

**OSMANLI'DA EV İÇİ HİZMETİ KÖLELİĞİNİN TÜRK FİLM VE TELEVİZYON
YAPIMLARINDAKİ YANSIMASI: KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR YAKLAŞIMI
ÇERÇEVESİNDE ARAP BACI ÖRNEĞİ**

Tayfun DALKILIÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Erol Nezih ORHON**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Temmuz 2018**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

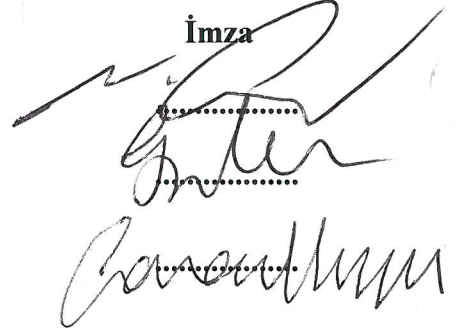
Tayfun DALKILIÇ'ın "Osmanlı'da Ev İçi Hizmeti Köleliğinin Türk Film ve Televizyon Yapımlarında Yansıması: Kültürel Çalışmalar Yaklaşımı Çerçevesinde Arap Bacı Örneği" başlıklı tezi 02 Temmuz 2018 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.E.Nezih ORHON

Üye : Doç.Dr.Gülin TEREK

Üye : Dr.Öğr.Üyesi Canan ULUYAĞCI

İmza



Prof.Dr.Emel ŞIKLAR
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ÖZET

OSMANLI'DA EV İÇİ HİZMETİ KÖLELİĞİNİN TÜRK FİLM VE TELEVİZYON YAPIMLARINDAKİ YANSIMASI: KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR YAKLAŞIMI ÇERÇEVESİNDE ARAP BACI ÖRNEĞİ

Tayfun DALKILIÇ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2018

Danışman: Prof. Dr. Erol Nezih Orhon

Dünya üzerindeki bir çok uygarlık gibi kölelik kurumu Osmanlı İmparatorluğu'nda da var olmuştur. Özellikle 19. Yy'da Osmanlı'nın en çok talep ettiği köleler ev içi hizmetinde kullanılan Afrikalı kadın kölelerdir. Köleliğin kaldırılmasından sonra da bu hizmetçiler çalıştıkları evlerde, konaklarda bacı, dadı, lala, kalfa gibi isimlerle kalarak, varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu durum yazılı ve görsel sanatımızda siyahi ırka yönelik temsillerin “Arap bacı” figürüne sıklıkla yer vermesinin nedenidir. Irksal farklılığı ve kölelik pratiklerini birleştiren bu figür, coğrafyamızda ırksal farklılığın temsili konusunun incelenmesinde önem kazanmaktadır.

Bu çalışmada, öncelikle Osmanlı'da köleliğin kısa tarihine değinilerek, konunun sanat ve medya alanındaki yansımalarından söz edilmiştir. Sonrasında ırk, farklılık ve temsil konularındaki çalışmaların önemli yer kapladığı kültürel çalışmalar ve Stuart Hall'un çalışmaları özetlenmiştir. Çalışmada, Arap bacı tiplmesiyle bilinen Dursune Şirin ve Tevfik Gelenbe'nin yer aldığı 41 adet sinema filmi ve 26 bölümlük televizyon dizisi örneklem olarak seçilmiş, oluşturulan araştırma soruları çerçevesinde öykü analizi ve söylem analizi kullanılarak incelenmiştir. Çalışmanın amacı, film ve televizyon yapımlarındaki Arap bacı figürünü kültürel bir metin olarak çok yönlü bir şekilde ele almak, temsil, ırk ve farklılık temaları çerçevesinde konuya ilişkin nitel bir tartışma üretmektir.

Anahtar Sözcükler: Türk sineması, Arap bacı, Kölelik, Temsil, Irk.

ABSTRACT

THE REFLECTION OF HOUSE SLAVERY IN OTTOMAN EMPIRE ON THE TURKISH FILM AND TELEVISION PRODUCTIONS: AN ANALYSIS OF THE “MAMMY” FIGURE THROUGH CULTURAL STUDIES PARADIGM

Tayfun DALKILIÇ

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, June 2018

Supervisor: Proffesor Dr. Erol Nezih Orhon

Like many civilizations, slavery has also existed in Ottoman Empire. Especially in the 19th century, the slaves that Ottomans demanded the most were African women used for house slavery. After the abolition of slavery, these servants continued to stay in the houses they served with similar tasks and names. This is the reason why “mammy” figure is used so often in the representation of racial difference in Turkish literature and visual arts. Mammy figure, which combines racial difference and slavery practices, gains importance in the study of the representation of racial difference in Turkish culture.

In this study, first, a brief history of the Ottoman slavery and reflections of slavery on the field of art and media are mentioned. Then, the literature on cultural studies and Stuart Hall’s work on representation, racial difference and otherness are summarized. During the sampling process, 41 Turkish films and 26 episodes of a television show in which Dursune Şirin and Tevfik Gelenbe, two actors who played “Mammy” roles the most times, are selected and analyzed using research questions with narrative analysis and discourse analysis methods. The purpose of this study is to analyze the “mammy” figure in Turkish film and television productions as a socially structured cultural text and also produce a qualitative discussion of the issue within the context of representation, race and difference.

Keywords: Turkish Cinema, Mammy, Slavery, Representation, Race.

04/07/2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm 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 Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Tayfun Dalkılıç

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar DİZİNİ.....	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
KISALTMALAR DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	1
1.2. Osmanlı'da Kölelik	3
1.2.1. İslamiyet'te kölelik	3
1.2.2. 19. yy'da Osmanlı'da kölelik uygulamaları ve kölelik anlayışı	5
1.2.3. 20. yy'da köleliğin durumu ve değişimi	8
1.3. Kültürel Çalışmalar	10
1.3.1. Kültürel çalışmaların gelişimi ve temel tezi	10
1.3.2. Temsil, ırk, farklılık ve Stuart Hall	14
1.3.3. Kültürel çalışmalar, sinema ve televizyon ilişkisi	16
1.4. Türk Sanatı ve Medyası'nda Köleliğin Yansımaları	18
1.4.1. Karagöz oyunu	18
1.4.2. Edebiyat	20
1.4.3. Türk sinema ve televizyon yapımları	22
1.5. Amaç	23
1.6. Önem	24
1.7. Varsayımlar	24
1.8. Sınırlılıklar	24
1.9. Tanımlar	25

2. YÖNTEM	26
3. BULGULAR VE YORUM.....	29
3.1. Teknik ve Anlam.....	29
3.1.1. Kişilik özellikleri ve kişilerarası ilişkiler	29
3.1.1.1. Sinema	29
3.1.1.2. Televizyon	35
3.1.2. Arap bacının filmin anlatı yapısı içindeki yeri	38
3.1.2.1. Sinema	38
3.1.2.2. Televizyon	40
3.2. Kültürel Kodlar ve Anlam	42
3.2.1. Yapımların üretildiği dönemin kültürü	42
3.2.1.1. Sinema	42
3.2.1.2. Televizyon	45
3.2.2. Arap bacı ve farklılığın temsili	47
3.2.2.1. Sinema	47
3.2.2.2. Televizyon	57
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	62
4.1. Sonuç	62
4.2. Öneriler	64
KAYNAKÇA	66
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 2.1. Çalışmada incelenen sinema filmleri ve yönetmenleri	28
Tablo 3.1. Arap Bacı'nın sinema filmlerindeki kişilik özellikleri	29
Tablo 3.2. Dursune Şirin'in Arap Bacı rolünde yer aldığı filmler	32
Tablo 3.3. Nurcihan Kalfa'nın kişilik özellikleri	36
Tablo 3.4. Arap Bacı'nın incelenen sinema filmlerindeki temsilini şekillendiren ikili karşıtlıklar	48
Tablo 3.5. Sinema filmlerinde Arap Bacı'nın ırksal farklılığına yönelik kullanılan seslenişler	51
Tablo 3.5. “Uğurlugiller” (1988) dizisinde Arap Bacı'nın temsilini şekillendiren ikili karşıtlıklar	58

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1.1. Karagöz oyununda kullanılan Arap Bacı figürü.....	19
Görsel 1.2. Arap Halayık	19
Görsel 3.1. “Üç Garipler” (1957) filminin jeneriğinden bir kare.....	54
Görsel 3.2. “Belalı Torun” (1962) filminin jeneğinden bir kare	54
Görsel 3.3. “Tatlı Bela” (1961) filminin jeneriğinden bir kare.....	54
Görsel 3.4. “Erkek Fatma Evleniyor” (1963) filminin jeneriğinden bir kare	55
Görsel 3.5. “Biz de Arkadaş mıyız” (1962) filminde Necdet, dadı kılığında	55
Görsel 3.6. “Fıstık Gibi Maşallah” (1964) filminde Necdet Tosun Arap bacı rolünde	56
Görsel 3.7. “Rüzgar Gibi Geçti” (1939) filminden bir kare. Vivien Leigh ve Hattie McDaniel Scarlett ve Mammy rollerinde	56
Görsel 3.8. “Daima Kalbimdesin” (1962) filminden bir kare. Belgin Doruk ve Dursune Şirin Handan ve dadı rollerinde	57

KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz : Bakınız

çev : Çeviren

Ed : Editör

s : Sayfa

vb : Ve benzeri

yy: Yüzyıl

1. GİRİŞ

1.1. Sorun

Kölelik, dünya üzerindeki çok sayıda toplumda var olmuş, kimilerinde ise halen izlerine rastlayabileceğimiz bir olgudur. Temel olarak “bir insanın emri altında bulunan, özgür olmayan kimse” anlamına gelmektedir (http-1). Eski dönemlerden beri varlığı bilinen kölelik müessesesi, hem İslam coğrafyasında, takiben de Osmanlı’da varlığını sürdürmüştür. 19. yüzyıl’da Osmanlı’da en çok ihtiyaç duyulan köleler ev içi hizmetlerinde kullanılmak üzere Afrika’dan getirilen kadın kölelerdir (Toledano, 1994, s.7). Köleliğin kaldırılmasıyla bu hizmetçiler dış dünyada savunmasız kalabileceklerinden evlerinden kopamamış ve eskinin izleri olarak dadı, kalfa, bacı, lala gibi isimlerle ömürlerinin sonuna kadar buralarda yaşamaya devam etmişlerdir (Şen, 2007, s.200). Dolayısıyla, Türkiye coğrafyasında siyahiler özelindeki ırk algısının tarihsel süreç içerisinde kölelik kurumunun etkisiyle şekillendiği anlaşılmaktadır.

Türk edebiyatında, gölge oyununda, sinema ve televizyon yapımlarında işlenen “Arap Bacı” tipi, yukarıda bahsedilen tarihsel sürecin bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda arap bacı, farklılığın temsili ve ırk algısının inşasının incelenmesinde önemli bir figürdür. Kültürel çalışmalar alanının önemli isimlerinden Hall’a göre (2002, s.239), bir kültürde farklılığın temsili belli figür ve karakterler üzerinden gerçekleştirilir ve arşivlenir. Oluşan bu arşiv, benzer farklılığa sahip kişilerin oluşturduğu gruba atfedilerek klişeleştirilebilir. Hall (2002, s.257), klişeleştirmenin, ırkın temsilinde önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Ayrıca, “klişeleştirme genellikle büyük güç eşitsizliklerinin olduğu yerlerde gerçekleşmektedir (Hall, 2002, s.258)”. Kölelik, bir insanın başka birinin malı sayılması durumudur ve bu, Şen’e göre (2007, s.1) ancak kişi “o toplumun diğer kesimine göre hem sosyal hem ekonomik olarak daha aşağı bir seviyede” ise mümkündür. Bu durum, kölelik müessesesinin pratikleriyle şekillenen Arap Bacı figürünün, ırksal farklılığı ne şekilde temsil ettiği ve arşivlediği sorusunu akla getirmektedir.

Ayrıca, toplumdaki ortak düşünce ve izlenimlerin oluşmasında sinema ve televizyon önemli bir yere sahiptir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda sinema ve televizyon yapımlarında temsil konusu önem kazanmaktadır. Bunun yanında kültürel çalışmalar, kültürün ve ürünlerinin nasıl düşünülmesi gerektiği üzerine bir bağlam

yaratarak, popüler kültürü de kapsayacak şekilde tüm kültür ürünlerini bir metin olarak ele almakta ve politika, ideoloji, eğlence, din, tarih gibi öğelerden oluşan kültür ağının içine yerleştirerek inceleme imkanı sunmaktadır (Kolker, 2009). Bu bağlamda kültürel çalışmalar ırk, farklılık ve temsil konularını birlikte ele alan bu çalışma için uygun bir çerçeve oluşturmaktadır.

Kültürel çalışmalar yaklaşımı ve Stuart Hall'un temsil, ırk ve farklılığa yönelik görüşleri çerçevesinde, film ve televizyon yapımlarında "Arap Bacı" figürünün temsilini araştıran bu çalışma, Türk sinemasında Arap Bacı tiplmesi ile tanınan Dursune Şirin'in bacı, kalfa, dadı rolleriyle yer aldığı 42 adet sinema filmi ile 1988 yılında TRT'de yayınlanan ve Tevfik Gelenbe'nin Nurchan Kalfa rolünü canlandırdığı "Uğurlugiller" (1988) dizisinin TRT'nin resmi arşiv sitesi olan trtarsiv.com üzerinden erişilebilen 26 bölümü örneklem olarak alınmıştır. Literatüre göre, Dursune Şirin ve Tevfik Gelenbe, sinema ve televizyon yapımlarında Arap Bacı tipi ile en fazla sayıda yapımda yer almış iki isimdir. Örneklem seçilirken bu durum göz önünde bulundurulmuştur. Bu filmler kültürel çalışmalar alanındaki literatürden faydalanılarak oluşturulmuş araştırma soruları çerçevesinde ele alınarak incelenmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde Osmanlı'da kölelik kurumunun yerine ilişkin literatür özetlenmekte, köleliğin Türk sanatının farklı alanlarındaki temsillerine değinilmektedir. Yine ilk bölümde kültürel çalışmalar yaklaşımı ve bu yaklaşımın önemli isimlerinden Stuart Hall'un temsil, farklılık ve ırka yönelik çalışmaları özetlenmektedir. Çalışmanın araştırma soruları bu literatür kapsamında şekillendiğinden kültürel çalışmalar yaklaşımının özetlenmesi gerekli görülmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise araştırma modeli, evren ve örnekleme ilişkin bilgi verilmektedir. Bu bölümde, çalışma kapsamında yapılacak analizlerde verilerin ne şekilde toplanacağı, filmler incelenirken hangi sorulara yanıt aranacağı açıklanmaktadır.

Üçüncü bölümde, incelenen filmler ve televizyon dizisinden elde edilen bulgular teknik ve kültürel kodların anlam ile ilişkisi ve Stuart Hall'un temsil, ırk ve farklılığa yönelik görüşleri bağlamında yorumlanmaktadır.

Yukarıdaki aşamalardan geçerek sonuçlandırılan bu çalışmanın amacı, ele alınan film ve televizyon yapımlarındaki Arap Bacı figürünü kültürel olarak inşa edilmiş bir

metin olarak çok yönlü bir şekilde ele almak, oluşturulan araştırma soruları bağlamında konuya ilişkin niteliksel bir tartışma üretmektir.

1.2. Osmanlı’da Kölelik

Kölelik dünya üzerindeki birçok medeniyette ve coğrafyada var olmuş bir olgudur. Osmanlı’da köleliğin var olması bu sebeple ayrıcalıklı bir durum olarak görülmemektedir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, Osmanlı Devleti’nde kölelik anlayışı Avrupa ve Amerika’daki kölelik anlayışından oldukça farklıdır. Kaynaklar, Osmanlı’daki kölelik uygulamalarının ve anlayışının öldürme, şiddet, aşağılama boyutlarına varmadığı konusunda birleşmektedirler (Şen, 2007; Engin, 1998; Erdem, 2004; Toledano, 1994). Ancak kölelik kurumu nihayetinde eşitsizlik üzerine kurulmuş bir sistemdir ve sosyal yaşamda belli ayrımların, farklılıkların oluşmasına yol açmıştır. Bu bölümde öncelikle Osmanlı’nın köleliğe bakışını önemli ölçüde etkileyen İslamiyet inancı ele alınmakta, daha sonra kölelik kurumunun 19. ve 20. yüzyıllardaki gelişimine dair öne çıkan konulara değinilmektedir.

1.2.1. İslamiyet’te kölelik

Kölelik, basitçe “bir insanın emri altında bulunan, özgür olmayan kimse (http-1)” anlamına gelmektedir. “Bu mefhumu ifade eden Arapça’daki “abd” kelimesi , Sami menşeli olduğu için İbrani ve diğer akraba dillerde de görülmektedir. Arapçada bazı mana farklılıklarıyla birlikte rakik, rakabe, kın, memluk, vasif, milk-i yemin ve sadece kadın köle manasında cariyeye, eme kelimeleriyle de ifade edilmiştir (Engin, 1998, s.3)”.

“İslamiyet realist bir görüşle, savaşı ve bunun tabii neticesi olarak kölelik müessesesini caiz görmüştür (Engin, 1998, s.22)”. “Bütün Müslüman toplumlarda halktan kişiler köle sahibi olabiliyor, pek çoğunda köleler asker ve idareci ihtiyacını karşılıyor, bir bölümünde ise yönetici sınıf esasen kölelerden oluşuyordu (Erdem, 2004, s.14)”.

Ayrıca Kur’an’daki “... Allah’ın sana ganimet olarak verdiği ve elinin altında bulunan (cariye)leri... (Kur’an, el-Ahzab, 33/50)”, “Köle azat etmek (Kur’an, el-Beled, 90/13)”, “... buyuruk altında bulunan köle ve esirlere... (Kur’an el-Bakara, 2/177)”, “... bir mü’min köleyi azat etmek... (Kur’an, en-Nisa, 4/92)”, “...bir köle azat etmek... (Kur’an, el-Maide, 5/89)”, “bir köleyi hürriyete kavuşturmak (Kur’an, el-Mücadele, 58/3)” meallerindeki ayetler de

İslamiyet'te köleliğin meşruiyetinin Kur'an'dan delillerindendir (aktaran Engin, 1998, s. 22-23).

İslamiyet'in ortaya çıktığı dönemde Arabistan'da kölelik son derece yaygın bir durumdadır. Ayrıca sosyal olarak köleler ve hürler kesin çizgilerle ayrılmışlardır. Üçüncü kişiler başkasının kölesine haksız eylemlerde bulunamazken, sahibi kölesi üzerinde tam yetkiye sahiptir. Bu dönemdeki kölelerin çoğunu Afrikalı siyahi köleler oluşturduğu bilinirken geldikleri yerleri kesin olarak söylemek mümkün değildir ancak kıtlıktan dolayı ailelerinin çocuklarını satmasıyla veya el değiştirerek Mekke'ye kadar ulaşan esirler olduğunu söylemek mümkündür. Hz. Peygamberin müezzini Bilal-i Habeşi de bahsi geçen Afrikalı kölelerden biridir (Aydın ve Hamidullah, 2002, s.238).

Şen'e (2007, s.7) göre, İslamiyet'in ortaya çıktığı dönemde Arabistan'da ve diğer dünya ülkelerinde savaştan esir alınarak, hür olsalar dahi zulümle gasp edilerek ve satılarak, ne zaman köle olduğu bilinmeyip köle bir soydan gelerek köle olanlar bulunmaktaydı. "İslam'ın ilk dönemlerinde kölelerin çoğu muzaffer İslam ordularınca ele geçirilen savaş esirleriydi (Toledano, 1994, s.6)". Savaşlarda kadınların ve henüz ergenliğe ermemiş çocukların öldürülmesi İslam dinince yasaklanmıştı. Ancak esirlere ne yapılacağıyla ilgili son sözü imamın söyleyeceğine dair hadisler de bulunmaktadır. İslam hukukçuları bu konu ile ilgili ayrılığa düşseler de esirler ihtimal dahilinde öldürülebilir, esir veya malla değiştirilebilir, köle yapılabilir veya karşılıksız serbest bırakılabilirlerdi (Engin, 1994, s.23-24). Aydın ve Hamidullah'a (2002, s.238) göre İslam dini her şeyden önce köleliği yalnız savaş esirlerine münhasır kılmış, diğer kaynaklara izin vermemiştir.

Fakat İslam hukukunda köleliğin kaynağı sadece savaşlar veya bir köleden doğmuş olmak değildir. Nitekim hicretin 7. yılında "Kıptiler'in büyük reisi" Mukavkıs'ın Hz. Muhammed'e gönderdiği hediyeler arasında bulunan iki kadın köle veya dört köleden Maria isimlisini Hz. Muhammed kendine alıkoymuş, diğeri (veya diğerlerini) sahabilerinden bazılarına hediye etmiştir. Bu olay, gayr-ı müslimler tarafından köle olarak hediye edilen kişilerin, hür olsalar bile Müslümanlar tarafından köle statüsünde istihdam edilmelerine delildir (Engin, 1998, s.28)

"Ayrıca bir kölenin Müslümanlığı kabulü onun azat edilmesini gerektirmiyordu. İthal edilen kölelerin çoğu, sahiplerinin dinini kabul ettikleri için İslam topraklarındaki kölelerin büyük çoğunluğunun aslında müslüman olduğu görülmekteydi (Toledano, 1994, s.6)". "Şeriat ilkelerine göre anne ve babası köle olan çocuklar ebeveynlerinin statüsünü miras almaktaydı. İslamiyete geçmek bile ne ebeveynleri ne de çocukları hür kılmaya yetiyordu (Erdem, 2004, s.18)".

Ayrıca kaynaklar İslam ülkelerinde kölelerin kullanım alanlarının cinsiyete göre değiştiği konusunda birleşmektedirler. Buna göre kadın köleler hemen daima ev içi hizmette, (dadılık, aşçılık, hizmetçilik vb.) kullanılırken erkek köleler de efendileriyle birlikte onlara yardımcı olmak amaçlı genellikle dışarıda çalışmışlar veya asker olarak orduda yer almışlardır. İslam dünyasındaki kölelik uygulamaları çok farklı kölelik biçimleri oluşturmuştur (Engin, 1998, s.30).

Hem din, hem de devlet işleriyle uğraşan halifelerin hizmetindeki bir köle, azatlandıktan sonra oldukça yüksek mevkilere çıkabilmiştir. Bu uygulamanın bir sonucu olarak köle askerlik, yalnızca İslam dünyasında askerlik kurumunun en üst düzeyini oluşturmuştur. Aynı ilkelere dayanarak, Arap efendilerin köleleri de askere alınmıştır. Sonraki yıllarda kölelerin doğrudan doğruya asker olarak yetiştirilmeleri kararlaştırılırken, IX. yüzyılın ortasında Müslüman olmayan genç kölelere hem askerlik hem de dini eğitim verilmesi, İslam dünyasına özgü bir askeri politika olmuştur (Şen, 2007, s.7).

Aydın ve Hamidullah (2002, s.38), İslamiyet'in ortaya çıktığı dönemde sosyal hayatın bir parçası haline gelmiş olan kölelik kurumunu tek taraflı ve aniden ortadan kaldırmak yerine etkilerini azaltıp zaman içerisinde ortadan kalkmasına imkan sağlama yoluna gittiğine değinmektedirler. Bu anlamda kaynaklar İslamiyet'in kölelere iyi davranılmasını öğütlediği konusunda birleşmektedirler. Kur'an-ı Kerim'de kölelere iyi davranılması sık sık öğütlenmiş ve aile fertleri ile birlikte anılmışlardır (en-Nisa, 4/36).

Ayrıca kölelerle evlenmenin teşvik edilmesi kölelere karşı kötü muamelenin yasaklanıp onlara iyi davranmanın dini ve hukuki bir sorumluluk haline getirilmesi İslamiyet'in kölelere insanca yaklaşmayı öğütlediğinin göstergesi olarak kabul edilebilirler (Aydın ve Hamidullah, 2002, s.239).

1.2.2. 19. yy'da Osmanlı'da kölelik uygulamaları ve kölelik anlayışı

Toledano (1994) Osmanlı'da kölelik kurumunun 19. yüzyıl'ın sonlarına kadar devam ettiğini kabul eder. Osmanlı'nın kuruluşundan sonra devletin genişleme politikası çerçevesinde yapılan akınlar sonucu elde edilen ganimetler arasında savaş esirleri de önemli miktarda artmıştır. Bunun sonucu olarak Osmanlı bu esirlerin bir kısmını saray ve devlet hizmetleri için kullanırken bir kısmını da esir pazarlarına çıkarmıştır. Bu durum imparatorluğun farklı merkezlerinde esir pazarlarının kurulması sonucunu doğurmuştur (Parlatır, 1987, s.417).

Osmanlı devleti İslamiyetteki kölelik anlayışın birçok yönünü miras almıştır. Kölelik kurumu da şeriat kuralları çerçevesinde düzenlenmiştir (Toledano, 1994; Erdem,

2004, s.10). Osmanlı'da ulema sınıfı mensupları dışındaki bütün devlet görevlileri padişahın kulları sayılmaktadır. Zaman içerisinde “kul” tanımı hür olarak doğmuş müslüman devlet görevlileri için de kullanılmaya başlanmıştır (Erdem, 2004, s.20). Ayrıca yeniçeri ocağının acemi oğlan ihtiyacını karşılamak amacıyla şeriatı aykırı olarak görülen devşirme sistemini de uygulayarak İslamiyet'in klasik askeri ve ordu düzenini geliştirmişlerdir (Erdem, 2004, s.14). Bunun yanı sıra cariyelerin ev içi hizmette sıklıkla kullanımı da söz konusudur. Bunların ışığında düşünülürse Osmanlı'da kölelik kurumunun kültürün içine yerleşmiş ve sosyal hayatın bir parçası haline gelmiş olduğundan bahsetmek mümkündür. Kölelik kurumunun hem sosyal hem idari ilişkilerin yapısına bu denli sinmiş olması, köleliğin Osmanlı'da işlerin yürütülme biçiminin bir parçası haline gelmesini sağlamıştır (Erdem, 2004, s.7).

