



**1960 VE 1970 YILLARI ARASINDA HAYAT DERGİSİ
ÖZELİNDE TÜRKİYE'DE İMAJ ÜRETİMİ VE
DÖNEMİN SANAT PRATİKLERİYLE İLİŞKİSİ**

Mehmet Güzel KAYACAN

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2018

**1960 VE 1970 YILLARI ARASINDA HAYAT DERGİSİ
ÖZELİNDE TÜRKİYE’DE İMAJ ÜRETİMİ VE
DÖNEMİN SANAT PRATİKLERİYLE İLİŞKİSİ**

Mehmet Güzel KAYACAN

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Görsel Sanatlar Sanat Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir

2018

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĐÜNE

Mehmet Güzel KAYACAN tarafından hazırlanan 1960 ve 1970 yılları arasında hayat dergisi özelinde Türkiye’de imaj üretimi ve dönemin sanat pratikleriyle ilişkisi başlıklı bu çalışma 20.06.2018 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Dr. Öğr. Ü. Serenay ŞAHİN

(Danışman)

Üye

Doç. Düriye KOZLU İSMAİLOĞLU

Üye

Doç. Necla COŐKUN

ONAY

.../ .../ 2018

(İmza)

Prof. Dr. Nurullah UŐKUN

Enstitü Müdürü

...../...../2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Mehmet Güzel KAYACAN

ÖZET

1960 VE 1970 YILLARI ARASINDA HAYAT DERGİSİ ÖZELİNDE TÜRKİYE'DE İMAJ ÜRETİMİ VE DÖNEMİN SANAT PRATİKLERİYLE İLİŞKİSİ

KAYACAN, Mehmet Güzel

Yüksek Lisans-2018

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Ü. Serenay Şahin

Bu tez çalışmasında 1960 ve 1970 yılları arasında çokça göz önünde olan Hayat dergisi ele alınarak, Türkiye’de üretilen imajlar incelenecektir. Bu derginin imajları tüketim kültürü ve arzuya hitap eden imajlar olarak belirmektedir. Bu imajlar dönemin toplumsal ve sosyolojik altyapısını görünür kılmakta, Türkiye’ye yerleşmekte olan tüketim kültürünün oluşum sürecini gözler önüne sermektedir.

Buradan yola çıkarak birinci bölüm, arzu ve imaj kavramlarını Spinoza, Nietzsche ve Bergson üzerinden tartışmayı hedeflemektedir. Ayrıca bu bölümde arzu- imaj ve üretim -tüketim ilişkisi göz önüne alınarak bu kavramların bir arada nasıl çalıştığı saptanmaya çalışılacaktır.

İkinci bölümde, Türkiye’nin 1960 ve 1970 yılları arasında kitleleri yönlendirme ve manipüle etme araçları arasında olan imajlar Hayat dergisi özelinde incelenecektir. Birinci bölümde ortaya konan arzu ve imaj kavramları ile dönem Türkiye’sinin en önemli popüler kültür dergisi olan Hayat dergisinin imajları arasındaki ilişkiler saptanmaya çalışılacaktır.

Üçüncü bölümde ise bu ortaya çıkan imajların sanat pratikleriyle ilişkisi değerlendirilecektir. Sanatın, söz konusu dönemde bakış açısı, sanatçılar ve yapıtları üzerinden irdelenecek, Hayat dergisi bağlamında üretilen imajlar ile sanat yapıtlarıyla üretilen imajlar arasında ne gibi benzerlikler, farklar olduğu saptanmaya çalışılacaktır.

Dördüncü bölümde ise incelenen imajlar ve sanat pratikleriyle ilişkileri bağlamında elde edilen bulgular ışığında sanat yapıtı üretilecek ve araştırmamıza dair kendi bakış açımız sunulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hayat Dergisi, Arzu, İmaj, Beden, Nesne, Tüketim, Sinema



ABSTRACT

IMAGE CREATION IN TURKEY SPECIFIC TO THE “HAYAT” MAGAZINE BETWEEN THE YEARS 1960 AND 1970 AND ITS RELATIONSHIP WITH ART PRACTICES OF THE PERIOD

KAYACAN, Mehmet Güzel

Master’s Degree-2018

Department of Art and Design

Field of Visual Arts

Supervisor: Asst. Prof. Serenay Şahin

The purpose of this study is to analyze images created in Turkey by approaching the HAYAT magazine, which was in the limelight between the years 1960 and 1970. The images of this magazine appear to strike consumption culture’s and desire’s fancy. These images make social and sociological basis of the period visible and display formation process of the consumption culture which was establishing in Turkey.

From this point of view, chapter one aims to discuss desire and image concepts through Spinoza, Nietzsche and Bergson. Also in this chapter, desire-image and creation-consumption relationships will be taken into account and how these concepts work together will be determined.

In chapter two, images, which were among the tools of governing and manipulating masses in Turkey between 1960 and 1970, will be analyzed specific to the HAYAT magazine. The relationship between the desire and image concepts that have been presented in chapter one and the most important popular culture magazine of Turkey during the period will be determined.

In chapter three, the relationships of the created images with art practices will be evaluated. Art will be scrutinized in terms of the perspective of the period in question, artists and their artworks, and the similarities between the images created in

the context of the HAYAT magazine and the images created with artworks will be determined.

And in chapter four, artworks will be created in consideration of the findings from the analyzed images and their relationships with art practices, and our own perspective about our research will be presented.

Keywords: Hayat Magazine, Desire, Image, Body, Object, Consumption, Cinema



İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
ÖNSÖZ	xviii
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

ARZU-İMAJ İLİŞKİSİ

1.1. ARZU	3
1.1.1. Spinoza ve Arzu	3
1.1.2. Nietzsche ve Arzu	6
1.2. İMAJ	11
1.3. ARZU, İMAJ VE ÜRETME-TÜKETME İLİŞKİSİ	15
1.3.1. Üretim Güçlerinin Günlük Yaşama Yerleşmesi.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

1960 VE 1970 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE ORTAYA ÇIKAN İMAJLAR VE ÜRETİM-TÜKETİM İLİŞKİSİ

2.1. 1960 VE 1970 YILLARI ARASI TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DURUM	30
2.2. İMAJLARLA 1960-70 YILLARIN TÜRKİYE'Sİ VE TOPLUMSAL TİP	33
2.3. 1960-70 YILLARI ARASI HAYAT DERGİSİ.....	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960 ve 1970'LER TÜRKİYE'Sİ SANAT PRATİKLERİ:

ÖTE-İMAJLAR

3.1. 1960 VE 1970 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE SANAT ÜRETİMİ.....	90
3.2. ÖTE İMAJLAR.....	97
3.2.1. 1960 ve 1970 Yılları Arasında Türkiye'de Görsel Sanatlar.....	100
3.2.2. 1960 ve 1970 Yılları Arasında Türkiye'de Sinema	136

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATSAL BİR İFADE YÖNTEMİYLE “ÖTE İMAJ”

4.1. SANATSAL BİR İFADE YÖNTEMİYLE “ÖTE İMAJ”	145
SONUÇ	160
KAYNAKÇA.....	162



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Haber görseli, Hayat dergisi, 7 Temmuz 1966, s.19	40
Görsel 2: Kapak görseli, Hayat dergisi, 18 Ocak 1962	44
Görsel 3: Kapak görseli, Hayat dergisi, 9 Aralık 1965	44
Görsel 4: Kapak görseli, Hayat dergisi, 29 Şubat 1968.....	45
Görsel 5: Kapak görseli, Hayat dergisi, 12 Temmuz 1962	45
Görsel 6: Kapak görseli, Hayat dergisi, 25 Mayıs 1961	47
Görsel 7: Kapak görseli, Hayat dergisi, 1 Haziran 1961.....	47
Görsel 8: Haber görseli, Hayat dergisi, 10 Haziran 1960, s.12	48
Görsel 9: Haber görseli, Hayat dergisi, 8 Temmuz 1960, s.4	49
Görsel 10: Kapak görseli Hayat dergisi, 1 Temmuz 1960	50
Görsel 11: Orta sayfa görseli, Hayat dergisi, 14 Ekim 1960.....	50
Görsel 12: Haber görseli, Hayat dergisi, 5 Temmuz 1962, s.3	52
Görsel 13: Haber görseli, Hayat dergisi, 16 Kasım 1961, s.3	52
Görsel 14: Haber görseli, Hayat dergisi, 13 Eylül 1962, s.3	53
Görsel 15: Haber görseli, Hayat dergisi, 15 Kasım 1962, s.14.....	53
Görsel 16: Haber görseli, Hayat dergisi, 1 Ağustos 1968, s.23	54
Görsel 17: Hayat hikaye görseli, Hayat dergisi, 8 Nisan 1965, s.36.....	54
Görsel 18: Haber görseli, Hayat dergisi, 25 Haziran 1970, s. 7.....	56
Görsel 19: Haber görseli, Hayat dergisi, 2 Aralık 1965, s. 30	56
Görsel 20: Kapak görseli, Hayat dergisi, 27 Şubat 1963	58
Görsel 21: Haber görseli, Hayat dergisi, 1 Ocak 1961, s. 3	58
Görsel 22: Kapak görseli, Hayat dergisi, 1 Ocak 1961	59
Görsel 23: İş Bankası reklamı, Hayat dergisi, 1 Ocak 1961, s. 2.....	60
Görsel 24: Haber görseli, Hayat dergisi, 12 Temmuz 1962, s. 24	63
Görsel 25: Haber görseli, Hayat dergisi, 14 Aralık 1961, s. 9	65

Görsel 26: <i>Moda sayfası, Hayat dergisi, 13 Nisan 1961, s. 27</i>	66
Görsel 27: <i>Moda sayfası, Hayat dergisi, 5 Mart 1970, s.32</i>	67
Görsel 28: <i>Perilen reklamı, Hayat dergisi, 15 Ekim 1970, s. 14</i>	68
Görsel 29: <i>Kapak görseli, Hayat dergisi, 9 Mart 1967</i>	68
Görsel 30: <i>Kapak görseli, Hayat dergisi, 27 Ağustos 1970</i>	70
Görsel 31: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 5 Eylül 1963, s. 9</i>	73
Görsel 32: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 6 Temmuz 1961, s.25</i>	73
Görsel 33: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 7 Kasım 1963, s. 24</i>	74
Görsel 34: <i>Piyale reklamı, Hayat dergisi, 5 Ekim 1961, s. 14</i>	74
Görsel 35: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 1 Ağustos 1963, s. 25</i>	76
Görsel 36: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 1 Haziran 1961, s. 25</i>	76
Görsel 37: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 29 Ocak 1960, s. 11</i>	76
Görsel 38: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 8 Ağustos 1963, s. 17</i>	76
Görsel 39: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 18 Mart 1960, s. 19</i>	77
Görsel 40: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 7 Aralık 1961, s. 14</i>	77
Görsel 41: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 5 Ağustos 1965, s. 3</i>	78
Görsel 42: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 20 Temmuz 1961, s. 14</i>	78
Görsel 43: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 31 Ekim 1963, s. 9</i>	79
Görsel 44: <i>Hayat dergisi, 13 Nisan 1961, s.24</i>	79
Görsel 45: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 20 Mayıs 1960, s. 12</i>	81
Görsel 46: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 6 Mayıs 1960, s. 10</i>	81
Görsel 47: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 20 Şubat 1964, s. 9</i>	82
Görsel 48: <i>Ankara Makarnası, Hayat dergisi, 23 Mayıs 1963, s. 8</i>	82
Görsel 49: <i>Tama reklamı, Hayat dergisi, 31 Ekim 1968, s. 40</i>	83
Görsel 50: <i>Fruko reklamı, Hayat dergisi, 15 Ocak 1970, arka kapak</i>	83
Görsel 51: <i>Tekel reklamı, Hayat dergisi, 28 Mayıs 1970, s. 38</i>	84

Görsel 52: Pereja reklamı, Hayat dergisi, 30 Temmuz 1970, s. 17.....	84
Görsel 53: Philips reklamı, Hayat dergisi, 21 Aralık 1961, s. 25.....	84
Görsel 54: Binaca reklamı, Hayat dergisi, 1 Ağustos 1963, s. 2.....	85
Görsel 55: Zeki Triko, Hayat dergisi, 2 Temmuz 1964, arka kapak.....	85
Görsel 56: Nestle reklamı, Hayat dergisi, 6 Mayıs 1966, s. 8.....	85
Görsel 57: Saat reklamı, Hayat dergisi, 4 Mayıs 1967, s. 288.....	86
Görsel 58: Coca-Cola reklamı, Hayat dergisi, 1 Haziran 1967, s. 8.....	86
Görsel 59: Ruj reklamı, Hayat dergisi, 24 Ekim 1968, s. 41.....	86
Görsel 60: Hoover süpürge, Hayat dergisi, 24 Nisan 1969, s. 16.....	86
Görsel 61: Aytaç çocuk arabası, Hayat dergisi, 5 Haziran 1969, s. 32.....	87
Görsel 62: Fruko reklamı, Hayat dergisi, 4 Eylül 1969, s. 40.....	87
Görsel 63: Faber, Hayat dergisi, 26 Şubat 1970, s. 32.....	87
Görsel 64: Çorap reklamı, Hayat dergisi, 5 Kasım 1970, s. 46.....	88
Görsel 65: Yedigün, Hayat dergisi, 12 Kasım 1970, s. Arka kapak.....	88
Görsel 66: İpana, Hayat dergisi, 20 Haziran 1963, s. Arka kapak.....	88
Görsel 67: Samsun sigara, Hayat dergisi, 12 Şubat 1960, s. Arka kapak.....	88
Görsel 68: Kültür köşesi, Hayat dergisi, 20 Nisan 1965, 29.....	94
Görsel 69: Sanat eseri, Hayat dergisi, 2 Temmuz 1964, s: Orta sayfa.....	94
Görsel 70: Sanat eseri, Hayat dergisi, 22 Mart 1962, s. orta sayfa.....	94
Görsel 71: Sanat, Hayat dergisi, 2 Mart 1961, s. 4.....	95
Görsel 72: Sanat, Hayat dergisi, 3 Haziran 1965, s. 6.....	95
Görsel 73: Mona Lisa, Hayat dergisi, 29 Temmuz 1965, s. 9.....	95
Görsel 74: Sanat, Hayat dergisi, 18 Mart 1965, s.42,43.....	96
Görsel 75: Nuri İyem, Gecekondu Güzelleri, 1970.....	101

<http://sanatonline.net/guncel-sanat/kentlilesemeyen-kentliler>

- Görsel 76:** Nuri İyem, *Göç*, 1970..... 102
<http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1137&lang=TR>
- Görsel 77:** Fikret Otyam, *Anadolu Fotoğrafları* serisinden..... 103
<http://www.fikretotyam.com/cektigi-fotograflar/>
- Görsel 78:** Fikret Otyam, “Anadolu fotoğrafları” serisinden 104
<http://www.leblebitozu.com/surmeli-gozlu-anadolu-kadinlari-ile-sanatci-fikret-otyam/>
- Görsel 79:** Fikret Otyam, Tuval üzerine yağlıboya..... 105
<http://www.fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/123>
- Görsel 80:** Fikret Otyam, *Köylüler*, 1973..... 105
<https://line.do/tr/anadoluya-saygi-durusu-fikret-otyam/cnv/vertical?from=jh>
- Görsel 81:** Neşet Günel, *Toprak Adam*, 1974..... 106
<http://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1003>
- Görsel 82:** Neşet Günel, *Mola*, 1962..... 107
<http://www.arttv.com.tr/yazi/figuratif-turk-resminin-duayeni-neset-gunali-aniyoruz-arttvnews>
- Görsel 83:** Neşet Günel, *Baba - Oğul*, 1961, tuval üzerine yağlıboya 108
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=30&periodID=-1&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>
- Görsel 84:** Neşet Günel, *Kör Hasan'ın Oğlu*, 1962, Tual üzerine yağlıboya 109
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=30&periodID=-1&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>
- Görsel 85:** Nedim Günsür, Madenci, 1962, T.Ü.Y.B., “Nedim Günsür Retrospektif Sergisi” kitabından. 110
- Görsel 86:** Nedim Günsür, Gecekondu Yıkımı, 32X67 cm. T.Ü.Y.B., “Nedim Günsür Retrospektif Sergisi” kitabından 111
- Görsel 87:** Nedim Günsür, Damlar ve Bacalar, 1970, 59x49, T.Ü.Y.B., “Nedim Günsür Retrospektif Sergisi” kitabından..... 111

- Görsel 88:** Nedim Günsür, Sarı-Kırmızı Uçurtmalı Gecekondular, 22x29,5 cm.
T.Ü.Y.B., “Nedim Günsür Retrospektif Sergisi” kitabından..... 112
- Görsel 89:** Cihat Burak, Fantastik Şehir, 1962, T.Ü.Y.B. 135x195., Işıl Sapçı'nın
“Bizans'tan Osmanlı'ya Şenlikler, törenler ve Cihat Burak Resmine
yansıması” adlı tezinden..... 113
- Görsel 90:** Cihat Burak, Tabarin Bar, 1962, Kontrplak üzerine yağlı boya, 82x120.,
Işıl Sapçı'nın “Bizans'tan Osmanlı'ya Şenlikler, törenler ve Cihat Burak
Resmine Yansıması” adlı tezinden..... 114
- Görsel 91:** Cihat Burak, Başkomutan, 1969, T.Ü.Y.B., 100x100., Işıl Sapçı'nın
“Bizans'tan Osmanlı'ya Şenlikler, törenler ve Cihat Burak Resmine
Yansıması” adlı tezinden..... 115
- Görsel 92:** Abidin Dino, May 68 116
<https://www.wikiart.org/en/abidin-dino/may-68-1968/>
- Görsel 93:** Abidin Dino'nun tasarladığı Türkiye İşçi Partisi amblemi 117
<https://www.wikiart.org/en/abidin-dino/may-68-1968/>
- Görsel 94:** Abidin Dino'nun “El” adlı kitabından..... 118
- Görsel 95:** Tiraje Dikmen, isimsiz, kağıt üzerine yağlıboya, Cengiz akıncı
koleksiyonu 119
<http://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-tiraje-dikmen-davulcular/3793>
- Görsel 96:** Tiraje Dikmen, *Davulcular*, kağıt üzerine yağlı boya, 1970..... 120
<http://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-tiraje-dikmen-davulcular/3793>
- Görsel 97:** Altan Gürman, ”*Tasarı*” 1965, 12x22 cm 121
<http://altangurman.com/tr/yapitlar/>
- Görsel 98:** Altan Gürman, “*Tasarı*”, 1965, 12x16 cm..... 122
<http://altangurman.com/tr/yapitlar/>
- Görsel 99:** Altan Gürman, *Şeker Pancarı*, 1965
- Görsel 100:** Altan Gürman, “*İstatistik*”, 1965..... 122

Görsel 101: Füsün Onur, İsimsiz- detay, 1966, Margrit Brehm'in "Dikkatli Gözler İçin: Füsün Onur" adlı kitabından.....	123
Görsel 102: Füsün Onur, İsimsiz, 1977, Margrit Brehm'in "Dikkatli Gözler İçin: Füsün Onur" adlı kitabından	124
Görsel 103: Füsün Onur, Dıştan içe içten dışa, 1978, Margrit Brehm'in "Dikkatli Gözler İçin: Füsün Onur" adlı kitabından	125
Görsel 104: Sarkis Zabunyan, Paris'teki ilk kolaj çalışması, 1964, Elvan Zabunyan'ın "Sarkis" adlı kitabından.....	126
Görsel 105: Sarkis Zabunyan, Kolaj çalışması, 1967, Elvan Zabunyan'ın "Sarkis" adlı kitabından.....	127
Görsel 106: Sarkis Zabunyan, III. Reich'in Düşüşünün Kökenleri, 1971, Elvan Zabunyan'ın "Sarkis" adlı kitabından	127
Görsel 107: Semiha Berksoy, (Gülen) Otoportre, 1969, Yapı Kredi Yayınlarının "Semiha Berksoy: Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla" adlı kitabından	128
Görsel 108: Semiha Berksoy, Cem Sultan, 1970, Yapı Kredi Yayınlarının "Semiha Berksoy: Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla" adlı kitabından.....	130
Görsel 109: Semiha Berksoy, Gözü Kapalı Aşk, 1966. Yapı Kredi Yayınlarının "Semiha Berksoy: Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla" adlı kitabından	130
Görsel 110: Yüksel Arslan, Defterler kitabından çizimler, 1967	131
Görsel 111: Yüksel Arslan, Arture, 1964.....	132
Görsel 112: Yüksel Arslan, Arture 90, 1966.....	133
Görsel 113: Yüksel Arslan, Defterler'den çizimler, 1969	133
Görsel 114: Yüksel Arslan, Arture 110, 1967	134
Görsel 115: ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi'nin afişlerinden örnekler.....	135
http://www.e-skop.com/skopbulten/1968-%E2%80%9350-yil-1968-odtu-afis-atolyesi/3785	
Görsel 116: Mehmet Güzel Kayacan, Tuval Üzerine Akrilik, 2014.....	146
Görsel 117: Mehmet Güzel Kayacan, Kağıt Üzerine Pastel, 2015	146
Görsel 118: Mehmet Güzel Kayacan, Kolaj Çalışması, 2015.....	147

Görsel 119: Mehmet Güzel Kayacan, Kolaj Çalışması.....	147
Görsel 120: Mehmet Güzel Kayacan, Yerleştirme, 2018.	150
Görsel 121: Mehmet Güzel Kayacan, Katman 1, 2018.....	150
Görsel 122: Mehmet Güzel Kayacan, Katman 2, 2018.....	151
Görsel 123: Mehmet Güzel Kayacan, Vitrin Mankenleri, 2018.	152
Görsel 124: Mehmet Güzel Kayacan, 2018	153
Görsel 125: <i>Vitrin mankenleri, Hayat dergisi, 1 Ekim 1964, s. 40</i>	154
Görsel 126: <i>Vitrin mankenleri, Hayat dergisi, 25 Nisan 1963, s.15</i>	154
Görsel 127: Mehmet Güzel Kayacan, ayrıntı, 2018.....	156
Görsel 128: Mehmet Güzel Kayacan, Ayrıntı, 2018.....	158

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında Türkiye'nin önemli ölçüde sosyal bir değişime uğradığı 1960'ların imajları incelenecektir. Dönemin en çok göz önünde olan Hayat dergisi bu çalışmanın temellerini oluşturmuş, çalışmanın kararlaştırılmasında direkt etkin rol oynamıştır. Popüler kültür imajlarının ve dayatılan yaşam biçimlerinin oluşturduğu 60'lı yıllar imajına alternatif bir bakış açısı oluşturabilmek bu çalışmanın önemli hedeflerindedir.

Yüksek lisansa başladığım ilk günden bu yana bütün düşünsel gelişimimde katkısı olan, bilgi ve deneyimlerini büyük bir arzuyla benimle paylaşan, öğrencisi olduğum için mutluluk duyduğum kıymetli danışmanım Serenay Şahin'e, çalışma boyunca gösterdiği büyük emek ve sabır için teşekkürü bir borç bilirim.

Derslerinde birçok deneyim edindiğim, Hayat dergisi ile ilgili ilk çalışmalarımın ortaya çıkmasına vesile olan, desteğini hep yanımda hissettiğim Düriye Kozlu hocama ve derslerinde ayrı ayrı önemli şeyler öğrendiğim değerli hocalarıma büyük teşekkür borçluyum.

Bu çalışmanın fikri temellerini oluşturan Hayat dergisini keşfetmeme önayak olan, düzenli olarak bitpazarına giderek bu dergilerle tanışmamı sağlayan Tahsin Ulusoy'a ayrıca teşekkürü borç bilirim. Birçok şeyi beraber deneyimlediğimiz, öğrendiğimiz Merve Semiha Çetin'e, deneysel sanat çalışmalarını sürdürdüğüm Necla Yılmaz Şeker'e, tez çalışması boyunca her zaman yanımda olan Merve Kayacan'a ve Kenan Kayacan'a pozitif enerjisi ve desteği ile hep yanımda olan Gaye Kalavli'ya, teknik desteklerinden ve ilgisinden dolayı Seval Yılmaz'a sonsuz teşekkür ederim.

Bilgi ve belge ihtiyacımı sonsuz bir kaynak ve destekle sağladığım, çalışma boyunca desteğini yanımda hissettiğim çalışma arkadaşlarım, değerli Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi çalışanlarına da ayrı ayrı teşekkür ediyorum.

GİRİŞ

Hayat dergisi Türkiye’de yayımına devam ettiği 1958 ve 1979 yılları arasında kitle kültürünün oluşturulmasında önemli bir role sahiptir. Bu doğrultuda toplumsal alt yapının şekillenmesinde ne gibi etkilere sahip olduğu ve bu etkiler dolayısıyla dönemin sanatını nasıl şekillendirdiği araştırmamızın temel problemlerini oluşturmaktadır. Arzu ve imaj ilişkisi aracılığıyla üretici ve tüketici arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarabilmek için 1960 ve 1970 yılları arasındaki Hayat dergisi özelinde Türkiye merceği altına alınmıştır.

Türkiye 1950’li yıllarda hükümetin desteği ve politikalarıyla tüketim odaklı bir yaşam tarzına doğru evrilmiştir. Bundan sonraki yıllarda bu evrilmenin etkileri giderek artmış, medya ve reklamcılık sektörünün desteğiyle birlikte gündelik hayat tüketim odaklı imajların hâkimiyeti altına girmiştir. Bu dönemde Hayat dergisi böyle bir ortamda en yüksek baskı sayısına ulaşmış ve en çok satan dergi konumuna ulaşmıştır. Kurduğu bu hâkimiyetin sebebini anlayabilmek adına, Spinoza’nın bedenlerin etki etme ve etkilenme felsefesi bu tez çalışması için hareket noktası olarak kabul edilmektedir. Çünkü Spinoza’ya göre bir bedenin dışsal bir şeyden etkilenmesi dışsal nesnelerin durumundan çok bedenin durumuna işaret etmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak, Türkiye’de 1960’lı yıllarda en çok ilgi gören ve kamuoyu oluşturma gücü olan Hayat dergisinin kitlelerde yarattığı duygulanışların nedenleri tartışılacaktır.

Türkiye’de 27 Mayıs 1960 ve 12 Mart 1970 tarihlerinde gerçekleşen askeri müdahaleler söz konusu dönemin kritik bir öneme sahip olduğunu göstermektedir. 1950’li yıllarda kendisini göstermeye başlayan Amerikan propagandası 60’lı yıllarda da devam ederken, Amerikan karşıtı söylemlerin de oluşmaya başladığı görülmüştür. Bir yandan üst kültüre ait imajlar ve yaşam biçimleri pompalanırken diğer taraftan bu yaşam biçimine karşı söylem oluşturan sanat pratiklerinde bir hareketlilik gözlenmiştir. 1960 ve 1970 yılları arası Türkiye’sinin, Hayat dergisi imajları üzerinden okunması ve bu imajlar üzerinden şekillenen toplum yapısının sanatta nasıl değişimler yarattığının incelenmesi bu çalışmanın hedef noktalarından birisidir. Dolayısıyla on yıllık süreç içinde yayımlanan tüm Hayat dergisi sayıları incelenmiştir. Derginin kapaklarının ve içeriğinin ürettiği imajların, bu on yıllık süreç içerisinde nasıl bir

değişim, gelişim, yönelim gösterdiği mercek altına alınmış, tek tek söz konusu dönemin tüm sayılarına bu bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Dört bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, imajların bedenler üzerindeki etkisinin kavranabilmesi için Arzu mefhumu Spinoza ve Nietzsche üzerinden ele alınmış ve “Arzu”nun “İmaj”la ilişkisi saptanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Arzu ve İmaj mefhumlarının üretim-tüketimle ilişkisi incelenmiştir. İkinci bölümde ise bu ilişkilerin işleyişi, Hayat dergisinin Türkiye’deki kitlelere etkisi ve sonuçları üzerine odaklanılmıştır. Hayat dergisinin yarattığı imajların, “gerçek” ile olan ilişkisi araştırılmış, kitleleri yönlendirmede imajların gücü tartışılmıştır. Üçüncü bölümde, Hayat dergisinin pompaladığı ve empoze etmeye çalıştığı yaşam biçimi imajlarının gerçekten uzak tutumunun karşısında, döneme alternatif bir bakış açısı oluşturabilecek sanat pratikleri incelenmiştir. Görsel sanatlardan ve sinemadan örnekler incelenerek, pompalanan popüler kültür imajlarının karşısına yerleştirilebilecek öte imajlar incelenmiştir. Dördüncü ve son bölümde ise bu çalışma için üretilmiş özgün sanat eserinin tartışmasına yer verilmiştir.

1. BÖLÜM

ARZU-İMAJ İLİŞKİSİ

1.1. ARZU

Arzu kavramı Türk Dil Kurumu tarafından “istek, dilek”¹ olarak tanımlanmıştır. Fakat arzuyu, üretim ve tüketim bağlamında ele alacağımız için Spinoza ve Nietzsche’nin konuya ilişkin değerlendirmeleri bu tez çalışması için büyük önem taşımaktadır.

1.1.1. Spinoza ve Arzu

Arzu kavramını ele alırken çokça değineceğimiz Benedictus Spinoza, 17.yy’da yaşamış, fakat döneminde anlaşılammış rasyonalist bir düşünürdür. Kısa yaşamına çok fazla eser sığdıramasa da “Ethica” adlı eseriyle çok fazla şey söylemiştir. Ethica, çalışmanın birinci bölümünde yararlandığımız eserdir. Spinoza felsefesini geometrik bir yapıyla kurmuştur. Sisteminin temel parçalarını oluşturan beden ve bu bedenin duygulanışları bizim araştırmalarımız için temel teşkil etmektedir.

İnsan bedeni gün içerisinde birçok şeyden etkilenmekte ve duygulanışlar yaşamaktadır. Bunun nedeni ise gün içerisinde içinde bulunduğumuz maddi dünyada çok fazla şey ile etkileşime girmemizdir. Bu yüzden insan bedeni gün içerisinde çeşitli tarzlarda duygulanışlar yaşamak durumunda kalmaktadır. Her duygulanış insan bedeninde bazı değişiklikler meydana getirir. Örneğin gün içerisinde karşılaştığımız şeyin bizde olan fikrine dayalı olarak sevinç duyar ya da kederleniriz. Bu duygulanış hali ruhumuzun eyleme kudretini etkiler; Spinoza’ ya göre hayat bu etki ve tepkiler bütünüdür bir sonucudur.

Bütün duygulanışları ve hayatı geometrik bir düzene göre açıklayan Spinoza artan ya da azalan kudretini de bir sistem üzerine kurmuştur. Bu düzene göre insan bedeni ruhunun objesidir. Ruh ve beden bu durumda birbirlerini etkiler nitelikte olmaktadır. Spinoza ’ya göre ruh, kendi varlığında devam etmek ister. Ruhun kendi varlığına devam edebilmesi bakımından kendini gerçekleştirilme arzusu vardır. Ruh

¹.http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guidTDK.GTS.5b2b4cefb83c07.453305

kendisini tasarlayabildiği zaman aktif ve aktif olduğu ölçüde sevinçlidir. Bu sevinç durumuyla birlikte ruh daha az bir yetkinlikten daha büyük bir yetkinliğe geçmiş olur. Bu geçişe nail olan ruh kendi varlığında devam etmek, sürekli daha büyük bir yetkinliğe geçmek ister. Bu onun doğasında verilidir. İşte bu kendi varlığında devam etme çabasının Arzu olduğunu anlıyoruz. Spinoza Arzu'nun tanımını şu şekilde yapar: “aynı insanın değişik istidatlara göre değişen ve insanın çeşitli yönde sürüklenmesine sebep olacağı ve onun nereye doğru döndüğünü bilmeyeceği derecede birbirine karşıt bütün çabalar, iç tepiler, iştahlar ve insan isteklerini (volition) anlıyorum.”² Bu tanımdan yola çıkarak Arzu'nun sabit bir itkiye sahip olmadığı anlaşılmaktadır. Buna dayalı olarak Arzu'nun sonucunu belirli eylemler dizisine bağlamak da doğru olmayacaktır. Spinoza'nın da belirttiği üzere arzu, birbirine karşıt bütün çabaları, iç tepileri, iştahları ve istekleri içerir.

Burada Arzu ve İştah birbirlerine ne kadar yakın gözükseler de Spinoza bazı özellikleriyle birbirlerinden ayırır. Arzu, insan tabiatının bütün çabalarını içine almaktadır. Hem bir iştaktır hem de bu iştahın asıl büyük sebebidir. O halde “biz bir şeyin iyi olduğunu zannettiğimiz için o şey bizim araştırmalarımızın ve arzularımızın objesi olmaz; tersine, onu istediğimiz, araştırdığımız ve arzu ettiğimiz için onun iyi olduğunu zannederiz.”³ Böylelikle arzu, iştah ile birlikte; bir şey yapmanın, eyleme geçmenin ve bedenin her türlü duygulanışı ile insanın asıl özüdür. Burada önemli olan nokta şudur: Bizim iyi ve ya kötü diye tanımladığımız şeyler gerçekte iyi ve ya kötü olmayabilir. Örneğin bizim için iyi olan bir karşılaşma başkası için kötü olabilir. Bu karşılaşmaya benim için “iyi” bir karşılaşma diye de bakabilirim. Burada Spinoza iyinin ve kötünün ötesine geçmektedir. Doğada iyi ve kötü yoktur, doğa kendi işleyişinde akış halinde devam eder. Fakat algılarımız ve arzularımız yüzünden doğaya iyiyi ve kötüyü biz veririz. İyi ve kötü olan bizim kendimiz için yorumumuzdan başka bir şey değildir. Arzularımız ve isteklerimiz doğrultusunda insan ruhu bir şeyi istediği için onu yüce bir şey olarak görebilir. Dikkat edilirse burada bir yanılsama olduğu görülebilmektedir.

İştah her ne kadar bizim gündelik isteklerimizi karşılıyor gibi görünse de Arzu'nun sadece belirli bir bölümünü karşılamaktadır. Spinoza, arzunun insanın özü,

² Benedictus Spinoza, *Etika*, Dost Kitabevi Yayınları, Çev: Hilmi Ziya Ülken, 2006, Ankara, s.181

³ Spinoza, *Etika*, s. 139

yani var olma sebebi olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla duygulanış her ne olursa olsun, o duygulanışın öncesinde hazır bulunan ve o duygulanışı hazırlayan bir arzu söz konusudur.

Yukarıda, ruhun kendini gerçekleştirebilme arzusundan, kendini gerçekleştirebildiği ölçüde daha az bir yetkinlikten daha büyük bir yetkinliğe geçebileceğinden bahsetmiştik. Dolayısıyla bu kendini gerçekleştirme bedeninin ya da ruhun aktif olmasına bağlıdır. Şimdi söyleyebiliriz ki kendini gerçekleştirebildiği zaman daha büyük bir yetkinliğe geçen ruh sevinçlidir, tam tersi olarak gerçekleştiremediği ölçüde kederlenir ve daha büyük bir yetkinlikten daha düşük bir yetkinliğe geçmesine neden olur. Spinoza' ya göre eğer bu geçiş olmasaydı sevincin ya da kederin asıl yetkinlik olduğunu var saymak zorunda kalacaktık. Zira sevinç doğuştan verilen bir şey olsaydı sevinç duygulanışı olmadan ona sahip olabilecektik. Herhangi bir sevinç duygulanışı olmadan bir ruh ayakta kalamayacağı için söyleyebiliriz ki daha az bir yetkinlikten daha büyük bir yetkinliğe geçişi arzulayan bir ruh vardır.

Ruhun daha az veya daha çok yetkin olma durumu takip edilecek olunursa, arzunun sürekli olarak kişiyi güçlü, neşeli ve etkin kılma çabası görülmektedir. Duygulanışlarımıza göre sevincimizi azaltan şeyi yenmek ve bedeninin bu şeye kaymasını önlemek için, olumsuzluk olarak gördüğümüz şeyi hayal etmekten vazgeçmek olası görünmektedir. Ruh, kendini daha güçlü kılan güzel ve iyi şeyi hayal ederek sevinçli olmaya çalışır. Bunun akabinde hayal edilen şey, beden tarafından karşılanmaya, gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

Dolayısıyla daha önce de söylediğimiz gibi, Spinoza' da insan ruhunu meydana getiren fikrin objesi bedendir ve bu bedende olacak olan her şey ruh tarafından kavranmalıdır. Ruh tek başına tam olarak uygun fikirlere sahip olmadığından pasiftir. Çünkü ruh, bedeninden beslenmek ve onu beslemek durumundadır. Ruh bedenden aldığı duygulanımları kendinde saklamakta ve yeri geldiğinde bedene uyarımlar göndermektedir. Spinoza, bedeninin sadece ruhun emri ile hareket etmediğini, deneysel bilimin henüz ruhtan bağımsız olarak bedeninin neler yapabileceğini ya da yapamayacağını söyleyemediğini ifade etmektedir. Çünkü Spinoza'nın yaşadığı dönemde gerçekten bilim çok ilerlemiş değildir, birçok şey karanlıktadır. Spinoza'nın düşüncelerini değerli kılan şeylerden birisi de böyle bir zamanda bunları söyleyebilmiş olmasıdır.

Spinoza, beden uykudayken ruhun bütün etkilerinin boşlukta olduğunu, ruhun yatkinlıklarının bedenın yatkinlıkları olduğunu söyler. İnsan bedeninin çevresindeki nesnelere ile etkileşimi doğrultusunda her beden farklı duygulanışlar yaşamaktadır. Dolayısıyla ruhumuzun iştahları ve arzuları bedenimizin yatkinlıklarıdır ve her bedenın eğilimleri doğrultusunda değişmektedir. Dolayısıyla her beden kendi tutku ve arzularına göre hareket etmektedir. Her bedenın etkilenme alanı ve durumu başka şekillerde olduğu için birçok tarzda duygulanışlar ortaya koyabilmektedir. Aynı zamanda ruh elinden geldiği kadar, o bedenın etki gücünü artıran (neşelendiren) ya da onu tamamlayan şeyi hayal etmeye çalışır. Burada ruhun etkin bir çabası görülebilmektedir. Yani ruh ve beden birlikte çalışarak arzuyu daha güçlü kılarlar. Ve bu noktada artık şunu söyleyebiliriz; beden ve ruhun bu birlikte çalışması Arzunun kendisidir. Çünkü beden de ruh da kendini gerçekleştirebilmek ve dolayısıyla etkinlik derecesini artırabilmek için bir çaba içerisindedir.

Spinoza, sevinç ve keder veren yani eyleme gücünü artıran ya da azaltan duygular ve duygulanışlar üzerinden örnekler vermeye devam eder. Bu örnekleri yine birbirlerine bağlayarak hırs, öfke, nefret, kıskançlık, sevgi, haset, korku, umut ve umutsuzluk gibi birçok duygulanışı tanımlar ve açıklar. Bütün bu duygulanışlar arzunun nedeni ve sonucu olarak devam eder ve bütün benliği sarar. Bu duygulanışlardan bazıları eyleme gücümüzü azaltır, bazıları ise artırır. Fakat biz arzu kavramını üretim ve tüketim kavramları üzerinden inceleyeceğimiz için araştırmamızda sevinç ve keder yaratan duygulanışlar birincil öneme sahiptir. Bu nedenle diğer duygulanışlara sırası geldiğinde değinmeyi yeğliyoruz.

1.1.2. Nietzsche ve Arzu

Spinoza, çağdaşları ve kendinden önceki düşünürlerden farklı bir biçimde bedeni model olarak ele alır. Spinoza'dan sonra Nietzsche de bedeni önemli bir yere koymaktadır. Eserlerinde birçok tarzda bedenın önemine değinmektedir.

Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüş adlı eserinde dikkate değer bir şekilde bedenden şöyle bahseder:

“Ben tamamen bedenden ibaretim. Başka hiçbir şeyim yok. Ve ruh ancak bedende olan bir şeyin adıdır... Duygu ve ruh, alet ve oyuncaklardır. Bunların ardında asıl varlık vardır. Bu varlık; duyguların gözüyle arar, ruhun kulaklarıyla dinler... Beden Ben'e der ki: şurada haz

duy. O zaman sevinir ve sık sık sevinmeyi düşünür”⁴

Buradan hareketle beden, arzuları ve kendi gücü doğrultusunda ruh ile birlikte daha az bir yetkinlikten daha çok bir yetkinliğe geçtiğini söyleyebiliriz. Fakat görüldüğü üzere Nietzsche bedenın önemi üzerine çok daha açık ve net bir giriş yapmaktadır.

Spinoza 'da neşe ve keder olan Nietzsche'de keyif ve keyifsizlik olarak kavramlaşır. Keyif veriyorsa güç katar, keyifsizlik veriyorsa güçsüzlük meydana gelir. Bu durum bedenin eyleme gücünü artırmakta ya da azaltmaktadır. Keyif, sadece elde edilen güç duygusunun bir semptomudur. Keyif veren şeyler ile keyifsizlik veren şeyler Nietzsche'de gücü artıran ve azaltan şeylerdir. Fakat keyif bir istencin tatmini değildir, bunlar sadece sonuçlardır. “İnsanın istediği, canlı bir organizmanın en küçük bir parçasının bile istediği, güç artışıdır. Keyif ve keyifsizlik bunun için gösterilen çabadan kaynaklanmaktadır.”⁵ Nietzsche'ye göre dürtülerimizin tatminsizliği kötü bir şey değildir. İnsanı kedere sürüklemeyi, aksine dürtünün ve yaşamın büyük uyarıcısıdır. Keyifsizlik kötü bir şey olarak düşünülebilir fakat keyifsizlikte bile güce iten bir şey vardır. Keyifsizliği güç kaybının bir uyarımı olarak düşünürsek; bu keyifsizlik durumunda insan sabit kalmak istemeyeceği için doğasında verili bir harekete geçme güdüsü vardır. Farklı bir güçle fakat doğru orantılı bir artışla keyif de neşe gibi ruhu ve bedeni güçlü kılar fakat her zaman neşelenmez. Arzularımızın sonucu olarak insan bununla yaşar, keyif alır ve mücadele eder.

Spinoza arzuyu insanın özü olarak kabul ediyordu. Fakat Nietzsche insanın özü ve doğasından öte daha güçlü bir şeye inanır: “Güç istenci bir varlık değil, bir oluş değil, bir pathos'tur.* Oluşun ve etkinin ilk olarak meydana geldiği en elementsel gerçektir.”⁶ Yaşam olarak Güç İstenci Arzuya emretmektedir. Güç İstenci sadece bir isteme ve arzu meselesi olmadığı gibi sadece insanla da alakalı değildir. Alakalı olduğu ölçüde ise Spinoza'daki Arzudan daha güçlü bir şekilde işler. Fakat biz burada

⁴ Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Tutku Yayınevi, Ankara, 2016, s.27

⁵ Friedrich Nietzsche, *Güç İstenci*, Say Yayınları, Çev: Nilüfer Epçeli, İstanbul, 2010, s.447

* Antik yunan düşüncesinde olay, hadise, deneyim, yaşantı, duygu, tutku, duygulanım, etkilenim anlamında kullanılan terim. Buna göre, Yunan düşüncesinde pathos ya olup biten olayın kendisini ve ya etkiye maruz kalmış kişide oluşan deneyim ve duygu yaşantısını tanımlar. Pathos, buna göre, hem “bedenlerin veya cisimlerin maruz kaldığı etki” hem de ruhların uğradığı şeyi ifade eder. F.E.Peters, *Grek Felsefesi Terimler Sözlüğü* çev. H.hünler, İstanbul, 2005

⁶ Nietzsche, *Güç İstenci*, s. 408

şuna değinmek istiyoruz; Spinoza Arzu'yu insanın asıl özü olarak kabul ediyordu. Söyleyebiliriz ki Spinoza'da Arzu Nietzsche'nin güç istenci dediği şeye neredeyse denk düşebilmektedir. Spinoza Arzu'yu insan temelinde işler. Çünkü duygulanışlar üzerine düşünmektedir. Bizim beden ve arzunun birlikte işleyişi dediğimiz şey de tam buna tekabül etmektedir. Fakat Nietzsche burada güç istencini neredeyse maddenin kendisine yani en küçük parçacıklarına kadar işliyor görünmektedir. Bunun nedeni Nietzsche'nin Güç İstencini "bir şeyi istemek" gibi basit bir tanımdan öteye taşınmasıdır. Nietzsche, "güçlü olma"yı bütün yaşamın kendisi olarak yorumlamaktadır. Güçlü olmayı istemek ya da güce istençli ruh ve beden birlikteliği vardır. Bu istenci açık ve net bir şekilde her zaman görmek mümkün olmasa da insanlık tarihinin bütününde mevcuttur.

Dolayısıyla keyif ve keyifsizlik ile güç istenci bir araya geldiğinde Nietzsche Arzu etmeyi ve bu arzuya ulaşmayı sadece bir neşe olarak, bir keyif olarak adlandırmaz, ona göre güç istenci doğanın kendisidir ve doğa iyi olmak, neşeli olmak ve güzel olmak zorunda değildir. Biz sadece "bir dünyada yaşayabilmek amacıyla, bu dünyaya tahammül edebilecek kadarını algılamak amacıyla bir anlayış ürettik."⁷ Biz de ormandaki ağaçlar gibi birbirimizle mücadele içerisindeyiz, sadece toplum ile değil, tüm evren ile. Burada bir anlayış üretmekten bahsediliyor, peki nedir bu anlayış üretmek? Spinoza'nın yukarıda değindiği bir konuya burada tekrar değinmek yerinde olacaktır: Ruh, kendini daha güçlü kılan güzel ve iyi şeyi hayal ederek sevinçli olmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda bir ruh bir şeyi iyi zannettiği için değil, aksine arzu ettiği için iyi zannetmektedir. Buradan hareketle bu iki düşünce metodunu biz önemli bir çıkış noktası olarak ele almaktayız. Çünkü bunlar yanılsamaya neden olabilecek önemli olgulardır. Çalışmanın ikinci bölümünde ortaya koymaya çalışacağımız gibi, "ruhun kendisini güçlü kılmak için sevinçli olmaya çalışması" ve "bir şeyi arzu ettiği için iyi zannetmesi" diyalektik müdahaleler ile manipüle edilmek üzere kullanılabilir.

Bu yanılsama hem algılarımızın hem de arzularımızın bir sonucudur. Nietzsche arzuyu bir anlayış biçimi olarak ele alır; insanlığın arzusu; kavrayış, algılayış ve arzularımıza göre olayları, oluşu ya da gerçeği şekillendirme ihtiyacıdır. "bilmemek,

⁷ Nietzsche, *Güç İstenci* s. 371

ama şemalaştırmak”⁸ dediği şey tam olarak bu olmalıdır. Buradaki amaç bilgilerin ve verilerin yeniden düzenlenmesi, ihtiyaçlara göre kısaltmalar ve grafikler düzenlenmesi ve tasarlanması arzusudur.

Spinoza'nın da üzerinde durduğu bir konu olarak imaj ve arzu birlikte çalışarak bizi şekillendirir. Ancak biz, kendi istek ve ihtiyaçlarımıza göre bir birleştirme, anlam yükleme, çıkarım yapma ve neticesinde bir fikre sahip olma ediminde olduğumuz için kendi irademiz ile karar verdiğimiz yönünde tasarlarız. Fakat herhangi bir olayın ya da herhangi bir şeyin gerçekliği ile bizdeki anlam ve imajı arasında bir fark vardır.

Güç istencinin arzu ile işleyişi bizi tüm dünyayı kendi isteklerimize ve arzularımıza göre yorumlamaya itmiştir. “dünyayı yorumlayan bizim ihtiyaçlarımızdır; dürtülerimiz ve lehte aleyhte olanlardır. Her dürtü bir nevi hükmetme arzusudur; her biri, tüm diğer dürtüleri kendisini bir norm olarak kabul etmeye zorlamak ister.”⁹ Görüldüğü üzere güç istenci bir güç meselesidir, bu güç sadece nesnelere ve yaşamsal öğeler için geçerli değildir, aynı zamanda fikirler ve dürtüler için de geçerlidir. Bir toplumun genel bir arzusu ve aynı zamanda bu toplumun da dünyayı yorumlayan arzuları ve istekleri vardır. Bunun sonucunda toplumun kendisi de tıpkı bir beden gibi arzulayan, güçlü olmak isteyen bir şeye dönüşebilmektedir.

William Reich'in isabetli bir tespiti bu durumu gözler önüne sermektedir: ona göre faşizm tepeden, birden inen bir şey değildir: Toplum aldatılmadı, toplum zorla oraya götürülmedi, tam aksine kitleler belirli koşullar altında faşizmi arzuladılar.¹⁰ Bu saptama bize göstermektedir ki, kitleleri kontrol eden güç birden ortaya çıkmamaktadır. Bütün olaylar, karşılaşmalar, güdümlenmeler beraber çalışarak bu durumu meydana getirmektedir. Öncelikle bir “süre” meselesi olduğu aşikâr gözükmektedir. Çünkü faşizmi arzulayan bir toplumu yaratmak için öncelikle toplumun sorunlarını, eksikliklerini ve arzularını tespit etmek gerekmektedir. Gerekli tespitlerden sonra verilen mesajlar ve bilgilerle toplum şekillendirilebilir ve toplum suyu çok arzulayan susamış bir bedene dönüştürülebilir.

⁸ Nietzsche, *Güç İstenci* s. 339

⁹ Nietzsche, *Güç İstenci*, s. 326

¹⁰ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Anti-Ödipus*, Çev: Fahrettin Ege vd., Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012, s. 17

Aynı şekilde fikirler, siyasi düşünceler, edebiyat ve sanat gibi birçok alanda toplum sürekli üretmekte ve tüketmektedir. Yine zamana dayalı olan, fakat bellek ve algı ile sürekli iç içe olan toplum yeni arzular yeni üretimler gerçekleştirmektedir. Fikirler sürekli gelişebilmekte ve doğal olarak değişebilmektedir. Buradan hareketle diyebiliriz ki, güçlü olan bir fikir zayıf bir fikri alt eder, yani yok eder. Aynı şekilde bir dürtü de zayıf bir dürtüyü bir kenara iter. Elbette yok etme tamamen ortadan kaldırma değildir, fakat zayıf olan bir fikir, bir dürtü varlığını etkin bir biçimde sürdüremez. Bir fikrin iyi ya da kötü olması bu gerçeğin değişmesinde çok önemli bir rol oynar gibi gözükmemektedir. Bu da bedenın ya da ruhun etkilenme ve hatırlama gücüne bağlı olarak değişir. Bir gücün diğer gücü alt etmesi değişime neden olur. Her karşılaşma yeni bir değişimdir. Çünkü Spinoza'nın bakış açısına göre; bedenimi çevreleyen şeyler bedenimi değiştirmektedir. Aynı şekilde benim bedenim de başka bedenler üzerinde etkiler bırakmakta ve onları değiştirmektedir. Her değişim bir gücün yetkinleşmesidir. Bir fikirde ya da dürtüde olduğu gibi her karşılaşma bir değişim, bir harekettir. Dolayısıyla her karşılaşma şeylerin güç oranını belirlemektedir. Bu durumda güç istencini içerisinde barındırmayan hiçbir değişim düşünülemez.

Güç istenci yaşam ile özdeşleştirildiğinde içinde birçok görüngü barındırır; beslenme, toplum olma, üreme, devlet olma, üretme, tüketme, gelenekler, başarılı olma, zengin olma, kas gücüne ve silah gücüne sahip olma gibi birçok örnek verilebilir. Bunlar bize en aşina olan yaşam olgularıdır. Görüldüğü üzere “yaşam, aslında güç toplama istencidir; yaşamın tüm süreçleri buna bağlıdır: hiçbir şey kendini korumak istemez, her şey eklenecek ve toplanacaktır.”¹¹ Nasıl herhangi bir değişim güç istenci olmadan düşünülemez ise, eylemsiz hiçbir değişim de düşünülemez. Yaşam ile özdeşleştirildiğinde hiçbir canlı organizma eylemsiz kalarak daha güçlü olamaz veya gücünü koruyamaz. Spinoza'da ruh etkin olduğu ölçüde neşeli ve güçlüdür. Güç istenci de doğanın kendisi olması bakımından arzulamayı emreder. Arzulayan beden ise eyleme geçmek zorundadır.

Arzu da beden de hareket halindedir, hareket hareketi doğurur ve her beden, her arzu hareket halinde olmak durumundadır. Arzu ve güç istenci, doğadadır.

İnsan ve doğa arasında Spinoza için de Nietzsche için de önemli bir ayrım yoktur. Nietzsche yaşamın güç istenci olduğunu söylemişti. Aynı şekilde fakat bir

¹¹ Deleuze, Anti Ödipus, s. 441

derece farkıyla Spinoza ise arzunun insanın özü olduğunu söylemişti. Buradan hareketle Güç istenci ve Arzunun emirleri doğrultusunda insanlar ve kitlelerin doğaları gereği iştahlı bulduklarını söyleyebiliriz. Yukarıda güç istencinin beslenme, toplum olma, üreme, devlet olma, üretme, tüketme gibi günlük hayatta görünümünden bahsetmiştik. Bu durumda doğadan ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşılsın, kitlelerin işleyişinde doğadan bir şeyler taşıdığı açıktır. Geldiğimiz noktada arzuyu ve bu arzudan kaynaklı imajı artık gündelik yaşamda inceleyebiliriz: Arzu üretiminden endüstri üretimine, tüketim toplumundan imaj üretimine bir geçiş yapabiliriz.

