından da reddediliyor, çünkü kısmen sanatın özünde insan olduğu yönündeki evrenselci iddiayı çürütüyor. Aynı zamanda, belirli bir kültürel sermaye türüne ve sosyal ayırıştırma mekanizmalarına (bkz: Bourdieu, 1984) dayanan elitizm şüphesini de beraberinde getiriyor ki bu, yaptığım mülakatlarda sıkça rahatsızlıklara yol açan bir anlayıştı.

Genel olarak konuşmak gerekirse, kültür politikaları kendine özgü gerilimler üzerinden işler ve aynı zamanda birtakım gerilimler üretir. Bunlardan ilki, kültür politikalarının sürekli olarak uzlaştırmak zorunda olduğu farklı “kültür” tanımları ve kavramsallaştırmalarından kaynaklanır. Türkiye, Almanya ve diğer ülkelerdeki kültür politikaları metinleri uzun zamandır “kültür” teriminin işaret ettiği “kavramsal cangıl” içinde yol bulmaya çalışan hantal anlatımlarla başlıyor (Üstel, 2009: 7). Bu metinlerde farklı sanat anlayışlarının yanı sıra, Bronisław Malinowski, Alfred Kroeber ve Clyde Kluckhohn’a kadar geriye uzanan antropolojik kültür teorilerine referans veriliyor (Kantarcioglu, 1987; Hoffmann, 1979) ve böylece kültürü, belirli yaşam biçimlerini ifade eden, kendine özgü değer kümelerini, ve/veya kültürel mirası ve sanatsal üretimi belirleyen toplumsal ve nihayetinde ulusal yapılar, ilişki ağları, ve pratikler olarak geniş bir tanım yelpazesine göndermeler yapıyor.

Kültürün antropolojik tanımları “yüksek” ve “alt” kültür ikiliklerinin aşılmasında etkili olsa da, kültür politikaları özellikle 1980’lerden bu yana, disiplinin kendi içindeki statik ve sınırlı kültür kavramlarına yönelik artan eleştirilerin gerisinde kalıyor (Wright, 1998). Belki de zorunlu olarak, kültürün devlet ve Avrupa Birliği gibi uluslararası kurumlar tarafından siyasi olarak harekete geçirilmesi ulusal çerçevelere bağlı kalıyor (Karaca, 2010). Kültürün bir yönetim aracı olarak siyasi üretkenliğinin büyük bir kısmı, tam da kültürün görünüşte birbirinden ayrı olan bu tanımları arasında sürekli olarak kaymalar üretme ve köprü kurma yönündeki kavramsal kapasitesinde yatıyor.

İkinci temel gerilim, sanatın özüne atfedilen iyilik ve sanatın özerk olarak kavramsallaştırılması ile sanatsal ifadenin şekillendirildiği, onaylandığı ya da gayrimeşrulaştırıldığı gerçeklikler arasındaki, yani sözde işlevsiz bir erdem olarak sanat ile sanatın devlet tarafından araçsallaştırıldığı yöntemler arasındaki kopukluklardan kaynaklanmaktadır. Kültür politikaları temelde, devlet tarafından sahiplenilen sanat anlayışını yansıtan politikaların uygulanmasına dayanan bürokratik bir çabadır. Bu tür anlayışlar tarihsel olarak değişebilir olsa da, modern ulus-devletler -resmi olarak konuşursak- sanatın varsayılan medenileştirici etkisine atıfta bulunarak sanatın yönetişimini meşrulaştırır. Bu medenileştirici etki farklı şekillerde ifade edilir: “sanat ortak insanlığımızı yansıtır”, “kendimiz ve dünya üzerine eleştirel düşünmemizi sağlar” ya da “demokrasiyi geliştirir” şeklindeki farklı ifadelerde itici gücü aynıdır. Kültür politikaları, nadiren tam olarak yansıttığı ancak pragmatik ve indirgeyici kısaltmalar şeklinde sunduğu estetik felsefi yaklaşımlara referans verir. Modern sanat anlayışının yüksek idealleri, kültürün yönetildiği gerekçeler ve tekniklerle karşıt değilse de çelişkilidir. Kültür politikalarının çıkar kaygılarının dışında işlediği iddia edilse de sanatın yönetildiği kurumsal ortamlar bunun aksini düşündürmektedir- özellikle de sanatın ekonomik kalkınma için hayati bir faktör olarak tanımlandığı göz önünde bulundurulduğunda (Yúdice, 2003). Bir yönetim biçimi olarak kültür politikaları, sanatı dönüştürücü ve özgürleştiren bir pratik olarak algılayan ve sanatın araçsallaştırılmasına odaklanan anlayışlar arasında sıkışıp kalıyor (Miller ve Yúdice, 2002). Sanatın iktidarla muhatap olması, iktidar tarafından şekillendirilmesi ve bürokratik süreçlerle düzenlenmesi uzun süredir rahatsızlıklara neden olmakta. Ancak Adorno (1997 [1960]: 142) “sanat ve yönetim antinomisi”nin, işleyiş mantığındaki gerçek farklılıklara işaret etse de, bu iki faaliyet alanı arasındaki karşılıklı bağımlılığı örtüğünü hatırlatır. Sanatı yönetsel alandan çekmeye (ya da tam tersine) yönelik sıkça dile getirilen çağırının yalnızca sanatçıların geçim kaynaklarını tehlikeye atmakla kalmayacağını, aynı zamanda idari (yönetsel) aygıtın kolaylaştırdığı sanat eseri ve toplum arasındaki bağlantı ve karşılaşmaları da koparacağını savunuyor.

Sanat ve idarenin birlikteliğini karakterize eden huzursuzluk, kültür politikaları alanında çalışanların söylemlerine de yansıyor; bu alan, muazzam önemiyle övüldüğü kadar, önemsiz bir devletçilik alanı (*statecraft*) olarak da tanımlanıyor. Sanatı özgürlük ve demokrasinin garantörü olarak kavramsallaştıran kültür politikaları, genellikle idari prosedürlerden “çok daha fazlası” olarak tanımlanır. Bu bir gönül işi, bir sevgi emeği (*labor of love*), veya en sıklıkla duyduğum gibi “bir zihniyet” olarak adlandırılıyor. Yine de

kültür politikaları uzmanları Toby Miller ve George Yúdice (2002: 71n2), ABD Dışişleri Bakanlığı ve Fransa örneklerinde, “[u]zun yıllar boyunca kültürel diplomatların, dışişleri hizmetinde [...] entelektüel yetersizlikten ve kronik mesleki başarısızlıktan muzdarip olanlar arasından” seçildiğini öne sürüyor. Benzer değerlendirmelerle -sadece söylenti şeklinde de olsa- 2000’lerde İstanbul’da karşılaştım; sanatçılar Kültür Bakanlığı’nın, devletin diğer birimlerinde başarısız oldukları için oraya “sürgün edilen” bürokratlarla dolu olduğunu şaka yollu belirtiyordu. Almanya’da kültür ve medyadan sorumlu müsteşar Christina Weiss (2002-2005), makamının “kariyer yapılacak bir yer olmadığını” ilan etmişti. 2005’te aynı makama aday olan Norbert Lammert de bu düşünceyi yineledi ve bunun yerine “gerçek bir makam” edinmeye karar vererek Alman parlamentosunun başkanı oldu.

Kültür, kimsenin bu politika yapma alanını sahiplenmek istememesi bakımından da kendine özgü bir alandır. Kültürel alanın şekillendirilmesi kültür politikalarının varlık nedeni olsa da, uygulayıcılar kendi işlerini yalnızca fonları yönetmek ve sanatın üretimini, sunumunu ve dolaşımını kolaylaştırmak olarak tanımlama eğilimindedir. Gerçek politikalar ya da kararlar her zaman başka bir yerde alınır. Örneğin Almanya’da, politika kararlarını kimin aldığı sorulduğunda, Eyaletler, İçişleri Bakanlığı ya da şehir senatosu birbirine işaret ediyor. Sorumluluk her zaman diğer makamlarda ya da daha doğrusu “önceden gelenlerde” gibi görünüyor. Berlin Kültür İşleri Senatosu’nun cevabı net bir şekilde “kültür politikasını biz şekillendirmiyoruz, sadece fonlama komitelerini seçmekten sorumluyuz” olmuştur. Almanya’nın kültür politikasının yol gösterici ilkeleri anayasada ya da alternatif olarak Batı ve Doğu Almanya’nın 1990’da imzalanan yeniden birleşme anlaşmasında (*Einigungsvertrag*) belirlenmiştir. Ankara’da 2011 senesinde Kültür ve Turizm Bakanlığı’na yaptığım bir ziyaret sırasında bana “son elli yıldır kültür politikasında hiçbir değişiklik olmadığı” ve “siyasetin zaten kültürü şekillendirmemesi gerektiği” söylendi. Burada sanatın özerkliğine yapılan atıflar, kültür politikaları alanında sorumluluğu devlet kurumlarından uzaklaştırmaya hizmet ediyor.

Kültür politikalarının barındırdığı diğer bir gerilim de evrensel ve ayrıştırıcı olarak düşünülen ulusal -ve zaman zaman milliyetçi- yönelimleri arasındaki gerilimdir. Miller ve Yúdice (2002) UNESCO’nun ev sahipliği yaptığı 1982 Mondiacult konferansının bildirgesine dikkat çeker. Burada, aralarında Almanya ve Türkiye’nin de bulunduğu imzacılar şöyle demektedir: “İnsana kendisi üzerine düşünme yeteneği veren kültürdür. (...) İnsan kültür aracılığıyla kendini ifade eder, kendisinin farkına varır, tamamlanmamışlığını

(*incompleteness*) idrak eder, kendi başarılarını sorgular, yılmadan yeni anlamlar arar ve sınırlılıklarını aştığı eserler yaratır.” Bu uluslararası belge ve birçok ulusal muadili, kültürü özeleştirir ve özdeşünüm (*self-reflection*) kaynağı olarak vurgulamaktadır. Hem tarih yazımı hem de idari birimler kültür politikalarını ulusal çerçevelere bağlarken, kültür politikalarının iddiası, ulusal ve uluslararası gelişmeleri diyaloga sokarak ve birbirlerini yansıtarak bu sınırları aşmaktır -ve aşmak zorundadırlar da. Bu karşılıklı etkileşim, sanat dünyalarının yoğunlaşan küreselleşmesine rağmen “ulusun” ve ulusal temsilin kültür politikalarında hayati bir rol oynamaya devam etmesini sağlıyor.

2000’li yılların sonuna kadar, Türkiye’deki kültür politikaları literatürünün çoğu erken cumhuriyet dönemine (1923-1938) ve daha az ölçüde de 1950’de sona eren tek parti dönemine odaklanmıştı. “Modernleşme” ve “Türkleştirme” başlıkları altında sürdürülen sosyal ve demografik mühendisliğin kapsamı bu odağı haklı çıkarabilir, ancak aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki söylemsel olarak kurulan kopuşu da pekiştirir ve devamlılıkları görünmez kılar. Rönesans’ın başlamasıyla birlikte siyasi, ekonomik ve sanatsal olarak geri kalmış bir imparatorluk anlatısını yeniden üreterek, Osmanlı İmparatorluğu’nun bir kültür politikası izlemediği fikrini pekiştirir.

Cumhuriyetçi söylem, Almanya örneğinde olduğu gibi bir yenilenmeden ziyade bir yaratma söylemiydi ve siyaset müessesesi sanatı bu süreç içinde bir gereklilik olarak tanımladı (Öndin 2003: 70). Sanatın dönüştürücü gücüne olan inancı dile getiren bu beyanlar, Türkiye’nin tarihi boyunca sanata yönelik fiili politika uygulamalarını ve sık sık yaşanan destek eksikliğini de daha dikkat çekici kılıyor. Aşağıdaki örnekler, otoriter kontrolü sağlamaya ve korumaya çalışan bir siyasi bağlamda sanatın dönüştürücü gücünün ön plana çıkarılmasından kaynaklanan sorunları açığa çıkartıyor.

İlk örnek olarak çok kısa da olsa, “Türkleştirmenin” bir yolu olarak “Türk hümanizmi” fikrine değinmek istiyorum. Türk Dil Kurumu (1932) ve Türk Tarih Kurumu (1931) zaten dil ve tarihi yeniden kurguluyorlardı, ancak hem Türkiye’nin maddi yapısı hem de toplumsal hafızası açısından ulus devlet projesi sürekli tutarsızlıklar ile karşılaşılıyordu. Diğer ulus-devletler gibi Türkiye de, mevcut halini meşrulaştırmak ve somut kültürün geliştirilmesi ve bu kültürün önemsenmesi ile ilişkilendirilen “medeniliği” ifade etmek için tarihsel ve arkeolojik olarak belgelenmiş bir geçmişe sahip çıkmak zorunda kalmıştır.

Ancak Türkiye, özellikle demografik yapısı ve nüfusunun tarihsel olarak nasıl üretildiği söz konusu olduğunda, mitik ulusal temelinin büyük bir ölçüde çelişen çok sayıda arkeolojik eser ve tarihi belge ile karşı karşıya kalmıştır: gayrimüslimlerin yapıları çevrelerinin izleri ve Mezopotamya'daki tarihi Kürt varlığı gibi, Türk devletinin medeniyet anlatısı ile bağdaşmayan eserleri, alanları ve arşivleri genellikle doğrudan yok etmiş veya ihmal yoluyla tahrip olmaya terk etmiştir (İsrail örneği için bkz: Abu El-Haj, 2001). Buralarda yaşayan halklar mülksüzleştirilip, öldürüldükten, sürüldükten, sürgün edildikten veya hayatları yaşanmaz hale getirildikten sonra buraları yağmalanmaya ve çürümeye açık bırakarak ele almıştır (bkz: Aktar, 2002; Akçam, 2004; Güven, 2005). 1939-1945 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığı yapan Hasan Ali Yücel, Türk hümanizmi kavramının ön plana çıkmasında etkili oldu. "Medeniyetin doğduğu yeri" (ve büyük ölçüde Ermenilerin ve Kürtlerin anavatanı ile örtüşen) Mezopotamya değil, Anadolu'ya yerleştirerek bir "Türk Rönesansı ve Avrupa-Türk uygarlığı" önerdi. Türkleri Yunan-Latin soyağacına bağlayan Türk hümanizmi, Türkiye ile Avrupa arasında farklı bir medeniyet hizalanması öngörüyordu. Bu durum, tüm jeopolitik alanların, tarihsel dönemlerin ve artık rahatsızlığın kanıtı olarak görülen toplulukların silinmesine izin veriyordu. Geçmişini yeniden işlemek için alınan diğer önlemler ve kurumlarla birlikte Türk hümanizmi, Navaro-Yashin'in (2012) deyimiyle "kurmaca mekân" (*make-believe space*) üretti. Aynı zamanda savunulamaz bir tarih de üretti ve birçok uyumsuz parçası sanatta ve toplumda giderek daha fazla sorgulanır oldu.

Kayıp Tablolar

1938 ve 1942 yılları arasında Türkiye hükümeti Yurt Gezilerini başlattı. İstanbul ve Ankara gibi kent merkezlerinden sanatçılar, Anadolu'nun farklı illerine, ağırlıklı olarak kırsal bölgelere gönderildiler. Yerel halkların gündelik yaşamlarına tanıklık etmeleri, onlardan öğrenmeleri ve yaratılan karşılaşmalarda Cumhuriyet'in modernleşme projesini temsil edip "aktarıcı bir rol" üstlenmeleri bekleniyordu.

Ali Avni Çelebi, Zeki Ahmet Kocaman, Refik Ekipman, Nurullah Berk ve Hale Asaf'ın yanı sıra Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci ve Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu da bu programa katılanlar arasındaydı. Bu sanatçıların hepsi hükümetin tercihleriyle uyumlu olmak zorunda değildi. Ancak ortak noktaları, bu gezilerin Anadolu'nun "gerçek insanlarıyla" tanışma fırsatı sağladığı düşüncesiydi. İki ay veya daha uzun süre kalan sanatçılardan Yurt Gezileri sürecinde ürettikleri altı resmi Ankara'ya göndermeleri bekleniyordu. Bu geziler sırasında üretilen 650

tablodan sadece 80'i bugün kamu tarafından "erişebilir" durumdadır (Erol, 1998: 72). Kayıp resimlerin akıbeti nadiren sorgulanıyor. Sanatçılar genellikle kaldıkları süre boyunca ürettikleri resimlerin bir kısmını kendilerini ağırlayan Halkevlerinin yerel şubelerine bağışlamışlar. Nilüfer Öndin (2003: 172), 1951 yılında Halkevleri'nin kapatılması sürecinde birçok resmin kaybolduğunu ya da tahrip edildiğini öne sürer. Ancak bu, Ankara'da depolandığı iddia edilen önemli sayıdaki resmin nasıl kaybolduğunu açıklamamaktadır. Konuştuğum bazı sanatçı ve sanat tarihçileri, resimlerin "sanatsal anlamda önemsiz nitelikleri" nedeniyle elden çıkartıldığını veya çöpe atıldığını öne sürdüler ki bu, mevzubahis eserlerle ilgili her türlü tartışmanın önünü kapatan bir söylem. Bu eserler devlet tarafından onaylanmış ve dolayısıyla daha en başından estetik açıdan yozlaşmış olarak görülüyor. Bu resimlerin sanatsal nitelikleri tartışılabilir ya da Demokrat Parti rejimi Cumhuriyet Halk Partisi himayesinde ortaya çıkan sanatsal ifadeleri de içeren kültürel mirası yok saymaya çalışmış olabilir. Ancak, özellikle söz konusu sanatçıların birçoğunun o dönemde saygın oldukları ve bugün klasik "Türk modernizminin" temsilcileri olarak kabul edildikleri, ulusal ve son zamanlarda uluslararası müzayedelerde hatırı sayılır fiyatlara el değiştirdikleri düşünülürken, başka yorumlar da mümkün.

Ressam Hulusi Mercan örneğini ele alalım. Mercan, 1943 yılında Tunceli'den (Dersim) dönerken, kaldığı köyde yaygın olarak kullanılan çok amaçlı bir malzeme olan "Tezek" başlıklı resimlerinden biriyle bağlantılı olarak bir soruşturmaya tabi tutulmuştu (Yılmaz, 2006: 11). Soruşturması, Yurt Gezileri esnasında "halkın gündelik yaşamının" resmedilmesi hedeflenmiş olsa da, Mercan'ın incelediği konunun devletin öngördüğü sonuçlarla pek de örtüşmediğini gösteriyor. Öyle görünüyor ki tezek, devletin kalkınma söylemine uymuyor, hatta onunla çelişiyordu. Mercan'ın gittiği coğrafya, 1937'den 1938'e kadar Türk ordusunun yerel Kürt Alevi nüfusuna karşı uyguladığı ve bugüne kadar bölgeye damgasını vuran zorla evlat edinme ve sürgünleri de içeren dehşet verici bir soykırımsal şiddet dalgasına tanık olmuştu (van Bruinessen, 1994). Bu arka plan göz önünde bulundurulduğunda, bu zulümler Mercan'ın eserlerine doğrudan yansımamış olsa bile, hükümetin Mercan'ın bölgedeki gözlemlerine ilişkin soruları olması muhtemeldir. Benzer şekilde, 1942 yılında Türkiye'nin güneydoğusunda Kürtlerin ve Arapların yoğun yaşadığı Siirt ilinde Yurt Gezisine çıkan Avni Arbaş'ın deneyimi, sadece üretilen sanatın değil, sanatçıların gezileri sırasındaki gözlemlerinin de potansiyel bir sorun teşkil ettiğini göstermektedir. Birçok sanatçının deneyimleri ne vaat edilen kalkınmayı ne de o dönemde ulusal söylemlerin merkezinde yer alan cumhuriyetin kırsal kesimle kucaklaşmasını yansıtıyordu. Yurt Gezileri'ne

katılanların yazışmaları üzerinde sıkı bir hükümet kontrolü olduğu, Arbaş'ın Yurt Gezisinden izlenimlerini anlattığı mektupların hiçbirinin muhataplarına ulaşmadığını belirtmesiyle ortaya çıkıyor. Arbaş hepsinin kaybolmuş ya da sansüre kurban gitmiş olması gerektiğini öne sürer (Ural, 1998: 21-23). Abidin Dino'nun, su muhafaza etmek ve taşımak için kullanılan uzun ağızlı su testisini konu alan ibrik serisi de bugün kayıp olan bir başka resim grubudur. Mercan'ın tezekle ilgilenmesi gibi, Dino da 1939'da Balıkesir'e yaptığı Yurt Gezisi sırasında bu gündelik yaşam aracıyla meşgul olmuştur (Aköz, 2004). Ne hükümet yetkilileri ne de İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi sanat eleştirmenleri (Erol, 1998: 56), siyaset kurumunun yansıtmak istediği modernleşme çabalarını temsil etmekte başarısız olan, hatta onlara göre gereksiz yere çarpitan bu resimlerden pek memnun değillerdi.

Yurt Gezileri Türkiye sanat tarihinde bu kadar merkezi bir yerde dururken, kültür politikalarını tarihsel olarak daha kapsamlı bir şekilde anlamak için daha derinlikli araştırılmayı bekliyor. Kayıp eserlerin akıbeti ve oluşumlarında etkin olan deneyimler bize salt bir "modernleşme" tarihi dışında hala çok şey anlatabilir.

"Türk Sanatının" Bilinmezliği Bütünlüğü

1970 ve 1980 yılları arasında Türkiye, çoğu zaman istikrarsız azınlık koalisyonları olmak üzere, birbirini izleyen on üç hükümet gördü ve bu da kültür politikalarının sporadik olması sonucunu doğurdu. Bu on yıla, tekerrür eden üç tartışma damgasını vurmuştur. Bunlardan ilki, bir kez daha evrensel bir ifade olarak sanat ile onun varsayılan ulusal karakteri arasındaki gerilime odaklandı (Bek Arat, 2014). Modernizmin evrenselliğinin ulusal özelliklerle uzlaştırılıp uzlaştırılamayacağına ve nasıl uzlaştırılabileceğine dair erken cumhuriyet dönemi tartışmalarını andıran 1970'lerdeki tartışma, Türkiye'nin siyasi ortamında "milli" ve "ulusal"ın, yani sırasıyla siyasi sağ ve solun iki farklı "ulus" tahayyülünün yansımasıyla karmaşıklaştı. Ancak pek çok sanatçı için, siyasi arenada bu kadar güçlü bir şekilde tartışılan ulusal ve evrensel, birbirini dışlayan değil, diyalektik bir yapıya sahipti. Örneğin Nurullah Berk (1973: 13), tüm sanatsal üretimin aynı anda hem evrensel olduğunu hem de içinden doğduğu ulusal ve yerel koşulları yansıttığını öne sürmüştür.

İkinci konu sanatın özerkliği ile ilgiliydi. 1970'lerin başı Kültür Bakanlığının ayrı bir kurum olarak kurumsallaşmasına tanıklık etti (resmi kuruluşu 1971'de tamamlandı). Ancak Başbakan Bülent Ecevit, devletin sadece destekleyici ve kolaylaştırıcı bir rol üstleneceği bağımsız bir sanat konseyi önerdi. Ecevit'in çağırısı, devletin sanatı araçsallaştırmasına karşı çıkan birçok

sanatçı ve ulusalci kesimde yankı buldu, ancak toplumun yüz yüze olduğu ideolojik mücadeleler karşısında sadece devlet himayesini değil, sanatta devlet öncülüğünü de vazgeçilmez gören MHP tarafından engellendi; MHP açısından söz konusu olan “ulusal değerlerin” kaybindan başka bir şey değildi.

Aynı zamanda ve bu bizi üçüncü tartışmaya götürüyor, “Türk kültürünü gerçekte neyin oluşturduğu” sorusu da yeniden gündeme geldi. Örneğin Başbakan Sadi İrmak (1974-1975) bir kez daha “milli kültürün araştırılması ve yaygınlaştırılmasını” savunuyordu (Bek Arat, 2014: 45). Türk Ocakları, Halkevleri, Köy Enstitüleri ve Yurt Gezileri zaten tam da bu ikili misyonu paylaşıyordu; hepsi, oldukça çelişkili bir şekilde hem zaten var olan hem henüz oluşmakta olan “otantik Türk kültürünü” araştırmak ve yaymak için yola çıkmıştı. Cumhuriyet’in kuruluşundan elli yıl sonra bile “Türk kültürünün” ve buna bağlı olarak “Türk sanatının” bu ısrarlı “bilinmezliği” nasıl anlaşılmalıdır? Resmi olarak bunun nedeni, Osmanlı’daki yozlaşmanın boyutlarıydı. Ancak görünen o ki, devlet aradığını bulamıyordu. Anadolu, Ankara’nın projeksiyonları için hantaldı; bir zamanların hor görülen toprakları, şimdi ne kadar gönül coğrafyasına dönüşmüş olsa da, maddi ve manevi mirası homojen bir Türk kültürü mitine meydan okumaya devam etti ve merkezden kucaklanması zor kıldı. Çok yakın bir geçmişe kadar, Kültür Bakanlığı ve Turizm Bakanlığının misyonunda “Türk kültürünü araştırmak ve yaymak” olması, milliyetçi kurguların ve ona sadık kalan kültür politikalarının sınırlarını tekrar ve tekrar düşündürüyor.

2000’li yılların ortalarında Türkiye kültür politikalarına ilişkin olarak en sık karşılaştığım değerlendirme, bu politikaların var olmadığı yönündeydi. Kültür politikaları alanındaki karar alma süreçlerinin önemli bir kısmının keyfi ve kişilerle ilgili görünmesine rağmen, kurumsal olarak devletin kültürel alanı yönetimi lehine işlediğini görebiliyoruz. Türkiye’nin “bir sanat politikası olmadığı” yönündeki yaygın görüşün aksine, Türk devletinin hem yaptıkları hem de yapmadıklarıyla, aslında özel sektör tarafından desteklenen veya bağımsız olarak organize edilen kültürel ve sanatsal girişimleri başarılı bir şekilde “kendi hanesine yazan” bir çerçeve yarattığını düşünüyorum. Türkiye, bu girişimlere seçici bir şekilde sahip çıkarak ve belirli noktalarda onları destekleyerek ya da engelleyerek, birçok gelişmenin sanata atfedilen demokratikleşmeden bağımsız olarak gelişebileceğinin bir örneğini teşkil ediyor. Sanatın özgürleştirici potansiyelinde ısrar etmek Türkiye’deki kültür politikalarının geçmişi- ve bugünü- hakkında varsayımları ve temel anlatıları sorgulamakta da ısrarcı olmaktan geçmeye devam ediyor.

Kaynakça

Adorno T W (1997 [1960]). Kultur und Verwaltung. İçinde: *Soziologische Schriften I* (= *Gesammelte Schriften Band 8*), Frankfurt/Main: Suhrkamp, 122–146.

Akçam T (2004). *From Empire to Republic: Turkish Nationalism and the Armenian Genocide*. New York: Zed.

Aköz E (2004). Yüzlerce Eser Nasıl Yok Oldu? *Sabah*, 15 Nisan. https://www.sabah.com.tr/yazarlar/akoz/2004/04/15/yuzlerce_eser_nasil_yok_oldu , Son Erişim Tarihi, 03/05/2024.

Aktar A (2002). *Varlık Vergisi ve 'Türkleştirme' Politikaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bek Arat G (2014). *1970–1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. İstanbul: SALT. <https://saltonline.org/tr/762/1970-1980-yillari-arasinda-turkiyede-kulturel-ve-sanatsal-ortam>, Son Erişim Tarihi, 15/04/2024.

Berk N (1973). Sanat Sorunları: Resim Üstüne Tartışma. *Varlık* 795: 13.

Bourdieu P (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Van Bruinessen M (1994). Genocide in Kurdistan? The Suppression of the Dersim Rebellion in Turkey (1937–38) and the Chemical War against the Iraqi Kurds (1988). İçinde: G J Andreopoulos (der), *Conceptual and Historical Dimensions of Genocide*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 141–170.

Erol T (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938–1943)*. İstanbul: Milli Reasürans.

Guilbaut S (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.

Güven D (2005). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları ve Stratejiler Bağlamında 6–7 Eylül Olayları*. İstanbul: İstanbul Tarih Vakfı.