Hemen tüm kaynaklarda aynı olmasına karşın Toledano'nun sınıflandırmasını kullanmak gerekirse, 19. yüzyıl'da Osmanlı'da köle ediniminin üç yolu vardır. Bunlar; savaşta tutsak alma yoluyla edinme, akınlar ve kaçırma yoluyla edinme ve satın alma yoluyla edinmedir. Hem Osmanlı'nın hem de ülkelerin kendi aralarında yaptığı savaşlar sonucu ele geçirilen esirler köle olarak satılma, bu yetersiz kaldığında köle akınları düzenlenmekteydi. Akınlar genellikle Osmanlı tebaasından Suriyeli, Mısırlı ve Kuzey Sudanlı tüccarlar tarafından yönetilmiştir. Son olarak, bu yöntemlerin dışında özellikle Afrika'da yoksulluğun ve kıtlığın fazla oluşu ailelerin çocuklarını tahıl karşılığında satmasına sebep olmuştur. Kendi yaşam koşullarını iyileştirmek için rızası ile köle olmayı veya çocuklarını satmayı kabul eden kişilere de rastlanmaktadır. Ailelerinin onayı ile satılan kızlar kendilerini büyük fırsatların beklediğini düşünerek İstanbul haremlerine gönderilmişlerdir (Toledano,1994:13-16).

“Birçok durumda ilgili tüm taraflar (esir kızın kendisi de dahil olmak üzere) satışın gerçekleşmesini istiyorlardı. Dul kalmış annesinin küçük yaşta sattığı, yüksek sınıfa mensup İstanbullu bir hanımın söylediğine göre: “Bir gün annem, yüzünde mutlu bir ifadeyle yanıma geldi ve bana dedi ki: ‘Çocuklarım, babanız Peygamber'in şefaatine nail oldu galiba. Şimdi bize mucizevi bir yardım geliyor. Zengin bir hanım altı yedi küçük cariye satın almak istiyor. Siz üç küçük kızı satacağım ve kazandığım parayla dağlara geri dönüp erkek kardeşlerinizi şehir fareleri gibi değil, gerçek Rumelililer olarak büyüteceğim.’ Hepimiz çok mutlu olduk... (Toledano, 1994, s.16)”.

Kaynaklara göre köleler yaygın olarak ev içi hizmetlerinde kullanılmıştır. Ayrıca “19. yüzyıl'da Osmanlı'da en çok ihtiyaç duyulan köleler ev içi hizmetlerinde kullanılmak üzere Afrika'dan getirilen kadın kölelerdir (Toledano, 1994, s.7)”. Osmanlı

topraklarına iki ana bölgeden köle getirildiği söylenebilir. “Zenci köleler, başlıca ev kullanımı için, Mısır ve Kuzey Afrika’daki Osmanlı eyaletleri yoluyla Sudan’dan ve Sahra-altı bölgelerden ithal edilirdi. Etiyopyalı köleler, Habeş eyaletinden Hicaz ve Mısır yoluyla gelirlerdi. Doğu vilayetleri ise Basra körfezi ve Irak yoluyla Doğu Afrika’dan beslenmekteydi. Hem ev hizmeti hem askeri kullanım için beyaz kölelerin çoğu, Karadeniz’in doğu ve kuzey kıyılarına komşu bölgelerden ithal edilmekteydi (Toledano, 1994, s.7)”. “Osmanlılar Afrikalı köleleri coğrafi ve etnik kökenleri konusunda hassas davranmamışlar genellikle tüm Afrikalıları basitçe Arap veya zenci olarak sınıflandırmışlardır (Erdem, 2004, s.81)”. Buradan hareketle ev hizmetlerinde kullanılan Afrikalı hizmetçilerin bu sebeple “Arap Bacı” olarak adlandırıldığını söylemek mümkündür.

Osmanlı’da köleler arasında renklerine ve işlevlerine bağlı olarak belirgin bir ayırım yapılmamasına karşın, beyaz kölelerin Habeş ve Afrikalı kölelerden değer olarak daha üstün bir konumda bulunduğu bir sosyal tabakalaşmadan da bahsedilebilmektedir. Bunun yanında kaynaklara göre Osmanlı’daki kölelik anlayışı batıdaki ve Amerika’daki benzerlerine göre daha ılımlı bir konumdadır. Köleler genellikle ailenin bir parçası olarak görülmektedir. Hatta varlıklı ailelerin kölelerinin durumunun, yoksul ve hür olan vatandaşlardan daha iyi olduğundan bile söz edilebilmektedir. Fakat Osmanlı’nın kısmen rahat olan şehir hayatına ulaşabilmek için kölelerin, alınıp satılma sürecini içeren ve çoğu zaman zorlu ve ölümcül sonuçları olan yolculukları tamamlaması gerekmektedir. Özellikle Afrikalı kölelerin yolculukları sırasında gördükleri kötü muamele, hastalıklar ve yorgunluk ölüm oranlarının yüksek olmasına sebebiyet vermiştir (Toledano, 1994).

Kısaca özetlemek gerekirse, 19. yy’da Osmanlı’da Afrikalı kadınların çoğunlukta olduğu kadın köleler genellikle ev içi hizmette, pek çok beyaz ve Etiyopyalı kadın odalık olarak hizmet etmişlerdir. Erkek köleler ise, siyahlar ve Etiyopyalılar Kızıldeniz, Basra Körfezi ve Hint Okyanusu’nda inci dalgıcı, kürekçi ve yelkenli gemilerde tayfa olarak, ayrıca çoğunlukla Arabistan’da ev dışında hizmetçi ve işçi olarak kullanılmışlardır (Toledano, 1994, s.7).

Osmanlı Devleti’nde köleliğin kaldırılması uzun bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı’nın sosyal hayatında bu denli yerleşmiş olan bu kurum zamanla bir takım tepkilerle karşılaşmaya başlamıştır. Bu anlamda ilk tepki II. Osman’ın sarayda yerleşen cariyelerle evlenme ve hatta “Harem-i Humayun”u kaldırma girişimidir. Padişahların Türk kızları ile evlenmesi geleneğini yerleştirmek için çabalayan II.

Osman'ın attığı bu adım, kendinden sonra gelen padişahlar tarafından devam ettirilmemiş, dolayısıyla harem yeniden canlılığa kavuşmuştur. Köleliğin kaldırılması doğrultusunda atılan bir diğer adım ise 1839 tarihli Tanzimat Fermanıdır. Dünya devletlerinin de baskısıyla Osmanlı bu tarihten sonra köle ticaretinin engellenmesine yönelik bir takım adımlar atmıştır. 1847'de zenci köle ticareti resmen yasaklanarak Üsküdar'daki esir pazarı kaldırılmıştır. 1856'da imzalanan Paris antlaşması ile Osmanlı Devleti, Avrupa Milletler Cemiyeti'ne girmiş ve bu antlaşma ile de zenci köle ticaretinin kaldırılması kararını onaylamıştır. Buna karşın Osmanlı'da kölelik kurumunun ortadan kaldırılması kolay olmamıştır. Osmanlı Devleti'nin zaman zaman alınan bu kararlara aykırı davrandığı da görülmektedir. Örneğin 1860 tarihinden sonra Rus baskınından kaçan Çerkesler, Trabzon ve Samsun çevresine yerleştirilmiş, daha sonrasında ise bakımsızlık yüzünden buralarda kurulan pazarlarda satılmışlardır (Parlatır, 1987, s.418-420).

Osmanlı'da zenci köle ticaretinin yasal anlamda kesin olarak 1889'da beyaz köle ticaretinin ise 1908'te kaldırıldığı bilinmektedir (Erdem, 2004, s.233-234). Ayrıca, köleliğin kaldırılması sürecinde yabancı devletlerin baskıları kadar Osmanlıların belirli bir sürenin sonunda köle azat etme veya kötü muamele gören kölelerin kaçmasına göz yumma gibi adetler de etkili olmuştur (Erdem, 2004). Erdem (2004, s.7), bunun yanında şeriat yönetiminin de etkisiyle hukuki bir statü olarak köleliğin Osmanlı İmparatorluğu'nun sonuna dek lağvedilmediğinden bahsetmektedir. Cumhuriyet'in ilanı ve şeriatın kaldırılması ile kölelik yasal statüsünü tamamen kaybetmiştir (Erdem, 2004, s.231-235).

1.2.3. 20. yy'da köleliğin durumu ve değişimi

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra kölelik kurumunun yasal herhangi bir geçerliliği kalmamış ve tamamen ortadan kalkmıştır. Fakat Özbay'a (1999, s.12) göre kölelik kurumu Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren, batılı devletlerin baskısından kurtulabilmek ve köleliğin yasal olarak kaldırılmasını mümkün kılıp aynı zaman köle ihtiyacını da karşılayabilmek için şekil değiştirerek varlığını sürdürmüştür.

1860'da Kırım Savaşı sonrasında Kafkas göçmenlerin Osmanlı topraklarına kitleler halinde gelişi, evlatlık kurumu açısından bir dönüm noktası olarak ele alınabilir. Bu göçle Çerkez köle ticareti yeniden canlanmıştır. Savaş ve göç sırasında kimsesiz kalan, fakir çok sayıda kız çocuk ve kadın cami avlularında satılmıştır. (Muyan, 2006).

Şen (2007, s.120-121), Kafkas göçmenlerinin köle yapılmalarını önlemek için devlet eliyle evlatlık olarak ailelere hizmetçi olarak dağıtıldığını anlatmaktadır. Bu rastladığımız, devlet eliyle kız çocukların evlere ilk toplu dağıtımı örneğidir. Belki de evlatlık kurumunun köle benzeri bir hizmetçiliğe dönüşmesinde etken olan bir olaydır (Muyan, 2006).

Şen (2007, s.209), tüm yasaklama çabalarına rağmen köle ticareti ile uğraşanların “besleme alma” adıyla el altından satışa yönelmelerinin, alışkanlıklardan ve oturmuş düzenden kolayca vazgeçilemediğini gösterdiğine değinmektedir. Tüm bunlar göz önüne alındığında evlatlık kurumunun köleliğin kaldırılmasına imkan verdiği görülmektedir. Ayrıca Şen (2007, s.200), köleliğin kaldırılmasıyla konaklarda kalan hizmetçilerin bu evlerden kopamadıklarına ve dadı, kalfa, bacı, lala gibi isimlerle ömürlerinin sonuna kadar buralarda yaşadıklarına dikkat çekmiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde, kölelikten kurtulduktan sonra hayata uyum sağlayamayan ailelerin çocuklarını evlatlık olarak vermiş olmaları da muhtemel görünmektedir. Nitekim Olpak (2008, s.35), anılarını kaleme aldığı kitabında dedesinin kölelikten sonra geçimlerini sağlayamadığı gerekçesiyle teyzesi Zeynep’i bir aileye evlatlık olarak verdiğinden bahsetmektedir.

Evlat edinme yıllar boyunca devam etmiş ve bu yasal bir çerçevede yapılmamıştır. Küçük kızlar fakir ailelerden hizmetleri karşılığında alınmakta ve bu evlerde çalışmaktadırlar. “Besleme” olarak da anılan bu evlatlıklar, zengin konaklara ikişer üçer (satın) alınmakta, kölelerin gerçek devamcıları olmaktadır. Ancak, evlatlık kurumu 1960’lardan sonra değişmeye başlamıştır. Aile değiştirerek ücretli hizmetçi gibi çalışan evlatlıklar ortaya çıkmış, birkaç yıl evlatlık olarak çalıştıktan sonra ailesinin yanına dönenler artmıştır. Ayrıca evlatlıklar hak ve özgürlüklerini talep etmeye başlamışlardır (Muyan, 2006).

“Kölelik, Köle Ticareti, Köleliğe Benzer Uygulama ve Geleneklerin Ortadan Kaldırılması Kanunu” tam da evlatlık kurumunun çöküşüne rastlayan tarihlerde yürürlüğe girmiştir (1964). Bu yasa, kamu oyunda yeterli ölçüde tartışılmamış olmakla birlikte önemlidir. Tanzimat Fermanı ile başlayan köleciliğin yasaklanması ile ilgili çabalar yüz yirmi beş yıl sonra son bulmuştur (Özbay, 1999, s.34). Böylece köleliğin şekil değiştirerek varlığını sürdürmesinin de önü kapatılmıştır.

1.3. Kültürel Çalışmalar

1.3.1. Kültürel çalışmaların gelişimi ve temel tezi

Kökeni 1930’larda oluşan Frankfurt Okulu’na kadar uzanan kültürel çalışmalar, iletişim sözlüğünde “Kültürün ve toplumun incelenmesine yönelik disiplinlerarası yaklaşımlar alanı (Mutlu, 1994, s.146)” olarak tanımlanmaktadır. İlk olarak 1964 yılında İngiltere’nin Birmingham Üniversitesi’nin İngiliz Dil ve Edebiyatı Bölümü bünyesinde Richard Hoggart, Raymond Williams ve Stuart Hall’ın öncülüğünde Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi adıyla kurulmuştur. “Kültürel çalışmaların, Richard Hoggart’ın “The Uses of Literacy” ve Raymond Williams’ın “Culture and Society” ve “The Long Revolution” isimli çalışmalarıyla başladığı bilinmektedir (Turner, 2003, s.10)”. “Yapısalcılık, postyapısalcılık, post Marksizm, feminizm, göstergebilim gibi farklı bilimsel disiplinlerden etkilenmiş olan kültürel çalışmalar, toplumu ve kültürü ırk, etniklik, cinsiyet, ideoloji ve medya konuları etrafında tartışmışlardır (Güngör, 2016, s.317-318)”. Bu anlamda kültürel çalışmaların, “kültürün ve kültür ürünlerinin nasıl düşünüleceği üzerine çalışan gevşek bir entelektüel mutabakatlar ilişkisi olduğu söylenebilir (Kolker, 2009, s.230)”.

“Kültürel çalışmalar, “eleştirel çalışmalar” olarak kabul edilmektedir. Eleştirel çalışmaların ortak paydası kapitalist ekonomik düzene ve liberal siyasal sisteme yönelttikleri eleştirilerdir ve bu nedenle eleştirel olarak adlandırılır (Dağtaş,1999, s.336)”. Kültürel çalışmalar genel olarak Marksist bir temel üzerinde kurulmuştur. Ancak bu kültürel çalışmalar alanında çalışan herkesin Marksist olduğu anlamına gelmemektedir. Marksizm düşüncesi kültürü tam anlamıyla kavrayabilmek için sosyal ve tarihsel bağlamı ile birlikte düşünmek gerektiği noktasında etkilemektedir. Buna karşın kültür sosyal ve tarihsel yapının bir yansıması değildir. Kültür, tarihsel ve sosyal yapı birbiri içine gömülü olarak var olmaktadır. Bu sebeple kültürel metinler tarihsel arka planlarından bağımsız olarak okunamazlar. Kültür, tarih ve sosyal yapı karşısında pasif bir konumda değildir, aksine tarihi ve sosyal yapıyı yönlendirebilecek, onun inşa edilmesine katkı sağlayabilecek güçte bağımsızdır (Storey, 1996, s.3).

Kültür kavramı, doğal olarak kültürel çalışmalar yaklaşımı için en önemli kavramlardan biridir ve üzerinde durulması önem arz etmektedir. Williams, kültürel çalışmaların öncü kaynaklarından olan “Culture and Society” adlı çalışmasında modern kültür anlayışının gelişimini detaylı bir şekilde incelemiştir. Ona göre kültür kelimesinin modern anlamı endüstri devriminden sonra ortaya çıkmış ve sınıf, politika, demokrasi

gibi kavramlarla etkileşerek şekillenmiştir. Williams çalışmasında sınırlarını çizdiği bu kültür anlayışının, yaşamın tüm alanlarında bulunan elementlerin arasındaki ilişkilerin bir teorisi olarak geliştirilebileceğine de vurgu yapar (Williams, 1960, s.6-16). Ayrıca Williams, kültürün tanımlarını şu şekilde sıralar;

“i) 18. Yüzyıldan itibaren zihinsel, manevi ve estetik gelişime ilişkin genel bir süreci anlatan bağımsız ve soyut ad; ii) ister özgül ister genel biçimde kullanılsın, gerek bir halkın, dönemin, grubun gerekse genel olarak insanlığın belli bir yaşama biçimini anlatan bağımsız ad, iii) Entelektüel ve özellikle sanatsal etkinliğin ürünleri ve uygulamalarını anlatan bağımsız ve soyut ad olarak kullanılmıştır (Williams, 2011,s.109)”.

Üç grupta sıraladığı bu tanımları toplayarak genişleten Williams kültürü “belirli bir halkın ya da sosyal grubun genel hayat tarzı (Williams, 1993, s.10)” olarak tanımlamaktadır.

Frankfurt Okulu’nun önemli isimlerinden olan ve “kültür endüstrisi” kavramıyla bilinen Adorno, popüler kültürü yüzeysel, bayağı, çıkarıcı ve tehlikeli bulmuş, yüksek kültür ürünlerinin daha üstün olduğuna vurgu yapmıştır. Williams’ın bu tanımı göz önünde bulundurulduğunda kültürel çalışmaların popüler kültüre yaklaşımı açısından Frankfurt Okulu’ndan farklılaştığını söylemek mümkündür (Smith, 2005, s.72). Buna karşın kültürel çalışmalar popüler kültür çalışmalarına indirgenmemelidir. Kültürel çalışmalar, Williams’ın kültür anlayışını rehber alarak kültürel çalışma alanlarını genişletmek gayesindedirler (Storey, 1996, s.1). Bu anlamda kültürel çalışmalar sadece elit kültürle değil, sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet tarafından belirlenen birçok alt-kültürün etkinlikleri ile de ilgilenmektedir (Kolker, 2008, s.112).

“Kültürel çalışmalar, kültürün ve onun bütün bileşenlerinin tutarlı, okunabilir, interaktif “metinler” olarak yorumlanabileceğini savunurlar (Kolker, 2008, s.112)”. Ayrıca “kültürel çalışmalar, Frankfurt okulunun savunduğu ve popüler kültür ürünlerinin iktidar, politika ve iş çevrelerinin birliği ile oluşturulan “kültür endüstrisi” yerine , üretim, tepki ve alımlamanın karşılıklı etkileşimlerine bakar (Kolker, 2008, s.114)”. Kültürel çalışmaların göstergebilim alanından bu anlamda faydalandığını söyleyebiliriz.

Fiske’ye göre göstergebilim iletişimi – ister kodlayıcı ister kodaçıcı tarafından- iletilerde anlam üretme olarak görür. Anlam iletilerde hazır halde bulunmaz. Bu yüzden anlamlandırma etkin bir süreçtir. Dolayısıyla göstergebilim disiplini, metinleri incelerken müzakere ve anlam üretme çabasıdadır (Fiske, 2003, s.69). Fakat bu metinlerin sosyal ve tarihsel bağlamından ayrı düşünülmemesi gerekir. Fiske (2003, s.213), bir metni anlamlandırabilmek için onunla ilgili diğer metinlerin de incelenmesi gerektiğini belirtir.

Çünkü “herhangi bir metin tarafından üretilen anlamlar, kısmen ona benzer diğer metinlerin anlamları tarafından belirlenmektedir. Bu “metinlerarasılık” olarak adlandırılır (Fiske, 2003, s.213)”.

Johnson, bunu 1980 yılında British Leyland şirketi tarafından üretilen “Austin Mini Metro” otomobili üzerinden verdiği bir örnekle açıklar. Austin Mini Metro’nun rakip firmaların ürünlerini piyasa dışına iterek İngiliz otomotiv endüstrisini kurtarması beklenmektedir. O dönemde bununla ilgili yayınlanan farklı reklamlar bulunmaktadır. Bir televizyon reklamında, Metro marka otomobillerden oluşan bir konvoy, ithal arabaları Dover’ın beyaz uçurumlarına kadar takip ederek onları geldikleri gemilerle geri göndermektedir. Çıkartma gemisini andıran bu gemiler kıyıdan uzaklaşırken, Austin Mini Metro milliyetçi bir kahraman olarak görülmektedir. Johnson, buradan hareketle Austin Mini Metro arabasını bir metin olarak incelerken sadece tasarımına ve çizgilerine bakmanın kültürel bir inceleme açısından ne kadar eksik kalacağına vurgu yapar. Ona göre bütün bu reklamlar, kampanyalar, tarihsel arkaplan ve Metro’nun milli ekonomik iyileşme yönündeki söylemleri, bir metin olarak Austin Mini Metro ile birlikte değerlendirilmelidir (Johnson, 1996, s.83-84).

Çünkü değerler veya sanatsal çalışmalar içinde üretildikleri topluma değinilmeden doğru ve yeterli bir biçimde anlaşılamazlar. Fakat bu değer ve sanatsal çalışmalara toplumun ürettiği birer “ürün” olarak da bakılmamalıdır. Sanat, toplum içinde bir aktivite olarak, üretimi, ticareti, politikası ile birlikte vardır. Bu bağlamda tüm aktivitelerin insan enerjisinin çağdaş formları olarak görülmesi ve incelenmesi gerekmektedir (Williams, 1965, s.61).

Bu aşamada kültürel metinlerin anlaşılması ile ilişkili olarak Hall’un “kodlama-kodaçımı modeli”ne değinmek gereklidir. Hall (2006) “Kodlama – Kodaçımı” adlı makalesinde medya üzerinden verdiği örneklerle bu modeli açıklamaktadır. Televizyon teknik altyapısını, üretim ilişkilerini ve bilgi çerçevelerini kullanarak mesleki ve ideolojik kodlar aracılığıyla bir program ve anlamlı bir söylem içeren mesajlar üretmektedir. Anlamlı bir söylem içeren programın üretilmesi “kodlama” olarak adlandırılır. Kodlama sırasında kurumsal ve teknik bilgilerin, ideolojilerin ve izleyiciler ile ilgili varsayımların düşünüldüğü ve planlandığı unutulmamalıdır. Döngü böylece başlar. Kodlanan bu mesajların kapalı bir anlamı yoktur. Alımlayıcı mesajı sahip olduğu kodlar, deneyimler, duygular çerçevesinde yorumlayarak alır ve kodaçımını yapar. Anlamın alımlanması da

bir üretim olarak görülmektedir. Kodlanan ve kodaçımı yapılan mesajlar birbirinin aynı olmayabilir fakat benzerdir (Hall, 2001, s.163-174).

Bu aşamada Hall, üç farklı kodaçımından bahseder. Bunlar, amaçlanmış ve hegemonik ideolojileri destekleyen Hakim okuma, mesajların içindeki hakim kodların farkına vararak onları reddeden muhalif okuma ve hakim okumanın kimi kısımlarını kabul eden, fakat kendisinin gereksinimlerini ve algılarını yansıtan kimi uyarlamaları yapan müzakereci okumadır (Smith, 2005, s.215). Bu modelden anlaşılabilceği üzere Hall, kültürel metinlerin okunmasında izleyici pasif bir konuma koymamakta, okumayı bir anlam üretme olarak görmektedir.

Kültürel çalışmaların merkezine koyduğu kavramlardan bir diğeri de ideolojidir. İdeolojinin kültürel çalışmalar bünyesinde farklı tanımları olmasına karşın Storey’e göre genel olarak kabul gören Hall’un kullandığı tanımdır. Hall, Gramsci’nin hegemonya anlayışı çerçevesinde ideolojik mücadele süreçlerini açıklamak için bir “eklemleme” (articulation) teorisi geliştirir. Burada “eklemleme” kullanım esnasındaki üretim anlamına gelmektedir. Hall’a göre anlam kültürel metinlerin ve pratiklerin içine gömülü ve herkes için aynı olan bir şey değildir, anlam eklemlemenin yani kullanım sırasında yapılan üretimin sonucunda ortaya çıkmaktadır (Storey,1996, s.4).

Gramsci, egemenliğin basitçe ekonomik temel dayanmadığını, siyasal ve kültürel unsurlarının da olduğunu savunur. Devlet iktidarını sağlamak için fiziksel gücün yanında fikirlerin de denetimini sağlamaya çalışmaktadır. Kültür bu aşamada resme dahil olmaktadır. Gramsci, burada “hegemonya” kavramını ortaya atmaktadır. İktidar sınıfın sivil toplumun inançları üzerindeki yetkisini tanımlayan bu kavramın yönlendirdiği inançlar, eşitsizliği güçlendirerek eleştirel düşüncenin önünü kesen kültürel motifleri oluşturmaktadır (Smith, 2005, s.62).

“Hegemonya kavramı, bir yönetici gücün kendi hakimiyeti için hükmettiği insanların rızasını alma biçimi anlamında kullanılır. Hegemonya güç ve rızanın bir bileşimine dayanır (Dağtaş, 1999, s.344)”. Gramsci, kültürün içeriğinden çok onun nasıl işlediğine odaklanmaktadır. Ayrıca kapitalist ideolojileri topyekün suçlamak veya dışlamak yerine belirli bağlamların, ideolojik kümelenmelerin karşılaştırmalı, detaylı tarihsel analizlerinin yapılmasını savunmaktadır (Smith, 2005, s.64).

Hall ve kültürel çalışmalar hegemonyanın kültürel alandaki yeniden üretimi ile ilgilenirler. Burada yapısalcılıktan ve semiyolojiden alınan ise; ideolojinin bir göstergeler sistemi olarak görülmesidir (Dağtaş, 1999, s.340). Göstergeler ve dolayısıyla temsil,

toplumda var olan mitlere ve değerlere somut bir biçim vererek onları yaşatırlar ve yeniden üretirler. Toplum da bu göstergeleri kullanarak ideolojiye can verir ve onu yaşatır. Bunun karşılığında da ideolojiye ve ideolojik göstergelere verdikleri yanıtlarla inşa edilirler (Fiske, 2003, s.219).

