

# İletişimin Özneleri



Editör: G. Senem Gençtürk Hızal

Beste Nigar Erdem / Burçe Akcan / Çağdaş Emrah Çağlıyan / Ebru Akçay  
Eylem Temizer / Kübra Canlı / Reyhan Ünal Çınar / Semra Ay  
Selver Dikkol Akçay / Sevil Bal / Sezer A. Kına / S. Yankı Özcan



**BAŞKENT**  
**ÜNİVERSİTESİ**

# İletişimin Özneleri

Editör

G. Senem Gençtürk Hızal



**BAŞKENT**  
**ÜNİVERSİTESİ**

## İletişimin Özneleri

**Editör:** G. Senem Gençtürk Hızal

**Yazarlar:** Beste Nigar Erdem, Burçe Akcan, Çağdaş Emrah Çağlıyan, Ebru Akçay, Eylem Temizer, Kübra Canlı, Reyhan Ünal Çınar, Semra Ay, Selver Dikkol Akçay, Sevil Bal, Sezer A. Kına, S. Yankı Özcan

**ISBN:** 978-625-98251-7-5

**e-ISBN:** 978-625-98251-6-8

**Kapak Tasarımı:** Kübra Canlı

**Yayıma Hazırlık:** Sezer A. Kına

**Dizgi:** Anıl Bozkurtoğlu

**Basım Yeri:** Alper Zarf Matbaacılık ve Kağıtçılık San. Tic. Ltd. Şti

**Sertifika No:** 53549

**Yayın Hakkı © Haziran 2025**

**Başkent Üniversitesi Geliştirme Vakfı İktisadi İşletmesi**

Her hakkı mahfuzdur, bu kitabın yayın işini gerçekleştiren Başkent Üniversitesi Geliştirme Vakfı İktisadi İşletmesi dışında, telif hakkı yasası uyarınca, tümü ya da herhangi bir bölümü, resmi ve yazısı editörünün ve yayıncısının yazılı müsaadesi alınmadıkça tekrarlanamaz, basılamaz, çoğaltılamaz, fotokopi çıkartılamaz veya kopya anlamı taşıyacak hiçbir işlem yapılamaz.

Bu kitap Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası ile lisanslanmıştır.

İçeriğin telif hakları ve hukuki sorumluluğu yazarlara aittir.



# İletişimin Özneleri

**Editör**

G. Senem Gençtürk Hızal

**Yazarlar**

Beste Nigar Erdem, Burçe Akcan, Çağdaş Emrah Çağlıyan,  
Ebru Akçay, Eylem Temizer, Kübra Canlı,  
Reyhan Ünal Çınar, Semra Ay, Selver Dikkol Akçay,  
Sevil Bal, Sezer A. Kına, S. Yankı Özcan



1993

**BAŞKENT**  
**ÜNİVERSİTESİ**

## İçindekiler

Prof. Dr. Mehmet Haberal'ın Önsözü	6
Prof. Dr. Hakan Özkardeş'in Önsözü	8
<hr/>	
G. Senem Gençtürk Hızal <i>Editörden</i>	10
Sevil Bal <i>İletişim Çalışmalarında Disiplinlerarası Akademisyenlik Deneyimi Üzerine: Nermin Abadan Unat</i>	17
Beste Nigâr Erdem <i>1930'ların Türkiye'sine Gazeteci Suat Derviş'in Gözünden Bakmak: Yoksulluk, İşsizlik ve Emekçilerin Sorunları</i>	33
Selver Dikkol Akçay <i>Radyo Frekansları Arasında İlk Kadın Haber Spikeri: Emel Gazimihal</i>	53
Çağdaş Emrah Çağlıyan <i>Sinemamıza Özgü Temel Problemleri Açığa Vuran Bir Yönetmen: Remzi Jöntürk</i>	73
S. Yankı Özcan <i>Görünmeyeni Görünür Kılan Yönetmen: Bilge Olgaç</i>	93
Ebru Akçay <i>Bir Halkla İlişkiler Uzmanının "Görünmeyen Koşusu": Cüneyt Enis Koryürek</i>	117
Eylem Temizer <i>Bir Profesyonelin Kariyerinden Halkla İlişkileri Okumak: Tuğrul Kudatgobilik</i>	139
Burçe Akcan <i>"Muhaliif-Muvafık Oksimoronunda" İlkeli Bir Edebiyatçı-Reklamcı: Hulki Aktunç</i>	159
Sezer A. Kına <i>"Ada" Sahillerindeki Mehtap: Nesteren Davutoğlu</i>	179

Reyhan Ünal Çınar <i>Toplumsal Bir Talebin Görsel Sesi Olarak Selçuk Mılar</i>	193
Kübra Canlı <i>Birikimi Resimlemek: Can Göknil ve Resimli Kitapları</i>	209
Semra Ay <i>Gelenekten Çağdaş Kanvasa: Video Sanatı ve Nil Yalter</i>	227

**Bilim, insanlığın ortak mirasıdır.**

Sadece laboratuvarlarda değil, toplumsal yaşamın her alanında bilgiye dayalı düşüncenin ışığını taşımak bir bilim insanının en temel sorumluluğudur. Tıpta yıllar boyunca edindiğim tecrübeyle açıkça gördüm ki, bilimsel ilerlemenin sürekliliği, yalnızca teknik başarılarla değil; bu başarıların topluma doğru biçimde aktarılmasıyla, yani etkili iletişimle mümkündür.

İletişim, bir toplumun gelişmesinde en az sağlık, eğitim ya da ekonomi kadar belirleyici bir unsurdur. Çünkü bir ülkeyi bir arada tutan, millet olma şuurunu besleyen ve çağdaşlaşma yolunda yön tayin eden temel değerlerden biridir. Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün "fikri hür, vicdanı hür, irfanı hür" nesiller hedefi, aslında bilimin ve iletişimin birlikte inşa ettiği bir geleceği işaret eder. Bugün Türkiye Cumhuriyeti'nin güçlü bir yapıya sahip olması, bu değerlerin bir arada yaşatılmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada, bize düşen sorumluluk; başta bu ülkenin kurucularına ve vatan uğruna can veren aziz şehitlerimize karşı borcumuzu, bilimle, ahlakla ve yüksek sorumlulukla ödemektir.

Elinizdeki bu eser, iletişim bilimleri alanında örnek teşkil etmiş bilim insanlarının, düşünce üreticilerinin ve uygulayıcılarının hikâyelerini, katkılarını ve akademik birikimlerini gözler önüne sermektedir. Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin değerli akademisyenleri tarafından hazırlanan bu çalışma, yalnızca bir akademik katkı değil; aynı zamanda bilimsel bir vefa örneğidir. Çünkü bilim insanının görevi, yalnızca bilgi üretmek değil; onu gelecek nesillere aktarmak, onu anlamlı ve erişilebilir kılmaktır.

Başkent Üniversitesi olarak, 1993'te temellerini attığımız günden bu yana, insan odaklı, bilim temelli ve etik değerlerle yoğrulmuş bir yükseköğretim modeli inşa ettik. Türkiye'nin ilk hastaneye sahip vakıf üniversitesi olarak; sağlık bilimlerinde öncü, mühendislikte üretken, sosyal bilimlerde sorgulayıcı, iletişim alanında ise yaratıcı ve topluma yön verici bir kurum olmayı başardık. Bugün ulusal ve uluslararası platformlarda yürüttüğümüz yüzlerce bilimsel proje, sahip olduğumuz tam donanımlı hastaneler, araştırma merkezleri, yayınlarımız ve yetiştirdiğimiz binlerce nitelikli insan kaynağı ile üniversitemiz, Türkiye'nin gurur duyduğu bir bilim yuvası hâline gelmiştir.

İletişim, bilimle birleştiğinde yalnızca bireyleri değil, toplumları dönüştürür. Bu nedenle, bilimsel bilginin topluma aktarılmasında etkili iletişim stratejilerine, dijital dönüşüm süreçlerine ve eleştirel medya okuryazarlığına her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır. Bu eser, tam da bu sorumluluğun bilinciyle hazırlanmış, yalnızca bir akademik yayın değil, aynı zamanda geleceğe bırakılan düşünsel bir izdir.

Başkent Üniversitesi'nin bilimsel birikimini, iletişim disiplini üzerinden kamuoyuna aktaran bu çalışmanın, genç akademisyenlere ilham kaynağı olmasını, iletişim bilimlerine gönül verenler için yeni ufuklar açmasını temenni ediyor; emeği geçen tüm akademisyenlerimizi gönülden kutluyorum.

**Prof. Dr. Mehmet Haberal**  
Başkent Üniversitesi Kurucusu  
Dünya Organ Nakli Derneği Kurucu Üyesi  
Dünya Tıp Akademisi Şeref Üyesi

## **İletişim, insanlığın varoluşundan bu yana toplumları şekillendiren en temel öğelerden biridir.**

Kültürleri aktaran, bireyleri bir araya getiren ve fikirleri yaşatan güçlü bir araçtır. Geçmişten günümüze her dönemde geniş bir yelpazede iletişim alanında faaliyet gösteren bireyler ve kurumlar, toplumların gelişimine büyük katkılar sunmuştur. Bunlar yalnızca kendi mesleklerini icra eden kişiler değil, aynı zamanda düşüncüyü yönlendiren, bilgi üreten ve toplumsal dönüşümlere ışık tutan aktörlerdir. Onların ürettikleri her eser, kurdukları her cümle, tasarladıkları her görsel, yalnızca bugünü anlatmakla kalmaz, aynı zamanda geleceğe bırakılan güçlü bir mirasın parçasıdır.

Başkent Üniversitesi olarak iletişimin hem akademik hem de kamusal bir hizmet olarak gelişimine güç katan bir kurum olmanın gururunu taşıyoruz. Bu gururun akademik yönünü 1997’den beri yaratıcı ve eleştirel düşünebilen, mesleki standartlara ve etik kurallara bağlı, çağdaş yaşamın gerekliliklerine uygun entelektüel bireyler yetiştirme amacıyla faaliyetlerini sürdüren Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi ile; sektörel yönünü ise 2004’ten beri halkın “doğru haber” alma hakkına hizmet eden Kanal B televizyonu, Radyo Başkent ve Bütün Dünya dergisinden oluşan Başkent Medya Grubu ile yaşıyoruz. Tüm bunların hayata geçirilmesindeki emekleri için, ulu önder Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün çizdiği çağdaş uygarlık hedefi doğrultusunda kararlılıkla hizmet eden Başkent Üniversitesi kurucusu Prof. Dr. Mehmet Haberal hocamıza minnet borçluyuz.

Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesinin akademik bilgi üretimini toplumsal katkıya dönüştüren yeni bir çalışmasını sizlerle paylaşmanın büyük mutluluğu içindeyiz. Modern Türkiye'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk, silah arkadaşları ve aziz şehitlerimize borçlu olduğumuz ülkemizde iletişim alanında iz bırakan isimleri ve onların çalışmalarını odağına alarak önemli bir bakış açısı sunan İletişimin Özneleri kitabı, iletişimin yalnızca bir akademik disiplin olmayıp hayatın tam merkezinde yer aldığı düşüncesini pekiştirmektedir. Kitabın hazırlanması sürecinde emeği geçen ve katkı sunan herkesi tebrik ediyorum. Başkent Üniversitesi çağdaş, özgür ve etik değerlere bağlı bir eğitim anlayışıyla iletişimin hayatımızdaki belirleyici rolünü çok önemsemekte ve bu alandaki gelişimleri desteklemeyi sorumluluğu olarak görmektedir. Bu bilinçle üretmeye, paylaşmaya ve topluma değer katmaya kararlılıkla devam edeceğiz.

**Prof. Dr. Hakan Özkardeş**  
Başkent Üniversitesi Rektörü

## Editörden

İletişimbilimi, iletişimin farklı boyutlarını, dinamiklerini ve kurumsal yapısını derinlemesine kavramayı hedefleyen, disiplinlerarası bir düşünce ve araştırma alanıdır. Alandaki anaakım ve eleştirel yaklaşımlar, farklı bakış açıları ve metodolojik eğilimler ortaya koyar. Anaakım iletişim çalışmaları, davranışsal yaklaşımlarla etki sorunsalına odaklanarak toplumsal uzlaşmayı hedefleyen ve ağırlıklı niceliksel yöntemlere dayanan araştırmalardan oluşur. Eleştirel yaklaşımlar ise medya ve iletişimin toplumsal güç ilişkilerini, eşitsizlikleri ve ideolojileri nasıl pekiştirdiğini sorgular. Özellikle medya içeriğinin, toplumdaki egemen ideolojileri ve hegemonik yapıları nasıl yeniden ürettiğini inceler. Bu çerçevede kültürü endüstriyelmiş bir alan gören Frankfurt okulu çevresi, anlamın çok vurgululuğunun altını çizen postyapısalcı eleştiriler veya sömürgecilğin oluşturduğu iktidar ilişkilerine meydan okuyan postkolonyal yaklaşımlar kitle temelli medya üretiminin dil, anlam ve toplumsal kategori inşasındaki mesaisini odağa alır. Bu odak, medya tüketicilerini pasif alıcılar olarak görmeyip güç dinamiklerini ve yapıları sorgulayan bir konumda görmekten ileri gelir. Dolayısıyla iletişim ve medya alanında kurumlar, yapılar, metinler, içerikler, süreçler, izleyiciler araştırmaların odağında yer almaktadır. Ne var ki iletişimi mümkün kılan asıl unsur olarak eyleyen “özne”yle ilgili çalışmalar alanyazında sınırlı bir derinlikte ve kapsayıcılıkta kalmıştır.

*İletişimin Özneleri*'nin ilk başta fikir düzeyinde ortaya çıkmasını temel nedenleri arasında yukarıda sözü edilen somut durumun yanı sıra, iletişim alanındaki uygulamaların kolektif niteliğinin yaratıcı emeğe dayalı çıktıları anonim kılması ve iletişim akademiasının ürettiği alanyazında odağına *özneleri* alma konusunda mesafeli durması da yer almıştır. İletişim alanına akademik ve pratik katkılarıyla, görünerek ya da görünmeyerek iz bırakanları, iletişim akademisyenlerinin kaleminden (bir kez daha) görünür kılma amacı, kitabın temel dayanağı olmuştur. Şüphesiz, bu kitaptaki *özneler*, iz sürülmeyi, görünür kılınmayı bekleyen niceleri olduğunu bildiklerimizin sadece ve sadece bir temsili ya da kesiti... Bu yüzden kitabın konu edindiği özneleri belirlemek hiç kolay olmadı... Süreçte toplantılar yaptık, sohbetler ettik, etkileştik... Kitaba katkı sağlayanlar da izleri bulabilmek, görebilmek ya da farklı bir

bakışla ortaya koyabilmek için iz sürdü. Nihayetinde belirlenen *özneler* eşliğinde heyecanla kaleme alınan metinlerde buluştuk. Metinleri hep beraber okuduk ve fikir alışverişlerinde bulunduk. Her bir yazar, kendi metnini kitaba katkı sunan diğer yazarların görüşüne sundu. Kısaca bu kitap da, ne mutlu ki, iletişim alanının doğasına içkin olan kolektif emeğin bir çıktısı oldu. Kitabın mototosunu ise sevgili Beste Nigâr Erdem'in metninden alıntıyorum: "Unutmanın veya unutturulmanın edilgenliğine inat, hatırlamanın azmi veya karşı belleğin direnişi..."

Üniversitemizin Kurucusu Prof. Dr. Mehmet Haberal Hocamızın "hafta 7 gün, gün 24 saat" anlayışıyla, gücümüzü iletişimin farklı alanlarındaki uzmanlığımızdan ve bizleri birleştiren çatı olan Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden alarak *İletişimin Özneleri* aracılığıyla alana olan vefamızı bir nebze de olsa göstermek istedik. Bunu yaparken teoriyi ve pratiği birleştirerek gerçek dünyada gücünü hissettiren insanları, emeği, düşünsel ve kültürel üretimi öne çıkarttık. Kitabın tüm bölümlerinde, sözü edilen üretimleri gerçekleştiren *öznelerin* yalnızca profesyonel başarılarını değil, aynı zamanda toplumla ve kültürle olan etkileşimlerini de derinlemesine irdeledik. Dolayısıyla kitapta yer alan on iki bölüm, iletişim çalışmalarını iletişim tarihi özelinde nesnelere üzerinden değil, asıl aktörler olan *özneler* üzerinden bir okuma, anlama ve anlamlandırma girişimi oldu.

*İletişimin Özneleri*'ndeki on iki ismin yolu, yolculuğu ya da hikayeleri geniş bağlamıyla iletişim alanında keşif ediyor. Her biri bir *özneye* odaklanan bölümlerde, halkla ilişkilerden reklamcılığa, radyodan gazeteye, sinemadan tasarıma ve video sanatına emeği geçen isimlerin katkılarının toplumsal hafızadaki yeri bir kez daha hatırlatılıyor. Kitapta yer verilen her bir *özne*, farklı zamanlarda yaşamış ya da farklı alanlarda üretim yapmış olsalar da kendi yollarının tarihsel bir birikimin içinde toplumsal değişimle birleşmesiyle ortaklaşıyor. Bu bağlamda kitabın ilk bölümünde, iletişim eğitiminin güçlenmesini sağlayan, iletişimin Türkiye'de bilimsel kimliğini kazanmasına ve çok disiplinlilik anlayışıyla araştırma geleneğinin oluşmasına öncülük eden; hayatı, öğrencileriyle etkileşimi, üretkenliği ve çalışmalarıyla "Hocaların Hocası" olan Prof. Dr. Nermin Abadan Unat hakkında... Sevil Bal, "İletişim Çalışmalarında Disiplinlerarası Akademisyenlik Deneyimi Üzerine: Ner-

min Abadan Unat" başlığını taşıyan bölümde, Abadan-Unat'ın bütüncül akademik birikimini yansıtan çalışmalarını Türkiye siyasi ve iktisadi tarihi, iletişim bilimleri, sosyoloji, göç, toplumsal değişme, kadın çalışmaları, seçmen davranışı araştırmaları gibi disiplinlerarası bir akademik paradigma okumasıyla inceliyor. Abadan-Unat'ın bir akademisyen ve bir meslek profesyoneli olarak sosyal bilimlere, iletişim çalışmalarına ve genel olarak akademiya disiplinlerarası katkılarını hatırlatıyor.

Kitabın ikinci bölümünde edebiyatçı, gazeteci, röportaj ustası, siyasetçi, aktivist ve daha pek çok yönüyle Türkiye'de olduğu kadar yurt dışında da ses getirmiş bir isim Suat Derviş konu ediliyor. Beste Nigâr Erdem, yaşadığı dönemde pek çok "ilk"e imza atmış ve pek çok alanda önemli izler bırakmış olan Derviş'i bu kez gazeteci kimliğiyle sunuyor. "1930'ların Türkiye'sine Gazeteci Suat Derviş'in Gözünden Bakmak: Yoksulluk, İşsizlik ve Emekçilerin Sorunları" başlığını taşıyan bölümde Derviş'in gazeteci kimliği ve röportaj ustalığı yönüyle "hak haberciliği"nin ilksel örneklerinden birini verdiği not edilirken; onun yoksulluk, işsizlik ve emekçilerin sorunlarına yaklaşımı dönemin sosyo-ekonomik bağlamı göz önüne alınarak inceleniyor.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında radyo yayıncılığının zorlu koşullarında görev yapan Emel Gazimihal, mesleki sevgisi, özverisi ve yetkinliğiyle dönemin simge isimlerinden biri olmuştur. Kitabın üçüncü bölümünde Cumhuriyetimizin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün teşvikiyle BBC'de eğitim alan ilk kadın spiker olan, mesleğine olan tutkusuyla pek çok ilki başaran ve Türk radyoculuğuna sayısız katkıda bulunan Emel Gazimihal odağa alınıyor. "Radyo Frekansları Arasında İlk Kadın Haber Spikeri: Emel Gazimihal" başlığını taşıyan bölümde Selver Dikkol Akçay, Türkiye'nin ilk kadın haber spikerinin yaşamını ve Türkiye radyo tarihindeki özel ve önemli rolünü ele ele alıyor. Gazimihal'in bireysel hikayesi üzerinden Türkiye'de radyo yayıncılığının tarihsel gelişimini ve bu sürecin toplumsal bağlamdaki yansımalarını ortaya koyuyor.

Dördüncü bölümde sinema alanından bir isme odağımızı çeviriyoruz. Set işçiliğinden yönetmenliğe uzanan sinema sektöründeki yolculuğunda Remzi Jöntürk, ne yazık ki sıklıkla göz ardı edilme

ve alaya alınma eğiliminde olunan bir yönetmen olmakla birlikte hem Türkiye’de sinema sanatının ardındaki ekonomik işleyişi serimlemesi yönünden hem de filmleriyle dönemin toplumsal ve siyasal bağlamını ortaya koyması açısından özgül bir konumda duruyor. “Sinemamıza Özgü Temel Problemleri Açığa Vuran Bir Yönetmen: Remzi Jöntürk” başlıklı bölümüyle Çağdaş Emrah Çağlıyan, ulusal sinema geleneğimiz için tam anlamıyla tipik bir model olan Jöntürk’ü bu değişkenler üzerinden inceleyerek filmlere atfedilen değere yönelik tartışmalara yeni kapılar açıyor.

Bilge Olgaç, kadınların yaşam mücadelesini ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini görünür kılarak toplumsal sorunlara ışık tutan filmleri ve yönetmenlik yaklaşımıyla Türkiye’de sinema tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Kitabın beşinci bölümünde erkek egemen bir sektörde kadınların deneyimlerini merkeze alan hikâyeler anlatma cesaretini gösteren Olgaç’a bakıyoruz. “Görünmeyen Görünür Kılan Yönetmen: Bilge Olgaç” başlıklı bölümde S. Yankı Özcan, sınırlı imkanlarla üretim yapan Olgaç’ı toplumsal adaletsizliklere karşı üstlendiği anlatıcı rolünü, dramatik yoğunluğu toplumsal gerçekçilikle birleştiren sinema dilini Türkiye’nin sosyo-politik geçmişine dair bir tanıklık olarak sunuyor.

“Bir Halkla İlişkiler Uzmanının ‘Görünmeyen Koşusu’: Cüneyt Enis Koryürek (1931-2008)” başlıklı altıncı bölüm, bir spor yazarı olarak bilinmesine karşın Cüneyt Enis Koryürek’in Türkiye’de halkla ilişkiler alanındaki katkılarını görünür kılmayı hedefliyor. Ebru Akçay, Koryürek’in gazetecilik ve halkla ilişkiler alanındaki birikimini harmanlayarak nasıl öncü bir figür haline geldiğini aktarıyor. Onun halkla ilişkiler alanındaki vizyoner yaklaşımına, mesleki etik ilkelere olan bağlılığına ve alanın profesyonelleşmesine yönelik katkılarına odaklanıyor. Özellikle atletizm ve olimpiyat projeleri kapsamında halkla ilişkiler deneyimini etkin bir şekilde kullanarak sporculara sponsorluk desteği bulması ve Türkiye’nin uluslararası tanıtımına katkılar yapması Koryürek’in etkileyici yönleri arasında öne çıkıyor.

Koç Holding’in faaliyetlerini sürdürdüğü zamanın neredeyse yarısına tanıklık etmiş, üç kuşak boyunca holdingin yöneticilerine eşlik etmiş, endüstri ilişkileri adıyla gerçekleştirdiği halkla ilişkiler çalışmalarıyla holdingin iletişimsel faaliyetlerine yön vermiş bir

isim Tuğrul Kudatgobilik. *İletişim Özneleri*'nin yedinci bölümünde, "Bir Profesyonelin Kariyerinden Halkla İlişkileri Okumak: Tuğrul Kudatgobilik" başlığıyla Eylem Temizer, Kudatgobilik'in hukuk ve ekonomi eğitiminden aldığı gücü ve formasyonu, kurum içi halkla ilişkiler çalışmalarında nasıl işe koştüğünü sunarken Türkiye'de halkla ilişkilerin izlediği seyri de ortaya koyuyor.

Türkiye'de reklam ajanslarında reklam yazarlığının ilk temsilcileri şair ve edebiyatçılardan oluşmuştur. O dönemlerde maddi kaygılar nedeniyle tercih edilen reklam yazarlığının dünya görüşleriyle çeliştiğini belirten edebiyatçı ve şair reklamcılar için reklamcılık "gurur duyulmayan" bir meslek olarak değerlendirilmiştir. Kitabın sekizinci bölümünde Burç Akcan, "Muhallif-Muvafık Oksimoronunda' İlkeli Bir Edebiyatçı-Reklamcı: Hulki Aktunç" başlıklı çalışmasıyla Aktunç'un bu genel eğilimden farklı olarak ilgili sivil toplum kuruluşlarında reklamcılığın mesleki etik standartlarının oluşturulması ve toplumsal değerinin artırılması için görevler üstlendiğini hatırlatarak etik ve estetiği birleştirdiği reklamgülü modeliyle somutlaştırdığı çabalarını ele alıyor.

Reklamcılığın kapitalist üretim ilişkileriyle kesişen niteliği ile sosyalist reklamcı profiline bir aradalığındaki çelişki, kitabın "Ada' Sahillerindeki Mehtap: Nesteren Davutoğlu" başlığını taşıyan dokuzuncu bölümüne de bir çıkış noktası oluşturdu. Sezer A. Kına, sözü edilen çelişkiyi ortadan kaldırmaya aday sol entelektüel çevrenin kurduğu Ajans Ada'nın 70'lerdeki konumlandırma kampanyalarıyla alana kazandırdığı pratik kabiliyetten yola çıkarak Ersin Salman'ın ifadeleriyle "anakaradan uzak bi' yerde" konumlanışını hatırlatıyor. Türkiye'de reklamcılığın alternatif ve çok boyutlu kimliğini kazanmasında rol oynadığı bahsiyle anılan çevrenin üyesi bir kültürel aracı olarak Davutoğlu'nun kariyer yolculuğunun kilometre taşlarına odaklanıyor.

"Toplumsal Bir Talebin Görsel Sesi Olarak Selçuk Mılar" başlıklı onuncu bölümde Reyhan Ünal Çınar, Türkiye'de 1950 genel seçimlerinde Mılar'ın Demokrat Parti için tasarladığı "Yeter Söz Milletindir" afişinin toplumsal ve siyasal bağlamını serimliyor. Türkiye'nin çok partili hayata geçişinin önemli sembollerinden biri olan afişin ve afişte görselleştirilen sloganın dönemin siyasal taleplerini çerçevelediğini savunuyor. Hayatı boyunca yalnızca

iki siyasal afiş tasarlayan Milar'ın buna rağmen önemli siyasal iletişimciler arasında gösterilmesinin nedenini toplumsal bir gerçekliği mesleki ve etik ilkelerle sahiplenerek demokratik bir duruş sergileyebilmesi olarak ifade ediyor.

On birinci bölümde “Birikimi Resimlemek: Can Göknil ve Resimli Kitapları” başlıklı çalışmasıyla Kübra Canlı, Göknil ve onun resimli kitapları hakkında bilinenlerden az bilinenlere bir akış oluşturarak onu üretim süreçlerindeki sanatçı kimliğine eşlik eden kültür elçisi rolüyle de ele alıyor. Göknil'in resimli kitaplarının birbirinden farklı nesillerin büyüme hikayesinin bir parçası olduğundan hareketle bu eserleri Göknil'in yaşamının, duyarlılıklarının, çok yönlülüğün, beslediği kaynakların ve entelektüel birikiminin bir yansıması olarak anlamlandırıyor. Ayrıca bölüm ülkemizde hiç var olmayan bir alanı yolunu açan Göknil'in çabalarını, Türkiye'deki resimli kitap alanına sunduğu katkıları ve resimli kitap oluşturma süreçlerinin doğasını gözler önüne seriyor.

Kitabın son bölümünde video sanatının Türkiye'deki seyri için oldukça erken bir dönemde video performanslarıyla öne çıkan Nil Yalter'in nasıl uluslararası alanda öncü bir rol üstlendiğini okuyoruz. “Gelenekten Çağdaş Kanvasa: Video Sanatı ve Nil Yalter” başlıklı bölümde Semra Ay, Yalter'in farklı disiplinlerden öznelerle yaptığı işbirliklerini; özellikle sosyolojik boyutlarını vurguladığı fotoğrafları, resimleri, videoları ya da nesnelere kullandığını; tekniği fikirleri, görüşleri ve eleştirileri birleştirip bir bütüne dönüştürerek kendi dilini oluşturmasını tartışıyor. Bölüm, Yalter'in sanatsal pratiğinin özellikle kadınların, göçmen toplulukların ve işçi sınıfının seslerini yükseltmeye yönelik derin bir bağlılıkla şekillenişini ortaya koyuyor.

Bu çalışma, bir yandan *öznelere* ve onların tikel katkılarına odaklanırken; öte yandan iletişimin ülkemizdeki akademik, pratik, sektörel ve diğer ilgili alanlardaki seyrinin tarihsel bir okumasını yaparak günümüz dinamiklerini anlamaya çalışanlar için bir kaynak sunuyor. Çalışmanın ortaya çıkmasını sağlayan bölüm yazarlarına ve yayım sürecindeki katkılarından ötürü başta Başkent Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Hakan Özkardeş'e teşekkür ediyorum. Ülkemizin bağımsızlık mücadelesine önderlik eden, iletişimin öncelikli olduğu çağdaş bir toplumun inşasını sağlayan Ulu

Önder Gazi Mustafa Kemal Atatürk ve fikir arkadaşlarını şükran, minnet ve saygıyla anıyorum. Onların akli, fikri, vicdanı ve irfanı temel alan çağdaş uygarlık hedefini sağlık, eğitim ve bilim alanlarındaki çalışmalarıyla ilerleten; bu idealleri üyesi olmaktan gurur duyduğumuz Başkent Üniversitesi ile hayata geçirerek kalıcı hale getiren ve bilimin rehberliğinde geleceğe taşınmasını sağlayan Üniversitemizin Kurucusu Prof. Dr. Mehmet Haberal Hocamıza şükranlarımı sunuyorum. Bu düşüncelerle *İletişimin Özneleri*'nin alanımızdaki emeklerin unutulmamasını sağlamasını ve bu çabaları bir kez daha hatırlatmasını, *öznelerin* görünürlüğünü artırarak alanyazındaki bilgi üretimine ve düşünsel birikime katkı sağlama- cılara ilham vermesini diliyorum.

**Prof. Dr. G. Senem Gençtürk Hızal**  
Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı

## İletişim Çalışmalarında Disiplinlerarası Akademisyenlik Deneyimi Üzerine: Nermin Abadan Unat

Sevil Bal<sup>1</sup>

### Giriş

İletişim çalışmaları tarihsel gelişim sürecinde; ontolojik, epistemolojik ve metodolojik olarak disiplinlerarasılık perspektifiyle inşa edilen bir alandır. İletişimin bir teknik, olgu, aktörler, ilişkiler, kurumlar, toplumsal-kültürel belirlenim, yapısal koşullar, beşeri değişkenler gibi girift ve farklı boyutlarıyla kavranma, irdelenme ihtiyacı; bu disiplinlerarasılık yaklaşımını, “çok disiplinlilik” anlayışının ötesinde “bütüncül bir bakış inşa etme” noktasında tanımlama gerekliliğine dikkat çekmektedir. Üniversiteler, akademisyenler, eğitim öğretim ve bilgi üretim süreçleri açısından disiplinlerarasılık bu tür bir bakış açısıyla; karşılaştırma, eleştirel sorgulama, sosyal olgulara çoğulcu kavram, kuram, metot birikiminden yararlanarak kapsamlı ve derinlikli yaklaşıma gibi olanakları yeniden üretmektedir. Genel olarak sosyal bilimler ve özel olarak iletişim çalışmalarında çerçevesi çizilen bu disiplinlerarası yaklaşım, akademisyenlerin paradigmaları ve bilimsel yaklaşımlarında yaratıcılık, üretkenlik, nitelik ve çok yönlülük gibi hususlarda önem taşımakta ve görünür olmaktadır. Bu açıdan özellikle iletişim bilimlerine ve iletişim çalışmaları literatürüne hem çok farklı alanlarda kurumsal tarih tanıklığı, hem birbirinden farklı uzmanlık alanlarındaki bütüncül akademik birikimi, hem de akademisyen-öğrenci ilişkileri açısından disiplinlerarasılık perspektifini inşa ederek katkı sunan kıymetli bilim insanlarının bu kapsamda güncel çalışmalarda yer bulması önemlidir. Kuşkusuz burada ifade edilen yetkinlikler açısından Nermin Abadan-Unat’ın hayatı, eserleri, öğrencileriyle etkileşimi ve bilimsel yaklaşımı oldukça zengin bir değerlendirme çerçevesi sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı; bir disiplin olarak iletişim çalışmalarında disiplinlerarasılık tartışması yaparken tanım, tarih ve literatür üzerindeki farklı yaklaşımları ele almak ve bu yaklaşımın sunduğu olanakları ve sınırları, Nermin Abadan-Unat’ın disiplinlerarası iletişim çalışma-

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, sbal@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2737-4745

ları yaklaşımı üzerinden incelemektir.

Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki çeşitli üniversitelerde misafir öğretim üyesi ve araştırmacı olarak bulunan Abadan-Unat buna ek olarak; farklı disiplinlerde Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde yapmış olduğu çalışmalarla siyaset bilimi, hukuk, iletişim ve sosyoloji gibi sosyal bilim alanlarında özgün araştırma metinleri, derleme ve bibliyografik analizler ile çeviri eserleri literatüre kazandırmıştır. Akademik merakının odak noktasını oluşturan siyaset bilimi araştırmalarında da farklı sosyal bilim alanlarının etkileşimi izlenmektedir (Abadan-Unat, 2011). Bu yönüyle Nermin Abadan-Unat'ın yaşamı ve erken dönemde Macaristan'dan Türkiye'ye yerleşme kararı; 1900'lerin başından günümüze Türkiye siyasi-iktisadi tarihi, iletişim bilimleri, sosyoloji, göç, toplumsal değişme, kadın çalışmaları, seçmen davranışına yönelik disiplinler arası bir akademik paradigma okuması olarak değerlendirilebilir. İletişim çalışmaları açısından ise; Anglo-sakson ampirik araştırma metodun ve yaklaşımının Türkiye'deki temsilcilerinden olan (Öztürk, 2008, s. 155), kamuoyu ve seçmen davranışı üzerine çalışan, TODAİE, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu, Türk Sosyal Bilimler Derneği gibi dönemin önemli kurumlarının kuruluş süreçlerinde yer alan, basın yayın literatürüne katkıları bilinen, küreselleşme, modernleşme ve bağımlılık gibi tartışma eksenlerini alana taşıyan Abadan-Unat'ın akademik ve mesleki alana dair özgün bir yaklaşımı bulunmaktadır. Bu bölüm kapsamında da Abadan-Unat'ın bir akademisyen ve bir meslek profesyoneli olarak; sosyal bilimler, iletişim çalışmaları ve akademyaya disiplinlerarası yaklaşımı ve katkıları irdelenmektedir.

### **Bir Disiplin Olarak İletişim Çalışmalarında Disiplinlerarasılık**

Sosyal bilimlerin farklı alanlarındaki akademik merak, bilgi, araştırma ve üretim katkısını ifade eden disiplinler yaklaşım ve buradan beslenen disiplinlerarasılık perspektifi, iletişim çalışmaları açısından, literatüre karşılaştırmalı, özgün düşünce formları yoluyla alternatif tartışma alanları sunmaktadır. Disiplinlerarasılık, farklı akademik alanların ontolojik, epistemolojik, metodolojik ön kabul ve yaklaşımlarını bir araya getirme yönelimi olarak tanımlanabilir. Tarihsel olarak; disiplinlerarasılık, modern çağın “disip-

linleşme" eğiliminden önce, felsefi bir bütüncül yaklaşımla bilim tarihinde var olmakla birlikte, kavramsal olarak modernite sonrası dönemin ve disiplinler yaklaşımının "çözülmesinin" bir ürünüdür. Kelimenin etimolojik kökenine baktığımızda, disiplin Latince "disciplina"dan gelmektedir. "Disciple" yani talebe ya da müritlerin öğretisi anlamına gelen "disciplina" bir doktrin içinde terbiye edilmek, eğitilmek anlamına gelir. Belirli inanç ve kurumlar sisteminin oluşturduğu yol olarak tarif edilebilecek olan doktrin "disciple"lere yol göstermektedir. Bu nedenle disiplinlerin varlığı modernitenin kurumlara olan inancı ve ontolojik yapı ile açıklanmaktadır (Shepherd, 1993). "Kurumsallaşmış her toplum bilimin temelinde kendi amaçları doğrultusunda formüle edilmiş bir insan modeli bulunmaktadır" diyen Tekeli'ye göre (2001) akademik disiplinler, bir olgu veya araştırma probleminin üzerinde çalıştıkları parçalarıyla değil; buna yönelik bakış açılarıyla birbirinden farklılık göstermektedir. Antropoloji, sanat, biyoloji, kimya, ekonomi, tarih, felsefe ve diğer disiplinler araştırdıkları nesneye farklı açılardan yaklaşmaktadır ve özgün gelişmeler ortaya koymak için bir disiplin içinde olmak gerekmektedir (Tekeli, 2001, s. 14).

19. yüzyılın entelektüel tarihine öncelikle, bilginin disiplinlere ayrılması ve meslekleşmesi, yani yeni bilgi üretmek ve bilgi üretenleri yeniden üretmek üzere devamlılık gösteren kurumsal yapıların oluşturulması süreci damgasını vurmuştur. Ekonomi, siyaset bilimi ve sosyoloji gibi disiplinler, bu yaklaşımın kritik öncülleri olmuştur. Farklı disiplinlerin kurulma sürecinin ardındaki varsayım, sistemli bir araştırmanın gerçekliğin farklı alanlarında uzmanlaşılmasını gerektirdiği yolundaki inançtır ve gerçeklik, rasyonel olarak farklı bilgi kümelerine ayrıştırılmıştır (Gulbenkian Komisyonu, 2011). Pozitivizm ve doğa bilimleri ekseninde katı disiplinler ayrımlara ilişkin ön kabul 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren disiplinler; sınırlarını yeniden çizen, akademik kurumları ve bilgi üretim süreçlerini yeniden yapılandıran bir çözülmeye uğramıştır. Disiplinlerin tekil formları ve bakış açılarının, sosyal bilimler açısından karmaşık bir olguyu farklı ve bütüncül araştırma sorularıyla ele alma konusunda yetersiz kalabileceği (Klein ve Newell, 1998), farklı disiplinlerin kavram, model, teori, paradigma ve metotlarından oluşan birikimle "birlikte düşünme" ve bu olguyu anlamlandırırken ve açıklarken bu tür bir bütünleşme gereksinimi duyabileceği yönündeki eleştirileri (Stember, 1991;

Klein, 2000), disiplinlerarasılık perspektifinin odak noktasını oluşturmaktadır.

Farklı disiplinlerin işbirliği ve performans odaklı akademik projelerde bir “akademik trend” olarak disiplinlerarasılık tanımı ve savunusunun yerine; yapısal disiplinler ayrımlar ve oluşturduğu bilgi-iktidar ilişkileri çerçevesinde yürütülen bir eleştiri ve bilimsel bilgi üretimini “sosyal mühendislik” ve/veya sorun çözme süreci olarak değerlendirmeyen; kuramsal olarak özdeşleşimle bütünleştirici bir “disiplin olmayan disiplin” olarak bir tanımlama ve tartışma önerilmektedir. Hem nomotetik hem de idiyografik bilimler açısından düşünüldüğünde “deneyim”, gündelik olan ile temas eden akademik bir merakın ontolojik, epistemolojik ve metodolojik ifade sürecinden bağımsız değerlendirilemez; bu açıdan da disiplinlerarasılık içerisinde gözlemlenebilen “farklı bir bakış açısıyla görme iradesi”ne içkin bir ihtiyaç ve bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim iletişim tarihine ilişkin başlangıç noktası, tam da bu tür bir iradeyi ve disiplinlerarası temeli yansıtmaktadır.

İletişim bilimlerinin ve literatürünün Amerika ve Avrupa merkezli erken dönemli tarihinde; siyaset bilimi, psikoloji, sosyoloji gibi farklı alanlardaki araştırmacıların çalışmalarıyla geliştiği bilinmektedir. Dolayısıyla, iletişimin bir alan ve bir araştırma konusu olarak araştırmaların merkezine yerleştiği 1940’lar ve sonrası döneminden itibaren; bu disiplinlerarası perspektifin sunduğu kavram, model, kuram, paradigma, metot ve kuramcılar çerçevesinde temel bir akademik disiplin haline geldiğini söylemek mümkündür. İletişim bilimlerinin tarihsel temellerinden günümüzdeki mevcut durumuna baktığımızda da matematik, edebiyat, mühendislik, siyaset bilimi, tarih, felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi birçok nomotetik ve idiyografik disiplinin beslediği ve katkı sunduğu “disiplinlerarası bir disiplin” olduğu görülmektedir (Perriault, 2016). Alandaki güncelliğini koruyan “medya ve iletişim çalışmaları” bu açıdan; konu edindiği disiplinlerarası olguları egemen/yaygın medya ve izleyici merkezleri ile eleştirel/alternatif medya ve izleyici merkezleri üzerinden yine disiplinlerarası bir kuramsal ve yönetsel perspektifle ele almaktadır (Türkoğlu, 2009).

İletişim çalışmaları açısından ise disiplinlerarasılık iletişim kavramına yönelik kadim tartışma olan anlam okulu ve aktarım okulu odakları üzerinden değerlendirilebilir. İletişimi bir teknik veya teknolojinin doğal ürünü, sonucu olarak gören eğilimin işlevsel sorun ve sonuçlarının tartışıldığı aktarım odaklı yaklaşımlar ile bu perspektifi dışarıda bırakmadan; onun anlam oluşturma, dönüştürme ve yeniden üretim sürecinde beşeri, toplumsal ve yapısal koşullara bağlı deneyim alanı olarak kavranması yaklaşımı arasında ilerleyen bir tartışma hattı bulunmaktadır (Öztürk, 2008). Tam da bu noktada bir disiplin olarak kendi sınırlarını çizmekte olan iletişim bilimleri; araştırma problemi, nesnesi ve bunların epistemolojik ve metodolojik inceleme alanları itibarıyla disiplinlerarasılık perspektifini de aynı anda inşa etmek durumundadır. Dolayısıyla; disipline ilişkin bir olgu, sorunsal, durumu anlama, yorumlama, açıklama süreçlerinin sosyoloji, psikoloji, felsefe, siyaset bilimi, tarih, antropoloji gibi alanların sunduğu kolektif birikimden yararlanma ve bu birikime katkı sunma yoluyla bütünlüklü bir bakış açısı üretmesi, iletişim çalışmalarında disiplinlerarasılık perspektifi tanımlamaktadır. Bu çalışma, disiplinin sınırlarını bu açıdan yeniden soruşturma ve tartışmaya açarak tanımlama sürecinde Nermin Abadan-Unat'ın eşliğinde bir bakış açısı sunmaktadır. Nermin Abadan-Unat hem Türkiye sosyal bilimler tarihi, iletişim çalışmaları, kurumsal bellek tanıklığı; hem de hayatı, çalışma alanları, eserleri, bilime, eğitime ve akademik üretime ve öğrencilere yönelik yaklaşımı ile disiplinlerarasılık tartışmalarında bu çerçevede ele alınabilecek bir akademisyenlik deneyimi ile katkı sağlamaktadır.

### **Disiplinlerarası Akademisyenlik Deneyimi:**

#### **Nermin Abadan Unat**

1921 Viyana doğumlu Abadan-Unat, İzmir Kız Lisesi, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi lisans eğitimi (1940-1944) ve Fulbright bursu ile Minnesota Üniversitesi'nde siyaset bilimi alanında lisansüstü eğitimini (1952-1953) tamamlamıştır. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesinde "Kamuoyu ve Etki Alanı" başlıklı tezi ile doktora mezun olmuş, aynı yıl Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde asistan olarak çalışmaya başlamıştır. 1958 yılında siyaset bilimi Doçentliğini ve 1966 yılında Anayasa Hukuku Kürsüsü'nde Profesörlüğünü almıştır. Bu dönemde ayrıca; Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde; kuramsal, küresel ve güncel örnekleriyle si-

yasal parti, seçim sistemi, seçmen pratiği ve iktidar tartışmalarını konu alan derslerin yürütüldüğü “Siyasal Davranış Kürsüsü”nü kurmuştur. Bu eksenle Abadan-Unat’ın paradigmasını ve çalışmalarının odak noktasını; siyaset bilimi başta olmak üzere; iletişim, hukuk, psikoloji, sosyoloji, tarih gibi disiplinlerin ortaklaştığı bütüncül bir kavrayışın oluşturduğu söylenebilir. Nitekim Siyaset bilimi çalışmalarında da bu disiplinlerarasılık ara yüzünü görmek mümkündür. Halk Efkârı Mefhumu ve Tesir Sahaları (Kamuoyu, Kavram ve Etki Alanı, 1955), Bürokrasi (1959), Federal Batı Almanya’nın Siyasal Partileri (1962), Batı Almanya’daki Türk İşçileri ve Sorunları (1964) Anayasa Hukuku ve Siyasî Bilimler Açısından 1965 Seçimlerinin Tahlili (1966), Türk Dış Göçü 1960-1984: Yorumlu Bibliyografya (1986) eserleri bu kapsamdaki örnekler olarak incelenebilir. Nermin Abadan-Unat bir değerlendirmesinde Türkiye akademiyası ve literatüründeki bu disiplinlerarasılık gereksinimini şu ifadelerle vurgulamıştır.

Çağdaş siyaset biliminin en göze çarpan hususlarından biri, alanların çok ayrılmış olması, fakat bu değişik alanların disiplinlerarası bir yaklaşım içinde yine de siyaset biliminin çatısı altında yerini bulmalarıdır. Başka bir deyimle, bir taraftan, alanlar birbirinden ayrılıyor, örneğin seçmen davranışı, seçmen ve medya, seçim sistemleri, sosyal psikoloji, iletişim kuramları ve hukuk sistemleri bu açılardan ele alınabilir. Ancak sonuçta bir seçimin sonucunu yorumlayabilmek için bu üç alanda yapılan araştırmalara yer vermek gerekiyor... Benim karşılaştığım güçlük bu disiplinler-arası çalışma tarzının Türkiye’de kabul görmemiş olmasıdır (Abadan-Unat, 2009, s. 38)

Akademik çalışmalarıyla birlikte Nermin Abadan Unat, genel kapsamda sosyal bilimler ve özel olarak siyaset alanındaki ulusal-uluslararası kurum, kuruluş ve STK işbirlikleri ile alanındaki mesleki uygulama deneyimi açısından da alana ilişkin teori-pratik ilişkisini kurmaktadır. 1968-1970 yıllarında Uluslararası Siyasal Bilimler Derneği (IPSA) Başkan Yardımcılığı, 1978 yılında Cumhuriyet Senatosu üyeliği ve 1978-1980 yılları arasındaki TBMM kontenjan senatörlüğü bu görevlere örnek olarak verilebilir. Kongar (2001, s. 28) Türkiye’de siyasal alanda tamamlanan ve basın

yoluyla yaygınlaştırılan ilk “bilimsel kamuoyu yoklamaları”nın Nermin Abadan-Unat tarafından gerçekleştirildiğine dikkat çekmektedir.

Siyaset bilimi odağının yanı sıra, özellikle iletişim çalışmaları açısından farklı alanlarda deneyim sahibi olan Unat, Türkiye iletişim tarihi açısından önemli kurumların ortaya çıktığı dönemlere öncülük etmiştir. Burada disiplinlerarasılık hem Abadan-Unat’ın mevcut birikiminin sonucunda geliştirdiği çoklu ve çoğulcu bir perspektif; hem de onun yeni alanları deneyimleme sürecinde kolaylaştırıcı bir unsur olarak görülmektedir. Gazetecilik ve iletişim katkısı ara yüzünde Abadan-Unat 1940’lardan itibaren dönemin bilinen yayım kuruluşlarından Ulus Gazetesi’nde çalışmıştır. 1944 yılında başlayan gazetecilik deneyimi, İkinci Dünya Savaşı’nın son dönemine tanıklık etmektedir. Savaş sürecinin ve durumun yabancı basın kaynakları yoluyla takip edilmesi ve tercümesine ihtiyaç duyulmaktadır. Dönemin önde gelen yayım organlarından olan ve Falih Rıfki Atay, Nurullah Ataç, Ahmet Muhip Dranas, Kemalettin Kamu, Mümtaz Faik Fenik gibi isim çevresiyle anılan Ankara Ulus gazetesindeki ilk mülakatı, ve disiplinlerarası bakış açısının iletişim alanındaki deneyimine sunduğu katkı kendisi tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

(...) ilk mülakat olumlu geçti, savaş en hızlı ve olaylarla yüklü son aşamasına girmişti, en taze haberlerin radyo yolu ile izleyip anında çevrilmesi gerekiyordu. Hukuk öğrenimim ve yabancı dil bilgilerim bu görevin üstesinden gelebileceğim izlenimini vermişti. Böylece ilk ciddi mesleğime dile dayalı bilgilerim sayesinde başlamıştım (Abadan-Unat, 1996, s. 123).

Nermin Abadan-Unat’ın “ilk mesleğim” olarak tanımladığı gazetecilik deneyimi bir “yüce kamu hizmeti” olarak ifade edilmektedir. Bulunduğu dönemde tek kadın gazeteci olarak çalışan Abadan-Unat’ın, gazeteciliği toplumla bağ kurduğu bir sosyolojik saha ve temel bir iletişim, bilgi edinme, kamuoyu oluşturma pratiği olarak yorumladığı görülmektedir. 1940’ların sonunda İdil Biret ve Suna Kan gibi sanatçıların yurtdışı eğitiminin kamusal destekle karşılanmasına yönelik yasanın kabul edilmesiyle sonuçlanan süreçte Abadan-Unat kamuoyu oluşturulması görevini üstlenmiştir.

Daha sonraki dönemde sürdürdüğü akademisyenlik açısından da bu disiplinin katkısını vurgulamaktadır.

Gazetecilik benim ilk mesleğimdir, onu çok sevmiştim, daha sonraları akademik kariyeri yeğlemem, basın yolu ile yaşadığım topluma seslenme sevdama azaltmadı. Bu meslek insanın yaşadığı çağın nabzını her an elinde tutmasına yardımcı olmaktadır. Belli ahlaki ilkelere saygılı kalmak şartı ile yüce bir kamu hizmetidir. Mesleği yapanlara dünyayı, yeni fikirleri, yeni oluşumları kaynağında tanımak olanağını sağlamaktadır (Abadan-Unat, 1996, s. 130).

Disiplinlerarası yönelimlerin katkısının gözlemlenebileceği bir diğer kurum ve çalışma alanı, Abadan-Unat'ın kuruluşuna tanıklık ettiği ve iki yıl öğretim görevliliği yaptığı Türkiye Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü (TODAİE) ve uygulamalarını kapsamaktadır. Türkiye'de halkla ilişkilerin kurumsal tarihi açısından önemli bir yeri olan Enstitü'nün kamuoyu ve kamu yönetimi ara yüzündeki ihtiyaçlar üzerine temellendirilmesi, benzer bir disiplinlerarası yaklaşımla Abadan-Unat tarafından şu ifadelerle aktarılmaktadır:

Kamuoyu, Kamu Yönetimi gibi konuların Türkiye'ye gelişi nasıl oldu? O sırada Amerikalılar AID -Amerikan Gelişme Yardımı Örgütü- yolu ile Türkiye'ye değişik projeler sunmaya başladılar. AID örgütü bir yandan, Karayolları Teşkilatı'nın kurulması için finansmanda bulundu. Diğer yandan ise, kamu yönetiminin işleyişi ve kamu yönetimiyle ilgili konuların öğretilmesi konusunda bir proje önerisinde bulundu. Bu önerinin nedeni, Amerikalıların yaptıkları ön araştırmada bugünkü anlamda "Kamu yönetimi" olarak tanımlanan konunun hiç bir şekilde öğretilmediği sonucuna varmalarıydı. Hukuk çerçevesinde; idare hukuku, gereken kanunlar, yönetmelikler ve idari yargı meselesi ele alınıyordu fakat onun ötesinde, personel idaresi nedir, kamu yönetiminin işleyişi ne şekildedir, bu hiç öğretilmiyordu. Amerikalılara göre daha çok Fordçu bir yaklaşımla; randımanlı

çalışan bir fabrika nasılsa devletin ya da kamu alanındaki sektörlerin de böyle çalışması lazımdı. Bunun öğretilmesi için bir teklifte bulundular. Ama bu teklifi yalnız başına yapmadılar. BM ile birlikte yani BM'nin ilgisini çekerek Ankara'da Türkiye ve Ortadoğu Amme Enstitüsü'nün kurulmasını önerdiler. Bugün Ankara'da, kamu personelini eğiten TODAİE adlı kurum işte böyle doğdu (Abadan-Unat, 2009, s. 33).

Abadan-Unat'ın iletişim bilimleri, sosyoloji, siyaset bilimi, kamu yönetimi ve halkla ilişkiler alanlarına temas eden bir diğer çalışma alanı günümüzde hala literatürde güncelliğini koruyan ve temel referans metinlerini içeren "göç araştırmaları"dır (Kabaş, 2010, s. 235). Burada yazarın Türkiye tarihi açısından bir diğer önemli kurum olan Devlet Planlama Teşkilatı'nın kuruluşuna tanıklık ettiği ve katkı sunduğu görülmektedir. Dış göç veya ulus-ötesi göç çalışması kapsamında, 1960 yılında Türkiye'de Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulması ve Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü konusunda bizzat işçilerin görüş ve deneyimlerine yer veren bir saha çalışmasına ihtiyaç duyulduğu dönemde Abadan-Unat ve araştırma ekibinin öncülüğünde bir anket çalışması ile alan gözlem ve mülakatları gerçekleştirilmiştir. Başbakanlık tarafından 1964 yılında yayımlanan "Batı Avrupa'daki Türk İşçilerinin Sorunları" eseriyle uluslararası ve ulusal literatürde yer bulmuştur. 1960'ların son yıllarında Münih Üniversitesi'nde siyaset sosyolojisi ve modernleşme teorileri dersleri veren Unat, bu dönemde yetiştirdiği lisansüstü öğrencileriyle de Almanya'daki Türk göçmen işçiler ve aileleri, tersine göç, sendikal ilişkiler, göç ve toplumsal tıp gibi disiplinlerarası sosyal bilim çalışmalarıyla katkı sunmuştur (Geiger, 2001, s. 17). Mirdal (2001), Abadan-Unat'ın saha çalışmasından hareketle geliştirdiği toplumsal çıkarımları ve politika önerilerini şu şekilde aktarmaktadır (s. 39):

Nermin Hanım göç konusundaki çalışmalarına 1963'te Türk Araştırma Konseyi'nin mütevazı bir bursuyla başladı. Dört yardımcısıyla birlikte altı haftalığına Batı Almanya'ya gitti, bu sürede 58 şehir ve kasabada 80 işletmeyi ziyaret edip 494 Türk göçmen işçiyle görüşmeler yaptı. Döndükten sonra bu konu-

daki ana çalışmasını yayınladı “Batı Almanya’daki Türk İşçileri ve Sorunları”. O dönemde, eğer uygulanırlardı sonraki on yıllarda pek çok büyük sorunun yaşanmamasını sağlayacak bazı tedbirler önerdi. Bunlar arasında Dış Göç Bakanlığının kurulması da vardı.

Bununla birlikte; dönemin sosyal bilimler ve üniversiteler ve iletişim bilimlerinin Türkiye’deki kurumsallaşmasına ilişkin gelişmelerin olduğu 20. yüzyılın son çeyreğinde Ankara Basın Yayın Yüksekokulu Müdürlüğü (1971-1978) görevinde bulunmuş, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi kuruluş sürecinde yer almış ve Türkiye’nin ilk kadın akademisyenlerinden biri olarak üniversitede yer almıştır. 45 yıl Ankara Üniversitesi ve 22 yıl Boğaziçi Üniversitesi’nde öğretim üyeliğini sürdürmüştür. 1967 yılında Ankara’da kurulan Türk Sosyal Bilimler Derneği ve İstanbul Şubesi kuruluş sürecinde yer almış ve başkanlığını yürütmüştür. Halkla ilişkiler alanındaki ilk Türkçe metin olan Amme İdaresi ve Halkla Müna-sebet Mefhumu (1955) makalesini yazmıştır (Aktaş Yamanoglu, Gençtürk Hızal ve Özdemir, 2013, s. 61). Abadan-Unat’ın mesleki alan uygulama ve akademisyenlik deneyimi, kurumsal tarih tanıklığının ötesinde, üniversite ideali, eleştirel sorgulama becerisi, hoca-öğrenci etkileşimi, eğitim-öğretim ve akademik üretim süreci açısından da disiplinlerarasılığı bir yaklaşım olarak benimsemiştir. Toplumsal cinsiyet temelli bakış açısı, hayatına ve araştırmalarına yön veren bu bağlantı noktalarından biridir.

Türkiye’de kadın çalışmaları tarihi üzerine düşünen ve üreten Abadan-Unat’ın Türk Toplumunda Kadın (1979) adlı referans kitabı 1978 yılında İstanbul’da gerçekleştirilen Kadın Konferansı sonrasında editörlüğü yazar tarafından yapılarak basılmış, ardından Almanca ile İngilizce dillerine çevrilmiştir (Kağıtçıbaşı, 2001, s. 25-26). Bunun yanı sıra; Women in the Developing World: Evidence from Turkey (1986), Social Change and Turkish Woman (1963) gibi birçok çalışması bulunmaktadır. 1980 yılında Birleşmiş Milletler Dünya Kadın Konferansı’na Türkiye’yi temsilen katılan Abadan-Unat, 1978-1984 yılları arasında Avrupa Konseyi Kadın Erkek Eşitliği Komisyonu başkan yardımcılığında bulunmuştur (1978-84). 1989 yılında emekli olduktan sonra İstanbul’da Boğaziçi Üniversitesi ile İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araş-

tırma ve Uygulama Merkezi'nde ders vermiştir. 2021 yılından bu yana, Nermin Abadan Unat'ın 100. yaşını anısına, Mülkiyeliler Birliği tarafından Türkiye'deki lisans öğrencilerine Nermin Abadan Unat Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Ödülü verilmektedir. Yazar, Türkiye'de kadın çalışmalarının öne çıktığı 1980 ve sonrasında değerlendirirken, dönemin koşulları ve akademinin konumlanışına ilişkin şu yorumu aktarmıştır:

(...) 12 Eylül'den sonra kadın araştırmaları niye ortaya çıktı. Kadın sorunları tartışılırsa akademyada bundan bir sorun çıkmayacak zannedildi. Ben 12 Eylül'den sonra bu konuya sarılmadım. Ta 60'tan itibaren kadın olarak gerek duyduğum için bu konuyla ilgilendim. Bir toplumda toplumu sarsan önemli bir şey gördüğüm zaman o konuya eğilmişimdir (Abadan-Unat, 2009, s. 39).

Öğrencisi Eser Köker (2001) kendisinden aldığı dersler üzerine "doktora annem" olarak ifade ettiği Nermin Abadan-Unat ile kurduğu hoca-öğrenci ilişkisi üzerinden geliştirdiği eleştirel toplumsal cinsiyet yaklaşımının akademisyenler ve akademik bilgi üretim süreci açısından kritik önemini şu ifadelerle ortaya koymaktadır:

En eski akademik birim, hoca-öğrenci ilişkisi üzerine kurulu... Eski dünyalarda kimin öğrencileri olduğuna bakarak akademik yaşam ağaçları çıkartılıyorken, yeni dünyalarda özerklik ve bağımsızlık hocasız öğrenciler ve öğrencisiz hocaları mümkün kıldıysa da, geleceğin akademik dünyası için yapılan çağrılarda, yeri doldurulamayacak tek öğrenme biçiminin yine de bu yakın nefesli ilişkiden çıkarılacağına sürekli hatırlatılması, daha uzun zaman akademik topluluğun kendini üretmesinde vazgeçilmez hoca-öğrenci ilişkisi olduğunu gösteriyor... Bin beş yüz yıllık bu ilişkinin hocaları da öğrencileri de erkek. Ancak bir yüzyıldan beri akademik yaşamda doktora babalarının yanında doktora anneleri, erkek öğrencilerin yanında kız öğrenciler yer almaya başladı... İki kadının, öğrenme ilişkisinin tarafları olarak tarihi de öyküsü

de neredeyse yok. Yokluğun baskısını ve yokluğun yarattığı kaosu öğrenmeyi Nermin Abadan-Unat bana öğretti (Köker, 2001, s. 31).

2024 yılında Ülkü Doğanay, Halise Karaaslan-Şanlı ve İnan Özdemir-Taştan'ın editörlüğünde Eser Köker'e armağan edilen Sözü Dolaştığı Yer: Kadınlar, Siyaset ve Kolektif Bellek kitabının önsözünü yazan Nermin Abadan-Unat, Köker'in ifade ettiği, disiplinlerarası alanlarda bütünleşebilen akademik kadın dayanışmasını "vefa" vurgusuyla aktarmaktadır. Bu önsözde, merakı ve öğrenme hevesi üzerinden belleğinde yer eden Köker'e bir konuşma esnasında bahsettiği ve babasının kendisine doğum gününde armağan ettiği mor fil oyuncağının yıllar sonra tekrar bir doğum gününde kendisine Köker tarafından hediye edildiği anısını paylaşmıştır (Abadan-Unat, 2024, s. 11).

Benzer bir kolektif akademisyenlik deneyimi ve toplumsal olaylara yönelik eleştirel bir eylemlilik refleksi örneği, 2021 yılında Rektörlük seçimleri sonrasında gelişen Boğaziçi olayları ve akademisyen nöbetleri sürecinde gerçekleşmiştir. Nöbetin 150. gününde öğretim üyelerine destek vermek üzere Boğaziçi Üniversitesi'ni ziyaret eden Abadan-Unat, Oksijen Gazetesi'ne verdiği demeçte bu süreci, "topluluk ruhu" (l'esprit de corps) ifadesine vurgu yaparak aktarmıştır. Bu durumu, ortak bir öğretim üyesi topluluğun, kendi yönetim süreçlerine dair iradi, sürekli ve munis tepkilerinin ve hareketlerinin bir sonucu olarak değerlendirmiştir (Akçakaya, 2021, 20 Ağustos).

İletişim alanının mevcut sorunları üzerine çeşitli değerlendirmelerde bulunan Nermin Abadan-Unat (2020) güncel tarihli bir çalışmasında; iletişim alanının sorunları kapsamında özgür iletişim vurgusu ve demokratik anayasa teminatı, teknik yatırımların yanı sıra kültürel işbirliklerinin önceliği, reklamcılık, algı ve sosyal etkiye dair saha araştırma bulguları ihtiyacı, yeni medya tüketim pratiklerinin kamuoyundaki yansımalarını saptayan ulusal-uluslararası çalışma ve kurum desteklerinin alınması, iletişim organlarının çok uluslu sermaye şirketleriyle bağlantısının incelenmesi ve yalan haber (fake news) konusunun dış politika yönetim süreci üzerindeki sonuçlarının vurgulanmasına yönelik yedi başlığa işaret etmektedir (Abadan-Unat, 2020, s. 11).

## Sonuç

Sosyal bilimler alanı ve iletişim çalışmalarında disiplinlerarası yaklaşım; alanın sorunlarının bütüncül, birikimsel ve kuramsal-metodolojik olarak kapsamlı ve çoğulcu biçimde ele alınmasına dair bir bakış açısını temsil etmektedir. Burada söz edilen disiplinlerarasılık perspektifi; hem mesleki uygulama becerisi hem de akademik araştırma ve üretim süreçleri açısından iletişim disiplininin bir teknik ve/veya bir anlam üretim/tüketim süreci olarak kavrandığı bu süreçte; araştırma problemi ve/veya olgularının beşeri-sosyal-kültürel aktörlerle ilişkili olduğu; aynı zamanda da iktisadi, toplumsal, politik yapısal koşullar etrafında geliştiği fikri üzerine kuruludur.

Türkiye açısından; sosyal bilimler ve iletişim bilimlerine yönelik tarihsel gelişimi aktarmak; disiplin içerisinde öne çıkan kuramsal yaklaşımları, araştırma geleneklerini ve metodolojik eğilimleri sonuçlarıyla birlikte gözden geçirmek noktasında bütüncül bir disiplinlerarasılık perspektifi, iletişim çalışmalarının ortaya çıktığı dönemdeki disiplinlerarasılık ihtiyacı ile birlikte ele alınmalıdır. Dolayısıyla bu alanda çalışan akademisyenlerin tarihsel-kuramsal-bilimsel tanıklıkları ve katkılarının, güncel iletişim literatüründeki tartışmalarla birleştirilerek yeniden incelenmesi, yeni dönem çalışmalarına, farklı olgu ve araştırma sorularına yanıt ararken katkı sunabilecek bir birikim alanı olarak değerlendirilmelidir.

Nermin Abadan-Unat'ın yukarıda özetlenen deneyim ve görüşleri, iletişim çalışmaları açısından kuşkusuz çok daha kapsamlı bir birikimin aktarımını gerekli kılmaktadır. Çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları çerçevesinde vurgulanmak istenen ana husus; farklı konuları değerlendirdiği referanslarında görünür olan; ancak özellikle öğrencileri tarafından da sıklıkla ifade edilen “çok yönlülüğün”, Abadan-Unat'ın “disiplinlerarasılığı içselleştirmiş” ve bu yaklaşımıyla tarihsel tanıklığını ve deneyimlerini bütünleştirerek yaygınlaştırmış olmasıdır. Abadan-Unat iletişim çalışmalarına tam da bu perspektifi aktarabilmesi noktasında özgünlüğünü koruyan bir mesleki alan profesyoneli ve bir akademisyen olarak katkı sunmaktadır. Gelecek dönem çalışmalarda da hem üniversite, akademisyen, eğitim-öğretim ve akademik bilgi üretim süreçlerine dair değerlendirmeler açısından; hem de disiplinlerin/iletişim bilimlerinin sınırları üzerine düşünürken disiplinlerarasılığın

olanaklarını gözden geçirmek noktasında Abadan-Unat gibi diğer duayen akademisyen ve/veya alan uygulayıcılarının deneyimleri ve karşılaştırmalı araştırmaların odak ve bulguları önem taşımaktadır.

**Kaynakça**

- Abadan-Unat, N. (1996). Kum saatini izlerken. İletişim.
- Abadan-Unat, N. (2020). Günümüzün iletişim sorunları. Yeni Yüzyıl'da iletişim çalışmaları, 1(1), 8-11.
- Abadan-Unat, N. (2011). Türkiye'de politik iklim, siyaset bilimi alanında angaje olmayan çalışmaları neredeyse imkansız kılıyor. İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi dergisi, 40, 31-41. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/5298>
- Abadan-Unat, N. (2024). Önsöz. Ü. Doğanay, H. Karaaslan-Şanlı ve İ. Özdemir-Taştan (Ed.), Sözü'nün dolaştığı yer: Kadınlar, siyaset ve kolektif bellek (s. 11). İmge.
- Abadan-Unat (2021). Yüz yıllık umut. Kırmızı Kedi.
- Akcakaya, Y. (2021, 20 Ağustos). Boğaziçi'ne moral vermeye gittim. Oksijen. <https://gazeteoksijen.com/turkiye/bo-gazicine-moral-vermeye-gittim-41767>
- Aktaş Yamanoglu, M., Gençtürk Hızal, G. S. ve Özdemir, B. P. (2013). Türkiye'de halkla ilişkiler tarihi: Kurumsallaşma yılları 1960-1980. DeKi.
- Değirmenci, K. (2011). Sosyal bilimlerde disiplinlerarasılığı ve disiplinler ayrımları yeniden düşünmek. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi dergisi, 15, 72-80. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/788695>
- Geiger, A. (2001). Göç ve... Nermin Abadan'ın bir Alman öğrenci üzerindeki etkisi. S. Üşür ve E. Köker (Ed.), Nermin Abadan-Unat 80 (s. 17-18). Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı.
- Gulbenkian Komisyonu. (2011). Sosyal bilimleri açın: Sosyal bilimlerin yeniden yapılanması üzerine rapor (Çev. Ş. Tekeli). Metis.
- Kabaş, S. (2010). Hayatını seçen kadın: Nermin Abadan Unat. Doğan.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2001). Nermin hanım hakkında. S. Üşür ve E. Köker (Ed.), Nermin Abadan-Unat 80 yaşında (s. 25-26). Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları.
- Klein, J. T. ve Newell, W. H. (1998). Advancing interdisciplinary studies. W. H. Newell (Ed.), Interdisciplinarity: Essays from the literature. (s. 3-22). College Entrance Examination Board.

- Kongar, E. (2001). Nermin Abadan'ın armağan ettiği kitap. S. Üşür ve E. Köker (Ed.), Nermin Abadan-Unat 80 ya sında içinde (s. 27-29). Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı.
- Köker, E. (2001). Zor olan. S. Üşür ve E. Köker (Ed.), Nermin Abadan-Unat 80 yaşında (s. 31-32). Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı.
- Mirdal, G. (2001). Gretty Mirdal'dan Nermin Abadan-Unat'a 80. yaşgününde en sıcak duygu ve düşüncelerle. S. Üşür ve E. Köker (Ed.), Nermin Abadan-Unat 80 ya sında (s. 39-41). Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı.
- Öztürk, S. (2008). Türkiye'de iletişim düşüncesinin kökenleri. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Perriault, J. (2016). İletişim bilimlerinin unutulmuş kökenleri (Çev. H. Köse). Ayrıntı.
- Shepherd, G. J. (1993). Building a discipline of communication. *Journal of communication*, 43(3), 83-91.
- Stember, M. L. (1991). Advancing the social sciences through the interdisciplinary enterprise. *Social science journal*, 28, 1-14.
- Tekeli, İ. (1998). Toplum bilimlerinin önünü açmaya insan modellerini tartışarak başlamak. K. Şahin., S. Sökmen ve T. Bora (Ed.), *Sosyal bilimleri yeniden düşünmek* (s. 13-33). Metis.
- Türkoğlu, N. (2009). Medya ve iletişim çalışmalarının içeri si-dışarısi. D. Hattatoğlu ve G. Ertuğrul (Ed.), *Methodos: Kuram ve yöntem kenarından* (s. 281-296). E.

## 1930'ların Türkiye'sine Gazeteci Suat Derviş'in Gözünden Bakmak: Yoksulluk, İşsizlik ve Emekçilerin Sorunları

Beste Niğâr Erdem<sup>1</sup>

### Giriş

Osmanlı Devleti'nin son döneminden Kurtuluş Savaşı'na, cumhuriyet rejiminin kurulma ve kurumsallaşma aşamasından 1960'ların çatışmalı dünyasına kadar uzanan 70 yıllık dönemin tanığıdır Suat Derviş. Nâzım Hikmet, onu "başı eğilmeyen kadın"<sup>2</sup> olarak tanımlar. Kimilerine göre o her şeyden önce edebiyatçıdır. Kimileri onun siyasetçi yönünü ve muhalifliğini tartışır. Gazetecidir, röportaj ustasıdır, yazardır kimileri için. Kimileri ise onun kadın kimliğini öne çıkarır. Yine de vurgulanmalıdır ki Suat Derviş'i tanımlamak, onun ismini bir veya birkaç unvan veya sığara bağlamak değil mesele. Mesele; yaşadığı döneme damgasını vurmuş, Türkiye'de olduğu kadar yurt dışında da ses getirmiş, pek çok alanda "ilkler"e imza atmış olan Suat Derviş'i yeniden hatırlamaya, anlamaya, anlatmaya çaba göstermek. Zira onun bıraktığı izler, henüz o hayattayken bile yavaş yavaş silinmiştir tarih sayfalarından, o sanki hiç yaşamamış, üretmemiş gibi. Işık'ın ifadesiyle "sessiz bir uzlaşım yok sayılmıştır" (2021, s. 17) Suat Derviş'e dair ne varsa.<sup>3</sup> Onun entelektüel bellekte saklı tutulan önemini

<sup>1</sup> Doç. Dr., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, beste.n.erdem@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3162-592X

<sup>2</sup> Bahsi geçen ifade Nâzım Hikmet'in Gölgesi başlıklı şiirinde "Bir kere eğemedim bu kadının başını" şeklinde geçmektedir. Nâzım Hikmet; çocukluk arkadaşı, meslektaşı, sırdaşı, dava arkadaşı Suat Derviş'e bu şiiri ithaf etmiştir (Behmoaras, 2022, s. 20; Dervişoğlu, 2018, s. 303).

<sup>3</sup> Bununla ilgili birkaç örnek verilebilir: Alman Türkolog Otto Spiens, Çağdaş Türk Düzyazı Edebiyatı isimli kitabında, Suat Derviş'in biyografisini bir türlü elde edemediğinden yakınmaktadır. Kadın yazarlar arasında yabancı dillere en çok çevrilen edebiyatçı olma özelliğine sahipken dahi, Suat Derviş isminin Türkiye'deki herhangi bir antolojide geçmemesi dikkat çekicidir (Işık, 2021, s. 17). Bunun dışında Behçet Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü kitabının üçüncü baskısında Suat Derviş maddesinin olmadığını fark etmiş ve bunun üzerine Derviş'e mektup yazarak ondan otobiyografisini istemiştir. Derviş 26 Ocak 1967'de Necatigil'e yazdığı mektubun sonuna "Hakkımda hiçbir şey bilemeyeceğinizi tahmin ettiğimden uzun yazdım, içinden size lazım gelenleri alırsınız" şeklinde serzenişle karışık bir not düşmüştür (Derviş, 2018, s. 249). Zihni Turgay Anadolu tarafından kendisiyle yapılan röportajda ise Derviş, beş meslektaşı ile birlikte kurduğu ve ilk başkanı olduğu basın sendikasının, bir yıl sonra, gazetecilerin rağbet göstermemesi nedeniyle kapanmak zorunda kaldığından bahsetmiştir. Derviş,

hatırlanıp gün yüzüne çıkartılmasında feminist tarih kazıncılığının büyük katkısı olmuştur. Eş deyişle Derviş'in basın ve edebiyat tarihimizdeki yadsınamaz yerinin, başarılarının ve eserlerinin "kayda değer" bulunup yeniden hatırlatılması feminist araştırmacıların çabaları sayesinde. Bu çabalar 1990'lardan itibaren tozlu raflardan Suat Derviş isminin akademik çalışmalara konu olmasını beraberinde getirmiştir. Ancak Derviş'e yönelik ilginin daha ziyade son 10 yılda arttığını ve bu ilginin onun edebiyatçı kimliği üzerinde yoğunlaştığını da eklemek gerekir.

Bu çalışma; edebiyattan gazeteciliğe, tarihten siyasete kadar farklı pek çok alanda incelenmeyi hak eden Suat Derviş'in bıraktığı yazılı mirasın izini sürerek, onu yeniden okumak, hatırlamak, hatırlatmak amacıyla kaleme alındı. Suat Derviş'e dair yapılacak akademik bir yolculuğun ilk adımı niteliğindeki bu yazı, onun gazeteci kimliğine ve röportaj ustalığına odaklanıyor. Çalışmada, öncelikle Derviş'in gazetecilik alanındaki katkıları ele alınmış; ardından 1930'larda çeşitli gazetelerde dizi halinde yayımlanan Suat Derviş imzalı röportajlar, dönemin Türkiye'deki ekonomik ilişkiler ve bu ilişkilerin emek üzerindeki yansımaları bağlamında irdelemiştir. Söz konusu röportaj dizilerinin toplandığı Çöken İstanbul (2021) isimli kitap temel başvuru kaynağı olarak seçilmiş, ilgili kitapta yer alan röportajlar arasından "yoksulluk, işsizlik ve emekçilerin sorunları" temasıyla ilişkili olanlar, bu bağlamsal çerçeveden hareketle tartışılmıştır.

---

daha sonra kurulan basın sendikalarından hiçbirinin kendisini hatırlamadığını söylemiş, bundan dolayı yaşadığı hayal kırıklığını anlatmıştır. Yine aynı röportajda Derviş, Ankara Mahpusu adlı romanının Fransa'da çok beğenilmesine rağmen Türkiye'de dikkate alınmadığını söylemiştir (Anadol, 2017, s. 251, 253). Bu noktada ayrıca, Timuroğlu'nun (2019, s. 73-74), Ahmet Oktay imzalı Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları başlıklı kitabına yönelik eleştirisi de eklenebilir. Oktay, Yeni Edebiyat dergisine değindiği yazısında, Suat Derviş imzalı yazıların toplumcu-gerçekçi eleştirinin ilk örnekleri olduğunu belirtmekte, ancak gazetedeki çoğu yazının "Suat Derviş" adıyla eşi Reşat Fuat Baraner tarafından yazıldığını öne sürmektedir. Yanı sıra Oktay, dipnotla dahi Suat Derviş'i okurlara tanıtmamaktadır. Buradan hareketle Timuroğlu, belki de Oktay'ın bu konuda yanıldığını ama hiçbir veri sunmadan ortaya attığı bu iddiada bile oldukça emin olduğunu vurgulamakta, eril zihniyetli bir ön kabul veya çarpıtma ile Suat Derviş gibi birçok ismin edebiyat kanonundan dışlandığını savunmaktadır.

---

### Babîâlî’de Bir Gazeteci

Suat Derviş’in gazetecilik mesleğine adım atması, yazdığı bir şiirin Alemdar gazetesinde yayımlanması sonrasında olmuştur. Kendisiyle yapılan röportajlardan öğrendiğimize göre, aile dostları Nâzım Hikmet, tesadüfen okuduğu Hezeyan başlıklı bu şiirden çok etkilenmiş ve şiiri Yusuf Ziya Ortaç’a iletmiştir. O sırada Alemdar gazetesinin edebiyat sayfası sorumlusu olan Ortaç, Suat Derviş’i “Türk edebiyatının göklerine doğan yeni bir yıldız” (Anadol, 2017, s. 254) şeklinde tanıtarak, şiiri yayımlamıştır. 1920 yılının Ekim ayında yayımlanan şiirin ardından Nasıl Çalışırlardı? başlıklı bir yazı ile Babîâlî’ye adım atan Derviş’in ilk romanı Kara Kitap ise iki hafta sonra tefrika halinde aynı gazetede basılmıştır (Behmoaras, 2022, s. 62-63). Bu bağlamda Derviş’in basın alanına katılması ile ilk romanlarının okuyucularla buluşması aynı döneme rastlamaktadır. Başka bir deyişle onun gazeteci ve edebiyatçı yönleri, ilk andan itibaren birbirlerini besleyerek gelişmiştir.