1.2. İMAJ

Spinoza insan bedeninin, etki gücünü artıran ya da eksilten tarzlarda duygulanımlar yaşadığını söylemektedir. Bunun nedeni bedenin ve ruhun arzuladığı şeylerle birlikte insanın pek çok nesneyle etkileşime girme zorunluluğudur. Bu kesişmeler ve çarpışmalar bedende izler bırakmaktadır. Bu durumda insan bedeni birçok kez ve tarzda değişiklikler yaşayabilmekte ve nesnelerin izlenimlerini bedeninde taşıyabilmektedir. Ruh da bu şeylere ait aynı hayalleri saklayabilmektedir. Etkileşimde bulunmadığımız ve bizde izi olmayan, yani bir hatırası bulunmayan bir şey hakkında duygulanışa sahip olmak mümkün değildir.

Bir şeyin hatırlanması ya da unutulması ruhun hür iradesine bağlı değildir, bedenin karşılaşmalarına bağlıdır. Bu karşılaşmalar bir “fikir” i bulundurur. Bir başka deyişle duygulanış yaşadığımız şey hakkında fikir sahibi olmamız gerekir. Fikir sahibi olma durumuyla birlikte belleğimizde o şeyin bir izi kalır. Spinoza ’ya göre ruhun iki cismi aynı zamanda hayal edebilme yatkınlığı vardır. Bunun nedeni insan bedeninin iki veya daha çok cisimden aynı zamanda duygulanmış ise bunlardan herhangi birini hayal ettiği zaman hemen bir diğerini hatırlamasıdır. Bu etkilenme ve hatırlama belleğe yani hafıza ’ya dayalıdır. Hafıza “insan teninin dışında olan objelerin tabiatını kavrayan bir fikirler zincirlemesinden başka bir şey değildir.”¹² Spinoza burada şu örneği verir; kumda bir atın ayak izlerini gören asker at düşüncesinden hemen bir atlı düşüncesine ve buradan da savaş düşüncesine geçecektir. Bir köylü ise, tersine bir at düşüncesinden saban, tarla vb. düşüncelere geçecektir. Görüldüğü üzere fikirler bedenlerin etkilenme durumuna bağlı olarak her kişiyi farklı hayallere

¹² Spinoza, Etika, s. 99

sürüklemektedir. Her kişinin bedeninde dışsal şeyler farklı izler bırakmakta, bu izleri sürekli yanında taşımaktadır. Fakat bu izlerle tekrar karşılaştığında o zaman bedeni nasıl etkilenmişse o yönde bir eğilimle yeni hayallere sürüklenmektedir. Bir askerin atın ayak izlerinden savaş düşüncesine sürüklenmesi gibi düşündüğümüzde, her imajın fikirlerde dizilişi, dolayısıyla anlamı farklı olabilmektedir. Bu durum bize göstermektedir ki Spinoza'nın deyimiyle, fikirler başımıza gelen şeylerdir. Şeylerin başımıza gelen halleriyle ve bu fikirlerle bir şeyi upuygun olarak bilmem mümkün değildir.

Basit bir şekilde anlatmaya çalışırsak fikir; herhangi bir şeyi temsil eden düşünme tarzıdır. Buna göre herhangi bir şey ile duygulanış yaşamam bir fikre bağlıdır fakat duygu ve fikir farklı şeylerdir. Örneğin bir şeyi arzulamak için öncelikle fikrine sahip olmamız gerekmektedir. Dolayısıyla duygu (affectus) zihinle ilişkiliyken duygulanış (affectio) doğrudan bedene aittir.¹³

Bu durumda bir şeyi arzulamam fikre bağlıdır. Biz istediğimiz için ya da mecbur olduğumuz için dışsal nesnelere ile aramızda bir ilişki kurulur. Fikirler bizim gündelik hayatta karşılaştığımız şeylerdir, önceden sahip olduğumuz kendiliğinde verili olan şeyler değildirler. Bu dışsal nesnelere bedenimizdeki fikri dışsal nesneye ve üzerimizdeki etkilerine bağlıdır. Belli ölçülerde bu nesnelere kendi içindeki gerçekliğini bize verirler çünkü bizde duygulanışa neden olurlar. Örneğin, güneşi üzerimde hissediyorum, bu bedenimizin bir duygulanışdır. Bu güneşin bizim üzerimizdeki eylemidir. Spinoza'nın ifade şekliyle, bir bedenin başka bir beden üzerinde etkisidir. Fakat burada önemli bir noktayı belirtmek gereklidir: Güneş örneğinden de anlaşılacağı gibi duygulanış etkileyen(etki eden) bedenin doğasından çok daha fazla, etkilenen bedenin doğasını işaretler.¹⁴ Bu durum, etkilenmelere dayalı olan fikirlerimizin oluşma sebebidir. Spinoza şu ünlü örneği ileri sürer: "Güneşi üç yüz ayak uzaklıkta duran yassı bir disk gibi görüyorum." İşte bu bir affectio'dur; ya da en azından bir affectio'nun algılanışdır. İşte bu upuygun olmayan bilgidir.

Üç çeşit bilgidenden bahseder Spinoza, birinci cins, başka bir beden tarafından etkilenen yani duygulanış yaşayan bedenin fikridir. Bu fikirler aracılığı ile şeyleri

¹³ Gilles Deleuze, *Spinoza: Pratik Felsefe*, Çev. Ulus Baker, Alber Nahum, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.60

¹⁴ Gilles Deleuze, *Spinoza Üzerine On Bir Ders*, Çev. Ulus Baker, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s.19

yalnızca sonuçları ile biliriz. Şeylerin bedenimize etki derecesine bağılı olarak yaşadığımız duygulanış, bedenimizin o şey hakkında sakladığı bir bilgi türüdür. Güneş örneğinde olduğu gibi; güneş bedenimizi etkiler, fakat güneş ile bedenimiz arasındaki doğa farkının bilgisine, başa bir deyişle güneş hakkında upuygun bir bilgiye sahip olamayız. Fakat unutulmamalıdır ki Spinoza upuygun olsun ya da olmasın zorunlu olarak bu fikirlerin objelerin tabiatından kaynaklandığını belirtmektedir.

Bizim çalışmamızın hareket ve çıkış noktası olan birinci cinsten bilgidan farklı olarak ikinci ve üçüncü cinsten bilgiler doğrudur ya da upuygun olduğunu belirtebiliriz. Spinoza'ya göre bu upuygun fikirler şeylerin özellikleri hakkında ortak kavramlarımız olduğu için bulunmaktadırlar. Dolayısıyla birinci cinsten bilgi yanlışlığın, bulanıklığın ve karmaşık imajların biricik sebebidir. İkinci ve üçüncü cinsten bilgi bize doğruyu yanlıştan ayırmayı öğretirken birinci cinsten bilgi bulanıklık yaratmaktadır. Elbette doğruyu yanlıştan ayırmasını bilmek için, kişi, doğru ve yanlış hakkında upuygun fikirlere sahip olmalıdır. Kısaca ikinci veya üçüncü cinsten bilgiyle bilmelidir.

Birinci cinsten bilme, güneş örneğinde olduğu gibi işler. Şeyleri bedenimiz üzerinde etkisi doğrultusunda biliriz. Hafızamızla geri çağırduğumuz imajları yine aynı bilme şekliyle hayal ederiz. Birinci cinsten bilme ile (kumda atın ayak izlerinde olduğu gibi) bedenın etkilenme biçimi ve hafızası her ruhu farklı şekillerde yönlendirmektedir. “Bunlar zorunlu olarak upuygun olmayan fikirlere.”¹⁵ Upuygun olmayan bilgi, şeyler hakkındaki bilgilerimizin eksik olmasını karşılamaktadır. Spinoza'nın upuygun fikri ise, bedenimiz ile ilişkisi haricinde kendi başına doğru bir fikrin bütün içsel özellikleri ya da adlandırmaları olan fikirdir. Bedenimizin duygulanışına göre dışsal nesnelere hakkında fikirlerimi vardır, fakat bu fikirler yetersizdir. Yani dışsal nesne hakkında upuygun bir bilgiye sahip olamayız. Bu fikirler sadece üzerimizdeki etkisini göstermektedir. Bu upuygun olmayan fikirleri İMAJLAR olarak tanımlayabiliriz. İmajlar dışsal nesnelere dir. Dışsal nesnelere nın üzerimizdeki etkileri kendi içinde bir düzen barındırmasa da beden üzerinde belirli bir düzene göre dizilirler. Bunda bedenın konumu, ruhun etki gücü ve zamanlama önemli etkenlerdendir. Görüldüğü üzere dışsal nesnelere nın bedenimizle etkileşime geçmesinin

¹⁵ Deleuze, *Spinoza*, s. 65

bir düzeni vardır. Dolayısıyla ruhun dış dünyayı anlamlandırması imajların dizilişine bağlıdır.

Spinoza, dış cisimleri bize hazırmış gibi tasvir eden insan teninin duygulanışlarına şeylerin İmajları¹⁶ demektedir. Şeyleri hazırmış gibi hayal eden ruhtur. Fakat buradaki hayal etmede ruhun hayal ederken aldanmadığını, yalnız bu şeyleri varlığından soyutlayan fikri eksik ve onlardan meydana gelen imajları hazır gibi göz önüne almaları bakımından aldandığını belirtir. Yukarıda bedeninin aynı zamanda iki cisim tarafından etkilenme şekline değinmiştik. Buna dayalı olarak birinin bıraktığı iz diğerini anımsatmaktaydı. Şeylerin bellekte dizilişine bağlı olarak birini hayal eden ruh, diğerini hazır gibi görmektedir. Ve bu durum ‘aldanma’yı yaratır. Spinoza’nın “hazırmış gibi” dediği şey bizi tam da burada ilgilendirmektedir. Çünkü ruhun hayal ettiği şey gerçekte olmayabilir veya gerçekten çok uzak bir hayal gerçekleştiriyor olabilir. Bu durumda şeylerin bizdeki imajı kendini göstermektedir. Şeylere ait bu imajları saklayan ruh, bundan sonra hayal ettiği şeyler üzerinden ne istediğini bilmeyebilir ya da bir şeyi çok büyük bir arzuyla isteyebilir. İşte bu yüzden bu aldanma bizim için önem teşkil etmektedir.

Yukarıda ruhun dış dünyayı anlamlandırmasının imajların dizilişine bağlı olduğunu ve dizilişin kaynağının da bellek olduğunu belirtmiştik. İmajların bu dizilişini belleğin kaydedebilmesi, bedeninin cisimler tarafından aynı zamanda etkilenmesinin bıraktığı iz sayesinde. Hayal etmenin sebebi, dışsal nesnenin bedeni ve dolayısıyla ruhu etkin kılmasından kaynaklanır.

Hayal belli belirsiz fakat bir makine gibi çalışmaya devam eder, bedeninin etkilendiği, hayaliyle duygulandığı ve etki gücünü arttırdığı şeyi hayal eder ve bunun sonucu olarak da o nesneyi hazırmış gibi görür. Hayalin geçmiş bir nesneden, ya da geleceğe ait bir hayalden gelmiş olması sonucu değiştirmez, ruhu neşelendirir ya da kederlendirir. Etkileme gücü artan veya azalan ruh kederlenmek istemeyeceği için ona güç ve neşe veren şeyi hayal etmek ister.

Fakat hatırlanan dış nesnelere ne kadar fazlaysa ve dış nesnelere ortak yönü ne kadar azsa, hayal etmeler o ölçüde fazladır ve tutarsızdır. “Karşılaşmalar ne kadar tutarsızsalar, hayal gücü o kadar dalgalanır durur ve işaretler o ölçüde çok anlamlı hale

¹⁶ Spinoza, *Etika*, s. 98

gelir.”¹⁷ Yine bu doğrultuda her dış nesne birçok anlama gelir ve beden, her nesnenin duygulanışında kaymalar yaşar. İşte bu nedenle çok çeşitli duygulanışlarla birlikte hayal gücü birçok aslı olmayan şeyler üretir. Bu ruhun bir arzusudur. Dışsal nesnelerin ruhtaki imajlarına bağlı olarak gerçeklikler kaymaya başlar ve yerine imajın gerçeklikleri oturur.

Beden kendini etkin kılacak dışsal şeyleri arzular ve bu dışsal arzuları beden tanımlayabildiği ölçüde bilir. Bu nedenle beden etkilendiği ölçüde bir imaja sahiptir. Bu imaj doğrultusunda karar verir ve kendisini yöneltir. Bedenin bu doğasından dolayı imajlar kullanılan, yönetilen ve üretilen şeyler olmuşlardır.

Nietzsche “bilmemek, ama şemalaştırmak”¹⁸ demişti. Bir şeylerin kabaca fikrine sahip olma arzusu, nedenini değil etkisini hesaplama güdüsü nedeniyle edinilen fikir sayesinde imajlar, insan bedenine hızla yerleşebilmektedir. Artık şeyleri incelemek, sorulara cevap vermek kolay değildir. Bu sayede her fikir rahatça ruhlara yerleşebilir ve imajları yaratabilir.

1.3. ARZU, İMAJ VE ÜRETME-TÜKETME İLİŞKİSİ

Yaşantılarımız birçok nesnenin arasında devam eder, bu nesnelere ise değişik aralıklar ve sürelerde bedenimizle etkileşim halinde oluruz. Bu nesnelere etkileşimlerimiz sonucunda algılarımız ve bu nesnelere hakkındaki fikirlerimiz ile birlikte bazı hareket tarzlarına hazır bulunuruz. Herhangi bir eylemden önce ve sonra bedenlerimiz bu hazır bulunma durumu ile sürekli etkileşim halindedir. Bütün bu karşılaşmalar ve etkileşimler sonucunda insan bedeni birçok tarzda duygulanışlar yaşamaktadır. Karşılaşmalar bir zincir olarak birbirlerine bağlı görünmektedir. Doğa yasası kadar düzenli ve sistemli bir şekilde, makine gibi akış halindedirler.

Doğadan ve yaşamdan yola çıkarak, Spinoza’dan da destek alarak “insan zorunlu olarak daima pasiyonlara (edilgilere) bağlıdır. Tabiatın ortak düzeni ardından gider ve ona boyun eğer ve şeylerin tabiatının gerektirdiği kadar ona uyar.”¹⁹ Spinoza’nın burada ifade ettiği şekilde, çevremizi sarmalayan şeylerle sürekli bir ilişki

¹⁷ Deleuze, *Spinoza*, s. 66

¹⁸ Nietzsche, *Güç İstenci*, s. 338

¹⁹Spinoza, *Etika*, s. 204

halindeyizdir. Fakat bu ilişkiler tabiatın ortak düzenine göre devam etmektedir. Örneğin güneşten etkilenerek yaşadığımız duygulanış hem güneşin hem de bedenimizin durumunu gösterir. Bu nesnelerin bedenimizle ilişkisini düşünmesek dahi şeylerin kendi doğasında bir akış ve etkileşim halinde olduklarını görebilmekteyiz. Dolayısıyla şeylerin ardı sıra birbirlerini etkileme ve değiştirme gücü bulunmaktadır. Bu etkileşim ve akış kaçınılmazdır. Fakat insan zekâsı ve üretimi devreye girerek maddenin etkileşim biçimini dönüştürür. İnsan eli ile yerinden edilen şeylerin girdiği ve girebileceği ilişkiler göz önüne alındığında şeylerin tabiatının artık insanın arzu ve isteklerine bağlı olmaları mümkün olmaktadır. Doğasından çıkarılıp alınan bu şeylerin uğradığı dönüşümleri (emek) düşünülmezsizin şeylere birçok değer yüklenmektedir.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, üretme ve tüketme ilişkisinde gözden kaçırılmayacak bir şey vardır: Doğa. Bu doğal olan işleyişin çarpıtılmasında insanın doğa ile ilişkisi temel alınır ya da doğanın kendi işleyişi değerlendirilir. Üretim güçleri burada insanın doğa ile ilişkisini göz önünde bulundurmaktadır. Bizim burada arzu ve imaj ile göstermeye çalıştığımız şey bedenlerin ve bu bedenlerin arzularının doğadan ayrıştırılmayacak bir şey olduğudur. Çünkü insan doğada ve ilişkilerinde her türlü yaşantıya temas eden bir varlıktır. İnsan durmadan çalışır; doğadan alır, doğaya verir. Bir makine olarak insan, evrenin hiç durmayan döngüsünün bir göstergesidir adeta.

Spinoza'nın doğayı geometrik düzene göre açıkladığı, bütün karşılaşmaları, neden ve sonuçları bir sisteme bağladığı gibi, Nietzsche'nin yaşamı bir güç toplama istenci olarak ortaya koyması da bir sisteme bağlama düşüncesidir. Çünkü arzu eden insan, bu arzularına karşı eylemleriyle yaşamını sürdürebilmektedir. Eylem sürekli olarak devam eder çünkü eylemsiz güç elde edilemez. Bu eylemler insanın kendi içinde değerli bulduğu şeylere, onu güçlü kılacak şeylere doğru gerçekleştirilir. Fakat bu eylemler mantıklı, doğru ya da anlamlı görünmeyebilirler. Çünkü kişi kendisi için iyi olan ne ise ona yönelmek durumundadır. Arzu eden insan bu şekilde eylem halindedir.

Arzu ne kadar büyürse algılarımız, dolayısıyla da eylemlerimiz de o ölçüde değişir. Büyüyen her arzu bir şeyi olduğundan farklı hayal eder. Nietzsche'ye göre arzularımız ve dünyanın gidişatı arasındaki uyumsuzluğa duyduğumuz şaşkınlık,

dünyanın gidişatını öğrenmemize yol açmıştır.²⁰ Peki, bunu biliyor olmamız bir şeyi değiştirmiş midir? Ya da değiştirecek midir? Elbette bu arzuyu durdurmak mümkün değildir. Arzulayışı durdurmak yerine bir makine olmak insanın doğasından, yani arzusundan kaynaklanmaktadır.

Üretim sadece nesnel bir durum değildir, bazen bir gerçek, bazen bir olay döngüsü, bazen ise bir düşünme biçimidir. Bu döngü ve üretim süreci içerisinde bir makine tek başına bağımsız çalışamaz. O halde her bir beden ve arzu yeniden üretilmedir. Fikirler arzular doğrultusunda yeniden üretilmekte ve dolayısıyla aynılaştırma, bir araya getirme ve toplumsal alan yaratma ideali kolaylaşmaktadır.

Temel yaşamsal ihtiyaçlarımız olan beslenme, giyinme, barınma, güvende kalma gibi varlığımızı sürdürmek için gerekli olan şeyleri göz önünde bulundurduğumuzda, üretim ve tüketimin bu temel ihtiyaçlardan çok farklı bir yerde olduğunu fark ederiz. Temel gereksinimleriyle dahi insanlık için üretim-tüketim yaşamsal bir gerçekliktir. Kendi varlığımızda devam etmek için dahi üretim-tüketime bu kadar gereksinimi olan insanlık için nüfus, şehirleşme, kitle kültürü, kentleşme de duruma dâhil olunca üretimin ve tüketimin kontrol edilemez bir hal aldığı rahatça görülebilecektir.

Gündelik hayatta görüntülerin çoğalması ve imajların artmasıyla birlikte insan bedeni imajlarla sürekli karşılaşmakta ve etkileşime girmek zorunda kalmaktadır. Ancak bedenimizle olan etkileşimi ve bedenimizin duygulanışları sonucu bazı imajlar ön plana çıkar. Bu durum bazen kendi belleğimizle, bazen ise karşımıza çıkan imajların bizi uyarmasıyla ilintilidir.

“Birbirinden tamamen farklı izlenimlerin bolluğu her zamankinden daha büyüktür: gıdada, edebiyata, gazetelerde, biçimlerde, tatlarda, hatta manzaralarda bile kozmopolitlik mevcuttur. Bu istilanın hızı, izlenimlerin birbirini silmesi ve kısaca kişinin bunlara direnmesi güç istencini zayıflatmaktadır. Çünkü güçlerinin bir kısmını nesnelere özümsemeye, bir kısmını savunmaya ve bir kısmını da itiraz etmeye kullanmaktadır.”²¹

İçinde yaşadığı dönemin şartlarında Nietzsche'nin yapmış olduğu bu saptama, günümüz dünyasında çok daha şiddetli bir biçimde gerçekleşmektedir. Nietzsche'nin yukarıda bahsettiği istila ve güç istencinin zayıflaması durumu, bizim anlatmak

²⁰ Nietzsche, *Güç İstenci*, s. 229

²¹ Nietzsche, *Güç İstenci*, s. 72

istediğimiz düşünceyi özetlemektedir. Çünkü Spinoza'nın da bedeninin etkileşimleri üzerinden açıkladığı birinci türden bilgi bu şekilde oluşmaktadır. Karşılaşmaların tutarsızlığı ölçüsünde, hayal gücü dalgalanır durur ve işaretler o ölçüde çokanlamlı hale gelmeye başlamaktadır. Spinoza'ya göre insan bedeni, sınırlı olması nedeniyle, sınırlı sayıda hayali kendinde saklayabilir. Eğer bu sayı fazla aşarsa hayaller(imajlar) birbirine karışmaya başlar ve sonuçta hepsi büsbütün birbirine karışır. Ruh, bedende bu birbirine karışan imajları hiçbir seçme yapmaksızın bulanık olarak hayal edecektir ve onları sanki varlık, şey vb. gibi bir sıfat içinde anlayacaktır.²² Burada dikkat edilmesi gereken noktalardan biri bütün bunların Nietzsche'nin istila olarak gösterdiği şekliyle, çok hızlı değişen ve gelişen bu ortamda yalpalayan, yönünü bulamayan bedenler için söyleniyor olmasıdır. Fakat burada bir derece farkı vardır ve bu farklılığı oluşturan kişilerin ya da bedenlerin zayıf-güçlü, neşeli-kederli durumları ile farklılıklar göstermesidir. Örneğin Spinoza'nın hayallerin birbirine karışması durumuna fazla maruz kalmış bir bedenin bu gündelik hayattan gelen saldırılara direnme gücü zayıf olabilir veya bir derecede buna direnç göstermesi zor olabilir. Bu durumda bu kişinin eyleme gücü, dolayısıyla neşesi diğerlerine göre düşük olacaktır. Eyleme gücü azalan kişinin, hayallerini birbirine karıştırması nedeniyle, aslında hiçbir zaman tam olarak neyi isteyeceğini, nasıl bir eyleme geçeceğini saptaması zor olacaktır.

Gündelik hayatın her noktasında karşılaştığımız nesnelere ve imajlar bizlere bir nesnesi ya da bir etkisiyle gelirler. Sürekli değişen ve devinen imajlar dizelgesinde bizde eskiyen imajlar dağılacak, başka bir nesne ya da duygulanışla yeniden birleşerek bize gelecektir. Yeniden bizi etkileme gücüne sahip olacak olan bir imajın bizdeki fikri yeniden oluşacak, ruhumuza yeniden giriş yapacaktır. Artık bu imajın bizi etkiler durumu artmış ve ruh bu imajı, sürekli hayal kuracağı bir mefhum haline getirmiş olacaktır. Nesnelere ve dolayısıyla imajların bedendeki gücü nispetinde imajın aurası yükselecektir. Artık bu imajla birlikte sunulan her şey bize etkili ve güçlü bir mesaj olarak geri dönecektir.

İnsanın kodları yerleştirmesi, bir sıraya koyabilmesi, sonra bunları gerektiği noktada kullanabilmesi yeteneği konusunda Bergson'a değinmek yerinde olacaktır.

²² Spinoza, *Etika*, s.112

Bergson “Madde ve Bellek” adlı kitabında bedeni bir imaj olarak tanımlar. Ona göre yaşamda her şey bir imajdır. Her şey imajını kendi içinde barındırır.

“Dışsal imge*lerin bedenim olarak adlandırdığım imgeyi nasıl etkilediğini gayet iyi görüyorum: ona hareketi aktarıyorlar. Ayrıca bu bedenin dışsal imgeleri nasıl etkilediğini de görüyorum: hareketi onlara iade ediyor. Demek ki benim bedenim de maddi dünyanın bütünü içinde diğer imgeler gibi hareket eden, hareketi alıp veren bir imgedir. Muhtemelen tek fark şudur ki benim bedenim, aldığı şeyi iade edeceğini belli ölçüler içinde seçebilir gözükmektedir.”²³

Bergson’a göre algımızı oluşturan şey nesnelere bu moleküler hareketlerinin bir fonksiyonudur, onlara bağlıdır. Hemen fark edilebileceği gibi Spinoza da dışsal nesnelere bedenimizdeki etkisine dayalı oluşan algımızdan bahsediyordu. Dışsal nesnelere insan fizyolojisindeki toplardamarlara hareketler iletir, bu hareketler merkeze yayılır ve merkezde çok çeşitli hareketlere neden olur. “Bu hareketlerin nesnelere doğasına ve konumuna bağlı olduklarını biliyorum. Nesnelere değiştirin, benim bedenimle ilişkisini değiştirir; bu durumda benim algı merkezlerimin içsel hareketlerindeki her şey değişmiş olur.”²⁴ Buna göre dışarıdaki herhangi bir nesnenin, etkileşimin yani hareketinin değişmesi sonucunda sinir merkezimize gelen hareket de değişmiş olur. Etkileşime geçtiğimiz herhangi bir nesnenin değişimiyle birlikte bizde bulunan her şey yerini algılandığı ölçüde değiştirir. Bu değişimden anlaşılacağı üzere her şey hareket halindedir ve sürekli dönüşüme girmektedir.

Bergson’a göre algının burada kurgusal bir önemi vardır. Bergson için “algı, ayıklamadan başka bir şey değildir.”²⁵ Çünkü algılarımız, anılarımız ve deneyimlerimizin uyarılarıyla doludurlar. Çevredeki uyarılara göre bedenin dış dünyaya karşı konumlandırılması, tepkilerini hazırlaması gerekmektedir. Algılar “hiçbir şey yaratmaz; tersine onun rolü, imgeler bütününden benim hiçbir etkimin olmadığı imgeleri elemektir, sonra da, kendi başına kalan imgelerin her birinden bedenim diye adlandırdığım imgenin ihtiyaçlarını ilgilendirmeyenleri elemektir.”²⁶

* “İmage” kelimesinin çeviride “imge” olarak çevrilmesi nedeni ile imge kelimesinin bizce en geniş anlamıyla duyumsamayı işaretlememesi ve daha kısıtlı bir anlamı ifade etmesi nedeniyle “imaj” olarak kullanılması gerektiği düşüncesindeyiz.

²³ Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, Dost Kitapevi Yayıncılık, Çev.: Işık Ergüden, 2007, s.17

²⁴ Bergson, *Madde*, s. 19

²⁵ Bergson, *Madde*, s. 168

²⁶ Bergson, *Madde*, s. 168

Bergson 'un algıya katışıksız bilgi demesinin nedeni işte budur, katışıksız bilgidir çünkü katışıksız algıdır. Öncelikle bir elemenin yapılabilmesi için hepsini süzgeçten geçirmemiz gerekmektedir. Bergson'un katışıksız (saf) algı dediği şey tam buradadır; yani bedenimizin ihtiyaçlarına göre ayırım yapmadığımız nokta. Algularımız, bedenimizin etrafından bütün hareketleri ve imajları belirli bir sırayla içine alır. Fakat beden, ihtiyaçları doğrultusunda birçoğunu elemektedir; bu da benim bilinçli(karmaşık) algımdır. Birincisi anlık bir algı iken ikincisi anılarımıza ve hafızamıza bağlı olarak geçmişten beslenen bir algıdır.

Bergson'un katışıksız algısı, karmaşık algıdan farklı bir biçimde, bellekten ve anıdan arındırılmış olarak "maddeden hem dolaysız hem de anlık bir bakış açısı elde edebilen"²⁷ algıdır. Karmaşık algı ise anılarla şişmiş bir algıdır ve anılarla, bellekle sürekli etkileşim halindedir. Bu nokta araştırmamız açısından önem arz etmektedir: Katışıksız ya da karmaşık olsun, göze ya da bedene ilk rastladığı anda herhangi bir imaj önce algımızdan geçer. Zaten katışıksız ya da karmaşık olsun, Bergson'a göre anılara bulaşmayan algı yoktur. İki arasında sadece bir yoğunluk farkı vardır. Algularımız bir makine gibi çalışır, dışsal nesnelere herhangi bir sapma, işlev ya da etki değişimi olursa bedende dizilen imajların konumu değişir.

Her imaj evrende bir hareket, bir akış halindedir. Önünde ve arkasında birçok nesneyle hareket eder. İmajın benim bedenime gelmesinden önce ve sonra olan imajlarla bağlantılı olarak, tek başına değildir. İmaj, diğer imajlara bağlı olduğundan, sonraki imajları aynen sürdürüyormuş gibi görünür. Konu hakkında Bergson imajın,

"dolaysız varoluşunu tasarıma (representation*) dönüştürmek için, ardından geleni, önünden geleni ve aynı zamanda da içeri dolduran şeyi aniden ortadan kaldırmak ve dış kabuğundan, yani yüzeydeki ince katmandan başka bir şeyin kalmamasını sağlamak yeterlidir. ... Eğer bu imgeyi tek başına bırakabilirsem, eğer onu özellikle kabuğundan soyutlayabilirsem, bir tasarıma dönüştürürüm."²⁸

demektedir.

²⁷ Bergson, *Madde*, s. 27

* Özne tarafından objenin belirlenmesi içinde herhangi bir aşamadaki obje için ya da o düzeyde objeyi. Biçimlendiren özel etki (hareket) (act) için kullanılan en genel tanım. Temel representasyon türleri sezgiler, kavramlar ve düşüncelerdir. <http://www.philosophy-dictionary.org/representation>.

²⁸ Bergson, *Madde*, s. 28

Reprezentasyon** ile nesne arasındaki farkı belirleyen şey bu arındırılmış özelliklerdir. Dolayısıyla maddeden bazı şeyler eksiltmiş görünmektedir. Reprezentasyon ile nesnesi arasındaki fark ne kadar çok ise maddeden o kadar uzak bir bakış açısındayızdır. Buna nesnenin kendi özelliklerinden arındırılması diyebiliriz.

Akış halinde olan nesnelere bize gelmeden önce birçok zaman ve yol kat eder. Biz bir kenarda, zamanın ve akışın içinde nesne için sadece izleyici konumunda kalmaktayız. Kendi yaşamımızın içinde birçok anı biriktirmemize rağmen nesnelere kendi akışı sonsuzdur. Sonsuz olan bu akışta karşılaşmamız ve etkileşimimiz o nesnenin gerçekliğini, bütünü ve uzaydaki konumunu değiştirmez. Nesnelere kendi akışı bu şekilde iken bizdeki imajı bizim anılarımızla birlikte algılarımıza bağlıdır.

Yukarıda açıklandığı üzere maddenin kendi varoluşunu reprezentasyona dönüştürmek mümkündür. Bergson “dış kabuğundan başka bir şeyin kalmaması yeterlidir” demektedir. Dış kabuğu kalmalıdır çünkü maddeyi bizim karmaşık algılarımız sayesinde, eskiden olduğu şekliyle algılamaya devam ederiz. Böylelikle biz maddenin yine bizi ilgilendiren kısmını algılamaktayız. Burada bir eleme işlemi devreye girmektedir; bizim ihtiyaçlarımız ve çalışma fonksiyonlarımız için ihtiyacımız olmayanları ya da arzularımıza hitap etmeyenleri elemekteyiz. Maddenin varlığını reprezentasyona dönüştürmek için onu takip eden, ondan önce olan ve onu dolduran her şeyi baskılamaktayız. İşte bu maddenin bizdeki reprezentasyonudur.

Bergson dış dünyadaki nesnelere imaj olarak tanımlar. İmajların asamblesini da madde olarak adlandırır. Belirli bir imajın, yani bedenimizin olası eylemine mal edilen imajları da maddenin algısı olarak adlandırır.²⁹ Bizim algıladığımız şekli ile maddeden bize geçen şeyi maddenin algısı olarak tanımlayabiliriz. Bu noktada maddenin imajı ve bizim karmaşık algımız beraber çalıştığında ortaya çıkan şeye maddenin bizdeki imajı diyebiliriz. Çünkü reprezentasyona uğramış bir imaj, algılarımıza yönlendirildiğinde manipüle edilmiş halde gelir. Aynı zamanda bize doğru yönlendirilen bir imaj, karmaşık algımız aracılığıyla kendi sistemimizi iyi ya da kötü yönde harekete geçiren (bedenimizin etki gücünü azaltan ya da artıran) bir etki

** Bergson'un “Madde ve Bellek” kitabının Türkçe çevirisinde “representation” kelimesi “tasarım” olarak çevrilmiştir. Ancak biz yukarıda anlamını verdiğimiz “reprezentasyon” u kullanmayı yeğliyoruz. Bu nedenle alıntılar dışında, metin içerisinde “reprezentasyon” terimini kullanacağız.

²⁹ Bergson, *Madde*, s. 19

göstermektedir. Bergson 'un açıklamaya çalıştığı ilişkiler düzeninde bir şemalaştırma çabası görülmektedir. Özetle, imaj, dışsal nesnelere kendiliğinde bulunan gerçeğini bize yansıtamaz. Sadece dışsal nesnelere bedenimiz üzerindeki etkisine dayalı olarak, algılarımız aracılığıyla bizde oluşan imajdır.

Bergson'un maddeyi imaj olarak addetmesinin nedeni, maddi dünyanın tüm imajlarının, bütün iç öğeleriyle birlikte verili olduğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Bizim madde fikrimiz ise ihtiyaçlarımız doğrultusunda, bizi ilgilendirmeyen şeylerin ayrıştırılmasından kaynaklanmaktadır. Zaten bizim yetimiz maddi dünyanın sadece bir kısmına, o da belli bir bakış açısından yaklaşabilir. Algının devreye girerek, hatta hiçbir zaman devreden çıkmayarak yaptığı şey bir eleme işlemidir. Ona göre bizi meşgul eden sorunun tüm güçlüğü algıyı bir organ gibi bünyemizde barındırmamızdır.

Görülmektedir ki algı, kendi ihtiyaçlarımız ve arzularımız doğrultusunda çoğunlukla bilincimizden bağımsız olarak kendi gücünde çalışır. Algılama ve ayıklama işlemi anılarla ve hafıza ile ilişkisini hiç kesmeden sonsuzca devam eden bir sistemdir. Sonsuz olarak belirttiğimiz algı elbette kendi bedenimizin sonsuzluğu ile sınırlıdır. Kendi algımızın sonsuzluğu neticesinde nesneyi algıladığımızda, yani ona nüfuz ettiğimizde nesneyi kendi gerçekliğiyle algıladığımızı inanırız. Fakat söz konusu olan nesne, algımızla birlikte bünyemize yerleştiğinde bu dışsal nesnenin belirli bölümlerini karartırız. Aynı şekilde, bu nesnelere izlerini bedenimizde taşımaktayız. Bu izleri başka olaylara ve nesnelere taşıyabiliriz. Çünkü bedenim hareketi alan ve veren bir şeydir.

Bergson bedeni iletken bir şey olarak tanımlar. "hakikat şudur ki, benim bedenimi saran nesnelere benim etkide bulunabileceklerim arasında duran sinir sistemim, hareketi aktaran, bölüştüren ya da bastırarak basit bir iletken rolü oynar."³⁰ Bedeni, sürekli nesnelere bir iletişim halinde iken, sürekli etkileme ve etkilenme dengesinde bir sınır olarak kabul edebiliriz. Fakat bu sınır engelleyen, kesen bir şey değildir: Bir süzgeç misali süzen, ayrıştıran seçen bir şeydir. Aynı zamanda beden dışarının ve içinin ortak sınırınıdır. Dolayısıyla algımız bedenimizin dışındadır, duygularımız ise tersine bedenimizin içindedir. Dışarıdaki imajlar dışarıdan bedenimize çarptığında, yani bedenimizin yüzeyine geldiğinde algılarımız aracılığıyla

³⁰ Bergson, *Madde*, s. 34

bu imajları içeriye, sinirsel merkezlere aktarırız. Fakat Bergson burada duygulanımsız algının olmadığını dikkate almamız gerektiğini söyler. Çünkü Bergson'a göre "duyum algıyı oluşturan hammadde değildir; daha ziyade, algıyı saf halinden çıkaran, kirleten şeydir."³¹ Bergson burada algının saf bir şekilde aktarılmadığını, karmaşık anılar ile karıştırılıp aktarıldığının altını çizer. Dolayısıyla şöyle bir sonuca varabiliriz: İmajlar, yani dışsal nesnelere olduğu gibi algılanmaya müsait durumdadırlar, fakat bizim algılarımızı kirleten, bu imajları bedenimizin ihtiyaçlarına göre yorumlayan bizim duygularımızla şişmiş anı ve belleğimizdir. Bizim bu kirli anı ve belleğimize sebep olan şeylerden elbette önemli olanı, Nietzsche'nin birbirinden tamamen farklı izlenimlerin istilasını dediği şeydir. Geçmişin ve anıların şimdiye etkisi kaçınılmazdır. Bunun nedeni Bergson'un sezgi olarak tanımladığı kavramdır.

"Geçmişteki imgelerin bir kalıntısı ortaya konduğunda, bu imgeler sürekli olarak bizim şimdiki zaman imgemizle karışır, hatta bunun yerine bile geçebilir. Çünkü bu imgelerin kendilerini koruma nedeni bir işe yaradıklarıdır: şimdiki zamandaki deneyimi geçmişte edinilmiş deneyimle sürekli tamamlayarak zenginleştirirler ve edinilen deneyim giderek büyüdüğünden, sonunda diğer deneyimi kapsar ve istila eder."³²

Sezgi, bellek ve algı birlikte çalışarak sürekli geçmişten bir şeyler getirmektedir fakat bu geri getirme o andaki eyleme ya da karşılaşmaya bağlıdır. Örneğin eyleme geçmeden önce kısacık bir zaman diliminde dahi olsa geçmişten bir anı, deneyim vs. getirmekteyizdir. Bu belirli yani sezgi, o anda yapılacak herhangi bir eylemde bize belirleyici bir yön verir.

Bedeni geçmiş ile bir sonraki eylem arasında bir yere koyacak olursak, beden bu arada bir çizgide konumlanmıştır. Bedenin bir sonraki eylemine hazır bulunması ya da karar verebilmesini sağlayacak olan şey bulunduğu bu konumdan kaynaklanmaktadır. Bedenin bu durumu uzamda bulunduğu konum ve çevresindeki dışsal nesnelere etkileşimine göre değişebilmektedir. Bellekten çağrılan, ya da bellekten zorla gönderilen bu güç sayesinde beden hem kendi gücünü korumak için mantıklı kararlara doğru itilir, hem de bazı olumsuz bellek kayıtları yüzünden beden olumsuz yönde etkilenebilmektedir.

³¹Bergson, *Madde*, s. 44

³² Bergson, *Madde*, s. 50

Bedenin etkilenmesini gündelik hayatta konumlandığımız nesnelere dünyasında inceleyerek bu nesnelere dünyasının bir görüntüsünü çizmeye çalışacağız. Araştırmamızın başında belirttiğimiz gibi Spinoza bedeni, dışsal nesnelere etkilenen ve bedeninde bu izleri taşıyan bir şey olarak göstermişti. Buradan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz, bedenimizin etrafındaki dışsal nesnelere etkilenmemek mümkün değildir. Zaten Spinoza'ya göre bir şey hakkında fikir sahibi olabilmemiz için bedenimizin etkilenmesi gerekmektedir. Fakat bedenimizin etkilenme derecesinden fikir sahibi olduğumuz şeyler ancak birinci türden bilgi türüdür. Bu birinci türden bilgi yanlışlığın asıl sebebidir ve dolayısıyla bu birinci türden bilgiyi İmajlar olarak adlandırmıştık.

İmajlar, bedenimizin etkilenme durumuna bağlı olarak dışsal nesnelere hakkında fikrimizdir. Nietzsche'nin istila dediği şey ve bu istilaya karşı bedenimizin konumu çalışmamız için önem arz etmektedir. Dışsal nesnelere ile etkileşime geçip bunlardan etkilenmemiz bir yana bir de istilalar gün geçtikçe artmakta ve bütün yaşamı sarmaktadır. Bakışımızı çevirdiğimiz her noktada sürekli yenilenen ve değişen görüntüler ile karşılaşmaktayız. Nesnelere kendiliğinden varoluşunun ötesinde, istila direk bizim bedenimize doğru yapılmaktadır. Bunun nedeni arzularımızla ve algılayışımızla birlikte bu istilaya hazır bulunmamızdır. Bundan dolayı çalışmamızın çıkış noktası arzu olmuştur. Ruh, beden gereksinimleri ve arzuları doğrultusunda elinden geldiği kadar bedenin etki gücünü artıran şeyi hayal etmeye çalışmaktadır.

Buradan hareketle arzu ile birlikte istilanın gücüne değinmek yerinde olacaktır. Sanayi üretiminin devleşmesiyle birlikte şeylerin etki alanı genişlemiştir. Etki alanı genişleyen nesnelere ile birlikte üretici de gücünü artırmış ve üretimini hızlandırmıştır. Walter Benjamin nesnelere üzerinden bir tarih yazımını bu yüzden ele almış, nesnenin dönüşümünü gözler önüne sermiştir. Sanayi devrimiyle birlikte hızla yol alan üretim, tüketim ve şehirleşmeye dikkat çekmek için Walter Benjamin *Pasajlar* adlı kitabında Paul Valery'nin şu sözüne yer vermiştir: “Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır.”³³ Gerçekten de aradan bir yüzyıl geçmesine karşın bu cümle halen geçerliliğini korumaktadır. Çünkü değişim, ilerleme ve üretim hiç durmadan devam etmektedir. Benjamin son derece etkili ve kapsamlı bir metin olan *Pasajlar*'da fotoğrafın yeni yaygınlaşmaya başladığı 19.yy'a diyalektik

³³ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, 1995, s. 45

imajlar üzerinden ışık tutar. Benjamin'e göre fotoğraf ve seri üretimle yerinden edilen nesne ve bu nesnenin demokratik bir şekilde görülebilir olması özel atmosferin çöküşüne neden olmuştur. Nedir bu özel atmosfer? Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olan şeyi daha önceden bulunduğu alandan ve anlamdan koparıp almaktadır. Yeniden-üretilmiş seri üretime sokarak onun bir defaya özgü varlığının yerine, daha genel ve fetiş anlamıyla birlikte yeniden bir anlam yüklenmektedir. Örneğin herhangi bir mekâna özgü bir imajın, herkesin ulaşabileceği evrensel bir konuma yerleştirilmesi. Fakat maddenin bu evrensel konumu artık eskisinin, biricik olanın yerine geçmektedir. Benjamin'e göre bu şimdiki bunalımımızın, kültürel şokun asıl sebebidir. Bu durum bulunduğumuz şimdide kültürel olanların yerine sürekli yenilerinin yerleşiyor olmasına işaret etmektedir.

Kültür, en başında olduğu-oluştugu şekliyle sonraki kitlelere aktarılan bir şey değildir. Gündelik yaşamın dönüşümüne ayak uyduran toplum her geçen gün kültürünü yeni bir zemine oturtmaya çalışmaktadır. Gündelik hayatın ani değişimleri ve dolayısıyla yeni imajları doğrultusunda üretilen ve tüketilen şeyler sürekli değişmektedir. Belki de sadece değişim olarak adlandırmak doğru değildir. Çünkü ortaya daha önce olmayan şeyler çıkmaktadır. İmajların ve sürekli değişen şeylerin, üretimin sonucu olarak kitleler daha iyisini, daha güzelini veya daha işlevsel olanı arzulamaya hazır bulunmaktadır. Kitlelerin üretimi destekleyen arzusu meta üretiminin hızına hız katmıştır. Elbette bu karşılıklı etkileşim "gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri"³⁴dir. Bu gerçek, üreten kitle ile tüketen kitlenin farklı bir kitleden oluşmamasıdır. Kısacası üretici ve tüketici ortak bir döngüdedir.

1.3.1. Üretim Güçlerinin Günlük Yaşama Yerleşmesi

Meta üretimi ve arzu çerçevesinde, imajı artık endüstriyel bir üretim olarak incelememiz yerinde olacaktır. Çünkü araştırmamızın odak noktası Türkiye'deki imaj üretimi ve arzu politikalarıdır. Üretimin ve imajların kurgulanmasıyla şeylerin arzu nesnesi olarak sunulmasındaki ortak çalışmadan bahsedebiliriz. Bu ortak çalışmayı

³⁴ Benjamin, *Pasajlar*, s. 51

üretici güçler ile bu üretilen şeyleri kullanmaya davet edilen kitleler arasında kurabiliriz.

Üretici güçleri, hem estetik kuralları hem de arzulara hitap eden unsurları çerçevesinde fetiş-nesneleri yaratmaları, düzenlemeleri ve kombine etmeleriyle değerlendirmek yerinde olacaktır. Üretici güçlerin karşısına, fetiş nesnelere haz almaları için söz konusu güçler tarafından manipüle edilen kitleyi yerleştiriyoruz.

Bir şeyi arzulamak için fikrine sahip olmamız gerekmektedir. Fikrine sahip olmak demek elbette etkilenmeyi de beraberinde getirmektedir. Bu düşünceye göre herhangi bir nesnenin bize, fikriyle yani nedeni ile verilmekte olduğunu söyleyebiliriz. Nedeni ile birlikte verilen nesnenin, dille desteklenerek tasarım unsurlarına göre yeniden düzenlenmesiyle birlikte güçlü imajlar oluşturulmaktadır. Bu imajlar ile yerinden, bağlamından koparılan nesnelere fetiş-nesnelere dönüştürülerek kitlelere hazzını duymaları için sunulur.

Üretici güçlerin ve kitlelerin burada birlikte çalıştığını görebiliriz. Çünkü kitleler ortaya çıkan nesnelere, imajları ve metaları belirli koşullar altında, üretici güçlerin yönlendirmesiyle arzulamaktadırlar. Aynı zamanda bu arzuyu yaratan, yönlendiren ve kısırtan üretici güçler üretimlerini ve üretim biçimlerini kitlelerin arzularını körüklemek için şekillendirmektedirler. Fakat üretici güçlerin üretimlerine göre kendisini sürekli değiştiren aslında tüketici kitlelerdir. Üretim güçleri belirli testler ve kamuoyu yoklamalarıyla sadece bu değişimleri ölçmekte ve strateji belirlemektedir.

Üretim güçleri kendilerini ve ürettikleri şeyleri düzenleyebilmek adına sürekli gündelik hayatın içerisinde yer alırlar. Sanatta, politikada, edebiyatta, televizyonda, radyoda, basılı yayın gibi birçok temel iletişim, etkileşim ağlarında kendilerine yer etmişlerdir. Gündelik yaşantıya belli belirsiz, ilk bakışta göze çarpmayacak şekilde dâhil olan, bütün verileri kodlayan, ayrıştırıp kendileri için veri elde etmede kullanan üretici güçler, kitleleri manipüle etmek için bu kodları kullanmaktadırlar. Üretici güçler unsurları kombine ederek kitlelere nüfuz etmek ve kitleleri manipüle etmek için günlük yaşamda birçok araç ve taktik geliştirmiştir.

Üretici güçlerin, estetik kuralları ve arzulara hitap eden unsurları kombine ederek çalıştığı görülmektedir. Bu çalışmadan çıkan ürünler ile kitleleri bu hazzı davet etmek için sunulması gereken bir imaj yaratma zorunluluğu göze çarpmaktadır. Estetik

unsurlara göre hareket eden bu güçler nesnenin önceden üzerinde bulundurduğu anlamları ve imajları tamamen değiştirerek sunduğu söylenebilir. Nesnelere her ne kadar değiştirilse de elbette doğasından her şeyi söküp atmak mümkün görünmemektedir. Fakat yine de algılar yoluyla doğasındaki imajları göremeyen kitleler yani tüketiciler olacaktır.

Üretici güçlerin günlük yaşamın içinde kendisini sürekli var edebilmesinin nedenlerinden birisi de arzu politikalarıdır. Modern hayatın ani değişimleri ve şehirleşmenin getirdiği bir sorun olarak kitlelere sunulan şeyler sürekli değişmektedir. Özellikle büyük şehirlerde çokça göze çarpan lüks ve konfor ağırlıklı yaşam metodunu örnek göstermek yerinde olacaktır. Sanayileşmenin hız kazanması ve ardından şehirleşmenin gelişmesiyle birlikte kitlelere hitap eden üretim araçları çoğalmış ve kendilerine sonsuz bir alan yaratmışlardır.

Kırsal alanlardan, köylerden ve küçük şehirlerden büyük şehirlere doğru akış halinde olan göç hareketleri ve çok kültürlü yaşamın ortaya çıkmasıyla birlikte ortaya çıkan yaşam biçimi beraberinde birçok yaşam biçimini getirmiştir. Bu yaşam biçimlerine göre hareket eden üretim güçleri hem bütün kitlelere ve yaşam biçimine hitap eden şeyler üretmişler, hem de bütün kesimlerince benimsenebilecek fetiş-nesnelere ortaya koymuşlardır.

Kitlelerin ihtiyaçları ve arzuları doğrultusunda –hem ihtiyaçlar hem de arzu, üretici güçler tarafından manipüle edilmiştir- bir üretim biçimi benimseyen üretici güçler- aslında bu kendi arzuları doğrultusunda bir üretim biçimi benimsenmesi anlamına gelmektedir- aynı zamanda ve çoğunlukla üretim-tüketim döngüsü için yeni alanlar yaratmaktadırlar. Bu alanları yaratabilmek adına, bir arzu politikası uygulaması gerekmektedir. Öncelikle kitlelerin ihtiyaç duyacağı alanlar yaratılır. Ardından bu alanlar için imajlar yerleştirilir. Örneğin bir yaşam biçimi yerleştirir. Bu yaşam biçimine örnek olarak kaliteli ve lüks bir yaşam biçimini verebiliriz. Sonsuz sayıda lüks bir yaşam biçimi yaratılabilmektedir. Bu yaşam biçimi ilk önce bir imaj olarak sunulmasının ardından fetiş nesnelere dönüştürülmesi artık zor görünmemektedir. Gündelik hayatın içine yerleştirilen görsellerle, reklamlarla, üst kültüre ait haberler ve basılı yayın ile sunulan bu imajlar bir yaşam biçimini imajlaştırmaktadır. Böylelikle “lüks yaşayan, yaşamak isteyen şu markayı, şu nesneyi kullanır” şeklindeki sunumlar ile gündelik yaşamın içinde yer alabilmektedirler. Dolayısıyla imajlaştırılan bir yaşam

biçimi söz konusudur. Bu imajlaştırma sonrasında bu yaşam biçimine dair nesnelere üretilmektedir.

“Sen bu şekilde giyinmelisin, sen buradasın” etkisinde bulunan imajlar yolu ile kitlelere, bir şeylerin eksik olduğuna dair bir duygu yüklenmektedir. Üretim güçlerinin, uyarıcı ve hatırlatıcı yapısı ile bireylerin kendilerini, buldukları konuma göre şekillendirmesi istenmektedir. Mekânı etkili bir biçimde kullanan, aynı zamanda mekânların üretimini gerçekleştirebilen üretim güçleri, kitleleri istedikleri konuma yerleştirebilmektedir. Buradaki kilit nokta “eksik” kavramıdır. Kişinin eksik olduğu yönünde yaratılan duygu ne kadar kuvvetlendirilirse, arzu o kadar doruk noktasına çıkacaktır. Üretici güçlerin, psikiyatriyle girdiği dostane birliktelik sayesinde, körüklediği arzu, daima nesnesinden eksiktir ve bu nedenle hep o nesnesini arar. Böylelikle kendisinde bir eksiklik hisseden bireyler kolaylıkla bu fetiş-nesnelere yönlendirilebilmektedir. Arzular ihtiyaçlardan ya da isteklerden oluşmaz, tersine ihtiyaçlar ve istekler arzudan kaynaklanmaktadır. İnsan doğasında bulunan arzu ve güç istenci bağlamında düşünürsek bireylerin doğal olarak otomat olduklarını, arzuları dolayısı ile bu yönelimlerini kendi yaşam biçiminde göstermeye devam ettiklerini söyleyebiliriz. Ancak üretici güçler psikanalizin de yardımıyla isteklerimizin arzularımızdan kaynaklandığını bizlere unutturmuş, tam tersini yani arzularımızın ihtiyaçlardan oluştuğunu bizlere kanıksatmıştır. Bu nedenle arzularımızın nesnelere hep eksiktir ve modern insan sürekli bu eksik nesneyi tamamlama çabasındadır. Dolayısıyla yaşam biçimlerine göre sürekli kendisini yenileyen üretim güçleri insanın bu doğasına nüfuz etmektedir. Eksik olarak nitelendirilerek suçluluk duygusu yüklenen arzu kavramı, psikiyatri ve üretim güçlerinin ortaklığı ile manipüle edilmektedir. Üretim güçleri arzu kavramını eksik olarak dayatabilmek için birçok farklı kanal kullanmaktadırlar. Bireylere küçük yaştan başlayarak dayatılan eksik kavramı, bakışın çevrildiği her noktaya yerleştirilen imajlar aracılığı ile birçok alanda etkisini göstermektedir. Arzularımıza eksik kavramını yükleyen üretim güçleri bu etkisini birçok alana nüfuz ederek gerçekleştirmektedir.