Stuart Hall, Gramsci'den ve Althusser'den yararlanarak medyadaki ideolojik mesajların çoğunlukla gerçekliğin yanlış bir imgesini yaratarak işlediğini savunur (Smith, 2005, s.213). “Hall’a göre medya, yansıttığı şeylerin yapılanmasına ve oluşumuna etki etmektedir. Temsilin söyleminden bağımsız bir dünya yoktur. Dışarıda var olan şeyler, kısmen, nasıl temsil edildiğinden hareketle oluşmuştur (Storey, 1996, s. 3)”.

1.3.2. Temsil, ırk, farklılık ve Stuart Hall

Farklılık, temsil ve öteki kavramları kültürel çalışmalarda önemli bir yere sahiptir. Kültürel çalışmaların önemli temsilcilerinden Stuart Hall, “The Work of Representation ” adlı çalışmasında temsil kavramını basitçe “birşeyi tarif ve tasvir etmek, sembolize ederek o şeyin anlamının yerine geçmek (Hall, 2002, s.16)” olarak tanımlar.

O’na göre temsiliğin iki aşaması bulunmaktadır. İlk aşamada gerçek veya gerçek dışı olan kavramların zihninizde sınıflandırılması, düzenlenmesidir. Bu düzenleme kavramların birbiriyle benzerlikleri, farklılıkları, nedensellikleri göz önünde bulundurularak yapılmaktadır. Örneğin uçak ve kuş kavramlarını, ikisinin de uçuyor olması yönünden benzerlikleriyle ve birinin doğal diğerinin ise insan yapımı oluşu yönüyle de farklılıkları ile ilişkilendirmek mümkündür. Bu sınıflandırma sonucunda zihninizde Hall’un “kavram haritaları” olarak adlandırdığı yapılar oluşur. Benzer veya aynı kültüre sahip olmak bu kavram haritalarının benzer olması anlamına gelmektedir. Fakat benzer kavram haritalarını paylaşmak yeterli değildir. Anlam ve kavramları ifade etmek gereklidir ki bu da dil ile mümkün olabilmektedir. Anlam taşıyan ses, görsel veya objeler “gösterge” olarak adlandırılır. “Şey”leri, kavramları ve göstergeleri birbirine bağlayan işlem “temsil” olarak adlandırılır (Hall, 2002, s.18).

Dolayısıyla temsil “dil aracılığıyla anlamın üretilmesidir (Hall, 2002, s.28)”. Bu tanımdan yola çıkarak dünyadaki şeylerin (nesneler, olaylar, insanlar) bağımsız olarak sabit ve değişmez bir anlama sahip olmadıkları söylenebilir (Hall, 2002, s.61).

Objelerin, olayların ve insanların kavramları sürekli olarak zihninizdedir. Kavramlar ile düşünür kavramlar ile konuşuruz. Temsil bu aşamada önem kazanmaktadır.

Temsil, kavramlar ile dil arasındaki bağlantıdır. Bu bağlantı bize objelerin, insanların ve olayların “gerçek” dünyasına ya da kurgusal objelerin, insanların ve olayların hayali dünyasına gönderme yapma olanağı tanır (Hall, 2002, s.17). Anlam, sosyal olarak temsil sistemleri, kavramlar ve işaretler yoluyla inşa edilmektedir. Hall, temsil kavramını açıklamak için anlamın üretilmesinde “dil”i ön plana alan göstergebilimsel yaklaşım ile “söylem”i ön plana alan Foucaultcu yaklaşım üzerinde durur (Hall, 2002).

Hall, “Spectacle of the Other” isimli makalesinde ise, temsil ile ilgili tartışmasını, toplumun “farklı” olanı nasıl temsil ettiği ve “fark”ın neden bu kadar ilgi çekici bir temsil alanı olduğu soruları etrafında şekillendirir. Günümüzde “fark”ın temsilinde kullanılan figür ve pratiklerin neler olduğunu, bunların nelerden kaynakladığını, “farklılığın” ve “öteki”liğin temsil biçimlerinin geçmişten günümüze değişip değişmediğini ırksal ve etnik farklılıkları öne çıkararak tartışır (Hall, 2002, s.225). Topluluktan önemli ölçüde “farklı” olan, bu yüzden “biz”den çok “onlar” konumuna yerleşen özneleri içeren görsel/yazılı metinleri okurken ne anlama geldikleri ve ne söylediklerinin “ötekilik” ve “farklılık” kavramlarına başvurulmadan tartışılması kolay olmamaktadır. Çünkü farklılık “konuşmakta” ve simgelemektedir (Hall, 2002, s.230).

İrksal farklılığa ilişkin okumalar bağlam içinde, birbirleriyle karşıt veya bağlantılı olarak okunduğunda anlam kazanmaktadır. Metinlerin karşılıklı olarak gerçekleştirdiği bu anlam birikimi “metinlerarasılık” kavramıyla ifade edilmektedir. “Fark”ın belirli bir tarihsel anda temsilini içeren görseller ve görsel efektler birikimine de “temsil rejimi” olarak tanımlamak mümkündür (Hall, 2002, s.232).

Anlamın oluşabilmesi ‘fark’ ile mümkündür. Saussure’e göre siyahın ne olduğunu beyaz ile olan karşıtlığı dolayısıyla biliriz. Yani anlam zıtlar arasındaki farka bağlıdır (Hall, 2002, s.234). Ayrıca Derrida ikili karşıtlıkların nötr olmadıklarından bahseder. Aralarında bir hiyerarşi bulunur ve genellikle karşıtlığın bir yönü diğerine göre daha üstün ve egemen bir konumdadır (Derrida,1982, s.41). Dolayısıyla bu zıtlıklar arasında bir güç ilişkisi bulunmaktadır ve yazılırken de **beyaz/siyah, erkek/kadın, maskülen/feminen, üst sınıf/alt sınıf** şeklinde yazılması yanlış olmayacaktır (Hall, 2002,s.235).

Bir kültürde farklılığın temsili belli figür ve karakterler üzerinden gerçekleştirilir ve arşivlenir (Hall, 2002, s.239). Hall’a göre klişeleştirme (stereotyping), ırksal temsil rejiminin işleyişinde önemli bir yere sahiptir. Temel olarak klişeleştirme, “insanları doğa

tarafından sabitlenmiş olarak temsil edilen birkaç basit, temel özelliğe indirgemektir (Hall, 2002, s.257)”. Hall’a göre (2002, s.249), “batı dünyasında siyahlara yönelik klişeleştirme o kadar yaygındı ki, çizim sanatçıları, illüstratörler ve karikatüristler birkaç kalem darbesiyle siyah tipini özetleyebilirdi”. Hall, Bogle’ın siyahilerin Amerikan sinemasındaki temsiline yönelik beş ana kategorisinden bahseder.

“Tom’lar, her zaman kovalanan, taciz edilen, hapsedilen, kırbaçlanan, köle yapılan ve hakaret edilen, inancını koruyan, beyaz sahiplerine asla sırt dönmeyen ve samimi, itaatkar, sabırlı, cömert, özverili ve çok kibar kalan iyi zenciler (s.6). Coon’lar, göz alıcı zenci çocuklar, hokkabazlar, hikaye anlatıcıları, değersiz zenciler, güvenilmez, çılgın, tembel, insanlık dışı, karpuz yemekten, tavuk çalmaktan, çöplere ateş etmekten ya da İngilizceyi katletmekten başka bir işe yaramayan yaratıklar (s.7-8). Trajik Mulatto, melez ırktan, ‘bölünmüş bir ırksal miras’ arasında acımasızca hapsolmuş (s.9) güzel, cinsel açıdan çekici ve çoğunlukla egzotik, kısmi beyaz kanı sebebiyle beyaz erkekler için ‘kabul edilebilir’ ve hatta çekici olan ama silinmez siyah kanının lekesi onu trajik bir sona mahkum eden, yakıcı, seksi kadın kahramanın prototipi. Mammy’ler, genellikle iri, şişman, buyurgan ve huysuz, hiçbir işe yaramaz kocası evde uyuyup duran, beyaz ev halkına kendini adanmış ve iş yerinde sorgusuz bir itaat gösteren hizmetçi prototipi. Son olarak Bad Buck’lar, fiziksel olarak iri, güçlü, iyi olmayan, şiddet yanlısı, hain, kudurmuş ve siyah öfkesiyle dolu, seks düşkünü ve vahşi, şiddet yanlısı ve beyaz ete susamış gibi çıldırmış. Siyah gençliğe dair modern görsellerde bunun izleri sıkça görülür – örneğin haydut, uyuşturucu baronu, işgalci, gangstara rap şarkıcısı, suratsız zenciler müzik grupları ve daha genel olarak öfkeli siyah kentli gençlik (Bogle 1973’ten aktaran Hall, 2017, s.322)”.

Hall, tartışmasını klişeleri tersine çevirmenin yollarıyla ilgili tartışmasında kod-çevrimi (trans-coding) kavramından bahsederek tamamlar. Kod-çevrimi (trans-coding), var olan bir anlamı alıp onu değiştirmek ve yeni bir anlam oluşturmaktır (Hall, 2002, s. 270). Ancak bir klişeyi tersine çevirmek onu tamamen yok etmek veya tam tersine dönüştürmek demek değildir, bir klişenin anlamı değişerek başka bir klişeye yakalanabilir ve bu kesinlikle hoş karşılanan bir değişikliktir (Hall, 2002, s. 272).

1.3.3. Kültürel çalışmalar, sinema ve televizyon ilişkisi

Kültürel çalışmalar, kültür ürünlerini birer metin olarak görmektedirler. Bu anlamda sinema filmleri, televizyon programları, reklamlar küçük bir uzamda çok miktarda enformasyon taşımaktadırlar ve bu sayede bir kamera hareketinde, bir kesmede veya dekorda yüklü miktarda veri barındırmaktadırlar (Kolker, 2009, s.232). Kültürel çalışmalar yaklaşımı, izleyicilerin içinde bulundukları kültür ve geleneklerle hareket

ederek görsel metinleri yorumlayabildiğini, gizli anlamları ortaya çıkarabildiğini ve kültürel ürünleri istek ve gereksinimlere uygun olarak da çözümleyebildiğini savunmaktadır (Kolker, 2009, s.233). Bu bağlamda izleyicinin pasif bir konumda olmadığını ve metinlerle müzakere ederek anlamlar üretebildiğini söylemek mümkündür.

Hall’a (1989, s.70) göre, görsel metinler kültürel kimliğe etki etmektedirler. Kültür ve ürünlerinin tarih ve sosyal yapı karşısında pasif konumda olmadığı (Storey, 1996, s.3) düşünüldüğünde, sinemasal temsillerin algıyı ve kültürel kimliği şekillendirmedeki rolü öne çıkmaktadır. Fiske’ye göre “Kitle iletişim araçlarının endüstri toplumlarında gördüğü işlevin, mitlerin ilkel toplumlarda gördüğü işlevle eşdeğer olduğu düşünülür (Fiske, 2003, 162)”.

Kolker, sinemasal metinleri kültürel çalışmalar yaklaşımıyla incelerken nasıl bir yol izlenebileceğine yönelik görüşlerini şu şekilde ifade eder:

Bir kültürel çalışmalar kuramını filmin biçimsel yapısı anlayışıyla nasıl birleştiririz ve sinemasal metinlerin, onları daha büyük kültürel pratiklerin ve bir bütün olarak kültürün içine yerleştiren bir okumasını nasıl ortaya koyarız? Böylesi bir görev filme biçimi, anlatı yapısı, oyuncuların ve yıldız oyunculuğun işlevi de dahil bir çok ögenin nasıl bir araya getirildiğine yakından bakmayı içerirdi. Bir filmin tematik yapısına – ne dediğine – yönelmemiz gerekirdi. Filmi kendi türünden filmlerin bağlamı içine yerleştirmeyi ve metinlerarası yapısını incelemeti isterdik. Daha sonra bütün bunları almak ve filmin analiz edildiği döneme olduğu kadar, filmin yapıldığı döneme de bakmamız gerekirdi. Başka bir deyişle, çağdaşlarının yaptığı gibi görmeye daha sonra da yeniden bugün bize görüldüğü biçimiyle görmeye çalışırdık. Bütün bu bilgileri daha büyük toplumsal konularla –politika,toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve ideoloji sorunları ve söz konusu filmin bu genel düşüncelere ve kendimiz ve dünyadaki yerimiz hakkında sahip olduğumuz imgelere nasıl uyduğu ya da karşıt olduğuyla – yan yana koymamız gerekirdi. Film hakkındaki değer yargılarından sonuçlar çıkarmayı isterdik. Bu mekanik bir şekilde yapılmamalıdır, çünkü en iyi eleştiri, incelenen filmin oluşturduğu düşüncelerin, öne sürüldüğü ve analiz edildiği rahat, bütünlüklü bir stil içinde yazılır. Yol boyunca konudan sapmalar olacaktır ama bunlar bir filmin ve kültürel ortamının karmaşık dokusunun parçasını oluşturacaktır (Kolker, 2009, s.236).

Kolker’a (2009, s.13) göre, politika, hukuk, din, sanat, eğlence kültürün parçalarıdır. Bunlar arasında oluşan ağ kültür olarak düşünüldüğünde bir filmi kültürel bağlamda incelemek onu bu ağın içerisinde yerleştirmekle mümkün olmaktadır. Ayrıca toplumların kültürel kimliği gibi kişilerin de kültürel kimliği tarihten ve sosyal ortamdan etkilenererek inşa edilir. Söylem de benzer şekilde yerleşir ve inşa edilir. (Hall, 1989, s.69).

Bu görüş, sinema filmleri veya diğer kültürel metinler kadar filmi çözümleyen ve yorumlayan kişinin de kültürel bir metin olduğunu akla getirmektedir. Film çözümlemeleri, filmin içeriği kadar onu çözümleyenin kültürel alt yapısı, yaşadığı zaman aralığı, tecrübeleri ile biriciklik kazanmaktadır.

1.4. Türk Sanatı ve Medyası'nda Köleliğin Yansımaları

1.4.1. Karagöz oyunu

Karagöz oyunuyla ilgili 15. yy'a uzanan belgeler bulunmakta ve 17. yy'da bu belgeler çoğalarak oyunun belli başlı karakterleri hakkında bilgiye ulaşılmaktadır (Kudret, 2004, s.11-15). Karagöz oyunu komedi ve toplumsal yergiler üzerine kuruludur (Kudret, 2004, s.27). Karagöz oyunundaki karakterleri ise onların sosyal bağlamından ve kültürel yapısından ayrı düşünmek mümkün değildir. Osmanlı imparatorluğunun Asya, Avrupa ve Afrika'ya kadar yayıldığını ve bünyesinde farklı etnik gruplardan ve dinlerden grupları barındırdığını düşündüğümüzde bu bağlam daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır (And, 1975 s.51). Karagöz kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Belli durumlar karşısında aynı tepkileri gösterirler. Dış görünüşleri, giyim kuşamları, ses tonları ve konuşma şekilleri önemlidir çünkü bunlar kişinin özünü tamamlamaktadır (And, 1977, s.290, 291). Tipler, toplum arasında en bilinen özellikleri, meslekleri vs. öne çıkarılarak yansıtılmaktadır. Bu sebeple temsillerinde doğruluk payı vardır (And, 1975, s.51). Karagöz oyununda Ak Arap ve Kara Arap (Zenci) olmak üzere iki tür Arap tiplmesi bulunur. Arap kelimesi Karagöz oyununda zenci anlamında da kullanılmaktadır. Bu tipler köledir ve genel olarak aksanlarının komikliği ve aptallıklarıyla karikatürize edilmektedirler (And, 1975, s.58).

Zenci Arap'a gelince, adı Mercan Ağa'dır. Karagöz kendisini anlamayınca ona "Sen Türkçe bilmez?" diye sorar. Aptaldır, zor anlar, durmadan "Kim soyladı? Ne soyladı? Kima soyladı? Ne vakit soyladı?" sorularını yineler. Halayık, uşak, lala olur. Halayık olunca oyun argosunda Kayarto denir; adı Şetaret Bacı olur. Karagöz'e hep "mıskın, murdar, musubat, şingane" diye söylenir.... Arap Bacı'nın kılığı: Kırmızı ferace, beyaz başörtüsü, kırmızı pabuçtur." (And, 1977, s. 308-309)

Kayarto, Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğünde "Türk gölge oyununda, kara derili halayık ya da cariye. Genellikle yaşlıdır (http-2)" şeklinde tanımlanmaktadır. Karagöz oyununda Arap Bacı dışında başka Afrikalı tipler de bulunmaktadır. En bilinenlerinden biri Mercan Ağa'dır. Genel olarak Afrikalı erkek tipler, hadım veya Harem Ağa'sını temsil etmektedirler (And, 1975, s. 58). Arap Bacı ise, Karagöz oyunu

içinde erkekler tarafından oynatıldığı ve seslendirildiği için sesi tiz ve çatlaktır. (And, 1975, s.54) Aksanı sürekli alay konusu olur. Aşağıdaki görselde Arap Bacı ise kırmızı mavi çizgili bir çarşaf giymekte, elinde şemsiye ve yelpaze tutmaktadır (Bkz. Görsel 1.1).



Görsel 1.1: Karagöz oyununda kullanılan Arap Bacı figürü (Ersan, 2011, s.258)



Görsel 1.2: Arap Halayık (Ersan, 2011, s.258)

Kara Arap adı altındaki tipler Kanlı Nigar, Kırınlar, Balıkçılar gibi oyunlarda bacı, halayık, Şetaret, gibi tiplerle de Bakkallık (Yangın), Karagöz'üm İki Gözüm gibi oyunlarda rastlanmaktadır. “Kanlı Nigar” oyununda Arap kendini aksanlı bir şekilde “Ben bizim küçük beyin kölesiyim (Kudret, 2004, s.580)” diyerek tanıtır. Aksanı sürekli olarak yanlış anlaşılmalara yol açar. Bu durum komedi unsuru olarak kullanılır.

“Balıkçılar” oyununda ise Hacivat, Çelebi’ye “Efendim, benim bir kölem var. Adına Mercan derler, eğer arzu ederseniz size vereyim (Kudret, 2004, s. 206)” der. Karagöz ve Çelebi’nin “marsık” olarak da seslendiği Mercan Ağa, oyun boyunca beceriksiz ve akılsız olarak gösterilir. Tek derdi sahibinin kendisine kırmızılı pabuç ve şalvar almasıdır. “Karagöz’üm İki Gözüm” oyununda bacı, evin tüm hizmet işlerinden sorumlu kişidir. İşlerin çokluğundan yakını (İvgin, 2000, s.42). “Bakkallık” oyununda da Şetaret adıyla karşımıza çıkar. Şetaret, Türkçe’yi hem düzgün konuşamadığı hem de anlayamadığı için sürekli olarak yanlış anlamalara sebep olur. Bakkal rolündeki Karagöz’ün Şetaret’i sürekli gıdıklayarak gösterdiği yakınlık da bir mizah unsuru olarak perdeye yansıtılır (Kudret, 2004, s.188).

1.4.2. Edebiyat

Lewis (2017, s.159), orta doğu edebiyatının yabancılara ve özellikle kölelere ve kölelerin geldiği ırklara karşı klişe suçlamalar yaptığından bahseder. Genelde bu ırklar aptal, güvenilmez, saldırgan, namussuz, kötü alışkanlıklara sahip ve şeytani bir koku yayan kişiler olarak nitelendirilmiştir. Siyahların görünüşü ise çirkin, çarpık veya korkunç olarak tarif edilmektedir.

Osmanlı şairlerinden Fazıl Bey (takriben 1757-1810) kırk farklı bölge ve ırktan kadınların çekiciliği ile ilgili yazmış ancak “siyahlar” dediği insanlar hakkında pek hoş fikirler belirtmemiştir. Fazıl, siyah oğlanların “aşığın gözü kör değilse öpüşmek ve koklaşmak için uygun” olmadıklarını söylemiş, siyah kızlar için ise “ yatakta işe yaramazlar, ancak mutfak için uygundurlar” demiştir (Lewis, 2017, s. 161).

Osmanlı’da Tanzimat öncesi dönemde, kölelik teması divan edebiyatımızda özellikle mesnevilere ve halk edebiyatımızda da masallara konu olmuştur. Ancak bu edebi ürünlerdeki kölelik temsilleri sosyal bir sorunu dile getirmekten çok kalıplaşmış ve her hikayede aynı biçimde ifade edilen motifler niteliğindedirler. Üstelik hikaye ve masalların efsanevi kahramanları veya figüranları olarak ele alınmışlardır (Parlatır, 1992, s.32). Karagöz oyununda da güldürü unsurundan öteye geçememiş “Sahte Esirci” oyununu bulmak mümkündür (Nüzhet, 1942, s.83).

19. yy ile birlikte batı dünyasına açılan Osmanlı fikir hayatı bir takım yeni değer ve fikirlerle tanışmıştır. Batı kültürünün kaynağı olarak görülen Fransa’nın düşünülmesi,

hürriyet kavramının bu dönemde en çok üzerinde durulan konulardan olmasını beraberinde getirmiştir. Hürriyet kavramıyla birlikte kölelik teması edebiyatımızda da işlenmeye başlamıştır (Parlatır, 1992, s. 23).

Ahmet Midhat ve Sami Paşa-zade Sezai, Tanzimat döneminde hürriyet ve esaret konularını ağırlıklı olarak ele alan iki önemli yazardır. Ahmet Midhat'ın *Esaret, Firkat, Ölüm Allah'ın Emri, Faik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti, Dünyaya İkinci Geliş, Hasan Mellah, Hüseyin Fellah, Felatun Bey ile Rakım Efendi*, Recai-zade Mahmut Ekrem'in *Vuslat*, Abdülhak Hamit'in *Sabr ü Sebat, Validem*, Namık Kemal'in *İntibah, Kara Bela*, Abdülhalim Memduh'un *Bedriye*, Sami Paşa-zade Sezai'nin *Sergüzeşt, Düğün, Mihriban*, Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat*, Nabi-zade Nazım'ın *Zehra* eserlerinde kölelik ile ilgili motiflere rastlamak mümkündür (Parlatır, 1992).

Tanzimat yazarları Osmanlı'daki kölelik konusunu ele alırken Batı'daki örneklerden uzak tutmamışlar, Doğu'daki kölelik anlayışı ile Batı'dakini karşılaştırmışlardır (Parlatır, 1992, s.41). Bu eserlerde köleliğin sosyal hayat içerisindeki yeri farklı açılarıyla işlenmektedir. Metinlerde geçen efendi-köle ilişkileri genellikle ev içi hizmeti çerçevesinde şekillenmekte ve bu kölelerden hizmette kusursuzluk beklenmektedir. Efendilerin sürekli olarak kölelerine yukarıdan baktıkları görülmektedir. Ev içi hizmetinde kusursuz olan köleler, iyi davranışlarla karşılaşmaktadırlar. Ancak yazarın kölelik temasını ele alış biçimi kölelerin aile içerisindeki yapısı ve temsilini de etkilemektedir (Parlatır, 1992, s.177-178).

Ayrıca kölelik temsilleri, Şemsettin Sami'nin "Taaşuk'ı Talat ve Fitnat"ında küçük yaşta kaçırılıp satılmış Ayşe kadın, R.N. Güntekin'in "Miskinler Tekkesi" ve "Gökyüzü"nde Mesule Bacı, Asude Bacı ve Gülşen Kalfa, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Gulyabani"sinde Ruşen dadı, Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı hikayesinde Ferhunde Kalfa ve "Onu beklerken" adlı hikayesinde Afrikalı küçük kız olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserlerin kimilerinde kölelik kurumu eleştirilirken kimilerinde ise hizmetkarlar evin ve ailenin bir parçası gibi görülmekte ve aktarılmaktadır. Arap Bacı figürünün temsiline etki eden farklı karakterler de, çoğunlukla bacı, kalfa ve dadı isimleriyle yer almaktadır. Mesule Kalfa, Asude Bacı gibi karakterler Arap Bacı tiplemesinin örnekleridirler. Fakir ve eğitimsizdirler, küçük beylerine ve hanımlarına hizmet etmek en önemli görevleridir. Bunun yanında arap halayıklar zenginlik ve asalet

göstergesi olarak ele alınmaktadır. “Kocabaşlar ailesi için asalet: Konak ve bir miktar da Arap ve Çerkez halayık demekti (Güntekin, 1979, s.16)”. Edebiyatımızdaki bu temsiller, sinemamızdaki Arap Bacı figürünün temsilini önemli ölçüde etkilemiş ve şekillendirmiştir. Aynı zamanda bu figürün inşa edildiği toplumun sosyolojik yapısı hakkında da bilgi vermektedirler.

1.4.3. Türk sinema ve televizyon yapımları

Türk sineması’nda kölelik teması Osmanlı dönemini konu alan filmlerde harem ağaları, cariyeler, evlatlıklar gibi tipler etrafında şekillenmiştir. En sık işlenen figürlerden biri ev içi hizmetlisi olarak çalışan ve genellikle “Arap Bacı” olarak bilinen kalfa, bacı, halayık tipidir. Türk sinemasında ilk Arap Bacı tiplemesi 1949 yılında Aydın Arakon’un yönettiği ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı romanından uyarlanan “Efsuncu Baba” (1949) filminde Dursune Şirin tarafından canlandırılmıştır. Dursune Şirin, sinemamızda Arap Bacı tiplemesiyle tanınmış ve bacı, kalfa, dadı rolleriyle çok sayıda sinema filminde yer almıştır. 1950-1960 döneminin Türk filmlerinde genellikle aşçı Necdet Tosun, uşak Cevat Kurtuluş, bahçıvan Sami Hazinses ve başrol oyuncusunun dadısı da Arap Bacı Dursune Şirin’dir (Yağız, 2009, s.96). Dolayısıyla sinemamızda Arap Bacı figürü incelenirken üzerinde durulması gereken en önemli oyuncularından biri Dursune Şirin’dir. Bu sebeple bu çalışmada incelenen 42 adet sinema filmi Dursune Şirin’in ev içi hizmetlisi olarak rol aldığı filmlerden oluşmaktadır. 1950 – 1960’lı yılların Türk sineması genel olarak tiplere dayalıdır (Yağız, 2009, s.30). Ayrıca Yağız’a göre (2009, s.31) Türk sineması Karagöz oyunu gibi geleneksel sanatlardan da etkilenecek bu sanatların anlatısında var olan tipleri de konu edinmiştir. Dolayısıyla bu durum Karagöz oyununun bilinen tiplerinden Arap Bacı’nın sinemada yer almasının sebeplerinden biri olarak gösterilebilir.