Bu noktada Suat Derviş’in basın alanında pek çok “ilk”e imza attığı da vurgulanmalıdır. Millî Mücadele döneminin isimlerinden Refet Bele ile 17 Ekim 1922’de İkdâm gazetesi için yaptığı röportaj buna örnektir. Derviş, gazeteciliğe yeni başladığı bu yıllarda, Refet Bele’yi İstanbul’a geldiği andan itibaren izlemiş ve onunla yüz yüze röportaj yapabilmeyi başaran ilk gazeteci olmuştur. Lozan Konferansı’nı izleyen gazetecilerden de biridir ve bu yönüyle Avrupa’ya muhabir olarak giden ilk kadın gazeteci unvanını almıştır. İkdâm gazetesine Kadınlar Sayfası başlıklı bir sayfa hazırlamıştır. Bu da basın tarihimizde önemlidir, zira kendisinin 1967’de Behçet Necatigil’e gönderdiği mektuptan öğrendiğimize göre, kadınlara yönelik hazırladığı bu sayfa ile gazetelerde tematik sayfa akımını başlatan gazeteci olmuştur. Bunun yanı sıra Suat Derviş Son Posta gazetesi tarafından Montrö’de düzenlenen Boğazlar Konferansı’nı takip etmekle görevlendirilmiş, konferansa Türkiye’den katılan tek kadın gazeteci olarak yine basın tarihimizdeki yerini almıştır. Derviş ayrıca, 1946’da hayata geçen Basın Yayın Kol ve Kafa İşçileri Sendikası’nın, yani ilk basın sendikamızın hem kurucularından biri hem de ilk başkanı olmuştur. Öte yandan Takkir-i Sükûn Kanunu’nun yürürlüğe girmesiyle birlikte gazetecilik yapmanın zorluğunu fark eden Derviş, 1925 yılında Almanya’ya gitmiştir. Orada kaldığı süre zarfında da geçimini yazı yazarak ve gazetecilik yaparak sağlayan Derviş, babasının ölümü üzerine

1932’de Türkiye’ye dönmüştür. Derviş’in Türkiye’ye dönüş yaptığı 1930’lar, onun gazetecilik anlayışının da dönüşmeye başladığı yıllardır. Zira o artık, tefrika odaklı yazılardan röportaj dizilerine yönelmiş ve toplumcu-gerçekçi bir yerde konumlanmaya başlamıştır.<sup>4</sup> Dönemin zorlu koşullarında dahi sokak sokak dolaşarak “öteki”lerin sesini bize ulaştırma çabası, Suat Derviş’i, gazeteci kimliğinin ötesinde bir tarih anlatıcısına da dönüştürmektedir. Başka bir deyişle bu röportajların “Cumhuriyet döneminin arka planında kalan insanların yaşamlarına ayna tutması açısından da bir kaynak değerinde” (Işık, 2021, s. 16) olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Suat Derviş’in gazetecilik mesleğindeki yükselişi ve Babiâli’de takdir edilen bir isim haline gelişi, kişiliğinden de bağımsız değildir. Saygılıgil’in (2014) vurguladığı gibi Derviş, gazeteciliğe adım attığı ilk andan itibaren kendisinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkarak, sokakta olmayı ve sokaktaki insanların sesini duyurmayı tercih etmiştir. Öyle ki yaptığı röportajlarla yeni kurulan bu ulus devletinin bir nevi yoksulluk haritasını çıkarmıştır. Röportajlarında; esnaflardan ve zanaatkârlardan tutun da işçilerin, hamalların, çalışmak ve/veya sokakta yaşamak zorunda bırakılan çocukların, kadınların, işsizlerin hikâyeleri vardır. İnsanların ve mekânların betimlenişi ise edebiyatçı yönünün güçlü izlerini taşımaktadır (Saygılıgil, 2014, s. 21). Ulus devlet olma sürecinin kurumsallaşma aşaması olan bu dönemde aile, din, okul gibi basın da yeniden yapılandırılmış, Suat Derviş ise resmî ideolojinin dışında kalarak “öteki”lerin seslerini ve dönemin sosyoekonomik görünümünü, yaptığı röportaj dizileriyle aktarmayı başarabilmiştir. Bu röportajlardan bazı örneklerle yer vermeden önce, 1930’ların Türkiye’ sine yönelik genel bir çerçeve oluşturulması elzemdir.

### **1930’ların Türkiye’indeki Ekonomik İlişkilere ve Çalışma Yaşamına Genel Bir Bakış**

Türkiye 1930’ların dünyasına yeni kurulmuş bir ulus devlet olarak girmiştir. Kuruluşundan itibaren yüzünü Batı’ya çeviren Türkiye’de; üretim, tüketim ve bölüşüm ilişkileri, kapitalist gelişmeye türdeş politikalarla yürütülmüş ve her kapitalist devlette olduğu gibi sermaye birikiminin sağlanması hedeflenmiştir. Diğer yan-

<sup>4</sup> Ayrıntılı bilgi için bakınız: (Behmoaras, 2022; Derviş, 2018; Dervişoğlu, 2018; Işık, 2021; Bulut, 2018; Saygılıgil, 2014).

dan böylesi bir çabanın, dönemin içsel ve dışsal koşullarından bağımsız değerlendirilemeyeceğini de vurgulamak gerekmektedir.

Bu bağlamda öncelikle Lozan Antlaşması'nın hükümleri gereğince<sup>5</sup> Türkiye'de, 1920'ler boyunca düşük gümrük vergilerine dayalı bir dış ticaret yürütüldüğü belirtilmelidir (Metinsoy, 2021, s. 290). Bunun Türkiye açısından iki önemli sonucu olmuştur: Birincisi; söz konusu karar, yönetici kadroların etkili bir dış ticaret politikası yürütmesini engellemiştir. Bir diğer sonuç ise aşar vergisinin de kaldırıldığı bir dönemde, devlet bütçesi için önemli gelir olabilecek nitelikteki gümrük vergilerinin hasılatından yoksun kalınmasıdır (Boratav, 2006, s. 34). Bütün bunlara ayrıca, talebi durma noktasına getirerek ve fiyatları düşürerek pazarların daralmasına neden olan 1929 Ekonomik Krizi'nin olumsuz etkileri de eklenmiştir (Metinsoy, 2021, s. 290). Yönetici kadrolar açısından bu süreçte bağlayıcı nitelikteki bir diğer konu ise Osmanlı'dan devralınan Düyun-u Umumiye borçlarını ödeme zorunluluğudur. Dolayısıyla her ne kadar kapitalist birikim sürecini hızlandırmak, sanayileşmek, ekonomiyi ulusallaştırmak gibi amaçlarla yola çıkarsa da yönetici kadrolar, dışsal koşullar ile mücadele etmek zorunda kalmıştır (Kazgan, 2013, s. 43).

Öte yandan bu süreci yalnızca dışsal etkenlere bağlamak eksik bir değerlendirme olacaktır. Zira "içerideki nesnel koşulların zorlamasıyla" da yönetici kadrolar 1930'lara geldiğinde korumacı politikalar uygulamaya yönelmiş (Adaklı, 2006, s. 89), bunun sonucunda dışa kapanarak devlet eliyle yönlendirilen bir sanayileşme sürecine girilmiştir (Boratav, 2012, s. 59). Devletçi ekonomi politikaları 1932-1939 yılları arasında uygulanmakla birlikte<sup>6</sup> 1929'dan itibaren devlet müdahaleciliğinin izlerine rastlanıldığı da eklenmelidir. Zira Lozan Antlaşması'nın gümrük vergilerine dair sınırlayıcı hükümlerinin 1928'de kalkmasıyla, korumacı gümrük poli-

<sup>5</sup> Lozan Antlaşması'na bağlı Ticaret Sözleşmesi kapsamında Türkiye, 1928 yılına kadar, İngiltere, Fransa, Japonya, İtalya, Yunanistan, Romanya ve Yugoslavya'ya 1916 tarihli Osmanlı gümrüklerini uygulamayı taahhüt etmiştir. Eş deyişle bu ülkeler ile Türkiye arasında 1916 yılındaki düşük vergi oranlarına dayalı bir dış ticaret yapılmıştır (Boratav, 2006, s. 34).

<sup>6</sup> Bu dönemselleştirme çabasında, Korkut Boratav'ın görüşlerinden yola çıkılmıştır. Boratav (2006, s. 137-138), devletçiliğin 1939'dan sonra resmi ekonomi politikası olmaktan çıktığını, 1946'dan sonra tamamen tasfiye edildiğini belirtir. 1940-1945 yılları Boratav'a göre "savaş ekonomisi" dönemidir. Dönemin müdahaleci niteliği ise devletçi ekonomi politikalarının sonucundan ziyade, savaşı ekonomisinin zorlamaları ile alakalıdır.

kalarının uygulanmasında yönetici kadrolar daha belirgin rol üstlenmiştir. Diğer taraftan Mustafa Kemal'in direktifleriyle 1930'da kurulan "Serbest Fırka denemesi" üç aylık ömrüne rağmen halkta süregelen hoşnutsuzluğu gün yüzüne çıkarmış; yönetici kadrolar, bir ekonomik hamle yapılmasının, halktaki huzursuzluğu azaltmak için elzem olduğunu fark etmeye başlamıştır (Boratav, 2006, s. 58-60). Yoksulluk, işsizlik, çalışma yaşamına ilişkin belirsizlikler, halktaki huzursuzluğun sebeplerinden sadece bazılarıdır. Makal'ın (2004) belirttiği gibi, buradan hareketle 1934'te yürürlüğe konmak üzere Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı hazırlanmaya başlanmış, yanı sıra devletin ekonomik alandaki denetimi bir dizi yasal karar ve idari önlem ile artırılmıştır (Makal, 2004, s. 127). Devletçi sanayileşme politikaları sonucunda Türkiye'de 1932-1939 yılları arasında dinamik bir sanayileşme süreci yaşanmış (Boratav, 2004, s. 41-42), çalışma yaşamında işçilerin sayısı artmış, dolayısıyla yalnızca sermaye açısından değil, işgücü açısından da düzenlenme yapılması zorunlu olmuştur. Zira sanayileşme süreci ile bağlantılı olarak çalışma yaşamı gelişme göstermiş, işçi-işveren ilişkisi yaygınlaşmıştır. Bu da çalışma ilişkilerine odaklanan "bütüncül bir yasa çıkarılması düşüncesini" beraberinde getirmiştir (Makal, 2004, s. 127).

Türkiye'de başkalarına bağlı çalışanların mesleki ve sosyal haklarının yasal güvence altında alınması, 1936 tarihli ve 3008 sayılı İş Kanunu ile sağlanmıştır (İçel, 2001, s. 194). En az on işçi çalıştırmayı gerektiren işleri kapsama alan, buna karşın tarım veya fiki emeğin bedensel emeğe üstün olduğu gazetecilik gibi faaliyet alanlarını kapsam dışı bırakan bu kanun ile Türkiye tarihinde ilk defa çalışma ilişkileri, bireysel ve toplu boyutlarıyla düzenlenmiştir. Bireysel olarak işçiyi koruyucu önlemler barındıran kanun, toplu iş alanında ise dönemin devletçi politikalarıyla uyumlu otoriter düzenlemeler içermiştir. Bu bağlamda grev ve lokavtn yasaklandığı, sendikalar yerine işçi temsilciliği kurumunun getirildiği, iş anlaşmazlıkların çözümünün zorunlu tahkim sistemiyile devlete yüklendiği kanun (Makal, 2004, s. 128), bu sınırlayıcı hükümlerine rağmen, sosyal politika üretme çabası bağlamında önemlidir. İş Kanunu'nun yanı sıra 1593 sayılı Umumi Hifzısıhha Kanunu'nun kabulü de sosyal politikalar ile bağlantılı bir başka adımdır. 1930'da -yani İş Kanunu'ndan daha önce- yürürlüğe konan, iş sağlığı ve iş güvenliği ile ilgili olan bu kanun, denetim ve

yaptırım mercilerinin işletilememesinden dolayı verimli şekilde uygulanamamıştır (Işık, 2021, s. 96).

Erken cumhuriyet ve devlet kapitalizmi dönemlerindeki işgücüne ilişkin üç husus dikkate değerdir. Birincisi; Metinsoy'un (2021) da işaret ettiği üzere, esnaf ve zanaatkârların dönemin Türkiye'sindeki azımsanmayacak ağırlığıdır. Sanayileşmeyi gecikmeli deneyimleyen diğer pek çok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de esnaf ve zanaatkârlar önemli büyüklükte bir emekçi kesimi temsil etmiştir. Nitekim 1927 tarihli sanayi sayımına göre, Türkiye'deki 65 bin 245 sanayi kuruluşunun yüzde 90,8'i, beşten az işçi çalıştıran küçük kuruluşlardır, diğer deyişle zanaatkârlardır. Keza 1933 yılında esnaf ve zanaatkârlara kredi vermek amacıyla kurulan Halk Bankası'na ait verilere göre, 1938 yılı itibariyle dokumacılık, ayakkabıcılık, terzilik, berberlik gibi 51 değişik meslek grubu, esnaf ve zanaatkârlık kapsamında yer almıştır. Bu açıdan her ne kadar kendi evlerinde veya dükkânlarında, çoğunlukla kendilerine ait üretim araçlarıyla çalışsalar da esnaf ve zanaatkârlar, gerek 1920'lerdeki düşük gümrük vergilerinden dolayı ucuz ve bol ithal ürünlerle gerekse 1930'lardaki devletçi sanayileşme politikaları kapsamında üretilen görece hesaplı ürünlerle rekabet etmek durumunda kalmıştır. Bunun sonucunda kimileri mesleklerini bırakarak işsizler ordusuna katılmak, kimileri fabrikalarda işçi olarak çalışmak, kimileri de ayakta kalma mücadelesini sürdürmek zorunda kalmıştır (Metinsoy, 2021, s. 287, 307). Dolayısıyla Türkiye'nin emek tarihçiliğinde ihmal edilmiş olan esnaf ve zanaatkârların, ulus devlet olma sürecindeki mesleki deneyimlerini ve kendine özgü ezilme pratiklerini mercek altına almak önemlidir.

Bir diğer husus, yine emek tarihi çalışmalarında ihmal edilen veya yok sayılan kadınların, işgücü olarak dönemin Türkiye'sindeki konumlanışdır. Makal'ın (2010) vurguladığı gibi, dünyada ve Türkiye'de yapılan emek tarihi çalışmaları, diğer tarih çalışmalarında olduğu gibi, daha ziyade erkek emekçilerin tarihine odaklanmıştır. Öte yandan gerek kadın hareketlerinin ve feminist perspektifin toplumsal ve akademik düzlemde yaygınlık kazanması gerekse tarih anlayışındaki gelişmeler ile kadın emeğine duyulan ilgi -her ne kadar yetersiz olsa da- artmıştır (Makal, 2010, s. 16).<sup>7</sup> Esasen Türkiye'de kadınların çalışma hayatına katılmaları

<sup>7</sup> Fatmagül Berktaş (2015) Eski Mezopotamya'da yazının icat edilmesinden beri "tarih

Osmanlı Devleti'nin son dönemine rastlamaktadır. Bu bağlamda kadınların 19. yüzyılın sonlarından itibaren ilkin atölyelerde, ardından fabrika niteliğindeki kuruluşlarda ücretli olarak çalışmaya başladıkları görülmektedir. Bununla birlikte yapılan çalışmalar, o dönemde de kadınların daha uzun çalışma sürelerine karşılık erkeklerden daha az ücret aldıklarını ortaya koymaktadır. Erken cumhuriyet yıllarında, Osmanlı'nın son dönemindeki çalışma ilişkilerine benzer yapının korunduğu söylenebilir. Bu dönemde sanayideki kadın işçilerin oranı yaklaşık yüzde 25 civarındadır. Yine bu dönemde cinsiyete dayalı ücret farklılığının kadınlar aleyhine devam ettiği, yanı sıra cinsiyetten bağımsız her işçi gibi kötü iş koşullarında çalışmak zorunda kaldıkları anlaşılmaktadır. 1930'lardaki iki gelişme, kadın işçiler açısından önemli olmuştur. Birincisi, dönemin ekonomi politikalarıyla ilişkili olarak kurulan İktisadi Devlet Teşekküllerinde kadın emeğine daha fazla yer ayrılmasıdır. Eş deyişle kadın işçilerin oranında artış olmuştur. Bir diğeri ise başta 1936 tarihli İş Kanunu olmak üzere mevzuatta, kadın işçileri koruyucu sosyal politika önlemlerinin artırılmasıdır (Makal, 2004, s. 13-14). Ancak bu noktada, savaşlar, salgın hastalıklar, ölümler gibi döneme özgü koşullardan kaynaklı olarak nüfusun azaldığı, sağlıklı çocuk yetiştirmenin ise ulus devletin inşası için elzem olduğu vurgulanmalıdır. Dolayısıyla her ne kadar kadın işçilerin sayısı artsa da esasında kadınların önemli bir

yazma" eyleminin erkeklerin tekelinde olduğunu, onların da erkeklerin eylediklerini "kayda değer" bulduklarını, kadınların ise tarih anlatısından dışlandığını vurgular. Bertkay ayrıca, tarihin bilimsel bir disiplin ve profesyonel bir meslek olarak kabul edildiği 19. yüzyıldan bu yana da aynı tavırla kurgulandığını ekler. Örneğin uzun süre pozitivist tarihçiliğin ön cephesinde, erkeklerin iktidar ve eylem alanlarına odaklanan "siyasal tarih" yer almış, buna karşın kadınların deneyimleri dikkate alınmamıştır. Buradan hareketle emek tarihçiliğinde de kadın emeğinin uzun yıllar görmezden gelindiğine işaret eden Bertkay, işçi kadınların varoluş ve mücadele deneyimlerinin feminist tarihçiliğe kadar- tarihinin dışında bırakıldığını savunur. Yazar, bu noktada feminist tarihçi Joan Scoot'tan alıntı yaparak, emek tarihi çalışmalarında önemli bir yere sahip olan E. P. Thompson'un İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu (1963) kitabını tartışmaya açar. Thompson'un çalışması, işçilerin deneyimlerine odaklanmasının yanı sıra kadınları "eyleyen" konumunda ele alması açısından da egemen tarih yazımından ayrılır. Ancak çalışma kapsamında kadınların deneyimleri üretim ilişkileri çerçevesinde irdelense dahi, kadınlar daha ziyade eviçi emek ile ilişkilendirilmiş ve ücretli çalışan kadınların mücadeleleri politik bir pozisyon değil, tarihsel bir paradoks olarak değerlendirilmiştir (Bertkay, 2015, s. 19-21). Türkiye'de de benzer şekilde kadınların deneyimleri, mücadeleleri, başarıları uzun süre egemen tarih anlatısından dışlanmış. Bu açıdan Türkiye'deki feminist tarih kazıncılığı, egemen tarihte yok sayılan nice kadının gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Türkiye'de kadın emeğini konu alan çalışmaların tarihçesi için bkz.: (Ecevit, 2011).

kısmı işgücü olarak çalışmak yerine çocukların bakımını üstlenmeyi sürdürmüştür. Yine de sanayileşmeyi hedefleyen ve yüzünü Batı'ya dönen bu ulus devlet için kadınların çalışma yaşamına entegre edilmesi dikkate değerdir. Ayrıca içsel ve dışsal koşulların da etkisiyle yapılan ekonomik ortam sadece erkeklerin değil kadınların da iş yaşamına katılmasını zorunlu kılmıştır. Zira yoksulluk, dönemin Türkiye'sinde hayati bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

1930'lar Türkiye'sindeki çalışma yaşamı ve işgücü ile ilgili son olarak, küçük yaşta çalıştırılmak zorunda bırakılan çocuklara değinilebilir. İhtiyaçların karşılanması, aileye yardım, yoksulluk gibi sebeplerle çocukların işgücüne katılması, tarihin ilk dönemlerinden itibaren olağan karşılanmıştır. Öte yandan Sanayi Devrimi'nden sonra bu mesele trajik hal almaya başlar. Bu dönemde İngiltere'deki işçilerin büyük bölümünün kadınlardan ve çocuklardan oluştuğunu, hatta çalışma yaşının 5'e kadar düştüğünü belirten çalışmalar vardır. Bunun en önemli sebeplerinden biri, kapitalist sömürü ilişkilerinde kadınların, ama daha ziyade çocukların ucuz işgücü olarak kullanılmasıdır. Çocuk işçiliğinin bir hak ihlâli ve istismar olduğuna yönelik anlayış ancak 1989 tarihli Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşme'nin kabul edilmesiyle gelişmiştir (Erdoğan, 2015, s. 150). 18 yaş altındaki çocukların çalıştırılmasının; onların eğitim, sağlık, yaşama gibi temel haklarının ihlal edilmesi anlamına geldiği bu sözleşmede belirtilmiştir (Babadağ, 2015, s. 209). Sözleşmenin Türkiye tarafından imzalanması 1990, yürürlüğe girmesi 1995 yılında mümkün olmuştur. Dolayısıyla çocuk haklarına dair kavrayışın dünyada 35 yıllık, Türkiye'de ise 30 yıllık bir geçmişi bulunmaktadır (Erdem ve Kaynar, 2022, s. 741). Buradan hareketle 1930'ların Türkiye'sinde çocukların işgücüne katılmasının hak ihlali olarak görülmediği söylenebilir. Öte yandan ulus devlet olma sürecinde, çalışan çocuklara yönelik düzenlemeler yapıldığı da eklenmelidir. Ancak bu düzenlemelerin, dönemin paternalist anlayışına uygun olacak şekilde yapılandırıldığını, eğitim ve nüfus politikalarının parçası olduğunu belirtmek gerekmektedir.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Örneğin Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nda bar, kahve, gazino, hamam gibi yerlerde 18 yaş altında çocukların çalışması yasaklanmıştır. İş Kanunu'nda da 16 yaşından küçüklerin 8 saatten fazla çalıştırılmayacağı, ders saatlerinin 8 saatlik iş süresinden sayılacağı ve iş sürelerinin okul saatlerine engel olmayacak şekilde düzenlenmesi gerektiği gibi

## Suat Derviş'in Röportajlarında 1930'ların Türkiye'si: Yoksulluk, İşsizlik ve Emekçilerin Sorunları

Suat Derviş, Almanya'dan Türkiye'ye döndükten sonra Son Posta, Cumhuriyet, Tan, Haber gibi dönemin önemli gazetelerinde ses getiren röportajlara imza atmıştır. Bu röportajları yapmak için İstanbul'u karış karış dolaşan Derviş, toplumun dezavantajlılarının, ezilenlerinin, "öteki"lerin seslerini gazete sayfalarına taşımıştır. Suat Derviş, bu röportajlarda, bir yandan yeni kurulan ulus devletin arka sokaklarında olup bitenleri anlatırken diğer yandan da egemen anlatının yok saydığı kişileri görünür kılmıştır.

Kendi anlatısını kuran Cumhuriyet ideolojisi, bir başarı ve ilerleme öyküsü üzerinden şekillenirken, bu anlatının akışını aksatma ihtimali yüksek olan yoksullar, eğitimsizler, güvencesiz işçiler, mağdur kadınlar veya kimsesizler anlatının gerisinde kalmışlardır. Dolayısıyla resmi tarihin "öteki"si, esasen sınıfsal olarak görülmeyen bir kesimden teşekkül etmektedir. Derviş'in sessiz biçimde yok sayılması, ironik biçimde, tam da hikâyesini gün yüzüne çıkarmaya çalıştığı kesimlerle onu ortaklaştırmıştır: Yok sayılanların gerçekliğini yazan Derviş'in hayatı bir biçimde bu insanlarla kesişmiş ve bir biçimde tarihin "ötekisi" haline gelmiştir (Işık, 2021, s. 23).

Suat Derviş'in bu dönem yaptığı röportajlar, onun romancılığını da etkilemiştir. 1930'lardan itibaren yazdığı romanlarındaki ana ve yan karakterler, röportajlarına konu olan insanların hikâyelerinden izler taşır. Derviş, o dönemki gazeteciliği ve romancılığı arasındaki ilişkiyi; "yaptığım röportajlar ve her saat tesadüf ettiğim hadiseler beni memleketin gerçekleriyle karşı karşıya koydu [...]. Romanlarımin mevzuları değişti, içerideki sefaletle, dışarıdaki harp tehlikesiyle, büyüyen faşizmle mücadeleyi kendi baş görevim sandım" (Anadol, 2017, s. 256) şeklinde anlatmaktadır. Behçet Necatigil'e gönderdiği mektupta da Derviş, gazeteci olduktan sonra gerçekçi eserler yazmaya başladığını ve asıl sevdiği romanlarının bu tarihten sonra yazdıkları olduğunu belirtmektedir (Der-

---

hükümler bulunmaktadır. Diğer yandan İş Kanunu sadece 10 işçi çalıştırmayı gerektiren alanlar için uygulanmış, çocukların sıkça çalıştırıldığı tarım, ev işleri, küçük sanayi gibi alanları kapsam dışında bırakmıştır (Çöpoğlu, 1998, s. 81-82).

viş, 2018, s. 245). Bu romanlar arasında kuşkusuz ki ilk akla gelen Fosforlu Cevriye (1968) adlı eseridir. 1945'te Gece Postası'nda tefrika edilen eser, ilk bakışta aşk romanı olarak algılansa da esasında röportajlara konu olan insanlardan ilhamla kaleme alınmıştır. Dolayısıyla eser bahsi geçen röportajlarla birlikte okunduğunda, dönemin sosyoekonomik koşullarını aktaran toplumcu-gerçekçi bir anlatıya dönüşmektedir (Gökşen, 2021, s. 239). Keza Fransızcaya çevrilen ilk Türk romanı olarak anılan Ankara Mahpusu'nda da ilgili röportajların etkileri görülmektedir (Oğurel, 2020; Anadolu, 2017).

Suat Derviş'in 1935-1937 yıllarında Cumhuriyet, Son Posta ve Tan gazetelerinde yayımlanan röportaj dizilerinden bazıları Çöken İstanbul (2021) isimli kitapta toplanmıştır. Bu röportajlarda Derviş, İstanbul'un sokaklarında sürekli hareket halindedir ve bu hareketlilik içinde hem kendi gözlemlerini aktarmakta hem de insanların seslerini duyurmaya çalışmaktadır. Röportajların hepsi döneme özgü bir soruna odaklanmakta, ancak bu sorun dönemin "öteki"lerini konuşturarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda gezecek, bizzat olay yerine giderek ve olay yerini görerek hazırladığı röportajlarda Derviş, insanlara sorular sorarak ve onların görüşlerine yer vererek "insan odaklı habercilik" de yapmaktadır. Dolayısıyla Derviş'in röportajlarında sınıfsal olarak "aşağıdan yukarıya bakan bir duruş" söz konusudur (Özer, 2023).

Kitaptaki toplam 7 röportaj dizisinden özellikle 3'ü yoksulluk, işsizlik ve emekçilerin sorunları ile ilgilidir. Bu röportajlar şunlardır:

- 9 röportajdan oluşan İstanbul Halkı Nerelerde Oturur?, Cumhuriyet, 25 Mayıs-9 Haziran 1935.
- 12 röportajdan oluşan Düne Nazaran Nasıl Yaşıyoruz?, Cumhuriyet, 30 Aralık 1935-17 Ocak 1936.
- 12 röportajdan oluşan Günün Gününe Yaşayanlarımız, Cumhuriyet 3-17 Nisan 1936.

Suat Derviş'in o dönem İstanbul'a gelip çalışmak zorunda olanların; muhacirlerin, mağara kovuğunda, cami avlusunda, kulübede yaşayanların hikâyelerini anlattığı İstanbul Halkı Nerelerde

Otururlar? başlıklı röportaj dizisinde, diğer birçok röportajında olduğu gibi, kadınların, çocukların ve emekçilerin sorunlarına öncelik verdiği göze çarpmaktadır (Özer, 2023, s. 189). Bu röportajlar dönemin yoksulluk haritasını da çıkarabilecek niteliktedir. Ayrıca bu röportajlarda yoksul aileler için çocukların çalışmasının, keza kadınların erkeklere göre daha az ücret almasının da olağan karşılandığını gösteren ayrıntılar vardır.

Mağara kovuklarından bozma bir odada yaşayan altı çocuklu bir annenin hikâyesini anlattığı röportajlardan birinde şöyle bir diyalogu kaleme almıştır Suat Derviş:

- Peki, bu havasızlık, bu rutubet, bu güneşsizlik sizi hasta etmez mi?
- Ben kendim hastayım, onun için çalışmıyorum. Daha iyi yerde oturacak da kudretimiz yok.
- Çocukların hepsi küçük mü, onlar da çalışmıyorlar mı?
- Çalışıyorlar. Büyük oğlum Mansur on yedi yaşındadır. Abud Efendi Hanı'nda eldiven fabrikasında ameledir.
- Kaç lira yevmiye alır?
- Üç lira.
- Günde mi? Maşallah. (...)
- Nerede o bolluk? (...) Haftada üç lira alıyor.
- Peki, öteki çocukların çalışmıyor mu?
- Çalışıyorlar. Ayşe on dört yaşındadır. O da şurada çorap fabrikasında çalışıyor. İki lira alır (Derviş, 2021a, s. 13-14).

Bir başka röportajında Derviş, İstanbul'a köylerinden gelip bekâr odaları olarak adlandırılan yerlerde kalan ve dönemlik iş arayanların sorunlarını aktarır. İş bulamayan bir adam hem fabrikalarda iş bulmanın zorluğunu hem de kadın-erkek arasındaki ücret eşitsizliğini şu sözlerle anlatır:

- Demek İstanbul iyi yer. Burada iyi para kazanıyorsunuz. İş çok öyle mi?

- (...) iş çok olur mu İstanbul'da? Hiçbir iş yok. İçimizde bir senedir buraya gelip de hâlâ bir iş edinememiş olanlar var. Köyden birkaç lira sermaye ile gelirsek onunla meyve, yoğurt yahut bir şey arayarak işe başlıyorsun, o zaman hem birkaç para yapabilirsin hem de geçinirsin. Fakat, eğer bir imalathanede, bir fabrikada çalışmaya geldinse yandın gitti. İnsanı dinlemezler bile, kapıdan kovarlar.

- Neden? İş mi yok acaba?

- Belki iş vardır ama herkes kendi bildiğini kayırıyor. [...] Ben kendi hesabıma, kadın yevmiyesiyle, evet elli kuruş yevmiye ile çalışmaya razıyım ama iş nerede?" (Derviş, 2021a, s. 19).

Suat Derviş, aynı röportaj dizisinde, bir okuyucusundan gelen mektup üzerine Taşhan isimli yerde muhacirlerin kiracı olarak kaldığını öğrenir. Bunu teyit etmek amaçlı Taşhan'a gider ve orada kalanlarla konuşur. Sorularına aldığı yanıtlarda hem işsizlik hem de kadın ve çocuk işçilere yönelik sorunlar göze çarpmaktadır:

- Burada oturanlar ne işle meşguldürler?

- Bulabildikleri işlerle... Fabrikalarda amelelik ederler, esnaflık yaparlar, satıcılık yaparlar.

- Kadınlardan da çalışanlar var mıdır?

- Vardır ya... Onlar da dikişçilik yaparlar. Amelelik ederler. Ne iş bulurlarsa yaparlar. Burada bir ailenin en aşağı beş en çoğu yedi sekiz çocuğu vardır. Hepsisi çalışmaya mecburdur" (Derviş, 2021a, s. 31-32).

İstanbul'un sokaklarında gezerken, yeni binaların arkasında tene-keden yapılmış derme çatma kulübeler olduğunu görür Suat Derviş. Bunlardan birinde kalan genç bir kadınla konuşur. Kocasının olmadığından ve kendisinin çalışmadığından bahseden kadın, öğlunun küfecilik yaparak, günde 10 kuruş kazandığını söyler. Okula gitmesi gereken yaşta çalışmak zorunda kalan çocuk için üzülen Derviş, diğer kulübeye doğru ilerler ve beş nüfuslu ailesini geçindirmeye çalışan bir adamla karşılaşır. Saka olarak çalışıp günde 45 kuruş kazanan ve bundan yakınan adama, karısının neden

çalışmadığını sorar Suat Derviş. Oğlunu büyüttüğünü söyleyen adam, “işe gitsin de onu öldürelim mi?” der. Bunun üzerine şöyle yazar Derviş: “Bu yoksul insanlar evlat yetiştirmek vazifelerini ne büyük fedakârlıklarla yapıyorlar. Bilmiyorum bizde fakir anaların korunması ne zaman düşünülecek?” (Derviş, 2021a, s. 36-38). Yukarıda da değinildiği gibi döneme özgü olumsuz koşullardan dolayı nüfus azalmış ve çocuk ölümleri artmıştır. Sağlıklı çocuk yetiştirmek hem aileler hem yeni kurulan ulus devlet için önemli olmuş, eril iktidar ilişkileriyle de bağlantılı olarak bu görev kadınlara yüklenmiştir. Derviş’in yoksul kadınların haklarını korumaya yönelik yorumu, işte bu nedenle dikkate değerdir.

Suat Derviş Düne Nazaran Nasıl Yaşıyoruz? isimli röportaj dizisinde ise esnaf ve zanaatkarların yaşamlarındaki değişime odaklanır. Emek tarihi çalışmalarında çok önemsenmeyen bu kesimin, dönemin ekonomik koşullarında nasıl geçindiklerinin dert edilmesi önemlidir. Bu röportajlarda ayrıca halkın hem kapitalist ve Batılı bir ulus devlet olma sürecinde değişen yaşam tarzlarına hem devletçi sanayileşme politikalarıyla dönüşen tüketim alışkanlıklarına dair çeşitli ayrıntılar da vardır.

Kadın berberiyle görüştüğü bir röportajında Derviş, ona kazancı ve müşterileriyle ilgili sorular sorar. Eskiden kadın berberliğinin iyi kazandırdığını ama bu mesleği yapan kişilerin sayısının artmasıyla rekabetin arttığını, dolayısıyla kazançlarının azaldığını vurgulayan berber şöyle der:

- Berberler, rekabet ede ede saç kesmesini elli kuruştan yirmi beşe indirdiler. Sonra da altı aylık makinelerin çıkması bizim mesleğimize sekte vurdu. Çünkü altı aylık yaptırnanlar bir daha altı ay berbere uğramaz oldular. [...] Bazen zavallı fakir kadınları gelir, saçını kestirir. Sonra da avucunun içinde sımsıkı tutmaktan ısınmış yirmi beş kuruşu verir. Onun için harca yabileceği bütün para budur. Onu vücudunun hararetiyle ısıtmış ve saç kesilinceye kadar avucunda “Aman kaybolmasın” diye sımsıkı tutmuştur. Müşterinin vaziyeti böyleyken siz isterseniz ağzınızla kuş tutunuz, fazla para kazanamazsınız (Derviş, 2021b, s. 65-66).

Bir başka röportajında Suat Derviş'in yolu bir kumaşçıyla kesişir. Kumaşçının sözlerinde dönüşen tüketim alışkanlıklarına ilişkin hususlar vardır:

- Eskiden hayat tarzı bambaşkaydı. Halbuki medeni insan rahat isteyen, konfor isteyen, iyi yemek, iyi giyinmek, iyi eğlenmek isteyen insandır. Bizim işimizde de bunun tecellisini görüyoruz. Eskiden mesela eğer elli kişi iyi giyiniyorsa şimdi muhakkak, beş bin kişi iyi giyinmektedir. Bunun için şimdi para sarf etmek isteyenler ve insanca yaşamak arzu edenler çoğalmıştır. Bizde asıl para sıkıntısını doğuran şey budur. Kazanç eskisinin eşidir. Fakat ihtiyaç eskisinin bin mislidir. Halkın gözü açıldı. Bütün medeni ihtiyaçlarını tatmin etmek istiyor. [...] Halkın medenileşmesi, cehaletten kurtulması, alışveriş usulünü de değiştirmiştir. [...] Eski müşteri daha uysaldı. Bugün müşteriye hizmet etmek ve onu memnun etmek, onun ne istediğini anlamak güçtür. Bunun için satıcının tahsilli, hele zeki olması âdeta şarttır (Derviş, 2021b, s. 76-77).

Eskiye göre kadınların daha şık giyindiğini, fakat ülkedeki yoksulluk nedeniyle işlerin daha kötüye gittiğini vurgulayan bir terzi ise dönemin koşullarında esnaf ve zanaatkâr olmanın zorluğunu şöyle dile getirir:

- Birkaç zengin aile müstesna olmak üzere büyük atölyeleri olan pahalı terzilerin müşterisi hemen hemen yarı yarıya azalmıştır. Eskiden büyük terzilerde diktirenler orta terzilere, orta terzilerde diktirenler gündelikçilere, gündelikçilere diktirenler ise kendi ellerine müracaat ediyorlar. [...] Büyük atölyeler birkaç zengin müşteriyle gene yaşıyorlar, fakat şöyle evinde hususi surette çalışan ve bir iki çırak kullanan terzilerin birçoğu vergiyi ödeyememişler ve işi gündelikçiliğe dökmüşlerdir.

- Demek terzilerin kazancı azalmıştır?

- Evet. Yarı yarıya. Mesela bu sene bayram, Noel, yıl-

başı beraber geldiği halde atölyelerde iş pek az olmuştur (Derviş, 2021b, s. 87-88).

Taksi şoförü, lokantacı, garson, terzi, kumaşçı, kitapçı, bakkal, mezat memuru, kasap ile yaptığı röportajların sonunda Derviş, Anketten Çıkan Netice başlığıyla görüşlerini yazar. Suat Derviş yazısına şöyle başlar: “Bu ankete başladığımız zaman hedefimiz dünyayı kasıp kavuran iktisadi buhranın memleketimiz hudutları içinde ne derecelerde tesir yaptığını ve bilhassa bizde hangi mesleklerin bundan en fazla zarar gördüğünü, halkın iştira kabiliyetinin ne dereceye kadar düşmüş bulunduğunu tespit etmektir.” Araştırmasının sonunda Derviş, Türkiye’deki ekonomik darlığın sebebinin, 1929 Dünya Ekonomik Krizi’nin etkileri kadar, modern hayatın gelişmesiyle birlikte tüketici ihtiyaçların artmasından kaynaklandığını belirtmiştir (Derviş, 2021b, s. 100-103).

Suat Derviş’in sosyoekonomik sorunlara odaklandığı röportaj dizilerinden biri de *Günü Gününe Yaşayanlarımız’dır*. 3-17 Nisan 1936 tarihlerinde yayımlanan röportajlarda Derviş, kadın-erkek emekçilerle görüşmüş ve onların sorunlarını okuyuculara aktarmıştır. Röportajlar iki açıdan önemlidir: Birincisi; röportajlarda iş ve işçi arama kurumunun gerekliliğine de işaret edilmiştir. Derviş’e göre işsizlerin kaydedileceği resmi bürolara fazlasıyla ihtiyaç vardır. İşsizler bu bürolara kaydedilmeli, işçi arayanlar da bu bürolar aracılığıyla işçi bulmalıdır (2021c, s. 175). Keza aynı röportaj dizisinde, ülkede bir iş kanunu olmamasının çok büyük eksiklik olduğunu vurgulayan Derviş şu satırları kaleme almıştır:

Bu anketi yaparken, maksadımız rejimimizin en büyük kuvvetlerinden biri olan sanayi ordusunun yalnız kazanmak gayesini güden bazı hususi müesseselerin istismarından kurtulması ve amele ile patron arasındaki münasebetlerin kuru bir hüsnüniyetten, daha kuvvetli ve müspet esaslara dayanabilmesi için esasen çıkması mukarrer olan İş Kanunu’na karşı mevcut ihtiyacın büyüklüğünü anlatmaktı (Derviş, 2021c, s. 183).

Röportajların bittiği günün ertesinde, 18 Nisan 1936’da Cumhuriyet gazetesinde, İş Kanunu’nun kabul edileceğine dair resmi bir yazı yayımlanır (Işık, 2021, s. 95) ve kanun Haziran ayında yürürlüğe girer. Eş deyişle Derviş’in hak odaklı gazeteciliği, dönemin

politikalarına da yön vermiştir. Bu yön veriş, röportajların diğere önemli özelliğinde de karşımıza çıkar: Kadın emekçilerin sorunları. Suat Derviş, yaşlandıkları için iş bulamayan, fabrikada çalışırken sakat kalan, haksız yere işten atılan, erkeklere göre daha az ücret alan ve çalışmak zorunda oldukları için çocuklarını bırakacak yer bulamayan kadın emekçilerinin hikâyelerini de aynı röportaj dizisinde anlatır (Derviş, 2021c).

İş Kanunu'nda, kadınları koruyan hükümlerin artırılmasında kuşkusuz bu röportajların payı olmuştur. Yanı sıra tarihi belge niteliğindeki bu röportajlar, dönemin koşullarında kadın emeğine ilişkin önemli veriler içermektedir. Oysa Derviş'in yavaş yavaş basın ve edebiyat alanında bıraktığı izlerin silinmesi gibi, daha 1936'da onun tarafından kayda alınan kadın emeğine ve istihdamına dair bilgiler de Türkiye'deki emek tarihi çalışmalarında uzun süre gözmezden gelinmiştir.

### Sonuç

1930'lar, dünyada sosyoekonomik ve sosyopolitik bağlamda önemli kırılmaların yaşandığı yıllardır. Türkiye ise 1930'ların dünyasına henüz 7 yıllık bir ulus devlet olarak girerken, içsel ve dışsal koşulların da etkisiyle ekonomik olarak sıkıntılı bir süreci deneyimlemiştir. Suat Derviş tam da bu yıllarda Almanya'dan dönmüş, Babiâli'de yeniden çalışmaya başlamıştır. 1930'lar, Suat Derviş'in sokak röportajlarına yöneldiği ve dönemin iktidar ilişkilerinin "öteki"si olarak kurulanların hikâyelerini bize ulaştırmaya çalıştığı yıllardır. İşsizler, yoksullar, emekçiler, kadınlar, çocuklar, yaşlılar, sokakta yaşamak zorunda bırakılanlar; Derviş'in sorgulayıcı tavrı, gözlem yeteneği ve yazım gücüyle birleşerek tarihsel bir gerçekliğe dönüşmüştür. Edebiyatçı yönünü de besleyen bu röportajlar sonrasında Derviş, toplumcu-gerçekçi bir yerde konumlanırken, bıraktığı yazılı miras da önemli bir tarihi belge niteliği kazanmıştır.

Bu çalışmada 1935-1937 yıllarında çeşitli gazetelerde yayımlanan röportajların toplandığı Çöken İstanbul (2021) isimli kitaptaki "yoksulluk, işsizlik ve emekçilerin sorunları" konularıyla ilgili olanlar, 1930'ların sosyoekonomik bağlamıyla ilişkilendirilerek irdelenmiştir. Röportajlar sadece Suat Derviş'i yeniden hatırlamak için değil, aynı zamanda dönemin Türkiye'sini anlamak için de

çok kıymetlidir. Bu röportajlarda çocuk ve yetişkin emekçilere, çalışma yaşamındaki cinsiyetler arası eşitsizliğe, dönemin ekonomi politikalarına, tüketim alışkanlıklarındaki dönüşümlere dair dik-kate değer ayrıntılar vardır.

Gazeteci, röportaj ustası, edebiyatçı, yazar, muhalif, siyasetçi gibi farklı pek çok yönünün olması, 70 yıllık dönemin tanıklığını yapması, geride oldukça geniş bir yazılı miras bırakması Suat Derviş'e odaklanan her yazıyı kuşkusuz ki eksik bırakıyor. Dolayısıyla bu mütevazı çalışmanın, Cumhuriyet'in asırlık tarihinde Suat Derviş'in bıraktığı izlerin ne kadar derin olduğunu anlama çabası ve araştırmacı tarafından yapılacak sonraki çalışmalar için de ilk adım niteliğinde olduğu vurgulanmalıdır.

**Kaynakça**

- Adaklı, G. (2006). Türkiye’de medya endüstrisi: Neoliberalizm çağında mülkiyet ve kontrol ilişkileri. *Ütopya*.
- Anadol, Z. T. (2017). Fransa’da yayınlanan ilk Türk romanı An-kara Mahpusu’nun yazarı Suat Derviş ile konuşma. *Anılar, paramparça* (s. 250-257). İthaki.
- Babadag, G. (2015). Çocuk ve eğitim. L. Eraslan (Ed.), *Farklı perspektiflerden çocukluk ve sosyolojisi* (s. 199-221). Vize.
- Behmoaras, L. (2022). Suat Derviş: Efsane bir kadın ve dö-ne mi. İthaki.
- Berktaş, F. (2015). Tarihin cinsiyeti. *Metis*.
- Boratav, K. (2004). Yeni dünya düzeni nereye? *İmge*.
- Boratav, K. (2006). Türkiye’de devletçilik. *İmge*.
- Boratav, K. (2012). Türkiye iktisat tarihi: 1908-2009. *İmge*.
- Bulut, D. (2018). Basında çalışma ilişkileri ve bir fikir işçisi ola-rak Suat Derviş’in gazetecilik yaşamı (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Çöpoğlu, M. (1998). Çocuk işçiliği (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Derviş, S. (2018). Behçet Necatigil’e mektup. *Anılar, param parça* (s. 243-257). İthaki.
- Derviş, S. (2021a). İstanbul halkı nerelerde oturur? *Çöken İs-tanbul: Röportajlar* (s. 9-54). İthaki.
- Derviş, S. (2021b). Düne nazaran nasıl yaşıyoruz? *Çöken İs-tanbul: Röportajlar* (s. 55-103). İthaki.
- Derviş, S. (2021c). Günü gününe yaşayanlarımız. *Çöken İs-tanbul: Röportajlar* (s. 145-183). İthaki.
- Dervişoğlu, B. (2018). Mehmet Emin Derviş Paşa: Dervişoğlu ailesini kuran adam (Çev. G. Göçhan). *Anılar, param parça* (s. 260-334). İthaki.
- Ecevit, Y. (2011). Türkiye’de kadın emeği konulu çalışmaların feminist tarihçesi. S. Sancar (Ed.), *Birkaç arpa boyu: 21. yüzyıla girerken Türkiye’de feminist çalışmalar – Cilt 1* (s. 121-165). Koç Üniversitesi.
- Erdem, B. N. ve Kaynar, A. (2022). “Sesimizi Duyan Var mı?”: İzmir depremi konulu televizyon haberlerinde çocuk ların temsili. *Selçuk iletişim dergisi*, 15(2), 737-766. <https://doi.org/10.18094/josc.1113783>

- Erdoğan, E. (2015). Toplumsal sorunlar ve çocuk. L. Eraslan (Ed.), Farklı perspektiflerden çocukluk ve sosyolojisi (s. 145-160). Vize.
- Gökşen, E. (2021). Gazeteci Suat Derviş'ten romancı Suat Derviş'e: Fosforlu Cevriye'yi röportajlar üzerinden okumak. Yeni Türk edebiyatı araştırmaları dergisi, 13(25), 231-252. <http://doi.org/10.26517/ytea.482>
- İçel, K. (2001). Kitle haberleşme hukuku: Basın, radyo-televizyon, sinema, internet. Beta.
- Işık, E. S. (2021). Eylemi kaleminde bir muharrir: Suat Derviş – Siyaset, toplum ve kadın üzerine röportajlar-yazılar (1935-1942). Libra.
- Kazgan, G. (2013). Türkiye ekonomisinde krizler: 1929-2009. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Makal, A. (2004). Cumhuriyetin 80. yılında Türkiye'de çalışma ilişkileri. Sosyal siyaset konferansları dergisi, 47, 123-172.
- Makal, A. (2010). Türkiye'de erken Cumhuriyet döneminde kadın emeği. Çalışma ve toplum dergisi, 2(25), 13-40.
- Metinsoy, M. (2021). İki savaş arası Türkiye'de sanayi, ithalat ve ekonomik kriz kısılcığında zanaatkarlar. Y. D. Çetin kaya ve M. Ö. Alkan (Ed.), Türkiye işçi sınıfı tarihi 1839-2014: Yeni yaklaşımlar, yeni alanlar, yeni sorunlar (s. 284-321). Tarih Vakfı Yurt.
- Oğurel, Ç. İ. (2020). Suat Derviş'in yayınlarında kadınlar ve yoksulluk (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Özer, Ö. (2023). Bir röportaj ustası yazar Suat Derviş'in Çöken İstanbul'undaki röportajlarının betimsel çözümlemesi. Erciyes iletişim dergisi, 10(1), 185-203. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1187089>
- Saygılıgil, F. (2014). Sokakta bir gazeteci: Suat Derviş. Fe dergi, 6(1), 18-26. [https://doi.org/10.1501/Fe0001\\_0000000108](https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000108)
- Timuroğlu, S. (2019). Anlatılan "bizim" hikayemiz değil. S. Kaygusuz ve D. Gündoğan İbrişim (Ed.), Gaflet: Modern Türkçe edebiyatın cinsiyetçi sinir uçları (s. 63-79). Metis.

## Radyo Frekansları Arasında İlk Kadın Haber Spikeri: Emel Gazimihal

Selver Dikkol Akçay<sup>1</sup>

### Giriş

Telsiz telgraf üzerine yapılan çalışmaların ilerlemesine borçlu olduğumuz radyonun icadı ile insan sesi, kaynağından çok uzaklara taşınmayı başarır. Seslerin, sözcüklerin, müziğin görünmeyen dalgalar boyunca küçük bir kutu aracılığıyla insanlara ulaşması kuşkusuz yirminci yüzyılın başlarında tahayyül edilemeyecek teknolojik bir mucize olarak karşılanır. Radyo, tarih boyunca iletişim kurmanın farklı yollarını durmadan arayan insanlığın ortak çabalarından birisidir. Kendisini önceleyen ve iki yönlü sesli iletişimin öncülleri olan telsiz ve telefondan ayrıldığı nokta şüphesiz sesi kitlelere ulaştırmasıdır. Bir kutudan ses duymak o zamana değin deneyimlenmediğinden ortaya çıktığı zamandan itibaren radyoya olan ilgi yüksektir. Türkiye radyo tarihine baktığımızda bu ilginin ülkemizde de belirgin olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu tarih içerisinde kuşkusuz pek çok isim ön plana çıkmaktadır ve Emel Gazimihal bu isimlerden birisidir.

Emel Gazimihal, Türkiye radyo tarihinin erken dönemleri üzerine yazılan metinlerde sıkça adı geçen ve ulusal radyo yayıncılığı denilince akla gelen ilk kadın spikerlerden biridir. Gazimihal'in radyo tarihimizde önemli bir figür haline gelmesinde birkaç faktör etkili olmuştur. Radyoculuğun amatörlükle başladığı yıllarda, Gazimihal'in mesleğe ve dinleyicilerine duyduğu derin ilgi ve sevgisi; dünyada ve Türkiye'de ilk kadın haber spikeri olarak yer alması; Cumhuriyet döneminde bir kadın olarak BBC'de eğitim alması ve o dönemde dünyada başka kadın spiker bulunmaması ön planda olmasını sağlamıştır. Cumhuriyet döneminde radyonun gelişimine tanıklık eden ve bu sürecin aktif bir parçası olan Gazimihal'in deneyimleri, Türkiye radyo tarihi ile paralel olarak ilerlediğinden belli bir döneme ışık tutmuş, bu deneyimler bireysel anuların ötesine geçmiştir. Bu bağlamda Emel Gazimihal'in farklı metinlerden

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, selverdikkol@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1918-6795

derlenen anlatıları ve aktarımları bir spiker olarak yalnızca deneyim ve anı paylaşımından öte, ülkemizde radyonun tarihsel izleğini anlamak ve kavramak adına da önemlidir.

1912’de İstanbul’da doğan Emel Gazimihal, Arnavutköy Kız Koleji’ni bitirir. 1937’de Türkiye’nin ilk kadın spikeri olarak Ankara Radyosu’nda çalışmaya başlar. 1938’de Atatürk’ün isteğiyle BBC’de staj yapmak üzere İngiltere’ye gönderilir. 1 yıl BBC’de çalışır. Yurda döndüğünde kimya mühendisi Tahsin Gazimihal’le evlenir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında, dünyada savaş haberleri okuyan ilk kadın spikerlerden biri olur. 1943’te Beyoğlu Postanesi’nin üzerinden yayına başlayan İstanbul Radyosu’nda spiker olmak üzere İstanbul’a geri döner ancak radyonun 9 ay sonra yayına ara vermesiyle tekrar Ankara Radyosu’nda mesleğine devam eder. 1954’te İstanbul Radyosu’na yeniden atanır. Görevini baş spiker olarak sürdürür ve 1962 yılında kendi isteğiyle emekli olur (TRT, 2000, s. 248). 1998 yılında hayatını kaybeden Gazimihal, burada kısaca yer verilen öz geçmişine zengin bir radyoculuk deneyimi sığdırmıştır. Radyo stüdyolarının yetersiz teknik ve fiziksel koşullarına rağmen spikerlik mesleğini incelikle icra etmiş, dinleyicilere karşı hassasiyetini her zaman korumuş, kendisinden sonra mesleğe adım atan pek çok spikerin eğitimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Bu çalışma, erken Cumhuriyet döneminde devlet kurumuna bağlı olan ilk radyo istasyonlarından Ankara Radyosunda göreve başlayan; dünyanın ve Türkiye’nin ilk kadın haber spikeri olan Emel Gazimihal’in Türkiye radyo tarihindeki yerini, tarihsel ve toplumsal anlamları bağlamında sunmayı amaçlamaktadır.

### **“Bir Rastlantı Neticesinde” Spiker Olmak**

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye’nin radyo ile tanışmasına vesile olan kişi bir radyo amatörüdür.<sup>2</sup> Elbette buna Mustafa Kemal Atatürk’ün öngörülü kişiliği de eklenince radyonun dünya ile neredeyse eş zamanlı biçimde Türkiye’de bir kitle iletişim aracı olarak kullanılmasının önü açılmıştır. Bu radyo amatörü, ülke-

<sup>2</sup> Radyonun ortaya çıkışında bilim insanlarının çalışmaları kadar, telsiz telgrafın ve sonrasında radyonun işleyişine teknik bir merak ve ilgi besleyen radyo amatörlerinin katkısı büyük olmuştur (Douglas, 2021, s. 260).

mizde radyonun tarihini ele alan tüm çalışmalarda adı geçen Hayreddin Hayreden'den başkası değildir. Türkiye'nin ilk radyocusu ve daha sonra kurulacak olan İstanbul Stüdyosu'nun ilk müdürü olan Hayreddin Hayreden'in radyoyu Atatürk'e tanıtma girişimi ve bunun hızlıca karşılık bulması radyonun erken bir dönemde Türkiye'de kullanılmasını sağlamıştır. Amatör bir radyocu olan Hayreden'in çalışmaları hakkında Atatürk'e bilgi gider ve 'aleti getirsin de dinleyelim' der (Kocabaşoğlu,1980, s. 22). Hayreddin Hayreden bu karşılaşmayı şöyle aktarır:

Bir gün kendi yaptığım alıcıyı alıp Orman Çiftliğine götürdüm. İstasyon ararken tesadüfen karşımıza Rus Radyosu çıktı. Atatürk, Sofya'da ateşe iken az çok Rusçaya kulağı dolgundu. Dinledi, dinledi, birden herkesi susturdu: "Efendiler, bakın propaganda yapıyorlar" dedi. Derhal istasyonun kurulmasını emrettiler (Kocabaşoğlu, 1980, s. 22).

Böylece, radyonun ülkede kuruluş süreci başlamış olur.<sup>3</sup> 1928 yılında ise Ankara Radyosu ilk yayını gerçekleştirir. 1927 yılında başlayan ve 1934 yılına kadar devam eden TTTAŞ dönemi radyoculuğu şirket dönemi olarak adlandırılır. Türkiye'de ilk radyo, zamanın ruhundan geri kalınmamış bir biçimde 1927'de kurulur ve erken Cumhuriyet döneminde halk radyo ile tanışır. Ülkemizde ilk düzenli yayınların başladığı 1927 yılı dünya radyo tarihi içerisinde bakıldığında oldukça ilerici bir tarihtir. "Türkiye'de radyo yayınlarına başlanması dünya ölçeğindeki gelişmeye bakınca oldukça erken bir hamledir" (Kocabaşoğlu, 2020, s. 379). Bu erken hamlenin, halkın bilgilendirilmesi ve Cumhuriyet dönemi açısından pek çok olumlu yönü olmakla birlikte, radyo çalışanları açısından çeşitli zorlukları da beraberinde getirdiği söylenebilir. Stüdyo ve teknik olanakların sınırlılığının yanı sıra özellikle spikerler belli bir eğitim alamadan mikrofon başına geçmek durumunda

<sup>3</sup> İlk olarak 1925 yılında Telsiz Tesisi Hakkındaki Kanun çıkarılır. İhale sonucu Fransızların TSF firması tarafından Ankara ve İstanbul'da radyo alt yapısı olan telsiz ve telgraf istasyonları kurulur. 6 Ocak 1926 yılında Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi (TTTAŞ) tüzüğü yayınlanır ve 1927 yılının Mart ayında İstanbul Büyük Postanede kurulan küçük bir stüdyoda deneme yayını başlar (Yazgan, 2014, s. 17-18). "Postane'nin küçük bir odasında cılız bir ses olarak" duyulan ve "artık antikaclarda bile izine rastlanmayan teknoloji ile yapılan" bu "ilk radyo yayını, günümüzde sayıları bine yaklaşan kamusal ve özel radyonun temelini oluşturmuştur" (Akçakaya, 2020, s. 407).

kalmıştır.

Emel Gazimihal, 1937 yılında PTT’de memur olarak görev yaptığı sırada bir gün ansızın gelen bir teklif ile Ankara Radyosu’na spiker olarak atanır. Bu teklifin nasıl yapıldığı üzerine bir bilgiye kaynaklarda rastlamak mümkün olmasa da Gazimihal’in radyoya yönelik hâlihazırda var olan ilgisi ve bu ilgilin biliniyor olmasının spikerliğe adım atmasında rolü olduğu tahmin edilebilir. Zira Emel Gazimihal neredeyse her röportajında tutkuya varan mesleki sevgisini dile getirmektedir. Bir televizyon programında Halit Kıvanç’a verdiği röportajda radyoda çalışmaya nasıl başladığını şu cümlelerle aktarır:

Bir rastlantı neticesinde spiker oldum. 1937 yılında Ankara’ya geldim ve geldiğim gün hiç kimse bana “Şöyle çalışacaksın” demeden radyoya başladım (TRT Arşiv, 2020, 13 Şubat).

Bu rastlantı, kuşkusuz Gazimihal’in PTT memuru olması, 1937’nin aynı zamanda radyo istasyonları işletilmesinin PTT’ye devredildiği yıl olması ve devlet radyosu döneminin hızlıca hayata geçirilme talebi ile birleşince bir tesadüften öteye geçmektedir. Maddi ve teknik zorluklarla geçen bu sekiz yılın sonunda ise -biraz da devletleşme ülküsü ile- şirketin 10 yıllık sözleşmesinin bitmesi beklenmeden 1934 yılında başlayan İstanbul ve Ankara Radyolarının devlete geçme süreci 1936 yılında radyoların PTT’ye devredilmesi ile son bulur. Hâlihazırda 1933 yılında başlayan Ankara Radyosu’nu güçlendirme çalışmaları ise hız kazanmış aynı yılın başlarında Marconi firmasıyla anlaşma yapılarak, güçlü vericilerin ve yeni Radyoevi binasının yapımına geçilmiş ve 22 Temmuz 1938 tarihinde verici stüdyolar teslim edilmiş, 28 Ekim 1938 yılında ise resmen açılmıştır (Yazgan, 2014, s. 19). Emel Gazimihal’in radyo serüveni de bu resmi açılıştan hemen önceki yıl 1937’nin Şubat ayında Ankara Radyosu’nun eski binasında başlar.

Maddi ve teknik imkânların gerek İstanbul gerekse Ankara radyoları için yeterli olmadığı bu dönemde, belli bir kaynağın radyoya ayrılması, dönem koşulları açısından radyoya verilen önemi göstermektedir. Henüz Cumhuriyet’in ilanı üzerinden 14 yıl geçmiştir ve rejimin ülkü ve ilkelerinin halka ulaştırılması bakımından

radio ivedi bir biçimde etkin hale getirilmek istenmektedir. Bu anlamda Gazimihal'in herhangi bir radyo eğitimi almadan doğrudan spiker olarak radyoda işe başlaması, mükemmelliğin henüz aranmadığı, işlevin ön planda olduğu bir devlet radyoculuğu sürecinin altını çizmektedir. Gazimihal'den önce 1931 yılında Ankara Radyosu henüz TTTAŞ şirketi bünyesindeyken Ankara Palas'ın bodrum katındaki bir odada kurulan stüdyoda spikerlik yapan Ercüment Behzat Lav'ın anılarında da benzer bir duruma vurgu yapılır:

O görkemli Ankara Palas'ın salonlarında, baloların, kordiplomatiğin ziyafetlerde boy gösterdikleri o salonda, spikerlik, benim deyimimle konuşmanlık yapacağımı sanıyordum. Fakat günün birinde haydi bakalım spikerliğe başla dediler... (TRT, 1990, s. 13).

Gazimihal ve Lav'ın aktardıkları üzerinden aradan belli bir yıl geçmesine rağmen spikerlik mesleğinin benzer bir biçimde ilerlediği görülmektedir. Mesleği öğretecek bir öncülün olmaması, spikerlerin amatör bir ruhla ve el yordamıyla yayınlar yapmalarını bir bakıma mecbur kılmıştır. Gerek şirket döneminin gerekse kamu yayıncılığı döneminin başlarında rastlantılar neticesinde spiker olmak, tüm yayınların canlı yapıldığı o dönemde kuşkusuz hiç de kolay olmayacaktır. Spikerler bir yandan Cumhuriyet dönemini ve kamunun sesini temsil eden yeni aktörler olmanın sorumluluğu ile öte yandan yayın yapmayı zorlaştıran fiziksel koşullar altında mesleklerini icra etmeye çalışmaktadır. Ankara Radyosu 1938 yılında güçlü vericilere sahip modern binası olan Radioevi Binası'na taşınmadan önce, Ulus Postanesi'nin bir odasında, Cumhurbaşkanlığı Mızıkça Dairesi'nde Konservatuar yakınındaki bir bağ evinde, Ankara Palas'ın alt katına ve Sağlık Bakanlığı yanındaki bir dairede kurulan stüdyolarla yayınlarını sürdürmüştür (Yazgan, 2014, s. 18). Emel Gazimihal Sağlık Bakanlığı yanındaki bu dairede spikerliğe başlamış ve yayın stüdyosunun fiziksel niteliklerini şöyle aktarmıştır:

O zamanki Ankara Radyosu gayet iptidai bir şekilde Sağlık Sokağı'nda bir ev... Büyük salonu perdelerle kapanmış, halılarla ses geçirmeyecek şekilde örtülmüş, onun yanında küçücük, oda bile denmeyecek

kadar küçük bir yer, orada spiker oturuyor, karşısında büyük bir oda, orada müdür sekreterleriyle ve muhasebecisiyle çalışıyor. Arkada da küçük bir oda, orada da teknisyenler bulunuyor. İşte Ankara Radyosu buydu... (Ünsal ve Şahin, 2008, s. 10).

Radyo ekiplerinin sınırlı sayıda çalışanlardan oluşması, o dönemde spikerin yalnızca mikrofon başında olması anlamına gelmiyordu. Mikrofon başında geçirdikleri süreler dışında spikerler radyoda yapılan süregelen müzik yayınlarının düzenlenmesinde de rol oynamışlardır. Henüz sözlü yayınların başlamadığı dönemde haberler dışında kalan süreler Cumhuriyet rejimini bir bakıma temsil de eden müzik seçimleri eşliğinde dolduruluyordu. Konuşmaya dayalı radyo programcılığının deneyimsizlerden ötürü henüz icra edilememesi, spikerliğin dahi el yordamıyla gerçekleştiği bu dönemlerde spikerler müzik yayınlarında görev alıyordu. Gazimihal de spikerlikte kendisine ayrılan süre dışında müzik programlarına ilişkin deneyimlerini sınırlı çalışan sayısına vurgu yaparak şu şekilde aktarır:

Bütün işi biz spikerler yapardık. Plakları alırsız, çıkartırsız, sıraya koyarsız, programa göre klasik müzik programı olursa ona göre program yapardık. Tabii sabah, öğle, akşam aynı kimse çalışırdı. Yakında oturuyordum. İki saat arada eve kadar gider, yemeğimi yer, derhal radyoya döner ve işime devam ederdim (Ünsal ve Şahin, 2008, s. 10).

Emel Gazimihal'in ve çalışma arkadaşlarının koşullarının zorluğu ve yoğunluğu içerisinde büyük bir özveri ile hareket ettiği bu ifadelerinden anlaşılmaktadır. Özellikle yeni kurulan Cumhuriyet'i temsil ettiklerinin ve kamu yayıncılığı gerçekleştirdiklerinin bilinciyle hareket eden radyocular, bir yandan dönemin ruhunu yakalayarak mesleki sorumluluklarını yerine getirmiş öte yandan zorlu koşullarla başa çıkmaya çalışmışlardır. Bu da ancak Emel Gazimihal'in aşağıda ifade ettiği gibi mesleğe duyulan derin bir sevgi ve saygı ile mümkün hale gelmiştir:

Ancak bu mesleği severseniz ve fedakârlık yaparak çalışmaya razıysanız, bu mesleğe giriniz. Eğer sevmezseniz imkânı yok bu meslekte muvaffak olunamaz (TRT, 2020a, s. 29).

Radyonun bu ilk dönemleri “radyo alıcısı olanların, gözlerini bile kırpmadan, radyonun başından ayrılmadığı” zamanlardı. “Yetişmiş hocaları” olmayan “her şeyi sıfırdan başlayarak kendileri oluşturan” ve “bütün Türkiye’nin onları kısa zamanda tanıdığı ve çok sevdiği; güzel ve doğru konuşmayı, bir ölçüde onlardan öğrendiği” spikerler (Yazgan, 2014, s. 69) söz konusu zorluklarla bu durumun farkında oldukları için başa çıkıyor görünmektedir. Halka seslenmek, onları bilgilendirmek ve iyi müzikle buluşturmak ve hatta bunu yaparken Cumhuriyet’in de bir anlamda sesi olmak kısıtlı koşullar altında çalışmanın zorluklarını aşmada bu anlamda etkili olmuştur.

### “İşte En Güzel Hatıram”: BBC Deneyimi

Şirket döneminde İstanbul Radyosu’na göre Ankara Radyosu daha az düzenli yayın yapabilmiş, vericilerin zayıflığı nedeniyle kimi zaman faaliyet gösterememiş, dokuz yılda altı kez yer değiştirmiştir (Kocabaşoğlu, 1980, s. 31-49). Ancak PTT’ye devredildikten sonra, Ankara Radyosu’na daha çok önem verilmiş, güçlü vericilere sahip modern bir radyo stüdyosu için çalışmalar hız kazanmıştır. Öte yandan bu iyileştirme çalışmalarına radyo ekibinin yaklaşık 6 ay boyunca BBC’de eğitim görmesi de eklenmiştir. Böylece nerdeyse on yıldır el yordamıyla ilerleyen radyoculuk faaliyetleri ilk kez profesyonel eğitim ile desteklenmiştir. BBC’ye gidecek olan ekibe son anda dâhil olan Emel Gazimihal için ise bu deneyim mesleki hayatının en güzel hatırası olarak da yerini alacaktır.

Spikerliğe başlamasının üzerinden henüz bir ay geçmiştir ki Emel Gazimihal dönemin milletvekilinden gece haberlerini okuduktan sonra bir telefon alır:

Bir gün radyoda gece 11’de haberleri okuyorum. Haberler biter bitmez Veli Kanık Bey müthiş bir telaşla stüdyoya geldi. “Emel çabuk gel seni telefondan istiyorlar, vekil beyin kalem mahsus müdürü, soruları var sana”. Telefona geldim, saat 11’den sonraydı. Kalem Mahsus Müdürü Ali Çetinkaya. Uzun uzun sualer sormaya başladı. Lisan biliyor musun, müzikle alakan var mı, aklınıza gelen her türlü soru... Hatta o sıralarda dayımın kızının evinde kalıyordum. Onları

dahi tahkik ettiler. Kimdir, nedir, nerede çalışıyor falan uzun uzun böyle... Ve “peki efendim” deyip telefonu kapadılar. Veli Bey, rahmetli gene heyecan içinde “acaba ne olacak, nedir bu telefonun sonu falan”... O sıralarda da tesadüfen tabi hepimiz biliyorduk, duyuyorduk, yeni radyo binası ve istasyonu için İngiltere’nin Marconi Şirketi ile bir anlaşma yapılıyordu. Ve o günlerde de anlaşma imzalanmıştı. Ben böyle birden bire dedim ki “galiba” dedim “bu bizim yeni yapılan anlaşmayla alakalı Veli Bey, hiç üzülmeysin” dedim. “Herhalde bana da bir şey teklif edecekler bu anlaşmada” dedim (TRT Radyo Fiziksel Arşivi).

Söz konusu anlaşma teknisyen ve mühendislerden oluşan radyo ekibinin BBC Radyosu’na eğitim amaçlı gönderilmesi üzerinedir. Ankara Radyoevi’nin tamamlanmasına aylar kala bu anlaşma bir başka açıdan da önemlidir. O zamana kadar profesyonel olarak hiçbir eğitim almadan gerek İstanbul gerekse Ankara radyolarında görev alan teknikerler ve spikerler, ilk kez hem de BBC gibi dönemin en iyi radyo kuruluşunda eğitim almaya gönderilecekti. Radyonun Türkiye tarihinde önemli bir yeri olan bu adım, uluslararası ilişkiler hakkında ve radyonun ülkedeki geleceğine dair önemli ipuçları taşımaktadır. Mustafa Kemal Atatürk’e sunulan ilk anlaşmada spiker olarak Gazimihal’in de eğitime gönderilmesi konusunda herhangi bir şey yoktur. Anlaşma Atatürk’e sunulduktan sonra BBC’ye gidecek olan ekibe Atatürk’ün kararıyla dâhil olduğunu öğrenen Gazimihal hikâyesine şöyle devam eder:

(...) O gün yapılan anlaşmayı, şartnameyi, Ali Çetinkaya, vekilimiz, Atatürk’e götürmüş. Atatürk bu şartnameyi okumuş. Şartnamede dört teknisyen ve başmühendis İbrahim Şükrü Bey ve Hayrettin Hayreden Bey İngiltere’ye staj için gönderilecekler. Bunun üzerine Atatürk, şartnameyi okuyor ve kendisine diyor ki, Ali Çetinkaya’ya “Burada spikerine ait bir şey görmüyorum” diyor. “Efendim, şartname-mizde böyle bir şey yoktu, konuşulmamış daha evvelden”. “Hayır” diyor “Spikerin de İngiltere’ye staja gönderilmeli” diyor. Tabi daha sonra ben Atatürk’ün yaverlerinden birisi babamın dostuymuş, ondan öğ-

rendim bu detayı. Ve hemen Ali Çetinkaya Marconi repesantlarına gidiyor diyor ki Atatürk böyle bir şey istiyor. Onlar da hemen BBC ile temasa geçiyorlar ve benim de teknisyen ve müdürlerle ve mühendislerle birlikte BBC'ye staj yapmam için gönderilememe karar veriliyor (TRT Radyo Fiziksel Arşivi).

Gazimihal için ise bir Cumhuriyet kadını olarak bu eğitimin farklı anlamları da olacaktır. İngiltere'ye belki bir radyocu olarak gitmektedir ancak öte yandan henüz çeyrek asrını dahi doldurmuş bir Cumhuriyet Devleti'ni de temsil eden bir kadın olarak orada bulunmaktadır. Nitekim BBC'de eğitim gördüğü süre zarfında bu durum kendisine İngiliz gazetecilerin yoğun ilgisi ile sürekli hatırlatılacaktır. Bu ilgiyi Emel Gazimihal şöyle anlatır:

Londra'dayken her gün aşağı yukarı sabahtan akşama kadar gazeteciler geliyorlardı. Ve bir Türk kadınının böyle hem de Londra'ya BBC'ye öğrenmek üzere gelmesine hayret ediyorlardı (TRT Arşiv, 2020, 13 Şubat).

Söz konusu dönemde Batı'ya yapılan eğitim amaçlı da olsa bir anlamda diplomatik de olan bu seyahatin BBC basınında da epey yer almasının ve yankı uyandırmasının bir başka anlamı da o dönemde ne BBC Radyo'da ne de dünyanın herhangi bir radyosunda kadın haber spikeri olmayışıdır. Kadın erkek eşitliğinin erken Cumhuriyet döneminde Batı'ya fiilen gösterildiği bu ziyaretin anlamını Gazimihal'in sözleriyle de teyit etmek mümkündür:

Ve beni Londra'ya gönderiyorlar. 37 senesinin Eylül ayında, BBC'ye gidiyorum. Oraya gittiğim zaman düşünün ki daha BBC'de kadın spiker yok. Yalnız "kadın saatini" yapan bir arkadaş ki o da kurstaydı bir de "çocuk saatini" yapan bir kadın var. Spiker olmak şöyle dursun, yani haber okumak şöyle dursun daha doğrusu, spikerlik dahi yapmıyorlar, yalnız erkekler çalışıyor. Hatta diyebilirim ki o zaman araştırmalarımıza göre dünyada haber okuyan kadın spiker yok. Ve bunu çok gururla, kıvançla söyleyebilirim ki ilk haber okuyan kadın spiker ben oldum (TRT Radyo Fiziksel Arşivi).

TRT Radyo fiziksel arşivinde bulunan bir ses kaydında emel Gazimihal, “25 yıllık spikerlik mesleğimde şüphesiz acı ve tatlı birçok hatırlarım vardır. Ben sizlere bu meslekte 25 yıl kalmama sebep olan en kıymetli hatıramı anlatmak isterim” der ve Atatürk’ün spiker olarak kendisinin de BBC’ye gidecek ekibe katılmasını isteyen hikâyeyi anlatır. Gece haberlerini okuduktan sonra kendisi gelen telefon, nitelikleri ve ailesine yönelik soruşturmalar ve nihayetinde ertesi gün ailevi durumunun Londra’ya gitmesinde bir engel olup olmadığına yönelik soruya verdiği heyecan dolu olumlu cevabı sonunda mesleğine yönelik aldığı kararı radyoculuk yıllarının en güzel hatırası olarak aktarır:

Tabii büyük bir heyecanla ne cevap verdiğimi tahmin edersiniz. İşte o gün gücümün yeteceği güne kadar spikerlikte kalacağıma kendi kendime söz vermişim. Bu sözümü de yerine getirebildiğim için çok mesudum. İşte en güzel hatıram (TRT Radyo Fiziksel Arşivi).

### **Savaş Döneminde Spikerlik: “Tıkırtılar” Arasında Ajans Haberleri**

Türkiye’de radyonun tarihi iki savaş arası dönemde başlamış ve gelişmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda Cumhuriyet rejimine geçişin ardından, radyonun dünyada kullanıma başlandığı tarihin üzerinden çok geçmeden ülkemizde de ilk radyo istasyonları kurulmaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında özellikle maddi zorlukları karşısında alınan bu ilerici karar ile radyo yayınları başlamıştır. Bu erken hamlede bir bakıma modernleşmenin ve toplumsal dönüşümün bir aracı olarak radyonun da payı vardır. Bu dönemde radyonun, milli kimliğin inşasında, kültürel değerlerin yayılmasında ve halkın rejime entegrasyonunda etkin bir rol üstlendiği söylenebilir. Ancak savaş döneminden çıkılmış olması ve bahsedildiği üzere maddi kısıtlılıklar İstanbul ve Ankara radyosunu uzun bir süre modern stüdyolardan, güçlü alıcılardan, eğitimli kadrolardan mahrum bırakmış; radyolar, deyim yerindeyse çalışanların bireysel çabalarıyla işlemiştir. Kocabaşoğlu’nun vurguladığı üzere 1927-1936 arası dönemde radyo yayıncılığının pek çok zorluğu vardır:

PTT’nin sağladığı 5/7 KW gücünde vericilerle Ankara ve İstanbul’daki Büyük Postanelerin birer odasından

yayın yapacaksınız. Sesiniz Ankara ve İstanbul'un il sınırlarını yalnızca bazı iyi hava koşullarında nadi-ren aşacak. Ses kalitesini artırmak için mikrofonun üzerine ipekli bayan çorabı asacaksınız. Bir dönem yayın yaptığınız Ankara Palas'ın mutfağına bitişik odada çatal bıçak sesleri mikrofonta yansiyacak. Du-rum buydu (Kocabaşoğlu, 2020, s. 381).

Bu ifadeler, gerekli fiziksel koşullar tam olarak sağlanmadan radyoculuk yayınlarının hızla hayata geçirilmesinin o dönemde radyonun Cumhuriyet rejimi için ne denli kritik bir kitle iletişim aracı olduğunu da vurgulamaktadır. Belirtildiği gibi, iki savaş arası dönemde ekonomik koşulların iyi bir radyo istasyonu kurmaya yeterli olmasını beklemek, önemli bir iletişim aracını halka ulaştırılmayı ciddi şekilde geciktirecektir. Hâlihazırda radyonun gerek yeni rejim gerekse halk için öneminin farkında olan radyo çalışanları ise bu koşullara rağmen görevlerini en iyi şekilde yerine getireceklerdir.

Esasen bu koşullar yıllar içerisinde ilk halinden elbette sürekli daha iyiye doğru gitmesine rağmen, sürecin yavaş ilerlediği söylenebilir. Örneğin 1934 yılından 1938'e kadar Ankara radyo istasyonunda görevli olan Ercüment Behzat Lav, Ankara Palas'ın bodrum katındaki stüdyonun çalışma koşullarını Kocabaşoğlu'nu destekler biçimde şöyle aktarır:

Yer altında, bodrum katında karanlık basık tavanlı, havasız bir yer, "kırmızı perdeli, tozlu eprik mutfağın bitişliği" o mutfaktan satır sesleri gelirdi. Aşçıbaşının keyfine göre kıymayacağı etleri kıyması tutardı herhalde ki, biz tam yayına başladığımız zaman aşçıbaşının satır sesleri gelirdi (TRT, 1990, s. 13).