Dolayısıyla ikinci bölümde, bu nüfuz etme biçimlerine dair örnekler yer alacaktır. Kitlelerin yaşam biçiminin gözler önüne serildiği gündelik yaşamdan görüntüler ile destekleyeceğimiz bu çalışmalar, söz konusu üretici güçlerin nüfuz etme, yönlendirme çıktılarını incelememizde yarar sağlayacaktır.

2. BÖLÜM

1960 VE 1970 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE ORTAYA ÇIKAN İMAJLAR VE ÜRETİM-TÜKETİM İLİŞKİSİ

Birinci bölümde üretici ve tüketici arasındaki ilişkiyi belirleyen en önemli unsurun arzu ve imaj kavramlarının olduğunu göstermeye çalıştık. İnsanların ihtiyaç olarak nitelendirdikleri şeylerin aslında ne olduğunu belirlemeye ve ihtiyaçları var eden “güç”ü saptamaya çalıştık. Bu bölümde amacımız şeyler, imajlar ve durumlar üzerinden ortaya koyduğumuz düşünce biçimini yine imajlar yardımıyla göstermeye çalışmaktır.

Birinci bölümde değindiğimiz fetiş-nesnelerin üretimi ve kitlelerin manipüle edilme durumunu gösterebilmek adına çalışmamızın bu bölümünde günlük yaşamın imajları üzerine bir inceleme gerçekleştireceğiz. Ekonomik ve siyasi kapitalizmin ülkemize giriş metotları üzerine bazı incelemelerden sonra bunların görsel verilerini ortaya koymaya çalışacağız. Bunları ortaya koyarken, tarihsel bir kronoloji çizmek yerine, araştırmamızın odaklandığı imajlar üzerinden bir bakış açısı oluşturmayı amaç edindik. Bu çerçevede ortaya koyacağımız imajları incelemeye önce, bahsi geçen yılların ekonomik, sosyal ve günlük yaşam formlarını göz önünde bulundurmanın doğru olacağı kanaatindeyiz.

1960-70 yılları arasında Türkiye’deki gündelik hayatın ani değişimleri bu dönemi incelememizin sebeplerindedir. Değişimlerin ortaya çıkardığı imajlara bakıldığında Türkiye tarihinde kırılma noktası diyebileceğimiz olgularla karşılaşmaktayız. Türkiye’nin bu iki tarih aralığında yaşadığı değişiklikler sonraki yıllara da etki edecek bir altyapı niteliğindedir. Bizim çalışmamızın problemini oluşturan imajlar, bu değişimlerin sebeplerini ve sonuçlarını ortaya koyabilmek adına bize yol gösterecektir.

1960 ve 1970 yılları, toplumu ve gündelik yaşamı büyük ölçüde etkileyen iki darbe arasındaki bir tarih dilimidir (12 Mart 1960 ve 12 Mart 1970). Bu tarihlerin bizim bu zaman dilimini seçmemizde doğrudan etkisi olmasa da dolaylı olarak etkileri mevcuttur. Bu tarih diliminde gerçekleşen olayların imajları bizim bakışımızı bu tarihlere yöneltmiştir. Bütün toplumu ve gündelik yaşamı etkiler nitelikte olan olaylar doğal olarak sanat, kültür, ekonomik durum gibi birçok yapıyı da etkilemektedir. Bu

yıllara ilişkin herhangi bir imaja bakışımızı yönlendirdiğimizde o döneme ilişkin fikirlerimizin de oluşması gerektiğine inanmaktayız. Fakat bu fikirlerin oluşabilmesi için bakış açımızı, dönemin yaşam biçimine ve ruhuna yakın hissedebileceğimiz bazı temel konulara yerleştirmek doğru olacaktır. Bu konular, gündelik yaşamda kitlelerin, kapitalizmin müdahaleleri doğrultusunda manipüle edilen ve dolayısıyla arzuları haline dönüşen yaşam biçimlerini, imajların bu yaşam biçimlerindeki rollerini kapsayacak şekilde araştırmamıza dâhil olacaktır.

2.1. 1960 VE 1970 YILLARI ARASI TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DURUM

İkinci dünya savaşının bitişiyle birlikte başlayan soğuk savaş, fiziksel savaştan çok psikolojik ve imajlaştırılan fikirlerle yürütülen bir savaştır. Soğuk savaş, bölgesel müdahalelerin, stratejik konumlanmaların, kapitalist yöntemlerin hâkim güç olma çabasıdır. Örneğin ideal bir hayat tarzı olarak sunulan hür ve özgür hayat imajı soğuk savaşın Amerika taraflı ideolojik mesajıydı. ABD¹ kendisi açısından stratejik bir öneme sahip olan Türkiye'ye de uzanarak kendi değerlerini ve gündelik yaşam biçimini yerleştirmeye çalışmıştır. Kapitalizm, büyük maddi desteklerle birlikte Truman Doktrini ve Marshall Planı ile 1950'li yıllarda Türkiye'ye etkili bir giriş yapmıştır. Bu yardımlar aracılığıyla Türkiye'de tüketilmeyen süt tozu, margarin, kola, blue-jean, sakız, konserve yiyecekler, radyo, el feneri gibi tüketim maddeleri Türkiye piyasasına girmiştir.² Günlük hayatta Amerikan propagandası yapan radyo yayınları, gazeteler, dergiler yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu yayınlar aracılığı ile kapitalist tüketim biçimine hitap eden tüketim nesnelere sürekli reklamları yapılmıştır.

1950'li yıllardan itibaren Türkiye'de gündelik yaşam, gelişen büyük ülkelerde olduğu gibi ani ve sarsıntılı bir değişim yaşamıştır. Teknoloji, lüks yaşam koşulları ve tüketim kültürü imajlarının hızla gelişmesi ve yayılmasıyla birlikte gündelik yaşama hitap eden üretim biçimi kendi başına önemli bir sektör olmuştur. Dolayısıyla Türkiye'de değişimlere neden olmuştur.

Türkiye'de Demokrat Partinin iktidar olması, tek partili yönetimin değişmesi ve kapitalizmin temsilcisi niteliğindeki Amerika Birleşik Devletleri'ne olan ilginin artması gibi siyasal, sosyal ve ekonomik nedenler gündelik yaşamda önemli ölçüde

¹ Amerika Birleşik Devletleri

² Mete Kaan Kaynar, *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s.596

değişimler meydana getirmiştir. Ayrıca iletişim ve medya araçlarının kullanımının yaygınlaşması nedeniyle gündelik yaşam takip edilebilen, herkes tarafından görülebilen bir yaşam biçimi haline gelmiştir. Ülkemizde kırsal kesimlerden kentlere yapılan göçler ve şehir yaşamının gündelik yaşama etkisi gibi kültür yapısını değiştiren etkenler sayesinde bu gelişen kapitalizme, değişen şehir hayatına ilgi artmıştır.

Yeni şehir kültürü kendisini gerçekleştirme çalışırken eğlence hayatı da değişimler geçirmeye başlamıştır. Gazino ve eğlence mekânları, dans kulüpleri bu dönemde çoğalmaya başlamıştır. Kadınların ve erkeklerin bir arada eğlenebildiği, dans edebildikleri bir eğlence anlayışı kendisini göstermeye başlamıştır. Özellikle genç kitlelerin başı çektiği bu tür eğlenceler dikkat çekmeye başlamış ve bazı tepkilere dahi neden olmuştur.

1960'lı yıllara gelindiğinde önceki yıllara nazaran etki gücünü artıran birçok dışsal etmen göze çarpmaktadır. Başta kapitalizmin güçlü ve istikrarlı nüfuz edişi olmak üzere, siyasi, ideolojik ve felsefi alanlar da dâhil olmak üzere birçok alanda değişikliğe neden olacak bir hareketlilik söz konusudur. İletişim araçlarının kullanımının yaygınlaşmaya başlaması, küresel bir ekonominin oluşması, pop kültürün yaygınlaşması gibi etmenlerin neden olduğu bu hareketlilikler Türkiye'de etkisi silinemeyecek sonuçlara neden olmuştur.

Bunların başında, bizim de üzerinde durduğumuz üretim ve tüketim ilişkisi gelmektedir. Batı diye nitelendirilen, ekonomik gücü gelişmiş ülkelere kıyasla Türkiye bu yıllarda üretim gücünü gerektiği kadar artıramamıştır. Temel ihtiyaç diyebileceğimiz, barınma, beslenme, eğitim gibi ihtiyaçlarının yanında tüketim kültürünün fantazma alanları yaratması ile kitlelerin arzu ve talepleri artmıştır. Türkiye, üretim ve tüketim dengesini sağlayamaması ve ekonomisinin dışarıya bağımlı olması nedeni ile dışarıdan gelen, tepeden inme bir modern kapitalist yaşantı baskısına dayanamamış ve kısa sürede bu yeni yaşam biçimi, arzu ve imajlarıyla Türk toplumunu ele geçirmiştir. Ayrıca kırsaldan kente göç, gecekondulaşma, sanayileşme gibi sosyal değişiklikler nedeniyle sürekli değişim halinde olan bir kültür-kültürleşme de eşzamanlı olarak gerçekleşecektir. Böylesi bir atmosfer içinde Türkiye'nin gerek üretim, gerek siyasal gerekse de sosyal alt yapısının bu denli hızlı bir değişim ve dönüşüme anında cevap üretememesi nedeniyle üretim sisteminin büyük bir bölümünün dışa bağımlı hale gelmesine neden olmuştur.

Kırsal kesimden, köyden ve küçük şehirlerden büyük şehirlere doğru olan göç hareketleri günlük hayatı çok derinden etkilemiştir. Göç alan şehirlerde, göç eden kişilerde ve göç veren yani terk edilen alanlarda büyük değişimler gözlenmiştir. Bu göçlerin birçok nedeni vardır. Başta şehirlerdeki sanayileşme, ardından şehirlerin davetkâr imajı ve iş imkânlarının kırsal kesimlerdekinden iyi olduğu düşüncesi bunlardan birkaçıdır. Ayrıca tarımın makineleşme yolunda gelişmesini, sağlık, eğitim, elektrik ve ulaşım gibi devletin yeterli olamadığı alanları ve töre, kan davası gibi etkenleri de göz önünde bulundurmamız doğru olacaktır.

Türkiye’de göç hareketlerine neden olan temel faktörün, bölgeler, şehirler ve kırsal kesimler arasındaki eşitsizlikler olduğu gözlenmektedir. Göçe neden olan faktörlerin yanında göçün neden olduğu değişimler değerlendirilirse, yadsınamayacak derecede etkilerinin olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin şehirlerdeki çarpık, iç içe, düzensiz yerleşmeler sonucunda sağlıksız koşullar ortaya çıkmaya başlamıştır. Öncelikle 1950’li yıllarda bir nüfus patlaması yaşanmıştır. Yıllık nüfus artış oranı yaklaşık %2.5 olmuştur. Kentsel nüfus artışı 1940-1950 arasında %20 civarındayken, 1950-1960 arasında bu oran %80’i geçmiştir. 1950-60 arası 4 büyük şehrin nüfusu %75 artmıştır.³ Çok hızlı değişen şehir yapısı ile birlikte kaçınılmaz olarak günlük hayatta da birçok değişim meydana gelmiştir. Yoksul bir yaşantıya sahip olan gecekondu sakini, çarpık kentleşmenin olduğu alanlarda şehirden kopuk, kendi içinde yeniden kurgulanmış bir kültür yapısı ortaya çıkarmıştır.

Şehirlerin aldığı göçlerin hem nedeni hem de sonucu sayılabilecek kapitalizmin hızlı yayılışı ve gelişimi, yeni oluşumların da önünü açmıştır. Öncelikle iş gücüne ihtiyacı olan bu kapitalist sistem, kitleleri şehre çekmiştir. Aynı zamanda bu sistem, sınıfsal değişimler, ekonomik farklılıklar, yoksulluk, gecekondulaşma gibi birçok toplumsal ve siyasi sorunları da yaratmıştır. Şehirdeki günlük yaşamın değişimine olumlu-olumsuz çokça katkı sağlayan bu sorunlar birçok alanda etkisini göstermiştir. 1960’lı yıllardaki bu ani toplumsal değişim ve dönüşümler edebiyat, sanat, müzik gibi alanlarda da değişime yol açmıştır. Özellikle müzikte, yaşam biçimlerine ve eğlencelerine hitap edecek çeşitlilikler ortaya çıkmıştır. Daha önce radyolarda yer verilmeyen Türk müziğine yer verilmeye başlanmış, Yurttan Sesler programı yayınlanmaya başlamıştır. Mehmet Ö. Alkan’ın ifade ettiği üzere, konservatuvar

³ Mete Kaan Kaynar, *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s.613

eğitiminde Türk müziği olmadığı için, radyolar sınav açarak verdikleri eğitimle adeta bir Türk Müziği okulu işlevi görmüştür. Türk Sanat Müziği adı verilen tür bu zamanda ortaya çıkmıştır.⁴

Türkiye, kapitalizmin ülkeye girişi ve gündelik hayatın dönüşümlerini bütün toplumsal ve siyasal alanlarda hissetmiştir. Aynı zamanda tüm bu hızlı dönüşümlere karşı 1960'lı yıllarda Amerika karşıtı bir eleştirel düşünce de kendini göstermiştir: Kendini tanımaya, ifade etmeye, siyasal alanda söz sahibi olmaya çabalayan bir kitle, kendi kültürüne ilgi gösteren sanatçılar, yazarlar, siyasetçiler gibi çeşitli alanlardan oluşmaktadır. Sinema, edebiyat, müzik, resim, karikatür gibi sanat disiplinlerinde toprak sorunları ve sınıfsal eşitsizlik eleştirileri, ağalık sistemi, eğitimsizlik gibi konular yapıtların merkezini oluşturmuştur. Yapıtlarında eleştirel tutumu benimseyen sanatçıların varlığı, bu yıllarda, siyasetin sanatçıya ve halka doğru bir yayılım göstermesine ve sorunların daha bir görünür ve bilinir olmasına neden olmuştur. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde kapitalist modern toplum ve bu duruma karşı gelişen eleştirel bakış açısına ait örnekleri imajlar aracılığı ile ele alacağız.

Bu aşamada Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel durum göz önünde bulundurulduğunda, kapitalizmin etkileme gücünü ortaya koyabilmek için Spinozist bir bakışa başvurmayı yararlı gördük. Türkiye'deki yaşam biçimi, ekonomik sınıflar, kırsal kesimlerdeki yaşam koşulları ve kültürel yapı göz önünde bulundurulduğunda kapitalizmin (bir beden olarak kapitalizm) ülkemize yerleşmeye başlaması ve ülkemizdeki (bedenimizdeki) etkilerini gözlemlenmek mümkün görünmektedir. Spinozist bir düşünme tarzıyla, dışsal şeylerin bedenimiz üzerindeki etkisi dışsal şeylerden çok kendi bedenimizin halini gösterir. Biz de kendi bedenimizin durumunu anlayabilmek adına dışsal nesnelere ilişki şeklimizi ve etkilenme derecemizi ortaya çıkarmaya çabalayacağız.

2.2. İMAJLARLA 1960-70 YILLARIN TÜRKİYE'Sİ VE TOPLUMSAL TİP

Çalışmamızın bu bölümünde göstermeye çalıştığımız şey, yine Spinozist bir bakış ile bedenin sınırlı olmasının ve sınırlı sayıda hayali kendisinde saklayabilmesinden yola çıkarak, bedenimiz olarak tahayyül ettiğimiz ülkemizin bu

⁴ Kaynar, *60'lı yılları*, s.610

sınırlı sayıdaki hayalin sınırlarını aşan bir beden olarak göstermektir. Bu sınırın aşılması halinde hayaller, etkilenmeler, duygulanışlar büsbütün birbirine karışmaktadır. Yukarıda Türkiye'nin toplumsal durumu üzerine ifade ettiğimiz şekliyle, şehirlerde bir araya gelişler, göçler ve gündelik hayatın dönüşümünden dolayı, incelediğimiz kitle duygulanışları birbirine karışmıştır. Kendi kültüründe devam etme arzusu ile şehir hayatına uyum sağlama arasında yaşadığı duygulanışlar nezdinde beden etkilenmelerini ve duygulanışlarını bu çerçevede ele almak gerekmektedir. Kitlelerin duygulanışlarını beden duygulanışları gibi ele alarak, toplumun duygulanışlarını araştırmak, gündelik yaşamda incelemek bu bölümde ulaşmaya çalıştığımız noktalardandır.

Kitlelerin duygulanışlarına etki eden araçlar günlük yaşamda en çok karşılaştığımız ve maruz kaldığımız televizyon, radyo, basılı yayın, reklamlar ve her yerde karşımıza çıkabilecek olan tüketim nesnelere dir. Televizyonun günlük hayata girişi, radyo kullanımının yaygınlaşması, basılı medyanın yaygınlaşması, yeniden üretilen ürünler, yiyecek ve içecek sektöründeki hızlı gelişme ile birlikte reklam piyasasındaki ani patlamalar bizim için 1960-70 yılların Türkiye'sini gözler önüne serecek en önemli unsurlardır. İmajları üreten güçler ile tüketici kitlelerinin manipüle edilen arzuları arasındaki ilişkiyi göstermeye çalışacağımız için, bu amaca en çok hizmet edecek olan araçların bu dönemdeki imajlar olduğu kanısındayız. Duyumsama üzerinden işlediği için imaj oluşumu, sadece görme duyumuza ait değildir. Bir koku, bir tat, bir ses, bir doku ya da bir hissin bizde imajı oluşabilir. Bu nedenle müzik, edebiyat, gündelik yaşam, siyaset, sanat gibi birçok alan içinde "1960'lı yıllar imajı(ları)"nın oluşması mümkündür. Hayat dergisi ise söz konusu dönem içinde ciddi bir "imaj üreticisi"dir ve dönemi anlamamız, okumamız, duyumsamamız ve algılamamızda önemli bir rol oynamaktadır. Bu sebeple çalışmamızın temelini Hayat dergisi tarafından üretilen imajlar oluşturmaktadır.

1960'lı yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik durum nedeniyle, kitlelerin imajlarla manipüle edilmeye uygun bir durumda olduğu gözlemlenmiştir. Göç hareketleri ve hızlı şehirleşme nedeniyle, sosyal, kültürel ve ekonomik hassasiyet gösteren kitleler, imajlar yoluyla yönlendirilmeye müsait bir görüntü çizmektedirler. Kentsel nüfusun ani artışı ve kültür çeşitliliğinin artmasıyla birlikte kapitalizmin müdahaleleri ve güdümlenmeleri doğrultusunda yeni tipler ortaya

çıkmaya başlamıştır. Üretimin bu şekilde sonsuzca devam edebilmesi ve kitlelerin arzularını yönlendirebilmek için, imajlar kurgulanmış ve manipüle edilmişlerdir.

Manipülasyonun devreye girmesi üretim ve tüketimin vazgeçilmez çarklarından. Üretim ve tüketimi herhangi bir nesne ve ya metadan daha ötede, fikirlerin, ideolojilerin, kitlelerin, toplumsal tiplerin üretimi gibi faktörleri de dâhil ederek düşünüyoruz. İmajlar politika, siyasal seçim, uluslararası ilişkiler ve ideal bir toplum yaratmaya kadar birçok alanda kullanılmaktadırlar. Türkiye'nin 1960'lı yılları göz önüne alındığında karşımıza çıkacak ülke imajlarından bir tanesi Amerika İmajıdır. Bu yıllarda her ne kadar eleştirilen, karşı durulan söylemlerde bulunulsa da üretim ve tüketimin her noktasında Amerikan yaşam biçimini görebiliriz. Çalışmamızın takip eden bölümlerinde birçok imajda değineceğimiz gibi “Amerikan tipi tüketim tarzı” gazetelerde, reklamlarda, müzikte ve sanatta her alanda karşımıza çıkmaktadır.

İmajların etki gücünü ve işleyişini saptayabilmek için, daha önce de belirttiğimiz gibi, Türkiye’de incelediğimiz dönem ve bu dönemde çokça göz önünde olan, tüketim kültürüne ve arzuya hitap eden Hayat dergisini incelemekte fayda gördük. Türkiye'nin toplumsal altyapısı üzerinde ne gibi etkilere sahip olduğunu anlayabilmek ve toplumsal değişimlerdeki rolünü saptayabilmek için dönem imajlarını, dönemin şartlarıyla birlikte incelemenin önemini aktarmaya çalışacağız. Türkiye'nin bu yıllardaki toplumsal durumu hakkındaki bilgiler ışığında, döneme ilişkin imajları incelediğimizde çarpıcı biçim ve ifadelerle bürünen etkili imajların varlığını gördük. Bu doğrultuda kitlelerin takip ettiği, üretici güçlerin kullandığı hayat dergisinin iktidarından bahsedebiliriz. “Hayat Dergisinin İmajlarının İktidarı” olarak tanımladığımız dönemdeki ve takip eden yıllardaki imajların “toplumsal tip” yaratma etkisinde ve gücünde olduğunu iddia etmekteyiz.

Ulus Baker, Toplumsal Tip’i, “Kanaatlerden İmajlara” adlı çalışmasında birçok tarzda ele alır. Burada Ulus Baker, toplumsal tipin bir imajının olduğunu ve aynı zamanda toplumsal tiplere hitap eden imajların olduğunu ifade etmektedir. Herhangi bir toplumsal tipe özgü imajlar, o tipin yaşam biçimlerini, arzularını ve toplumdaki ekonomik ve zihinsel konumlarını göstermektedir. Toplumsal bir çevrede yer alarak, o toplum tarafından görselleştirilebilir ve anlaşılabilir olması gerekmektedir. Bu sayede toplumsal ilişkilerin ve çatışmaların, meselelerin ve olayların temsilcisi olabilecektir. Özellikle sinema, görselleştirilebilir olmasından ve

bulunduğu çevreyi ve ilişkilerini bir bütün halde yansıtabildiği için başarılı bir toplumsal tip yaratma ve var olan toplumsal tipi başarılı bir şekilde aktarma aracıdır. Örneğin Simmel'in ortaya koyduğu gibi "yoksul" bir toplumsal tip olabilir. Yoksul, dilenci, yabancı, evsiz, toplumsal tiplerdir. Ve bu bir ifadeye dönüşebilmektedir. Yoksul bir tip yoksul bir toplumun imajı olabilir ya da tam tersi. Toplumsal tipi burada sosyal bir sınıf olarak ifade edebiliriz. Toplumsal tip daima toplum tarafından oluşturulur ve tanımlanır. Bunun nedeni toplum içinde belirli bir yaşam tarzında, belirli bir imaj ile birlikte konumlanmasındandır. Bu konumu belirleyen etmen direkt olarak bireyin kendi tercihi sonucu oluşmamaktadır. Örneğin, yoksulluk bireyin tercih ettiği bir yaşam biçimi değildir, aksine kapitalist çalışma ve sömürü sisteminin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Yoksul bir grup, aralarındaki etkileşimlerle bir arada kalıyor değildir, tersine, buna sebep olan, toplumun bir bütün olarak bu gruba yönelik benimsediği kolektif tavidir.⁵ Bu tavır önemlidir, çünkü bütün bir toplum yoksul bir tipi tanımlayabilir. Bu sebeple tanımlanabilir olan bir tip edebiyatın, meselelerin ve ifade biçimlerinin temsilcisi olabilecektir. Ulus Baker ayrıca toplumsal bir tipin "duygusal" olduğunu belirtir. Tıpkı bir bedenın dışsal şeylerden duygulanışlar yaşadığı gibi toplumsal tipler de duygulanışlar yaşamaktadır. Spinozist bir ifadeyle, duygulanışlar yaşar ve bu duygulanışların izlerini taşır. Ulus Baker'e göre toplumsal tipin yaratılması edebiyatın romanı yaratmasıyla başlar. Örneğin Dostoyevski'nin budalası toplumsal tiptir. "O özne ile nesne arasındaki, akademik disiplinle hayat arasındaki, hayal gücü ile bilimsel bilgi arasındaki bir bağlantıdır."⁶ Toplumsal tipi yaratabilmek için sistematik bilgilere, düzenli bilgilere sahip olmak yetmez, hayal gücü ve etkilenebilme kapasitesine ihtiyaç duyulur. Elbette bu toplumsal tipin takdim edilmesinde düzenli ve sistematik bir şey olmadığı anlamına gelmemektedir. Ulus Baker, Max Weber ve Georg Simmel'in toplumsal tipler felsefesini çok iyi bir şekilde sistematize ettiklerini belirtir.

Ulus Baker'e göre toplumsal tip kavramı günümüzde yaratılmayan, üretilmeyen bir şeydir. Çünkü günümüzde her şey tekillikler ya da eğilimler olarak belirmektedir. Her şey bir anda popüler olabilmekte, sonra unutulabilmektedir. Dolayısıyla herhangi bir toplumsal tipin tanımlanabilmesi, herkes tarafından bilinebilir

⁵ Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, Birikim Kitapları, İstanbul, 2015, s.95

⁶ Baker, *Kanaatlerden İmajlara*, s. 92

bir şey olması ve belirli bir imajının olması için akademiler tarafından, iktidarlar veya idareler tarafından tanımlanması gerekmektedir. Aynı zamanda toplum bu toplumsal tipi bilmeli, “işte bu” diye gösterebilmelidir. Aksi takdirde toplumsal tip olarak tanımlanamazlar. Daha öncesinde toplumsal bir yaşam içerisinde kayda değer ölçüde etkileşime girmiş ve bu toplum tarafından gösterilmiş, tanımlanmış ve bir uzam atfedilmiş olması gerekmektedir.

Ulus Baker, George Simmel’den destek alarak toplumsal tiplerin “kurumsallaşmamış” olduklarında da, daima bir toplumsal ilişkiler ve iktidar yatırımları ağları içine kapıldıklarını belirtir. Biz de buradan yola çıkarak bazı toplumsal tip önermelerinde bulunabiliriz. Bu tipler Ulus Baker’in çeşitli tarzlarda ortaya koyduğu toplumsal tip tanımlarının tam olarak karşılığı olduğu iddiasında değiliz. Fakat Türkiye’de belirli koşullarda tanımlar konulan, bilinen, gösterilebilen ve atıflarda bulunan tipler olduğunu varsayıyoruz. Edebiyattan ve gündelik hayattan karşılaşacağımız bu toplumsal tip önermelerinin hepsini ayrıntılı olarak tartışmak mümkün değildir. Fakat Hayat dergisi özelinde ele aldığımız imajlar doğrultusunda çalışmamız için yararlı olabilecek, bu döneme ilişkin bağlantı kurabileceğimiz tipler ele alınacaktır.

Buradan yola çıkarak Türkiye’deki toplumsal tipleri örneklendirebiliriz. Örneğin kırsal kesimlerden şehre göç ederek, tam olarak şehirleşememiş, üzerinde taşıdığı kültür yapısını terk etmemiş bir tipten bahsedebiliriz. Orhan Kemal’in Gurbet Kuşları’ndaki(1962) “İflahsızın Memed” bu duruma örnek gösterilebilir. Çünkü Memed karakteri İstanbul’a geldiğinde, biraz para kazanıp hemen geri, köyüne dönebileceğini düşünmektedir. Fakat İstanbul’da okuma yazma öğrenerek burada tanıştığı Ayşe ile bir gecekondu inşa edecektir ve buraya kalıcı olarak yerleşmek istemektedir. Memed şehirde tutunmaya başlayınca babası başta olmak üzere ailesiyle ters düşmüştür. Artık onları, geldiği yeri, köyünü ve adetlerini beğenmemektedir. Fakat diğer taraftan da edindiği alışkanlıklarından tam olarak vazgeçememektedir. Örneğin halen yer sofrasında yemeğini yemektedir ve yemek yerken kimsenin konuşmaması gerektiği yönünde inançlarını devam ettirmektedir.

Bunun yanı sıra aynı eserde Nermin isimli karakteri toplumsal bir tip olarak ele almamıza rağmen, parayı ve mevki sahibi olmayı en yüce değerler olarak görmesinden, batı kültürüne ve Amerika’ya büyük hayranlık beslemesinden dolayı incelemekte yarar bulduğumuz bir tiptir. Nermin, siyasal ve maddi çıkarları için

siyasetten, sanat dünyasından isimlerle arkadaşlıklar kurmaktadır. Aynı zamanda bunları kendi imajı için kullanmaktadır. Orhan Kemal bu eserinde ortaya koyduğu karakterler ile çeşitli yerlerden gelip İstanbul'a yerleşen fakat tam olarak adapte olamayan tipleri ele almıştır. Orhan Kemal'in bu konuyu ele almasındaki temel nedenlerden birisi de dönemin göç ve kültür sorunlarına dikkat çekmesidir.

Diğer taraftan Yaşar Kemal'in İnce Memed'i Anadolu insanının karakterini ve yaşadığı zorlukları anlatan, halka eziyet ve zulüm eden Abdi Ağa'ya karşı gelerek kahraman olmuş toplumsal bir tiptir. İnce Memed Aslında Anadolu'da ağalık sistemine karşı gelemeyen, ezilmiş halkın içindeki sesin bir yansımasıdır. İnce Memed 1950'li yıllarda kırsal kesimde yaşanan zorlukların altında ezilmek istemeyen köy halkının bir dışa vurumdur. Ayrıca İnce Memed kırsal kesimlerden kente göçün nedeninin anlaşılmasında ayrıca önemli bir role sahiptir. Her ne kadar bu eser 1950'li yıllarda yazılmış olsa da 1960 ve 1970 yıllarında bu sorunlar çözülemediği için toplumsal tip olarak ele alabileceğimiz bir örnektir.

Bu dönemde yaşamış ve bu döneme ilişkin eserler vererek köydeki bu sorunlara değinen, dönemin toplumsal tiplerini eserlerindeki karakterler aracılığı ile çok iyi anlatan başka yazarlarımız da vardır. Orhan Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt, Aziz Nesin, Tarık Buğra, Rıfat Ilgaz, Yusuf Atılgan, Atilla İlhan gibi yazarlarımız farklı şekillerde toplumsal tip imajları oluşturmuşlardır. Örneğin Rıfat Ilgaz Hababam Sınıfı adlı eserinde eğitim kurumunu eleştirmekle birlikte bir güldürü ortaya koymuştur. Kel Mahmut, İnek Şaban, Düdük Necmi gibi önemli toplumsal tipler yaratmıştır.

1960'lı yılların sonu ve 1970'li yıllarda kendisini göstermeye başlayan Arabesk müzik kültürünü de göç, kültürleşme, kentleşme, kendini keşfetme gibi nedenlerden dolayı toplumsal bir tipin imajı olarak göstermek yerinde olacaktır. Arabesk, kırsal kesimlerden şehre yerleşmek için yer değiştirmiş fakat yerini tam olarak bulamamış, aynı zamanda işçinin ve toplumun alt kesimlerinin buhranına hitap eden ve bu tarz kitlelerin oluşturduğu bir kültür biçimini yansıtmaktadır. Bunların yanı sıra, toplumun en alt kesiminden en üst kesimine kadar birçok toplumsal tip imajı mevcuttur. Bu yüzden Hayat dergisinin toplumsal tip yaratmadaki rolü üzerinde durabilir ve imajlar üzerinden toplumsal tipin nasıl yaratıldığını gösterebiliriz.

Toplumsal tiplerin bizim çalışmamız için önemi, üretici güçlerin toplumsal tip yaratmadaki amacına ve verdiği öneme dikkat çekmektir. Artık üretici güçler var olan kitlelere yönelik üretim yapmamaktadır. Üretim yaptıkları ve yapmayı tasarladıkları şeyler üzerine toplumsal bir tip yaratılmaktadır. Bundan dolayı ülkemizde, edebiyatta, sinemada ve gündelik hayatta göz önünde olan toplumsal tiplere örnekler verdikten sonra incelediğimiz Hayat dergisi özelinde yaratılmaya çalışılan toplumsal tipleri ve hitap etmeye, etki etmeye çalıştıkları alanları göstermeye çalışacağız.

İncelediğimiz zaman diliminde öne çıkan bir imaj olarak ve bizim için önemli bir yer teşkil eden bir diğer toplumsal tip ise “çalışan modern anne”dir. Bu tip modern yaşamla birlikte kendiliğinden ortaya çıkarken üretici güçler ve kapitalist imajlar ile yaratılmaya çalışılan bir tiptir. Aynı zamanda modern kent yaşamıyla birlikte kendini var etmiştir ve bu modern yönüyle salt “anne” kavramından ayrılmaktadır. Elbette anneyi sadece çocuk yapmak ve yetiştirmekle yükümlü birey olarak tanımlamıyoruz. Doğal, üretime ve paylaşımaya dayalı bir ilişki biçiminden, modern kent hayatının yapay mekân ve ilişki örgüsü içine yerleşen ve değişmeye başlayan, anne kavramını ortaya koymak istiyoruz. Kent hayatındaki ilişki biçimleri ve modern hayatla birlikte üst kültüre ait, eğlenen, başarılı, zeki, kültürlü bir kadın imajı ortaya çıkmıştır. Bu yolla şehirde yaşayanlar için bir kültür endüstrisi kurulmuştur. Ve bu endüstri fetiş nesnelere ve imajlarla süslenmiştir. Kent kadınının bu gösterilen yaşamı arzulaması istenmektedir çünkü modern olmalıdır ve bir gündelik yaşam döngüsünün içerisinde kalmalıdır. Çalışmak, kariyer yapmak ve toplum tarafından tanınmak, onaylanmak ve üst bir kültüre ait olmak istemektedir. Aynı zamanda evin beslenme, temizlik ve güzel görünmesi için gerekli sorumluluğu üzerine alan kadın figürü üretici güçler tarafından hedef haline getirilmiştir. Buradan yola çıkarak incelediğimiz Hayat dergisinde reklamların birçoğunun “çalışan modern anne” ye yönelik olduğunu gözlemledik. Çalışan modern anne imajının bir diğer özelliği de kendi içinde bir reklam barındırmasıdır. Çünkü çalışan modern bir anne kültür tüketicisidir. İyi giyinmeli, güzel görünmeli, bilgili ve asil olmalıdır. Toplum içinde taşıdığı ve kullandığı nesnelere ile bir reklam niteliği taşıyabilmelidir. Saçının rengiyle, bakımlı cildi ve gösterişli giyimiyle özendirilmelidir ve bir tüketim arzusu yaratmalıdır. Bütün bunlar için belirli bir tüketim sistemine dâhil olmak durumundadır. Toplum içinde herkes tarafından gösterilebilen, tanımlanabilen bir imaja sahip olmalıdır. Elbette modern bir anne çocuğunun daha iyi beslenmesinden, ev temizliği ürünlerine, kadın bakımı ve evin

ile sunulan imaj, dönüştürülmek istenen “anne” kavramıdır. Pin-Up modelleri genellikle kadın oyuncuların ya da mankenlerden seçilmiş ve dış görünüşüyle, yarattığı kadın imajı ile seyirlik bir metaya dönüştürülmüşlerdir. “Romantik ve seksi” görünümü temsil eden Pin-Up, kadınlar için bir yaşam biçimi olarak sunulmakta ve özendirilmektedir. Hayat dergisinin içeriklerinde ve kapaklarında çokça görebileceğimiz Pin-Up olarak adlandırılan popüler kadın imajları, yaratılmak istenen toplumsal tipi ortaya çıkarmaktadır. Kadın vücudunun abartılı şekillendirilmesini de gerektiren Pin-Up imajları, popüler kültüre hizmet eden, arzu ekonomisine dayalı imajlardır. “Hem ev kadını hem de Pin-Up” başlığıyla özendirilen yaşam biçimi, Türkiye’de tüketime hizmet eden, hem anne hem modern, hem ev kadını hem de çalışan kadın profilini tek bir potada eriterek yeni bir tip yaratma çabası olması nedeniyle önemli bir taktiktir.

Toplumsal tipler tek başına kendiliğinden ortaya çıkamazlar. Bir kesimin işaret etmesi ve belirli bir tanıma yerleştirmesi gerekmektedir. Fakat bir kesimin işaret etmesi ve bir tanım koyabilmesi toplumsal tipin gösterildiği tarzda olduğunun bilimsel bilgisini veremez. Bu sadece bir kanaattir. Dolayısıyla toplumsal tipin imajları yoluyla bir işaret ve tanım ortaya konulabilmektedir. Bu imajlar yönlendirilebilen, yalan söylenen bir yapıda olabilmektedir. İdeolojik söylemlerle ya da iletişim araçlarının zaman zaman devreye girerek imajları yanlış bir yöne saptırarak, ya da bir imaj yaratarak toplumsal bir tipe dair imajlar devreye sokulabilir. Toplumun belirli kesimleri, farklı ekonomik ve sosyal yapıda oluşmaktadır ve bu yapı kendi mekânını üretebilmektedir: Örneğin gecekondu, lojmanlar, lüks ve zengin yaşam alanları gibi. Bunu belirleyen ortak özellik paylaşılan çalışma alanı ya da ekonomik seviyedir. Kapitalist sistem önce bu ekonomik alt ve üst yapıyı oluşturmaktadır. Bu yapıyı oluştururken bazen belli belirsiz, bazen açık bir şekilde sınıflar ortaya çıkmaktadır. Gecekonduya yaşayanlar, lüks yaşam sahipleri ve memur-işçi sınıfı gibi düzeyler belirlemektedir. Bu noktada bu yapıların şekillenmesine ve yönlendirilmesine olanak tanıyan, zorlayan üretim güçleri sürekli veri alışverişi yapmaktadır. Basılı yayın organları ve tüketim biçimleri toplumsal tiplerin kodlanmalarına neden olmaktadır. Bu kodlarla birlikte üretim güçleri, sürekli taktik değiştirerek üretim biçimlerini şekillendirmektedirler. Hayat dergisi bu kodları alıp dağıtan, geri gönderen, arzuları yönlendiren ve imaj yaratan önemli bir araçtır. Hayat dergisinin sürekli imaj ve bilgi bombardımanı ile yaratmak istediği tip, üretici güçlerin istediği kültür seviyesinde

olan, bir kültür tüketicisi olan tiptir. Bütün bu imaj bombardımanları ile Hayat dergisi, modern (ideal) yaşamın tüm manzaralarının resmini çizmektedir. Günlük yaşamın manzaralarının resmedilmesi kavramı için Ulus Baker toplumsal tipin imaj özelliğinin resimde izlenimciler tarafından ortaya çıkarıldığını belirtir: Anların fotoğrafçılığı ve resimde izlenimcilik, birlikte modern yaşamın bütün bir manzarasını resmetmektir. (dans stüdyoları, kafeler, tren istasyonları, sokaklar, kahvehaneler ve benzerlerindeki yaşam anlarını tasvir etmişlerdir)⁷ Buradan yola çıkarak Hayat dergisinin üst kültüre ait imajlarla gerçekleştirmek istediği şey, gerek reklamı yapılan nesnelere yerleştikleri mekânlar gerekse yaratılan mekânların imajlarıyla modern yaşamın manzarasının resmedilmesidir. Dolayısıyla bundan sonra tüketime hazır hale getirmedeki aşamaları ve yöntemleri imajlar yoluyla ortaya koymaya çalışacağız.

2.3. 1960-70 YILLARI ARASI HAYAT DERGİSİ

Basılı yayın, ilk kullanılmaya başlandığı yıllardan bu yana toplumun bilgilendirilmesi, önemli olayların haber olarak aktarıldığı, kültürel ve siyasi birçok amaca hizmet etmiştir. Fakat sanayi devrimi ile birlikte seri üretim modeli yeni bir ortam yaratmıştır. Seri üretilen nesnelere birlikte yine seri olarak üretilmeye başlayan gazete ve dergiler nesnelere dili haline gelmiştir. Pazarlama ve reklam sektörünün hız kazanmasıyla birlikte 19.yüzyıl ekonomik olarak bir dönüşüme uğramıştır. Seri üretimle birlikte maliyeti düşmeye başlayan gazete ve dergiler daha çok okuyucuya ulaşmıştır.

19.yüzyılda patlak veren savaşlardan bunalan kitleler hedef tahtasına oturtularak, bu kitlelere yönelik ekonomileri yaratılmıştır. Müzik ve eğlence üzerine kurulan eğlence mekânlarının popülerleşmesi ve medyada geniş yer bulmaya başlaması magazin içerikli haberlerin doğmasına neden olmuştur. Eğlence dünyasının merkezi haline gelen şehirler kendi imajını bu gazete ve dergiler aracılığıyla yaymıştır. Ortak bir beğeniye hitap etmek isteyen popüler kültür dergileri, bu koşullarda gelişmeye ve yayılmaya başlar. Okuyucu kitlesini genişletebilmek adına eğlenceli, renkli, kültürel bilgiler içeren basit fakat çekici bir şekle dönüşürler. Daha çok kitleye ulaşan bu dergileri araç haline getiren üreticiler, reklamlarını geliştirmiş ve etki derecesini arttırmıştır. Türkiye, bu tür popüler kültür dergilerinin etkilerini büyük

⁷ Baker, *İmajlara*, s.105

ölçüde hissetmeye başlamış ve yine aynı yıllarda bu dergilerin benzerleri yayınlanmaya başlamıştır. Hayat dergisi de böyle bir ortamda doğmuş ve büyük bir ilgi odağı haline gelmeyi başarmıştır. Hayat dergisinin ilgi duymasından memnun olan Şevket Rado, benzer şekilde popüler kültüre hitap eden dergiler çıkarmaya devam etmiştir. Bunlardan bazıları, Radyo Haftası, Radyo Dünyası, Radyo Magazin,⁸ Ses, Hayat Resimli Roman, Hayat Tarih dergileridir.

Hayat dergisi, popüler kültürün yoğun bir şekilde hissedilmeye başladığı böyle bir dönemde ortaya çıkmıştır. Hayat dergisi içerik ve görseller bakımından Amerika merkezli LIFE dergisinin Türkiye’deki temsilcisi gibi gözükmektedir. Aynı zamanda “batı” olarak adlandırılan genel bir kültür yapısından etkilenmektedir. Türkiye’de önemli bir imaj üreticisi olacak olan Hayat dergisi yayınına, 6 Nisan 1956 yılında haftalık olarak başlamıştır. Kâğıdını ithal eden Hayat dergisi, aynı yılın haziran ayında kâğıt stoklarının tükenmesinden ötürü yayınına son vermek durumunda kalmıştır. Hayat dergisi üzerine ayrıntılı bir çalışma yapan Burcu Sabuncuoğlu, Popüler Kültür ve Hayat Mecmuası adlı çalışmasında derginin, Demokrat Parti’nin destekçisi Yapı ve Kredi Bankası’nın bir iştiraki olan Doğan Kardeş Yayınları’nın bünyesinde Şevket Rado tarafından çıkarılmaya başlandığını belirtir.⁹ Yurt dışından kâğıt ithali de partinin dergiye sağladığı kolaylıklar sayesinde gerçekleşmiştir. Sabuncuoğlu, dönemin başbakanı Adnan Menderes’in İzmit Kâğıt Fabrikası’na verdiği talimat üzerine, gerekli kalitede kâğıdın üretilmesiyle tekrar yayın hayatına başlayabildiğini belirtmektedir.¹⁰ Bu durum, dışa bağımlı üretim ve tüketim biçiminin kanıtı olarak yorumlanabilir. Demokrat Parti iktidarı dönemi, ülkemizde kapitalizmin hızlı geliştiği dönemdir. Sabuncuoğlu’na göre Demokrat Parti’nin “her mahalleye bir iktidar” söylemiyle Amerikan yaşam biçimine olan hayranlığı basında da büyük ölçekte etkisini göstermiştir. Türkiye’nin dışarıya bağımlı bir tüketim biçimine ve/veya dışarıya odaklı bir tasarım anlayışına sahip olması nedeniyle basım kalitesi ve reklamlarda değişimler gözlenmiştir.

Kullandığı yöntemler, içerik düzenlemeleri ve kaliteli baskıları nedeniyle hızlı bir şekilde okuyucu kitlesini artırmaya başlayan Hayat dergisi, incelediğimiz tarih

⁸ Burcu Sabuncuoğlu, *Popüler Kültür ve Hayat Mecmuası*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 75

⁹ Sabuncuoğlu, *Hayat*, s. 21

¹⁰ Sabuncuoğlu, *Hayat*, s. 98

dilimlerinde en yüksek baskı sayısına ulaşmıştır. Döneminde herhangi bir basılı medyanın kullanım oranını birkaç kez katlayan sayılara ulaşan Hayat dergisinin bu başarısını kullandığı yöntemlerle açıklamak mümkündür. Ön kapağında renkli ve tam sayfa olarak yer alan popüler kişilerin fotoğrafları, poster olarak da kullanılabilir olan orta sayfa fotoğrafları ile popüler kültür açısından ilgi uyandıran konulara yer vererek kitlesini genişletmeyi başarmıştır. Aşağıdaki örnek kapak fotoğraflarından da anlaşılacağı üzere ön kapakta yer alan kadın fotoğrafları bizlere, batılı ya da Amerikan kadın tipini (Görsel 2,3,4,5) yansıtmaktadır.



Görsel 2. *Hayat* dergisi, 18 Ocak 1962, Mylene Demongeot



Görsel 3. *Hayat* dergisi, 9 Aralık 1965, Elke Sommer



Görsel 4. *Hayat* dergisi, 29 Şubat 1968,
Florance Jaeckin



Görsel 5. *Hayat* dergisi, 12 Temmuz 1962,
Nicole Badal

Hayat dergisinin popüler kültüre hizmet eden Amerikanvari bir yapıya kavuşmasında Demokrat Parti'nin uyguladığı politika büyük önem taşır. Sabuncuoğlu Demokrat Parti'nin 1950'de çıkardığı Basın Kanunu ile hükümetin basın üzerindeki denetiminin önemli bir ölçüde kaldırıldığını belirtir. 13 Haziran 1952 tarihli kanunla ise basın çalışanlarına sendika kurmak, sigorta, izin, tatil gibi haklar verdiğini aktarır. Daha sonra 6-7 Eylül* olaylarına kadar basına verilen önem ve haklar devam etmiştir. Fakat bu olayla birlikte basının tetikleyici ve tahrik edici bir unsur olduğu düşünülerek bir sıkıyönetim ilanı ile basın suçlanmıştır. Suçlamalarla birlikte gelen baskılar sonucunda basının hareket alanı kısıtlanmış ve habercilik anlayışı boyut değiştirmiştir. Bu yaptırımlarla birlikte Demokrat Parti yanlısı yayınlar ve popüler kültüre hizmet eden dergiler iktidarın baskılarına maruz kalmamıştır. Aynı zamanda ideolojik kısıtlamalardan dolayı magazine, popüler kültüre ve özendirici gündelik hayata yönelik yönelimler artmış, gündelik hayata, magazine ve tüketim kültürüne dayalı gazete ve dergiler yayınlanmaya başlamıştır. İşte Hayat dergisi de böyle bir zamanda ortaya çıkmıştır. Siyasetten uzak, fakat iktidarın yönelimlerini yeri geldiğinde destekleyen, ideolojik tavırdan ziyade iktidara yakın bir politikayı takip eden popüler

* 6-7 Eylül olayları: Selanik'te bulunan "Atatürk'ün evine bomba atıldı" iddiasıyla kışkırtılan kitlelerin, İstanbul'da 6-7 Eylül 1955'te azınlıkların ev ve iş yerlerini yağmalamasıdır. Bu olaylar neticesinde binlerce gayrimüslim Türkiye'den göç etmek zorunda kalmıştır. Sabuncuoğlu, s.74

kültür dergisidir. Her ne kadar net ideolojik bir görüntü çizmese de Hayat dergisinin bütününde liberal demokrasiyi kabullenen, tüketimi teşvik edici, dışarıdan gelen kültürel salgına izin veren bir ideoloji benimsediğini belirtebiliriz. Aynı zamanda resmi ve dini günlerde yer verdiği içeriklerden yola çıkarak okuyucu kitlesine her yönden hitap etmeye yönelik bir taktik uyguladığını söyleyebiliriz.

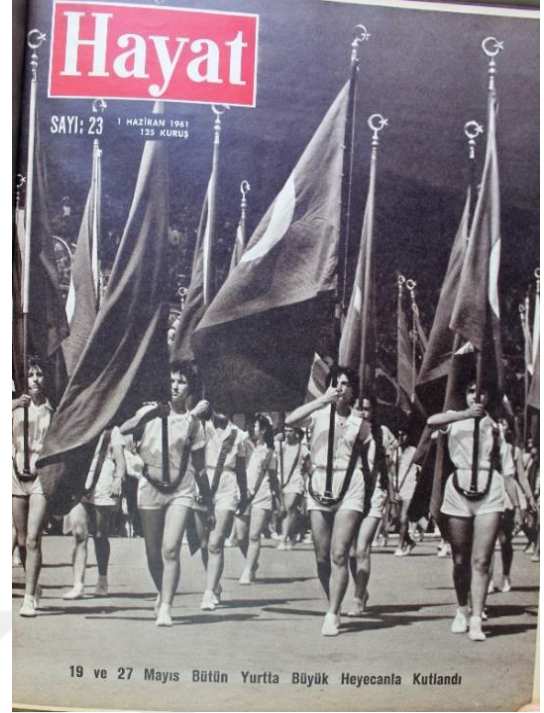
Cumhuriyet döneminin ilk askeri darbesi 27 Mayıs 1960'da gerçekleşmiştir. Bu olayın döneme ilişkin imajlarda önemli bir etkisi bulunmaktadır. Çünkü bu tarih TBMM tarafından 9 Nisan 1963 tarihinde kurumsallaştırılmıştır. Bu tarihten sonra 12 Eylül 1980 darbesine kadar 27 Mayıs bir bayram olarak törenlerle kutlanmıştır. Hürriyet ve Anayasa Bayramı olarak kabul edilen bu tarih ile birlikte gazetelerde ve dergilerde 27 Mayıs'a ilişkin birçok yayın yapılmıştır. İdeolojik bir aygıt olarak kullanılan gazete ve dergiler bu dönemde "Hürriyet ve Anayasa Bayramı" çerçevesinde birçok imaj ortaya koymuştur. Halkın asker ile arasındaki gerilimi azaltmak için girişimlerde bulunan bir anlayış gündelik hayatın içine yerleşmiştir. Mehmet Ö. Alkan, "Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti"¹¹ adlı çalışmasında bu tarihlerde bir "Atatürk heykelleri furyası"nın başladığını belirtmektedir. Gazetelerin adeta yarışarak 27 Mayıs'a ilişkin bir anıt yaptırma fikrinin önce darbecilerden değil, üniversiteden ve basından geldiğini ifade etmektedir. Alkan, Akşam gazetesinin Hürriyet Anıtı için bağış topladığını da belirtmektedir. Bu durum ideolojik bir aygıt ve imaj üreticisi olarak medyanın ne kadar etkili bir araç olduğunu göstermektedir.

Hayat dergisi ise kapaklarında yer verdiği Amerikanvari kadın imajlarına ara vererek 27 Mayıs'a özel sayılarda ve aşağıda göstereceğimiz üzere diğer milli-dini özel günlerde bir ayrıcalık göstermiştir. Aşağıdaki iki kapakta 25 Mayıs 1961 ve 1 Haziran 1961 tarihli sayılarında 27 Mayıs'a ilişkin imajlara yer verilmiştir. Bunun haricinde 27 Mayıs'a özel yer verilen bütün sayılarda konuya en az 4-5 sayfa ayrılarak birçok yazı ve görsel ile iktidara yakın tutumu net bir şekilde gösterilir.

¹¹ Kaynar, *60'lı Yıllar*, s.973



Görsel 6. Hayat dergisi, 25 Mayıs 1961



Görsel 7. Hayat dergisi, 1 Haziran 1961

27 Mayıs 1960 askeri darbesi ile birlikte Demokrat Parti'nin baskıcı ve kısıtlayıcı yönleri son bulmuştur. Tüketim kültürünü teşvik edici yönüyle kendisini gösteren Hayat dergisi 27 Mayıs darbesiyle de tutumunu değiştirmemiştir. Çünkü tam olarak ortaya çıkma şekli ve kısa sürede topladığı ilgi neticesinde popüler bir kültür haline gelmiştir. Aynı zamanda basına yönelik baskıların kaldırıldığına haberini veren askeri yönetim, basılı yayım aracılığı ile kendi olumsuz imajını düzeltmek istemektedir. Yukarıda gösterdiğimiz kapaklardan da anlaşılacağı üzere, askerin halkla bir arada kutlama yaptığı, halkın askerin bu kararının yanında olduğu, hatta eylem ve hareketlerde de desteklediği yönünde bir imaj verilmiştir. Aşağıdaki görselde (Görsel 8) ise özgürlüğe ve demokrasiye verilen önem dile getirilmekte ve bu önemin kanıtı olarak, daha önce çeşitli yazılardan tutuklanarak cezaevine konulan gazetecilerin salıverilmesi dergide konu edilmiştir.