Hoffmann H (1979). *Kultur für Alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt/ Main: Fischer.

Kantarcioglu S (1987). *Türkiye Cumhuriyeti Hükûmet Programlarında Kültür*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Karaca B (2010). The Art of Integration: Probing the Role of Cultural Policy in the Making of Europe. *International Journal of Cultural Policy*, 16(2), 1–17.

Miller T ve Yúdice G (2002). *Cultural Policy*. London: Sage.

Navaro-Yashin Y (2012). *The Make-Believe Space: Affective Geography in a Post-War Polity*. Durham, NC: Duke University Press.

Öndin N (2003). *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923–1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Ural M (1998). *Avni Arbaş*. İstanbul: Millî Reasürans Sanat Galerisi.

Üstel F (2009). Kültür Politikalarına Bakış: Sorunlar ve Tartışmalar. *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*. İçinde: S Ada ve H A İnce, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 7–24.

Yúdice G (2003). *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, NC: Duke University Press.

Wright S (1998). The Politicization of ‘Culture’. *Anthropology Today*, 14(1), 7–15.

Yılmaz Seçil. 2006. “Painting the Country: Journey of Artists to Anatolia (1938-1943),” (yayınlanmamış makale).

Bizim Bir Sanatımız Var!: **Yeditepe Bienalive Estetik Bir Cemaat Olarak Halk¹**

Begüm Özden Fırat, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

ORCID: 0000-0002-9178-1281

E-Posta: begumm@gmail.com

2018 ve 2022’de düzenlenen *Yeditepe Bienali*, Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP)’nin 2010’dan sonra, özellikle Gezi Ayaklanması’nı takiben, siyasal iktidarının kurucu gücü haline gelen hayat tarzı odaklı kültürel kamplaşma politikasının, sanıyorum ki yeni bir evresini oluşturdu. Emre Tansu Keten’in hatırlattığı gibi İslamcı şair Hakan Arslanbenzer’in 2011’de yayınlanan *Kültürel İktidar Solda mı?* başlıklı kitabından önce neredeyse hiç kullanılmamış olan “kültürel iktidar” terimi, 2017’de Cumhurbaşkanı Erdoğan tarafından dile getirilmesiyle birlikte siyasetin olduğu kadar kültürel üretimin de yörüngesini belirleyen bir kavram haline geldi (Keten, 2020). Kültürel iktidar, AKP açısından gerçekten de bir iktidar meselesiydi; kültürel üretim alanını, alanın kendi sermaye ve kurallarıyla oynayarak içeriden değiştirmekten ziyade, dışardan ‘polisye’ hamlelerle yönetmeye dayanan bir strateji izledi. Yeditepe Bienali ise çatışmayı bu kez kültür alanının içerisine çeken ve meşruiyetini güncel sanat alanının ‘geçer akçesi’ üzerinden kanıtlamaya çalışan bir sergileme söylemi ve pratiği ortaya koydu. 1. Yeditepe Bienali’nin küratörü Serhat Kula, “*ihtiyaca binaen ya da kıymete mahsus bir sanat felsefesine sahip olan medeniyetimizin, bugünün sanatları ve sanatçılarındaki yankısını bir de bienal yapısı içinde görmek*” istediklerini, zira “*sanatımızın içeriği[nin] bienallerin atmosferinde oluşan metafor yüklemeleri açısından çok zengin*” olduğunu belirterek, hem Bienal’in kendisinin hem de sergilenen işlerin küresel bienal söylemine ve işleyişine yatkınlığını ve yakınlığını vurgulamaya çalışıyordu.² Bu sebeple güncel sanat dilini önemseyen ve güncel yaklaşımları geleneksel olanla birleştirmeyi vaat eden Bienal, daha önceki “Kültür Şurası” gibi devlet kurumları odaklı girişimlerinden uzaklaşarak, daha ziyade İskender Pala’nın meşhur “Muhafazakâr Sanat Manifestosu”nun “*geleneği yorumlayıp sorgulayan*”, “*muhafazakâr olmayan sanat ürünlerini eleştiren ama dışlamayan*” bir sanat anlayışı temelinde, liberal-muhafazakâr denebilecek çizgisine yakın bir tavır sergiler gibiydi (Bora, 2018). Ancak Yeditepe Bienali her ne kadar küresel sanat dünyası ve küresel bienal ideali içerisine yerleşmek konusunda ısrarcı olsa da Cumhurbaşkanlığı himayesinde gerçekleştirilen bir sergi olması sebebiyle de perçinlenen ikircikli bir tutuma sahipti. Bu yazıda Yeditepe Bienali’ni merkeze alarak sanat ve siyaset arasındaki bu gerilimli ilişkiyi ele almaya çalışıyorum.³

“Dünya’da Muadili Olmayan Bir Proje”

Küratör Kula’nın ifadesiyle Yeditepe Bienali, “*görme ve gösterme estetiğinin çağlar boyu değişe dönüşe bugün aldığı hâl ve bu hâlin gerektirdiği farklılıkları kuşanarak, gelenekli sanat kültürümüze katma değer üretmek, güncel sanat dilini genetik kodlarımız ile konuşabilmek adına geniş bir zemin*” oluşturmayı hedefleyen bir sergi. Bienal güncel sanat alanına yeni ve güçlü bir aktör olarak yer almayı ve izleyicisini yeni ve farklı olanla, aynı zamanda ‘bizim’ olanla karşılaştırmayı taahhüt ederken, ‘dışsal politik güdümlü’ (Bora, 2018) yaklaşımdan ayrılarak alanı içeriden fethetmeyi ve halkı estetik bir cemaat olarak konumlandırmayı amaçlıyor.

Bu anlamda bienal, geleneksel milliyetçi-muhafazakâr kültüralizmle olan bağlarını tamamen koparmadan onu güncelleyerek yerli ve milli olanın tanımını hem genetik kodlara/köklere hem de güncel olana bağlayarak; ‘kültür savaşının’ kurallarını olmasa da silahlarını değiştirmeyi önemseyen, o dönem için oldukça yeni bir alan açmaya çalışıyor. Bienal, siyaseten eski usullerle araçsallaştırılmış olsa da kültür savaşının ‘biz’ ve ‘onlar’ (Cumhurbaşkanı Erdoğan’ın ifadesiyle “bunlar”) kutuplaşmasını farklı bir yöne doğru yöneltmeye çalışıyor gibi duruyor. Bienal’in güncel sanat alanındaki etkileri ve kurumsallaşma süreçleri bugün hâlâ belirsiz olsa da küratör seçiminden ecdat mirası yeni sergi mekânlarının sunum biçimine kadar her iki edisyonu da bildiğimiz kültür savaşı söyleminden farklılaşmış gibi görünüyor. 2018’de güncel sanat alanının AKP için bir ‘savaş mevzii’ olup olmadığını kestirmek oldukça güçtü; ancak bugün, Bienal projesinin modern sanat tarzlarının biçimsel olarak içerilmesine yönelik yeni bir sürecin -Beyoğlu Kültür Yolu gibi projelerden ve AKM’nin açılışındaki sahnelenen “Sinan” operasına kadar- başlangıcı olduğunu düşünmek için yeterince sebebimiz var.

Cumhurbaşkanlığı himâyesinde, Fatih Belediyesi ve Klâsik Türk Sanatları Vakfı iş birliğinde, farklı şirket ve kurumun sponsorluğunda 31 Mart -15 Mayıs 2018 tarihleri arasında gerçekleşen “*Senin Bir Sanatın var*” sloganlı Yeditepe Bienali, tarihi yarımada da yer alan otuza yakın mekânda altı yüzün üzerinde sanatçının üç bine yakın eserini bir araya getirmişti. Araya giren pandemi döneminde açılması ertelenen Bienal’in ikincisi, 2022’de “*Çerçeve İçer Çerçeve Dışı*” teması ile Süleymaniye Külliyesi İmareti Darüzziyafe, Nuruosmaniye Camii Mahzen, Yedikule Hisarı ve Fatih Cam Küp Sanat Galerisi başta olmak üzere farklı mekânlarda gerçekleştirildi.

Yeditepe Bienali'nin basın bülteninde sergi "*dünya'da muadili olmayan bir proje*" olarak tanımlanıyor.⁴ Bu emsalsiz projenin açılışı da kültür-sanat alanının siyaset ile olan doğrudan bağlantısını gözler önüne serecek, aşikâr bir sembolizme sahipti. Sergi açılışı 31 Mart'ta o zaman hâlâ müze olarak kullanılan ve Bienal'in sergi mekânlarından biri olan Ayasofya Müzesi'nde düzenlendi. Tayyip Erdoğan'ın açılışta yaptığı konuşmasında sarf ettiği "*Buna da biliyorsunuz çok bağırdı o Geziciler. İstedığınız kadar bağırın, çatlayın, patlayın, bak yıktık ve inşallah kısa zamanda da orada dünyada sayılı muhteşem bir opera binasını çok amaçlı olarak yapıyoruz*" ifadeleri o dönem tartışma yaratmıştı.⁵ Yeditepe Bienali metinlerinde ve küratör Kula'nın verdiği röportajlarda bir hayalet gibi gezinen 'bunlar' ifadesini, Erdoğan konuşmasında açıkça zikrediyor: "*On yıllar boyunca kültür ve sanat alanına hâkim olan, adeta burayı kendi arka bahçeleri gibi gören zümrenin tahakkümüne son verdik. [...] Sadece belli sanat dallarının himaye edildiği, belli sanatçıların desteklendiği eski düzeni biz tamamen değiştirdik.*"⁶ Kula'nın 'bunları' kullanış biçimi biraz daha farklı. İsim de zikrederek, örneğin "[b]iz İKSV'nin düzenlediği bienalle yarışmak, İKSV ile rekabete girmek istemiyoruz" diyerek biraz daha temkinli davranıyor.⁷ Bu şekilde Kula, Yeditepe Bienali'ni alan içerisinde farklı ve yeni bir aktör olarak konumlandırmakta ısrar ediyordu. Bu sebeple olsa gerek, dertlerinin "*çağdaş sanatları eleştirmek veya geleneksel sanatları yüceltmek*" olmadığını, ikisinin "*çarpışmasından doğacak olanı merak*" ettiklerini vurguluyordu.⁸ Bu nedenle, Erdoğan'ın politik mevzi savaşı çağrısıyla Bienal'in güncel sanat alanı içerisinde oyuna katılma saikleri çakışıyor ancak tamamen örtüşmüyor gibi görünüyordu. Diğer yandan Bienal'in 'ihmal edilmiş' geleneksel sanatları alana sokma ve çağdaş sanatı halka indirme vaadi, Erdoğan'ın halkı kültürel bir güç olarak icat etme zorunluluğuyla sıkıca kesişiyor.

Ancak tarafların arasındaki ilişkinin pürüzsüz olmadığını kestirmek çok da güç değil. Devletin, Ayasofya'nın güncel sanat yerleştirmeleri için sergi mekânı olarak kullanılması dahil, bütün finansal ve kurumsal olanaklarının sunulduğu görülen Bienal'in, kendi metinlerinde bile üzerinde fazla durulmayan bir genel teması ya da kavramsal çerçevesi vardı: "*Ehl-i Hiref.*" Bienal'in websitesinde Osmanlı'da el işçiliğine dayanan hemen her türlü üretimin hiref kapsamında değerlendirildiği ve üretenlerin de ehl-i hiref (sanat ehli / sanat erbabı) olarak adlandırıldığı belirtildikten sonra, seçilen temanın tarihi işlevi şu şekilde anlatılıyor: "*Sarayın sanatsal faaliyetlerini yürütmek üzere fütüvvet ahlâkı ve ahilik anlayışıyla teşkilatlanmış olan Ehl-i Hiref, Osmanlı'nın siyasetteki gücünün ve ustalığının sanattaki görkemli iz düşümüdür.*"⁹ Yeditepe Bienali, bu tarihi misyondan yola çıkarak, AKP

rejiminin sanat alanında yeni ve özgün bir müdahalesi olmaya aday oldu. Zira Bienal, sanatta “*yerel arayışlara önem veren yeni sanatkârların yetişip gelişmesine imkân sağlayarak millî sanat duruşuna ve devlet sanat politikasına da katkı sağlamayı*” vadediyordu.¹⁰ Fakat bu girişim daha aşına olduğumuz İstanbul fetih kutlamaları, Kut’ül Amare zaferi, Malazgirt gibi Osmanlı ve Selçuklu geçmişini yücelten hamasi törenlerden, Osmanlı temalı dizilerden ve devasa camiler ve Selçuklu mimarisini andıran adliye binaları gibi ‘Yeni Osmanlıcı’ kültürel akımdan farklılaşıyor.

Estetik Bir Cemaat Olarak Halk

Kültür, toplumsal sınıflar arasında anlam üzerine yürütülen mücadelenin alanı. “Ortak Bir Kültür Fikri” adlı metninde Raymond Williams şöyle diyordu:

[k]ültür, benim açımdan [...] işçi sınıfı ailesinden gelerek yüksek öğrenim gören birisi için, eşitsizliğin gerçekleşme biçimiydi. Başka insanların, farklı durumlarda, daha doğrudan ekonomik ya da siyasi bir eşitsizlik olarak tecrübe edecekleri şey, benim durduğum noktadan, doğal olarak, temel bir kültürel eşitsizlik olarak yaşanıyordu. (1997: 10)

Williams, estetik yargı, beğeni gibi farklı veçheleriyle kültürü, sınıflar arasındaki toplumsal eşitsizliklerin yeniden üretildiği, rıza ve direnmeyi içeren bir çatışma alanı olarak anlıyordu. AKP’nin kültürel iktidar anlayışı ise bu sınıfsal çatışma niteliğini mistifiye ettiği ölçüde toplumsal eşitsizlikten arındırılmış bir kültür savaşı olageldi. Yeditepe Bienali de benzer bir şekilde kültürü bir yandan özümüzde olan, bizi biz yapan ve bugüne tevarüs eden gelenekle tanımlıyor, diğer yandan da bu geleneğin güncel ve küresel olan sanat tarzlarıyla çatışmadığını savlıyor.

İlk Bienal, kavramsal çerçevesinin dayandığı Ehl-i Hiref temasından ziyade bütün şehri bir anda süsleyen afişlerinin üzerindeki “*Senin Bir Sanatın var*” sloganıyla arzı endam etmişti. Siyah zemin üzerine beyaz parmak izi figürlü logosuyla tamamlanan “*Senin Bir Sanatın Var*” sloganı, Bienal’in neyi murat ettiğini anlamak açısından kilit bir öneme sahip. Slogan Bienal’in provokatif kimliğini oluşturuyor; okuyucusuna ‘sen!’ diye seslenerek, ona unuttuğu bir gerçeği hatırlatma niyetini dile getiriyor. Sen, diyor, hatırla! Senin bir sanatın var o sanat tıpkı bir parmak izi gibi seni biricik, özgün ve güncel kılıyor!

Bienal’in “*yelpazesi geniş, genetik kodlarımıza sirayet eden, estetik algımıza karşılık veren sanat eserleri ve performanslarını her kesimden insana teşhir edebilmek açısından ihtiyacı karşılayacağını*” belirtiliyor.¹¹ Bu ihtiyaç, 2. Yeditepe Bienali’nde, “*içeride kaybettiğimizi dışarıda aramanın sonuçlarına*

*ilişkin soruları [...] gelenekli sanatlarımızın kendi estetik ve kültür enstrümanlarıyla birlikte” tartışmaya davet etmesiyle sürdürülüyor.*¹²Bu kavramsal çerçevede artık Erdoğan’ın saf dışı bıraktığını iddia ettiği, küratörün ise alanın gediklisi olarak tanıdığı ‘imtiyazlı zümrenin’ sanat ve kültür üretim alanı üzerindeki hegemonyasını sağladığı estetik yargıların reddinden ziyade içerilmesi söz konusu. Böylece, gelenekli sanatların hâkim beğeni sistemiyle çatışmadığı, otantik milli kimliğin yüksek estetik yargı ile bizi uyumlu olduğu gözler önüne seriliyor.

Kula ayrıca Bienal’in sunduğu manzaranın hem yerli ve millî hem de evrensel olacağını iddia ediyor. Bir söyleşisinde *“Bizim’ olanın neden bizim olduğunu ve bu ‘biz’in ne/kim olduğunu yeniden taze bir dil ve hangi dile çevrilirse çevrilsin manasını kaybetmeyecek bir özle tanımlamak, anlatmak”* gerektiğini belirtiyor.¹³ Türkiye modernleşmesi boyunca sürekli aranan ve kaybedilen bu ‘biz’, bu kez kökleri kadimde olan çağdaş estetik bir topluluk olarak yeniden tanımlanmaya çalışılıyor. Bizi biz yapan ‘özü’ ya da ‘genetik kodları’ taşıyan geleneksel sanatlar, güncel sanat ‘teknik’leriyle buluşturulduğu takdirde çember tamamlanıyor.

Bu şekilde *“Senin Bir Sanatın Var”* sloganı halka içkin olduğu var sayılan ‘estetik kodları’ yeniden canlandırmaya, halkı tekrar estetik bir cemaat olarak icat etmeye çalışıyor. Öyle ki Bienal, elit zümreyi ve onların elitist takipçilerini de kapsamayı, geleneksel sanatlarla aralarına koydukları mesafeyi de kapatmayı öngörüyor. Verdiği bir söyleşide Kula, bu noktaya hassasiyetle değiniyor: *“Yeditepe Bienali[nde] hem sağlam bienal takipçileri hem de şimdiye kadar bir bienale katılmamış olanlarla tabiri caizse burun buruna olacak. İstese de mesafe koyamayacak. Çünkü bienalde görecekleri, göz göze gelecekleri, ta kendileri olacak.”*¹⁴

Şüphesiz, kendiyi göz göze getirme oldukça iddialı bir ifade. Bienal, halkından yabancılaşmış elit zümrenin gözünü adeta gelenekli sanatlarla yeniden eğitime ve özüne döndürme işlevi de yüklenmiş görünüyor. Nitekim Bienal, *“yaşadığımız coğrafyada yüzyıllardır harmanlanan, Saka, Hun, Göktürk, Uygur, Hazar, Artuk, Sökmen, Avar, Karahan, Selçuk ve daha nicesinin rengiyle renklenmiş, Hitit, Sümer, Babil ve daha nicesinin kalemiyle nakışlanan, Yesevî nefesi ile nefeslenip Mevlâna Celaleddin Rumi ile semaya uzanan kültür kodlarımıza ait doku ve formları içeren sanat eserlerinin bulunduğu bir ‘ilk’”* olarak nitelendiriliyor. Dolayısıyla Bienal’in kültürel iktidarın tahkim edileceği ‘yer’ ve onun ‘yerli’ mirasını, yerli ve millî olan ‘gelenekli sanatlar’ı çağdaş bir forma büründürerek yeniden icat etmeyi amaçladığını söyleyebiliriz.¹⁵

Keza, küratör Kula, Bienal'in muradını şöyle açıklıyor: *"Düne bakıp bugünü okuyarak yarını tasarlamak formülünün sanat alanında uygulanabilir olup olmadığını, uygulandığında gelinen noktayı, kemâlini bulan ve yeni bir tarz geliştirmenin neredeyse imkânsız hâle geldiği düşünülen sanatlarla, her gün yeni bir tarz kazanabildiği düşünülen sanatların yan yana geldiğinde oluşturacakları manzarayı beraberce seyretmeliyiz."*¹⁶

Stuart Hall (1997: 22) ise 'halk' denilen şeyin *"durduğu yerde, kültürüne dokunulmamış, özgürlükleri ve güdüleri bozulmamış olarak [...] şayet biz onları 'keşfedebilir' ve tekrar sahneye çıkarabilirsek, hep doğru yerde, belirlenen yerde durup, içerilebileceklermiş gibi"* oralarda bir yerlerde durmadığını belirtir. Hall'a göre, sosyalist bir karşı-hegemonya stratejisi muhakkak kültürel alanı kat etmelidir; zira siyasi ve kültürel mücadelenin doğası *"sınıfları ve bireyleri bir popüler güç olarak kurmak yeteneği"*ne dayalıdır. Başka etkenlerle olduğu kadar, *"kültürle de bölünmüş ve ayrılmış olan sınıfları ve halkları bir popüler-demokratik kültürel güç haline getirmek"* sosyalist mücadelenin temel meselesidir (1997: 22). İşte Erdoğan, tam da Hall'ın önerdiği şekilde, bölünmüş ve ayrılmış olan sınıfları kültürel bir güç haline getirme çabasında. Elbette tüm demokratik niteliklerinden arındırılmış ve Bienal özelinde bu kez, kökleri kadimde saklı ve bugün icat edilmesi gereken 'estetik bir cemaat' olarak.

Burada adeta Aydınlanma Çağı'nın bir icadı olan estetik teriminin gücünü aldığı felsefenin akıl sınırları dışında bıraktığı duygulara ve bedene dair olan ve kontrol edilmez görünen, toplumun bedensel ve duysal yaşamına ait 'deneyim'i içerme çabasına benzer bir girişim görüyoruz (Eagleton, 2010: 31). Estetiğin teorisi, diyor Terry Eagleton, burjuva toplumunun erken döneminde kültürel üretimin özerk olmasını sağlayan süreçlere bağlıdır; fakat daha da önemlisi estetik, evrensel, özgür burjuva özneliğini hayal gücü, duygulanım ve gelenek ilişkisi içerisinde inşa eder. Eagleton'a göre, estetik olanın felsefi inşası, burjuva bireyi *"her biri kendi eşsiz tikelliği içerisinde korunmakla birlikte aynı zamanda toplumsal uyuma da sokulmuş olan bir özneler topluluğu olarak"* evrensel bir tahayyül içerisinde konumlandırarak burjuva hegemonyasını mümkün kılar (2010: 51). Dolayısıyla estetik olan, siyasaldır. Toplumsal iktidar, *"kendisine tâbi kıldıklarının bedenlerine bu iktidarı, daha derin bir şekilde sokmakta ve böylelikle siyasi hegemonyanın en üst derecede etkili bir tarzı olarak iş"* görmektedir (2010: 51-52).

Bienal'in basın bülteni ise şöyle diyor:

Kimi coğrafyalarda kıymetli sanat eserleri tüm dokunulmazlıklarıyla meraklılarına cam fanuslar ardından bakarken, İstanbul'da insanlar aynısından bir tane daha olmayan Rüstem Paşa'nın çini panolarına yaslanıp uyuyabiliyorlar. Bu derece bir aşinalık, beraberinde görmezliği ve özensizliği getirirse de her köşebaşını ayrı bir sanat eserinin tuttuğu bu şehirde yaşayan insanların gözlerinin güzellikle hemhâl olduğu, kendisi farkında olsun ya da olmasın estetik algısının bu gördükleriyle yoğrulduğu gerçeğini değiştirmiyor.¹⁷

Bir tür tarihsel yerinden kaydırmayla, estetik olanın bugünde, şimdide ve burada, hemen yanı başımızda olanda bulunması; bizleri, genetik kodlarımızda gizli olan duyumsanan bir cemaatin ortakları kılma iddiası taşıyor. Benzer duyuşsal deneyimleri bilmeden paylaşan, hayatının gündelik akışında karşılaşılan sanat eserleriyle kurulan ilişkinin bedensel olarak hissedilmesiyle ortak bir estetik deneyime sahip olanları yeniden halk kılıyor.

İlginçtir ki Bienal'in "Senin Bir Sanatın var" görselleri İstanbul'un dört bir yanına asılmaya başladığı günlerde 37. İstanbul Film Festivali afişleri de şehrin bir kısmında görüçüye çıktı. İKSV'nin basın bülteninde belirttiği gibi "*Osmanlı motifleri ve çağdaş Batılı sinemayı birleştirdiği deneysel eserler*" üreten sanatçı Murat Palta'nın 'minyatür tarzıyla' oluşturduğu bu afişte 'Otomatik Portakal, Arabesk, Donnie Darko, İpekçe, Elm Sokağında Kâbus, Yedinci Mühür ve Oz Büyücüsü gibi sinema tarihinin kült filmlerinden karakterlere' yer veriliyor.¹⁸ Daha önce bobiler.org sitesindeki monte işleriyle tanınan Palta'nın afişteki minyatür eseri de bu montelere benzer bir 'meme' estetiğine dayanıyor. Güçlü bir parodisel ifadeye ve metinlerarası bir yaklaşıma dayanan montajlar, Hollywood popüler kültürüyle gelenekli sanatları nispeten polemikçi ve imalı bir tavırla bir araya getiriyor. Bakana biraz gülünç gelen bu çelişkili biraradalık tıpkı internet memelerinde olduğu gibi, farklı biçim ve anlam kodlarına aşına olanlara bir tür '*inner joke*' gibi göz kırıyor. İstanbul Film Festivali'nin afişinde popüler kültürün hazır imgeleri ile geleneksel görsel ifade biçimlerinin birbirine naifçe monte edilmesiyle ortaya çıkan şakacı bakış, Yeditepe Bienali'nin estetik cemaat idealini üzerine bina ettiği gelenekli sanatların güncel bir perspektifle yorumlanmasına dayanan sanat anlayışından sanıyorum çok uzak değil.

İKSV'nin afiş seçiminin hoş bir tesadüf olduğunu varsaymak naiflik, bir karşı hamle olduğunu düşünmek ise şüphesiz aşırı yorum olacaktır. Yine de tarihin bir anında yapılan bu seçimin, minyatür özelinde geleneksel addedilen sanatların form ve içerik, batı ve doğu, yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki "geleneksel" gerilimleri içeren bir zemin olarak

konumlandırıldığına işaret edebileceğini de kabul etmek gerekiyor. Yeditepe Bienali'nin şehri kaplayan sloganı karşı yakada yankı buluyor: "Hepimizin bir sanatı var!"

Sonnotlar

1- Bu yazının farklı bir versiyonu Yeni E Dergisi'nin 2018 tarihli 19. sayısında yayınlandı.

2- Bkz: <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/kurumsal/kuratorden>.

3- Benzer bir şekilde devletin sembolik temsili üzerinde yaşanan çatışmaları 1980'lerden itibaren açılan uluslararası sergilerde analiz eden bir yazı için bkz: Çolak, 2021.

4- Bkz: <https://yeditepebienali.com/~tr/2018/bienal/basin-bulteninden>

5- Bkz: "Yeditepe Bienali'nin Açılışını Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan Yaptı," <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/haberler/yeditepe-bienalinin-acilisini-cumhurbaskani-recep-tayyip-erdogan-yapti>.

6- Bkz: "Yeditepe Bienali'nin Açılışını Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan Yaptı" <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/haberler/yeditepe-bienalinin-acilisini-cumhurbaskani-recep-tayyip-erdogan-yapti>

7- Bkz: "Bu Toprağın Bienalini Yapıyoruz," <https://www.yenisafak.com/hayat/bu-topragin-bienalini-yapiyoruz-3014677>.

8- Bkz: "Bu Toprağın Bienalini Yapıyoruz,": <https://www.yenisafak.com/hayat/bu-topragin-bienalini-yapiyoruz-3014677>.

9- Bkz: <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/kurumsal/bienal>.

10- Bkz: <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/kurumsal/kuratorden>.

11- Bkz: "Serhat Kula ile Yeditepe Bienali Üzerine Konuştuk": <http://www.dunyabizim.com/soylesi/27893/serhat-kula-ile-yeditepe-bienali-uzerine-konustuk>.

12- Bkz: https://2022.yeditepebienali.com/images/2.Yeditepe_Bienali_Basin_Toplantisi.pdf.

13- Bkz: "Yeditepe Bienali, Geleneği Geleceğe Taşıyacak," <http://www.platinonline.com/sanat/yeditepe-bienali-gelenegi-gelecege-tasiyacak-855920>.

14- Bkz: “Yeditepe Bienali, Geleneği Geleceğe Taşıyacak”: <http://www.platinonline.com/sanat/yeditepe-bienali-gelenegi-gelecege-tasiyacak-855920>.

15- Geleneksel yerine gelenekli teriminin tercih edilmesinin nedeni tezhip, hüsniyat, tasvir, kat’ı gibi sanatların gelenekten kopmadan çağdaş yorumlamasına vurgu yapmak. Fakat, Bienal’in metinlerinde bir kavram karmaşası söz konusu. Geleneksel sanatlar, gelenekli sanatlar, klasik sanatlar, kadim sanatlar gibi ifadeler farklı metinlerde hatta aynı metnin içerisinde birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılıyor. Oysa her birinin farklı bir anlamı olsa gerek...