Televizyon yapımları arasında köleliğin ve köleliğin tarihine dayanan yapımların en önemlisinin 1988’de TRT’de yayınlanan “Uğurlugiller” (1988) dizisidir. 1961 yılında radyo skeci olarak yayınlanan, 1988’de TRT’de dizi olarak yayınlanan “Uğurlugiller”de (1988) Nurcihan Kalfa rolünü Tefik Gelenbe canlandırmış ve seslendirmiştir (http-3). Kölelik temasının sinema ve televizyon yapımlarındaki temsiline yönelik literatür yok denecek kadar azdır. Film incelemeleri genellikle filmin konusu ve ana karakterlerine

odaklanmakta, filmde yan tip olarak yer alan Arap Bacı figürüne değinmemektedirler. Bu durum, bu çalışmanın da gerekliliklerinden birini oluşturmaktadır. Arap Bacı figürünün film ve televizyon yapımlarındaki temsilleri Bulgular ve Yorum başlığı altında detaylı olarak incelenmektedir.

1.5. Amaç

Osmanlı'da ev içi hizmet köleliğinin Türk sinema ve televizyon yapımlarına yansımaları kültürel çalışmalar bağlamında incelemeyi amaçlayan bu çalışmada aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmaktadır.

- 1) Arap Bacı tiplemesinin incelenen yapımlardaki;
 - Fiziksel/Biyolojik özellikleri (Fiziksel yapı, görünüş, cinsellik, yaş) nelerdir?
 - Psikolojik özellikleri (Zeka düzeyi, yetenekleri, kendisiyle ilgili hissettikleri) nelerdir?
 - Kişilerarası özellikleri (Aile ve aile geçmişi, arkadaşları, ilişkide olduğu diğer kişiler) nelerdir?
 - Kültürel özellikleri (Eğitimi, mesleği, çevresi, dinsel inançları, değer yargıları) nelerdir? (Miller, 1993, s.129-132)
- 2) Arap Bacı figürünün filmin anlatı yapısı içindeki yeri nedir? (Öyküye dahil olduğu yerler, öyküdeki konumu, çatışma içindeki yeri)
- 3) Arap Bacı figürünü incelenen yapımlar içerisinde anlamlandıran metinlerarası okumalar nelerdir?
- 4) Arap Bacı figürü incelenen yapımlarda hangi ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuştur ve bu karşıtlıklar arasında nasıl bir güç ilişkisi bulunmaktadır?
- 5) Arap Bacı figürünün temsili, incelenen film ve televizyon yapımlarının üretildikleri dönemin kültüründen ne şekilde etkilenmiştir?
- 6) Arap Bacı figürü, incelenen yapımlarda politika, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve ideoloji konusunda nasıl bir duruş sergilemektedir?
- 7) Arap Bacı figürünün, incelenen yapımlardaki temsil rejimi nedir?
- 8) Arap Bacı figürünün incelenen yapımlardaki temsili ile Donald Bogle'ın Amerikan sinemasında siyahilerin temsiline yönelik öne sürdüğü beş ana klişeleştirme arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

1.6. Önem

Dünyada ırksal farklılığın temsiline yönelik çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Türk sinemasında birçok siyahi oyuncunun yer aldığı çok sayıda film bulunmaktadır. Arap Bacı figürü ise Türk kültüründe ve sanatında defalarca işlenmiş, popüler kültürde sıkça karşılaşılan bir figürdür. Fakat literatürde Arap Bacı figürünün kültürel inşasına yönelik herhangi bir çalışma bulunmadığı gibi siyahilerin Türk sinemasındaki temsiline yönelik de herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışma hem alana yapacağı bu katkıdan hem de sinema ve televizyon yapımları ile tarihteki önemli sosyolojik olgulardan biri olan kölelik arasında kurduğu ilişkiden dolayı önemlidir.

1.7. Varsayımlar

Bu çalışma aşağıdaki varsayımlara dayanmaktadır:

1. Sinema ve medya ürünleri ile kültür ve toplumsal yapı birbirlerini etkilemektedirler.
2. Sinema ve medya ürünleri örtülü anlamları barındırır ve bu anlamlar analiz edilerek ortaya çıkarılabilir.

1.8. Sınırlılıklar

Bu çalışma Dursune Şirin'in bacı, kalfa, dadı rolleriyle yer aldığı Türk filmleri arasından arşivlerde yapılan taramalar sonucu ulaşılabilen 42 film ve TRT'de yayınlanan "Uğurlugiller" (1988) isimli dizinin TRT'nin resmi arşiv sitesi trtarsiv.com üzerinden ulaşılabilen 26 bölümü ile sınırlıdır. Ayrıca, araştırma film ve televizyon yapımlarında Arap Bacı tiplemesinin temsiline etki eden unsurları tartışmaktadır. Dolayısıyla söz konusu yapımlar dahilinde Arap Bacı tiplemesinin temsilini etkilemediği düşünülen dönemsel özellikler, teknik özellikler gibi unsurlar çalışmadaki tartışmalara dahil edilmemiştir. Literatür taraması kısmında çalışma ulaşılabilen kaynaklarla sınırlıdır ve son olarak bu çalışma Türkiye'de Yüksek Lisans eğitimi için resmi olarak ortaya konulan bitirme süresi ile sınırlandırılmıştır.

1.9. Tanımlar

Arap Bacı: Bu tamlama çalışma kapsamında genel olarak Afrikalı kadın hizmetçi tipini tanımlamak için kullanılmaktadır.

Klişeleştirme: Bir şeyi doğa tarafından sabitlenmiş olarak temsil edilen birkaç basit, temel özelliğe indirgemektir (Hall, 2002, s.257).

Kurum: Kurum sözcüğü çalışma içerisinde Osmanlı'da kölelik kurumundan bahsedilirken sıkça kullanılmaktadır. Osmanlı'da, köleliğin ilgasından önce kölelik şeriat kurallarıyla düzenlenen, son derece köklü bir yapıdadır (Toledano, 1994; Erdem, 2004; Şen, 2007; Engin, 1998). Çalışma içerisinde kullanılan “kölelik kurumu” ifadesi Osmanlı'da ve Osmanlı öncesinde köleliğin henüz kaldırılmadığı dönemleri hedef alarak kullanılmaktadır. Nitekim Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye coğrafyasında kölelik kurumundan bahsetmek mümkün değildir.

Metin : Üretiminde insanın var olduğu, belirli bir kültürel yapısı bulunan ürünlerdir.

Metinlerarasılık: Herhangi bir metin tarafından üretilen anlamlar, kısmen ona benzer diğer metinlerin anlamları ile etkileşime geçer. Bu iki metin birbirlerinin anlamlarına etki edebilir. Bu “metinlerarasılık” olarak adlandırılır (Fiske, 2003, s.213)”. Çalışma kapsamında metinlerarasılık Arap Bacı figürünün anlamlandırılmasına katkı sağlayabilecek kültürel metinleri (tarihsel metinler, gölge oyunu, edebi metinler vb.) nitelemek için kullanılmaktadır.

Temsil rejimi: “Fark”ın belirli bir tarihsel anda temsilini içeren görseller ve görsel efektler birikimidir. (Hall, 1997:232).

2. YÖNTEM

Türk sinema ve televizyon yapımlarında Osmanlı'da ev içi hizmet köleliğinin bir yansıması olarak Arap Bacı figürünü kültürel çalışmalar yaklaşımı bağlamında inceleyen bu çalışmada Dursune Şirin'in bacı, kalfa, dadı isimleriyle ev içi hizmetlisi olarak rol aldığı 42 adet film ve Tevfik Gelenbe'nin Nurcihan Kalfa rolüyle yer aldığı "Uğurlugiller" (1988) dizisinin TRT'nin resmi arşiv sitesi olan trtarsiv.com üzerinden ulaşılabilen 26 bölümü örneklem olarak alınmıştır. Örnekleme alınan materyaller Robert Kolker'ın (2009, s.236) kültürel çalışmalar yaklaşımı çerçevesinde yapılacak film incelemelerine dair yönlendirmelerinden, Stuart Hall'un (1997, s.225-279) temsil, ırk ve farklılık konulu çalışmalarından ve Miller'ın (1993, s.129-132) karakter/tip analizine yönelik sınıflandırmasından faydalanılarak oluşturulan araştırma soruları çerçevesinde öykü analizi modeli kullanılarak incelenmiştir. Riessman'a (2005, s.1) göre "öykü analizi, sosyal bilimlerde öykü yapısına sahip çeşitli metinlere uygulanan bir yöntemdir." Gerçeklik belli şekilde seçilerek, düzenlenerek ve birleştirilerek belli bir kitleye anlatılır. Dolayısıyla bir yapısı bulunur. Öykü analizi bu anlatıların ne söylediğini, nasıl söylediğini araştırır (Riessmann, 2005, s.1-3).

Erdoğan'a (2012, s.138-147) göre ise öykü analizi, bir anlatının yapısı, kişileri, öyküleme kodları ve metaforları, izleyicisi gibi öğelerin analiz edilmesi ile gerçekleştirilen niteliksel bir araştırma tasarımı türüdür. Bu çalışmada seçilen filmlerde nasıl sunulduğu araştırılan öğe, temsil edilen Arap Bacı tipleridir. Erdoğan'a (2012, s. 140-141) göre öykü kişileri de öykü analizinin konusu olabilmektedirler. Çalışmada diyalogların çözümlenmesinde söylem analizi yönteminden de faydalanılmıştır. Özdemir'e (2010, s.337) göre söylem analizi, yazılı metinlerin ayrıntılı bir dilbilimsel analize tabi tutulduğu nitel bir analiz türüdür.

Miller (1993), film kişilerinin özelliklerini analiz etmede kullanılabilecek sınıflandırmayı hazırlarken bir karakter-tip ayırımına gitmemektedir. İnsan dışı karakterlerin de bu kapsamda değerlendirilebileceğine dahi değinmektedir. Bu bağlamda aynı sınıflandırmanın tipler için de yol gösterici olabileceği düşünülmektedir. Örnekleme yer alan Arap Bacı tipini kültürel bağlamı ile birlikte inceleyebilmek için aşağıdaki araştırma soruları kullanılacaktır:

- 1) Arap Bacı tiplerinin incelenen yapımlardaki;
 - Fiziksel/Biyolojik özellikleri (Fiziksel yapı, görünüş, cinsellik, yaş) nelerdir?

- Psikolojik özellikleri (Zeka düzeyi, yetenekleri, kendisiyle ilgili hissettikleri) nelerdir?
 - Kişilerarası özellikleri (Aile ve aile geçmişi, arkadaşları, ilişkide olduğu diğer kişiler) nelerdir?
 - Kültürel özellikleri (Eğitimi, mesleği, çevresi, dinsel inançları, değer yargıları) nelerdir? (Miller, 1993, s.129-132)
- 2) Arap Bacı figürünün incelenen yapımların anlatı yapısı içindeki yeri nedir? (Öyküye dahil olduğu yerler, öyküdeki konumu, çatışma içindeki yeri)
 - 3) Arap Bacı figürünü incelenen yapımlar içerisinde anlamlandıran metinlerarası okumalar nelerdir?
 - 4) Arap Bacı figürü incelenen yapımlarda hangi ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuştur ve bu karşıtlıklar arasında nasıl bir güç ilişkisi bulunmaktadır?
 - 5) Arap Bacı figürünün temsili, incelenen film ve televizyon yapımlarının üretildikleri dönemin kültüründen ne şekilde etkilenmiştir?
 - 6) Arap Bacı figürü, incelenen yapımlarda politika, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve ideoloji konusunda nasıl bir duruş sergilemektedir?
 - 7) Arap Bacı figürünün, incelenen yapımlardaki temsil rejimi nedir?
 - 8) Arap Bacı figürünün incelenen yapımlardaki temsili ile Donald Bogle'ın Amerikan sinemasında siyahilerin temsiline yönelik öne sürdüğü beş ana klişeleştirme arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

Araştırma sorularından elde edilen veriler “Teknik ve Anlam” ve “Kültür ve Anlam” başlıkları altında yorumlanmaktadır. Bu ayrım Barthes'ın (1986, s.89-99) anlamlandırma sürecini birinci düzey ve ikinci düzey şeklinde gruplandırmasından yola çıkılarak yapılmaktadır. Birinci düzey göstergelerin aşıkır anlamının bulunduğu düzeydir ve ikinci düzey ise birinci düzeydeki verilerin kültürün değer sistemine yerleştirildiği düzeydir. (Barthes, 1986, s.89-99; Fiske, 2003, s.115-120). Çalışma kapsamında “Uğurlugiller” (1988) dizisinin yanı sıra incelenen sinema filmleri, yapım yılları ve yönetmenleriyle birlikte aşağıda gösterilmektedir (Bkz. Tablo 2.1).

Tablo 2.1. Çalışmada incelenen sinema filmleri ve yönetmenleri

İki Kafadar Deliler Pansiyonunda (1952)	Atıf Yılmaz
Hıçkırık (1953)	Atıf Yılmaz
Kanlarıyla Ödediler (1955)	Osman F. Seden
Beş Hasta Var (1956)	Atıf Yılmaz
Anası Gibi (1957)	Muzaffer Arslan
Üç Garipler (1957)	Şinasi Özönük
Abbas Yolcu (1959)	Semih Evin
Kaderim böyle İmiş (1959)	Nejat Saydam
Seher Yıldızı (1959)	H. Saim Ercan
Ayşecik Şeytan Çekici (1960)	Atıf Yılmaz
Gece Kuşu (1960)	Hulki Saner
Nilüfer Orman Çiçeği (1960)	Hulki Saner
Satın Alınan Adam (1960)	Arşavir Alyanak
Yangın Var (1960)	Lütfi Ömer Akad
Aşkın Saati Gelince (1961)	Nejat Saydam
Bir Yaz Yağmuru (1961)	Orhan Elmas
Gönülden Gönüle (1961)	Süha Doğan
Küçük Hanımefendi (1961)	Nejat Saydam
Siyah Melek / Zincirler Kırılırken (1961)	Sami Ayanoğlu
Tatlı Bela (1961)	Atıf Yılmaz
İki Yetime (1961)	Ülkü Erakalın
Belalı Torun (1962)	Memduh Ün
Biz de Arkadaş Mıyız? (1962)	Ülkü Erakalın
Cafer Çocuk Hırsızı (1962)	Hulki Saner
Daima Kalbimdesin (1962)	Nejat Saydam
Ekmek Parası (1962)	Ülkü Erakalın
Hayat Bazen Tatlıdır (1962)	Nejat Saydam
Yalnızlar İçin (1962)	Orhan Elmas
Erkek Fatma Evleniyor (1963)	Abdurrahman Palay
İlk Göz Ağrısı (1963)	Nejat Saydam
Yankesici Kız (1964)	Türker İnanoğlu
Bir Gönül Oyunu (1965)	Mehmet Aslan
Garip Bir İzdivaç (1965)	Nejat Saydam
Haremde Dört Kadın (1965)	Halit Refiğ
Affedilmeyen (1966)	Türker İnanoğlu
Avare Kız (1966)	Ülkü Erakalın
Karanlıklar Meleği (1966)	Mehmet Dinler
Osmanlı Kabadayısı (1967)	Türker İnanoğlu
Paşa Kızı (1967)	Türker İnanoğlu
Pranga Mahkumu (1967)	Türker İnanoğlu
Silahlı Paşazade (1967)	Türker İnanoğlu
Yumurcak (1969)	Türker İnanoğlu

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde 42 adet sinema filmi ve TRT arşivinden ulaşılan 26 bölümlük “Uğurlugiller” (1988) dizisi Arap Bacı tiplmesi özelinde “Teknik ve Anlam” ve “Kültür ve Anlam” ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır. İncelenen yapımlar, araştırma soruları kapsamında dizi ve filmlerden verilen örnekler eşliğinde tartışılmaktadır.

3.1. Teknik ve Anlam

3.1.1. Kişilik özellikleri ve kişilerarası ilişkiler

Bu bölümde Miller’ın (1993, s. 129-132) öykü kişilerinin analizine yönelik oluşturduğu sınıflandırma kullanılarak film ve televizyon yapımlarındaki Arap Bacı tiplmesinin analizi yapılmaktadır.

3.1.1.1. Sinema

Sinemada anlatı oluşturulurken kullanılan kişiler (karakterler/tipler) birtakım fiziksel ve psikolojik özelliklere sahiptir. Bu özellikler, karakterin/tipin film içerisindeki davranışları, seçimleri ile birlikte düşünüldüğünde anlatıya katkı sağlamaktadır. Türk sinemasında 1949-1969 yılları arasında yoğunlukla Dursune Şirin tarafından canlandırılmış olan “Afrikalı kadın hizmetçi” tipi, farklı senarist ve yönetmenlerce işlenmiştir. Dolayısıyla bu tipin temsiline yönelik inceleme yapılırken kişilik özelliklerinin farklı yapımlarda ne şekilde sunulduğu önem kazanmaktadır. Miller’ın (1993, s.129-132) sınıflandırması örnek alınarak incelenen 50 adet film sonucunda Arap Bacı tiplmesine dair elde edilen bir takım özellikler aşağıda özetlenmiştir (Bkz. Tablo 3.1).

Tablo 3.1. Arap Bacı’nın sinema filmlerindeki kişilik özellikleri

Fiziksel görünüş/Biyolojik Özellikler	Kadın, Şişman, siyahi, beyaz yemeni, beyaz hizmetçi önlüğü, elbise, tiz ses, aksanlı Türkçe, çarşaf ve peçe.
Kişilerarası Özellikler	Çoğu zaman bekardır. Irkına vurgu yapılsa da ailesinden ve köklerinden bahsedilmemektedir. Filmlerde zayıf olanın, evin küçük hanımının yanında bulunur. Eve ve hizmet ettiği aileye bağımlıdır.
Psikolojik Özellikler	Özverili, fedakar, komik, sadık, güvenilir.
Kültürel Özellikler	Hizmetçi, Müslüman, inançlı, geleneklere bağlı, eğitimsiz.

Arap Bacı tiplemesinin bir “ekran” üzerindeki ilk görsel temsilleri olarak niteleyebileceğimiz gölge oyunlarında, dönemin oyuncularını genellikle erkektir ve tüm tipler tek bir oyuncu tarafından hareketlendirilip, seslendirilir. Oyuncunun farklı tipleri kendi sesini değiştirerek konuşturması, Arap Bacı tiplemesinin sinemadaki seslendirmesinin kökeni olarak gösterilebilir. Seyirciyle bu şekilde özdeşleşen Arap Bacı tiplemesi, sinemaya uyarlandığında da değiştirilmemiş Karagöz Oyunu’ndan beri alışlagelmiş şekliyle muhafaza edilmiştir. Dönemin filmlerinin seslendirmesinin sonradan ve çoğunlukla oyuncularından farklı kişiler tarafından yapılması da bu duruma ayrıca zemin hazırlamıştır. Bu sebeple tiplemenin seslendirmesi Dursune Şirin’den Tevfik Gelenbe’ye kadar hem beyaz perde hem televizyon ekranlarında erkekler tarafından yapılmıştır. Arap Bacı’nın sesi, komedi unsurunu sağlamak, etnik kökeni ve cinsiyeti vurgulamak için kullanılmaktadır. Bundan dolayıdır ki türk sinemasında diğer birçok filmde de siyahi karakterler aynı stilde seslendirilmiştir. Bu ses tonu ve konuşma stili sinemamızda siyahiliğin ve ırksal farklılığın göstergelerinden biri olmuştur. Aynı zamanda Türkçeyi aksanlı bir şekilde konuşması, yine tipleme ile bütünleşmiş bir özelliktir ve bir taraftan dile bağlı yanlış anlaşılmanın getirdiği komedi unsurunu sağlarken diğer taraftan da kökeninin farklılığına işaret eder.

Filmlerde diğer bir fiziksel özellik olarak giyim ve kuşam alanında ise tektip bir kıyafetten bahsetmek mümkün değilse de kıyafetler yoluyla Arap Bacı’nın statüsünü belli etmek esastır diyebiliriz. Arap Bacı bir hizmetçidir ve sosyal statü olarak ev halkından ayrılmaktadır. Birçok filmde giydiği beyaz önlük ev içindeki görevinin ve statüsel farklılığının bir göstergesidir. Osmanlı dönemini konu alan filmlerde dış mekan sahnelerinde ise bu kıyafetlere çarşaf ve peçe eklenmektedir. Ancak Arap Bacı’nın tüm filmlerde temsilini etkileyen en güçlü faktörlerden biri onun siyahi oluşudur. Bu fiziksel özellik onu ev halkı ve toplumun çoğunluğundan farklılaştırmakta, dolayısıyla kavramsal ve göstergesel olarak güçlü bir figür haline getirmektedir. Bu konu farklılık ve ırk başlığı altında çalışmanın ilerleyen kısımlarında detaylı olarak ele alınacaktır.

Arap Bacı, incelenen tüm filmlerde İslam inancına sahip olarak görünmekte ve bunu çeşitli şekillerde yansıtmaktadır. Genel olarak bakıldığında söylemi Türk-İslam gelenekleri ve İslam inancı çerçevesinde şekillenmektedir. “Allah’a şükür bu günleri de gördük!” “Abbas Yolcu” (1959), “Tövbe de, Allah’ın gücüne gider” “Satın Alınan

Adam”, (1960), “Allah sonunu hayır etsin.” “Daima Kalbimdesin” (1962), “Tövbe tövbe estağfurullah!” “Nilüfer Orman Çiçeği” (1960), “İmdat! Yetişin ümmet-i müslüman!” “Osmanlı Kabadayısı” (1967) gibi sözel göstergelerin yanı sıra film içerisindeki davranışları da bu söylemin oluşmasında rol oynamaktadır. “Bir Garip İzdivaç”ta (1965) yeni evlenen Zeynep ve Haluk’un yataklarını dualar okuyarak tütsüler ve Haluk’a güvey namazı kılmasını öğütler. “Silahlı Paşazade” (1967) filminde Mahinur Kalfa, Mahmut Paşa ve Meşkure Sultan’ın bebeğini Huriye ve Yunus’un bebeğiyle değiştirdiği için pişman olur. Bunun üzerine namaz kılarken Allah’tan kendisini affetmesi için dua eder.

Arap Bacı, filmlerde evin hizmet işleriyle ilgilenmekte ve entelektüel konular çevresinde temsil edilmemektedir. Kullanılan bazı terimleri yanlış anlayarak komedi unsurunun oluşturulmasına yardımcı olur. Dolayısıyla genel olarak eğitimsiz biri olarak temsil edilir. Onun söyleminde ve kararlarında öncelikli olan aile içi kurallar, gelenekler ve inancıdır. “Bir Gönül Oyunu” (1965) filminde dadının, İngiltere’de hukuk eğitimi almış Türkan’ın kullandığı “suje” terimini cüce olarak anlaması ve film boyunca bu şekilde kullanması bir komedi unsuru olarak ele alınır. Öyle ki Arap Bacı’nın gölge oyunundaki temsilinde de yanlış anlamalar sık kullanılan bir mizah unsurudur.

Arap Bacı, yer aldığı filmlerde ev içi hizmet işlerinden sorumlu olan bir grup (bahçıvan, aşçı) ile birlikte temsil edilmektedir. Film boyunca iletişim kurduğu ve ilişkide bulunduğu kişiler öncelikli olarak dadılık yaptığı kız veya erkekler, evin sahibi ve diğer hizmetçilerdir. Genel olarak çocuklara dadılık yapar, yemekleri hazırlar ve ev halkının diğer ihtiyaçları doğrultusunda hizmet eder.

Arap Bacı’nın en sıkı ilişkilere sahip olduğu kişiler genellikle dadılık ettiği küçük bey veya küçük hanımefendidir. Dadı, “Gece Kuşu”nda (1960) Nesrin’in , “Satın Alınan Adam”da (1960) ise Mine’nin en yakın arkadaşlarındandır. “Yangın Var”da (1960) aşk acısı çeken paşa kızı Müjgan’ın tek teselli kaynağı yine dadısıdır. “Gönülden Gönüle”de (1961) sevdiği adamla birlikte olmasına izin verilmeyen Nazan’ın en önemli dayanağı Hanife Kalfa, “Küçük Hanımefendi”de (1961) kocası Neriman’ı yalnız bıraktığında onunla ilgilenen ve yanında olan Şetaret Bacı’dır.

Tablo 3.2. Dursune Şirin'in Arap Bacı rolünde yer aldığı filmler.