Ankara Radyosu'nun Ankara Postanesi'nin bodrum katında başlayan serüveni, Radyoevi'nin 1938 yılında açılmasına kadar çeşitli küçük odalarda, bağ evinde, bir apartman dairesinde başka bir deyişle zaten hiçbir zaman tam anlamıyla stüdyo olmayan yerlerde devam etmiştir. Gerçek anlamda bir ses yalıtımının bu anlamda nerdeyse lüks olduğu söylenebilir ki Emel Gazimihal de stüdyodaki mevcut ses yalıtımının eldeki imkânlarla gerçekleştirildiğini şöyle ifade eder:

O zamanki müdürümüz Veli Kanık Beydi. Orhan Veli'nin babası. İlk stüdyoya girdiğim zaman stüdyo ses geçirmemesi için dört duvarı halılarla kaplıydı. Buna rağmen tabii sokaktaki satıcıların sesleri geliyordu (TRT Arşiv, 2020, 13 Şubat).

Dönemin imkânlarını açık biçimde aktaran bu ifadeler, Gazimihal'in ve kendisi gibi spiker arkadaşlarının özellikle ses yalıtımının zayıflığı konusundaki yaşanan zorlukları anlatmaktadır. Gazimihal'in bir başka anısı ise stüdyoda farklı sorunların da yaşandığını ancak tüm bunlara rağmen, icra ettiği mesleğinin sorumluluğunun bilincinde olarak nasıl hareket ettiğini de göstermektedir:

Gece saat 11, ben haberleri okuyorum. Çok heyecanlı bir haberdi harp hakkında. Bir aralık ben konuşurken tıkr tıkr bir şeyler oluyor. Susup etrafıma bakıyorum, ses kesiliyor. Hoparlörün arkasına rahatlıkla bir insan saklanabilirdi. Ben haber okuyorum, tıkrıtı devam ediyor, ben susuyorum, tıkrıtı kesiliyor. Heyecanlandım. Plakları da biz kendimiz çalardık, altında da küçük bir kâğıt sepeti. İçinde de bir fındık faresi... Düşünün ben fareden korkan birisi olmuş olsaydım ve heyecanla bağırılmış olsaydım... Düşünün artık Türkiye'nin halini... Tasavvur edebilirsiniz, tam savaş sırası... İşgale mi uğradık diyeceklerdi (Ahıska, 2018, s. 62).

İnsani bir korkunun mikrofonda olma sorumluluğunun önüne geçmesine izin vermeyecek ölçüde profesyonel davranan ve mesleğinin başından itibaren canlı yayınların önemini farkında olan Gazimihal, radyo yayıncılığında daima ciddiyet ve özveriyle hareket ettiğini teyit eden bir anısını aktarmıştır. Pek çok dinleyicinin o an radyolarının başında olduğunu ve kendisini dinlediklerinden emindir ve olumsuz bir duruma yol açmamak adına kontrolü kaybetmemeye çalışmıştır.

İkinci Dünya Savaşı döneminde Gazimihal'in deneyimlediği şeyler maalesef her zaman bu denli nükteli olmayacaktır. Örneğin bir başka anlatısında savaşın gerçekliğini, savaş döneminde dünyada önemli bir kitle iletişim aracı haline gelen radyoda spikerlik yapmanın ağırlığını hissetmemiz mümkündür:

Bütün gayretimizle hepimiz çalışıyorduk. Ne servis arabalarımız vardı ne de radyoda yemek yeme imkânı. Sabah karanlığında 15-20 dakika yürüyerek Ankara'nın soğuk kış günlerinde radyoya geliyor istasyonu açıyor, haberlerimizi okumaya başlıyorduk. Harp içinde radyoda birçok tedbir alınmıştı. Masamızın altında gizli bir yere düğme koydular. Herhangi bir radyonu işgali halinde bize birisi gelip zorla yayın yaptırmak isterse biz belli etmeden o düğmeye basacak sinyal verecektik. Yukarıdakiler kırmızı işareti bozmadan yayını keseceklerdi (Ünsal ve Şahin, 2008, s. 11).

Türkiye Cumhuriyeti olarak 1939 yılında başlayan ve 1945'e kadar devam eden İkinci Dünya Savaşı'na dâhil olmamamıza rağmen, dünyadaki savaş koşullarının ülkelerin ekonomisinde yarattığı tahribattan etkilenilmiştir. Şirket dönemi ve devlet döneminin ilk yıllarında radyo yayıncılığı, teknik imkânlar ve altyapı yetersizliğine rağmen büyük bir heyecan ve hevesle devam etmektedir. Üstelik hatırlamak gerekir ki Birinci Dünya Savaşı'ndan yeni çıkmış, eski rejim yıkılarak Cumhuriyet kurulmuş, aradan yirmi yıl geçmiştir ki İkinci Dünya Savaşı başlamıştır. Tüm bunlar olurken, bu iki büyük dünya savaşı arasında geçen bir dönemde Türkiye'de radyo yayıncılığı ayakta kalmaya çalışmaktadır. Bu da elbette dinleyicilerin de destekleriyle mümkün olmuştur. Ankara Radyosu'nun yeni binadaki deneme yayınları sırasında dinleyiciler Gazimihal'den şu anonsu İngilizce, Fransızca ve Türkçe olarak duymaya alışiktir:

Burası tecrübe yayını yapan kısa dalga Ankara Radyosu. Dalga uzunluğu... Sayın dinleyicilerimiz bizi nasıl duyduklarını bir kartla Ankara Radyosu, Ankara, Türkiye adresine bildirirlerse çok müteşekkirlersiniz (TRT Radyo Fiziksel Arşivi).

Ülke dışına kısa dalgalarla yayın yapan Ankara Radyosu'nda dinleyicilere sesin nasıl ulaştığını belirlemek adına yapılan bu anons ile dinleyicilerle etkileşim kurulur. Bir söyleşisinde Gazimihal bu anonsların savaş zamanlarında da yerlerine ulaştığını kanıtlayan anekdotlar anlatır:

Kısa dalgamız saat 6'dan gece 10'a kadar devam ederdi ve biz bu yayınlar başladığı zaman, yani yeni radyo yayınlara başladığı zaman, 4 lisanda anons yapardık: Türkçe, Fransızca, İngilizce ve Almanca olarak. Tabi bütün dünya diyebilirim, bizimle alakalıydı ve hep mektuplar alırdık. Bilhassa kısa dalgadan da sesimiz tabi daha uzaklara gittiği için sık sık mektuplar alırdık. Hele harp senelerinde, harp başladığı zaman düşünün ki ... hattındaki askerlerden, subaylar falan tabi. Hepsinden mektuplar gelirdi ve bizden çalınmasını arzu ettikleri plakların isimlerini yazarlar ve bize şu tarihte dinleyeceğiz bu plağı çalar mısınız diye mektuplar gelirdi. Tabi bu istekleri hep yerine getirirdik. Hakikaten harp içinde çok ilginç olan taraf -biz tabi biliyorsunuz tarafsızdık harp içinde- taraf tutmadığımız için birçok devletlerden mesela İngiltere, Amerika, Almanya, Rusya, birçok büyük devletlerden kimseler gelirlerdi ve radyoda gece saat 12'de yayın bittikten sonra haftada iki defa Pazartesi Perşembe günleri kısa dalgadan yabancılar tarafından yayın yaptırırđık. Mesela tanınmış şahsiyetler gelirler devlet adamları, sefirler... Bunlar hep Türkiye hakkında konuşurlardı. Türkiye'deki izlenimlerini yansıtırlardı dünyaya karşı. O zaman haberler ajanstan gelirdi, Anadolu Ajansı'ndan gelirdi (Vefakâr, 2024, 12 Ağustos).

Radyonun uluslararası ilişkilerde etkin biçimde kullanıyor olduğunu da açıklayan bu ifadeler bir yandan cepheadeki askerlerin isteklerini ve mesajlarını iletirken öte yandan radyonun farklı ulus devletlerden bürokratların canlı yayınlara katılımlarını kapsayan bir iletişim aracı olarak işlev gördüğünü de ortaya koymaktadır.

### **Spikerlik Mesleği Üzerine...**

Yirmi beş yıllık meslek hayatına 1962 yılında emekliye ayrılarak veda eden Emel Gazimihal, bu süre zarfında radyoya sayısız katkılar sunmuş ve çok değerli anılar biriktirmiştir. Henüz dünyada cinsiyet eşitsizliğini açıkça gösterir biçimde kadın haber spikeri yok iken, Türkiye Cumhuriyeti'nin en erken döneminde bir kadın olarak haber spikerliği ile radyoculuğa başlamış ve BBC'de eğiti-

me gittiği dönemde ilgi odağı olmuştur. İlerleyen yıllarda mesleğini en iyi biçimde ve ilk günkü heyecanı ile sürdüren Gazimihal, ardından gelen meslektaşlarının eğitiminde önemli rol oynamıştır. Baş spiker olarak görev yapmış, radyoya alınacak yeni spikerler için açılan sınavlarda jüri üyeliği yaparak emekli olduktan sonra başlayan TRT Radyo dönemine katkı sunmuştur.

Mesleğinden ayrılmasının üzerinden on beş yıl geçmiştir ve kendisiyle bir radyo röportajı yapılmıştır. Röportajı gerçekleştiren spikerin spikerlik mesleğine yönelik sorduğu sorulara cevap veren Emel Gazimihal, ayrıldıktan sonra mesleğin icrasına yönelik eleştirilerini ve önerilerini dile getirmiştir. Spikerin “Efendim bugün de radyo dinlediğiniz ve çoğu da öğrenciniz olan spikerleri izlediğinizi biliyoruz. Biraz bizleri eleştirir misiniz?” sorusuna şu yanıtı verir:

Bazı arkadaşlar konuşmalarına dikkat etmiyorlar bence. Yani daha iyi olmaya gayret etmiyorlar gibi geliyor ve bunu da biraz diyebilirim ki yayının cansız oluşu neden oluyor bana öyle geliyor yahut bilmiyorum (TRT, 2020b, s. 108).

Bant teknolojisinin olmadığı dönemlerde yıllarca canlı yayın gerçekleştirerek radyoculuğu tecrübe etmiş biri olan Gazimihal’in bu sözleri anlaşılmalıdır. Hataya yer bırakmayan canlı yayınlarda dinleyenlerine en iyi Türkçe ile haberleri aktarmaya gayret eden, üstelik bunu belli bir dönem fiziki koşulları yeterli olmayan stüdyolarda yapmaya çalışan spikerlerden biri olarak dünden bugüne doğru bakmaktadır Gazimihal. Röportajı verdiği dönemde spikerler teknik ve fiziki anlamda oldukça iyi durumda olan stüdyo koşullarında çalışmaktadır ve buna rağmen gerekli özeni göstermiyorlardır. Gazimihal bunun sebebinin “nasıl olsa bir hata yaparsam düzelir kanaatindedir ve bu yüzden spikerde her zaman söylediğim gibi doğru konuşmak ve iyi yayın yapmak heyecanı kalmıyor” biçiminde açıklar (TRT, 2020b, s. 108). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Gazimihal’e göre bant yayınları, spikerlere hatalarını sonradan düzeltebilmeleri için bir imkân sağladığından işlerine gösterdikleri özen ve dikkati olumsuz etkilemektedir. Dolayısıyla, böyle bir yorum, Gazimihal’in mesleki disiplin ve profesyonelliğe yönelik fikirlerini de açıkça göstermektedir. Ona

göre, spiker ve dinleyici arasındaki doğrudan ilişkiyi kuran tek araç sestir ve spikerlik mesleğinde ihtimam gösterilmesi gereken birincil unsur olarak mikrofondan dinleyicilere yönelen hitap gelmektedir. Gazimihal'in şu cümlelerle bu önemin altını çizer:

Mikrofondada sunucu halkla karşı karşıyadır onun takdim edişi başka türlü oluyor. Halktan bir şey kazanıyor karşılıklı bir hisler yani gözde görüyor hâlbu ki mikrofondada küçücük bir hata doğrudan doğruya dinleyicinin kulağına hitap ettiği için derhal dinleyiciyi rahatsız ediyor (TRT, 2020b, s. 108).

Çalıştığı yıllar boyunca kamu yayıncılığı bilinciyle hareket etmiş bir spikerin dinleyenleri ve halkı önemsemesi, dinleyiciyle duygusal bir bağ kurması, beklentilerini dikkate alarak aynı zamanda saygı göstermesi kendisinden sonra gelen spikerleri de etkilemiştir. TRT döneminden önce Ankara ve İstanbul Radyosu'nda spikerlik sınavlarında jüri başkanı ve üyesi olarak da yer alan Gazimihal ile birlikte çalışma fırsatı bulan ve 1959 yılında İstanbul Radyosu'nda spikerlik yapmaya başlayan Özgül Beyazıt Kıvanç'ın ifadeleri dinleyicilere yönelik bu yaklaşımın aktarımını pekiştirmektedir:

Biz Suna'yla (Selen) birlikte sınavı kazandığımız zaman İstanbul Radyosu'nda Türkiye Radyolarının en önemli isimleri çalışıyordu... Dürnev Tunaseli, Emel Gazimihal, Doğan Soylu, Altın Soylu o günkü en ünlü spikerlerimizdi. Biz çok şanslı bir ekip olarak onlarla birlikte yetiştik. [...] Türkçeye ve mesleğe saygılı olmak, milyonlarca kişiye seslendiğini bilmek, bir anlamda kendi dilini müziğiyle, vurgularıyla doğru olarak konuşabilmek spikerlik görevinin en önemli unsurlarından biridir... (TRT, 2000, s. 111).

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde radyo yayıncılığına başlamak, bir anlamda henüz yerleşmekte olan yeni rejimin niteliklerini halka aktarmak anlamına da gelmektedir. Radyonun ilk çalışanları ve dinleyiciler için adeta bir radyo okulu gibi geçen bu dönemde gerek haber saatleriyle ve sözlü programlarla gerekse müzik yayınlarıyla, Cumhuriyet'in temsili bir radyoculuk dönemi coşkuyla

yaşanmıştır. Gazimihal'in Ankara Radyosu'ndan İstanbul Radyosu'na geçtiği dönemde birlikte çalıştığı arkadaşı Nevzad Atlığ'ın, o dönemdeki çalışma ortamını anlatması ve hitap estetiğine verdiği önem mesleklerine ve dinleyicilerine gösterdikleri saygıyı ifade eder niteliktedir:

Çok severek çalıştım orada... İstanbul Radyosu mimari olarak o zaman çok sevimli, çok güzeldi. Orada Faruk Yener olsun, Baki Süha olsun, Salih Akgöl olsun, Tarık Gürcan, Emel Gazimihal olsun, hepimiz el ele, gönül gönüle bir çekirdek kadro, programların büyük ölçüde estetiğini de düşünerek çalışıyorduk (TRT, 2000, s. 65).

İstanbul Radyosu'nda bir dönemin çalışma ortamını içtenlikle betimleyen bu ifadelerde, spikerler ve radyo çalışanları arasında, yalnızca bir iş ilişkisinin değil, aynı zamanda güçlü bir dostluğun da kurulmuş olduğu görülmektedir. Türkiye'nin radyo yayıncılık tarihinin başlarından itibaren niteliğin ve estetiğin sürekli ön planda tutulduğu söylenebilir. Spikerler, seslerini sadece iletmekle kalmayıp, programlarında sanatsal bir duyarlılıkla icra etmişler, teknik ve fiziki koşulların zorluğuna rağmen profesyonellikten de ödün vermemişlerdir.

Emel Gazimihal, 1962 yılında kendi isteğiyle emekli olduğunda, meslek hayatında 25 yılı doldurmuştu. Meslek arkadaşlarının düzenlediği bir veda gecesi ile uğurlandı. Safiye Ayla, düzenlenen bu geceyi biraz da serzenişle şöyle anlatır:

Başspikerimiz Emel Gazimihal emekli oluyor. Atatürk'ün 1930'lu yıllarda İngiltere'ye, BBC'ye staj için gönderdiği zaman BBC'de (dünyada demektir) haber okuyan kadın spiker yok. Türkiye'nin ve Dünya'nın ilk kadın haber spikeri. Yönetimden çıt yok. [...] Bir küçük toplantı yapamaz mı? Bir fincan çay olsun ikram edilemez mi? [...] Radyodan ayrılarak özel sektöre geçen, Dürnev Tunaseli, Alkan Soykök, Altın Soylu finanse ettiler geceyi. Doğan Soylu'nun Hilton'a nazır lojmanında. [...] Tren vagonunu andıran lojman dairenin o küçücük salonunda çok güzel

bir uğurlama sunduk Emel Hanım'a (TRT, 2000, s. 98-99).

Gazimihal ile emekliliğinden sonra radyoda gerçekleştirilen röportajın sonunda spiker kendisine teşekkür ettiğinde dile getirdiği "Ben çok teşekkür ederim. Çünkü mikrofon karşısında bulunmak benim için en büyük sevinç kaynağıdır" ifadeleri, üzerinden yıllar geçmesine karşın hala aynı hislerle spikerlik mesleğine bağlı olduğunun dışavurumudur.

### Sonuç

Emel Gazimihal, spikerlik yaşamı boyunca radyonun ülke tarihindeki gelişiminin hem tanıklarından hem de aktörlerindedir. Çalıştığı dönemlerde mesleğinin saygın icracılarından biri oldu ve pek çok yeni spiker adayının yetişmesine hoca ve jüri üyesi olarak katkı sağladı. Gazimihal, 1998 yılında 86 yaşındayken İstanbul'da kaldığı huzurevinde hayatını kaybettiğinde geride saygın bir spikerlik ve radyoculuk tarihini miras bırakmıştır.

Radyo işletmelerinin şirketten devlete geçtiği ilk dönemlerde, henüz radyo on yaşında bile değilken, Gazimihal mikrofon başına geçmiştir. Üstelik bunu, radyoculuk bilgisi olmadan ve radyonun teknik ile fiziki koşullarının yeterince iyi olmadığı bir dönemde yapmıştır. Hem kendi anılarından hem de meslektaşlarının aktarımlarından anlaşıldığı üzere, bu dönemde başlangıç yıllarındaki amatör ruhunu hiç kaybetmemiştir.

BBC'deki eğitimi, savaş yılları boyunca mikrofonun davetsiz misafirlerine karşı serinkanlılığını koruması ve mesleğinin son dönemine kadar amatör ruhunu kaybetmemesi, mesleğine sevgi ve tutkuyla bağlı olduğunu göstermiştir. Her fırsatta, bu işte muvafak olmanın onu sevmekten geçtiğini dile getirerek meslek sevgisini ifade etmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında bir kadın olarak BBC'ye gönderilmenin kıvancını ise röportajlarında "en güzel hatıram" olarak defalarca vurgulamıştır.

Emel Gazimihal'in hayatı ve radyoculuk mesleği üzerine farklı kaynaklardan derlenen bilgilerle oluşturulan çalışmada, birincil ve ikincil kaynaklardan elde edilen anılar, ses ve görüntü kayıtları gibi materyaller ekseninde Gazimihal'in radyoculuk tarihimize-

ki önemli yeri bütüncül bir şekilde gösterilmektedir. Gazimihal'in hem radyoculuk alanına hem de dönemin sosyal ve kültürel hayatına yaptığı katkıları ortaya koymaktadır.

**Kaynakça**

- Ahıska, M. (2018). Radyonun sihirli kapısı: Garbiyatçılık ve politik öznellik. Metis.
- Akçakaya, A. (2020). Dünden Yarına Türkiye Radyoları. TRT Akademi, 5(9), 406-417.
- Douglas, S. J. (2021). Radyonun ilk zamanları. D. Crowley ve P. Heyer (Ed.), İletişim tarihi: Taş devri sembollerin den sosyal medyaya (Çev. B. Ersöz) (s. 257-266). Siya sal.
- Kocabaşoğlu, U. (1980). Sirket telsizinden devlet radyosuna: Trt öncesi dönemde radyonun tarihsel gelişimi ve Türk siyasal hayatı içindeki yeri. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi.
- Kocabaşoğlu, U. (2020). Trt dönemi öncesi Türk radyo tarihi. TRT Akademi, 5(9), 377-387.
- TRT. (1990). Dünden bugün'e radyo-televizyon (1927-1990). Ajans-Türk.
- TRT. (2000). İstanbul radyosu: Anılar, yaşantılar. Yapı Kredi.
- TRT. (2020a). Türkiye radyoları. TRT Akademi, 5(9), Sayı eki.
- TRT. (2020b). Trt İstanbul radyosu 70. yıl özel yayını. İstanbul radyoevi müzesi.
- TRT Arşiv. (2020, 13 Şubat). Emel Gazimihal. Facebook. [https://www.facebook.com/trtarsiv/videos/emel-gazimihal/539803143305296/?locale=tr\\_TR](https://www.facebook.com/trtarsiv/videos/emel-gazimihal/539803143305296/?locale=tr_TR)
- Ünsal, F. ve Şahin H. (2008). 80 yılın sesi: 1927'den 2007'ye "spikerlik". TRT.
- Vefakâr. (2024, 12 Ağustos). Emel Gazimihal - Radyo anıları. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=aV1wYD\\_9wCM](https://www.youtube.com/watch?v=aV1wYD_9wCM)
- Yazgan, T. (2006). Önce radyo vardı: Bir halk üniversitesi Ankara radyosu ve diğerleri (1928-2005). Tekin.
- Yazgan, T. (2014). Önce radyo vardı: Deneme yayınları ve son raki yıllar (1927-2014). BYEGM.

## Sinemamıza Özgü Temel Problemleri Açığa Vuran Bir Yönetmen: Remzi Jöntürk

Çağdaş Emrah Çağlıyan<sup>1</sup>

### Giriş

Sinemanın, genel olarak ekonomik koşullardan en çok etkilenen bir sanat dalı olduğunu söyleyebiliriz. Bir film çekmek, her zaman için oldukça masraflı bir uğraştır ve bu masrafın karşılanma biçimi, çekilen film üzerinde doğrudan etkili olur. Ülkemiz sineması, bu etkilerin çok açık bir şekilde gözlemlenebileceği koşullar altında gelişmiştir. Bir dönem çok sayıda film üretimi yapılmasına karşın, sinemamızın endüstriyel bir altyapıya kavuşmasında da, günümüzde adı halen anılan yönetmenlerin sayısının çok sınırlı olmasında da bu koşulların izini bulabiliriz. Bu doğrultuda, çalışmamızda ele alacağımız yönetmen de, değişik türlerde onlarca film çekmiş olmasına karşın, yalnızca çok kısıtlı bir kesim tarafından anılmaktadır; üstelik bu anmanın her zaman saygı barındırdığı da söylenemez.

Remzi Aydın Jöntürk'ün çektiği filmlere genel hatlarıyla baktığımızda, dönemin pek çok yönetmeni gibi, onun da hemen hemen her türde filme imza attığını görürüz. Bununla birlikte, bu filmlerin yalnızca çekildiği türe özgü kalıplara uymakla kalmadığı ve çekildiği dönemin izlerini barındırdığı açıktır –ki bu durum tür sinemasının geneli için de geçerlidir. Bilindiği üzere, sinemada belirli bir döneme özgü şartları yansıtmak, belirli bir türe özgü öykü ve çatışma yapısını kullanarak mümkün olur ve bu öykülerde açığa çıkan şey, aslında, bu öykülerin işlendiği filmlerin çekilmesine zemin hazırlayan özgül bağlamdır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, sinemamızın içinde geliştiği bağlam, yalnızca çok sınırlı sayıda yönetmenin öne çıkabilmesi için elverişli bir ortam oluşturmuştur. Bunun ardında, sinema geleneğimizde genellikle benzer öykü kalıplarının kullanılması ve yönetmene yaratıcılığını sergileyeceği pek bir alan bırakılmaması olduğunu söyleyebiliriz. Ancak kalıplaşmış öykü yapılarının işlen-

<sup>1</sup> Doç. Dr., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, cagdasemrahcagliyan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4013-4727

mesinin ardında, yine ekonomik etkenlerin büyük ölçüde belirleyici olduğunu görürüz. Remzi Jöntürk'ün çekmiş olduğu filmlerin de doğrudan bu ekonomik koşullarca şekillenen kalıplara uygun bir görünüm arz ettiğini düşündüğümüzde, çalışmamıza ilkin bu ekonomik etkenleri irdeleyerek başlamamız yerinde olacaktır.

### **Türkiye’de Film Üretiminin Ardındaki Ekonomik Koşullara Genel Bir Bakış**

Ülkemizde sinemanın başlangıç yıllarından itibaren, bu alana yönelik bir sermaye birikiminin olmadığı bilinmektedir. Bu nedenle, ülkemizde film üretimi, ilkin genellikle ithalatta uğraşan işletmelerin desteği aracılığıyla yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu işletmelerin kar odaklı bir yapıda olması, sinemamızın daha gelişiminin ilk yıllarından itibaren oturduğu eksenini de belirlemiştir; seyirci beğenisi ve filmde elde edilecek gelir başat bir rolde olmuştur. 1940’lı yılların sonunda yerli film üretimiyle ilgili vergilerde indirimle gidilmesi, film üretimini tetiklemiştir; üretimdeki artış sinemada iş bölümünün daha belirgin hatlara sahip olmasını ve sinemanın daha kurumsal bir hale gelmesini getirmiştir. Böylece 1950’lere gelindiğinde, toplumda sinemaya yönelik ilginin yerleşmeye ve yapımların gerektirdiği maliyetin daha hızlı biçimde karşılanmaya başlaması, bölgesel işletmelerin doğmasına aracılık etmiştir. Adana, Ankara, İzmir, Zonguldak gibi illerde kurulmuş olan bölge işletmeleri, eskiden filmin yapımcısına ait olan dağıtım sorumluluğunu üstlenmiş; ilerleyen dönemde ise, filmlerin izleyicilerin ilgi ve beklentisine göre şekillenmesinde belirleyici olmuştur (Tunç, 2012, s. 76).

Bölge işletmeciliğinin oturmaya başlamasıyla birlikte, filmlerin çekimi için gereken sermaye, bono sistemi olarak bilinen yöntem aracılığıyla karşılanmaya başlanmıştır. Bu sistemde, filmin gerektirdiği gider için kaynak gereksiniminde olan yapımcılar, ilkin, bölge işletmecilerinden bono ya da senet olarak kapora alır; sonra piyasada bu bonoları peşin paraya çevirir. Yine aynı yapımcılar, yönetmen, oyuncu, vb. çalışanlarına vadeli senetler aracılığıyla borçlanır; çalışanlar da başkaları aracılığıyla bu bonoları bozdurur. Tahmin edileceği üzere, bölge işletmecilerinin ödenek verdiği yapımlar, izleyicinin ilgisinden ve kendilerine bir kazanç sağlayacağından emin oldukları yapımlar olacaktır. Yapımcıların kendilerine verilen bonoyu bozdurduğu sıcak para sahipleriyle

genellikle dönemin tefeci ve bankerleridir (Tunç, 2012, s. 93). Dolayısıyla, sinemamız bu iki boyunduruk unsuru arasında mekik dokuyan yapımcılar eliyle, tamamen bağımlı bir şekilde varlığını sürdürmüş, bununla birlikte, en üretken dönemine de aslında bu bağımlılık koşulları altında kavuşmuştur.<sup>2</sup>

Görüleceği üzere, ülkemizdeki sermaye yetersizliği, ne bağımsız yapımların ortaya çıkması için elverişli bir ortam oluşturmuş, ne de -Amerika'da olduğu gibi- sinemanın endüstriyel bir yapıya ulaşmasına aracılık etmiştir. Ayrıca, ülkenin genel olarak içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar, uzun süre boyunca devletin de film yapımına ödenek ayırmasına engel olmuştur. Böyle bir ortamda film yapımı için gereken sermayenin karşılanmasında bono sistemi kaçınılmaz bir kurtarıcı olmuş; bu sistem aracılığıyla kısa süre içinde çok sayıda filmin yapılması sağlanmıştır. Bununla birlikte, bölge işletmecileri ve yapımcılar, kar odaklı çalıştıkları için, sinemayı fazla yatırım gerektirmeyen bir kazanç kapısı olarak görmüş; böylece kısa süre içinde film yapımıyla ilgilenen daha çok işletme ve şirket ortaya çıkmıştır. Bu durumun, çekilen film sayısında niceliksel bir artışa neden olacağı açıktır. Kar odaklı çalışma nedeniyle yönetmen ve senaristlerin yapıtları üzerindeki egemenliği kısıtlanmış gözükse de, bu sistem içinde film çeken yönetmenlerin bir bölümü, bono sisteminin kendilerini endüstriyel sinema geleneğine -ABD'deki geleneğe- oranla daha özgür kıldığı iddiasındadır.<sup>3</sup>

Yine de, bu özgürlük iddiasının sorgulanabilir olduğu açıktır. Çünkü büyük bir kuruluşun ya da devletin ideolojik olarak doğrudan tahakkümünden bir yanıyla azade olmuş görünse de, yönetmenlerin dikkate alması gereken başka bir boyunduruk unsu-

<sup>2</sup> Sinemadaki tek büyük sorun, filmlerin çekilmesini mümkün kılan kaynağın tefecilerden alınan borçlar olması değildir; aynı zamanda dönemin devlet politikasının bir gereği olarak döviz sınırlandırması ve ham film dış alımına kota uygulanması da filmlerin değerinin düşmesine neden olmuştur. Yurtdışında genellikle filmler 1'e 3 ile 1'e 4 ham filmle çekilmekteyken, ülkemizde o dönem, izin verilen ham film alımı ancak 1'e 2 oranındadır (Yani 1 saatlik film için en çok 2 saatlik ham film) (Tunç, 2012, s. 78). Dolayısıyla, sahnelerin çekiminde ne yeterli tekrar ne de yeterli plan alabilmek mümkün olmuştur.

<sup>3</sup> Bu iddiayı dile getirenlerden biri Halit Refiğ'dir; ona göre bu sistem, iki temel sinema geleneğinin (ödenegi devletin sağladığı -Sovyetler Birliği'nde görülen- gelenek ile endüstriyel -ABD'de görülen- geleneğin) dışında duran, salt ticari amaç gütmeyen bir halk sineması oluşumunun önünü açmıştır (aktaran Kılıç-Hristidis, 2007, s. 183).

ru vardır: seyircinin beğeni düzeyi. Yeşilçam geleneği içinde film çeken yönetmenlerin bir kısmı, “sermayeye değil emeğe dayandı” için kendi filmlerini “halk sineması”nın bir örneği saymış; bir yönetmenin film yaparken halkın isteklerini göz önünde bulundurmasını yüceltmıştır. Bu nedenle, genellikle vardıkları nokta, popülizm tarafından esir alınmak ve kimi durumlarda ülkenin temellerinin dayandığı devrimci zemini bir kenara bırakmak -ya da yadsımak- olmuştur (Teksoy, 2005, s. 743). Böylece, filmlerde toplumun -kimi zaman bağınazlığa kayan- değer yargılarını genel olarak gözeterek yeri geldiğinde bunları yüceltmek ve filmin içeriğini toplumun algı düzeyine göre ayarlamak önemli bir unsur haline gelir.

Remzi Jöntürk’ün filmlerine baktığımızda da, onun bir yandan Yeşilçam geleneğindeki popülist eğilimleri büyük ölçüde sürdürdüğünü görürüz. Öte yandan, 1970’li yılların ikinci yarısında çektiği filmlerle daha devrimci bir çizgide ilerlemeye çalışır, yine de senaryolarını genel seyircinin algı düzeyini hiçbir şekilde aşmayacak biçimde yazmaya çabalar. Bu durum, onun bu filmlerinin büyük ölçüde didaktik bir tona bürünmesine yol açar. Dolayısıyla, Jöntürk’ün işlediği konularda da, senaryolarının didaktik yanında da, aslında hep içinde filmlerini ürettiği bağlamın belirleyici olduğu göze çarpar. Bağlamın belirleyici rolü, bir yönetmen olarak onun yaratıcı yanını ikincil kılsa da, zor şartlar altında büyük bir özveriyle çekmeyi başardığı filmlere verdiği emek, Jöntürk’ün -ve onun şahsında sinema geleneğimizdeki, isimleri hiçbir zaman öne çıkmamış pek çok yönetmenin- saygı gösterilmesi gereken yanındır. Şimdi onun filmlerini genel hatlarıyla inceleyebiliriz.<sup>4</sup>

### **Çekildiği Dönemin Koşulları Bağlamında Remzi Jöntürk’ün Öne Çıkan Filmleri**

Remzi Jöntürk, Kuleli Askeri Lisesi’nden mezun olduktan sonra, sinema alanına yöneldiğinde kat ettiği ilk önemli aşama, yapımcı ve yönetmen Süreyya Duru ile bir araya gelmesi olmuştur (Scognamillo, 2014, s. 264). İlk Duru’nun filmlerinde yönetmen yardımcılığı ve senaristlik yapan Jöntürk, muhtemelen her türde filme

<sup>4</sup> Jöntürk ile ilgili yazılı kaynaklar çok yetersizdir; bugün artık onunla ilgili bir habere ya da kapsamlı bir değerlendirme yazısına rastlamak çok güçtür, hatta imkansızdır. Bu nedenle Jöntürk ile ilgili araştırmamızı doğrudan onun öne çıkan filmlerinden hareketle gerçekleştireceğiz.

imza atabilme konusunda yabancılık çekmemeyi bir yanıyla ona borçludur.<sup>5</sup> Zaten, kendi başına film çekmeye başladıktan sonra da, Duru'nun pek çok filminin ekibinde yer almayı, bazı filmlerinde onunla birlikte yönetmenlik yapmayı sürdürmüştür. Ayrıca, Süreyya Duru'nun da geçmişte Lütfi Ö. Akad ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerle çalıştığını göz önünde bulundurduğumuzda, Jöntürk'ün ülkemiz sinemasına özgü bir geleneği sürdürdüğü daha açık olacaktır. Bilindiği üzere, yukarıda saydığımız yönetmenler, ülkemizde ulusal sinema geleneği içinde değerlendirilen yönetmenlerdir.<sup>6</sup>

Jöntürk'ün kendi başına çektiği filmlere geldiğimizde, bu filmlerin genellikle Duru'yla birlikte çekilenlere nazaran daha da kısıtlı üretildiğini görürüz. Jöntürk'ü bir yandan yapımcılar tarafından cazip hale getiren, ancak öte yandan onun filmlerinin daha az ciddiye alınmasına neden olan unsur da, onun bu elindeki çok kısıtlı olanaklarla yetinebilmesini mümkün kılan kanaatkar tavrı ve pratik zekasıdır. Üstelik, pek çok filminin belirli bir kesim için yıllar sonra kült statüsünde kabul edilmesine neden olan şey de, büyük ölçüde, yine bu filmlerin dayandığı oldukça düşük bütçeden kaynaklanan sorunlardır. Remzi Jöntürk'ün tüm filmografisine baktığında, 60'ın üzerinde filme imza attığı göze çarpar; ancak bu filmlerin yine önemli bir bölümüne günümüzde ulaşma şansımız

<sup>5</sup> Duru'nun filmografisine baktığımızda, onun melodramdan macera filmlerine, tarihi filmlerden dini filmlere pek çok türde film çektiğini görebiliriz.

<sup>6</sup> Bu sınıflandırma, aslen Halit Refiğ tarafından kullanılmaktadır. Halit Refiğ'e göre, ulusal sinema, devlet ve büyük işletme sermayesinden bağımsız olarak çekilen, ama en nihayetinde yukarıda bahsettiğimiz bono sistemi aracılığıyla finanse edildiği için halkın beğenisine hitap etme zorunluluğunu göz ardı etmeyen bir sinemadır. Refiğ, bu yapılanmayı olumlu bulur ve böylece halkın sorunlarını dert edinmeyi öncelik haline getiren bir halk sineması geleneğinin oluştuğunu dile getirir. Ulusal Sinema geleneğinin başlıca yönetmenleri arasında Akad, Yılmaz ve Refiğ'in yanı sıra Metin Erksan'ın da adını anmak gerekir. Refiğ, Ulusal Sinema terimini, asil olarak, 1960'lı yılların ortalarında kurulmuş olan Türk Sinematek Derneği ve bu derneğin yayını olan Yeni Sinema Dergisi etrafında şekillenen sinema geleneğine karşıtlıklarını vurgulamak için kullanır. Ona göre, Sinematek geleneği içinde yetişmiş olan sinemacılar daha ziyade Batı kaynaklı kuruluşlar tarafından finanse edilmekle birlikte Batıcı bir eğilime sahiptir ve halkın asıl sorunlarından kopuktur (Refiğ, 1999). Bu gelenek içindeki eleştirmen kuşağının adını özellikle öne çıkardığı yönetmenin ise Yılmaz Güney olduğunu belirtmemiz gerekir. Güney'in kendi filmlerini çekmeden önce, Ulusal Sinema geleneği içindeki belli başlı yönetmenlerin bir kısmıyla senarist ve oyuncu olarak çalıştığını anımsadığımızda ise, bu iki gelenek arasındaki farklılığın boyutu konusunda kuşkuya düşmemiz kaçınılmaz olacaktır.

yoktur.<sup>7</sup> Üstelik, geçmişe yönelik genel bir arşiv taraması yapıldığında, doğrudan Jöntürk'e ilişkin bir habere ulaşma imkânımız da yoktur. Dolayısıyla çalışmamızda Jöntürk'ten bahsederken, ana hatlarıyla onun belli başlı filmlerinden hareket edeceğiz ve onun bu filmleri üretmesine zemin hazırlayan toplumsal ve ekonomik bağlama dikkat çekeceğiz.

Remzi Jöntürk'ün ilk çekmiş olduğu filmler, daha ziyade Yılmaz Güney'in başrol oynayıp -bir kısmında da senaristlik yaptığı- gangster ve köy filmleridir. Bunlar arasında Zimba Gibi Delikanlı (1964), Ve Silahlara Veda (1966) ve Sevgili Muhafızım (1970) filmlerini gangster filmleri olarak; Beyaz Atlı Adam (1965) ve Eşkuya Celladı (1967) gibi filmleri ise sinemamıza özgü köy filmleri olarak değerlendirebiliriz. Ve Silahlara Veda filminde, başkarakter, bir silah kaçakçılığı örgütünü açığa çıkaran bir gazetecidir; gönüllü olarak emniyet birimlerine yardım eder. Jöntürk'ün daha bu ilk dönem filmlerinden itibaren, suç örgütleriyle sermaye sınıfı arasında bağ kurduğunu görebiliriz. Sevgili Muhafızım'da ise<sup>8</sup> bir iş adamının kızlarını geçici bir süre korumak için bir tetikçiyi görevlendirmesini ve bu kızların tetikçinin halkçı dünya görüşünden etkilenmesini anlatır. Burjuva sınıfı yozlaşmasını ve bu sınıfın gelecekteki temsilcilerinin -ücret karşılığı sermayedarların korumalığını yapsa da- işçi sınıfına özgü bilince ulaşmış birinin bozulmamışlığından etkilenmesini anlatması bakımından bu film, Güney'in ileride kendi yöneteceği pek çok filmde işlediği konular için ilk örneklerden birini teşkil eder. Yeşilçam'da "zenginlerin yoksullardan öğrendikleri insanlık dersi" ile ilgili öykülerin toplumdan talep görüyor olması, talebi karşılama zorunluluğu içindeki yapımcıların bu konuları desteklemesinde önemli bir etkidir; bu nedenle de, yönetmenlerimizin hemen hemen hepsinin

<sup>7</sup> Genel olarak Türk Sineması'nın arşiv sorunuyla ilgili olarak Çetin İnanç, geçmişte depolama olanaklarının yetersizliği nedeniyle, filmlerin belirli bir süre muhafaza edildikten sonra Sarayburnu'ndan denize atıldığını, kalan filmlerin önemli bir kısmı ise, yine aynı nedenle, düşük ücret karşılığında televizyon kanallarına satıldığını ifade etmiştir (İnanç, 2005). Sinemamıza özgü belli başlı filmler bir ölçüde korunabilmişse de, sinemamızın genellikle pek ciddiye alınmayan -ama yine de dönemine özgü koşulları yansıtmada konusunda bir belge işlevi gören- pek çok filminin artık denizin dibinde yattığını ve dolayısıyla sinemamızla ilgili önemli bir arşivin artık su yüzüne çıkartılması olanaksız bir kalıntıya döndüğünü söyleyebiliriz.

<sup>8</sup> Beyaz Atlı Adam filminin kopyası günümüze ulaşmamıştır. Onun devamı niteliğinde çekilen ve günümüzde ulaşılabilen Beyaz Atlı'nın Dönüşü (N. Akıncı, 1968) filminin ise yönetmeni Jöntürk'tür.

benimsediği formül oluşturur. Eşkiya Celladı'na geldiğimizde ise , bu filmde babası ve abisi eşkiya olan bir köy öğretmenin, öğrencileri yetiştirebilmek için köyün ağası olan imam ve onun iş birliği kurduğu eşkiyalarla mücadelesini izleriz. Bu filmdeki temel olay örgüsü, yönetmenin pek çok filmde dikkat çekmeye çalıştığı bir motifi içerir: Taşrada dinsel önder konumunda olanların aynı zamanda salt kendi çıkarlarını düşünen sermaye sınıfına ait olması -ya da en azından bu sınıfı desteklemesi- ve bu sınıfın çıkarları uyarınca toplumu cehalete tutsak etme çabası. Jöntürk, bu motifi ileride özellikle Öğretmen Kemal (1981) filminde yeniden kullanacaktır.

Yine 1967 yılında sinemamızdaki genel eğilimleri hatırladığımızda, çizgi roman kaynaklı filmlerin ve western filmlerinin oldukça talep gördüğünü söyleyebiliriz. Sergio Leone'nin 1964-1966 arasında çektiği Adı Olmayan Adam Üçlemesi, ile Sergio Corbucci'nin Django (1966) filmi, tüm dünyada İtalyan Westerni'nin büyük bir ivme kazanmasını sağlamış, pek çok ülkede yönetmenler western öykülerini kendine özgü bir biçimde yorumlamaya girişmiştir. İşte ülkemizde İtalyan Westerni'nin yansımaları çok çabuk gerçekleşir ve 1967'de ilk western örneklerimizi görmeye başlarız. Bunlardan biri Çetin İnanç'ın Tex çizgi romanından hareketle çektiği Çelik Bilek (1967), diğeri Remzi Jöntürk'ün çektiği Cango Ölüm Süvarisi (1967) filmidir. Anlaşılacağı üzere, Jöntürk'ün filmi, Django karakterinin uyandırdığı etki üzerine, bu başkarakter ismine yer veren pek çok western filminden yalnızca biri olup bunların ilk örneklerindedir. Filmin geneline bakıldığında, aslında ne karakter isimlerinin ne olay örgüsünün ülkemize özgü bir yan taşıdığı söylenebilir.<sup>9</sup> Ama Jöntürk, o dönem ülkemizde oldukça rağbet gören başka bir serinin başkarakterine filmde yer verir; Cango filminin kötü karakteri 1967'de sinemamızda filmleri çok tutulan anti-kahraman Kilink'in kostümünün içindedir.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Bu dönem çekilmiş, western sinemasına özgü temel çatışma yapısı ve karakterleri barındıran filmlerinden ülkemiz koşullarına uyarlanmış olanları da vardır; genellikle bu uyarlamalarda kan davası ve köylülerin toprak sahibiyle olan anlaşmazlığı gibi konular kullanılır. Ancak çekilmiş diğer westernler de, Jöntürk'ünki gibi, isim ve olay örgüsü konusunda Amerikan örneklerine sadık kalmaya çalışır, ki bu durum da aslında westerni salt Amerikan yönetmenlere özgü bir tür olmaktan çıkarak İtalyan yönetmenlerin etkisinin bir sonucudur.

<sup>10</sup> Zaten yalnızca 1967 yılında çekilmiş en az 7 tane Kilink filmi mevcuttur; bunların bir kısmı James Bond filmlerinden, bir kısmı süper kahraman film ve çizgi romanlarından

Jöntürk, bu filmin ardından daha ziyade ülkenin güncel sorunlarıyla ilgili filmler çeker ve uzun süre çizgi roman filmlerine imza atmaz.<sup>11</sup>

Bilindiği üzere, Türk Sineması'nın en çok filminin üretildiği dönemlerden biri olan 1960'lara baktığımızda, halkın talebinin asıl yöneldiği türün melodram olduğunu görürüz. Jöntürk'ün yönetmiş olduğu melodramlar arasında ilk dikkat çeken Göklerdeki Sevgili (1967) filmidir. Bu filmde, pek çok melodramda gördüğümüz farklı sınıftan iki kişinin birleşip ayrılma ve yeniden bir araya gelme öyküsünü izleriz. Filmin, varlıklı bir ailenin oğlu olan başkarakteri, aynı zamanda kendini burjuva sınıfından ayırmış yurtsever bir pilotur; bir çömlekçi kızıyla ilişkiye girdikten sonra gizli bir görev için Kıbrıs'a gitmek zorunda kalır. Görüleceği üzere, özellikle melodrama özgü olan, toplumda var olan sınıf çatışmasının, farklı sınıftan iki kişi arasındaki bir aşk ilişkisi aracılığıyla, üzerini örtme eğilimi<sup>12</sup> aynı zamanda dönemin politik iklimiyle kaynaştırılmıştır. Filmde, 1964'te ihtar ve yaptırım amaçlı gönderilen pilotların öldürülmesiyle uç noktaya ulaşan Kıbrıs sorunu da filmde kendine yer bulmuştur. Bu bağlamda, Jöntürk'ün Kıbrıs sorunuyla ilgili olarak, tam da çıkarmanın olduğu 1974 yılında 2 film daha çektiğini hatırlamamız yerinde olacaktır. Bunlardan Göç (1974) filminde, Güney Kıbrıs'ta mahsur kalmış bir ailenin silahları aracılığıyla kuzeye ilerlemesi anlatılır. Kahramanlar / Bayrak (1974) filminde ise Kurtuluş Savaşı döneminde Mondros Mübarekesi'nin ardından yaşananlar anlatılır. Filmde, İstanbul'daki bir grup yurtseverin ulusal savaşıma katılması işlenir; burada onların verdiği mücadelenin yalnızca İtilaf devletlerine değil, aynı zamanda işbirlikçi Osmanlı subaylarına karşı olduğu gösterilir. Bir grup subayın, İstanbul'dan gönüllü olarak ulusal mücadeleye katılması, aslında Kıbrıs çıkarması için gönüllü olarak savaşa katılımın -böyle bir katılıma teşvikin- bir yansımasıdır. Üst rütbeli subayların işbirlikçiliğinin vurgulanması ise, filmin çekiminden kısa bir süre önce yaşanmış olan 1971 Darbesi ve sonrasında geli-

---

hareketle üretilmiştir (bkz. Scognamillo ve Demirhan: 2005). Jöntürk de Kilink karakterine western evreninde hayat verir.

<sup>11</sup> Çizgi roman filmi çekmeye verdiği ara, kariyerinin sonuna doğru çektiği Conan çizgi romanı etkilenimli Altar (1985) filminde sona erecektir.

<sup>12</sup> Jöntürk, 1970'lerin ikinci yarısında, daha toplumcu bir tutum benimsemiş ve bu dönemki filmlerinde iki farklı sınıf arasındaki ilişkiyi olumlayacak bir öykü anlatmamıştır.

şenlere bir gönderme içerir.<sup>13</sup>

Aslında Jöntürk'ün bu motifi ele aldığı ve darbeye ilgili güncel olayları örtük bir şekilde işlediği önemli bir örnek olarak Elif ile Seydo (1972) filmi de anabiliriz. Bu filmde Osmanlı'nın çöküş döneminde ailesi zengin ve işbirlikçi bir paşa tarafından katledilen Seydo, bu paşadan intikam almak amacıyla onun kızıyla ilişkiye girer; Elif ise aynı paşanın göz koyduğu bir değirmencinin kızıdır. Bu iki başkarakter, aileleri paşa tarafından katledilince birbirlerinden ayrı olarak eşkıyalık yapmak zorunda kalır; en sonunda yine paşanın adamlarının tuzağından kurtulmak için bir araya gelir ve onları ortadan kaldırır. Görüldüğü üzere, filmde anlatılanlar, çöküş dönemindeki Osmanlı'da, paşa konumundaki kişinin sermaye sınıfından bir işbirlikçi olduğunu görmemiz; Jöntürk'ün filmlerinde genel olarak bu sınıfa bakışının bir ifadesini sunar ve 1970'li yıllarda bu sınıfı bir daha onun filmlerinde iyi konumda görmeyiz. Ayrıca, filmde, çöküş döneminde asıl yurtseverlerin ulusal mücadeleye katılmış olan eşkıyalarla bir tutulması da dikkat çekicidir. Bu olay örgüsünde dönemin toplumsal ve politik ikliminin etkisi açıktır. Hatırlanacağı üzere, özellikle 1970'lerin başlarında sosyalist öğrenci önderlerinin gerçekleştirdiği eylemler, bu eylemlerin silahlı mücadeleyi içermesi, 1971 Darbesi'nde yer alan komutanların NATO ile iş birliği içinde olduğunun iddia edilmesi gibi unsurlar, Jöntürk'ün ele aldığı konunun içeriğine etki etmiştir.<sup>14</sup>

Yine de tarihsel filmler söz konusu olduğunda, muhtemelen Jöntürk'ün ilk akla gelen filmleri Malkoçoğlu serisi olacaktır. Bu serinin ilk 3 filminde asıl yönetmenliği Süreyya Duru üstlenmiş; Jöntürk ise yalnızca Malkoçoğlu Cem Sultan (1969) ve Malkoçoğlu Ölüm Fedailerini (1972) filmlerini tek başına yönetmiştir. Jöntürk'ün çektiği bu tarihi filmler, tıpkı benzeri olan diğerleri gibi, ciddi bir siyasal söyleme sahip değilse de, farklılaştığı önemli bir nokta vardır. Kara Murat ve Battal Gazi gibi diğer serilerde, Türk-İslam yurgusu daha belirgin iken, Jöntürk'ün yönettiği filmlerde İslam

<sup>13</sup> Bu konudaki savımızı güçlendiren belgelerden biri, Jöntürk'ün kendisi gibi 5 sinemacıyla birlikte, 1971 Darbesi'nden kısa bir süre sonra tutuklandığına ilişkin çıkan gazete haberidir (bkz. 5 Mayıs 1971 tarihli Hürriyet Gazetesi manşeti)

<sup>14</sup> Filmin türsel olarak etkilendiği örnekler ise, 1960'ların sonlarından itibaren Amerikan Sineması'nda büyük bir etki yaratan, başını Bonnie ve Clyde'nin (Arthur Penn, 1967) çektiği kaçış filmleri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

ile ilgili unsurlar önemli ölçüde budanmıştır. Genel olarak bu filmlerde mukaddesatçı söylemin dışına çıkıldığı açıktır, ki bunun en önemli göstergelerinden biri de Jöntürk'ün ülkemizde Osmanlı konusunda benimsetilmeye çalışılan muhafazakâr düşüncenin dışına çıkararak, Cem Sultan'ı olumlu bir şekilde ele almasıdır. Bu filmde -gizli bir şekilde de olsa- daha kötü olarak gösterilen, Cem Sultan'ın peşindeki yozlaşmış Osmanlı yönetimidir. Ölüm Fedaileri filminde ise, Sırp Krallığı'nda yapılmış olan darbeyi önlemek için gizli ve ölümcül bir göreve gönderilen bir avuç karaktere yer verir. İlk bakışta, filmdeki milliyetçi söylem ön planda görünse de, aslında burada da dönemin -yukarıda bahsettiğimiz- bağlamının etkilerini gözden kaçırmak olanaklı değildir. Darbeci güçler -dönem koşulları itibarı ile- başka bir ülkededir, ama filmde yüceltilen taraf darbecilerin karşısındaki bilerek ölüme giden bir avuç kişidir. Bunların yanında, Jöntürk'ün bu filmlerini ayrıştıran bir nokta da, kullandığı müziklerdir; bu filmlerde Osmanlı Dönemi ile özdeşleştirilen marşlara yer verilmez, müzik olarak daha ziyade türkülerin modernize edilmiş yorumları kullanılır.

Bu bağlamda Jöntürk'ün bahsetmemiz gereken bir tarihsel filmi de Pir Sultan Abdal'dır (1973). Aslında bu film, o dönemde Yeşilçam'da egemen olan dini motifli film çekme modasına Jöntürk'ün bir yanıtı olarak da değerlendirilebilir.<sup>15</sup> Tahmin edileceği üzere, Jöntürk, bu filminde de mukaddesatçıların bir devlet politikası haline getirdiği Osmanlı ile ilgili alışıldık söylemin dışına çıkar. Filmde, Pir Sultan Abdal'ın karşısındaki kesim, Yavuz Sultan Selim döneminde halkı sömüren yozlaşmış asayiş kuvvetleri, onlarla iş birliği içindeki zengin mülk sahipleri ve onların güdümündeki dinsel otorite konumundaki kişilerdir. Dolayısıyla dinsel otoritenin sermaye sınıfı ile ortaklığı bu filmde de söz konusudur. Filmde, Pir Sultan Abdal ve onun müritleri ise, daha aydın bir kavrayışa sahip oldukları ve ortaklaşmacı bir yaşam sürdürdükleri için, egemen düzenin temel boyunduruk unsurlarıyla çatışma halindedir. Dolayısıyla bu film, Jöntürk'ün ileride çekeceği ve toplumsal adaletsizliğe ve emek sömürüsüne kendince tavrı koydu-

<sup>15</sup> Bazı kaynaklarda bu film Jöntürk'ün, dini türdeki bir filmi arasında gösterilir (Örneğin, Scognamillo, 2014). Ancak burada Pir Sultan Abdal aracılığıyla Jöntürk'ün gerçekleştirmek istediği, aslen uhreviliği yücelten bir mukaddesçılığın propagandasını yapmak değil, onun yozlaşmış egemen güçlere karşı mücadelesini ortaya koymaktır. Bu nedenle, bu filmin dini değil, tarihi başlığı altında değerlendirilmesi daha uygun olacaktır.

ğu filmlerin bir taslağını oluşturur. Ayrıca, filmin gösteriminden yalnızca birkaç yıl sonra, gerçekleşen Maraş, Malatya ve Çorum katliamlarını anımsadığımızda, Jöntürk'ün bu filmdeki çabasını takdir etmemiz gerekir.

1970'li yılların ortalarından itibaren, Remzi Jöntürk'ün, belirli bir kesim tarafından tam anlamıyla kült statüsü atfedilen kompo filmlerini çekmeye başladığını görürüz. Bunlar arasında, özellikle, Adam Üçlemesi diye de geçen, birbirinden bağımsız, Yarınsız Adam (1976), Satılmış Adam (1976) ve Yıkılmayan Adam (1977) filmleri ile Kaplanlar Ağlamaz (1978) filmini sayabiliriz.<sup>16</sup> İlk Yarınsız Adam filmine baktığımızda, bu filmde, dönemin politik ikliminin yansımalarını doğrudan buluruz. Filmin başkarakteri, yoksulluk nedeniyle çocukluğundan itibaren suç işlemek zorunda kalıp islahavi ve hapisanede ömrünü geçirmiş, ardından mafyanın tetikçisi olmuştur. Ancak, mafya içindeyken asıl çatıştığı kesim, kendisi gibi yoksul çocukları kötü bir geleceğe bağımlı kılmaya ve eğitimsiz bırakmaya çalışan sermaye sınıfıdır. Filmde, sermaye sınıfının devlet içindeki karanlık odaklarla girdiği ilişkilere de yer verilir, bu sınıfın kendi çıkarı uğruna toplumun yoksul kesiminin eğitimini engellediğine dikkat çekilir. Filmde sermaye sınıfının somutlaştığı karakter, toplumun en alt tabakasının gidebildiği okulu yıktırmak üzereyken, filmin başkarakteri tarafından öldürülür. Başkarakter, filmin sonunda, mağrur şekilde idam edilmek üzere götürülürken, çocukların onu örnek almamasını isteyen öğretmenin ricası üzerine ölümden korktuğunu haykırır. Bu bağlamda, filmle ilgili değinmemiz gereken bir nokta, Jöntürk'ün daha önce Eşkıya Celladı filminde kullandığı ve ileride Öğretmen Kemal filminde kullanacağı eşkıya ve öğretmen karakter çiftine yer vermesidir. Bir bakıma Jöntürk, bu filmlerde, yoksul kesimin sermaye

<sup>16</sup> Yeşilçam'da belirli türdeki filmlerin, genellikle Amerikan Sineması'ndaki öncellerinin hemen ardından çekildiğini hatırlamamız, dönemin bono sistemi ile film yapımı koşullarına dikkat çekmek bakımından yararlı olacaktır. Hatırlanacağı üzere, bono sistemi uyarınca, ancak talep göreceği kesin olan filmler çekilmektedir. Bu dönemde Amerikan Sineması'na ait gişe başarısı elde etmiş filmler, ülkemizde geç gösterime girdiği -ya da kimi bölgelerde hiç gösterime sokulmadığı- için, buradaki izleyiciler, genellikle, ilkin bu filmlerin yerli uyarlamasını ya da içinde bu filmlerden de sahnelerin yer aldığı benzerlerini izlemiştir (örneğin Metin Erksan'ın Şeytan filmi). Jöntürk'ün yukarıda saydığımız filmleri, birer uyarlama olmasa da, bir yanıyla, dönemin Amerikan Sineması'nda büyük ses getirmiş olan Akbabanın Üç Günü (S. Pollack, 1976), Başkanın Bütün Adamları (A.J. Pakula, 1976), Marathon Man (J. Schlesinger, 1976) gibi kompo filmlerinin bir benzeri sayılabilir.

sınıfı tarafından sömürülmek üzere eğitimsiz bırakılmasının önüne ancak güç mücadelesiyle -silah zoruyla- karşı koyulabileceğine işaret eder. Filmde kurulan asıl çatışmanın, yoksul bir ortamdan geldiği için suça bulaşmak zorunda kalıp idama mahkûm edilmiş başkarakter ile sermaye sınıfı arasında olduğunu görmemiz; Jöntürk'ün bir kez daha, idam edilmiş sol görüşlü öğrenci liderlerinden yana tavır koyduğunu gösterir. Bununla birlikte, sinema sektörünün dayandığı finansal koşullar düşünüldüğünde, onun izleyici talebini gözetmesi ve devlet otoritesine de hakkını teslim etmesi gerekir. Ne de olsa, toplumda sömürü düzenine karşı savaşa giren ve infaz edilen kişilere yönelik sempati hoş karşılanabilir de, toplumun geneli, kendi çocuklarının bu kişilere özenip onlarla aynı yola girmesine pek sıcak bakmaz. Bu nedenle Jöntürk'ün izlediği yol, filmin sonunda başkarakterin mağrurluğunu kendi isteğiyle yadsıması olur.

Satılmış Adam filminde, bir aşiret reisinin, ilişkisini onaylamadığı öz kızını ve sevgilisini öldürtmek üzere bir kiralık katil tutması anlatılır.<sup>17</sup> Temel çatışma yine, toplumun yoksul kesiminden gelen tetikçi ile sermaye sınıfı arasında kurulur. Üstelik Jöntürk, bu filmde, daha önce Sevimli Muhafızım filminde kullandığı temel motifi yineler ve yoksul tetikçinin düşünceleriyle elindeki tutsakları etkilemesine yer verir. Filmin sonunda tetikçi, sevgililerin güvenli bir şekilde kaçmasını sağlar ve bu kez de kendini aşiret reisi olarak gösteren sermaye sınıfına savaş açar. Yıkılmayan Adam filmine geldiğimizde, gerek başkarakterin gerekse çatışmanın yine benzer şekilde kurulduğunu görürüz. Yarınsız Adam filminde olduğu gibi, başkarakter yine çocukluğundan itibaren suça bulaşmak ve yıllarını hapisshanede geçirmek zorunda kalır; çıktığında bir çeteye girip tetikçilik yapmaya başlar. Bu filmde, başkarakterin ilişki yaşadığı kızın babasıyla olan mücadelesi aracılığıyla, içinde buldukları zor koşullarının bir sonucu olarak tetikçilik yapmak durumunda kalmış yoksulların sermaye sınıfıyla olan çatışması daha doğrudan bir şekilde gösterilir. Başkarakter, konuşmalarında sermaye sınıfının dayattığı sömürü düzeniyle hiçbir şekilde uzlaşmayacağını belli eder ve filmin sonunda, burjuva sınıfından

<sup>17</sup> Satılmış Adam'ın olay örgüsünde, Sam Peckinpah'ın Bana Onun Kellesini Getirin (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1973) filminden oldukça etkilenilmiştir. Peckinpah'ın filminde de, kızını hamile bırakan adamın başına ödül koyan kişi Meksikalı bir aşiret reisidir. Burada da kiralık katil, sonradan asil savaşı aşiret reisine açar.

olan babanın adamları tarafından kurşun yağmuruna tutulur. Ancak Jöntürk, burada, başkarakterin aldığı onca kurşun yarasına karşın yere düşmesine izin vermez; bir bakıma, toplumun yoksul kesiminin, kendine layık görülen -kurşun yağmurdan farksız olan- şartlar altında, sarsılmaksızın yaşamını sürdürme çabasını kendince betimler. Jöntürk'ün bu filmlerinin her birinde konuşmalardaki didaktik ton artmış, ama aynı zamanda oldukça fazla aksiyona da yer verilmiştir.<sup>18</sup> Buradan hareketle, bono sisteminin yarattığı koşullar uyarınca, Jöntürk'ün bir yandan bu filmleri sinemada aksiyon sahneleri izlemek isteyen ortalama seyircinin zevkini gözeterek çektiğini, ama öte yandan bu seyircilerin sol düşüncüye yönelik olumlu bir yargıya kavuşmalarını hedeflediğini söyleyebiliriz.

Remzi Jöntürk'ün daha sonra çekeceği filmlerde, olay örgüsü, gitgide daha gevşek bağlarla aksiyonu belirlemeye; hatta bir bakıma doğrudan aksiyonun bir aracı haline gelmeye başlar. Örneğin, yine komplo türü içinde değerlendirilebilecek olan Kaplanlar Ağlamaz filminde, suç örgütü kurmuş olan patronların devletin birtakım güvenlik güçleriyle ortak olarak uyuşturucu kaçakçılığı yapmasını ele alır. Filmin başkarakteri, ilkin bu örgütün emrinde bazı işler yapar, ancak sonra uyuşturucu işine karşı çıkarak patronlarla çatışmaya girer. Ancak filmdeki asıl çatışma, sürekli zamanda geri dönüşlerle aksatılır; aksiyon çoğu kez konunun önüne geçer ve olay örgüsünü daha belirsiz kılar.

Jöntürk'ün Türk Sineması'nın isim yapmış pek çok başat aktörüne aynı anda yer verdiği Unutulmayanlar (1981) filminde, olay örgüsünün aksiyonla olan bağları daha da gevşektir. Filmde, geçmişinde çeşitli travmatik olaylar atlatmış yedi kamyon şoförü, bir nakil işlemi sırasında kolluk kuvvetleri tarafından takip edilince silah kaçakçılığına alet olduklarını öğrenir. Ardından kendilerini bu işe bulaştıran asıl patronun peşine düşerek Beyrut'a giderler. Filmde, asıl patronların, yerli iş adamlarıyla ortak işe girişen Arap ve Amerikan sermaye sahipleri olduğunu görürüz.<sup>19</sup> Jöntürk, bu

<sup>18</sup> Sinemamızla ilgili bu alanda yapılan alışıldık, üstünkörü tanımlamalara yaparsak bu filmler avantür türü içerisinde de değerlendirilebilir. Ama dönemin sinema ortamındaki -özellikle Amerikan Sineması'ndaki- karşılıklarına baktığımızda, komplo filmleri içinde değerlendirmek daha uygun olacaktır.

<sup>19</sup> Sinemamızın oturmuş olan geleneği popüler olan ne varsa onu perdeye taşımak olduğu için Amerikan sermayesini temsilen o dönemin ülkemizde en gözde olan dizisi

filmde ayrıca, -bu kez bir kadın olan- köy öğretmenin, yine yaşadığı yerdeki toprak sahibinin ve din adamının zorbalığına maruz kalmasına ve onu yine kanun dışı kişilerin kurtarmasına yer verir. Görüleceği üzere, Jöntürk için karşıt kutuptaki güçler yine birbiriyle oldukça ilişkilidir; yerli sermaye sahipleri, bağınaz din adamları, Amerikan ve Arap sermayesi. Jöntürk, bu güçlerle olan çatışmayı oldukça kitabi bir şekilde konuşan, her an aksiyona girmeye hazır karakterler aracılığıyla sürdürür; filmdeki olay örgüsü ile konuşmalar bir şekilde aksiyon ve kavga için gerekçe yaratmak üzere kurulur. Ama bu filmi (ve aslında öncesinde saydığımız son dört filmi de) günümüzün belli bir izleyicisi için eşsiz kılan özellik, tam da bu anlatı yapısıdır. Jöntürk, bu filmlerde, hedef kitlesi olan, halkın ortalama izleyici kesimine, çektiği kavga sahneleri arasında ülke sorunlarıyla ilgili bazı temel duyarlılıklarını aktarmak ister. Ancak kavganın yoğunluğu ile konuşmaların didaktikliği arasında süren -görünürdeki- uyumsuzluk, Jöntürk'ü hedefi dışındaki sinema izleyicisinin merakına konu eder ve onu bu kesim için en değerli kılan yönetmenlerden biri haline getirir.

Remzi Jöntürk, aynı yıl, bu kez aksiyon dozunu azaltıp olay örgüsünü daha bütünlüklü işlemeye çalıştığı Öğretmen Kemal'i çeker; yukarıda saydığımız komplo filmlerindeki gibi, başrolde yine Cüneyt Arkın, yan rollerde ise yine Fikret Hakan ve Eşref Kolçak yer alır. Bu film, Atatürk'ün 100. doğum günü vesilesiyle çekildiği için, konu 1930'lu yılların ikinci yarısında, Cumhuriyet Devrimi'nin toplumun her katmanına yayılmaya çalışıldığı bir dönemde geçer. Filmde, ülkenin ücra bir köşesindeki bir köye tayini çıkan bir öğretmenin, köy halkını köleleştiren toprak sahibi ve onun emrinde çalışarak köylülerin beynini yıkayan köy imamıyla mücadelesi anlatılır. Eşkya Celladı filminde olduğu gibi, öğretmen, okulu işlevsel hale getirmeye, çocukları eğitmeye çalıştıkça köyün egemenleri ve onun emrindekiler tarafından engellenir, ona destek çıkan ise okuma yazma öğrettiği eşkya olur.<sup>20</sup> İmam tarafından düşünceleri etkilenen köylüler, ilkin saygıyla karşıladıkları öğretmene cephe almaya başlar. Filmin sonunda, öğretmen, toprak sahibi tarafından uğradığı tecavüzün ardından kendini suya

Dallas'ın başkarakteri Jr.'a yer verilir.

<sup>20</sup> Eşkya Celladı filminde tek bir kişinin üstlendiği eşkya ve öğretmen rolü, bu filmde iki kişi arasında paylaşılır. Bunda muhtemelen, 1980 darbesinin ardından eşkıyalık ile devlet görevinin tümüyle ayrılması zorunluluğunun payı vardır.

atarak intihar eden ergenlik çağındaki kıza suni teneffüs yaptığı için, bizzat mütecevazın kendisi ile köy imamının kışkırttığı -ki imam aynı zamanda kızın da babasıdır- köylüler tarafından linç edilir. Onun katledilişinin öcünü almak ise eşkiyaya düşer. Böylece Jöntürk, filmde bir yandan, halka devrimlerin benimsetilmesinin önündeki en büyük engelin sermaye sınıfı olduğunu gösterir, öte yandan kendi bağnaz inanışlarının dışına çıkanlara yönelik hınc besleyen halkın, aslında kendilerini özgürleştirenleri katledip tutsaklaştıranların güdümüne girdiğini vurgular. Bu nedenle de devrimin aynı zamanda -filmde eşkiyanın uyguladığı- şiddete başvurma zorunluluğu ortaya çıkar. Bu noktada, yukarıda belirtildiği üzere, filmin 12 Eylül darbesinden bir süre sonra çekildiği anımsarsak, burada devlet otoritesini kurmak üzere uygulanan şiddetle, darbeyi yönetenlerin uyguladığı şiddet arasında bir bağ olduğunu düşünebiliriz. Ama gözden kaçırmamız gereken nokta, Jöntürk'ün zorunlu gördüğü ve haklı gösterdiği şiddetin -darbecilerin yaptığı'nın tersine- Cumhuriyet Devrimi'nden yana olup sermaye sınıfına karşı uygulandığıdır.

1980'li yıllarda toplumdaki ve finans kaynaklarındaki dönüşüm, Jöntürk'ün filmlerine gitgide daha fazla etki eder. Bu dönemde sinemaya rağbet azalmış, maliyet düşürüldüğü için filmler artık sinemadan ziyade video için çekilmeye başlanmış, filme ayrılan düşük bütçe zorunlu olarak filmlerin görsel değerini de iyice yitirmesine neden olmuştur. Konu bakımından ise, özellikle arabeski filmlerinin öne çıktığı görülmektedir. Jöntürk, bu yıllarda, Çile (1980), Ağlayan Gülmedi mi (1983), Can Kurban (1983), Aşk Adası (1983) gibi çok sayıda arabeski-türkücü filmi çeker; ki darbe sonrası koşullar nedeniyle toplumun en çok talep etmeye yönlendirildiği filmlerin bu türde olduğunu söyleyebiliriz. Bunların yanında, Jöntürk, yine darbe sonrası dönemin şartları uyarınca, Türkiyem (1983) ve Beş Kafadar (1984) gibi oldukça sığ bir milliyetçi söyleme sahip kahramanlık öykülerine de imza atmak durumunda kalır. Jöntürk'ün filmlerinde geçmişten beri devamlılığını sürdüren özellik ise, filmde yer alan ağdalı-didaktik konuşmalar ve bu konuşma üslubuyla karşıtlık içindeki aksiyonun birleştirilme çabasıdır. Zaten Jöntürk'ü sinema meraklılarının belirli bir kesimi için yeri doldurulmaz kılan da onun bu -çoğu kez alaya alınan ama tümüyle kendine özgü olan- üslubudur.

Jöntürk'ün ağdalı konuşmalarından en fazla pay alan filmlerinden biri de, 1980'lerde çektiği fantastik sinema örneği Altar'dır (1985). Filmdeki başkarakter, sahip olduğu ateşi insanlardan esirgeyerek egemenliğini arttıran ateş hükümdarı tarafından katledilen babasının intikamını almaya çalışır. Filmde, Urartular'ın adı geçer ama yine de olayların tarihsel dönemi pek açık değildir. Açık olan, filmin olay örgüsü ve seçilen mekanlar konusunda, hem o dönemki sinema uyarlaması yankı uyandırmış popüler çizgi roman kahramanı Conan'dan hem de yine dönemin önemli distopik örneklerinden olan Çılgın Max 2: Savaşçı (G. Miller, Mad Max 2: The Road Warrior, 1981) filminden yoğun biçimde etkilenildiğidir. Bunların yanında Jöntürk, olay örgüsüne Kral Arthur efsanesindeki 'babanın ölmeden önce kayaya sapladığı kılıcı kahrmanlık özellikleri taşıyan varisinin çıkarması' motifini de eklemiş ve bunları her zamanki didaktik üslubu ile birleştirmiştir. Hatta Jöntürk, bu filmde öz Türkçe kullanımında aşırı noktaya ulaşarak, filmdeki konuşmaların daha da zor anlaşılmasına neden olur. Bu bakımdan, Fantastik Türk Sineması kitabında, filmin; "(...) dağılık senaryosu, ağdalı konuşmaları, abartılı oyunculuğu sayesinde inanılmaz derecede 'kitsch' olmaktan öteye gidemediği" belirtilir (Scognamillo ve Demirhan, 2005, s. 167). Ancak Jöntürk filmlerini gerek yurt içinde gerekse yurtdışında özgül bir sinema izleyicisi için kült haline getiren nokta, tam da bu pek çok olumsuz bileşenin neden olduğu dağıklık ve uyuşmazlıktır.

Jöntürk, bu filmde 2 yıl sonra, çekimini sürdürdüğü Afrodit (1987) filminin setinden dönerken uğradığı trafik kazasında yaşamını yitirmiştir. Bu film, adından anlaşılacağı üzere, yine dönemin koşullarında talep gören -ya da toplumun talebinin yönlendirildiği- hafif erotizm içerikli bir melodramdır. Filmde, yabancı erotik filmlerden esinlenilerek bu dönemde ülkemizde sıklıkla karşımıza çıkan bir öykü anlatılır: Bir adam kendini işine adanmış için eşini ihmal eder ve kadın yoksun kaldığı ilgiyi daha genç biri aracılığıyla gidermeye çalışır. Görüldüğü üzere, 1980'lerin ikinci yarısında neoliberalizmin ülkemizde iyice egemen kınması ve toplumun politikanın dışına itilmesi, sinemanın da büyük ölçüde politikadan ve hatta toplumdan arındırılmasını getirmiştir. Jöntürk de içinde bulunduğu güç koşullar nedeniyle, kendiyle aynı dönemdeki pek çok meslektaşı gibi, kendi düşünce ve eğilimlerine karşıt olan bu tip filmlere de imza atmıştır. Jöntürk ve onunla

aynı yazgıyı paylaşan yönetmenlerimizin filmlerini ele alırken ya da -kimi zaman alaycı bir tavırla- eleştirirken, bu yönetmenlerin bu filmleri doğrudan içinde buldukları toplumsal ve ekonomik bağlamın belirleyici etkisi altında ürettiklerini göz ardı etmememiz gerekir.

### Sonuç

Araştırmamızda ortaya koyulduğu üzere, Türk Sineması'nın gelişimi, doğrudan film maliyetinin karşılandığı finansal yapıya bağlı olarak gerçekleşmiştir. Sinemamızın en üretken çağında bu finansal gereksinimin Bölge İşletmeciliği -ya da bono sistemi- aracılığıyla giderilmesi, filmlerin, izleyici talep ve beklentisi ekseninde şekillenmesini getirmiştir. Bu bakımdan, bu sistem, ilk bakışta yönetmenin yaratıcılığını zorunlu popülizm adına budamışsa da, yönetmeni toplumun kimi duyarlılıklarını ve sorunlarını perdeye aktarmakta kısmen özgür bırakmıştır. Özellikle 1960'lar ve 1970'lerde ülkemizde ana-akım sinema ile "sanat sineması" olarak ayrıştırılan filmler arasında günümüzdeki gibi bir uçurumun olmaması da, ana-akımı oldukça geniş bir eksene yayan bu sistem sayesinde sağlanmıştır.

Günümüze gelindiğinde, filmlerin yapım giderlerinin daha ziyade, ya -siyasal iktidarla ortaklık içinde çalışan- büyük şirketlerin çatısı altındaki kuruluşlar ya Kültür Bakanlığı fonları ya da Avrupa kaynaklı Euroimages aracılığıyla karşılandığı görülmektedir.<sup>21</sup> Euroimages güdümlü çekilen filmler ile genellikle büyük şirketlerin, dağıtım tekellerinin desteklediği filmler arasında artık -geçmişte olmadığı kadar büyük- bir "sanat filmi" ve "tecimsel film" uçurumu olduğu açıktır. Bunun yanında, sanatsal açıdan ciddiye alınabilecek yapımlara fon sağlayan Euroimages destekli filmlerde de, aslında yönetmenlerin ele aldıkları konu bağlamında pek özgür olmadığı göze çarpmaktadır.

Sinemamızın artık genellikle önümüze çıkardığı olay örgüsü, hem kent içinde hem de taşra içinde bireyci, kendi çıkarına bağımlı karakterin tümüyle içinde bulunduğu ortama yabancılaşması ya da edilgin bir şekilde bu ortama uyumlanmasıdır. Bu karakterler hiçbir adanmanın, hiçbir başkaldırının öznesi durumuna gelemez ve en nihayetinde izleyiciye şunu sezdirir: Bizim gibi tüm bu kötücül

<sup>21</sup> Çoğu zaman aynı film bu fonların her birinden de pay alabilmektedir.

toplumun başına ne gelse müstahaktır, fedakarlık denilen şey de çıkarıcılığın başka bir türünden ibarettir. İşte bu koşullar altında artık elimizdeki başkarakter, Jöntürk'ün Öğretmen Kemal'i olamaz, Ceylan'ın Kuru Otlar Üstüne (2023) filmindeki Samet olabilir.<sup>22</sup> Son söz olarak şunu söyleyebiliriz ki, Jöntürk'ün filmleri, günümüzün görünüşte bağımsız ve "ustaca çekilmiş" filmleri kadar 'iyi işlenmiş' olmayabilir ama onun filmlerinin daha dürüst ve ümitvar olduğu yadsınamaz. Toplumda olumlu yönde bir dönüşüm de ancak böyle bir umudun varlığı aracılığıyla olanaklı olabilir.

---

<sup>22</sup> Bu filmin Euroimages'ın yanında Kültür Bakanlığı ve TRT'den destek aldığını aklımızda tutalım.