16- Bkz: <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/kurumsal/kuratorden>.

17- Bkz: <https://yeditepebienali.com/~tr/2018/bienal/basin-bulteninden>.

18- Bkz: www.iksv.org/i/content/3300_2_20180221_IFF2018_Afis.doc.

Kaynakça

Bora T (2018). “Kültürel iktidar tartışmaları: Kültürle kahretmek”, *Birikim*, 347, 54-64.

Çolak E (2021) “Devlet İkonografisinin Dönüşümü ve Muhteşem Süleyman Çağı Sergisi’nden Yeditepe Bienali’ne Türkiye’nin Neo-Osmanlıcı Temsili”, *Praksis*, 56, 85-109.

Eagleton T (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. Çev. H Hünler ve E Kılıç, İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Hall S (1997). “Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar”, *Mürekkep Dergisi*, 8, 22-26.

Keten E T (2020). AKP’nin Popülist Kültürü ve Kültür Müteahhitleri. <https://www.eskop.com/skopdergi/akpnin-populist-kulturu-ve-kultur-muteahhitleri/5899>. Son erişim tarihi, 24.04.2024.

Williams R (1997). “Ortak Bir Kültür Fikri”, *Mürekkep*, 8, 10-16.

Kültür Politikaları ve Örgütlenme Üzerine Söyleşiler

Gülçin Özge Tan, Gaziantep Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi,
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü

ORCID: 0000-0001-7490-609X

E-Posta: gulcinozgetan@gmail.com

Kuruluşunun yirmi üçüncü yılını kutlayan Adalet ve Kalkınma Partisi'nin, iktidarları süresince giderek büyüyen bir biçimde siyasi ve ekonomik alanı domine eden ve tek güç haline gelen yapısı, sosyo-kültürel alanda benzer "başarıyı" elde edememiştir. Parti lideri ve partililerce defaatle dile getirilen bu durumun üstesinden, İslamcı ideolojiyi popüler kültürle sentezleyerek aşmaya çalışan AK Parti yönetiminin, "milli ve yerli kültürü" İslami zeminde popüler kültürle kaynaştırma çabası, arzu edilen düzeye erişememiş ve kültürel hegemonya kurulamamıştır. Ancak kültürel hegemonyanın kurulamaması resmi kültür politikalarını, hükümetin takip ettiği izlekten azade kılmamış; kültürel alanda atılan adımlar hükümetin ideolojisinin tesiri altında ilerlemiştir. Bu bağlamda sanat ve sanat emekçisi, neoliberalizmin kurucu unsur olduğu, yerli ve millilik söyleminin İslami sosla harmanlandığı kültür politikasının içinde bir var oluş girdabına girmiştir. Kutuplaştırıcı siyasetin etkilerinin de çeşitli biçimlerde gözlemlendiği sosyo-kültürel saha, bir yandan devlet güdümünde yaratılmaya çalışılan ve beslenen bir "biz" yaratırken; öte yanda da muhalif bir "onları" var etmiştir. Kültürel hegemonyayı AK Parti iktidarına bırakmayan ancak yoğun biçimde güç kaybeden muhalif kesim için ise mücadele alanları giderek kısıtlanmıştır. Söz konusu mücadele alanlarının başında gelen sivil örgütlenmeler, bugün kültür sanat emekçileri için hayati öneme sahip olmakla birlikte karşılaştıkları siyasi ve ekonomik baskı ilgili örgütlenmeleri belirli konulara hapsedmiştir. Örneğin, devletin üstlenmesi gereken sanat hakkı yurttaşlık hakkı temelinde tartışılmamış ve örgütlenmeler kendi üyelerinin hak arayışlarına dahi yeterli ölçüde yön ve karşılık verememiştir.

Bu doğrultuda ve böylesi bir fikri iddia ışığında, sanat, emek ve hak temelli örgütlenmenin buluşma noktası olarak sendikaların, kooperatiflerin ve kültür-sanat temelli sivil toplum kuruluşlarının günümüz sanat politikalarına ve anayasal bir hak temelinde ele alınması gereken sanat hakkına bakışlarını anlamak için gerçekleştirdiğim söyleşilerde, birbirinden farklı yedi birimden yedi isim ile aynı sorular etrafında buluştuk. Söyleşileri ortaklaştıran ve ayırtıran hususlar olmakla beraber, bu tarz bir alt çizmenin söyleşi türünün amacını aşacağı düşüncesiyle söyleşi yorumlarını siz kıymetli okurlara bırakıyorum.

Söyleşiler, sanatçıların isimlerinin alfabetik sıralamasına göre aktarılmıştır.

BAHRİYE KABADAYI



Bahriye Kabadayı, 1997 yılında sivil örgütlenmesini başlatan (Belgesel Sinemacılar Birliği) ve 1999 yılında Kültür Bakanlığı'nca tanınarak bir meslek birliği statüsü elde eden BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği'nin başkanıdır. 1997 yılından itibaren belgesel sinema alanında üretimler yapan Kabadayı, filmlerinde toplumsal tarih, arkeoloji, şehir ve deniz temaları üzerine yoğunlaşmaktadır. Karadeniz'e Bir Yolculuk (2024), Denizlerin Koruyucuları (2022), Baksı: Ütopya'dan Gerçeğe (2015), Hakkari'nin Gizemli Taşları (2014), Boğaziçi Balıkçıları (2012), Büyük Bir Zap Şairi: Devrimci Gençlik Köprüsü (2007), Son Eller (1997) gibi birçok belgesel filmin yönetmenliğini üstlenen Kabadayı'nın filmleri ulusal ve uluslararası birçok festivalde yer almış ve ödüle layık görülmüştür.

-Kültür politikalarının sanat üzerinde bir iktidar kurduğunu düşünüyor musunuz?

Evet. Kültür politikaları, onu üreten siyasal düşünce sistemleri doğrultusunda sanat alanları ve sanatçılar üzerinde iktidar kurar ve sanatı kendilerince

yönlendirmeye çalışır. İktidarlar sanatsal üretimi kendi politikalarını yansıtabilecekleri araçlar olarak görür.

-Kültürün özelleştirilmesinin sanat emeğine ve emekçisine yansımaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Öncelikle bu konuda derinlemesine bir okuma ya da araştırma yapmadığımı belirtmek isterim. Dolayısıyla vereceğim cevap, doğduğundan beri yani 47 yıldır İstanbul'da yaşayan ve 26 yıldır belgesel sinema alanında üretim yapan birinin yaşam deneyiminden kaynaklı çıkarımlar olarak değerlendirilebilir.

Kültürün özelleştirilmesi, kültür sanata ticarî yaklaşımı beraberinde getiriyor. Bu da bir anlamda "kamu yararı"nın yerini "maddî kazanç"a bırakması anlamına geliyor. Kültür sanat, toplumların gelecek tahayyüllerini pozitif yönde etkileyen, esin veren, düşünmeye zorlayan, sorgulatan, evrensel bakış açısı öneren, bağımsız düşünceyi ve üretimi önceleyen, özetle "maddî karşılığı" tanımlanamayan ya da çok zor tanımlanabilir bir alan. Bu temel ilkelerle yaklaşıldığında ancak, sanat emeği ve emekçisine hak ettiği değer vermek/ vermeye çalışmak mümkün olabilir. Çünkü sanat değerlidir, sanatçı değerlidir, ona verilen emek değerlidir. Oysa "özelleştirme"nin olduğu yerde değerli olan -maddî anlamda- kazanmak ve daha fazla kazanmaktır.

Tabii kültürün özelleştirilmesinin, başta tiyatro/ dans/ bale/ konser gibi canlı performansla dayalı olmak üzere "kültür ürünleri"ni günümüzde artık neredeyse ulaşılamaz hale getirmiş olması da sanat emeğine olumsuz etki kadar önemli bir sorundur.

-Kültür endüstrisinin müzeler, bienaller, festivaller, fuarlar, galeriler ve müzayedeler etrafında işler hale gelmesi, sizce gayri maddi, esnek ve güvencesiz bir emek rejimi içinde var olmaya çalışan sanat emekçileri için yeni ve "şık" bir sömürü alanı mı açıyor yoksa onları bağımsız ve güçlü mü kılıyor?

Kesinlikle "şık" bir sömürü alanı açıyor. Esnek ve güvencesiz bir emek sisteminin bağımsızlık yaratması ya da emekçiyi güçlendirmesi mümkün olamaz elbette. Müzeler, bienaller, festivaller, fuarlar, galeriler, müzayedeler ve dahasının içinde yer aldığı kültür endüstrisi daha önce de bahsettiğim gibi "üretim"den çok "tüketimi" önceleyen bir ekosistem haline dönüştü. Bu alanlarda ziyaretçiye/seyirciye/alıcıya "satılan" ürün "kültürleşmişsin gibi hisset" duygusu. Söz konusu mekânlarda sergilenen işleri ortaya

çıkaran sanat emekçileri ise en düşük maliyetle karşılanması gereken insan malzemesini temsil ediyor.

-Sendika, kooperatif ya da STK'ların sanatın özerkliğini sağlamadaki yeri nedir?

Kurumun yapısına bağlı olarak katılımcı ve demokratik olabildikleri ölçüde bu tür yapılar en başta bir dayanışma ortamı kurabilir ve sürdürebilir. Bu da özel sektör ya da devletten bağımsız kaynaklar bulunmasına ve özerkliğe yaklaşılmasına destek sağlayabilir. Sendikalar, haklar konusunda bir bilinç oluşturma ve hak temelli savunular yapılması konusunda; kooperatifler birlikte üretim ya da eserlerin ortak satışı vb konularda, sivil toplum kuruluşları ise hem -olabildiği kadar bağımsız- bir alan yaratma hem de daha fazla paydaşa ulaşma konularda faydalı yapılardır.

-Türkiye özelinde hükümetin resmi kültür-sanat politikaları, kültürel gelişim ve farklı sanat idealleri için yeterli mi?

Yeterli değil. Kültürel gelişim için öncelikle özgür ve bağımsız düşüncenin, eğitim politikalarıyla eşgüdümlü şekilde kültür sanata yaklaşımda da en temel hareket noktası olması gerekir. İfade özgürlüğünün olmadığı bir yerde kültürel gelişimden bahsetmek nasıl mümkün olabilir ki?

-Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarları dönemi boyunca başta parti lideri olmak üzere çeşitli kademelerden parti mensubu bireyler, partinin kültürel hegemonyayı sağlayamadığına dair çeşitli özeleştirimler yaptı. İktidarın kendi kültürel hegemonyasını oluşturamamasının sebebini neye bağlıyorsunuz? Bu bağlamda, devlet eliyle yürütülen ya da desteklenen sanat faaliyetlerinin kapsayıcı ya da dışlayıcı bir yapıda olduğu söylenebilir mi?

Yine “özgür düşünme” sorunsalının temel olduğunu düşünüyorum. Ek olarak, hükümet iktidarının ilk yıllarında kültürel hegemonya kurmayı yeteri kadar önemsemedi sanırım ya da bunun diğer alanlardaki politikalarla paralel yürüyeceğini varsaydı. Sonrasında ise sanatsal düşünceye ve kültüre, kendi inanç dünyasına uygun şekilde sınırlar çizmeye kalkıştı. İfade özgürlüğünü ortadan kaldırdı. Sadece kendisinin uyguladığı ekonomik/ sosyal/ siyasal rejim çerçevesinde üretilmiş, diğer bir deyişle “muhalif olmayan” kültür sanat üretimini desteklemeye başladı. Bazen de kendi iktidar döneminden önce yaşanmış, teknik olarak “sorumlusu olmadıkları” dönemlere (örneğin

12 Eylül) dair üretimleri destekledi ya da en azından köstek olmadı. Bugün geldiğimiz noktada devletimizin, kendisine yönelik politik eleştiri içeren, lgbti bireyleri konu alan, inançsal/ dinî sorgulama içeren kültür sanat üretimlerine net bir şekilde destek vermediğini biliyoruz.

-Devletin hem sanatçının ve sanat eserinin korunmasına yönelik olan hem de bir kamu hizmeti olarak yurttaşların kültürel yaşama katılımını, erişimini sağlamaya yönelik yükümlülükleri, anayasanın çeşitli maddelerinde belirtilmiştir. Sosyal devlet olmanın bu gerekliliğinin ve bir kamu hizmeti olarak devletin yurttaşların sanata erişim hakkını sağlaması ve korumasının, kültürel politikalar ve uygulamalarda, sizce bir karşılığı var mı? Bir baskı ve çıkar grubu olarak sendikanızın/kooperatifinizin/meslek birliğinizin ilgili hakların edinilmesine dair talep, öneri ve eylemleri nelerdir?

“Devletin hem sanatçının ve sanat eserinin korunmasına yönelik olan hem de bir kamu hizmeti olarak yurttaşların kültürel yaşama katılımını, erişimini sağlamaya yönelik yükümlülükleri”nin kültürel politikalarda hiç karşılığı yok denemez. Çok sınırlı bir düzeyde birtakım uygulamalar yapılıyor. Meslek birliğimiz (BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) belgesel sinemayı geliştirmek, yönetmen/senarist ve besteciden oluşan eser sahibi üyelerinin haklarını korumak ve kollamakla yükümlü bir örgüt. Aynı zamanda, aşırı az oranda devlet desteğiyle üretmeye çalıştığımız belgesel filmlere gösterim olanakları yaratmaya, kamuoyuna belgesel filmlerin de bir telifi olduğunu anlatmaya dayalı çalışmalar yapıyoruz. Toplumsal hafızayı oluşturma ve kamu yararına yönelik içerikleriyle belgesel sinemanın çok daha fazla desteklenmesi, belgesel filmlerin anaakım sinemadaki diğer popüler türlerle aynı yerden- aynı ticari bakış açısından- değerlendirilmemesi için çalışıyoruz.

BERFİN ZENDERLİOĞLU



Berfin Zenderlioğlu, sendikal mücadelelerini 1960'lı yıllarla birlikte vermeye başlayan oyuncuların, 2000'lerde önce "Oyuncular Sendikası Girişimi" etrafında kenetlendiği ve nihayetinde 2011 senesinde "Oyuncular Sendikası" halini aldığı örgütlenmenin yönetim kurulu üyesidir. Tiyatroya Seyri Mesel Tiyatrosu'nda başlayan Zenderlioğlu, bugün göçebe tiyatro haline gelen Şermola Performans'ın kurucularından biri olup, güncel kariyerini daha çok dramaturg ve yönetmen olarak sürdürmektedir. "Uzun Yol", "Ayazmanın Yılanı", "Tatavlada Son Dans", "Hayal Satıcısı", "Yaralarım Aşktandır", "Balat Monologlar Müzesi-Kadın" gibi oynadığı sezonların en iyileri arasında yer alan tiyatro oyunlarına yönetmenlik yapan Zenderlioğlu, kadın merkezli oyunları sahneye başarıyla taşımaktadır.

-Kültür politikalarının sanat üzerinde bir iktidar kurduğunu düşünüyor musunuz?

Böyle bir şey her zaman için var. Ben Türkiye'de de bu anlamda özgür bir sanat anlayışının olduğunu düşünmüyorum. İktidarlar gelip geçici ama sanat

üzerinde her zaman bir sansür yaratma durumları oluyor. Gizli bir sansür ve bu sansürün yarattığı bir otosansür oluyor. Bu işte oyun yazarı iseniz oyun yazarlığı çerçevesinde ele alınabilir; işte yönetmensiniz yönetmen olarak sizi etkiliyor. Bazen de oyuncular üzerinde etkisini görebiliyorsunuz; yani bu rolü oynarsam problem olur mu sorusu yankılanıyor oyuncuların kafasında. İşte toplum tarafından kabul edilmeyen, tırnak içerisinde “öteki” kabul edilen kavramlar ya da roller devreye girdiği zaman aslında o iktidar politikasının hem insanlar üzerinde hem de sanat üzerinde maalesef olumsuz bir etki yarattığını görüyoruz. Bunda da maalesef ideolojilerin çok büyük etkisi oluyor. Hala liyakat problemimiz var. İdeolojilere göre davranıldığı zaman herkes kendi çerçevesinde, kendisine ve kendi politik görüşüne yakın olan sanat anlayışını daha güvenilir, daha konforlu bir alan olarak görüyor. O yüzden de tabii ki bunun büyük bir etkisi var ama bir taraftan da bunun dışında kalmaya çalışan muhalif bir grup da var. Böyle muhalif bir ses de var. Buna karşı direnen ve daha özgür bir sanat anlayışıyla, bu perspektifle üretimlerini yapan bir sanat politikasından da bahsetmek mümkün. Bu anlamda, olumsuzluğun yanı sıra sanatın kendi içerisinde de o direniş yapısını diri tutmaya çalışan bir sanat perspektifinden de bahsedebiliriz elbette.

-Kültürün özelleştirilmesinin sanat emeğine ve emekçisine yansımaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bunun bir taraftan ekonomi ile çok alakası var. Ben bu soruyu daha çok tiyatro bağlamında ele alabilirim. Çünkü diğer alanlarda çok da ahkam kesmek istemem ama en azından hani İstanbul'dayım ve bir taraftan da aslında sanatın merkezinin içerisindeyim ve takip etmeye çalışıyorum. Sinemayı, müziği ya da işte ne bileyim birtakım sergileri falan. Hem güncel art olsun hem de resim sergilerini takip etmeye çalışıyorum. O yüzden de tabii ki bu özelleştirmenin getirdiği bir şeyler var. Yine belki ilk soruyla bağlantılı olarak bu politik angajmanın yarattığı o alanın içerisinde daha rahat sanatını icra eden ya da daha popülist bir sanat anlayışıyla hareket eden, onu devam ettirmeye çalışan bir yapı var ama dediğim gibi bir taraftan da işte bunun dışına çıkmaya çalışan daha alternatif bir sanat anlayışıyla üretimlerini devam ettiren bir anlayış da var. Aslında bunu, tek taraflı ele alamıyoruz. Ben çok fazla da böyle negatif bir yerden bakıp da olumsuz bir yere çekmeyi istemiyorum. Çünkü bugüne kadar çevremdeki sanatçı arkadaşlarım ve ben, her şeyi kaybetsek bile her şeye rağmen inadımızı sürdürdük ve bu inat bizi ayakta tuttu. O yüzden ısrarla yaratmaya ve üretmeye devam ediyoruz. Bu sebeple de aslında bu ısrarın, bu inadın, bu umudun yarattığı bir özel alan var. Ancak bir taraftan da iktidarların yaratmış olduğu özel

alanlar var. Bunu mesela politik bir bağlamda ele aldığımız zaman işte o dönemin iktidarı kimse aslında bir yönüyle kendi sanatçısını oluşturmaya çalışıyor. Kendi sanat gruplarını bir bağlamda beslemeye çalışıyor. Tabi ki bu durumda her defasında bunun dışında kalan birtakım halklar oluyor, gruplar oluyor. Yani ne bileyim ötekiler oluyor. Bunu yine tırnak içerisinde söylüyorum, ben çünkü öteki kavramını açıkçası çok sevmiyorum. Bunu neye göre ele alacağız. O yüzden ben bunu biraz daha hani azınlık kavramını çok problemlili olarak görüyorum ve iktidarların ısrarla kullanmak istedikleri bir kavram olarak görüyorum, muğlak birazcık benim için. Ondan daha çok azınlığa, dominant bir etki olarak bakıyorum. Dominant etkinin yarattığı bir o çoğunluğun yarattığı bir baskı var. Ve o baskının da hâkim olduğu bir alan var. Doğal olarak o hâkim alan aslında kendi sanatsal mecrasını da yaratıyor. Tiyatro dünyasına baktığımız zaman bir tarafta mesela birçok oyun sahnede olabiliyor ama bakıyorsunuz ki maalesef seyircisini bulamıyor ama bir taraftan da büyük prodüksiyonlarla yapılan oyunlar var. Ve işte bunlar da devasa yani çok daha büyük gösterişli sahnelerle büyük prodüksiyonlarla sahne alıyorlar. Ya da üretimlerini gerçekleştiriyorlar ama benim son kertede gördüğüm, çok büyük prodüksiyonlar ama dediğim gibi içi boş ve aslında suya sabuna dokunmayan ve hem toplumsal anlamda hem de sanatsal anlamda çok da değerli olmayan bir biçim anlayışının içerisinde hapsedilmiş durumda oldukları. O yüzden de bütün bu fikrinsel, ideolojik alanların kendi yarattığı lokal ve özerk alanlar olmuyor.

Bu özerk alanları belirleyen de dediğim gibi iktidarların yaratmış olduğu sanatsal perspektifler. Bunu da sadece illa şuradan almıyorum. İşte iktidar dediğimiz şey, diyelim ki baştakiler, İslamcılar, sağcılar ya da diyelim ki Kemalist bakış açısına sahip olanlar değil. Sadece ideolojik anlamda ya da politik anlamda hareket etmiyorlar; aslında sanatçılar da biliyorlar iktidarların nasıl hareket ettiklerini ve neyi düşündüklerini. Birazcık da o anlamda üretimlerini gerçekleştiriyorlar. Aslında bir sansür uygulamıyoruz deseler bile bir taraftan o günün, o dönemin politik anlayışı sanatsal perspektifi belirliyor. Bu sadece bu dönemle alakalı bir şey değil. Cumhuriyet sonrasına baktığımız zaman da o dönemin politik baskısı var ya da darbeler sonrasında sanatsal bakış belirlenebiliyor. 80 Darbesinden sonra mesela daha çok müzikal oyunlar tercih ediliyor; işte 90'lar sonrası, 2000'ler sonrası Türkiye'de daha çok *in-yer-face* akımının etkili olduğu daha küçük sahneler de daha işte söylenilmeyenin söylenildiği daha cesur oyunlarla karşılaşabiliyoruz. Ama 2010 sonrası ise daha anlatının hâkim olduğu, hikâye anlatıcılığının içerisinde olduğu, daha oyuncu merkezli oyunlar var ama toplumsal mekanizmayı çok da harekete

geçirebilecek yani sanatı tartışabilecek üretimler çok az. Belki işte bir elin on parmağını geçmez.

Ben oyuncular sendikasının tiyatro birimindeyim. Bir tarafta da tabii ki hani biz bu anlamda aslında dans alanını da örgütlemeye çalıştık ama Türkiye’de aslında sanat, bir gündem oluşturamıyor. Yani siyaset her zaman gündemi belirliyor. O yüzden işte toplumsal bir olay olduğu zaman ya da iktidarların bir gündemi olduğu zaman sanatın da gündemi oluyor. Bazı doğal afetleri saymıyorum işte deprem olduğu zaman hepimiz etkileniyoruz ve o, bizi bir taraftan da bir kalıba da sokuyor. Ama bütün bu gündelik olayların içerisinde her ne olursa olsun ne yaşanılırsa yaşansın günün sonunda fatura aslında sanata kesiliyor. Yani pandemide de aynı şeyi gördük. Bir sürü tiyatrocunun intihar ettiği, bir sürü müzisyenin intihar ettiği. Herhangi bir destek alamadılar. Yani tabii ki şu değil her zaman için, biz şunu savunmuyoruz, bir iki tiyatrocunun arkadaşım demişti: “Kültür Bakanlığı’ndan ödenek alınmadan da oyun yapılabilir.” Tabii ki yapılabilir, zaten biz yıllardır kültür bakanlığından ödenek almadan oyun yaptık ama bu, bunu kabul etmemiz anlamına gelmiyor. Hakkaniyetli değil, dünyanın çok az ülkesinde sanat sadece sanat yaparak ayakta kalmaya çalışan gruplar var. Türkiye’de bunlardan biri. Ama son dönemde kültür bakanlığının ödeneklerine baktığın zaman zaten, belirli şeyleri görebiliyorsunuz. Çok dengede giden bir yapı var, birkaç grubu biliyoruz, o bildiğimiz içinde yapıları koruyorlar. İnsanlar çok seslerini çıkarmasınlar diye destekleniyorlar. Aslında bir taraftan tıpkı Türkiye’deki ödül mekanizması gibi. İşte ünlülükleri de işin içine koyalım ama bir taraftan da bir iki alternatif gruba da ödül verelim. Alakasız yapıların ödenekler aldığına şahit oluyorsunuz. Boya ile ilgili kurulan bir şirketin, perde ile ilgili kurulan bir şirketin kültür bakanlığından ödenek aldığı görüyorsunuz. Doğal olarak ses çıkarsanız bile çoğu güçlü örgütlü bir yapı da olmadığı için bu, biraz sönük kalıyor. Tabii ki oyuncular sendikasının amacı aslında yani sanatsal mecrada bu örgütlülüğü koruyabilmek, bu örgütlülüğü daha fazla yayabilmek. Haklarımızın bilincine varmamızı sağlayabilmek ama bu noktada işte bazen elimiz kolumuz bağlı kalabiliyor. Çok fazla kimseye ulaşamayabiliyoruz. O örgütlü yapıyı geliştirmek ve çoğaltmak çok kolay değil ama dediğim gibi bunun içerisinde pes etmeden devam etmek de önemli.

-Kültür endüstrisinin müzeler, bienaller, festivaller, fuarlar, galeriler ve müzayedeler etrafında işler hale gelmesi, sizce gayri maddi, esnek ve güvencesiz bir emek rejimi içinde var olmaya çalışan sanat emekçileri için yeni ve “şık” bir sömürü alanı mı açıyor yoksa onları bağımsız ve güçlü mü kılıyor?

Şu an artık çok şeyden bağımsız hareket edemiyoruz. Biz ilk tiyatromuz, Şermola Performans'ı kurduğumuz zaman gerçekten çok idealistçe hareket ediyorduk. Ben ve Mirza Metin öncülüğünde kurulan bir sahneydi ama bir taraftan da işte bizim o dönem DestAR-Theatre diye grubumuz vardır. DestAR-Theatre' in da bileşenleriyle kurduğumuz bir sahneydi orası ve bayağı oyuncular olarak işte yazar, yönetmen olarak işçi gibi çalıştık, orayı var edebilmek için. Ama şu an düşünüyorum, yeniden bir sahne kurmak o kadar zor ki. Aslında bu dediğim şey çok da uzak bir zaman dilimi değil. 2010 yılında sahnemizi açtık, işte 14 yıl geçmiş tabi kendimizi ayakta tutabildik ama bugünün dünyasına baktığın zaman, bugünkü koşullarda baktığın zaman, bir sahne açabilmek çok zor değil ama o sahneyi yürütebilmek, ayakta tutabilmek zor. Ya da oyun yapabilmek çok zor değil, o oyunu devam ettirebilmek, süreklileştirebilmek, seyirciyi oraya getirebilmek çok zor. Günümüzdeki, tabi ki çok istemiyorlar söylenmesini fakat ister kabul edilsin ister edilmesin, kriz var. Kriz tabi ki sanata da yansıyor. Tiyatrodaki vergileri düşünün. Tiyatrodan alınan vergiyle bir şirketten alınan verginin yüzdeliği aynı. Aynı koşullarda görülüyoruz, aynı çerçevede ele alınıyoruz. Ve buradan da bakıldığı zaman doğal olarak tiyatro öyle bir yerden idame ettiremiyor kendini ya da oyuncular sadece oyun yaparak sadece tiyatro yaparak hayatlarını kazanamıyorlar ve başka alanlarda da çalışmak durumunda kalıyorlar. Tabi ki bu, dünyanın birçok yerinde de böyle ilerliyor. Ama burada bundan bahsetmek çok zor.