İki Kafadar Deliler Pansiyonunda (1952)	Dadı
Hıçkırık (1953)	Dilber Bacı
Kanlarıyla Ödediler (1955)	Hizmetçi
Beş Hasta Var (1956)	Dadı
Anası Gibi (1957)	Dadı – Gece Anne
Üç Garipler (1957)	Kahveci Nesime Bacı
Abbas Yolcu (1959)	Dadı
Kaderim böyle İmiş (1959)	Dadı
Seher Yıldızı (1959)	Şetaret Bacı
Ayşecik Şeytan Çekici (1960)	Dadı
Gece Kuşu (1960)	Dadı
Nilüfer Orman Çiçeği (1960)	Emsal Kalfa
Satın Alınan Adam (1960)	Dadı
Yangın Var (1960)	Bacı
Aşkın Saati Geline (1961)	Şetaret Bacı
Bir Yaz Yağmuru (1961)	Dadı
Gönülden Gönüle (1961)	Hanife Kalfa
Küçük Hanımefendi (1961)	Dadı Şetaret
Siyah Melek / Zincirler Kırılırken (1961)	Dadı
Tatlı Bela (1961)	Dadı
İki Yetime (1961)	Dadı
Belalı Torun (1962)	Kalfa
Biz de Arkadaş Mıyız? (1962)	Hizmetçi
Cafer Çocuk Hırsızı (1962)	Dadı
Daima Kalbimdesin (1962)	Dadı
Ekmek Parası (1962)	Dadı
Hayat Bazen Tatlıdır (1962)	Felekşen Kalfa
Yalnızlar İçin (1962)	Dadı
Erkek Fatma Evleniyor (1963)	Bacı
İlk Göz Ağrısı (1963)	Dadı
Yankesici Kız (1964)	Dadı
Bir Gönül Oyunu (1965)	Dadı
Garip Bir İzdivaç (1965)	Dadı
Haremde Dört Kadın (1965)	Arap Bacı
Affedilmeyen (1966)	Dadı
Avare Kız (1966)	Dadı
Karanlıklar Meleği (1966)	Bacı
Osmanlı Kabadayısı (1967)	Dadı
Paşa Kızı (1967)	Dadı
Pranga Mahkumu (1967)	Dadı
Silahlı Paşazade (1967)	Mahinur Kalfa
Yumurcak (1969)	Dadı

“İki Yetime” (1961) filminde evin küçükbeyi Özden’in yardıma muhtaç Gül’ü gizlice eve almasına yardım eder. “Hayat Bazen Tatlıdır”da (1962) ise dadı, yürüme engelli olan Yeşim’e yardım ve arkadaşlık eder, yürüyebileceğine ilişkin onu cesaretlendirir. “İlk Göz Ağrısı”nda (1963) dadısı olduğu Aysel’in uçak kazasında öldüğünün sanılması üzerine yeniden evlenmek isteyen Turgut’un kararına sıcak bakmaz. Aysel’in ölmediği anlaşılıp geri döndüğünde ise en çok sevinip yardım eden yine

dadısıdır. “Karanlıklar Meleği”nde (1966) yalnızlık çeken Gül’ün en yakın iki arkadaşı uşak ve bacıdır. “Osmanlı Kabadayısı”nda (1967) dadı, Murat ile evlenmesine izin verilmeyen paşa kızı Nazlı’nın en yakın arkadaşıdır. “Paşa Kızı”nda (1967) Nilgün’ün, “Pranga Mahkumu”nda (1967) Cavidan’ın, “Silahlı Paşazade”de (1967) Nilüfer’in de dadıları ile kurdukları bağlar güçlüdür.

Ayrıca, Arap Bacı filmlerde genellikle zayıf olanın yanındadır ve yardıma ihtiyacı olan kişiler ile güçlü bir ilişki içinde olduğu görülmektedir. Kimi zaman evlatlık olarak konağa alınmış çocuklara özverili bir anne olurken, kimi zaman da zor duruma düşen evin kızının yardımına koşar. “Beş Hasta Var” (1956) filminde paşa ile zorla evlendirilerek konakta alıkonulan Belkıs’ı en iyi anlayan ve teselli eden dadıdır. Öyle ki bu yakınlık paşa tarafından dikkat çekince ikisinin görüşmesi yasaklanır. “Anası Gibi”de (1957) dadı kimsesiz Neyran’ın her daim yanındadır. “Seher Yıldızı”nda (1959) konağa evlatlık olarak alınan ve zulüm gören Seher’i koruyup kollayan Şetaret Bacı’dır. Ayrıca Arap Bacı’nın konağa evlatlık olarak gelen veya yetim kalan çocuklarla kurduğu bağa örnek olarak şu alıntılar gösterilebilir:

Nesrin: Tek dert ortağım sevgili dadımdı. Böylece aylar, yıllar geçti “Gece Kuşu” (1960).

Sevda : Şetaret Bacı’yı çok sevmiştim. Yüzü siyah içi tertemiz, bembeyaz bir insandı. Öyle tatlı konuşuyordu ki “Aşkın Saati Geline” (1961).

Handan : Dadım, annemi kaybettikten sonraki en sıcak kucağımdı. En sevdiğim yemekleri aşçıya bırakmaz kendi elleriyle hazırlardı “Daima Kalbimdesin” (1962).

Bunun yanı sıra Arap Bacı, ev içi ilişkilerde pasif ve yaşananlardan uzak değildir. Ailenin bir parçası olarak yeri geldiğinde diğerlerini uyaran, yönlendiren kimi zaman da sitem eden bir konumdadır. Fakat tüm bunların odağında kendi menfaati değil ev halkının menfaati bulunmaktadır. “Gece Kuşu”nda (1960) dadısı olduğu Nesrin’e fabrikatör olan babasının itibarına yakışacak biriyle evlenmesi gerektiğini tembihler. “Yangın Var”da (1960) dadısı olduğu Müjgan’ın aşkına karşılık vermeyen tulumbacı Murat Reis’i “Ne biçim adamsın sen? Sultanımı ne hallere koydun? Senin gibi erkek görmedim.” diyerek azarlar. “Cafer Çocuk Hırsızı”nda (1962) dadısı olduğu Ali ile ilgili olarak ailesini “Ali ile hiç meşgul olmuyorsunuz hep sokaklarda oynuyor.” diyerek uyarır. Ali’nin kaçırılması üzerine üzülen anne ve babasına da “Daha evvel aklınız neredeydi? Evin

içinde bir Cengiz tutturmuştunuz gidiyordunuz. Sanki Ali sizin evladınız değildi.” diyerek sitem eder. Ancak Arap Bacı’nın bu davranışları her zaman olumlu karşılanmaz:

Şetaret Bacı: Hanımefendi ben yeni kahyanın gözlerini hiç beğenmiyorum.

Rukiye Hanım (Orhan’ın Annesi) : Sen herşeye karışma!

Şetaret Bacı: Başüstüne efendim “Seher Yıldızı” (1959).

“Silahlı Paşazade”de (1967) Huriye’nin kocasının hapse atılması üzerine durumlarına üzülen Mahinur Kalfa ile paşa arasında şu konuşma geçer:

Mahinur Kalfa: Salıverin fukarayı da hayır duası alın. Sizin gibi koskoca bir paşaya yuva yıkmak yakışmaz.

Paşa: Bana bak kalfa ben bu konakta bu mevzuyu yasak etmiştim. Sen duymadın mı?

Mahinur Kalfa : Duydum, duydum ama gene de yüreğim dayanamadı. Zat-ı şeriflerinizi rahatsız et...

Paşa : Kesin! Seni yezid kalfa seni! Demek bile bile emrime karşı geldin ha? Ben sana bir ders vereyim de bunu ömrünün sonuna kadar unutma. Tosun Ağa! Alın bu Allah’ın cezası kalfayı falakaya yatırıp elli tane sopa çekin de aklı başına gelsin!

Diğer taraftan filmler incelendiğinde Arap bacı’nın ev içi hizmetinden dolayı emeğinin maddi bir karşılığı olduğuna rastlanmamaktadır. Evin bir parçası olarak gösterilmekte ise de diğer aile fertlerinden statü olarak açık bir şekilde farklılaşmakta, belirli ve değişmez görevleri, sorumlulukları bulunmaktadır. Bu görev ve sorumluluklar ev sahiplerine hizmet etmeyi gerektirmektedir. Bu anlamda evin bey ve hanımına bağlı olarak hareket etmekte, içinde yaşadığı evin sahibine sadakat ile bağlılığı beklenmektedir. “Küçük Hanımefendi”de (1961) Neriman, Şetaret Bacı’nın çalıştığı konağın sahibi Şaziye Hanım ile konuşurken “Sadık vekiliniz Şetaret Bacı, benim bu hale gelmeden evvel ne gibi safhalar geçirdiğimi size anlatmıştır.” ifadesini kullanır. “Abbas Yolcu”da (1959) evin dadısına aşık olan Necdet, dadı ile evlenmek için evin sahibi Salih’in onayını ister. Salih, karısı Selma’ya “Yalnız bacı evlenince bu evi terk etmek isteyecektir. Ne dersin izin verelim mi?” diye sorar. Buradan anlaşılacağı gibi, Arap Bacı birçok yönden yaşadığı eve ve evin sahiplerine bağlıdır. Bireysel karar verebileceği evlilik gibi durumlarda da onların onayının alınması gerekmektedir.

Filmlerde Arap Bacı’nın ailesi, ana yurdu, kökeni ve geçmişi gibi konulara değinilmemektedir. Nadiren evli olduğuna rastlanmaktadır. “Abbas Yolcu”da (1959)

Necdet ve “Seher Yıldızı”nda (1959) bahçıvan ile evliliği söz konusudur. “Kaderim Böyleymiş” (1959) ve “Biz de Arkadaş mıyız”da (1962) Necdet Tosun’un canlandığı Tosun ve aşçı tipleri ile yakınlığı konu edilir. Genellikle bu tür yakınlıklar Arap Bacı ile evin aşçısı veya bahçıvanı arasında gelişir. Bu yakınlık çoğu zaman mizah unsurlarıyla iç içe kullanılır. İncelenen filmlerin hiçbirinde ise geçmişine, anne ve babasına veya çocuk sahibi olduğuna yönelik bir veri bulunmamaktadır. “Anası Gibi” (1957) filminde küçük Neyran dadıya “Senin annen var mıydı?” diye sorduğunda dadı, “Elbette vardı.” demekle yetinir.

Psikolojik özellikler açısından bakıldığında ise Arap Bacı filmlerin hepsinde fedakar, sadık bir hizmetçi olarak tasvir edilir. Film içerisindeki tüm eylemleri ev halkının menfaati üzerine kurgulanmıştır. Günlük hizmetinin yanı sıra ev halkının mutluluğuna, istikbaline yönelik dileklerde ve yönlendirmelerde de bulunur.

3.1.1.2. Televizyon

“Uğurlugiller” (1988), ilk kez 1961 yılında TRT radyosunda yayına başlamış ve 17 yıl boyunca devam etmiştir. 1988’de televizyon dizisi olarak TRT’de yayınlanmaya başlanan “Uğurlugiller”, İstanbul’da yaşayan bir ailenin günlük hayatını, sadelik içerisinde konu edinir. Radyo skeci olarak yayına başladığı 1961 yılından Tv dizisine kadar Arap Bacı karakteri Tevfik Gelenbe tarafından canlandırılmıştır ([http-3](http://3)). “Uğurlugiller”de (1988) Arap Bacı figürünün temsili Türk sinemasındaki temsilinden belirli yönleriyle ayrılmaktadır. Arap Bacı’nın “Uğurlugiller” (1988) dizisindeki temsiline yönelik çeşitli özellikler aşağıda özetlenerek tablolştırılmıştır (Bkz. Tablo 3.3).

İlk olarak vurgulanması gereken Arap Bacı figürünün cinsiyetten ve ırktan bağımsız bir biçimde “giyilebilir” bir kimlik olarak karşımıza çıkmasıdır. Arap Bacı rolünün erkek oyuncular tarafından canlandırılması Türk sinemasında daha önce de karşılaşılan bir durumdur. “Biz de Arkadaş Mıyız”, (1962) ve “Bebek Gibi Maşallah”, (1971) filmleri buna örnek olarak verilebilir. Üstelik gölge oyunlarının genellikle erkek Karagözcüler tarafından icra edilmesi, Arap Bacı figürünün Karagöz oyunları içerisinde de erkekler tarafından canlandırılmasını gerektirmiştir. Fakat televizyonun popüler kültür içerisinde büyük öneme sahip olduğu 80’li yıllarda, belirli aralıklarla yayınlanan “Uğurlugiller” (1988) dizisinde Arap Bacı rolünün Tevfik Gelenbe tarafından

canlandırılması, söz konusu kimliğin ırk ve cinsiyetten bağımsız olarak giyilebilir olduğu düşüncesini pekiştirmiştir.

Tablo 3.3. *Nurcihan Kalfa'nın kişilik özellikleri.*

Fiziksel görünüş/Biyolojik Özellikler	Kadın, şişman, yaşlı, siyahi, beyaz yemeni, elbise, tiz ses, aksanlı Türkçe.
Kişilerarası Özellikler	Karşı cinsle ilişkisi konu edilir. Geçmişinden ve köklerinden bahsedilmez. Ailenin diğer fertleri gibi sosyal bir hayata sahiptir.
Psikolojik Özellikler	Komik, şefkatli, sivridilli, malına düşkün, fedakar, saf, düşünceli, başına buyruk, oyunbaz, celalli.
Kültürel Özellikler	Emektar, ailenin parçası, eğitimsiz, geleneklere ve eskiye bağlı, müslüman, inançlı.

Arap Bacı figürü, “Uğurlugiller”de (1988) Nurcihan Kalfa adıyla yer almaktadır. Karagöz oyunundan beri erkekler tarafından seslendirilişine paralel biçimde Tevfik Gelenbe tarafından seslendirilmiştir. Türk sinemasındaki temsili ile benzer şekilde şişmandır, kıyafetleri genellikle uzun elbiseler ve çeşitli renkte yemenilerdir. Fakat sinema filmlerinde statüsüne vurgu yapan kıyafetler dizi içerisinde kullanılmamaktadır. Tektip bir kıyafetten söz etmek mümkün değildir fakat kıyafetler Nurcihan Kalfa'nın statüsüne değil yaşlılığına işaret edecek biçimde kullanılmaktadır.

Nurcihan Kalfa, dizi içerisinde İslam inancına sahip ve inançlı biri olarak temsil edilmektedir. Eğitimli değildir. Aldığı kararlar veya ifade ettiği görüşler genellikle geleneksel değerler tarafından şekillendirilmiştir. Genel olarak bakıldığında geleneksel olanın temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatı içerisinde işlenen geleneksel ve modern çatışmasında Nurcihan Kalfa'nın geleneksel değerleri sık sık işlenir. Arap Bacı yenin, modern olanın ve teknolojinin karşısında konumlandırılır. Dizinin 3. bölümünde Nebahat Hanım ile aralarında geçen bir konuşma kalfanın bu özelliğini açıkça gösterir:

Nurcihan Kalfa: Eski günler ne hoş günlerdi değil mi?

Nebahat: Hadi canım sen de. O zaman gençtik tabi herşeyi daha güzel görüyorduk, yahut daha güzel zannediyorduk.

Nurcihan Kalfa: Öyle deme Nebahat şimdi. Hizmetçilerimiz vardı, uşaklarımız vardı. Değil mi kızım?

Nebahat: E peki kaç kişiydik o zaman? Onu da söyle bakalım.

Nurcihan Kalfa: Oo çok çok! Kaç aile iç içe, üst üsteydik. Yatıya gelenler, hısımlar, akrabalar da cabası. Sonra bir şey oldu. Herkes evli evine köylü köyüne. Kaldık biz bize.

Nebahat: Rahmetli babacığım hayattayken hepimizi bir çatı altında toplardı ne güzel. O ölünce amcalar, halalar ayrıldı. Herkes kendi başının çaresine bakmak zorunda kaldı. (Eve yeni alınan telefon çalar.)

Nurcihan Kalfa: Kara yılan! İlla araya girecek.

Dizinin 1. bölümünde eskiden kalma ağır kokular sürmesi ev sakinleri tarafından yadırganır. 5. bölümde “Su küçüğün söz büyüğün” atalar sözüne yaptığı göndermeden, 7. bölümde Nebahat Hanım’ın ağrısı olduğunu söylemesi üzerine ona “ayı yağı” sürmesini önermesinden anlaşılacağı üzere, Nurcihan Kalfa eski değerlere bağlı ve bu değerleri yaşatan bir figür olarak ekrana yansımaktadır.

Nurcihan Kalfa’nın kişiler ile arasındaki ilişkiler ailenin diğer bireylerinden farklı değildir. Kalfa, evin bir bireyi, “emektarı” olarak gösterilir. Yemeklerde ailenin diğer fertleriyle aynı sofradadır. Yemek ve temizlik yapmak her ne kadar onun görevi olarak gösterilmekte ve mutfaktan “Benim mutfağım” (4. Bölüm) diye bahsetmekte ise de ailenin diğer bireyleri de sık sık mutfağa girer ve evin tüm işleriyle ilgilenir. Ailece dışarı çıktığında Nurcihan Kalfa da onlarla birliktedir. En yakın olduğu kişi dadısı olduğu Nebahat Hanımdır. Aralarındaki samimi bağ, dizi içerisinde sık sık konu edilir. Beşinci bölümde Doğan’ın evleneceğini söylemesi üzerine Nurcihan Kalfa, “büyük beyin” zamanında kendisine verdiği gümüş tepsiyi Doğan’a hediye eder. Nebahat Hanım bunun karşısında duygulanarak “Canım dadım benim gönlü cömert dadım.” der. Altıncı bölümde benzer bir durum üzerine Nebahat Hanım bu kez “Ah benim düşünceli dadım, sen olmasan ne yaparız biz?” ifadesini kullanır. On dokuzuncu bölümde seyahatinden erken dönen Nebahat Hanım’ın “Dayanamadım dadımı çok özledim. İyisin değil mi dadıcığım?” ifadesi, Nebahat Hanım ve Nurcihan Kalfa arasındaki güçlü bağın göstergeleridir.

Kalfa, dizide bekar olarak temsil edilir. Ancak dizinin altıncı bölümünde kalfanın yıllardır ayrı yaşadığı eski eşi Davut Ağa’dan bahsedilir. Onuncu bölümde ise Davut Ağa Nurcihan Kalfa ile tekrar evlenmek ister. Ancak evlilik ertelenir ve sonraki bölümlerde diziye konu edilmez. Dizide Nurcihan Kalfa’nın anne ve babasına, kölelik bağlamında geçmişine, köklerine ise değinilmemektedir.

Nurcihan Kalfa, komiktir. Genç neslin kullandığı kelimelerden haberdar olmayışı sebebiyle evin gençleriyle yaşanan yanlış anlaşılmalara dizi içerisinde önemli yere

sahiptir. Kişisel fikir ve kararlara sahip olduğu görülmektedir. On üçüncü bölümde evdeki çamaşır makinasının doğru çalışmadığını söyleyerek satar. Neden yaptığı sorulduğunda ise “Canım istedi yaptım.” cevabını verir. On altıncı bölümde kendisinden kahve isteyen Nebahat Hanım’a, yorgun olduğu gerekçesiyle “Çok istiyorsan kendin yap.” der. Dizide Nurcihan Kalfa’nın aile içindeki fedakarlıkları karşılıksız bırakılmamaktadır. Kendisine teşekkür edilir, hediye alınır, hizmet edilir ve saygı gösterilir. Sosyal statü olarak eğitimsizdir, evin dışında bir işte çalışmamaktadır, yüksek oranda eve bağımlıdır ve ev ile özdeşleşmiştir. Fakat fikirlerini ifade etmekten çekinmez, sivridillidir, ailedeki diğer bireyler ile alay eder, şakalaşır. Sinema filmlerindeki temsillerinden bu anlamda büyük oranda ayrılmaktadır.

3.1.2. Arap Bacı’nın filmin anlatı yapısı içindeki yeri

Miller’a göre, bir öykü ardı ardına getirilmiş olaylar dizgisi değildir. Seyirci ile belli biçimlerde iletişim kurmak, hissettirmek, düşündürmek amacıyla bir yapısı bulunur. Öykünün kişileri bu yapı içerisinde kendi öykü çizgileriyle ve özellikleriyle var olurlar (1993, s.71). Sinema ve televizyon yapımları görselliği ve işitselliği bir arada kullanan metinler olarak film anlatısını teknik kodları kullanarak yapılandırmaktadırlar. Buradan hareketle, bu bölümde Arap Bacı’nın filmin kompozisyon, kurgu, kamera gibi özelliklerini içinde barındıracak şekilde olay örgüsü içindeki yeri ve temsili analiz edilecektir.

3.1.2.1. Sinema

Arap Bacı, yer aldığı filmlerde yan tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin tamamında yer almamakla birlikte çoğunlukla konak, köşk gibi mekanlar özelinde iç mekan çekimlerinde öyküye dahil olmaktadır. Onun özdeşleştiği mekan hizmet ettiği konak veya köşktür. Konaktaki çocukların ve gençlerin dadısı, ev içi hizmetinden sorumlu kalfa veya bacı rolleriyle karşımıza çıkar. Film anlatısına katkısı incelendiğinde tüm filmlerde tutarlı bir yapıya sahip birkaç özelliğinin bulunduğu görülmektedir.

Arap Bacı’nın bulunduğu sahnelerin film yapısı içerisindeki kullanımlarından ilki mizah unsuru oluşturmaktır. Filmler incelendiğinde çoğunluğunun acı, ıstırap, ayrılık benzeri temalar üzerine kurulduğu görülmektedir. Dolayısıyla bahsedilen mizahi

kullanım seyirciyi filmin durağanlığından ve duygusallığından kısa süreliğine uzaklaştırmaktadır. Bu sahneler çoğu kez Arap Bacı ile evin uşağı, bahçıvanı, aşçısı veya evin yaramaz çocuğu arasında geçer. Kimi zaman da Lumiere kardeşlerin “Sulanan Sulayıcı” (1895) adlı kısa komedi (Gag) filmindeki gibi kendi içerisinde öyküsü ve mizahı bulunan sahneler olabilmektedir.

“Aşkın Saati Geline”de (1961) kimsesiz Sevdâ’nın sokaklarda yaşayan üvey kardeşi Nuri ile aralarında geçen gergin bir diyalogdan sonra ekrana gelen sahnede sokaktan gelen Nuri mutfığa girerek Şetaret Bacı’nın pişirdiği tavuğu çalar. Hemen sonra bahçıvan da aynı niyetle mutfığa girer fakat tencereye dokunmadan Şetaret Bacı içeri girer. Bahçıvan bir şey yapmadığını söylese de tencerenin kapağını açan Şetaret Bacı tavuğun yok olduğunu görünce bahçıvanı suçlar. Bahçıvanın kaçarak, Şetaret Bacı’nın da elinde merdane ile onu kovalayarak çerçevenin dışına çıkmasıyla sahne sonlanır.

Arap Bacı’nın yer aldığı Osmanlı dönemini anlatan filmlerde genellikle birbiriyle kavuşamayan iki genç bulunur. Burada çatışma zengin-fakir veya üst sınıf-alt sınıf karşıtlığı çevresinde oluşmaktadır ve Arap Bacı zengin tarafın temsili olan konakta yer almakta, çiftin kavuşabilmesi için aracı olmaktadır. “Beş Hasta Var”da (1956) sevgilisinden ayrı tutularak konakta hapsedilen Belkıs ile aralarındaki yakınlıktan şüphe edilen dadının Belkıs ile görüşmesi yasak edilir. “Yangın Var”da (1960) evin küçük hanımı Müjgan’ın mektuplarını aşkına karşılık vermeyen tulumbacı Murat Reis’e ileterek haberleşmelerini sağlar. “Osmanlı Kabadayısı”nda (1967) kızı Nazlı’dan uzak durması için Paşa tarafından hapse atılıp idama mahkum edilen İstanbul kabadayısı Murat’ı kurtarmak için Nazlı’ya yardım eder. “Paşa Kızı”nda (1967) dadı, paşa tarafından görüşmeleri yasak edilen Udi Selim ve Paşa kızı Nilgün’ün haberleşmelerini sağlar. Genel anlamda ise ev sakinlerinin mutluluğu ve menfaati için arabuluculuk yapmakta ve kişilerarası iletişimi sağlamaktadır.

Arap Bacı genellikle ana karakterlerin çocukluk yıllarındaki dadısıdır. Evlatlık olarak alınan veya kimsesiz çocukların, olay örgüsü içinde zayıf konumda olan karakterlerin yanındadır. Diğer yandan çoğu kez dadısı olduğu başrolde bulunan yıldız oyuncunun kimseyle paylaşmadığı duygularını ve endişelerini anlattığı kişidir. Bu sayede ana karakterin iç dünyasına ait duygu ve düşüncelerin seyirciye aktarılmasında bir aracı görevi görmektedir. “Beş Hasta Var”da (1956) Belkıs’ın, “Anası Gibi”de (1957) Namık

ve Neyran'ın, "Seher Yıldızı"nda (1959) Seher'in, "Yangın Var"da (1960) Müjgan'ın, "Bir Yaz Yağmuru"nda (1961) Nedret'in, "Gönülden Gönüle"de (1961) Nazan'ın, "Siyah Melek"te (1961) Nesrin'in, "İki Yetime"de (1961) Nalan'ın, "Cafer Çocuk Hırsızı"nda (1962) Ali'nin, "Hayat Bazen Tatlıdır"da (1962) Yeşim'in, "Karanlıklar Meleği"nde (1966) Gül'ün, "Osmanlı Kabadayısı"nda (1967) Nazlı'nın, "Paşa Kızı"nda (1967) Nilgün'ün, "Pranga Mahkumu"nda (1967) Cavidan'ın ve "Silahlı Paşazade"de (1967) Nilüfer'in endişelerini ve duygularını dadı ile yaptıkları konuşmalar sayesinde anlarız. Arap Bacı bu konuşmaların hepsinde ana karakterin duygularını açığa çıkarmak için bir aracı konumundadır.

Arap Bacı incelenen filmlerden bir tanesi dışında ana çatışmayı oluşturan kişiler arasında yer almaz. Ancak "Silahlı Paşazade" (1967) filminde filmin ana çatışmasını Arap Bacı'nın eylemleri başlatır. Sevgilisi Yunus'un paşa tarafından hapse atılmasına üzülen Çerkez Halayık Huriye'nin durumunu Paşa'ya açan Mahinur Kalfa, paşa tarafından falakaya yatırılarak cezalandırılır. Bunun intikamını almak isteyen kalfa paşanın yeni doğan bebeği ile Huriye'nin yeni doğan bebeğini birbiriyle değiştirir. Film tamamen bu çatışma üzerine kurulur. Bu film dışında olay örgüsünde mizah unsuru yaratmak, ana karakterler arası iletişimi sağlamak ve onların duygu ve endişelerini seyirciye aktarmalarına aracı olmak Arap Bacı'nın anlatı içerisindeki yerini oluşturur. Arap Bacı'nın filmlerdeki temsilinin kamera ve kompozisyon özelindeki teknik kodlarla arasında tutarlı bir ilişki olduğuna rastlanmamaktadır. Kendisine ihtiyaç duyulduğunda çerçeveye girmekte, genellikle arka planda yer almaktadır. Öykünün ana çatışmasını oluşturmadığı için genellikle diğer karakterlerin ihtiyacı gereği görüntüye dahil olmaktadır.