**Kaynakça**

- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2023). Kuru otlar üstüne [Film]. NBC, Memento, Komplizen.
- Demirhan, M. (2005). Çetin İnanç ile Söyleşi. G. Scognamillo ve M. Demirhan (Ed.), Fantastik Türk sineması (s. 363-372). Kabalıcı.
- Gülyüz, A. ve Jöntürk, R. (Yönetmen). (1987). Afrodit [Film]. Pınar.
- Refiğ, H. (1999). Ulusal sinema kavgası. Dergâh.
- İnanç, Ç. (Yönetmen). (1967). Çelik bilek [Film]. Atadeniz.
- Kılıç-Hristidis Ş. (2007). Sinemada ulusal tavır: "Halit Refiğ kitabı". Türkiye İş Bankası Kültür.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1964). Zimba gibi delikanlı [Film]. Eren.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1965). Beyaz atlı adam [Film]. Televizyon.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1966). Ve silahlara veda [Film]. Kervan.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1967). Eşkuya celladı [Film]. Dadaş.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1967). Cango: Ölüm süvarisi [Film]. Artist, Pesen.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1967). Göklerdeki sevgili [Film]. Duru.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1969). Malkoçoğlu: Cem Sultan [Film]. Duru, Misaghye, Murat.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1970). Sevgili muhafızım [Film]. Zümrüt.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1971). Malkoçoğlu: Ölüm fedailerini [Film]. Duru, Murat.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1972). Elif ile Seydo [Film]. Polat.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1973). Pir Sultan Abdal [Film]. Kervan.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1974). Göç [Film]. Barlık.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1974). Kahramanlar / Bayrak [Film]. Şahin.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1976). Satılmış adam [Film]. Sezer.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1976). Yarınsız adam [Film]. Kalkavan.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1977). Yıkılmayan adam [Film]. Kalkavan.

- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1978). Kaplanlar ağlamaz [Film]. Erman.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1980). Çile [Film]. Kalkavan.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1981). Unutulmayanlar [Film]. Fistaş.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1981). Öğretmen Kemal [Film]. Murat.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1983). Ağlayan gülmedi mi [Film]. Şafak, Önder.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1983). Aşk adası [Film]. Ödül.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1983). Can kurban [Film]. Barış.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1983). Türkiyem [Film]. Tezcan.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1984). Beş kafadar [Film]. Fedai Öztürk.
- Scognamillo, G. (2014). Türk sinema tarihi. Kabalıcı.
- Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (2005). Fantastik Türk sineması. Kabalıcı.
- Teksoy, R. (2007). Rekin Teksoy'un sinema tarihi. Oğlak.
- Tunç, E. (2012). Türk sinemasının ekonomik yapısı (1896-2005). Doruk.

## Görünmeyeni Görünür Kılan Yönetmen: Bilge Olgaç

S. Yankı Özcan<sup>1</sup>

### Giriş

Anlam paylaşımı sürecini başlatarak düşünce, bilgi ve duyguların aktarılmasını sağlayan iletişim kavramının hem görsel hem de işitsel unsurların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan sinema sanatıyla önemli bir kesişim noktası bulunmaktadır. Sinema ve iletişim disiplinlerinin etkileşimleri toplumsal kültürün şekillenmesine, algıların oluşturulmasına ve mesajların iletilmesine katkı sağlamaktadır. Sinema sanatı izleyiciye bir hikâye sunmanın ötesinde birtakım imgeler, semboller ve anlatım teknikleri aracılığıyla derin anlamlar iletmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sinema sanatının bir iletişim aracı olarak öne çıkması kaçınılmazdır. Toplumun değerlerini, normlarını ve ideolojilerini gösterme ve şekillendirme gücüne sahip olan sinema bir iletişim aracı olarak işlev görmektedir.

Türk Sinema Tarihi birbirinden farklı dönemlerin ve akımların etkisi altındadır. Bu birbirinden farklı dönemler toplumların o anki şartlarına ve imkânlarına göre şekillenmiştir. Örneğin Özön (1995), Türk sinemasını tiyatrocular dönemi (1923), geçiş dönemi (1939-1950), sinemacılar dönemi (1950-1970) ve genç-yeni sinema dönemi (1970-1987) olmak üzere tarihsel aralıklara ayırmıştır. Söz konusu dönemlerin toplumun üzerinde yarattığı dönüşümlere göre Türk sineması da kuşkusuz değişimlere uğramıştır. Bu dönemlerin en önemlilerinden birisi ise konunun nasıl anlatılacağı değil de neyin anlatılacağı üzerinde durulmasını gerektiren süreci kapsayan 1960 darbesinin gerçekleştiği ve etkisinin sürdüğü yıllardır. Böylece toplumda bilinip de sinemada sözü edilmeyen işsizlik, sınıfsal çatışma, sendika olgusu, sömürü gibi temel sorunlara filmlerde toplumsal gerçekçilik adı altında yer verilmiştir (Evren, 2014, s. 268). Diğer dönemlerde de toplumun o zamanki koşullarına bağlı olarak birbirinden farklı teknik ve temalara sahip filmler üretilmiştir ve sinema bir iletişim aracı olarak kulla-

<sup>1</sup> Arş. Gör., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, yankiozcan@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0229-3914

nılmıştır. Söz konusu dönemlerin genelinde sinema sektöründe erkek egemen bir bakış açısı hâkimdir.

Ozan'ın (2014, s. 117) ifade ettiği üzere yönetmenler eril bakış kullanılarak izleyiciyi edilgin bir ruh hali içerisine sokmaktadır; kadın yönetmenler ise onları etkin konuma getirebilmelidir. Türk sinema tarihinde kadın yönetmenlerin var olma çabaları sinema sektöründeki toplumsal cinsiyet rollerinin etkisi altında biçimlenmiştir. 1950'li yıllarda Yeşilçam'da üretilen film sayısının artmasının görünürde kadınların zahmetsiz bir biçimde sinema sektörüne adım atabilmelerine olanak sağlamasını gerektirirken gerçek durum farklıdır. 1951-1956 yılları arasında Büyük Sır (1956), Beklenen Şarkı (1953), Vatan ve Namık Kemal (1951) olmak üzere üç film yöneterek ilk kadın yönetmen unvanını Cahide Sonku almıştır. Sonku'nun ardından yeni bir kadın yönetmenin gelmesi için sekiz yıl beklenmiştir. Öztürk'ün de (2004, s. 44; aktaran Yıldırım, 2021, 26 Mart) belirttiği üzere Türkiye'de kadın yönetmen sayısının azlığı, ülkenin kültürel, ekonomik ve toplumsal yapısına bağlanmaktadır. Kadın oyuncuların sahneye çıkması için büyük mücadeleler verilen Türkiye'de, 1950 yılı öncesinde kadınlar dezavantajlı durumda yer almışlardır. O dönemlerde Muhsin Ertuğrul'un baskın olmasının da büyük etkisi bulunmaktadır.

Tanımlanması oldukça zor olan kadın sineması kavramı, kadınlar tarafından yapılmış, kadınlara hitap eden ya da kadınlarla ilgili olan filmleri kapsamakla birlikte bu üç tanımlamayı da içine alabilmektedir (Butler, 2002, s. 1). Kavramsal açıdan bakıldığında kadın yönetmen ifadesi hem cinsiyet hem de filmlerin niteliğini içine almaktadır. Sinemada cinsiyeti kadın olan yönetmenler kaçınılmaz bir biçimde kadın yönetmenler sıfatını taşımaktadır (Öztürk, 2004, s. 11-12). Ruken Öztürk'ün Sinemanın Dışıl Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler adlı kitabında (2004) 1951-1980 yılları arasını kapsayan erkek olmayan ilk kadın yönetmenler Cahide Sonku, Nuran Şener, Feyturiye Esen, Bilge Olgaç, Birsan Kaya, Lale Oraloğlu, Türkan Şoray olarak sıralanırken; Nisan Akman, Mahinur Ergun 1980-1990 yılları arasında kadın sinemasının kadın yönetmenleri olarak yer almıştır. Bunun yanında kitapta 1990-2002 yılları arasını içine alarak siyasallaşmaya doğru kadın yönetmenler başlığında Furuzaan/ Gülsün Karamustafa, Canan Gere, Tomris Giritleoğlu, Işıl Özgen Türk, Biket İlğan, Seçkin

Yaşar, Handan İpekçi, Canan Evcimen-Obay, Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural-Aytuna, Jülide Övür/ Nefes Uğurlu gibi isimler bulunmaktadır.

Kadın sineması bir tür ya da film tarihinde bir hareket olarak değerlendirilmemiştir. Filmsel ya da estetik özgüllüğü bulunmaz ve ulusal sınırlara sahip değildir. Fakat tüm bunların yanında kültürel, sinematik geleneklerle birlikte var olarak politik ve eleştirel tartışmaları aşar ve müzakere eder (Butler, 2002, s. 1). Uzun yıllar erkek egemen bir yapının içinde kendini gerçekleştirmeye çalışan kadın yönetmenler, toplumsal cinsiyet eşitsizliği nedeniyle sınırlı sayıda varlık göstererek pek çok engelle karşılaşmışlardır. Bu ek-senden değerlendirildiğinde söz konusu engelleri aşmaya çabalayan Bilge Olgaç, Türk sinemasında yer alan kadın yönetmenlerin öncülerinden biri olarak öne çıkmıştır.

“Görünmeyeni Görünür Kılan Yönetmen: Bilge Olgaç” isimli bu bölümde, Bilge Olgaç’ın yaşamına ve sinema kariyerine derinlemesine bir bakış sunularak Türk sinemasındaki yerine ve etkisine odaklanılmıştır. Bu amaç doğrultusunda söz konusu bölüm “Hayallerden Gerçeğe: Bilge Olgaç’ın Hayat Serüveni”, Bilge Olgaç’ın Sinemadaki Kimlik Arayışı: Erkek Maskesinden Gerçek Kendiliğe”, “Toplumsal Gerçeğin İzleri: Bilge Olgaç Sineması” ve “Olgaç Sinemasında Toplumun Nabzını Tutan Filmler” olmak üzere dört ana başlıktan oluşmaktadır.

### **Hayallerden Gerçeğe: Bilge Olgaç’ın Hayat Serüveni**

Kırklareli’nin bir kasabası olan Vize’de altı çocuklu yoksul bir ailenin beşinci çocuğu olarak 1940 yılında dünyaya gelen Bilge Olgaç, annesi ve babasının ayrılması üzerine küçük yaşta büyük ablasının yanında yaşamaya başlamıştır. İstanbul’un Beyoğlu semtinde enerjik ve hareketli bir çocukluk geçirmiştir ve özellikle futbola olan düşkünlüğünün yanında sıkı bir Beşiktaş taraftarı olarak tanınmıştır (Söylemez, 2016, 3 Haziran). Resim yapmayı seven ve görsel dünyası oldukça kuvvetli olan Olgaç, hikâye yazmaya daha lise yıllarında başlamıştır. Nişantaşı Kız Enstitüsü’nün son sınıfına kadar eğitim ve öğretimine devam etmiştir (Olgaç, 1970, s. 15). Huzurlu bir aile ortamının eksiliğini hissetmiştir ve evliliği bir kurtuluş yolu olarak görmüştür. Lise eğitiminin son yılında öykülerini yayımlatmak için *Yelpaze Dergisi*’ne başvurmuştur.

Burada derginin ortaklarından Vecdi Benderli ile tanışmıştır. On altı yaşında evlendiği eski gazeteci ve prodüksiyon amiri olan eşi Benderli'yle bir erkek çocukları dünyaya gelmiştir. Hayatı boyunca üç kez evlenen Olgaç hem mutlu ve huzurlu bir aile hayatına sahip olmak isteyen hem de özgürlüğüne önem veren bir kişiliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Yeğeni Güler Ökten'in (aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak) ifade ettiği üzere gazeteden kestiği insan figürlerini pencerede hareketlendirerek karşı binanın garaj kapısında film oynattığını her fırsatta anlatmıştır. Küçük yaşlardan itibaren sinemaya ve edebiyata ilgisini açık bir biçimde ortaya koymuştur. Okumayı ve yazmayı sevdiği için özgürlüğünü sınırlayan ve kendini gerçekleştirmesinin önüne geçtiğini düşünen evlilik hayatı ona yeterli gelmemiştir fakat ekonomik bağımsızlığa sahip olmaması nedeniyle evliliğine devam etmiştir (Öztürk, 2004, s. 77). 1962 yılında yazdığı bir öykünün o zamanki eşi vasıtasıyla Memduh Ün'e ulaşır, beğenilmesiyle birlikte önce asistanlık ardında da yönetmenliğin yolları kendisine açılmıştır. Memduh Ün, Bilge Olgaç'ın yaptığı işlerden memnun olduğunu, her şeyi kendi yanında öğrendiğini belirterek onun yazdığı bir öyküyü okuduğu anda bu öyküden bir film yapmak istemiştir (Hakan, 2012, s. 485). Ün, Olgaç'ın yazdığı bir kenar mahallede yaşayan kötürüm bir kız ile bir ressamın aşkının, mahalleliyle ilişkilerini konu alan Kısmetin En Güzeli isimli öyküyü Bülent Oran'ın senaryolaştırmasıyla film olarak çekmiştir. Böylece Olgaç, bu filmde yaptığı yönetmen yardımcılığıyla sinema sektörüne adım atmıştır (Olgaç, 1970, s. 15; Kara, 2023, 27 Ağustos). Başlarda çocuğuyla ilgilenmek adına kendisine sunulan asistanlık teklifine sıcak bakmayan Olgaç, Ün'e yönelttiği "neden beni seçtiniz" sorusu üzerine "hem kafan çalışıyor hem de elin kalem tutuyor" cevabını almasıyla birlikte asistanlığı kabul edip başarılı kariyerinin önünü açmıştır (Oral, 1993; aktaran Öztürk, 2004, s. 77).

Filmlerinde daha çok edebiyat uyarlamalarını kullanan Olgaç, maksimum dört günde uyarlama senaryolar yazmakla birlikte, kararlı ve tutkulu bir karaktere sahiptir. Yeşilçam'ın erkek egemen ve zor koşullarına ayak uyduramayacağını düşünenlerin aksine işini en iyi biçimde yapmayı başarmıştır. Kısa hikâyeler yazarak sinemaya edebiyat üzerinden başlayan Olgaç, piyasa koşullarının

fazlasıyla zor olduğu günlerde avantür filmler yapmış daha sonra ise sosyal içerikli filmler ortaya koymaya başlamıştır (Söylemez, 2016, 3 Haziran). Hasan Kazankaya, Halit Refiğ gibi pek çok yönetmenin yardımcılığını üstlenerek Üçünüzü de Mıhlarım ile ilk filmini 1965 yılında yönetmiştir. İlk filmini çektiği 1965 yılından 1975 yılına kadar aralıksız bir biçimde üretimini sürdürmüştür fakat ortaya çıkan seks filmleri furyası bu üretimin farklı bir yöne kaymasına neden olmuştur. Bu sefer de reklam filmleriyle ön plana çıkarak kameradan uzaklaşmamıştır. Türk sinemamızda az bulunur sanatçı yönetmen kişiliklerinden olan Olgaç, reklam şirketlerinin trilyonlar kazandığı işler olmasına rağmen mesleğine duyduğu saygıdan ve yaptığı işi çok özel bir yere koymasına nedeniyle parayı ikinci plana atarak bir süre sonra reklam işini de bırakma kararı almıştır (Halil Ergün'den aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak). Kaşık Düşmanı filmiyle sinemaya geri dönmüştür ve çalışmalarını 1994 yılına kadar devam ettirmiştir. Hayatı boyunca özgürlüğü, kadın haklarını, insanı ve bilimi savunmuştur (Şimşek'ten aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak). Anadolu'da yaşananları, kumalık meselesini ve genelevdeki kadınları anlatan filmler çekmiştir.

Birbirinden çeşitli fularlara sahip olan Olgaç, fularların kendisine uğur getirdiğine inanmıştır. Olgaç denilince akla fularlardan sonra Belmin Söylemez'in (2016, 3 Haziran) ifadesiyle güzel yazan sivri uçlu bir kurşun kalem gelmektedir. Çünkü senaryolarını daktiloyla yazmayı ve o senaryoların üzerine kuşun kalemle not almayı sevmektedir. Senaryolarını yazmak için genellikle çok sevdiği İznik'e gitmeyi tercih etmektedir. Hatta Gülüşan filmi de İznik'te çekilmiştir. Gülhane parkına gitmekten de keyif alan Olgaç, Yarın Cumartesi filmini de burada çekmiştir.

Bir an kamera başına geçerek bir an dekorda rötuşlar yaparak film setlerinde yerinde duramayan Olgaç, arkadaşları tarafından atom karınca olarak adlandırılmıştır. Tekniğe oldukça hâkim olan Olgaç, insan gözüne en yakın objektifler olması nedeniyle 40 mm veya 50 mm objektifi kullanmıştır. Söylemez (2014), Kızın Adı Fatma filmini çekmek için çıktıkları seyahatte Olgaç'ın minibüste çalmasını isteyen Ahmet Kaya şarkılarını sevdiğini ve o şarkılara eşlik ettiğini belirtmiştir.

Kedilere çok meraklıdır ve Ceo adındaki tekir kedisine çok bağlı bir hayat yaşamıştır. Kedileri bağımsız bir karaktere sahip olduğu için sevdiği bilinmektedir. Yaşam biçimi sinema olan Olgaç'ın paraya önem vermemesi, duygusal olması ve tamamen dostluk ilişkileriyle hareket etmesi arkadaşları tarafından da sık sık belirtilen özelliklerindedir (Rezzan Metin'den, Mustafa Özbey'den, Berhan Şimşek'ten aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak). Erkek egemen bir set ortamında kendisine saygı duyulan Olgaç, ayrıntıya titizlikle özen göstererek sette yaşanmışlık duygusunu sağlayan bir kadın yönetmendir (Söylemez'den aktaran Oğuz ve Atılğan, 2023, 3 Haziran). Bunun yanında yarattığı karakterlere duyarlı bir biçimde yaklaşarak oyuncularla iletişimini sevgi yoluyla kurmuştur (Ökten'den aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak). Paraya önem vermeyen bir karaktere sahip olmasına rağmen yaşamındaki maddi problemlerin üstesinden gelememiştir. Odasının duvarına astığı kâğıtta yazan "bir daha kimseden borç istemeyeceğim, asla" cümlesi, içinde bulunduğu maddi sıkıntıların bir göstergesidir. Erkek egemen bir toplum ve Yeşilçam'ın zorlu kurallarına rağmen yazmaktan ve yönetmekten vazgeçmeyerek Türk sinemasında derin izler bırakmıştır (Her Hayat Bir Hikayedir – Belgesel, 2020, 25 Mart). Çekilmesi planlanan Ölüme Doğru filmi için aldığı avansla Taksim yakınlarında kiraladığı evde çıkan yangında kedisini kurtarmak adına kendini feda ederek 2 Mart 1994 tarihinde henüz 54 yaşındayken hayata gözlerini yummuştur (Özgüç, 1995, s. 105; 2012, 9 Mart; Ökten'den aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak). Bilge Olgaç, Türk sinemasında kadın bakış açısından kadın sorunlarını görünür kılan en üretken kadın yönetmen olarak konumlanmaktadır.

### **Bilge Olgaç'ın Sinemadaki Kimlik Arayışı: Erkek Maskesinden Gerçek Kendiliğe**

Ataerkillik, Batı kapitalizminin feodal yapıdan kapitalizme geçiş sürecinin bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Bu dönüşümde, kadınların toplumsal alandaki rolleri ve yerleri belirgin bir şekilde kısıtlanmıştır; geleneksel olarak kadınların yerinin ev içinde, erkeklerin ise fabrikalarda olduğu düşünülmüştür. Bu bağlamda, Türkiye'deki toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınların toplumsal alandaki yeri, yalnızca yerel bir kültürel özellik değildir, aynı zamanda dünya çapında kapitalist yapıların etkisiyle şekillenmiş bir olgudur. Cumhuriyetin ilk yıllarında kadın hak-

larının gündeme gelmesi, bu geniş çerçevedeki değişimin bir parçasıdır ve kadınların toplumsal yaşamdaki rolü üzerindeki tartışmalar bu dönemin önemli bir özelliğidir. Tüm bu tartışmalardan yola çıkıldığında sinemada kadınların varlığı, erkek egemen bir alanda “filmin sahibi kim?” sorusunu gündeme getirmektedir. Sinemanın üretim sürecinde ve metinlerde emeğin görünür kılınması, sıklıkla erkek yönetmenlerin egemen olduğu bir bağlamda, kadınların rolünü ve katkısını sorgulayan bir problematiği ortaya koymaktadır. Kadın yönetmenlerin sinema üretiminde var olmaları, genellikle erkek egemen sinema endüstrisi içinde, kolektif bir üretim süreci olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, yönetmenin sinemadaki kişisel etkisi ile filme katkıda bulunan diğer unsurların dengesi açısından önemli bir tartışma yaratmaktadır.

Bilge Olgaç'ın sineması, tam da bu tartışmalara özgün bir katkı sağlamaktadır. Olgaç, sinemadaki varoluşunu, ataerkil yapının ve erkek egemen anlayışın ötesine geçerek, kadın kimliğini ve perspektifini ön plana çıkararak sağlamıştır. Onun sineması, edebiyatla olan ilişkisinde ve hikâye yazma pratiğinde, bir senaryoyu hayal etme ve zihinde canlandırma sürecinde, kadınların toplumsal alandaki yerinin yeniden şekillendirilmesine yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilmektedir. Olgaç'ın sinemasındaki bu yaklaşım, kadınlığının ve kadın yönetmenliğinin başarıyla örtüştüğü bir yapıyı ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Olgaç'ın sineması, kadınların toplumsal alanda ve sinemada var olmalarının, yalnızca bireysel değil, kolektif ve kültürel bir mücadele olduğunu gözler önüne sermektedir.

Bilge Olgaç sinema sektörüne ilk girdiği dönemlerde, bu alandaki erkek egemen yaklaşım karşısında güçlü bir kadın profili çizmek zorunda kalmıştır. Olgaç, sinema dünyasına adım atmasıyla bu alanda ne işi olduğunu soran ve evine gidip bulaşıklarını yıkaması gerektiğini söyleyenlerle başa çıkmak adına kendi deyimiyle kadın olduğunu hem unutmaya hem de unutturmaya çalışan bir ruh hali içerisinde kariyerine devam etmiştir (milliyet.com.tr, 2014, 26 Şubat). Sinema setlerinden bahsederek “Gece saat üçte iş bitince birinin beni eve bırakması gerekiyor. Ya da ne biliyim stüdyoda montaj saat ikiye üçe kadar sürdü; eve gitmeyip orda kalyorum” sözleriyle o yıllarda yaşadığı zorlukları dile getirmiştir (aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak). Sonraları ise bu ro-

lün kendisine uymadığını ve gerçek kimliğinden uzaklaşmasına neden olduğunu fark ederek yavaş yavaş, kendisini daha açık ve samimi bir şekilde ifade etmeye başlamıştır. Arkadaşları Yeşilçam setini yöneten birini kafalarında bambaşka canlandırmalarına rağmen, yumuşak sesli konuşan ve düşüncelerinin ötesinde bambaşka bir kadınla karşılaşmışlardır. Erkek filmleriyle başlayıp kadın filmlerine doğru yol alan Olgaç, Yılmaz Güney gibi dizginlemesi zor oyuncularla birlikte çalışmıştır (Feza Sınar' dan aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak).

Sinemanın kendileri için o zamanlar bir ekmek kapısı olduğunu belirten Bilge Olgaç, filmlerde yer alan kadın ve erkeklerin rolleri hakkında ayrıntılı bir düşünme aşamasına geçilmediğini vurgulamıştır. İfade ettiği üzere avantür filmlerde kadının soyunmasını yadırgamamıştır ve filmin gereğini yerine getirmiştir (Öztürk, 2004, s. 77-78; aktaran Eriş Özgül, 1993, s. 72-73). İlk dönem filmlerinde kamerayı eril bir bakış açısıyla kullanarak mevcut yapının devamını sağlayan Olgaç, 1980 yılından sonra kadın yönetmen kimliğini öne çıkarmıştır. Ergün'ün aktardığı şekilde Olgaç, film setlerinde yönetmen olarak kendisini kabul ettirmek için ilk başlarda erkekler gibi davranması gerektiğine karar vermiştir (aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak):

Üçünüzü de Mıhlarım filmi çekmek için gittikleri yerde cılız bir kadın; oyuncuların Yılmaz Güney vb. var. Akşamdan yemekler kuruyor, bunu çok takmıyorlar. Bir kadın motor-stop diyor, rolü tarif ediyor. Karşıdakilerde kurtlar gibi bakıyor, baktım ki bana bu filmi dilediğim gibi çekirtmeyeceklerine kapıldım. O gün karar verdim diyor bir kadının nasıl film çekeceği konusunda. Onların diliyle davranmaktan başka çarem yoktu, yönetmen olarak var olmak istiyorsam.

Olgaç, kız çocuklarının erkek gibi yetiştirilmesini savunmuştur; aksi takdirde kızların cinsiyetlerini ve güzelliklerini kullandıklarında zekâlarının geri plana atılacağını düşünmüştür. Bu bağlamda Halil Ergün'ün Olgaç hakkında söyledikleri dikkate değerdir:

O, erkek gibi olmak yerine, kadınlığını hissettirmeden var olmanın yolunu seçmiş birisidir. Sistemin değişmesinin feminist hareketten geçmediğine inanıyordu. Onun için film çekmek aşk gibiydi. Çünkü film çekmek dışında Bilge, kendine bakmayan, saçını boyamayan, makyaj yapmayan bir kadındı (Öztürk, 2004, s. 82).

Sinema sektöründe yer aldığı ilk yıllarda kendisinin erkek zannedildiğini ve bu durumdan rahatsız olmadığını belirterek bir açıdan eril bakış açısının hâkim olduğu sektörde erkek yönetmen biçiminde anılmayı kendi güvenliği bağlamında daha uygun bulmuştur. Bu bakış açısı doğrultusunda ilk filmlerinde fahişelere, pavyon işçilerine ve vamp kadınlara yer vermiş, erkekleri bu kadınları izlerken egemen durumda konumlandırıp kadını erkeğin arzu nesnesi biçiminde göstererek filmlerini şekillendirmiştir. Böylece erkeklerin bakış açısından konumlanarak erkek hikâyeleri anlatmıştır. Sonrasında ise kadını bir nesne olmaktan çıkararak eril ve erotik bağlamın dışında filmler üretmiştir. Başka bir ifadeyle, 1980 yılı sonrasındaki filmlerinin odak noktasında kadın karakterler ve onların kültürel-toplumsal-siyasal alandaki mücadeleleri bulunmaktadır. Bu dönemdeki erkek karakterlere ise ataerkil pratikler ekseninde yer vermemeye çalışmıştır. Kadın yönetmenlerin yavaş yavaş sinemada görünür olmaları, feminizm hareketinin kazandırdığı hız gibi Türkiye'deki şartların değişiminin Olgaç'a yeni bir bakışı açısı kazandırdığı söylenebilmektedir. Kumalık, kız çocuklarının evlendirilmesi, namus, ekonomik sorunlar, başlık parası ve toplumsal sömürü gibi başlıklar 1980 yılı sonrasında çektiği filmlerin konusunu oluşturmuştur. Olgaç, kadın dayanışmasını destekler nitelikte özgür, eğitilmiş kadınları kendileri ile aynı mevkideki erkeklerle birlikte konumlandırmıştır. Bunun yanında sömürülen ve nesneleştirilen kadını öne çıkararak izleyiciyi bilinçlendirme yolunu tercih etmiştir. İlk dönemle karşılaştırıldığında ikinci dönem filmlerinde kadın, vücudundan bağımsızlaştırılarak bir birey olarak farklı yönleriyle öne çıkarılmıştır.

Türkiye'de bir kadının yönetmen olarak nasıl bir duruş sergilenmesi gerektiğinin öğrenilmesi açısından Olgaç'ın yaşadığı deneyim oldukça değerlidir. Olgaç, yönetmen yardımcılığı konusunda tam anlamıyla bir bilgiye sahip olmadığı için ilk setine tayyörle,

topuklu ayakkabılarla gitmiştir fakat ortamın buna uygun olmadığını görmüştür (Söylemez, 2016, 3 Haziran). Buna göre kıyafet tercihlerinin estetik bir seçim olmanın ötesinde toplumsal cinsiyet rolleri, normlar ve sosyal kimlikle ilgili karmaşık bir mesaj iletme aracı olarak işlev gördüğü söylenebilmektedir. Kadın olmasından dolayı başaramayacağını düşünen kişilere karşı kadın kimliğinden sıyrılarak ön yargısız bir biçimde algılanmak isteğiyle kendini kabul ettirmeye çalışmıştır (Kara, 2023, 27 Ağustos). Sonunda ise bir kadının da sinema sektöründe başarılı ve üretken bir konumda yer alabileceğini kanıtlamıştır. Bilge Olgaç'ın yaşadığı bu dönüşüm, kadın yönetmenlerin ve kadınların sinema sektöründeki yerlerinin sorgulanabilirliğine dair önemli bir göstergedir. Kadın yönetmenler, sektördeki erkek egemen yaklaşımlar karşısında, çoğunlukla kendi kimliklerini ve yönetim tarzlarını gizlemek zorunda kalabilmektedir. Ancak, bu gizlilik ve maskelenme, çoğu zaman onların gerçek potansiyellerini yansıtabilme yeteneklerini sınırlamaktadır. Bilge Olgaç'ın tecrübesi, kadınların kendi gerçekliklerini ve özgünlüklerini koruyarak sektördeki varlıklarını nasıl güçlendirebileceklerini göstermektedir.

Kırel'in de belirttiği üzere (2012, s. 253), sinema tarihinde eril bakışın meşrulaştırılması ve kadın bedeninin görsel haz nesnesine dönüştürülerek seyirlik biçimde kullanılması ekseninde mitoloji kitapları ve kutsal kitaplar yanında günümüze uzanan sinema tarihi gibi popüler kültür ürünlerinde kadının temsil edilme biçimi en problemlili alanlardan birini meydana getirmektedir. Sinema sektörüne ilk adım attığı yıllarda erkek gibi davranmayı seçen Olgaç, bir kadının bu işte başarılı olamayacağını belirten kuşkulu bir bakış açısı sunan insanlarla karşılaşmasının ardından kendisinin oldukça sert bir mizaca büründüğünü, sonraları ise söz konusu rolden uzaklaşarak insanların artık kendisine güvendiğini hissettiğini şu cümlelerle vurgulamıştır (Öngün, 2003, 9 Nisan):

Genç bir kadındım. Üstelik bu işi kadın olarak ilk kez yapan insandım. İlk önce bir kadın ne yapabilir diye bakıyorlardı. Kuşkulu bir bakıştı. Ben de çok sert, bağırıp çağıran bir rolü benimsedim. Fakat sonradan bu rolden vazgeçtim. Çünkü insanlar artık bana inanıyorlar ve güveniyorlardı.

Bugün, kadın yönetmenler giderek daha fazla tanınmakta ve sinemanın çeşitli alanlarında önemli roller üstlenmektedirler. Ancak, hala birçok zorluk ve engelle karşı karşılaşmaktadırlar. Kadınların sinemada daha görünür ve etkili olmaları için toplumsal cinsiyet rollerinin ve önyargılarının ötesine geçilmesi gerekmektedir. Bilge Olgaç'ın hikâyesi, bu mücadelede ilham verici bir örnek sunarak, kadınların sinema sektöründe hem kendi kimliklerini koruyabileceklerinin hem de güçlü bir şekilde var olabileceklerinin bir göstergesini oluşturmaktadır.

### **Toplumsal Gerçeğin İzleri: Bilge Olgaç Sineması**

Filmlerinde toplumsal adalet, eşitlik ve kadın hakları gibi konulara önem veren Bilge Olgaç, sinemayı yalnızca bir sanat formu biçiminde değil bunun yanında kuvvetli bir iletişim aracı olarak kullanmayı seçmiştir. Bu eksende değerlendirildiğinde filmlerinin hem toplumsal etkisi hem de iletişimsel değerinin incelenmesi önem taşımaktadır. Filmlerin temaları da göz önünde bulundurulduğunda izleyicilerin duygusal tepki gösterme ve aktif olarak düşünme sürecine dahil olma olanakları artmaktadır. Bu tarz bir etkileşim ise filmlerin izleyici üzerinde kalıcı bir etkinin oluşmasına imkân tanımaktadır. Bilge Olgaç filmlerinin toplumsal aktivizm bağlamında toplumsal bilinçlenmenin ve toplumsal değişimlerin kavranmasında önemli bir rolü olduğu söylenebilmektedir.

Olgaç, kamera arkasına geçtiği andan itibaren büyüüne kapıldığı sinema dünyasının üretken bir parçası haline gelmiştir. Kamera arkasına geçmek isteyen kadın yönetmenlere liderlik yaparak hayatını sinemaya adanmış bir yönetmendir (Okutan ve Balay, 1998, s. 14). Godard'ın (Sterritt, 1999, s. 15) sinemayı aşka benzetmesi ve asla şakaya alınmayacak bir tutku olarak tanımlaması gibi Olgaç da (\_\_\_\_) sinemayla uğraşmadığı takdirde hayatın kendisine bir anlam ifade etmeyeceğini her fırsatta dile getirmiştir:

Sinema benim nefes almam ama ben bile burnumu tikiyorum. Ama yine de söylediğim veya deneyimlediğim tüm bu şeylere rağmen yaşam tarzımı değiştirmeyi düşünemiyorum. Kısacası, "inadına sinema"... Bugün, heykeltıraşlar, ressamalar kapitalizm var olduğu sürece sanatlarına devam edebilirler. Ancak, sinemanın ihtiyaç duyan bir izleyicinin sanatı olduğunu düşünüyorum. Bir bakıma, halkın sanatıdır.

Olgaç, senaryolarının ve filmlerinin kahramanı olması nedeniyle oyuncularını aşkla kucaklamıştır. Ergün bu durumu şu şekilde ifade etmiştir (Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak):

Bilge birden gelir renkli yemenileri takmış, saçları boyamış, bakımlı; bayrama gider gibi gelirdi sete. Onun kamera önüydü özgürlüğü ve iktidarı. O bütün Türkiye kadınları gibi dışardaki ezilmişliğin karşılığını kamera arkasında göstermiştir. Artık set onundur ve komutandır; orda özgür hissedirdi kendini. Bütün filmlerinde bayram yeri gibi kullanırdı setleri ve yorulmak bilmeyen bir yönetmendi. Filmlerinde o dinamizm görünür zaten; oradaki oyuncu tutkusunu fark edersiniz.

Ülkemizde en fazla film yöneten kadın yönetmen unvanını alan Bilge Olgaç, 2003 yılına kadar kadınların yönettiği doksan altı filminden otuz yedisini<sup>2</sup> yönetmiştir (Öztürk, 2004, s. 76). Olgaç'a göre iyi bir yönetmen olaylar karşısında iyi bir gözlemci olabilir ve diyalektik bakış açısını kullanmalıdır. Bunun yanında gözlediği olayı amacına yönelik olarak topluma nasıl bir dille anlatması gerektiğini bilmelidir. Ona göre yönetmen film çekimi sürecinde seyirci olmayı başarabilmelidir ve bu noktada olaylara para açısından değil de sanat açısından bakmak önem taşımaktadır (Olgaç, 2006, s. 58). Fazlasıyla üretken olan ve geçimini yalnızca sinemadan sağlayan Olgaç, filmlerini toplumsal eksende değerlendirerek geniş bir izleyici kitlesine hitap etmenin yollarını aramıştır. Korver'e göre (2016, 9 Mart) filmlerinin yönetmeninin kadın mı yoksa erkek mi olduğu noktasında nötr bir izlenim uyandırır ve böylece yönetmen kimliği duyarlı bir kadından daha çok, duyarlı bir insanı ön plana çıkarır. Olgaç, sinema söz konusu

<sup>2</sup> Üçünüzü de Mıhlarım (1965), Babasız, Yaşayamam (1965), Sokaklar Yanıyor (1965), Krallar Kralı (1965), Nikahsızlar (1966), Garibanız Abiler (1967), Kanunsuz Toprak (1967), Silahsız Dövüşelim (1967), Dertli Gönüm (1968), Öksüz (1968), Kanlı Şafak (1969), İki Aşk Arasında (1970), Linç (1970), Merhamet (1970), Kara Gün (1971), Üçünüze Bir Mezar (1971), Yaban Ali (1971), Kaderin Peçesi – Piç (1972) (Hasan Kazankaya ile birlikte), Kanlı Öç (1972), Savulun Geliyorum (1972), Açlık (1974), Bacım (1974), Tanrı Sevenleri Korur (1974, Ahmet Ündağ ile birlikte), Bir Gün Mutlaka (1975), Şöhret Budalası (1975), Kaşık Düşmanı (1984), Yavrularım (1984), Gülüşan (1985), Üç Halka Yirmi beş (1986), İpekçe (1987), Gömlek (1988), Kızın Adı Fatma (1988), Yarın Cumartesi (1988), Aşkın Keşişme Noktası (1990), Umut Hep Vardı (1991), Kurşun Adres Sormaz (1992), Bir Yanımız Bahar Bahçe (1994) (Özgüç, 2003, s. 157).

olduğunda kadın ve erkek ayrımı yapmamıştır aksine kadınların erkeklerle aynı beyin ve standartları taşıdığını vurgulamıştır.

Batı dünyasının sinema örnekleri temel alındığında Türk sinemasında ilk kadın yönetmenin 1950-1951 yılları arasında görülmesinin bir gecikme olarak mı algılanacağı sorusunun akıllara gelmesi, beraberinde Türkiye'nin bulunduğu coğrafyanın yapısının da ele alınmasını gerektirir (Öztürk'ten aktaran Yıldırım, 2021, 26 Mart). İslam ülkelerinde sinemada kadının yeteri kadar yer alamayışı; dini adetlerin etkin bir biçimde rol oynadığı siyasal ve toplumsal gelişmelerle doğrudan ilgilidir (Dönmez Colin, 2006, s. 5). Erkek egemen bir bakış açısının hâkim olması nedeniyle sinemada kamera arkası, o yıllarda kadınların girebileceği bir alan değildir. Kamera önünde kadın oyuncular kamera arkasıyla kıyaslandığında daha rahat hareket edebilmektedir. Bunun nedeni ise sinema alanının bir meta olarak sömürüye, başka bir deyişle bir ticari mal olarak kullanıma yatkın bir popüler alan içerisinde yer almasıdır. Olgaç söz konusu koşullar altında dahi kadına, kadının toplumda oluşturduğu sorun algısına yönelik bir çözüm üretmek yerine asıl çözümün toplumsal açıdan bir değişimde yattığını düşünmüştür (Öztürk, 2004, 81; aktaran Eriş Özgül, 1993, s. 78). 1960'lı yıllardan başlayarak hemcinslerinin önünü açmada lider konumunda bulunan Bilge Olgaç en uzun soluklu kadın yönetmenler arasına girmiştir (Özgüç, 2012, 9 Mart).

Bilge Olgaç sineması ele alınırken iki dönemden söz etmek mümkündür; ilk on yıllık dönemde (1965-1975) az sayıda kadın oyuncunun yer aldığı avantür erkek filmlerini öne çıkarırken olgunluk dönemi olarak adlandırılabilir ikinci on yıllık dönemde (1984-1994) köy hayatını odak noktasında tutarak, feodal toplum düzenini eleştirip kadın sorunları üzerinde durmuştur (Durmuş, 2006, s. 147-149). İlk döneminde kan davası, hapis hane hayatı ve toprak sorunu gibi konulara ağırlık vererek erkek dünyasını keşfetmeye çalışmıştır. Yeşilçam filmlerini yönettiğini vurgulayarak sanat sinemasında kadın yönetmen olarak anılmak gibi bir kaygı taşımadığını her fırsatta belirten Olgaç, bu durumu sinemada avantür tarzda örnekler vererek göstermiştir (Derman, 1997, s. 4). İkinci döneminde ise özellikle zenginler ve yoksullar arasında bulunan eşitsizlik bağlamında toplumdaki düzensizliklerin farkındalığı içinde çalışmalarına yön vermeyi tercih etmiştir

(Öztürk, 2004, s. 77). Diğer bir deyişle bu dönemde kırsal kesimde ezilen konumda yer alan kadınları ve onların öykülerini öne çıkaran filmler yapmıştır. Eğitimsiz kadın karakterler ve kendilerinde herhangi bir problem olduğunu düşünmeyerek bütün suçu, toplum tarafından kabul edilmeyen kadınlara yüklemeye çalışan erkek karakterler Olgaç'ın ikinci dönemdeki filmlerinde yaygın bir biçimde yer almıştır. Pek çok filmin kamusal-özel alan ayrımı ile ataerkil sınırlardan kurtulmak adına üretilmesi ve özellikle de kadınların bu etkili yöntemi tercih etmesi Türk sinemasında görünürlük açısından önemli bir yere sahiptir. Türk sinema tarihi içerisinde erkek yönetmenlerin sinemasal anlamdaki çalışmalarının ön plana çıkması nedeniyle kadınlar tarafından ortaya konulan sinemasal üretimlerin araştırılması ve incelenmesi sinema tarihi açısından oldukça önemlidir. Eril bir biçimde konumlanan kamera, toplumsal cinsiyet ekseninde objektif olmaktan çok toplumsal inşanın yeniden yapılandırılmasına neden olmuştur. Genellikle özne olarak konumlanan erkek karakterlerin yanında kadın karakterler nesne olarak temsil edilmektedir. Tam da bu noktada kadının yönetmen kimliğinin önemi ortaya çıkmaktadır. Türk sinemasında kadın bakış açısını yansıtmak, erkek egemen bir sinemanın temellerini yıkmak adına etkili bir adımdır.

1970'li yılların sonlarında enflasyon ve devalüasyonun yarattığı toplumsal ve ekonomik kargaşa, işsizlik, şiddet odaklı güvenlik krizi ve siyasi kutuplaşma ve orta sınıf insanların evlerinde giderek artan televizyonlar aile izleyicisini evde kalmaya zorunlu kılan ve böylece seks filmlerinin önünü açan etkenler arasındadır. 1970'lerde gerçekleşen iki çeşit seks filmi dalgasından söz edilebilmektedir (Arslan, 2022, s. 181-184). Bunlardan ilki Avrupa sinemalarının ve özellikle İtalyan seks filmlerinin etkisiyle 1974 yılında öne çıkmıştır. 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başlarında aksiyon avantür filmlerde çıplaklık meselesi aksiyon geriliminin bir parçası olarak erkek izleyicilere hitap ederken seks komedilerindeki çıplaklık, hikâyelerin temel parçasıdır. Bu erken dalga seks filmleri yıldız oyuncularını ve yönetmenleri olmadan düşük bütçelerle ortaya konulmuştur. Söz konusu dönemin tipik özellikleri uluorta çıplaklık, komik yatak sahneleri ve müstehcen şakalar ile karakterize edilmiştir. İkinci dalga seks filmlerinde ise müstehcenlik giderek artmıştır fakat aşırı açık pornografi olarak nitelendirilmiştir. 1974-1980 yılları arası Yeşilçam'ın karanlık dönemi

olarak anılmaktadır. Bir yandan Avrupa'dan yabancı seks filmleri ithalatı artarken bir yandan da düşük bütçeli yapımcılar bu filmlerin Türkleştirilmiş versiyonlarını piyasaya sürmekle uğraşmışlardır. Üretilen seks filmleri sonraki yıllarda kadın cinselliğini ele alan nitelikli erkek yönetmenleri etkilemiştir. Düşük bütçeli istismar filmlerinden oluşan, ikinci sınıf Yeşilçam piyasasına ait olan seks filmleri dönemi bir anlamda popüler film endüstrisinin hem içerik hem de biçim bağlamında içinde bulunduğu krizin bir yansımasıdır. Ardından gelen 1980 yılındaki askeri darbe siyasi seslerin ve seks filmlerinin önüne geçerek insanları koruma sorumluluğu temelinde ahlak ve siyaset üzerinde birtakım değişimlerin yolunu açmıştır. 1980'lerde çekilen film sayısında önemli bir düşüş yaşanmasa da aile eğlencesi adı altında sinemaya gitmek artık tercih edilmemeye başlanmıştır. Küçük şehirlerdeki sinemaların büyük bir kısmının kapanmasına karşılık metropollerdeki büyük sinemalar Hollywood'un krizine çözüm yolu sunan gişe rekortmenleriyle ayakta kalabilmiştir. Müstehcen ve siyasi içerikli filmler denetlenmeye alınarak sansürlenmiştir. Bu sayede kültürel hayat takip altında tutulmaya çalışılmıştır. 1990'lı yılların başından itibaren ise Türk sineması popüler filmler ve sanat filmleri üreten yeni yönetmenlerin artmasıyla eğitilmiş ve genç bir karaktere de bürünmüştür.

Sinema yolculuğuna avantür filmlerle başlayan Olgaç, sınıfsal, toplumsal ve ekonomik koşullarla da bağlantısı bulunan kadın sorunlarına eğilerek film yapmaya devam etmiştir. Siyasal sinema örneği adı altında gösterimi yapılan bu filmlere sinema sektörünün krize girdiği ve seks içerikli filmleri üreterek ayakta kalmaya çalıştığı 1975-1984 yılları arasında seks filmleri çekmeyi reddederrek sinemaya ara vermiştir (İstanbul Modern Sinema, 2014). Olgaç (aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak), 1975 yılında seks filmleri furyasının ortaya çıkışıyla birlikte çalışmalarına nasıl bir yön verdiğini şu cümlelerle anlatmıştır:

1975'te tuhaf bir seks furyası dediğimiz bir furya başladı. Ben de sinemayla geçimimi sürdüren bir insan olduğum için açmaza düştüm. Ben de yapıyım bari dedim seks filmlerini ama verim almam mümkün değildi. Onların satışını yaparsın ancak. Bilinçli bir şekilde sinemayı terk ettim ve geçici bir süre, sekiz yıl kadar reklam filmleri yönettim.

Yöntem olarak filmlerinde genellikle paralel kurguyu ve üst üste bindirmeleri tercih ederek senaryoda bir çatışma ortamını öne çıkarmıştır. Bunun yanında karakterlerin içseslerini kullanması ve kendilerini sorgulaması filmlerindeki karakteristik özelliklerdendir. Bilge Olgaç, filmlerinde ekonomik eşitsizlikler ve sömürü üzerinde durur. Paralel kurgular, hareketli kameranın kullanımı, yakın plana yapılan kesmeler, hareketli görüntülerin arasındaki durağan planlar, temaya uygun tercih edilen müzikler olmak üzere pek çok teknik kullanarak kendine özgü bir sinema dili yaratmıştır (Söylemez, 2016, 3 Haziran). Olgaç, yönetmenlerden ziyade 1960'lardaki yenilikçi sinema diline ilgi duyarak Fransız Yeni Dalga sinemasını takip etmiştir.

### **Olgaç Sinemasında Toplumun Nabzını Tutan Filmler**

Kadınlar Yeşilçam'ın ilk yıllarından 1980 yılına kadar yapılan filmlerin yalnızca elli ikisinde yönetmen olarak yer alabilmiştir. Bu filmlerin yaklaşık yarısı ise Bilge Olgaç'a aittir (Öztürk, 2004, s. 44). Toplumsal düzen ve eşitsizlikler ile kadınların bu düzende karşılaştığı şiddet ve toplumsal baskı temaları Olgaç'ın özellikle 1980 yılı sonrasında çektiği filmlerde görünürdür. 1980'li yılların kadın filmlerinde kadın karakterlere hayat vermek oyuncular açısından belirli tabuların yıkılması ve yıldız imgelerinde keskin bir dönüşümün gerçekleşmesi anlamına gelmiştir. Türk sinemasındaki kalıplaşmış temsillerin dışında yer alan gerçekçi ve bütünlüklü bir yeni kadın imgesi ortaya çıkmıştır. Bağımsızlaşma mücadelesi veren ve bu amaç doğrultusunda toplumsal çatışma yaşamaktan çekinmeyen kadın karakterler öykünün merkezine oturmuşlardır. Kadın karakterlere nesneleştirici ve gözetleyici bir erkek gözüyle bakılmasını öne çıkaran anlatılar görünür olmuştur (Suner, 2006, s. 294-295).

Olgaç, bireysel bir hikâye bile anlatırken toplumsal mesaj kaygısını kendisinde taşımıştır ve edebiyatla bağı çok kuvvetli olan sinema ile toplumsal hikâyelere oldukça önem vermiştir. Tüm bu özellikler göz önüne alındığında Olgaç'ın sineması politik bir sinema olarak adlandırılabilir (Söylemez, 2016, 3 Haziran). Örneğin İpekçe ve Kaşık Düşmanı filmleri, izleyicilere toplumsal problemler hakkında farkındalık kazandıran Olgaç filmleri arasındadır. Bu tarz filmler kadınların maruz kaldığı toplumsal adaletsizlikler ve baskılar ekseninde izleyicilerin bilinçlenmesine katkıda bulun-

maktadır. Böylece izleyiciler toplumsal yaşamlarında söz konusu problemlere karşı duyarlı olmaya teşvik edilmektedir.

Bir tüpün patlamasıyla oldukça fazla sayıda kadın ve çocukların ölmesinin köy erkekleri üzerinde büyük etki bırakmasını ele alan Kaşık Düşmanı filminde töre ve başlık parası gibi konular toplumsal bir bakış açısı içinde aktarılmaya çalışılmıştır. Olgaç, olgunluk dönemini başlatan Kaşık Düşmanı filmiyle Paris'te 7. Uluslararası Kadın Filmleri Şenliği'nde En İyi Film ve Basın Özel Ödülü ile 21. Antalya Film Festivali'nde En Başarılı Senaryo Ödülleri'nin sahibi olmuştur (Özgüç, 1993, s. 60). Mustafa Özbey (2021), Kaşık Düşmanı'nın ödül kazandığı festival gününü şu cümlelerle anlatmıştır:

Filmten sonra biz ödül aldık. Fransa'ya davet edildik. Bilge'nin yurt dışına çıkış yasağı vardı. Oyuncularımızın hepsi solcuydu. Hepsinin yurt dışına çıkış yasağı vardı. Tek başıma gittim Paris'e. Allah'a bildiğim bütün duaları ettim ödül alalım diye. Jetonlu telefonla da Türkiye'ye haber yolluyorum. Bir anda basın ödülünü aldınız dendi. Bu sırada gözlerimden yaşlar damlıyordu. Aradan bir saat geçti, bir ödül daha diye dua ettim. Sonuçta festival başkanı geldi. Kaşık Düşmanı ödüllerin hepsini almıştı. Ertesi gün ödül töreni var. O anda en duygulandığım şey, almış yedi ülkenin yönetmenlerinin bir tülbente hepsinin imza atmasıydı. Bilge'ye verilecek en güzel hediye oydu. Almanya'ya davet ettiler beni. Bilge Olgaç'ı çok merak ediyorlardı.

Kazandığı ödüllerin ardından Kaşık Düşmanı, Türkiye'de sine-malarda gösterilmemiştir ve o zamanki toplumun siyasal yapısı nedeniyle hak ettiği değeri görmemiştir. Olgaç, Kaşık Düşmanı filminin ardından kadın karakterler ve onların sorunlarının görünür olduğu filmler yapmıştır.

Bir hayat kadınının kaderini ve çevresindekilerin ikiyüzlülüğünü masalsi bir dille aktaran İpekçe, köy hayatındaki ataerkil ahlak anlayışını ön plana çıkarır. Osman Şahin'in kitabından uyarlanıp bir köy filmi olarak çekilen İpekçe'de, köy müziği yerine bir ilk

olarak operamızın solistleri stüdyoda vokal yapmışlardır. Filmde kullanılan 360 derece çevrinme hareketleriyle yeni anlatı biçimleri denenmiştir. Filmin müziklerinden sorumlu Serdar Yalçın, Bilge Olgaç ile çalışmanın kendisi için bir okul işlevi gördüğünü vurgulamıştır. Olgaç, filmlerinde anlatacağı konuyu iyi bilen, toplumsal gerçekçi bir bakış açısına sahip bir yönetmendir. İpekçe filminin görüntü yönetmeni Aytekin Çakmakçı, Bilge Olgaç'ı Türk sinemasının Jeanne d'Arc'ı olarak tarif etmiştir (İKSV, 2024).

Cezaevi yönetiminin adaletsizliğine karşı mücadele eden bir mahkûmun hikâyesini anlatan Linç filmi ise Adana Altın Koza Film Yarışması'nda iki dalda ödül kazanmıştır. Olgaç (1970, s. 15), Linç romanını ilk okuduğunda onu filme çekmek konusunda kararsızlık yaşadığını belirtir de en sonunda pek çok erkek yönetmenin arasında birinci olması nedeniyle mutluluk duyduğunu vurgulamıştır. Tamamı hapisanede geçen ve oyuncu kadrosu bütünüyle erkeklerden oluşan Linç filmi o zamanın Ses dergisine "kadınsız filmin yönetmeni kadın, Bilge Olgaç" sözleriyle haber olmuştur (Söylemez, 2016, 3 Haziran). Haraç ve sömürülme gibi durumları içerisinde barındıran hapisane ortamının anlatıldığı filmde yer alan karakterler toplumun görüntüsünü yansıtmaktadır. Linç'in o dünyayı bilmeden çekilmiş en güzel hapisane filmlerinden biri olduğu söylenebilmektedir.

Erillik seviyesi baskın ve ayrımcı bir bakış açısına sahip bir toplumda kadın öykülerini sergilemeyi planlayan Olgaç'ın bu bakış açısına kaymasında Osman Şahin'in katkısı bulunmaktadır. Şahin'in ve Olgaç'ın birlikteliği Gülüşan, İpekçe ve Gömlek, Aşkın Kesişme Noktası ve Kurşun Adres Sormaz filmlerine kadar uzanmaktadır. Osman Şahin'in yöresel öyküler ve senaryolar ekseninde dikkat çeken olayların konu edildiği edebiyat uyarlamaları Olgaç sinemasının önemli bir bölümünü meydana getirmiştir (Özgüç, 2012, 9 Mart).

Sinema sektörünün erkek ağırlıklı olduğu Yeşilçam zamanında Bilge Olgaç hariç üretken ve öne çıkan bir kadın yönetmen neredeyse bulunmamaktadır (Emin Alper'den aktaran Akbiyık, \_\_\_\_). Olgaç'a göre üzerinde durulması gereken, kadınların toplum içinde sömürülmesinin yanında toplumsal düzenin bozukluğu ve eşitsizliklerdir. Buna bağlı olarak kadın ve erkek demeden

toplumdaki bireylerin eğitilmesi, bilinçlenmesi ve düzenin değiştirilmesi konusunda mücadele edilmelidir. Olgaç'ın kadın sorunlarına yönelik bu bakış açısı Giovanni'nin (1971, s. 49) cahil insanların bağımsızlıklarını ellerinde tutamayacağına yönelik tespitiyle uyum içinde bulunduğu söylenebilmektedir.

Şimşek (aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak), Olgaç'ın oyuncusu olmanın çok kolay bir iş olmadığını vurgulayarak yaşadığı bir anıyı anlatmıştır: "Mesela İpekçe'yi çekerken yüzüm yanmasın diye beni denize sokmazdı; beyaz şemsiyeyle gezerdim. Bu konularda otoriterdi ama baskı anlamında değil. Ben de otoritenin disiplin grubu oluşturmada olmasından yanayım. Bu, çok değerliydi."

Kan Davası filminden baz alınarak çekilen Kurşun Adres Sormaz filminin senaryosu Türkiye'de öldürmenin ve ölmenin doğallaştırılmasına yönelik bir protestodur, bir başka deyişle ölümü kader gibi algılamaya karşı bir tavrıdır. Gülüşan erkek ve kadın ilişkisini anlatır. Kızın Adı Fatma kızına iyi bir gelecek hazırlamaya çalışan taşralı bir marangozun macerasını konu almaktadır. Feodal baskı sistemini suçlayan temalar içeren Açlık filmi; altı çocuktan biri olan Meryem'in ev hizmetçisi olarak ev sahibine satılmasını ve yaşamına devam etmesi sırasında maruz kaldığı travmatik mücadeleleri içerir. Seydiler köyünde çekilen ve köy halkının da rol aldığı filmde köy hayatından görüntüler ve peri bacaları gibi birtakım ayrıntılar dikkat çekicidir (Özpunar, 2015, s. 12). Gömlek filminde köy ve ağalık teması ekseninde ırgatlara karşı yapılan haksızlıklar ve bir süre sonra ırgatların ağaların topraklarına nasıl el koydukları ele alınmıştır. Gülüşan'da, çocuğu olmayan Mestan Ağa'nın kendisine üçüncü bir eş araması sürecinde Gülüşan'la karşılaşması ve onu kaçırmayı bağlamında yaşanan aşk anlatılmaktadır. Filmde birden fazla kadınla evlenme özgürlüğünü elinde bulunduran bir erkeğin çocuğu olmaması durumunda toplum karşısında yaşadığı zorluklar vurgulanmıştır. Devrimci bir film olduğu için sansüre takılan ve danıştay kararıyla gösterime çıkabilen yarı belgesel bir çalışma olan Bir Gün Mutlaka, 1970'li yılları kapsayan öğrenci olayları, işçi problemleri, siyasi çalkantılar ve sosyal kitle hareketlerini konu etmiştir. Bu filmden sonra sinemaya ara veren Olgaç, sekiz yıl kadar reklam filmi yönetmenliği yapmıştır (Sınar'dan aktaran Önemli İnsanlar, 2021, 26 Ocak). Bir süre sonra

tekrar sinema filmi çekmeye devam etmiştir ve arkadaşlarına göre yerli dizilerin çekildiği dönemlere denk gelemediği için senelere gösterdiği çabaların karşılığını da alamamıştır (Her Hayat Bir Hikayedir – Belgesel, 2020, 25 Mart). Olgaç'ın 1994 yılı yapımı hapis-ten çıkan bir siyasi tutuklunun topluma uyum sağlama sürecini anlatan Bir Yanımız Bahar Bahçe filmi onun son filmi olmuştur (Özgüç, 1995, s. 104-105).

### Sonuç

Olgaç'ın filmleri, onun sanatsal vizyonunu ve toplumsal duyarlılığını yansıtanın yanında Türk sinemasında kadın yönetmenlerin önünü açan bir kılavuz niteliğine bürünmüştür. Böylece Olgaç'ın etkisi filmlerinin ötesine geçmiştir. Sinema perdesinden izleyiciye ulaşan renkli dünyayı en iyi biçimde anlatmayı kendisine meslek edinmiştir ve sinemamızın sorunları adına her zaman savaş vermiştir. Bu anlamda gerçek bir mücadele kadını olduğunu vurgulamak yanlış olmaz. Toplumda kadın olmasının getirdiği önyargıyla savaşmaya çabalayan Olgaç, sinema dünyasında önemli bir yere sahiptir. İlk dönem filmlerinden son dönem filmlerine gelinceye kadar Olgaç sinemasında yaşanan hem tematik hem teknik gelişmeler ve değişimler göz ardı edilemez. Eril bakışın ve arzuların öne çıktığı Türk sinemasında Olgaç'ın kadın karakterlere bakışı ve onları konumlandırışı ile erkek karakterleri konumlandırış biçimi gözle görünür bir vaziyette dönüşüme uğramıştır. Bu noktadan itibaren filmlerde bakan karakter, erkek olmaktan çıkıp kadın karakterin hâkimiyetine verilmiştir. Artık nesneleştirilen, bakılan ve teşhir edilen erkek karakterdir.

Kadın, sosyal adaletsizlik, eşitlik ve eğitim, erkek merkezli anlatılar ve köy yaşamı filmlerinde ele aldığı temaları oluşturmaktadır. Olgaç filmlerinde tekrar eden ve birbirine benzeyen karakter bulunmaz. Sinemasında çürümüş bir sistemi sürdüren ve sisteme karşı olanlar ile bu iki konum arasında maşa olarak yer alanlar olmak üzere üç karakter biçiminden söz edilebilmektedir. Filmlerinde büyük şehirlerden çok kasaba ve köyleri mekân olarak kullanmayı tercih etmiştir. Sinemanın kurgu ile başladığını düşünen Olgaç, mizansenin yanında dekor ve kostümlerle de ilgilenmiştir. Stil fotoğraflarla anlatıyı bölmek olmak üzere değişik anlatı yollarını denemiştir ve ses kullanımını da ekleyerek dramatik bir etki yaratmaya çalışmıştır.

Türk sinemasında yer alan kadın yönetmenlerin son yıllarda sayılarının arttığı ve sinema diline önemli katkılarının olduğu söylenebilmektedir. Bu bağlamda, kadın yönetmenlerin filmleri Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal yapıyı, cinsiyet eşitsizliklerini ve kadınların tecrübelerini konu edinerek sinemada yeni perspektiflerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Olgaç, hayatı boyunca sinema sektöründe kendisini kabul ettirme çabası içerisinde olmuştur ve feminist yaklaşımlar ile sıra dışı söylemlerden kaçınarak yalnızca geçimine odaklanmıştır. Sinema perdesini toplumsal gerçekliklerin bir yansıması haline getirerek, izleyicilere güçlü mesajlar iletmeyi başarmıştır. Sinema dilini ustalıklı kullanarak, seyirciyle derin bir diyalog kurmuş ve onları düşündürmeye, sorgulamaya sevk etmiştir.

Bilge Olgaç'ın hayatı ve sineması, yalnızca bir yönetmenin sınırsız yolculuğu olarak değil, aynı zamanda iletişimin gücünü ve sinemanın toplumsal dönüşümdeki rolünü de vurgulayan bir hikâyeye olarak okunmalıdır. Olgaç, sinemayı bir iletişim aracı biçiminde kullanarak, toplumun sessiz ve görünmeyen kesimlerinin sesini duyurmayı başarmıştır. Onun filmleri hem bireysel hikâyeleri hem de toplumsal sorunları, kültürel çatışmaları ve kadınların yaşadığı zorlukları anlatan birer iletişim aracı haline gelmiştir. Bilge Olgaç'ın filmleri, sinemanın yalnızca bir eğlence unsuru olmadığını, aynı zamanda toplumsal farkındalık yaratmanın ve kültürel değerleri aktarmanın etkili bir yolu olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, Bilge Olgaç'ın sineması, toplumsal gerçeklikleri iletme ve kadınların sesini duyurma açısından büyük bir öneme sahiptir. Onun mirası, sinemanın bir iletişim aracı olarak toplumsal değişimdeki yerini pekiştirmiş ve sinemacıların yanı sıra izleyiciler için de ilham kaynağı olmuştur.

**Kaynakça**

- Akbıyık, S. (\_\_\_\_). "Beklentiniz ne kadar büyük olursa hayal kırıklığınız da o kadar büyük olur". Popüler sinema. <https://www.populersinema.com/roportaj/beklentiniz-ne-kadar-buyuk-olursa-hayal-kirikliginiz-da-o-kadar-buyuk-olur-16281.htm>
- Arslan, S. (2022). Türkiye’de sinemanın tarihi. Kronik.
- Butler, A. (2002). Women’s cinema: The contested screen. Wallflower.
- Derman, D. (1997). Bir yönetmen Bilge Olgaç. 25. kare, 19, 3-5.
- Dönmez Colin, G. (2006). Kadın, islam ve sinema (Çev. D. Koç). Agora.
- Durmuş, O. D. (2006). Sinemayı meslek edinmiş bir kadın yönetmen: Bilge Olgaç. Kültür ve siyasette feminist yaklaşımlar, 1, 146-155. <https://feministyaklasimler.org/wp-content/uploads/2013/03/1-13sinemayi-meslek.pdf>
- Eriş Özgül, F. (1993). Bilge Olgaç ve sinemasında kadın (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Evren, B. (2014). Türk sinemasının 100 yılı. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Giovanni, N. (1971). Black feeling black talk: Black judgement. Harper perennial.
- Hakan, F. (2012). Türk sinema tarihi. İnkilâp.
- Her Hayat Bir Hikayedir – Belgesel. (2022, 25 Mart). BİLGE OLGAÇ & Tülin Özen seslendirdi #bilgeolgaç #tulinözen. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Fl7CXvqoh4o>
- İKSV. (2024). Türk sinemasının Jeanne d’Arc’ı Bilge Olgaç. <https://film.iksv.org/tr/festival-gunlugu/turk-sinemasinin-jeanne-d-arc-i-bilge-olgaç>
- İstanbul Modern Sinema. (2014). İstanbul modern sinema’da 12. uluslararası gezici filmmor kadın filmleri festivali-yönetmen Bilge Olgaç anılıyor. [https://interaktif.istanbulmodern.org/dosya/1332/istanbul-modern-sinema-filmmor-kadin-filmleri-festivali-mart-2014\\_1332\\_5544053.pdf](https://interaktif.istanbulmodern.org/dosya/1332/istanbul-modern-sinema-filmmor-kadin-filmleri-festivali-mart-2014_1332_5544053.pdf)

- Kara, M. (2023, 27 Ağustos). Bilge Olgaç: Erkek egemen sinemada “kadınlığını unutan, unutturan kadın” 1. Evrensel. <https://www.evrensel.net/yazi/93508/bilge-olgac-erkek-egemen-sinemada-kadinligini-unutan-unutturan-kadin-1>
- Kirel, S. (2012). Kültürel çalışmalar ve sinema. Kırmızı Kedi.
- Korver, S. G. (2016, 9 Mart). Bilge Olgaç: Sinema aşk gibi, insan içine girdi mi başka her şeyi unutturuyor. CineDergi. <https://www.cinedergi.com/2016/03/09/bilge-olgac-sinema-ask-gibi-insan-icine-girdi-mi-baska-her-seyi-unutturuyor/>
- Önemli İnsanlar. (2021, 26 Ocak). Bilge Olgaç kimdir? Türkiye'nin ilk uzun soluklu kadın yönetmeni hakkın da tüm merak edilenler. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=K-WKIHEGd94>
- milliyet.com.tr. (2014, 26 Şubat). İstanbul modern sinema'da Bilge Olgaç anılıyor! <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/istanbul-modern-sinemada-bilge-olgac-aniliyor-1842870>
- Oğuz, A. ve Atılğan, Y. (2023, 3 Haziran). Belmin Söylemez ile Ayna Ayna üzerine: Birbirine çarpmadan beraber yürümek. 1+1 expres. <https://birartibir.org/birbirine-carpmadan-beraber-yurumek/>
- Okutan, F. ve Balay, B. (1998). Uçan süpürge kadın filmleri festivali kataloğu. <https://ucansupurge.org.tr/belgeler/festival-kataloglari/1-festival-katalogu.pdf>
- Olgaç, B. (\_\_\_\_). Bilge Olgaç. Mubi. <https://mubi.com/tr/cast/bilge-olgac>
- Olgaç, B. (1970). Bilge Olgaç. Film.
- Olgaç, B. (2006). Yönetmen Bilge Olgaç. A. Yeres (Ed.), 65 yönetmenimizden yerlilik ulusallık evrensellik gerili minde sinemamız (s. 55-62). Donkişot.
- Öngün, A. (2003, 9 Nisan). İlk kadın yönetmen: Bilge Olgaç. Bianet. <https://bianet.org/haber/ilk-kadin-yonetmen-bilge-olgac-76>
- Ozan, R. (2014). Son dönem Türk Sineması'nda kadın yönetmen bakışı. Köprü.
- Özgüç, A. (1993). 100 filmde başlangıçtan günümüze Türk Sineması. Bilgi.

- Özgüç, A. (1995). Türk film yönetmenleri sözlüğü. Afa.
- Özgüç, A. (2003). Türk film yönetmenleri sözlüğü. Agora.
- Özgüç, A. (2012, 9 Mart). Her yanı yangınla kuşatılan kadın: Bilge Olgaç. milliyet.com.tr. <https://www.milliyet.com.tr/cadde/her-yani-yaniginla-kusatilan-kadin-bilge-olgac-1512911>
- Özön, N. (1995). Karagözden sinemaya: Türk Sineması ve sorunları 1. cilt. Kitle.
- Özpunar, H. (2015). Türk sineması'nda Afyonkarahisar-2. Taşpınar yerel tarih ve kültür dergisi, 15, 4-16.
- Öztürk, R. (2004). Sinemanın dış yüzü Türkiye'de kadın yönetmenler. Om.
- Söylemez, B. (Yönetmen). (2014). Bilge ve öğrencisi: Bir rejisi asistanının günlüğü [Belgesel Film]. Haşmet Topaloglu.
- Söylemez, B. (2016, 3 Haziran). İz bırakan kadınlar: Bilge Olgaç. NTV Radyo. <https://soundcloud.com/ntv-radyo/iz-birakan-kadinlar-03-haziran-2016>
- Sterritt, D. (1999). The films of Jean-Luc Godard: Seeing the invisible. Cambridge University.
- Suner, A. (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk sineması'nda aidiyet, kimlik ve bellek. Metis.
- Yıldırım, M. (2021, 26 Mart). Türk sinemasının "dış yüzü": Semire Ruken Öztürk ile röportaj. Tuic akademi. <https://www.tuicakademi.org/turk-sinemasinin-di-sil-yuzu-semire-ruken-ozturk-ile-roportaj/>

## Bir Halkla İlişkiler Uzmanının “Görünmeyen Koşusu”: Cüneyt Enis Koryürek

Ebru Akçay<sup>1</sup>

### Giriş<sup>2</sup>

Medya metinlerinin, dolayısıyla medya profesyonellerinin kamuların dünyayı ve çevrelerinde olanları anlamlandırma biçimlerini ne şekilde dönüştürdüğü ya da çerçevelediği birçok kuramcı ve araştırmacının temel sorunsallarından biri olagelmıştır. Kimi yazarlar, medyanın bu gücünü görünmezlik ile ilişkilendirerek açıklamaktadır. Örneğin, Gençtürk Hızal (2012, s. 155) Cunnigham’a gönderme yaparak “görünmeyen yöneticiler’in, kamunun düşünme alışkanlıklarını, kanaatlerini ve anlamlarını ‘kamunun kendi iyiliği için’ dönüştürdükleri” iddiasının, medyanın kendine meşruluk zemini yarattığını belirtmektedir. Ne var ki, kamuların dünya hakkında düşünme biçimlerini dönüştüren yalnızca medya değildir. Medya ile yakından ilişkili olan halkla ilişkiler pratiğinin de görünmez bir biçimde, kamuoyunu dönüştürme potansiyeli bulunmaktadır.

Cutlip (1994, s. 15) *The Unseen Power: Public Relations. A History* başlıklı çalışmasında, halkla ilişkilerin “genellikle görülmeyen ve gözlemlenmeyen bir etkisinin olduğunu” iddia etmektedir. Cutlip anılan çalışmasında halkla ilişkilerin modern toplumlardaki etkili ve güçlü ancak bilinmeyen gücünü inceler (aktaran Fitch, 2017, s. 157). Cutlip’in (1994, s. 175) çalışmasının temel amacı “halkla ilişkiler uzmanının Amerikan siyasi, sosyal ve kültürel düşünceleri üzerindeki görünmeyen gücünü tam olarak göstermektir”. Bu nedenle, Cutlip çalışmasında halkla ilişkilerin görünmeyen bir güç olduğunu göstermek için Amerika’daki halkla ilişkiler uygulamalarını irdeler. Cutlip’e göre (1994, s. xiii) halkla ilişkiler danışmanı “görünmeyen bir gücü harekete geçirir”. Dahası, “halkla ilişkiler danışmanının görünmeyen eli, toplumun dokusuna parmak izlerini bırakır” (Cutlip, 1994, s. 370). Cutlip (1994) toplumda büyük etkileri olan halkla ilişkilerin bu etkiyi görünmeden oluşturduğu-

<sup>1</sup> Doç. Dr., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, ebruakçay@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4792-9680

<sup>2</sup> Bu çalışmanın başlık seçiminde ve kurgulanmasında bana esin kaynağı olan Prof. Dr. G. Senem Gençtürk Hızal’a teşekkür ederim.

nun ve halkla ilişkiler uzmanlarının da toplumda görünmeyen ancak güçlü etkiler bırakan kişiler olduğunun altını çizmektedir. Halkla ilişkilerin ve halkla ilişkiler uzmanlarının görünmeyen etkilerini ortaya koymanın ilk adımı, gerçekleştirilen herhangi bir faaliyetin halkla ilişkiler olarak tanımlanıp tanımlanmayacağıdır. Zira neyin halkla ilişkiler olduğunu bilmeden halkla ilişkiler mesleğinin ve halkla ilişkiler uzmanlarının etkisi “görmek” pek mümkündür değildir. Başka bir ifadeyle, halkla ilişkilerin ya da halkla ilişkiler uzmanının toplumdaki gücünü görünür kılmak için öncelikle söz konusu kişinin gerçekleştirdiklerine yakından bakmak gereklidir. Bu yazı, böylesi bir çerçeveden Cüneyt Enis Koryürek’in Türkiye’de halkla ilişkiler alanındaki görünmeyen ve görülmeyen çalışmalarını görünür kılmayı amaçlamaktadır.

1931’de Ankara’da doğan Cüneyt Enis Koryürek, 1950’de Ankara Koleji’nden mezun olmasının ardından üniversite eğitimini Kaliforniya’da Fresno State College’da 1956’da tamamlamıştır. Üniversitede “gazetecilik, halkla ilişkiler ve yakın çağlar tarihi” okumuştur. Spor yazarlığı ve köşe yazarlığı yapmış olan Koryürek, çalışma hayatına (1960 Roma Olimpiyadları<sup>3</sup> ve 1960 Amerika Seçimleri ile) serbest muhabir ve basın danışmanı olarak başlamış ve 1961 ve 1962’de Daily News’da Yazı İşleri Müdürü olarak çalışmıştır (100. Yılında Türkiye’nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 4). 1969 ve 1973 yılları arasında ise Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay’ın fahri basın müşaviri olarak görev yapmıştır (100. Yılında Türkiye’nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 4). 26 Ağustos 1960’ta yayın hayatına Ankara’da başlayan Öncü gazetesinde spor muhabiri olarak çalışmış olan Koryürek (Şahin, 2020, s. 257) 1960 Roma, 1972 Münih, 1976 Montreal, 1988 Seoul, 1992 Barcelona, 1996 Atlanta, 2000 Sydney ve 2004 Atina olmak üzere sekiz olimpiyatta gazeteci olarak görev yapmış ve çeşitli gazetelerde köşe yazarlığı yapmıştır (100. Yılında Türkiye’nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 6-8). Aktaş Ymanoğlu, Gençtürk Hızal ve Özdemir’e göre (2013, s. 51) “halkla ilişkilerin uygulama alanındaki öncü isimlerinin birçoğunun alandaki mesleki kariyerleri gazetecilik dolayımıyla başlamıştır.” Bu açıdan, gazetecilik geçmişi ve deneyimi olan Koryürek’in meslek hayatı boyunca halkla ilişkilerle ilgilenmesi

<sup>3</sup> Koryürek, “olimpiyat” kelimesinin aslında “olimpiyad” şeklinde yazılması gerektiğini defaatle belirttiği için (Sedef Kabaş TV, 2018, 15 Ağustos) yazı boyunca “olimpiyad” kelimesi kullanılmıştır.

bir tesadüf değildir. Gazetecilik ve halkla ilişkiler alanlarındaki bilgi ve tecrübesini harmanlayan Koryürek, hayatını her iki alandaki tecrübesini en büyük tutkusu olan atletizm ve olimpiyadları Türkiye’de geliştirmeye adanmıştır. Koryürek, halkla ilişkiler ve gazetecilik tecrübesini ülke tanıtımı için çalışmalar yaptığı sırada da göstermiştir. Prof. Dr. Attila Aşkar’ın (100. Yılında Türkiye’nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 2) Koryürek’i “iletişimci kimliğiyle Türkiye’nin yurt dışında prestijli bir biçimde tanınmasını sağlamış bir öncü” olarak tanımlaması, Emekli Büyükelçi Kaya Toperi’nin ise (2008, s. 103) “12 Eylül döneminde ‘Türkiye’nin dış tanıtımı için neler yapılabilir?’ diye beraber çaba sarf ettik, proje oluşturmaya gayret ettik” şeklindeki ifadesi bu durumun en net göstergeleridir. Benzer şekilde, Emekli Büyükelçi Üstün Dinçmen de Koryürek ile ilgili anılarını aktarırken, Koryürek’in halkla ilişkiler bilgisini ve temaslarını ülke tanıtımı için nasıl işe koştuğunu ifade etmektedir:

1970’li yılların ortalarında, Dışişleri Bakanlığı Enformasyon Genel Müdürlüğü’ndeki görevim sırasındaydım. Bir gün kapı açıldı ve içeriye elinde bond çantası ile Cüneyt girdi. Tanışmıyorduk. Bir süre birbirimize bakakaldık. Son derece vakur ve kendinden emin bu kişi kim olabilir derken kendini tanıttı, ben de tanıtım kendimi ve buyur ettim. Sanırım o anda aramızda bir elektriklenme oldu ve dostluğumuzun şimşekleri çaktı. Konu ikimizin de sevdası, Türkiye’nin dış dünyada tanıtımı olunca görüşmemiz uzun sürdü ve kısa zamanda tekrar buluşmak ve diyalogu sürdürmek kararı aldık. Cüneyt bir proje adamı idi ve dünya medyasının etkin gazeteleri ile yakın teması vardı. İlk planda Amerika’nın önde gelen dergi ve gazetelerinde bir Türkiye eki yayınlamanın iyi bir fikir olduğunu düşündük. Ne var ki ülkenin bulunduğu ekonomik durum, bizim Bakanlık bütçesinde olumsuz biçimde etkileniyordu. Yılmadık ve Cüneyt’in üstün gayretleri ve o inanılmaz ikna kabiliyeti yeteneği ile ağırlıklı olarak sözel sektör ve kamu sektörlerinden sağlanan imkânlarla yabancı dergi ve gazetelerde peş peşe “Türkiye Ekleri” yayınlanmasını sağladık (Hünel ve Ulaşoğlu, 2008, s. 177).