Cenap Çetinel

1932 yılında Kozan'da doğdu. Adana Lisesini bitirip 1950 yılında Ankara Hukuk Fakültesine girdi. Aynı yıl Adanada gazeteciliğe başladı. 1953 yılında Yazı İşleri Müdürü bulunduğu «Hür Fikir» gazetesinde yayınladığı «Seyri bir dolâra» başlıklı fikradan dolayı

sabık Başbakan Menderes tarafından mahkemeye verilip 4 ay 20 gün hapis cezasına mahkûm oldu. Halen Ulus gazetesi Yazı İşleri Müdürlerindedir. Tefrik İleri'ye hakarettten açılan başka bir davadan mahkûm olmuş, 4 ay 12 günlük hapis cezası Millî Birlik Hükümetinin aldığı kararla düşmüştür. Cenap Çetinel evlidir ve bir çocuk babasıdır.



Ülkü Arman

1935 doğumludur. Lise tahsilini Ankarada tamamlamıştır. Çok küçük denecek bir yaşta basın hayatına karışmış olan Arman, ilkin «Mavi» adında aylık, edebî bir dergi çıkarmış ve orada sadece şiirlerini neşretmiştir. Daha sonraları C.H.P. sinin nesir organı olan Ulus gazetesinin Yazı İşleri

Müdürlüğünü yapmış; çok kişilerin kaçındığı o kritik durumda, Mesul Müdürlüğü, yayından umulmuyacak bir algınlık ve medeni cesaretle, zayıf omuzları üzerinde taşımıştır. Hakkında açılan dâvaların sonucu olarak, 12 aylık hapis cezasını yeni tamamlamış ve 16 aylık ikinci bir başka basın mahkûmiyetine başlamıştır.



Yusuf Ziya Ademhan

1928 yılında Kema-liye'de doğmuştur. 1950 de Karagöz gazetesinde gazeteciliğe başlamış, bir ara Ulus'ta da çalışmıştır. 1955 yılında Akis'in Yazı İşleri Müdürlüğünü, 1956 Haziran ayından itibaren de aynı derginin imtiyaz sahipliğini almıştır. Hakkında on beş dava açılmış, yirmi dört ay hapis

yaşamıştır. Bu müddetin bir yılını Sabık Başbakan Adnan Menderes'i, sekiz ayını Apâk Erazon'i küçük düşürmekten, 4 ayını ise Temyiz Hâkimlerinin eğülen lüzum üzerine emekliye sevkini tenkidden almıştır. Bu hükümlerle ilgili olarak ayrıca 20.000 lira para cezasına çarptırılmıştır. Yusuf Ziya bekârdır.

BU VE GEÇEN NÜSHADAKİ FOTOGRAFILAR : ARA GÜLER, OZAN SAĞDIÇ, NECDET İŞLER, HÜSEYİN EZER, RUÇHAN ÖNVER, HİKMET TANILKAN.

Görsel 8. *Hayat dergisi*, 10 Haziran 1960, s.12

İktidarın ideolojik aygıtı olarak işlev gören birçok gazete ve dergi okuyucuya vermek istediği mesajları, toplumun çoğunluğu tarafından onaylanmış ve doğrulanmış izlenimi verilerek yayınlanmıştır. Ayrıca metinlerde, örnek olaylar ile birlikte anlatımcı yalın ve akıcı basit bir dil kullanılması, hem okuyucunun zamanına hem de ahlakına hitap eder niteliktedir. Görsel 9'da İstanbul Belediye Başkanı olarak atanan Kurmay Albay Şefik Erensü hakkında bir yazıya yer verilmektedir¹². Şefik Erensü'nün görünümünden, titizliğinden, düzgün bir çalışma adamı olduğundan vs. bahsedilmektedir. Yazıyı yazanın anlatımcı konumunda olduğu, olayı bizzat gören ve doğrudan aktaran biri olduğu düşüncesi oluşmaktadır: Şefik Erensü'nün odasına giren “şişman” bir adamın elinde o dönemde referans olarak kullanılan önemli kişilere ait kartvizitler olduğu aktarılır ve kişinin, oğlunun astsubaylık sınavlarına girmesine karşılık başarısız olduğunu söylediği belirtilir. “Şişman” adam, albaydan kendi oğlunun astsubay olarak işe alınmasını istemektedir. Albay Erensü bir liste çıkarır ve adamdan bu listeden bir isim seçmesini ister, fakat adam bu vicdanı yükümlülüğe girmek istemez. Ve albay bir ironi yaparak, “gördünüz mü? Ya sizin çocuğunuz imtihanı kazansaydı, başka biri bir düzine kâğıtla gelseydi” şeklinde bir ders vermektedir.

¹² *Hayat dergisi*, 8 Temmuz 1960, s.4



Istanbul'un yeni Belediye Reisi Kurmay Albay Şefik Erensü

HAREKETLİ, genç, saçları hafif dökülmüş kurmay albay, duvarlarına düzenli aralıklarla subay fotoğrafları asılmış odada dolaylıydı. Kapı vuruldu. İçeriye şişman bir adam girdi. Elindeki küçük, beyaz bir zarfı albaya uzattı. Albay zarfı yırttı. Yene 8-10 tane kartvizit düştü. Eğildi, aldı. Kartvizitlerde isimlerin altındaki satırlara, «vekil», «umum müdür», «milletvekili» yazılmıştı. Albay «Bunlar ne?» dedi, «Niye getirdiniz bunları?» O şişman adam bu sert ifade karşısında ezildi, büzüldü, küçüldü: «Arz edeyim efendim» diye kekeleydi. «Efendim, ben deniz ihtilâltçıyım. Adım Ahmet, Oğlum subay yapmak istedim. Ancak imtihanları kazanamamış. Bir hümet etseniz!.. Vekil, umum müdür beyler, mebus beyefendiler kartvizitlerini iştifttiler, bizden Kuleli Lisesi Müdürü Albay Şefik Erensü'ye selâm götürün, halâleler, dediler de...» Albay kaşlarını çatı. Masanın üzerindeki kahverengi sümenin içinden büyük bir ad listesi çıkardı: «Buyrun» dedi «Bu listede 400 ad var. Hepsi de imtihanları başarıyla vermiş çocuklar. Şimdi gözünüzü kapayın. Sonra parmağınızı rastgele bir yere basırsın. Parmağınız hangi adın üzerine gelirse, o çocuğu çıkaracak, mahdumunuzu alacağız; kabul mü?» Adam bir an duraldı: «Yapamam» dedi «yapamam bunu. Böyle bir günahın vebalini ömrüm boyunca taşıyamam!» Albay gülmüsedü: «Gördünüz mü?.. Ya sizin çocuğunuz imtihanı kazansa, başka biri bir düine kartvizitle gelseydi, parmağıyla mahdumunun adını işaretleyeydi!.. Bu günaha ben de giremem.» Kartvizitleri şişman adama uzattı: «Bunları alın, o beylere götürün; bayram için saklasınlar» dedi.

Albay Şefik Erensü «insan haysiyetini bir kartvizitin üzerine puntolanmamalı» diyebilen dürtüt insanlardan biriydi. 1912 yılında İstanbul'da doğmuştu. Vefa Lisesinde okumuş, 1932 yılında Harbiyeye girmişti. 1941 de Harb Akademisini bitirdi. 1942 de Sofya Atışemiliter yardımcılığına gönderildi. Bundan sonra Sofya, Moskova Paris Atışemiliterliklerinde, Münafız Alayında, Harb Okulunda bulundu. Kuleli Askeri Lisesi Komutanlığı ise askerlik hayatının en başarılı günleri arasın-

dadır. Liseye yaptığı hizmetler unutulamaz. Son görevi 213. Piyade Alay Komutanlığıydı. 27 mayıs inkılâbından sonra Millî Birlik Komitesince, İstanbul Belediye Başkanlığına getirilmiştir. Başkanlık koltuğuna oturunca ilk sözü: «İstanbul hemşehrisi kendi belediyesinin ne yaptığını, ne yapacağını, ona emanet ettiği paranın nasıl harcadığını benden önce öğrenecektir. Ancak, hizmetlerimiz taktat, kudret ve aklimizin hududuna kadar gidecek» olmuştur.

Şefik Erensü bekârdır. Bu yüzden günün 24 saatini Belediye Sarayında geçirmekte, makam odasının arkasında, — kendi deyimiyle — «bekâr odası»nda yatmaktadır. Belediyede çalışan, değişiklik dolayısıyla çıkarılma korkusu içinde bulunan 14 bin belediye memurunun gönlünü su birkaç cümle ile almıştır: «Çalışın, tertemiz bir belediye teşkilâtı olarak hemşehrilerimizin hizmetinde bulunun; dürtüt bir hava kurun. Sonra korkmayın, sizi koruyacağım.»

Eski Kuleli Lisesi Komutanı Şefik Erensü ne ise bugünkü İstanbul Belediye Başkanı Şefik Erensü de o... Hiç değişmemiş. «Kartvizit» yine iş görmüyor, yine yıllar önceki heyecanıyla çalışıyor: «Belediyeceği öğreniyorum. Kırk yıllık ömrüm boyunca bir defa bile isim belediyeye düşmemişti» diyor. Sonra da bir kartvizit hikâyesi anlatıyor:

— Belediyeye yeni tayin edilmişim. Askeri kalemî mahsus müdürüm Şevki Yetginer bir kartvizit getirdi. Merhum bir meşhurun eşiymiş. Hayır cemiyetlerinden birinin de başkanı. Her vatandaşta yaptığım gibi, «gelins» dedim. İçeriye girdi. «Buyrun efendim, arzunuzu diye sordum. «Hiç» dedi «Hiç bir isteğim yok!.. Yalnız, bir Belediye Başkanının odasına girilebilir mi, girilemez mi, onu denemek istedim. Eskiden saatlerce kalemî mahsus bekler, beyefendileri göremeden geri dönerdik.»

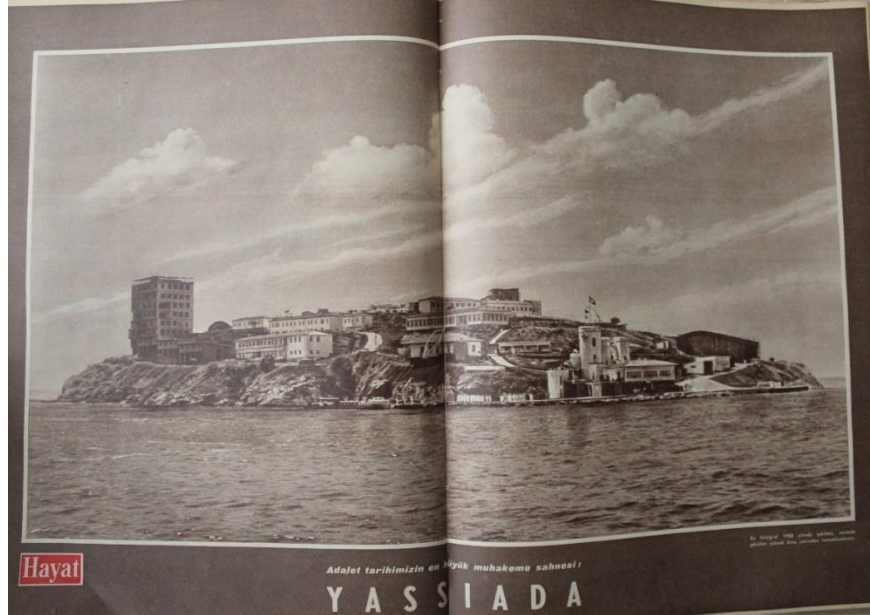
Albay Şefik Erensü sözlerini şöyle bitirdi: — Kartvizit geçmez, dedim. Yanlış anlaşılmasın!.. Torpil, ihtimas için bu sözdüm. Yoksa kartvizitini gönderip görmek isteyenlere olduğu gibi, kartvizit taşımayan bütün hemşehrilerime de kapım ardına kadar açıktır!..»

Görsel 9. Hayat dergisi, 8 Temmuz 1960, s.4

Yukarıdaki örnekten de anlaşılabilceği üzere imaj yaratmak ve bu imajı okuyucu kitleye aktarmak için basılı yayın önemli bir araçtır. Albay Erensü'nün kişiliği ve çalışma ahlakı hakkında süslü ve akıcı bir dil kullanılarak verilmek istenen imaj aslında askerinin, yani yönetime el koyan askerinin imajıdır. Derginin diğer sayılarının da bu çizgiden çıkmadığı gözlemlenmiştir.



Görsel 10. Hayat dergisi, 1 Temmuz 1960, General Cemal Gürsel



Görsel 11. Hayat dergisi, 14 Ekim 1960, Orta Sayfa

Buradan hareketle basılı yayının ve kitle iletişim araçlarının kamuoyu oluşturmada önemli bir araç olduğunu söyleyebiliriz. Hayat dergisi yukarıda örneğini incelediğimiz üzere Türkiye’de kamuoyu oluşturabilecek bir iletişim aracıdır. Ayrıca Şevket Rado ve Hikmet Feridun Es gibi yazarlar da kanaat önderi diyebileceğimiz derginin önemli yazarlarındandır. Şevket Rado kurucu ve başyazar olarak, Hikmet Feridun Es ise çeşitli ülkeleri gezerek edindiği bilgiler ve fotoğraflarıyla bir kültür oluşturmuştur. Sabuncuoğlu’na göre kanaat önderleri, belli yorumlar katarak yaydıkları düşünceleriyle kamu üzerinde bir bilincin, kanaatin, davranışın gelişimine neden olurlar. Bundan dolayı kanaat önderlerinin belirttiği her düşünce doğruluğu tartışılmaz bir konuma gelirler. Şevket Rado da batılı yaşam tarzının nasıl olması gerektiği ile ilgili yazılarıyla, davranışlar, giyim ve kültürlü olma gibi konularda kanaat önderi diye adlandırabileceğimiz bir konuma sahiptir. Bundan dolayı bu türden kanaat önderlerinin öne sürdüğü yaşam biçimlerinin tüketime teşvik edici olduğunu belirtebiliriz.

Şevket Rado’nun benimsediği batılı yaşam tarzı derginin bütün içeriğinin buna göre düzenlenmesine neden olmuştur. Dergi, siyasetten uzak bir içerik anlayışını benimsemiştir. Bundan dolayı magazine ve gündelik hayata ilişkin sayfa sayısını ileriki yıllarda sürekli artırmıştır. Dünyanın değişik ülkelerini gezen muhabirleri aracılığıyla ve dünyadaki önemli dergilerden beslendiği haberler ile magazinsel içeriğini genişletmeye devam etmiştir. Hem dünyadan hem ülkemizden aldığı verilerle öğretici ve eğlenceli olmayı başarmıştır. Dergi, satışını ve kitlesini artırmak amacıyla birçok eklere de yer vermiştir. Bunlardan bazıları, resimli romanlar, çizgi romanlar, spor ve moda ekleri, ikinci dünya savaşı, olimpiyat albümü gibi eklerdir. Ayrıca Osmanlı padişahları yazı dizileri, dünyadan ve ülkeden turistik yazılar, dünyadan ve ülkemizden önemli sanatçılar ve eserleri, tarihi yerler, mitolojik öyküler, tarih yazı dizileri, sağlık köşeleri, faydalı bilgiler gibi kültürel içerikler de çokça göze çarpmaktadır. Boş zaman aktivitesi olarak adlandırabileceğimiz, bulmaca, burç yorumları, fal, bilmece, fıkra, karikatür gibi içerikler de dergi içeriğini oluşturan önemli ayrıntılardandır. Özellikle moda bütün sayılarda en önemli bölümlerden birisidir. Çalışmamızın ilerleyen kısımlarında yukarıda saydığımız bütün kategorilerin kültürel bir aktarım ve dönüşüm için önemini incelemeye çalışacak ve bazı kategorileri ele alarak tartışacağız.

Hayat dergisi Amerikanvari renkli reklamlar basan, Hollywood gibi önemli ve merak uyandıran merkezlerin haberlerini yapan, batı odaklı dergicilik anlayışının etkili bir imaj üreticisidir. Magazinciliğin hiç eksik olmadığı, dikkat çekici ülkelerin ünlülerine, siyasetçilerine, başkanlarına magazinsel bir anlatımla yer veren bir dergidir. İçerik olarak zengin ve zaman geçirici aktivitelerin çokça yer aldığı etkili bir kitle kültürü inşası aracıdır. Kitle kültürü kapitalist üretimin dönemsel koşullarına göre şekillendirilen yani dünya kapitalist üretim tarzının egemenliğinde olan bir kültürdür ve bu kültürü yaygınlaştıran Hayat dergisi dolayısıyla tamamen ticaridir.¹³ Dolayısıyla, bireylerin tüketebileceği birçok kültür ve aktivite çeşitliliğiyle ihtiyaçları kışkırtan bir yönü vardır. Bütün bu içerikler ihtiyaçları yönlendirmek, dayatılan üst kültüre özendirmek için birer araç olarak kullanılır. Magazinsel haberlerde gece hayatı, aşk hayatı, zengin erkek, çapkın erkek, güzel kadın, seksi kadın gibi dilin basit ve arzu uyandırıcı kelimeleri kullanılır. Ayrıca magazin, izlemeye davet eden bir görsel kullanır ki bu yöntemler arzu ekonomisi için magazini önemli bir araç haline getirmektedir.



Görsel 12. Hayat dergisi, 5 Temmuz 1962, s.3



Görsel 13. Hayat dergisi, 16 Kasım 1961, s.3

¹³ Sabuncuoğlu, Hayat, s,25



Görsel 14. Hayat dergisi, 13 Eylül 1962, s.3



Görsel 15. Hayat dergisi, 15 Kasım 1962, s.14



Görsel 16. Hayat dergisi, 1 Ağustos 1968, s.23



Görsel 17. Hayat dergisi, 8 Nisan 1965, s36

Magazinsel içeriklerin yanı sıra ayrıca dergide, yine Amerikan tarzı, polisiye, aşk, aldatma gibi içeriklere sahip olan, kısa öyküler, hikâyeler ve aksiyonlar barındıran bölümler de mevcuttur. Haftalık olması nedeni ile belli bir olay örgüsü takip eden, basit bir dil kullanılarak yazılan bu yazılar okuma alışkanlığının ve ilgi alanlarının yönlendirilmesine neden olmaktadır.

Farklı yaşam biçimlerine ve statülere hitap etmek ve bir toplumsal tip inşası için dini, siyasi, politik yazılara ve olaylara, milli şuuruna hitap eden öykü ve hikâyelere, yurtdışından haberlere, sağlıklı yaşam, moda gibi birçok konuya değinilmektedir. Bu çok içerikli, fakat birbirine zıt dünya görüşlerine hitap edebilen yazılardan inşa edilmek istenen toplumun görüntüsünü çizebiliriz. Örneğin İslam kültürüne ait önemli günlerde bir sayısının önemli bir bölümü bu özel güne ait dini yazılar yer alırken hemen arka sayfalarda yine magazine, eğlenceye, gece hayatına ilişkin görseller ve yazılar yer alabilmektedir. Burada yapılan bilgi ve imaj bombardımanının neden olduğu etkiyi anlayabilmek için birinci bölümde kurduğumuz beden-imaj ilişkisine değinmek yerinde olacaktır. Spinoza'nın birinci cinsten bilme tarzı olarak adlandırdığı, bedenimizin dışsal nesnelere etkilenmesi sonucu edindiğimiz fikirler yanlışlığın, bulanıklığın ve karmaşık imajların en büyük sebebiydi. Bu nedenle dışsal nesnelere hakkında upuygun bir bilgiye sahip olamayız. Bu upuygun olmayan fikirleri imajlar olarak tanımlamıştık. Bu farklı yönden gelen imajların yarattığı duygulanışlar ruhu sürükleyen, bulanıklaştıran bir yapıya sahiptir. Beden üzerine kurduğumuz bu düşünce biçimini kitlelerin üzerinde kuracak olursak, kitle kültürü inşasının nasıl gerçekleştiğini görebilmekteyiz.

Aşağıdaki görselde (Görsel 18) İstanbul'daki türbeleri anlatan bir haber yer almaktadır. Burada üç tane türbenin efsaneleri anlatılırken, genç kızların, medet umanların, zengin olmak isteyenlerin uğradığı yerler olarak anlatılmaktadır. “Üveys Baba: O da Çamlıca'da yatıyor. Ziyaretçileri arasında başörtülüsünden maksili ve pantolonlusuna kadar her tip kadın var... Yuva kurmak isteyen genç kıza, işi ters giden tüccarlardan, yıldızı sönen artiste kadar yediden yetmişe herkesin ziyaret ettiği en gözde türbedir Eyüp Sultan.” Hayat dergisi İslam dinine özel yazılara birçok sayısında yer vermiştir. Buna karşılık bütün sayıları tamamen zıt bir fikirle inşa edilmiştir. Bu uygulamadaki amacı, çok tepki toplamamak ya da muhafazakâr düşünceye sahip bireyler açısından, dergi tarafından sunulan hayat biçiminin “normalmiş gibi gösterilmeye çalışılması” şeklinde yorumlamak mümkündür.



Görsel 18. Hayat dergisi, 25 Haziran 1970, s.7



Görsel 19. Hayat dergisi, 2 Aralık 1965, s.30

Kitlelerin duygulanışları ve hayalleri doğrultusunda moda, hurafeye ve cinselliğe yönelik yukarıda örneklerini verdiğimiz imajların yarattığı duygulanışlar

şüphesiz ki birbirlerine uzak duygulanışlara neden olmaktadır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken nokta üretici güçlerin, toplumun nasıl bir duygu ve ruh haline sahip olmasını istediği ile alakalıdır. Spinoza, bedenlerin sınırlı olması nedeniyle ancak sınırlı sayıda hayalleri kendisinde aynı zamanda saklayabildiğini, eğer bu sayı aşarsa hayallerin birbirine karışacağını belirtmiştir. Birbirine karışan bu hayalleri ruh, hiçbir seçme yapmaksızın sanki varlık, şey vb. gibi anlayabilecektir. Dolayısıyla gerçekliğin yerine imajın gerçekliğinin oturduğunu, birinci cinsten bilmenin meydana geldiğini söyleyebiliriz. İşte inşa edilmek istenilen kitle, hayalleri birbirine karıştıran, gerçeklerle bağını koparmış, imajların ve hayallerin gerçekliğiyle yaşamını sürdüren bir kitledir.

Hayalleri birbirine karışan bedenlere sürekli etki edebilmek için eksik olarak gösterilen şeylere sahip olma arzusu teşvik edilmektedir. Örneğin çok yaygın olmayan bilgiler verilerle, bu bilgi türünden satın almaya teşvik edilir. Ayrıca gelecek sayıların da satın alınabilmesi için her sayının içeriğinde küçük teşvikler ve önbilgiler verilmektedir. Bütün kapaklarda içindeki önemli yazıların, görsellerin küçük bilgileri mevcuttur. Kapağın etkili bir kadın imajına sahip olması nedeniyle ayrıca kendisini izlettirebildiği için kapaktaki bu küçük bilgiler de satın aldırma yönelik önemli bir bölümdür (Görsel 20). Dergi, zaman geçirme ve aktivite üzerine kurulu yapısı ile dikkat çekmektedir. Örneğin, bulmaca, karikatür, fal, moda, gezi, foto roman gibi birçok içerik ile zenginleştirilmiştir. Günümüzde de örneklerine rastlayabileceğimiz, en güzel çocuk, çocuğunuza güzel isimler, çocuklara hitap edecek çizgi romanlar, bilmeceler, burç yorumları, uzun yaşamın sırları, dünya güzelleri, gezilecek yerler, yemek tarifi, pratik bilgiler, evde pratik temizlik bilgileri gibi birçok ayrıntıya yer verilmektedir.

Hayat dergisinde magazinsel habere dâhil edebileceğimiz, güncel, siyasi olaylardan arındırılmış, fakat siyasi figürlerin gündelik yaşamını konu alan haberlere, söyleşilere yer verilmiştir. Kennedy ailesinin tatili, kraliyet ailesinin yaşam biçimi ve yaşadığı yerler, kullandıkları süs eşyaları gibi imajlar ile kitleler için üst bir beğeni-fetiş dünyası gösterilmektedir. Aynı şekilde magazine konu olan birçok aktör, manken, müzisyen, yazar gibi çokça göz önüne getirilen kişilerin beğeni dünyaları ile bir üst kültür imajı sunulmaktadır. Üretim güçlerinin burada yine devreye girdiği ve bu fetiş-beğeni kültürünü bir forma dönüştürdüğü gözlemlenmektedir. Türkiye’de bahsi geçen

yıllardaki gündelik yaşam göz önüne alındığında televizyon, radyo, müzik ve siyasette sevilen, ilgi duyulan kişilerin bir beğeni kültürü oluşturulduğu söylenebilir.



Görsel 20. Hayat dergisi, 27 Şubat 1963- Rosanna Schiaffino



Görsel 21. Hayat dergisi, 1 Ocak 1961, s.3

Hayat dergisinin içeriğini ele aldığımızda kültürel bir aktarımdan ya da kültür yaratma ediminden bahsedebiliriz. Dergi, gündelik yaşama yönelik imajlarıyla kitlelerin yaşam biçimlerini şekillendirmektedir. Herhangi bir toplumsal tipin imajları, o toplumun yaşam biçimlerini gösterir. Bu nedenle ve buna ek olarak Hayat dergisi gibi kültür üretebilen araçların toplumsal tipler yaratabildiklerini de çalışmamızda göstermeye çalışacağız. Kültürel aktarım ve ya kültürel sermaye diyebileceğimiz bu üretim biçimi gündelik yaşamın birçok alanına müdahale edebilmektedir. Bu kültürel sermaye, içine yerleştiği ve sürekli dönüştürdüğü nesnelere ve imajlar dünyası ile topluma sürekli müdahale etmektedir. Toplumsal tipin yaratılmasında birçok kanal etkin bir şekilde kullanılabilir; basılı yayın, televizyon ve radyo da bunlardandır.



Görsel 22. Hayat dergisi, 1 Ocak 1961

Hayat dergisinin genel imajının tüketime teşvik edici, renkli, mutlu bir yüz ifadesiyle sunulan imajlar bütünü olduğunu belirtebiliriz. Gündelik hayatın olaylarından bağımsız, dünya sorunlarından uzak, mutlu ve sorunsuz bir topluma hitap edersine renkli bir görüntü çizmektedir. Yukarıdaki kapak imajını ayrıntılı bir biçimde incelenmemiz gerekirse, yer alan hediye paketlerinin içinde ne olduğunu

bilmemekteyiz. Ancak en azından hediyein bir ihtiyaç, bir gereklilik gibi kapakta verilmesi dikkat çekmektedir. Ayrıca bir yılbaşı hediyesi olarak “6 renkli ve altın yıldızlı 1961 duvar takvimi ve yine 6 renkli bir Atatürk tablosu” verilmektedir. Bu imajda bizim hediye almamızı ve hediye vermemizi olumlayan bir yapı göze çarpmaktadır. Bu kapağın hemen arkasındaki sayfada bir banka reklamı dikkat çekmektedir. Bu reklamda İş Bankası aynı şekilde 2 ay ara ile 2 ayrı çekilişte en fazla ikramiye veren banka olduğunu söylemektedir. 2 ay ara ile yapılacak seçimlerde 55 apartman dairesi ile 2.800.000 lira tutarında para ikramiyesi verdiğini söyleyen bir reklam mevcuttur. Yine aynı reklamda bir kişiye 6 dairesi bir apartman, başka bir hesap sahibine 3 dairesi bir apartman vb. hediyeler verilmeye devam etmektedir. Bu reklamda herhangi bir görsel ve ya renk yoktur. Fakat imaj her zaman bir görsel ve ya renkle desteklenmek zorunda değildir. Yine de bu reklam güçlü bir imaj olarak görünmektedir. Bu, bankanın güçlü ve müşterilerine değer veren, onlara hediye veren bir banka olduğunun imajıdır. İş bankasının birçok apartman dairesine dayalı imajı bizlere, şehirleşmenin, göçün ve artan apartman dairesi ihtiyacının bir görüntüsünü de çizmektedir.

TASARRUF SAHIPLERİNE

4 SUAL/4 CEVAP

<p>2 ay ara ile yapılacak 2 büyük çekilişte en fazla ikramiye veren banka hangi bankadır?</p>	<p>Türkiye İş Bankası, 30 Aralıkta 3 Milyon ve 7 Martta 2 Milyon olmak üzere, arka arkaya yapacağı 2 büyük çekilişte, cem'an 5 milyon liralık ikramiye dağıtıyor</p>
<p>2 ay ara ile en fazla hesap sahibine ikramiye veren banka hangi bankadır?</p>	<p>Türkiye İş Bankası, senesonda ve yeni yılın ilk çekilişinde cem'an 16.993 talihliye 55 Apartman Dairesi ile 2.800.000 lira tutarında para ikramiyeleri veriyor.</p>
<p>2 ay ara ile yapılacak 2 büyük çekilişte en fazla sayıda büyük ikramiye veren banka hangi bankadır?</p>	<p>Türkiye İş Bankası, 30 Aralıkta: 1 hesap sahibine 6 dairesi Apartmanın tamamını, 1 hesap sahibine 3 dairesi Apartmanın tamamını, 26 hesap sahibine 26 Apartman Dairesi, 4 adet 100.000 lira, 4 adet 50.000 lira, 15 adet 5.000 lira ve 7 Martta: 1 hesap sahibine 6 dairesi Apartmanın tamamını, 14 hesap sahibine 14 Apartman Dairesi, 2 adet 100.000 lira, 50 adet 5.000 lira olmak üzere 2 çekilişte cem'an 118 Büyük ikramiye dağıtıyor.</p>
<p>2 ay ara ile yapılacak 2 büyük çekilişte 3 Apartmanın Tamamını veren banka hangi bankadır?</p>	<p>Türkiye İş Bankası, 30 Aralıkta 1 hesap sahibine Ankarada, Kavaklıdere'de bulunan 6 dairesi bir Apartmanın tamamını, aynı çekilişte bir hesap sahibine Bahçelievlerde bulunan 3 dairesi bir Apartmanın tamamını... 7 Mart çekilişinde de yine bir talihliye Çankayada bulunan 6 dairesi mütehem bir Apartmanın tamamını veriyor.</p>

Yukarıdaki sorular ve cevapları lütfen iyice tetkik ediniz. Tasarruflarınızı en iyi şekilde değerlendiren Bankamızın yine İş Bankası olduğunu göreceksiniz.

FAAL 4-628

TÜRKİYE İŞ BANKASI

paranızın... istikbalinizin emniyeti

Görsel 23. Hayat dergisi, 1 Ocak 1961, s.2

Yukarıda örneğini incelediğimiz imajda görüldüğü üzere, hiçbir imaj tek yönlü değildir. Üretici güçlerin imajlara müdahaleleri ve bizim algımızdan kaynaklanan nedenlerden dolayı imajları bütün boyutlarıyla kavrayamamaktayız. Bu tür imajların çalışma şekline bakılacak olursa, bu tür imajlar gündelik hayata nüfuz ettiği kadar, ondan uzaktır da. Fakat bu uzak mesafeyi algılamamıza gerek yoktur. Çünkü bu imajlar bize, yani direkt tüketiciye hitap etmektedir. Yukarıda örneklerini incelediğimiz imajları göz önünde bulunduracak olursak, bizim, yani şehirde bir mücadelenin içerisinde olarak biz-kitlelerin yönlendirilmiş arzusuna hitap ettiği açıktır. Apartman veren banka bizim bir ihtiyacımıza, arzumıza seslenirken aynı zamanda da güvenimizi talep etmekte, o bankanın gücünün fikrine sahip olmamamızı istemektedir. Bu banka apartman ve birçok hediye vermektedir, fakat bizim bu hediyelere ulaşmamızın mesafesi verilmemektedir. Bu mesafeyi ölçen kendi realist-pragmatist bakış açımızdır. Elbette reklamı veren, tasarlayan taraf bu mesafenin farkındadır. Fakat bu reklamı güçlü kılan yanı aynı zamanda sürekliliğidir. Çünkü bir sonraki sayılarda kazananlar halktan, halkın içinden örnekler ile kanıtlanmaktadır. Biz gibi, bizden olan yüzler bir sonraki reklamlarda mutludurlar çünkü kazanmışlardır. Bu durumda, bizim daha önceden herhangi bir hediyeyi kazanma ihtimaline verdiğimiz orana kıyasla bu reklam aracılığıyla şimdi vereceğimiz oran artacaktır ya da belki de “şansımı denemeliyim” gibi düşüncelere kapılmamıza neden olacaktır. Bu imajların bir diğer özelliği de duygular doğurmasıdır; birçok bedende duygulanışlara neden olmasıdır. Gündelik hayatta bizi neşelendiren ve kederlendiren karşılaşmalar ele alındığında, bu apartman dairesi bizde bir neşeye aynı zamanda başka bir beden üzerinde ise kedere neden olabilecektir. Örneğin, bu banka ile olan ilişkimizin yakınlığına göre, kazanma ihtimali gördüğümüz bu apartman dairesi bizde bir neşeye neden olabilir. Fakat banka ile bir ilişkisi olmayan başka bir beden üzerinde bir keder doğurabilecektir. Fakat yine burada imajı üretenler için tehlikeli bir durum görünmemektedir, çünkü kederlenen bir beden bundan kurtulmak isteyeceği için bu şansa sahip olmak amacıyla tüm gücünü kullanabilecektir. Arzunun ve güç istencinin insanın özü olduğunu gösterdiğimiz üzere; beden, sonunda gücünü var olma istenciyle bu şekilde devam ettirmek durumundadır.

Gün içerisinde birçok nesneyle ve imajla karşılaşmalar yaşarız. Bu karşılaşmalar ne kadar fazlaysa yaşadığımız duygulanışlar da o ölçüde artabilmektedir. Dolayısıyla bu karşılaşmaların tutarsızlığı ölçüsünde, hayal gücü dalgalanır durur ve

işaretler o ölçüde çok anlamlı hale gelmeye başlar. Modern dünyada imajların duygulanışlar yaratma gücü, üretilen imajların boyutlarını göstermektedir. Nesnelere ile çevrili modern dünyanın yaşam için zorlaşmaya başladığı ve imajların gücünün artarak devam ettiği modern çağda artık özne ile nesnelere dünyası arasında büyük bir mesafenin olmadığını ve aynı zamanda herhangi bir fetiş nesneye ulaşmak için bir mesafenin yaratıldığını (nesnenin maddi değerinin ve bedelinin mesafesi) görebilmekteyiz. Üretim güçleri bu mesafeyi ayarlar ve fetiş-nesnelere bir yakınlık hissi, bir yanılsama ortaya koyar. Doğal olan algılarımızın sürekli olarak manipüle edildiği, hayallerin birbirine karıştığı, gerçekliğin yerine imajın gerçekliğinin oturduğu görülebilmektedir. Bedenimizi saran nesnelere dünyasında, bireyin yaşamını iyi bir şekilde sürdürebilmesi için bir mücadele vermesi gerekmektedir. Bu mücadele, bedenin etki gücünü artıran şeyleri arzulamamız ve onlarla karşılaşmalarımız sonucu daha yetkin bir duruma geçişle mümkündür. Üretici güçlerin manipüle ettiği şey tam da burada gizlenmektedir: üretici güçler karşılaşmaları düzenler ve karşılaşmalar için yeni ortamlar hazırlar. Birinci bölümde de belirttiğimiz üzere, bir şeyin hatırlanması ya da unutulması ruhun hür iradesine bağlı değildir, bu bedenin karşılaşmalarına bağlıdır. İnsan, doğası gereği toplumdan dışlanmak, uzaklaşmak istemez ve etkin olabileceği karşılaşmalar ile duygulanışlar yaşamak ister. Örneğin yolda yürürken Ali ile karşılaşmamız bedenimize iyi gelmezken, Ahmet ile karşılaştığımızda neşe duyabiliriz. Bu karşılaşmalar bizim bedenimizin etki gücünü artıran ya da azaltan şeylerdir. Toplumda ilişkilerimiz ve karşılaşmalarımız sonucu bedenimizi maddi dünyada bir yere konumlandırırız. Bu konumlandırmayı bedenimiz, elinden geldiğince etki gücünü artıran tarzda gerçekleştirmeye çaba göstermektedir. İşte üretici güçlerin burada manipüle ettiği şey bedenimizin konumlandığı dünya ve bu dünyanın algısıdır. Örneğin büyük şehirlerdeki gündelik yaşama yerleşmemiz -bir iş sahibi olmamız, bir yaşam alanı belirlememiz gibi- sonucunda bedenimizin konumunun değiştiğini, önceki konumundan koparıldığını söyleyebiliriz. Bu konum değişikliğinin ardından bedenimizin etki gücünü artıran şeylerin düzenlenmesi ve sunulması gerçekleşmektedir. Kişilerin tükettiği sürece bu konumda kendisini var edebildiği bir nesnelere dünyası düzenlenmiştir. “Senin bedenine bu iyi gelir, senin bedeninin ihtiyacı bu, senin beden şu bedenin tükettiği gibi tüketmelidir, şu bedenin beslendiği gibi beslenmelidir” tarzında yönlendirilmeler ile toplumdan dışlanma, uzaklaştırılma tehlikesi yaratılmaktadır. Bu noktada üretici güçler, kişinin kendisine, dışlanmış

hissetmeyeceği, sosyal bir statüye aitmiş hissini yaratacak arzu nesnelere ya da yaşam biçimleri sunmaktadır.



Görsel 24. Hayat dergisi, 12 Temmuz 1962, s.24

Hayat dergisi bir kültür yayma, dayatma aracı olarak önemli bir aygıttır. İçerik olarak yer verdiği çeşitlilikler ve yeniden eklenen konular, haberler ve kültürel öğretici yönleriyle kültür endüstrisine bağlı bir üst kültür yaratma çabası içindedir ve bu sayede tüketime dayalı bir burjuva kültürünü yerleştirmeye çalışır. Gösterdiği üst kültüre ait imajlar ve kültürel yazılar aracılığı ile “bu yaşam tarzına sahip olabilmek için bu alanlarda bilgi sahibi olmanız gerekiyor” tarzında bir yönlendirme söz konusudur. Yukarıdaki imajdan da anlaşılacağı üzere lüks bir yaşama özendirme mevcuttur. Bu üst kültüre ait olan insanlar kraliçeler ve milyonerlerdir, fakat yazarın burada gördüğü, betimlediği şeyleri takip ederek kişilerin bu yaşam tarzına sahip olabileceği duygusu verilmektedir.

Üst kültüre ait imajların en çok etkisini gösterdiği alan modadır. Ve modayı aktarmanın en iyi yolu magazin içerikli yazılar ve görsellerdir. Moda üst kültürün beğeni anlayışını yansıtır. Bu yüzden popüler kültür dergilerinde magazinsel haberlere çokça yer verilmektedir. Bireyin kendini göstermesi, kanıtlanması ve toplumda yer edinmesi için modayı takip etmek, üst kültüre ait yaşam biçimini takip etmek, modanın dayattığı bir ihtiyaç biçimine dönüşmüştür. Evrensel bir olgu haline dönüşen modanın

hayatta kalmasını sağlayan en önemli sebeplerden birisi, modaların daima bir sınıfı işaret etmesidir. George Simmel'in deyişiiyle, "yüksek tabakanın modaları, kendilerini alt tabakanın modalarından ayırır; ne zaman ki alt tabakalar yüksektekilerin modalarını devralmaya başlar, o zaman yüksek tabaka bunlardan vazgeçer."¹⁴ Simmel'e göre moda, sınıf bölünmesinin bir ürünüdür. Bu durumda hem toplumsal bir çevreyi bir arada tutar, hem de o çevreyi diğerlerine kapalı hale getirir. Bu durum bize gösteriyor ki, moda takip edildiği ve tüketildiği ölçüde yenilenen bir yapıya sahiptir. Alt kültürün üst kültüre ait formları kullanmaya başlaması üst kültürdekileri yeni formlar ve anlayışlar yaratmaya itmektedir. Bu da, birçok insanın saçma diye niteleyebileceği şeyleri dahi modaya dâhil edebilmektedir. Bu nedenle ihtiyaç temelli olan giyim, modanın devreye girmesiyle "ihtiyaç" kavramına yeni bir boyut getirmektedir: Toplumda ayırt edilme, fark edilme, onaylanma ve takip edilme gibi arzular belirli bir ihtiyaca, dolayısıyla bir fetiş nesnesine dönüşebilmektedir.

Aşağıdaki görselde (Görsel 25) üst kültüre ait yaşam biçiminin öğretilmesi yoluyla bir özendirme durumu göze çarpmaktadır. "salon hanımı olmak için 12.000 lira" başlığı ile bir salon hanımı olmanın ne kadar önemli olduğu ve bu öneme kavuşmak için gözden çıkarılması gereken miktarın çokluğu verilmektedir. Başlığın hemen altında ise ilk başta yüklü bir miktar gibi gözükse de bu kursa devam edenlerin verdikleri paraya hiç acımadıkları belirtilmektedir. Bu imaj özendirilen, dayatılan yaşam biçiminin nasıl sunulduğunun önemli bir kanıtıdır. Hayat dergisinin buradaki amacı bu yaşam biçimine özendirme olduğu kadar bu yaşam biçimine ait bir dergi olduğunu da ispatlamaya yöneliktir. Londra'daki bu okulu ziyaret etmekle ve bu içeriğe yer vermekle dergiyi okuyan kitlenin bu yaşam biçimine ait olduğu ya da olması gerektiği hissini yaratmayı amaçlamaktadır. Haberin üst soldaki görselinde arabadan inen bir kadının bacaklarını çirkin görünecek bir biçimde açmaması gerektiğinin eğitimi gösterilmektedir. Sağdaki üst görselin açıklamasında "Sigara yakmak deyip geçmeyin" şeklinde bir uyarıyla her ayrıntının önemine dikkat çekilmektedir. Misafir ağırlamak, karşılamak, iyi bir sofraya kurmak gibi "önemli" ayrıntılara yer verilmektedir. Haber içeriğindeki amaç, buradaki ayrıntıları okuyan bir kişinin kendisini eksik hissetmesini sağlamaktır. Bu durumda üretim güçlerinin gösterdiği yaşam biçimine ait fetiş nesnelere satın alınacaktır. Örneğin iyi bir masa

¹⁴ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, Çev.: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 106

kurmak için gerekli olan süslü mutfak eşyaları, gösterilen yaşam biçiminin yeme ve içme alışkanlığının ürünleri gibi birçok şey ihtiyaç duyulan fetiş nesnelere dönüşecektir.

Şu Garbo şüpheli hanım otomobilinden inerken, bacaklarını çirkin görünecek şekilde açmıştır. Mrs. Lambton otomobile binip inme dersi de veriyor.

Salon Hanımı Olmak İçin 12.000 Lira Lâzım

İlk görünüşte belki epeyce bir para, ama salon hanımı yetişmek için açılan bu yüksek ücretli kursa devam edenler, verdikleri paraya hiç acımadıklarını söylüyorlar. Hayat, Londra'da Ann Lambton adındaki bir sosyete hanımının idare ettiği bu okulu, okuyucularına ücretsiz olarak gezdiriyor.

Ölürken önce kime veda edilir? Misafirler birbirine nasıl tanıtılır? Buna benzer birçok teferruat kursun konuları içindedir. Eşleri müdür olmuş veya müstakim bir müesseseye kurmuş birçok zengin hanımların bütün bu teferruatı lâyiklikle bilmedikleri, yapılan denemelerde meydana çıkmaktadır. 37 yaşındaki Mrs. Lambton her şeyi bizzat talebelerine öğretmektedir. Ayrıca müraat edenler arasında özel müşkülleri olan talebeler de vardır. Mrs. Lambton bunların müşküllerini dikkatle not etmekte, bu detterlerden talebeleri kurtarma yollarını göstermektedir. Bazısı topluluk içine girince sıkıldığını, lâkirdisini şaşırıldığını, isimleri hatırlamadığını, bunun için de susmayı tercih ettiğini söylemiştir. Kimisi de, hangi toplantıda hangi elbiseyi giyeceğini bir türlü fâyin edemediğini, bazan giydiği ayakkabının elbiseye uymadığını, parası olduğu halde bu problemi başkaları gibi halledemediğini söylemiştir. Mrs. Lambton bütün bu noktaları halletmekte, talebelerini tatbiki derslerle sıkılmama-ya, serbes hareket etmeğe alıştırmaktadır. Kurslardan alınan neticeler çok memnuniyet verici olmuştur. Mrs. Lambton dünyanın bütün şehirlerinde böyle tatbiki kursların çok faydalı olacağı kanaatindedir. Kurslara gösterilen ilgi de bu görüşü kuvvetle teyid etmekte, Mrs. Lambton'u haklı çıkarmaktadır.

Sigara yakmak deyip geçmeyin. Hem çakmağı şakanın, hem sigarasını uzatmanın bu işi gayet zarif jestlerle yapması şarttır. Bilhassa ikisi de kadın olunca.

Mrs. Lambton, ev sahibesinin, yeni gelen misafiri, daha önce gelmiş bir misafire nasıl takdim etmesi gerektiğini gösteriyor. Tabii ikisi de kadın olursa.

Sofra kurmak da ayrı bir marifet. Mrs. Lambton burada da imdadına yetişiyor. En küçük teferruatı tashih ederek doğrusunu öğretiyor. Ama onlara yaptırıyor.

Görsel 25. Hayat dergisi, 14 Aralık 1961, s.9

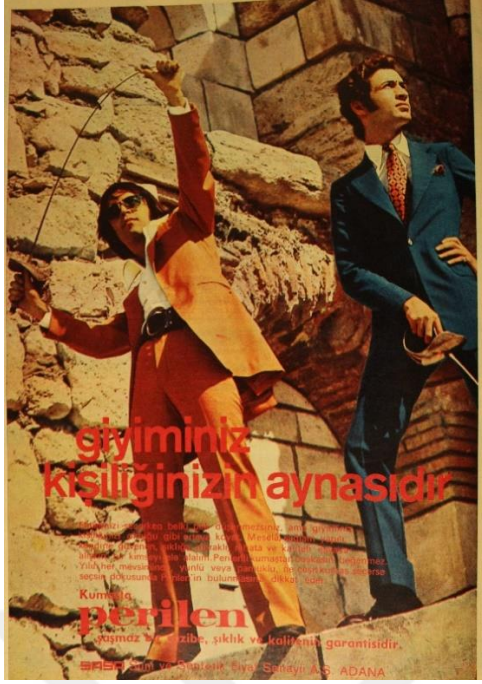
Görsel 25'de üst kültüre ait imajlar göz önüne getirilerek bir yaşam biçimi sunulmuştur. Tüketen bir toplumsal tip yaratma amacı söz konusudur. Hayat dergisi bu türden bir imaj bombardımanı ile magazinsel haber anlayışını sürekli yenilemiştir. Farklı ülkelerden çeşitli yaşam biçimleri sunulmuş, her sayıda bir yenisi eklenmiştir.

Farklı ülke ve şehirlerde bulundurulan muhabirler aracılığı ile güncel, çarpıcı ve özendirici haberlerin göz önünde olmasına dikkat edilmiştir. Magazinsel haberlerin en önemlilerinin hemen 3.sayfada yer alması, kapakta bu magazinsel olaylarla ilgili bir başlığın olması gibi etmenler Hayat dergisinin bu yaşam biçimini sunmadaki önceliğini göstermektedir. Magazinsel haberlerin öncelikli sunulmasındaki amaç kitlelerde duygulanışlara neden olarak tüketime yönelik arzuları tetiklemektir.

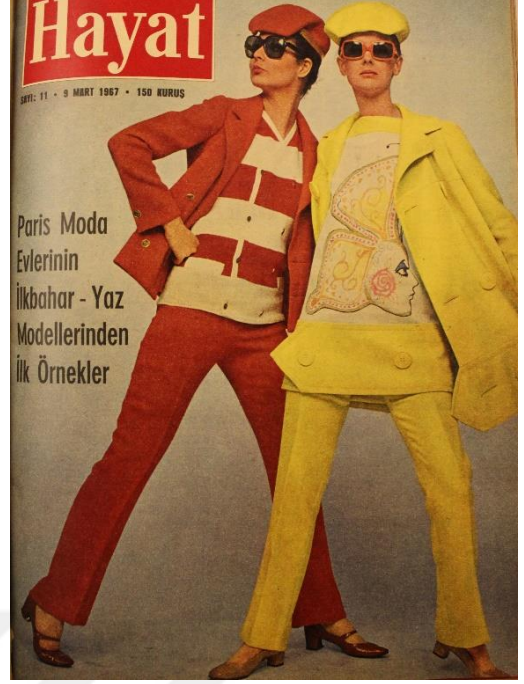


Görsel 26. *Hayat dergisi*, 13 Nisan 1961, s.27

Bireylerin bir yandan bir topluma bağlanma arzusu bir yandan da toplumdan sıyrılmaya, ayrılma, ayırt edilme arzusu bireyleri bir üst kültüre, dolayısıyla moda doğru yönlendirmektedir. Bu doğrultuda moda, üst kültüre ait yaşam biçiminin bir taklidi olmasıyla birlikte sürekli değişen, yenilenen ve ayırt edici tasarımlarıyla bireysel tüketimi teşvik edici özelliklere sahiptir. Moda temellerini dayandığı üst kültür ve taklit normlarıyla toplumun sürekli olarak arzularını tetiklemektedir. Simmel taklidi psikolojik katılım olarak, grup hayatının bireysel hayata intikali olarak tanımlar. Ona göre taklit bireyi, eyleminde yalnız olmadığı duygusuyla rahatlatır. Böylece taklit bireyi seçim yapmaktan kurtarmaktadır. Simmel'e göre tüm bunlar, evrensel bir olgu olan modanın hayatta kalmasının önkoşullarıdır. Moda, bir ferdin ya da toplumun bir



Görsel 28. Hayat dergisi, 15 Ekim 1970, s.14



Görsel 29. Hayat dergisi, 9 Mart 1967

Üst kültüre ait yaşam biçiminin pompalanmasında ve modanın yaygınlaşmasında magazinciliğin rolü büyüktür. “Moda, içsel olarak özerklikten yoksun ve başka bir yere dayanmaya muhtaç olan, ama kendi benliğinin farkına varmak için göze çarpmaya, ilgi çekmeye, biricikliğe gereksinim duyan bireylerin asli faaliyet alanıdır.”¹⁶ Magazin haberciliğinin gerçekleştirmek istediği Simmel’in bahsettiği bireyleri yaratmaktır. Popüler kültür dergilerinin magazincilik anlayışının nedeni, modayı mükemmelleştirdiği bedenler ve kişiler aracılığıyla kitlelere ulaştırmaktır. Moda, etki alanına aldığı her şeyi fetiş nesnelere dönüştürme gücüne sahiptir. Gündelik hayatımızda garip karşılayacağımız bir renge ya da bir nesneye sırf moda olduğu için değer verebiliriz. Moda, çoğunlukla hitap ettiği giyim ve takı ürünlerini aşarak hayatın bütün alanlarına hâkim olabilmektedir. Örneğin moda olarak kabul gören herhangi bir kültürün çizgileri ev dekorasyonu gibi alanlara da hitap edebilmektedir. Moda bu yapısı itibarıyla nesnel bir karşılık dahi bulmayabilir. Herhangi bir davranış, eylem ya da yaşam biçimi moda olarak kabul edilebilmektedir.

Birinci bölümde ifade ettiğimiz gibi, şeyleri başımıza gelen halleriyle upuygun olarak bilmemiz mümkün değildir. Bedenlerimizin etki derecesine dayalı olarak herhangi bir şeye ait fikirlerimiz aracılığıyla bir bilgiye sahibizdir. Ve bu bilgi türü

¹⁶ Simmel, Çatışma, s. 114

birinci cinsten bilgiydi. Dolayısıyla yanlışlığın, bulanıklığın ve karmaşık imajların biricik sebebi birinci cinsten bilgiydi. Beden kendisini etkin kılabilecek dışsal şeyleri arzular. Beden herhangi bir şeyden etkilendiği ölçüde o şeyin bir imajına sahiptir. Bedenin bu doğasından dolayı imajlar yönlendirilebilen, yönetilen ve üretilen şeyler olmuşlardır. Dolayısıyla üretici güçlerin sürekli müdahale ederek sebep olduğu şey birinci cinsten bilmenin gücünü ve etkisini artırmaktır. Gazeteler, dergiler, televizyon, sinema, reklamlar, siyaset, ideoloji gibi iletişim ve etkileşim tarzlarının hepsinde birinci cinsten bilgiye sebep olacak imajlar ve yönlendirmeler mevcuttur.

Basılı yayın kendisini görsel bir dil oluşturmada ve duyumsamalar yaratabilme becerilerini geliştirmek ve etkin kılabilmek için, okuyucu ve izleyicileri pasif kılabilecek yöntemler uygulamaktadır. Paul Virilio'ya göre teknoloji ve sanayinin algılama kapasitelerimizi düşüncesizce harcamasının yol açtığı duyuşal mahrumiyet dilin fakirleşmesine neden olmuştur. Dil reklamların ve propagandaların teksesli söylemleri içinde kaybolmaktadır.¹⁷ Dilin fakirleşmesi, görsel imajların gücünün artması tüketiciyi eylemsiz, yönlendirilebilen duygulanışlar yaşamaya müsait bir konuma getirmektedir. Çalışmamızda da yer verdiğimiz üzere üst kültüre ait yaşam biçimlerinin basit bir dille, etkili bir görselle aktarılma biçimi bu duruma örnektir. Bu yaşam biçimlerinin imajları aracılığı ile gerçekleştirilmek istenen şey; kitleleri bu yaşam biçimine özendirme ve kendi yaşamları hakkında bazı şeyleri eksik hissettirecek bir duygulanış yaratmaktır.