Bir taraftan da şunu yapmaya başladılar, Türkiye’de, mesela tiyatrodaki daha önce yapımcılar yoktu şimdi yapımcılar girdi devreye. Bu yapımcıların bütün yapmak istedikleri oyunlarında özellikle ünlülere yer vermek, bu yüzden ünlü arayışına girdiler. Ünlüler olsun, daha fazla seyirci getirsin, bu tabi ki olabilir, eleştirmiyorum. Dizi sektöründe olup hem de tiyatro sektöründe olan oyuncular var ve çok kaliteli oyuncular da var ama mesela zaten bu işin eğitimini almış oyuncular bunlar. Aslında yıllardır tiyatro yapmışken ama işte dizilerde tanınmışlar mesela. Bu isimlerle çalıştım ben. İşte Nazan Kesal tiyatro eğitimi alan biri, Sumru Yavrucuk, Deniz Çakır ya da Berna Laçın. Bunlar aslında tiyatro deneyimi olan insanlar. Bir taraftan da dizilerde, filmlerde rol almış sanatçılar. Bunlar tabi ki yapacaklar ama şu an günümüz

tiyatrosuna baktığımız zaman bir influencer da artık oyuncu olabiliyor. Hiç sanatla alakası olmayan biri de oyuncu olarak kabul edilebiliyor. Ya da çağdaş sanat çerçevesinde kimi üretimlere baktığımız zaman sanat eseri sayılabiliyor. Yani bana artık çağdaş sanat kavramı da biraz sıkıntılı geliyor. Daha popülist bir noktaya gidiyoruz. Bunların hepsi bir taraftan çok tartışmalı alanlar ancak çağdaş sanat perspektifi ya da çağdaş sanat kavramı bu eleştirileri de ortadan kaldırıyor. Yani kime göre sanat neye göre sanat. İşte bunlar devreye girdiği zaman, yani bunlar aslında senin de bildiğin tartışmalar, eleştirel bir perspektiften bakılmıyor; işte muz kabuğunu alıp müzeye koymak onu sanat haline getiriyor. Ben de şunu hep diyorum, sanat zaten kendisini anlatabilen şeydir. Anlatabilen bir varlık ama siz eğer üretici olarak o sanatın gücünden beslenmeyip o sanatı anlatmak için sayfalarca yazı koyuyorsanız o üretimin yanına, o zaman aslında sanatın kendisi kendisini anlatamıyor. Anlatılmayan yerde siz zorla metinlerle onu anlatmaya çalışıyorsunuz. Halbuki alımlayıcı dediğimiz, okuyucu ya da işte seyirci zaten bir sanatsal düzlemde bir üretime dahil olduğu zaman oradaki o tadı, oradaki o büyüü görür, etkilenir. Ya da hayranlık duyar ya da bir farkındalık zaten yaşar. Hiçbir şey olmasa bile biçimsel olarak bile onu yakalar ama buradan değil de siz ona dramaturjik olarak aslında bu oyunda bu anlatıldı deyip destan yazarsanız ya da müzelerde açıklamalar yerleştirirseniz demek ki aslında sizin tek başına üretmiş olduğunuz sanat bunu anlatamıyor. O yüzden siz extra farklı şeylerle bunu güçlendirmeye ya da anlatmaya çalışıyorsunuz. Aslında benim birazcık da kastetmek istediğim şey sanatın gücü zaten var, kendisini anlatabilir ama artık günümüz dünyasında bu noktaları, ben birazcık sorunlu olarak görüyorum. Alanı ne kadar düşüyorsa, nitelik ne kadar düşüyorsa insanların eleştirel gücü de aslında o anlamda bir deformasyona uğruyor. Ben Türkiye’de biraz, bu noktada, sanat eleştirmenlerinin de çok cesur olmadığını görüyorum. Çok ilişkiler, arkadaşlıklar üzerinden gidiyor eleştiriler. Objektif değerlendirildiğini düşünmüyorum. Örneğin, yakın zamanda Mardin’de bir bienal yapıldı, Mardin bienalini yapıyorsunuz ama Mardin bienalini yaptığınız zaman, maalesef hani klişe olabilir ama oryantalist bir bakış açısıyla yapıyorsunuz. Buradan Mardin’e bakıyorsunuz. Oysa Mardin, medeniyetlerin şehri, yani o tarihi dokunun içerisinde gidip İstanbul’da sergi açmış birinin ya da herhangi bir müzede sergisi olan birinin eserini direk götürüp asgari bir yere koyuyorsunuz. Halbuki oraya özgü bir bienal anlayışının olması gerekir. Oradaki kullanılan dillerin hâkim olduğu bienal anlayışının gelişmesi gerekir. Oradaki farklı halkların da içerisinde olduğu, içerisinde kendisini bulduğu, işte Süryanilerin, Ermenilerin, Kürtlerin, Keldanilerin içerisinde olabildiği... Yani bunlar çok zor şeyler değil. Sizin bunu dahil edip etmediğiniz ya da bunlarla ne kadar hemhal olmak

istediğiniz önemli. O yüzden çok buranın çerçevesinden bakıldığınızda, burası dediğim metropolden ya da İstanbul'dan baktığınız zaman aslında yamalı bohça gibi oluyor. Oraya ait değilmiş gibi duruyor, tabii ait olsun diye demiyorum ama oranın dokusuna da dokunabilecek, oradaki hoş şeyleri de içine alabilecek işler olmalı. Oradaki minibüs şoförünün bundan haberdar olacağı ya da öğrencinin duyacağı veya yine sanatın içerisinde olan birinin haberdar olabileceği bir yapıya dönüşmeli. Sonuçta Mardin o kadar da büyük bir yer değil, İstanbul gibi değil ama bienal yapıyorsunuz orada, birçok kişinin haberi yok. Çok kapalı bir çerçeve, çok kapalı lokal bir alana yayılan ve oldu bittiye getirilen bir şey oluyor. Ben eskiden şeyi çok eleştiriyordum, iktidarların dillerine pelesenk ettiği, “sanat lüks işidir, sanat elitlerin işidir”, bunu çok eleştiriyordum. Dedikleri noktaya aslında bence tam da şimdi düştük. Şu an artık aslında buna doğru gidiyoruz, çünkü bir oyunu bile izlemek için bile sizin iyi bir ekonomik gelirinizin olması gerekiyor. Artık mesela İstanbul'da bir oyun bileti diyelim ki 400 liradan başlıyor 600 liradan başlıyor. Eskiden daha fazla oyun izleyebiliyorken şimdi o kadar oyun izleyemiyor insanlar. Senede bir tane oyun izleyebiliyorlar. Keza sinema yine öyle ya da işte müzik yine öyle, bunlar alım gücüyle de alakalı değil sadece. Sanatı takip eden insanlar, neticesinde o ülkenin ekonomisine de katkıda bulunuyor. Çünkü sizin evden çıkmanız, oraya gitmeniz, harcamanız, orada vakit geçirmeniz aslında bunların hepsi ekonomiye katkı. Ama sanat hep lüks olarak gözüktüğü için, sanat elit işi olarak dillendirildiği için bunlar fark edilmiyor ve ne yazık ki gerçekten de artık böyle bir yere, sanata ulaşmanın lüks olduğu bir yere doğru gidiyoruz. Bu, hem ülkedeki ekonomik krizden kaynaklı hem de sanatsal krizden kaynaklı. Normal seyirci çerçevesinde baktığınız zaman seyirci üst üste dört tane oyuna gittiği zaman kötü oyunla karşılaştığında beşinciye gitmiyor, alanını değiştiriyor. Sinemaya gidiyor, konsere gidiyor ama bir taraftan da alım gücü de bunları etkiliyor. O yüzden birbiriyle çok bağlantılı. Dönüşmeyen bir şeyler var, bence en büyük sorun o, bu ülkede kültür ve sanat bir yaşam biçimi değil. Bir kültür haline dönüşemedi, biraz zorunluluk halini aldı. Bu yıllardır kurulmaya çalışıldı ama pandemide gördük ki başarılı olmamış. Tabii ki insanlar sanatsız kalınca ölmüyorlar, kimse tiyatroya gitmediği için ölmüyor ya da müzik dinlemediği için ölmüyor ama ruhunda bir yerlerde ölüyor. Hayat sadece yemek içmek üzerine kurulu değil, sizin ruhunuzu beslemeniz hayattan tat almanız gerekiyor. O yüzden o ruhu besleyen şey eksik olduğu zaman aslında hem yaşam kaliteniz düşüyor hem hayata bakışınız değişiyor, o zaman bence robottan çok da farkınız kalmıyor. Fark etmiyor, sadece yemek içmek üstüne, hayatta kalmak üzerine kurulu olan bir insan ama bir taraftan da bazı verili kodlarla hareket eden bir robot. O yüzden hani bizi besleyen şeyi, birtakım şeyleri algılarımızı açan

daha fazla düşünmemizi sağlayan farkındalıklarımızı dürten toplumda farklı bakış açılarını görmemizi sağlayan, farklı kimlikleri görmemizi sağlayan farklı cinsiyetleri tanımamızı sağlayan bazen motive eden ve bazen dürten noktalar var ve sanat burada çok etkili. O yüzden bunlarsız kalmak tabii ki ruhun da yarım kalması anlamına geliyor.

-Sendika, kooperatif ya da STK'ların sanatın özerkliğini sağlamadaki yeri nedir?

Bir takım örgütlü çalışmalar içerisinde bulunmak insanları daha güçlü kılıyor. Sendikalar, aslında sendikaya üye olanların kendi güçlerinin farkına varabilmelerini sağlayan örgütlü yapılar. Çünkü öteki türlü çok yalnız ve çok kimsesiz kalıyoruz. Zaten dediğim gibi içerisinde bulunduğumuz yapı maalesef çok güvenilir değil ve herkes bir şekilde kendi desteğiyle kendi yapılanmasıyla ayakta kalmaya çalışıyor. Bu işi gönüllülük temelinde icra edenler var. Sömürüye çok açık bir alanda yer alıyoruz. Bu, dizi oyuncularını için de geçerli, sinema alanında da geçerli, tiyatro alanında da bu geçerli. İşte sigortasız çalıştırılmak, birtakım suiistimallere ya da mobbinge maruz kalmak, tacize maruz kalmak vb. bunların hepsi sektörde yaşanmış şeyler. Maalesef haberdar da oluyoruz. Sendika bunun neresinde oluyor, sendika aslında bizim yalnız olmadığımızı ve güçlerimizi birleştirdiğimiz zaman aslında sesimizin daha güçlü ve gür çıkacağını ve aslında bu örgütlü yapının bizim sanatsal mecralarımızı daha güçlendireceğini ve dönüştüreceğini gösteriyor. Ben açıkçası öyle görüyorum. Sendika da daha çok bu minvalde hareket ediyor. Herhangi bir yerde bir hak ihlali varsa sanatsal anlamda bir ayrımcılık varsa bir ayırıştırma varsa bir ötekileştirme varsa suiistimal edilme varsa, dediğim gibi bunun içerisinde taciz olabilir, kimlik anlamında da köken anlamında birçok anlamda ayrımcılık olabilir, buna dur diyebilmek ve kendi haklarımızın farkına varabilmemiz için sendikalar var. Sendikalaşma, dünyada çok daha güçlü bir yerde ve çok daha fazla gelişkin bir durumdayken Türkiye'de biraz daha, maalesef çok gıdım gıdım ilerliyor. Çok daha ağır adımlarla hareket edebileceğimiz alanlara dönüşüyor. Çünkü insanlar bir taraftan da şu ana kadar uygulanan politikanın da etkisiyle pasifize oluyorlar ve korkuyorlar. Böyle işin içerisinde örgütlenme dediğiniz zaman, insanlar başka bir şey hayal ediyor. Kavram olarak başka bir yere çekiyorlar. Halbuki dediğim gibi, bir şeyi tek başınıza yaşamaz ve tek başınıza göğüslemeniz sizi çok fazla aşağıya çeken, daha güçsüz kılan bir şey iken birlikte hareket edebilmek ve birlikte bunun mücadelesini vermek çok daha ses getiriyor ve bazı şeyleri daha fazla görünür kılıyor.

-Türkiye özelinde hükümetin resmi kültür-sanat politikaları, kültürel gelişim ve farklı sanat idealleri için yeterli mi?

Yeterli değil tabii ki. Bence Türkiye’de dominant olan halk, diğer halkları daha çok sanatsal mecrada görmek istiyor. Yani bir Ermeni’yi oyunda, filmde görmek istiyorlar. Günlük hayatta onun sorunu onun sorunu olmuyor. Tiyatroda gördükleri zaman hoşlarına gidiyor. Bu da bir nevi, beyazlar ve siyahiler gibi düşündüğünüzde beyazın vicdan rahatlamasına dönüşüyor. Yani tıpkı aslında yıllardır siyasi iktidarların söylediği literatüre dönüşüyor; işte Ermenilerin konusuna da işliyoruz, Kürtlerle ilgili mevzular da var, onları da işliyoruz. LGBTQ+ bireylerle ilgili oyunlar da yeterli olmasa da var. Ee peki işlenmeyen ne? Şey gibi oluyor esasen, Kürtler de bu ülkede cumhurbaşkanı, başbakan oluyor, olabiliyor ama hani kim söylemişti hatırlamıyorum ama Kürt haricinde her şey olabiliyorsunuz. Kendi özgün yapınızı korumanıza izin vermiyorlar, problem bu. Ve sizi bir renk olarak görüyorlar sadece, farklı olan her halk Türkiye’de renk olarak gözüküyor. Hayır renk falan değil o bir halk. Onun bir kültürü var, bir yaşam biçimi var. Daha vicdan rahatlamaya götürülüyor iş. Elbette ki önemli ama şimdi şuradan zaten eşitsizliği görebilirsiniz. Diyelim ki işte yetmiş kuruma mı veriliyor ödenek kültür bakanlığından, bakın içerisinde bir tane Kürtçe oyunlar oynayan tiyatro topluluğu var mı, bir tane Ermeni tiyatro topluluğu var mı, bir tane farklı halklardan, farklı anadili olan bir grubun aldığı ödenek var mı? Hayır, yok. Zaten buradan başlıyor. Buradan anlayabilirsiniz, öte taraftan şuraya bakın. Osmanlıdan Cumhuriyet dönemine kadar hatta Cumhuriyet sonrası uzunca bir süre buranın tiyatrosunu belirleyen bir halk var, Ermeniler. Ne oldu Ermenilere ne oldu Ermenilerin tiyatrosuna? Yoklar şu an. Düşünün Osmanlıdaki tiyatro anlayışını yaratan halk, erken cumhuriyet döneminde aktif olan halkın tiyatrosu yok. Ne oldu bu halkın tiyatrosuna. Şu an baktığımız zaman sadece azınlık çerçevesinde ele alınıyorlar, o zaman ne oluyor işte kendi mecralarında artık Ermenilerle ilgili meseleleri ele alan Türkçe oyunlar yapılıyor sadece. Yani Ermeniceyi siz artık sahnede göremiyorsunuz. Ermeni tiyatrosu diyemiyoruz. Keza Kürt tiyatrosu açısından da öyle, mesela İstanbul’da biz, tırnak içerisinde açılım süreci döneminde dört yıl üst üste kültür bakanlığından ödenek aldık, ilk defa Kürtçe tiyatro yapan bir topluluk ödenek aldı Türkiye’de. Şermola Performans ödenek aldı ama çözüm süreci bittikten sonra, sonlandırıldıktan sonra biz bir daha da ödenek alamadık. Yine işte, BGST tiyatro alamadı uzun süre, Moda Sahnesi alamadı. Bunlar biraz daha aslında BGST siz de biliyorsunuz, daha farklı olan halklarla, farklı olan dillerle ilgili bu meseleleri dert edinen bunlarla ilgili oyunlar da yapan bir topluluk ve uzun süre ödenek alamadılar ama bu yıl sanırım alabildiler.

Bunlar, seyirci bulamıyorlar ya da yoklar diye yapılmıyor. “Farklılıklarımız, renklerimiz” deyip bunu desteklemezseniz bu çok sözde kalmış oluyor. Türkiye bir mozaik ya da çok kültürlü bir yapımız var denmesi çok sözel düzlemde kalıyor. Bunu besleyecek ne argümanımız ne de alanlarımız var ve kimse bunu sorgulamıyor. Öncelikle aslında belki de bu, sanatçıların problemi haline gelmeli. Bu bir Türk’ün, bir Kürt’ün, bir Ermeni’nin ya da işte ne bileyim Laz’ın kendini ne hissediyorsa ne görüyorsa sadece onun sorunu olmamalı. Temsiliyet babında baktığınızda sormanız gerekiyor neden yoklar, niye yoklar. Biz varız ama onlar yok. Yani ne oluyor Ermeniler bu durumda Ermenice tiyatro yapamıyor ama Ermenilerle alakası olmayan insanlar Ermeniler ile ilgili oyunlar yapabiliyorlar. Anlatabiliyor muyum çünkü o diğeri için. Şuradan şöyle bir şey söyleyebilirim baskın, egemen olan kültür ve halk için , “diğeri olmak” daha konforlu, çünkü diyor ki Kürt yapmasın bunu zaten, ermeni yapmasın. Diğeri yapsın çünkü onun için daha konforlu alan oluyor. Sizin yapmanız onun için bir tehlike alanı gibi görüyor. İktidar sizi, din gibi, tırnak içerisinde öteki olan her şeyi kendisi için bir tehlike alanı olarak görüyor ama bizim de bu işleri yaparken bunları sorgulamamız gerekiyor, tabi ki ben bunu sorarken, bütün arkadaşlarıma ya da bütün bu anlamda iş yapan grupları için içerisine koymuyorum ama temsiliyet sorgulamaları önemli bir şey. Bunu yaparken nereden ele aldığınız, neyi nasıl beslediğiniz ve gerçekten o halkın, doğu kültürünün temsiliyetini hangi bağlamda güçlendirdiğiniz ve nasıl gösterdiğiniz önemli. Şimdi İstanbul’a bakıyoruz, şu an daha çok işte diyelim ki Van’dan Diyarbakır’dan, Batman’dan gelip burada oynanan Kürtçe oyunları görebiliyoruz. İstanbul’da Kürtçe tiyatro yapan bir iki topluluk var ama oyun sayısı çok az. Halbuki biz yedi yıl boyunca İstanbul’da haftanın üç günü Kürtçe oyunlar oynuyorduk ama artık bir sahnemiz yok, göçebe bir grup haline dönüştük. Koşullarımız da artık çok sınırlandı. Tabi ki yılmadık, ayrı bir şey. Şimdi Köln’de bir şubemiz var, Batman’da Divan Akademi diye bir akademi açtık. Ermeniler ile ilgili böyle bir durumdan bahsetmek ise mümkün değil; o yüzden vurgulamak istedim Osmanlıdan günümüze kadar belirleyici olan bir tiyatro sonrasında pasifize edildiği için yok. Ama işte bir film izlediğimiz zaman üzülmüyoruz, bir fonda izlediğimiz zaman vicdan rahatlamasına dönüşüyor. O yüzden temsiliyetleri önemsiyorum. Temsil edilenin hakkaniyetli bir yerde temsil edilmediğini gördüğüm zaman aslında bu temsiliyetlerin sorgulanması gerektiğini düşünüyorum ama bunların sorgulanabileceği bir eleştiri kültürümüz maalesef yok. O eleştirmenlerimiz de yok. Kimse kendi konforunu bozmak istemiyor.

-Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarları dönemi boyunca başta parti lideri olmak üzere çeşitli kademelerden parti mensubu bireyler, partinin kültürel hegemonyayı sağlayamadığına dair çeşitli özeleştiriler yaptı. İktidarın kendi kültürel hegemonyasını oluşturamamasının sebebini neye bağlıyorsunuz? Bu bağlamda, devlet eliyle yürütülen ya da desteklenen sanat faaliyetlerinin kapsayıcı ya da dışlayıcı bir yapıda olduğu söylenebilir mi?

Birçok alanda aslında kendi hegemonyalarını kurabildiler yani düşünsenize şu an sokak röportajları oluyor. Sokak röportajları olduğu zaman mesela belediye başkanına diyebiliyorlar bu sizin suçunuz, bu ekonominin hali nedir diyorlar. Yani kimin yönettiğinin, ekonomiyle kimin ilgilendiğinin, hangi partinin başta olduğunun, iktidar olduğunun farkında değil. Sanki böyle gerçekten ülkece herkes pasifize edilmiş, bir illüzyona uğramış ve böyle bir sarmalın içerisinde gidip geliyor. Çok ilginç bir döneme denk geldik. Gerçekten insan bazen hayret edebiliyor. Sanırım bu noktada birçok kesimden istedikleri şeyi alabildiler. Ama dokunamadıkları ve alamadıkları mecra, daha sanatın içerisinde ve sanatla uğraşan kesimden oldu. Tabi ki orayla bağ kuranlar var ya da kendilerini bir yere kanalize edip oradan bir sanat anlayışına gidenler de var ama ne kadar sanat oldu, olur onu bilmiyorum. Bir şeyin propagandasını yapmak, bir şeyleri ajite ederek yapmak sanat mıdır, değil midir? Ulusların kuruluş aşamasında sanat bilindiği üzere aracı olarak kullanır. Ama yıl 2024 artık bu yüzyılda hala sanat bu minvalde kullanılıyorsa bence sıkıntılı. Doğal olarak birçok kurum iktidar yöneticilerinin elinde ve aslında onlar da daha çok kimi üretimlerle bir sanat perspektifi oluşturmaya çalışıyorlar ama sanat oradan oluşmuyor işte. Öyle olduğunda sanatın o bağımsız olma mevzusunu, sanatın muhalif olabilme arzusunu, sanatın eleştirel olabilme durumunu ortadan kaldırılıyorsunuz ve sanatı, bir yere tabi tutuyorsunuz. Örneğin, devlet tiyatrosu, bir repertuarı var, bunu belirleyenler var, belirlerken de birtakım argümanları var. Niye onu yaptıklarını biliyoruz ama hani biz orada çok daha başka bir oyun izleyemeyeceğimizi de biliyoruz.

-Ama olmadı, tutmadı. Nejat Birecik'in genel müdür olduğu dönemde sadece yerli oyunlarla sahne açacağız dendi, istendi ama olmadı.

Olmadı ama neden, çünkü yapmak istedikleri oyunlarda da yerli üretimde de kendi yapmak istedikleri şeyi yaptırmak istediler. Onları yazmak istediler, yazarlara yazdırmak istediler. Yönetmenlere böyle yönet dediler belki de; bilmiyorum açıkçası ama bildiğim şey bize bu yıllarda oyunlar yazın denildiği. Biraz da sipariş anlayacağınız. Kitleleri etkileyen en önemli faktörlerden

biridir sanatken, sanatı sadece araç olarak görmek onu değersizleştiriyor. Mesela pandemide hiç kimsenin umurunda olmadı sanat ve sanatçılar. Oysa Almanya'ya baktığımızda, o dönem Angela Merkel başbakanı, Merkel dokuz kere sanatçılara destekte bulundu. Ama Türkiye'de bin lira gibi bir destekte bulunuldu, onun için de sanatçı olduğunu ispatla dediler. Bin lira için sen neyin ispatını bekliyorsun bu insanlardan. Şuradan şunu göster, bunu ispatla falan gibi bir sürü prosedüre boğuldu insanlar. Oradan anlıyorsunuz ki bu, oturmuş bir kültür değil; yarım kalmış, arada kalmış bir kültür ve oturmamış hatta daha muhafazakâr çevre için hiç yok. Yine de iktidar için araçtır bu. Kendi devletleşme unsurunun araçlarının ayaklarını sağlamlaştırmak için kullanılan bir şeydir. Sonra tabii ki kısmi olarak bu sağlandıktan sonra sanat biraz daha rahat bırakıldı. Oradan tabii ki birtakım kişiler, ideolojik olarak kendilerini bir partiye yakın hissediyorlarsa oranın olanaklarını kullanıp, işte gidip belediyelerde oynayabildiler ya da festivallere katılabildiler. Ama bu sadece böyle olmamalı, liyakat dediğimiz şeyi hem bir taraftan tartışıp hem de bir taraftan bu kadar mustarip olmak da buraya özgü. Var olan üretimle değerlendirmeniz gerekiyor bir şeyleri. Kişilere çok fazla takılmamak gerekiyor. İktidara yakın mecradan da belki çok iyi üretimler çıkacak, bilmiyoruz ama henüz görmedik. Fakat öyle tek bir bakışla yapılsa oradan sağlam bir sanatsal yapı çıkmaz. Benim dediğim şey o. Çünkü sanatın muhalif olma durumu, özgün olma durumu, yaratıcı olma durumu, harekete geçiriyor olma durumu, o farklılıkları kendi içinde barındırma durumunu, böylesi muhafazakâr bir kafayla yapamazsınız. Doğal olarak sadece öteki türlü şu oluyor, o dönemin işte insanları eğer zaten daha popülist bir yerden bir şey yapmak istiyorlarsa ve birazcık da maalesef yine ekonomik olarak sıkışmışlarsa bir tarafa angaje olmaya çalışıyorlar ya da daha fazla görünür olmak için iktidarların fikirleri doğrultusunda ilerliyorlar ya da ideolojilerini kendi sanatsal üretimlerine yansıtmaya çalışıyorlar. Halbuki buradan ne kadar bağımsız olarak sanat yapabilirsen sanat o kadar güçlü olabilir. Biz o zaman sanattan bahsedebiliriz. Bir yerlere bağlı olarak bağlı yapılan sanat şu ana kadar neyi değiştirmiştir ki. İşte Ranciere'in de dediği gibi, bir şeyden ne kadar uzaklaşırsan, o kadar politikleşirsin, mesafe aldıkça aslında o şeye bakıp o kadar politikleşebilirsin ama içerisindeyken zaten bunu yapamazsın.

-Devletin hem sanatçının ve sanat eserinin korunmasına yönelik olan hem de bir kamu hizmeti olarak yurttaşların kültürel yaşama katılımını, erişimini sağlamaya yönelik yükümlülükleri, anayasanın çeşitli maddelerinde belirtilmiştir. Sosyal devlet olmanın bu gerekliliğinin ve bir kamu hizmeti olarak devletin yurttaşların sanata erişim hakkını sağlaması ve korumasının, kültürel politikalar ve uygulamalarda, sizce bir karşılığı var mı? Bir baskı ve çıkar grubu olarak sendikanızın/kooperatifinizin/meslek birliğinizin ilgili hakların edinilmesine dair talep, öneri ve eylemleri nelerdir?

İşin sendikal tarafı daha farklı oluyor. Sendika tarafında bir taraftan çocuk oyuncularsettelerse onların hakları, onların oyuncu koçları ile çalışmaları ya da onlar giyinip soyunurken yanlarında birilerinin olması, işte ebeveynlerinden birinin olması gibi konular da var. Oyuncular sendikası bunları tamamen dert edinen bir sendika. Oyunculardan, çocuk oyunculardan tutun da diğerlerine kadar, diğerlerini biraz önce zaten saymıştım. Benim söylemek istediğim asıl şey, sanatsal hakların eğitimin içerisine katılması gerekliliğidir. Yani bu, ilkokulda başlanılabilecek bir süreç. Mesela toplumsal cinsiyet ile ilgili, toplumsal cinsiyet eşitliği ile ilgili meseleler de bence böyle, ilkokulda ders olarak verilmeli, oradan başlanmalı. Bu sizin hayata bakışınızı etkileyebilecek kendi varlığınızı daha güçlü kılacak bir gereklilik. Yani neyin sizin hakkınız olduğunu, neye göre hareket ettiğinizi, sınırlarınızın ne olduğunu karşı tarafın sınırlarının ne olduğunu bilmek yani bunu oradan başlatmak bence çok önemli. Biz, sanatı sadece ilkokulda resim yapma, müzik dersi alma gibi görüyoruz. Halbuki öyle bir şey değil. Bazen de ebeveynler bütün o hayatları boyunca yapamadıkları şeyleri çocuklarına yüklemeye çalışıyorlar. Resme de gönderiyorlar, müziği de gitsin, baleye de gitsin, dramaya da gitsin istiyorlar. Oysaki çocuğa o kadar yüklenirsen çocuk bir süre sonra oradan uzak kalır, aslında onun neye ihtiyacı olduğunu bulmak lazım. Yaratıcı drama çalışmalarıyla neyi daha fazla istediğini ya da hangi alanda daha iyi olacağına dair yönelik çalışmaların yetkin birileri tarafından verilmesiyle o çocuğun neye kanalize edilebileceği daha rahat bulunabilir ve oraya kanalize edilebilir. Öteki türlü bir sanat bombardımanına uğrayan çocuk zaten oradan kaçır. Sanatın sanat aracılığıyla keşfedilmesiyle sanat, kültürel durum haline gelebilir, böyle bir kültür kazanılabilir. Öteki türlü çok yapıştırma oluyor, oturmuyor, çok yamalı bohça oluyor. Bunun eğitimi verilmeli, süreç oradan başlamalı. Kültürün özümsemiş yaşam biçimi haline gelmiş formunu ancak o zaman göreceğiz.