Yanı sıra Koryürek; Arçelik, Akbank, Set Beton, Tetrapak, Dura Halı, Vestel, Ege Seramik, TSKB, Coca-Cola, Normandy Madencilik ve Şişecam gibi şirketlerde Basın ve Halkla İlişkiler Danışmanı olarak görev yapmış (cuneytkoryurek.com, \_\_\_\_ ) ve 1962’de Ankara’da reklam ve halkla ilişkiler alanında faaliyet gösteren Delta Ajans’ı kurmuştur. Arçelik Eski Genel Müdürü ve Dayanıklı Tüketim Grubu Başkanı Hasan Subaşı (2008, s. 91) Cüneyt Koryürek’i bir çırpıda tanımlamanın zor olduğunu şu şekilde ifade etmektedir: “Onu tanımayanlara anlatırken hangi sıfatı kullanacağında zorlanırdım. Halkla ilişkiler uzmanı, spor adamı, atletizm duayeni, gazeteci, reklamcı, gurme.” Çoğunlukla atletizm alanıyla anılsa da, Türkiye Halkla İlişkiler Derneği’nin (TÜHİD) kurucuları arasında yer alarak halkla ilişkiler mesleğinin örgütlenmesinde payı olması, Delta Ajans aracılığıyla halkla ilişkiler mesleğini icra etmesi, farklı üniversitelerde dersler vererek halkla ilişkiler eğitimine katkı sağlaması, en büyük tutkusu olan atletizmin Türkiye’de bilinirliğinin artması, atletlerin sponsorlar aracılığıyla desteklenmesi, spor müsabakalarının Türkiye’de gerçekleştirilmesi ve Türkiye’nin tanıtımı için halkla ilişkiler bilgisini iş koşması Koryürek’i halkla ilişkiler alanındaki öncü isimlerden biri yapmıştır. Türkiye’de halkla ilişkilerin öncü isimlerinden biri olmasına rağmen halkla ilişkiler literatüründe Koryürek’e ya da Koryürek’in çalışmalarına ilişkin akademik çalışmaların azlığı dikkat çekicidir. Bu durumun, halkla ilişkilerin “görünmeyen bir pratik” olmasından kaynaklandığı ileri sürülebilir.

Bu yazı, Koryürek’in halkla ilişkiler alanındaki “görünmeyen” (ve belki de Koryürek tarafından da bilinçli olarak geri planda tutulan) emeğini ve rolünü görünür kılmayı ve bu sayede Koryürek’in halkla ilişkiler alanının ve mesleğinin kavranışındaki ve gelişimindeki yerini vurgulamayı amaçlamaktadır. Bu amacı derli toplu bir şekilde gerçekleştirmenin zorlu bir hedef olduğunun da altının çizilmesi gerekmektedir zira “görünmeyen bir güç” olarak tanımlanan halkla ilişkiler alanında, görünmeyeni görünür kılmak dikkatli bir şekilde iz sürmeyi gerektirmiştir. Bu nedenle, Koryürek’in halkla ilişkiler alanına katkısını görünür kılmayı hedefleyen bu yazıda, Koryürek’in yakın çevresi, arkadaşları ve iş arkadaşlarının anlatıları, Koryürek’in anısına yapılan çalışmalar, hakkında yazılan yazılar ve kendi çalışmaları, yazara ışık kaynağı olmuştur. Diğer bir ifadeyle, Koryürek’in halkla ilişkileri ne şekil-

de kavradığı ve icra ettiği, Türkiye’de halkla ilişkilerin anlaşılması, gelişmesi ve meslekleşmesindeki rolü; hakkında yazılan diğer metinlerden süzülerek ortaya konmaya çalışılmıştır.

### **Vizyoner Bir Halkla İlişkiler Kavrayışı**

Röportajları, yazıları, iş arkadaşlarıyla olan sohbetleri incelenildiğinde, Koryürek’in halkla ilişkileri reklamdan ayrı bir pratik olarak tanımladığı görülmektedir. 25 Aralık 2001’de katıldığı “Sedef Kabaş ile Sesli Düşünenler” başlıklı televizyon programında Koryürek, halkla ilişkileri bir ikna pratiği olarak tanımlamaktadır: “Halkla ilişkiler okuryazar veyahut da sizi dinleyen bu kadar milyon kişinin hepsiyle tanışmak değil. (...) kişileri ikna edebilmek, onları enforme edebilmek, onları bilgilendirmek (...) bu bir ikna meselesidir. İkna ettiğiniz zaman onlar da sizin düşüncelerinize katılırlar” (Sedef Kabaş TV, 2018, 15 Ağustos). Hıncal Uluç (2018, 30 Kasım) Koryürek’in halkla ilişkiler ve reklam arasındaki farkı nasıl formüle ettiğini şu şekilde anlatır: “Cüneyt Ağbi ‘Reklam.. Pay for it. PR.. Pray for it’ derdi. ‘Reklam.. Bedelini ödersin, yazarlar.. PR.. Dua edersin ki, yazsınlar’ diye farkı anlatırdı..” Yanı sıra, Koryürek’in halkla ilişkiler kavrayışının merkezinde etik değerlere sadık olmak bulunmaktadır. Gazeteci Altumur Kılıç’ın Koryürek ile ilgili anısı, Koryürek’in halkla ilişkiler ve etik arasındaki bağı nasıl kurduğunu gösterir niteliktedir:

Delta Ajansı, Reklam ve Halkla İlişkiler ajansı idi. Birkaç yıl önce büyük bir iş adamına onu ve ajansını tavsiye ettim, görüşmeleri için randevu aldım. Ertesi gün, o patron beni aradı: “Yahu,” dedi, “senin bu dostun nasıl adam! İşe talip oldu ama ne kadar fena; yanlış yolda olduğumuzu yüzüme karşı söyledi!” O zat, iş almak için dalkavukluk yapanlara alışmıştı. Cüneyt tabii işi alamadı. Kendisine, “Yahu ne yaptın?” dediğimde, “Ben kendi kendime ve mesleğime ihanet edemem. Her şeyden önce, kendime karşı doğru olmak mecburiyetindeyim!” dedi (Kılıç, 2008, s. 218).

Halkla ilişkiler danışmanının dürüst ve etik değerlere sahip olması gerektiğine yönelik fikirlerinin yanı sıra Koryürek’in halkla ilişkiler kavrayışı, halkla ilişkilerin kadınlarla özdeşleştirilmesi-

nin ve kadın mesleği olarak kavranmasını da ötesine geçmektedir. Hıncal Uluç'un Delta Ajans'ta işe başlama hikayesi, hem Delta Ajans'ın kurulduğu dönemde halkla ilişkilerin henüz toplumda bilinmediğini hem de Koryürek'in bir halkla ilişkiler uygulayıcısından ne beklediğini göstermesi açısından ilginç bir örnektir:

Aylak aylak dolaşırken bir gün Cüneyt Ağabey'e rastladım Kızılay'da. "İş buldun mu" dedi.. "Yok" dedim.. "Yarın sabah bana gel, Delta Ajans'a" dedi.. "Hemen şu köşeyi dönünce.." Gittim. "Hemen işe başlıyorsun" dedi.. "Şurası senin odan." "Tamam da işim ne" dedim. "Delta Ajans Piar Müdürü'sün" dedi.. "Piar ne ağbi" dedim. "Öğrenirsin" dedi. Adını bile bilmediğim bir işe aldı beni, düşünebiliyor musunuz.. Hem de çok iyi bir maaşla.. Masama oturdum ki geldi.. Kucağında kitaplar.. Tam sekiz tane.. Hepsini İngilizce.. "Bir hafta içinde bunların hepsini okuyacaksınız" dedi.. Okudum ve Piar'ın İngilizce PR harflerinin okunuşu olduğunu, bu PR'nin de Public Relations, yani Halkla İlişkiler denen ifadenin kısaltılmışı olduğunu öğrendim. Piar da Halkla İlişkiler de o sırada bu ülkede bilinen, tanınan laflar değil.. Bu yüzden ailem dahil aylarca, hatta yıllarca Delta Ajans'ta ne iş yaptığımı kimse pek anlayamadı. Cüneyt Ağabey'e sorarlardı.. "Ne zaman gelsek oturuyor, okuyor.. Bu adam ne işe yarıyor, niye ona bunca parayı veriyorsun.." "İşi bana itiraz etmek" diye yanıt verirdi Cüneyt Ağabey.. "Hıncal'ın işi bana itiraz etmek. Onun itirazları sayesinde, her planımı, programımı, kararımı bir defa daha düşünmek zorunda kalırım. Bu da bizi ileri götürür.." (Uluç, 2008, s. 207-208).

Hıncal Uluç'un anısı, Koryürek'in halkla ilişkiler uygulayıcılarının kendilerini sürekli geliştirmeleri gerektiğine yönelik fikirlerini ortaya koymakta ve Koryürek'in yabancı dil bilgisinin de alanın öncülerinden biri olmasındaki önemini göstermektedir. Nitekim, Türkiye'de halkla ilişkiler alanındaki öncülerin "yabancı dilde eğitim almış" ve yabancı dil bilen kişiler olmaları (Aктаş Yamanоğлу, Gençtürk Hızal ve Özdemir, 2013, s. 48) alana ilişkin bilgileri o

dönemlerde yurt dışı kaynaklarından öğrenmelerini mümkün kılmıştır. Deniz Adanalı'nın Koryürek ile ilgili anısı ise Koryürek'in halkla ilişkiler danışmanının müşteri karşısında "şeytanın avukatlığını" yapması gerektiği konusundaki yaklaşımını göstermektedir:

Seneler önce, PR konusunda anlattığı bir olayı, yıllar içinde konferans ve yazılarımda sık sık kullandım. Bu arada hatırlatayım: Cüneyt Türkiye'ye PR olgusunu ve önemini ilk konu eden ve başlatan kişidir, herkes bilir mi bilemem. Yıllar önce bir gün, bir Amerikan işadamı randevu alarak Cüneyt'e gelmiş ve Halkla İlişkiler servisine ihtiyacı olduğunu söylemiş. Cüneyt adamcağıza "Peki daha önce ne yapıyordunuz bu konuda?" diye sormuş. Adam "Ben gerçek bir PR arıyorum. Ailesinin etrafı var diye uzun bacaklı, güzel kızların açtığı bir ofis değil" demiş... Cüneyt'ten ilave: "Ama ben sizin her istediğinize evet demem, hatta özellikle şeytanın avukatlığını yaparım" deyince adamdan müthiş bir gülümseme ve kahkaha gelmiş. "Tamam, ben tam da istediğim yerdeyim". İşte Cüneyt böyle bir kişiydi (Hüenalp ve Ulaşoğlu, 2008, s. 70).

Koryürek'in halkla ilişkiler danışmanının şeytanın avukatlığını yapması gerektiğine yönelik bu fikirleri, aynı zamanda Koryürek'in dönemin halkla ilişkiler anlayışını takip ettiğinin de göstergesi olarak okunabilir. Hutton (1999, s. 200) 1950'ler ve 1960'larda halkla ilişkilerin tanımlarında "arabulucu", "rehber", "katalizör", "ilgi odağı", "tercüman" ve "şeytanın avukatı" gibi metaforların kullanıldığını belirtir. Koryürek'in halkla ilişkiler mesleğini şeytanın avukatlığı olarak tanımlaması da dönemin halkla ilişkiler kavrayışını takip ettiğini göstermektedir. Koryürek'in dönemin halkla ilişkiler anlayışına hâkim olmasının yanı sıra, güncel uygulamaları da takip ettiğini söylemek mümkündür. TEKFEN Holding Grup Şirketler Başkanı Erhan Öner'in aşağıda yer verilen anısı, Koryürek'in 1970'lerde ne kadar vizyoner bir halkla ilişkiler kavrayışı olduğunu göstermektedir:

Hatırlayabildiğim kadarıyla 1970’li yılların başında idi. Şirkette bir iki yıllık bir mühendisken, bir şirket broşürü bastırmakla görevlendirilmiştim. Broşürü hazırlayacak ajansı ararken, sevgili Cüneyt ile tanıştık. Cüneyt’in karizmatik yapısı, engin reklamcılık ve halkla ilişkiler tecrübesi bir araya gelince beni öyle etkiledi ki, işi ondan başkasına veremezdim. Kısa zamanda o günün şartlarına göre çok Avrupalı bir broşür çıkarttık (Hüenalp ve Ulaşoğlu, 2008, s. 80).

Barlas Hüenalp da Koryürek’in halkla ilişkiler alanında neden “üstat” olarak tanımlanması gerektiğini şu sözlerle aktarmaktadır:

İletişimin ve halkla ilişkilerin Türkiye’de nasıl başladığını, en gözde projelerini ve neden yapıldığını çalıştığım dünya devi şirkette değil, Cüneyt Koryürek’in ofisinde öğrendim. Cumartesi sohbetlerimiz öylesine yoğun, öylesine boyutlu geçirdi ki; konuklarından birinin Edward Bernays olduğunu söylesem şaşırmasınız sanırım. Türkiye’nin 1970’lerde New York Times’da özel ekler çıkartılarak tanıtılmasını dinlemek ve bu işin nasıl “kotarıldığını” öğrenmek, Cüneyt Ağabey’in dediği gibi Harvard’da öğretilmeyen bir dersti. Hâlâ içinden metro geçirdiğimiz ve metronun üstünden temsili Fatih’ler atlattığımız beş para etmez tanıtım filmlerini ya da yüzlerce yıldır Hollanda’yla özdeşleşmiş laleleri kullanarak kurulan komik iletişim stratejilerini gördükçe insan bunun kıymetini daha fazla anlıyor. 50 sene önce, Türkiye’deki iletişim sektörünün 50 sene ötesinde olan biriyle masada trufles ve kahveler, pipo dumanı arasından gelip geçen biri 50 yıl daha fazla tatlanmış iletişim projeleri yapmak ne büyük bir dersti. Dünyaya yön veren her iletişim devinin hayatında karşısına çıkan mütevazı ve derin bir üstadı olmalı... (Hüenalp, 2008, s. 63-64).

Koryürek sadece vizyoner ve günceli takip eden bir halkla ilişkiler üstadı olmamış, aynı zamanda Türkiye’de halkla ilişkilerin meslekleşmesi için yapılan birçok faaliyette de yer almıştır.

## Halkla İlişkilerin Meslekleşmesine Yön Veren "Kor Bir Yürek"

Bir uygulama alanının meslekleşmesindeki en önemli unsur, meslek mensuplarının örgütlenmesidir (Kalender, 1999, s. 31) çünkü bir mesleğin var olması, meslek örgütlerinin varlığını gerektirmektedir (Wilson vd., 2013, s. 1223). "Türkiye'de halkla ilişkiler alanında kurulan en eski meslek örgütlenmelerinden biri" konumunda olan TÜHİD'in kurulmasındaki temel amaç topluma halkla ilişkileri tanıtmak ve meslekleşmeyi sağlamaktır (Aktaş Yamanoglu, Gençtürk Hızal ve Özdemir, 2013, s. 181). TÜHİD'in kurucuları "Alâeddin Asna, Ahmet Ramazanoğlu, Affan Başak, Ayşegül Dora, Babür Ardahan, Canan Usman, Cüneyt Koryürek, Ender Gürol, Mehmet Akter, Mehmet Turaç, Necdet Günkut, Ridvan Menteş ve Sağlam Dalaman"dır (TÜHİD, \_\_\_\_).<sup>4</sup> TÜHİD'in kurucuları arasında gösterildiği bir çalışma dışında (Akdağ ve Erdem, 2009, s. 45), Koryürek'in TÜHİD'in kuruluşundaki rolüne ilişkin herhangi akademik bir kaynağın bulunmaması Koryürek'in halkla ilişkilerin meslekleşmesindeki rolünün "görünmediğini" bir defa daha göstermektedir. Koryürek'in halkla ilişkilerin meslekleşmesine yönelik rolünün "görünmez" olması, Koryürek'in alanda bilinmediği anlamına gelmemektir. Öyle ki, TÜHİD Koryürek ile olan bağıını her daim sürdürmüştür. Örneğin, TÜHİD'in 35. kuruluş yılı dönümüne TÜHİD Kurucu Başkanı Prof. Dr. Alaeddin Asna ve eski başkanlar Ergüder Tırnova, Engin Vardar ve Meral Saçkan ile Cüneyt Koryürek ve Ender Gürol da katılmıştır (TÜHİD, 2007, 2 Mayıs).

Bir mesleğin profesyonelleşmesi aşamasında yalnızca örgütlenmenin değil, meslek eğitiminin de büyük bir önemi bulunmaktadır. Meslek örgütlerinin güçlenmesi, meslek sahibi kişilerin ortak çalışmaları ile mümkün olabilir ve ancak bu şekilde mesleğe ilişkin eğitim ve uygulama arasındaki uyumsuzluklar ortadan kaldırılabılır (Öksüz, 2015, s. 260). Koryürek'in halkla ilişkilerin meslekleşmesi ve profesyonelleşmesindeki katkısı TÜHİD'in kurucuları arasında olmasıyla da sınırlı kalmamıştır. Koryürek, halkla ilişkiler eğitimine de katkı sağlamıştır. Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi Yüksek Gazetecilik Okulu'nda reklamcılık dersi ve

<sup>4</sup> Koryürek'in TÜHİD'in yanı sıra Türkiye Reklamcılar Derneği'nin de kurucuları arasında yer aldığı belirtilmektedir (100. Yılında Türkiye'nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 4).

İstanbul İktisat Fakültesi Yüksek Gazetecilik Okulu'nda halkla ilişkiler dersi veren Koryürek Marmara Üniversitesi Yüksek Gazetecilik Okulu'nda ise gazetecilik dersleri vermiştir (100. Yılında Türkiye'nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 8-9). Zarakol İletişim Hizmetleri Yönetim Kurulu Başkanı Necla Zarakol'un "Bizim okulda bir hoca daha vardı, bugün adını kimse hatırlamıyor ama özellikle benim kişisel tarihimde çok önemi vardır Cüneyt Koryürek'in" (Akbulut, Yıldırım, Çevik ve Üstünbaş, 2020, s. 7) şeklindeki sözleri, Koryürek'in halkla ilişkiler eğitimindeki rolünün bilinmemesine vurgu yapmaktadır. Koryürek'in nasıl bir eğitimci olduğu da yine öğrencilerinin anlatılarında görünür olmaktadır. Örneğin, Yüksel Aytuğ Koryürek'i "halkla ilişkilerin önemi" ile ilişkilendirdiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

80'li yılların başları... Biz, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencileri, Halkla İlişkiler dersi hocamız Cüneyt Koryürek'in amfiye yaklaştığını çok önceden anlardık. Zira ortalığı, hepimizin karnını acıktıran enfes bir vanilya kokusu kaplardı. Bizler sabahın köründe kurabiye hayali kurarken, Koryürek Hoca, vanilyaya yatırılmış tütünlü piposunu tüttürek içeri girerdi. İşte o nedenledir ki, ne zaman vanilya kokusu duysam, aklıma "halkla ilişkilerin önemi" gelirdi (Aytuğ, 2008, s. 212).

Koryürek, çok az kişinin hatırladığı bir halkla ilişkiler ve reklam hocası olsa da öğrencileri onu "kor yürekli bir hoca" olarak hatırlamaktadır. Mustafa Mutlu, Koryürek'in nasıl cesur ve kararlı hoca olduğunu şu anısı ile aktarır:

Marmara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'nu kazanmıştım 1980'de. 12 Eylül darbesinin üzerinden iki ay geçmişti sadece... Okulda dersler başlamıştı... Ama bir şartla: sınıfların kapısı açık olacak ve kapıda elinde G-3 bulunan bir asker nöbet tutacak! Kolay değildi o günün şartlarında buna itiraz etmek... Zaten hiçbir hocamızın aklına da gelmemişti bunu yapmak... Ta ki ilk haftanın sonlarına kadar! O gün "Gazeteciliğin Temel İlkeleri" diye bir ders vardı programda... Dersi kimin vereceğini bile bilmiyor-

duk; öylesine bekliyorduk yaklaşık 150 kişi! Birden hışımla beyaz saçlı, zıpkın gibi bir adam belirdi kapıda ve ilk iş olarak kapıyı askeri dışarıda bırakacak şekilde kapattı... Asker, “Kapılar açık olacak, emir var” diye itiraz edecek oldu ama beyaz saçlı adamın yanıtı kısaydı: “Sana o emri verenlere söyle, ben bu dersi sadece üniversite sınavını kazanan çocuklara vermek için anlaştım okul yönetimiyle... Senin de derslere katılmanı istiyorlarsa, kayıt belgeni getirmen lazım...” Şaşkın çocuk söyleyecek söz bulamadı, çaresiz seyirci kaldı kapının kapanmasına! (Mutlu, 2008, s. 125-126).

Koryürek’in cesur, kararlı ve güçlü olduğu yalnızca öğrencilerinin değil, tüm yakın çevresi ve Delta Ajans’taki çalışanlarının da hatıralarındaki ortak noktadır. Bu yapısı, Koryürek’in nasıl bir “patron” ve yönetici olduğunun da izlerini taşımaktadır.

### **Delta Ajans: Kurumiçi Halkla İlişkiler İçin “Görünmez Bir Mutfak”**

Koryürek, 1962’de Ankara’da Delta Ajansı kurmuştur. Türkiye’de halkla ilişkiler alanındaki “ilk şirket” (100. Yılında Türkiye’nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 4) olarak gösterilen Delta Ajans 1973’te İstanbul’a taşınmıştır. Delta Ajans’a ilişkin bilgileri Delta Ajans’ta halkla ilişkiler müdürü olarak görev yapmış olan Hıncal Uluç’un ve Delta Ajans çalışanlarının anlatılarından elde etmek mümkündür. Hıncal Uluç, Delta Ajans’ın reklam ve halkla ilişkiler hizmeti verdiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

1967 Kasım’ında Cüneyt Koryürek beni işe aldı Delta Ajans’ta. Reklam ve halkla ilişkiler üzerine çalışıyordu ajans. “PİAR”cı olarak Goodyear, Lufthansa gibi yabancı şirketlerin halkla ilişkilerini yürütüyorduk. Bunların reklamlarını biz yapmıyorduk, sadece halkla ilişkiler [...] Avustralya Sefareti için yaptığımız halkla ilişkiler çalışmalarını hiç unutmam. O dönemde başka ülkeler işçi ararken, işçi olup sömürmek için değil, ev sahibi olmak için Avustralya’ya göç edecek, yerleşecek kimseler arıyordu. Biz de Avustralya ile ilgili kısa filmler yaptık, oraları anlatan, yaşanılacak yer olduğunu, imkanlarının genişliğinden bahse-

den.. Sonra o yıl [1968'i kastederek] Avustralya güzeli dünya güzeli oldu. İstanbul'a geldi. Biz de bunu halkla ilişkiler için ön plana çıkardık (aktaran Aktaş Yamaoğlu, Gençtürk Hızal ve Özdemir, 2013, s. 55).

Hıncal Uluç'un sözlerindeki belki de en önemli noktanın Koryürek için reklam ve halkla ilişkilerin farklı faaliyetler olduğu konusundaki ısrarı olduğunu söylemek mümkündür. Başka bir yazısında Hıncal Uluç, Delta Ajans'ın müşterileri arasında Northern Electric Telefon Şirketi, Goodyear Lastikleri, Lufthansa Hava Yolları, Çukurova Elektrik, Karadeniz Bakırları olduğunu hatırladığını belirtmektedir (Uluç, 2018, 30 Kasım). İskender Aruoba ise Koryürek'in bir şirket için gerçekleştirdiği imaj çalışmasını şu şekilde aktarmaktadır:

Işıl, Hıncal, Tümer ve Cüneyt abi, Delta'yı İstanbul'a taşıdılar. 1975'te otomobil aşkı ile İstanbul'a, Oyak-Renault'ya transfer oldum. Koordinasyon dışında, tanıtım işleri bana bağlı idi. Hemen, Oyak-Renault A.Ş.'nin reklam işini Delta'yı verdim. Cüneyt abi, Renault için Türk reklamcılık tarihine geçecek güzellikte "Corporate image-şirket imajı" işleri yaptı. Kamuoyu, yerli motorlu, Bursa malı Renault 12'nin, ülkeye teknoloji getirdiğinin farkına vardı (Aruoba, 2008, s. 214).

Delta Ajans'ın Koryürek'in çeşitli müşterilerine halkla ilişkiler konusunda danışmanlık verdiği bir ofisten ibaret olmaması kayda değerdir. Aktaş Yamaoğlu, Gençtürk Hızal ve Özdemir'e göre (2013, s. 48) Türkiye'de halkla ilişkiler alanındaki öncülerin "büyük kentlerde yetişmiş ve çevrelerinde rol model olarak benimseyebilecekleri çeşitli kişilerle temas kurabilmiş olmak gibi ortaklıkları bulunmaktadır." Delta Ajans da Koryürek'in dönemin önemli isimleriyle olan bağlantısını ve diyalogunu geliştirdiği önemli bir mekân olarak işlev görmüştür:

İstanbul Elmadağ'daki Delta Ajans ofisinde binlerce değerli kitabının yer aldığı kütüphane odasında, Türkiye'nin önde gelen yöneticileri, gazetecileri, aydınları, araştırmacıları, sporcuları, çömezleri, bu dün-

yada fark yaratma potansiyeli ve isteği olan, aykırı düşünebilen, meraklı insanları bir araya getirmekten büyük mutluluk duyardı (100. Yılında Türkiye'nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 8).

Delta Ajans Koryürek'in kurum içi halkla ilişkiler, diyalog ve ilişki yönetimi kavrayışını yansıtan önemli bir örnek olarak da değerlendirilebilir. Delta Ajans çalışanı Ufuk Boran Kaptan'ın aşağıda alıntılanan anıları, Koryürek'in çalışanlarının fikirlerine değer verdiğinin altını çizmektedir:

(...) genceciktim birlikte çalışmaya başladığımızda, o da benim gözümde koca bir patron! Ama her türlü fikrimi dilediğim gibi sonuna kadar savunmama izin veren, çalışanı olduğumu hissettirmek bir yana, çok özgür bir ortamda olduğumu bilmenin keyfini sürmemi sağlayan bir patron. Birlikte çalışmayı bıraktıktan sonra da her zaman, sevgiyle, "Boss" diye hitap etmeyi sürdürdüm Cüneyt Bey'e. Ve gerçekten, "dost". 1982 yılında oğlumun doğumuyla çalışma hayatımı süresiz ertelemeye karar verdiğimde ayrıldım Delta'dan. Aradan geçen bunca yılda, çok sık görüşemedik; bazen üç-beş yılda bir, bazen yılda bir-iki kez. Ama zaman zaman telefonlaştık hep. Genelde o daha çok arar, ne kadar vefakâr bir dost olduğunu kanıtlar, beni mahcup ederdi (Kaptan, 2008, s. 175-176).

Koryürek (1997, s. 43) Lider ve Liderlik başlıklı çalışmasında liderin etkin bir şekilde dinleme yeteneğine sahip olması gerektiğini belirtir: "İlişkiyi sadece tek taraflı bir akım olarak kabul eden kişi, çok kısa zamanda kendini izole edecek—ve, ne yazık ki, sadece kendi kendine konuşan bir kişi olarak, zamanla, kendi başına kalacaktır." Delta Ajans'ta müdür olarak çalışmış olan Saliha Ulaşoğlu, Koryürek'in nasıl bir "patron" olduğunu şu sözlerle anlatmaktadır:

Cüneyt E. Koryürek'le çalışmak bir ayrıcalık. Bu ayrıcalığı tatmış olmaktan büyük gurur ve onur duyuyorum. Öyle bir insan düşünün ki, sürekli üretebilen,

yeni fikirler yaratan, kimsenin aklına bile gelmeyen parçaları bir araya getirip yepyeni bir şekil oluşturan, insanı motive eden, sürekli yeni ufuklara açılması için dürten, rahatsız eden, dert dinleyen, onlara akılcı çözümler öneren, bilgisini, sevgisini pervasızca paylaşmaktan zevk alan, akıl, bilge, baba, dost, arkadaş, patron... (Ulaşoğlu, 2008, s. 159-160).

Koryürek'in ajansta çalışanlarına dostane yaklaşımı ve nezaketi, Delta Ajans çalışanı Ayşen Sırmabıyık'ın "son derece nazik, öğretici ve dost bir insandı. Çalıştığım süre içinde rica etmeden bir şey istediğini ve teşekkür etmeden iş yaptırdığını görmedim" (Hüenalp ve Ulaşoğlu, 2008, s. 58) ifadelerinde de yankılanır. Bir diğer Delta Ajans çalışanı Meral Özbay ise Koryürek'in kurum içinde özel günlere önem verdiğini belirtmektedir: "Özel günlerde kutlamalara çok önem verdiği için mutlaka doğum günlerimizde ve arkadaşlarımızın doğum günlerinde pasta - şampanya partileri verirdi" (Hüenalp ve Ulaşoğlu, 2008, s. 118). Benzer şekilde, Delta Ajans grafikeri Metin Mandacı da Koryürek'in çalışanlarıyla sevgiye ve saygıya dayanan ilişkisini olduğunu vurgulamaktadır:

Delta Ajans, Taksim Elmadağ'da Cumhuriyet Caddesi üzerinde, Sipahi Apartmanı 4-5'inci katlarında, boğaz manzarası olan bir yerdedi. Çalıştığım 10 yıl boyunca birbirimizi daha da iyi tanıdık. Bugüne kadar çalıştığım işverenlerimin içinde karakter sahibi en kişilikli, sevgi dolu, paylaşmasını seven saygıdeğer bir "insandı". Bir gün sohbet ederken "Bak oğlum" dedi, "hayatta üç şeyi paylaşmasını bilmeyen bir insan boş yaşar". "Nedir onlar?" dediğimde, "Sevgi, servet ve bilgidir" demişti. Zaman içerisinde eşim ve çocuklarımla da tanıştı, onlarla da diyalogları çok iyiydi, yapıcı idi. Tüm çalışanlarının üzerinde daima bir artışı olan biriydi. Kişisel gelişimlerimiz için maddi ve manevi hiçbir sorumluluktan kaçınmadı (Mandacı, 2008, s. 121).

Delta Ajans muhasebecisi Ahmet Çalışkan Koryürek'in çalışanlarının eğitimleri konusunda destek verdiğini aktarır:

Cüneyt Bey'in işyeri olan Delta Ajans'ta, benim dışımda 3 elemanı daha olan muhasebe servisinde işe başladım. 1984 yılında akşam okulları açılınca, okula gidip mesleğimde bir diploma sahibi olmak istediğimde ise yine bana yardımcı olarak okula gitmemi sağladı. Ben de Cüneyt Bey'in yüzünü kara çıkartmayıp şirketine en yüksek mevkiye kadar yükseldim (Çalışkan, 2008, s. 13).

Koryürek, çalışanlarını dinleyen, onlara değer veren ve kişisel gelişimlerine önem veren bir yönetici olmasının yanı sıra, çalışanlarıyla yakınlık kuran da bir kişi olmuştur. Delta Ajans'taki yardımcısı Yusuf Özdamar, Koryürek'i babası gibi gördüğünü söylemiştir:

Sayın KORYÜREK benim patronum değil öz babam gibiydi. Bazı firmalara giderdik, bana Yusuf Koryürek hoş geldin derlerdi. Sayın Cüneyt KORYÜREK de kahkayı basardı, memnun olurdu. Cüneyt Bey'e Amerikalı bir çift misafir gelmişti ve bana, "Misafirlerimizi otelde kaldıkları odalarına kadar eşlik et" dedi. Misafir bana hizmetimin karşılığı olarak 50 dolar uzattı ve ben almadım, alamazdım. Cüneyt Bey'in elemanına yakışmazdı. Ofise geldim. Cüneyt Bey bana, "Sana bahşiş verdiler mi?" diye sordu. "Evet efendim" dedim, "ama ben kabul etmedim." O da, "Aferin, teşekkür ederim. Sana da bu yakışır" dedi (Özdamar, 2008, s. 184-185).

Ajans içinde çalışanlarına değer veren ve onların motivasyonlarını artırmayı önemseyen Koryürek'in ajansında kurulan sofralar da çalışanların hatırladığı anılar arasında yerini almıştır. Delta Ajans çalışanı Ayşen Sırmabıyık ajansta yapılan puf böreğiyle ilgili anısı anlatırken Koryürek'in karakterine dair da ipuçları vermektedir:

Benim çalıştığım dönemde ajansta yemek yoktu. Fakat kullanılabilecek bir mutfak vardı ve bir süre sonra biz orada yeni lezzetler yaratmaya başladık. Hele ki bir de yemek yapmayı seven birilerini keşfederse çok çılgın işler yapardık. Bir gün yeni gelen bir teknik

ressam arkadaşımızın puf böreği yaptığını öğrendik. Tabii derhal harekete geçildi ve ajansın odalarında yerlere serilen muşambalar üstünde sanırım yüze yakın puf böreği dizildi. Neyse epey uğraştıktan sonra, puf börekleri sofraya geldi, elbette hepimiz saldırdık. Ama Cüneyt Bey o çok sevdiği şeyden 2 - 3 tane yiyip elinize sağlık deyip işi bitirdi. Onun prensibi daima aristokratlar gibi az yemek ve daima tabağında bir parça bırakmaktı. Bir keresinde çok sevdiği kereviz soslu spaghetti yapmışım. Bir parça yedi ve kalktı. Çok canım sıkılmıştı, herhalde beğenmedi dedim. Şaka yollu "Bu kadar yiyecektiniz de beni niye uğraştırdınız" dedim o da bana "Ben aslında kendimi kontrol etmemem onun hepsini yerim ama daima irademle hükmetmeliyim" dedi (Hünalp ve Ulaşoğlu, 2008, s. 57).

Yukarıda yer verilen anlatılar ve anılar, Delta Ajans'ı Koryürek'in çalışanlarıyla olan ilişkisini güven, dostluk ve profesyonellik üzerine kurduğunu gösteren "görünmez bir mutfak" olarak görmeyi mümkün kılmaktadır. Nitekim, Delta Ajans çalışanlarının anlatıları, Koryürek'in bir kurumda "patron"un hangi lider vasıflarına sahip olması gerektiğini göstermektedir. Bu mutfağın "görünmezliği" Delta Ajans'ın ve Delta Ajans çalışanlarının görünmezliğine de gönderme yapmaktadır. Öyle ki, 1962 gibi erken bir tarihte faaliyet göstermeye başlayan Delta Ajans'a değinen akademik çalışmaların yokluğu ve ilgili kaynakların azlığı dikkat çekmektedir. Literatürde Delta Ajans'ın bu görünmezliği, ajans çalışanlarının da görünmezliğini beraberinde getirmektedir. Bu durumun farkında olan Koryürek (1997, s. 60) Lider ve Liderlik kitabının sonsözünde "çok az kişinin isimlerini ve kişiliklerini bildiği Delta çalışanlarına inanılmaz düzeyde gösterdikleri çalışkanlık, dostluk ve profesyonelliğin de üstündeki tutum ve içtenlik için" teşekkür eder. Koryürek'in Delta Ajans çalışanlarına bu şekilde teşekkür etmesi halkla ilişkiler çalışanlarının "görünmez" gücünü ortaya koymanın ötesinde, gizil bir kurum içi halkla ilişkiler görevi de görmektedir. Koryürek'in halkla ilişkiler faaliyetlerinin görünmezliği Delta Ajans'taki kurum içi halkla ilişkiler uygulamalarından ibaret değildir. Koryürek aynı zamanda halkla ilişkiler bilgisini ve tecrübesini atletizmi Türkiye'de sevdirmek ve atletlere destek bulmak için de işe koşmuştur.

## Atletizm ve “Görünmeyen” Spor Halkla İlişkileri

Halkla ilişkilerden çok atletizm ile anılan Koryürek için atletizm ve özellikle 100 metre büyük bir tutku olmuştur. Koryürek, Amerika’da gazetecilik eğitimi alırken atletizmle ilgilenmiş, okulda atletizm takımının menajerliğini yapmıştır. Türkiye’ye geldiğinde atletizm bilgisi ile gazetecilik bilgisini harmanlamış ve atletizmin yaygınlaştırılması için çaba harcamıştır. 1950’de Türkiye’nin ilk atletizm dergisi olan Amatör Atlet’i çıkarmaya başlayan Koryürek, 1952’de kurulan Ankara Amatör Atletizm Kulübü’nün ve 1986 yılında kurulan Atletizm Eğitim ve Yardımlaşma Vakfı kurucuları arasında yer almıştır (100. Yılında Türkiye’nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 4-5). Uluslararası Spor Yazarları Birliği (AIPS) kartı bulunan Koryürek’in, Amerikan Atletizm Yazarları Derneği, Uluslararası Olimpiyat Tarihçiler Birliği ve Atletizm İstatistikçileri Birliği üyeliği de bulunmaktadır (100. Yılında Türkiye’nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 9). Koryürek’in atletizm tutkusu yalnızca dernek üyelikleriyle sınırlı kalmamıştır. Koryürek, halkla ilişkiler alanındaki bilgisini ve iş dünyasındaki bağlantılarını atletlere sponsor bulmak ve onlara destek olmak üzere kullanmıştır. Mert Aydın’ın (2008, s. 230) “Kaç genç ve yetenekli atlet için sponsor arayıp bulduğuna şahidim. Bunları etrafta anlatmaz, hava atmazdı” ifadeleri Koryürek’in halkla ilişkiler bilgisini spor alanında “görünmez” bir biçimde nasıl kullandığını göstermektedir. Atletizm Federasyonu Eski Başkanı Jerfi Fıratlı da atletlerin desteklenmesine yönelik ve spor etkinliklerinin yönetimi konusunda Koryürek’in halkla ilişkiler çabalarını anlatmaktadır:

1983 yılından itibaren Kıtalararası Avrasya Maratonu’nu çok başarılı şekilde organize ederek, geniş kitlelere yayılmasında öncü rol oynadı. (...) Hayatı boyunca atletlerin elinden tuttu. Onların kendilerini geliştirebilmeleri için yurt dışında atletizm yarışmalarına katılmalarına, sponsor bulmalarına ve burslu okumalarına imkân sağlamak amacıyla büyük özveriyle çalıştı (Fıratlı, 2008, s. 98).

Koryürek, halkla ilişkiler alanındaki tecrübesini ve bağlantılarını olimpiyadların<sup>5</sup> Türkiye’ye getirilmesi için de kullanmış ve “Cum-

<sup>5</sup> Koryürek’in olimpiyadlarla ilgili üç kitabı bulunmaktadır (100. Yılında Türkiye’nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 6).

hurbaşkanları, başbakanlar, bakanlar, valiler, belediye başkanları, iş adamları, politikacılar, medyadaki arkadaşları başta olmak üzere kamuoyundaki herkesi Türkiye'nin Olimpiyad yapabileceği konusunda ikna etmeye" çalışmıştır (100. Yılında Türkiye'nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 6). Benzer şekilde, Aşkın Tuna'nun ifadeleri, Koryürek'in halkla ilişkiler bilgisi ile olimpiyad tutkusunu harmanladığını göstermektedir:

Olimpiyadlar'ın Türkiye'ye getirilmesi hususunda var gücü ile kulis yaptı... 2008 Olimpiyadları'nın İstanbul'a alınması için Başbakan Tansu Çiller ile birlikte İsviçre'de tanıtım ve kulis faaliyetlerinde bulundu. Avrasya Maratonu'nun isim babası oldu... Bu yarış dünyaya tanıttı. Son günlerine kadar atletlerin sponsor bulmalarına yardım etti.. Bazılarının Amerika'da tahsil etmelerini sağladı. Ruhan İşim ve Mesut Yavaş bunlardan ancak iki örnektir (Hüenalp ve Ulaşoğlu, 2008, s. 43).

Koryürek'in Olimpiyadlar ve maratonlar gibi spor etkinliklerinin Türkiye'de yapılması için bağlantılarını kullanmış olması, Koryürek'i "bilginin dağıtımı için gerekli araçlara ve güce sahip olan, ayrıcalıklı" (Gençtürk Hızal, 2013, s. 405) bir halkla ilişkiler uygulayıcısı olarak tanımlamayı ve "görmeyi" mümkün kılmaktadır. Koryürek'in atletizmi yaygınlaştırma çabalarında halkla ilişkiler alanındaki tecrübeleri kadar gazetecilik tecrübesinin de etkisi büyük olmuştur. "1983-2005 yılları arasında yapılan tüm Dünya Atletizm Şampiyonaları'nı, Golden League'leri ve Grand Prix'leri derin istatistik bilgileri ve ilginç hikayeleriyle televizyonlarda" yorumlamıştır (100. Yılında Türkiye'nin Olimpiyad Serüveni, 2008, s. 5). Bu açıdan, Koryürek'in bahsi geçen girişimleri, Gençtürk Hızal'ın (2013, s. 399) ifadesiyle medya ve halkla ilişkiler arasındaki "ortakyaşarlığın" da bir örneği konumundadır.

### Sonuç

Koryürek'in, yaşamı boyunca çok farklı işlerle uğraşmış olması bir yandan onu çok yönlü bir halkla ilişkiler uzmanı haline getirmiş diğer yandan atletizm tutkusunu yaşamasına ve ülkesini tanıtmaya hedefini gerçekleştirmesine imkân sağlayacak araçlar sağlamıştır. Zira halkla ilişkiler uygulayıcılarının "yaşamlarının belli

dönemlerinde çok farklı işlerle" (Ertekin, 1988, s. 40) haşır neşir olmaları şaşırılacak bir durum değildir. İlginç olan, Koryürek'in bu çok yönlü ve dopdolu yaşamına ve halkla ilişkiler alanına yaptığı büyük katkılara rağmen çoğunlukla atletizm ile anılmasıdır.

19 Ocak 2008 günü İstanbul'da bir otomobilin kendisine çarpması sonucu hayatını kaybetmesinin ardından Koryürek'i anmak için yapılanlar, Koryürek'in halen atletizm ile anıldığını göstermektedir. Örneğin, Vestel Şirketler Grubu İcra Kurulu Üyesi Levent Hatay (2008, s. 106) Vestel'in Koryürek'in mirasını sürdürmek ve "üstadın adını da genç nesillerle paylaşmak" amacıyla "Cüneyt Koryürek Yılın Atleti" ödülleri verileceğini açıklamıştır. Yapı Kredi Bankası ise 26 Temmuz-16 Ağustos 2008 tarihleri arasında, Yapı Kredi Kültür Merkezi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde "Atletizme Adanmış Bir Hayat: Cüneyt E. Koryürek, Türkiye'nin Olimpiyad Serüveni" adlı bir sergi açmıştır (Yapı Kredi Kültür Merkezi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi, 2008, 26 Temmuz). Halkla ilişkiler alanında ise Koryürek, az sayıda da olsa, kimi etkinliklerde anılmaya devam etmektedir. Örneğin, TÜHİD'in de destek verdiği ve 2014'te gerçekleştirilen "45. İzmir İktisat Kongresi Sempozyumu"nda "Cüneyt Koryürek" başlıklı oturum düzenlenmiştir (TÜHİD, 2014, 10 Şubat).

Vizyoner, etik ve dürüstlüğe dayalı bir halkla ilişkiler kavrayışı ile, halkla ilişkilerin meslekleşmesine mesleki örgütlenme ve halkla ilişkiler eğitimi bağlamında destek vermesi, Ankara'da kurduğu Delta Ajans aracılığıyla halkla ilişkilerin çeşitli uygulama alanlarını icra etmesi, halkla ilişkiler ve gazetecilik bilgisini ve temaslarını atletizmin Türkiye'de tanıtılması ve Türkiye'nin yurt dışında tanıtılması için işe koşması ve tüm bunların alanda "görünür" olmaması, Koryürek'in Cutlip'in (1994) deyimiyle bir halkla ilişkilerin uzmanının "görünmeyen gücü"ne örnek teşkil etmektedir. Bu nedenle, bu çalışma, halkla ilişkiler alanında "görünmez" kalmış olan Koryürek'in halkla ilişkiler alanına olan muhtelif katkılarını görünür kılmaya çabası olarak değerlendirilmelidir.

**Kaynakça**

- Akbulut, D., Yıldırım, G., Çevik, T. ve Üstünbaş, B. (2020). Halkla ilişkiler buluşmaları I. İstanbul Aydın Üniversitesi.
- Akdağ, M. ve Erdem, A. (2009). Halkla ilişkiler tarihi üzerine. M. Işık ve M. Akdağ (Ed.). Dünden bugüne halkla ilişkiler (s. 3-51). Eğitim.
- Aktaş Yamanoglu, M., Gençtürk Hızal, G. S. ve Özdemir, B. P. (2013). Türkiye’de halkla ilişkiler tarihi: Kurumsallaşma yılları 1960-1980. DeKi.
- Aruoba, İ. (2008). C. E. Koryürek, GM Geliyor mu? B. Hünelp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 214). Maviagaç.
- Aydın, M. (2008). Elveda Cüneyt abi! B. Hünelp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 229-230). Maviagaç.
- Aytuğ, Y. (2008). Trafik canavarı PKK’dan beter! B. Hünelp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 212-213). Maviagaç.
- Cutlip, S. M. (1994). The unseen power: Public relations – A history. Lawrence Erlbaum.
- cuneytkoryurek.com. (\_\_\_\_). Cüneyt Koryürek.
- Çalışkan, A. (2008). Merhaba, 30 yıllık bir tanışıklığın kısa hikayesi. B. Hünelp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 13-14). Maviagaç.
- Ertekin, Y. (1988). Halkla ilişkiler ve meslekleşme olgusu. Halkla ilişkiler sempozyumu 87, 35-46. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi ve Basın-Yayın Yüksekokulu, Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü.
- Fıratlı, J. (2008). Atletizm Cüneyt’siz öksüz kaldı. B. Hünelp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 297-299). Maviagaç.
- Fitch, K. (2017). Seeing ‘the unseen hand’: Celebrity, promotion and public relations. Public relations inquiry, 6(2), 157-169. <https://doi.org/10.1177/2046147X17709064>
- Gençtürk Hızal, G. S. (2012). Cumhuriyetin ilk dönemlerinde bir “rıza mühendisi”: Vedat Nedim Tör. Journal of Turkish Studies/TUBA, 37, 153-176.

- Gençtürk Hızal, G. S. (2013). Medya ve halkla ilişkiler endüstrisi ortakyaşarlığında haberin halkla ilişkilerleşmesi. M. Aktaş Ymanoğlu ve B. P. Özdemir (Ed.), Halkla ilişkilerin kazancı: Geçmiş eğilimler, yeni yönelimler – Metin Kazancı için (s. 399-426). DeKi.
- Hatay, L. (2008). Cüneyt ağabeyin ‘100 metre’si. B. Hüenalp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 105-106). Maviagaç.
- Hutton, J. G. (1999). The definition, dimensions, and domain of public relations. *Public relations review*, 25(2), 199-214.
- Hüenalp, B. (2008). Öğrenmemek elde mi? B. Hüenalp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 63-65). Maviagaç.
- Hüenalp, B. ve Ulaşoğlu, S. (Ed.). (2008). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si. Maviagaç.
- Kalender, A. (1999). Türkiye’de halkla ilişkilerin meslekleşmesi: Sorunlar ve çözüm önerileri. *Selçuk iletişim dergisi*, 1(1), 24-33.
- Kaptan, U. B. (2008). “Cüneyt Bey”, arada bir “CEK”, ama en çok da “Boss” ya da “Patron”. B. Hüenalp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 174-176). Maviagaç.
- Kılıç, A. (2008). Koryürek-Aslan yürek! B. Hüenalp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 218-220). Maviagaç.
- Koryürek, C. E. (1997). Lider ve liderlik. *Asır*.
- Mandacı, M. (2008). Bir ‘insan’ tanımak... B. Hüenalp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 121-124). Maviagaç.
- Mutlu, M. (2008). Gazetecilik hödükten çorba yapma sanatı değildir! B. Hüenalp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 125-128). Maviagaç.
- Öksüz, B. (2015). Halkla ilişkilerde meslekleşme sorunu. *İletişim kuram ve araştırma dergisi*, 40, 249-265.
- Özdamar, Y. (2008). Cüneyt Koryürek. B. Hüenalp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre’si (s. 184-185). Maviagaç.
- Sedef Kabaş TV. (2018, 15 Ağustos). 25 Aralık 2001 | Cüneyt Koryürek | “Sedef Kabaş ile Sesli Düşünenler” [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/>

- watch?v=Hq98uyfl13k
- Subaşı, H. (2008). Cüneyt Koryürek. B. Hünelp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre'si (s. 90-91). Maviağaç.
- Şahin, M. (2020). Öncü: 27 Mayıs 1960 askerî darbesi'nin ardından çıkan bir gazetenin tarihi. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi dergisi, 33, 251-274.
- Toperi, K. (2008). Arkadaşım Cüneyt Koryürek. B. Hünelp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre'si (s. 102-104). Maviağaç.
- TÜHİD. (\_\_\_\_). Tarihçe: 1972'den bugüne Türkiye Halkla İlişkiler Derneği. <https://www.tuhid.org/tarihce.html>
- TÜHİD. (2007, 2 Mayıs). TÜHİD 35 Yaşında. <https://www.tuhid.org/tuhid-35-yasinda.html>
- TÜHİD. (2014, 10 Şubat). TÜHİD Anadolu buluşmaları İzmir'le başlıyor! <https://www.tuhid.org/tuhid-anadolu-bulusmalari-izmirle-basliyor.html>
- Ulaşoğlu, S. (2008). Bendeki Cüneyt E. Koryürek (CEK). B. Hünelp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre'si (s. 156-161). Maviağaç.
- Uluç, H. (2008). Gel dosta gidelim, gönül! B. Hünelp ve S. Ulaşoğlu (Ed.). Cüneyt ağabeyin 100 metre'si (s. 206-211). Maviağaç.
- Uluç, H. (2018, 30 Kasım). Delta ve A&B'den nerelere geldik! Sabah. <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/uluc/2018/11/30/delta-ve-abden-nerelere-geldik>
- Yapı Kredi Kültür Merkezi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi. (2008, 26 Temmuz). Atletizme adanmış bir hayat: Cüneyt E. Koryürek, Türkiye'nin olimpiyad serüveni. <https://sanaat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/atletizme-adanmis-bir-hayat-cuneyt-e-koryurek-turkiye-nin-olimpiyad-seruveni>
- Wilson, A., Åkerlind, G., Walsh, B., Stevens, B., Turner, B. ve Shield, A. (2013). Making 'professionalism' meaningful to students in higher education. *Studies in higher education*, 38(8), 1222-1238. <https://doi.org/10.1080/03075079.2013.833035>
100. Yılında Türkiye'nin Olimpiyad Serüveni. (2008). *Atletizme Adanmış Bir Hayat: Cüneyt E. Koryürek* [Sergi kataloğu]. Koç Üniversitesi.

## Bir Profesyonelin Kariyerinden Halkla İlişkileri Okumak: Tuğrul Kudatgobilik

Eylem Temizer<sup>1</sup>

### Giriş

Türkiye’de başta iletişim fakülteleri bünyesinde olmak üzere pek çok üniversitede halkla ilişkiler eğitimi verilmekte, özel, kamu ya da sivil toplum kuruluşlarında halkla ilişkiler, önemli bir çalışma alanı olarak görülmektedir. Halkla ilişkiler eğitiminin ve çalışmalarının içeriğini, teorik ve pratik çalışmalar oluşturmaktadır. Bu çalışmalar, temelini bugünün halkla ilişkiler pratiklerinden aldığı kadar söz konusu pratiklerin oluşmasını sağlayan tarihsel, siyasi, ekonomik ve kültürel koşullardan da almaktadır. Dolayısıyla bugün sıklıkla kullanılan halkla ilişkiler çalışmalarını anlaşılır kılmamanın yolu, bahsi geçen koşulları takip etmektir.

Bu başlığın temel öznesi, ilk kurumunu 1926 yılında Türkiye’de kuran ve bu tarih itibarıyla hem kurulduğu ülkede hem de uluslararası düzlemde çalışan Koç Holding’de uzun yıllar halkla ilişkiler sorumluluğu üstlenen Tuğrul Kudatgobilik’tir. Kudatgobilik, çalıştığı kuruma başta halkla ilişkiler olmak üzere pek çok birimde hizmet sunmuştur. Bu hizmetlerin ardalanına bakıldığında özelde çalıştığı kurumun kurumsal kimliğini ve kültürünü, genelde bakıldığında ise halkla ilişkiler disiplininde yaşananları okumak mümkündür. Dolayısıyla bu çerçeveden bakılarak Türkiye’de uzun yıllardır gerek özel ya da kamu kurumlarının gerek sivil toplum kuruluşlarının önemli bir birimini ve akademide önemli bir çalışma alanını teşkil eden halkla ilişkiler, Türkiye’nin tarihsel, kültürel, ekonomik ve siyasi koşullarıyla paralel bir asır yaşayan örgüt yapısında hizmet veren halkla ilişkiler çalışanı üzerinden incelenmesi, metnin amacını teşkil etmektedir. Bu bağlamda amaç ve metne yol gösteren kaynakların başında Kudatgobilik’in anlattığı ve yazdığı meslek deneyimleri gelmektedir. Bunlarla birlikte Koç Holding’in yöneticilerinin ve halkla ilişkiler çalışanlarının kaleme aldıkları da metinde yer almaktadır. Son olarak söz konusu deneyimleri bilimsel bir alan olarak halkla ilişkiler perspektifinden görebilmek adına bu alanda çalışan akademisyenlerin ve

<sup>1</sup> Arş. Gör., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, eylemtemizer@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4097-6206

araştırmacıların yayınlarından faydalanılmıştır.

Tuğrul Kudatgobilik'in çalışmanın temel ekseninde bulunmasının birkaç temel nedeni bulunmaktadır. Bunların ilki, ifade edildiği üzere halkla ilişkiler disiplini ile Kudatgobilik'in kariyeri arasında bir paralelliğin kurulabilmesi ve Kudatgobilik'in kariyeri ile halkla ilişkilerin Türkiye'deki gelişim adımlarının kesişmesidir. Halkla ilişkiler alanında uzmanlığı olmadığı halde çalıştığı kurumun bu alandaki politikalarına güçlü otoritelere rağmen ve hatta bazen onlara karşı çıkararak müdahale edebilmesi, bu politikaları çalıştığı dönemlerde büyük özverilerle sürdürmesi ve emekliliğinden sonra da kendisinden bayrağı devralanlarca aynı politikaların sürdürülmesi, Kudatgobilik'i çalışmanın temel öznesi olarak ele almada birer gerekçe olmuştur. Aynı zamanda iletişim ve halkla ilişkiler çalışmalarını büyük titizlikle yürüten bir örgütte söz konusu çalışmaların yönetim süreçlerine aktif bir biçimde dâhil olan bir çalışan olarak Tuğrul Kudatgobilik'in bu süreçlerde Vehbi Koç gibi güçlü yönetim figürlerine dahi direniş göstererek çalışma politikalarını yönlendirmesi ve bu direnişe rağmen başta Vehbi Koç ve Rahmi Koç olmak üzere Koç ailesi ve Koç Grubu için itibar ve kıymet görmesi, bahsedilen nedenlerdendir. Son olarak metnin akışında da üzerinde durulacağı üzere başta kurum içi halkla ilişkiler olmak üzere ülkede ilk olma payesini taşıyan önemli çalışmaların altında imzasının olması, bunun yanı sıra kritik organizasyonlarda bizzat görevlendirilme güvenini kazanmış olması ve pek çok krizi henüz potansiyel niteliğinde iken bertaraf etmesi, Tuğrul Kudatgobilik'i çalışma konusu edinmekte önemli gerekçeleri oluşturmuştur.

Türkiye'de halkla ilişkilerin kurumsal ve akademik bir alan olarak tartışılmaya, incelenmeye ve çalışılmaya başlanması, alanın isminin bile henüz netliğe kavuşmadığı ancak ilgi uyandırdığı 1960'lara rastlamaktadır (Aktaş Yamanoğlu, Gençtürk Hızal ve Özdemir, 2013). Bununla birlikte bu tarihlerden önce de halkla ilişkiler pratikleri kullanıma koşulmuştur (Akdağ ve Erdem, 2009). Böyle bir perspektifle bakıldığında Koç Holding'in bu örgütte çalışan Tuğrul Kudatgobilik'in de benzer adımlar attığını söylemek mümkündür. Bu adımlar takip edildiğinde öncelikle Vehbi Koç yönetimiyle oluşturulmuş kurumsal yapı dikkat çekmektedir. Bu döneme bakıldığında modernleşme sürecinde yaşayan muhafazakâr biri olarak Vehbi Koç'un kurumsallaşmanın önemini

farkında olduğunu ancak Koç Holding’de halkla ilişkiler çalışmaları kapsamında profesyonelleşmenin henüz tam anlamıyla oluşturulmadığı gözlemlenmektedir. Vehbi Koç yönetiminde halkla ilişkiler hususunda daha profesyonel adımlar atmak üzere istihdamlar oluşturulmuştur. Bu noktada halkla ilişkiler disiplininde öncü bir isim olan Alâeddin Asna’nın Koç Holding’de görev alması, bahsedilen adımlar içerisinde önemli bir yere sahiptir. Zira Alâeddin Asna, kendisinden sonra halkla ilişkiler sorumluluğuna getirilecek olan Tuğrul Kudatgobilik gibi çalıştığı kurumun kültüründe, çalışma pratiklerinde, vizyonunda önemli değişikliklerin yaşanmasını sağlamıştır. Tuğrul Kudatgobilik’in istihdamı ve kariyeri de bahsedilen kritik adımlardandır. Endüstri ilişkilerinden sorumlu olmak üzere istihdam edilen Kudatgobilik’in kuruma verdiği hizmet, pek çok açıdan halkla ilişkiler özellikleri taşımaktadır. Bununla birlikte 1981 yılına kadar ne kendisi ne de işverenleri bu hizmetleri “halkla ilişkiler” olarak isimlendirmemektedir. Çalışmada, bu bağlam üzerinden bakılarak Türkiye’de halkla ilişkilerin gelişimi, bu gelişimle birçok noktada örtüşen bir halkla ilişkiler kariyeri inşa eden Tuğrul Kudatgobilik’in çalışmaları örnek alınarak incelenecektir. Çalışmanın yapısı düşünüldüğünde kronolojik bir kompozisyon oluşturmanın zor olduğunun altı çizilmelidir. Bu sebeple Kudatgobilik’in halkla ilişkiler serüveni ve kariyeri, mümkün olduğunca tarihsel bir çizgide anlatılmaya çalışılsa da bağlama uymak amacıyla bu çizgide geri dönüşler zaruri olabilmektedir.

### **“Hayır İşinden” Halkla İlişkilere: Koç Holding’de Halkla İlişkiler ve Tuğrul Kudatgobilik**

Türkiye’nin 1960’lı yıllardan önceki döneminin koşullarını İkinci Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkilerini giderme, yakın dönemde kurulmuş bir ülke olarak değişen dünya düzenine uyum sağlama çabaları oluşturmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası devletler, eylemlerini, toplumsal kalkınma amaçlarını gerçekleştirme çabasıyla gerçekleştirmekteydi. Kuruluşu henüz yeni olan Türkiye de bu faaliyetleri ülke sınırları içerisinde gerçekleştirmeye çalışarak güçlenme hedefindeydi. Genç Cumhuriyet eğitim, bilim, hukuk, kültür, ekonomi gibi elzem hususlarda ilerleme kaydetme amacıyla birey yetiştirmekteydi (Tanyıldızı ve Serttaş, 2013). Çalışmanın bu bölümüne konu olan Tuğrul Kudatgobilik, 9 Ocak 1940’ta böyle bir ülkeye ve ülkeyle benzer emeller taşıyan bir aileye doğmuş-

tur. İstanbul Erkek Lisesi ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olan Kudatgobilik, kısa bir süre avukatlık yaptıktan sonra 1967 yılında Koç Holding'de çalışmaya başlamıştır. Koç Holding'de çalıştığı yıllarda Ekonomi yüksek lisansı yapmak üzere London School of Economics'e başvuru yapmıştır. Başvuru sürecinde iş arkadaşları bu cesur hamlesine ilişkin Kudatgobilik'i uyarılmışlardır. Zira aynı okula hem Rahmi Koç'un hem de Suna Kıraç'ın başvuru yaptığı ancak reddedildiği Koç Holding personeline bilinmektedir. Buna rağmen başvuru yapan Kudatgobilik, yüksek lisansa kabul edilmiştir. Bu hamlenin iş yerinde öfke uyandıracığını düşünen Tuğrul Bey, aksine desteklenmiştir. Kudatgobilik, 34 yıl Koç Holding'de çeşitli kademelerde çalıştıktan sonra 15 yıl Türkiye Metal Sanayicileri Sendikası'nda (MESS), 2 yıl Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu'nda (TİSK) Yönetim Kurulu Başkanlığı yapmıştır. Kudatgobilik, aynı zamanda uzun yıllar Fenerbahçe Basketbol Takımı'nda oynamıştır (Kudatgobilik, 2022). Ekonomi yazarı Ege Cansen (2021, s. 11), yakın arkadaşı Tuğrul Kudatgobilik'i anarken şu ifadeleri kullanmaktadır:

Tuğrul Kudatgobilik, iflah olmaz bir iyimserdir. Coşkuludur, heyecanlıdır, hatta biraz da hayalperesttir. Ama tam bir görev adamıdır. Kendisine tevdi edilen bir ödevi, ki ona verilen ödev ve görevler çoğunlukla kimsenin yapmak istemediği şeylerdir, eksiksiz yapmak için çırpırır. Önce hafif bir moral bozukluğu geçirir. Hemen kendini toparlamaya başlar. Belki de çok maça çıkmış eski bir basketbolcu olarak, kazanma azminin bazen kondisyon eksikliğini telafi ettiğine güvenir. Kendi kendine moral verir hatta doluruşa getirir. Düşer, ama düştüğü yerden daha bir azimle kalkar.

Cansen'in bu ifadelerine bir örnek de Kudatgobilik'e verilen halkla ilişkiler sorumluluğudur. Eğitimi olmayan bir alanda görevlendirilen Tuğrul Kudatgobilik, başlangıçta zorlansa da kısa zamanda kendi personel ekibini kurarak çalışmalarını etkin bir şekilde yönetip ilerletmiştir. Kendisinin de ifade ettiği gibi yabancı olduğu bu alanda çalıştığı süre boyunca sürekli öğrenme perspektifiyle ilerlemiş, inisiyatif almış, önemli adımlar atmış, çalışma politikaları oluşturmuş ve böylece alanda tanınır hale gelmiştir.

Koç Holding'in kuruluşundan başlamak üzere 1984 yılına kadar yöneticilik yapan Vehbi Koç'un Yönetim Kurulu Başkanlığı'nı icra ettiği dönemde Koç Holding pek çok hususta ülkeye öncülük etmiştir. Başta Amerika'dakiler olmak üzere birçok ülkedeki çok uluslu şirketlerle kurduğu işbirlikleri sayesinde Türkiye'de mevcut olmayan iş alanlarını tespit etme olanağı bulan Vehbi Koç, ülkedeki pek çok hususta ilk adımları atmıştır (Koç, 1973). Bu hususlar incelendiğinde Vehbi Koç'un yalnızca pazarlama odaklı çalışmalar gerçekleştirmedeğii bunun yanında reklam, kurumsal halkla ilişkiler, kurum içi iletişim, uluslararasılaşma, sosyal sorumluluk, kalite, araştırma gibi konulara da kıymet verdiği gözlemlenmektedir. Vehbi Koç, kendisinin "esnaflıktan sanayiciliğe geçiş" yılı olarak andığı 1946'da Amerika'ya giderek birçok önemli toplantı gerçekleştirmiştir (koc.com.tr, \_\_\_\_). Toplantıların sonunda uluslararası ortaklıklara imza atan Koç, işbirliği yaparak kazanç sağlama hedefinin yanı sıra aynı zamanda bu ortaklıklar aracılığıyla öğrenme ve eğitime amacı da taşımaktadır (Koç Medya Merkezi, \_\_\_\_).

Türkiye'de halkla ilişkiler, ülkenin kuruluşunun üzerinden yaklaşık çeyrek asır geçtikten sonra farklı bir anlam kazanmıştır. Bu anlamın atfedilmesini ya da güçlenmesini sağlayan temel etken, çok partili yaşama geçiştir. Çok partili hayata geçişin ardından görev alan hükümetlerin çalışma programlarında halkla ilişkilere dair dikkat çeken temel birkaç özelliğı saptamak mümkündür. Bürokratik işlemlerin mümkün olduğunca halkın beklentilerine uygun olarak düzenleneceğı ve bu yolla devlet-vatandaş ilişkisinin değiştirileceğı vaatleri, hükümetin siyasi fark gözetmeksizin bütün vatandaşlara eşit muamelede bulunacağı mesajları bu özelliklere örnek gösterilebilir (Acar, 1993). Hükümetlerin bu vaatleri, mesajları, amaçları ve arzuları, halkla ilişkiler ifadesini doğrudan barındırmasa da alanın temelleri kapsamında ele alınabilmektedir. Bu doğrultuda devlet-vatandaş ilişkisi, kamu görevlisi-halk ilişkisi, idare-vatandaş ilişkisi gibi pek çok isimlendirmenin, halkla ilişkiler çalışmalarına işaret ettiğini söylemek mümkündür. Çok partili yaşama geçilmesinin erken dönemlerinde gerçekleştirilen çalışmaları halkla ilişkilerin profesyonelleşmesine giden yolun basamakları olarak kabul eden Acar (1993), bununla birlikte söz konusu dönemde halkın yönetime etkin bir biçimde katılmasının henüz mümkün olmadığını altını çizmekte ve hız, tarafsızlık, verim

açısından güçlendirilmemiş bir kamu yönetiminin var olduğunu belirterek böylesi bir yapıda güçlü bir halkla ilişkiler çalışması gerçekleştirilmesinin zor olduğunu ifade etmektedir. İktidarın eylemlerinden etkilenen ve eylemleriyle iktidarı etkileyen kişilerin kazandığı bu önemin benzer bir yansımasını, Koç Holding’de de gözlemlemek mümkündür. Ford ve Standart Oil ile ortaklıklar kuran Koç Holding yönetimi, bu vesileyle çalışmalarda halkla ilişkilerin ortaya çıkış yeri olarak anılan Amerika Birleşik Devletleri’nde halkla ilişkiler pratiklerini gözleme şansı elde etmiştir. Bu kapsamda Koç Holding’de hem iş yerine çalışmalarıyla destek veren personelin hem de üretilenlerin nihai hedefi olan tüketicilerin, örgütle olan ilişkileri önemsenmeye başlanmıştır. Bu çerçevede ülkede çalışanları kâra ortak eden ilk şirketin kurulması; ülkede ilk defa bayilik sisteminin oluşturulması ve bu doğrultuda bayi toplantılarının düzenlenmesi; ilk görsel reklamın hazırlanması; ilk kurum yayınının hazırlanması ve uzun yıllar sürdürülmesi; Ankara Üniversitesi bünyesinde öğrenci yurdu kurulması; kurulan hastaneler, kütüphaneler, okullar aracılığıyla halka hizmet verilmesi gibi birçok çalışma, Holding’in uluslararası ortaklıklarını takiben gerçekleştirilmiştir. Tuğrul Kudatgobilik, örgütlerde kurumsallaşmanın henüz temel bir gündemi oluşturmadığı bu yıllarda sürdürülebilirliğe, soysal sorumluluğa, uluslararasılaşmaya, kurumsal iletişime, kurum içi iletişime ve kurum kültürüne kıymet verildiğini vurgulamakta ve uzun yıllar birlikte çalıştığı Vehbi Koç’un yönetimde olduğu dönemde bu hususlarda belirlenen birçok standardın, bugün üçüncü kuşak yöneticiler tarafından da sürdürüldüğünün altını çizmektedir (Kudatgobilik, 2017).

Koç Holding, 1969 yılında Mustafa Alâeddin Asna ile iş anlaşması sağlayarak Türkiye’deki özel sektör kuruluşları arasında bir halkla ilişkiler uzmanı istihdam eden ilk örgüt olmuştur (Asna, 2004). Halkla ilişkiler alanında uzun yıllar çalışan Alâeddin Asna, pek çok özel ve kamu kurumunun halkla ilişkiler departmanında bulunmuş bunun yanında akademide de alanın gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Yalnızca “Koç markasının hedef kitlesi nezdindeki imajı” gibi sınırlı bir iş tanımı olmayan halkla Asna, kendisinden sonra görevi devralacak Tuğrul Kudatgobilik’in görev tanımına dâhil olacak pek çok sorumluluğu kendi inisiyatifleriyle üstlenmiştir. Asna’nın ve halkla ilişkiler departmanının Holding’de kazanmış olduğu itibarın bir göstergesi olan bu durum

neticesinde göreve getirilen Kudatgobilik, Türkiye'nin ilk kurumsal yayın organı olan ve Alâeddin Asna tarafından kurulan Bizden Haberler'in genel yayın yönetmeliğini yapmıştır. Kudatgobilik, böylece çeşitli organizasyonların ve politikaların tertip edilmesinin yanında çalıştığı kurum adına medyayla ilişkileri koruyarak iş yerinin medyadaki yansımaları düzenleme gayreti göstermiş ve önemli gazetecilerin burada yazılar yazmasını sağlamıştır.

### **Hukuk Müşavirliği ve Görünmeyen Halkla İlişkiler Rolü**

Modern halkla ilişkilerin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki geçmişi daha uzunken Türkiye'de kendine yer bulabilmesi ancak 1960'larda mümkün olmuştur. 1960'lı yıllar, Türkiye'de toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin yaşandığı bir dönem oluşturmuştur. Bu dönemle birlikte daha önce de uygulanan ancak kurumsal bir niteliğe henüz kavuşmamış halkla ilişkiler, merak odağı haline gelmiştir (Tanyıldızı ve Serttaş, 2013). Her geçen gün daha çok çalışmacının, araştırmacının ve akademisyenin ilgisini çeken bu alan, hızla keşfedilmeyi bekleyen bir çalışma konusu olmuştur. Böylece Türkiye'deki halkla ilişkiler çabalarının tanımlanmış, planlı ve sistematik bir şekil kazanarak alanın meslekleşmesi yönünde adımlar atıldığı bir süreç başlamıştır. Söz konusu süreçte dönemin belirleyici koşullarını oluşturan modernleşme ve kalkınma çalışmaları, kendini halkla ilişkiler alanında da göstererek kamu sektöründe, özel sektörde ve akademide değişen uygulamalar ve politikalar oluşturmuştur (Akteş Yamanoglu, Gençtürk Hızal ve Özdemir, 2013, s. 10). Tuğrul Kudatgobilik, bu dönemde Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu görevlisi olarak Koç Holding çatısında yer alan Türkay Kibrit Fabrikası'nın Petrol-İş Sendikası ile uzlaşmasına destek olmuştur. Uzlaşma sürecindeki çabaları, risk ve kriz yönetimi, ikna ve iletişim becerileri, gerek gördüğünde çekinmeden inisiyatif alma kararlılığı ile sürecin grevsiz ve lokavtsız bitmesinde büyük rol oynamıştır. Katkıları dolayısıyla methiyelere layık görülmüş ve kendisinden Koç Holding Yönetim Kurulu Onursal Başkanı Rahmi Mustafa Koç'a övgüyle söz edilmiştir. Bu övgülerden etkilenen Rahmi M. Koç, Kudatgobilik'i bizzat arayarak kendisiyle tanışmak istediğini söylemiştir. Tuğrul Kudatgobilik, bu görüşme sonunda uzun yıllar çalışacağı Koç Holding'le anlaşmıştır. Sendika ile iş yeri arasındaki iletişimi yürütmek üzere İş Hukuku Müşaviri olarak işe alınan Kudatgobilik, oluşturulmaya başlanan halkla ilişkiler biriminde

resmi olarak görevlendirilmemekle beraber kurumsal iletişimi güçlendirmek adına çaba göstermiştir. İlerleyen senelerde Koç Holding'in halkla ilişkiler faaliyetlerini yürütecek olan Kudatgobilik, henüz iş yerindeki ilk yıllarında kurumsallaşma ve sürdürülebilirlik kapsamında eylemler gerçekleştirmiştir. Koç Holding'in hayata geçirdiği faaliyetlere dair kanıtların tasnif edilmemiş bir halde Vehbi Koç'un evinde bulunduğunu ifade eden Kudatgobilik, binlerce fotoğraftan ve evraktan oluşan bu yığını, belirli bir sistem içerisinde düzenleyerek muhafaza etmiş ve kendisinin de altını çizdiği gibi kurumsallaşmanın önemsendiği ancak profesyonelleşmenin henüz oluşmadığı bir dönemde bu minvalde adımlar atmıştır. Aynı zamanda iş yeri adına işçiler ve sendikalar ile görüşmeler yapan Kudatgobilik, iletişimin her iki ucundaki kişiler (bir tarafta işveren, bir tarafta işçiler ve sendikalar) adına inisiyatif almak ve kararlar vermek durumunda kalmıştır. 1970 yılının ilk yarısında ülkenin önemli bir gündem maddesini, hükümet cephesinde tartışılan 274 sayılı Toplu İş Sözleşmesi, Grev ve Lokavt Yasası ile 275 sayılı Sendikalar Yasası'ndaki değişiklik planlamaları oluşturmaktaydı. İşçiler, sendika seçme özgürlüklerini önemli ölçüde kısıtlamaya, sendika değiştirmelerini güçleştirmeye ve işçi sendikalarının sahip olduğu hareket alanını daraltmaya yönelik yasa değişikliği planlamalarına direniş göstererek yanıt vermiştir. Kudatgobilik'in yüksek lisans eğitimini tamamlayarak İngiltere'den ülkesine dönüşünün ilk ayında yaşanan ve tarihe 15-16 Haziran Olayları olarak geçecek bu direniş neticesinde sıkıyönetim ilan edilmiştir. Tuğrul Kudatgobilik, olayların etkisinde olan iş yerinde sendikalar, işçiler ve işveren adına çalışmıştır. Şiddet olaylarının da yaşandığı bu süreçte kendini müşkül bir pozisyonda bulan Kudatgobilik, yüksek lisans eğitiminde önemli rol oynamış olan hocası Prof. B. C. Roberts'tan aldığı dersler neticesinde öğrendiği risk ve kriz iletişimini pratikte kullanarak hem işçi-sendika cephesinde hem de işveren cephesinde suların durulmasını sağlamıştır (Kudatgobilik, 2017).

Genel kanı, Türkiye'de halkla ilişkileri 20. Yüzyılın ikinci yarısına konumlandırırsa da bu tarihten önce de ülkede gerçekleştirilen halkla ilişkiler çalışmalarına vurgu yapan araştırmacılar bulunmaktadır. Bu araştırmacılara göre söz konusu tarihten önce de halkla ilişkiler çalışmaları mevcut olmakla birlikte bunlar planlanmamış ya da düzenlenmemiş çalışmalardır (Tortop, 1986).

Bu tezi, kuruluşunun henüz ilk çeyreğinde olan Koç Holding’de gerçekleştirilen çalışmalar ve bu çalışmaların hem söz konusu yıllarda hem de sonraki yıllarda şeklini koruyan yürütülüş biçimi üzerinden ele almak mümkündür. Vehbi Koç, yaşam hikâyesini ve kurduğu Holding’in çalışma prensiplerini örnekler üzerinden anlattığı Hayat Hikâyem isimli kitabında Koç Holding’in pek çok faaliyet aracılığıyla “hayır işleri” gerçekleştirdiğini belirtmektedir (Koç, 1973). Koç’un hayır işi olarak ele aldığı faaliyetleri, kurumsal sosyal sorumluluk çalışmaları olarak ele almak mümkündür. Faaliyetlerin ortaya çıkmasında kilit bir role sahip olan Vehbi Koç, bu süreçlerin önemli bir kısmını Tuğrul Kudatgobilik ile birlikte çalışarak yürütmüştür. Kudatgobilik, pek çok hususta olduğu gibi bu çalışmaların işleyiş sürecine de kişisel bir tutumla hareket ederek ziyade profesyonel bir perspektifle yaklaşıklarını ifade ederek gerçekleştirdikleri halkla ilişkiler çalışmalarının kurumsal boyutunun altını çizmektedir. Bu noktanın altını önemle çizen Kudatgobilik, iş dünyasının sosyal adaletin sağlanmasında kilit bir öneme sahip olduğuna inanarak yöneticilik yapan Vehbi Koç’la birlikte yürüttükleri çalışmalarında kişisel ilişkide bulunan kişilere yönelik böylesi bir rol üstlenmekten kaçındıklarını, deneyimlediği pek çok olayla örneklemektedir.

Vehbi Koç’un yaşamı kurumsal bir pencereden izlediğine ve yaşadığına dair izlenimlere yalnızca bu çalışmada değil aynı zamanda hem Koç ailesinden kişilerin anılarında ve eserlerinde hem de Koç Holding’de uzun yıllar çalışan kişilerin çalışmalarında rastlanmaktadır. Bu çalışmalarda ortak olan, Vehbi Koç’un kurduğu örgüt yapısını yalnızca iş yerinde değil yaşamının her alanında sürdürdüğüdür. Sadece çalıştığı kişilerle değil çocukları ve torunlarıyla da mektuplaşarak iletişim kurması, kurumsal iletişimlerin yanı sıra uzun süre görmediği torunları da dâhil olmak üzere kurduğu kişisel iletişimlerde de kendisinden randevu talep edilmesi, Koç’un katı bir şekilde riayet ettiği prensiplerindedir. Bununla birlikte Koç’un aile fertleri için bile geçerli olan bu prensiplerinin sınırlarını dönem dönem esnettiği ender isimlerden biri, Tuğrul Kudatgobilik’tir. Vehbi Koç, yönetimde kaldığı süre boyunca Kudatgobilik’le yakından çalışmıştır. Koç Holding’de çalışmaya başlamasının henüz erken dönemleri itibarıyla Vehbi Koç’un güvenini kazanan Kudatgobilik, kısa zamanda Koç’un çalışma prensiplerine ayak uydurmuş ancak patronunda öfke yaratmadan kendi

sınırlarını çizmeyi de başarmıştır. Bu başarıda bilhassa Kudatgobilik'in iletişim becerileri, risk ve kriz yönetimi, sorumluluk bilinci ön plana çıkmaktadır. Koç'la uzun yıllar yakından çalışmasının getirdiği kaçınılmaz sorunlar ve krizler de yaşanmıştır. Sözgelimi Kudatgobilik'ten soyadını değiştirmesini isteyen Vehbi Koç, alışık olmadığı bir biçimde olumsuz yanıtlanmıştır. Bu cevabı dolayısıyla işine son verileceğinden emin olan Kudatgobilik, ortaya tıpkı Vehbi Koç gibi yapılan işin gereklerine uyan ancak çizdiği sınırlara kimden olduğu önemli olmaksızın müdahaleyi reddeden bir profil koymuştur. Bu profil, Kudatgobilik'in sandığının aksine yalnızca aykırılığının yarattığı öfkeyle değil aynı zamanda profesyonelliğinin yarattığı bir takdirle de karşılanmıştır. Vehbi Koç'un çalışma arkadaşının bu duruşuna saygı göstermesi, sekreterinden kendisine "Kudatgobilik" demeyi öğretmesini istemesi, sonraki süreçlerde de Tuğrul Bey'e "Bay Kudatgobilik" diye hitap etmesi Kudatgobilik'in hem patronu için hem de çalıştığı kurum için kıymetini sergilemektedir. Bunun yanında hem Koç ailesi, hem de Koç Holding'deki yöneticiler, birçok defa Vehbi Koç'a açılmasında tereddüt edilen fikirlerin ya da konuların Kudatgobilik tarafından "usulünce" aktarılmasını istemiştir. Kudatgobilik, birlikte çalıştığı insanlarla güçlü bir iletişim kurması ve sahip olduğu ikna kabiliyetleri dolayısıyla pek çok defa böylesi sorumluluklar almıştır. Sonraki yıllarda Vehbi Koç'tan bayrağı devralan Rahmi Koç da Kudatgobilik'e kıymet vermekte ve birlikte çalışmayı arzu etmektedir. Suna Kıraç tarafından yürütülen ve Kudatgobilik'in de içinde olduğu bir çalışma grubunca Koç Holding'de emeklilik yaşı 60 olarak tayin edilmiştir. Bununla birlikte babası gibi kural-lara sıkı sıkıya bağlı olarak çalışan Rahmi Koç, emeklilik kuralını Kudatgobilik için iki defa esneterek bu kararın Koç Holding İdare Meclisi'nden geçirilmesini sağlamıştır. Rahmi Koç'un bu yönde bir imtiyaz yaratması ve "seni emekli etmiyoruz" cümlelerini kurması, Kudatgobilik'in işindeki başarısının ve kendisine duyulan güveninin bir göstergesidir.