Modern gündelik yaşamda karşılaştığımız imajlar bedenimizde bazı duygulanışlara neden olurlar. İmajlar zamana ve harekete dayalı olarak sürekli değişir ve bir imaja daima bir başkası eklenir. Bedenimizin duygulanışlarına bağlı olarak bizde eskiyen, etkisini azaltan imajlar olacaktır. Bu imajlar dağılacak, başka bir nesne ya da imajla yeniden birleşerek bizde yeniden duygulanışlara neden olacaktır. Yeniden bizi etkileme gücüne sahip olacak olan imajın fikri yeniden oluşacak ve hafızamıza yeniden giriş yapacaktır. Artık bu imajın bizi etkiler durumu artmıştır ve ruh bu imajı, sürekli hayal kuracağı bir mefhum haline getirecektir. Bundan sonra bu imajla birlikte sunulan her şey bize etkili ve güçlü bir duygulanış olarak yeniden geri dönecektir. Buradan hareketle yukarıda örnek imajda olduğu gibi, üst kültüre dair bir imaj farklı biçimlerde, farklı imajlarla sürekli yeniden sunulacaktır. Özendirilmiş bir yaşam

¹⁷ Paul Virilio, *Enformasyon Bombası*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.39

biçimi olarak sosyete yaşamı ve bu yaşama dair imajlar üst kültüre ait bir yaşam biçimi olarak gösterilmektedir. Gösterilen bu yaşam biçimi sadece reklamlar aracılığı ile gösterilmez. Görsel 25’de “salon hanımı olmak için 12.000 lira lazım” başlıklı haberde olduğu gibi birçok alan etkili bir biçimde kullanılır



Görsel 30. *Hayat dergisi*, 27 Ağustos 1970

Üst kültüre ait imajların sürekli dayatılmasının bir diğer nedeni ise toplum içindeki yerinden memnun olmayan bireyleri bu tatminsizliklerini tüketim ile giderebilme çabasıdır. Üst kültür beğenilerini standardize edilerek, ortalama bir bütçenin alabileceği bir nesne haline getirilmektedir. Toplumun tatminsizleri kışkırtılır ve üretilen nesnelere arzular yönlendirilir.

Üretici güçler ve egemenliğini artırmak isteyen kurumlar, kitlelerin hem fiziksel hem de zihinsel hareketliliklerini kısıtlamak istemektedirler. Birinci bölümde söylediğimiz gibi, hiçbir canlı organizma eylemsiz kalarak daha güçlü olamaz ve ya gücünü koruyamaz. Kitleleri de bir canlı organizma olarak gördüğümüz için, sürekli

eylem halinde olan, üreten, bölen, parçalayan, birleştiren bir organizma olmak durumundadır. Eylemsiz bir kitle kontrol edilmeye, yönetilmeye, manipüle edilmeye müsaittir. Buna karşın, hareketlilik, kodlanmayı, belirlenmeyi ve biçimlendirmeyi engellemektedir. Üretici güçler güçlerini uygulayabilecekleri alanlara ve bedenlere sahip olmak, yakın olmak ve istediği gibi biçimlendirmek ister. Bireyin etkin olmadığı ölçüde kontrol edilebilir, yönlendirilebilir olması özelliğini kullanan üretici güçler, arzular üzerinde etkin hale gelebilir.

Ruhun aktif olma arzusundan ve kontrol altında tutulan kitlelerin yönlendirilen arzuları doğrultusunda aktif olmayı arzulayan ruhların istenilen yönlere (tüketime) kaydırılması gerçekleştirilmektedir. Avcı konumunda olan üretici güçlerin av olarak gördüğü kitlelerin zaaflarını, zayıf yönlerini, arzularını ve ihtiyaçlarını çok iyi kodlayabilmesi gerekmektedir. Kodlama tamamlandığında, bedenlerin ve ruhların arzuları üretim biçimlerine göre yönlendirilebilir ve böylece kontrol sağlanabilir. İşte bu yüzden pasif olarak tutulmak istenen kitlelere sürekli olarak pasif konumda kalması yönünde dayatmalar yapılmaktadır. Gündelik yaşamın bütün çehrelerine yerleşmeye çalışan üretici güçler imajlar aracılığı ile bunu gerçekleştirmeyi amaçlamaktadırlar. Kitleler televizyon, radyo, sinema, tiyatro, basılı yayın ve ideolojik gösterimler aracılığı ile etkisiz, hareketsiz konumlara yerleştirilmektedirler. Üretici güçlerin sahip olduğu bu araçlar eylemleri kısıtlı tutmak adına önemli bir kanaldır. Bunlar, eğlenceli, ilgi çekici, akıcı ve arzulara hitap eden içerikleriyle sürekli takip edilen, ilgi duyulan, zaman alıcı ve eylemleri kısıtlayıcı yönleriyle yanılsama yaratan araçlardır.

Üretici güçlerin eylemleri kısıtlayıcı, hareketleri azaltıcı araçları arasında basılı yayın önemli bir yere sahiptir. Çünkü içerik olarak eğlendirici, merak uyandıran, arzuları yönlendiren bir yapısı vardır. Kitlelerin gün içerisinde önemli bir zaman ayırdığı bu dergilere olan ilginin artması sayesinde üretici güçlerin tam da istediği zaman yönetimi mümkün hale gelir. Böylece bireyler, hareketsiz, kontrol edilebilen kitlelere dönüşür.

Eylem halinde olmak, koşmak, yürümek, spor yapmak gibi basit eylem tarzlarında dahi üretici güçlerin istemediği bir hareketlilik söz konusudur. Bu nedenle “Spor salonları, koşmak ve spor yapmak için ideal alanlardır” söylemi yaratılmaktadır. Ancak bu alanlar aslında, kapalı, havasız, dolayısıyla çokça ter kokusuna neden olan, spor yapmaya elverişli olmayan, oksijeni az mekânlardır. Ancak buna karşın gündelik modern yaşam içinde bireyin, “açık alanda ihtiyacı olan tüm sporları gerçekleştirmesi

mümkün değildir” savından hareketle dayatılan spor salonları sahip olmayı arzuladığımız bedene kavuşmak için yapılması gereken her türlü spor aktivitesini bünyesinde barındıran mekânlardır. “Bu mekânda spor yapmalıyız çünkü ideal vücut biçimi için yapmamız gereken budur.” Öte yandan, ideal vücut biçimi için yapmamız gereken şey sadece spor yapmak ya da koşmak değildir, zaten buna modern yaşamda zamanımız da yoktur. Bu vücudu beslememiz de gerekmektedir. Bu besin öğeleri bizim üretebileceğimiz şeyler değildir, zaten buna zamanımız da yoktur. Türkiye’de kapitalizm televizyondan daha önce basılı yayın organlarıyla kendisini bu tür yöntemler ile göstermiştir.

Buradan hareketle, kitlelerin tüketim çılgınlıklarını ve arzularını tetiklemek için üretim güçlerinin yararına olan şeylerin kişilerin bedenlerine iyi geleceği yönünde yönlendirmeler yapıldığını görebilmekteyiz. Bu bedenlerin üretici güçlerin arzularına göre yönlendirilmesi gerekmektedir. Bunun için bir beden kendi doğal konumundan ve bağlamından kopartılması gerekmektedir. Örneğin göç, mali duruma göre yerleşim belirleme, iş olanaklarına göre ve kişilerin çalıştıkları alanlara göre yerleşim yerlerinin inşası, eğitim gibi zorunlu yaşam alanlarının oluşması, bedenlerin konumlarından uzaklaştırılarak yer değiştirmesine işaret etmektedir. Yaşam alanları ve koşulları değişen bu kitlelerin ihtiyaçları ve tatminsizliklerini yönlendirebilecekleri, eksik hissettirilen şeylerin karşılanabileceğinin bir yanılsaması yaratılarak, gündelik yaşamın bir koşulu haline getirilen tüketim sürekli desteklenmektedir. İncelenen dönem içerisinde Türkiye’de Amerikan tüketim tarzını temel alan bir imaj kültürü gözlemlenmiştir. Yemek tariflerinde, sigara ve alkol reklamlarında, moda ve magazin haberlerinde çokça örnekleri mevcuttur. Herhangi bir üst kültüre ait yaşam biçiminin Türkiye’de en çok okunan dergilerden biri olan Hayat dergisinde gösterilmesi önemli değişimlere neden olmuştur. Yaşam biçimlerinin aktarılması çabası ve tüketim tarzlarındaki değişikliklerden yola çıkarak Hayat dergisinin kitlelerin arzularını nasıl manipüle ettiğini ve toplumsal tip yaratmadaki rolünü saptayabilmekteyiz.

Yaşam alanlarının değişmesi ve dolayısıyla gündelik hayatın farklı bir boyut kazanması sonucunda dayatılan tüketim biçimlerine verilebilecek örneklerden biri Nuh’un Ankara Makarnası’dır. Çünkü bedenlerin konumlarının değişmesi yeme-içme alışkanlıklarının değişmesini de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla yeri değiştirilen, yerinden edilen toplumsal bedenlerin ihtiyaçlarını ve arzularını manipüle etmek, yeniden düzenlemek gerekmektedir. Bu manipülasyonun başarılı olabilmesi ve

toplumsal tiplerin yaratılabilmesinde basılı yayının etkisi büyüktür. Hayat dergisi ve Nuh'un Ankara Makarnası bu etkinin derecesini göstermek adına önemli araçlardandır.

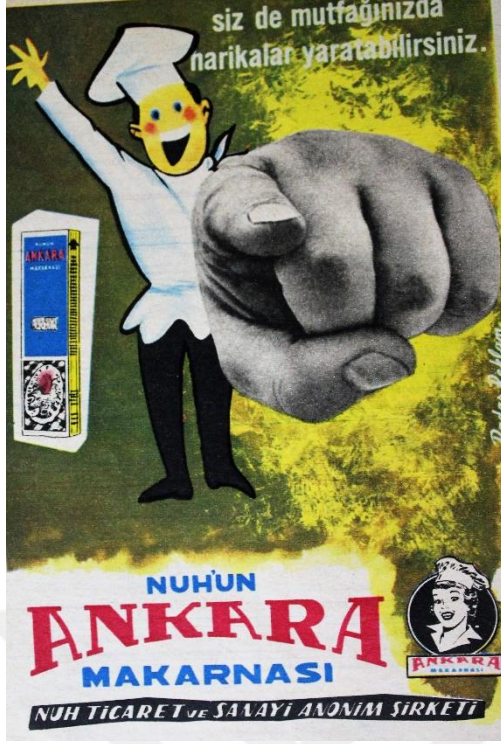


Görsel 31. *Hayat dergisi*, 5 Eylül 1963, s.9



Görsel 32. *Hayat dergisi*, 6 Temmuz 1961, s.25

Basılı yayının kitle kültürü oluşturmadaki rolü büyüktür. Renk ve tasarımın arzulara yönelik birleşimleri ile birlikte etkili bir imaj yaratma yönü bulunmaktadır. Haftalık olarak ve yıllarca süren bir dergide devamlılığı sürdürmek önemlidir. Örneğin, Ankara Makarnası ve Piyale'nin reklamları göz ardı edilemeyecek kadar devamlılığını sürdürmüştür. Aynı şekilde bitkisel yağ reklamları farklı markalar ile bu çeşitliliği süslemektedir. İncelediğimiz zaman dilimi boyunca neredeyse derginin tüm sayılarında Ankara Makarnası'nın ve Piyale'nin reklamları karşımıza çıkmaktadır. Her iki marka da, renk, tasarım ve mizahi yönleriyle bir imaj biçimi oluşturmuşlardır. Fakat Ankara Makarnası bizim de çalışmamızın hareket noktalarından biri olarak, farklı unsurların kombinasyonu ile dikkat çekmektedir.



Görsel 33. Hayat dergisi, 7 Kasım 1963, s.24



Görsel 34. Hayat dergisi, 5 Ekim 1961, s.14

Makarna, şehir yaşamının getirdiği birçok nedenden dolayı çok tercih edilen bir besin türüdür. Aynı zamanda üretiminin ve saklanma koşullarının kolaylığından ötürü tercih edilen fabrikasyon bir üründür. Ülkemizde hammaddesinin kolayca sağlanabilmesi ve ucuz bir hammadde gereksiniminden dolayı devamlılığını korumuştur. Şehir yaşamının getirdiği hızlı ve ucuz maliyetli besin gereksinimi dolayısı ile üreticiler bu alanda yayılım göstermişlerdir. İncelediğimiz Hayat dergisinde yer alan reklamlardan da görülebileceği üzere 1960-70 yılları arasında makarna reklamlarının sayısında artışlar göze çarpmaktadır.

Gündelik hayatın değişmeye başlamasıyla birlikte insan bedeni de bu gündelik hayatın dönüşümüne uyum göstermeye başlamıştır. Bedenin konumunun değişmesi ve alışkanlıklarının değişmesi gün içerisindeki duygulanışlarının değişmesine de neden olmaktadır. Dolayısıyla insan bedeninin ani değişimlere gösterdiği bir direnç söz konusudur. Direnç burada kendiliğinden ortaya çıkar. Çünkü bedenler, etkilenmiş olduğu nesnelere izlerini yani imajlarını bedenlerinde taşımaktadır. Sürekli olarak değişime uğrayan gündelik hayatın nesnelere bedenler ile karşılaşmaları bir önceki duygulanışları silmeye, üstünü kapatmaya ya da başka bir imaj ile tekrar ortaya çıkıncaya kadar saklanmaya neden olur. Beden, anı yakalamaya ve duygulanışları özümsemeye fırsat bulamadan duygulanış yaratan imajlara bir yenisi eklenmektedir.

Bu noktada Ulus Baker'in Chaplin örneği dikkate değerdir: Chaplin'in yalpalaması, bu şehrin içine düştüğü içindir. Yoksa Chaplin'in kendisi böyle değildir. Sanayi devrimi öncesinde üretim, ihtiyaç temelli bir üretilimdir. Kitleler ihtiyacından fazlasını satın almak için büyük emeklerle yönlendirilmemiştir henüz. Chaplin'in düştüğü bu ani nesnelere dünyası, şehir ve iş hayatı onu sakar yapmıştır ve yalpalamasına neden olmuştur. Bütün bu etrafındaki nesnelere ona yabancıdır ve onlarla bir savaş halindedir. Bu durum, üretim güçlerinin bedenler üzerindeki etkisidir fakat etrafımızı çeviren imajlar yüzünden bunu fark edememekteyiz. Kitlelerin şehir hayatındaki huzursuzluklarını bastırmak için düzenli olarak tüketen, savurgan, benliğinden uzak bireyler yetiştirilmektedir. Kitleler için kent yaşamı fetiş haline getirilmektedir. Fetiş haline getirilerek arzu duygulanışları yönlendirilen kitlelere, artık kent yaşamına yönelik tüketim biçimini sunmak zor değildir. Görsel 31' de görüldüğü üzere "semtin sevgilisi Ankara Makarnası" bu duruma uygun bir imajdır.

Kent yaşamının fetiş hale getirilmesinde önemli bir rolü olan kadın imajı Ankara Makarnası için en önemli unsurlardan birisidir. Birçok yönüyle kent yaşamında yer bulan kadın imajında farklı kanallar mevcuttur. Örneğin Ankara Makarnası reklamlarında ev kadını, iş kadını, güzel kadın bedeni, sağlıklı kadın bedeni, çocuk yetiştiren kadın, eşini mutlu etmek isteyen kadın imajı gibi birçok farklı imaj etkili bir şekilde kullanılmıştır. Görsel 32'de görüldüğü üzere güzellik yarışması tacı giyen kadınlar üzerinden de bir imaj yaratılmıştır. Burada verilmek istenen mesaj, Ankara Makarnası tüketen güzel ve başarılı kadınlardır ve "bu yüzden siz de tüketmelisiniz" şeklinde bir söylem ortaya çıkmaktadır.

Kullanılan kanallardan birisi de sosyal olmak isteyen, sosyal olması gereken kadına yönelik bir girişimdir. Görsel 35 ve 36 kullanılan yöntem, Ankara Makarnası'nın kullandığı birçok reklam imajında da kendini gösteren, kendine daha çok zaman ayırabilmek için kısa sürede yapılabilen, sağlıklı, besleyici pratik makarnanın tüketilmesine yöneliktir. Reklam sektörünün odak noktası kadın ve çocuklardır, çünkü tüketim çarkının dönmesini sağlayan iki önemli aktördürler. Ankara Makarnası mutlu, güçlü, modern bir anne imajı ve sağlıklı, mutlu, zeki bir çocuk imajı kullanarak pazardaki yerini güçlendirmeyi başarmıştır. Görsel 35'de "mutfak işlerinizden eğlenceye vakit ayırabilmeniz için" şeklindeki teşvik edici yaklaşım direkt olarak verilmek istenen mesajı göstermektedir. Görsel 36'da ise yine

mutlu, sosyal bir çevreden ve bu çevrenin tercihinden bu mesaj açık bir şekilde gösterilmeye çalışılmaktadır.



Görsel 35. Hayat dergisi, 1 Ağustos 1963, s.25



Görsel 37. Hayat dergisi, 29 Ocak 1960, s.11



Görsel 36. Hayat dergisi, 1 Haziran 1961, s.25



Görsel 38. Hayat dergisi, 18 Mart 1960, s.19

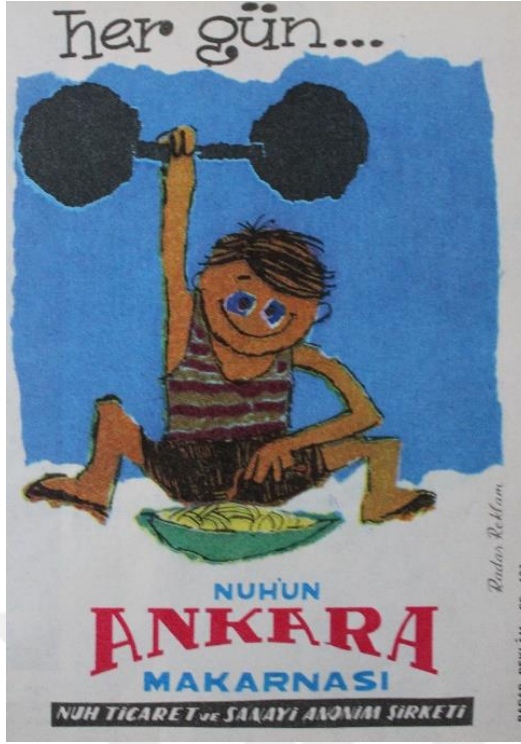


Görsel 39. Hayat dergisi, 8 Ağustos 1963, s.17

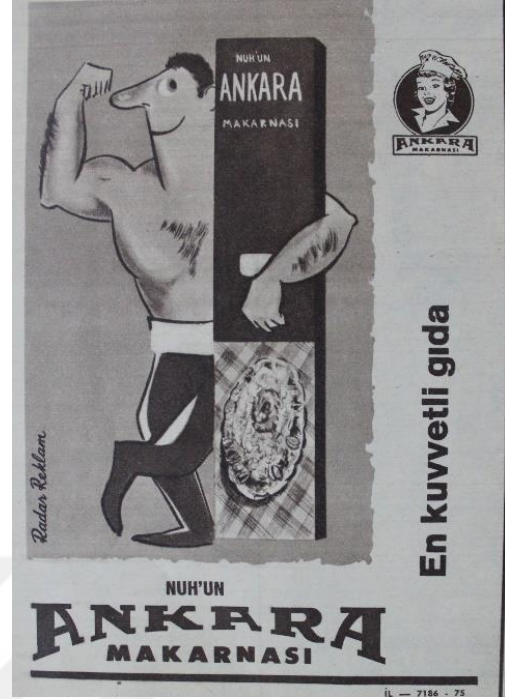


Görsel 40. Hayat dergisi, 7 Aralık 1961, s.14

Üretici güçler çocukların masumiyetlerini ve sevimli görünen yönlerini kullanarak tüketici kitleye hitap ediş şeklini güçlendirmektedirler. Ankara Makarnası incelediğimiz dönemde bu yöntemi belirli aralıklarda kullanmıştır. Görsel 39 ve 41’de Ankara Makarnası’nın sağlıklı yönüne, çocuk gelişimi için önemli olduğuna dair vurgu yapılmaktadır. Görsel 40’de ise çocukların Ankara Makarnası’nı sevdiğini ve sevebileceği fikri verilmek istenmektedir.



Görsel 41. Hayat dergisi, 5 Ağustos 1965, s.3



Görsel 42. Hayat dergisi, 20 Temmuz 1961, s.14

Çocuk gelişimi için önemli bir besin kaynağı olarak gösterilen Ankara Makarnası, aynı zamanda sporcu için de önemli bir besin kaynağı olarak sunulmaktadır. Hayat dergisinin bütün sayılarında yer verdiği sağlıklı beslenme, pratik ve lezzetli yemek tarifleri reklamlar ile de desteklenmektedir. Bedenlerin şekillendirilmesi ve metaya dönüştürülmesi kapitalist yaşam teşhir biçiminin en önemli araçlarından biridir. Bunu başarmak için beslenme algısının ve biçimlerinin değiştirilmesi gerekmektedir.

Ankara Makarnası'nın reklamlarında kullanılan bazı yöntemleri açıklayabilmek için "The Century of The Self"¹⁸ belgeselindeki iki örneğe başvurmayı yararlı gördük. Üretim ve tüketim biçimlerinin psikanalizle ilişkisini konu alan bu belgesel, kitleleri manipüle etmek için kullanılan bazı yöntemleri örneklendirerek açıklar. Bu örneklerden bizim çalışmamız için önemli olan iki örneği çalışmamıza dâhil etmeyi yararlı bulduk.

¹⁸ Adam Curtis, "The Century of The Self", İngiltere, 2002.



Görsel 43. Hayat dergisi, 31 Ekim 1963, s.9



Görsel 44. Hayat dergisi, 13 Nisan 1961, s.24

Belgele göre, psikanalistler, insanların irrasyonel duygularına hitap eden ve onları yönlendiren bazı yöntemler geliştirmişlerdir. Halkla ilişkilerin kurucularından olan Edward Bernays, kitle psikolojisini ve ikna yöntemlerini kullanarak üretici güçler ve hükümetlerle çalışmış ve büyük başarılar imza atmıştır. Kurumların ihtiyaçları için popüler sınıfların zihinleri üzerine deneyler yapmıştır. Bunlardan en çarpıcı olanı kadınları sigara içmeye ikna etmesidir. Amerika'nın 1920'li ve 30'lu yıllarında kadınların sigara içmesi bir tabudur. Bunu yenmek için sosyete ön plana çıkan

birkaç kadını, Amerika’da büyük törenlerle ve milyonlarca kişinin katılımıyla gerçekleşen Paskalya Töreninde birçok kişi tarafından görülebilecek bir konuma yerleştirmiştir. Bernays gazetecilere paskalya töreninde önemli bir eylem yapılacağını haber verir. Törenin en yoğun olduğu bir zaman diliminde seçilen kadınlar Bernays’in işaretiyle birlikte sigaralarını yakarlar. Bu olayı kayda almak isteyen gazeteciler hemen fotoğraflarını çeker. Böylece bu haber ertesi gün gazetelerde ön sayfada yer alır. Bu planlı eylemden sonra sigara içen kadınların daha cesur ve özgür olduğu fikri yayılır. Bu olayın ardından Bernays insanların arzuları ve hisleriyle nesnelere birleştirilerek insanların irrasyonel bir şekilde davranmaya ikna etmenin mümkün olduğunu fark etmiştir. Sigara içmenin kadınları daha özgür ve güçlü kıldığı fikri irrasyoneldir. Bunun anlamı şudur; aslen konuyla ilgisi olmayan nesnelere kullanımıyla, kişilerin olmak istedikleri imajlar arasında ilişki kurulması sağlanmıştır. Ve bu yolla nesnelere ön plana çıkarılarak tüketim arzusu kışkırtılmıştır. Ve böylece imajlar manipüle edilmiştir.

Belgeselde konu edilen bir diğer önemli örnek ise Betty Crocker Foods için çalışma gerçekleştiren psikolog Ernst Dichter’in uyguladığı yöntemdir. 1950’lerin başında birçok yiyecek firması gibi Betty Crocker’da tüketime hazır yepyeni ürünleri piyasaya sürmüşlerdir. Bunlardan birisi hazır kek karışımıdır. Fakat yapılan bir piyasa araştırması tüketicilerin bu kek karışımını fikrini sevdiğini fakat satın almadıklarını göstermiştir. Dichter, ev kadınlarının bu hazır kek hakkında serbest yorum yapabildiği bir dizi grup çalışması gerçekleştirmiştir. Varılan sonuca göre, kolaylık ve rahatlık olarak pazarlanan kek imajı hakkında bilinçdışı bir suçluluk duyulmaktadır. Temelde bir yandan kolaylık sağladığı için kadınlar almak istemekte fakat suçluluk duydukları içi satın almamaktadırlar. Bu durumda bu suçluluk duygusunu ortadan kaldırmak gerekmektedir. Bunun yolu da ev kadınına daha çok katılımcı olduğunu hissettirmekten geçmektedir. Buna çözüm olarak Dichter, Betty Crocker firmasına paketin üzerine “evin hanımı bir yumurta eklemeli” yazdırır. Böylece ev kadını kekin üzerinde daha fazla emeğinin olduğunu hissedecek ve suçluluk ortadan kalkacaktır. Bu tavsiyeyi dinleyen Betty Crocker’ın satışları bu çalışmadan sonra ani bir artış göstermiştir.¹⁹

¹⁹ Adam Curtis, “*The Century of The Self*”, İngiltere, 2002.



Görsel 45. Hayat dergisi, 20 Mayıs 1960 s.12

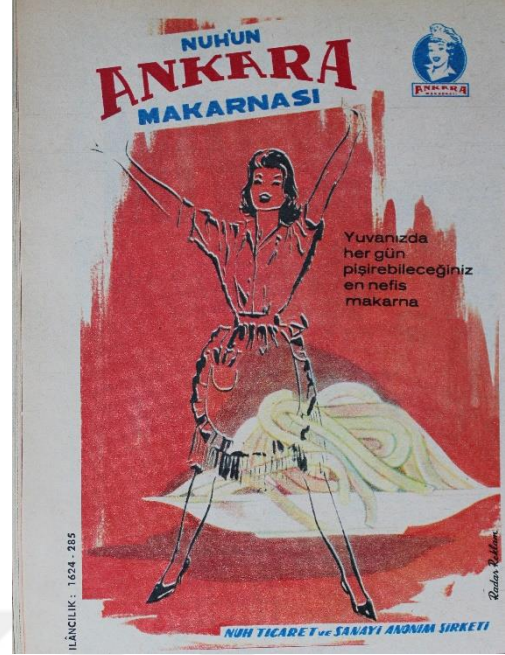


Görsel 46. Hayat dergisi, 6 Mayıs 1960, s.10

Yukarıdaki iki Ankara Makarnası imajında kısmen Petty Crocker'da uygulanan yöntemin bir benzeri görülmektedir. Ankara Makarnası birçok reklamında pratik olmasının yanında eğlenceye de vakit ayırabileceğiniz, sağlıklı beslenebileceğiniz, çocukların gelişimi ve sporcu besini olarak kullanabileceğiniz bir besin maddesi olarak kendisini öne çıkarmaktadır. Bir yandan güler yüzlü modern ev kadını imajını oluştururken diğer yandan da modern kadının makarnayı temel besin maddesi olarak da kabul ettiğini öne sürmektedir. Makarna modern kadına, -Petty Crocker'da olduğu gibi pratik yönüyle dikkat çektiği gibi birkaç işlem de barındırdığından- daha çok katılımcı olduğunu hissettirmektedir. Suçluluk duygusu duymadığı için ve sağlıklı bir besin olarak tanıtıldığından çokça tüketilen ve birçok kesime yayılabilen bir besin haline gelmiştir. Ankara makarnasının başarılı satış taktiği kitleler üzerinde etkili olmuş ve makarna tüketimi ülkede yaygınlaşmıştır.



Görsel 47. Hayat dergisi, 20 Şubat 1964, s.9



Görsel 48. Hayat dergisi, 23 Mayıs 1963, s.8

1960-70'li yıllar incelendiğinde gazete ve dergi reklamlarında en çok rastlanan reklam çeşitliliği yiyecek ve içecek sektörüne yöneliktir. Sadece Hayat dergisinde 1960 ve 1970 yılları arasında 260 adet Ankara Makarnası reklamı mevcuttur. Bu sayıya yakın diğer bir reklam ise Piyale'dir. Makarnanın yanı sıra bitkisel margarinlerde de bir patlama gerçekleşmiştir. Ufa, Gıda, Evet, Evin, Flora, Sana, Vita ve Tama gibi markalar Hayat dergisine reklam veren margarin markalarıdır. Bu tür artışların nedenini üretim güçlerinin dayatmak istediği yaşam biçiminin bir kanıtı olarak değerlendirmekteyiz.

Margarinin yemek yapımı için en uygun yağ olduğu fikri dayatılırken aynı zamanda diğer yağlara göre daha sağlıklı, lezzetli ve pratik olduğu öne sürülmektedir. Bu doğrultuda Ankara Makarnası'nın da iddia ettiği üzere makarnanın da sağlıklı, besleyici ve pratik yönü öne sürülmektedir. "Kentın sevgilisi Ankara Makarnası" reklamından da anlaşılacağı üzere kitlelerin tüketim alışkanlıklarını değiştirerek üretici güçlerin yararına olan bir tüketim biçimi yaratılmıştır.

Bir diğer dikkat çekici artış da içecek sektöründeki çeşitlilik ve reklam sayısında meydana gelmiştir. Özellikle 1960'lı yılların ikinci yarısında patlak vermeye başlayan gazlı içecek sektöründe Coca Cola, Fruko, Yedigün, Pepsi ve Elvan gibi markalar Hayat dergisine reklamlar vermişlerdir.

Üretim çeşitliliğinin hız kazandığı bu dönemde bir diğer dikkat çekici artış da alkol ve sigara reklamlarındaki artış olarak gözlenmiştir. Samsun sigarası, Yayladağ Pipo Tütünleri, Quenn Anne Viski, CinZano, Efes Pilsen, Tekel şarapları, Tabii Kanyak, Nefis likörleri Hayat dergisine reklamı bulunan markalardır. Sigara ve alkol kullananların daha güçlü, gösterişli ve üst kültüre ait bir yaşam biçimine sahip oldukları gibi bir algı yaratılmıştır. Kişilere, arzuladıkları görünüşe ve yaşam biçimine ulaşmak için bu markaları kullanmaları gerektiği yönünde güçlü mesajlar verilmiştir.

Yukarıdaki reklamların yanı sıra tüketimi pompalayacak, modern yaşamın olmazsa olmaz bir parçası olarak sunulan diğer gündelik nesnelere reklamları da dergide sıkça yer almaktadır. Yukarıda açıklamaya çalıştığımız, tüketim nesnelere "ihtiyaç" duyulan nesnelere pompalanması durumu, tüm reklam sektörünün kullandığı bir taktik olarak Türkiye'de de yerini bulmuş ve her türlü meta, satın alınması "gerekli" olan nesnelere tüketiciye sunulmuştur.



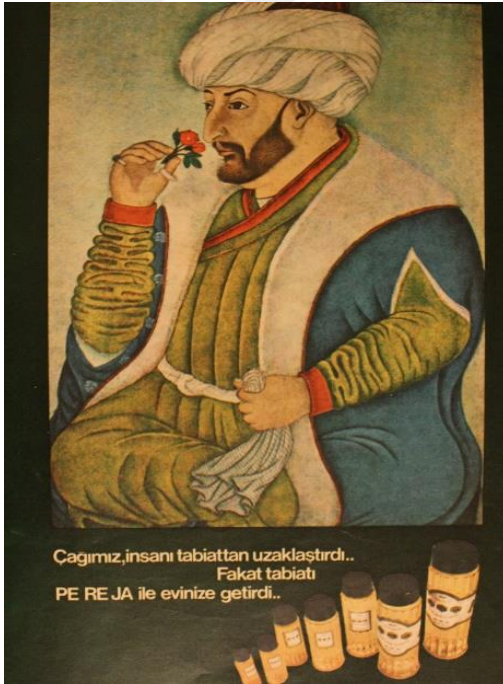
Görsel 49. Hayat dergisi, 31 Ekim 1968, s.40



Görsel 50. Hayat dergisi, 15 Ocak 1970, Arka Kapak



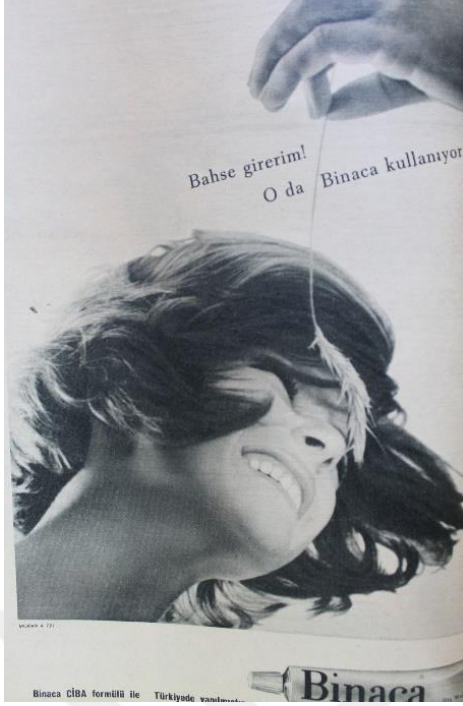
Görsel 51. Hayat dergisi, 28 Mayıs 1970, s.38



Görsel 52. Hayat dergisi, 30 Temmuz 1970, s.17



Görsel 53. Hayat dergisi, 21 Aralık 1961, s.25



Görsel 54. Hayat dergisi, 1 Ağustos 1963, s.2



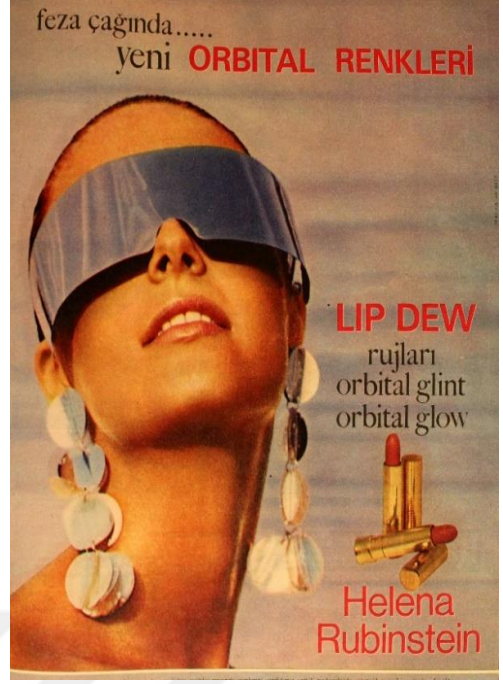
Görsel 55. Hayat dergisi, 2 Temmuz 1964, Arka Kapak



Görsel 56. Hayat dergisi, 6 Mayıs 1966, s.8



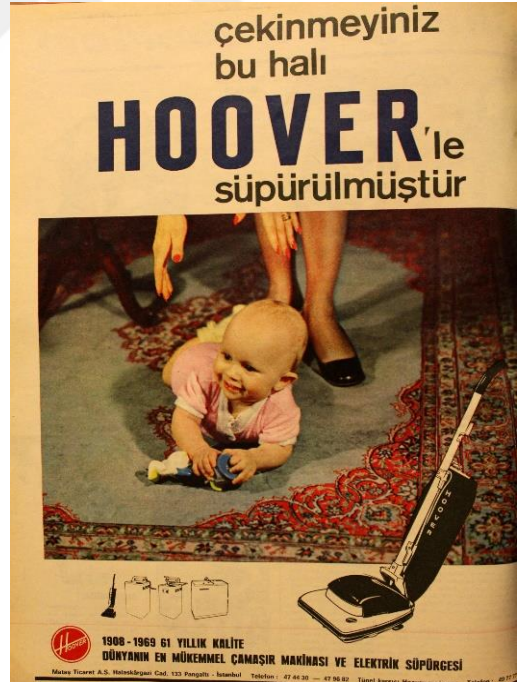
Görsel 57. Hayat dergisi, 4 Mayıs 1967, s.28



Görsel 59. Hayat dergisi, 24 Ekim 1968, s.41



Görsel 58. Hayat dergisi, 1 Haziran 1967, s.8



Görsel 60. Hayat dergisi, 24 Nisan 1969, s.16



Görsel 61. Hayat dergisi, 5 Haziran 1969, s.32



Görsel 62. Hayat dergisi, 4 Eylül 1969, s.40



Görsel 63. Hayat dergisi, 26 Şubat 1970, s.32



Görsel 64. Hayat dergisi, 5 Kasım 1970, s.46



Görsel 65. Hayat dergisi, 12 Kasım 1970, Arka Kapak



Görsel 66. Hayat dergisi, 20 Haziran 1963



Görsel 67. Hayat dergisi, 12 Şubat 1960

Reklamlar tekrar ve taklit yöntemleriyle bir mit yaratmakta ve kitlelere bu mitleri aktarmanın çeşitli yollarını denemektedirler. Bastırılmış arzulara hitap ederek, dayattıkları nesnelere sahip olanların tatmin olacaklarına dair bir yanılsama yaratılmaktadır. Reklamlardan farklı olarak magazin ve moda da kültür ve yaşam

biçimleri pompalayarak adeta bir reklam gibi çalışmaktadırlar. Hayat dergisi özelinde incelediğimiz reklamlar ve diğer içerikler ele alındığında kitlelerin nasıl bir kalıba yerleştirilmek istendiği anlaşılabilir: Düzenli olarak tüketen, belli bir kültür seviyesine erişerek kültür tüketicisi olan savurgan bireyler üretici güçlerin hedeflediği kalıplardır.

Sonuç itibarıyla üretici güçler, temel ihtiyaçlardan uzak olan arzu politikaları sayesinde kitleleri ürettikleri şeylere karşı bağımlı kılmayı başarmışlardır. Bu sayede hayatları ve yaşam biçimlerini kontrol etmekte başarılı olabilmişlerdir. Bu nedenle biz de Hayat dergisi özelinde Türkiye’de kitlelerin üretim için nasıl kontrol edildiğini bu bölümde örneklerle inceledik. Üçüncü bölümde ise Hayat dergisinde gösterilen ve dayatılan yaşam biçiminin ötesinde gerçek yaşama yönelen sanat pratiklerini ve Türkiye’deki sanat üretimini inceleyeceğiz.

3. BÖLÜM

1960 ve 1970'LER TÜRKİYE'Sİ SANAT PRATİKLERİ:

ÖTE-İMAJLAR

3.1. 1960 VE 1970 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE SANAT ÜRETİMİ

Türkiye, 1950'li yıllarda etkisini göstermeye başlayan kapitalizm ile 1960'lı yıllarda iki yönlü bir etkileşime girmiştir. Bir taraftan kapitalizm popüler kültür ve tüketim ile birlikte hızla yaygınlaşmaya ve güçlenmeye devam ederken diğer yandan kapitalizme karşı hareketler de kendisini göstermeye başlamıştır. Ülkenin sorunlarını görmezden gelen siyaset anlayışına, popüler kültüre, kapitalizme, işçi sorunlarına, köy ve toprak sorunları gibi konulara yönelik karşı söylemler geliştirilmiştir. Bu bölümde bu karşı söylemler dönemin Türkiye'sindeki sanat pratikleri üzerinden incelenecek ve yaratılan imajlara karşı, salt gerçeği yansıtmaya çalışan imajların da üretildiği gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bölümün amacı sinema, resim, heykel, afiş gibi farklı alanlarda öne çıkan öte imajlar olarak adlandırdığımız imajlarla Hayat dergisinin ürettiği imajlar arasındaki karşıtlığa dikkat çekmektir.

Türkiye'de 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi ve 61 anayasasıyla birlikte önceki yıllara kıyasla bazı hak ve özgürlüklerin kazanıldığı ve dolayısıyla bu kazanımların kültür ve sanatta da görüldüğü dikkat çekmiştir. Bu kazanımlarla birlikte basın ve yayın organlarının gelişmesinin önü açılmış, habercilik ve reklamcılık sektörlerinde büyümeler meydana gelmiştir. Dolayısıyla sanat pratiklerinde de bazı gelişmeler yaşanmış, göç, kimlik, sınıf gibi konulara yönelimler olmuştur. 60'lı yıllardaki bu gelişmelerin öncesinde Türkiye'deki sanat tartışmaları, Demokrat Parti iktidarı döneminde devletin sanat ve kültür politikalarını planlaması ve Devlet Resim ve Heykel sergilerini düzenlemesi nedeniyle tartışılır hale gelmiştir. İkinci bölümde, Demokrat Parti'nin "her mahalleye bir milyoner" söylemi ve bir üst burjuva kültürü oluşturma idealinden bahsetmiştik. Dolayısıyla Demokrat Parti'nin kültür ve sanat etkinliklerini planlaması ve desteklemesini üst kültür oluşturma idealine yerleştirilebilir. Fakat 60'lı yıllarda ortaya çıkan sanat tartışmalarını ve eserleri incelediğimizde üst kültür oluşturma idealinin karşısına yerleştirebileceğimiz bir özellik göze çarpar. İdeolojik bakış açısının görsel kültür oluşturma ile toplumsal olguların görsel kültür oluşturma arasında karşıtlık vardır. Buradan hareketle 60'lı

yıllardaki bu karşıtlığı ortaya çıkarmak bu bölümde gerçekleştirmeye çalışacağımız olgudur.

27 Mayıs 1960 darbesinin ardından hazırlanan 61 anayasasının getirdiği özgürlükler sonucunda gazete ve dergiler sanat tartışmalarına ve yazılarına daha çok yer vermeye başlamıştır. Bu tür basılı yayın organları, yazarların fikirlerini belirtebildiği, tartışmaların açılabilirdiği, sanatla ilgili haberlerin yapılabildiği özgür bir alan yaratmıştır. Basılı yayınların politik ve medyatik birçok kesim tarafından takip edilmesi sayesinde sanatsal tartışmalar siyasi mecraya da taşınabilmiştir. Bu sayede sanatçı hak ve özgürlükleri, telif hakları, Türk sanatının dünyaya tanıtılması gibi konular dile getirilebilmiştir. Türk sanatının dünyaya duyurulması adına en önemli adım 1963-64 yıllarında Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde açılan "Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi"dir. Dış İşleri Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın ortak girişimi ile gerçekleştirilen sergi, yurtiçinde ve yurtdışında ses getirmiş, birçok basılı yayında yer almıştır. Bununla birlikte söz konusu sergiye eleştiriler getirilirken, Türk eleştirmen ve sanatçılar da bu tür eleştirilere yönelik cevap niteliğinde tartışmalar ortaya koymuşlardır.

İkinci bölümde tartıştığımız kırsaldan kente göç, kentleşme, batı odaklı yaşam biçimi ve üst kültür oluşturma gibi problemlerin sanat tartışmalarında da paralellik gösterdiği söylenebilir. Sinemada şehir hayatının acımasızlığı, göç, işçi sorunları, toprak sorunları, ünlü olmak için büyük şehirlere gelenler işlenirken, edebiyatta benzer bir şekilde şehir kültürüne tam olarak adapte olamamış, bunalımda olan, hayallere kapılıp giden tipler işlenmektedir. Görsel sanatlarda ise Türkiye sanat tarihi açısından önemli sayılabilecek tartışmalar ortaya atılmıştır. Bu tartışmalar figüratif - non-figüratif, soyut-somut gibi konuları da gündeme getirmiştir. Türkiye'de 1950'li yıllarda şekillenmeye başlayan üç sanat eğiliminden bahsedilmektedir: Birincisi, Devlet Güzel Sanatlar Akademi'sinin sürdürdüğü akademik kübizmdir. İkincisi, akademi eğitime karşıt söylem geliştiren gençlerin oluşturduğu soyut sanat savunucularıdır. Üçüncüsü ise, köylü gerçekçiliği olarak adlandırılan, sosyal gerçekçi gruptur.¹

¹ Bora Gürdaş, "1960'larda Türkiye'de Sanatta Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları", Hacette Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (Haziran 2014) Cilt XXXI, No. 1, s.172

1950 ve 1960'lı yıllarda dünya çapında gerçekleşen politik, kültürel ve toplumsal değişimler Türkiye sanat ortamını da harekete geçirmiştir. Fakat bu hareketlilik ülkemizde birden aniden ortaya çıkmış değildir. Hasan Bülent Kahraman'ın Türkiye'de Çağdaş Sanat adlı eserinde de ifade ettiği üzere Türkiye'deki sanat ortamı 1960'ların ve 70'lerin Batı'daki yeni oluşumlarına tamamen kapalı, uzak ve kayıtsız kalmıştır.² Yurtdışına giderek eğitim alan, orada yaşayan sanatçılar ve eleştirmenler aracılığıyla bazı kültürel ve entelektüel aktarımlar sağlanabilmiştir. Bu dönemlerde ülkemize giren tüketim nesnelere ve imajları göz önüne alındığında Batı'dan sadece gündelik bir yaşam biçimi ithal ettiğimiz söylenebilir. Ayrıca Kahraman 60'lı yıllarda Türkiye'deki sanat ortamının sınıfsal ve toplumsal ilişkisinin olduğunu belirtir.³ Sanatın toplumsal bir ilişkisinin olabilmesi için üst kültüre ait sanat anlayışından ziyade toplumun alt tabakalarına inebilen, toplumdan beslenen bir sanat-sanatçı anlayışı gerekmektedir. Türkiye'de sanat üretimi, 27 Mayıs'ın vadettiği özgürlük nedeniyle özellikle 60'larda ve daha sonra 70'lerde siyasete ve toplumsal durumlarla yakın ilişkide olmuştur.

Türkiye'deki sanatçılar değişen yaşam biçiminden ve ülkenin sosyal durumundan etkilenmiş, farklı disiplin ve yönelimlerde eserler üretmişlerdir. Dönemin önemli sosyal ve politik durumlarından bir tanesi de işçi hareketleridir. İşçi hareketlerinin hareketlenmesinde ve siyasal ivme kazanmasında aktif rol oynayan Türkiye İşçi Partisi 1-15 Ekim 1962 tarihleri arasında bir sergi düzenlemiştir. Bu sergiye yerli ve yabancı ünlü birçok sanatçı katılmış ve eserlerini partiye bağışlamışlardır. Önemli satışların gerçekleştiği bu sergi ile sanat ortamı ile parti arasında ilişkiler güçlenmiştir.⁴

Çalışmamızın bu bölümünde Türkiye'de 60'lı yıllarda öte imajlar'a tanımlamamıza örnek oluşturabilecek sanat pratikleri ve sanatçılar mercek altına alınacaktır. Farklı teknik ve düşünce biçimleriyle 60'lı yılların görsel kültürünün oluşturulmasında önemli role sahip olan sanatçıları ve sinema örneklerini tek tek incelemek ve tartışmak mümkün olmayacağından, üretim güçleri ve iktidar tarafından

² Gürdaş, *Sanatta Ulusallık- Evrensellik*, S.75

³ Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2013, s.75.

⁴ Kaynar, *60 lı yıllar*, s. 1063

oluşturulmaya çalışılan görsel kültürün karşısına yerleştirilebilecek imajlar üzerinden bir tartışma gerçekleştirilecektir.

Türkiye’de 1960’lı yıllarda üretilen öte imajlara gelmeden önce, Hayat dergisinin üst kültür oluşturma ideali çerçevesinde sanatı nasıl bir çerçevede ele aldığını tartışmak yerinde olacaktır. 1960-70 yılları arasında incelenen Hayat dergisinin çeşitli tarzlarda sanat içeriğine yer verdiği gözlenmiştir. Bazı sayılarda seçilen bir sanatçının hayatına, sanat anlayışına ve sanatçının en az 2 en fazla 5 eserine yer verilmiştir. Bazı sayılarda ise “sanatçı portreleri” adında küçük bir köşede sanatçı ile ilgili küçük bilgiler verilirken “tabloları sayesinde büyük servet sahibi olmuştur...” şeklinde ifadeler eşliğinde tabloların değerleri, hayatları ile ilgili magazinsel içeriklere yer verilmiştir. Sanatçının sanat görüşlerinden, eserleri hakkında değerlendirmelerden uzak, ilgi çekici, eğlendirici ya da dramatik bilgilere yer verilmiştir.

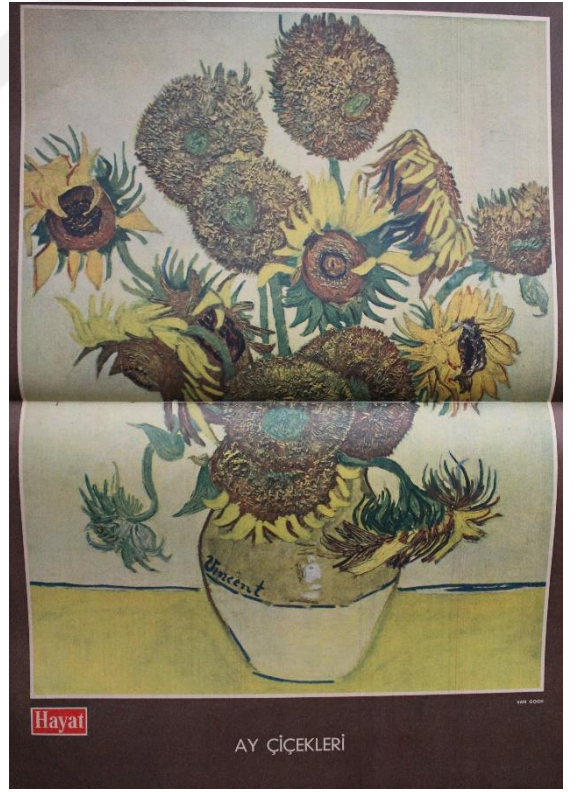
Derginin orta sayfalarında satışı artırmak için popüler olan sanat eserlerinin tam sayfa renkli ve kaliteli baskıları yer almıştır. Bunun yanı sıra, orta sayfa baskılarında, alt beğeni kültürüne hitap edebilecek dağ, göl, köy ve şehir manzarası gibi resimlere de yer verilmiştir. Ayrıca çok bilinen, popüler sanatçılardan Van Gogh, Cezanne, Renoir, Gauguin gibi sanatçıların çiçek resimlerine birçok sayıda yer verilmiştir. Yine, özellikle kadın bedeninin ön planda olduğu resimler birçok sayıda orta sayfayı kaplamaktadır. Hayat dergisi sanat haberlerini görsel bir üst kültür oluşturmak için düzenlemiş görünmektedir. Magazinsel anlamda öne çıkan Salvador Dali gibi sanatçılara daha çok yer vermesi ve sanat haberlerini ilginç ve dikkat çekici olanlarla kısıtlaması, derginin bu çabasını destekler yöndedir. Türkiye’de öne çıkan dönem sanatçılarının ve sergi haberlerinin sayısı oldukça azdır.



Görsel 68. Hayat dergisi, 20 Nisan 1965, s.29



Görsel 69. Hayat dergisi, 2 Temmuz 1964, Orta Sayfa



Görsel 70. Hayat dergisi, 22 Mart 1962, Orta Sayfa



Görsel 71. Hayat dergisi, 2 Mart 1961, s.4



Görsel 72. Hayat dergisi, 3 Haziran 1965, s.6

Ünlü ressam Leonardo da Vinci'nin uğruna intihar edilen tablosu

Mona Lisa'nın Tebessümündeki Esrarı Çözelim

Yereceğiniz cevaplar şahsiyetinizin bilinmeyen bir cephesinin ortaya çıkmasına yardım edecek ve belki bu testin sonucunda hayatınıza değişik bir yön vermeniz kabil olacaktır.

1	Mona Lisa'nın yüzündeki mutlu bir tebessümdür.	Mutlu bir tebessümdür çünkü: a) Kadın kendi güzelliğinden emindir. b) Tablo yapılırken kadının sevgilisi de atelyededir. c) Hamile olduğu için sevinçlidir. d) Asil bir kadın olduğu için mutludur.
2	Mona Lisa'nın yüzündeki mahzun bir tebessümdür.	Mahzun bir tebessümdür çünkü: a) Kadın çirkin olduğunu sanmaktadır. b) Leonardo da Vinci'ye kendini sevdirmeyi başaramamıştır. c) Hayatını kazanmak için bir ressama poz vermek zorundadır. d) Dul kaldığı için üzgündür.
3	Mona Lisa'nın yüzündeki dalgın bir tebessümdür.	Dalgın bir tebessümdür çünkü: a) Kadın tebessümünün çeşitli şekillerde yorumlanacağını düşünmektedir. b) Leonardo da Vinci'nin o sırada çaldığı bir melodiyi dinlemektedir. c) İlk aşkını hatırlamaktadır. d) Hayatta takdir edilememiş bir insan olduğu için üzgündür.
4	Mona Lisa'nın yüzündeki alaylı bir tebessümdür.	Alaylı bir tebessümdür çünkü: a) Kadın biraz da kendi halini komik bulmaktadır. b) Leonardo da Vinci'nin bu portreyi berbat edeceğini düşünmektedir. c) Hayatlarına grip bedbaht edeceği erkekleri düşünmektedir. d) İleride resime bakacak kimselerle alay etmiş olmak için.
5	Mona Lisa'nın yüzündeki hain bir tebessümdür.	Hain bir tebessümdür çünkü: a) Kadın aklından gene meğum bir tertip kurmaktadır. b) Kendine aşık ettiği bir erkeğe ıstırap çekmektedir. c) Resmi yapılırken kendisini sayredenlere karşı nefret hissi duymaktadır. d) Mona Lisa vampir ruhlı bir kadındır.