BURHAN ŞEŞEN



Türkiye'nin önde gelen müzik gruplarından Grup Gündoğarken'in kurucularından olan Burhan Şeşen, 2014 yılından beri Müzik Yorumcuları Meslek Birliği'nin (MÜYORBİR) yönetim kurulu başkanıdır. Grup çalışmalarında dışında solo müzik kariyerini de başarıyla yürüten Şeşen, Grup Gündoğarken ile birlikte Levent Kırca ve Ferhan Őensoy gibi duayen isimlerin oyunlarının müziklerini yapmış ve oyunlarında yer almıştır. Çok yönlü mesleki kariyeri içinde radyoculuk, dizi, film ve reklam müziği icracılığı, oyunculuk ve TV programcılığı yapan Şeşen, ayrıca çeşitli gazetelerde müzik yazıları yazmaktadır.

-Kültür politikalarının sanat üzerinde bir iktidar kurduğunu düşünüyor musunuz?

Kültür politikasından anladığımız sadece mevcut yönetimin belirlediği bir politikaysa burada sanat üzerinde bir iktidar kurma çabası kaçınılmaz. Ama sanatla ilgili STK'ların hep birlikte oluŐturacaĐı bir politikadan söz ediyorsak bu sefer bizler için olumlu bir durum oluşur. Kültür ve sanat üzerinden

yanlışları düzeltmek ve sanatın iktidar üzerindeki baskısı demeyelim ama etkisi kaçınılmaz olur. Ki bu da hep özlediğimiz bir model değil mi?

-Kültürün özelleştirilmesinin sanat emeğine ve emekçisine yansımaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Kültürün özelleştirilmesi özellikle küreselleşme masalıyla tam da kılıfına uyduruldu. Sanatçılar eserlerini ortaya çıkarırken belki kendilerini özgür hissediyorlar ama bir süre sonra sponsorlar, festivaller, ödülleri yüzünden ürettikleriyle sunulanın bambaşka değerlere hizmet ettiklerini görüyorlar. Birçoğu bunun farkında bile olmuyor, ki onlar mutlu olanlar. Ama bu farkı gören, kullanıldıklarını hisseden sanatçıların işi zor.

-Kültür endüstrisinin müzeler, bienaller, festivaller, fuarlar, galeriler ve müzayedeler etrafında işler hale gelmesi, sizce gayri maddi, esnek ve güvencesiz bir emek rejimi içinde var olmaya çalışan sanat emekçileri için yeni ve “şık” bir sömürü alanı mı açıyor yoksa onları bağımsız ve güçlü mü kılıyor?

Kültür endüstrisinin var oluşu bana göre sanata değil sermayeye hizmet etmek. Bu yüzden tam tersi gibi gösterilmeye çalışılsa da sanat emekçileri için sizin de sorunuzda belirttiğiniz gibi “şık bir sömürü” alanı açılıyor.

-Sendika, kooperatif ya da STK’ların sanatın özerkliğine sağlamadaki yeri nedir?

Müzikle ilgili dernek, vakıf ve meslek birlikleri gibi kurumların ana işlevi sanatın özerkliğinden ziyade teliften doğan hakların korunması, izinsiz kullanımın önüne geçilmesi ve sanatçının mağduriyetinin giderilmesi. Bildiğiniz gibi Anayasa’nın 64.maddesi “Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır.” der. Ama bunu yapmaz. Zira Türkiye’de devlet ve hükümet bir potada erimiştir. Gölge etmesinler yeterli bizim için.

-Türkiye özelinde hükümetin resmi kültür-sanat politikaları, kültürel gelişim ve farklı sanat idealleri için yeterli mi?

Özellikle sanatsal faaliyetlerden söz edebilmek için bir özgürlük ortamı şarttır. Hiçbir yazar, müzisyen, oyuncu, ressam, heykeltıraş yaptıklarının karşılığında ceza alacağı korkusu ile doğru düzgün üretemez. Ama ne yazık ki durum böyle değil. İktidar sanatçıları emir-komuta zinciri içerisine sokamadığı için, biat etmeyen sanatçılara çok öfkeli. Kendi kitlesi de muhafazakâr olduğundan bir özgürlük ortamı yaratmak istese de yaratamaz. Zira seçmeniyle karşı karşıya gelmek istemiyor AKP iktidarı. Bu yüzdendir ki aylar öncesinden izinleri alınan konserler festivaller, ırkçı, seksist, dini nedenler yüzünden -valiliklere verilen çok geniş yetkilerin de etkisiyle- etkinliklere kısa bir süre kala iptal ediliyor. Muhafif oyuncuların dizilerde iş bulması imkânsız hale geliyor.

-Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarları dönemi boyunca başta parti lideri olmak üzere çeşitli kademelerden parti mensubu bireyler, partinin kültürel hegemonyayı sağlayamadığına dair çeşitli özeleştirimler yaptı. İktidarın kendi kültürel hegemonyasını oluşturamamasının sebebini neye bağlıyorsunuz? Bu bağlamda, devlet eliyle yürütülen ya da desteklenen sanat faaliyetlerinin kapsayıcı ya da dışlayıcı bir yapıda olduğu söylenebilir mi?

AKP'nin kendini eleştirdiği iki alan var. Yerel yönetimler ve de kültür sanat. Sn. Cumhurbaşkanı bugüne kadar sanatçılara "sanatçı müsveddesi", "sefil", "çürük", "sürtük", "çapulcu" gibi ifadeler kullanmakta bir sıkıntı görmedi. Seksen yaşındaki iki duayen oyuncuyu, Metin Akpınar ve Müjdat Gezen'i mahkeme koridorlarında süründürdü. Ama son yerel seçimlerde gördük ki öfkeyle kalkan zararlar oturdular. Devletin en tepesindeki insan sanatçısıyla kavga eder mi? Sn. Cumhurbaşkanı etti ve de bundan geri dönmek istiyor ama gerek kibri gerekse partinin tabanı buna izin vermiyor. Ayrıca kendisine biat edilsin istiyor ama sanatçılar biat etmez. Eğer AKP yönetimi konserlere, sergilere, oyunlara protokol gereği değil de isteyerek gitselerdi sanatçıyla empati kurabileceklerdi ama zaten birçoğu sanat ve sanatçıdan hazmetmiyor. Bunun sonuçlarını önümüzdeki seçimlerde hep beraber göreceğiz.

-Devletin hem sanatçının ve sanat eserinin korunmasına yönelik olan hem de bir kamu hizmeti olarak yurttaşların kültürel yaşama katılımını, erişimini sağlamaya yönelik yükümlülükleri, anayasanın çeşitli maddelerinde belirtilmiştir. Sosyal devlet olmanın bu gerekliliğinin ve bir kamu hizmeti olarak devletin yurttaşların sanata erişim hakkını sağlaması ve korumasının, kültürel politikalar ve uygulamalarda, sizce bir karşılığı var mı? Bir baskı ve çıkar grubu olarak sendikanızın/kooperatifinizin/meslek birliğinizin ilgili hakların edinilmesine dair talep, öneri ve eylemleri nelerdir?

Şimdi şöyle bir durum var. Bir defa sosyal devlet değiliz ve de Anayasal hak olan bir sürü özgürlük ve eylem, yasadışı olarak gösterilmeye çalışılıyor. Ve de insanlar açlık sınırındayken, mülteci sorunu almış başını giderken, kira artışlarının önü alınamazken, Türk Lirası her gün değer kaybederken, terörün önüne geçilememişken kültür ve sanata dair devletin yapması gerekenler, en sona atılıyor. Zaten insanlar da haklı olarak önce yeme-içme-barınma sorunlarının giderilmesini bekliyorlar. Bunu bu yüzyılda konuşmak biraz trajikomik ama gerçek. Müzikle ilgili STK'lara gelince... 2014 yılından beri MÜYORBİR'in (Müzik Yorumcuları Meslek Birliği) yönetim kurulu başkanım. Meslek Birlikleri 5846 sayılı yasayla kurulmuş yarı özerk hak arama örgütleridir. İdari ve Mali bakımdan T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın denetimine tabiyiz. Telif hakkı, soyut mülkiyet. İnsanlar ev, arsa, tapu, araba gibi somut mülkiyeti biliyorlar ama soyut mülkiyetten haberleri yok. Nasıl araba çalmak hırsızlıksa, izinsiz bir şarkıyı kullanmak da hırsızlık. Ayrıca biz öldükten 70 sene sonra şarkılarımız kamuya mal olacak. Yani ev gibi, arsa gibi torunlarımızın torunlarına kalmayacak. Bunun için eser sahibi ve yorumcuların hakkını onlar hayattayken korumak zorundayız.

ELÇİN POYRAZLAR



2016 yılında İngiltere'nin seçkin derneklerinden Polisiye Yazarlar Birliği'ne (CWA) kabul edilen Elçin Poyrazlar, Türkiye Polisiye Yazarlar Birliği'nin kuruluşunda da yer almıştır. Cumhuriyet, Dünya, Virgül, TimeOut, Huffington Post, Vocativ, BBC gibi medya kuruluşlarında çalışan Poyrazlar, gazetecilik çalışmalarına bugün, Gazete Oksijen'de devam etmektedir. *Gazetecinin Ölümü*, *Kara Muska*, *Mantolu Kadın*, *Çıplak Kalp*, *Kayıp Yüz* ve *Ecel Çiçekleri* isimli kitapların yazarı olan Poyrazlar'ın *Ecel Çiçekleri* romanı, Dünya Gazetesi Kitap Ödülleri'nde 2021 yılının en iyi polisiye romanı ödülünü kazanmıştır.

-Kültür politikalarının sanat üzerinde bir iktidar kurduğunu düşünüyor musunuz?

2017 yılında Cumhurbaşkanı Tayyip Erdoğan 'Siyasi olarak iktidar olmak başka bir şeydir. Sosyal ve kültürel iktidar ise başka bir şeydir. Biz 14 yıldır kesintisiz siyasi iktidarız. Ama hala sosyal ve kültürel iktidarımız konusunda sıkıntılarımız var' ifadelerini kullanmıştı. Bugün iktidarın kültür politikaları 'yerli ve milli sanat' hedefi üstünden ideolojik bir propaganda ve sindirme

mücadelesine denk düşüyor. Medyada, sinemada, bilim ve teknolojide ‘ülkesine ve milletine yabancı zihniyet’ suçlaması üstünden ‘Türklük ve İslam’ benliği dayatılıyor ve bir çeşit kimlik politikası yürütülüyor. Bu anlamda sanatı ve sanatçıyı kontrol etmek, yönetmek, bastırmak, bezdirmek ve sansürlemek bu politikanın araçları haline geliyor. Sorunuzun yanıtı özetle evet, iktidarın yeni mücadele alanı kültürel hegemonya kurmak üstünedir.

-Kültürün özelleştirilmesinin sanat emeğine ve emekçisine yansımaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Kültür ve sanatın ‘işletilebilir’ hale getirilmesi siyasi iktidarların yanı sıra özel şirketlerin de dahil olduğu başka bir müdahale alanı. ‘Evcilleştirilmiş’ ya da belli kalıplarla şekillenmiş sanat hem bir prestij ürünü hem de bir propaganda aracı olarak ‘işe yarıyor’. Burada en son düşünülen elbette sanatın kendisi ve emekçisi. Sanat bir meta olarak binlerce taklidiyle seri üretime, sanatçı ise kullanılabilir ucuz işgücüne dönüşüyor. Sanat ne siyaset ne de ticaretin bir parçasıdır. Kendi başına politik ve bağımsızdır. Bu özelliklerini yitirince sanat olmaktan çıkar.

-Kültür endüstrisinin müzeler, bienaller, festivaller, fuarlar, galeriler ve müzayedeler etrafında işler hale gelmesi, sizce gayri maddi, esnek ve güvencesiz bir emek rejimi içinde var olmaya çalışan sanat emekçileri için yeni ve “şık” bir sömürü alanı mı açıyor yoksa onları bağımsız ve güçlü mü kılıyor?

Bu kaynağın nereden geldiğine ve koşulluluğuna bağlı bir durum. Belli iktidar ve sermaye odakları kendi çıkarları için fon sağlıyor mu ya da sanatçıyı nereye kadar destekliyor ona bakmak gerekli. Sanatçıların belli durumlarda desteklenmesi kaçınılmaz çünkü sanat doğası gereği hedefini para kazanmak üstüne kurmaz. İşte o dinamiklerde sanatçının ne kadar bağımsız olduğu ve ne denli kendini ifade edebildiği önem kazanıyor.

-Sendika, kooperatif ya da STK’ların sanatın özerkliğini sağlamadaki yeri nedir?

Örgütlenme ve siyasi duruş açısından sanatçılar için fayda sağlayabilir. Ancak özerkliklerini sağlama konusunda kültür politikalarından bağımsız hareket edebilirler mi emin değilim. Bu kası oluşturmak oldukça zaman ve emek alacak.

-Türkiye özelinde hükümetin resmi kültür-sanat politikaları, kültürel gelişim ve farklı sanat idealleri için yeterli mi?

Elbette değil. Aksine Türkiye’de tek ideoloji, tek din, tek millet üstünden bir sanat anlayışı dayatması var. ‘Yerlilik’ tanımını kullanarak geniş çaplı bir dışlama söz konusu.

-Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarları dönemi boyunca başta parti lideri olmak üzere çeşitli kademelerden parti mensubu bireyler, partinin kültürel hegemonyayı sağlayamadığına dair çeşitli özeleştirel yapıtı. İktidarın kendi kültürel hegemonyasını oluşturamamasının sebebini neye bağlıyorsunuz? Bu bağlamda, devlet eliyle yürütülen ya da desteklenen sanat faaliyetlerinin kapsayıcı ya da dışlayıcı bir yapıda olduğu söylenebilir mi?

Çünkü sanat birikim üstüne oluşur ve evrenseldir. Belli kalıplara ve dogmalara sokuğunuz her şey siyasetin adi bir aracı olmaktan öteye gidemez. Bugün devlet televizyonlarındaki dizilere, filmlere baktığınızda nostaljik bir ideolojik güzelleme ve siyasi propaganda görürsünüz. Bunu aile tanımı, kadının yeri, erkeğin rolü, devletin kim olduğu ve halkın ona hizmet etmesi gerektiği mesajlarıyla kendi evinizin salonunda bire bir yaşarsınız. Türkiye bugün George Orwell’ın 1984’ünü ekranda bizzat yaşıyor.

-Devletin hem sanatçının ve sanat eserinin korunmasına yönelik olan hem de bir kamu hizmeti olarak yurttaşların kültürel yaşama katılımını, erişimini sağlamaya yönelik yükümlülükleri, anayasanın çeşitli maddelerinde belirtilmiştir. Sosyal devlet olmanın bu gerekliliğinin ve bir kamu hizmeti olarak devletin yurttaşların sanata erişim hakkını sağlaması ve korumasının, kültürel politikalar ve uygulamalarda, sizce bir karşılığı var mı? Bir baskı ve çıkar grubu olarak sendikanızın/kooperatifinizin/meslek birliğinizin ilgili hakların edinilmesine dair talep, öneri ve eylemleri nelerdir?

Ne yazık ki bu tür bir kamu hizmeti yok ve sosyal devlet çoktan başka bir sisteme dönüştü. Meslek birliklerinin bir baskı ve ses çıkarma aracı olarak sanatçının yanında olması özellikle bu dönemde daha da önemli. Güçlü bir sivil toplum güçlü bir demokrasinin ilk koşuludur. Her şeye rağmen ifade hakkından ve direnişten vazgeçmemek gerekiyor.

HAYRİ ERDOĞAN



Gayesi, umudu büyütme olan Yordam Kitabevi'nin kurucularından olan Hayri Erdoğan, yayınevi kurulmadan önce farklı bir yayınevinde 16 yıl boyunca yayın yönetmenliği ve editörlük yapmıştır. Ticari kaygılar etrafında hareket etmeyen ve toplumsal mücadele ile iç içe geçmiş bir yayınevinin yayın yönetmenliğini üstlenen Erdoğan, yayıncılık sektöründe yaşanan ekonomik ve politik sorunlara karşı kurulan Yayıncılar Kooperatifi'nin (YAYKOOP) de yönetim kurulu üyesidir.

-Kültür politikalarının sanat üzerinde bir iktidar kurduğunu düşünüyor musunuz?

Bunu amaçladıkları kesin ama başardıkları tartışmalı. İktidar, kültür ve sanat alanını İslamcı, Türkçü, şoven bir renge bezemek için elinden geleni yapıyor. Kaynak aktarıyor, muhalif olanı devlet kurumlarından, akademiye dışlıyor. Kültür-sanat alanındaki girişim ve projelere, kendi ideolojisine yakınlık ölçütüyle yaklaşıyor. İlerici çabaları destekten yoksun bırakıyor.

Ancak yine de istediği sonuçları alamıyor. Aydınlanmacı, ilerici, sol değerler, kültür-sanat alanının ana rengi olmaya devam ediyor. Sabahattin Ali'nin, Nzım Hikmet'in, Yaşar Kemal'in eserlerinin hâlâ yüzbinlerce satması, bunun önemli göstergelerinden biri.

-Kültürün özelleştirilmesinin sanat emeğine ve emekçisine yansımaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Aslında karşı karşıya olduğumuz asıl tehlike, "kültürün özelleştirilmesi"nden ziyade, kültürün iktidar sultasına alınmaya, ödül ve ceza yöntemiyle iktidarın hizmetine sokulmaya çalışılması. Elbette ilkesel olarak beklediğimiz, devletin kültür sanata daha çok kaynak ayırması ve bunu kamusal bir hizmet olarak sunması, sanat ve kültür insanlarının emeğini de hakkaniyetli bir şekilde cretlendirmesidir. Ama görüyoruz ki, mevcut haliyle, nitelik ölçüt olmaktan çıkarılmış, öteki devlet kurumları gibi bu alan da "arpalık" haline getirilmiştir; sanatçının özgürlüğü ve yaratıcılığından ise kesinlikle söz edilemez. Bu durumda, ilerici kültür-sanatın devlet dışında bir üretim kanalı aramasını meşru görmek zorundayız. Başka bir ifadeyle, iktidarın tekeline aldığı kültür-sanat kurumlarında yarattığı boğucu ortam ve yetersiz istihdam, ilerici kültür-sanat girişimlerinin "zel" nitelikte olmasını dayatıyor bir ölçüde. Devletten beklenen, ayırım yapmadan nitelikli kültür-sanat faaliyetlerini desteklemek, halka ulaştırılması için ortam ve araç yaratmaktır. Bugün pek çok sanat topluluğu, bu destekten yoksun olduğu için âdeta can ekişmektedir. Bu durumun ağır yükünü de bu alanın emekçileri, çalışanları çekiyor. Pandemi dönemindeki müzisyen intiharları, bunun çarpıcı bir örneğidir.

Tabii bir de sermaye gruplarının kültür ve sanat alanındaki etkinliklerini görüyoruz. Sermaye sınıfı –o da bir kesimi sadece–, kültür ve sanata belli bir kaynak ayırıyor. Böylece, büyük krlarının küçük bir kısmını, imajlarını düzeltmek, markalarını tanıtmaq, varlıklarını meşrulaştırmak için kullanıyorlar. Bunu, hem "sponsorluklar" yoluyla hem de doğrudan müze, galeri, orkestra, kültür merkezi vb. kurarak yapıyorlar. Sermayenin sanat alanına nüfuz etmesi, kategorik olarak karşı durulması gereken bir durum olsa da, sanat ortamının iktidar eliyle milliyetçi-muhafazakâr-İslamcı bir dayatmayla yüz yüze bırakılmış olması, kültür-sanat insanlarını sermayenin sanat organizasyonları içinde yer almaya mecbur bırakıyor.

-Sendika, kooperatif ya da STK'ların sanatın özerkliğini sağlamadaki yeri nedir?

Çok sınırlıdır. Kültür-sanat alanındaki örgütlerin etkisi, gücüyle orantılı olacaktır doğallıkla. Örgütlenme zayıf olduğu için, kültür-sanat alanındaki ilke ve normların oluşması ve yerleşmesindeki rolleri çok sınırlı kalıyor. Böyle olunca da kuralsız, düzensiz, güçlü olanın borusunun öttüğü bir durumla karşılaşyoruz.

-Türkiye özelinde hükümetin resmi kültür-sanat politikaları, kültürel gelişim ve farklı sanat idealleri için yeterli mi?

Hükümetin bir yapmak istedikleri, bir de yapmak zorunda kaldıkları var. Yapmak istedikleri, kültür-sanat alanında “hegemonya kurmak”, devletin olanaklarıyla milliyetçi-muhafazakâr-İslamcı ideolojileri topluma hâkim kılmaktır. Yanı sıra, merkezî iktidar ve yerel yönetimlerin kaynaklarıyla semirttiği vakıflara bu alanda önemli bir rol vermektir. Bu anlamda yaptıkları, “yeter” artık!

Hükümetin bir de yapmak zorunda kaldıkları var. Politikalarına yön veren ilkeleri, sanat-kültür alanını güdümlerine almak olsa da, Türkiye'deki gelişkin kültür-sanat ortamı, hükümeti, istemediği şeyleri de yapmak zorunda bırakıyor. Kantarın topuzunu daha fazla kaçırmamak için, “her kesime destek veriyoruz” diyebilmek için, hoşuna gitmeyen kültür-sanat faaliyetlerine de belli ölçülerde destek vermek zorunda kalıyor. Örneğin Kültür Bakanlığı, ilerici bir filme de destek veriyor veya İslamcı-muhafazakâr yayınevleri kadar olmasa da halk kütüphaneleri için ilerici yayınevlerinden de belli miktarda kitap satın alıyor. Yine aynı şekilde ilerici bir tiyatro topluluğuna da destek veriyor. Ne var ki, bu destek çok yetersizdir. Kültür-sanat üretimine ve bu ürünlerin halka ulaştırılmasına daha çok kaynak ayrılmalıdır. Kültür ve sanat ürünlerine erişim, bir yurttaşlık hakkıdır. Bunun gereği, hem kültür ve sanatın üretimi için gerekli ortamı ve olanakları yaratmak, hem de halkın bu ürünlere erişimini sağlamaktır.

-Devletin hem sanatçının ve sanat eserinin korunmasına yönelik olan hem de bir kamu hizmeti olarak yurttaşların kültürel yaşama katılımını, erişimini sağlamaya yönelik yükümlülükleri, anayasanın çeşitli maddelerinde belirtilmiştir. Sosyal devlet olmanın bu gerekliliğinin ve bir kamu hizmeti olarak devletin yurttaşların sanata erişim hakkını sağlaması ve korumasının, kültürel politikalar ve uygulamalarda, sizce bir karşılığı var mı? Bir baskı ve çıkar grubu olarak sendikanızın/kooperatifinizin/meslek birliğinizin ilgili hakların edinilmesine dair talep, öneri ve eylemleri nelerdir?

Sorunuza yayıncılık alanıyla sınırlı bir yanıt verebilirim ancak. Süresiz ve süreli yayıncılık ürünleri, yani kitaplar ve dergiler, temel ihtiyaçlar arasındadır. Bu ihtiyacı, bir gazetenin sloganı çok iyi formüle etmişti: “Bir ekmek, bir gazete”! Kitap da ekmek gibi temel bir ihtiyaçtır. Bu temel ihtiyacın karşılanması, devletin sosyal görevleri kapsamında olmalıdır.

Ne var ki, bugün küçük, orta ve büyük ölçekli özel kuruluşlar eliyle gerçekleştirilen kitap üretimi, tümüyle dışa bağımlıdır (Eskiden devletin kâğıt fabrikaları vardı, arsa fiyatının altında bir parayla özelleştirildiler). Kitap üretimi için gerekli tüm hammaddeler dövizle temin edilebiliyor. Hal böyle olunca, kitap “pahalı” bir ürüne dönüşüyor. Evine ekmek götürmekte zorlanan insanın kitap satın almasını beklemek gerçekçi olmaz.

Artık “pahalı” bir ürüne dönüşmüş olan kitabın halk açısından ulaşılır olabilmesi, ancak devletin desteğiyle mümkün. Bunun için yapılabilecek çok şey var. Birkaçını sıralarsak: 1)Kütüphane sayısı çoğaltılmalı, kütüphanelerdeki kitap çeşidi ve adeti artırılmalı, kütüphane ihtiyaçlarını karşılamak için yayınevlerinden düzenli kitap temin edilmeli; 2)Kitap üretiminin dışa bağımlılıktan kaynaklanan maliyet artışları devletçe sübvansede edilmeli, böylece kitap maliyetleri düşürülmüş, kitap fiyatlarının görece ucuzlaması sağlanmış olacaktır; 3)Kitap satış ve dağıtım kanallarına hâkim olan büyük dağıtım-satış şirketlerinin yayınevlerinden aldıkları iskonto oranlarının azaltılarak standart hale getirilmesi ve kitap satış fiyatlarının sabitleştirilmesi için kanunlarda gerekli düzenlemeler yapılmalıdır; 4) Kitap ve dergilere yönelik yasaklama ve sansüre son verilmelidir.

Üyesi olduğum Yayıncılar Kooperatifi (Yaykoop), yukarıdaki talepler de içinde olmak üzere, kitabın hak ettiği değeri görmesi, kitap üretim ve dağıtım sürecinde yer alan paydaşlar arasındaki ilişkilerin hakkaniyetli bir temele oturması için çaba sarf etmektedir.

MURAT KOCA



Senaryo yazarlığına 2006 yılında başlayan Murat Koca, senaryo ve diyalog yazarları mesleklerine sahip çıkmak ve telif haklarını savunmak için oluşturulmuş, Senaryo ve Diyalog Yazarı Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SENARİSTBİR) üyesidir. Senaristliğe *Karagömrük Yanıyor* isimli TV dizisi ile adım atan Koca, *Kamyon*, *Bir Bulut Olsam*, *Gönülçelen*, *Reis*, *Her Sevda Bir Veda*, *Kurtlar Vadisi Pusu*, *Kurtlar Vadisi Vatan*, *Nöbet*, *Kızım Nerede*, *Keskin Bıçak* ve *Yalnız Kurt* gibi ses getirmiş birçok projenin senaristliğini üstlenmişti.

-Kültür politikalarının sanat üzerinde bir iktidar kurduğunu düşünüyor musunuz?

Kültür politikaları aracılığıyla sanat üzerinde iktidar kurulmak istendiğini fakat bunun mümkün olamayacağını düşünüyorum. İktidarın kendi hedefleri doğrultusunda belirlediği politikaların etkisinde gelişen “sanatsal” faaliyetlerden söz edilebilir. Bu toplumda dönüşüm olmasa bile değişime sebep olabilir, bu değişim de “sanat” üzerinde baskı yaratabilir. Bu geçici

tkanmalara yol açabilir. Sanat bunları aşar, aşmıştır. Sanat özü gereği devrimcidir ve iktidar tahakkümüne girmez.

-Kültürün özelleştirilmesinin sanat emeğine ve emekçisine yansımaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Sosyolojik açıdan bakınca, olumlu sonuçlar beklenebilir. Önceki sorunun parantezinde düşünelim; iktidarın (devletin) belirlediği bir kültür politikası yerine özgür bir sanat ortamı, en genel açıdan baktığımızda, emeğin ve emekçinin yararınadır. Öyle olmalıdır. Ama günümüz koşullarında “kültürün özelleştirilmesinin” doğrudan çok sert ekonomik sonuçları var. Bu ortamda emek, sanat üretiminden bağımsız sadece ekonomik bir “girdi-çıkıtı” olarak yazılıyor hesap cetveline. Sanata “sekiz iş saatinde üretilen meta” olarak bakan sistem, çıkan ürünü alırken, ürünü ortaya çıkaran emeği “tüketiyor”.

-Kültür endüstrisinin müzeler, bienaller, festivaller, fuarlar, galeriler ve müzayedeler etrafında işler hale gelmesi, sizce gayri maddi, esnek ve güvencesiz bir emek rejimi içinde var olmaya çalışan sanat emekçileri için yeni ve “şık” bir sömürü alanı mı açıyor yoksa onları bağımsız ve güçlü mü kılıyor?