### **Arçelik: Koç Holding'de Kurum İçi Halkla İlişkilerin Merkezi**

1960'lı yıllardan sonra kurulan halkla ilişkiler bölümlerinde pek çok hedefe odaklanan geniş kadrolar görevlendirilmiştir. Asna, bu bağlamda kamu kurumlarında örgütlenmiş ve 1961 yılında kurulmuş olan Devlet Planlama Teşkilatı'ndaki Yayın ve Tem-

sil Şubesi'ni örnek göstermektedir. Şube, halka kalkınma planını anlatmakla ve bu planı halka benimsetmekle görevlendirilmiştir. Asna, aynı zamanda 1960 ve sonrasında Türkiye'deki halkla ilişkiler faaliyetlerini özel sektör ve kamu kurumları ayrımıyla ele alarak analiz etmiştir. Bu analize göre, ülkede 1960'tan önce gerçekleştirilen az sayıdaki çalışma, halkla ilişkiler fikrine yaklaşmış birkaç kurumun basın sözcülüğünden öteye geçmemekteyken 1960'lardan itibaren planlı bir halkla ilişkiler çabası görülmektedir (Asna, 1969). Asna'nın bu tespiti, Tuğrul Kudatgobilik'in meslek yaşamında da okunmaktadır. 1976 yılında Arçelik'e İdari İşler Genel Müdür Yardımcısı olarak atanan ve işverenlerinin kendisine olan itibarının bir göstergesi olan bu yeni görevle daha çok inisiyatif alan, hareket alanı genişleyen Kudatgobilik, aynı zamanda ileride kendisine verilecek olan halkla ilişkiler görevine layık olmasını sağlayacak önemli adımları, bu görevini sürdürürken atmıştır. Geçmiş dönemlere nazaran kurum içi halkla ilişkilere daha büyük bir önem atfeden Genel Müdür Yardımcısı, çalışmaya yeni başladığı Arçelik'te yönetim ekibi arasında yaşanan gerilimi fark etmiştir. Yöneticiler arasında kurum dışında bilinmeyen ancak çalışma ilişkilerini aksatan bir çatışma bulunmaktaydı. Bu çatışmaya çözüm bulmak adına düşünülen Kudatgobilik, kurum içi halkla ilişkiler bağlamında stratejiler geliştirmiştir. Hem toplumsal hem de kurumsal ilişkiler bağlamında düşünülen Kudatgobilik, basit ama kurum için etkili olan çalışmasını temel olarak şöyle izah etmektedir:

(...) iki farklı ekol arasındaki iletişimi güçlendirmek ve mesafeyi ortadan kaldırmak için bulduğum yöntem basitti. Tarafları eşleriyle birlikte bir araya getirecektim. Arçelik yöneticilerini çeşitli sosyal etkinliklerde, yemeklerde eşleriyle bir araya getirecek organizasyonlar tertip ettim. Eşler arasındaki duvarlar hızla kalkınca bu eğilim kadrolara da yansıdı ve kutuplaşma sorununu çözdük (Kudatgobilik, 2017, s. 71).

Literatürde özel sektör kurumlarında planlanmış ve sistematik halkla ilişkiler çalışmalarının 1970'te başladığını belirten çalışmalar bulunmaktadır. Bunun yanında söz konusu çalışmaların, 1980'li yıllardan sonra modern bir görünüme sahip olduğunu

ifade eden araştırmacılar da bulunmaktadır. Bu argümanın temel dayanağı, ülkede hizmet veren Shell, Hilton, Mobil, BP, Goodyear gibi uluslararası şirketlerin, halkla ilişkiler çalışmalarıyla yerli özel kurumlara öncülük etmesidir. Alâeddin Asna, kendisinin de halkla ilişkiler hizmeti verdiği Koç başta olmak üzere Eczacıbaşı, Sabancı gibi birçok önemli holdingin ve özel kurumun, bu uluslararası şirketleri takip ederek halkla ilişkiler birimleri oluşturduğunu, alanda uzmanlaşmış kişileri istihdam ettiğini ve böylece profesyonel halkla ilişkiler çalışmaları gerçekleştirdiğini belirtmektedir (Asna, 1985). Koç Holding, kuruluşundan bugüne değin gerçekleştirdiği pek çok halkla ilişkiler çalışmasıyla sektördeki gelişimini sürdürmüştür. Bu çalışmalar arasında önemli bir yere sahip Koç 2000 Projesi, Tuğrul Kutadgobilik'in yoğun çabalarını taşıyan bir kurum içi halkla ilişkiler çalışması olarak Holding'e katkı sunmuştur. Kutadgobilik, Koç 2000 Projesi'ni şu sözlerle aktarmaktadır:

Arçelik ürün ve hizmet kalitesini geliştirmek zorundaydı. Bunun için önene koyacağı hedefler önemliydi. Yani Arçelik firmasının amacı neydi? Kaliteli ürün üretmekteki amaç neydi? O amacı net olarak belirlemeden bunu ürün tasarımına yansıtamazlardı. Geleceğin rekabetçi dünyasında edineceği yer için ürünlerin iyileştirilmesi çok önemliydi. Bunun için de uzun dönemli planlamalara ihtiyaç vardı. (...) Üretilen makinelerin kullanım performansları ve müşteri memnuniyeti konularında sorun olduğu çıktı. Personelin günün değişen şartlarına göre yeniden eğitimine önem verilmeliydi. (...) Bu rekabette fiyat, kalite, teknoloji ve pazarlama açısından kendisini geliştiren ve yeni döneme uyum sağlayabilenler ayakta kalacak, diğerleri yok olup gidecekti (Kutadgobilik, 2017, s. 84).

Bilgi ve iletişim teknolojilerine dair bu öngörülere sahip olan Kutadgobilik, Koç Holding'in değişen şartlara uyum sağlayarak varlığını sürdürebilmesi adına tasarlanmış bu proje kapsamında öncelikle makro ölçekte kurumun amaçlarının, vizyonun ve misyonunun net bir şekilde saptanması için çalışmış ardından bunların çalışanlar tarafından benimsenmesi amacıyla çaba göstermiş-

tir. Zira ona göre, bu hususların sınırlarının belirgin bir şekilde saptanmaması ve bilinmemesi ürün ve hizmet kalitesini olumsuz yönde etkileyecektir.

### **Kurumsal İletişimin ve Kurum İçi Halkla İlişkilerin İnşası: Tuğrul Kutadgobilik Yöneticiliği**

1981 yılında Arçelik'teki beşinci yılını tamamlayan Kutadgobilik, Koç Holding İcra Komitesi tarafından Endüstri İlişkileri Koordinatörü olarak Holding'e atanmıştır. Aynı zamanda Arçelik'teki çalışmaları doğrultusunda resmi olarak Halkla İlişkiler ve Personel Koordinatörü unvanına da layık görülmüştür. Söz konusu koordinatörlük, bugün "Kurumsal İletişim ve Dış İlişkiler" olarak adlandırılmaktadır. Kutadgobilik'in bu koordinatörlüğü sürdürdüğü süre zarfında eyleme geçirdiği çalışmalar incelendiğinde koordinatörlüğün yapısındaki bu değişiklikte payının olduğu düşünülmektedir. Zira Kutadgobilik koordinatör olarak çalışmalarını "insan kaynakları" biçiminde sürdürmemiştir. Bu perspektiften bakıldığında halkla ilişkiler mesleğine yön veren uzmanlar ve akademisyenler gibi Kutadgobilik'in de halkla ilişkilerin sınırlarının belirlenmesinde rol aldığı söylenebilmektedir. Zira ona göre bu koordinatörlüğün çalışma alanının temeli ve amacı, kurumsallaşmada aranmalıdır. Bu amaçla koordinatörlük unvanını alan Kutadgobilik, görevini işverenin ona verdiği haliyle ya da ona sunulan kalıplar dâhilinde sürdürerek konforlu bir alan içerisinde kalmayı reddetmiş ve kurumsal iletişim ile kurum içi halkla ilişkiler için temel oluşturacak çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kutadgobilik, Koç Holding'in vizyonunun, misyonunun, çalışma pratiklerinin, hedef kitesinin, politikalarının belirlenmesi süreçlerinde yönetime dâhil edilmiştir. Ona göre bunların iş ortaklarına ya da hedef kitleye sunulmasından daha elzem olan, her kademede Koç Grubu çalışanlarına anlatılmasıdır. İki farklı unvana sahip olarak çalışma temposu artan Kutadgobilik, bu kapsamda Koç 2000 Projesi vizyonuyla Koç Topluluğu'nun birçok sosyal politikasında düzenlemeler yapmıştır. Bu doğrultuda Koç Holding Geliştirme ve Eğitim Merkezi (KOGEM) kurulmuştur (Kutadgobilik, 2017). 1980'li yıllarda ihracat ve ithalat faaliyetlerinin liberal politikalar bağlamında yeniden düzenlenmesiyle Türkiye'de yaşayan tüketiciler, yabancı ürünlerle daha sık karşılaşır olmuştur (Bıçakçı, 2003). Ürün yelpazesinde genişleme yaratan bu durum, beraberinde tüketici davranışlarında değişme ve öngörülememe-

yi de getirmiştir. Yerli markaların yanında pek çok dünya markası seçeneğine de sahip olan tüketiciler için ürün veya hizmet satın almada yeni kıstaslar ortaya çıkmış ya da zaten var olan kıstasların öncelikleri farklılaşmıştır. Dolayısıyla bu dönemde piyasa rekabetinin yoğun olduğunu söylemek mümkündür. Böylesi bir dönemde ülkenin en önemli yerli markalarından olan ve aynı zamanda uluslararası işbirlikleri bulunan Koç Holding’de halkla ilişkilerden sorumlu olan Tuğrul Kudatgobilik, yeni piyasa koşullarına uyum sağlamanın bir parçası olan KOGEM’de ürün/hizmet kalitesiyle doğrudan bağlantılı olarak gördüğü personel eğitimine ağırlık vermiştir. Kudatgobilik, kurdukları Merkez’de kendisinin ve halkla ilişkiler ve pazarlama eğitimleri vermek üzere Alâeddin Asna’nın da içinde olduğu bir eğitim ekibiyle Koç Holding personeline uluslararası standartlara uygun üretim ve hizmet bilgisinin verilmesi adına çalışmıştır. Eğitimlerle amaçlanan, personele kalitenin önemini ve gerek iç piyasada gerekse ihracat pazarlarında ürünün nasıl ön plana çıkarılabileceğini anlatarak bir kalite felsefesi oluşturmaktır. Araştırma, planlama ve uygulama aşamalarından geçen projenin değerlendirilmesine gelindiğinde gerçekleştirilen eğitimlerin hem çalışanlar için hem de işveren için verimli olduğu ve böylece amaca ulaşıldığı bildirilmiştir. Personelden ve yönetimden gelen geribildirimler neticesinde üretimin artık yalnızca “günlük üretim adetlerini tutturma” olarak görülmediği, kalitenin üretimde üst sıralarda yer alan bir mesele olarak ele alınmaya başlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte KOGEM’in çalışmalarıyla ilgili öngörülerini Kudatgobilik’ininkiyle paralellik taşımayan önemli yöneticiler de olmuştur. Kudatgobilik, projeyi “pazar payının artması, sürdürülebilirliğin sağlanması ve kalite vurgusunun oluşturulması” gerekçeleriyle savunarak Vehbi Koç’un da aralarında olduğu bu yöneticileri çalışmalarına dair ikna ederek başarılı bir kriz iletişimi sağlamış ve böylece proje devam ettirilmiştir (Kudatgobilik, 2017).

1980’li yıllar, dünyanın pek çok noktasında küreselleşmenin ve neo-liberal politikaların hız kazandığı yıllar olmuştur. Bu sürecin bir parçası da halkla ilişkilerin yayılmasıdır. Türkiye’de 1970’lerde çoğunlukla büyük ve bilhassa yabancı şirketlerde halkla ilişkiler departmanı bulunurken 1980’li yılların sonunda ve 1990’larda ülkede hizmet gösteren birçok kurumda halkla ilişkiler birimleri yer almaya başlamıştır (Kazancı, 2007). İrfan Erdoğan (2008), ülkenin

üretim ve çalışma biçimine ithal edilen bir yapı olan bu birimlerin, kamu kurumlarında basın bürosu, özel kurumlarda ise şikâyetlerin toplanma merkezi veya personel birimi olarak işlev gördüklerini belirtmektedir. Koç Holding'in ve Tuğrul Kudatgobilik'in gerçekleştirdiği çalışmalar, Erdoğan'ın bu düşüncesi çerçevesinde ele alındığında ona ayrı bir alan açtığı gözlemlenmektedir. Zira hem Koç 2000 Projesi hem de KOGEM, Erdoğan'ın altını çizdiği üzere personele dair bir çalışmadır ancak bu çalışmaların nihai ve uzun vadeli hedeflerinde başta kalite, kurumsal kimlik, sürdürülebilirlik, pazarlama gibi unsurlar olmak üzere birçok yapı taşı bulunmaktadır.

1926 yılında kurulan Koç Holding'in 60. Yıldönümü, sene boyunca sürdürülecek kutlamalarla anılmıştır. Kutlamalar personelleri, yöneticileri, paydaşları ve müşterileri kapsayacak şekilde özenle oluşturulmuş bir program kapsamında sürdürülmüştür. Halkla ilişkiler sorumlusu olarak kutlama programlarının hazırlık sürecinde yer alan Tuğrul Kudatgobilik'in ifadesiyle "Türkiye Cumhuriyeti tarihinde bir özel sektör kuruluşunun ilk defa tertip ettiği" bu program, hizmet aldığı ya da hizmet verdiği kurumun bu minvalde bir iletişim çalışmasına yabancı olan kişileri de ihtiva etmek gayesiyle planlanmıştır (Kudatgobilik, 2017). Kutlamaları takip eden yıl olan ve halkla ilişkilerin Türkiye'de ilerleme kaydettiği 1987'de KOGEM ve Koç 2000 Projesi'nin de içinde olduğu pek çok çalışma, Dünya Ticaret Odaları Üst Örgütü (ICC) tarafından ödüllendirilmiştir (Kıraç, 2004). Kudatgobilik, Halkla İlişkiler Grubu Başkan Yardımcısı olarak ICC'yle iletişimi sağlamış ve bu süreçte hizmet verdiği kurumun hassasiyetlerine özen göstermiştir.

Türkiye'de ilk halkla ilişkiler adımları kamu kurumlarında atılmış olsa da özel sektör kuruluşları da alanın gelişmesinde aktif rol almıştır. Halkla ilişkilerin önemini erken dönemde fark eden şirketler, kamu kurumları gibi gelişme ve geliştirme uğraşı vermişlerdir (Temkinlioğlu ve Öztürk, 2016). Bu kurumların öncülerinden ve Türkiye'nin ilk holdingi olan Koç Holding, kurumsal imajları, itibarları ve süreklilikleri adına yaptıkları çalışmalarına 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla başlamıştır. Yaklaşık bir asırdır varlığını sürdüren Koç Holding'de kurumsallaşma ve sürdürülebilirlik temel gayelerdendir. Bir aile şirketi olan Koç Holding,

uzun tarihi boyunca aile bireylerinin aktif katılımıyla yönetilmiştir (Kıraç, 1988). Koç Holding'deki görevi boyunca bu ailenin üç kuşaktan yöneticisiyle çalışma fırsatı bulan Tuğrul Kudatgobilik, Holding'in kurucusu Vehbi Koç tarafından görevlendirilmiş ve uzun yıllar Koç'la birlikte çalışmış, patronu ve çalışma arkadaşı adına pek çok görev üstlenmiştir. Kriz anlarında inisiyatif kullanma, gerçekleştirilecek projeler için araştırma ve risk analizi yapma, ürün ve hizmet kalitesinin artması için harekete geçme, yöneticilerin katılacağı önemli etkinliklere ilişkin hazırlıkları tamamlama gibi pek çok kritik süreçte önemli rol alan Kudatgobilik, kurumun halkla ilişkiler sorumlusu olarak yalnızca gündelik problemlere çözüm bulmamış aynı zamanda Holding'in gelecekte karşı karşıya kalması kaçınılmaz süreçlerine yönelik olarak da çalışmıştır. Sözgelimi 1996'da vefat eden Vehbi Koç için gerçekleştirilecek cenaze törenine ilişkin detaylı ayrıntıların olduğu bir dosya, Kudatgobilik tarafından Koç'un ölümünden önce hazırlanmış ve böylece yas ve cenaze sürecinde karşılaşılabilecek sorunlar bertaraf edilmiştir (Kudatgobilik, 2017).

Halkla ilişkilerin Türkiye'de yer alması her ne kadar uzun bir tarihsel geçmişe sahip değilse de 2024 yılı itibarıyla ülkede halkla ilişkiler eğitimi veren 80'den fazla yükseköğretim kurumu bulunmaktadır. Genellikle halkla ilişkiler ve tanıtım ya da halkla ilişkiler ve reklamcılık olarak açılan bölümler, başta iletişim fakülteleri olmak üzere iktisadi ve idari bilimler fakülteleri ve sosyal ve beşeri bilimler fakülteleri bünyesinde eğitim vermektedir (YÖK, \_\_\_\_). Halkla ilişkiler eğitimi alan mezunlar, kamu ya da özel sektör kuruluşlarında veya sivil toplum örgütlerinde istihdam edilmektedir. Türkiye'de halkla ilişkiler departmanı oluşturan ve bu doğrultuda uzun yıllardır halkla ilişkiler personeli istihdam eden ilk kurumlardan biri olan Koç Holding Yönetimi'nin ikinci kuşağı, bu departmanın personelleriyle birebir çalışmalar gerçekleştirmiştir. Vehbi Koç, ölümünden önce Yönetim Kurulu Başkanlığı'ndan ayrılarak yerini oğlu Rahmi Koç'a devretmiştir. Koç Holding'in ikinci kuşağına yöneticilik yapan Rahmi Koç, Vehbi Koç'un çalışma ve yönetim biçimini temelde devam ettirmekle beraber pek çok açıdan değişiklikler de gerçekleştirmiştir. Vehbi Koç, erken dönem halkla ilişkilere kıymet vermekle birlikte çoğunlukla halkla ilişkiler çalışmalarına doğrudan müdahale etmemiştir. Rahmi Koç dönemi ise halkla ilişkiler çalışmalarında aktif yönetimin olduğu

bir dönem olmuştur. Tuğrul Kudatgobilik, yönetim değişikliğini, iletişim alanındaki değişimlere ve gelişmelere işaret ederek şu sözlerle anlatmaktadır:

(...) insanlık post-modern arayışlarla bilişim teknolojilerinin zirvesine doğru tırmanıyordu. (...) Vehbi Koç da modern çağların muhafazakâr bir insanı olarak yetişmiş, ama bir yerden sonra bu hızlı değişime ayak uyduramayacağını görünce bayrağı devretmişti. Artık iş dünyasının önünde tanıtım ve pazarlama, reklam, hizmet ve turizm alanında yeni manevra alanları açılmış, finans sektörü giderek önem kazanmaya başlamıştı. Doğrudan maddi bir değer üretmeyen bu sektörlerde çalışan geniş kitleler küresel neo-liberal kültürün yeni tüketicileri olmaya adaydı. Kısacası 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın ilk yarısında belirleyici olan ideolojik ve maddi koşullar, 20. yüzyılın ikinci yarısında değişmeye başlamıştı. [...] Ve 21. yüzyılda kitlelerin sistemle olan çelişkilerini daha çok maddi olmayan koşullar belirleyecek gibiydi. Daha insana dönük, düşünsel, eğitsel, kültürel, çevresel, psikolojik ve de sosyolojik faktörler girecekti işin içine. [...] Dünya böyle bir çağa adım atarken Türkiye’de de birçok şey değişmeye başlamıştı. Her şeyden önce çağı yakalamak için iyi eğitilmiş kadrolara ihtiyacımız olduğu bir kez daha görülmüştü. Koç ailesi de bu gerçeğin farkındaydı (Kudatgobilik, 2017, s. 134).

Kudatgobilik’in “insana dönük, maddi olmayan, iyi eğitilmiş kadrolar” ifadelerinden yola çıkarak genel itibarıyla iletişim alanında, daha özelinde ise halkla ilişkiler alanında değişimlerin yaşandığını ve çalıştığı kurumun da bu değişime profesyonel bir çerçeveden baktığını gözlemlemek mümkündür. Bu yıllarda Türkiye’de halkla ilişkiler, profesyonel bir çalışma alanı olarak kamu ve özel sektör kuruluşlarının elzem bir alan olarak görülmektedir. Koç Holding yönetimi de bu gelişmelerin uzağında kalmamak adına halkla ilişkiler çalışmalarına ağırlık vermiştir. Tuğrul Kudatgobilik’le yakından çalışan Rahmi Koç, ablası Semahat Arsel’le (Semahat Arsel, “Holding’in halka açılan yüzü” olarak tanınmaktadır) birlikte halkla ilişkiler departmanı ve çalışanlarıyla sıklıkla bir

araya gelmiş ve kurumun halkla ilişkiler süreçleriyle ilgili bilgiler almış, bu minvalde projeler, fikirler sunmuştur (Kıraç, 2004). Rahmi Koç, aynı zamanda kritik organizasyonlardaki ve projelerdeki halkla ilişkiler çalışmalarını yürütmek üzere Tuğrul Kudatgobilik'i bizzat görevlendirerek hassas konularda Kudatgobilik'e olan güvenini göstermiştir. Zira Vehbi Koç'un görevlendirmesiyle yabancı olduğu bir alan olan halkla ilişkilerden sorumlu olan Kudatgobilik, zamanla önemli halkla ilişkiler çalışmalarına imza atmıştır. Rahmi Koç yönetimine geldiğindeyse Tuğrul Kudatgobilik, halkla ilişkiler alanında bilinen bir isim olmuştur. 2000'li yılların başında Koç Holding'den emekli olduktan sonra uzun yıllar boyunca MESS Başkanlığı ile TİSK Başkanlığı yapan Kudatgobilik, halkla ilişkiler alanında edindiği deneyimleri, başkanlık yaptığı dönemde de aktif olarak kullanma imkânına sahip olmuştur.

### Sonuç

Halkla ilişkiler, isminin henüz muğlak olduğu uzun bir geçmişe sahip olarak Türkiye'de var olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk asrı incelendiğinde meslekte profesyonelleşme yönünde önemli adımlar atıldığı, başta mesleğe yön veren çalışanlar ve akademisyenlerin girişimleriyle olmak üzere halkla ilişkileri bilimsel bir çalışma alanı olarak ele alma çabası gösterildiği gözlemlenmektedir. 21. yüzyılın ilk çeyreği sonlanmak üzereyken bu çabada kurumlar da aktif rol almaktadır. Gerçekleştirilen bu ortaklığa bakarak halkla ilişkilerin kazandığı ehemmiyeti ve aynı zamanda içerisinde bulunan bilgi ve iletişim çağı için önemli bir bileşeni oluşturduğunu görmek mümkündür. Zira söz konusu çağ, gerek kurumlar için gerek iktidarlar için bireyi anlamayı ve buna yönelik pozisyon almayı, aynı zamanda da kendilerini en doğru biçimde ifade ederek risk ve krizleri minimize etmeyi zorunlu kılmıştır. Halkla ilişkiler mesleğinin ve halkla ilişkiler profesyonellerinin bu karşılıklı iletişim sürecindeki etkisi, hiç olmadığı kadar önem kazanmıştır ve bu alanda çalışanların öngörüsüne bakıldığında söz konusu önemin her geçen gün artacağı dile getirilmektedir.

İfade edildiği gibi halkla ilişkiler mesleği, yalnızca halkla ilişkiler eğitimi veren kişiler ve kurumlar tarafından geliştirilip kurumlara sunulan bir yapı olmaktan uzaktır. Türkiye'deki halkla ilişkiler tarihi incelendiğinde bunun yerine kurumların da mesleğin geliştirilmesine katkı sunarak etkin bir pozisyon aldığı gözlemlenmek-

tedir. Neredeyse Türkiye Cumhuriyeti kadar uzun bir geçmişe sahip olan Koç Holding, bu kurumlar arasında önde gelmektedir. Vehbi Koç tarafından oluşturulan ve Koç Holding çalışanlarının da katkısıyla biçimlendirilen kurumsal halkla ilişkiler anlayışı, alanında uzman kişilerce zenginleştirilmiştir. Holding'in kurucuları ve mevcut yöneticileri, halkla ilişkilerin kurum kültürlerine adapte edilmesinin önemine erken dönemde dikkat çekerek bu anlamda istihdamlar oluşturmuştur. Türkiye'de pek çok alanda ilklere imza atan Holding, Alâeddin Asna'yla çalışarak özel sektörde ilk defa bir halkla ilişkiler uzmanı istihdam etmek suretiyle Türkiye için henüz erken olarak nitelendirilebilecek bir tarihte halkla ilişkilerin kurumlar için kıymetini gözler önüne sermiştir. Tuğrul Kudatgobilik de Asna gibi bu istihdamın en önemli aktörlerinden biri olarak hem genel itibariyle halkla ilişkiler mesleği adına hem de çalıştığı kurum adına önemli çalışmalar gerçekleştirerek alanı zenginleştirmiştir. Alâeddin Asna gibi alanda öncü birinden bayrağı devralmanın sorumluluğu, hukuk ve ekonomi alanlarında eğitim almış olan Tuğrul Kudatgobilik için başlangıçta zor olsa da süreç içerisinde halkla ilişkiler alanına dair geniş bilgi ve deneyim sahibi olmuştur. Bunun sonucunda Koç Holding'in karar mekanizmalarında söz sahibi olmuş ve hatta bazı durumlarda işverenlerine bile direnerek örgüt politikalarını belirlemiş ve böylece kendi sınırlarını ve çalışma biçimini oluşturmuştur. Sonuç olarak kendisinin de ifade ettiği gibi, emekli olduğunda yabancıları başlattığı bu alanda tanınan bir isim olmuştur. Ülkenin en önemli kurumlarından biri olan Koç Topluluğu'nun onlarca markasının halkla ilişkiler sorumluluğunu uzun seneler üstlendiği, bu süreçte gerçekleştirdiği birçok çalışmanın medyada yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda Kudatgobilik'in bu ifadelerinin yanlış olmadığı söylenebilmektedir.

**Kaynakça**

- Acar, M. (1993). Belediyelerde halkla ilişkiler. DPT.
- Akdağ, M. ve Erdem, A. (2009). Halkla ilişkiler tarihi üzerine. Eğitim.
- Aktaş Yamanoğlu, M., Gençtürk Hızal, G. S. ve Özdemir, B. P. (2013). Türkiye’de halkla ilişkiler tarihi: Kurumsallaşma yılları 1960-1980. DeKi.
- Asna, A. (1969). Halkla ilişkiler. TODAİE.
- Asna, A. (1985). Bankacılar için halkla ilişkiler bilgisi. Türkiye İş Bankası.
- Asna, M. A. (2004). Bir PR’cının meslek anıları. Kapital Medya.
- Bıçakçı, İ. (2003). İletişim ve halkla ilişkiler: Eleştirel bir yaklaşım. Kapital Medya.
- Cansen, E. (2021). Genç Türkler yaşlanmaz. Sia.
- Erdoğan, İ. (2008). Teori ve pratikte halkla ilişkiler. Erk.
- Kazancı, M. (2007). Kamuda ve özel kesimde halkla ilişkiler. Turhan.
- Kıraç, C. (2004). Anılar, olaylar. Apa.
- Kıraç, S. (1988). Ömrümden uzun ideallerim var! Suna-İnan Kıraç Vakfı.
- koc.com.tr. (\_\_\_\_). Tarihçe. <https://www.koc.com.tr/hakkinda/tarihce>
- Koç Medya Merkezi. (\_\_\_\_). Bizden haberler. Koç. <https://www.koc.com.tr/medya-merkezi/bizden-haberler>
- Koç, V. (1973). Hayat hikâyem. Otokoç.
- Kudatgobilik, T. (2017). Koç’ta üç nesil. Yapı Kredi.
- Kudatgobilik, T. (2022). Dünyanın geleceği Türkiye 2050. Sia.
- Tanyıldızı, N. İ. ve Serttaş, A. (2013). Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri’nde halkla ilişkilerin tarihsel gelişimi. The journal of academic social science studies, 6(6), 567-584. <http://doi.org/10.9761/JASSS1724>
- Temkinlioğlu, D. ve Öztürk, Y. (2016). İşletmelerde halkla ilişkiler: Tanıtma – imaj yönetimi – kurumsal itibar yönetimi. Seçkin.
- Tortop, N. (1986). Kamu yönetiminde halkla ilişkiler. Anadolu Üniversitesi.
- YÖK. (\_\_\_\_). Yükseköğretim program atlası. <https://yokatlas.yok.gov.tr>

## “Muhafif-Muvafık Oksimoronunda” İlkeli Bir Edebiyatçı-Reklamcı: Hulki Aktunç

Burçe Akcan<sup>1</sup>

### Giriş

90'ların ortasına dek reklam endüstrisinde edebiyatçı-şair reklamcılarının ağırlığı hissedilmiştir. Söz konusu isimler sermayeden değil emekten tarafsız sermaye için çalışıyor olmaları edebiyat dünyasının bir iç hesaplaşması olmuştur. Bir tarafta yazma tutkusu diğer tarafta geçim kaygısı reklam endüstrisinin bu önemli isimlerini seçim yapmaya ve yolun sonunda gurur duymadıkları başarı bir reklam kariyerine yöneltmiştir. Reklamcılık alanı tüketimin yapıtaşı olarak işlediği ve sermayenin güçlenmesine hizmet ettiğinden ikna tekniklerini en üst düzeyde kullanmakta, bir manipülasyon aracı olarak görülmekte ve tüketicilerin irrasyonel seçimlerinin en önemli sorumlularından sayılmaktadır. Reklamcılık bu yönüyle toplumsal düzeyde saygı gören bir iş kolu değil; kitleleri yanlış yönlendiren, kurmaca öykülerle aldatan, örtülü olarak kitlelere hedefler koyarak bu hedeflere ulaşmak için daha fazla kazanmayı ve dolayısıyla daha fazla çalışmayı öğütleyen bir güçtür. Bu yönüyle reklamcılık saygınlığı ve toplumsal katkısı son derece tartışmalı bir meslektir. Amerikalılarla yapılan bir araştırmada 27 meslek içerisinde reklamcılığın saygınlık bakımından 26. sırada yer alıyor olmasından duyduğu üzüntü ve karamsarlığı ifade eden Cohen (2003, s. 47-49) “geçimimi hangi işten sağladığımı söylemek beni utandırırken kim bilir aileme ne kadar utanç veriyordur” ifadesini kullanmıştır. Bu durumun gerekçesi olarak da müşteriye gerçekten umursayan ve içtenlikle anlayan hizmet düşüncesinin nadir bulunan bir ilginçlik haline geldiğini ve bu numaralar ve manipülasyonların sonucu olarak da reklamların çoğuna güven duyulmadığını göstermektedir. IPSOS'un (2021) küresel ölçekte yürüttüğü güven indeksi araştırmasına göre, reklam endüstrisinin üst düzey temsilcilerine duyulan güven hem küreselde hem de Türkiye özelinde 18 meslek arasında 16. sırada gelmektedir.<sup>2</sup> Dünya görüşüyle ters düşen bu iş kolunda yer

<sup>1</sup> Doç. Dr., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü, burceakcan@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0907-8229

<sup>2</sup> Benzer bir yaklaşımla Charles Saatchi ve Rosser Reeves de iki alanı kesin sınırları ayırt etmektedir.

almak her ne kadar gelir sağlamanın bir yolu olsa da pek çok şair-reklamcı ve edebiyatçı-reklamcı için ruhunu satmak olarak görülmüştür. Buna karşın sözü edilen edebiyat kökenli reklamcılar o yıllarda henüz farkında olmasalar da profesyonel reklamcılığın temellerini oluşturmuşlardır.

1970'li yıllar tıpkı sanat ile reklamcılık arasındaki ilişki gibi reklam yazımı ile edebi metin yazımının benzerlikleri üzerinde tartışmaların yürütüldüğü bir dönemdir (Aquino, 2017, s. 338) Bu dönem Türkiye için reklamcılığın profesyonel bir kişiliğe bürünmeye başladığı, ajanslarda yazı işleri birimleri altında şair ve edebiyatçıların metin yazarlığı yaptığı bir dönemi imler. Aynı zamanda siyasi ve toplumsal olarak son derece hareketli yıllar olduğundan edebiyat ve şiir, üzerinde devlet kontrolü uygulanan alanlar olmuştur. Öte yandan ne edebiyat ne de şiir gelir sağlamadığından yazarlar ve şairler yazmaya devam edebilmek için başka bir işten gelir sağlamak zorunda kalmıştır. Edebiyat dünyasında şiirin sanat değeri karşısında reklam son derece değersizleştiğinden özellikle sol görüşe sahip şairler için reklam ajanslarında çalışmak, reklam metinleri hazırlamak beklendiği üzere gurur duydukları faaliyetler olmamıştır. Küresel ölçekte şair ve yazarların Türkiye'deki kadar reklam sektöründe bulunmadığı bilinmektedir. Berköz (2010, s. 162) bu durumun gerekçesi olarak Batı ülkelerinde ekonomi ile eğitimin koşut gelişmesi neticesinde reklamcılarını yetiştiren okulların bulunduğunu, bu sebeple şair ve yazarların Türkiye'deki yaygınlıkla reklamcılık sektöründe faaliyet göstermediğini belirtmektedir. Öte yandan, şairlerin reklamlar için metin yazarlığı yapmasının Batı reklam endüstrisinde geniş çevrelerce eleştiri ile karşılandığı da bilinmektedir. Örneğin, reklamcılık alanının öncü isimlerinden David Ogilvy (aktaran Higgins, 1997, s. 60) edebiyat kökenli reklam yazarlarına olumlu bir yaklaşıma sahip olmamakta; kendisinin de bir edebi eser ortaya koyamayacağını ifade etmektedir. Ogilvy'ye göre (2023) en iyi metin yazarları reklamı bir amaç olarak gören şairler ve reklamı bir amaca ulaşmada araç olarak kullanan katiller olmak üzere ikiye ayrılır ve hem katil hem şair olanlar zengin olur. Buna karşın küresel örneklerden farklı olarak; uzun geçmişe sahip olmayan reklam tarihimizde profesyonel bir alan olarak reklam yazarlığının kurucuları çoğunlukla şair-reklamcılar olmuştur. Söz konusu şair kökenli reklamcılar endüstrinin kendisince eleştirilmezken reklamcılık, kendi içle-

rinde yaptıkları işi içselleştirememeye, değerleriyle çelişkili görme sebebiyle büyük ölçüde ısınmadıkları bir alan olmuştur. Şair reklamcılarının yaygın şekilde metin yazarlığı yaptığı 70'ler ve 80'lerde üniversitelerde halkla ilişkiler, reklamcılık gibi bölümler olmadığından reklamcılarının okulu işini ciddiye alan reklam ajansları olmuştur (Salman, 2010, s. 363). Lisans düzeyinde eğitim veren reklamcılık bölümlerinin kurulması 2000'li yılları bulmuştur.

### **Türkiye’de Reklamcılığın Çok Kısa Tarihi**

Türkiye’de modern reklamcılığın temeli Eli Acıman, Vitali Hakkı ve Mario Began’ın 1944 yılında Faal Reklam Acentesi’ni<sup>3</sup> kurmasına dayanmakta olup 1951 yılında çıkarılan bir kararname ile radyolar reklama açılmış ve 1950’li yıllar reklam ajanslarının sayıca arttığı bir dönem olmuştur (Nazlı, 2023, s. 30-32). 1972 yılında yayınlarına izin verilerek televizyon ülke genelinde izlenmeye başlamıştır. TRT’nin reklam almaya başlaması ile 1970’li yıllar reklamcılığın geçerli bir meslek olarak kabul gördüğü yıllar olmuş, reklam harcamalarında önemli artış görülmüştür. Öte yandan 1970 sonrasında Manajans, Ajans Ada, Grafika, Merkez Ajans gibi dönemin belli başlı reklam ajansları özgün reklamcılığı geliştirme yolunda önemli çabalara girişmiştir (Türkoğlu, 1995). 1980’lerle beraber ekonomik liberalleşme politikaları ile çok uluslu şirketlerin de sürece dahil olması firmalar arasında rekabeti arttırmaya başlamış ve reklam yatırımlarını neredeyse bir zorunluluk haline getirmiştir (Nazlı, 2023, s. 30-32). 1990’larla birlikte özel televizyon kanalları birbiri ardına kurulmuş ve tüketicinin hâkim kültür biçimini almasıyla yabancı şirketler, ortaklıklar, markalar çoğalmaya başlayarak medya yatırımları çeşitli mecraları içerecek şekilde kullanılabilir hale gelmiştir. 2000’li yıllarla gündelik yaşama entegre olan internet teknolojisi, reklamcılığı biçimsel açıdan dönüştürmüş ve yeni bir mecraı reklamvereninin kullanımına sunmuştur. Bu yıllar hedef kitlenin çevrimiçi davranışlarının ilkel de olsa izlenebilir hale gelmesi sebebiyle önem arz etmektedir. 2010’larda sosyal medyanın hızla yaygınlaşması reklamcılığın aktörlerini, hedef kitlenin iletişim ve etkileşim kurma biçimlerini derinden etkileyerek reklamların hedef kitleyi takip ettiği bir düzeni mümkün kılmıştır. 2020’lerle birlikte artırılmış gerçeklik ve yapay zekâ

<sup>3</sup> Acıman 1953 yılında Man Ajans’ı kurmuş daha sonra 1985 yılında ise dünyanın dördüncü büyük ajansı olan Water Thomson ile birleşerek Man Ajans / Thomson olmuştur (Balta Peltekoğlu, 2010, s. 86).

teknolojileri iletişimin deneyim boyutunu derinleştirmiş hedef kitlenin hedeflenme ve reklamın ölçülmesini hiç olmadığı kadar isabetli kılmıştır.

### **Pazarlama Dili Olarak Reklamcılık ve Edebiyat**

Örgütsel bir yapı olan reklamveren kendi başına konuşma yeteneğine sahip olmadığından reklamverenin kitlesel ölçekte konuşabilmesinin en önemli yollarından biri reklamlar olmaktadır. Reklam kampanyasının hem başlangıç hem bitiş çizgisinde reklamveren olmasına karşın iletişim doğrusal şekilde ilerlememektedir. Öyle ki, reklam kampanyaları reklamverenin iletişim problemini fark etmesi ile başlamakta ve problemin çözümüne yönelik oluşturulan kampanyanın onay mercii yine reklamveren olmaktadır. Bu yönüyle reklamverenden alınan brief ile başlayan kampanya süreci strateji ve yaratıcılık süreçlerinden geçerek mecranın doğasına uygun bir metne dönüşür ve reklamveren onayından sonra yayınlanarak hedef kitleye ulaşır. Aquino'ya göre (2017, s. 341-342) reklamcılığın bu yönüyle bir şeyleri söylemenin yolunu sunması onun edebi bir tür olarak değerlendirilmesini haklı çıkarmaktadır. Renklilik, sıradışılık reklamcılığın da edebiyatçılığın da mayasında, kimyasında bulunmaktadır (Aylan, 2010, s. 23) ve diğer sanat biçimlerinden farklı olarak reklamcının yaratıcılığı sınırlı bir yaratıcılıktır. Reklam yaratıcılığı son kertede teknik bir iştir ve süreç bir tür "sipariş ve iş emri" gibi işlemektedir (Bayrıl, 2010, s. 140). Öyle ki, Göz'e göre (2010, s. 49-52) bu yaratıcılık konu edinildiği ürüne, markaya, kuruma, kendisine verilen briefe, pazarlama stratejilerine, iletişim hedeflerine, ilgili yasalara, müşteri ilişkileri departmanına, bazen yüksek egolu yönetmene, ajans patronu ve üst yönetimine, çok bilen reklamverene, kullanılabilir bütçeye ve bütün bunların belirlediği çerçeve içinde şekillenen beklentilere bağlı ve bağımlı olmaktadır. Oysaki, sanatçının kimseye hesap verme, onay alma, ortak hareket etme gibi zorunlulukları ve sorumlulukları yoktur. Şair şiirini yazarken de yazdıktan sonra da hiç kimse o eseri başkalaşıma uğratmamakta; sadece yeniden üretebilmektedir. Öte yandan değerleri çatışma içinde olduğundan sanatın/şiirin reklama uyuşabilmesini eşyanın tabiatına aykırıdır. Reklamdaki ana amaç belirli bir ürün veya hizmetin satılması olduğundan dikkati hedefleyen çeşitli ikna tekniklerini kullanır ve böylelikle diğer dil kesitlerinden parasal amaca yönelik olma noktasında kesin şekilde ayrılır (İnce, 1993, s. 233). Bu sebeple rek-

lam metinleri bilgi verme işlevinden ziyade retorik olarak edebi eserler ile benzerlik içindedir. Akoğul'a göre (2010, s. 85);

Reklamcılık ve özelde de reklam yazarlığı, değişik bir zihin yapısını gerektiren, aklın sınırlarını farklı biçimde kullandırtan, hem geçmişin edebiyat birikimini (hatta geleneğini), hem günün değişen değerlerini hem de ürünün dinamiğini; gez/göz/arpacık misali bir doğru üzerinde birleştiren o tuhaf işin adıdır.

Yazarların, herhangi bir başkasından daha duygulu veya daha uçucu olmadığına dikkat çeken Turan (1996, s. 278), sadece aynı şeyi farklı türlü söylemenin peşinde koşan kişiler olduğunu ifade eder ve edebiyatın işlevini o klasik anekdot ile şöyle açıklar:

Adamın biri “köre bir sadaka” diye boynunda bir tabelayla köşede dururmuş, birileri de para atıyor geçerken bunu bir reklamcı görmüş, “sen ne kadar kazanıyorsun” demiş. “İşte günde beş, on kazanıyorum”, “ben boynundaki yazıyı değiştireceğim, sen iki katını kazanmaya başlayacaksın” demiş. “Olur mu öyle şey ya, ben burada 10 yıldır otururum.” Çevirmiş kâğıdı “aylardan Mayıs ve ben onu göremiyorum” diye yazmış, adamın boynuna asmış. Adamın geliri üç katına çıkmış.

Dolayısıyla sözün söylenmesinden ziyade söylenme biçimleri her iki türün metinlerini zenginleştirmekte, reklam ile edebiyat arasında sembolik benzerlik kurulmasına sebebiyet vermektedir. Ancak reklam dili ile edebiyat dili biçimsel olarak büyük farklılıklar taşımaktadır. Reklam yazarlığı kategorik olarak edebi bir tür olmamasına karşın özellikle 1975-1995 yılları arasında edebiyatçılar kayda değer ölçüde reklam endüstrisinde yer almıştır (Çalışlar, 2010, s. 27). O yıllarda edebiyat kökenli reklamcıların ajans tarafında kabul görmesinin temel gerekçesi olan “eli kalem tutan kişiler olmak” iknaya giden yolda dilin doğru kullanımı becerisinden temellenmektedir.<sup>4</sup> Dilsel birlik açısından ölçünlü dil kullanan

<sup>4</sup> Bu yıllar aynı zamanda reklamlarda hedef kitlenin jargonunun belirleyici olmaya başladığı yıllar olup (Türkoğlu, 1995) o dönemler henüz içgörü olarak adlandırılmasa da yazar ile hedef kitlenin ortak katılımını gerektirmektedir. Hulki Aktunç'un, bir

kitle iletişim araçlarının kural ve imlere uygun davranmayı ilke edindiğini ancak reklam metinlerinde yöresel söyleyişler, bozuk ve aykırı yazımların bir ölçüde tolere edilebilse de içinde ünlü edebiyatçıların da bulunduğu reklam dünyasında ilgi çekici, çarpıcı, etkileyici olmak gibi amaçlarla kasten yapılan yanlış yazımlarının kabul edilebilir olmadığını belirten Çotuksöken (2002, s. 237-238), metni yayınlayanların dil ve yazım konusunda duyarlı davranmaları gerektiğini ifade eder. Diğer taraftan yazdığı hiçbir reklamda herhangi bir sanat göndermesi bulunmadığını ifade eden Turan (1996, s. 280-281) reklam dilini pazarlama dili olarak kullandığını vurgular. Buradan hareketle pazarlama dili ile sanat olarak edebiyat dili arasında kesin bir ayırım yapılması ve dolayısıyla dilin ölçünlü kullanımının edebiyatçı-reklamcılar için her koşulda bir sorumluluk olarak görülmemesi gerekçelendirilmiş olmaktadır. Öyle ki, dil reklamda araç iken şiirde beden olduğundan reklam yazarı popülist bir dille konuşarak dili indirgerken “şair elitist bir dille konuşur ve dili yükseltir”; bu noktada reklamcı entelektüel altyapısını sömürürken sanatçı ondan beslenmektedir (Göz, 2010, s. 50-51). Ancak yine de edebiyat kökenli reklamcılardan dilin koruyucusu olma beklentisi tamamen kaybolmuş değildir. Haluk Mesci, şair reklamcılarını tanımlarken “sözcükleri, hatta gerektiğinde harfleri, noktaları, virgülleri kuyumcu veya simyacı gibi tartarak bir nakış gibi işleyen; ortalıkta bir veba gibi gezen SMS ve chat Türkçesinin çirkinliğine şamar indirircesine dilimin güzelliğini konuşturan sadık Türkçe dostları...” ifadelerini kullanır (Aylan, 2010, s. 24).

---

röportajında “Yazıyorum kendimdeki başkalarını; başkalarındaki beni arıyorum” ifadesini bu yönüyle dikkate değer görülmektedir (Sedef Kabaş TV, 2019, 19 Şubat). Reklam kampanyalarında başarının çekirdeğini oluşturan içgörü tam olarak böyle bir empatik unsur üzerine bina edilmektedir. Reklamcılar (özellikle stratejik planlamada yer alanlar) her şeyi bilen, hedef kitlenin her bir unsurunu tanıyan üstün yetenekli varlıklar olduklarından değil hedef kitlelerini bütünsel olarak görebildikleri için doğru kitleye doğru mesajı etkili şekilde iletebilmektedirler. Başka bir ifadeyle hedef kitlenin kültürel repertuarında yer alan kodların reklam metinlerine entegre edilmesi içgörü reçetesi olmaktadır. Öte yandan reklamda yaratıcılığın temelini oluşturan yaratma işi ille de sıfırdan olmayı var etmek değil, mevcutlar arasında yepyeni, özgün, alışılmadık ilintiler kurarak yeni bireşimler ve çözümler üretmeyi de kapsamaktadır (Göz, 2010, s. 46).

---

## Reklamcıların Şiir Mesaisi veya Şairlerin Reklam Mesaisi

Reklam yazarı şairler  
 sanatçı duruşu geninin  
 kapitalizm aygıtının  
 ışınımla bozunuma  
 uğraması sonucu  
 ortaya çıkan bir  
 mutanttır  
 (Göz, 2010, s. 45).

İfade edildiği üzere şair-reklamcılar 1970'lerde metin yazarlığının öncü isimleri ve bugünün reklamcılık dünyasının önemli kilometre taşları olmuşlardır. Pek çok şairin reklam endüstrisinde yer alması bu endüstrinin aktörleri tarafından eleştiri ve ötekileştirme ile karşılaşmazken edebiyat dünyasında eleştirilerin odağı olmuştur (Turan, 1996, s. 280). Örneğin, Latife Tekin reklam yazarlığı yapmanın varoluş biçimi olarak yazan ve bu yüzden ayağını yere sağlam basmak zorunda olan sanatçıyı kötü yönde etkileyeceğini, dönüştürüp bozacağını savunmaktadır (Göz, 2010, s. 51). Ancak ihtilal sonrası Türkiye'de edebiyatçılar için reklamcı olmak iletişim ve pazarlama alanındaki yetenekleri ile değil geçimlerini ancak reklam ile sağlayabilecek olmaları ile gerekçelendirmektedir (Çalışlar, 2010, s. 27). Öyle ki, "aileden miras kalmadıysa" sadece şiir yazarak, şiir kitabı yayınlamak veya şiir dergisi çıkararak geçinmek mümkün olmadığı gibi tek seçenek başka bir işte çalışıp kazancı şiire yöneltmek olmaktadır (Celal, 2022, 23 Şubat).

Reklamcılık, şair-reklamcılar için iyi gelir elde etmenin bir yolu sunsa da kişisel değerleri ile çelişkili gördükleri, ısınmadıkları, gurur duyamadıkları bir alan olmuş ve şiir yazmaya devam edebilmelerini mümkün hale getiren maddi kaynakları elde etmelerinin bir yolu olarak araçsallaştırılmıştır. Bu yaklaşımlarında şair-reklamcılar büyük ölçüde muhalif dünya görüşüne sahip olmaları önemli bir etkidir. Nesteren Davutoğlu (2010, s. 37), Ajans Ada'yı 12 Eylül darbesiyle sıkıyönetimin baskıcı ortamında işsiz kalan ancak eli kalem tutan, ülkeyi değiştirmeye sevdalı, yurtsever, coşkulu yüreklerin sığınağı olarak görmüş ve Ada'da herhangi bir siyasi görüşü bulunmayan çalışanlar olsa da sağcı, düzenle barışık, konformist kimsenin bulunmadığının altını

çizmektedir. Zafer Ataylan başta çelişkili görünen solcu olmayı reklam dünyasında bir avantaj olarak görür ve bu avantajı şöyle tarifler: “Ada’nın kurucuları olan dört kişi, dördümüz de, TIP kaynaklı olduğumuz ve nispeten Türkiye’yi, Türk halkını, kitleleri, tüketici kitleleri çok daha iyi tanıdığımız için (...) gerçekten sosyalist olmamızdan kaynaklanan, halkı daha iyi tanıma özelliğimiz vardı bizim. Kendi gerçeğimiz ve bir de tabii entelektüel altyapımız buna eklendi” (Sezer, 2005, s. 141). Ergülen (2005)<sup>5</sup>, Bayrıl (2010) ve Çankaya (2010) reklamcılığı 1980’lerin başında ülkenin içinde bulunduğu koşullar sebebiyle üniversite sonrasında güvenlik soruşturmasını geçemeyecekleri için üniversitede kalıp devlet memuru olmanın bir alternatifi olarak görmüştür. Şair-reklamcılar için reklamcılık hep üvey evlat olarak kalmış ve çok önemli bir kesimi reklamı asla sanat olarak görmemiş; reklam yazarını “herhangi bir pazarlamacı” olarak değerlendirmiştir (Örneğin; Berköz, 2010; Göz, 2010; Turan, 1996). Ergülen’in (2005, s. 78) şu ifadeleri bu hususta dikkate değerdir:

(...) Anadolu Üniversitesi’ne Reklam Yazarlığı dersi vermek için gitmeye başladım. Bu dersler esnasında, şiir ve edebiyatla ilgilenen öğrencilere “sakın reklam yazarı olmayın!” diyordum, bir süre sonra da derslere gitmeyi kestim, çünkü öğrencilere reklam yazarlığını öğreteceğim yerde, reklamı kötüleyme başladığımı fark ettim.

Şair-reklamcılar meselesi özellikle sol gözle bakıldığında tekinsiz bir mesele olarak görülme eğiliminde olup bu durum şair-reklamcılarının kendi ifadeleriyle şu şekildedir: “sanatçı-reklamcı denen canlı ile sokakta karşılaşsak öyle bir “tür”ün varlığının mümkün olabileceği aklımıza gelmezdi” (Göz, 2010, s. 45); “şiir ile reklam yolda karşılaşsa şiir reklama selam bile vermezdi” (Berköz, 2010, s. 162); “(...) eski solcuydum, kırpıldım, reklam yazarı oldum. Ama ben yarın reklamcı olarak anılmak istemiyorum, edebiyatta bir şeyler yapmak istiyorum”<sup>6</sup> (Özakıncı’dan aktaran

<sup>5</sup> Bayrıl, 90’larda şiir reklam birlikteliğine dair “reklamcılık mesleğim, şiir ise sebebim” formülünü üretirken yaşanan krizler sebebiyle kötüleşen çalışma koşulları sebebiyle 22 yıl sonra ilk kez işsiz kaldığını ve artık formülünü “ne reklamcılık mesleğim ne şiir sebebim!” olarak değiştirdiğini ifade eder.

<sup>6</sup> “Eski solcuları ne yaparlar? Kırpıp kırpıp reklamcı yaparlar” 90’lı yıllarda popüler bir espridir (Çalışlar, 2010, s. 27).

Milliyet, 2000, 7 Eylül); “Bir şair olarak ne diyeyim şimdi ben? Reklam yazarı da isek, affola. Yahut, kader utansın!” (Göz, 2010, s. 52); “Ana hedefi tükettirmek olan reklam aynı zaman da ahlaki bir hesaplasmayı da barındırıyordu. Reklam bana hep aklın işi geldi, şiir ise gönlün işi...” (Arioğlu, 2010, s. 121). Buna ek olarak uzun bir reklamcılık hayatı olan Turan (1996, s. 273-281) reklamcılıktan çaldığını ama edebiyattan asla çalmadığını, reklamcı olarak hem vicdan azabı çektiğini hem de reklamcılığı başardığı için mutlu olduğunu belirtir. Ayrıca reklam toplantılarında not alıyormuş gibi yaparken aslında şiir yazdığı kimi anları “ne zaman geleceği ne zaman gideceği hiç belli olmayan bir şey bu geliyordu, ben onu yazıyordum, iş devam ediyordu” olarak ifade ederken evinde tek bir reklam kitabı olmamasına karşın iş yerinde şiir kitapları bulunduğunu belirtir.

Diğer tarafta sayıca az da olsa şair ve edebiyatçıların maddi kaynak sağlamak amacıyla reklamcı olmaları ile herhangi başka bir iş yapmaları arasında ayırım görmeyenler de bulunmaktadır. Ergülen (2010, s. 41) yıllardır “reklamcı şair günah keçisine” atılan çamurlara sitemle içinde bulunduğumuz düzende ne iş yapılırsa yapılsın herkesin arınmaya çalıştığını öğretim üyesi, memur, avukat, işçi vb. herkesin bir biçimde egemen ideolojiyi ve üretim ilişkilerini yeniden üretmekten başka bir şey yapamadığını belirtir. Benzer bir temelle Arakon (2010, s. 104) reklamcılık hikayesinin başlangıcını “Ben reklamcılığı seçmedim; para kazanma gerçeğiyle karşılaştığım zaman çoktan yapmakta olduğum işlerin para karşılığı yapıldığını, bir tarz paraya çevrilebildiğini gördüm” şeklinde tarifler.

Şairlerin ve edebiyatçıların reklam endüstrisindeki önemli konumu bugün sektörde yer alan reklam yazarları ile bugünün reklam endüstrisinin temellerini atan edebiyat kökenli reklam yazarlarının karşılaştırıldığı tartışmalara konu olmuştur. Çankaya (2010, s. 36), Ogilvy’nin başarılı reklam yazarına ilişkin kavramsallaştırmalarından faydalanarak şu ifadeleri kullanır:

2000’lerle birlikte şair olmayan, roman yazmaya da niyeti bulunmayan ama belirli bir seviyede bir sanat formasyonuna sahip pazarlama, sosyoloji eğitimin-den geçmiş gençlerin pekâlâ başarılı reklam yazarları

olduğu görüldü! şairler “tezgahtarlığı” bırakırken, bu alana “silahşörler” dolmaya başladı.

Adalı (2010, s. 66-67) ise bugünün reklam yazarlarının şair-reklamcılarla karşılaştırmasını şair reklamcılar lehine olacak şekilde edebiyatı, reklam yazarlığının ölçütlerinden biri olarak değerlendirir:

Şairler, reklam yazarlığından emekliye ayrıldılar... Şimdilerde reklam yazarlığı yapanların büyük çoğunluğu şiir yazmayı bilmeyenler, şiir yazmayı yaşama nedenlerinden biri olarak görmeyenler. “İnternet” ve “chat” çocukları. “Bir de”yi “bide” olarak yazıp yazdıkları sözcüğün “kış yıkama oturağı” anlamına geldiğini bilmeyen, “kârimızı” yerine “karımızı” yazan bir kuşak...

Reklamcılıkta, reklamı yapılan ürün ya da hizmete ilişkin bilginin yalnızca bir haber olarak aktarılması yeterli olabilseydi, reklamcı taifesinin özellikle de reklam yazarları kesiminin, bilişsel bilimlerden yoksun olması anlayışla karşılanabilirdi (Uzun, 2003, s. 53). 1990’lardan itibaren reklam sektöründe alaylıların yerini mektepliler almaya başlamış, Türkiye’deki ve yurtdışındaki çeşitli reklamcılık okullarından mezun olan gençler sektörde çoğunluk olmaya başladığından artık sektörün şairlere, edebiyatçılara ve yazarlara ihtiyacı kalmamıştır (Ergülen, 2005, s. 79). Bugünün reklam anlayışı reklam üretiminin her adımında entelektüel sermayenin dijital teknolojiler ile harmanlandığı, hedefleme ve ölçümleme ile esas revizyonun reklamverenden değil anlık olarak hedef kitleden alındığı ve buna adaptasyon hızının hiç olmadığı kadar hızlı olmayı gerektirdiği bir bağlamı işaret eder. Retorik bugün hala önemliken tek başına reklam yazarlığı için yeterli olmamaktadır. Hulki Aktunç (1988, s. 306), reklam metinlerinin rasyonelini ifade eden doğruyu bulmak için yazarın bilimsel disiplinlerle, ekonomiyle, pazarlamayla bir hayli düşüp kalkması gerektiğini ifade eder. Dolayısıyla bugün reklam endüstrisi reklam üretiminin her adımında farklı bilgi ve becerilerle donatılmış insan gücüne ihtiyaç duymaktadır. Bu amaçla ön lisans, lisans ve lisansüstü düzeylerde eğitim veren reklamcılık bölümleri çok boyutlu bir müfredata sahiptir. Öğrenciler reklamcılığın kavram ve

kurumlarına ek olarak sanat, ekonomi, pazarlama, dijital araçlar ve davranış bilimleri gibi farklı disiplinlerden dersler almaktadır. Özellikle lisans düzeyinde eğitim veren reklamcılık bölümleri gerek sektörün öncü isimlerinin yürüttüğü derslerle gerekse ders dışı etkinliklerle yoğun şekilde sektör iş birliği kurmaktadır.

### İlkeli Bir Edebiyatçı-Reklamcı: Hulki Aktunç

Doğru, ürünün kendisinde  
ve pazarın koşullarında yatar.  
Doğru, adeta yemeğin malzemesidir.  
Güzel, kafada yatar. O da yemeğin lezzeti, baharatı...  
(Aktunç, 1988, s. 306)

Yazmaya 14 yaşında günlük tutarak başlayan Aktunç (Sedef Kabaş TV, 2019, 19 Şubat), sınavlardan yüksek notlar alan çok başarılı bir askeri lise öğrencisi olduğu halde okuduğu kitaplar ve dergiler sebebiyle disiplin kuruluna çıkarılmıştır. Askeri lise eğitiminden zaman içerisinde pişmanlık duymuş, çeşitli sebeplerle gectirdiği o kararı “Asker değil Hulki olmalıyım” diyerek vermiş (Erel, 2022, 24 Temmuz) ve 1966 yılında tasdiknamesini istemiştir. Ancak bu isteği bir sene yerine getirilmeyerek sene kaybettirilmişdir (Aktunç, 2014, s. 84). Türkiye’yi batıranın da kurtaranın da hukuk olduğu düşüncesiyle hukuk eğitimini tercih etmiş, öğrencilik yıllarında bir yandan Türkiye İşçi Partisi’nin bir yandan da Dev-Genç’in eylemlerine katılan Aktunç (2014, s. 107-108) eğitim gördüğü Hukuk Fakültesi’nin solun kalesi olduğunu ifade eder ve öğrencilik yıllarına ilişkin şunları aktarır: “Bazı arkadaşlarım ara sıra bana, “Sen yarın okula gelme” derdi. “Niye oğlum” dedim. “Çatışma var” derlerdi. “Ben de gelmek istiyorum” dedim. “Olmaz, senin düşüncelerine ihtiyacımız var, bunlardan uzak durmalısın” derlerdi”. 12 Mart döneminde asistanı olmayı arzuladığı Tarık Zafer Tunaya’yı dahi tutuklayıp kitaplarını aldıklarında “Bu iş olmaz” diye düşünerek, tıpkı askeri lisede olduğu gibi başarılı olduğu halde hukuk fakültesini bırakmıştır (Aktunç, 2014, s. 84-85). Yazma tutkusuna rağmen edebiyat fakültesi yerine hukuk fakültesini tercih etmesini edebiyat fakültesinde sağcıların hakim olduğunu, edebiyat okumayı o yıllarda sağcı olmaya denk görmesi ile gerekçelendirir (Söğüt, 2004, s. 16).

İlk işi Remzi Kitabevi'nde redaktörlük olan Aktunç sonrasında anlaştıkları parayı alamamıştır. Bunun üzerine düzeltme ve redaksiyon ile başlayan Meydan Larousse hikayesi ansiklopedinin son maddesi ile son bulmuştur. O yıllarda evli ve çocuklu olan Aktunç "Düzeltilen, Manajans" yazılı bir ilan görmüş ve başvuru yapmıştır (Aktunç, 2014, s. 86-92). Daha sonra başvuru yaptığı yerin bir reklam ajansı olduğunu öğrenmiştir (Sedef Kabaş TV, 2019, 19 Şubat). Bünyesinde tıpkı Aktunç gibi çok sayıda solcu yazar barındırmasına karşın Salman (2010), Manajans'ta çalışmaya başlamadan önce Eli Acıman ile görüşmelerinde Acıman'ın "burası kapitalizmin bir küçük mabedidir" sözünü aktarır. Reklamcılık serüveni 1973 yılında resmen başlayan Aktunç düzeltmen olarak girdiği, iki ay sonra metin yazarı olduğu Manajans'ta zamanla yazı grubu başkanı, daha sonra yaratıcı grup başkanı olur (Aktunç, 2014, s. 86-92). Haluk Mesci'nin ifadesiyle;

Nazar, Zafer, Ersin ve Hasan Parkan Ajans Ada'yı kurmak üzere ayrıldıklarında, Manajans'ta Acıman'la doğrudan çalışacak ve herhangi bir işi baştan sona üstlenerek götürecek yazar olarak Hulki Aktunç, ben [Haluk Mesci], Değer Dilek kalmıştık, ama hiçbirimiz de o denli deneyimli değildik. [...] Hulki Aktunç zekası, yazı becerisi ile Manajans'ın başında uzun zaman Eli Acıman ile çalışacaktı (aktaran Sezer, 2005, s. 153).

Aktunç, 1979 yılında Manajans'tan ayrılmış, 1980 yılında Zühtü Sezer ile Yaratım Reklam Ajansı'nı kurmuştur (Sedef Kabaş TV, 2019, 19 Şubat).

Eve ekmek götürmek ya da işsiz kalmak ikilemindeyken "reklamcılığın okulu" olarak gördüğü Manajans'ta çalışmaya başlayan Aktunç'a göre (2014, s. 91) mesleğin iyisi kötüsü yoktur: mesleğini iyi yapanlar ve kötü yapanlar vardır ve reklamcılık işi bu süreçte telefon gibi bir araçtır. Reklamcılığı eleştirmeyi, kötü kullananlar var diye telefonu eleştirmeye denk görmektedir (Aktunç, 2014, s. 97). Reklamcılığı seve seve yapmasa da utanç duygusuyla icra eden bir edebiyatçı olmamış, hayatının her alanında sergilediği ilkel duruşunu mesleğini yaparken de korumaya özen göstermiştir (Vahapoğlu, 2022, s. 4-33). Reklam endüstrisinden utanç duyan ve

reklam ile edebiyatın değer bakımından birbiriyle kıyaslanabilir dahi olmadığını düşünen pek çok edebiyat kökenli reklamcıdan farklı olarak Aktunç (2014, s. 94-95), reklam dilinin çoğu kez sözcük tasarrufuna dayalı bir ileti yolu olduğunu, sözcük tasarrufunun da çok şey öğrettiğini; dille uğraşmak için büyük bir idman olduğunu vurgulamakta ve on yedi kitabının reklamcılık yaparken yayınlanmasını reklamcılığın katkıları arasında göstermektedir<sup>7</sup>. Öte yandan bir röportajında (Sedef Kabaş TV, 2019, 19 Şubat):

İsterim ki edebiyatla uğraşan kişiler bütünsel edebiyat insanı olsunlar. Ben şunu yaparım başka da herhangi bir şeyi yapmam bana kişisel düşünce olarak aykırı geliyor. Neden mi? Ben uzun yıllar şiirlerimi yayınlamadım, kimse bilmiyordu. Niçin yayınlamadım? Belki de bu baskı yüzünden.

sözlerini kullanmış ve edebiyat dünyasında tek türde eser vermek yönünde yaygın bir baskı olsa da her ifadenin farklı türlerde var olabileceğinin altını çizer ve farklı türlerde eser vermenin zenginliğine dikkat çeker<sup>8</sup>. Dile çok büyük bir borcu olduğunu hisseden Aktunç, edebiyat kökenli bir reklamcı olarak hem dile karşı sorumluluk hem de mesleki bir değer olarak reklamlarda dil kullanımına ilişkin ölçüsünü şöyle tanımlar:

Dilimizin herhangi bir ögesi gerçekten gerekiyorsa edebiyatçı tarafından da reklamcı tarafından da kullanılmalıdır. Ama lümpenleşmiş bir dile teslim olmak, o işte korkunç bir hatadır kim yaparsa yapsın ister edebiyatçı yapsın ister reklamcı yapsın kim ya-

<sup>7</sup> UNIQ'in kurucusu ve kreatif grup başkanı Abdul Vahap Ergüt (2021, 28 Haziran), Hulki Aktunç'u andığı bir yazısında 1989 yılında başladığı Yaratım FCB'de Hulki Aktunç'un sabah erken gelenlerle şiirlerini paylaştığını, bunun kendi gibi "reklam yazarlığından" hikaye ya da şiire zıplamak isteyen "avanaklar" için bulunmaz nimet olduğunu ifade etmektedir. Aktunç için şiir reklam mesaisi ile kesintiye uğrayan bir üretimden ziyade reklam ve şiir birbirinin alanında var olabilmektedir.

<sup>8</sup> Aktunç sadece edebiyat ve reklam alanında eserler vermemiştir. 1976 yılında Dağhan Baydur bir beste yapmış ve hazır müzik üzerine Aktunç'tan söz yazmasını istemiştir. Söz yazdığı "Sevince", Paris'te düzenlenen Eurovision yarışmasında Türkiye'yi temsil eden şarkı olmuştur. Ayrıca kendini "Ben Sarı Kanarya'yım" diye tanımlayan Aktunç (2014, s. 177-179) Galatasaray için bir takım marşlar yazmış ancak kendi ismi yerine takma isim olarak Akay Bilen'i kullanmıştır. Üstelik marşın prodüksiyon tarafında yer alan Mazhar, Fuat, Özkan'dan Fuat kendi gibi bir Fenerbahçelidir.

parşa yapsın ve çıkış yolu da yok onun (Sedef Kabaş TV, 2019, 19 Şubat).

Öte yandan reklam filmlerinde uygulamaya çalıştığı kuralı şöyle tanımlar:

(...) bir reklam filmi duyma engelli bir kişiye görüntüsüyle mesajını verebilmelidir. [...] aynı biçimde görmeyen birisine sözüyle mesajını vermelidir. Bu aslında basın ilanları vesaire için de geçerlidir. Piktogram dediğimiz işaretler var ya bu piktogram dili bence geleceğin dili. Özellikle internetin yaygınlaşması ile birlikte bence oraya doğru bir gidiş var. [...] O zaman bu tür sözlükler daha büyük bir önem taşımaya başlıyor (Sedef Kabaş TV, 2019, 19 Şubat).

1999 yılında piktogram olarak andığı bugünün dijital iletişiminde sözün yerine geçme kabiliyeti taşıyan emojiiler iletişimin geleceğine dair çok kıymetli bir öngörüdür.

Aktunç (2014, s. 94-96), solcu-reklamcı çelişmesine yönelik görüşünü ise şöyle tanımlar: “Benim dünya görüşümle çelişen bir şey varsa o da şudur: İşsiz dolaşmak, çoluğunu çocuğunu aç bırakmak dünya görüşümle çelişkilidir. Sen orada şu ürünün ya da hizmetin tanıtımını kesinlikle yapmayacağım da diyebilirsin. Sana mecburlarsa çalışırsın, yoksa istifa edersin olur biter”. Bir siyasi partinin reklamını yapmak için onun görüşlerini benimsemek gerektiğinden siyasi parti reklamı yapmayı reddetmesi; alıp kullanıp niteliksiz bulduğu ürün ve hizmetlerin reklamını yapmaması ve yine ilkesel olarak herhangi bir medya kuruluşunun reklam işini almaması (Aktunç, 2014, s. 101), alışılanın aksine Yaratım’ı portföysüz kurlmaları ve Manajans’ın hiçbir müşterisini kabul etmemeleri mesleki anlamda ilkeli duruşunu örnekendirir niteliktedir. Cohen’e göre (2003, s. 49-50) alınan işlerde seçici olmayı da içerecek şekilde mesleki standartlar yükselmezse reklamcılık mesleği karanlık bir iş olarak algılanmaya devam edecektir. Bu noktada reklamcılık mesleğini temize çıkarmak ve Amerikan kamuoyu ile daha iyi ilişki kurmak için kendi ifadesiyle on emrini şöyle tanımlar: kandırmayacaksınız; çarpıtmayacaksınız; kasılmayacaksınız; lütfetmeyeceksiniz; kötü ruhlu olmayacaksınız; insanların kendilerini

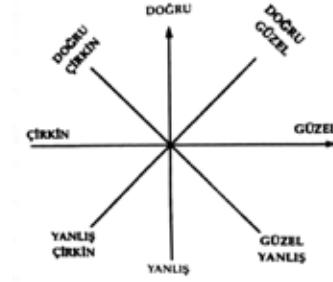
güvensiz hissetmesine yol açmayacaksınız; seksist olmayacaksınız; ruhsuz olmayacaksınız; sıkıcı olmayacaksınız; ve bir kez daha kandırmayacaksınız. Cohen ile benzer bir çizgiyle, hem bireysel olarak kişisel yaşantısında hem de Yaratım Ajans bünyesinde kurumsal olarak benimsediği ilkelerin sektöre yayılması adına önemli adımlar atan Aktunç, Türkiye’de iyi anlamda reklamcılığın zenginlere burjuva olmayı öğrettiğini ifade eder (Aktunç, 2014, s. 99). Reklamcılar Derneği Başkanı olmasını takip eden günlerde Antalya’da düzenlenen “Türkiye Reklamcılar Dernekleri Zirvesi”nde hazırlanan mesleki standartların saptanması, eğitim, bilgi alışverişi, mesleki yayınların çıkarılması, dürüst rekabetin oluşturulması gibi konuları kapsayan dernek başkanlarınca imzalanan deklarasyona ilişkin “Derneklerimizde ülkemizin 142 reklam ajansı temsil edilmektedir. Derneklerimizin temel ilkesi, Türkiye’de reklamcılık mesleğinin ve reklam ajanslarının gelişerek, güçlenerek, belirli bir mesleki etik çerçevesinde ülke ekonomisinin katkılarını arttırarak devamını sağlamaktır” ifadelerini kullanmıştır (Hürriyet, 1998, 1 Mart).

Reklamcılık mesleğinin ilkelerinin kurumsallaşmasında ve sektöre yayılmasında önemli bir role sahip olan Reklam Özdenetim Kurulu’nda üyelik yapan ve ilkeli reklamcılık adına önemli çalışmalarda bulunan Aktunç, Cumhuriyet Gazetesine (1999, 26 Aralık) verdiği röportajında şu sözlere yer vermiştir: “Reklamcılar ve Reklamverenler Dernekleri olarak dürüst ilkeler doğrultusunda ticari çalışmalarımızı götürelim istiyoruz. [...] Reklam Özdenetim Kurulu’nun şiddet, çocukların istismarı, tüketicinin yanıltılması, cinselliğin meta olarak kullanılmaması gibi ana ilkeleri vardır.”

Aktunç, Türkiye’de reklamcılığın iki büyük ekolünden<sup>9</sup> olan Manajans’ın “grafik reklamcılık” ekolu olarak bilinen rasyonel reklamcılığının önemli temsilcisi olmuştur. Reklamcılık eğitimine de

<sup>9</sup> Türkiye’de reklamcılığında iki büyük ekol vardır: rasyonel reklamcılık ve emosyonel spiritüel reklamcılık. Rasyonel reklamcılık Manajans ile özdeşleşen, her şeyin sağlam temellere oturduğu, kitlelerin yadırgamayacağı tarzda, basın apırlıklı bir yaklaşımdır. Emosyonel ve spiritüel reklamcılık ise Ajans Ada ile özdeşleşen Türk halkının istemleri doğrultusunda tamamen duygulara seslenen, spiritüel yaklaşımların kullanıldığı bir anlayıştır. Nazar Büyüm’ün ifadesiyle “reklamın ruhunun olabileceğini gösteren” bu yaklaşım özü hedef kitle analizine dayanan, sağlam bir platformu ve temelleri olan, çok yaratıcı değişiklikler ve yenilikler getiren bir bakış açısı sunmaktadır. Bu iki büyük ekolün bir tarafında Acıman klasizmi diğer tarafında Ada’nın yaratıcı ve çarpıcı tarzı yer almaktadır (Sezer, 2005, s. 140-142).

katkıları sunan Aktunç, ilk kez İstanbul Üniversitesi'nde anlattığı, bugün hala ajanslarda kullanılan rüzgârgülünden esinlenerek "reklamgülü" yaklaşımını (Şekil 1) geliştirmiştir (Özkan, 2005, s. 120). Reklamgülü modeline göre reklam yazarı ürüne uygun güzeli aramaktadır. Aktunç'un (2014, s. 91-92) ifadesiyle doğru, meşajın özüdür.



Şekil 1. Reklamgülü Yaklaşımı

Mutlaka nesnel bir doğru olmalı. Bir ürün ya da hizmet için vaat edilen şey doğru olmalıdır. Güzel ise doğru bir mesajın etkili, çarpıcı, benzersiz vb. güzel olma zorunluluğudur. Tekniğin temelinde "doğru ve güzelin buluşması" olup reklam yazarı tanıtacağı ürün ile ilgili ilk önce doğru bir cümle kurmalı sonra bunu çarpıcı şekilde iletmelidir. Aktunç (1988, s. 304-306), süreci şöyle tarifler reklamveren ile yapılan toplantı veya müşteri temsilcisinden aldığı bilgilerle yola çıkan metin yazarı bu bilgiyi daha boyutlu kılmak için ürünü deneyerek bir ön test gerçekleştirir. Bunu "doğru" bir şey söylemek için yapar çünkü yazarlar "X markalı ürünü almakla şu şu şu avantajı sağlarsınız" gibi doğru bir cümle yazarak yola çıkmalıdır. Bu doğru cümle gerçekten doğru olmalı; tercih yaratacak nitelik taşımalı; cümlelerin yazarı bir tüketici olarak içtenlikle inanabilmelidir. Daha sonra bu cümle mecraya uygun bir dil ile yeniden ele alınmalıdır. Güzel ise zamana ve kişiye göre değişkenlik göstermektedir. Bu yüzden ürüne uygun "güzel"i yaratabilmek için değişimi daha gerçekleştirmeden sezmek gerekmektedir.

Uzun geçmişe sahip olmayan Türkiye reklamcılığının en önemli isimleri arasında yer alan Hulki Aktunç için reklamcılık planlamış

bir kariyer olmasa da gerek reklamcılık mesleğinin değerinin yükseltilmesi gerek akademik temellerinin oluşturulmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bugün sektörde iyi tanınan pek çok reklamcının ustası, hocası olmuştur. Reklamcılar Derneği Başkanlığı, Reklamcılık Vakfı ve Reklam Özdenetim Kurulu üyelikleri ile sadece gelir elde eden işler yapmak yerine mesleğine ve sürecin bütün paydaşlarına karşı duyduğu sorumluluk bilinciyle faaliyetler sürdürmüştür. Hulki Aktunç, pek çok solcu, edebiyatçı-reklamcıdan farklı olarak reklamcılığı edebiyatla, edebiyat lehine kıyaslamak yerine bu iki alandaki yazarlık faaliyetini birbirini besleyecek, üretkenliğini arttıracak şekilde kullanmıştır. Yaptığı işten utanç duymak yerine işin değerlerini yükseltmeye, kendi değerlerine yakın hale getirmeye çaba sarf etmiştir. Başka bir ifadeyle, reklamcılık ile mücadele etmek yerine ilkeli bir reklamcılık için mücadele etmiştir.