Mona Lisa tablosunun ressamı, Rönesans çağının en büyük sanatçısı ve ilim adamı olarak tanınmıştır. Hem ressam, mimar, hem müzisyen, hem fizikçi, hem mühendis, hem de keşiftir. Bu kadar ayrı kabiliyet ve bilgiyi bir arada toplamış olması sebebiyle kendisine hakkıyla dahilik sıfatı verilmiştir. Leonardo da Vinci insanlığın yetiştirdiği nadir şahsiyetlerdendir.

Görsel 73. Hayat dergisi, 29 Temmuz 1965, s.9

Üretici güçler bireyselliği, dış görünüş üzerinden pompalayarak bireysel tüketiciler yaratmışlardır. Hayat dergisinin de üretmeye çalıştığı bu bireysel tüketici tipini daha iyi kavrayabilmek adına, “The Century of The Self” belgeselinden bir örneği incelemek yerinde olacaktır. Dönemin pazarlama dehası Edward Bernays, yeni müşteri tipini oluşturmak, yaratmak istemektedir. Belgeselde bir derginin satışını patlatabilmek için kullandığı yöntemlerden bahsedilir. Bu yöntemlerden en önemlisi ünlü film yıldızların fotoğraflarını bazı ürünler ile birleştirerek ortaya koyduğu yöntemidir. Bununla kadın tüketicileri büyülemeyi başarmıştır. Aynı zamanda filmlerin içerisine kendi temsil ettiği markaların kıyafet ve mücevherleri yerleştirmiş, film gösteriminde yıldızlarının üzerine bu eşyaları giydirmiş, süpermarketlerde moda defileleri düzenlemiştir. Bu sayede ürün pazarlama anlayışında çığır açmıştır. Bernays’in taktiği, ünlülere sürekli olarak “satın aldığımız şeyleri sadece ihtiyaçtan almadınız, kendinizi nasıl gördüğünüzü başkalarına göstermek için de aldınız” şeklinde mesajları tekrarlatarak kitleleri yönlendirmek olmuştur. Burada hem ünlüleri örnek bir tip olarak pazarlamakta, hem de bir arzu ekonomisi yaratmaktadır. Hayat dergisinde de benzer bir yöntemle ünlüler sürekli göz önünde olmuştur. Dolayısıyla küçük sanatsal bir aktivite gibi görünen Mona Lisa testi gerçekte bu türden bir bireyselliği ve arzu ekonomisini hedeflemektedir. Bu noktada, popülerleşen sanat içerikleri ve kültür endüstrisi imajlarının ötesine geçerek Türkiye’de üretilen öte imajları değerlendirebiliriz.

3.2. ÖTE İMAJLAR

Üretici güçlerin kitleleri yönlendirmek ve manipüle etmek için kullandığı kitle iletişim araçlarından basılı yayın ve 60’lı yıllarda Türkiye’de popüler kültür dergilerinden Hayat dergisi, ele aldığımız filozofların düşünce biçimlerini kanıtlar niteliktedir. Spinoza’nın bedenlerin duygulanışları ve Bergson’un algı-imaj kavramları, arzuları yönlendiren popüler kültür imajlarını çözümlememize olanak tanımıştır.

Spinoza, birinci cinsten bilgi olarak kavramsallaştırdığı, sadece şeylerin bedenimizdeki duygulanışları sonucu fikir sahibi olduğumuz bilme tarzından bahseder. En basit anlatımla, yolda yürürken Ahmet ile karşılaşmamız, bizdeki Ahmet fikrinin bir sonucu olarak bizim eyleme gücümüzü azaltabilir. Tam tersine Mehmet ile karşılaşmamız ise eyleme gücümüzü artırabilir. Bizdeki Ahmet fikri, Ahmet ile

yaşamış olduğumuz duygulanışa bağlıdır. Bu durumda eyleme gücümüzün artışı ya da azalışının farkına varırız ve sadece bunun fikrine sahip oluruz. Spinoza'nın ünlü güneş örneğinde de aynı şey geçerlidir: Güneşi, bedenimizin güneşten etkilenmesi doğrultusunda birinci cinsten fikirlerle biliyoruz. Fakat güneşin ve bedenimizin tam olarak bilgisine sahip olamıyoruz. Bu Spinoza'nın duygulanış fikirleri adını verdiği, birinci cinsten bilme tarzıdır. İşte bu bilme tarzı “en aşağı bilme seviyesidir”.⁵ Çünkü güneşin tam olarak bilgisini, bedenimizin tam olarak bilgisini ve bu etkileşimin tam olarak nedenlerini bilmemiz mümkün değildir. Bu nedenleri tam olarak sıralayamayız, işte bu yüzden bunlar “upuygun olmayan” fikirlerdir.

İkinci cinsten bilme ise Deleuze'ün ifadesiyle, “güneşin pratik bir kavrayışına varırım”⁶ şeklinde gerçekleşir. Bu kavrayış, duygulanışlar üzerinden edindiğimiz birinci cinsten bilginin öte'sine geçtiğimizi göstermektedir. İkinci cinsten bilgi ile belli bir güneş olayını (güneşin çamuru kurutması ya da mumu eritmesi gibi) bilebiliriz. Aynı şekilde bedenimizin güneşle yaşadığı duygulanış fikrinin öte'sine geçerek, güneşin şu ya da bu ilişkisinin, etkisinin nedenini bilebiliriz. İkinci cinsten bilgiyi sağlayan şey ortak, yani aktarılan, biriktirilen bir algıdır. Bizde ve başkasında bulunan ortak bir ilişkinin algısıdır. Örneğin bütün insan bedenlerinin güneşle ilişkisinden ortaya çıkan güneş hakkındaki ortak bir güneş fikri ikinci cinsten bilgiye denk düşmektedir. Her bedenin konumuna ve durumuna bağlı olarak güneşten yaşadığı duygulanış farklı olsa da ikinci cinsten bilginin güneş hakkındaki fikri birinci bilme tarzından ileri seviyededir. Bu bilgi türünü oluşturan şeyi kısaca fikirlerin deneyimler ve araştırmalar sonucu aktarılarak, biriktirilerek elde edilen bir bilgi türü olduğunu belirtebiliriz.

Buradan hareketle “birinci cinsten bilgi”, bizim “öte imajlar” kavramını oluşturmamızı sağlamıştır. Birinci cinsten bilginin ötesine geçebilen bilgi, Spinoza'nın “ikinci cinsten bilgi” olarak kavramsallaştırdığı bilimsel bilgiye yakın bir bilme türüdür. Dolayısıyla “öte imajlar”, birinci cinsten bilgiden üretilmedikleri için ve gerçeğe yakın olması dolayısıyla imajların ve karmaşık algıların ötesine geçebilen bir imaj kavramıdır. Birinci cinsten bilme tarzından ve popüler kültürün ürettiği imajlardan farklı olarak ele aldığımız öte imajlar, gerçeğe yaklaşan imajlardır.

⁵ Deleuze, *On Bir Ders*, s.20

⁶ Deleuze, *On Bir Ders*, 241

Dolayısıyla incelediğimiz 1960'lar Türkiye'sinde göz önünde olan popüler kültür imajlarının ötesine geçen imajları incelemek bu çalışmanın temel amaçlarındandır.

Sanayileşmenin ve kentleşmenin ivme kazandığı 1960'lı yıllarda ekonomiye dayalı bir üst kültür yaratılmıştır. Sanayileşmenin ve kentleşmenin getirdiği olanaklarla zenginleşen fabrika ve işletme sahipleri lüks tüketime ve eğlence anlayışına yönelen arzuları körükleyerek renkli ve mutlu bir görsel kültür ortaya koymuşlardır. Bu doğrultuda sadece popüler kültür dergilerini ve reklamlarını inceleyerek 1960'lı yılların bir portresi çizilmek istense ortaya bambaşka bir tarih çıkacaktır. Dolayısıyla öte imajlar aracılığıyla 1960'lı yıllara alternatif bir bakış açısı oluşturma amaçlanmaktadır.

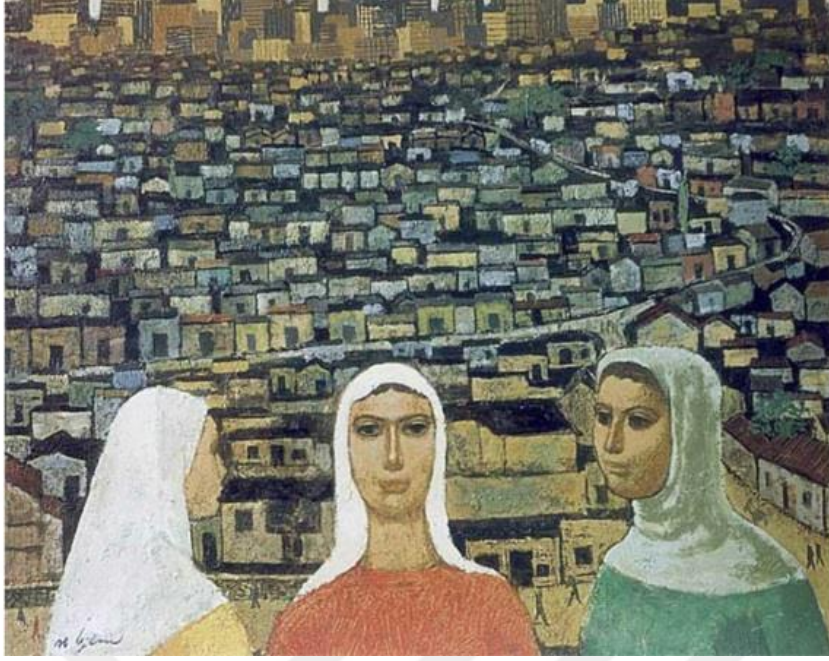
Kent yaşamında zenginleşen orta ve üst sınıfın yaşam biçimi çokça göz önüne getirilen bir olgu haline gelmiştir. Magazincilik anlayışı önem kazanırken kent yaşamının kenarında, bir köşesinde sıkışmış, temel ihtiyaçlarını gidermek için çabalayan bir kitle gerçeği mevcuttur. Fakat inşa edilmeye çalışılan modern yaşamda bu gerçekleri yansıtan imajlara çok rastlanmaz. Aynı zamanda köylerdeki geçim sıkıntıları, toprak sorunları gitgide medyada daha görülmez, tartışılmayan, konuşulmayan bir konu olarak kalmıştır. Hayat dergisini ele aldığımızda 1960'lı yıllarda işçi sorunlarına, köy ve toprak sorunlarına, şehirdeki geçim sıkıntılarına yer verildiği gözlenmemiştir. Hayat dergisinde olduğu gibi popüler kültüre hitap eden basılı yayının bu tür sorunlara yer verdiği çok rastlanan bir şey değildir. Bunun nedeni popüler kültüre hitap eden dergilerin tüketime dayalı bir anlayış benimsemesidir. Buradaki amaç, arzuları ve imajları manipüle ederek kitleleri satın almaya, gösterilen yaşam biçimini yaşamaya teşvik etmektir.

İşçi ve köylünün geçim sıkıntısına, gecekondular ve göç sorunlarına düzenli olarak yer veren, tartışan basılı yayın araçlarına rastlanmadığı için söz konusu sorunları ele alan sanat pratiklerinin önemi daha da artmaktadır. Kültür endüstrisi imajları karşısında duran bu türden öte-imajlar, yaratılmak istenen duygulanışların zıttı bir biçimde kişinin, gerçek ile bağlantısını kuvvetlendirmekte, kültür endüstrisi imajlarının ötesinde bir duygulanışa neden olarak kitlelere etki etmektedir.

3.2.1. 1960 ve 1970 Yılları Arasında Türkiye’de Görsel Sanatlar

Türkiye’de politika, göç, kentleşme ve popüler kültür gibi olgular 60’lı yıllarda büyük değişimlere neden olmuştur. Bu değişimlerin önemini ve toplumda yarattığı etkileri ortaya koyabilmek için öte imajlar bağlamında görsel sanatlar ele alınacaktır. Bu noktada görsel sanatlarda öte-imajlara dâhil edilebilecek sanat eserleri ve öte-imaj üreticisi olarak sanatçılar incelenecektir. Bu sanatçıların eserlerini ve sanat anlayışlarını, toplumsal konulara eğilimi ve öte imaj üretimi çerçevesinde ele aldığımız için magazinsel bilgilere ve yaşamlarındaki ayrıntılara yer verilmemiştir.

Türkiye’de kırsal kesimlerden kentlere göç kalıcı bir sorun haline gelmiştir. Göçün dengesiz ve kontrolsüz bir şekilde devam etmesine karşılık kentlerde yerleşim de kontrolsüz ve düzensizdir. Kendi içinde bir yaşam, hareketlilik ve mücadele barındıran gecekondu alanları Türkiye’de hep tartışılan, göz önünde olan bir konudur. Gecekondu yaşamı, filmlere, müziklere, sanat eserlerine konu olan önemli bir sorun haline gelmiştir. Üretilen eserler kısmen bir eleştiri içerse de gecekondu kültürünün nostaljik bir yönünün olduğunu fark eden sanatçılar, kültürden beslenmiştir. Bu konuda kayda değer eserler üreten Nuri İyem’e değinmek yerinde olacaktır. 1915 doğumlu olan sanatçı 1960’lı yıllara kadar Türk toplumunun sorunlarına tanıklık etmiş ve bu sorunların içinde yaşamıştır. Dolayısıyla 1960’lı yıllardaki değişim de onun sanatına etki etmiştir. İkinci dünya savaşının sonrasındaki bunalımla birlikte toplumsal gerçekçi bir yönelimi olmuştur. Bu yönelim onun bütün sanat hayatını etkilemiştir. Dolayısıyla 60’lı yıllarda da önemli bir sorun olan göç ve gecekondulaşma da sanatçının sanatında önemli bir yer tutar. Akademinin Anadolu’dan ve toplumdan uzak sanat anlayışına karşı çıkan İyem, halkla yakın olmayı ve onlarla bütünleşmeyi temel amacı haline getirmiştir.



Görsel 75. Nuri İyem, Gecekondu Güzelleri, 1970

Nuri İyem, Türkiye'nin toplumsal ve kültürel değişimlerine tanıklık etmiş, bu sorunlara değinmiş ve eserler üretmiş önemli bir sanatçıdır. Babasının sağlık memuru olması dolayısıyla Anadolu'nun birçok bölgesini gezmiş ve gittiği yerlerdeki kültürel yapılardan etkilenmiştir. Nuri İyem Anadolu'nun birçok bölgesinde karşılaştığı "Anadolu kadını" etkisi ile yüzlerce kadın portesi yapmıştır. Popüler kültürün Pin-Up kadın tipinin karşısına Anadolu'nun hüznünü, acısını ve masumluğunu duyumsatan Anadolu kadını sanatına dâhil etmiştir. Sosyal hakların, dini ve kültürel inançların kadınların aleyhine olduğu bir dönemde Anadolu kadınının çekingen, utangaç ve hüzünlü hallerini başarılı bir anlatımla süsleyerek yansıtmıştır. Erhan Karaesmen'in⁷ deyimiyle, bu kadınlar bu resimlerde sadece kadının ezilmişliğini değil, ait olduğu bütün bir toplumsal dokunun küçümsenmişliğine bir karşı geliş simgesidir. "Gecekondu Güzelleri" (Görsel 75) adlı eserinden de anlaşılabilirce üzere, Anadolu kadını bir gecekondu manzarası önünde resmederek adeta gecekondudaki yaşamın halen bir Anadolu yaşamı olduğunu anlatmak istemektedir. Çünkü Anadolu kadını yine şahsına münhasır bir ifadeyle göstermektedir. Resmin arka planında ise büyük binaların kenarına yerleşmiş gecekonduculardan oluşan bir şehir vardır. Dolayısıyla Nuri İyem'in gecekondu yaşamının kendine has, kendi içinde önemli, büyük bir yaşantısı

⁷ Erhan Karaesmen, "*Bir Yaradılış Mucizesi: Nuri İyem*", (Çevrimiçi). <http://www.nuriyem.com/tr/yazi/bir-yaradilis-mucizesi-nuri-iyem/>, 10 Nisan 2018.

olduğunu ve orada yaşayanların da bir “karşı geliş” olduğunu göstermek istemektedir. Ulus Baker toplumsal tipin bir imajının olduğunu ve toplumsal tiplere hitap eden imajların olduğunu söylüyordu. Herhangi bir toplumsal tipe özgü imajın, o tipin yaşam biçimlerini, arzularını, ekonomik konumlarını gösterdiğini de belirtmiştik. Buradan hareketle şunu öne sürebiliriz: Nuri İyem, Anadolu insanının yaşam alanlarını (kente eklenilen yaşam biçimleri dâhil) resmetmiştir. Köy hayatı, göç ve gecekondulaşmaya kadar ortaya koyduğu eserlerle, üretici güçlerin dayattığı modern yaşamın tüm manzaralarının karşısına Anadolu insanının manzarasını yerleştirmiştir.



Görsel 76. Nuri İyem, *Göç*, 1970

Söz konusu dönemdeki üretimleri ve düşünceleriyle toplumsal gerçekçi olarak tanımlanabilecek bir diğer sanatçı ise Fikret Otyam’dır. Asıl mesleği gazetecilik, röportaj yazarlığı olmasının yanında toplumsal belgeci olarak tanınan bir fotoğrafçıdır. Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışı, konularını yaşamsal gerçeklerden alarak toplumun sorunlarını saptamak ve salt bilgi aktarımından öte, bu sorunların aşılması ve ortadan kaldırılması yönünde bir çabayı barındırır.⁸ Fikret Otyam 60’lı yıllarda çektiği Anadolu fotoğrafları ile kırsal kesimlerin, köylerin ve doğu Anadolu bölgesinin sağlık, eğitim, yol, susuzluk ve sosyal eşitsizlik gibi sorunlarına yıllar süren bir mücadele ile dikkat çekmeyi başarmıştır. Bu mücadele sonucunda birçok sorunun çözülmesinde etken bir rol oynamıştır.

⁸ Mertel Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, Espas Yayınları, İstanbul, 2011 s.127

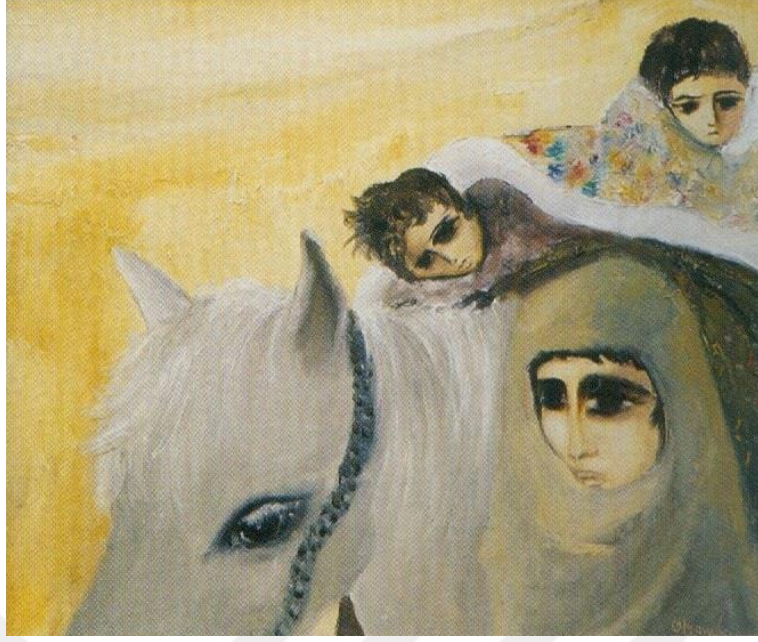


Görsel 77. Fikret Otyam, *Anadolu Fotoğrafları* serisinden

1950 yılında gazeteciliğe başlayan Fikret Otyam aynı zamanda 1953 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünden mezun olmuştur. Tüm hayatı boyunca gazeteci, ressam ve fotoğrafçı kimliği ile disiplinler arası bir yaklaşım ortaya koyarak birçok sanat eserine, fotoğrafa, yazıya ve kitaba imza atmıştır. Otyam röportajlarına, sanatsal bir ifade kazandırması dolayısıyla ile daha önce Türkiye’de hiç konuşulmamış, duyulmamış sorunları tartışmaya açmayı başarmıştır. Bütün bu disiplinlerde Anadolu insanının sorunlarını toplumsal bir ifadeye dönüştürebilmiştir. Otyam, ürettiği resimlerle Anadolu insanının yaşam biçimini dönemin popüler sanat beğenisinden uzak diyebileceğimiz bir tarzda resmetmiştir. Resimlerinde çeşitli kültürel öğelere yer vererek renkleriyle ve dokusuyla izleyicide duygulanışlar yaratmayı başarmıştır.



Görsel 78. Fikret Otyam, “Anadolu fotoğrafları” serisinden

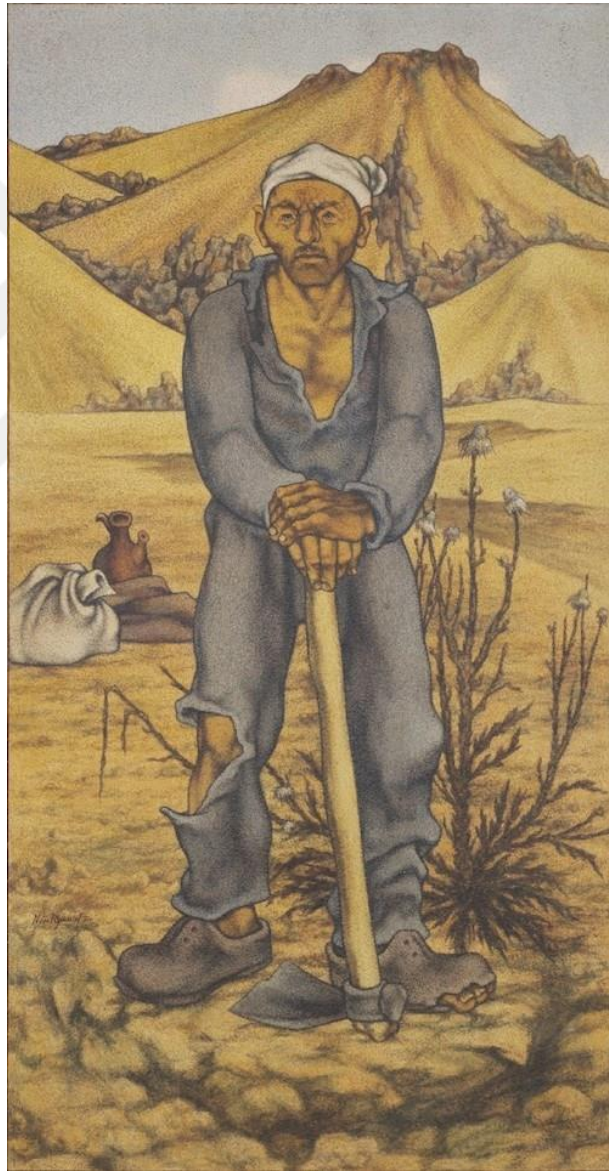


Görsel 79. Fikret Otyam, Tuval üzerine yağlıboya



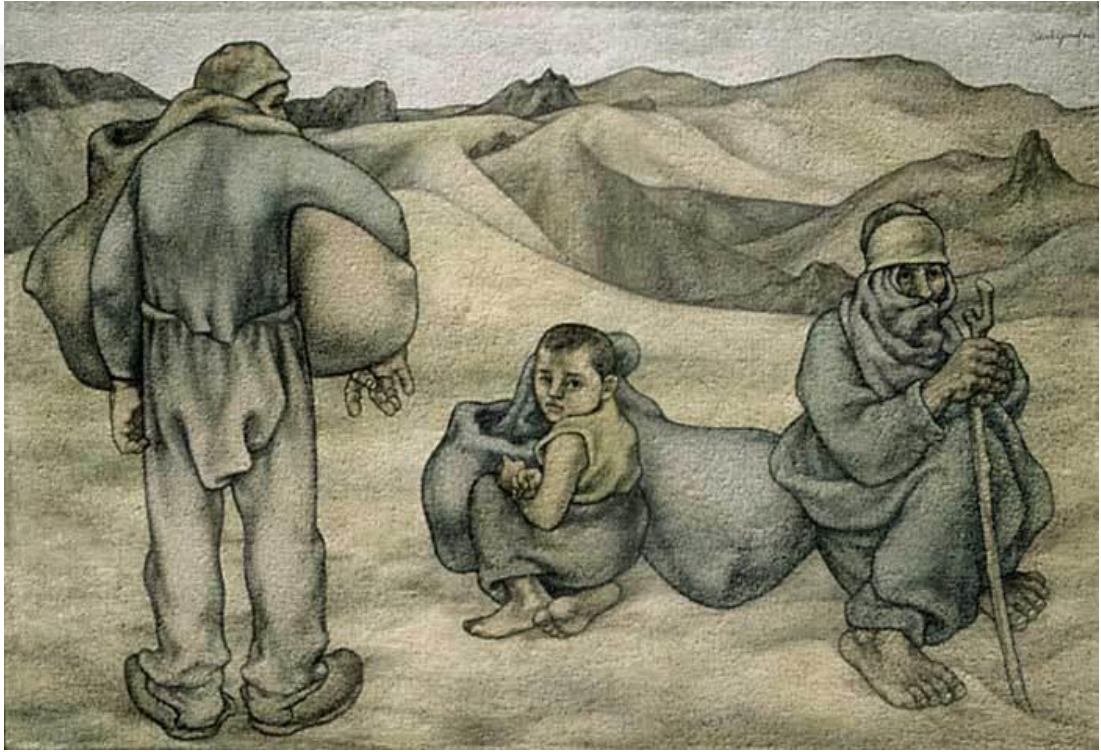
Görsel 80. Fikret Otyam, Köylüler, 1973

Neşet Günel, Orta Anadolu'nun çorak topraklarının neden olduğu yorgunluğu, insan bedeninin etkileşimleri ve duygulanışları üzerinden temsili bir gerçeklik oluşturarak yansıtmış önemli ressamlarımızdan birisidir. Günel, doğup büyüdüğü Nevşehir'in kültürel ve coğrafi yapısından etkilenerek, tüm Anadolu'nun sorunlarını yıpranan ve mücadele eden "toprak adamlar" aracılığı ile yansıtmıştır. Bu "toprak adamlar" her türlü siyasallıktan uzak, toprakla, doğayla bütünleşmiş bir bedenle birlikte "öte imaj" olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan bedeninin doğayla olan ilişkisine dikkat çeken bu bedenler abartılı el ve ayak yapılarıyla adeta toprağı işleyen, mücadeleyi ve emeği temsil eden birer araca dönüşmüştür.



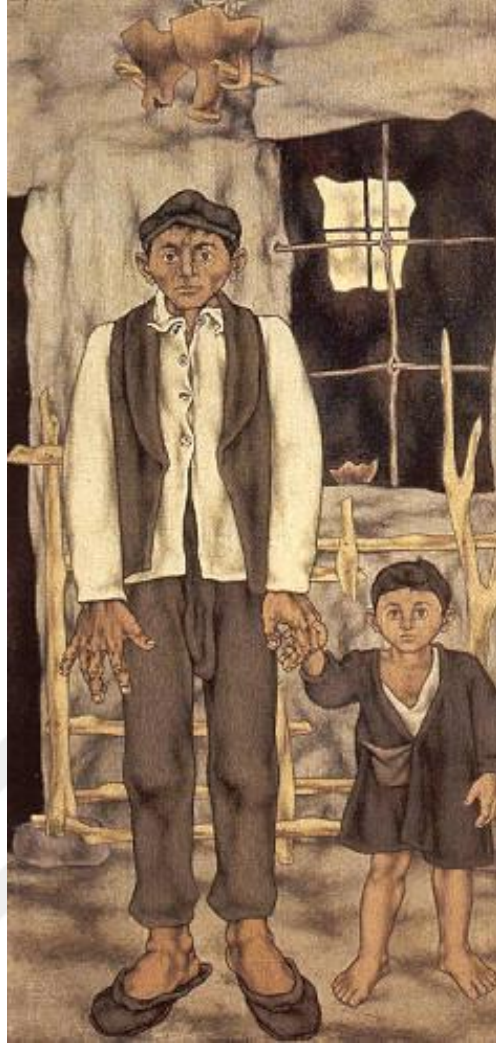
Görsel 81. Neşet Günel, *Toprak Adam*, 1974

Neşet Günal resimlerinde zeminin yapısı ve dokusu ile espaslar oluşturmuştur. Bozkırı tanımlayan sarı tonda renkler, renksiz, parçalanmış insan giysileri ve çok az da olsa gösterişsiz nesnelere yer vererek tüketim nesnelere ve gösteri dünyasının karşısına kendi imajlarını oturtmaktadır. Günal'ın resimlerinde herhangi bir yeşil bitkiye, ağaca ve suya yer verilmemiştir. Bunun nedeni, dert edindiği “Anadolu yaşamının zorlukları” anlatımını zayıflatacağını düşünmesindedir. Günal, üretici güçlerin ve popüler kültür araçlarının dayattığı mükemmel beden ve arzu edilebilir bedenlerin karşısına cinselliği ya da arzu ve nesnesini çağrıştıran bütün etmenlerden uzak bedenler yerleştirmiştir. Çünkü onun dert edindiği şey mükemmelleştirmek değil, anlatmak ve eleştirmektir.



Görsel 82. Neşet Günal, *Mola*, 1962

Neşet Günal eserlerinde figürlerin duygu ve ifadeleri oturuş, duruş, el ve parmakların tutuş şekli ve donuk bakışla göstermiştir. Yüzlerde direkt bir sevinç, nefret, öfke, intikam gibi duygulanışlar verilmemiştir. Figürler kendi doğal yaşamlarında, ıssız bucaksız bozkırlarda, sanki oradan hiç ayrılmayacakmışçasına bütünleşmiş bir halde konumlandırılmış haldedirler.



Görsel 83. Neşet Günal, *Baba - Oğul*, 1961, tuval üzerine yağlıboya

Modern gündelik yaşamdan uzak ya da hiç içine girmemiş, kendi gündelik yaşamlarında mücadele içerisinde olan bu figürler sanki kapitalizmin ulaşamayacağı bir konumdadırlar. 60'lı yılların büyük ekonomik ve kültürel dönüşümünden etkilenmemiş, modern yaşam biçimlerinden herhangi bir iz taşımayan bu resimler, üretici güçlerin imajlarının karşısına yerleştirilmiş öte imajlardır. Neşet Günal'ın da kendi eserleri için ifade ettiği şey de budur: "Benim resimlerim tümüyle eleştiridir."⁹ Ona göre duyarlı olduğu şeyi vurgulama isteği, bu eleştiriyi kendiliğinden getirmektedir. Günal'a göre sanatın ve sanatçının varoluş nedeni eleştiridir. Neşet Günal eserleriyle Anadolu'ya ve Anadolu insanına duyarlı olduğunu açıkça belirtmiştir. Bu yönüyle öte imaj üretimi olarak önemli bir yere sahiptir.

⁹ Mehmet Ergüven, *Neşet Günal*, Bilim Sanat Galerisi, 1996



Görsel 84. Neşet Günal, *Kör Hasan'ın Oğlu*, 1962, Tual üzerine yağlıboya

Nedim Günsür'ün sanat hayatını belirleyen en önemli unsurlardan birisi Zonguldak Ereğli'ye resim öğretmeni olarak atanmasıdır. Her ne kadar soyut, yarı soyut, gerçekçi ve izlenimci yönelimleri olsa da bütün bu ilgilerini doğanın ve yaşam alanlarının gözlemi ile birleştirmeyi başarmıştır. Gerçekçi ve yaşam alanlarına olan ilgisi onu Zonguldak ve çevresindeki yaşamında madenci resimlerine yönlendirmiştir. Soğuk savaşın etkilerini göstermeye başladığı 50'li yıllarda batı odaklı popüler kültür ve tüketim odaklı biçimsel anlayışa karşı işçinin ve emeğin yanında yer alarak bu yönde üretimler yapmıştır. Gökyüzünden uzakta, yerin yüzlerce metre altında çalışan maden işçilerinin yaşamlarını insanlıktan uzak ve bir sömürü olarak değerlendirmiştir. 60'lı yıllara kadar devam eden bu anlayışı ile 1960 yılında "Madenci" (Görsel 85) adlı eserini ortaya koyar.



Görsel 85. Nedim Günsür, *Madenci*, 1962, T.Ü.Y.B.

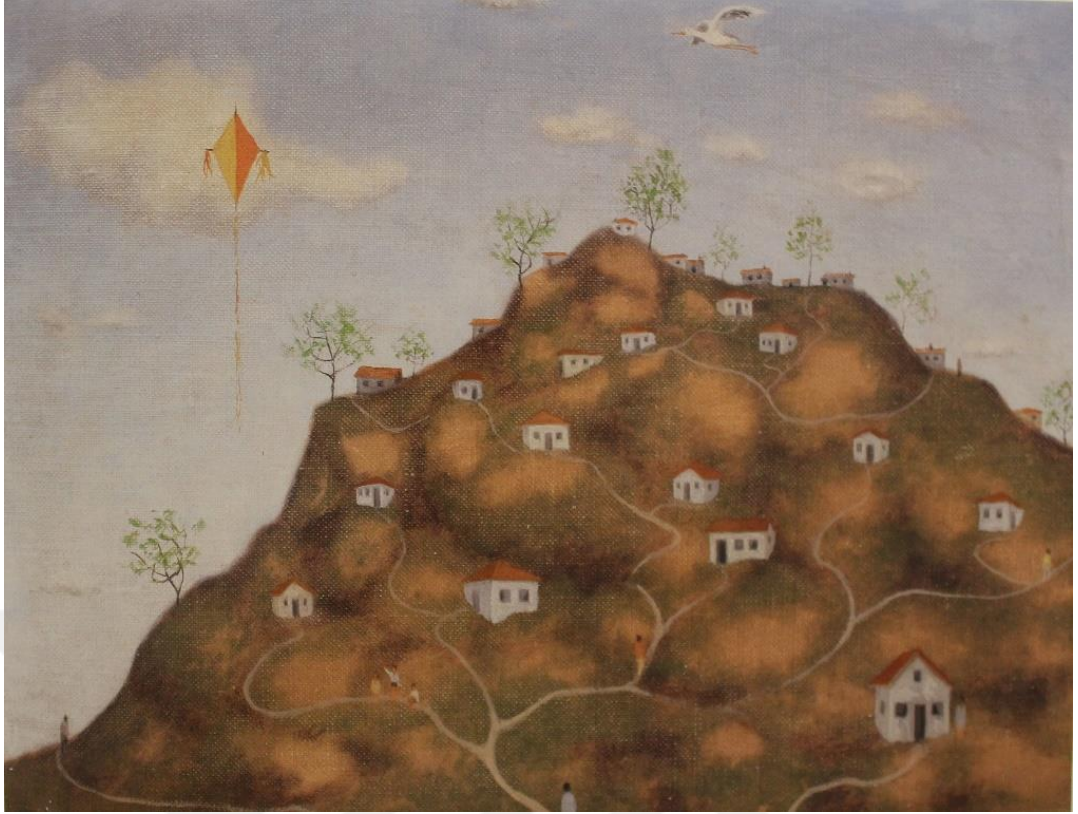
Madenci resminde Günsür, karşıtlık üzerine kurulu, üzerinde durulan konunun dramatik, eleştirel ve karşı çıkışını dışavurumcu bir yönelimde aktaracak renkleri ve madenciye öne çıkararak bir kompozisyon anlayışını tercih etmiştir. Ellerın büyüklüğü, madencinin ön plana yerleştirilmesi, karanlıkta oluşu ve gözlerinin korkulu bir bekleyişi anımsatan açık hali bu emeği veren madencinin koşullarını ve zorluklarını duyumsatmaktadır. Günsür 60'lı yıllarda gurbetçilere, gecekondulu yaşamı gibi konulara değinen eserler üretmiştir.



Görsel 86. Nedim Günsür, *Gecekondu Yıkımı*, 32X67 cm. T.Ü.Y.B.



Görsel 87. Nedim Günsür, *Damlar ve Bacalar*, 1970, 59x49, T.Ü.Y.B



Görsel 88. Nedim Günsür, *Sarı-Kırmızı Uçurtmalı Gecekondu*, 22x29,5 cm. T.Ü.Y.B.

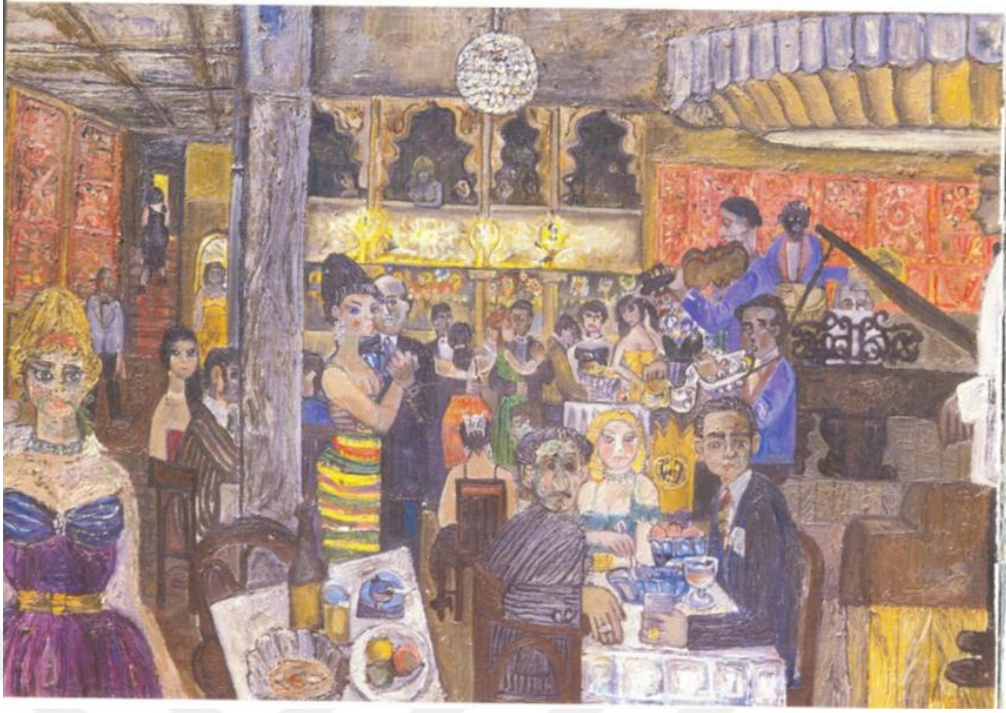
Nedim Günsür sanat hayatı boyunca popüler kültür imajlarının etkilerinden uzak kalmış, inandığı ve değer verdiği değerler üzerinde çalışarak Türkiye’de önemli bir sanatçı haline gelmiştir. Gecekondu, şehir manzaraları, göç, savaş gibi konulara değinerek oluşturduğu sanat dilinde tüketime teşvik eden, popüler kültürü destekleyen imajlara yer vermemiştir. Aksine tüketime dayalı imaj bombardımanının karşısına, topluma ve emeğe değer veren, izleyiciye bunları duyumsatan imajlar üreterek Türkiye’nin 60’lı ve 70’li yıllarına alternatif bir bakış açısı getirmeyi başarmıştır. Modern hayatın bütün bir görüntüsünü oluşturmak isteyen popüler kültür dergilerinin aksine sokaklardaki, gecekonduardaki ve madenlerdeki hayatı göstermiştir.

Cihat Burak ressam kimliğiyle öne çıkmasına karşın mimar ve öykücü kimliğiyle de tanınmıştır. Birleşmiş Milletler bursuyla Paris’e gitmiş, 4 yıl orada eğitim görmüş ve sanat anlayışını geliştirmiştir. Başkaldırıcı ve anlatımcı yönüyle öne çıkan Burak, 1964’te Fransa Utrillo ödülüne, Türkiye’de ise 1967 yılında Türkiye Çağdaş Ressamlar Birliği Birincilik Ödülü’ne layık görülmüştür.



Görsel 89.Cihat Burak, *Fantastik Şehir*, 1962, T.Ü.Y.B. 135x195

Türkiye toplumsal tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Cihat Burak Türkiye'nin toplumsal yapısını ve kültürünü iyi özümsemiş, Cumhuriyet dönemi Türk toplumunun yaşam biçimlerini yansıtmaya çalışmıştır. Yazar olan kişiliği ve aldığı iyi eğitim sayesinde Türk kültürü öğelerini batının yeni sanat düşünceleri ile yeniden yorumlayabilmiştir. Bu sayede gelenekten yararlanarak evrensel bir dil oluşturmayı amaçlayan Burak'ın eserlerinde dönemine ilişkin kültürel ve toplumsal eleştiriler yer almaktadır. Ani kentleşmenin (Görsel 89) ve eklemlenen kültür yapısının dönüştürdüğü yaşam biçimini ele alan sanatçı, kültürel değerlerin bozulmasını (Görsel 90) ve modern olmaya çabalayan bireyleri eğlenceli bir üslupla resmetmiştir. Kent kültüründe ortaya çıkan eğlence anlayışını, yozlaşan insan ilişkilerini mizahi bir dille eleştirmiştir. Burak, Osmanlı tarihinden, Cumhuriyet dönemi gündelik yaşamından, Paris'ten ve kent hayatından detayları işlediği resimleriyle modern yaşamın çarpıklığına ve çelişkilerine değinmiş ve bütünsel bir mizahi anlatım benimsemiştir.



Görsel 90. Cihat Burak, *Tabarin Bar*, 1962, Kontrplak üzerine yağlı boya, 82x120

Cihat Burak, “Tabarin Bar” (Görsel 90) adlı eseriyle modern gündelik yaşamın bir görüntüsünü yansıtmıştır. Fakat bu “modern yaşamın görüntüsü” Hayat dergisinin çizdiği modern yaşamın bir eleştirisi niteliğindedir. Renkli, süslü ve zengin görünümlü bireylerin yine gösterişli bir eğlence mekânındaki eylemlerini yansıtır. Resimdeki insanların görünüşleri ve davranışları modern ve entelektüel bir havada olmasına karşın çok neşeli ve mutlu görünmemektedirler. Bu resmiyle Burak, modern yaşamın görüntüsünü ve üst kültürün her şeyden soyutlanmış yaşamını kendi oluşturdukları gösterişli, yapay bir dünyanın içerisinde resmetmiştir.

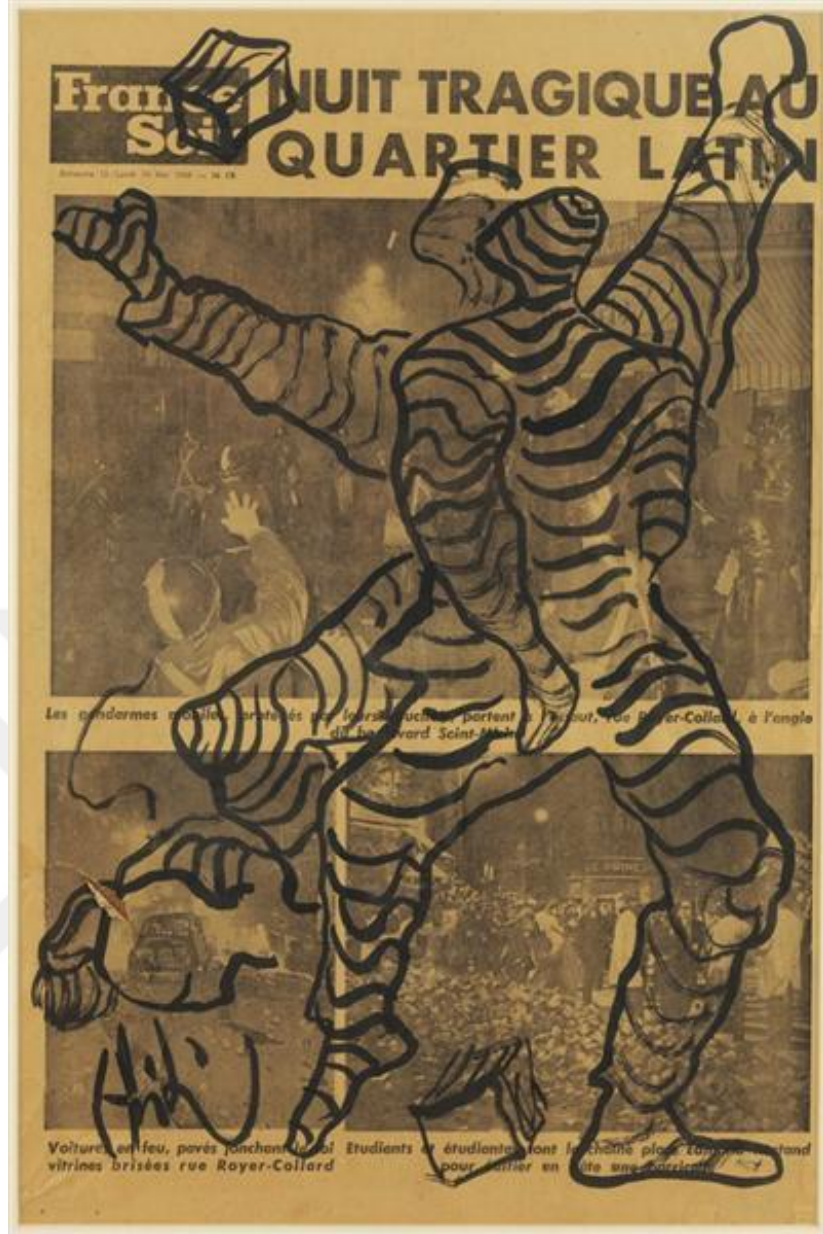
Cihat Burak’ın bir diğer eleştirel resmi ise dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel’i başarılı bir tiplleme ile ele alan “Başkomutan” (Görsel 91) adlı eseridir. Bu resminde Burak, dönemin siyaset anlayışını ve siyasetçisini mizahi bir dille eleştirir. Resimde, A.B.D. bayraklı kravat göze çarpan önemli bir göndermedir. Ayrıca arkada, ellerindeki Amerikan ürünlerinin sloganlarını taşıyan para babaları yer almaktadır.¹⁰ Demirel’in yüzündeki ifade ise her şeyden haberi olan, her şeyi gözetleyen ve bilen bir rahatlığı ve tatmin oluşu duyumsatır. Kendinden emin sıra dışı bir gülümsemesi ve göz kapaklarının çöküşü “tatmin” duygusunu vermektedir.

¹⁰ H. Işıl Sapçı, “Bizans’tan Osmanlı’ya Şenlikler, Törenler ve Cihat Burak Resimleri”, 2014, s.104



Görsel 91. Cihat Burak, *Başkomutan*, 1969, T.Ü.Y.B., 100x100

Abidin Dino Türkiye’de çağdaş sanatın gelişmesi için önemli çabalar harcamış çok yönlü bir kültür adamıdır. Karikatürist, çevirmen, şair, sanat tarihçisi, yazar, film yönetmeni, ressam ve siyasetçi kimlikleriyle öne çıkmıştır. Fakat en önemlisi sanatsal çok yönlülüğe inanmasıdır. Politik tavrını bu sanatsal çok yönlülüğü ile ortaya koymaktadır. Abidin Dino Türkiye’de bir dönem sürgün yaşamış ve yurtdışı yasağı kalkınca da Paris’e yerleşmesiyle sanat dünyasında dikkat çekmiş ve ün kazanmıştır. Paris’te öğrenci olaylarında yer alarak sokaklardaki olayları etkili desen anlayışıyla çizmiştir. Bu çalışmaları 1969 yılında Türkiye’de açtığı bir sergiyle izleyiciyle buluşturmuştur.



Görsel 92. Abidin Dino, May 68

Abidin Dino sanatsal üretimini hareket ve desen üzerine kurgulamıştır. Paris'te 1968 öğrenci olaylarında sanat hayatı için önemli desenler çizmiştir. Ele aldığı konunun hareketliliği ve hareketli desen anlayışını birleştirerek eylem halinde olan eserler ortaya koymuştur. Ayrıca Dino, ortaya koyduğu siyasi tavırdan dolayı birçok sanatçı ve yazarla beraber çalışmıştır. Örneğin, Nazım Hikmet'in "Gurbetlik Zor Zanaat" ve "Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim" adlı eserlerinin Fransızca baskıları için illüstrasyonlar çizmiştir. Yine Yaşar Kemal'in "Ağrı Dağı Efsanesi" adlı eseri için de

çizimler yapmıştır.¹¹ Ayrıca Dino, siyasi duruşu ile Türkiye İşçi Partisi'nin aktif siyasetine destek olmuştur. Dino, TİP'in* amblemini ve birçok propaganda afişini tasarlamıştır.



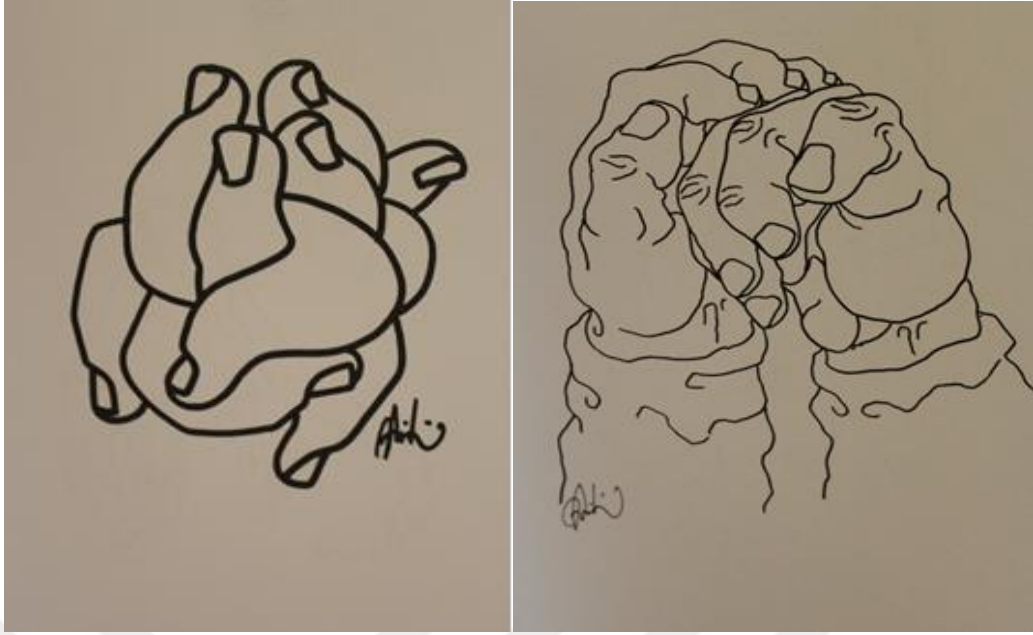
Görsel 93. Abidin Dino'nun tasarladığı Türkiye İşçi Partisi amblemi

Abidin Dino sanatsal çok yönlülüğüyle ortaya koyduğu, eyleme dönüşen çizgileri ile üretici güçlerin karşısına yerleştirebileceğimiz bir konumdadır. Eylemsizlik ve hareketsizliği arzulayan üretici güçlerin tam tersine, harekete teşvik eden, sürekli hareket halinde olan, konumlandırılmaz bir pratiğe sahiptir. Herhangi bir yönlendirme amacı olmadan, duyguları olduğu gibi yansıtan, imajları anlık sezinlemelerin sonucunda aniden ortaya koyan Dino, popüler kültüre karşı önemli bir tavır olarak karşımızda durmaktadır. Abidin Dino yaşamı boyunca hiç vazgeçmediği “eller” serisiyle, emeği, dayanışmayı duyumsatmıştır ki Nazım Hikmet bir şiirinde “Sen el resimleri yaparsın Abidin/ Bizim ırgatların demircilerin ellerini” demiştir.¹²

¹¹ Zeynep Avcı, *A'dan Z'ye Abidin Dino*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

* Türkiye İşçi Partisi

¹² Abidin Dino, *El*, Norgunk Yayıncılık, 2003, s.4



Görsel 94. Abidin Dino, “eller” serisinden

Tiraje Dikmen, Türk sanatı için önemli ressamlardan biri olmasının yanında hukuk, iktisat ve sanat tarihiyle de ilgilenen çok yönlü bir sanatçıdır. Henüz 1940'lı yıllarda “İstanbul’da kadın işçilerin çalışma koşulları” üzerine doktora tezini yazarken resimle ilgilenmiş ve sanat hayatını kadınların, işçilerin ve eşitliklerin üzerine kurmuştur. Bu yönüyle popüler olan soyut resim yerine figüratif bir anlayışa yönelmiştir ve bunda ilgi duyduğu ve mücadele ettiği kitleler üzerindeki düşünceleri etkili olmuştur. Çizgisel araştırmalarını figür üzerine yönlendiren Tiraje, eserlerinde dinamik, hareket halinde, eylem halinde olan figürler ve kitleler yaratmıştır. 1960'lı yıllarda figürlü çalışmalarından kopmadan soyuta yakın hareketlerle figüratif resim anlayışını sürdürmüştür. Mekân olgusundan soyutlanan figürleri, hareket ve eylemin merkezidirler. Herhangi bir yere, bir düşünceye ait olmayan bu figürler Dikmen’in düşünce biçimini yansıtmaktadır. Fransa’da 68 olaylarının takipçisi olmuş ve kapitalist üretim ve kontrol biçimlerine karşı bir duruş sergilemiştir.