3.1.2.2. Televizyon

"Uğurlugiller" (1988), dizinin birinci bölümünde bahsedildiği üzere 1960'lı yıllarda geçmektedir. İstanbullu bir ailenin günlük hayatlarını, kadın-erkek, geleneksel-modern karşıtlığında yaşanan çatışmalarını, aile kurumunun önemini öne çıkararak sade bir görüntü diliyle işler. Her bölüm, anlatıcının (Mustafa Alabora) kamera önünde, işlenecek temaya dair kısa bir monoloğu ile başlar. Mekan genellikle konağın içidir ve

öykünün kişileri nadiren değişiklik gösterir. Radyo skecinden uyarlama olmasının da etkisiyle öykü genellikle diyaloglar üzerine kurulmuştur.

Arap Bacı tipi, “Uğurlugiller” (1988) dizisinde, Nurcihan Kalfa adıyla karşımıza çıkmaktadır. Yağız’a göre tip, özgün değildir, bir şeyin taklididir. Biricik değildir ve bir şablondur. Genellikle değişmez, aynı kalır. Karakter gibi karmaşık bir yapıya ve hikaye ilerledikçe ortaya çıkan ruhsal özelliklere sahip değildir (Yağız, 2009, s.29). Buradan hareketle “Uğurlugiller” (1988) dizisindeki Nurcihan Kalfa, hem fiziksel hem de psikolojik özellikler bakımından sinema filmlerindeki Arap Bacı tiplemesinin taklididir diyebiliriz. İncelenen sinema filmlerindeki temsiline göre daha derin ruhsal özelliklere sahip olmasına karşın, belirli durumlara vereceği tepkiler tahmin edilebilirdir. Dizi içerisinde, sinema filmlerindeki ve Karagöz oyunlarındaki geleneği miras alarak mizahi bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Özgün denebilecek özellikleri azdır.

Nurcihan Kalfa, dizinin anlatısı içerisinde en görünür figürlerden biridir ve geleneksel olanın simgesidir. “Uğurlugiller” (1988), şiirlerden yapılan alıntılarla, son derece düzgün ve yazı diline yakın bir Türkçe ile yapılan konuşmalarla dolu bir anlatıya sahiptir ve Nurcihan Kalfa bu anlatı içerisinde bir mizahi öge olarak yer almaktadır. Nurcihan Kalfa’nın yanlış anlamaları ve anlaşılmalara mizahi öğelerin kaynağıdır. Yirminci bölümde konağa gelen tüccar Asım Bey’in eşi Müfide Hanım’ı temizliğe gelecek kadın ile karıştırarak Müfide Hanım’ı azarlar. Konu edilen çatışmalarda etkin şekilde ön planda yer alır. Ancak sinema filmlerindeki temsilinden farklı olarak Nurcihan Kalfa evin hanımı veya küçük hanımını teselli etmek, mutfak ve ev işlerini yapmak gibi görevleri tek başına üstlenmez. Kimi zaman teselli edilen, hizmet edilen kendisidir. Onuncu bölümde eski eşi Davut Ağa’yı gören kalfa yaşlandığını ve şişmanladığını düşünmeye başlar. Dolayısıyla izleyici için yaşlılığın da bir simgesi olur. Ardından Nebahat Hanım ile aralarında şu konuşma geçer:

Nurcihan Kalfa: Adamı sen de gördün. Sen de söyledin. Hiç ihtiyarlamamış, hala sıırım gibi.

Nebahat : E sen? Sen de aslan gibisin maşallah.

Nurcihan Kalfa : Yok efendim yok. Aynalar yalan söylemiyor Nebahat Hanım. Ona göre hem yaşlanmışım hem de şişmanlamışım.

Nebahat : Ah canım benim. Sen onlara bakma canikom. Onlara ne bakıyorsun? (Eliyle

göğsünü işaret ederek) Sen buraya bak. (Eliyle başına dokunarak) Sonra buraya. Ha? Onlar yaşlanmış mı? Onlar pırıl pırıl, cıvıl cıvıl. Annem ne derdi rahmetli? Zarfa değil mazrufa bak. Yani zarfın içindekine.

Nurcihan Kalfa, sinema filmlerindekinin aksine maddi açıdan güçsüz değildir. Türkan'a borç para verir, kendisi için alışveriş yapar, evleneceği zaman kendi için bilezik yaptırmayı için Nebahat'e para verir. On sekizinci bölümde Doğan, kendi şirketinin bir reklam filminde oynadığı için bacıya hak ettiği ücreti öder. Ev içindeki hizmeti karşılığında aldığı ücrete dair bir veriye rastlanmamıştır. Ancak ev içindeki hizmetli konumu dizi içerisinde görünmez hale gelmiştir. Ailenin büyüğü, bir bireyi olarak temsil edilmektedir.

3.2. Kültürel Kodlar ve Anlam

3.2.1. Yapımların üretildiği dönemin kültürü

Kültürel çalışmalar, kültür ürünlerinin tarihsel ve kültürel bağlamı içerisinde ele alınması gerektiğini savunur. Çünkü değerler veya sanatsal çalışmalar içinde üretildikleri topluma değinilmeden doğru ve yeterli bir biçimde anlaşılamazlar. (Williams, 1965, s.61). Bu düşünceden yola çıkarak bu bölümde, incelenen sinema ve televizyon yapımlarının üretildikleri dönemlerin başlıca kültürel özellikleri ile aralarında ilişkiler incelenmektedir. İnceleme yapılırken yapımlardaki Arap Bacı temsiline etki etmiş olabileceği düşünülen kültürel özellikler ele alınmaktadır.

3.2.1.1. Sinema

Bu çalışma kapsamında incelenen sinema filmleri 1952-1969 tarihleri arasında üretilmiş yapımlardır. Dolayısıyla Nijat Özön'ün Türk Sinema Tarihi'nde "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırdığı 1950-1970 aralığına denk gelmektedirler (Özön, 1995). Bu dönem, Türkiye'nin siyasal yaşamının önemli bir dönüm noktası olan, çok partili siyasal düzene geçişle başlamıştır. Yaşanan ekonomik değişiklikler sinemaya da yansımış, serbest piyasa ekonomisiyle üretim-tüketim ilişkileri değişmiştir. Tüketim talebinin artışıyla eğlence sektörü önem kazanmış, bu da sinema filmlerinin sayılarının artmasına sebep olmuştur (Güçhan, 1992, s.77-78). Ayrıca bu dönemde ulaşım ve elektrifikasyon gibi hizmetlerin gelişmesi ile sinema Anadolu'ya da yayılmış, sinema salonlarının sayısı artarak "sinemaya gitme" olgusu yerleşmiştir (Güçhan, 1992, s.80).

Anadolu 1948 yılında Belediye Eğlence Resminde yapılan indirimin de etkisiyle bu dönemde yapım evleri ve film yapımlarının artmasına yol açmış, sinema ticarileşmiş ve bir “film enflasyonu” meydana gelmiştir. Özellikle dönemin başlarında sinemanın usta-çırak ilişkisi ile öğretilmesi, bir film dilinin oluşamamasına, sansür ve denetleme ise gelişme aşamasındaki film dilinin yararlı biçimde kullanılamamasına sebep olmuştur (Özön, 1995, s.28-31). Bu sebeple incelenen filmlerin çoğunda kamera, kompozisyon gibi gelişmiş ve tutarlı bir film diline sahip teknik kodlar bulunmamakta, dolayısıyla Arap Bacı tiplmesi incelenirken bu kodlar üzerinden derin yorumlar yapılamamaktadır.

Güçhan’a (1992, s.80) göre, düşünce özgürlüğünün yüksek oranda kısıtlandığı bu dönemde (1950-1960) sinemada sorunlara değinmeyen, iyimser bir hava hakimdir. Özön, 1957’deki bir yazısında o dönemde üretilen filmlerin piyasa romanlarına dayalı ve onların yukarısına erişemeyen yapımlar olduğundan bahseder. Sinemanın el atması gereken yüzlerce konu olduğunu fakat sinemacıların bunları göz ardı ederek piyasa konularına yöneldiğine vurgu yapar (Özön, 1995, s.211-213). Bu yorum belirtilen tarihlerde sinema filmlerinin ırk, farklılık veya kölelik gibi konulara eleştirel biçimde yaklaşmamasının sebebini açıklar niteliktedir. Özön’e göre Yeşilçam düzeni ekonomik beklentiler üzerine kurulmuş bir sistemdir (Özön, 1995, s.242-243).

1960’lı yıllarda ekonomik, sosyal ve politik alanda yaşanan bir çok değişim 1960 yılında bir darbeyle başlamaktadır. 1960’lı yıllar fabrikaların ve sanayinin artış gösterdiği, buna bağlı olarak burjuvazinin geliştiği dikkat çekmektedir. Kentleşme, apartmanlar, otomobiller bu dönemin değişen ekonomisinin ve kültürünün önemli unsurlarıdır (Kırel, 2005, s.14-19). İncelenen filmlerde bu durum, fabrikatör babalar, konaklar, arabalar ve zenginliğin göstergesi olarak Arap Bacılar, dadılar olarak yer bulur. Arap Bacı figürü, filmlerin tümünde varlıklı konakların bir parçasıdır, dolayısıyla zenginliğin bir göstergesidir.

60’lı yıllarda da film yapımlarının hızla artması, ticarileşmiş bir sinema olarak Yeşilçam’ın ünlenmesi söz konusudur. Bu nedenle öykülerin hızlı üretilmesi, senaryoların hızlı yazılması, seyircinin ilgisine yönelik film yapılması gerekmektedir. Dolayısıyla bu dönemin sineması genel olarak tekrar ve taklitle dayalıdır (Kırel, 2005, s.66). Filmlerin hızlı bir şekilde üretilmesi, yapımcıların ekonomik beklentileri yabancı sinema filmlerine öykünen yapımların da ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Kırel, 2005,

s.228). Senaryolar bölge işletmeleri tarafından senaristlere çoğu zaman ısmarlanmış, öykülerde genellikle izleyicinin tatmin edilmesi ve ekonomik beklentiler ön planda tutulmuştur. (Kırel, 2005, s.119). Bu durumun Arap Bacı figürünün tektipleştirilerek temsil edilmesine, risk alınmayarak daha önceki filmlerde veya gölge oyunlarındaki “seyircinin beğendiği ve alıştığı şekilde” sabitlenmesine zemin oluşturduğu söylenebilir. Güçhan, Yeşilçam’ın anlatımı ve kimliğini de izleyicinin kendini “sihirli ayna”da görmek isteğinden doğduğuna değinmektedir (Güçhan,1992, s.82).

Henüz televizyonun olmadığı 1960’lı yıllarda sinema, kültürü ve toplumu yönlendirmede önemli bir yere sahiptir. Radyo ve sinema özellikle toplumun en küçük birimi olan aileyi, özellikle de kadınları ve çocukları yönlendirmede önemli bir konumdadır (Kaplan, 2004, s.11). Değişen ekonomik ve toplumsal koşullar, kadının konumuna da etki etmiştir. Ancak gerek kırsaldaki kadınların gerekse üst veya orta sınıftaki kadınların ekonomik açıdan eşit olmalarına karşın erkeğe bağımlı bir yapı sergiledikleri görülmektedir. (Kaplan, 2004, s.26-27) Bu durum sinema filmlerine de yansımaktadır. Kadın, “evin işlerinden sorumlu, toplumsal hayatın dışında, eşine ve çocuklarına hizmet eden, ılımlı, uyumlu, şefkatli ve evinin hanımı (Kaplan, 2004, s.11)” olarak temsil edilmiştir. Kadınlık rolleri, Arap Bacı figürünü şekillendiren önemli unsurlardan biridir. Filmlerde kadının genel olarak aileyi sürdürme görevine sahip, bağışlayıcı, şefkatli veya erkeğe bağımlı olarak temsil edildiği bir anlayış hakimken Arap Bacı figürünün bundan bağımsız olarak şekillenmesini beklemek doğru değildir.

Kırel’e göre, 60’lı yıllarda sinema salonları “kadınlar matinesi” düzenlemeleriyle de gündelik hayatta önemli mekanlar haline gelmişlerdir. Sinemanın radyo ile popülerlik yarışında olduğu ve izleyicisiyle güçlü bir ilişki kurduğu bu dönemde, sinemaya gitmek bazen aile ile yapılan bir eylemken bazense sadece kadınlar için düzenlenen matinelere tüketilen bir eğlence türüdür (Kırel, 2005, s.164). Bir süre sonra yapımcılar, kadın izleyicileri dikkate alarak filmler üretmeye de başlamış, bununla birlikte melodramlar ve “pembe dünyalar”ı konu alan filmlerin sayısı artmıştır (Kırel, 2005, s.167). Senaryo yazarı Safa Önal, kadınlar matinesinin özgürleştirici bir yanı olduğundan bahseder. Ona göre kadının dışarıda fazla özgürlüğü ve rahatlığı yoktur. Dolayısıyla diğer kadınlarla birlikte film izlemek kadın izleyiciler için ufaklık bir hürriyet duygusu sağlamakta, onu evin getirdiği basınç duygusundan kurtarmaktadır (Kırel, 2005, s.167). Kadın izleyicinin

bu melodram ve “pembe dünyalar”ı konu alan filmleri izlemesi geçici bir özdeşleşme ve rahatlama sağlamakta, seyirci kısa süreliğine “küçük hanımefendilerin”, “paşa kızlarının” hayatını yaşama imkanı bulmaktadır. Bacıların, dadıların ve aşçıların hizmet ettiği konaklarda, yetişkin yaşlarına rağmen her daim yanı başlarında kendileri için her şeyi yapmaya hazır dadıları bulunan, duygularıyla hareket eden kadın karakterlerle dolu bir dünyada evin tüm sorumluluklarından uzakta bir öykünün parçası olabilmektedir.

Diğer taraftan bakıldığında 1950-1960’lı yıllar cumhuriyet’in ilanıyla tamamen ortadan kaldırılan kölelik kurumunun izlerini taşımakta olan ev içi hizmetçilerin var olduğu dönemlerdir. Bu kişiler özgürlüklerini kazanmalarına rağmen topluma hızlı bir biçimde uyum sağlayamamışlar, bu sebeple bulundukları evlerde, konaklarda kalarak bacı, kalfa, dadı, lala gibi isimlerle bir süre varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu dönemdeki sinema filmleri de bu figürü alıp seyirciyi eğlendirecek şekilde kurgulamışlar ve filmlere konu etmişlerdir. Bunun önemli sebeplerinden biri de Karagöz Oyunu’nun ve tiplerinin sinema filmlerine yoğun olarak etki etmiş olmasıdır. Arap Bacı figürünün halihazırda halk tarafından kabul görmüş bir tiplene oluşu özellikle tecimsel sinema filmlerinde bir güldürü ögesi olarak yer almasına zemin hazırlamıştır.

3.2.1.2. Televizyon

1980’ler Türkiye için önemli değişimlerin yaşandığı yıllardır. 1980 sonrası dönemde Türkiye’nin Dünya ekonomik sistemine dahil oluşu tüketim mallarının çeşitliliğini artırmış, teknolojinin ve buna bağlı olarak kitle iletişim araçlarının gelişmesi Türk toplumunu sosyokültürel açıdan da etkilemiştir. Türkiye bir kitle toplumu haline gelmeye başlamış ve kitle iletişim araçları toplumun kültürünü etkilemeye başlamıştır (Şahin, 2005, s.158-159). Tüketim mallarının çeşitliliğinin artması ve kitle iletişim araçlarının önem kazanması farklı kültürlerden haberdar olmayı mümkün hale getirmiştir. Kültür ürünlerinin müzikler, filmler, dergiler, sinema filmleri yoluyla ülkeler ve kültürlerarası aktarımı şüphesiz ki toplumun ırk, farklılık, kimlik gibi konulara bakışında değişimlere de sebep olmuştur. Dolayısıyla bu gelişmelere paralel olarak Türk toplumunun da ırk ve farklılığa bakışının 1960’lara kıyasla farklılaşmış olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

“Uğurlugiller” (1988), Türk televizyon yayıncılığının TRT’nin tekelinde olduğu bir dönemin ürünüdür. Televizyon yayıncılığının TRT’nin tekelinde oluşu o dönemdeki televizyon yapımlarının bir alternatifi olmaması sebebiyle büyük kitleleri etkilediğinin de bir göstergesidir. 1960’lı yılları konu alan “Uğurlugiller” 1988’de yayınlanmaya başlamıştır. Ancak 1960’lı yıllardaki sinema filmlerinde Arap Bacı figürünün temsili ile 1980’li yıllardan 1960’lara bakarak sergilenen Arap Bacı figürü arasında farklılıklar bulunmaktadır. Sinema filmlerinde Arap Bacı figürü evin bir parçası olmasına karşın statü farklılığı daha açıktır ve daha kısıtlı bir güce sahiptir. “Uğurlugiller”de (1988) ise “kalfalık, dadılık müesseselerinin artık misyonunu tamamladığına” değinilir. Irkçılık kavramının yer aldığı diyaloglara yer verilir. Örneğin on birinci bölümde Nebahat Hanım’ın sağlık sorunları yaşadığı için canının sıkıldığını farkedenden Nurcihan Kalfa ile aralarında şu konuşma geçer;

Nurcihan Kalfa : Sen öyle yap yap birgün benim yüreğime indireceksin rahat edeceksin.

Nebahat: Allah korusun. Bak sana bir şey söyleyeyim ben. Bu azrail var ya, ırkçıymış, siyah derilileri hiç sevmezmiş.

Nurcihan Kalfa: Vallahi? (Nebahat Hanım’ın güldüğünü görür) Aman ben de sahi diye dinliyorum.

Söylemin bu şekilde değişmesi, 1980’lerde gelişen kitle iletişim araçlarının ve kültürel alışverişin ırk olgusuna yönelik olarak belli bir farkındalık yaratmasıyla bağlantılandırılabilir. Gürbilek (2016, s.22), 80’li yılların o döneme kadar konuşulmayan veya mahrem kabul edilen konuların, cinsel yönelimler dahil çeşitli farklılıkların tartışıldığı bir dönem olduğuna değinir. Böylesi bir ortamın ırksal farklılığa ilişkin düşünceleri de değiştirmiş olması mümkündür. Ayrıca “Uğurlugiller”in (1988) yapım sürecinde TRT’nin görevleri ve genel yayın esaslarının büyük etkisi bulunmaktadır. Türkiye Radyo ve Televizyon Kanunu, genel yayın esaslarında “dil, ırk, din ve mezhep ayırımı yaratmamak, milli ve manevi değerlerin korunması, kolay anlaşılabilir, doğru, temiz ve güzel bir Türkçe kullanmanın gerekliliği” gibi konulara da değinilmektedir (Sarmaşık, 2000, s.82). Dolayısıyla dizide Türkçe’nin doğru kullanımı, ailevi ve milli değerlerin olumlanması ve eğiticilik ön plandadır. Kadın-erkek ilişkileri ve aile içi ilişkiler de bu bağlamda şekillenir. Sinema filmlerinde zengin konakların vazgeçilmesi olarak işlenen zenginlik göstergesi Arap Bacılar, “Uğurlugiller”in (1988) işlediği

1960’larda “ömrünü tamamlamış” bir müessese olarak ifade edilir. Burada değişen öykünün ele aldığı dönem değil, anlatıldığı dönemin bakış açısıdır.

3.2.2. Arap Bacı ve farklılığın temsili

İrk, farklılık ve temsil konuları kültürel çalışmalar içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bunun ilk ve en temel nedeni, farklılığın kültürü oluşturan başlıca faktör oluşudur. Hall, insanların kültürel bir gereklilik olarak anlam üretebilmek için sınıflandırma yaptıklarından bahseder. Ona göre insanlar çevrelerinde gördüklerinin farklılıklarını ve benzerliklerini belirlemekte, sınıflandırmakta ve bu sınıflandırmalar üzerinden anlam ağları örerek yeni anlamlar üretmektedirler (Hall, 2002, s.2-3). Dolayısıyla anlamlandırma ve kültür bağlamında bu kadar önemli bir yere sahip olan “farklılığın” kültürel metinler içerisinde nasıl temsil edildiği önemli bir sorudur. Bu bölümde Hall’un farklılığın temsiline ilişkin “The Spectacle of the Other” isimli çalışması rehber alınarak, Arap Bacı figürünün “farklılıklarının” sinema ve televizyon yapımlarındaki temsili, araştırma soruları kapsamında analiz edilecektir.

3.2.2.1. Sinema

Hall, anlamlandırma yolunda yapılan sınıflandırmaların sonucunda oluşan gruplar arasında bir güç eşitsizliğinin meydana geldiğine değinmektedir. Bir grup belli bir farklılık veya benzerliklerinden dolayı avantajlı veya dezavantajlı konuma düşebilmektedir (Hall, 2002,s.2-3). Bahsedilen sınıflandırma yapılırken ikili karşıtlıklar önemli bir yere sahiptir (Hall, 2002, s.235). Ayrıca Derrida karşıtlıklar arasındaki güç ilişkisinden bahseder. Ona göre çok az sayıda ikili karşıtlık vardır. Genellikle ikili karşıtlıklar arasında bir hiyerarşi bulunmakta ve bir taraf diğerine üstünlük sağlamaktadır (Derrida, 1981, s.41). Hall, bu güç ilişkisini göstermek için zıtlıklardan birini daha koyu olarak (**erkek-kadın, maskülen-feminen, üst sınıf-alt sınıf...** gibi) yazmayı uygun görür (Hall, 1997, s.235). Aşağıda, incelenen filmler özelinde Arap Bacı tiplemesinin Türk sinemasındaki temsilini şekillendiren ikili zıtlıklar ve aralarındaki güç ilişkisi gösterilmektedir (Bkz.Tablo 3.4).

Tablo 3.4. *Arap Bacı'nın incelenen sinema filmlerindeki temsilini şekillendiren ikili karşıtlıklar*

Kadın	Erkek
Siyah ırk	Beyaz ırk
Hizmet Eden	Hizmet Edilen
Yabancı	Yerli
Köle	Efendi
Yan Tip	Yıldız Oyuncu
Şişman	Zayıf
Zayıf	Güçlü
Öteki	Biz
Azınlık	Çoğunluk
Fakir	Zengin

Filmler incelendiğinde Türk sinemasında Arap Bacı temsilinin temelini köleliğe ilişkin tarih, ırksal farklılık, cinsiyet ve cinsiyet rolleri, sosyal statü gibi birçok konudan aldığı görülmektedir. Dolayısıyla tiptemenin anlamı tek bir kavram üzerinden değil, dönemin ve kültürün farklı sınıflandırmaları ve bunların oluşturduğu “kavram ağlarıyla” oluşmaktadır. Arap Bacı tiptemesi bir taraftan dönem içerisinde kadına biçilen rollerden etkilenirken diğer taraftan ırksal farklılığı görünür olan bir birey olmanın getirdiği algı ile şekillenmiştir. Bu anlamda incelenen filmlerdeki baskın ideolojinin ve anlamı oluşturan karşıtlıklar arasındaki güç ilişkisinin durumunu incelemek ve buna bağlı olarak bu güç ilişkisinin Arap Bacı tiptemesinin temsiline ne şekilde etki ettiğini anlamak önem kazanmaktadır.

Kültürün politika, hukuk, din, sanat, eğlence, toplumsal cinsiyet, ekonomi, sınıf gibi unsurların tümünü kapsayan bir ağ olduğu (Kolker, 2009, s.12-13) düşünüldüğünde, kültürel bağlamda anlamın inşa edilmesine ve karşıtlıklar arasında gücün işleyişine dair yorumlar yapılırken, bahsedilen unsurların incelenmesinin gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Arap Bacı tiptemesinin incelenen filmlerdeki temsilini oluşturan ikili karşıtlıklardan kalın font ile yazılanlar (Tablo 3.4), karşıtlığın film içerisinde daha pozitif bir anlama sahip olan, güçlü yönünü temsil etmektedir. Bu yön, film içerisinde daha çok söz söyleme hakkına sahip olan, çatışmanın odağında bulunan, pozitif anlamlar yüklenen, ekonomik özgürlüğe ve kişisel karar verme iradesine sahip olan taraftır. Arap Bacı figürü, böyle bir bağlam içerisinde ele alınmaktadır.

Arap Bacı figürünün Karagöz ve Hacivat oyunlarından beri farklılığının temsili, ırk ve kölelik olmak üzere iki ana unsurdan beslenmektedir. Bu bölümde Arap Bacı tipinin Türk sinemasındaki temsili ile köleliğe ilişkin tarihsel arkaplanı arasındaki ilişki yorumlanmış, ırksal farklılığın hangi pratikler üzerinden temsil edildiği üzerinde durulmuştur. Arap Bacı tipine dair Türk sinemasından alınan film örnekleri özelinde dönemin popüler kültürü içinde ırksallaşmış bir temsil rejiminin nasıl meydana geldiğine dair yorumlara yer verilmiştir.

Türkiye coğrafyasındaki medeniyetlerin siyahi ırk ile karşılaşmasında kölelik kurumu ve köle ticareti önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan Arap Bacı'ya ilişkin ırk ile ilgili yapılacak yorumların da temelinde kölelik kurumunun Türkiye coğrafyasındaki tarihsel arkaplanı bulunmaktadır. İncelenen filmler arasından Osmanlı dönemini ele alan filmlerde kölelik kurumunun yasal olarak henüz ortadan kaldırılmadığı bir dönemin konu edildiği düşünülerek yapılabilecek yorumların Cumhuriyet sonrasını anlatan filmlerde yapılamayacağını belirtmek gereklidir. Cumhuriyet sonrasını ele alan filmlerde kölelik kurumunun yasal olarak varlığını kaybetmesi gerekçesiyle Arap Bacı tipi yorumlanırken, köleliğe ilişkin pratiklerin temsile ne şekilde etki ettiğine yönelik yorumlar yapılacaktır. Nitekim Cumhuriyet'in ilanından sonra yasal olarak geçerliliğini kaybeden kölelik kurumu, pratikte farklı şekillerde varlığını sürdürmüştür.