Marmara Depremi esnasında kedilerini çıkaramayacağı için evini terk etmeyecek kadar “doğru” ve “güzel”in gerçek yaşamdaki karşılığıdır Hulki Aktunç...

**Kaynakça**

- Adalı, B. (2010). Bilgin Adalı. G. Aylan (Ed.), *Sözcüklerle dansedenler* (s. 60-71). MediaCat.
- Akoğul, M. (2010). Merih Akoğul. G. Aylan (Ed.), *Sözcüklerle dansedenler* (s. 81-91). MediaCat
- Aktunç, H. (1988). Metin yazarı ürüne uygun güzeli arar. A. A. Bir ve F. Maviş (Ed.), *Dünya’da ve Türkiye’de reklamcılık: “Reklamın gücü”* (s. 304-307). Bilgi.
- Aktunç, H. (2014). *Yoldaşım 40 yıl*. Yapı Kredi.
- Aquino, V. (2017). Advertising as a literary genre: An approach to the creation of advertising based on the formulation of cases and characters that marked the imaginary of audiences and consumers. Стратегии развития социальных общностей, институтов и территорий. Т. 1., 338-342. <http://elar.urfu.ru/handle/10995/55546>
- Arakon, Ö. (2010). Ömer Arakon. G. Aylan (Ed.), *Sözcüklerle dansedenler* (s. 104-110). MediaCat.
- Arıoğlu, N. (2010). Nur Arıoğlu. G. Aylan (Ed.), *Sözcüklerle dansedenler* (s. 118-125). MediaCat
- Aylan, G. (2010). Önsöz. G. Aylan (Ed.), *Sözcüklerle dansedenler* (s. 23-26). MediaCat.
- Balta Peltekoğlu, F. (2010). *Kavram ve kuramlarıyla reklam*. Beta.
- Bayrıl, B. (2010). Bahadır Bayrıl. G. Aylan (Ed.), *Sözcüklerle dansedenler* (s. 137-149). MediaCat.
- Berköz, E. (2010). Egemen Berköz. G. Aylan (Ed.), *Sözcüklerle dansedenler* (s. 159-174). MediaCat.
- Celal, M. (2022, 23 Şubat). Nasıl “reklamcı şair” olamadım? Edebiyat haber. <https://www.edebiyathaber.net/nasil-reklamci-sair-olamadim-metin-celal/>
- Cohen, N. (2003). *Kandırmayacaksınız. Reklam halkla ilişkiler ve ötesi* (s. 47-50). MediaCat.
- Cumhuriyet. (1999, 26 Aralık). Pazar konluğu: Reklamcının da yasası var. 12.
- Çalışlar, İ. (2010). Reklamın temel harcında Türk şairleri var. G. Aylan (Ed.), *Sözcüklerle dansedenler* (s. 27-28). MediaCat.
- Çankaya, E. (2010). Şairler ve silahşörlere. G. Aylan (Ed.), *Sözcüklerle dansedenler* (s. 29-36). MediaCat.

- Çotuksöken, Y. (2002). Türkçe üzerine denemeler ve eleştiriler. Papatya.
- Davutoğlu, N. (2010). Ada'da zaman ve şiir. G. Aylan (Ed.), Sözcüklerle dansedenler (s. 37-39). MediaCat.
- Erel, N. (2022, 24 Temmuz). Hulki Aktunç'un delikanlılık güncesi! Nursun Erel'in yazısı... Cumhuriyet. <https://www.cumhuriyet.com.tr/kultur-sanat/hulki-aktuncun-delikanlilik-guncesi-nursun-erelin-yazisi-1960246>
- Ergülen, H. (2005). Şiir-reklam ilişkisi üstüne sosyolojik olmayan bir deneme. Hece: Aylık edebiyat dergisi, 9(100), 76-79.
- Ergülen, H. (2010). Şaşıyorum: Reklam icat oldu, şairler bozuldu! G. Aylan (Ed.), Sözcüklerle dansedenler (s. 40-44). MediaCat.
- Ergüt, A. V. (2021, 28 Haziran). İlk patronum Hulki Aktunç'un anısına saygıyla. LinkedIn. <https://www.linkedin.com/pulse/ilk-patronum-hulki-aktuncun-anisina-saygiyla-abdul-vahap-ergut/>
- Göz, M. (2010). Şeytan-melek, melek-şeytan. G. Aylan (Ed.), Sözcüklerle dansedenler (s. 255-259). MediaCat.
- Higgins, D. (1997). Reklam yazma sanatı (Çev. M. Avalin). Epsilon.
- Hürriyet. (1998, 1 Mart). Reklamcılardan deklarasyon. <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/reklamcılardan-deklarasyon-39008171>
- IPSOS. (2021). Global trustworthiness index 2021: Who does the world trust? [Araştırma raporu]. <https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2021-10/Global-trustworthiness-index-2021.pdf>
- İnce, I. (1993). Reklam diline dilbilimsel bir bakış. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi dergisi, 10(1), 231-245.
- Milliyet. (2000, 7 Eylül). Reklam yazarları, kiralık katildir... <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/reklam-yazarlari-kiralik-katildir-5306491>
- Nazlı, E. H. (2023). Reklam dili: Türkçe reklam söylemi üzerine toplumdilbilimsel bir inceleme. Çizgi.
- Ogilvy, D. (2023). Ogilvy on advertising. Welbeck.
- Özkan, P. (2005). Hayatımız reklam: Türkiye'nin reklam ustalarıyla söyleşiler. MediaCat.

- Salman, E. (2010). Ersin Salman. G. Aylan (Ed.), Sözcüklerle dansedenler (s. 359-372). MediaCat.
- Sedef Kabaş TV. (2019, 19 Şubat). Hulki Aktunç | 14 Nisan 1999 | Sedef Kabaş ile Portreler | [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xEzluUgubCs>
- Sezer, K. (2005). Reklamın sokak çocuğu: Ersin Salman'ın yaşamöyküsü. Reklamcılık Vakfı.
- Söğüt, M. (2004). Hulki Aktunç ile söyleşi. Varlık, 1157, 14-19.
- Turan, G. (1996). Yazınsal türler arasında. Ö. Karabulut (Ed.), "Her pazartesi": Edebiyat konuşmaları (s. 273-282). Ekin.
- Türkoğlu, N. (1995). Türk reklamcılığının popüler tarihi – 3. Evrensel kültür, 39, 6-10.
- Uzun, G. E. (2003). İyi ki doğdun Ali Taran ya da bilişsel bilimler açısından reklam yazarlığı. Reklam halkla ilişkiler ve ötesi (s. 51-62). MediaCat.
- Vahapoğlu, B. (2022). Hulki Aktunç: Hayatı ve eserleri (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

## “Ada” Sahillerindeki Mehtap: Nesteren Davutoğlu

Sezer A. Kına<sup>1</sup>

### Giriş

Kamunun dikkatine sunulan fikir, ürün ve hizmetlerin benimsenmesi, tüketimi ve satın alınması davranışlarının yönetildiği reklam alanının Türkiye’de kurumsallaşması, gelişkin bir pratik kabiliyeti yaygınlaştırdığı kadar eleştirel bir düşünsel mirasın da üzerinde yükselmiştir. Tarihsel seyir, teknik olanakların çeşitlenmesini ve kitleselleşmesini arttırdıkça, anılan kabiliyetin ve mirasın gövdesi genişlemiş; mecralar dönüşmüş, kuruluşlar yeniden yapılanmış ve alanın insan kaynağı, değişen koşullara göre pozisyonunu şekillendirmeyi sürdürmüştür. Reklam alanının piyasa ilişkileri semirten bir enstrüman olduğu bahsine sıkışan tek boyutlu tanımlamalar, hem alanın ekonomik olduğu kadar sosyo-kültürel ve siyasal bir yönetselliği de içerdiği gerçeğini hem de bu yönetselliğe dönük yüksek ilgi ve kabiliyetleriyle öne çıkan reklam profesyonelleri (ad-persons) üzerine gelişen spesifik alan yazının niteliğini iskalamaya sebep olmaktadır.

Türkiye’de 1975 yılında kurulup konumlandırma (positioning) kampanyalarıyla reklamcılık alanına yeni bir çehre kazandıran Ajans Ada bünyesinde mesleğe başlayan, ardından bankacılık sektöründe ve sivil toplum alanında çalışan, sanat tarihine olan ilgisi ve koleksiyoncu kimliğiyle de tanınan Nesteren Davutoğlu<sup>2</sup> sözü edilen alanyazın içerisinde özgül bir yer edinmiş reklamcılar arasında gelmektedir (Türk Reklamcılar Ansiklopedisi, \_\_\_\_). Buradan hareketle kitabın bu bölümünde Türkiye’de reklamcılık alanının bahsi geçen çok boyutlu kimliğe kavuşmasının ardındaki yetkin kültürel araçlar arasında bulunan ND’nin alan içindeki yolculuğuna Ajans Ada yılları üzerinden mercek tutulmaktadır.

<sup>1</sup> Arş. Gör., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü, sezerkına@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0814-6915

<sup>2</sup> “ND”, “Nes”, “Nest”, “Nestor” gibi ifadeler hem kendisi hem de çevresi tarafından tam ismi yerine sıkça kullanıldığı görülen (Davutoğlu, 2002) Nesteren Davutoğlu için metin boyunca ND kısaltması kullanılmıştır.

### “Alan”ın Gelişimi

Türkiye’de 1940’larda kurulmaya başlanan acentelerle ortaya çıkan kurumsal reklamcılık faaliyetlerinin mecra olarak 50’lerde radyoya, 70’lerde televizyona taşındığı tarihsel akış, ajans sayısının artması ve yeni/yaratıcı yönelimlerin ortaya çıkmasıyla sürerken; kapitalizmin 70’lerdeki yapısal krizine reçete olan neoliberal çevrim, genelde iletişim, özelde ise reklam alanının hem mantık hem de söylem düzeyinde işleyiş dinamiklerinin, kamu yönetimi dahil olmak üzere toplumsal bütünlüğü oluşturan yapılara sirayetini beraberinde getirmiştir (Mattelart, 1991, s. 122).

Alanlar arası yöndeşme fenomeni, reklamcılığın insan kaynağının çeşitlenmesini sağladığı gibi özellikle 1961 Anayasası sonrasında partilerin ve kitle örgütlerinin tabanlarının genişlediği ve toplumsal muhalefetin yaygınlaştığı, akabinde 12 Mart muhtırasıyla gelişen baskıcı konjonktür içinde tüm bunların tırpanlanmaya başladığı ortamda yetişen kuşakların alanda varlık göstermesi ve fark yaratmasıyla da paralel ilerlemiştir. Paradigmanın değiştiği, reklam dilinin çeşitlenen mecralar aracılığıyla gündelik ve toplumsal yaşamda yer edindiği bu süreçte fikir-yoğun emekleriyle alanı ve anlayışı değiştiren bu kuşaklardan simaların, reklamcılığın dikkati istenen yere çekme ve arzu uyandırma işlevlerini işe koşmanın yanı sıra “modern toplumlarda kültürel üretimin sürekliliğini sağlayan ve insanlara kendileri bilmeden ne istediklerini söyleyen” (Berger, 2016, s. 12) pratikleri icra etmede de ortaklaştıkları görülebilmektedir.

Eli Acıman’ın Faal Ajans’tan sonra kurduğu Manajans’ın Ferit Edgü ve Ege Erhart eliyle yeni bir dil geliştirerek reklamı daha etkili hale getirdiği 60’lı yılların sonu böylesi bir tarihsel momentin işaret fişeğini ateşlemiştir. Kemal Sezer’in aktardığı gibi (2005, s. 108-109) sonrasında Ajans Ada’nın kuruluşunda Ersin Salman’ın yanında olacak avukat ve metin yazarı Hasan Parkan’ın, Eczacıbaşı İlaç Fabrikası’nda prospektüs ve bülten yazarlığı yaparken Manajans’a katılan Nazar Büyüm’ün, ODTÜ’de işletme yüksek lisans öğrenciliğinden gelen Haluk Mesci’nin ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Ankara Radyosu’ndan Zafer Ataylan’ın hem sol ideolojik konumlanışlarında hem de sade ve etkili bir Türkçe kullanımına bağlılıklarında sözü edilen tarihsel ortaklığın belirgin bir payı bulunmaktadır.

Reklamcılığın yaygın anlayış içerisinde genelleyerek ifade edilecek olduğunda hedef kamuları tüketime ve satın alma davranışına yönlendiren işleyişinin kapitalist üretim ve dağıtım ilişkileriyle kesişen niteliği, sosyalist reklamcı profilini bir çelişki olarak değerlendirmeye yeter sebep görünse de yukarıda bahsi geçen dönemde yetişen sol eğilimli entelektüeller, 1990'lara kadar Türkiye'de reklamcılığı Pierre Bourdieücü anlamda bir alan (champ) olarak yapılandırmış; ekseriyetinin çevresinde oldukları Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) benimsediği "güleryüzlü sosyalizm" açılımına benzer biçimde, reklamcılık alanının "eğlenceli ve oyunsu niteliği"ni öne çıkararak "sanatsal pratikle, fikir üretmekle ve yaratıcı iletişim üretmekle" ilgilenmiştir (Tan-Çelebi ve Türem, 2024, s. 28).

Bourdieu sosyolojisinde öne çıkan temel kavramlardan biri olan alan, özgül hedefleri ve çıkarları olup bunlarla tanımlanan, bunlara uygun –öncelikle sosyal ve kültürel– sermayelerin bir araya gelmiş olmasını gerektiren, mücadelelerle şekillenen, önceki mücadelelerin birikimiyle sonraki stratejileri yönlendiren kişi ve kurumların güç ilişkilerini yansıtan, işleme için gereken yasaları bilecek habitüse sahip insanların varlığını zorunlu kılan yapılanmış bir uzamı ifade etmektedir (Bourdieu, 1997, s. 103-104). Türkiye'de reklamcılığın dilsel açılımlara rağmen duyuru ve ilan çizgisinde sınırlandığı koşul ve kavrayışların aşılp kültürel ve ekonomik yapıların kesişiminde bir alan olarak yapılandırılmasında genelde sol entelektüellerin, özel olarak ise ND'nin özgül ağırlığının yaşam hikayeleriyle edindiği yatkinliklerden kaynaklandığı takip edilebilmektedir.

### **TRT, TİP, trak tiki tak!**

Reklamcılık öncesinde ve hatta sonrasında da ND'nin yaşam hikayesinde önemli yer edinen kurumların başını TRT ve TİP çekiyor. Nâzım Hikmet'in Türk şiirindeki fütürist örnekler arasında gösterilen 1923 tarihli Makinalaşmak şiirinin (2008) yabancılaşmayı ve özdeşleşmeyi serimleyen ünlü nakaratı "trak tiki tak", TRT ve TİP'in ardından yazılınca salt uyumlu bir fonetik rolü üstlenmiş gibi görünse de esasında ND'nin bir saat gibi çalışan iş disiplini ni imlemeye de yarıyor. Kendisi bu disiplini içerisinde yetiştiği çevrelerden kazandığı ve dahil olduğu sosyalizasyon süreçleriyle genişlettiği sosyal sermayesi kadar, mensubu olduğu eğitsel, kül-

türel, sanatsal ve diğer toplumsal kurumlar eliyle edindiği kültürel sermayesiyle de pekiştiriyor.

“Bir akşam bir de baktım Âşık Veysel bizim evde. Sofralar kuruldu, türküler söylendi. Bir başka gün Münir Nurettin Selçuk ile karşılaştım. [...] Sevgiye doydum. Değerliydim. Cesaret ve güven ikliminde büyüdüm” sözleri bu işleyişi doğruluyor (Davutoğlu’ndan aktaran Amirak, 2017, s. 407). Dedesi TRT’nin ilk yönetim kurulu üyesi Refik Ahmet Sevensil, annesi TRT Yabancı Yayınlar Daire Başkanı Fatoş Sevensil, babası gazeteci Vural Kakmacı olan ND, resmi kayıtlara göre 29 Temmuz 1954 tarihinde dünyaya gelmiş. Türkiye’de çağdaş eğitimin kurumsallaşmasında öncü kurumlar arasında yer alan Türk Eğitim Derneği Ankara Koleji’nden mezun olmuş, yüksek öğrenimini Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi bünyesindeki Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu’nda tamamlamış (Davutoğlu, 2002, s. 10, 48-49).

Kolej sonrasında kısa bir süre Devlet Hava Meydanları İşletmesi’nde trafik kontrolörü olarak görev yapmış; 1974’ten Ajans Ada’da çalışmaya başladığı 1982’ye kadar TRT Televizyonu bünyesinde Foto Film bölümünde prodüktör ve montajcı olarak çalışmış (Davutoğlu, 2002, s. 48-49; aktaran Özbek, 2021, s. 193-194). ND’nin TRT’de çalıştığı yıllar, kurumda yaşanan önemli yapısal değişikliklerle paralel seyredince istifa kaçınılmaz olmuş. Öyle ki 1961 Anayasasınının 121’inci maddesinde belirtilen özerklik ve tarafsızlık gibi kamucu ilkeler uyarınca hazırlanan kanunla kurulan TRT’nin 12 Mart sonrası yapılan Anayasa değişikliğiyle özerk niteliğinin lağvedilmesi, sonrasında geri getirilmiş olsa da, “tarafsız yayıncılık anlayışının zihniyet olarak gelişmesinin önüne geçmiş; kültürel ve siyasal olarak uzun yıllar sürecek bir dönüşüme” aracılık etmiştir (Kına, 2022, s. 269).

ND’nin “yaşamımın bütünlüğünü oluşturan en anlamlı parçaydı” diye tarif ettiği ve çalışmalarına önemli bir mesai ayırdığını belirttiği TİP’in benimsediği siyaset ve toplum tahayyülü çerçevesinde aktivist kimliğine rağmen kurumda barınabilmesi hem çalışkan ve yetkin niteliği hem de birkaç iyi niyetli insan sayesinde mümkün olabilmiş ancak işler giderek zorlaşmış (Davutoğlu, 2002, s. 9-10):

Allah'ın cezaları, ışık atlıyor, laboratuvar, kopya, te-neke kutular, siyah torba, Prevost masa, TRT-DER, Kooperatif, TÜM-DER, Kadıköy İlçe, Beşiktaş İlçe, İl, Piyer Loti, İstanbul Televizyonu'nun uzun koridor-ları, demir dolaplar. Etrafta bir sürü güzel insan var, ama birileri de işlerimizi denetimden geçiriyor. Yap-tıklarımız yayınlanmıyor. İstemediğimiz işler yap-maya zorlanıyoruz, ev kadınlarına pratik tavsiyeler, çiçek bakımı...

Kurumda tanıştığı ve aynı politik görüşte olduğu "eşini ve işini çok seven", bunun karşısında "insan başka ne isteyebilir ki" diye soran ND, giderek yaptığı işin içinin boşaltılmasıyla kurumdaki varlığının anlamını yitirmeye başladığına kani oluyor. Bu gidişatın 12 Eylül darbesiyle perçinlenmesi sonrası TİP'ten tanıdığı ve birlikte miting, kongre ve toplantıların kayıtlarını alıp montajla-rını yaptıkları bir arkadaşı olan E. Salman'ın kendisini reklamcı olmaya davet etmesiyle hayatında yeni bir sayfa açılıyor (Davutoğlu, 2002, s. 9). Bu davet, 70'lerde böyle bir meslek olduğunu dahi bilmeyen ND için bir dönüm noktası oluyor; sürgün, Danış-tay, liste, grev, miting sarmalından yeni bir (mücadele) alan(ın)a, Ajans Ada'ya yelken açıyor.

### **"Anakaradan Uzak Bi' Yerde"**

Ajans Ada'nın kurucularından N. Büyüm, Ada isminin "Ad" kıs-mının advertisingin yani reklamın kısaltması olarak alındığına, kalan "a"nın ise agency yani ajans anlamına gelecek biçimde de-ėerlendirildiğini, dolayısıyla Ada'nın bir "reklam ajansı" anlamı-nun da olduğunu belirtiyor (aktaran Sezer, 2005, s. 140). E. Salman ise Reklamcılar Derneği'nin hazırladığı Logoyu Bytenler belge-selinde Ajans Ada'nın üzerinde yükseldiği "ontolojik meşruiyeti" alaycı da bir tonla şöyle anlatıyor (Selik, 2014, 18 Aralık):

Ajans Ada... Yani biz[im] anakarada yerimiz yok. Biz anakaradan uzak bi' yerde, bağımsızız. Biz bir adayız. Fırtınalı denizde başı dönen, batma tehlikesi geçiren şirketler, gemiler, gelsinler bizim limanları-mıza, korunaklı limanlarımızda yaşasınlar diye biz küstahça, ukalaca, burnundan kıl aldırmayan, genç, çok yaratıcı olduğuna inanan ukala ocuklardık.

Şüphesiz burada ifade edilen anakara, örneğin Manajans'ın benimsediği grafik reklamcılığın rasyonel temellere dayanan, konvansiyonel medya merkezli, klasik platform odaklılığını imlerken; bunun karşısında Ajans Ada, Z. Ataylan'ın ifadeleriyle "temelde bulunan Acıman klazizminin üstüne getirdiği çarpıcı ve yaratıcı anlayışla" bu anakaradan ayrıksı, yeni, duygulara seslenen, gerektiğinde irrasyonelliğe başvurmaktan çekinmeyen ve heyecan veren bir çizgiyi, bir ekolü ifade ediyor (aktaran Sezer, 2005, s. 141). Teşvikiye Caddesi üzerinde klasik bir Nişantaşı dairesinde çalışmaya başlayan Ajans'ın ilk örgütlenmesi genel yönetimin Z. Ataylan, yazarlık bölümünün H. Parkan, müşteri ilişkilerinin N. Büyüm, yaratıcı bölümün yanında film işlerinin ve müşteri ilişkilerine yardımın E. Salman tarafından üstlenilmesiyle yapıyor (Sezer, 2005, s. 142). Sonrasında ayrılanlarla ve katılanlarla bu sema çokça değişiyor tabii.

Yedi ay kadar hiç iş yapılmadan geçen zamanın ardından broşür, basın ilanı ve diğer irili ufaklı ilk işlerin devamında Schaub-Lorenz televizyon, Merbolin boya, Dinarsu halı, Efes Pilsen bira, Jill çorap ve Pamukbank reklamlarıyla ses getiren Ajans Ada'nın yıldızı parlıyor. Güneş gazetesinin lansman kampanyasını üstlenmişken Ajans'a ND'nin dahil olduğu zaman böyle gelip çatıyor. Zamanın teknik olanaklarının tümü kullanılarak yapılan kapsamlı ve çok metinli Güneş gazetesi kampanyası bir güzellik yarışması düzenlenmesi kararıyla sürerken Ada'ya gelen ND, hem kendi ilk izlenimini hem de o dönemki genel durumu şöyle özetliyor (Davutoğlu, 2002, s. 13):

Birden Güneş Güzellik Yarışması'nın tam ortasına düşüyorum. Şimdi bakıyorum da, reklamcılığa normal koşullarda başlamamışım. Belki de büyük bütçeleri, büyük yetkilerle özel bir organizasyonda kullanmak, "olmaz olmaz" anlayışımın olgunlaşmasına fırsat tanıdı. Ne çılgnlıktı! [...] Gecem gündüzüme karışmış, evle pek ilişkim yok, politikaya olan ilğim bile azalmış...

Bu denli yoğun çalışma pratiği içerisinde ND'nin kendi ifadeleriyle fiilen "kaliteli genç kız avı"yla başlayan hazırlıklar kapsamında eski yarışmalarda derece elde edenlerin ve uluslararası üne sahip

olanların “Güzel Türkiye’nin güzel kızları”na çağrıda bulundukları filmler, koridorda jürinin solcu olduğu lafı yayılınca aday genç kızların sadece Yaşar Kemal, Aziz Nesin ya da Nazım okuduğunu söyleyip durduğu ön elemeler, temayüz etmiş modacların hazırladığı kıyafetler, firmalarla ücretsiz reklam karşılığı yapılan anlaşmalarla tedarik edilen mayolar ve ayakkabılarla hazırlıklar bitmiş, ND’nin genel koordinatör olduğu yarışmanın Türkiye faslı başarıyla tamamlanmış, sıra Europe ‘82’ye gelmiş: “Yabancı basın ile Türkiye ve Güneş gazetesi PR’ı yapmaya, yarışma gecesini çağdaş/çok uluslu biçimde düzenlemeye karar verdik” (Davutoğlu, 2002, s. 24).

Oluşturulan danışma kuruluyla yapılan zevkli toplantıların eşliğinde süreç, müzik danışmanlığını Atila Özdemiroğlu’nun, sunuculuğu Uğur Dündar’ın, güzelliğin tarihçesi metninin yazarlığını Onat Kutlar’ın, tanıtım filmlerinin Ünal Küpeli ve Hüseyin Karakaş’ın, koreografiyi Jan Pol’ün üstlenmesiyle ilerlemiş; yarışma, Türkiye’de su basıncıyla çalışan lazer teknolojisinin ilk kez kullanıldığı bir gösteriye de ev sahipliği yaparak sorunsuz tamamlanmış (Davutoğlu, 2002, s. 31). Nişantaşı’nda Vali Konağı Caddesi ile İhlamur Yolu Sokak arasında uzanan Akkavak Sokak 31 numaraya taşınan Ajans Ada’yı “Cam Ev’de geçirdikleri hoş zamanlar”la, kıran kırana geçen pinpon turnuvalarıyla ve eğlenceli kutlamalarla anan ND, “yıllarca, yıllarca çalış[ılan]” yoğun işlerin Sezer’in ifadesiyle (2005, s. 277) organizasyonel olarak “kendi içinde küçük adalara bölünme”yi nasıl gerektirdiğini şu ifadelerle anlatmış (Davutoğlu, 2002, s. 43):

Ne çok kez organize ve reorganize olduk. İşleyişi sorgulayıp, suçlular bulup süreçleri tekrar tekrar tarif ettik. Yeniden gruplara ayrıldık. Maviler, yeşiller, kırmızılar. Çekişirdik de. [...] En doğruyu bulana kadar arar durur, yapar, bozardık. [...] Saatlerce ve saatlerce ve saatlerce, bir gemiyi andıran uzun masanın çevresinde oturur tartışırdık. Onca Kristal Elma’yı da öyle aldık herhalde!

Reklamcılık mesleğine E. Salman’ın “manyetik alanına kapılıp” giren ND (Sezer, 2005, s. 277), müşteri temsilciğinden müşteri ilişkileri başkanlığına geldiği zamanı, Ajans’ta bir süre ne iş yapaca-

ğının belli olmaması üzerine “reklam çaylağı olarak ortada gezip, en küçük ayrıntıya kadar müşteriden bilgi alarak bunları Ajans’a aktarmak için paralanırken” diye ifade ediyor; otobiyografik kitabı Ada’da Zaman’da paylaştığı “Sevgili Nes” hitabıyla kendisine yazılan 29 Ekim 1985 tarihli mektupta, elle yazmayı bırakıp daktilo kullanmaya başlaması, toplantıların birbirini izlemesinin vaktin değerli olduğunu ona unutturmaması, kendi işlerindeki verimliliği artırmak adına ortaya koyduğu ilkelerde haklı olduğunu ancak bu özeni diğer birimler için de göstermesi gerektiği önerilerini okuyoruz (aktaran Davutoğlu, 2005, s. 59). Nitekim müşteri ilişkilerindeki “ilk”lerini de böyle deneyimlemeye başladığını görüyoruz.

### İlkler

ND’nin ilk müşterileri erkek hazır giyim kuruluşu İGS ve ona bağlı klasik kadın giyim kuruluşu Fağı oluyor. İGS’de her bedene uygun giysi olduğunu anlatan filmler, açılan yeni mağazaların haberini veren ilanlar, Fağı için Sinan Çetin’in fotoğraflarıyla hazırladıkları kataloglar, diaporitlerden bakılarak mitolojik isimler yakıştırılan kıyafetler ND’yi “ben nereden müşteri temsilcisi oldum!” diye düşündürse de yaratıcılığı müşteri ilişkilerindeki yönetsel işlerle birleştirmenin “dünyanın en zevkli işlerinden biri” olduğuna kendisini ikna ediyor (Davutoğlu, 2002, s. 62). Meta Elektronik için hazırladığı “Schaub-Lorenz sahipleri de ağlar (film acıklı olduğu zaman)” ilanı, sürecini doğrudan ND’nin yönettiği ilk iş oluyor. Yaptığı işte nasıl bir çalışma mantığını benimsediğini Meta’nın Schaub-Lorenz televizyonları örneği üzerinden şöyle anlatıyor (Davutoğlu, 2002, s. 64):

Meta için bir şeyler yapmak zevkti. Fabrika, evim gibiydi. Kalite kontrolden üretim bantlarına her yere girer çıkar, her kademedede herkesle konuşurdum. [...] Sonra işin en heyecanlı yanı; prova baskıda ürünün net, markanın okunur, diaların pırl pırl olması. [...] Ama yine de çileli iştir müşteri temsilciliği, bir o kadar da keyifli olmasa hiç çekilmez.

Şirketin hem yatay hem de dikey eksenli büyüme iştahı, ND’nin Koza isimli örgü makinesi için “Akşam ör, sabah giy!” sloganlı ilanların hazırlanması veya Radyakmetre isimli radyasyon ölçü-

cüyü Türk Silahlı Kuvvetleri'ne tanıtması gibi işlerde de deneyim kazanmasını beraberinde getirmiş; Meta'nın Atari ile kurduğu ortaklık sonrası hazırlanan kampanya kapsamında kamyonlar içinde okul çıkışlarına ve meydanlara kurulan mobil oyun merkezleri önünde oluşan kuyruklar, sonrasında langırt salonlarının Atari salonlarına dönüştüğü sosyo-kültürel bir dönüşümün de habercisi oluyor.

ND'nin toplumcu dünya görüşü, Ajans'taki işlerin yoğunluğuna rağmen onu toplum yararına bir şeyler yapmaya teşvik edince Çocuk Köylere Doğru Vakfı'nı kuruyor, bu yolda ona eşlik eden Türkan Şoray ve Emniyet Şube Müdürü Nuray Sayın ile birlikte yetiştirme yurtlarına alternatif olacak çocuk köyleri kurma projesine girişmeler de maalesef nihayete eremiyor. İki sene Anadolu Üniversitesi'nde verdiği derslerde öğrencilere Karadeniz'e paketli hamsi, Eskimolara buzdolabı sattırdıkları kampanyalar hazırlıyor (Davutoğlu, 2002, s. 76). Devamında bebekleri Dilan dünyaya geliyor, Kenan Davutoğlu ile evlilikleri sona eriyor. "İş üniversitem" dediği Arçelik ile çalışmaya başlaması kendi ifadeleriyle "toyluktan olgunluğa geçtiği" (Davutoğlu, 2002, s. 83) yeni bir dönemi başlatıyor.

### **"Geliştirilmiş Yeni Formülüyle Nesteren"**

Ajans Ada'nın o zamanki en kıdemli müşteri temsilcisi olan Cihanğir Altan'ın Ajans'tan ayrılmasıyla Arçelik müşteri temsilciliğine getirilen ND, bu yeni süreci başlıktaki gibi tanımlıyor (Davutoğlu, 2002, s. 78). Beş yıl süren bu dönemde Arçelik Genel Müdürü Hasan Subaşı, Pazarlamadan ve Reklamdan Sorumlu Genel Müdür Yardımcısı Yusuf Ataç, Reklam Müdürü İbrahim Gökner ve Arçelik'in pazarlama kuruluşu Atılım'ın Genel Müdürü Cengiz Solakoğlu'yla birlikte çalıştıkları "beyaz eşyayla dolu günler" geçiyor (Davutoğlu, 2002, s. 85).

Şanzımanlıdan otomatığe evrilen aletler, soyut mekandan geçilmeyen filmler, Hükümet ile yaşanan gerilimlerin yönetildiği stratejik temaslar, faaliyet raporları, tanıtım toplantıları, otuzuncu yıl kutlamaları, servis ziyaretleri, geziler, fuarlar, sergiler, yılda bir yapıp markanın kalbinin attığı şenlik havasında geçen bayi toplantıları ve nihayetinde kaybedilen bir lansman konkuruyula biten büyük bir hikaye. ND'nin şu sözleri ise genelde sözü edilen bu hi-

kayenin “öğretici” niteliğinin, özelde de hikayenin barındırdıklarıyla ulaşılan doyumun ancak alanın disiplinlerarası konumunun bilincinde olunmasıyla mümkün olduğunun altını çiziyor (Davutoğlu, 2002, s. 95):

Hasan Subaşı, “2000’li yıllarda Arçelik” konulu prezentasyon için yazdığı metne grafik tablolar, şemalar hazırlamamızı istemişti. [...] Bu vesileyle market niche, quality chambers tipi konulara giriş yapmış oldum. Yönetim bilimiyle ilgili literatürü, makalelerden, kitaplardan okumaya başladım. [...] Zaman içinde bunlardan geriye kalanlar, kendi görüşlerimi geliştirdiğim yıllara köprü oldu. İş yönetimi; insan yönetimi, ilişki yönetimi...

ND’nin anlatmanın zor olduğunu söylediği bu Arçelik ayrılığı sonrasında reklamcılık alanı içerisinde iş yaptığı müşteriler, yürüttüğü kampanyalar ve kurduğu dostluklar sayısız nitelik taşıyor. Bunların her birini anmak ve aktarmak olanak dışı olmakla birlikte Pinkar Kimya’nın bebek şampuanı Fredo Bebe markası için rakibi Dalin’e karşı açılan bayrak; Pinkim Kozmetik’in adını Echo koydukları yeni parfüm, deodorant ve duş jeli için Mehmet Günsür ile birlikte Boyacıköy’de eski bir kiliseden bozma yüksek tavanlı platoda yönettikleri setlerle sallanmaya devam ediyor.

“Muhteşem zevkli bir çalışma” diye sözünü ettiği Pyatриçe gemisinin denize indirilme töreni için Nesteren – Gülbin – Laçın üçlünün yarattığı ve “ortalığın çiçek gibi olduğu” törenden “gırtlığa kadar Günaydın ve Tan reklamları” hazırlanan günlere (Davutoğlu, 2002, s. 154, 157), “Yeni Türkiye’de, yeni davranış biçimleri, yeni günlük yaşamlar sürdüren bir toplumun, okuma/bilgilenme ihtiyacına cevap verecek, dünya standardında bir gazete” olarak hazırlanan Söz’ün beklenen tiraja ulaşamamasıyla akamete uğrayan kısa yolculuğundan “hayatın içinden geçen tramvayda onlar da vardı” dediği Başer/Colgate grubuyla çalışmalarına (Davutoğlu, 2002, s. 163, 167) Ajans Ada’da yıllar hızla akıyor.

### “İletişim, İlet İşim”

Mülakatla seçmek istedikleri temsilcilerin sürekli değiştiği, ND’nin ifadesiyle “müşteri temsilcisi dayanmayan müşteri”ler,

Ajans Ada'nın "kolonyel ruhlara bir sömürge" olmayacağını kavramış kavramasına fakat her marka için ayrı bir temsilci belirlendiği bu düzen(sizlik) "büyük müşteri" heveslerini kursaklarında bırakmış Ada sakinlerinin (Davutoğlu, 2002, s. 167-168). ND'nin not defterlerinin birinde sıraladığı "tüketicisi kaçasıcılar", "ambalajı delinesiceler", "pazar payı düşesiceler" gibi nükte dolu bedduaları da bu nevi yaşananlardan türemiş olsa gerek. Deterjana eklenen çorap veya sivrisinek kovucu veya çay kaşığı veya oyuncak ayı promosyonları, on yedi düzeyde otuz sekiz ayrı sorumluyla yürütülen profesyonellik takıntılı süreçler; sorunların bitmediği ancak temizlik malzemeleri dalında 1989 Kristal Elma'sını kazandıran bir deneyim olmuş.

ND'nin Ada'daki hikayesinde tomruk, çay poşeti, mayo, meyve suyu, kola, kondom, tıraş losyonu, spor ayakkabı, müze, otel gibi pek çok ürün ve sektör teması olduğunu görüyoruz. Kimisiyle çalışılmış, kimisine fatura dahi kesilmemiş. Toplu konut ve özelleştirme idareleri gibi kamu kurumları bu hikayede kayda değer yerler edinmiş. Sosyaldemokrat Halkçı Parti'yle (SHP) "çağdaş ve onurlu bir Türkiye" için yol yürünmüş. "Sümerbank'ın tozunu silmek" adına yapılan kampanya, otomobillerin camlarına yapıştırılan etiketlerle uzun süre yankısını sürdürmüştü. Robert Kolej için film hazırlanmış. "Ne hayırlı müşterimizsin sen" dediği Efes Pilsen ile yıllarca süren ortaklığı ise ND şöyle anlatmış (Davutoğlu, 2002, s. 204):

Bu kadar aktif marka konumlaması, birçok sıcak reklam filmi yapmış olmamızın, sonradan reklam yaşama rağmen, Efes'in kitleler tarafından en çok hatırlanan marka olmasında payı vardır eminim. Doğru ürünün, doğru satış ve pazarlama ile doğru dağıtım noktalarında var olması, spora, sanata, kültüre katkı, marka mühendisliğinde önemli adımlar. [...] Sektöre örnek bir beraberlik. Helal olsun Efes'imize!

ND'nin muhabbetle andığı müşteriler arasında "üstümüzde hatırı, üstlerinde hatırımız olan bir başka eski dost" dediği Isuzu veya "renklerin keyifli dünyası" nı çocuklarla buluşturan Adel gibi örnekler de yer alıyor (Davutoğlu, 2002, s. 206-207). Ancak finans sektörüne ilk adımını attığı Garanti Bankası'nın "ne iyi ne kötü,

dağınık ve neredeyse çizgisiz” imajını dönüştürdüğü ve “reklamcılık hayatımın en olgun ilişkisi”ni deneyimlediğini belirttiği süreç, “öğrendim, erdim hatta!” diye andığı bir anlam ifade ediyor (Davutoğlu, 2002, s. 210-211, 248). 1992 senesi gelip çatığında reklamcılık alanı içerisinde sayıları artan yeni ve yabancı aktörlerin daha farklı ve hatta “çağdaş” bir yöntemin ve yönetimin gerekli olduğunu düşündürmesi karşısında oluşan “hedefsizlik” hissi her şeyin bir sonunun olduğunu gösteriyor ve ND, Ada’dan ayrılıyor.

### Sonuç

Kitabın bu bölümünün odağı her ne kadar ND’nin Ajans Ada dolayısıyla alana katkıları üzerinde olsa da önce Bank Ekspres’te, sonra Finansbank’ta yürüttüğü toplam kalite ve tanıtımdan sorumlu genel müdür yardımcılığı görevleri, Adalı yıllarından bahiye bir anlam taşıdığından hatırlatmak gerekiyor. Nitekim ND, “sektöre verdiği on dakika ara”nın ardından (Davutoğlu, 2002, s. 256) Lowe’da yaşatılan Ajans Ada ekolüne geri dönmek üzere 1995’de teklif alıyor. “Ben istemedikçe nazlandığımı zannettiler, önce teklifi arttırdılar, yine istemedim. Bu sefer hisse teklif ettiler” (Davutoğlu’ndan aktaran Amirak, 2017, s. 415) diye anlattığı o günlerin devamında Unilever’in Omo deterjanı için geliştirdikleri “kirlenmek güzeldir felsefesi” (aktaran Selik, 2014, 18 Aralık) burada yeşeriyor.

E. Salman’ın ifadeleriyle (aktaran Sezer, 2005, s. 367) “başına bir daha açılan bu bela”yı çabuk sahiplenen ND, yönetimine girdiği Reklamcılar Derneği’nin ilk kadın başkanı oluyor. Capital dergisinin 2003 Mayıs sayısında sunduğu “En Güçlü 30 Kadın” araştırmasında “reklamcılık sektörünün en güçlü kadını” ilan ediliyor (Hürriyet, 2003, 10 Mayıs). Yusuf Kurçenli’nin yazıp yönettiği Gönderilmemiş Mektuplar (2003) ve Yüreğine Sor (2010) filmlerinin yapımcılığını üstlenerek sinema alanında da varlık gösteriyor. Bir taraftan da Hyundai Türkiye örneğinde olduğu gibi markaların yerel pazarlarda yaşadığı zorlukları aşip satışlarda ilk üçte konumlanmasını sağlayacak türden “kariyerindeki kilometre taşlarından biri” diye yorumlanan (Amirak, 2017, s. 419) kampanyalar hazırlamayı sürdürüyor.

2012 yılına gelindiğinde ise başında olduğu Lowe’dan “kültür, sanat, seyahat, yazarlık, antikaçılık, televizyonculuk gibi [onu]

umutlandıran uğraşlara, projelere daha çok zaman ayırmak için” ayrılıyor (MediaCat, 2012, 19 Ocak). Devamında varlık gösterdiği sanat, sivil toplum, siyaset alanları; içselleştirdiği yatkınlıkları ve mesleki becerilerini işe koştugu ve kültürel aracı kimliğini sürdürdüğü bir yaşam çizgisini serimliyor. ND’nin iletişimin toplumsal işleyişteki konumunu dikkate alan ve hayatı “hoş bir kreatif oyun” gören kamulara iletteği “insan kaynağını nitelikli yetiştirme ve yayınlarla [alanı] besleme” çağrısına (aktaran Özbek, 2021, s. 198) okuduğunuz bu kitapta olduğu gibi gösterilen icabetler, şüphesiz yeni adalara ve o adalara vuracak yeni mehtaplara kapı aralıyor.

**Kaynakça**

- Amirak, B. (2017). Nesteren Davutoğlu: Reklamcılığı hayatı kadar büyük yapan reklamcı. M. Elden ve M. Çelik (Ed.), Reklam ustaları 2 (s. 405-424). Detay.
- Berger, A. A. (2016). Dictionary of advertising and marketing concepts. Routledge.
- Bourdieu, P. (1997). Toplumbilim sorunları (Çev. I. Ergüden). Kesit.
- Davutoğlu, N. (2002). Ada'da zaman: Bir reklamcının biriktirdikleri '82-'92. Epsilon.
- Hikmet, N. (2008). Makinalaşmak. Bütün Şiirleri (s. 38-39). Yapı Kredi.
- Hürriyet. (2003, 10 Mayıs). 30 Süper kadın. <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/30-super-kadin-145872>
- Kına, S. A. (2022). Kamu yayıncılığı ve TRT'nin geleceği. H. E. Zeren ve E. B. Sevinç Çubuk (Ed.), Türkiye'de kamu yönetiminin geleceği (s. 261-277). Nobel.
- Mattelart, A. (1991). Reklamcılık (Çev. F. Ersoy). İletişim.
- MediaCat. (2012, 19 Ocak). Nesteren Davutoğlu Lowe'dan ayrılıyor. <https://mediacat.com/nesteren-davutoglu-lowec2%92dan-ayriliyor/>
- Selik, Ö. (Yönetmen). (2014, 18 Aralık). Logoyu büyütenler [Belgesel film]. <https://www.youtube.com/watch?v=qNkLT38AUO8>
- Sezer, K. (2005). Reklamın sokak çocuğu: Ersin Salman'ın yaşamöyküsü. Reklamcılık Vakfı.
- Tan-Çelebi, İ. ve Türem, Z. U. (2024) Leftist ad-persons and their creative craft: The formation of the advertising field in Turkey from the 1960s to 1980s. Consumption markets & culture, 27(1), 17-31. <https://doi.org/10.1080/10253866.2023.2259804>
- Türk Reklamcılar Ansiklopedisi. (\_\_\_\_). Reklam için aşk lazım, acayıplık değil: Nesteren Davutoğlu. <https://reklaminsan.com/turk-reklamciligina-deger-katanlar/reklam-icin-ask-lazim-acayıplık-lazim-degil>
- Özbek, İ. D. (2021). "Hayat hoş bir kreatif oyundur!". Mediaj, 4(1), 193-198. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1614769>

## Toplumsal Bir Talebin Görsel Sesi Olarak Selçuk Milar

Reyhan Ünal Çınar<sup>1</sup>

### Giriş

Selçuk Milar'ın Türkiye'nin tek doğrudan ve serbest olmasa da rekabetçi seçimlerinde Demokrat Parti (DP) için tasarladığı "Yeter Söz Milletindir" afişi Türkiye'nin siyasi tarihine damga vurmuş bir çalışma olarak hafızalara kazınmıştır (Alkan, 2015). Afişte, bileğinde ay yıldızlı bir manşet bulunan ve avuç içi dışarıya döndürülmüş kocaman bir el resmi yer almaktadır. Elin üst kısmında "yeter", onun hemen alt ortasında ise "söz milletindir" yazmaktadır. Afişin alt kısmında "Demokrat Parti" ifadesi ve Milar'ın imzası yer almaktadır. Zira Milar ve tasarlamış olduğu afiş Cumhuriyetin 100. Yılı'nı tamamlamışken dahi hala hatırlanmakta, hala seçimlerde başka başka partiler tarafından dahi kullanılmaktadır. Bu yazının temel sorunsalı bir mimar, editör, ressam ve memur olan Selçuk Milar'ın kendisi ve 1946 seçimleri için tasarladığı "Yeter Söz Milletindir" afişi üzerinden bir siyasal afişi, seçim kampanyasını anmaya değer yapan şeyin ne olduğunu tartışmaktır. Buradan hareketle gerek Milar'ın gerek afişin yaratmış olduğu büyük etkinin nedenlerine yönelik bu çalışmada her ne kadar DP'den gelen bir talepten yola çıkılarak hazırlanmış olsa da, afişin toplumsal bir talebi ifade ettiği ve zaten asıl gücünün de buradan kaynaklandığı savı üzerinden ilerlenecektir.

### Afiş ve Onu "Tarihi" Kılan Bağlam

Afişin toplumsal bir talebin temsili olduğu savı doğrultusunda 1945 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte, Batı dünyasında demokrasi eğilimleri ağırlık kazanmış, bu yeni anlayışla da siyaset çift yönlü bir akışa kavuşmuştur. Bu doğrultuda siyasetin sadece bir hükümet etme biçimi olmayıp, toplumsal taleplere de kulak veren, onları temsil etme niyet ve kapasitesini ortaya koyan bir içeriğe doğru dönüşmesi gerekliliği iyiden iyiye netlik kazanmıştır. Bu dönüşümün bir etkisi de 1950'lerden itibaren kitlelerin siyasete katılması bağlamında siyasetin bilimselleşmesi ve profesyonelleşmesi çerçevesinde yaşanan, süreç özellikle 1980'lerden, 1990'lardan itibaren bilhassa siyasal seçim

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, reyhanucinar@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7177-5124

kampanyalarının profesyonelleşmesi anlamında siyasal iletişimin kritik bir uzmanlık alanı haline gelmesine neden olmuştur. Hatta öyle ki siyaset daha kurumsal firmalar tarafından, daha büyük bütçelerle düzenlenen bir faaliyet alanına kavuşmuştur. Nitekim İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan bu gelişmeler, Türkiye’de de etkisini göstermiş ve 1945 yılında Millet Kalkınma Partisi’nin kurulmasıyla birlikte tek partili dönem sona ermiştir. Böylece Türkiye için de siyasetin iktidar ve toplum arasında bir iletişim dili olması anlamında çift yönlü akışı sağlanarak, çok partili döneme geçilmiştir. Demokrasiye geçiş olarak da ifade edebileceğimiz ilk çok partili seçim denemesi ise yine 1946 yılında gerçekleştirilmiş ve fakat ne yazık ki seçimler tam olarak demokratik bir ortamda gerçekleştirilememiş, seçimin kazananı Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) olarak ilan edilmiştir. Ardından yani 1950’de gerçekleştirilen ikinci çok partili genel seçimin sonucundaysa hem tek partili dönem hem de tek parti iktidarı sona ermiş, seçimden DP galibiyetle çıkmıştır. Dolayısıyla DP, seçmenin teveccühünü kazanmayı başararak, Türkiye’nin demokratikleşmesine önemli bir katkı sağlamıştır.<sup>2</sup> Peki, bu durumda bu seçim sonucunda afişin nasıl bir etkisi olmuştur? Elbette önemli bir etkisi olduğu muhakkak olsa da bu tartışmayı detaylandırmadan evvel şu şerhi de düşmek gerekir: DP’nin seçim başarısını tek bir afişle açıklamak yüzeysel bir analiz olacaktır. Bu halde yani afiş bir mucize yaratmadıysa afişin bugün dahi önemini korumasını nasıl izah etmek gerekir?

Afişin gücünün toplumsal bir gerçeği bünyesinde barındırmasından, temsil etmesinden kaynaklandığı iddia edilecektir. Bu sav açısından afişin ilkin kimi temsil ettiğine ikincisi ise kimi kapsadığına yönelik olmak üzere iki işlevi söz konusudur. Kimi temsil ettiği açısından afiş, toplumsal bir talebi, toplumdaki gelen bir isteği barındırmakta, görünür kılmaktadır. Daha açık bir biçimde söylersek afiş doğrudan uzun zamandır siyasi iktidar tarafından

<sup>2</sup> 1946’da gerçekleştirilen seçimlerden, gerek uygulanan seçim yasası itibariyle gerekse seçimin gerçekleştirildiği koşulların bir baskı ortamı olduğu tartışmalarının giderek yoğunlaşması sebebiyle hileli bir seçim olduğu (Eroğul, 1998). 1950’de gerçekleştirilen genel seçimler içinse aynı koşullar olmaması nedeniyle bu tespiti yapamayız. Zira bu süreçte seçimlerin hem tek dereceli yapılması hem de gizli oy kullanımı ile açık tasnif usulüyle genel ve eşit oy prensibi ilkelerince sayılması yönünde yeni bir yasa hazırlanmıştır. Öte yandan seçim sürecinde radyodan halka seslenme, siyasal afiş kullanımı gibi propaganda araçlarının kullanımı serbest bırakılmış dahası seçim bağımsız ve tarafsız yargı güvencesinde gerçekleştirilmiştir.

görülüp, duyulmadığını, taleplerinin dikkate alınmadığını düşünen toplum kesimlerinin tercümanı olmayı başarmıştır (Milar, 1998). Dolayısıyla afişin gücü, gerçeği yansıtabilmesinde yatmaktadır. Bu durum da bize başka bir soru sorma yükümlülüğü daha getirir. O da “Yeter, söz milletindir” ifadesi kadar sert bir ifadenin ve aslında yoğun bir demokrasi talebinin nasıl olup da toplumda bu denli karşılık bulabildiğidir? Bu soruya verilebilecek en temel cevap tek parti döneminde uygulanan ekonomik, siyasi ve sosyo-kültürel politikalar ve bunlara ilişkin çıkarılan yasalardır.

Bu duruma istinaden ilk olarak şunu ifade etmek gerekir. Bu süre zarfında dünyanın özellikle de yeni ulus devlet olarak Türkiye'nin yüzünü döndüğü Batı hem hızlıca demokratikleşmekte hem de ekonomik olarak kalkınma sağlayarak esasında bir anlamda toplumsal düzeni de giderek daha istikrarlı hale getirmektedir. Bu durum karşısında CHP iktidarının halet-i ruhiyesi ise daha ziyade bir geç kalmışlık hissiyle örüntülenmiş durumdadır. Nitekim bu hissiyatla tek parti iktidarı cumhuriyetin temeli olarak gördüğü ve bu yüzden hızlıca hayata geçirmek istediği devrimleri halka benimsetmekten ziyade, öğretmeyi amaçlar. Zira bu eğilimini bir anlamda tek parti rejiminin mottolarından biri olan “halk için halka rağmen” şeklinde özetleyebiliriz.

Bunun üzerine bir de İkinci Dünya Savaşı sonucu oluşan ekonomik olumsuzluklar da eklendiğinde kimi kesimler taleplerinin giderek iktidar tarafından dikkate alınmadığına ve/veya karşılanmadığına yönelik bir kaygı yaşamaya başlamışlardır. Örneğin 1942 yılının 12 Kasım'ında yürürlüğe sokulan Varlık Vergisi Kanunu özellikle Rum, Ermeni vatandaşlar açısından önemli bir kırılma noktası olmuştur. Kanun daha öncesinde Almanya, İtalya, Avusturya gibi Avrupa ülkelerinde de savaş esnasında artan devlet harcamalarını karşılayabilmek adına bir defaya mahsus olarak uygulanan servet vergisi toplanmasına ilişkindir. Her ne kadar Türkiye bu süreçte savaşa girmemişse de içinde bulunduğu coğrafi konum sebebiyle savaşın arazlarına maruz kalmıştır. Bunlardan bir tanesi de savaşa hazır olunması amacıyla çalışabilir yaş ve durumda olan kişilerin silah altına alınması hasebiyle ekonomik koşulların kötüleşmiş olmasıdır (Boratav, 2003, s. 81-93). Bu durum karşısında ekonomik anlamda üretim daralmış, fahiş fiyat artışları ve dahası yaşanan kıtlık sebebiyle karaborsalaşmanın oluş-

ması dolayısıyla halkın önemli bir kesimi giderek yoksullaşırken, bir kesimse fırsata çevirdikleri karaborsalaşma, stokçuluk gibi haksızlık yaratan uygulamalar sayesinde giderek zenginleşmişlerdir (Kazgan, 1999, s. 94; Tokgöz, 1999, s. 79). Bu anlamda Varlık Vergisi'nin devletin harcamalarına yönelik değil, daha ziyade ekonominin millileştirilmesi, Türkleştirilmesi (Koraltürk, 2011, s. 115) amacını barındırdığına dair bir yaklaşım da söz konusudur. Buna göre yeni cumhuriyetin eğilimi giderek "kendini" burjuvazisini oluşturma isteği haline geldiğinden ticaret ve sanayi alanlarının bu alanlarda asıl faaliyet gösteren azınlıklardan arındırılması şeklinde gelişmiştir. Bu yaklaşımın üzerine bir de Varlık Vergisinin uygulanma yöntemlerinde şartlar da eklenmiş, bir ay içinde vergi borcunu öde(ye)meyenlerin malları haczedilerek, satılmış, halen daha borcunu öde(ye)menlerin ise bedenleri çalıştırmak üzere çalışma kamplarına gönderilmesi söz konusu olmuştur (Aktar, 2012, s. 135-136). Nitekim kanunun tüm ülkeye uygulanmak üzere çıkarılmış olmasına karşın sadece İstanbul'da uygulanmış olması uygulamanın gizli amacının azınlıklar ve azınlıkların mal varlıkları olduğuna yönelik ikinci savı daha da güçlendirmiştir (Aktar, 2012, s. 139). Fakat yukarıda da belirtildiği üzere bu sava yönelik olarak Türkiye'de de Osmanlı'dan gelen bir anlayışla Müslümanların daha ziyade toprakla uğraştığı, bundan dolayı da Rum, Ermeni ve Yahudi vatandaşların da daha ziyade sanayi ve ticaretle uğraştığı (Lewis, 2008, s. 296) bu yüzden de vergiden kaynaklı mağduriyetlerin bir din-millet ekseninde değil, bu çerçevede ele alınması gerektiğine yönelik karşı tezler de söz konusudur (Kafaoğlu, 2005, s. 59-65).

Yine benzer bir olumsuz durumda Toprak Mahsulleri Vergisi ve Çiftçiyi Topraklandırma Kanunları hususlarında yaşanmıştır. Buna göre iktidar silah altına almadığı köylülerden savaşın etkilerini azaltmak adına hem tarımsal üretimdeki daralmayı gidermelerini, akabindeyse gerek kentlerin gerekse ordunun iâşesini sağlamaları amacıyla Toprak Mahsulleri Vergisini gündemine almıştır. Bu kanunla birlikte köylüler mahsullerinden yalnızca ailelerinin ve kendi tohumluk ihtiyaçlarının karşılanabileceği kadarını alıp, geri kalan kısmını ise toprak mahsulleri ofisi tarafından önceden belirlenen fiyat üzerinden devlete satmakla mükellef kılınmışlardır. Nitekim köylülerin giderek darboğaza girmesiyle sonuçlanan bu durum karşısında CHP ile köylü halk kesimlerinin

arası iyiden iyiye bozulmuştur (Karpat, 2010, s. 193; Keyder ve Birtok, 2009, s. 321).

Farklı toplum kesimleri cephesinde giderek destek kaybı yaşayan tek parti iktidarı bu süreçte kimi destek arayışlarını da hayata geçirmiştir. Nitekim hemen yukarıda bahsi geçen Çiftçiyi Topraklandırma Kanununu bu arayışların bir tezahürü olarak ifade etmek çok da yanlış olmayacaktır. Zira bu kanun kabaca büyük toprak sahiplerinin sahip oldukları mülklerin bir kısmının kendilerinden alınarak, topraksız ya da belli bir ölçüğün altında toprağa sahip olan köylülere verilmesi şekilde özetlenebilir. İktidarın bu kanunla ile birkaç amacı bulunmaktadır. Öncelikle hem topraktan alabileceği en yüksek verimi almak hem de bunu yaparken yoksul köylülerin toprak ağalarına karşı güçlenmesini ve böylece üretimi arttırarak ulusal kalkınmayı da sağlaması olarak ifade edilebilir (Avcıoğlu, 1968, s. 119; aktaran Karaömerlioğlu, 1998) Bunlara ek daha farklı tezler de ortaya atılmıştır. Örneğin Timur'a göre (2003, s. 223) toprak sahiplerinin gücünü -tıpkı 1925 yılında Doğu'da yaşanan isyanlar nedeniyle çıkarılan zorunlu iskân ve yer değiştirme kanunu ve ardından 1930'larda başvurulmuş toprak reformundaki gibi- kırılma sağlamak ve böylece o bölgede toprak ağalarının değil, devletin kanunlarının işletilmesini sağlamaktır. Ya da Berkes'e göre (2005) -ki Menderes de meclisteki konuşmasında benzer bir argümanı ileri sürerek bu kanuna karşı çıkar- köylü hareketliliğinin sınırlandırılması ve/veya engellenmesi amacıyla devreye sokulmuştur.<sup>3</sup> Keyder ve Pamuk (1984/1985) ise konuyu durumu iktisadî bir temelden daha çok siyasi niyet okuması üzerinden ele alırlar. Onlar açısından iktidarın amacı parti içerisinde oluşagelen muhalefetin direncini ölçmektir ve mümkünse kırılma sağlamaktır.

Neticede hararetli tartışmaların ardından giderek tırpanlanan yasa teklifiyle birlikte rejim köylüler cephesinde kaybettiği desteği

<sup>3</sup> Bu argüman daha ziyade ilk kanun teklifi aşamasında yer alan Çiftçi Ocaklarının kurulması istenmesi amacıyla ileri sürülmektedir (Ayrıntılı bilgi için bkz. Tezel, 1986; aktaran Karaömerlioğlu, 1998). Çiftçi Ocaklarının bir benzerinin de Nazi dönemi Almanya'sında yine köylülerin hareketliliğini kısıtlamak amacıyla çıkarılan Erbhof kanunu olduğunu ileri sürerler (Berkes, 2005, s. 246). Her iki kanunda da gerek toprakların işlenmesi, gerek alınıp satılması gibi hususlardaki düzenlemelere bakıldığında toprak reformunun kapitalizmi ilerletici bir güç olarak değil, engelleyici bir güç olarak ele alındığı görülmektedir. Nitekim gelen tepkiler karşısında tasarının bu kısmı çıkarılmıştır.

kazanamadığı gibi bunun üzerine bir de büyük toprak sahiplerinin desteğini de önemli ölçüde yitirmiştir (Eroğul, 1998, s. 20-22). Öyle ki meclisteki bu görüşmelerde kendileri de büyük toprak sahiplerinden olan Celal Bayar, Fuat Köprülü, Refik Koraltan ve Adnan Menderes güçlü bir muhalefet sergilemiş hatta tarihe “Dörtlü Takrir” olarak geçen bir bildiri yayınlarak işi başka bir partiye -Demokrat Parti’yi- kurmaya giriştikleri bir sürece kadar vardıracaktırlar (Eroğul, 1998, s. 26-27; Zürchrer, 2000, s. 306). Ancak buna karşın bu sürece kadar yeni rejim karşısında ve yeni rejimin kontrolü dışındaki hiçbir düşüncenin görünürleşmesi anlamında muhalefetsiz bir iktidar dönemi olarak ifade edilebilecekken, kaybettiği destek ve ortaya çıkan muhalefetin farkında olan iktidarın bir anlamda mevcut toplumsal desteğini demokratik yollardan artırma eğilimini de teslim etmek gerekir. Yine de gerek giderek daha çok benimsenen demokratikleşme paradigması sebebiyle siyasetin toplumsal taleplere de yer verecek biçimde genişletilmesi ihtiyacı gerekse de Türkiye’de tek parti iktidarının tek başına tüm toplumsal talepleri karşılamadaki potansiyelinin daha da sorgulanır hale gelmesiyle birlikte alternatif bir siyasi aktör arayışına engel olunamamıştır.

Esasında cumhuriyetle birlikte ilkin liberal bir ekonomik politika izlerken 1929 Büyük Buhran nedeniyle giderek devletçi kalkınmacı bir ekonomi politikası amacı gütmesine rağmen 1945’e kadar tek parti iktidarı ile toprak sahiplerinin çıkarları bozulmamıştır. Keza yine sanayileşme alanına yönelik devletçi politikalar uygulanmışsa da sanayi burjuvazisi ile de arasında uzun bir süre bir sorun yaşanmamıştır. Benzer bir biçimde savaş koşullarından önemli avantajlar sağlamış olan ticaret burjuvazisi açısından da iktidarla aralarında büyük bir sorundan bahsedilemez. Ancak ne zaman ki CHP giderek palazlanan ve elde ettiği güce paralel bir biçimde iktidardan pay talep eden bu sınıfa yönelik bir takım tedbirler almak istediğinde işin rengi değişmiş ilişkiler zedelenmeye başlamıştır. Bu anlamda DP ise her ne kadar egemen blok olarak bürokrasi ve askerlere karşı milleti temsil etme iddiasıyla yola çıksa da kendisi de esasında daha çok sanayi ve ticaret burjuvazisi ile büyük toprak sahiplerinin çıkarlarına öncülleyen bir parti olacaktır. Ancak yine de söylemleri itibarıyla DP ortaya çıktığı dönemde tek parti rejiminin politikalarıyla örtüşen vesayet karşıtı bir yaklaşım sergileyeceğine yönelik bir takım vaatlerde

bulunmuştur. Yine de buradan Demokrat Parti'nin tüm toplum tarafından kolayca kabul edildiğine yönelik toptancı bir çıkarım yapılmamalıdır.

Zira DP'yi ilk kurulduğu andan itibaren hem CHP ile aralarında laiklik, eğitim seferberliği ve dış politika konularında farklılaşmayacaklarına dair bir anlaşma bulunması nedeniyle (Eroğul, 1998) hem de yukarıda da ifade edildiği gibi oluşan bu alternatif arayışına CHP'nin öncesinde de yaptığı gibi güdümlü bir muhalefet partisi ile cevap verme arayışına girme ihtimali olduğundan muvazaalı bir parti olarak da değerlendirilenler olmuştur (Kabasakal, 1991, s. 167; Goloğlu, 1982, s. 42). Bu tartışmalar karşısında DP, CHP ile farklı olduklarını göstermek adına çeşitli yöntemlere başvurmuştur. Bunların en temelinde DP'nin demokratlığı CHP'nin vesayetçiliğine karşı çıkmakla özdeş ve sınırlı hale getirmesi yatmaktadır. Ne var ki DP, CHP'nin halk için halka rağmen şeklinde formüle ettiği halkçılık anlayışına karşı çıkarken, kendisinin başvurduğu ve esasen vesayetçiliğin başka bir biçimi olan klientalist yöntemleri ise halkın arzu ve ihtiyaçlarına cevap verdiği iddiasıyla meşrulaştırmıştır (Çınar, 2023). Bu bakımdan DP bir yandan daha ziyade eşraf ve büyük toprak sahiplerinin ağırlıkta olduğu bir parti olması nedeniyle bu kesimlerin çıkarlarına odaklanırken öte yandan kendisini sözel ifadelerde işçinin, köylünün temsilcisi olarak konumlandırmayı da başarmış bir partidir. Zira bu noktada Celal Bayar, burjuvazi için, Menderes ise büyük toprak sahipleri için bir cazibe merkezi oluşturmaktaydılar.

Kısacası parti bu ve benzeri pek çok tutumu açısından esasında kendisinin de içinde olduğu kültürel modernleşme projesini hayata geçirmek için demokratik bir alternatif olmak yerine apolitikleştirme olarak özetleyebileceğimiz bir ekonomik liberalizm anlayışıyla hareket etmektedir. Daha açık bir ifadeyle DP, halk eşitliğine, siyasal hak ve özgürlük taleplerine sahip olmayı maddi ilerleme ve refah düzeyiyle eş değer olarak kodlamaktadır. Örneğin Timur'a göre (2003, s. 17) Menderes'i diğer muhalif aktörlerden ayıran en kritik nokta toprak reformuna ilişkin iktidarın atmak istediği adımlara yönelik muhalefet şerhine milli egemenlik, meclisin üstünlüğü ve/veya demokratik rejimin niteliği gibi hususlarla özdeş hale getirerek koymasından kaynaklanmaktadır.

Bu minvalde attığı ilk önemli adım, partinin 1949 yılında birinci kurultayında kabul ettiği Hürriyet Misakı olmuştur. Misak'ta genel olarak demokratik hukuk düzeni ve anayasa ile örtüşmeyen yasaların, mevzuatların değişmesi gerekliliğine, parti-devlet özdeşliği anlamına gelmesi ve bunun demokrasinin temeli olan kuvvetler ayrılığı ilkesine aykırı olması gerekçesiyle parti başkanlığı ile cumhurbaşkanlığının tek elde toplanmaması gerekliliğine ve son olarak da yine demokrasiye vurgu yapılarak seçimlerin gizli oy açık tasnif ilkesi esas alınarak güvenilir ve adil bir biçimde yapılmasının önemine dikkat çekilmiştir. Zira bunlar aynı zamanda milletin desteğini almış olmasına karşın 1946'da yapılan seçimleri kazanamamış bir partinin tedbirleriydi. Bu konudaki kararlılığını göstermek içinse bu talepleri karşılanmadığı takdirdeyse sine-i millete dönebileceğinin altını çizmiştir. Bu süreçte İnönü ise cumhurbaşkanı olarak tüm partilere karşı eşit mesafe olduğunun ifade edilerek, bir anlamda DP'nin bu taleplerinin dikkate alınacağına yönelik güvence verdiği 12 Temmuz Beyannamesi'ni yayınlamıştır. Beyannamenin özeti İnönü'nün siyasi partileri demokrasinin vazgeçilmez birer unsuru olarak gördüğünü ve buradan hareketle halkın seçimlerde hiçbir baskı altında kalmaksızın dilediği partiyi iktidara taşıyabilmesinin önemini farkında olduğuna yöneliktir. Ayrıca İnönü radyodan yaptığı konuşmasında 1946 yılı itibariyle çok partili siyasal yaşama geçerek demokratik niteliğe kavuşan rejimin bu yoldan dönmesinin bir daha söz konusu olmayacağını altını net bir biçimde çizmiştir. Üstelik bu İnönü'nün iktidarı demokrasiyle taçlandırması anlamında çok partili hayata geçme arzusunun ilk beyanı da değildir. Örneğin 1945 yılında yayınladığı nutkunda İnönü iktidar açısından en önemli eksiğin karşılarında bir muhalefet partisi bulunmaması olduğunu ifade etmiş, demokrasi için gerçek bir muhalefet partisinin kurulması gerekliliği vurgulamıştır (Toker, 1990, s. 37). Dolayısıyla İnönü demokratikleşme niyetlerinin kendileri açısından da vazgeçilmez bir amaç olduğunun altını ara ara da olsa çizmiştir (Karpat, 1967, s. 127; Toker, 1990, s. 38-58).

Her ne kadar bu durumun iktidar ve muhalefet partileri arasında bir yumuşama yarattığını söylemek mümkün olsa da yine de DP 1948-49 yıllarında yapılacak olan ara seçimleri boykot ederek katılmamıştır. 1949 yılında gerçekleştirdiği ikinci büyük olağan kongresinde bu kez de Milli Teminat Andını deklare etmiştir. Par-

ti seçim güvenliğine yönelik kaygılarını dile getirerek yine Hürriyet Misak'ındaki benzer biçimde seçim yasasının gizli oy-açık tasnif ilkesi uyarınca değiştirilmesi ve bununla beraber 1950'de yapılacak genel seçimler işaret edilerek gerek seçim güvenliğinin sağlanması hususlarındaki taleplerini kamuoyuyla paylaştı.

Tüm bunları yaparken aslında iktidar üzerindeki gücünü de göstermek isteyen DP aynı zamanda CHP elitizmine karşı kendisini halkın içinde gösterecek bir takım uygulamalara da başvurmuş nitekim açık hava toplantılarının (mitinglerinin), seçim kampanyalarının odağını da yine bu anlayışla oluşturmuştur. Bu anlamda DP'liler seçim kampanyalarında CHP'nin kendisini halktan ayırı ve üstün gördüğünü ve bu yüzden de halkın dertlerini anlayamayacağı savı üzerine kurmuşlardır. Bunu desteklemek amacıyla kırsal bölgelere CHP'li siyasetçilerin aksine şık takım elbiseler, makosen ayakkabılar gitmek yerine ayaklarına çarık geçirerek gitmişlerdir. Hatta daha da ileri giderek CHP'nin ziyaretlerinden de yine kendilerine pay çıkarmış, yıllar sonra CHP'yi halkın ayağına getiren şeyin kendileri olduğunu söylemişlerdir.

Sonuç olarak bir taraftan CHP'nin özellikle halkçılık ve devletçilik ilkelerini sert bir şekilde uygulama yaklaşımı öte taraftansa DP'nin CHP vesayetçiliği karşısında kendisini milletin nazarında bir alternatif haline getirmesi sayesinde DP iktidarı iktidarın yeni(den) millete geçmesi olarak yansıtılabilmektedir. DP'nin iktidara gelişi gerçekten de Mılar'ın da dediği gibi milletin gidişata yeter deyip, son sözünü söylemesiyle kendisini gerçekleştirebilmesidir. Bu anlamda Mılar'ın tasarladığı ve üzerinde sadece "Yeter" yazan afişi farklı toplum kesimlerinin kendilerini görünmez, duyulmaz hissettiği bir anda onların duygularına tercüman, taleplerine ses olmuştur. Fakat her ne kadar bütün bu koşullar, yaşananlar afişin tasarlandığı dönemin bir sonucu gibi de düşünülse de yine de dünyada ve Türkiye'de zaman zaman demokrasinin kırılğanlaştırıldığı, hatta yok sayıldığı pek çok durum yaşanmakta ve bu durumlardan kimisinde toplum kesimleri yeter diyerek demokratik temsil haklarını yeniden kazanma mücadelesine girmektedirler. Bu bağlamda son söz olarak belki başka bir çalışmanın odağı olması gereken bir kısmın altını çizmekte fayda bulunmaktadır. Her ne kadar bu çalışmada afişin toplumdan gelen bir demokratik temsil talebinin gücünü barındırdığı ve bu yüzden kritik bir önem

teşkil ettiği savlanmış olsa da afişin gücü bununla da sınırlı değildir. Afişin bir partiye angaje olmakla sınırlı kalmayıp bugün dahi pek çok ve birbirinden oldukça farklı siyasi kimlikler tarafından halen daha kullanılmak istenmesinde Milar'ın mesleki kimliği, etik anlayışı da önemli bir etmendir. Zira iktidarın kim olduğuna değil, kendisinin neyi savduğuna ve iktidar ya da muhalefetin kendi değerleriyle ne derece örtüştüğüne yönelik Selçuk Milar'ın kendi meşrebince bir terazisi olduğu bilinmektedir. Bu bakımdan eğilmeden bükülmeden, kendi çıkarlarını toplum çıkarlarının dışında görmeden hareket eden ilkesel duruşa sahip olması da afişin günümüzde de teşkil ettiği önem açısından yadsınamaz bir değere sahiptir. Zira bugünün neoliberal zihniyetinin bireylere, kurumlara yüklediği girişimcilik anlayışı karşısında insanların bireysel çıkarlarının, kariyerlerinin adeta toplumdaki ayrılmaz bir parçası olarak ve kısacası güce, çıkara değil, demokrasiye hizmet ederek, cumhuriyetin 100. yılında hatırlanması gereken bir kimliktir. Buradan hareketle çalışmanın ikinci kısmında Milar'ın kimliğine ve kimliğinin meslek etiği açısından sağaldığı kazanımlara odaklanılacaktır.

### **Siyasal İletişim Açısından Milar'ın Etik Kavrayışı**

Milar, afişin tasarım sürecinde Teknik Öğretim Müsteşarlığında çalışan bir memur olmasına karşın, DP merkez yönetimi tarafından -seçim afişlerinin tasarlanması için- oluşturulan komisyonun üyelerinden de birisidir. Uzun tartışmalarla geçen birkaç haftanın ardından komisyonda bir yol alınmadığına kanaat getiren Milar, bu duruma oldukça sinirlenerek komisyondan istifa etmiştir. Kendi ifadeleriyle istifasının nedeni önerilen afişlerin gerek sanatsal gerek vermesi gereken mesaj anlamında yetersizliği (Milar, 1988, s. 343-344). Milar, tam istifasını vererek komisyondan ayrılmak üzereyken, avuç içini salondakilere doğru çevirerek, "böyle bir el çizip, üzerine de Yeter yazarsınız, işte afiş budur" sözleriyle kafasındaki afişi bir çırpıda anlatmıştır. Her ne kadar komisyondaki kimi üyelerce bu millet bundan anlamaz, burası Amerika değil denilerek afiş hak ettiği değeri görmemişse de, tartışmayı ve afişi duyan Celal Bayar ertesi gün kendisini partiye davet etmiş ve 1946 seçimleri için afişi tasarlamasını istemiştir. Milar, etkisi on yıllardır sürececek olan afişin tasarımını aynı gece tamamlamıştır.

Nitekim afiş kullanılmaya başlandığı andan itibaren tam da Milar'ın öngördüğü gibi kendisini iktidar tarafından ihmal edilmiş, yok sayılmış hissedilen-konumlandırılanlar nazarında oldukça rağbet görmüştür.

Yalnızca kimi toplum kesimlerinde değil, iktidar cephesinde de oldukça geniş yankılar uyandırmıştır. Öyle ki dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel tebrik etmek üzere Milar'la hususi olarak bir görüşme gerçekleştirmiştir. Yücel bu ziyaret sırasında iktidar olarak kendilerinin de seçimler için Milar'la çalışmayı olmayı arzuladıklarını -bir anlamda hayıflanarak- dile getirmiştir. Bu durum karşısında Milar ise "Siz benden böyle bir hizmet isteseydiniz yapmazdım. Çünkü ben Türk milletinin demokrasi gerçeğini dinlemesini değil, yaşamasının hasreti içindeyim. O nedenle sizin iktidarı halkın oylarıyla kaybetmeniz ve muhalefetteki partinin iktidara gelmesini istiyorum" cevabını vermiştir (Milar, 1988, s. 344). Zira tek parti dönemi koşullarında, hem de bir devlet memuru olarak böyle bir tercihin kullanılması ve hatta bunun bir iktidar mensubuna bu denli yekten ifade edilebilmesindeki cesaret bir tek parti rejimi yaşadığımız günümüzden bakıldığında belki daha iyi anlaşılabilir. Ancak Milar'ın karakteri bu cesaretin DP'li olmasından değil, demokrat olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim bu konuyla ilgili olarak Bayar'ın kendisini bir toplantıda DP'li olarak takdim etmesinden rahatsızlık duymuş ve DP'li değil, bir demokrat olduğunu bizzat kendisi o toplantıda ifade etmiştir (İşli, 1999, s. 243). Milar söz konusu afişin kendisini DP'ye yakın hissettiği için değil, günün koşullarında DP'nin temsil ettiği demokratikleşme talebine duyduğu istekle hazırlamıştır. Kısacası afiş, iktidarın kendilerini gerek uygulanan katı kurallar, gerek içinde buldukları olumsuz ekonomik koşullar gerekse de demokratik bir temsil içinde olmayı umut ettikleri cumhuriyete duydukları hayalkırıklığına karşı yeter demek isteyenlerin sesi, umudu olmuştur. Zira görüşmeleri sırasında Yücel'in de yönelttiği sorulardan bir tanesi de "yeter" ile neyin kastedildiği olmuştur. Milar, bu noktada da yine sözünü sakınmamış, muhalif kesimlere yapılanların, her gün yaşanan pek çok tatsız olayların, devletin sorumluluğu olan hizmetleri iktidara muhalif kesimlere götürmekten imtina etmesinin yettiğinden bahsetmiştir (Milar, 1988, s. 343-344). Ona göre tüm bunlar milletin canına tak ettiğinden millet artık kendisini yok sayan iktidarı seçimler yoluyla devirecektir. Bakanla olan sohbet bu-

nunla da sınırlı kalmamış, Yücel, Milar'a afişi tasarlamasını kimin istediğini de sormuştur. Milar bu kez de bir isim vermesi halinde o ismin başına neler gelebileceğini söyleyerek bakana bir isim vermeyi reddeder. Buradaki ironinin altını çizmek gerekir. Zira Milar başına tatsız şeyler gelebileceği ihtimaliyle bir isim vermeyi reddederken, kendisi hiç çekinmeden afişe imzasını koymuştur. Bir başka ifadeyle afişle ilgili başkalarının başına bir şey gelmesinden imtina etmiş, ancak kendisi için aynı çekinceyle hareket etmemiştir. Nitekim bu görüşmeden birkaç hafta sonra tayini Şanlıurfa'da bir şantiyeye çıkınca memuriyetten istifa etmiştir.