Görsel 95. Tiraje Dikmen, isimsiz, kağıt üzerine yağlıboya, Cengiz akıncı koleksiyonu, 1968

Tiraje Dikmen, güncel sanat olaylarına ve akımlarına ilgisiz kalmamasına rağmen herhangi bir gruba dâhil olmadan, kendi bağımsız sanatını üretmiştir. Sergi düzenlemek, herhangi bir çalışma grubuna ait olmak, projelere katılmak gibi etkinliklerden uzak duran Dikmen, tüm sanat hayatı boyunca deneysel çalışmalar üretmiştir. Tiraje, kendi eser üretimi için “anın heyecanı hızla dışa yansıyor, spontane olarak... ancak resimlerin temelinde olan heyecanı mutlaka belli somut dış olaylar yaratmıyor. Heyecan bireyin belleğinde, kökleri bireysel ve soyut olan hayal gücünün katılımıyla da oluşuyor”¹³ ifadesini kullanmıştır. Bu noktada Tiraje'nin bahsettiği heyecanını dönemin gençlik ve hareket heyecanına bağlamak yerinde olacaktır. Üretim biçimlerinin arzu politikalarına bağlanmadan, kendi içsel heyecanı ve karşı duruşlarıyla Dikmen'in resimleri birer öte-imağlardır.

¹³ Ali Artun, *Tiraje'yle Söyleşi: Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok*, (Çevrimiçi). <http://www.eskop.com/skopbulten/tirajeyle-soylesi-desen-bir-butun-onesi-sonrasi-yok/2101>, 16 Nisan 2018



Görsel 96. Tiraje Dikmen, *Davulcular*, kağıt üzerine yağlı boya, 1970

Altan Gürman, dönem Türkiye'sinin sanat anlayışı ve sanat tartışmalarının içerisinde çok farklı bir öneme sahiptir. 1960 ve 1970'li yıllarda toplumsal olayları, bürokrasiyi ve askeriyei irdeleyen önemli eserler üretmiştir. Gürman sanatsal ifadesini olabildiğince sadeleştirerek ve olabildiğince sıradanlaştırarak mevcut sanat pratiklerini de sorgulamıştır. Gündelik hayatta kullanılabilir nesnelerin dahi temeline inerek patates, mısır gibi temel ihtiyaçların en sıradan olanlarına ulaşmış ve eserlerinde kullanmıştır. Gündelik hayatta sıradan olan, göz önünde olan nesnelere keserek, yapıştırarak, kabartarak beklenmedik materyallerle dönemin sanat anlayışına şok etkisi yaratmıştır. Gürman Paris'te eğitim aldığı sırada pop sanatını yakından izlemiş ve etkilenmiştir. Fakat o, pop sanatın popüler imajlarının yerine gündelik hayatta popülerlikten son derece uzak ve bir o kadar da hayatın içinden materyaller seçmiştir.



Görsel 97. Altan Gürman, "Tasarı" 1965, 12x22 cm

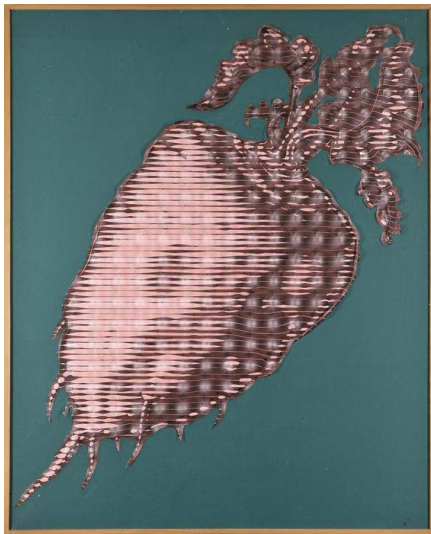
Gürman'ın askerlik yaptığı dönemin 27 Mayıs dönemine denk gelmesi, dünyadaki savaşlar, binlerce kişinin ölümüne neden olan atom bombaları, silahlanma yarışları gibi etmenler sanat hayatını derinden etkilemiştir. Dolayısıyla Gürman'ın sorgulayıcı ve irdeleyici sade kurgusunda dikenli teller, asker yeşili, mermi, bomba gibi öğeler rahatsız edici bir duygulanış yaratır. Bu noktada Spinoza'nın atın ayak izleri örneğini hatırlamak faydalı olacaktır: Kumsaldaki bir atın ayak izini gören bir çiftçi ve bir asker, farklı biçimlerde duygulanışlara sahip olacaklardır. Gürman'ın tanıklık ettiği savaşlar, atom bombası gibi olaylar bir sanatçı olarak onun farklı duygulanışlara sahip olmasına neden olmuştur. Bu sayede Gürman'ın öte imajları, dönemin duyuşal şartları nedeniyle kitlelere de etkili bir duygulanış yaratabilmiştir.

Gürman'ın eserlerini "yaşama daha yakın" olarak açıkladığı üzere, onun imaj üretimi yaşamdandır ve nettir. Örneğin gökyüzünü bulut parçası temsil ederken yeryüzünü bir ağaç temsil etmektedir. Fakat yeryüzü, askeri kamuflaj ile kaplanmıştır ki bu da eleştirinin net bir anlatımı gibi görünmektedir. Buradan hareketle, Gürman'ın patates, mısır ve şeker pancarı gibi temel ihtiyaçları hatırlatan malzemeleri ve asker, bomba, kamuflaj gibi savaşı duyumsatan imajları ile gerçekleştirmek istediği bu türden bir duygulanış yaratma arzusudur. Gürman'ın imajları gündelik ve sıradan olduğu kadar izleyicilerde de farklı duygulanışlar yaratma gücü olan imajlardır. Dolayısıyla Gürman, üretici güçlerin imajlarının karşısına hayattan olan imajları yerleştirerek popüler kültürün dayattığı yaşam biçimine karşı çıkmıştır. Hayattan olan nesnelere

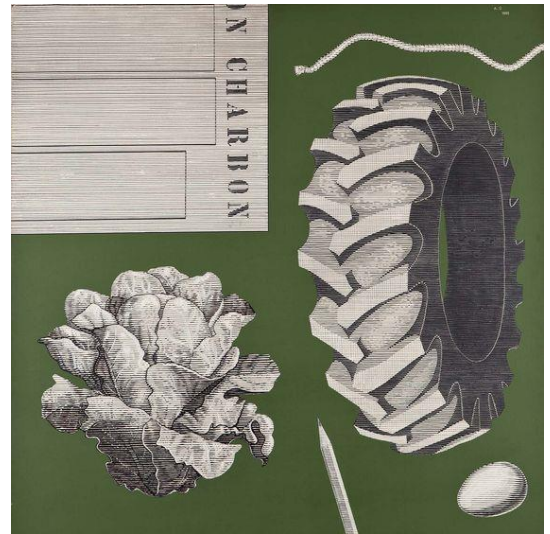
sanatına dâhil ederek popüler kültürün dayattığı tüketim nesnelere bir karşı duruş sergilemiştir.



Görsel 98. Altan Gürman, “*Tasarı*”, 1965, 12x16 cm



Görsel 99. Altan Gürman, *Şeker Pancarı*, 1965



Görsel 100. Altan Gürman, “*İstatistik*”, 1965

Çağdaş Türk sanatında heykel ve yerleştirme disiplinlerinde önemli bir yere sahip olan bir diğer sanatçı ise Füsun Onur'dur. 1957 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel öğrenimine başlar ve 1962 yılında bir bursla A.B.D.'ye gitme fırsatı yakalar. Burada felsefe ve sanat eğitimi alarak kendi bakış açısını geliştirir. Füsun Onur, nesnelere ile insan bedeninin ilişkilerini irdelemiş ve sorgulamıştır. 1960 ve 1970'li yıllar her ne kadar yurtdışında burslu olarak eğitim aldığı dönemler olmuş olsa da Türkiye'nin gündelik yaşamına ve sorunlarına tanıklık etmiş, eserlerini, bu sorunlar ile ilişkilendirilebilecek nesnelere ve imajlar ile oluşturmuştur. Dönemin klasik heykel anlayışına yeni bakış açıları sağlamış, aykırı bir duruş sergilemiştir.



Görsel 101. Füsun Onur, İsimsiz- detay, 1966 Margrit Brehm

Özellikle 60'ların sonu ve 70'lerin başlarında gündelik yaşamdan nesnelere eserler ortaya koymuştur. Gündelik yaşamda hemen herkesin karşılaşabileceği nesnelere sanatına dâhil eden Onur, bu nesnelere yeni anlamlar yüklemiş ve izleyicilerde yeni duygulanışlar yaratmak istemiştir. Füsun Onur gündelik yaşamdan aldığı nesnelere bu nesnelere mekânlarıyla da incelemiş ve mekân olgusunu tartışmıştır. Eserlerini gündelik hayatın içine karıştırmak istercesine yalın duygular ile özdeşleştirebilmek için Onur, nesnelere ile oyunlar oynamıştır. En basit duygulara hitap ederek duygulanışlar yaratan eserler üretmiştir. Örneğin 1977'de İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin bahçesinde (Görsel 102) parke kaldırım taşlarının arasına kırmızı çiçekli bir bitki yerleştirir ve tüm çevresini eski, altın kaplamalı bir çerçeveye kapatır. Bu

çiçeğin taşların arasındaki yeri düzenin bir rahatsızlığını temsil etmektedir. Füsun Onur bu çalışmasında sanat ile gerçekliği birbirine yaklaştırmaktadır.¹⁴



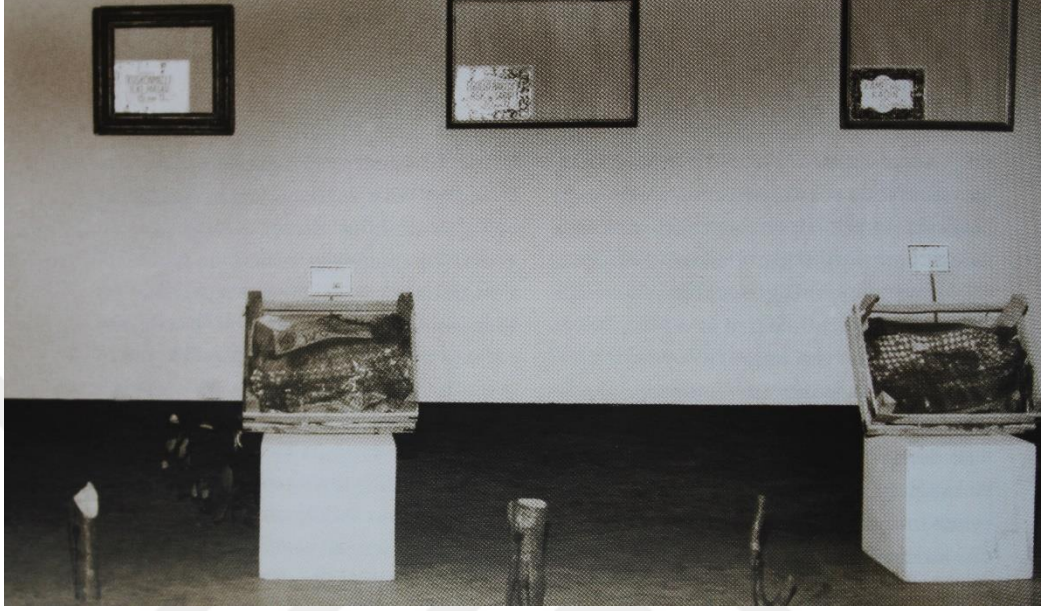
Görsel 102. Füsun Onur, İsimli, 1977

Füsun Onur, seyircinin, kafasına yerleşmiş biçimlenmiş bütün geleneksel basmakalıp alışkanlıklardan kurtularak O'nun, eserlerini izlemesini istemiştir.¹⁵ Bu yüzden algıları harekete geçirici, şoka uğratan nesnelere ve imajlarla zamana yayılan seri üretimler gerçekleştirmiştir. Örneğin “dıştan içe içten dışa” adlı sergisinin bir köşesinde duvara yerleştirilmiş çerçevelerin içerisinde resim yerine el yazısıyla “Masa ve Salatalıklar” gibi bir yazı ve bir fiyatın konulduğu yerleştirme Onur'un diğer yapıtları gibi, öte imaj olarak okunabilecek bir eserdir (Görsel 103). Bu çerçevelerin önünde ayaklarının üzerine eğri konulmuş pazar kasaları bulunur. Bu kasaların içerisinde daha çok pahalı meyve ya da sebzelerin etiketleri ve paketlenme malzemeleri yerleştirilir. Zeminde ise ıslak izlenimi verilmiş kısa dal parçaları konumlandırılmıştır.

¹⁴ Margrit Brehm, *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.77

¹⁵ Brehm, Onur, s.81

Açıklama tabelasında ise “Galerideki İnsanlar, Pazardaki İnsanlar ve Diğerleri” metni yer almaktadır.¹⁶ Bu eser, üst tabakadaki sanatın geleneksel biçimine, sosyal düzene, ticari değere ve fiyat bilgisi olmadan yaşayan zengin ve yönetici kesimlere eleştiri niteliğindedir.



Görsel 103. Füsun Onur, Dıştan içe içten dışa, 1978

Türk çağdaş sanatında merkezi bir konumda olan, ilk kişisel sergisini 22 yaşındayken 1960 yılında açan Sarkis Zabunyan, resim çizmeye çocukken başlamış ve kendisini geliştirmiş önemli sanatçılarımızdan biridir. Sarkis, sanat hayatına ilk olarak resimle başlayıp, heykel, kolaj, ses ve video yerleştirmeleri gibi farklı disiplinlerde eserler üretmiştir. Fakat eserlerinde tartıştığı konular neticesinde kavramsal sanatçı olarak ün kazanmıştır. Bellek, zaman ve mekânı bir arada işleyerek yaşanmışlığı ve kendi belleğini farklı deneyimlerle aktarmayı hedefleyen sanatçı, malzemenin yapısı ve mekânla ilişkisini kurarak duygulanışlar yaratmıştır. Sadece görme duyusuna hitap eden eserler yerine çok sesli eserler üretmiş ve malzemenin dilini kendi düşünceleriyle bir araya getirmiştir. Sarkis’in eserlerinde söz nesnenin yerini almaz, ona eşlik eder.¹⁷

¹⁶ Brehm, Onur, s.80

¹⁷ Elvan Zabunyan, Sarkis, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.43



Görsel 104. Sarkis Zabunyan, Paris'teki ilk kolaj çalışması, 1964

İç mimaride aldığı eğitim, Paris'te yaşadığı dönem ve askeriyede geçirdiği dönem 60'lı yıllara tekabül eder. Sarkis'in 60'lı yıllarda yaşadığı duygulanışlar ve deneyimler etkilerini 70'li yıllarda ve sonraki sanat hayatında kendisini gösterir. ABD'nin 1964'te Vietnam'da girdiği savaş iletişim araçlarının geliştiği dönemlerdir ve televizyonlarda yayınlanan ilk savaş olmuştur.¹⁸ Bu yayınlar militarizm ve ABD karşı eleştirilerin önünü açmıştır. Sarkis de bu dönemde ilk kolajlarını savaş ve asker imajlarından oluşan bir kurguyla gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla 60'lı yıllarda henüz gelişme aşamasında olan malzeme ve mekân anlayışını sonraki yıllarda çok başarılı bir şekilde aktarmıştır. Sarkis'in eserleri, çağdaş dünyanın ekonomik, toplumsal, kültürel dengelerini altüst eden her türden çatışmanın, ayaklanmanın, anlaşmazlığın doğrudan sonuçlarını ele almıştır.¹⁹ Sarkis, ortaya koyduğu sanat eserleriyle Türkiye'nin ve dünyanın 60'lı ve 70'li yıllardaki durumunu ses, malzeme ve mekân kurgusuyla duyumsatmayı başarmış ve dönem sanatında etkiler uyandırmıştır. Sarkis, politik tavrıyla üretici güçlerin ve egemen ideolojik tavırların karşısında yer almış ve

¹⁸ Elvan, Sarkis, s.54

¹⁹ Elvan, Sarkis, s.64

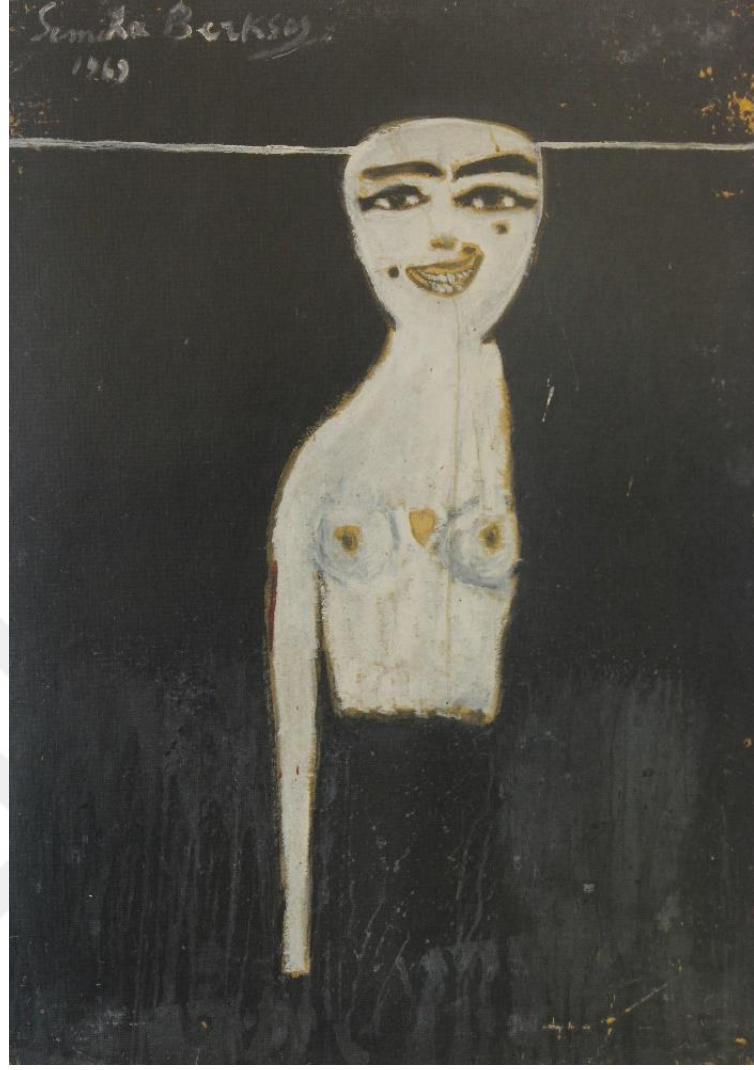
öte imajlar üretmiştir. Popüler olan sanat anlayışına, popüler kültüre ve egemen ideolojik düşüncelerin ötesinde cesur ve yeni imajlar üretmiştir.



Görsel 105. Sarkis Zabunyan, Kolaj çalışması, 1967



Görsel 106. Sarkis Zabunyan, *III. Reich'in Düşüşünün Kökenleri*, 1971



Görsel 107. Semiha Berksoy, (*Gülen*) *Otoportre*, 1969

Türkiye çağdaş sanatında önemli bir yere sahip olan Semiha Berksoy ilk Türk kadın opera sanatçısı olması nedeniyle de Türk sanat tarihinde ayrı bir öneme sahiptir. Berksoy aynı zamanda ressam, aktris, şair gibi çok yönlü bir sanatçıdır. O'nun yaşamı sanatından ve coşkusundan örnekler taşır. Kendi yaşamını sanata dönüştüren Berksoy, aynı zamanda kostümü ve makyajı ile bir performans sanatçısıdır. Dışa vurmak istediği duyguyu duyumsatabilmek için kostüm ve makyajlar kullanarak anlatımını güçlendirmiştir. Resimlerindeki figürlerinin çocuksu tavrını kendi bedeninde de oluşturmuş, performansını bir yaşam biçimine dönüştürmüştür.

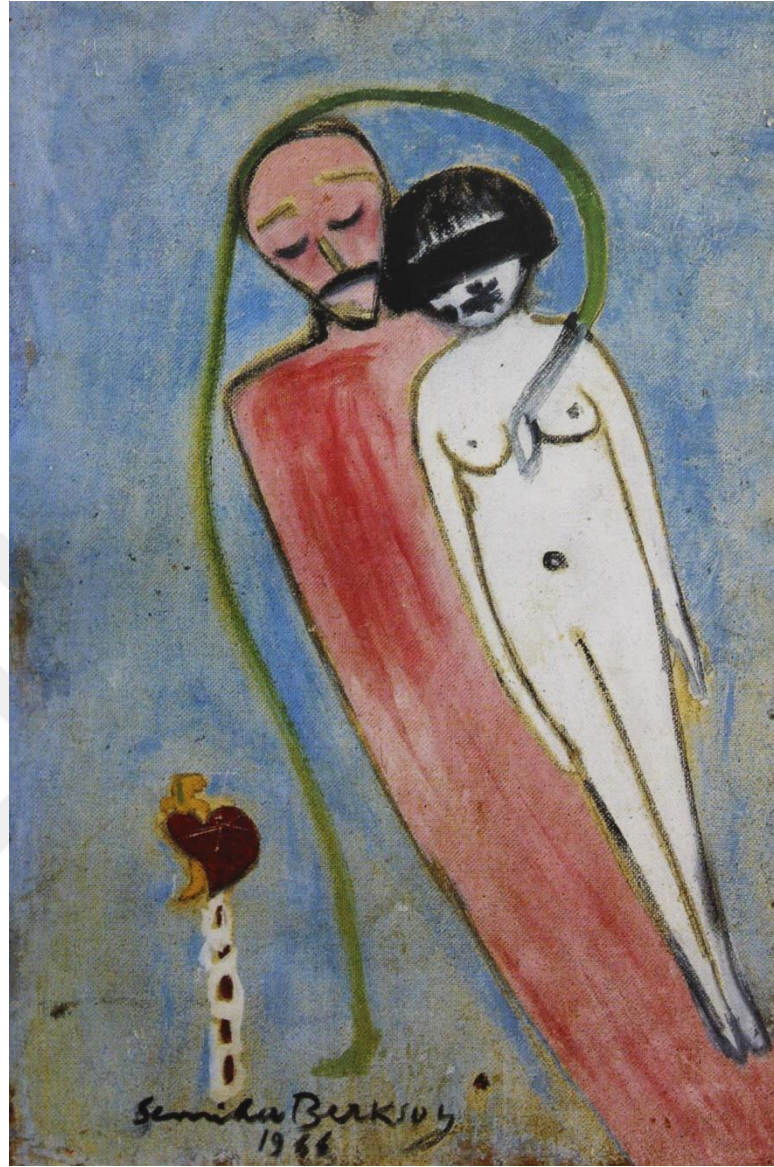
Berksoy'un çizimlerinde çocuksu bir çizgi ve renk anlayışı vardır. O'nun eserleri baroktur, taşar ve coşkundur. Deneyimleri dil aracılığıyla ifade etmenin

gerekliliğine inanmaktadır ve eserleri kendi yaşamına bağlıdır.²⁰ Anlatımcılığını saf çocuksu bir dışavurumla ortaya koyan Berksoy, sanat yaşamı boyunca resmi neredeyse hiç bırakmamış, duygulanış yaşadığı kişilerin portrelerini, siluetlerini çok özgün bir tarzda ortaya koymuştur. Bir kadın olarak kısıtlanan kadın davranışlarını bastıran bir döneme karşın, yaşam biçiminin sıra dışı yönünü ortaya koymuştur. Anlık duygulanışları ve akış halinde olan yaşam biçimiyle Berksoy, dayatılan popüler yaşam biçimine karşılık kendi yaşamının saf, özgün bir imajını oluşturmuştur.



²⁰ Semih Berksoy, *Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.13

Görsel 108. Semiha Berksoy, *Cem Sultan*, 1970



Görsel 109. Semiha Berksoy, *Gözü Kapalı Aşk*, 1966

Türkiye çağdaş sanatı için vazgeçilmez bir yeri olan “çizer-boyar”²¹ Yüksel Arslan fabrikalarla ve dehşet verici mezar taşlarıyla dolu eski mezarlıklarla kuşatılmış Bahariye denilen bir mahallede doğmuştur.²² Cep harçlığı kazanmak için yaptığı resimler, çalıştığı fabrikalar ve pazarlar onu daima yaşamın içerisindeki hareketlilikte tutmuş ve desenlerine bu hareketliliği yansıtmıştır. Doğduğu yerin sosyal ve psikolojik durumunu ve çocukluğunu genel olarak yaşamıyla bütünleştiren Arslan, harekete,

²¹ Ferit Edgü, Arslan, Ada Yayınları, İstanbul, 1982, s.5

²²Yüksel Arslan, defterler, Ankara, 1996, s.15

araştırmaya ve içgüdülerine dayalı cesur ve sıra dışı bir sanat anlayışı üretmiştir. Yüksel Arslan'ın “eserleri zamana, zemine ve izleyicinin ruh haline bağlı olarak dehşet, coşku, hüznün veya neşe duyumsatır.”²³



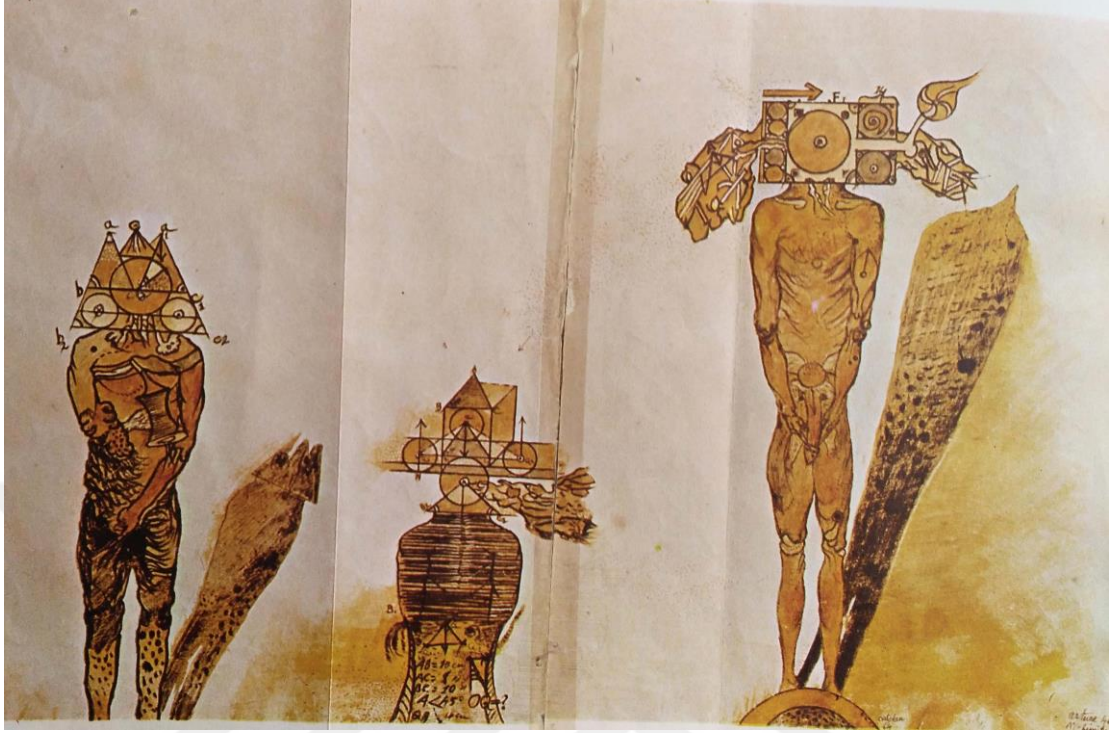
Görsel 110. Yüksel Arslan, Defterler'den çizimler, 1967

Yüksel Arslan henüz lise yıllarında tüplerden çıkan boyaları yapay, şok edici “doğa-karşıtı” bulduğu için ilk resimlerini, tuvallerini yırtıp çöpe atmıştır. Arslan'ın yapay renklere duyduğu nefret O'nu doğal renkler aramaya ve kişisel bir teknik bulmaya zorlamıştır.²⁴ Anadolu'daki dokumacı kadınların kendi boyalarını kendilerinin yapmalarından etkilenerek kendi boya yapımı tekniğini geliştirmiş ve kâğıt üzerine nesnelere ve maddelere sürterek çalışmalar yapmaya başlamıştır. Yaptığı desenleri ve kullandığı malzemeleri deneyci bir anlayışla sürekli yenileyerek türlü

²³ Yüksel Arslan, defterler, Ankara, 1996, s.12

²⁴ Yüksel Arslan, defterler, Ankara, 1996, s.18

deneylere açılan Arslan sanat üretimi boyunca bu yöntemi terk etmemiş ve özgün eserler üretmiştir.

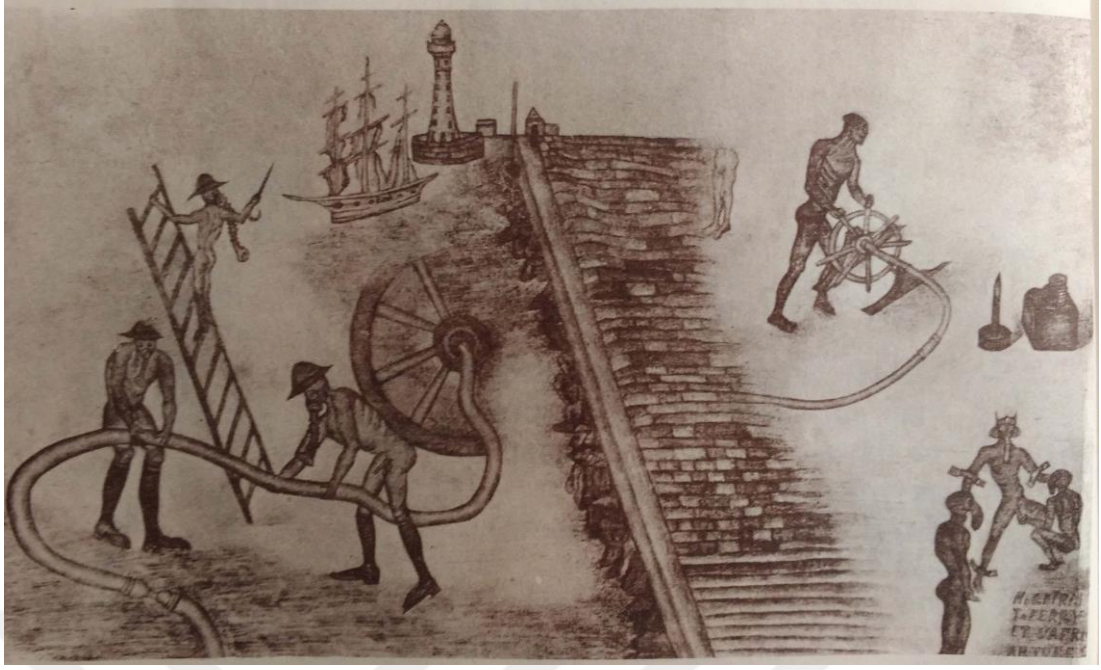


Görsel 111. Yüksel Arslan, Arture 46, 1964

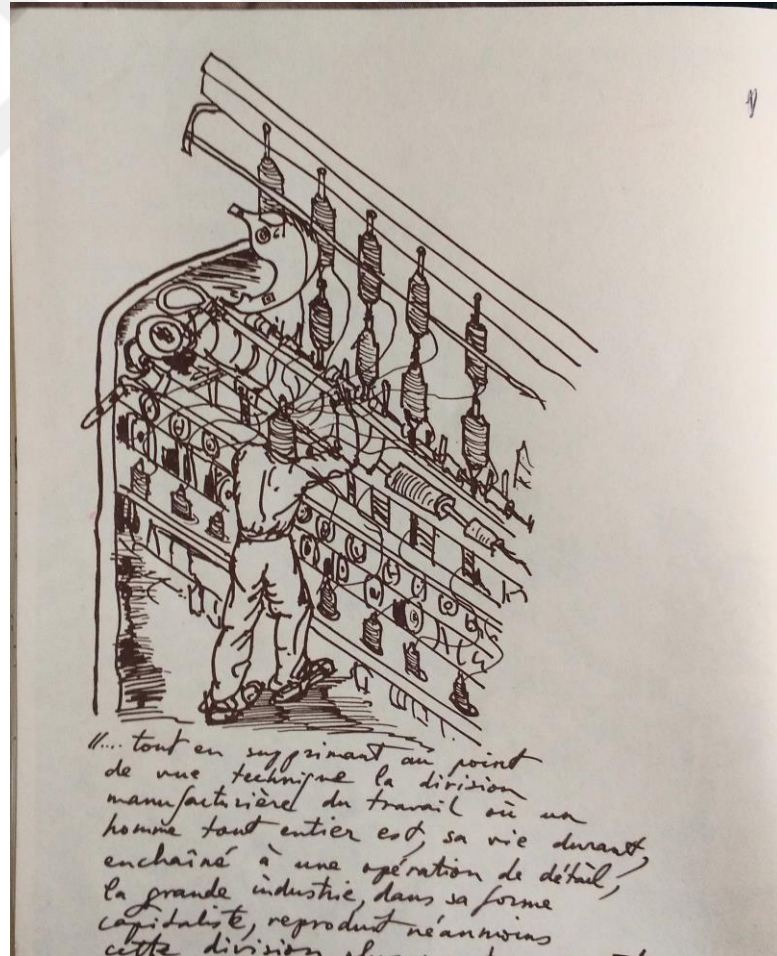
Yüksel Arslan çocukluğunda başladığı küçük kâğıtlara karalamalar ve incelemeler O'nun anlık düşüncelerini, ruh halini ve düşlerini aktarmaya itmiştir. Bu sayede düşüncelerini ve duygulanışlarını çizgilerine aktarmayı başarmıştır. Yine çocukluğunda büyük bir tutkuyla başladığı okuma alışkanlığı büyüyerek devam etmiş ve etkilendiği düşünceleri ve düşünürleri desenlerine aktarmıştır. Ulus Baker, Yüksel Arslan'ın çalışmalarını “desen aracılığıyla gerçekleştirilen düşünceler” şeklinde tanımlamıştır.²⁵ Arslan'ın kendisine sorduğu sürekli “Düşüncemi nasıl resmedeyim?”²² olduğu için plastik sanatların sorunları Arslan'ın sorunları olmamıştır. Arslan, okuduklarından, yazdıklarından, düşlerinden, yazarlardan, kitaplardan, hayattan etkilendiği ve duygulanışlarını anında yansıttığı için bir öte-imaj üreticisidir. Arslan, popüler sanat ve resim anlayışından uzakta kendi iç dünyasının ve dış dünyanın karmaşasını ve çelişkilerini resmetmiştir.

²⁵ Yüksel Arslan, defterler, Ankara, 1996, s.209

²⁶ Ferit Edgü, Arslan, Ada Yayınları, İstanbul, 1982, s.12



Görsel 112. Yüksel Arslan, Arture 90, 1966



Görsel 113. Yüksel Arslan, Defterler'den çizimler, 1969



Görsel 114. Yüksel Arslan, Arture 110, 1967

Yukarıda incelediğimi sanatçılar dışında, kolektif bir üretimi işaret eden ve gönüllü sanatçıların bir araya gelmesiyle oluşan ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi, dönemin öte imaj üreticisi olarak önemli bir yere sahiptir. Fransa'da 1968 yılında başlayan işçi ve öğrenci hareketleri Türkiye'de de yankı bulmuştur. 60'lı yıllarda işçi sorunlarının gündemde olması, Amerika'nın Vietnam'da savaş suçu işlemesi ve kapitalist sisteme karşı getirilen eleştiriler Türkiye'de 68 olaylarına hız kazandırmıştır. Öğrenci ve işçilerin bağımsızlık, direniş, hak ve özgürlükler gibi söylemlerini güçlendirdiği alan olan afiş ve baskı pratikleri ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi (1968-71) tarafından gerçekleştirilmiştir. Bahsi geçen dönemlerde reklamcılarının ve matbaaların elinde olan afiş üretimi ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi ile bir alternatif tasarım ve üretim biçimi doğurmuştur. Dergi ve fotoğraflardan yararlanarak kurguladıkları, afişler çeşitli tekniklere sahiptir. ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi'nin üretim biçimi ve ürettikleri afişleri değerlendirdiğimizde üretici güçlerin karşısına yerleştirilmiş öte imajlar olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Çünkü onların afişleri, reklamcılarının ve matbaaların elinde olan afiş üretiminin, reklamların ve parti propagandalarının tek yönlü üretiminin karşısına yerleştirilmiştir. Bu afişler ve baskılar, parasal bir döngüye dayalı popüler kültür imajlarının, kurumlara ait olan gazete ve dergilerin, tüketim odaklı afiş ve reklam tasarımlarının yerine gönüllü bir

çalışma ve üretimle işçinin, halkın ve öğrencilerin sorunlarını, arzularını, direnişlerini aktarabildikleri bir araca dönüşmüştür.



Görsel 115. ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi'nin afişlerinden örnekler

Özetle, Nuri İyem, Fikret Otyam ve Neşet Günel Anadolu insanının sorunlarına figüratif bir yaklaşımla eğilirler. Sanatçılar, Anadolu insanının fiziki görüntüsünün ötesine geçerek onların sorunlarına değinirler. Bedenlerin mükemmeliyetini değil, bu bedenlerin coğrafyadaki konumlarına, dolayısıyla bu coğrafya ile bütünleşmiş bedenlerine dikkat çekmektedirler. Coğrafyanın acı, hüznü, kuraklık barındıran yapısı nedeniyle Anadolu insanının ruh yapısını farklı tekniklerle öne çıkarmışlardır. Nuri İyem'in göç eden çaresiz insanları, Fikret Otyam'ın Anadolu fotoğrafları, Neşet Günel'in çalışan emek veren, coğrafyaya uyum sağlamış Toprak Adamlar'ı kırsal kesimde bir şekilde yaşamını sürdüren insanların bir imajını oluşturmaktadır. Abidin Dino ve Tiraje Dikmen eylemi ve hareketi barındıran desenleri ile adeta eyleme geçirmekte, Cihat Burak mizahı resim sanatına dâhil ederek siyasal eleştiriler getirmektedir. Altan Gürman istatistik ve asker temalı kavramsal yaklaşımı ile ayrıca yeni bir sanat ve malzeme anlayışı geliştirmiş, dönem sanatının ötesinde eserler üretmiştir. Yukarıda ayrı ayrı ele aldığımız bu sanatçılar Türkiye'nin 60'lı yıllarındaki sanat üretimine çok farklı yeni sesler getirmiş, farklı yönlerden sistem eleştirileri yapmışlardır. Modern yaşamın görüntüsünü çizen Hayat dergisinin ve popüler kültür imajlarının ötesine geçerek Anadolu'daki gerçek yaşamın bir manzarasını oluşturmuşlardır.

3.2.2. 1960 ve 1970 Yılları Arasında Türkiye’de Sinema

Türkiye’de sinema, ekonominin kötü oluşu ve sinemaya yeterli ilginin gösterilmemesi nedeniyle ancak 1950’li yılların sonuna doğru ve 60’lı yıllarda gözle görülür bir gelişme kaydetmiştir. 50’li yıllarda Demokrat Parti’nin ekonomik açılımları, teknolojinin daha yaygın bir kullanıma ulaşması ve kitlelerin ilgileri doğrultusunda Türk sinemasının kendi dilini yaratarak halka açılması söz konusu olmuştur. Halka açılma, toplumsal ve eleştiri içeren filmlerin yapıldığı anlamına gelmemektedir. Çünkü sinema para kazandıracak önemli bir yatırımdır ve bu nedenle hoş vakit geçirecek, Hollywood sinemasının niteliklerine sahip bir anlayış benimsenmiştir. Yatırımcılar için iyi film iyi kazanç anlamına gelmektedir. İyi bir gişe yapabilmenin yolu da ün yapmış, başarılı filmleri taklit etmektir. Sinema sektörünün getirdiği kazanç ve istihdam sayesinde, teknolojik eksikliklere rağmen film sayısında artışlar meydana gelmiştir.

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi ve oluşturulan yeni anayasa ile getirilen özgürlükler sinemada da önemli adımların atılmasına neden olmuştur. Yukarıdaki belirttiğimiz sinema anlayışının aksine, Demokrat Parti döneminin baskıcı ve sansürcü yönetimine karşılık 27 Mayıs’ı övmek ve Demokrat Parti dönemini eleştirmek fikriyle ortaya çıkan bazı filmler ülkenin sorunlarına değinen, toplumcu bir sinema anlayışının gelişmesine katkı sağlamıştır.

Türkiye’de sinema 1950’li yıllara kadar sadece büyük şehirlerde var olan, yaygınlaşmamış bir kültürel etkinlik ve sanat biçimidir. Demokrat Partinin kültürel faaliyetleri ve “her mahalleye bir milyoner” söylemiyle serbest girişime destek vermesi 1950’li yıllardan itibaren sinemayı yaygınlaştırmaya başlamıştır. Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi adlı doktora tezinde Pembe Behçetoğulları, Türk sinema tarihinde 1950 öncesini karanlık bir dönem olarak tanımlar. Türk sinemasının kendi dilini oluşturmaya başladığı 1950 ve 60 yılları Halit Refiğ’e göre, süssüz, fazla gösterişli olmayan, amaca kısa yoldan varmaya çalışan bir dildir.²⁷ Türk sineması kendi dilini oluştururken, piyasa romanlarını kullanması yaygın bir gelenek haline gelmiştir. Seçilen mekân genel olarak İstanbul yani büyük kenttir.

²⁷ Pembe Behçetoğulları, *Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi*, 2002, s.107

Behçetoğulları'na göre bu tür filmlerin genel vurgusunun Batılılaşarak fakat kendi öz değerlerini koruyarak modernleşmek olduğu açıktır.²⁸

Sinemanın popülerleşmesi ve sinema üzerine tartışmaların çoğalması farklı yönlerde eğilimlerin baş göstermesine neden olmuştur. Özellikle 27 Mayıs'ın sinemada bir özgürlük havası yaratması toplumsal gerçekçi eğilimin gelişmesine neden olmuştur. Resim sanatında olduğu gibi bu toplumsal gerçekçi yaklaşım, göç, kültür, toprak, bağnazlık gibi sorunlara yönelmenin önünü açmıştır ve batı odaklı kültür, ekonomi, ulusallık-evrensellik tartışmalarını barındıran filmlerin ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur.

27 Mayıs'ın kısmen getirdiği umut ve özgürleşme ortamı tam olarak toplumsal sorunlara eğilmeyi mümkün kılmasa da 27 Mayıs öncesini eleştiren Metin Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" (1960) filmini yaratmayı başarmıştır. Fakir bir kenar mahallede maddi imkânsızlıklar nedeniyle sıkışıp kalmış yedi gencin hayallerini ve çaresizliklerini konu alan film, "her mahalleye bir milyoner" anlayışına bir eleştiri niteliğindedir. Filmin başlangıç görüntüsünde "Her mahallede bir milyonerin türediği devirde, aynı mahallelerde bu gençler de türedi" notuyla filmin gönderme yaptığı dönem ve hedef işaret edilmektedir.

Farklı hayalleri olan yedi gençten Sezai ve Yüksel karakterlerinin hayali Amerika'ya gitmek ya da kaçıktır. Amerika'ya ulaştıktan sonra tüm hayatları boyunca engel olarak karşılına çıkan para sorununun çözüleceğine inanan bu gençler hayallerine ulaşmak için her şeyi göze alacaklardır. Bu iki gencin Amerika'ya kurtuluş gözüyle bakması, duyumsatılan Amerikan imajına bir eleştiri niteliğindedir.

Cevat isimli karakterin, hayalindeki tiyatroyu açabilmek ve sanatını hakkıyla icra edebilmek için paraya ihtiyacı vardır. Öte yandan Cevat işsizdir çünkü ona iyi bir rol verebilecek önemli, sosyete mensup kişiler yoktur. Ayhan isimli karakter ise "önüne gelen kadına âşık olan"* bir ressamdır. O da iş bulamamaktadır çünkü şirketlerin "kendi demirbaş ressamları var"dır. Tiyatrocu olan Cevat'ın ve ressam olan

²⁸ Behçetoğulları, *Ulusal Sinema*, s. 108

* Bu paragrafta, tırnak içinde verilen diyaloglar "Gecelerin Ötesi" filminde, Fehmi isimli karakterin arkadaşlarını tanımlarken kullandığı ifadelerdir.

Ayhan'ın bir tanıdık olmadığı için iş bulamama diyalogları, artık “tanıdık” ile işleyen sistemin sanatın içerisine kadar işlediğinin bir eleştirisidir.

Ekrem, küçük yaşlarda fabrikada çalışmaya başlamış, işini hiç aksatmayan, “bir andan sonra kendini makinenin bir parçası olarak” gören, çalışmaktan bıkan, İstanbul'dan kaçıp kurtulmak isteyen bir karakterdir. Aynı şekilde Fehmi de kendisini günlerce yolculuk yaptığı kamyonetine benzetir, bunu “ha kamyonetin parçası ha ben” şeklinde ifade etmektedir. Çocukluğundan beri sorumlusu olduğu ailesinin sorumluluğundan kurtulmak, İstanbul'dan uzaklaşmak istemektedir. Tahsin'in ise diğerlerinden farklı bir arzusu vardır; Tahsin, Fehmi'nin kız kardeşi Sema'yla nişanlıdır ve onun tek arzusu Sema'yla mutlu bir yuva kurmak için ehliyet alıp para kazanmaktır.

Demokrat Parti'nin ülkeyi küçük Amerika yapma siyasetine karşı eleştiriler barındıran bu filmin amacı karşıtlıkları kurgulayarak anlatımı güçlendirmektir. “Her mahalleye bir milyoner” siyasetinin sonuçları olarak fakirleşen, iş bulamayan, ağır şartlarda çalışıp yeterli refah seviyesine ulaşamayan bu gençlerin çete kurarak benzin istasyonu soyması bu zıtlığı ortaya çıkaran en önemli unsurdur. Çünkü normal şartlarda kimseye zarar vermeyecek, samimi, kendi halinde olan bu karakterlerin soygun yapması ve sonrasında pişmanlık duymaları, bu davranışa itilmeyi ve çaresizliği işaret etmektedir. Gelir dağılımının aşırı dengesizliği, milyonerlerin refah içinde, belirli yaşam alanlarında yaşaması ve gecekonducuların ve fakir mahallelerin genişlemesi dönemin en çok dikkat çeken sorunlarından birisidir. Filmin karakterlerinden her biri farklı biçimlerde hayatın zorlukları arasında sıkışmış, çaresiz kalmış tiplerdir. Her karakterin ayrı yetenekleri ve arzuları olmasına karşılık arzuladıkları yaşam biçimlerine çok uzakta olmalarından dolayı umutsuzluğa sürüklenmişlerdir. Bu umutsuzlukla birlikte sistemin çarkları arasında bu bedenler artık kaybetmekten korkmayan, suç işleyen bir makineye dönüşmektedir.

“Gecelerin Ötesi” filminin toplumsal sorunlara değinmesi ve bir eleştiri dili oluşturabilmesi toplumsal gerçekçi filmlerin çekilmesine ön ayak olmuştur. Eleştirel ve toplumsal gerçekçi anlayışla çekilen bir diğer film ise Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı, Ertem Göreç'in yönettiği “Karanlıkta Uyananlar”(1964) filmidir. Film dönemin sorunlarına ışık tutabilecek eleştiriler içermektedir. Filmin amaçlarından birisi adaletsiz gelir dağılımına ve işçinin sırtından para kazanan patronların çıkar savaşına dikkat çekmektir. Filmin konusunun geçtiği mekân

çoğunlukla gecekondu yaşamı ve fabrika ortamıdır. Kısmen zıtlık yaratmak için patronların lüks yaşamından sahneler yer alsa da fabrikanın gürültülü, hareketli ortamı, gecekondu mahallelerinin çamurlu düzensiz yolları ve evleri çokça göz önündedir.

Filmdeki işçiler yoksuldur ve hak ettikleri maaşı alamamaktadırlar. Ayrıca sendika üyesi oldukları gerekçesiyle üç işçinin işine son verilmiştir. Gözdağı vererek korkutmak için yapılan bu hareketi protesto eden işçiler sonunda greve giderler. Filmde, farklı bölgelerden işçiler vardır ve işçiler arasında herhangi bir dışlama, nefret veya saldırı söz konusu değildir. Bu sayede hem milliyetçi görüşe karşı, hem de işçinin herhangi bir ulusal kimlikten önce işçi kimliğine sahip olduğu, dolayısıyla önce bunun için bir arada olmanın ve mücadele etmenin değeri vurgulanmaktadır.

Filmde Turgut isimli karakter fabrikanın sahibinin oğludur. Babası öldükten sonra fabrikanın başına o geçer ve arkadaşı olan işçilere yardım etmek ister. Fakat başaramaz çünkü diğer patronlar bunu engellemektedir. En azından atılanların geri alınmasını ister fakat babasının yakın eski çalışanları tarafından engellenir. Burada Turgut'un çaresizliği sistemin gücüne işaret etmektedir. Bir boya fabrikası üzerinden ülkenin üretimde ve tüketimde dışa bağımlı olmanın nedenleri tartışılmıştır. Farklı oyunlarla fabrikayı ele geçirmeye, sadece zenginleşmeye çalışan bir patron "boya sanayi kurmaya ne gerek var. Dışarıdan gelen boya biribirine karıştırmak ve ambalajlamak neyimize yetmiyor" şeklinde bir cümle kurar. Bu cümle zengin üst tabakanın ülkenin ve işçinin menfaatini gözetmek yerine yalnızca kendi zenginleşmesini önemseyen acımasız patronlar olduğunu göstermektedir.

Filmde ressam olan Nevin isimli karakter üst kültür ile donatılmıştır. Yurtdışında eğitim görmüş, müzikle, felsefeyle, sanatla ilgilenmektedir. İşçilerle arkadaşlık kuran, onların haklarına önem veren Turgut, Nevin ile gittiği bir partide daha önce hiç karşılaşmadığı bir ortamın içerisinde bulur kendisini. Turgut, buraya adımını atar atmaz şiirlerden, felsefeden, sanattan bahsedilir fakat bunların hiçbirini anlayamaz. Çünkü Turgut bir fabrikatör oğlu olmasına karşılık işçi arkadaşlarıyla arkadaşlık kurmaktadır, onların gittiği meyhaneye gitmekte, onlar gibi yaşamaktadır. Turgut'un bu ortama yabancılığı ve şaşkınlığı, bu ortamda konuşulan konuların üst kültüre ait konuşmalar olduğunun bir kanıtıdır.

Nevin, işçilerin grev için patronun yanına geldiği bir anda, daha önce yaptığı bir resmin fotoğrafını çekmek için fabrikaya döner. Fakat resmin üzerine boyalar

atılmış, resim bozulmuştur. Buna sinirlenen Nevin, işçilere “hayvanlar, vahşiler” şeklinde hakaretler eder. Bu olaydan sonra Nevin, kendisinden özür dilemek için yanına gelen Turgut’a “işçilerine söyle ne söyleyeceksen, nohuttan mercimekten, yağlı yemekler vadet onlara, senin için ne önemi var benim resmimin”²⁹ şeklinde bir yakarış yapar. Arkadaşları da “sanat katili, yobaz” şeklinde devam eder hakaretlerine. Bu sahnelerden Nevin’in ve arkadaşlarının sanat anlayışlarının toplumun gerçeklerinden uzak, üst kültüre hitap eden bir anlayışta olduğu anlaşılmaktadır.

Filmde Nevin’in çevresi ve yaşamı ile işçilerin yaşamı arasındaki zıtlık verilmek istenen mesajı güçlendirmektedir. Üst kültüre ait düşünce ve yaşam biçimi, alt kültürün, işçilerin halinden anlamaz, onlar için herhangi bir şey ortaya koymazlar. Sanat anlayışlarını kendi aralarında, toplumdaki uzakta yaşamaktadırlar. İşçiler ise tam tersine sanattan anlamazlar, çünkü sefillik içerisindedirler. Onların mücadelesi basit temel şeyler içindir: İyi bir yemek, hak ettikleri maaş, ailelerini geçindirmek...

Hayat dergisinin üst kültür oluşturma ve toplumsal tip yaratma idealinin gündelik hayatta etkisini bir azınlık üstünde gösterdiğini, filmin hedefi olan eleştiriden sezinleyebiliriz. Dikkat edilirse Nevin ve çevresinin halktan kopuk olan bir sanatı icra ettikleri anlaşılabilir. Bu yönüyle “Karanlıkta Uyananlar” filminin öte imaj yarattığını iddia edebiliriz. Dayatılan yaşam biçimi ve popüler kültür imajlarına karşılık halktan olan yaşam biçimini ortaya koymaktadır. Hayat dergisinde gösterilen mutlu, sorunsuz, mükemmel yaşam biçiminin aksine yaşamın içerisinde gerçeklerin, mücadelenin ve haksızlıkların olduğu anlatılmaktadır.