Osmanlı dönemini konu alan filmlerde kölelik statüsü sözel olarak açık bir biçimde ifade edilmez, sosyal hayat içerisindeki işleyişi ön plandadır. Kölelerin edinilmesi, ticareti, azad edilmesi gibi motiflere de rastlanmamaktadır. Fakat dadı, “Siyah Melek: Zincirler Kırılırken” (1961) filminde Kara Süvariye yakalayarak şiddet uygulayan Cafer ve adamları hakkında “Sizin yaptıklarınızı esirciler bile yapmaz!” ifadesini kullanır. Esircilerin zalimlikleri hakkında yorum yapabilmek, bunun hakkında bilgi veya tecrübe sahibi olmayı gerektirmektedir. Bu bağlamda, film içerisinde bu ifadenin dadı tarafından söylenmesi köle ticaretini gerçekleştiren esircilerin zalimliklerine ve onun olası tecrübelerine bir gönderme olarak okunabilir. Her ne kadar kölelik kurumu sözel biçimde ifade edilmese de film içerisindeki temsil pratikleri tarihsel bir yaklaşımla incelendiğinde statü ayrımı ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı dönemini konu alan diğer filmlerde Arap Bacı dışında köle temsilleri de bulunmaktadır. Osmanlı dönemindeki saray ortamını yaratmak için cariyeler, kölelik kurumunda önemli bir yer tutan harem ağaları da film kapsamında köleliğin temsilleri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Haremde Dört Kadın” (1965) filminde Özdemir Akın'ın

canlandırdığı haremağası Beşir ve Arap Bacı, paşanın ve cariyelerin isteklerini yerine getirmekle, onlara yardımcı olmak ve hizmet etmekle görevlidirler. Aynı zamanda cariyelerin güvenliğınden ve davranışlarından da sorumludurlar. Filmde paşanın çocuk sahibi olmak için evleneceğı Ruhşan'ın düğün gecesi Cemal tarafından kaçırlması üzerine paşa, bunun hesabını Arap Bacı ve Beşir Ağa'dan sorar.

Arap Bacı'nın temsilini şekillendiren kölelik pratikleri, yoğunlukla ev içi hizmetinin getirdiğı sorumluluklardır ve temelini tarihsel gerçeklikten alır. Osmanlı dönemini ele alan filmlerde Arap Bacı ve konak sakinleri arasındaki efendi-köle, hizmet eden-hizmet edilen, egemen-bağımlı ilişkisi çerçevesinde oluşan statü farklılığı oldukça barizdir. Mahinur Kalfa, "Silahlı Paşazade"de (1967) haddini aştığı için falakaya yatırılarak cezalandırılır. "Paşa Kızı"nda (1967) dadısı olduğı Nilgün'ün Şahin'i kurtarmak için istediğı yardımı geri çevirmek istemesinin sebebi Paşa'ya duyduğu derin korku ve itaattir. Osmanlı dönemini işleyen filmlerdeki paşa figürü, cumhuriyet dönemi filmlerinde yerini ev sahiplerine bırakmakta, paşa kızlarının ve cariyelerin yerini zengin konaklardaki "küçük hanımefendi"ler almaktadır. Arap Bacı'nın temsili ise köleliğin getirdiğı pratiklerle şekillenerek yeniden üretilmektedir. Efendi-köle karşıtlığında oluşan kavramsal harita, ufak değişikliklerle yerini efendi-hizmetkar karşıtlığına bırakmaktadır.

Stuart Hall "sınıflandırma"nın üretkenliğinden bahseder. Bir nesne, kavram veya kişi sınıflandırılarak belli bir gruba dahil edildiğinde onunla ilgili birçok özellik de kendiliğinden yerine oturmaktadır ([http-4](http://4)). Buradan hareketle söylenebilir ki toplum, bireylere dahil oldukları grubun tarihsel ve kültürel çerçevesinden bakar. Kişinin farklılığı görünür veya bilinir olduğunda söz konusu gruba ait kültürel ve tarihsel birikim bir mıknaş gibi kişi ile bağlantılandırılır. Bu bağlamda ırksal farklılık, Arap Bacı tiplemesinin sınıflandırılmasında en önemli faktörlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü farklılığı bariz şekilde işaretlenmiştir. Hall'a göre farklılığın açık bir şekilde görünür olduğı metinleri, bu farklılıklardan izole ederek okumak mümkün değildir. Çünkü farklılık başlı başına bir göstergedir ve konuşur (Hall, 2002, s.230).

Arap Bacı tiplemesi gölge oyunlarından sinema ve televizyon yapımlarına kadar bir takım ırksal temsil pratiklerini beraberinde getirmiş, bir kısmını yeniden üretmiş, ırksal temsilin bazı yeni biçimlerini de oluşturarak diğerlerine eklemiştir. Sürekli itaatkarlığı, fedakarlığı, bireysel fikir ve düşüncelerden uzak oluşu, eğitimsizliği, hizmetçi pozisyonunda oluşu, efendilerine (beyazlara) hürmet göstermesi, keyif, cinsel ve ekonomik ödüllere uzak oluşu ve film anlatısı içerisinde bir yan tip ve mizahi unsur

olarak önemsizleştirilmesi Arap Bacı tiplerinin siyahilere yönelik ırksal temsil rejimine eklediği klişeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmlerde Arap Bacı'nın ırksal farklılığını işaret eden bir takım sözel ve görsel kullanımlar bulunmaktadır. Sözel olarak kullanılan terminoloji, dönemin popüler kültüründe siyahilere yönelik bakış açısıyla ilgili bir fikir vermenin yanı sıra, kültürel bir metin olarak sinema filmlerinin ırksal farklılığa yönelik hangi söylemleri yeniden ürettiğine yönelik veriler olarak da değerlendirilebilir (Bkz. Tablo 3.5). Tabloda yer almayan filmlerde Arap Bacı'nın ırkına yönelik sözel bir kullanım bulunmamaktadır.

Tablo 3.5. Sinema filmlerinde Arap Bacı'nın ırksal farklılığına yönelik kullanılan seslenişler

Film	Yıl	Sesleniş Biçimi
Fındıkçı Gelin	1954	Marsık
Anası Gibi	1957	Gece Anne
Abbas Yolcu	1959	Kömürlük
Ayşecik Şeytan Çekici	1960	Gündüz Feneri
Gece Kuşu	1960	Gündüz Feneri
Yangın Var	1960	Diğer oyuncular üzerinden - Marsık
Aşkın Saati Gelince	1961	"Yüzü siyah içi tertemiz..."
Siyah Melek / Zincirler Kırılırken	1961	Kara Anne
Cafer Çocuk Hırsızı	1962	Pamuk
Erkek Fatma Evleniyor	1963	Rengi bozuk
İlk Göz Ağrısı	1963	Çikolata dadı
Yankesici Kız	1964	"Allah cezanı vermiş de kapkara yapmış seni."
Bir Gönül Oyunu	1965	Marsık
Garip Bir İzdivaç	1965	Çikolata sevgilim
Haremde Dört Kadın	1965	Arap Bacı
Karanlıklar Meleği	1966	"Git de yüzüne pembe beyaz bir astar geçir."
Katiller de Ağlar	1966	Gündüz Feneri
Osmanlı Kabadayısı	1967	Arap Teyze
Yumurcak	1969	Kara Nine, Kapkara

Bu seslenişler filmlerde hem çocuklar, hem de yetişkinler tarafından kullanılmakta ve film içerisinde bir tepkiye yol açmayacak şekilde kurgulanmış halde karşımıza çıkmaktadır. Seslenişler, kimi zaman sevimli gösterilirken kimi zaman da tartışmalar sırasında kullanılmaktadır. "İlk Göz Ağrısı"nda (1963) küçük kız Nilgün, "Çikolata dadıcığım!" diye seslenerek dadısına sarılır. Film boyunca Nilgün, dadısına bu şekilde seslenir. "Yumurcak" (1969) filminde, yıllardır babası tarafından büyütülen Yumurcak, annesinin evine ilk kez girdiğinde dadı ile aralarında şu konuşma geçer:

Dadı: Hoş geldin, sefa geldin küçük bey.

Ahmet (Yumurcak): Kim bu Arap teyze?

Dadı: Aa üstüme iyilik sağlık.

Ahmet: Senin adın çitlenbik anne mi?

Dadı: Yok, değil paşam.

Ahmet : Çitlenbiğin annesi olsana sen. O da benim gibi annesiz.

Dadı: Pek de sevimli maşallah.

Ahmet: Oluver kara nine. Sen de onun gibi kapkarasın.

Dadı: Olurum hay hay. Sen emret Ahmetçik beyefendim, paşam.

Ahmet: Aslan kara nine!

“Anası Gibi”de (1957) annesini kaybeden küçük Neyran, dadısına film boyunca “Gece anne” diyerek seslenir. “Ayşecik Şeytan Çekici”nde (1960) akşam yemeği sırasında Ayşecik ile dadı arasında şu konuşma geçer:

Ayşecik : Bu yemeği sen mi pişirdin gündüz feneri?

Dadı: Evet ben yaptım.

Ayşecik: Muhakkak lezzetli olsun diye tencerenin içine tükürmüştündür.

“Aşkın Saati Geline”de (1961) ise kimsesiz kalan Sevda, ona annelik eden dadısı için “Şetaret Bacı’yı çok sevmiştim. Yüzü siyah içi tertemiz, bembeyaz bir insandı.” ifadesini kullanır. “Abbas Yolcu” (1959) filminde Necdet dadıdan hoşlanır. Fakat henüz yüzünü görmemiştir. Dadı arkasını dönüp yüzünü gösterdiğinde Necdet’in arkadaşı Abdi, “Sen bu kadına apartman gibi dedin ama kömürlük çıktı” der. “Erkek Fatma Evleniyor”da (1963) Fatma acıkır ve bacıdan kendisine yiyecek birşeyler hazırlamasını ister. Bacının ne hazırlayacağına karar verememesi üzerine “Sen benimle alay mı ediyorsun? Defol buradan rengi bozuk.” ifadesini kullanır. “Yankesici Kız”da (1964) dadı ile Hacer arasında yaşanan bir tartışmada Hacer dadıya “Allah cezayı vermiş de kapkara yapmış seni.” der. Dadı, kendisine karşı kullanılan bu sıfatlar karşısında çoğu kez herhangi bir tepki göstermez. Nadiren gösterdiği tepkiler mizahi bir unsur olarak işlenir. Sevimli ve zararsız bir tartışmanın ya da kovalamacanın başlangıcını oluşturur. Dolayısıyla bu kullanımlar film içerisinde sevimli ve zararsız olarak gösterilmektedir. Öyle ki, kimi zaman dadı, alaylı bir biçimde kendisine dahi bu tür sıfatlarla hitap eder. Örneğin, “Cafer Çocuk Hırsızı”nda (1962) dadı, Ali’yi banyo yaptırdıktan sonra ona “Gördün mü yüzün yıkanınca sen de benim gibi pamuk oldun!” der. Fakat dadı, çoğu kez kendisine karşı kullanılan ve ırksal farklılığının göstergesi olarak ten rengini hedef alan bu seslenişleri eleştirebilecek konumda değildir.

İncelenen filmlerde Arap Bacı’nın ırkına yönelik kullanılan bu seslenişler tümüyle ırkçılık olarak nitelendirilmek gayesi ile sunulmamıştır. Fakat seslenişlerde kullanılan

terminolojinin, dönemin popüler kültüründe siyahi ırka yönelik anlayışın ortaya çıkarılmasında bir veri kaynağı olabileceği düşünülmektedir. Nitekim dil, kültürün ve anlamın aktarılmasında ve yaşatılmasında en önemli öğelerdendir. Ayrıca dönemin önemli popüler kültür ürünleri olarak niteleyebileceğimiz sinema filmlerinin bu kullanımların hangilerini yeniden ürettiği ve dolayısıyla kültür içerisinde dolaşıma soktuğu da dönemin ırksal temsil rejimini kavrayabilmek konusunda önem arz etmektedir. Buradan hareketle şunu belirtmek gerekir ki tabloda gösterilen kullanımların tek başına ele alındığında da yoğunlukla yüceltici bir anlama sahip olmadığı, genellikle mizahi bir çerçevede şekillendiği görülmektedir.

Filmlerde Arap Bacı'nın ırkına yönelik sözel kullanımların yanı sıra anlatısal ve görsel bir takım öğelerin de varlığına rastlanmaktadır. “Nilüfer Orman Çiçeği”nde (1960) Mahir Bey'in yıllar önce kaybettiği torunu Afrika'da bulunarak bir grup misafir ile birlikte konağa getirilir. Misafirler arasındaki Afrikalı bir karakter Emsal Kalfa'ya yaklaşarak heyecanla kendi dilinde bir şeyler söyler. Emsal Kalfa ne söylediğini anlamaz ve ev halkı bu durumu komik bularak gülmeye başlar. Bu sahne Emsal Kalfa'nın etnik kökenine açık bir göndermedir.

Stuart Hall, bir anlamlandırma pratiği olarak klişeleştirmenin, ırksal farkın temsili için temel önemde olduğunu vurgular (Hall, 2002, s.257). Arap Bacı figürü özelinde ırksal farklılık birkaç temel özelliğe indirgenmiş ve temsiliyet bunlar etrafında şekillenmiştir. Hall, klişeleştirmenin genellikle büyük güç eşitsizliklerinin olduğu yerlerde gerçekleştiğine değinmektedir (Hall, 2002, s.258). Bu düşünceyi doğrular şekilde, Arap Bacı'nın ırksal farklılığının temsiliyi şekillendiren en önemli unsurlardan biri köleliktir. Bu anlamda Türk sinemasında “Afrikalı kadın hizmetçi” veya “Arap Bacı” klişesi, temelini kölelik kurumundan ve sınıf farklılığından, hizmetkar-efendi, bağımlı-egemen, yerli-yabancı karşıtlıklarından doğan hiyerarşik pratiklerden almaktadır. Bir siyahi olarak Arap Bacı, Türk toplumunda çoğunluğun arasında bir yabancıdır. Evin hanımlarına ve beylerine hizmet etmek onun filmlerdeki varoluş amacı haline gelmiştir. Dolayısıyla hiyerarşik pratikler burada da devam etmekte, yeniden üretilmektedir. Arap Bacı'nın popüler kültür içerisinde yaygın biçimde klişeleştirilmesi, onun birkaç basit kalem darbesiyle çizim sanatçıları tarafından özetlenebilir olmasına yol açmıştır. Arap bacı tipi özelinde siyahilik, fiziksel birtakım özelliklerin gösterenlerine indirgenmiştir. Böylece Arap Bacı klişesi, fiziksel özelliklerin ikonografik temsilleriyle, basit ve temel kişilik özellikleriyle sağlamlaştırılmış ve doğallaştırılmıştır. “Üç Garipler” (1957),

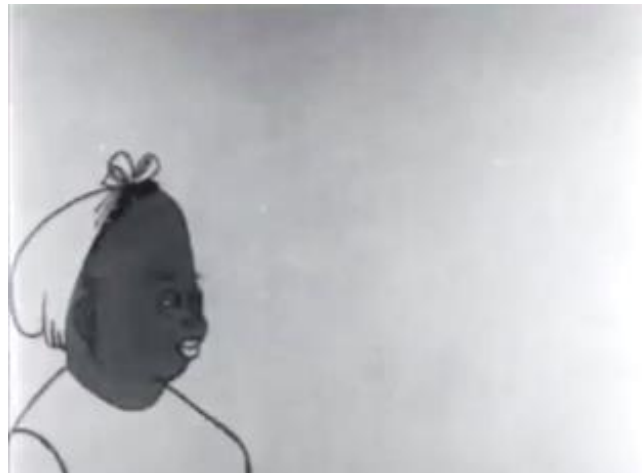
“Belalı Torun” (1962), “Tatlı Bela” (1961) ve “Erkek Fatma Evleniyor” (1963) filmlerinin jeneriklerindeki illüstrasyonlar bu durumla benzerlik göstermektedir (Bkz. Görsel 3.1, Görsel 3.2, Görsel 3.3 ve Görsel 3.4).



Görsel 3.1. “Üç Garipler” (1957) filminin jeneriğinden bir kare.



Görsel 3.2. “Belalı Torun” (1962) filminin jeneriğinden bir kare.



Görsel 3.3. “Tatlı Bela” (1961) filminin jeneriğinden bir kare.



Görsel 3.4. “Erkek Fatma Evleniyor” (1963) filminin jeneriğinden bir kare

Buna ek olarak, Arap Bacı fiziksel birtakım basit özelliklerine indirgenerek herhangi biri tarafından giyilebilir bir kimlik haline gelir. “Biz de Arkadaş mıyız”da (1962) Tosun, beyaz yemeni, elbise ve önlük giyip yüzünü siyaha boyayarak dadı olur (Bkz. Görsel 3.5). Arap Bacı olmak için gereken bu fiziksel özelliklerdir. Arap Bacı kimliğinin giyilebilir oluşu ileri tarihlerde üretilen sinema ve televizyon yapımlarında sıkça kullanılır. Öyle ki Dursune Şirin’den sonra popüler kültürde Arap Bacı temsili genellikle erkekler tarafından canlandırılır. Yapımı Dursune Şirin’in rol aldığı son film olan “Yumurcak”tan (1969) sonra gerçekleştirilen “Bebek Gibi Maşallah” (1971) filminde Arap Bacı rolü Necdet Tosun tarafından canlandırılır (Bkz. Görsel 3.6).



Görsel 3.5. “Biz de Arkadaş mıyız” (1962) filminde Necdet, dadı kılığında



Görsel 3.6. “Fıstık Gibi Maşallah” (1964) filminde Necdet Tosun Arap Bacı rolünde.

Türk sinemasında Afrikalı kadın hizmetçi temsili ile Donald Bogle’ın siyahilerin Amerikan sinemasındaki temsiline ilişkin oluşturduğu 5 ana klişe arasında bulunan “Mammie” (Zenci dadı, hizmetçi) kalıbı arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır (Bkz. Görsel 3.7 ve Görsel 3.8). Bogle, Mammie klişesini “ genellikle iri, şişman, buyurgan ve huysuz, hiçbir işe yaramayan kocası evde uyuyup duran, beyaz ev halkına kendini adanmış ve iş yerinde sorgusuz bir itaat gösteren, hizmetçi prototipi” (Bogle 1973’ten aktaran Hall, 2002, s.251) şeklinde özetler.



Görsel 3.7. “Rüzgar Gibi Geçti” (1939) filminden bir kare. Vivien Leigh ve Hattie McDaniel Scarlett ve Mammy rollerinde



Görsel 3.8. “Daima Kalbimdesin” (1962) filminden bir kare. Belgin Doruk ve Dursune Şirin Handan ve dadı rollerinde.

Benzer şekilde Arap Bacı, ev içi hizmetinden sorumlu, yemekleri hazırlamak, evi temizlemek, ev sahiplerinin çocukları ile ilgilenmek gibi görevler ile yükümlüdür. Genellikle bekardır ve kendini ev halkına adamıştır. “Sultanım, paşam, efendim, küçük bey, başüstüne, emredersiniz” gibi kalıplarla ev halkı ile arasındaki statü farklılığını hem bilinir kılar hem de koruyarak yeniden üretir. Evli olduğu nadir durumlarda huysuz ve komik olarak temsil edilir. Eşi ya da ilgi gösterdiği kişi yine şişmanlığıyla dışlanan ve klişeleştirilen Tosun (Necdet Tosun) tiplemesidir. İlgi göstereceği bir çocuğu bulunmadığından tüm ilgisini evin küçük beyi veya küçük hanımefendisine vermektedir. Genellikle ev halkından bağımsız bir yaşamdan yoksundur. Film içerisinde Arap Bacı’nın geçmişine ve ailesine yönelik herhangi bir veri bulunmaz. Bireysel fikir ve düşüncelere, bağımsız karar verme mekanizmasına sahip değildir. Düşünce ve davranışları genellikle ev halkının menfaatine yöneliktir. Türkçeyi doğru konuşamamakta, aksanı ve sesiyle mizahi unsur olarak kullanılmaktadır. Sorgusuz itaat ve sevgi, fedakarlık, ev halkına hizmet etmek en öne çıkarılan özellikleridir.

3.2.2.2. Televizyon

“Uğurlugiller” (1988) dizisinde Arap Bacı temsili, incelenen sinema filmlerine belli açılardan benzerlik gösterirken kimi yönleriyle farklılaşmaktadır. Arap Bacı ile ev halkı arasında hizmet eden – hizmet edilen, efendi-hizmetkar karşıtlıklarında oluşan ilişki “Uğurlugiller”de (1988) önemli ölçüde kaybolmuştur. “Uğurlugiller”de (1988) Arap Bacı tipi olarak Nurcihan Kalfa’nın temsilini şekillendiren başlıca karşıtlıklar aşağıda sıralanmıştır (Bkz. Tablo 3.6).

Tablo 3.6. “Uğurlugiller” (1988) dizisinde Arap Bacı’nın temsilini şekillendiren iki karşıtlıklar

Kadın	Erkek
Siyah ırk	Beyaz ırk
Eski	Yeni
Hizmet Eden	Hizmet Edilen
Yabancı	Yerli
Şişman	Zayıf
Komedi	Dram
Öteki	Biz
Azınlık	Çoğunluk

Dizide Arap Bacı’nın temsilini şekillendiren ikili karşıtlıklar arasında bariz bir güç eşitsizliğinden bahsedilememektedir. Bu yüzden karşıtlığın bir yönünün sürekli olarak egemen konumda bulunduğundan söz etmek güçtür. Bu sebeple güç ilişkisini Tablo 3.4’te olduğu gibi bir yöntemle göstermek mümkün olmamıştır.

Dizi kadın erkek ilişkilerine sıklıkla yer vermekte Nurcihan Kalfa’nın Davut Ağa ile ilişkisi de bu bağlamda temsiline etki etmektedir. Dizinin genelinde kadınların üretime katıldığı, söz söyleme hakkına sahip olduğu görülse de Nurcihan Kalfa, tam anlamıyla bağımsız değildir. Ekonomik yönden aileye bağlıdır ve dizi içerisinde benzer konumu paylaşan erkek bir karakter bulunmamaktadır. Bu yüzden erkek kimliği görece olarak egemen konumdadır. Fakat diğer karşıtlıklar dizinin anlatısı içerisinde farklılaşan konumlara sahiptirler.

Arap Bacı figürünün oluşmasında etkili olan kölelik ile ilgili pratiklere yer yer gönderme yapılmaktadır. Nurcihan Kalfa evin emektarındır ve belirli görevleri bulunmaktadır. Dizinin birinci bölümünde anlatıcı Nurcihan Kalfa’yı şu şekilde tanıtır: “Nebahat Hanım bacıyı bu eve çeyiz olarak getirmiştir. Tıpkı rügan ayakkabı gibi yaşını hiç göstermez. Artık ailenin en büyüğüdür, ne lafını esirger ne şefkatini. Kelimenin tam anlamıyla renkli. Biraz celalli, oyunbaz, kurnaz, dünya tatlısı bir insan. Malına da pek düşkündür. Adı Nurcihan.”

Nurcihan Bacı’nın, tıpkı Halit Ziya Uşaklıgil’in (2009) “Ferhunde Kalfa”sında beraber büyüdüğü küçük hanımın evine çeyizlik cariye olarak giden Ferhunde gibi, Nebahat Hanım tarafından eve çeyiz olarak getirilmesi, ondan beklenen belli bir takım görevler olduğuna vurgu yapmakta, bir taraftan da statüsünün farklılığına işaret etmektedir. Yedinci bölümde eve misafir gelen Faize Hanım bacıya karşı “Bacı kalfa, lütfen kim olduğunuzu ve benim kim olduğumu unutmayın. Siz bir kalfasınız ben Rüstem paşanın torunu Faize Hanımım” ifadesini kullanır. Yirminci bölümde eve bir hizmetçi alınmaya karar verildiğinde bacı “Madem evimize yeni bir hizmetçi kız geliyor. Beni

ilgilendirir o zaman, dinlerim. Çünkü ona yol yordam gösterecek olan benim” karşılığını verir. Tüm bunlar, tarihsel ve kültürel arkaplan göz önünde bulundurulduğunda bacının kölelik ile ilgili geçmişine ve statüsel farklılığa göndermede bulunan göstergeler olarak okunmaktadır. Fakat dizide açık bir biçimde kölelerin ticareti, edinilmesi, azad edilmesine dair motiflere rastlanmamaktadır. Nurcihan Kalfa, evin bir bireyi olarak gösterilmektedir. Anlatıcı, dizinin bu konu ile ilgili konumlanışını on beşinci bölümde şu sözlerle ifade eder: “Emektarlık, dadılık, kalfalık önemli müesseselermiş toplum hayatımızda. Ama o da bitti işte. O da tarihi misyonunu tamamladı. Oysa hala bazı evlerde ana babalardan çok onların sözü geçiyor.”