Bağımsız ve güçlü kılmadığı tartışma götürmez ama bunu sanat alanına özel bir durum gibi düşünmemek gerek. Yaşadığımız kapital düzeni her sektörde “şık” sömürü alanları açmaya muktedir. Sanat da bunun için sonsuz olanaklar sunar. Bunun karşısında durmanın yolu sanat emekçisinin örgütlenmesidir. Türkiye’de bir sinema-televizyon-dizi sektöründen bahsedilir. Finansal açıdan ülke ekonomisinde çok ciddi bir yer kapladığı açık. Ancak, bu büyük güce rağmen bir “sektör”den değil olsa “piyasa”dan bahsedebiliriz. Çünkü sanat emekçileri çoğunlukla örgütsüz, sendikası ve birçok haktan mahrum. Ortaya çıkarılan ürün ile ilgili telif hakları, birçok sanat dalında hala çözüm bekleyen büyük bir sorun olarak ortada duruyor.

-Sendika, kooperatif ya da STK’ların sanatın özerkliğini sağlamadaki yeri nedir?

Vazgeçilmez ve zorunludur. Sanat emekçisi, hak ettiğini alamadığı sürece sanat bir sömürü alanı olmaktan çıkamaz. Günümüz modern dünyasında çok büyük bir ekonomi yaratan sanat üretiminde yer alan emekçilerin, piyasa çalışanı değil sektör çalışanı olmaları, hak örgütlenmesiyle mümkündür.

-Türkiye özelinde hükümetin resmi kültür-sanat politikaları, kültürel gelişim ve farklı sanat idealleri için yeterli mi?

Hiçbir iktidarın-hükümetin, gerçekçi-yeterli sanat politikası üretebileceğini düşünmüyorum.

-Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarları dönemi boyunca başta parti lideri olmak üzere çeşitli kademelerden parti mensubu bireyler, partinin kültürel hegemonyayı sağlayamadığına dair çeşitli özeleştiriler yaptı. İktidarın kendi kültürel hegemonyasını oluşturamamasının sebebini neye bağlıyorsunuz? Bu bağlamda, devlet eliyle yürütülen ya da desteklenen sanat faaliyetlerinin kapsayıcı ya da dışlayıcı bir yapıda olduğu söylenebilir mi?

Herhangi bir siyasi partinin sanat alanındaki başarısıyla ya da başarısızlığıyla ilgilenmiyorum. Onları ilgilendirir. İlk soruya verdiğim cevaba atıfla sanat, siyaset ya da parti falan tanımaz. Kendi yolunda yürür. Birileri ona yol çizmeye çalışır ama su akar yolunu bulur. İktidar kısa vadede bazı etkiler yapabilir. Bir rüzgardır gelir geçer.

-Devletin hem sanatçının ve sanat eserinin korunmasına yönelik olan hem de bir kamu hizmeti olarak yurttaşların kültürel yaşama katılımını, erişimini sağlamaya yönelik yükümlülükleri, anayasanın çeşitli maddelerinde belirtilmiştir. Sosyal devlet olmanın bu gerekliliğinin ve bir kamu hizmeti olarak devletin yurttaşların sanata erişim hakkını sağlaması ve korumasının, kültürel politikalar ve uygulamalarda, sizce bir karşılığı var mı? Bir baskı ve çıkar grubu olarak sendikanızın/kooperatifinizin/meslek birliğinizin ilgili hakların edinilmesine dair talep, öneri ve eylemleri nelerdir?

Soruda bahsi geçen anayasa maddelerinin anlamı benim için “devletin sanata ulaşımına engel olmaması” ile özetlenebilir. Yunus Emre’yi Anadolu insanına devlet ya da sanat sendikası tanıtmadı. Kendi örgütüm adına konuşmam ama bir senaryo yazarı olarak şunu söyleyebilirim: Devlet-iktidar, sanat ve kültür üzerinde “gölge etmesin başka ihsan istemez”. Yazan el, okuyan göze ulaşır.

ONUR GAZDAĞ



2008 yılında kurduğu Fareler Tiyatrosu'nda Genel Sanat Yönetmenliği görevini devam ettirmekte olan ve 2020 yılından itibaren de kurucuları arasında yer aldığı Aralık Sahne'de de aynı görevde bulunan Onur Gazdağ, Tiyatromuz Yaşasın İnisyatifi yürütme kurulu ve Ankara Tiyatro Kooperatifi yönetim kurulu üyesidir. Madonna Kürk Mantolu, Sırça Hayvan Koleksiyonu, Levha, Köprüdekiler, Oyuncakçı, Yüzleşme, Puro ile Leyla isimli oyunlarda oyuncu, yazar ve yönetmen olarak yer alan ve Direklerarası Seyirci Ödülü sahibi olan Gazdağ, bu sezon Miss Margarida Yöntemi oyunuyla seyirciyle buluşmakta ve tek kişilik oyunda interaktif tiyatronun başarılı bir örneğini sergilemektedir.

-Kültür politikalarının sanat üzerinde bir iktidar kurduğunu düşünüyor musunuz?

Yaşadığımız ülkede uzun süredir sürdürülebilir bir şekilde kültür politikaları oluşturulduğuna çok tanık olamadığımı söyleyebilirim. Popülizmin hayatın birçok alanında egemen olmasıyla birlikte gerek merkezi yönetim gerek

yerel yönetimler gerekse özel sektör politikalarını bunun üzerinden şekillendirmeye devam ediyor. Kendi kitlelerini rahatsız edecek, yeni bir fikrin veya sözün söylenebileceği, kar getiremeyecek, daha fazla bir kitleye hitabı olmayan çalışmaların çoğunlukla dışlandığı ve hatta kimi zaman engellendiği bir dönemde olduğumuzu düşünüyorum. Bu durum yıllar içerisinde kültür – sanat emekçilerinin ana akım dediğimiz işlere yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Kısacası dünyanın birçok yerinde olduğu gibi ülkemiz sanatçılarının ne yazık ki azımsanamayacak kısmı da bu kurulan iktidarla dünyaya gelmiş, eserlerini bu baskıda sergilemeye alışmış ve başka bir yolun da mümkünlüğü konusunda bir inanca sahip olmadan yaşamlarını sürdürmektedirler.

-Kültürün özelleştirilmesinin sanat emeğine ve emekçisine yansımaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Sanatçı ile alımlayıcı arasına konan her aracı var oluş sebebiyle beklenen etki de iletişimde farklılıklara, eksikliklere veya fazlalıklara sebep olacaktır. Özellikle sanayi devrimi sonrası hızlı üreten, hızlı tüketen bir dünyada birçok sanat organizasyonu da kendini bu bant sisteminin içinde bulmuştur. Daha önceleri de bir soylunun, bir liderin himayesinde gerçekleşen sanat için kapitalizmle uzlaşma içinde olmak ona kendini daha da özgürleşmiş hissettirmiştir. Sanat emekçileri de bugün kendini konumlandığı bir yer bulamamaktadır. Örneğin ülkemizin mevcut yasaları ve anladığımız kadarıyla da gelecekteki hedefleri de bu konumlandırmayı kültür endüstrisinin bir parçası olmanın dışına çıkartmamıştır. Bir eser üretiminde kolektif bir üretim seçeneği dururken işçi-patron ilişkisine geçmeye zorlanmıştır. Bu da beraberinde birçok geriye gidişi getirmiştir. Örneğin bir tiyatro sahnesi açmak isterseniz şehrin soylulaşan taraflarını tercih ederseniz çünkü orada daha fazla tiyatro seyircisine ulaşabileceğinizi düşünürsünüz. Bu da beraberinde kent haritasında kültürel-ekonomik sınırların daha da kalınlaşmasını getirir ve şehir merkezleri çöker. Sanatçı olarak da artık belki de sizden, alımlayıcıyızdan uzak bir yerde sanatınızı icra etmeye çalışırsınız.

-Kültür endüstrisinin müzeler, bienaller, festivaller, fuarlar, galeriler ve müzayedeler etrafında işler hale gelmesi, sizce gayri maddi, esnek ve güvencesiz bir emek rejimi içinde var olmaya çalışan sanat emekçileri için yeni ve “şık” bir sömürü alanı mı açıyor yoksa onları bağımsız ve güçlü mü kılıyor?

Bağımsız kılmadığına eminim. Her yapıyı incelerken şuna dikkat ediyorum. Bu yapı içerisinde amatör bir sanatçı bir profesyonelle ne kadar denk tutuluyor

veya ilk eserlerini sergileyecek olan bir sanatçı tecrübe hiyerarşisine, ünlü olma kotasına takılıyor mu? Sürdürülebilir bir politikada akıllıca olan amatörü, yeni olanı desteklemek ve bir alan yaratmaktır. Fakat anlık faydacılıkla, kar-zarar dengesiyle çoğunlukla bundan vazgeçildiğini görüyorum.

-Sendika, kooperatif ya da STK'ların sanatın özerkliğini sağlamadaki yeri nedir?

Büyük bir etkisi olduğuna şahidim. Özellikle tiyatro alanındaki örgütlenmelerin çeşitliliği ve alandaki tecrübesi bu konuda oldukça yol almamıza sebep oldu. Özerklik kısmında gidiş yolunda farklılıklar oluşabiliyor. Kimi örgütlenmeler burjuvanın desteğini ararken, kimi devlet tarafından yapılacak düzenlemelerle sanatın ve sanatçının sübvansede edilmesi gerektiğini düşünüyor. Her iki ayrımda da kısmi özerkliğini kaybetme tehlikesiyle karşılaştığı oluyor. Bütün bunlara rağmen şunu diyebilirim ki karşılaştığımız birçok engelde yan yana durabilmeyi başardık. Herhangi bir sansürde, haksızlıkta, işten çıkarmalarda neredeyse tüm tiyatro emekçileri sesimizi, sözümüzü esirgemedik.

-Türkiye özelinde hükümetin resmi kültür-sanat politikaları, kültürel gelişim ve farklı sanat idealleri için yeterli mi?

Bırakın yeterli olmasını varlığından bile şüpheliyim. Aynı cümleyi eğitim, sağlık gibi daha temel görülen alanlarda da söyleyebilirim. Mevcudiyetini muhafaza etme gayreti uzun süreli politikalara izin vermez. Yarın bambaşka bir sistemle, anlık değişimlerle karşılaşma ihtimalimizi hepimizin tecrübeleri yükseltiyor. O nedenle yıllar içerisinde geliştirmek için atıldığı söylenen adımların bugün bizi onlarca yıl geriye götürdüğünü hepimiz biliyoruz. Komşu ülkelerdeki sanat faaliyetlerine baktığımızda sınırlarımızın içinin nasıl çoraklaştığını fark ederiz. Bu da süreğen bir politikanın olmayışının en büyük göstergesi.

-Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarları dönemi boyunca başta parti lideri olmak üzere çeşitli kademelerden parti mensubu bireyler, partinin kültürel hegemonyayı sağlayamadığına dair çeşitli özeleştiriler yaptı. İktidarın kendi kültürel hegemonyasını oluşturamamasının sebebini neye bağlıyorsunuz? Bu bağlamda, devlet eliyle yürütülen ya da desteklenen sanat faaliyetlerinin kapsayıcı ya da dışlayıcı bir yapıda olduğu söylenebilir mi?

Sanatın gerçekte kurduğu ilişkinin başkılığı hep dikkatimi çekmiştir. Geçmiş ve geleceğe taşıdığı sorumluluk onu sanat eseri yapar. Binlerce yıldır çeşitli erklerle desteklenen veya baskılanan sanat yılların süzgeci sayesinde bize iyiyi, doğruyu, güzeli bırakmıştır. Hakikat arayışımızda bizi yolumuzdan edecek her söz unutulmuştur. Sappho'nun şiirlerinin kimlerce yasaklandığını bilmeyiz ama bugün bize yarım kalan şiirlerinin dışında 2500 yılı aşkın bir sansürü de anlatır Sappho. Elbette her iktidar gibi mevcut iktidar da yetkileri dahilinde kapsayıcı ya da destekleyici adımlar atacak. Asıl soru yetkileri ne olacak ve bu aşamada bizler neler yapıyoruz?

-Devletin hem sanatçının ve sanat eserinin korunmasına yönelik olan hem de bir kamu hizmeti olarak yurttaşların kültürel yaşama katılımını, erişimini sağlamaya yönelik yükümlülükleri, anayasanın çeşitli maddelerinde belirtilmiştir. Sosyal devlet olmanın bu gerekliliğinin ve bir kamu hizmeti olarak devletin yurttaşların sanata erişim hakkını sağlaması ve korumasının, kültürel politikalar ve uygulamalarda, sizce bir karşılığı var mı? Bir baskı ve çıkar grubu olarak sendikanızın/kooperatifinizin/meslek birliğinizin ilgili hakların edinilmesine dair talep, öneri ve eylemleri nelerdir?

Bir önceki sorudan devam ediyoruz o halde. Ne yazık ki birçok alanda bir karşılık göremiyoruz. Bugün ülkemizde bir sanatçının hayatını devam ettirebilmesi ve aynı zamanda sanatsal üretimini geliştirebilmesi neredeyse imkânsız. Yetki ve sorumluluklar keyfi ve anlık uygulamalarla değişebiliyor. Özellikle kültürel alan göz ardı edilen, önemsenmeyen bir yerde tutuluyor. Yıllar içerisinde birilerinin yaptığı, birilerinin takip edebildiği bir biçim kazandı. Alımlayıcı olmadığı zaman sanat doğamaz. Dolayısıyla çalışmalar sürekli ve çok yönlü yapılmalı. Şehrin planlanmasından, medya çalışmalarına, sanat emekçilerinin haklarından, erişilebilirliğine kadar atılacak çok adım var. Aksi takdirde aynılaşan, sürekli tüketen, tükettiğini hayatıyla bütünleştirememiş bir toplumla yaşamaya alışmamız lazım. Eğer bütün politikalar bunu oluşturmaya yönelikse o halde çok başarılı. Yüzyıllar sonra da bu dönemi sanatçılar böyle anlatırlar.

Çağdaş Sanatın 'Görkemli' Yansımaları: Eleştirel Bir Bakış

Duru Çiğdem Şimşek, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü

ORCID: 0000-0003-2614-9359

E-posta: cigdem.simsek@omu.edu.tr

*Çağdaş Sanat Bir Tarihçe*¹, orijinal adıyla *Contemporary Art: A Very Short Introduction*, çağdaş sanat üzerine eleştirel görüşleriyle tanınan sanat tarihçisi ve eleştirmeni Julian Stallabrass tarafından kaleme alınmış ve 2020 yılında yayımlanmıştır. Eserin Türkiye'deki okurla buluşmasıysa Esin Soğanclar'ın çevirisi ve İletişim Yayınlarının katkılarıyla 2021 yılında gerçekleşmiştir.

Çağdaş Sanat Bir Tarihçe adlı eserde, Stallabrass'ın sadık takipçileri onun geçmiş çalışmalarından izler bulabilirler. Bunun sebebi, kitabın kimi bölümlerinin yazarın önceden yürütmüş olduğu bazı çalışmalarına dayanıyor olmasıdır. Ancak, yazarın "Teşekkür" kısmında da belirttiği gibi, bu bölümler kitaba dahil edilmeden önce kapsamlı bir revizyondan geçirilmiş ve önemli ölçüde değiştirilmiştir. Bu durum, eserin yalnızca sağlam bir akademik temele dayanmakla kalmayıp aynı zamanda yeni bir bakış açısı sunmakta olduğunu göstermektedir.

Kitap, genel anlamda 20. yüzyılın sonlarından itibaren çağdaş sanatın gelişimine ışık tutmaktadır. Yazarın temel amacı, okuyucunun çağdaş sanatın tarihini, dönemin siyasi ve ekonomik tarihiyle ilişkilendirerek anlamasını sağlamaktır. Bu bağlamda eser, çağdaş sanatın küreselleşme, kapitalizm, ticarileşme, siyasi dönüşüm ve ilişkiler gibi çeşitli faktörlerle nasıl şekillendiğini ve bunlardan nasıl etkilendiğini ayrıntılı bir şekilde analiz etmektedir. Yazar, böylece sanat eserlerinin sadece estetik değerlerini değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bağlamlarını da göz önünde bulundurarak okuyuculara çağdaş sanattaki gelişmeleri ve incelikleri anlamaları için eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır.

Bunlar paralelinde kitabın temel argümanı, ekonomilerin serbestleşmesi ölçüsünde sanat dünyasının da küreselleşme ve ticarileşme sürecine girdiğidir. Buna bağlı olarak, 1989 yılı çalışmanın zamansal kurgusunda bir dönüm noktası olarak belirlenmiştir. Çünkü bu tarih ve devamında yaşanan,

Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in devlet güdümlü bir kapitalist ekonomiye dönüşmesi gibi küresel olaylar, çağdaş sanat için yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmaktadır.

Yazar temel argümanı ve çizdiği zamansal çerçeveye dayanarak ekonomik ve siyasi gelişmelerin sanat alanına etkisini en iyi şekilde ortaya koymak ve okuyucuların çağdaş sanatın dinamiklerini derinlemesine anlamalarını sağlamak amacıyla çalışmasını belirli temalar etrafında yapılandırmıştır. Böylece bu tematik yapı, dönemin politik ve ekonomik koşullarının sanat üzerindeki etkilerini görünür kılarken, sanatın sadece estetik bir ifade biçimi olmadığı, aynı zamanda toplumsal ve politik bir söylem aracı olduğu vurgusunu sürekli beslemektedir. Yazar, bu kapsamda piyasalaşma, küreselleşme, ticarileşme, metalaşma, teknolojik ilerlemeler ve kültürel politikalar gibi temalar etrafında çağdaş sanatın nasıl evrildiğini ve şekillendiğini incelemektedir.

Piyasalaşma ve küreselleşme temaları ekseninde, Stallabrass, Amerika Birleşik Devletleri'nin başrolde olduğu 'yeni dünya düzeni'ne göndermede bulunmaktadır. Bu noktada, çağdaş sanat sahnesinde merkezi bir konuma gelen bienaller ve uluslararası sanat fuarlarının çoğalmasına dikkat çekerken bunlar ardındaki ittifak ağlarının kurumsal yürütücülerine ve motivasyonlarına ışık tutar (2021: 45): "... markalarının daha iyi tanınması için çabalayan büyüklü küçüklü özel sektör kuruluşları, kültür ürünlerini öne çıkarmak isteyen ülkeler, kentsel dönüşüm umudu besleyen bölgesel kurumlar ve araştırma alanındaki prestijlerini yükseltmek isteyen üniversiteler." Yazar bu ittifak ağları arasında sanatın içeriğinin boşaltılarak bir prestij nesnesine dönüşüşünü de çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Onun ifadeleriyle "şöminenin üstünde asılı bir Picasso bir tütün patronu için ne işe yarıyorsa, sanat da artık, küresel piyasada bir yer kapabilmek için girdiği kaba itiş kakış içindeki bir kent için aynı işlevi görmekte"dir (2021: 49).

Yazar ayrıca sanat üretim ve tüketiminin dönüşümünün belgesi niteliğindeki bu etkinliklerin, São Paulo'dan Venedik'e, Sidney'den Havana'ya dünya çapında dolaşan yeni bir gezici küratörler ve sanatçılar sınıfını nasıl teşvik ettiği konusuna da değinmektedir. Stallabrass, bu platformların genellikle neoliberal ekonomilerin çıkarlarına hizmet ettiğini ve Batı merkezli sanat pratikleri ve ideolojilerinin yayılmasını kolaylaştırdığını eleştirel bir gözle ortaya koymaktadır.

Kitabın odağında yer alan bir diğer tema 'sanat ve tüketim kültürü'dür. Yazar sanat alanındaki yoğun tüketime vurgu yaparak, 'yeni düzende' sanat ile meta kültürü arasındaki sıkı ilişkiye dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda sanat ve tüketim kültürü arasındaki kesişim irdelenerek çağdaş sanatın markalaşma ve lüks ürünlerle nasıl iç içe geçtiği sorgulanır. Stallabrass, bu sorgulamayı metalaşmanın sanat ürünleri, sanat kurumları ve topluma etkileri temelinde yapmaktadır. Bir yandan avangart ve radikal sanat formlarının 'markalaşmış' müze ortamlarında metalaştırılmasının ironisini vurgular ve bu sanat formlarının eleştirel keskinliğini kaybederek çağdaş kapitalizmin piyasa odaklı mantığına nasıl dahil edildiğini gösterir. Diğer taraftan sanat kurumlarının bu süreçteki rolünü, bu kurumların geleneksel müzelerden 'kurumsal işletmeler'e dönüşümü temelinde tartışır. Kitapta bu yeni yapılanmanın etkilerinin izlenebileceği bir diğer kesimse toplumdur. Sanat alanındaki yoğun metalaşma ve piyasalaşma, sanat eserlerinin değerini ve başarısını belirleyen mekanizmaları, belirli bir elit grubun kontrolüne vermekte ve bu gruplar, piyasayı şekillendiren ana aktörler olarak işlev görmektedir. Bu durum da sıradan sanat izleyicileri ile sanat arasındaki etkileşimi aşındırmaktadır.

Yazarın dikkatleri çekmek istediği konulardan bir diğeri, sanat ve servet arasındaki ilişkidir. Yazar bu ilişkiyi, 'sanatın para ile uzlaşması' olarak tasvir eder. Sanat piyasasının ultra zenginler için bir sığınak hâline gelişini, sanat eserlerinin giderek daha fazla yatırım varlığı olarak görülmesi temelinde inceler. Onun ifadeleriyle sanat, özellikle 2000'ler sonrasındaki mali krizlerle, artık 'standart bir yatırım, süper zenginlerin riski dağıtmak ve vergiden kaçınmak için kullandıkları bir portföy unsuru'dur. Bununla birlikte yazar sanat dünyasının, küresel süper zenginlerin gösterişçi harcamalarına aracılık eden alanlardan biri oluşuna da dikkat çekmektedir. Bu şekilde yazar, serveti elinde tutan kesimin sanatın finansallaşması ile sanat trendlerini ve sanatın değerini şekillendirmedeki rolünü görünür kılmakta, bunu yaparken de bu etkilerin sıklıkla sanatsal pratiğin özerkliğini ve bütünlüğünü baltaladığını öne sürmektedir.

Kitabın önemli meselelerinden bir diğeri de 'para ile uzlaşma'nın sanatın kullanımlarına etkisidir. Yazar, şirketlerin ve devletlerin sanatı serbest ticaret faaliyetlerinin bir unsuru olarak gördükleri sürece, onun neoliberalizmi tamamlayıcı niteliğini pekiştirdiklerinin altını çizmektedir. Bu noktada yazar, devletlerin sanattan beklentileri ile şirketlerin sanattan taleplerinin aynı yönde oluşuna ışık tutar (Stallabrass, 2021: 130): "Destekledikleri ekonomik sistemin mütemadiyen yol açtığı yaratıcı yıkım fırtınası karşısında toplumsal

huzuru, birliği ve itaati teşvik etmesi gerekir.” Bu şekilde, sanatın devletler ve şirketlerce nasıl araçsallaştırıldığı ele alınırken, bir taraftan da sanatçıların karşılaştığı ‘baskı’ görünür kılınmaktadır: Sanatın bu yeni kullanım biçimlerinde sanatçıdan beklenen ‘ticari olarak uygun, politik olarak kabul edilebilir işler üretmek’tir.

Stallabrass, çalışmasının ana iskeletini oluşturan tüm bu konuları, tarihsel analiz ile kültürel eleştiriyi birleştiren bir yöntemle ele almaktadır. Bu yöntemi besleyen önemli unsurlardan biri yazarın, sanatçılar, küratörler, eleştirmenler ve siyasiler gibi dönemin birincil kaynaklarından yapmış olduğu alıntılardır. Yazar bu alıntıları, sanat eserlerinden sunduğu görsellerle zenginleştirir. Sanat eseri örneklerine yer vererek, okuyucunun teorik bilgiyi somut görsel materyallerle ilişkilendirmesini sağlar. Bu yöntem, okuyucuların metindeki kavramları ve argümanları daha derinlemesine anlamalarına katkıda bulunmaktadır. Bunlara ek olarak, yazarın sanat piyasası üzerine sunduğu istatistiksel veriler, nitel yöntemle gerçekleştirilen analizlerin nicel veriyle desteklenmesine olanak tanımaktadır. Bu yaklaşımla yazar, sanat piyasasının dinamiklerini daha kapsamlı ve objektif bir şekilde inceleme fırsatı bulur. İstatistiksel veriler, sanat eserlerinin ekonomik değerlerinin belirlenmesi, piyasa trendlerinin analizi ve sanat yatırımlarının finansal etkilerinin değerlendirilmesi gibi konularda sağlam bir temel oluşturmaktadır. Bu sayede, kitabın analitik derinliği artarken sanat dünyasının ekonomik boyutları okuyucuya daha anlaşılır ve somut bir şekilde sunulabilmektedir.

Kitabın dikkat çeken güçlü yönlerinden biri, çağdaş sanatı geniş bir tarihsel ve sosyo-ekonomik bağlam içinde konumlandırma yeteneğidir. Stallabrass, Berlin Duvarı’nın yıkılması ve neoliberal ekonomik politikaların yükseliş gibi önemli küresel olayların sanat dünyası üzerindeki tesirlerini etkili bir şekilde izler. Bu olayların çağdaş sanatın küreselleşmesi ve ticarileşmesini nasıl kolaylaştırdığına dair analizi, sanat piyasasının mevcut durumunu anlamak için sağlam bir çerçeve sunmaktadır.

Stallabrass’ın çağdaş sanatın yapılanmasına yönelik eleştirel bakışı da kitabı önemli kılan bir diğer unsurdur. Bu kapsamda müzeler, galeriler ve bienaller gibi sanat kurumlarının giderek daha fazla kurumsal stratejileri benimsedikleri ve pazar odaklı bir yaklaşımla çalıştıkları yönündeki eleştirileri, sanatın ticarileşmesi ve metalaşması süreçlerinin, sanat kurumlarının rolü ve işlevi üzerindeki etkilerini anlamamıza yardımcı olur. Ayrıca radikal ve avangart sanat formlarının metalaşması üzerindeki gözlemleri özellikle dikkat çekicidir. Bu formdaki eserlerin piyasa değerine göre yeniden

değerlendirilmesi ve eleştirel keskinliklerinin kaybolması gibi durumlara ışık tutarken sanatın toplumsal eleştiri aracı olarak rolü ile lüks bir meta olarak rolü arasındaki gerilimi sürekli olarak vurgulamaktadır. Bu şekilde yazar, sanat alanının özerkliği meselesinin de çalışma boyunca bir sorun alanı olarak canlı tutulmasına imkân vermektedir.