Hayat dergisinde gösterilen yaşam biçimine, manipüle edilen imajlara karşılık toplumun gerçeklerine, sorunlarına farklı yaklaşımlarla yönelen başka filmler de çekilmiştir. Necati Cumali’nin hikâyesinden uyarlanarak çekilen “b” filmi dönemin toprak, su ve köylünün geçim sıkıntısı gibi konulara değinen bir diğer filmidir. Metin Erksan’ın yönettiği film sansüre uğrayıp yurtdışına gizlice kaçırılan ve Uluslararası Berlin Film Festivalinde Altın Ayı ödülüne layık görülen önemli bir yapıttır. Filmin en önemli karakteri Osman tarlasından çıkan, tüm köylünün kullandığı suyu birden keser ve sadece kendisi kullanır. Köylülerin tepkisini çeken Osman, suyunu korurken köylülerden birisini vurur ve suçu kardeşi Hasan’a atar. Hasan cezaevine girer. Osman, Hasan’ın eşi Bahar’a da sahip olmak istemektedir. Bu yüzden Bahar’a Hasan’ın

²⁹ Erksan, Metin, *Gecelerin Ötesi*, 22 Aralık 1960, Ergenekon Film, Film.

cezaevinde öldürüldüğünü söyler ve Bahar'ı umutsuzluğa sürükleyerek zorla sahip olur.

Metin Erksan'ın toplumsal gerçekçi yönü bu filmde de ön plana çıkmaktadır. Anadolu'nun sorunlarından biri olan su ve toprak sorunu üzerinden Erksan'ın bir sistem eleştirisi getirdiği açıktır. Köylülerin mahkemeye başvurması sonucunda önce suyun ortak kullanımına karar verilmesi, ardından Osman'ın tekrar dava açarak suyu istediği gibi kullanma hakkını geri alması sistemdeki eksikliklerin ya da çelişkilerin bir işaretidir. Ayrıca Osman karakterinin her şeye sahip olmak istemesi, arzularına ulaşmak için sinsi taktikler kullanması, kendisini tüm köy halkından üstün görmesi gibi nedenlerden dolayı kapitalist sistemin bir yansıması olarak yorumlanabilmektedir. Osman için su, köylülerin para teklif ettiği zamana kadar kendi tarlasına dahi yetmeyen değerli bir şeydir. Parayla işler değişir ve hemen su satılmaya başlanır. Dolayısıyla kapitalizmin parayla ilişkisi hissedilmektedir. Susuz Yaz üzerine Demet Öztürk bir yazısında Osman'ın suyu elde edişindeki şiddetli tutumu ile Bahar'ı elde edişindeki tutumu benzeştirmektedir. Bahar'a tecavüz ettikten sonra ayaklarını yıkatan Osman aynı egoyu beslemektedir.³⁰

Metin Erksan'ın bir diğer önemli yapıtı Fakir Baykurt'un kitabından uyarlayarak çektiği "Yılanların Öcü" (1962) filmidir. Fakir Baykurt'un 1954 yılında yazdığı roman Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 50'li yılların köy hayatını yansıtmaktadır adeta. Bu nedenle sansüre uğrar ve Baykurt, 1959 yılında öğretmenlikten uzaklaştırılır. Filme uyarlanmasından sonra da aynı kaderi paylaşan "Yılanların Öcü" bir kez daha sansüre uğrar. Film ancak, Erksan'ın Celal Bayar'a şahsen izlettirmesi sonucunda yayınlanabilmiştir.

Dönemin bir diğer önemli sorunlarından biri olan Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi sorunlarını ele alan toplumsal gerçekçi bir diğer film ise "Hudutların Kanunu" filmidir. Ömer Lütfi Akad'ın yönettiği filmin hikâyesini Yılmaz Güney yazmıştır. Sınırdaki kaçakçılık yapan Hıdır'ın tek geçim kaynağı kaçakçılıktan elde ettiği gelirdir. Hıdır'ın köyündeki erkekler de Hıdır'a yardım etmektedir. Dolayısıyla kaçakçılık köyün önemli bir geçim kaynağıdır. Sınırı ve bölgeyi korumakla görevli komutanla anlaşarak köye okul açılmasını sağlayan ve toprağı

³⁰ Demet Öztürk, *Susuz Yaz: İtaatkar Toprak, Asi Su*, (Çevrimiçi) <http://www.cinerituel.com/2015/11/susuz-yaz-1964-itaatkar-toprak-asi-su.html>, 16 Mayıs 2018.

ekerek kaçakçılığı bırakan Hıdır'a önce çevresi tepki gösterir. Sonra toprak ağalarının tuzakları neticesinde tekrar kaçakçılığa dönmek zorunda bırakılır. Bölgenin toprağının verimsiz olması ve hayvancılığın tek geçim kaynağı olması Hıdır gibi mal varlığı olmayanların kendilerini tehlikeye atmalarına neden olmaktadır. Jandarma komutanının çözüm olarak sunduğu çiftçilik, köy halkı için yeterli bir kaynak değildir ve köy halkı bu durumdan memnun değildir. Fakat Hıdır burada uzlaşmaya açık, ılımlı olan taraftır. Onun tuzağa düşürerek yok olmasına neden olan bölgenin güçlü toprak ağalarıdır. Bu filmde ortaya konulan gerçekler ve getirilen çözümler yeterli değildir, dolayısıyla devletin yetersiz ve yanlış politikalarına bir eleştiri söz konusudur.

“Hudutların Kanunu” filminin ele alınış şekli, izleyenlerde bölgenin sorunlarını hissettirecek, duygulanışlar yaşatacak etkenler verilmiştir. Olay örgüsünün hızlı akması, gerginliğin ve çatışmanın konuşmalarda, davranışlarda ve sadelikte buluşması filmi başarılı kılan yönlerdir. “Hudutların Kanunu” bu çerçevede popüler kültür öğelerinin karşısına yerleştirilmiş bir öte imaj'dır.

Metin Erksan'ın mülk edinmeyi eleştirdiği filmlerinden bir diğeri ise “Kuyu” (1968) filmidir. “Kuyu” Osman'ın platonik âşık olduğu Fatma'yı zorla dağa kaçırmayı ve cezaevine girmesine rağmen bunu tekrar tekrar gerçekleştirmesini konu alır. Osman'ın hedefi, Fatma'yı kaçırdıktan sonra kendisi rıza göstermez ise zorla sahip olmaktır. Bu sayede Anadolu'nun çıkmazlarından olan “namus” meselesi yüzünden Fatma ona teslim olmak zorunda kalacaktır ve toplum bunu bir şekilde kabullenecektir. Buna karşılık, Fatma'nın ölü bir bedene dönüşerek meydan okuması, Osman'ı vazgeçirmeyecektir. Fatma'nın onu her defasında reddetmesine rağmen Osman bu durumdan vazgeçmez. Osman tekrar cezaevine konulunca bu sefer de Fatma'yı istemediği yaşlı, fakat zengin bir adamla evlendirmek isterler. Düğün günü Fatma dağa çıkar ve kendisini öldürmek üzereyken “İdamlık Mehmet” tarafından kurtarılır. Fatma idamlık Mehmet'e artık bağlanmıştır ve ondan ayrılmak istememektedir. Fakat Mehmet, Jandarmalar tarafından vurulur ve Fatma evine geri getirilir. Bu sefer Fatma'yı ailesi kabul etmemektedir ve bu nedenle Fatma içkili mekânlarda çalışmaya başlar. Çünkü kadınların tek başlarına yaşamlarını sürdürebilecekleri bir yol yoktur. Osman bir kez daha cezaevinden çıktıktan sonra Fatma'nın izini sürüp tekrar kaçar. Su ihtiyacını karşılamak için kuyuya inmek zorunda kalan Osman'ın üzerine taş atarak öldürüp kuyuyu tamamen taşla dolduran Fatma orada kendisini asmıştır.

Hâkim geleneksel toplum anlayışlarına da eleştiri getiren “Kuyu” filmi, kadın bedeninin ötekileştirilmesine ve metalaştırılmasına karşı yapılmış önemli bir karşı söylemdir. Erksan yine toplumsal gerçekçi bir yönelimle popüler kültürün yaygın imajlarının ötesinde, gerçeklere yaklaşan bir öte imaj üretmiştir.

Toplumsal gerçekçi filmlerin bir diğer teması da göç ve İstanbul’un zorlu yaşam mücadelesidir. Metin Erksan’ın “Acı Hayat”(1963) filmi, işçi olan Mehmet ve manikürcü Nermin’in evlenerek şehirde yaşayabilecekleri uygun bir ev aramasını konu almaktadır. İstanbul’un acımasız ve zorlu yaşam koşullarında uygun bir ev bulamamışlardır. Buldukları evlerin bazen elektriksiz, bazen tek bir oda olması, ev ararken gittikleri çevrelerin sefil görüntüsü İstanbul’daki yaşamın zorluğunu ortaya çıkarmaktadır. Çalışmalarına rağmen yaşayabilecekleri bir ortamı yaratamamaları İstanbul’daki gelir dağılımının dengesizliğinin bir işaretidir. Mekân olarak gecekondu mahallelerinin seçilmesi, Erksan’ın popüler kültür öğeleri ile bir zıtlık yaratarak, gerçeklere yönelişinin, görünenin ötesinde olan imajları yarattığının bir göstergesidir.

Aynı şekilde Halit Refiğ’in “Gurbet Kuşları” (1964) büyük umutlarla İstanbul’a gelen bir ailenin parçalanmasını, İstanbul’un zorlu yaşam şartlarını ve acımasızlığını konu almaktadır. Duygu Sağıroğlu da “Bitmeyen Yol” (1965) filmi ile köydeki geçimsizlikler nedeniyle İstanbul’a göç eden altı arkadaşı konu alır. İstanbul’un zorluğu ve keşmekeşi arasında değişik yönlere savrulan gençlerin zorlu mücadeleleri ile işçi yaşamını, göç olgusunu, acı ve sert yaşam koşulları gösterilmiştir. Bu filmde de mekân gecekondu ve fabrikalardır. “Bitmeyen Yol”da diğer filmlerden farklı olarak hamalların, çocuk işçilerin, sanayii işçilerinin, balıkçıların, çöpçülerin, eskicilerin, demir döven ve inşaat işçilerinin, hareket halindeki yüzlerce sahnesi vardır. Aç ve zayıflamış sokak köpekleri sağa sola yiyecek aramak için koşuşturmaktadır. İstanbul’un sokaklarını iş bulmak için gezen karakterler şaşkınlık içerisinde şehri izlemektedirler. Vitrinlere şaşkın şaşkın bakmakta, nesnelere anlam verememektedirler. Şehirde, koşuşturan, kurnaz pazarlamacılar, dolandırıcılar, kumar oynatanlar her yerdedirler. Bir sahnede işçi pazarına yaklaşan bir araca binmek için yarışan işsiz adamlar birbirlerine girmekte, yüzlerce kişi bu araca binmek için mücadele etmektedir. En sonunda polisin olaya müdahale etmesi zorunlu olmuştur. Bu durum işsizliğin yoğunluğunu ve en zor işler de olsa iş bulmanın ne kadar zor olduğunu göstermektedir.

Türkiye’de 1960’lı yıllardaki toplumsal gerçekçi filmlerin ve resim sanatındaki örneklerin değindiği göç, Anadolu insanı, yoksulluk, gecekondulaşma gibi konular bizim döneme ilişkin bakış açısı oluşturmamızı sağlamaktadır. Tarih kitaplarında ya da popüler kültüre hitap eden dergi ve gazetelerde bu türden bir bakış açısı oluşturmanın mümkün olmadığını Hayat dergisi üzerinden sezinlemiştik. Dolayısıyla incelediğimiz dönemin sorunlarını ele alma biçimi tartışılacak olursa edebiyattan görsel sanatlara, müzikten gündelik yaşam nesnelere birçok ögeyi ele almanın gerekliliğini görebilmekteyiz.

Bu çalışmada ifade etmeye çalıştığımız şey, Türkiye’de 60’lı yıllarda ortaya konulan sanat eserleri ve filmlerin ortak bir dil oluşturmaya başlamasıdır. Popüler kültür imajlarının etki etmesi ve tüketim kültürünün hızla yaygınlaşması yaratılan imajların kendi başına etki gücünün bir işareti değildir. Spinoza’dan temellendirdiğimiz düşünce biçimi doğrultusunda, duygulanış yaşayan bedenlerin konumunun bir işaretidir. Kitlelere yönelik yaratılmış olan imajlar, kitlelerin yaşam alanları, sosyal ve ekonomik durumları ölçüsünde kitleleri etkilemiştir. Bu bölümde incelediğimiz görsel sanatların ve filmlerin ortak özelliği, göz ardı edilen mekânlara odaklanmaları ve bu mekândakilerin yaşam biçimlerini gözler önüne sermeleridir. Anadolu’nun kurak ve sert iklimi, kent hayatının çarpık, yoksul ve acımasız yönü birçok eserde işlenmiş ve güçlü öte- imajlar yaratılmıştır.

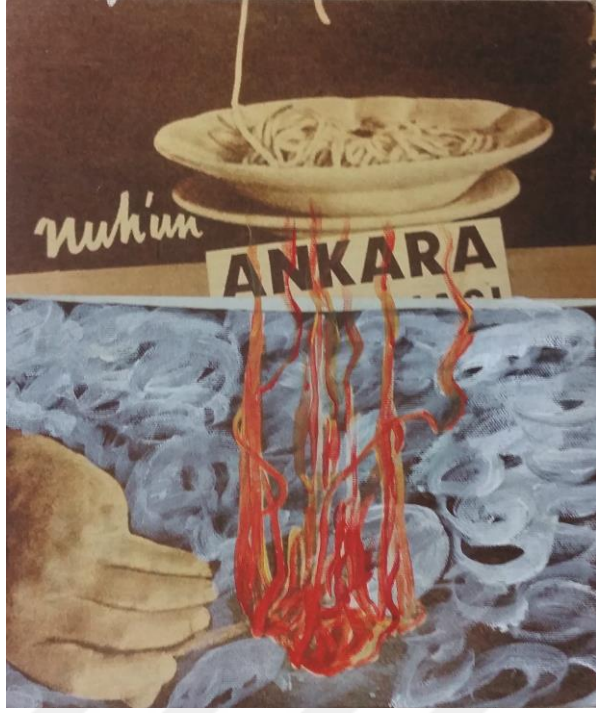
4. BÖLÜM

4.1. SANATSAL BİR İFADE YÖNTEMİYLE “ÖTE İMAJ”

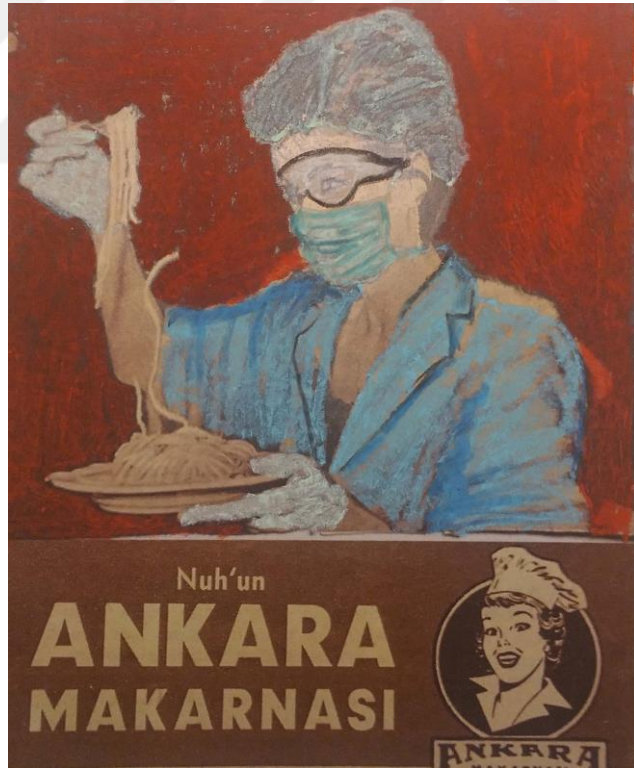
Bedenler üzerinden yola çıktığımız düşünce biçimi bizi nesneye, nesnenin algılanmasına ve bedenin duygulanışları üzerine bir çalışmaya yönlendirmiştir. Bedenlerin bu çalışma için önemi, üretim-tüketim döngüsünün bağlantısı olmasından kaynaklanmaktadır. Düşünürlerden ve gündelik hayattan aldığımız düşünce biçimlerinden düşünsel bir kolaj oluşturmayı hedefledik. Bu kolajın oluşmasında şüphesiz zamanın ve duygulanışların rolü büyüktür. Öncelikle bu çalışmanın ortaya çıkmasında ve özgün sanat eserinin oluşmasında “bit pazarı”nın rolü büyüktür. Bit pazarından toplanan nesnelere bu çalışmanın oluşmasındaki nostaljik temeli ve alternatif bir tarih okuması fikrini doğurmuştur. Yine bit pazarında karşılaştığımız Hayat dergisi ve bu derginin imajları bu çalışma için alternatif bir bakış açısı olanağı sunmuştur. Oluşturduğumuz bakış açısı çerçevesinde düşünsel kolajımızı görsel olarak duyumsatabileceğimiz bir imaja dönüştürmeyi amaçlıyoruz.

Görsel olarak duyumsatabilmek ve gayemizi yansıtabilmek için bu tez çalışmasından önce ortaya koyduğumuz eserlerin oluşma sürecine göz atmak yararlı olacaktır. Öncelikle Hayat dergisi ve Ankara Makarnası imajlarına yapılan müdahaleler ve kolajların önemi büyüktür. Basit ve kolay bir yemek olmasına karşılık dayatılan makarna imajı ve popüler kültürle ilişkilendirilmesi makarna üzerinde pratikler yapmamıza neden olmuştur.

Görsel 118 ve 119’te bir Ankara Makarnası imajı bağlamından koparılıp yine Hayat dergisinden alınmış imajlara yerleştirilmiştir. Görsel 116 ve 117’deki müdahaleler ile Ankara Makarnası imajından yola çıkarak bir hareket belirlenmiş ve makarnanın formu, bu tezde ortaya konulan özgün sanat eseri için de önemli bir hareket noktası olmuştur. Taktik ve hareket olarak belirlenen bu hareket eylemleri dolayısıyla sanatçının müdahalelerini işaretlemektedir. Buradan hareketle bu tez çalışmasının oluşmasında imajlar temel hareket noktasıdır. Dolayısıyla bu çalışma için ortaya konan özgün sanat eseri de imajlarla kurgulanacak ve beden ve malzeme ön plana çıkarılacaktır.



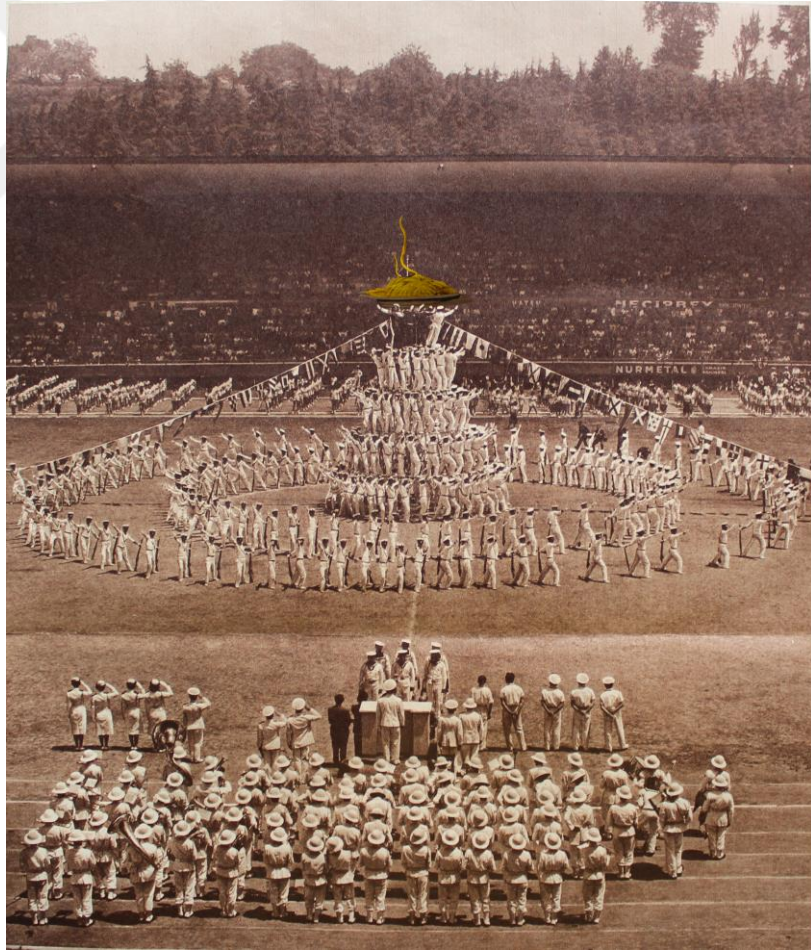
Görsel 116. Mehmet Güzel Kayacan, Tuval Üzerine Akrilik, 2014



Görsel 117. Mehmet Güzel Kayacan, Kağıt Üzerine Pastel, 2015



Görsel 118. Mehmet Güzel Kayacan, Kolaj Çalışması, 2015



Görsel 119. Mehmet Güzel Kayacan, Kolaj Çalışması

Çalışmanın temelini oluşturan Arzu ve İmaj ortaya koyacağımız özgün sanat eseri için de hareket noktası olacaktır. Bu çerçevede bedeni, popüler kültür imajları karşısındaki konumu ve duygulanışları üzerinden tartışmanın merkezine almış bulunmaktayız. Üretici güçlerin bedenler üzerinde uyandırmak istediği duygulanışları, manipüle ettiği imajları ve gündelik yaşamın hareketliliği arasında hapsettiği ortamı duyumsatmak istiyoruz.

Bizim için beden, Bergson'un deyimiyle bir imajdır. Bedenimiz maddi dünyanın bütünü içinde diğer şeyler gibi hareket eden, hareketi alıp veren bir imajdır. Demek ki bedenimiz iletken bir şeydir ve aynı zamanda tepki veren bir şeydir. Bizim bedenimizi diğer maddi şeylerden ayıran şey algılarımızdır. Çünkü algılarımız çevreden aldığı hareketin iade edeceği tepkisini yani algılarımız sonucu bizde oluşan hareketi belli ölçüler içerisinde seçebilir gözükmektedir. Spinozist bir ifadeyle, dışsal şeylerin bedenim üzerindeki etkisi ölçüsünde o şeylerin izlerini taşıyoruz. Bu izler bir sonraki eylemimizi ve algımızı da etkiler gözükmektedir. Bu durumda dışsal şeylerin konumunun değişmesi, bedenimizle olan ilişkisinin de değişmesi anlamına gelmektedir. O halde bedenimizin ve şeylerin konumu algılarımızı da değiştirmektedir. Buradan hareketle herhangi bir nesnenin çevreden ve konumdan bağımsız bir şekilde algılanması düşünülemez. Birinci bölümde aktardığımız, Spinoza'nın kumsalda atın ayak izleri ve güneş örneğinde olduğu gibi dışsal nesneden etkilenmem, dışsal nesnenin durumundan çok benim bedenimin durumunu göstermektedir. Bu düşüncelerden yola çıkarak, yaratılan sanat eserinin çevre ile ilişkisi göz önünde bulundurulmuş ve çevre faktörü en az beden faktörü kadar çalışmanın önemli bir parçası olarak düşünülmüştür.

Gündelik yaşamda, çevre faktörünü ele alırken, bedenler üzerindeki etkisi yalnızca popüler kültür imajları ile ortaya koyulmamış, diğer (öte) imajlara da yer verilmiştir. Duygulanış yaşayan bedenlerin, toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel konumu ile ilişkisinin de burada çok büyük bir önemi vardır. Üçüncü bölümde ele alınan eserlerin ortak yönü, mekân olgusunun çokça işlenmiş olmasıdır. Gecekondu, fabrikalar, kurak araziler gibi ekonomik ve sosyal faktörler mekân olgusunu öne çıkaran önemli olgulardır.

60'lar sanatında işlenen sosyo-kültürel ekonomik gösterge olarak mekân olgusunun aksine Hayat dergisi Türkiye'de önemli bir popüler kültür imajı oluşturmuştur. Bu imajı oluşturmak için bir üst kültür imajı sunmuş ve bütün içeriğini

kültür endüstrisi üzerine inşa etmiştir. Dergi, moda, magazin, tüketim nesnelere, sanat, sinema gibi gündelik yaşamın bütün kanallarına sızan faktörleri etkili bir biçimde kullanmıştır. Gündelik yaşamın bütün gerçeklerinden uzaklaşarak, imajlarla donatılmış bir gerçeklik yaratmaktadır. Bunun sonucunda gerçekliğin yerine imajın gerçekliği oturmaktadır. Türkiye’de 1960’lı yıllarda, ülke sorunlarından habersiz olan kitlelere karşın, sosyete ve üst kültür eleştirisi yapan Türk sineması, imajlarla oluşturulan gerçekliği yıkmak için öte imajlar yaratmıştır. Dönemin görsel sanatları ve sineması, popüler kültüre ait normlara teslim olmadan kendi gösterişsiz, yalın dilini oluşturmuştur.

Bu çerçevede üretmiş olduğumuz özgün sanat eserinin yalın ve gösterişsiz bir dil oluşturmasına özen gösterilmiştir. 60’lı yılların popüler kültüründeki renkli ve gösterişli imajları ve dönemin sanat eserlerinin gri, soluk ve siyah-beyaz görüntüsü bir karşıtlık olarak karşımızda durmaktadır. Bu karşıtlığı yapıtımızda da oluşturmak ve bir kez daha altını çizilebilmek amacıyla, iki katmandan oluşan şeffaf bir mekân tasarlanmıştır. Bu şeffaf mekân “yörük çadırı”nı anımsatan bir formda galeri mekânının merkezine kurulmuştur. Ancak çadırın yapısı ve boyutu gereği izleyici, çadırın içine girememekte, oluşturulan mekânın dışında tutularak, “izleyici” rolü korunmaktadır. Gündelik yaşamın içinde, olgulara, mevcut duruma, sunulan imajlara seyirci kalan ve bunların ötesini, gizli tutulanı göremeyen izleyicinin konumu, yapıtta da aynen korunmuştur.

Yapıtımızda, siyah ve beyaz renklerden oluşan dairesel hareketlerin olduğu bir iç-yüzey oluşturulmuştur. Popüler kültür imajlarının ötesinde üretilen imajları, öte imajlar olarak tanımlamıştık. Bundan dolayı dış yüzeyde konumlanan popüler kültür imajlarının bir iç bölümüne bizim için öte imajları işaretleyen bir iç- yüzey yerleştirilmiştir. Bu yüzey aynı zamanda “algı”yı ve sürekli bir devinim halinde olan dışsal şeylerin hareketini ve iç içe geçmiş ilişkiler ağını yansıtmaktadır. Bu iç yüzey, dışsal yüzeyin hareketsiz fakat gösterişli yapısının zıttı biçiminde konumlanarak hareketli ve gösterişsiz bir eylem biçimini temsil etmekte ve oluşturulan mekânın birinci katmanını teşkil etmektedir.



Görsel 120. Mehmet Güzel Kayacan, Yerleştirme, 2018.



Görsel 121. Mehmet Güzel Kayacan, Katman 1, 2018.

Bu yüzeyi bir kabuk gibi çevreleyen ve yüzeyi dışarıdan saran şeffaf ikinci katman popüler kültür gerçekliğini temsil etmektedir. Yaşam alanlarının tümüne nüfus etmeyi başarmış olan popüler kültür imajları, bu ikinci katmanda yeniden oluşturulmuştur. Arzuları yönlendirebilen kendi yaşam biçimini empoze eden üretici güçler, yapıtta da istilacı konumunu korumakta ve birinci katmanın üzerine yerleşerek adeta birinci katmanı görünmez kılmaya çalışmaktadır.



Görsel 122. Mehmet Güzel Kayacan, Katman 2, 2018.

İki şeffaf katmandan oluşan mekânın içine vitrin mankenleri çadırın ortasında bir kütle oluşturacak biçimde yerleştirilmiştir. Vitrin mankenlerinin oluşturduğu bu kütle, manipüle edilerek bir gösteriye dönüştürülmüş bedenleri temsil etmektedir. Bulduğu konum itibariyle popüler kültür imajlarının etkisine maruz kalmış, hapsedilmiş bedenler, vitrindeki bir mankenin bedeni kadar nesneleştirilmiş, yönlendirilmiş ve kontrol altına alınmıştır. Dolayısıyla oluşturulan mekânın merkezinde konumlanan vitrin mankenlerinin durumu ile gündelik yaşamdaki bedenlerin bu durumu arasında benzerlik kurulmuştur.



Görsel 123. Mehmet Güzel Kayacan, Vitrin Mankenleri, 2018.

Kurduğumuz yapının dış yüzeyini oluşturan popüler kültür imajları, iç-yüzeyde konumlandığımız öte-imajları perdelemektedir. Popüler kültür imajlarının sarmaladığı öte-imajlar ve modern yaşamda sıkışmış kitleleri temsil eden cansız bedenlere karşın aktif konumda olan izleyenleri öte-imajlarla çevreledik. Bu öte-imajlar mekânın duvarları boyunca sarmalanmış siyah, dairesel hareketlerdir. İzleyiciye alternatif bir önerme olarak sunulan bu uzam izleyicilerin popüler imajlara mahkûm olmadığını duyumsatmak için tasarlanmıştır. Eğer izleyici bakışını alternatif bir yöne çevirirse ve duyumsayış biçimini değiştirirse öte-imajların farkına varabilir. Bu sayede yapının iç-yüzeyine yerleştirdiğimiz öte-imajların kendisini de öte imajlarla çevrelemiş bulunuyoruz.



Görsel 124. Mehmet Güzel Kayacan, 2018

Vitrin mankenleri üretim sürecimiz açısından önemli bir unsurdur. Bu cansız, tek düze, kalıpta şekillendirilmiş, seri-üretim bedenler, tıpkı 60'lar sinemasının zıtlıklar üzerinden göstermeyi hedeflediği zengin-fakir, köylü-şehirli, göç eden-yerli, emekçi-patron zıtlığında olduğu gibi, bir karşıtlığı duyumsatabilme amacını taşımaktadır. Yapıtımızdaki bedenler, cansız, tek düze, kontrol edilebilir, parçalanabilir ve kitle halinde yığılabılır olması nedeniyle önem taşımakta ve karşıt gruplardan bir tarafı temsil etmektedir. Karşıtlığı oluşturan diğer taraf ise burada izleyicidir. Çünkü izleyicinin, eserin etrafında dolaşması, eğilip kalkması, yapıtın içerisinde ve dışarısında olup bitenleri anlaması için hareket etmesi gerekmektedir. Ayrıca izleyici olarak her bedenın duyumsayışı farklı olacağından, her izleyicinin hareket biçimi de farklılaşacaktır. Bu noktada bizim için önemli olan, izleyicinin aktif hale getirilmesi olacaktır. İzleyici oluşturulan çadır-mekânın ve içindeki beden-kütlenin karşısında aktif hale geldiği ölçüde, beden-kütleye bir karşıtlık oluşturacaktır.

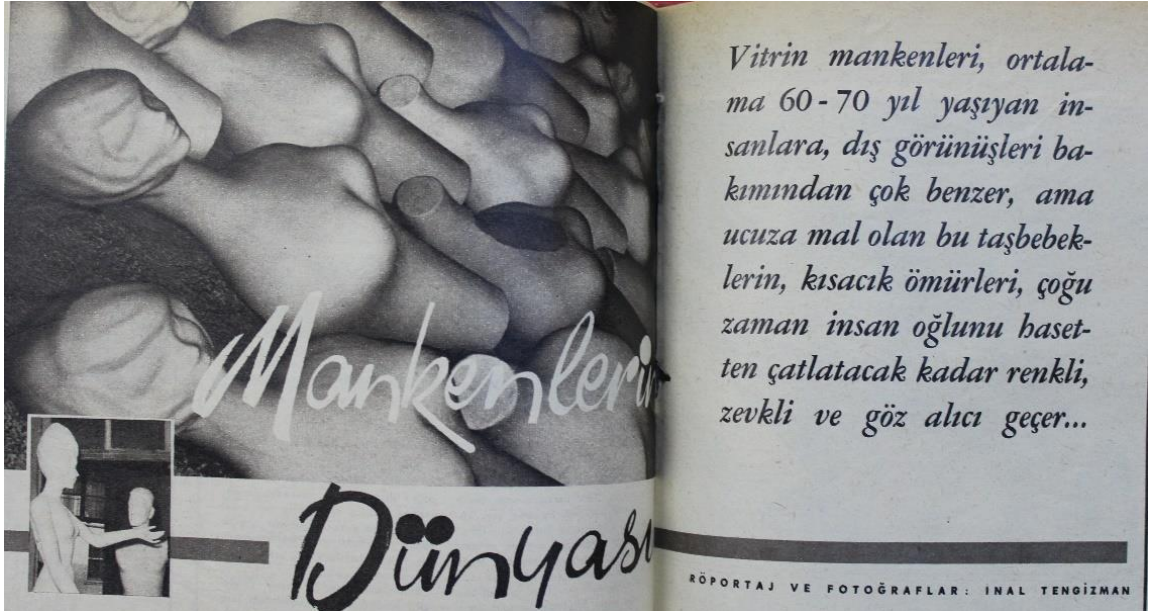
Vitrin mankenlerini malzeme olarak kullanmamızın bir diğer nedeni ise Hayat dergisinin içeriğinde “şu vitrinlerde hayran hayran seyrettiğimiz mankenler” (Görsel 125) ve “Mankenlerin Dünyası”(Görsel 126) adlı haberlerdir.



Bir manken imalâthesinde dev bir elin içinde bir avuç dolusu güzel: İşte vitrin mankenleri imalâtında güzel modellerin rolü!

**Ş u vitrinlerde
h ayran h ayran
seyrettiğimiz mankenler**

Görsel 125. *Hayat dergisi*, 1 Ekim 1964, s. 40



Vitrin mankenleri, ortalama 60-70 yıl yaşayan insanlara, dış görünüşleri bakımından çok benzer, ama ucuz mal olan bu taşbebeklerin, kısacık ömürleri, çoğu zaman insan oğlunu hasetten çatlatacak kadar renkli, zevkli ve göz alıcı geçer...

RÖPORTAJ VE FOTOĞRAFLAR: İNAL TENGİZMAN

Görsel 126. *Hayat dergisi*, 25 Nisan 1963, s.15

Dış görünüşleri bakımından insanlara çok benzeyen vitrin mankenlerinin, ortalama insan ömrüne nazaran kısacık olan ömürlerinin renkli, zevkli ve göz alıcı

geçtiği vurgulanmaktadır* (Görsel 112). Görsel 111’de ise vitrin mankeni imalatında güzel modellerin etkin rolleri vurgulanmaktadır. Bu imajlar bizim için üretici güçlerin gündelik hayatta insan bedenlerini vitrin mankeni olarak kullandığının bir ironisidir. Görsel 125’de arkada vitrin mankenlerinden oluşan bir yığın vardır. Canlı olan mankenin vitrin mankenlerinin arasında uzanıyor olması bizlere, adeta seyirlik olan vitrin mankeninin cansız olan değil de canlı olana dönüşmüş olduğunu duyumsatır. Bu düşünce biçiminden hareketle üretici güçlerin bizim canlı bedenlerimizi hareketsiz bir konuma yerleştirmeyi ve tam tersine metalara da bir canlılık katmayı arzuladıklarını öne sürebiliriz.

Daha önce belirttiğimiz gibi, üretici güçler kitlelerin eylemlerini kısıtlamayı arzulamaktadır. Üretici güçlerin, televizyonla, basılı yayınla, zaman geçirici, eğlendirici popüler kültür dergileriyle gerçekleştirmek istediği, kitlelerin zamanını ve eylemini kontrol altına almaktır. Buradan hareketle bu çalışmanın amacı, seyircinin eylemsizlik yerine, eserin etrafında dolanan, hareket eden aktif bedenler olmayı tercih edebilecekleri bir ortam yaratmaktır. Hayat dergisinin durağan fakat seyirlik imajlarının karşısına, bakışı hareketlendiren, durağanlığı reddeden bir akışı yerleştirmek ve bu akış içinde izleyicinin hareketini sağlamak yapının temel hedeflerindedir. Seyrin durağanlığını aşmak için, bakışın popüler olan imaja ve manipüle edilen arzuya sabitlenmesini engellemenin yararlı olacağını düşünmekteyiz. Buradan hareketle dış katmanın içerisine bakışın hareketliliğini kuracak çizgiler ve geçişler yerleştirmeyi yararlı gördük. İki katmandan oluşturulmuş olan çadır-mekânın şeffaf olması geçişleri ve “ötesi”ni görmeyi kolaylaştıracağı için tercih edilmiştir.

* Bu benzetme, derginin haber metninde yapılmıştır. Vitrin mankenlerinin insanlarla olan ilişkisini ortaya koymak ve yaratılmak istenen kadın imajının direk bir söylemi olduğunu düşündüğümüz için, cümle, bize göre önemli bir vurgu taşımaktadır.



Görsel 127. Mehmet Güzel Kayacan, ayrıntı, 2018.

İkinci bölümde tartıştığımız popüler kültür imajlarının bedenleri etkilemesi ve bu etkilerin bedenlerde izlerinin kalması yönündeki düşünce biçimini, oluşturduğumuz çift katmanlı mekân ile özdeşleştirmeye çalıştık. Popüler kültür imajlarının etki ettiği bu bedenler kendi coğrafyasında, kendi kültürü ve duygulanışlarıyla yaşamaktadır. Popüler kültürün etkili imajlarının getirdiği duygulanışlar Anadolu diye adlandırdığımız coğrafyaya eklenmektedir. Burada, var olan, aktarılan kültür yapısının üzerine eklenen bir kültürden söz edebiliriz. Cihat Burak'ın resimlerindeki mizahi söylem bu türden bir eklenmenin üzerine kurulmuştur aslında. Yeni kent kültürü ve popüler eğlence anlayışı mizahi bir dille görselleştirilir. Kanaatimizce buradan şu şekilde bir düşünce ortaya konabilir: Bütün bu popüler ve kültürel dönüşüm Anadolu diye adlandırdığımız coğrafyanın üzerine eklenmektedir. Dolayısıyla kendine has bir özellik eklenmekte, çok sesli, çok yönlü bir gündelik yaşam ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de 60'lı yıllar sinemasının göç olgusu üzerine bu kadar çok söz söylemesinin nedeni, eklenen bu gündelik yaşamları görmemizi sağlamaya çalışmasından dolayıdır denilebilir. Örneğin Gurbet Kuşları ve Bitmeyen Yol filmleri, kırsal kesimlerden şehre göç eden farklı karakterlerin, farklı biçimlerde şehre eklenmesini ve farklı yönlere savrulmasını, ya da eklenemeyip kaybolmasını göstermektedir.

Buradan şöyle bir düşünce biçimi oluşturulabilir: Anadolu, popüler kültürün dönüştürdüğü bir yaşam biçimine rağmen kendi kabuğunda kalmıştır. Bütün dönüşümlerini, kendi bedeninde farklı biçimlerde yaşamıştır. Gündelik yaşamı dönüştüren imajlardan farklı biçimlerde duygulanışlar yaşamış, farklı biçimlerde tepkiler vermiştir. Örneğin, popüler kültür imajlarının İran’da ya da Yunanistan’da (örnekler çoğaltılabilir) duygulanışlar yaratma biçimi ile Anadolu coğrafyasında oluşacak duygulanışlar arasında farklar oluşacak, her beden kendi konumu ölçüsünde etkilenecektir. Dini inançlar, kültürel kalıplar, ideolojik bakış açıları gibi farklılıklar bu etkileniş biçimlerindeki farklılığı zorunlu kılar.

Bu düşünce biçiminden yola çıkarak Anadolu’nun kalıplaşmış bazı kodlarından 1960’lı yıllarda çok uzaklaşılabildiği gözlenmemiştir. Bu nedenle, birbiri üzerine eklemlenen yapıtımızın formunun “Yörük Çadırı” formlarında olması çalışmamız için önemli bir söylem oluşturacağına inandık. Bizatihi yaşam pratiğim içerisinde yer alan “Yörük Çadırı”, ailemin ve benim yakın geçmişimde yer alması, hayvancılığın getirdiği bir yaşam biçimi olması nedeniyle ve Anadolu topraklarının vurgulanma ve bir kültürel öge temsili olması açılarından önem taşımaktadır.

Oluşturduğumuz yapının, dış çizgilerinin mimari açıdan Yörük Çadırı formunda olması, fakat kullanılan malzemenin ve dokunun uyum sağlamaması, dönüştürülmüş ve manipüle edilmiş Anadolu’nun gündelik yaşamını temsil ettiği gibi farklı okumalara da izin vermektedir. Bu farklı okumalara olanak sağlaması, izleyicinin fiziksel olarak aktif hale gelmesinin yanı sıra, zihinsel anlamda da aktif hale gelmesi anlamını taşımaktadır ki bu aktif hale geliş, yukarıda da açıkladığımız gibi yapıtımızın temel hedeflerindedir.

İçeride hapsedilmiş, yerde farklı biçimlerde konumlanmış bedenler bizce diğer bir taraftan coğrafya olarak Anadolu’da, gündelik yaşamda ise kentte; imajların bombardımanı ve kültürün baskısı arasında sıkışmış bedenleri, vitrinde yaşayanları¹ da işaretlemektedir.

¹ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, İstanbul, 2014



Görsel 128. Mehmet Güzel Kayacan, Ayrıntı, 2018

Duygulanışlar üzerinden incelediğimiz imaj kavramı neticesinde sanat pratiklerinin öte imaj üretimindeki rolü şüphesiz büyüktür. Ortaya koyduğumuz özgün eser ile çok sesli bir dil oluşturduğumuzu ve farklı duygulanışlara olanak tanıdığımızı belirtebiliriz. Öte-imaj üretiminde farklı duyumsamalara hitap edilmesi gerektiğine inanıyoruz ve bu nedenle, mekâna yayılan ve mekânın kendisini de işe dâhil eden, katmanlaşmış bir mekân yerleştirmesi sunmayı uygun gördük.

Türkiye’de 60’lı yıllarda üretilen sanat eserlerinin büyük kısmının toplumsal sorunlara değinmesi, dönemin toplumsal yapısının ve sanatın dilinin gelişmeye ve değışmeye başladığının bir göstergesidir. 60’lı yıllara kadar kalıplaşmış, usta çırak ilişkisi içinde devam eden sanat anlayışının yeni seslerle birlikte yıkılmaya başlaması dönemin önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Dönemin hâkim soyut anlayışının ötesine geçerek Anadolu’ya ve kimliğe yönelen bu sanatçıların 70’ler ve 80’ler sanatına önemli katkıları olmuştur.

Bahsi geçen sanatçıların dönemin popüler ve magazinsel yaşam biçimine meydan okuyan eserler ortaya koyabilmeleri sanatçının, manipüle edilen kitlelere şok etkisi yaratacak müdahalelerde bulunması, bize göre sanatın ehlileştirilememesine olanak sağlayan önemli bir etkidir. Sanatçı, üretici güçlerin imajlarını teşhir etme yoluyla gizlenmiş kodları çözen pratikler geliştirmelidir.

Ayrıca sanatın ve sanatçının kalıplaşmış, durağan bir sanat anlayışına karşı durmasının gerekliliğine inanıyoruz. Çünkü üretici güçler karşı ve aykırı olan sesleri ve bununla birlikte imajları hâkimiyeti altına almak istemektedir. Bu güçler, tıpkı Punk ve benzeri marjinal hareketlerin imajlarını dahi satılabilecek birer metaya dönüştürdükleri gibi, öte imajları da sisteme dahil edebilme gücüne sahiptirler. Bu nedenle sanatçının dilinin, çoksesliliğinin ve eleştirel tavrının sürekli gelişmesi ve değışmesi gerektiğine inanıyoruz.

SONUÇ

İncelenen dönem ve imajlar sonucunda Türkiye’de 60’lı yılların popüler kültürün ülkemize girişi ve yayılışı için bir dönüm noktası olduğu saptanmıştır. 50’li yıllarda başlayan ve önemli ekonomik ilişkilerin kurulduğu Türkiye- ABD ilişkisinin 60’lı yıllarda geri döndürülemez bir kültür endüstrisi ilişkisine dönüştüğü gözlenmiştir. Amerika’da 1900’lü yılların başlarında başlayan sanayi ve üretim çılgınlığı Birinci Dünya Savaşı’nın ardından patlama yaşamış, temel ihtiyaçlara göre satış anlayışının sonuna geldiğini anlayan üretici güçler, arzu ekonomilerine dayanan politikalar ortaya koymuşlardır. Reklamcılığı ve pazarlama sektörünü geliştiren bu politikalar sonucunda dünyaya bir Amerikan imajı hâkim olmuş ve tüketimin kültürel alt yapısı oluşturulmuştur. Bu gelişmeler ışığında Türkiye’ye giren tüketime yönelik imajlar, Türk toplumu üzerinde etkisi silinemeyecek izler bırakmıştır.

Ülkemize etkili bir şekilde giriş yapan tüketim kültürü, yanlış politikalar ve ekonomik yaklaşımlarla birlikte bütün toplumu etkilemiş, üst üste eklemlenen, çarpık bir kültür yapısı meydana getirmiştir. Popüler kültüre ait imajlar, Spinozist bir ifadeyle, Türk toplumu üzerinde kalıcı izler bırakmıştır. Tüketimin ayrılmaz bir parçası olacak toplumsal tipler yaratılmak istenmiş, bu yönde sürekli imaj bombardımanı gerçekleştirilmiştir. Modern gündelik yaşamda kullanılabilecek her türlü nesne, yaşam biçimi ve kültür öğeleri bu bombardımandan nasibini almıştır. Böylece bu çok yönlü imajlar ile modern bir yaşamın bütün manzarasının resmedilmesi, bu tez çalışmasının vardığı en önemli sonuçlardan birisi olmuştur. Modern gündelik yaşamda şehir yapılarının, sokakların ve yaşam alanlarının düzenlenmesine, metalaştırılmasına hitap eden gösteri dünyası, kitlelerin arzularını sürekli biçimlendirerek ve yönlendirerek kendi sonsuz varoluşunu güçlendirmektedir.

Bu tez çalışması ile vardığımız sonuçlardan bir diğeri de, modern yaşamın manzarasını çizen Hayat dergisinin bu manzarayı başarılı bir şekilde kitlelere kabul ettirmesidir. İncelediğimiz dönemde tohumlarının atıldığı ve gerçekleşmeye başlamış olan kültür endüstrisi, nüvelerini vermiştir ve günümüz Türkiye’si’nin gündelik yaşamı bu manzaraya ayak uydurarak en şiddetli dönemini yaşamaktadır.

Her ne kadar, 1960-70 yılları arasında öte imajlar üretilmiş ve sanat pratikleri bu anlayışını geliştirmiş olsa da, durumun yayılmasını, her alana sinmesini, yaşamlarımızı ele geçirmesini engelleyememiştir ya da zaten böyle bir iddiası yoktur. Sinemada, edebiyatta ve görsel sanatlarda oluşan çok sesliliğin dikkat çektiği elbette tartışılmaz bir gerçektir. 60'lı yıllarda sanatın ürettiği öte-imajlar, hem dönemin sanat ortamını şekillendirmiş hem de 70'li ve 80'li yıllardaki sanat ortamının oluşmasını sağlamıştır.

Çalışmamızda edindiğimiz diğer bir sonuç ise, 60'ların sorunlarını, dönemin içinde bulunduğu durumu net bir şekilde anlamak sadece dönemin tarihini gözden geçirmekle mümkün değildir: Çoklu bir okuma yapmak, sosyal, politik, sanatsal, toplumsal bakış açılarını gözden geçirmekle ve bu alanlarda edinilen bulguları kıyaslayarak mümkün olabilir. Sanatın bu anlamda başat bir rol oynadığı, mevcut durumun ötesini görebilen ve kitlelere “başka bir dünya mümkün” diyebilen bir etki gücü olduğu edindiğimiz önemli sonuçlardandır. Çünkü çalışmamız kapsamında gördük ki, dönemin var olan imajlarına karşın, yegâne öte-imaj üreticisi sanatın ta kendisidir.

Gündelik hayat, üretici güçlerin sürekli müdahale ettiği bir uzama dönüşmüştür. Üretici güçler kendisine tehdit olarak gördüğü imajları kendi hareket ve arzularına göre yeniden şekillendirme ve kendi çarkı içine dâhil etme eğilimindedir ve bu nedenle, öte imajları ticari bir ürüne çevirmek için yeniden üretir. Bu noktada zayıf olan tarafın -tüketime zorlanan, sürekli müdahalelere maruz kalan bizlerin- daha fazla hayal gücüne sahip olması, daha fazla taktiksel eylemlerde bulunması gerekmektedir. Böylesi bir davranış biçimi beklenmeyi ortaya koymak, ön görülmeveni uygulamak olacağı için aslında bir anlamda güçlüyü oyuna getirmek, sistemin açıklıklarından yararlanmaktır.

Üretici güçler bütün direnişleri, öte imajları medya aracılığı ile kaydeder, onu çokça göz önüne getirerek sıradanlaştırır, ehlileştirir, normalleştirir, kimi zaman da sansür yoluyla ya da dikkati dağıtarak gözlerden uzaklaştırır. Buradan hareketle sanat eserinin ve sanat pratiğinin bu türden sıradanlaştırmalara izin vermemesi gerekmektedir. Hareketin, temsilin ve düşünce biçiminin kodlanamaz, hapsedilemez olması öte imajların sahip olması gerektiği bir özelliktir. Eğer bunu gerçekleştiremezse “o anlık” bir öte imaj olmaktan ileriye gidemez ki bu da gerçek anlamıyla bir öte-imaj olmadığını gösterir.

KAYNAKÇA

1. Arslan, Y., *Defterler 1965-1994*, Dost Galeri New, 1996, Ankara.
2. Artun, A., *Tiraje 'yle Söyleşi: Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok*, 2014, (Çevrimiçi) <http://www.e-skop.com/skopbulten/tirajeyle-soylesi-desen-bir-butun-onesi-sonrasi-yok/2101>, 26 Nisan 2018.
3. Avcı, Z., *A'dan Z'ye Abidin Dino*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
4. Baker, U., *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, Birikim Kitapları, İstanbul, 2015.
5. Behçetoğulları, B., *“Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi”*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2002.
6. Benjamin, W., *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, 1995.
7. Bergson, H., *Madde ve Bellek*, Dost Kitapevi, Çev. Işık Ergüden, Ankara, 2007.
8. Berksoy, S. *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
9. Brehm, M., *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
10. Curtis, A. *“The Century of The Self”*, İngiltere, 2002.
11. Deleuze, G., *Spinoza Üzerine On Bir Ders*, Çev. Ulus Baker, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
12. Deleuze, G., *Spinoza: Pratik Felsefe*, Çev.: Ulus Baker, Alber Nahum, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005.
13. Deleuze, G. ve Guattari, F., *Anti-Ödipus*, Çev. Fahrettin Ege vd., Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012.
14. Dino, A., *El*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003.
15. Edgü, F., *Arslan*, Ada Yayınları, İstanbul, 1982.
16. Ergüven, M., *Neşet Günel*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1996.
17. Gürbilek, N. *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.
18. Gürdaş, B., “1960’larda Türkiye’de Sanatta Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları”, Hacette Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, C: 31, No: 1, 2014.
19. Kahraman, H. B., *Türkiye’de Çağdaş Sanat*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2013.
20. Karaesmen, E. *Çağının tanığı Bir Koca Adam*, (Çevrimiçi) <http://www.nuriiyem.com/tr/yazi/caginin-tanigi-bir-koca-adam/>, (25 Mayıs 2018).
21. Kaynar, M.K., *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015
22. Kaynar, M.K., *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.
23. Oral, M., *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, Espas Yayınları, İstanbul, 2011.

24. Öztürk, D., *Susuz Yaz: İtaatkâr Toprak, Asi Su*, 2015, (Çevrimiçi)
<http://www.cinerituel.com/2015/11/susuz-yaz-1964-itaatkar-toprak-asi-su.html>,
(16 Mayıs 2018).
25. Nietzsche, F., *Güç İstenci*, Say Yayınları, Çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul, 2010.
26. Nietzsche, F., *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Tutku Yayınevi, Ankara, 2016
27. Sabuncuoğlu, B. *Popüler Kültür ve Hayat Mecmuası*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2016
28. Sapçı, H. Işıl., “*Bizans’tan Osmanlı’ya Şenlikler, Törenler ve Cihat Burak Resmine Yansımaları*”, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014.
29. Simmel, G., *Modern Kültürde Çatışma*, Çev. Tanıl Bora, Vd., İletişim Yayınları, İstanbul, 2003
30. Spinoza, B., *Etika*, Dost Kitabevi Yayınları, Çev. Hilmi Ziya Ülken, Ankara, 2006
31. Virilio, P., *Enformasyon Bombası*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
32. Zabunyan, E., *Sarkis*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010