İstifasının ardından Milar, 1947'de mimarlık, resim, heykel, dekorasyon, musiki, tiyatro, sinema, sanat gibi konuları kapsayan iki aylık Eser adlı dergiyi çıkarmış, 1956'da ise Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği'nin ilk yayını olan Bülten'in birinci sayısının Yazı İşleri Müdürlüğünü yapmıştır. 1957 yılına gelindiğindeyse Ankara'nın ilk sanat galerisi Galerî Milar'ı kurarak, mobilya alanında öncü bir isim haline gelmiştir. Bu süre zarfında mimarlığa da devam eden Milar'ın günümüze ulaşan pek çok kıymetli tasarımı da söz konusudur. Bu noktada Milar'ın memuriyetten istifa edebilmesindeki en önemli etmenin başka altın bilezikleri olması olduğu düşünülebilir. Daha kısa bir biçimde söylersek Milar'ın hayatını idame ettirmek için memuriyete mahkûm olmadığından bu sürgün gibi tayin kararına kafa tutabildiği düşünülebilir. Bu sav elbette ki herkesin bir anlamda hayat gailisi için çalıştığı gerçeğiyle birlikte değerlendirildiğinde oldukça gerçekçidir. Ancak Milar açısından böyle bir konfor alanına sahip olmasının birinci sırada olduğunu söylemek çok da doğru olmayacaktır. Daha doğru bir ifadeyle kendisi için konfor alanının tanımı günümüzdeki kimi tasarımcılar, siyasal iletişimciler, reklamcılarda olduğu gibi iktidara yakın olmakla özdeş algılanmamaktadır. Nitekim kendisi de demokrasiyi temenni etmiş ve buna kendi yetenekleriyle katkı sunabileceği bir fırsat yakaladığında bunu imzasını attığı bir işe dönüştürerek başarabilmiştir. Bu bakımdan Milar, istediğini yapabilmiş ve bunu yaparken kendisi kalabilmiştir. Bir siyasal iletişimcinin meslek etiği ve ilkeleri ne olmalıdır? Sorusu bugün dahi meslek etiğine yönelik oldukça güçlü bir tartışmadır. Örneğin müşterisini seçmeli mi? Seçmeliyse bunda hem karşı tarafın hem de kendisinin siyasi görüşünün bir etkisi olmalı mı? Dahası mesleğini siyasi tercihlere göre yapmak mı yoksa siyasi görüşleri

işine karıştırmamak mı ilkesel/ahlaki bir tutum anlamına gelmelidir? Ve son olarak toplum çıkarı ile bireysel çıkarları söz konusu olduğunda nasıl bir tutum sergilenmelidir? Bu sorgulamalara dair Milar'ın hayatında verilebilecek pek çok örnek bulunsa da bu yazıyı son Abidin Dino örneği ile bitirmek daha faydalı olacaktır. Abidin Dino ile siyaseten fikirleri hiç de örtüşmediği halde Dino Milar'dan büyük bir muhabbetle bahseder. Bu muhabbetin kaynağıysa Dino'dan ziyade Milar'la ilgilidir. 1940 yılından itibaren Türkiye Komünist Partisi üyesi olan Dino, muhalif kimliği nedeniyle 1940'larda örfi idare (sıkıyönetim) nedeniyle pek çok muhalif gazeteci, sanatçı gibi İstanbul'dan sürgün edilerek, bir süre Ankara'da yaşamaya başlamıştır. Dino, kendisinin Ankara'ya geldiğini duyar duymaz Milar'ın ona ulaştığını anlatır. Zaten Dino'yla Milar yolları da ilk kez Ankara'da ve o zamanlar kesişecektir. Dino, Milar'ın bu tutumunu "Bunda şaşılacak bir şey yok sanılabilir. Oysa sürgünden yeni dönen gözaltında bulunan bir kişi ile görüşmek o yıllarda herkesin göze aldığı bir ahbablık değildi" sözleriyle anlatır. Milar, apayrı düşüncelerde olduğu, üstelik de hiç tanışmadığı Abidin Dino'yu sürgünde yalnız bırakmaz. Dino'yla görünmekten, Dino'yla görüştüğünün bilinmesinden bir kaygı da duymaz.

Sonuç olarak demokrasinin kendinden olmayan, kendisi gibi düşünüp, aynı şeylere inanmadıklarına karşı da eşit ve özgür kalabildiğimiz bir süreç olduğundan ve bu sayede farklarımızla, farklılıklarımızla ve uğradığımız haksızlıklar karşısında dayanaşabildikçe birarada yaşayabileceğimiz bir dünya vaat etmesinden hareketle Milar'a neden demokrat denildiği daha iyi anlaşılacaktır.

**Kaynakça**

- Aktar, A. (2012). Varlık vergisi ve “Türkleştirme” politikası. İletişim.
- Alkan, M. Ö. (2015). Seçim afişleri, parti amblemleri ve demokrasi tarihimize dair notlar. *Birikim*, 313, 114-126.
- Avcıoğlu, D. (1968). Türkiye'nin düzeni. *Bilgi*.
- Berkes, N. (2005). Unutulan yıllar. *İletişim*.
- Boratav, K. (2003). Türkiye iktisat tarihi. *İmge*.
- Çınar, M. (2023). Arızaları ve açılımları ile Türkiye demokrasi tarihi. M. Çınar (Ed.), *Demokrasi: Kavram, kurum, süreç* (s. 489-514). *İletişim*.
- Eroğul, C. (1998). Demokrat Parti tarihi ve ideolojisi. *İmge*.
- Goloğlu, M. (1982). Demokrasiye geçiş 1946-1950. *Kaynak*.
- Kabasakal, M. (1991). Türkiye'de siyasi parti örgütlenmesi, 1908-1960. *Tekin*.
- Kafaoğlu, A. B. (2005). Varlık vergisi gerçeği. *Kaynak*.
- Karaömerlioğlu, M. A. (1998). Bir tepeden reform denemesi: Çiftçiyi topraklandırma kanununun hikâyesi. *Birikim*. <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-107-mart-1998-sayi-107-mart-1998/2302/bir-tepeden-reform-denemesi-ciftciyi-topraklandirma-kanunu-hikayesi/2836>
- Karpat, K. (2010). Türk demokrasi tarihi: Sosyal, kültürel, ekonomik değerler. *Timaş*.
- Kazgan, G. (1999). Tanzimat'tan XXI. yüzyıla Türkiye ekonomisi – 1. küreselleşmeden 2. küreselleşmeye. *Altın*.
- Keyder, Ç. ve Birtek, F. (2009). Türkiye'de devlet tarım ilişkileri, 1923-1950. Ç. Keyder (Ed.), *Toplumsal tarih çalışmaları* (s. 301-325). *İletişim*.
- Keyder, Ç. ve Pamuk, Ş. (1984/1985). 1945 çiftçiyi topraklandırma kanunu üzerine tezler. *Yapıt*, 8, 52-63.
- Koraltürk, M. (2011). Erken Cumhuriyet döneminde ekonominin Türkleştirilmesi. *İletişim*.
- Lewis, B. (2008). Modern Türkiye'nin doğuşu (Çev. B. Turna). *Arkadaş*.
- Milar, S. (1988). Yeter söz milletindir afişi nasıl doğdu. *Tarih ve toplum*, 9(54), 343-344.

- Tezel, Y. (1968). Cumhuriyet döneminin iktisadi tarihi. Yurt.
- Timur, T. (2003). Türkiye’de çok partili hayata geçiş. İmge.
- Toker, M. (1990). Tek partiden çok partiye 1944-1950. Bilgi.
- Tokgöz, O. (1998). Siyasal iletişimi anlamak. İmge.
- Zürcher, E. J. (2000). Modernleşen Türkiye’nin tarihi  
(Çev. Y. Saner). İletişim.

## Birikimi Resimlemek: Can Göknil ve Resimli Kitapları

Kübra Canlı<sup>1</sup>

### Giriş

Hem çocuklar hem de yetişkinler için farklı dünyaların kapılarını aralayan resimli kitaplar, okuyucularının bilişsel ve duyuşsal dünyalarını şekillendiren sanat formlarıdır. Nikolajeva ve Scott'a göre (2006, s. 1) bu kitaplar, sözlü ve görsel olmak üzere iki iletişim düzeyinin birleşimine dayanan yapılar olup illüstrasyon içeren bir hikâyenin etkisi yalın bir metnin etkisinden farklıdır. Resimli kitapları, sanatçıların hem duyuşsal hem entelektüel kaynaklarını sözlü ve görsel sanat formlarıyla bir araya getirdiği bir fikir olarak kabul edersek, ilk resimli kitapların izi binlerce yıl öncesine kadar sürülebilir (Kiefer, 2008). Uzun bir geçmişe sahip olan resimli kitaplar günümüzde, erken resimli kitaplardan, wimmelbooklara<sup>2</sup>, 1960'lardan bu yana olağanüstü bir başarı elde eden sessiz kitaplardan, hareketli kitaplara, postmodern resimli kitaplardan, crossover resimli kitaplara<sup>3</sup> kadar uzanan geniş bir tema ve tür çeşitliliği ile karşımıza çıkmaktadır (Kümmerling-Meibauer, 2018). Temel olarak farklı türlerdeki bu resimli kitapların tümü, her iyi kitabın yaptıklarını yapmaktadır. Öğretirler, eğlendirirler ve temsil ettikleri dünyaya okuyucuları dâhil ederler (Bishop ve Hickman, 1992). Resimli kitaplar evrensel içerikleri, eğlenceli doğaları ve kompakt yapıları sebebiyle daha çok çocuklukla ilişkilendirilen nostaljik öğeler olarak görülmektedir (Op de Beeck, 2018, s. 19). Fakat günümüzde bu tür, okuyucu kitlesini ve sınırlarını daha karmaşık anlatıları, işlenmesi zor konuları içerisine alarak sofistike bir sanat formu olarak genişletmektedir (Beckett, 2012, s. 2).

Ressam ve yazar Can Göknil öncü girişimleriyle resimli kitaplar alanının ülkemizdeki gelişiminde önemli rol oynamış sanatçılardan birisi olup 1974 yılında yayımlanan ilk resimli kitabından bugüne kadar elliden fazla çocuk kitabı ortaya koyarak birden

<sup>1</sup> Arş. Gör., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü, kubracanlı@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0921-4481

<sup>2</sup> Görsel yoğunluğu çok fazla olan kitaplardır. Bu kitaplar düzinelerce (bazen yüzden fazla) karakteri, birbirleriyle bağlantılı sahneleri ve bu sahneleri çevreleyen panoramik manzaraları içerir (Rémi, 2017, s. 158).

<sup>3</sup> Crossover terimi çocuk ve yetişkin okuyucuları arasındaki geleneksel sınırları aşan edebiyatı ifade eder (Beckett, 2012, s. 202).

fazla jenerasyonun kitaplarla büyüme hikâyesine eşlik etmiştir (Erten, 2018, s. 216). Göknil, coğrafyamızın hikayelerini ve sözlü kültürünü illüstratif stiliyle buluştururken eserleriyle bireysel ve toplumsal hafızalarımızı taze tutmaktadır. Resimli kitaplarıyla, resimleriyle, özgün baskı çalışmalarıyla, yazdıklarıyla birbirlerinden farklı yaş grubundan izleyiciye biriktirdiklerini sunmaya, dünyasını paylaşmaya, öncü olmaya ve sanatının sınırlarını her geçen gün genişletmeye devam etmektedir.

Göknil'in resimli kitap çalışmaları, onun sanatçı kimliğini ve üretim süreçlerinin dinamiklerini anlamamız için önemli ipuçları sunmaktadır. Bu sebeple çalışmada Göknil'in resimli kitapları, yaşamı ve sanatının simbiyotik ilişkisi bütünsellik içerisinde irdelenmiştir. Göknil'in deneyimlerinden ve beslendiği kaynaklardan sentezleyerek ortaya çıkardığı resimli kitapların oluşturma süreçleri ve bu süreçlerin merkezinde konumlanan sanatçı kimliğinin rolü sorgulanmıştır. Çalışma kapsamında Can Göknil ile çevrimiçi olarak yarı yapılandırılmış mülakat tekniği kullanılarak toplamda 8 adet sorudan oluşan görüşme gerçekleştirilerek, Göknil'in resimli kitaplarla ilk temasından günümüze değişen üretim pratikleri ve resimli kitap alanına katkıları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### **Türkiye'deki Resimli Kitap Alanının Kısa Tarihi**

Doyle, Grove ve Sherman'a göre (2018) illüstrasyonlar ticaretle olan bağları, mekanik olarak yeniden üretilebilirliklerinin kolaylıkları ve faydacı bir amaca hizmet etmeleri sebebiyle uzunca yıllar güzel sanatlar alanının dışında tutulmuştur. İllüstrasyonun statü kaybına uğramasına neden olan bu bakış sebebiyle, alanın korunması, üretimlerin belgelenmesi ve sergilenmeleri için gösterilen çabalar diğer sanat eserlerine gösterilen yaklaşımlarla kıyaslandığında yetersiz kalmaktadır (s. 71). Modern sanat hareketlerinin beraberinde illüstrasyon uygulama alanlarının artmasıyla uzunca yıllar resim sanatı içerisinde gelişim gösteren illüstrasyon, varlığını bağımsız bir şekilde sürdürmeye başlamıştır (Demir, 2019, s. 389). İllüstrasyon alanının bağımsızlığını kazanması her ne kadar zaman alsada yine de illüstrasyonun tarihine bakmak geçmiş ve günümüz toplumlarına dair içgörü geliştirmenin en iyi yollarından biridir (Doyle, Grove ve Sherman, 2018 s. 71). Batıda yirminci yüzyılın başlarından itibaren hızla süregelen alanın ay-

rışmasına yönelik bu değişim Türkiye’de Cumhuriyet dönemiyle birlikte ortaya çıkmıştır (Demir, 2019, s. 389). 1928’de Latin alfabesine geçişle birlikte, gelecek nesilleri eğitmek amacıyla çocuk kitapları yayınlanması önemli hale gelmiştir (Bassa ve Ural, 2002, s. 32). “20. yüzyılda Türkiye’deki modernleşme ve batılılaşma süreçlerinde çocuk kitaplarında resimli kitaplar hâkim olmuştur” (Ver-yeri-Alaca, 2017, s. 379). 1920’li yıllarda İhâp Hulusi Görey, Münih Fehim, Ali Suavi, Kenan Temizan, Mithat Özer, Emin Barın, Atıf Tuna, Ramiz Gökçe gibi öncü tasarımcılar ve sanatçılar gazete, dergi ve kitap kapağı gibi alanlarda illüstrasyon tekniğini yaygın bir biçimde kullanmıştır (Demir, 2019, s. 393). Mustafa Eremek-tar, Güngör Kabakçı ve Selma Emiroğlu gibi sanatçıların illüstrasyonları, 1930 ve 1940’lı yıllarda sayıları önemli ölçüde artan çocuk dergilerinde yer almıştır (Bassa ve Ural, 2002, s. 33). 1940’larda ise güzel sanatlar akademisi öğrencilerinin yurtdışında eğitimlerini tamamlayıp ülkemize dönmeleriyle birlikte sanatsal hareketler fi-lizlenmeye başlamıştır (Güleç Çakmak ve Gönen Sofuoğlu, 1997, s. 44). Grafik tasarım bir meslek terimi olarak 1920’lerde literatüre girerken, 1960’lı yıllara gelindiğinde ise alanın alt dallarının yavaş yavaş oluştuğu görülmektedir (Demir, 2019, s. 393).

1960’larda çalışan kadın nüfusu oranındaki artışın sonucu olarak 1961 anayasasında kreşler, fabrikalar ve çocuk bakım tesisleri için yasal bir temel sağlanması küçük çocuklara yönelik üretilen kitap sayısında bir artışı beraberinde getirmiştir (Alpöge, 2002, s. 28). 1960’larda sanat okullarına illüstrasyon derslerinin dahil edilmesiyle Mürşide İçmeli gibi sanatçılar çocuklara yönelik resimleme teknikleri hakkında dersler vermeye başlamıştır (Bassa ve Ural, 2002, s. 33). 1970’li yıllarda Köy Enstitüleri hareketiyle ortaya çıkan okuryazarlık oranındaki artış ve dönemin öğretmenlerinin öğrencilere okuma alışkanlığı kazandırmak konusundaki çabaları, birçok kuruluş ve yayınevi tarafından düzenlenen ödüllü yarışmaları, çocuk yazınına yönelik hareketlenmeleri beraberinde getirmiştir (Sarıyüce, 2012, s. 100). Tüm bu gelişmelere rağmen 1970’lerde yerel yazarlar ve çizerler tarafından hazırlanan resimli kitapların sayısı oldukça az olup, yayıncılık pazarının çoğunluğuna yurtdışındaki eserlerden yapılan çeviri kitaplar hâkimdir (Bassa ve Ural, 2002, s. 33). Her ne kadar çocuk edebiyatı belli bir noktada o yıllara kadar gelişmiş olsa da resimli çocuk kitaplarının gelişimi bu yıllardan itibaren ivme kazanmıştır (Sarıyüce, 2012, s.

101). Yerel olarak yaratılan çocuk kitabı sayısında ciddi bir oranda artış yaşanan 1979 yılına kadar bu durum böyledir (Bassa ve Ural, 2002, s. 33).

Sarıyüce'ye göre (2012) 1970 yılından sonra çocuk kitabı basan yayınevlerinin sayısındaki artış, yayınevleri arasında bir rekabet ortamı yaratmıştır. Bu ortamın etkisiyle yayıncılar daha çok, resimli kitap yayımlamayı tercih eder hale gelmiş, hatta bazı ortaöğretim okullarında ve üniversitelerde grafik bölümleri kurulmuştur (s. 101). 1974 yılında ise Can Göknil'in yazdığı ve resimlediği Türkiye'nin ilk resimli öykü kitaplarından olan Kirpi Masalı yayımlanmış olup, Göknil'le birlikte resimli kitaplar dünyasındaki gelişmeler giderek hızlanmıştır (Güleç Çakmak ve Gönen Sofuoğlu, 1997, s. 44). 1980'lerde pek çok yeni yazar ve çizer edebiyat alanında faaliyet göstermeye başlamıştır (Alpöge, 2002, s. 29). Osman Kehri, Can Göknil, Mustafa Delioğlu, Reha Yalnızcık, Serpil Ural, Ayda Kantar, Nazan Erkmen, Ender Dandul, Cavit Yaren, Emel Kehri, Betül Sayın, Necdet Yılmaz, Faruk Akın, Gamze Baltaş, Nural Birden, Sefa Taşpolatoğlu, Seyit Ahmet Yozgat, Fatih Erdoğan Sumru Ekşioglu, Ferudun Oral, Saadet Ceylan, Sander Erdoğan, Mehmet Ulusel dönemin sanatçılarından bazılarıdır (Sarıyüce, 2012, s. 101). Can Göknil 1986 ve 1987 yıllarının Nisan aylarında çocuk kitapları konusunda dünyanın en önemli etkinliklerinden biri olan Uluslararası Çizerler Sergilerine uluslararası bir seçici kurulun onayı ile Türkiye'yi temsil etmek üzere katılmış, ardından eserleri Bologna Çocuk Kitapları Fuarı'nın büyük kataloğuna girmiştir (Erten, 2018, s. 208). Göknil, girişimleriyle alana önemli katkılar sağlarken, aynı zamanda sanatını uluslararası platformlarda geniş bir izleyici kitlesine sunmaya da başlar.

(...) 1990 yılının son aylarında resimli kitaplar konusunda dünyanın önde gelen şenliklerinden biri olan Sarmede Şenliği'ne davet edilir. [...] Sonraki yıllarda Göknil'in girişimiyle İtalyan Kültür Merkezi'nin sponsorluğunda Sarmede Çocuk Kitapları resimleri sergisi İstanbul'da yinelenmiştir (Erten, 2018, s. 211).

## Çocuklar ve Çocukça Kalanlar İçin Can Göknil'in Resimli Kitapları

Özgün baskı çalışmaları, resimli kitapları, resimleri ve yazdıklarıyla, çok yönlü bir sanatçı olan Can Göknil eserlerini kültürel bir derinlik ve anlam bütünlüğü içerisinde üretmeye devam etmektedir. Özsü'ya göre kültürel geçmişimize ışık tutmasının yanı sıra ortak geleceğimiz çocuklar için yarattığı kitaplarla, yarım asra ulaşan sanatını evrensel bir gözle yorumlamaktadır (2017, 22 Mart). Yapılan bu çalışma kapsamında sayısız başarıya imza atan Göknil'in yalnızca resimli kitap alanındaki çalışmalarının ve başarılarının bir kısmına değinilmiştir.

Kurkjian ve Vardell'e göre 1945 yılında Ankara'da doğan Göknil, çocuklara yönelik neredeyse hiç kitap yayımlanmayan bir dönemde büyür. Anadolu hikâyeleriyle kurduğu ilk yakınlık erken çocukluk dönemlerine uzanır. Dadısı aracılığıyla halk masalları, bil-meceler ve tekerlemelerle tanışır (2010, s. 50). Göknil o dönemleri şöyle aktarıyor (kişisel görüşme, 2023, 15 Aralık):

Bizim küçüklüğümüzde ülkemizde resimli kitap yoktu. Varlığından haberimiz yoktu. Okul dergileri verilirdi okullarda. Sevim Teyzem ablam ve bana taş plak olarak müzikli çocuk masalları getirmişti, gramofonda 78'lik plakları çalardık, ablam işittiklerini piyanosunda çıkartırdı. Müzik kulağı vardı onun. Ben de şarkılara eşlik etmeye çalışırken İngilizce şarkı sözcüklerini tekrarlardım. Plakların albüm kapakları Walt Disney illüstrasyonlarıyla doluydu, çizmeye çalışırdım bazı karakterleri. Kitaplar yerine çocuklar için hazırlanmış olan plak kapaklarındaki görselleri çok severdim.

Sonrasında Göknil uzunca yıllar eğitim almak için yurtdışında bulunur:

(...) Lise yıllarında Robert Kolej'de özel resim dersleriyle sanata adım atan Can Göknil, A.B.D.'de 1968'de Knox College, Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun oldu. 1969'da The City College of The City University of New York'da, Resim Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans yaptı (cangoknil.com, \_\_\_\_).

Göknil yurtdışındaki deneyimlerini şöyle aktarıyor (kişisel görüşme, 2023, 15 Aralık):

Özellikle New York yıllarım genç sanatçı olarak beni dünyadaki sanat akımlarıyla yüz yüze getirdi çünkü 70'li yıllarda yaşadığım şehir (New York) dünyanın sanat merkeziydi. Ünlü eserleri sergileyen müzeler, galeriler, kültür merkezleri, birbirinden güzel kütüphaneler elimin altındaydı. Görmek ve böyle bir ortamda yaşamak son derece ilham vericiydi.

Göknil'in resimli kitaplarla ilk teması bir kitapçı vitrininde gördüğü Frederick ile başlar. Bu karşılaşmayı Göknil şöyle aktarıyor (kişisel görüşme, 2023, 15 Aralık):

(...) New York'ta genç yaşlarımda bir kitapçı vitrininde gördüğüm kitabın kapağındaki fare bana göz kırptı! Hemen dükkâna girdim ve o fareyi satın aldım. Adı Frederick idi. Daha sonra yazar ve çizerin tek kişi olması nedeniyle Leo Lionni'nin bütün kitaplarını edindim. İlhamım bir fareydi! Ve bir Kitap! New York'taki yayınevlerinin çıkardığı çocuk kitaplarını takip etmeye başladım. Çocuk Kitapları çok sayıda ve farklı yaş grupları için üretiliyordu. Resimleri el hüneriydi. O zaman internet yoktu zaten, ben de gezerek ve görerek ve ruhumu dinleyerek kendi yeteneklerimi geliştiriyordum.

Can Göknil çocuk kitapları alanına yöneldiği ilk yıllarda boşluklardan çok yokluklarla karşılaşır (Erten, 2018, s. 208). İllüstrasyonların sosyal etkilerini belirlerken, üretildikleri dönemlerdeki koşullar ışığında (sanatçı motivasyonu, dağıtım koşulları... vb.) ele almak önemlidir (Doyle, Grove ve Sherman, 2018, s. 73). Batı'da fuarları, yarışmaları olan okul öncesi resimli kitap alanının Türkiye'de o yıllarda adeta yok gibi olması sebebiyle Göknil Amerika, Avrupa, Uzak Doğu gerçekleşen fuarların takipçisi olur, bunlara katılır (Erten, 2018, s. 208). O dönemleri Göknil şöyle aktarıyor (kişisel görüşme, 2023, 15 Aralık):

(...) Konu çocuk kitabı olunca İstanbul matbaalarında renkli resimleri taraması ekonomik nedenlerle mümkün değildi. Sonunda kontur çizerek ve 4 renk üzerinden 5000 adet Kirpi Masalı 1974 yılında basıldı. Buna batı tarzı ilk resimli çocuk kitabı diyebiliriz. Özenen arkadaşlar oldu, resimli çocuk kitabı üretmek isteyenler vardı ama bu işi üstlenen yayıncı yoktu çünkü masraf çok, alıcı yok, böyle bir alışkanlık hiç yoktu. Ana okulları da sayıca azdı, olanlar kitap sıkıntısı çekiyordu. Az sayıda bizim kültürümüze uymayan adaptasyonlara rastlamıştım ama onların sanat değeri sıfırdı. Yurtdışı çalışmalarım oldu. Çocuklar için yaptığım resimli kitap projeleriyle fuarlara katılıyor, Cumhuriyet Gazetesi, Milliyet Sanat Dergisi gibi yerlerde izlenimlerimi yazıyordum. Zaman içinde çocuk kitapları özellikle büyük şehirlerimizdeki kitapevlerinde raflara girdi. Çeviri resimli kitapların yanı sıra yerli yazarlar ve çizerler özgün eserleriyle çocuk dünyasını ve beni çok sevindirdiler. Çocuklara kitap yapmak benim için bir tutkuydu, maddi çıkar beklemeden çalıştım. Cumhuriyetimizin 100 yılının 50 senesinde çocuklar için resimli kitaplar ürettim. Çocukların eğitimine yardımcı oldum. Resimlerimle onlara kitapları sevdirdim. Sanatla tanıştırdım. 2024 yılı çocuk kitaplarımla 50. yılım.

Kirpi Masalı kitabı Göknil'in resimli kitap çalışmaları için önemli bir kalkış noktasıdır. Dikenleri yüzünden arkadaş bulamayan mor bir kirpinin hikâyesi Göknil'in sanatını zamanla dönüştürür:

(...) Göknil'in hayatının dönüm noktalarından biridir bu kitap. Kitabı bitirdiğinde çalıştığı ofisin altındaki çocuk kitapları yayımlayan yayinevine götürür. [...] Editör kitabı okuduktan sonra 'Tamam, tatlı bir hayvan hikâyesi ama neden bu kitabı yazdınız, İstanbul'dan geliyorsunuz, arkanızda koca bir Bizans, bir Osmanlı kültürü var. [...] Bu tür bir hayvan hikâyesini herkes yazabilir, kendi özünüze yakın bir konu neden seçmediniz?' der. Bu cevap Can Göknil için hem bir aydınlanmadır hem de uzun süre üzerine

düşüneceği, içinden çıkmak için çabalayacağı yeni soruları beraberinde getirir (Erten, 2018, s. 203).

Bu soruların yanıtlarını kültürümüzde bulan Göknil şöyle anlatır (aktaran Polat, 2015, 9 Mart):

Bildiklerimin üzerine yeni bir şey üretecek kadar bir birikimim yok. Onun üzerine o birikimi elde etmeye çalıştım. Sanatçılığımda bir yol haritası oldu açıkçası. Beni en çok ilgilendiren inançların sanata dönüşmesiydi. Onun üzerine inançları araştırmaya başladım veya inançlarla ilgili davranışlar. Ne bileyim ağaçların çaputu Yakut Türklerinde geyik boynuzlarında görülüyor. Muskalar desen gene objeye dönüşmüş bir inanç.

Göknil'in eserleri yıllar içerisinde pek çok dile çevrilerek, farklı kültürlerden okuyucularla sayısız okurla buluştu. "Hollandaca, İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca, Macarca, Arapçaya çevrilen kitaplarıyla pek çok uluslararası etkinliğe de katılarak ödüller kazandı" (cangoknil.com, \_\_\_\_).

1988 yılına gelindiğinde, o dönem Federal Almanya olarak anılan Batı Almanya'nın Frankfurt kentinin Gallus Kütüphanesi'nde Küçük Olmak, Gelincik Tarlası ve Dumanlı Canavar isimli kitaplarından alınan orijinal yapıtlarından oluşan bir sergi açar. [...] Aynı sergi 1-19 Aralık 1987 tarihlerinde yine Frankfurt'ta Bornheim semtindeki çocuk kütüphanesinde açılmış, büyük ilgi görmüş, Türkiye'de de gazete haberi olarak duyurulmuştu. [...] 1990 yılında Redhouse Yayınları tarafından yayımlanan Bilmecelerle ABC isimli kitabı 1994 yılında yirmi beş ülkeden iki yüz otuz dört sanatçının katıldığı Belgrad II. Altın Kalem Bienali'nde Can Göknil'e Diploma Ödülü'nü kazandırır. [...] 1999 yılında Bulgaristan'ın Gabrova şehrinde düzenlenen 14. Gabrova Bienali'nde büyük ödül olan Altın Ezop'u kazanır (Erten, 2008, s. 207-210).

İlerleyen yıllarda uluslararası platformlarda Türkiye'yi temsil etmeye devam etti:

2010 yılında Hans Christian Andersen ödülü için ülkemizden aday gösterildi. [...] Ayrıca İsveç hükümeti tarafından her yıl verilen ve çocuk kitaplarının Nobel'i sayılan ALMA 2015 için (Astrid Lindgren Memorial Award) Çocuk ve Gençlik Yayınları Derneği tarafından Türkiye adayı seçildi (cangoknil.com, —).

Göknil'in sanat yaşamında biriktirdikleri, pastel renkler, pembe, maviler, akkızlar, karakızlar, tanrıçalar, ağaçlar, zürafalar, kadınlar, muskalar, naif ama derin resimler, geçmişten gelen arayışları olan figürlerdir (Güner Tuzcular, 2019, 6 Mart). Bu figürler çocuksu bir atmosferde resimli kitaplarda kendine yer bulur. Göknil bu durumu şöyle anlatıyor (kişisel görüşme, 2023, 15 Aralık):

Benim üniversite eğitimim 1966 yılında başladı. O devirde güzel sanatların resim bölümünü seçtim, bugün de bu seçimimden memnunum. Bu nedenle sadece kendi kitaplarımı resimliyorum. Çünkü illüstratör değilim. Bir noktada sanatımı çocuklarla paylaşmak istemişim çünkü ruhumun çocuksu olduğunu ve görsellikle çocukla iletişime geçmenin benim için kolay olduğunu deneyimlemiştim.

### **Göknil'in Dünyası ve Figürleri**

Resimli kitaplar, hikâyelere değer veren ve resimlerinde muhakkak bir hikâyeyi anlatmaya çalışan sanatçılar için önemli bir beslenme kaynağı oluşturmakta olup ana çalışma alanı resim sanatı olan Göknil için bir nevi arka bahçedir (Erten, 2018, s. 216). Bazı çizerler kendilerini araştırma materyalleriyle çevrelemeyi ve böylelikle kendilerini konunun merkezine çekmeyi tercih ederler (Selby, 2022, s. 174). Göknil de bu çizerlerden olup kendi hikayelerini yazmadan önce bolca araştırma yapar, konuya yönelik malzemeler toplar ve konuları doğal akışları içerisinde ele alır. (Erten, 2018, s. 226). Resimli bir kitabın tasarımı, sanatçısının yorumu ve anlatı arasındaki etkileşimle şekillenir. Kompozisyon, denge, çeşitlilik, vurgu, renk, çizgi, doku, perspektif, sanatçının kitapta gerçekle-

şenlerin ritmini ve ruh halini yakalaması için kullandığı tasarım öğeleri olup, hayal gücü ve yaratıcılık aracılığıyla hikâyenin çekirdeği resimli kitabın özünü dönüştürür (Cummins, 1992, s. 8). Sosyal inşacı sanat görüşüne göre sanatçının kendi geçmişinden hareketle, anlamlandırma pratiğinde sanatçı, deneyimlerini yaratıcı hayal gücünden yola çıkarak, yapılandırır ve insan deneyiminin farklı boyutlarına göndermeler yapan etkileyici bir metin ortaya çıkarır (Kubacki ve O'Reilly, 2009, s. 57). Göknil'in literatür taraması yaptığı evrede ilgisini çeken pek çok konu zaman içerisinde sanatçının resimlerinde yer alırken çalışmalarını araştırmalarından ayrı değerlendirilemez (Erten, 2018, s. 216).

Bassa ve Ural'a göre (2022) Göknil, çocuklar için resimlediği kitaplarında, sert vurgulu çizgiler yerine, ana hatları ve geçişleri yumuşak çizgiler ve suluboyalar kullanır. 1993 yılında yayımlanan Komşu Teyzenin Kedileri isimli kitabında serbest bir biçimde yerleştirilen figürler kompozisyonu doldurur. Karakterlerin tasvirleri sıradanlıktan uzak Göknil'in yorumlamasıdır (Bassa ve Ural, 2002, s. 33).

Göknil'in resimli kitaplarını her yazıyor hem de kendi resimliyor oluşu onu tüm süreçlerin merkezine yerleştirmektedir. Bir resimli kitabın ortaya çıkması birden fazla aktörün iletişiminin çıktısıdır. Editör, alan uzmanı, dağıtımçı, matbaa sorumlusu gibi meslek gruplarından kişiler kitabın okuyucuya ulaşma sürecinde rol alır. Resimli kitaplarda yazar ve çizerin benzer bir yaklaşımla senkronize bir birliktelik oluşturması anlatının olanaklarını genişletmektedir. Göknil'in yazar ve çizer oluşu sürece başka bir zihni dahil etmeden metin ve imgelerin Göknil'in kurguladığı biçimde yan yan gelmesini sağlar.

Yazar-çizer kavramı eşit veya farklı becerilerle yazma ve resimleme işini bir kişinin gerçekleştirmesidir (Mallan, 2018, s. 12). Göknil hem yazma hem resimleme halini şu sözleriyle anlatmaktadır (kişisel görüşme, 2023, 15 Aralık):

Bence insan kendi yazdığını daha kolay resimler. Zaten resim yaşamınızın merkezindeyse yazarken resim kareleri zihinde beliriyor. İşe başlarken önce beynimde kurgularım kitabı. Sonra özet yaparım

yazarak. Ondan sonra aklımdaki resimleri kâğıt üzerinde canlandırırım. Sonra metni yazarım ve sayfalara yerleştiririm ve eksik kalan resimleri tamamlar tekrar tekrar okur, düzeltmeler yaparım. Bir resimli kitap yaklaşık altı ayımı alıyor.

Çizerler kendilerini konulara ışık tutan görsel uygulayıcılar olarak kültürel girişimin bir parçası olarak düşündükleri takdirde illüstrasyonlar yirmi birinci yüzyılda kültür çalışmalarında büyük bir rol oynayabilir (Doyle, Grove ve Sherman, 2018, s. 257). Metinlerden hareketle imge oluşturma süreci toplumun köklerini de tanımayı gerektiriyor olup çizerin iyi iletişim kurmak için evrensel olarak geçerli olana da aşına olması gerekmektedir (Eisner, 2008). Göknil yapıtlarında mitoloji, efsaneler, halk masalları, inançlar gibi konuları işleyerek, sanat dünyamızda yeni kapıları aralarken medeniyet ve kültür tarihlerini birleştirerek izleyicilere resimlerini tek tek izlerken bütünü de yakalama fırsatı sunmaktadır (Erten, 2018, s. 71). Göknil'in Türk masal ve tekerlemelerinin kültürel mirasından yararlandığı resimli kitaplarından biri Çatlak Hasan'dır. Kitap kafiyeli diyaloglarla sözlü hikâyeye anlatım geleneklerini ve folkloru tanıtan bir kitaptır (Veryeri-Alaca, 2017, s. 385).

Göknil kültürümüzden temaları uluslararası boyuta da taşıyarak çeviriler aracılığıyla dünyanın farklı yerlerinden çocukların dünyasına konuk olarak evrenseli yakalamıştır. Bu durumu Göknil şöyle ifade ediyor (kişisel görüşme, 2023, 15 Aralık):

(...) Aslında çocuk dünyası her yerde aynı bence. Çeviri kitapların dünya ülkelerinde paylaşıyor olması bunu gösteriyor. Dünya çocuklarının birbirlerinin kültürlerini tanınması da çok değerli bence. Örneğin tekerlemelerimizden esinlenerek Çatlak Hasan, bil-mecelerimizden esinlenerek Kurtçuğun Hayvan Bil-meceleri adlı kitaplarım var. Bir de Dev Tavşan var, gökkuşağıyla ilgili inanç hakkında. Bu gibi bize has özellikler de yabancı yayıncıların dikkatini çekiyor. Yurt dışında tanınmanın yolu ise uluslararası fuarlarda sergilenerek gerçekleşiyor. Şimdi internet ve ajanslar da var. Eski günlerde kitaplarımızı yüklenip yollara düşerdik.

Yaratıcılık dünyayı özgün bir biçimde kavrama, olaylar arasında bağlantılar kurma, gizli konfigürasyonları keşfetme, çözüm ve sonuçlar ortaya çıkarma yeteneği ile ayırt ediliyor olup temelde düşünmek ve üretmekten oluşan iki süreci içerir (Male, 2018, s. 222). Dünyayı kavrama eylemi öncelikle bakma ile başlar. Çizerler için bakmak, çizim yoluyla görmeyi öğrenme etkinliği olup bu eylem her bir sanatçının görsel kelime dağarcığını besleyerek, benzersiz kimliğini yavaş yavaş ortaya çıkarır (Salisbury, 2008, s. 25). Görsel yaratıcılığı ortaya çıkaran sanatçının gözü, bakışı olup aynı natürmordu çizen iki sanatçı bambaşka temsiller ortaya koyacaktır (Cummins, 1992, s. 8-9). Gözlem yapmak görmeyi öğrenmek çizerin eğitiminin bir parçası olup, gözlem yoluyla görsel not alma bir mekâna, yer duygusuna, atmosfere, karaktere ambiyansa yönelik referanslar sağlamaktadır (Male, 2018, s. 122). Sanatçıların kişisel meşguliyetlerinin, gözlemlerinin, tutkularının depolandığı eskiz defterleri ise bu noktada her şeyin mayalandığı alanlardır (Salisbury, 2008, s. 25).

Göknül bir resimli kitap sanatçısının kendinden yola çıkarak özgün tarzını oluşturabilmesi konusundaki görüşlerini şöyle ifade ediyor (kişisel görüşme, 2023, 15 Aralık):

(...) Artık illüstrasyon dersleri veriliyor bazı üniversitelerimizde. Ama en önemlisi kişinin ruhu, çünkü kimse kimseye benzemiyor. Çocuklar için çizdiğiniz zaman içindeki çocuğu yansıtmayı hiç düşündünüz mü? Sizi herkesten farklı yapan özelliğiniz, kendi ruhunuz, yani karakteriniz, onu keşfedin, o çerçevede düşünün desenleri çizerken. Örneğin bir elma çezecekseniz eğer, o elmanın tadından alacağınız haz, elmaya renk ve biçim versin, çocuk gibi algılayın elmayı. Elma deseni tadıyla birleşsin. Bu benim yolum, illüstratör değilim, ressamca resimliyorum ama sadece kendi yazdıklarımı. Bir kez ayrıcalık yaptım, o da Nazım Hikmet'in Sevdalı Bulut masalıydı. O masalı okuyunca ruhumda hissettim resimleri.

## Sonuç

Resimli kitapların ilk örnekleri sayılabilecek mağara resimleri, günümüz resimli kitaplarına biçimsel yönleriyle doğrudan benzerlikler de üretim süreçleri açısından benzerlikler taşımakta olup amaç daima mevcut malzemelerle hikayelerin görsel olarak yaratımıdır (Kiefer, 2008). İster yüzyıllar öncesine ait bir halk masalı ister çağdaş bir hikâye olsun sanatçının imgeleri hikâyeyi canlandırarak kitaba karakter ruh hali ve duygu katar (Cummins, 1992, s. 8-9).

Can Göknil, 1970'lerden bugüne Türk sanat dünyasının içerisinde daima üreterek kalmasının yanı sıra eserlerindeki konu ve kavram bütünlüğünü korumayı başaran ender sanatçılardan biridir (Erten, 2018, s. 9). Göknil resimli kitaplarıyla yalnızca Türk kültürünü geleceğe taşımakla kalmamış aynı zamanda evrensel sanat diliyle farklı coğrafyalara da tanıtmıştır. Sanatsal vizyonu ve çabalarıyla ülkemizde var olmayan bir alanın öncülerinden birisi olmuştur.

Sanatçının illüstratif dili, renk kullanımları çocukların hayal güçlerini geliştirirken, yetişkin okuyucuları ise tüm naifliğiyle sarmalayarak çocukluğun dünyasına dahil olup iyi oluş hallerini arttırmalarını sağlar. Sanatçıların yaşamından, deneyimlerinden, tekniklerinden damıtılarak ortaya çıkardığı eserler yalnızca kendilikleriyle değerlendirilemezler. Sanatçı ve üretim süreçlerine eşlik eden durumlar arasında simbiyotik bir ilişki vardır. Bu süreçlerinin arkasında sanatçıların beslendikleri kaynaklar, yaşam deneyimleri bulunmaktadır.

Sanatçıların bireysel olarak yakınlık duyduğu meseleler, merakları, ilgi alanları, artistik repertuarlarıyla birlikte harmanlanmayı bekler. Göknil farklı kültürlerle kurduğu temasları, teknik ve teorik olarak edindiği becerileri resimli kitaplarında sergiler. Sanatsal üretim pratiklerinin dijitalleştiği günümüz atmosferinde, sanatçılar teknik olanakların sağladığı konfor içerisinde üretimleri gerçekleştirirler de arka bahçeleri ve biriktirdikleri bu üretim süreçlerinde özgünlüğü yakalamanın halen yegâne yoludur.

Yapılan bu çalışmayla resimli kitap alanında çalışmalarını sürdürmek isteyenlere Göknil'in yaşamı ve eserleri gözler önüne serilerek resimli kitap resimleme süreçlerinin doğası hakkında da

bir bakış sunulmuştur. Can Göknil ve resimli kitapları hakkında yürütülen bu çalışmayla sanatçının resimli kitaplarla kurduğu ilk temastan günümüze değin, değışen üretim dinamikleri, sanatçı kimliğinin bu süreçteki rolü yapılan çevrimiçi yarı yapılandırılmış görüşme aracılığıyla ortaya konulmuştur. Çalışma, Göknil'in resimli kitapları üretme sürecinde karşılaştığı zorlukları, ilham kaynaklarını, kültürümüzle kurduğu ilişkiyi, Türkiye'deki resimli kitap alanındaki gelişmelerdeki rolünü anlamamıza yardımcı olmuştur.

**Kaynakça**

- Alpöge, G. (2002). New trends in children's literature in Turkey today. *Bookbird: A journal of international children's literature*, 40(1), 27-30. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/new-trends-childrens-literature-turkey-today/docview/216114084/se-2>
- Bassa, Z. ve Ural, S. (2002). Children's book illustrations in turkey today (eight representative artists). *Bookbird: A journal of international children's literature*, 40(2), 32-34. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/childrens-book-illustrations-turkey-today-eight/docview/216111598/se-2>
- Beckett, S. (2012). *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. Routledge.
- Bishop, R. ve Hickman, J. (1992). Four or fourteen or forty: Picture books are for everyone. S. Benedict ve L. Carlisle (Ed.), *Beyond words: Picture books for older readers and writers* (s. 1-10). Heinemann.
- Brenner, R. (2011). Comics and graphic novels. S. Wolf, K. Coats, P. Enciso ve C. Jenkins (Ed.), *Handbook of research on children's and young adult literature* (s. 256-274). Routledge.
- cangoknil.com. (\_\_\_\_). Can Göknil hakkında. <https://cangoknil.com/can-goknil-hakkinda/>
- Cummins, J. (Ed.). (1992). *Children's book illustrations and design*. Applied Design.
- Demir, H. (2019). Türkiye'de illüstrasyon tasarımını dönem farkı ve teknolojik gelişmelerin etkileri üzerinden incelemek. *Ulakbilge*, 36, 389-397. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1568585424.pdf>
- Doyle, S., Grove, J. ve Sherman, W. (2018). *History of illustration*. Bloomsbury.
- Eisner, W. (2008). *Graphic storytelling and visual narrative*. WW Norton.
- Erten, O. (2018). *Can Göknil: Yaşamı ve sanatı*. Bozlu Art Project.

- “Güleç Çakmak, H. ve Gönen Sofuoğlu, M. (1997). 1974-1993 yılları arasında Türkçe basılmış olan resimli öykü kitaplarının resimlendirilme ve fiziksel özellikleri yönünden incelenmesi. *Türk kütüphaneciliği*, 11(1), 42-53.
- Güner Tuzcular, I. (2019, 6 Mart). Can Göknil ile söyleşi. Pazartesi14. <https://pazartesi14.com/2019/03/06/can-goknil-ile-soylesi>
- Kiefer, B. (2008). What is a picturebook, anyway? The evolution of form and substance through the postmodern era and beyond. L. Sipe ve S. Pantaleo (Ed.), *Postmodern picturebooks play, parody, and self-referentiality* (s. 9-21). Routledge.
- Kubacki, K. ve O'Reilly, D. (2009). Arts marketing. E. Parsons ve P. Maclaran (Ed.), *Contemporary issues in marketing and consumer behaviour* (s. 55-72). Butterworth-Heinemann.
- Kurkjian, C. ve Vardell, S. (Ed.). (2010). Can Göknil. *Bookbird: A journal of international children's literature*, 48(2), 50.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2018). Introduction: Picturebook research as an international and interdisciplinary field. B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge companion to picturebooks* (s. 1-8). Routledge.
- Male, A. (2018). The power and influence of illustration: Achieving impact and lasting significance through visual communication. Bloomsbury.
- Mallan, K. (2018). Author-illustrator. B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 11-18). Routledge.
- Moebius, W. (2017). Six degrees of closeness in the picture book experience: Getting closer. P. Nodelman, N. Hamer, M. Reimer (Ed.), *More words about pictures: Current research on picturebooks and visual/verbal texts for young people* (s. 30-43). Routledge.
- Nikolajeva, M. ve Scott, C. (2006). *How picturebooks work*. Routledge.

- Op de Beeck, N. (2018). Picture-text relationships in picturebooks. B. Kümmerling-Meibauer içinde, *The Routledge companion to picturebooks* (s. 19-27). Routledge.
- Özsu, A. C. (2017, 22 Mart). Anadolu kültürü ile düş gücünün birleşimi. *Artfulliving*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/anadolu-kulturu-ile-dus-gucunun-birlesimi-i-11197>
- Polat, R. (2015, 9 Mart). Sanatın “iyilik tanrıçası”. *Sanatatak*. <https://www.sanatatak.com/sanatin-yilik-tanricasi/>
- Rémi, C. (2017). *Wimmelbooks*. B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge companion to picturebooks* (s. 158-168). Routledge.
- Salisbury, M. (2008). The Artist and the Postmodern Picture book. L. Sipe ve S. Pantaleo (Ed.), *Postmodern picture books play, parody, and self-referentiality* (s. 22-40). Routledge.
- Sarıyüce, H. L. (2012). Türk çocuk ve gençlik edebiyatı ansiklopedisi. *Nar Edebiyat*.
- Selby, A. (2022). *Editorial illustration: Context, content and creation*. Bloomsbury.
- Veryeri-Alaca, I. (2017). *Multimodal children’s books in Turkey: Illustrated books and picture books*. Routledge.
- Wolf, S., Coats, K., Enciso, P. ve Jenkins, C. (Ed.). (2011). *Handbook of research on children’s and young adult*. Routledge.

## Gelenekten Çağdaş Kanvasa: Video Sanatı ve Nil Yalter

Semra Ay<sup>1</sup>

### Giriş

Video form görsel görüntülerin elektronik olarak yakalanıp kaydedilmesi, işlenmesi, depolanması ve oynatılması fonksiyonlarının yapılabildiği bir ortamı ifade etmektedir. Video formatında, hareketli görüntünün ilk üretim biçimlerinden olan filmin kimyasal işlemlerle yaratılmasının aksine, görüntüler gerçek zamanlı olarak veya daha sonra görüntülenmek üzere üretilmiş bir ürünlere dönüşmüştür. Özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısında etkin bir şekilde gündeme gelen bu format, 1940'ların başında yayın kameralarının kullanımıyla televizyon setlerinde yerini almış ve o tarihten bu yana gelişimini sürdürmüştür. Videonun teknik anlamda gelişimi büyük ölçüde teknolojiye bağlı olmuştur, medya endüstrisinde yaşanan videonun yüklenişinin ardından sanatçılar tarafından kullanılarak sanat alanında gelişme göstermiştir. Buna paralel olarak erişilebilirlik meselesi de ortaya çıkmaktadır, video teknolojisi ilerledikçe, göreceli üretim maliyetleri yıllar içinde azalmıştır (Meigh-Andrews, 2014, s. 6). İletişim aracı olarak kullanılmasının yanında, video 1960'lı yılların sonunda bir sanatsal ifade biçimine dönüşmüştür. Kitle iletişim araçlarındaki videonun rolünün aksine, video sanatında ticari hedeflerden daha uzak, sanatçılar videonun bir ortam olarak doğasını işleyerek zaman, hareket, algı ve gerçeklik gibi temaları keşfetme olanağı yakalamışlardır. Özellikle taşınabilir kameraların üretilmesiyle birlikte teknik olarak erişilebilir olmuştur. Marshall'a göre (1995, s. 33);

1965 yılında Sony Şirketi, portapak adı verilen taşınabilir bir kamera kayıt ünitesini tüketici pazarına sundu. Koreli sanatçı Nam Jun Paik, bu ilk makinayı New York'ta satın aldı. Bu tarih, sanatçıların videodan yararlanma sürecinde öne çıkmıştır ve bunun öne çıkışının nedenleri oldukça açıktır. Yayın endüstrisindeki yıllarca süren ilerleme sonunda, televizyon yapım teknolojisi, birdenbire yayıncılık dışı kullanıcılar için de elde edilebilir oldu.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü, ayaysemra@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0965-9488

Bununla birlikte farklı ülkelerde yansımaları görülmüş, medya ve disiplinler arası üretimde yeni biçimlerinin yaratılmasında video önemli bir rol üstlenmiştir. Sanatçılar işlerini deneysel çalışmalar ve malzemeye özgürleştirerek paradigma değişimini sağlayan uluslararası sanat hareketi Fluxus kapsamında videoyu etkin kullanmışlardır. Nam June Paik, Bill Viola ve Pipilotti Rist gibi sanatçılar, anlatı, soyutlama ve enstalasyonla deneyler yaparak geleneksel görsel sanat biçimlerine meydan okumak için videoyu bir üretim biçimine dönüştürmüşlerdir. Bu yaklaşıma ek olarak, 1970'li yılların siyasi ve felsefi güçlerinden biri olan feminizm, sanat dünyasının içinde ve dışında eşit haklar, kendini tanımlama, kişisel ve ev içi içeriğin kamusal meselelere dahil edilmesi ve etkili konuşma ve eyleme erişim peşinde olmuşlardır (Straayer, 1985, s. 8). Teknolojik imkanların gelişme ve siyasi-sosyal yaklaşımların yansımaları ülkelere göre farklılık göstermiştir. Feminist sanat akımının da etkisiyle, sanatçılar özellikle kadın sanatçılar için açılan yeni bir nefes alanı olmuştur. Böylelikle, yeni araçlarla sanatçıların kendi ideolojilerini, fikirlerini veya eleştirilerini ifade ettikleri bir yapı imkânı ortaya çıkmıştır. Türkiye’de video sanatı üzerine çalışmalar 1990 sonrası belirginleşirken, bu alanda video performans özelliği ile “Göbek Dansı” eseriyle Nil Yalter 1974 yılında öncü olarak görülmektedir. Bu çalışma, video sanatının tarihsel gelişimi ile dünya genelinde üretilmiş örnekleri üzerinden bir bağlam oluşturarak video sanatı alanında anlatı, soyutlama ve enstalasyon gibi farklı yaklaşımlar kullanarak eserler üreten Nil Yalter’in sanatsal yolculuğunu incelemektedir.

### **Video Sanatı ve Tarihi**

Hareketli görüntünün tarihine bakıldığında her ne kadar 1960’lı yıllar bir kırılma noktası olsa da ilk denemeler Sürrealist ve Dadaist sanatçılar tarafından yirminci yüzyılın başlarında verilmiştir. Geleneksel sanata, burjuva değerlerine ve yaşam tarzına tepkisel olarak ortaya çıkan bu akımlar, materyal ve medyalar üzerine deneysel çalışmalar yürüterek bir arayış içinde olmuşlardır. “Bir sanat yapıtında birkaç anlatım aracının birleşimi, tam ya da kapalı ve alt (ya da ilk) düzeyde birbirinden kesinlikle ayrılmış örüntüler arasında, ikinci yapısal düzeyde bir ilişki kurulmasıyla değerlenen biçimsel bir aygıt sağlar” (Arnheim, 2010, s. 165).

Sürrealist eserler (film, sanat, yazılı eserler) sırasızlık, sürpriz unsuru ve beklenmedik yan yana gelişler içermiştir. Video, görsel-işitsel materyallerin artmasıyla birlikte özellikle televizyonun 1950'li yıllarda altın çağını yaşadığı dönemde, bir araç olarak eğlence ve tüketim kültürünün önemli bir unsuruna dönüşmüştür, çünkü hikâye aktarım ve anlatı dilinin dönüştürücü öğelerinden biri haline gelmiştir. Marshall McLuhan'ın "medium is the message" (araç mesajdır) ifadesi, bir iletişim aracının (medya) sadece içerdiği mesajla değil, o aracı kullanmanın toplum üzerinde yarattığı etkilerle anlaşılması gerektiğini savunmaktadır. Video, televizyon ile küçük ölçekte evlerin bir odasından kitlelere genişleyen bu yapıya dönüşmüştür. Yıllar içindeki farklı ortamlarda denemeler alana yeni bakış açıları geliştirmeyi sağlamıştır. Amerikalı film yapımcısı Stan Van Der Beek tarafından "Expanded Cinema" yani "Genişletilmiş Sinema" terimi ortaya atılmıştır. Bu yaklaşım 1960'ların ortalarında, sanatçılar ve film yapımcıları tarafından izleyici için daha katılımcı roller yaratarak seyirci geleneklerine meydan okuyan temel oluşturmuştur (Tate, \_\_\_\_a). Böylelikle sinema salonların dışına çıkıp sanat galeriler, müzeler, depolar, açık hava gibi farklı ortamlar içinde yani özel ve kamusal alanlarda gösterim imkânı bulup çoklu ekran veya projeksiyon gibi araçlarla farklı deneyim yaratması amaçlanmıştır.

II. Dünya Savaşı sonrası kuşakta, toplumsal olaylara karşı oluşan hareketlerin temelinde savaş karşıtlığı, tüketim kültürü eleştirisi, hak savunuculuğu ve kapitalizm eleştirileri üzerine kurulmuştur. Bu kuşakla birlikte, eleştirel ve deneysel yaklaşımlar özellikle sanat üretiminde yeni akımların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sosyal ve kültürel alanda bu denli gelişmeler yaşanırken iletişim alanında videonun izleyiciyle buluştuğu televizyonsa sanatçıların kitle iletişiminin eleştirisini getirdikleri en önemli sembollerinden biri olmuştur. Video yavaş yavaş deneyim alanı olan sinema salonundan evlere girerek günlük yaşamın bir parçası haline dönüşmüş, 1950'lerde ise kişilerin evlerinin bir parçasına dönüşen bir zevk olmuş, 1960'lı yıllarda insanların evlerine canlı yayımla astronotun yürüyüşü gelirken, 1970'li yıllarda ise Vietnam Savaşı görüntülerini oturma odalarında izlenir hale dönüşmüştür (Weise ve Weynand, 2007, s. 1). Sanat biçimleri teknolojik ve teknik gelişmelerden etkilenmiştir. Sanat, toplumsal olgu ve teknoloji arakesitinde kendine üretim alanları açmış, video sanatı özellikle

yirminci yüzyılın ikinci yarısında önemli bir yer edinmiştir. Kit- le iletişim aracı olarak televizyonun rolünün ön plana çıkması, fiziksel olarak kolaylık sağlayan taşınabilir kamera olanaklarının artmasıyla birlikte görüntü ve sesin erişilebilirliği sanat ekosiste- minde yeni bir keşif alanı yaratmıştır. “Birilerinin alternatif video uygulaması tarihini sınıflandırması gerektiği gibi bazı düşünce- lere de karşı olunmuştur. Bazı çalışmalar, toplumsal propaganda çalışmalarından, sanatçılar tarafından ‘alternatif’ bir psikoterapi olarak kullanılan videoya kadar, uygulamalar ve etkinliklerin ge- niş bir alanını kapsar” (Marshall, 1995, s. 37).

Portapak adındaki taşınabilir kameranın Sony tarafından sektöre girmesiyle birlikte yayın teknolojisi tek bir mekân içinde büyük yapıların dışına çıkarak satın alınabilir ve taşınabilir bir formda dönemin sınırlarını yeniden çizmiştir. Video sanatı ise asıl ivme- sini 1970’ler ve 1980’lerde kazanmış, 1960 yılında George Maciu- nas tarafından kurulan Fluxus, belirli bir stil yerine paylaşılan bir tutumla tanımlanan uluslararası bir sanatçı ve besteci ağı olarak oluşturulmuştur. Bu dinamik sosyal, ekonomik ve kültürel deği- Őim döneminde, birçok yeni sanat biçimsel ve politik olarak radi- kal bir duruşu temsil etmiş, döneminde video ile çalışmaya baş- layan sanatçılar, Fluxism, performans sanatı, pop art, minimalist heykel, kavramsal sanat, avangart müzik, deneysel film, çağdaş dans, tiyatro gibi çok çeşitli disiplinler arası kültürel etkinlikler ve teorik söylemler üretmiştir (Meigh-Andrews, 2014, s. 2). De- neysel müzikte kök salan ve John Cage’den ilham alan Fluxus, çeşitli medyaları kullanarak ve mevcut malzemelerle spontane performanslar sahneyerek “kendin yap” yaklaşımını benimse- miştir (Tate, \_\_\_\_b). Fluxus sanatçısı Nam June Paik ise video sa- natı üretimiyle görsel kültür anlayışını sorgulayan ve değiştiren medya tabanlı sanatıyla videoyu bir sanatçı aracına dönüştürmüş- tür. Nam June Paik ve Bill Viola gibi sanatçılar, video sanatının hareketli görüntülerin, sesin ve performansın senkronizasyonu yoluyla karmaşık anlatıları ve duygusal manzaraları aktarma po- tansiyelini keşfetmede önemli rol oynamışlardır. Nam June Paik ve Wolf Vostell gibi ilk video sanatı öncüleri, ekipmanın kendisini manipüle ederek ve teknolojiye odaklanarak eserlerini üretmiş- ler ve Vostell bu yöneme “d’ecoll/age” adını vermiştir. Materyal olarak televizyon setleri, ekranın önünde kayıtsızca oturan ve eę- lendirilmeyi bekleyen pasif izleyiciyi kimliğini vurgulamak için

bantla kapatılıp, dikenli tellerle sarılarak ya da betona gömülerek bir anlatı geliştirmişlerdir (Siewert, 2020, s. 119). Video sanatı performanslarının geçici doğası, sanat eseri ile izleyicisi arasındaki geçici ve sürekli gelişen ilişkinin altını çizerek. Bu akışkanlık, her performans bağlamdan, izleyici etkileşiminden ve teknolojik gelişmelerden benzersiz bir şekilde etkilenebileceğinden, aracın sürekli olarak yeniden tanımlanmasına olanak tanımaktadır.

Özellikle kadın sanatçılar için, feminist temellere dayalı yeni kadın kimliğinin oluşturulmasında önemli bir rol oynayan video 60-70'li yıllarda elektronik ayna vazifesi görmüş ve de narsisizm kendini tanıma etkili bir yöntemle dönüşmüştür. Dolayısıyla sanatçılar kameranın önüne geçmekten sakınmamış, kendi bedenlerinden yola çıkarak önyargıları, batıl inançları ve klişeleri, gündelik hayattan kesitlerle oluşturdukları otobiyografik anlatımlarla, ironiyle ya da kavramsal bir estetikle ortaya koymuşlardır. Söz konusu beden; savaşımlardan yorulmuş, yaralanmış, seri üretim ve reklamların etkisiyle metalaşmış, hayatta kalmak için şekilden şekle girmiş, sarsılmış bir bedendir (Tezkan, 2009).

Feminist sanat akımının da etkisiyle sanatçıların özellikle kadın sanatçılar için açılan yeni bir nefes alımına dönüşen bu oluşum yeni araçlarla sanatçıların kendi ideolojilerini, fikirlerini veya eleştirilerini ifade ettikleri bir yapıya imkân tanımıştır. Feminizm, kolayca tanımlanabilecek veya sabitlenebilecek tekil bir söylem olmamakla birlikte başlangıcı on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başındaki kadın hakları hareketlerinin filizlenmesinden 1960'larda ve sonrasında kadın özgürlüğünün yükselişine kadar süren uzun bir süreyi kapsamaktadır (Jones, 2003, s. 2). 1970'li yılların siyasi ve felsefi güçlerinden biri olan feminizm, sanat dünyasının içinde ve dışında eşit haklar, kendini tanımlama, kişisel ve ev içi içeriğin kamusal meselelere dahil edilmesi ve etkili konuşma ve eyleme erişim peşinde olmuştur (Straayer, 1985, s. 8). Toplumda bilinç yükseltmeyi amaçlayarak elde ettikleri "kişisel olan politiktir" doktrini aracılığıyla, kadınlar hakkındaki aşağılayıcı stereotipler ve mitlerle mücadele ederek erkeklerin nesnellik iddiasına meydan okumuşlardır (Straayer, 1985, s. 8). 1960'larda,

haklar, öğrenci ve savaş karşıtı hareketlerin yükselişi ve küresel kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, yeni nesil sanatçılar ve görsel teorisyenler, imgenin özerk, kendi içinde içsel bir anlam ve değer barındıran bir kavram olarak uygulanabilirliğini sorgulamak için semiyotik teoriden yararlanmışlar, o dönemde ve sonrasında temsili ele almışlar; teorisyenler, temsili verili bir şey olarak kabul etmek yerine, onu motive eden psikik ve sosyal yapıları sorgulamaya başlamışlardır (Jones, 2003, s. 2). Değişen atmosferle birlikte kadınlar daha fazla ses çıkarmaya ve kadın sanatçılar daha görünür olmaya başlamışlar, geleneksel olana özellikle klişelere bir karşı duruşla kendi imgelerini yaratmaya ve sahiplenmeye başlamışlardır. 1970'lerde, video, geleneklere bağlı, erkeklerin egemen olduğu resim ve heykel alanlarının aksine, kadın sanatçılara belki de ilk kez erkek meslektaşlarıyla eşit bir zeminde çalışmaya fırsatı sunan bir araç olmuştur (Hanley, 2002, s. 311). Feminizm, görsel kültürde ve sanat tarihi, film teorisi, televizyon çalışmaları ve medyanın görsel odaklı kolları, yeni medya ve kültürel çalışmalar gibi ilgili disiplinlerde görsel imgeleri okumanın eleştirel modellerinin geliştirilmesinde merkezi bir rol oynamıştır (Jones, 2003, s. 3).

### **Türkiye'de Video Sanatı ve Nil Yalter**

Video, Melis Tezkan'ın da ifade ettiği gibi (2009) "sanat eserini, galerileri süsleyen dekoratif bir obje olmaktan çıkarp yeniden anlamlandırmayı ve geleneksel sanat üretimine eleştirel bir bakış açısı getir[ererek] kısa zamanda yaygınlaşan bir teknik olmaktan bir adım öteye gidip, gerçekliğe alternatif bir gerçeklik getirmeyi başarmıştır". Teorik olarak performans sanatı, sanat/yaşam ikilemini ortadan kaldırmanın, yani sanatı toplumsal alana taşımanın potansiyel bir yolunu sunmuştur. Pratikte bu durum genellikle tek benci içerik ya da performansı ya da belgelemeyi, öncelikle sanat olarak meşrulaştırıldığı bir galeri ortamında barındırma eğilimi nedeniyle baltalanmıştır. Ancak bu sınırlamalar disiplinin sosyo-kültürel ideolojisinin etkisini tamamen ortadan kaldırmamıştır (Straayer, 1985, s. 8). Kadın sanatçılar, sözlü metinleri yeniden görsel sanatların gündemine taşımış: Anlatı, politik didaktizm; sosyal eylem, bakım ve kontrol altına alma sorunlarıyla birlikte evsel alan; fiziksellik, kadın cinselliği ve en önemlisi, kadınların benlik iddiası gibi konuları ele almıştır (Straayer, 1985, s. 8). Video sanatı içinde bulunduğu ekosistemde uluslararası bir fenomen

olarak sınırları aşan bir geniş yelpazeyle disiplinler arası bir sanat pratiği olanağı sunmuştur. İlk üretim pratiklerinden itibaren kültürel etkilerden beslenmekle kalmamış, fikir ve yaklaşımlarla sınır ötesine taşınan bir forma bürünmüştür. Video sanatının kırılma noktalarına bakıldığında hareketli görüntünün üretilmesiyle birlikte sinema tekniklerinin gelişmesi, televizyonun kültürün bir parçası olması ve çağdaş dönemde ise akıllı telefon ve internet gibi araçlarla gelişen dijital dünya göz önünde bulundurulabilir. Bu kırılmaların Türkiye'ye yansımaları ile üretim pratikleri arasında güçlü bir bağlantı bulunmaktadır. Türkiye'de ilk düzenli televizyon yayını 31 Ocak 1968'te TRT ile başlamış, 1971 yılında paket yayın ve 1 Temmuz 1984 tarihinde renkli yayına geçilmiştir (Özçağlayan, 2000, s. 42). Kitlelerin ve sanatçıların ekran ile kurduğu ilişki de bu tarihsel gelişmelerle benzer düzlemde şekillenmiştir. Nil Yalter gibi yurtdışında yaşayan Türk sanatçılar ise ilk örneklerini daha önceki yıllarda vermiş olsa da Türkiye özelinde video sanatının asıl sınırları zorlayıp gündeme gelmesi ise 1990'ların ortalarından sonra oluşmuştur. Teknolojik gelişmelerle birlikte oluşan bu yeni atmosferi Nil Yalter şöyle özetmekte (aktaran Eda Berkmen, 2023, 18 Ocak):

Yeni teknolojiler, çokkültürlü bir gerillaya alternatif bir platform, özerk bir bölge sağlar. Sanat alanında bu yeni medyalardan yararlanarak, kültürel topografya üzerine çalışarak, yozlaşan bir toplumda yaşanan sanatçının bedenini işliyorum. Sanatçının bedeni toplumsal meselelerin bir vektörüdür: dijitalleşme, sanal formlar, sözcükler, hipermetinler, etkileşim... Ben bıçak sırtında bir kadın şamanım. Mesajlarımı üzerine yazdığım yüzey, kendi tenim. Tıpkı bir yılan gibi, geçtiğim yollara tenimin izlerini bırakıyorum.

Nil Yalter, feminist sanata katkıları, sosyal içerikli pratikleri ve videonun sanatsal bir mecra olarak öncü kullanımıyla tanınan, çağdaş sanatın ufuk açıcı figürlerinden biridir. 1938'de Kahire'de doğan Türk asıllı Yalter, 1960'larda Paris'e taşınmış ve burada disiplinlerarası pratiğini geliştirmiştir. Çalışmaları video, enstalasyon, çizim ve fotoğraf dahil olmak üzere çeşitli medyaları kapsar bir şekilde yer verirken ve genellikle bu unsurları yerinden edilme, göç, emek ve toplumsal cinsiyet temalarını araştıran multi-

medya enstalasyonlarında birleştirdiği eserler üretmektedir. “Bir araç olarak video, sanatçının kendi kelimeleriyle, ‘kapıları açtıran psikanalitik bir aynadır. İnsanlar bu medya aracılığıyla içlerini dökerler. Bu jest, belki de duyulacak olma beklentisinden öte, kendini duyma, bir anlamda ‘kendini gerçekleştirme’ umududur” (Tezkan, 2009).

Yalter’in sanatsal pratiği, marjinalleştirilmiş sesleri, özellikle de kadınların, göçmen toplulukların ve işçi sınıfı bireylerinin seslerini yükseltmeye yönelik derin bir bağlılıkla karakterize edilir. “Nil Yalter, Fransa’daki ilk sergisini Kasım 1973’te Paris Modern Sanat Müzesi’nde gerçekleştirdiği La Yourte – Topak Ev adlı göçebe evini temsil eden çadır aracılığıyla kadınlar için yeni bir ekonomi önermiştir” (Balaram, 2021, s. 156). Yalter’in feminist aktivistlerle işbirliği içinde ürettiği, dönüm noktası niteliğindeki işlerinden biri olan La Roquette, Prison de Femmes (1974), Paris’teki bir hapishanede bulunan kadın mahkûmların tanıklıklarını belgeleyen, farklı medyalar kullanarak kadının hapisane deneyimini yeniden inşa etmek üzerine bir anlatı yaratmışlardır.

Nil Yalter, 1974’te önemli bir adım atar ve Başsız Kadın veya Göbek Dansı adındaki ilk videosunu feminizm odaklı politik performans ile gerçekleştirir. Paris Modern Sanatlar Müzesinde sergilenen ve bugün farklı koleksiyonlarda yerini alan eser, geleneklerin baskısı altındaki kadına eleştirel bir ironiyle yaklaşır. Sanatçı, teknik olarak videoda sabit kamera açısıyla kendi bedenine tılsımlı yazılar yazar ve ardından bu bölgeyle göbek dansı yaparak izleyiciyi trajik-komik bir ayine tanıklık ettirir. 70’lerin video geleneğinin etkilerini taşıyan eser, kadın bedenini feminist bir ironiyle ele alır ve geleneksel yaşamın baskılarına karşı bir isyan niteliğindedir.

Yalter’in sanatsal pratiği, özellikle kadınlar, göçmen topluluklar ve işçi sınıfı bireylerinin seslerini yükseltmeye yönelik derin bir bağlılıkla şekillenir. Yalter, feminist aktivistlerle iş birliği içinde ürettiği dönüm noktası niteliğindeki işlerinden biri olan La Roquette, Prison de Femmes (1974) ile Paris’teki bir hapishanede bulunan kadın mahkûmların tanıklıklarını belgeler. Hapsedilmiş kadınların karşılaştığı kesişen baskıları eleştiren bu çalışma, video görüntüleri, el yazısı metinler ve belgesel unsurları iç içe geçirecek Yalter’in marjinalleştirilmiş öznelerin yaşam deneyimlerine olan

ilgisini ortaya koyar. Özellikle kadın ve göç temalarını ele aldığı birçok eseri vardır: “La Roquette, Kadınlar Hapishanesi (1974), Rahime’nin Öyküsü (1979), Les Rituels (1980-video performans), Ev kadınları, Çalışan Kadınlar (1981) bunlardan sadece birkaçıdır” (Tezkan, 2009). Sanatçı uluslararası birçok farklı Yalter, sanatsal pratiğinde kültürel kimlik, göç, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet gibi evrensel temaları işlerken, eserleri farklı coğrafyalarda geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Yalter’in işleri, Tate Modern (Londra), Centre Pompidou (Paris), Museum Ludwig (Cologne), MOMA (New York), Museum of Modern Art, ZKM (Karlsruhe), Galerist (İstanbul) ve Long Beach Museum of Art. (California) gibi prestijli kurumlarda sergilenmiştir, Art Collection Telecom, Colección Olor Visual, Reydan Weiss Collection ve Fundación Foto Colectania gibi pek çok özel koleksiyonda yer almıştır (nilyalter.com, \_\_\_\_).

Yalter, 10. Gwangju Bienali (2014), 15. Sharjah Bienali (2023), 13. İstanbul Bienali (2013) ve 60. Venedik Bienali’ne (2024) dahil olmuştur. Son dönem kişisel sergileri arasında 2019 senesinde Ludwig Müzesi, MAC-VAL, ve Hessel Müzesi’nde gerçekleşen sergileri, 2016 senesinde FRAC Lorraine ve ARTER’de gerçekleşen sergileri, 2012 ve 2010 senelerinde Centre Pompidou gerçekleşen sergileri sayılabilir. Eserleri, MoMa New York (2023), Palais de Beaux-Arts (2018), WIELS. The Absent Museum (2017), Tate Modern (2016), Centre Pompidou (2013, 2009), Long Beach Müzesi (2011), PS1 MOMA (2008) ve CGAC Santiago de Compostela (2007) başta olmak üzere pek çok kurumda karma sergilerde yer almıştır. Nil Yalter 2024 senesinde Venedik Bienali tarafından Altın Aslan Yaşam Boyu Başarı Ödülü’ne layık görüldü. (Galerist, \_\_\_\_).

Sanatçı ürettiği işlerinde farklı disiplinlerden kişilerle işbirliği yapmış özellikle sosyolojik boyutlarını araştırarak farklı formlarla materyaller kullanarak fotoğraf, resim, video ya da nesnelere işleyerek kullanmış, elindeki teknoloji ve tekniği aktarmak istediği fikirleri, görüşleri ve eleştirileri birleştirerek bir bütüne dönüştürüp kendi dilini oluşturmuştur.

### Sonuç

Videonun hem teknolojik hem de sanatsal gelişimi, tarihsel bağlamda çeşitli toplumsal, kültürel ve teknik ilerlemelerle paralel olarak şekillenmiştir. Video, başlangıçta bir iletişim aracı olarak kullanılmış, zamanla sanatsal ifade biçimi olarak sanatçılar tarafından kendine geniş bir yelpaze oluşturmuştur. Teknik olanakların ilerlemesiyle birlikte, video taşınabilir forma kavuşmuş, üretim maliyetleri düşmüş, erişilebilirliği artmış ve kitle iletişimi üzerindeki etkisi daha da belirgin hale gelmiştir. Bu bağlamda video sanatı, 1960'lı yıllarda alternatif ve deneysel sanatın bir aracı olarak ortaya çıkmış; Nam June Paik, Bill Viola ve Pipilotti Rist gibi sanatçılarla küresel bir yankı uyandırmıştır. Feminizmin sanat üzerindeki etkisi, kadınların seslerini ve temsililerini güçlendiren dönüştürücü bir rol oynamıştır. 1970'lerden itibaren video sanatı, geleneksel sanat üretimine alternatif bir platform sunarak kadın sanatçılara özgürlük ve eşitlik adına yeni ifade alanları açmıştır. Türkiye'de ise video sanatı, Nil Yalter gibi sanatçılar aracılığıyla hem teknik hem de içerik açısından öncü bir konuma yerleşmiş, toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri ve sosyo-kültürel baskılar üzerine eleştirel bir bakış getirmelerine katkı sağlamıştır. Yalter'in çalışmaları, feminist perspektifle birleştirdiği disiplinlerarası yaklaşımıyla, kadınların sosyal statüleri, göçebelik ve kimlik gibi sosyolojik konularda eleştirel bir yaklaşımla üretimler yapmıştır. Bu bağlamda, video sanatı, sadece teknik bir ifade aracı olmaktan çıkarak, toplumsal meselelerin güçlü bir yansıması ve direniş aracı haline gelmiştir.

**Kaynakça**

- Arnheim, R. (2010). Sanat olarak sinema (Çev. R. Ünal Tamdoğan). Hil.
- Balaram, R. (2021). Counterpractice psychoanalysis, politics and the art of French feminism. Manchester University.
- Berkmen, E. (2023, 18 Ocak). Kayıt dışı. Argonotlar. <https://argonotlar.com/kayit-disi-nil-yalter/>
- Galerist. (\_\_\_\_). Nil Yalter. <https://www.galerist.com.tr/tr/artists/39-nil-yalter/biography/>
- Hanley, J. (2002). Women, art, and technology: A brief history. D. B. Fuller ve D. Salvioni (Ed.), Art, women, California 1950-2000: Parallels and intersections (s. 311-319). University of California.
- Horton, A. (2010). Ernie Kovacs & Early TV comedy nothing in moderation. University of Texas.
- Jones, A. (2003). Introduction: Conceiving the intersection of feminism and visual culture. A. Jones (Ed.), The feminism and visual culture reader (s. 1-8). Routledge.
- Marshall, S. (1995). Video: Teknoloji ve uygulama. L. Kılıç (Ed.), Video sanatı (s. 33-43). Hil.
- Meigh-Andrews, C. (2014). History of video art. Bloomsbury. [nilyalter.com](http://nilyalter.com). (\_\_\_\_). Biography. <https://www.nilyalter.com/biography.php>
- Özçağlayan, M. (2000). Türkiye’de televizyon yayıncılığının gelişimi. Selçuk İletişim, 1(2), 41-52.
- Tate. (\_\_\_\_a). Expanded cinema. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/expanded-cinema>
- Tate. (\_\_\_\_b). Fluxus. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>
- Siewert, S. (2020). Performing moving images: Access, archives and affects. Amsterdam University.
- Straayer, C. (1985). I say I am: Feminist performance video in the '70s. AAfterimage, 13(4), 8-12. <https://doi.org/10.1525/aft.1985.13.4.8>
- Tezkan, M. (2009). Gerçeklige alternatif bir gerçeklik : Nil Yalter videosu. <https://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-%20nil-yalter-video-su-turkish-by-melis-tezkan.html>
- Weise, M. ve Weynand, D. (2007). How video works: From analog to high definition. Focal.

## Notlar

A series of horizontal dotted lines for taking notes.



# İletişimin Özneleri

*İletişimin Özneleri*, bir yandan öznelere ve onların tikel katkılarına odaklanırken; öte yandan iletişimin Türkiye'deki akademik, pratik, sektörel ve diğer ilgili alanlardaki seyrinin tarihsel bir okumasını yaparak günümüz dinamiklerini anlamaya çalışanlar için bir kaynak sunuyor. *İletişimin Özneleri*'nin alanımızdaki emeklerin unutulmamasını sağlamasını ve bu çabaları bir kez daha hatırlatmasını, *öznelerin* görünürlüğünü artırarak alanyazındaki bilgi üretimine ve düşünsel birikime katkı sağlayacaklara ilham vermesini diliyoruz.



ISBN: 978-625-98251-7-5  
e-ISBN: 978-625-98251-6-8