Çalışmayı güçlü kılan bir diğer yönü Stallabrass'ın, konunun karmaşıklığına rağmen, çalışma boyunca korumayı başardığı açık ve ilgi çekici yazım tarzıdır. Bunda sürekli olarak yararlandığı ikiliklerin de etkisi bulunmaktadır. Çalışmada Batı ve Batı Dışı, Siyah ve Beyaz, Kadın ve Erkek, Yoksul ve Zengin gibi ikilikler aracılığıyla beslenen çatışmalar, eserin tematik derinliğini artırarak okuyucunun çağdaş sanatın sosyal, ekonomik ve kültürel boyutlarını daha iyi kavramasına yardımcı olmaktadır. Örneğin, Batı ve Batı dışı sanat pratikleri arasındaki farkların vurgulanmasıyla küresel sanat dünyasındaki eşitsizlikler ve hegemonik güç ilişkileri daha açık bir şekilde ortaya konulur. Siyah ve beyaz arasındaki karşıtlık ise, sanat dünyasındaki ırksal ve etnik çeşitlilik ile ilgili tartışmaları derinleştirir ve sanat eserlerinin bu bağlamdaki temsil gücünü sorgular. Kadın ve erkek sanatçılar arasındaki ikilik, cinsiyet eşitsizliklerinin sanat dünyasındaki yansımalarını ele alırken, kadın sanatçıların karşılaştığı engelleri ve maruz kaldıkları ayrımcılığı gözler önüne serer. Yoksul ve zengin arasındaki ayırım ise, sanat piyasasındaki ekonomik eşitsizlikleri ve bu eşitsizliklerin sanat üretimi ve tüketimi üzerindeki etkilerini analiz eder. Yazarın çatışmaya dayalı bahsi geçen anlatımına verilebilecek çarpıcı örneklerden biri Abu Dhabi'nin Saadiyat Adası'ndaki müze kompleksinde açılması planlanan "dev ve gösterişli" bir şekilde tasarlanmış bir müze binasıyla ilgilidir. Yazar "müsrif zenginlik teşhiri" olarak nitelendirdiği bu bina ile orada çalışan göçmen işçilerin koşulları arasındaki tezat ilişkiiyi şu cümlelerle ortaya koymaktadır (Stallabrass , 2021: 175): "Birçoğu borç köleliğiyle, pasaportlarına el konularak çalıştırılıyor; zorluk çıkarırlar şiddet görüyor ve sınır dışı ediliyor; sefil barınaklarda yaşıyor, iş güvenliğinin olmadığı tehlikeli koşullarda çalışıyorlar." Yazarın üzerinde titizlikle durduğu zengin-yoksul ayrımı, yalnızca servet sahibi azınlık ile yoksul işçi kesimi arasındaki farkları kapsamamaktadır. Kitapta sanatçıların kendi aralarındaki yoğun eşitsizlikler de yeni düzenin önemli bir niteliği olarak ön planda tutulmaktadır. Stallabrass, çağdaş sanat dünyasında bazı sanatçıların büyük kazançlar ve geniş çapta tanınma elde ederken, çok büyük bir kesimin ekonomik güvencesizlik içinde mücadele ettiğini vurgulamaktadır. Bu eşitsizlikler, sanat üretiminde ve sanatçılar arasındaki fırsat dağılımında derin bir adaletsizlik yaratmaktadır. Stallabrass, bu durumun çağdaş sanatın dinamiklerini ve değer sistemlerini nasıl etkilediğini ayrıntılı bir şekilde analiz eder.

Stallabrass'ın çağdaş sanatın ekonomik yönlerine odaklanması çalışmasının güçlü yönlerinden birisini oluşturmakla birlikte kitap açısından bir sınırlama olarak da değerlendirilebilir. Ekonomik analizin yoğun olarak odağa taşınması, teknolojik ilerlemeler, bireysel yaratıcılık ve kültürel değişimler gibi çağdaş sanatı etkileyen diğer önemli faktörlerin göz ardı edilmesine neden olabilir. Dolayısıyla, çağdaş sanat yapılanmasındaki diğer faktörleri de vurgulayan daha dengeli bir yaklaşım, daha kapsamlı bir tablonun sunulmasına katkı sağlayabilir. Ancak bu durum eserin hacmiyle de doğrudan ilintilidir. Yazar zaten bu tarz bir eleştiriyi daha çalışmasının başında göğüslemiş, bu hacimdeki bir kitabın ancak giriş niteliği taşıyabileceği ve kapsadıklarından çok daha fazlasını dışarda bırakmasının da kaçınılmaz olduğunu özellikle vurgulamıştır.

Çağdaş Sanat Bir Tarihçe, çağdaş sanatın yapılanışındaki karmaşık düzen ile sanat, ticaret ve güç arasında sıklıkla üstü örtülen bağlantıları anlamak isteyen herkes için önemli bir kaynaktır. Stallabrass, bu çalışmasıyla modern çağda sanatsal üretimi ve dağıtımı şekillendiren güçlerin derinlemesine bir eleştirisini sunarak, okuyucuları sanat dünyasının ekonomik ve politik temellerini sorgulamaya teşvik eder. Böyle bir sorgulamaya gidebilmek önemlidir, çünkü Stallabrass'ın da ifade ettiği gibi çağdaş sanatın 'görkemli' yansımaları, kapitalizmin sanat dünyasında açtığı derin eşitsizlikleri ve çatlakları büyük ölçüde gölgelemektedir. Eser, eşitsizlikle birlikte sanat alanındaki özgürlük ile sanat eserlerinin niteliği gibi konuları da ön planda tutarak sorgulamaya açmaktadır. Tüm bunlara yazarın net ve ilgi çekici yazım tarzı da eklendiğinde, eserin, karmaşık fikirleri anlaşılır kılarak hem yeni başlayanlara hem de deneyimli sanat meraklılarına çağdaş sanatın dinamikleri hakkında değerli iç görüşler sağlayacağını söylemek mümkündür. Ayrıca, kapsamındaki sınırlılıklara rağmen pek çok disiplini kaynaştıran zengin kaynakçasıyla kitabın, konunun ilgililerini daha ileri düzeyde araştırma yapma yönündeki destekleyici niteliği de vurgulanmaya değerdir.

Sonnotlar

1- Stallabrass J (2021). *Çağdaş Sanat Bir Tarihçe*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Dünyanın Düzleşmesi: Kültürün Krizi ve Normların Tahakkümü¹: Kültürsüz Muhayyilesiz Ütopyasız Bir Toplumun Bir Arada Kalabilme İhtimali Üzerine

Erol Uğraş Öçal, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü

ORCID: 0000-0002-0801-5018

E-Posta: erolugrasocal@gmail.com

İran, Afganistan, Orta Asya ve Orta Doğu çalışmalarıyla da bilinen Fransız siyaset bilimci Oliver Roy'un, son kitabı, orijinal adıyla "L'Aplatissement du Monde-La Crise de la culture et l'empire de normes", ilk baskısını 2022 yılında Fransa'da yaptı. Kitap, 2024 yılında Metis Yayınları tarafından, Haldun Bayrı çevirisiyle, "Dünyanın Düzleşmesi-Kültürün Krizi ve Normların Tahakkümü" adıyla okuyucuyla buluşturuldu. Yayımlanmasının ardından ise kamuoyunda adından sıkça söz ettiren bir kitap oldu. Bu etkide en büyük pay elbette ki kitabın konusunda ve Roy'un kışkırtıcı sorularında. Akademik olsun veya olmasın, toplum hakkında belirli gözlemleri olan hemen herkes içinde bulunduğumuz çağda bir şeylerin değiştiğini gözlemlediğini dile getirmektedir. Ancak toplum bilimleri alanında bu değişimler ve onların nedenlerin hakkında henüz yeterince tahlil ve tespit içeren çalışma bulunmamaktadır. Roy tam da bu değişime, bunun nedenlerine ve öncesinden neden farklı olduğuna odaklanıyor. Kitap, toplum bilimleri alanında hissedilen bu boşluğu bir yönüyle doldurma potansiyeli taşıması nedeniyle de ilgisinin merakını cezbediyor. Buna ek olarak kitabın isim tercihi de okuyucuyu kendine çekiyor. Dünyanın düzleşmesi, "yaşadığımız şey böyle ifade edilebilir mi" sorusunu uyandırıyor okuyucuda. Kitabın akademik yönüne ek olarak görsel tasarımının da bir etki yarattığını belirtmek gerekir. Kitabın Türkçe basımında yer alan arka kapak yazısı ve kitap kapağında bu alıntıyı tasvir eden tasarım kitaba yönelik ilgiyi güçlendiriyor. Arka kapak yazısının ilgi uyandıran güçte olması bunun kitabın ilk sayfasında okuyucuyu karşılayan hikâyeden alıntı olmasıyla da ilgili.

Hikâye ise şöyle; 2018 yılında bir yolcu, uçağa tavus kuşuyla binmek isteyince havayolu şirketi United Airlines buna izin vermemiştir. Yolcunun elinde, uçak yolculuğunda stresini azaltmak için tavus kuşuna ihtiyacı olduğuna dair bir doktor raporu da bulunmaktadır. Takip eden günlerde benzer gerekçelerle

uçağa sincapla, domuzla, hindiyle, midilliyle vb. hayvanlarla binmek isteyen yolcular da olmuştur. Benzer vakaların artmasıyla Amerikan havayolu şirketleri, uçağa hangi evcil hayvanlarla binilebileceğine dair detaylı yönetmelikler hazırlamak zorunda kalmıştır. Oysa bundan birkaç on yıl önce uçağa hangi hayvanla binilip binilmeyeceğinin yönetmelikle belirlenmesine ihtiyaç duyulmuyordu. Çünkü bu gibi kurallar toplum için zaten oldukça aşikârı; uçağa tavus kuşuyla binilmez. Roy, bu aşikârlığı yaratanın ise ortak tahayyüle dayanan kültür olduğunu söylüyor. Roy çalışmasında, yitirilen bu ortak tahayyüle odaklanıyor. Ortak tahayyülün aşikâr kıldıklarının yok olmasına, kültürel aşikârlık yitirilirse bunun sonuçlarının ne olabileceğine ve böyle bir dünyada değerleri nasıl düşüneceğimize ışık tutmaya çalışıyor.

Yolcuların uçağa tavus kuşuyla, timsahla binmeye çalışması yazarın derdini iyi açıklayan bir örnek. Ne oldu da kurallara ihtiyaç kalmaksızın herkes için açık olan şeyler günümüzde artık bu apaçıklığını yitirdi? Birkaç on yıl içinde aynı olaylara yönelik farklı yaklaşımlar düşünüldüğünde bir paradigma değişimi yaşanmakta olduğu görülebilmektedir. Aynı insanların, dışarıdan bir dayatma olmaksızın, değer yargılarının elli yılda değişmiş olduğu anlaşılmaktadır. Peki ama bu değişim nasıl oldu? Yazarın sorularından biri de bu. Bahsi geçen değişime ve bunun nasıl olduğuna dair ilk sözü söyleyen elbette ki Roy değil. Roy'un kitabını özgün kılan değişimin yaşandığı yere yönelik tespitinde. Kitabın özgünlüğü "yeni bir kültürde miyiz yoksa kültürün kendi mi krizde" sorgulamasında yatıyor. Roy'un tezi ise bizzat kültür mefhumunun kendisinin krizde olduğuna yönelik. Bu tezi doğrulayan en önemli kanıtlardan birinin ise normatifliğin yaygınlık kazanmasında bulunduğunu ileri sürüyor (Roy, 2024: 14).

Kitapta, kültür mefhumunun krizi, bu krizin görünür alanları ve normatifliğin yaygınlığı sekiz bölümde ele alınıyor. Kitabın ilk bölümünde neyin krizi sorusuna cevap aranıyor. Roy'un bu konudaki tespiti net: kültür mefhumunun kendisi krizde. İkinci ve üçüncü bölümde ise Roy'un "kültürün iki kutbu" olarak tariflediği antropolojik kültürdeki ve külliyat olarak kültürdeki yani yüksek kültürdeki kültürsüzleşme ele alınıyor. Kitabın dördüncü bölümünde ise kültürsüzleşmenin merkezinde yer alan "ortak muhayyilelerdeki kriz" çözümleniyor. Beşinci bölümde ise Roy'un "kültürsüzleşmenin adının konabildiği nokta" olarak ifade ettiği davranış ve sözcüklerin açık anlamının silinmesi yani iletişimdeki kriz inceleniyor. Altıncı bölümde, "yeni kavganın ana sahaları" olarak tespit edilen cinsiyet ve ırk konularına odaklanılıyor. Yedinci bölümde, ortak bir muhayyileden uzak, kültürsüzleşmiş ve çözülmüş bir toplumunda toplumsal mücadelenin niteliğine odaklanıyor.

Bu bölümde insan haklarından ben'in haklarına uzanan elli yıllık yolculuk neo-liberalizm ve küreselleşme ile inceleniyor. Sekizinci ve son bölümde ise kitabın başındaki hikâyeye geri dönülerek ortak muhayyilesiz toplumu bir arada tutmaya çalışan normlara, normların yaygınlaşmasına, Roy'un kendi ifadesiyle "normun paşa keyfine" odaklanılıyor.

Roy, kitabın birinci bölümünde neyin krizi sorusuna odaklanıyor. Cevabı vermeye çalışırken 1960'lerden günümüze kadar geçen süreçte, değerlerin değişimini, toplumsal ilişkilerin çözümlenerek girişimci bireyler topluluğunun ortaya çıkışını, böyle bir düzende ortaya çıkan umumi kültürsüzleşmeyi, neo-liberalizm, küreselleşme ve ulus-devletin krizi ekseninde ele alıyor. Bu ele alışın sonucunda krizin kültür mefhumunun kendisinde olduğunu tespit ediyor. Dolayısıyla Roy'un araştırması boyunca sorduğu sorular da kültür mefhumuna yoğunlaşıyor. Sorular bu noktaya yoğunlaşınca işe kültürün ne olduğunu tanımlamakla başlamak da kaçınılmaz oluyor. Yazar, tanımları tartışmalı ve zor olan kültür kavramının çeşitli anlamları olduğunu ifade etmekle birlikte, aslında hepsinin iki kutup etrafında döndüğünü belirtiyor. Bu iki kutuptan biri antropolojik kültür diğeri ise yüksek kültür de dediğimiz külliyat olarak kültürüdür (Roy, 2024: 42). Roy, antropolojik kültürü, "bir topluluğa özgü anlam ve tasavvurların ortak ufku" olarak tanımlıyor. Bu anlamıyla kültür örtüktür. Antropolojik kültürü araştıran araştırmacı onun kodlarını çözmekle ilgilidir. Külliyat kültürü ise "bilinmesi ve uygulanması 'iyi' telakki edilen seçilmiş entelektüel ya da sanatsal üretimler bütünüdür". Yüksek kültür antropolojik olanın aksine açıktır (Roy, 2024: 42). Roy'un tezi bu iki tür kültür tanımları üzerinden şekilleniyor. Ona göre basit bir kültür krizinden ziyade iki türde de kültürsüzleşmeye tanık oluyoruz. Antropolojik kültürde silinme gözlenirken yüksek kültürün içeriğinde bir çözülme yaşanıyor. Takip eden bölümlerde de "kültürlerin kültürsüzleşmesi" dediği bu iki durumu açıklıyor.

Roy, kitabının ikinci bölümünde antropolojik anlamda kültürün dönüşümünü ele alıyor. Ona göre antropolojik anlamda örtülü olan kültür silinmektedir. Antropolojik kültür, habitusu, oyun kurallarını, aşikâlıkları ve normaliyetini yaratmaktadır. Bunlar toplumun ortak muhayyilesinde mevcuttur. Ancak Roy'a göre bu ortak muhayyile krizdedir. Bu da kültürsüzleşmeye giden yolu açmaktadır. Aslında kültürsüzleşme yeni bir durum değildir. Tarih boyunca pek çok toplumun kültürünü yitirmesi örneğine rastlanılmaktadır. Hükmedilenlerin kültürlerini yitirmesi ve hükmedenin kültürünün benimsenmesi sık yaşanan bir olaydır. Ancak Roy'a göre durum bu sefer farklıdır. Günümüzde yaşanan yeni bir kültür edinmeden kültürsüzleşmedir

(Roy, 2024: 44). Bugün bulunduğumuz konumu ise hükmeden sınıfın artık değer taşıyıcısı olmadığı, hükmedilenin ise kültürel kerterizlerinin yitirdiği bir nokta olarak tarif etmektedir (Roy, 2024: 46). Peki böyle bir noktada ne olur? Roy, bu soruya Laurent Bouvet'ten ödünç aldığı "kültürel emniyetsizlik" kavramıyla cevap veriyor. Bu kavramla, ne hükmedenin ne de hükmedilenin kendini güvende hissettiği bir dünyayı, günümüz dünyasını açıklıyor. Bahsedilen emniyetsizliği yaratanın ise ortak muhayyileyi oluşturacak yeni bir kültürün ufukta görünmemesi olarak tespit ediliyor (Roy, 2024: 47). Başka bir söyleyişle, kültürün yitimine, ortaklıkların kaybolmasına şahitlik edilirken yerine yenisinin gelip gelmeyeceği, gelecekte bunun ne olacağı bilinmemektedir. Antropolojik kültürün yarattığı aşikârlık böyle silinirken; aşikârlığı yeniden ortaya çıkaracak ortak muhayyilenin geleceğine dair belirsizlik de emniyetsizliği beslemektedir.

Roy, antropolojik kültürün krizinin iki durumla bağlantılı olduğunu belirtiyor. Bunlardan ilki toplumsal bağın kriziyken, ikincisi ortak tasavvurlarla toplumsal yaşam arasındaki bağda kopukluktur. Peki bu nasıl gerçekleşiyor? Roy, buradaki anahtar unsurların sosyallikten uzaklaşma, bireyselleşme ve yurtsuzlaşma olduğunu tespit etmektedir (Roy, 2024: 47). Sosyallikten uzaklaşmada özellikle internetin etkisi büyük olmuştur. İnternet, yüzeysellik anlamında bir düzleşmeden ziyade sanal ile gerçek, söz ile eylem arasındaki mesafeyi düzleştirmektedir. Bu durum, söylemin yapmak olduğu bir beyan dünyası doğurmaktadır (Roy, 2024: 48). Sosyallikten uzaklaşmaya bir de yurtsuzluk eşlik etmektedir. Bu da en basit hâliyle bir hayal gücü sorunudur. İnsanlar, birbirlerine benzediklerini düşündükleri sanal topluluklara katılmaya yönelmektedirler. Bu benzerliklerle bir araya gelişler altkültürleri daha belirgin hale getirmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından beri altkültürlere yönelik ilgi artışı ve yeni altkültürlerin ortaya çıkması giderek artış göstermektedir. Altkültürler giderek, hâkim kültürden özerkleşip küreselleşmektedirler. Özerkleşen ve küreselleşen kültürlerden biri de genç kültürüdür. Aslında "genç kültürü" fikri antropolojik olarak oldukça yenidir. 1968 sonrasında gençlik ilk defa toplumsal hareketin öncüsü olmak yerine başlı başına bir toplumsal hareket olmuştur (Roy, 2024: 59). 1968 sonrası özerkleşen gençlik internet ile beraber daha da ileri giderek küreselleşmiştir. İnternet ve küreselleşme ile yurtsuzlaşan genç kültürü, referans noktası olacak yetişkin dünyasına sırt dönmüştür. Gençlik artık kendinden önceki yetişkinlerin geçtiği yoldan geçmemekte, onu model olarak almamaktadır. Bu tam ifadesiyle antropolojik kopukluktur. Roy buradan sonra yüksek kültürün krizini ele alıyor.

Kitabın üçüncü bölümünde Roy, kültürün ikinci kutbu olarak tarif ettiği külliyat kültüründeki, bir başka deyişle yüksek kültürdeki dönüşümü ele almaktadır. Roy külliyat kültürünü, “seçilmiş ve ‘pedagojikleştirilmiş’ yani değerbilimsel bir hedefle, herkese yönelik bir ahlak sunan, kurallar ve usuller uyarınca aktarılan ürünlerin oluşturduğu bütün” olarak tanımlamaktadır (Roy, 2024: 61). Yüksek kültür, antropolojik kültürün aksine açık bir aktarımla var olduğundan oldukça kırılımandır. Roy yüksek kültürdeki krizi anlamaya çalıştığı üçüncü bölümde yüksek kültürün tanımlanıp sürdürüldüğü ve aktarımının yapıldığı yer olarak üniversiteye özel bir vurgusu yapar. Roy’un bu bölümde üniversiteye yaptığı vurgunun tek nedeni onun yüksek kültürün aktarım mekânı olmasıyla ilgili de değildir. Roy, yüksek kültür, ulus ve üniversite arasında doğrudan bir bağ olduğunu ifade ediyor. Bu bağ 20. yüzyılın sonuna kadar da devam etmiştir. Ancak neo-liberalizm ve küreselleşme ile birlikte bu bağda da çözülme yaşanmıştır. Öyle ki neo-liberalizm yüksek kültürü işe yaramaz görmektedir. Çünkü yüksek kültür, kişinin ahlaki değerleri ve entelektüel gelişimi için önem arz etmemektedir. Bunun için yüksek kültüre de gerek duyulmamaktadır. Bununla beraber oldukça ulusal olan yüksek kültür küreselleşme ile de uyumsuzdur. Başka bir ifadeyle kültür artık düşmandır (Roy, 2024: 81). Sorun yüksek kültüre erişmenin sorunu değildir. Sorun bizzat yüksek kültürün kendisidir. Yüksek kültür, neo-liberalizm ve küreselleşme döneminde boş bir hobi hâline geldiğinde onun aktarım araçlarının da eski işlevlerini yitirmesi kaçınılmaz olmaktadır. Öyle ki artık böyle bir aktarıma ihtiyaç duyulmamaktadır. Ancak antropolojik kültür gibi yüksek kültürün de olmadığı bir dünyayı düşünebilir miyiz? Roy, kültürsüz yaşanmaz diyor. Yüksek kültürün üretildiği yerlerdeki krizin kültürel tüketimin sonu olmadığını belirtiyor. Kültürün iki kutbu da krizdeyken kültür dediğimizde geriye ne kalmaktadır diye soruyor? Antropolojik kültürün örtük olarak yaptığı, yüksek kültürün açık aktarım araçlarıyla yaptığı, her ikisinin de bir ortak muhayyile yarattığı dünyadan uzaklaşırken muhayyilelerdeki kriz yeni bir sorun alanını da ortaya çıkarmaktadır. Roy, kitabın dördüncü bölümünde muhayyile krizini ele almaktadır.

Her kültür bir muhayyileye, bir inanç sistemine gönderme yapmaktadır. Muhayyile bir inanıştır. Ancak artık antropolojik ve yüksek kültür muhayyilenin dayanakları olma özelliğini yitirmiştir. Ortak bir muhayyilenin eksikliği hissedilmektedir. Bu eksiklik gelecek planı yapmayı da zorlaştırmaktadır. Umut ve ütopya gibi ortak bir geleceğe dair şeyler de krize girmektedir. Umut yerini korkuya, ütopya yerini nostaljiye, yani geçmişe dair olana bırakmaktadır (Roy, 2024: 84). Roy bu noktada kültürlü bir muhayyilenin silinmesinden bahsettiğine açıklık getirir. Kültürsüzleşmiş

başka bir tür muhayyileye doğru gidilmektedir. Kitsch kültürü de burada karşımıza çıkmaktadır. Roy, ortak muhayyilenin silinmesinden bahsetse de muhayyile ihtiyacının ortadan kalkmadığını vurgular. Günümüzde bu ihtiyaç kültürsüzleşmiş, Game of Thrones, Harry Potter gibi kültür endüstrisinin yarattığı yeni hayal alanlarıyla karşılanmaktadır (Roy, 2024: 85). Bu alanların ortak noktası, “bağlamından koparılmış kültürel alıntılarla herkese hitap edebilen yüzer gezer parçalar üzerine kurulu olmalarıdır” (Roy, 2024: 85). Başka kültürlerden alıntılar yeni bir durum değildir. Tarihin her döneminde örnekleri görülebilir. Yeni olan ise kültür edinmenin yokluğudur. Bir kültüre ait konular başka bir kültüre dahil edilmezler, oldukları halde, farklı alanlarda dolaşıma girerler (Roy, 2024: 87). Bir nevi “kültürel lego” görünümü verirler (Roy, 2024: 90) ve toplumlardan bağımsız bir sanal alan oluştururlar (Roy, 2024: 87). Antropolojik kültür ve yüksek kültürdeki krizin dayanaksız bıraktığı ortak muhayyile yokluğundaki boşluk, küreselleşmiş kisch kültürü ile doldurulurken bağlamdan kopuk, kültürsüz bir kültür yaratmaktadır. Bunun bir uzantısı da iletişimde gözlemlenmektedir.

Beşinci bölümde Roy, iletişim konusunu ele alıyor. Roy’a göre, kültürsüzleşmenin iletişimde yarattığı tahribat, davranışlara ve sözcüklere verilen örtük anlamların herkes tarafından anlaşılabilir açıklıkta olmasının ortadan kalkmasına sebep olmuştur (Roy, 2024: 111). Öyle ki iletişim, kültürel referanslara dayanır. Kültürsüzleşme iletişimdeki aşıkârlığı da ortadan kaldırır. Küreselleşme ile birlikte kültürel referanstan bağımsız, normatif bir iletişim sistemi yaratılır. Roy bu tespitinden sonra kültürel referansın olmadığı bir iletişimin nasıl olabileceğine odaklanıyor. Küresel ölçekte, kültürel referanslardan arınmış bir İngilizcenin ortaya çıkıp yaygınlaşmasını bu sürecin iyi bir örneği olarak sunuyor. Global ve English kelimelerinin birleşmesiyle oluşturulan Globish/Küreselce günümüzde tüm dünyada konuşulan bu dili ifade etmek için kullanılmaktadır. Globish, küresel çapta ortak bir iletişim dili yaratma denemelerinin kendiliğinden ortaya çıkmış hâli gibidir. 1500 kelime gibi oldukça kısıtlı bir kelime dağarcığı ile konuşulabilen bir dildir. Resmî yansıması ise Avrupa Komisyonunun yazılı dili olan Eurospeak/Avrupa-ağzında görülmektedir. Komisyonun, çevirmenlere gönderdiği yönergede kültürel referansların ortadan kaldırılmasının açık ifadesini bulmak da mümkündür. Örneğin yönergede, çevirilerde “bir dile özgü olandan kaçınmak” ifadesi yer almaktadır (Roy, 2024: 114). Bu tam anlamıyla kültürden arındırılmışlıktır. Roy, bahsi geçen kültürden arındırılmışlık nedeniyle konuşulan dilin İngilizce olmadığını, kültürsüzleşen bir dil kullanımı olduğunu belirtmektedir (Roy, 2024: 115).

Roy'un çalışmasının çatı kavramlarından olan ortak muhayyile de bu kültürsüz iletişimden elbette ki etkilenmektedir. Öyle ki muhayyile, aşkınlık, iletişim ötesi veya iletişim öncesini varsayar. Dolayısıyla iletişimin kültürsüzleşmesinden etkilenen muhayyile, iletişim ötesi/öncesi ile yakından ilişkili din ve psikanalizi doğrudan etkilemektedir (Roy, 2024: 123). Din gökleri, psikanaliz kökleri temsil eder. Roy'a göre dünyanın düzleşmesi bir yanıyla da budur: hem göklerin hem köklerin reddedilmesidir (Roy, 2024: 125). Böyle bir reddiye ile bireye iç dünya verebilecek bir şey ortada kalmayınca bireyler kodlanabilen, tekbiçimleştirilmiş nesnelere, metalara dönüşmektedir (Roy, 2024: 128). Kodlama meselesinin en çarpıcı örnekleri ise cinsiyet ve ırk gibi konularda karşımıza çıkmaktadır.

Bu nedenle Roy, altıncı bölümde cinsiyet ve ırklar meselesini ele alıyor. Bölümün daha ilk satırlarında ise kışkırtıcı bir soruyla başlıyor: cinsiyetimizi ya da ırkımızı seçebilir miyiz? Roy meseleyi 1960'lı yıllardan yani cinselliğin kültürden özerkleştiği dönemden itibaren ele alarak günümüze getiriyor. 1960 sonrasının cinsel özgürleşmesi "arzunun iyi, kültürün baskı" olduğu fikriyle şekillenmiştir (Roy, 2024: 128). Günümüzde ise cinsel özgürleşme ters yüz olmuştur. Arzunun yön verdiği özgürlük, merkezinde açık rızanın olduğu normatif bir kodlama sistemiyle sınırlandırılmıştır. Başka bir deyişle, 1960'ların "peace and love" anlayışı "me too" hareketine dönüşmüştür (Roy, 2024: 130).

İkinci bir gelişme ise kod ve norm koyma talebinin artışıdır. Roy'un daha önceki bölümlerde de tekrarladığı üzere kodlama kültürsüzleşmenin sonucudur. Dolayısıyla kod ile kültür arasında bir kopukluk bulunmaktadır. Bu kopukluk da kod değiştirmeye imkân tanır. Çünkü kod, doğaya ve kültüre bağlı değildir. Roy'a göre olan şey, kişisel seçimin hem biyolojik doğaya hem kültüre kendini dayatmasıdır. Öncesinde toplum -kültür aracılığıyla- toplumsal cinsiyeti inşa ediyordu; artık toplumsal cinsiyeti de özne kendisi inşa etmektedir (Roy, 2024: 145). Roy buradan sonra yine kışkırtıcı bir soruyla devam ediyor: biyolojik işaretin anlamının kalmadığı bir durumda eğer cinsiyetimizi seçebiliyorsa buna benzer şekilde ırkımızı da seçebilir miyiz? Gerçekten kimlik artık bir seçim işidir. Ancak kimlik, öznenin kendi seçimi kadar diğerkinin ona bakışıdır aynı zamanda. Günümüzde, taraflardan her birinin bir diğerkinin kimliğini elinden almaya çalıştığı bir kültürel emniyetsizlik durumu mevcuttur. Durum bu olunca, bu emniyetsizliği aşmanın bir yolu olarak, kimliğin norma bağlanması talepleri yükselmektedir. Talep edilen norm, ötekinin bakışına ayar vermeyi hedefler. Bunun sonucunda, kendi olma özgürlüğü için ötekinin ifade özgürlüğü kısıtlanır (Roy, 2024: 151). Roy,

kimliğin norma bağlanması için başvurulanın kendi ıstırapının öne sürülmesi olduğunu belirtir. Norm ve hak talepleri bu ıstırap üzerinden şekillenmektedir. Roy, kitabın bir sonraki bölümünde de bu konuyu açıklamaktadır.

Roy, yedinci bölüme artık devrimler çağında değiliz sözleriyle başlıyor. Ütopyaların ve umudun beslediği, daha iyisi için kötüyü alaşağı etme fikriyle başkaldırıların yaşandığı devrimler çağı geride kalmıştır. Günümüzün siyaset alanında ne daha iyi bir düzen için devrim mücadelesi ne de eşitlik için bir talep vardır. Roy'a göre artık diretilen şey telafidir. Kötü olduğu için sistemi yıkmaya yönelik bir çaba yoktur ortada, sistemden sadece iyi olmadığını kabul etmesi istenir (Roy, 2024: 155). Başka bir deyişle artık talep devrim değil barıştır (Roy, 2024: 155). Kolektif ve toplu hareket yerine geçmişlerine ve atalarına yüzlerini dönen bireyler demeti vardır artık. Ortak noktaları ise acı çekmiş olmalarıdır. Hâl böyle olunca siyaset alanında talepler yeni haklar elde etmeye yönelik olmak yerine kimliğini korumanın peşine düşmeye yönelik olmaktadır (Roy, 2024: 156). Neo-liberalizmin bireyciliği toplumsal mücadele alanında "ıstırap çeken bireycilik" olarak kendini göstermektedir. Roy'a göre bunun sonucunda kolektif iktidarın inşası yerine "bölük pörçük öznel duruşlar kümesinden gelen bir bireysel talepler politikası" ile karşı karşıya kalınmaktadır (Roy, 2024: 157). Mücadele, siyasetten uzaklaşmakta, ütopyalar güçsüzleşmekte, ütopyalar yerini ahlaki yargılara bırakırken mücadele yerini kategorilere bağlı bir davanın savunulmasına bırakmaktadır (Roy, 2024: 157).

Roy'un yedinci bölümde değindiği bir diğer konu kültür ile evrensellik ilkesi arasındaki çatışmadır. Roy'a göre kültür ile evrensellik ilkesi arasında da bir uyumsuzluk vardır. Kültür her zaman evrensellik ilkesine bir direniştir ve hiçbir zaman evrensellik oluşturmaz. Öyle ki evrensel bir toplum olmadığı müddetçe antropolojik bir evrensel kültür oluşma ihtimali yoktur. Evrensel değerler sistemine her gönderme, antropolojik anlamıyla kültürden arındırılmış olması gerektiğinden kültürsüzleştiricidir (Roy, 2024: 170). Bu noktada Batı kültüründen hareketle, eğer evrensellik iddiasında bulunursa sadece diğerlerini kültürsüzleştirmekle kalmaz aynı zamanda evrensellik için kendisinin de kültürsüzleşeceğini ifade eder. Küreselleşme gündeminde, toplumsal bağ ortadan kalkmışken veya en azından bozulmuşken ortak bir kültürel aşıkırlığın ortada yoktur. Bu durumda evrenselleşme kendisini ancak otoriter bir normatiflikle dayatabilecektir (Roy, 2024: 171). Günümüzde bu normatifik o kadar yaygın ve otoriter bir niteliğe sahiptir ki Roy bir sonraki bölümde Normun Paşa Keyfi başlığını kullanmıştır.

Roy tüm kitap boyunca kültürsüzleşmiş ve ortak muhayyileyi yitirmiş bir toplumda normun yükselişini işlemektedir. Yedi bölüm boyunca normatifliğin yaygınlaşmasının çeşitli nedenlerini ve ortaya çıkan sonucun farklı yönlerini işleyen Roy, sekizinci bölümde artık varmak istediği sonuca gelerek normların tahakkümünü ele almaktadır. Roy, bölümün başlangıcında neo-liberalizm, kolektif bağın çözülüşü, normatifliğin yaygınlaşması ve otoriter pedagoji arasında bağlantı kuruyor. Bahsi geçen normatifliğin rengi neo-liberaldir ve bir paradoksu barındırır. Neoliberal normatifik hoşgörü ve iyilik adına yapılmakta, önyargı ve cehaletle savaş vermektedir. Dolayısıyla “bir kişiye onun için hiçbir aşıkârlık arz etmeyen ve kendi eğilimlerinin aksi yönde bile olabilen bir norm sistemi dayatarak, onda yeni davranışlar ortaya çıkmasına ve bunların kalıcılılaşmasına yol açan” otoriter pedagojiyle bağlantısı vardır (Roy, 2024: 181). Ancak böyle bir yolla kültür yaratılabilir mi? Ro’a göre bu oldukça karmaşık olacaktır (Roy, 2024: 182).

Roy, çalışmasında sekiz bölüm boyunca içinden geçmekte olduğumuz dönemi anlamaya ve açıklamaya çalışıyor. Ancak içinde yaşarken bir toplumsal gerçekliği anlamak her zaman kolay bir iş değildir. Özellikle de süreç devam ediyorsa ve sürecin ucu açıksa. Öyle ki içindeyken göremediğimiz bazı toplumsal unsurlar gelecekte daha görünür hâle gelebilir ve bugünkü çözümlerimizi hatalı kılabilir. Bir başka ihtimal ise gelecekte bugünkü öngörülerimizi tersine çevirecek yeni gelişmelerin ortaya çıkabilecek olmasıdır. Bu nedenle midir bilinmez Roy çalışmasını bitirirken de “sonuç niyetine” ifadesini kullanıyor. Çalışmasının sonucunda, ilericilerin, sekülerlerin, dindarların, feministlerin, egemenlikçilerin, küreselleşmecilerin vd. tüm aktörlerin tartışmaları ve stratejilerini yapılandıranın kültürsüzleşme/kodlama/normatifik üçlemesi olduğunu tespit ediyor. Kitabın sekiz bölümünde çeşitli ağırlıklarla bu üç kavram katman katman açılıyor. İlk bölümde kültür olgusunun kendisinde bir kriz olduğunu tespit ettikten sonra üç bölümde kültürsüzleşmeyi ayrıntılandırıyor. Sonraki iki bölümde kodlar üzerinde duruyor. Son bölümde ise normların nasıl tahakküm kurduğuna yoğunlaşıyor. Tüm kitap boyunca zeminde kültür/kültürsüzleşme ve ortak muhayyile kavramı yatıyor. Bu kavramlardan oluşan zeminin üzerinde tüm bölümleri yatay kesen neo-liberalizm ve küreselleşme olgusu yer alıyor. Böyle bir zemin ve bu zemini yatay kesen bahsi geçen kavramlarla ortaya çıkan sonuç ise normların tahakkümü oluyor. Roy sonuçta, kitap boyunca tekrarladığı soruları bir kez daha vurguluyor. Kültür nasıl yaratılmalı? Ortak bir muhayyile üzerinde kurulu bir toplumsal bağı yeniden nasıl inşa etmeli? Topluluğa yeniden nasıl ulaşılabilir? Kitabın son satırları oldukça karamsar. Roy, ufukta görünenin bir ütopya değil kıyamet olduğunu söylüyor.

İklim krizinden, iç savaşlardan, büyük yer değiştirmeden, yeni bir dünya savaşından, pandemilerden, yaşlılıktan ve ölümden bahsederken insanın yok oluş ihtimaline değiniyor. Kitabını, “yaşadığımız bir hümanizm krizidir” diyerek noktılıyor.

Sonnotlar

1- Roy O (2024). *Dünyanın Düzleşmesi: Kültürün Krizi ve Normların Tahakkümü*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mülkiye Dergisi Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları

Dergi Kurullarının İşleyişi ve Makale Değerlendirme Süreci

Mülkiye Dergisi araştırma makalelerine, kitap incelemelerine, güncel konuların incelendiği "yorum/tartışma" başlığı altında yazılara yer vermektedir. Mülkiye Dergisi'ne gönderilen tüm makaleler Editör Kurulu'nun (Editör, Editör Yardımcıları, İngilizce ve Türkçe Dil Editörleri ve Alan Editörlerinden oluşan) onayından geçtikten sonra anonim hale getirilmekte ve Yayın Kurulu'nun onayına sunulmaktadır. Hakem değerlendirme sürecine uygun kararı çıkan yazılar için Yayın Kurulu üyelerinden konuyla ilgili hakemlere ilişkin önerileri talep edilmektedir. Bu süreçte gönderilen makaleler Editör Kurulu üyeleri tarafından biçimsel olarak incelenmektedir. Biçimsel inceleme şu aşamalardan oluşmaktadır:

- Öz ve anahtar kelimeler kısımlarının kelime sayısına uygunluğu;
- Makalenin kelime sayısının asgari ve azami sınırlara uygunluğu;
- Dergi referans ve kaynakça kurallarına uygunluğu.

Editör Kurulu üyeleri ilk okuma sürecinde Mülkiye Dergisi'ne gönderilen makalelerin/yazıların biçimsel kurallara uygunluğunu ve ön incelemesini yaparak yazıyı Yayın Kurulu'na sunar. Ardından makaleler, Alan Editörü veya Editör Yardımcıları tarafından çift taraflı kör hakem değerlendirilmesine sunulur. Bu süreçte, gerekli görüldüğü takdirde yazarlardan biçimsel düzenlemeler talep edilmektedir. Biçimsel düzenlemelere ilişkin düzenleme isteği iletilmesine rağmen Dergi kurallarına göre revize edilmeyen makalelere yönelik, Editör Kurulu'nun reddetme hakkı vardır.

Makale Değerlendirme Süreci

Mülkiye Dergisi'ne gönderilen yazılar Editör Kurulu'nca ilk değerlendirilme yapıldıktan ve Yayın Kurulu'na sunulduktan sonra, hakemlerden gelecek rapor doğrultusunda i) kabulüne ii) majör revizyon iii) minör revizyon, iv) yazının reddine/geri çevrilmesine ya da üçüncü bir hakeme gönderilmesine karar verilmektedir. Karar yazara en kısa sürede bildirilmektedir.

Editör Kurulu'nun sorumluluğunda işletilen yayın sürecinde yazarların etik kuralları ihlal ettiği değerlendirildiğinde ve iThenticate/Turnitin intihal önleme yazılımları taramasında %15'ten yüksek benzerlik oranı çıktığı tespit edildiğinde, makalelerin geri çevrilmesi hakkını kendinde saklı tutar.

Makalenin, Editör Kurulu'nca hakem sürecine alınması bir yayın taahhüdü anlamına gelmez. Yayın için hakem süreci olumlu sonuçlandığı durumlarda dahi etik kuralların ihlalinin süreç sırasında tespiti gibi ihtimallere karşı önlem almak amacıyla, Editör Kurulu'nun son kararı esastır.

Mülkiye Dergisi'ne gönderilecek yazıların daha önce yayımlanmış ya da başka bir dergide yayımlanmak üzere değerlendirme aşamasına girmiş olmaması gerekmektedir. Yazıların dergiye www.dergipark.org.tr/tr/pub/mulkiye adresi üzerinden gönderilmesi gerekmektedir.

Mülkiye Dergisi'nde yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir. Gönderilen yazıların yayımlanması yayın kurulunun kararına bağlıdır. Dergide yayımlanan yazılara telif ücreti ödenmez. Yazılar yayımlanmasa da yazar(lar)ına iade edilmez. Dergide yayımlanan yazıların telif hakkı Mülkiye Dergisi'ne aittir. Yayımlanmış yazının tamamının tekrar yayımlanması Mülkiye Dergisi'nin iznine bağlıdır. Mülkiye Dergisi'nde yayımlanan yazılardan kaynak belirtme koşuluyla alıntı yapmak serbesttir.

Mülkiye Dergisi, yılda dört kez yayımlanan ve çift kör hakemlik sistemine göre çalışan eleştirel bir sosyal bilimler dergisidir. Dergi, 2012 yılından itibaren COPE (Committee on Publishing Ethics) üyesidir. Bu nedenle, yazarlar ve dergide görev yapanlar COPE'un belirlemiş olduğu etik standartlarla bağlıdır. Söz konusu standartlara ilişkin detaylı bilgiye dergimizin internet sitesinden ulaşılabilir.

Genel Kurallar

i. Tüm yazılar (makale, kitap eleştirisi, vb.), MS Word programında, Calibri karakterinde, 11 punto ve 1,5 aralıkla yazılmalıdır. Yazının kapak sayfasında sadece yazının başlığı, yazar(lar)ın ad(lar)ı ve kurum bilgileri yer almalıdır. Yazışmaların yapılacağı adres belirtilmeli ve yazar(lar)ın açık posta adres(ler)i yanında, varsa faks numarası ve elektronik posta adres(ler)i de verilmelidir. İkinci sayfada öz ve anahtar kelimeler bulunmalıdır.

ii. Genel yazım kuralları için Türk Dil Kurumunun internet sitesinde (www.tdk.org.tr) yayımlanmakta olan esaslar benimsenmelidir.

iii. Makaleler, öz, anahtar kelimeler, sonnotlar ve referanslar da dâhil olmak üzere 7000-12000 kelime; kitap eleştirileri 1000-3000 kelime; diğer yazılar (vaka incelemesi, etkinlik değerlendirmesi, yorum vb.) 3000-6000 kelime arasında olmalıdır.

iv. Makaleler için 300-400 kelimelik Türkçe ve 300-400 kelimelik İngilizce öz ile her iki dilde beşer anahtar kelime hazırlanmalı, 10 punto ve tek aralıkla yazılmalıdır.

v. Yazılarda en fazla dört düzeyde başlık kullanılmalıdır. Bu başlıklar hiyerarşik olarak şu biçimde yazılmalıdır:

- Birinci Düzey Altbaşlık : **Xxxxxxxxxxxxx** (İlk harfi büyük ve koyu)
İkinci Düzey Altbaşlık : *Xxxxxxxxxxxxx* (İlk harfi büyük ve italik)
Üçüncü Düzey Altbaşlık : i) Xxxxxxxxxxxx (i, ii, iii, vb. ile başlar)
Dördüncü Düzey Altbaşlık : – Xxxxxxxxxxxx (Tire işaretiyle başlar)

vi. Yazılarda, paragraf başı içeriden olmamalı, iki paragraf arasında bir satır boşluk bırakılmalıdır.

vii. Yazılarda, açıklama notu dipnot olarak değil sonnot biçiminde verilmelidir. Yazarların açıklama notu sayısını asgari düzeyde tutmaya özen göstermeleri beklenmektedir. Makalenin sonuna eklenecek sonnotlar, 10 punto ve tek aralık yazılmalı, iki sonnot arasında bir satır boşluk bırakılmalıdır.

viii. Yazılarda kullanılan grafik, fotoğraf, tablo vb. görseller, metin içerisinde uygun yerlere yerleştirilmelidir. Bu tür görseller Tablo 1, Tablo 2, Şekil 1, Şekil 2, Ek1, Ek 2 biçiminde sıralanmalıdır.

ix. Kapak sayfası dışında, metin içerisinde yazar(lar)ın adı yer almamalıdır. Yazar(lar)ın adı ayrıca Word formatındaki metnin 'Özellikler' seçeneğinden de silinmelidir (Bu seçeneğe Microsoft Word programının 'Dosya' bölümünden ulaşılabilir).

x. Alıntılar çift tırnak (" "), vurgulama için ise tek tırnak (' ') kullanılmalıdır.

Referans Kuralları

Makalelerdeki referanslar Harvard sistemine göre yazılmalıdır. Buna göre;

i) Bir kaynağa genel olarak referans verilecekse ve yazarının adı metinde geçiyorsa, parantez içinde sadece eserin yayın yılı yer almalıdır.

Örnek: Özbek (1999) bu konuda daha eleştirel bir tutum sergilemektedir.

ii) Bir kaynağın belli bir sayfasına (veya sayfa aralığına) referans verilecekse ve yazarının soyadı metinde geçiyorsa, parantez içinde yayın yılı ve sayfa numarası/sayfa aralığı yer almalıdır.

Örnek: Sömürgecilikle emperyalizmi karşılaştıran Ferro (2002: 48) ...

iii) Bir kaynağın belli bir sayfasına (veya sayfa aralığına) referans verilecekse ve yazarın adı metinde geçmiyorsa, parantez içinde yazarın soyadı, yayın yılı ve sayfa numarası yer almalıdır.

Örnek: Savaşın örgütlenmesi, devletlerin karakterinde belli bir farklılaşma yaratmıştır (Tilly, 2005: 40-44).

iv) Birden çok yazarlı bir kaynağa atıf yapılırken yazarların soyadları arasına "ve" konmalıdır. Şayet yazar sayısı üçten fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra "vd." yazılmalıdır.

Örnek: Komünist Manifesto'da da belirtildiği gibi (Marx ve Engels, 1998: 55), ...

Örnek: 20. yüzyıla ilişkin bir diğer önemli çalışmada (Best vd., 2006), ...

v) Bir konuda birden çok kaynağa aynı anda referans verilecekse, bu kaynakları ayırmak için ";" işareti kullanılmalıdır.

Örnek: Bismarck'ın kurduğu ittifaklar sistemi (Armaoğlu, 1975: 184-212; Ülman, 2002: 144-157) ...

vi) Bir yazarın aynı tarihli birden çok kaynağı kullanılmışsa, bu kaynakların yayın yıllarına bitişik olarak a, b, c ... harfleri kullanılmalıdır.

Örnek: Çetin Altan, son altı ay içinde bu konuyu üç kez ele almıştır (2012a; 2012b; 2012c).

vii) Bir yazarın farklı tarihli kaynaklarına aynı anda referans verilecekse bu kaynakların yayın yılları arasına virgöl kullanılmalıdır.

Örnek: Osmanlı tarihiyle ilgili çalışmalarında Timur (1994, 1996, 1998), ...

viii) İkincil kaynağa referans verilecekse önce ikincil kaynağa ait bilgiler verilecek, bunun ardından "aktaran" ifadesi yazılarak ve aktaran kaynağa ait bilgiler belirtilecektir.

Örnek: 1983-1986 döneminde Fransa'nın Bask bölgesinde GAL tarafından yapılan eylemlerde, 10'u ETA'yla hiçbir bağı bulunmayan Fransız olmak üzere 27 kişi hayatını kaybetmiştir (Roller, 2002: 116 aktaran Aktoprak, 2010: 382)

ix) Bir kurumun yayınına referans verilecekse kurum adı, yayın yılı ve varsa sayfa numarası sırasıyla yazılmalıdır.

Örnek: Konuyla ilgili veriler (TÜİK, 2011: 7) ...

x) Süreli yayınlara referans,

- Köşe yazısı/makale: Yazarın soyadı, yılı ve sayfa numarası.

Örnek: Balyoz davasıyla ilgili eleştirilerin dile getirildiği bir yazıda (Çetinkaya, 2012: 5) ...

- Yazarı belli olmayan haber: *Yayının adı* (italik), tarihi ve varsa sayfa numarası.

Örnek: Düşürülen uçakla ilgili olarak ortaya atılan bazı iddialar (*The Economist*, 2012: 16) ...

xi) Elektronik kaynaklar:

- Bir internet sitesinde yazarı belli olmayan bir kaynağa verilecek referanslar sonnotlarda, Belgenin başlığı, (belge tarihi). İnternet adresi. Son erişim tarihi, GG/AA/YYYY biçiminde yazılmalıdır.

Örnek: The Monnet Plan. <http://www.cvce.eu/recherche/unit-content/-/unit/5cc6b004-33b7-4e44-b6db-f5f9e6c01023/4802c240-1497-4127-9b14-f7b6896d6fd9>. Son erişim tarihi, 15/10/2012.

- Süreli yayınlarda yazarı belli olan kaynağa referans: Yazarın soyadı ve yayın yılı.

Örnek: Balyoz davasıyla ilgili eleştirilerin dile getirildiği bir yazıda (Çetinkaya, 2012) ...

xii) Metin içerisinde yer alan alıntılarını kısaltmak için üç nokta şu şekilde kullanılmalıdır:

Örnek: Günümüzde devletin içine düştüğü zor duruma ilişkin şu saptama yerindedir:

Devlet şimdi çok daha sorunlu bir konumdadır. Bir yandan ulusal çıkar adına büyük sermayenin faaliyetlerini düzenlemesi talep edilmekte, öte yandan ise, yine ulusal çıkar adına, ulusötesi ve küresel finans kapitali cezbetmek ve daha çekici ve kârlı iklimlere doğru sermaye kaçışını... engellemek için "iş hayatı açısından çekici bir ortam" yaratmaya zorlanmaktadır. (Harvey, 1999: 195)

Örnek: Bu açıdan bakıldığında "paradoksal biçimde, köylü devriminin nihai zaferi... köylülüğün sonunu getirir" (Hardt ve Negri, 2004: 140).

xiii) Dört satırı geçecek alıntılar için bir satır atlanarak içeriden paragraf başı yapılmalı ve alıntı, tırnak içinde olmaksızın, 1 satır aralığında ve 10 punto büyüklüğünde yazılmalıdır.

Örnek: Günümüzde devletin içine düştüğü zor duruma ilişkin şu saptama yerindedir:

Devlet şimdi çok daha sorunlu bir konumdadır. Bir yandan ulusal çıkar adına büyük sermayenin faaliyetlerini düzenlemesi talep edilmekte, öte yandan ise, yine ulusal çıkar adına, ulusötesi ve küresel finans kapitali cezbetmek ve daha çekici ve kârlı iklimlere doğru sermaye kaçışını... engellemek için "iş hayatı açısından çekici bir ortam" yaratmaya zorlanmaktadır. (Harvey, 1999: 195)

Örnek: Günümüzde devletin içine düştüğü zor duruma ilişkin Harvey (1999: 195) şu saptamayı yapmaktadır:

Devlet şimdi çok daha sorunlu bir konumdadır. Bir yandan ulusal çıkar adına büyük sermayenin faaliyetlerini düzenlemesi talep edilmekte, öte yandan ise, yine ulusal çıkar adına, ulusötesi ve küresel finans kapitali cezbetmek ve daha çekici ve kârlı iklimlere doğru sermaye kaçışını... engellemek için "iş hayatı açısından çekici bir ortam" yaratmaya zorlanmaktadır.

xiv) Kişisel görüşmelere verilecek referanslar şu şekilde yazılmalıdır:

Örnek: Bu konuya kuşkuyla yaklaştığını belirten Çelenk (Kişisel görüşme, 10.12.2012)...

Kaynakça Yazımı

Makalenin sonuna eklenecek Kaynakça, 10 punto, tek aralık ve Harvard sistemine göre yazılmalıdır. Buna göre;

i) Tüm kaynaklar, yazarların soyadlarına göre alfabetik olarak sıralanmalıdır.

ii) Yazarların soyadları, sadece baş harfleri büyük olacak şekilde yazılmalıdır.

iii) Bir yazarın birden çok eserinden yararlanmışsa, yazarın adı her eser için yeniden yazılmalı ve sıralama eserlerin tarihlerine göre eskiden yeniye doğru yapılmalıdır.

iv) Kaynakça yazımı için gerekli olan bilgilerin eksik olması halinde aşağıdaki işaretler kullanılacaktır:

tarih yok t.y.
basım yeri yok y.y.
yayıncı yok yay.y.

v) Kitap şu şekilde yazılmalıdır:

Örnek: Kurlansky M (2005). *1968: The Year That Rocked The World*. London: Vintage.

Örnek: Marx K ve Engels F (1998). *Komünist Manifesto*. Çev. M Erdost, Ankara: Sol Yayınları.

Örnek: Oran B (der) (2001). *Türk Dış Politikası*. Cilt I, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Örnek: Best A vd. (2008). *Uluslararası Siyasi Tarih: 20. Yüzyıl*. Çev. T U Bilge ve E Kurt, İstanbul: Yayın Odası.

vi) Derleme kitapta bölüm şu şekilde yazılmalıdır:

Örnek: Ferrarotti F (1997). Bir Karşı Kültürün Doğuşu: Kropotkin'den Sakharov'a. İçinde: F Mayor ve A Forti (der), *Bilim ve İktidar*, Çev. M Küçük, Ankara: TÜBİTAK, 107-123.

Örnek: Akdevelioğlu A ve Kürkçüoğlu Ö (2001). Orta Doğu'yla İlişkiler. İçinde: B Oran (der), *Türk Dış Politikası*, Cilt I, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 357-369.

vii) Dergiden makale (söz konusu dergide aksi belirtilmedikçe) şu şekilde yazılmalıdır:

Örnek: Okay M O (2003). Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Dönemlerinden İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 3, 53-64.

Örnek: Cooke P (1988). Modernity, Postmodernity and the City. *Theory, Culture and Society*, 5 (2-3), 475-492.

Örnek: Türel O (2011). 2011 Yazında Orta Doğu'yu Düşünürken. *Mülkiye Dergisi*, 35 (3), 9-60.

viii) Tez şu şekilde yazılmalıdır:

Örnek: Albayrak Ö (2003). Refah İktisadının Teorik Temelleri: Piyasa Refah İlişkisi. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.

ix) Süreli yayınlar şu şekilde yazılmalıdır:

- Yazarı belli olan haber/köşe yazısının yazımı

Örnek: Zeyrek D (2012). Savaş Değil Barış. *Radikal*, 19 Ekim, 7.

- Yazarı belli olmayan haber şu şekilde yazılmalıdır:

Örnek: *Radikal* (19/10/2012). Yüksekova'da bir okul kundaklandı. 12.

x) İnternet kaynakları şu şekilde yazılmalıdır:

- Süreli yayında yazarı belli olan haber/köşe yazısının yazımı

Örnek: Zeyrek D (2012). Savaş Değil Barış. *Radikal*, 19 Ekim. Son erişim tarihi, 21/10/2012.

- Süreli yayında yazarı belli olmayan haber şu şekilde yazılmalıdır:

Örnek: *Radikal* (19/10/2012). Yüksekova'da bir okul kundaklandı. Son erişim tarihi, 21/10/2012.

- Yazarı belli olmayan kaynakların yazımı

Belgenin başlığı. internet adresi. Son erişim tarihi, GG/AA/YYYY.

Örnek: The Monnet Plan. <http://www.cvce.eu/recherche/unit-content/-/unit/5cc6b004-33b7-4e44-b6db-f5f9e6c01023/4802c240-1497-4127-9b14-f7b6896d6fd9>. Son erişim tarihi, 15.10.2012.

- Yazarı belli olan kaynakların yazımı

Yazarın soyadından sonra adının baş harfi (varsa tarih). Belgenin başlığı. internet adresi. Son erişim tarihi, GG/AA/YYYY.

Örnek: Chomsky N (06.10.2012), Issues That Obama and Romney Avoid. <http://www.zcommunications.org/issues-that-obama-and-romney-avoid-by-noam-chomsky>. Son erişim tarihi, 19.10.2012.

x) Kurum raporu şu şekilde yazılmalıdır:

Kurum adının kısaltması (Kurumun tam adı) (belge tarihi). Belgenin başlığı. Yayın yeri: Kurum adı/yayın yeri.

Örnek: TÜİK (Türkiye İstatistik Kurumu) (2011). İstatistiklerle Türkiye 2011. Ankara: TÜİK.

xi) Kişisel görüşme şu şekilde yazılmalıdır:

Örnek: Taner Timur'la kişisel görüşme, 27.09.2012.

xii) Yazı içinde referans verilen ikincil kaynaklar Kaynakça içinde gösterilmemelidir.