Nurcihan Kalfa’nın ırksal farklılığı ise birçok şekilde konu edilmektedir. Kalfanın ırksal farklılığına yönelik kullanılan seslenişler şunlardır: Kara mırnav, tombul karakedi, kara prenses, gündüz feneri, siyah inci, kızıl saçlı nijerya dilberi. Irksal farklılık özellikle Türkan tarafından dizide sıklıkla mizah konusu edilir. İkinci bölümde elektriklerin kesilmesi üzerine Türkan salonda bacıyı görür ve korkarak “Karanlıkta eli yüzü de görünmüyor. Beyaz bir entari hayal gibi karşıma çıkınca aklım başımdan gitti” der. Üçüncü bölümde, bacının komşu kızı Handan’ı Doğan’ın evlenebileceği bir kız olarak görmesi üzerine Türkan “Nesi var Handan’ın? Arap gibi” diyerek alay eder. Dördüncü bölümde, okuldan gelen Türkan bir caz şarkısı dinlemeye başlar. Bacı’nın “Bu hırıltılı adamı neden dinliyorsun kızım?” sorusu üzerine “Beğenmedin ama o da sizden” cevabını verir. On sekizinci bölümde Salim Bey gazete okumaktadır:

Salim Bey: Gökyüzünde güneş ışınlarını süzen bir ozon tabakası var o delinmiş.

Nurcihan Kalfa: Ay gördün mü başımıza gelenleri. Ne yapacağız şimdi ne olacak?

Türkan : (Gülerek) Yakında hepimiz senin gibi güneşten simsiyah olacağız bacı.

Nurcihan Kalfa: (Gülerek) Sen de mi? Ay senden de ne güzel bacı olur yani. Sıska bacı.

Kaynaklar incelendiğinde, beyazların siyahi kılığına girerek gerçekleştirdikleri gösterilerin tarih boyunca var olduğu görülmektedir. Black minstrelsy (siyahi gösterisi) olarak adlandırılan bu oyunlar , 19. ve 20. yüzyıllarda popüler olmuştur. Beyazlar yüzlerini boyayarak kendilerini siyahilere yönelik ırkçı klişeler üreten grotesk karikatürlere dönüştürmüşlerdir (Du Bois, 2007, s.214). Bu gösteriler çoğunlukla siyahilere yönelik çeşitli klişeler üzerine inşa edilmekte ve bunları yeniden üretmektedir (Chude-Sokei, 2012,s.114). Buradan hareketle, bu canlandırmaların dönemin siyahi kültürü veya özelliklerinden ziyade, beyazların siyahi kültüre yönelik algılarının

karikatürize edilmiş biçimlerini yansıttığını söylemek mümkündür. Bu gelenek Amerika’da uzun bir süre devam etmiş ve sinema yapımlarını da etkilemiştir.

“Uğurlugiller”de (1988) ırksal farklılık bu gösterilerde olduğu şekilde abartılı biçimde alay konusu edilmemektedir. Fakat ırk, tıpkı bu gösterilerde olduğu gibi yüz boyası, klişeleşmiş Arap Bacı kıyafetleri ve özellikleri ile oyuncu üzerine giydirilmektedir. Dolayısıyla Nurcihan Kalfa, siyahilik veya kalfalık kültürünü değil, dizinin yaratıcılarının Arap Bacı algısını, dolayısıyla bir kalıbı sahnelemektedir. McElya, Amerika’daki “mammy” figürünün siyahiliğinin, sınıf konusunun işlenmesi ve yeniden üretilmesi için nasıl bir sahne haline getirildiğini tartışır (McElya, 2007, s.63-64). Benzer şekilde “Uğurlugiller”de (1988) hizmetkarlık pratikleri yeniden siyahilik üzerinden sahnelenmektedir. Osmanlı tarihinde siyahi kadın kölelerin yoğunlukla ev içi hizmetinde kullanıldığı doğrudur. Dolayısıyla dizinin kaynağını tarihsel gerçeklikten aldığı söylenebilir. Ancak Kirel’e göre;

Gerçek hayatta yaşanan budur ve temsiline de böyle olması doğaldır’ cümlesinin düz bir mantıkla akla yatkın görünmesi aslında tehlikeli bir zemin oluşturur. Çünkü, bu bakış açısı egemen-bağımlı ilişkisinin her zaman olduğu gibi olması gerektiği üzerine statükocu bir yaklaşımın temel cümlesini onaylar bir bakış açısıdır (Kirel, 2010).

“Uğurlugiller”de (1988) ırksal farklılığın temsiline Hall’un görüşlerine dayanarak iki açıdan yaklaşmak mümkündür. İlk olarak Hall, 1940’larda siyahi müzikallerinin ‘mulatto femme fatale’ şeklinde kalıplaşan rollerinde oynayan Lena Horne’un bir yorumuna değinir: “Beni bir hizmetçiye dönüştürmediler fakat başka bir şeye de dönüştürmediler. Bir film ülkesinde bir sütuna tünemiş şarkı söyleyen bir kelebeğe dönüştüm (Wallace 1993’ten aktaran Hall, 2002, s.252)”. Buradan hareketle yorumlamak gerekirse Nurcihan Kalfa, sinema filmlerindeki Arap Bacı temsiline kıyasla anlatıda daha ön plandadır. Evlenmeye yönelik planları vardır, koşulsuz biçimde ev halkına itaat etmez, bireysel fikir ve düşünceleri bulunur ve bunları ifade etmekten çekinmez. Dolayısıyla sinema filmlerinde olduğu gibi pasif, ikincil bir tiplere dönüştürülmemiştir. Ancak Lena Horne’un bahsettiği gibi başka bir şeye de dönüştürülmemiştir. Anlatı içerisinde daha fazla yer alan ancak “kalfa, bacı, dadı” kalıplarından kurtulamamış, eğitimsiz, bağımlı ve komik bir figür olarak inşa edilmiştir.

İkinci olarak ise Hall, klişelerin tersine çevrilmesi ile ilişkili olarak kod-çevrimi kavramından bahseder. Kod-çevrimi (trans-coding), var olan bir anlamı alıp onu yeniden biçimlendirmektir (Hall, 2002, s. 349). Ancak Hall’a göre klişeyi tersine çevirmek onu altüst etmek ya da yok etmek anlamına gelmek zorunda değildir. Bir klişenin dışına

çıkabilmek başkasına yakalanmak anlamına gelebilir ve bu kesinlikle hoş karşılanan bir değişikliktir (Hall, 2017, s.352). Dolayısıyla kod-çevrimi stratejisi olarak bir klişenin değişip başka bir klişeye dönüşmesi, kısmi bir gelişim olarak görülebilir.

Bu bakış açısıyla yorumlandığında, “Uğurlugiller” (1988) dizisinde Nurcihan Kalfa temsilinin sinema filmlerinde üretilen kimi klişelerin dışına çıktığı söylenebilir. Nurcihan Kalfa, dizide itaatkar olarak temsil edilmez. Ev halkına hürmet gösterme görevine sahip değildir. Keyif ve ekonomik ödüllerden uzak olarak temsil edilmez. Bireysel fikir ve kararları bulunur. Karşılıksız olarak ev halkını teselli etmek, onların menfaatini düşünmek ile mükellef değildir, kimi zaman diğer karakterler de onun yaşadığı sorunlar ile ilgilenir. Anlatı içerisinde yan tip olarak önemsizleştirilmez, çatışmaların odağında yer aldığı sıklıkla görülür. Evli olduğu kişiler Arap Bacı’ya çeşitli açılardan benzerlik gösteren ve belirli yönleriyle klişeleştirilmiş ‘öteki’ler değildir. Dizide, Nurcihan Kalfa’nın evleneceği Davut Ağa, diğer karakterler tarafından birtakım konuşmalarda tasvir edilmektedir. Onuncu bölümde Nebahat, Nurcihan Kalfa’yı istemek için eve gelen Davut Ağa’ya “Ee Davut Ağa, bize sırrınızı söyleyin bakalım. Bunca yıl sonra bu kadar genç, bu kadar dinç kalmak... Bravo” der. Aynı bölümde başka bir sahnede Türkan, Davut Ağa için “Adama yaşlılık da yakışmış.” ifadesini kullanır. Davut Ağa, Türkçe’yi düzgün bir şekilde konuşan, kibar bir bey olarak tasvir edilir. Anlatı içerisinde mizahi unsur oluşturmak gibi bir görevi bulunmamaktadır.

Bu açıdan yaklaşıldığında Nurcihan Kalfa, Bogle’ın siyahilerin Amerikan sinemasındaki temsiline yönelik söz ettiği klişeler arasından ‘mammie’ tipi ile belirli benzerlikler gösterirken yukarıda bahsedilen yönleriyle de ondan ayrılmaktadır. Bacı, kalfa, dadı gibi isimler ile ev içi hizmetlisi rolünde yer alması, iri, şişman , buyurgan ve huysuz olarak temsil edilmesi mammie klişesi ile benzer yönleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak yukarıda tartışılan yönleriyle de klişeyi belli oranda tersine çevirme çabasında olduğu söylenebilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

2.1. Sonuç

Kölelik, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Osmanlı'da da var olmuş ve 20. Yy'ın başlarında yasal olarak geçerliliğini kaybetmiştir (Özbay, 1999). Ancak kölelik anlayışı, 20. Yy'ın ortalarına kadar farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Özbay'a (1999) göre, evlatlık kurumu köleliğin şekil değiştirerek kendisini var ettiği yöntemlerden biridir. Ayrıca Şen (2007, s.200), köleliğin kaldırılmasıyla konaklarda kalan hizmetçilerin bu evlerden kopamadıklarına ve dadı, kalfa, bacı, lala gibi isimlerle ömürlerinin sonuna kadar buralarda yaşadıklarına dikkat çekmiştir. Dolayısıyla köleliğin sosyal hayatta ve kültür içindeki izleri yasal olarak geçerliliğini yitirmesinden belli bir müddet sonra da varlığını muhafaza etmiştir.

19. yy'da Osmanlı'da en çok talep edilen kölelerin ev içi hizmetinde kullanılmak üzere Afrika'dan getirilen siyahi kadın köleler oluşu (Toledano, 1994, s.7), Türkiye coğrafyasında siyahi ırka yönelik kültürel birikimin çoğunlukla kölelik pratikleri etrafında arşivlenmesine sebep olmuştur. Irksal farklılığın kölelik pratikleri ile pekişmesi, kültür ve sanat ürünlerinin de ırk ve kölelik ile ilgili temsillerine etki etmiştir. Tarihsel süreçte masallar, şiirler, romanlar ve gölge oyunlarında ırksal farklılık ile kölelik pratikleri sıklıkla "Arap Bacı" figürü üzerinden temsil edilmiş ve pekiştirilmiştir. Dolayısıyla Arap Bacı tipi Türk kültüründe ırksal farklılığın temsili incelenirken önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Irk ve farklılık konuları, kültürel çalışmalar yaklaşımı içerisinde önemli bir yer kaplamaktadır. Özellikle Hall'un çalışmaları, kültürel çalışmalar yaklaşımı perspektifinden ırk, farklılık ve temsil konularına ilişkin çalışmalarda oldukça yol göstericidir. Hall (http-4), ırkın sosyal hayatta biyolojik özelliklerle değil "dil" in özellikleriyle işlediğine değinir. Irk kavramı, coğrafya, din, tarih ve kültürün diğer boyutlarına bağlı olarak anlam kazanır ve şekillenir. Dolayısıyla, dünyanın belli bir bölgesinde belli bir ırka yönelik algı, farklı bir kültürde değişkenlik gösterebilmektedir. Bu yaklaşım, bu çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Eğer ırksal farklılığa yönelik algı, kültüre göre değişkenlik gösterebiliyor ve temsil, bu algının oluşmasında rol oynuyorsa "Türk kültüründe siyahi ırka yönelik algının hangi figürler ve pratikler üzerinden ne şekilde temsil edildiği ve arşivlendiği" sorusu akla gelmektedir. Arap Bacı figürünün Türk film ve televizyon yapımlarında da yoğunlukla temsil edilmesi bu çalışmanın gerekçesini oluşturmaktadır.

Bu düşünceden yola çıkarak oluşturulan bu çalışmada kölelik tarihinden beri masal, hikaye, roman gibi edebi eserlerde ve Karagöz oyunu'nda yer alan Arap Bacı klişesi, ele alınan sinema ve televizyon yapımları çerçevesinde kişilik özellikleri, anlatı yapısındaki yeri, dönemsel bağlamı ve ırksal farklılığının temsili yönleriyle kültürel bir metin olarak ele alınmış, öykü analizi ve söylem analizi yöntemleri kullanılarak incelenmiştir.

İncelenen sinema filmlerinin anlatısı içerisinde Arap Bacı, yan tip konumunda yer almaktadır. Bekar, müslüman, inançlı, sadık, itaatkar, komik, eğitimsiz, fedakar olarak tasvir edilmektedir. Anlatı içerisindeki yeri mizah unsuru yaratmak, başrol oyuncusunun duygularını seyirciye aktarmasına aracı olmaktır. Ev içi hizmetinden sorumlu, yemekleri hazırlamak, evi temizlemek, ev sahiplerinin çocukları ile ilgilenmek gibi görevler ile yükümlüdür. Kendini ev halkına adamıştır. “Sultanım, paşam, efendim, küçük bey, başüstüne, emredersiniz” gibi kalıplarla ev halkı ile arasındaki statü farklılığını hem bilinir kılar hem de koruyarak yeniden üretir. Evli olduğuna nadir durumlarda rastlanmakta, geçmişine ve ailesine yönelik herhangi bir veriye rastlanmamaktadır. Genellikle ev halkından bağımsız bir yaşamdan yoksundur. Bireysel fikir ve düşüncelere, bağımsız karar verme mekanizmasına sahip değildir. Düşünce ve davranışları genellikle ev halkının menfaatine yöneliktir. Türkçeyi doğru konuşamamakta, aksanı ve sesiyle mizahi unsur olarak kullanılmaktadır. Sorgusuz itaat ve sevgi, fedakarlık, ev halkına hizmet etmek öne çıkarılan özellikleridir.

Arap Bacı'nın ırksal farklılığının temsilini şekillendiren en önemli unsur köleliktir. Bu anlamda Türk sinemasında “Afrikalı kadın hizmetçi” veya “Arap Bacı” klişesi, temelini kölelik kurumundan ve sınıf farklılığından, hizmetkar-efendi, bağımlı-egemen, yerli-yabancı karşıtlıklarından doğan hiyerarşik pratiklerden almaktadır. Arap Bacı tiplemesi gölge oyunlarındaki Arap Bacı temsiliyle, ayrıca Bogle'ın Amerikan sinemasında siyahilerin temsiline ilişkin öne sürdüğü beş ana klişe içerisindeki “mammy” figürüyle benzerlikler göstermektedir. Sürekli itaatkarlığı, fedakarlığı, bireysel fikir ve düşüncelerden uzak oluşu, eğitimsizliği, hizmetçi pozisyonunda oluşu, efendilerine (beyazlara) hürmet göstermesi, keyif, cinsel ve ekonomik ödüllere uzak oluşu ve film anlatısı içerisinde bir yan tip ve mizahi unsur olarak önemsizleştirilmesi Arap Bacı tiplemesinin siyahilere yönelik ırksal temsil rejimine eklediği klişeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Uğurlugiller” (1988) dizisindeki Arap Bacı temsili ise sinema filmlerindeki temsili ile hem benzerlik hem de farklılıklara sahiptir. Dizideki Arap Bacı tiplemesi Nurcihan Kalfa’dır. Nurcihan Kalfa bekar, komik, sivridilli, inançlı, geleneksel, eğitimsiz, celalli olarak tasvir edilmektedir. Sinema filmlerindekinin aksine söz söyleme hakkına, bireysel fikir ve düşüncelere sahiptir. Ev sahiplerine karşılıksız itaat etmemekte, evin bir bireyi gibi gösterilmektedir. Anlatı içerisinde ön plandadır, çatışmaların içinde yer alır. Dolayısıyla yan tip olarak önemsizleştirilmemiştir. Sinema filmlerinde Arap Bacı’nın ırksal farklılığına yönelik seslenişler genellikle küçümseyici ve komik bir bağlama sahipken, “Uğurlugiller”de (1988) mizah unsurunu barındırsa da küçümseyici olmayan seslenişler kullanılmaktadır. Ancak diğer taraftan bakıldığında “kalfa, bacı, dadı” kalıplarından kurtulamamış, eğitimsiz, bağımlı ve komik bir figür olarak inşa edilmiştir. Bogle’ın öne sürdüğü “Mammy” klişesinden yukarıda bahsedilen yönleriyle farklılaşsa da hala “Afrikalı hizmetçi” imajını sürdürmekte ve mizahi bir unsur olarak temsil edilmektedir.

Genel olarak bakıldığında, incelenen yapımlarda kölelik konusu bir sorun olarak ele alınmamıştır. Genellikle kişilik özellikleri ile değil ırksal farklılığı ile temsil edilmiştir. Buna karşın Afrika kökenli Türk vatandaşlarının kültürel özelliklerine ve pratiklerine dair herhangi bir veriye de rastlanmamaktadır. Arap Bacı figürünün hangi tarihsel arkaplana sahip olduğuna veya köleliğin bir kurum olarak Osmanlı coğrafyasında var oluşuna dair herhangi bir veriye rastlanmamaktadır. Arap Bacı figürü tıpkı Tanzimat öncesi divan ve halk edebiyatında ve Karagöz oyununda olduğu gibi sosyal bir sorunu veya tarihsel bir konuyu dile getirmekten çok kalıplaşmış bir biçimde temsil edilmiştir.

4.2. Öneriler

Sinema, televizyon ve medya ürünleri, temsil konusunda önemli bir etki gücüne sahiptir. Özellikle “farklılık” temsil edilirken kimliklerin inşa edilmesinde ve klişeleştirilmesinde medya etkin bir konumdadır. Medyanın farklı kimliklere ilişkin ürettiği klişelerin incelenmesinde kültürel çalışmalar zengin bir taban oluşturmaktadır. Özellikle Hall’un ve Kolker’in çalışmaları sinema yapımlarını kültürel bir pratik olarak incelemek için yol gösterici kaynaklardır. Buna bağlı olarak, bahsedilen yazarlara ait daha fazla çalışmanın Türkçe’ye kazandırılması kültürel çalışmaların Türk literatüründe daha geniş çapta incelenebilmesi için gerekli ve faydalı görülmektedir.

Ayrıca bu çalışmada farklılığın temsili ırk özelinde Arap Bacı figürü üzerinden incelenmiştir. Ancak farklılığın temsili ırk teması ile sınırlı değildir. Kültürel çalışmaların farklılığın temsiline ilişkin çalışmaları ırksal farklılığın ötesinde çeşitli konuların incelenmesi için de kaynak oluşturmaktadır.

Buna ek olarak, bu çalışma gerçekleştirilirken Türkiye’de Türk sinema eserlerini sistemli ve dijitalleştirilmiş bir şekilde barındıran arşivlerin eksikliği hissedilmiştir. Bu durum 1980 öncesi Türk sinemasının incelenmesini güçleştirmektedir. Bu bağlamda Türkiye’de Türk film yapımlarına yönelik arşivleme çalışmalarının desteklenmesi ve artırılmasının önemi ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca, Türkiye’de Osmanlı döneminden bu yana yaşayan Afrika kökenli Türk vatandaşları bulunmaktadır. Ancak Türkiye’deki Afrika diasporasına yönelik yeterli sayıda çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışma yapılırken, bir alt kültür olarak Afrika kökenli Türklerin kültürel varlıklarının geniş çapta bir incelemesinin gerekliliği hissedilmiştir. Bu tez çalışmasına benzer olarak Türk sinemasında ve diğer medya ürünlerinde ırksal farklılığın temsiline yönelik yapılan çalışmalar, böyle bir incelemenin desteği ile daha anlamlı hale gelecektir.

KAYNAKÇA

Film ve Televizyon Yapımları:

- Adalı, H. (Yapımcı) ve Erakalın, Ü. (Yönetmen). (1961). İki Yetime. [Film]. Türkiye: Adalı Film.
- Aktunç, Ş. ve Alicikoğlu, İ. ve Ataç, A. (Yapımcı) ve Saydam, N. (Yönetmen). (1959). Kaderim Böyle imiş. [Film]. Türkiye: Aktunç Film.
- Aktunç, Ş. ve Ataç, A. (Yapımcı) ve Özönük, Ş. (Yönetmen). (1957). Üç Garipler. [Film]. Türkiye: Aktunç Film.
- Aleksandru, A. (Yapımcı) ve Aslan, M. (Yönetmen). (1965). Bir Gönül Oyunu.[Film]. Türkiye: Koçanga Film.
- Arslan, M. (Yapımcı ve Yönetmen). (1957). Anası Gibi. [Film]. Türkiye: As Film.
- Arslan, M. (Yapımcı) ve Yılmaz, A. (Yönetmen). (1960). Ayşecik Şeytan Çekici. [Film]. Türkiye: As Film.
- Arsoy, G. (Yapımcı) ve Elmas, O. (Yönetmen). (1962). Yalnızlar İçin. [Film]. Türkiye: Göksel Film.
- Aydoğdu, M. ve Erkoç, C. (Yapımcı) ve Ercan, H.S. (Yönetmen). (1959). Seher Yıldızı. [Film]. Türkiye: Erkoç Film.
- Birsel, N. ve Birsel, Ö. (Yapımcı) ve Saydam, N. (Yönetmen). (1961). Aşkın Saati Gelince. [Film]. Türkiye: Birsel Film.
- Birsel, Ö. ve Birsel, N. (Yapımcı) ve Saydam, N. (Yönetmen). (1962). Daima Kalbimdesin. [Film]. Türkiye: Birsel Film.
- Birsel, Ö. ve Birsel, N. (Yapımcı) ve Saydam, N. (Yönetmen). (1962). Hayat Bazen Tatlıdır. [Film]. Türkiye: Birsel Film.
- Birsel, Ö. ve Birsel, N. (Yapımcı) ve Saydam, N. (Yönetmen). (1963). İlk Göz Ağrısı. [Film]. Türkiye: Birsel Film.
- Birsel, Ö. ve Birsel, N. (Yapımcı) ve Refiğ, H. (Yönetmen). (1965). Haremde Dört Kadın. [Film]. Türkiye: Birsel Film.
- Birsel, Ö. ve Birsel, N. (Yapımcı) ve Saydam, N. (Yönetmen). (1963). İlk Göz Ağrısı. [Film]. Türkiye: Birsel Film.
- Börteçin, S. ve Filmerides, Y. (Yapımcı) ve Akad, L.Ö. (Yönetmen). (1960). Yangın Var. [Film]. Türkiye: Kaynak Film.
- Börteçin, S. (Yapımcı) ve Doğan, s. (Yönetmen). (1961). Gönülden Gönüle. [Film]. Türkiye: Nil Film.
- Duru, N. (Yapımcı) ve Arakon, A. (Yönetmen). (1949). Efsuncu Baba [Film]. İstanbul:Atlas.

- Erkır, U. (Yönetmen). (1988). Uğurlugiller [Televizyon dizisi]. Ankara: TRT.
- Erman, H. ve Karamahmut, T. (Yapımcı) ve Yılmaz, A. (Yönetmen). (1952). İki Kafadar Deliler Pansiyonunda. [Film]. Türkiye: Erman Film.
- Erman, H. ve Karamahmut, T. (Yapımcı) ve Yılmaz, A. (Yönetmen). (1953). Hıçkırık. [Film]. Türkiye: Erman Film.
- Erman, H. ve Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1960). Gece Kuşu. [Film]. Türkiye: Arı Film.
- Evin, S. ve Utku, Ü. (Yapımcı) ve Evin, S. (Yönetmen). (1959). Abbas Yolcu. [Film]. Türkiye: Seneka Film.
- Filmer, C. (Yapımcı) ve Yılmaz, A. (Yönetmen). (1956). Beş Hasta Var. [Film]. Türkiye: Lale Film.
- Filmerides, Y. (Yapımcı) ve Yılmaz, A. (Yönetmen). (1961). Tatlı Bela. [Film]. Türkiye: Güven Film.
- Haki, Ş. (Yapımcı) ve Alyanak, A. (Yönetmen). (1960). Satın Alınan Adam. [Film]. Türkiye: Melek Film.
- Haki, Ş. (Yapımcı) ve Dinler, M. (Yönetmen). (1966). Karanlıklar Meleği. [Film]. Türkiye: Melek Film.
- Haki, Ş. (Yapımcı) ve Erakalın, Ü. (Yönetmen). (1962). Biz de Arkadaş mıyız. [Film]. Türkiye: Melek Film.
- Haki, Ş. (Yapımcı) ve Erakalın, Ü. (Yönetmen). (1962). Ekmek Parası. [Film]. Türkiye: Melek Film.
- Haki, Ş. (Yapımcı) ve Erakalın, Ü. (Yönetmen). (1966). Avare Kız. [Film]. Türkiye: Melek Film.
- İkbal, N. ve Toraman, I. (Yapımcı) ve Elmas, O. (Yönetmen). (1961). Bir Yaz Yağmuru. [Film]. Türkiye: Be-Ya Film.
- İnanoğlu, T. (Yapımcı ve Yönetmen). (1964). Yankesici Kız. [Film]. Türkiye: Erler Film.
- İnanoğlu, T. (Yapımcı ve Yönetmen). (1966). Affedilmeyen. [Film]. Türkiye: Erler Film.
- İnanoğlu, T. (Yapımcı ve Yönetmen). (1967). Osmanlı Kabadayısı. [Film]. Türkiye: Erler Film.
- İnanoğlu, T. (Yapımcı ve Yönetmen). (1967). Paşa Kızı. [Film]. Türkiye: Erler Film.
- İnanoğlu, T. (Yapımcı ve Yönetmen). (1967). Pranga Mahkumu. [Film]. Türkiye: Erler Film.
- İnanoğlu, T. (Yapımcı ve Yönetmen). (1967). Silahlı Paşazade. [Film]. Türkiye: Erler Film.

- İnanoğlu, T. (Yapımcı ve Yönetmen). (1969). Yumurcak. [Film]. Türkiye: Erler Film.
- Köseoğlu, M. (Yapımcı) ve Saydam, N. (Yönetmen). (1965). Garip bir İzdivaç. [Film]. Türkiye: Acar Film.
- Lumiere, A. Ve Lumiere, L. (Yapımcı ve Yönetmen). (1895). Sulanan Sulayıcı – L'arroseur arrosé. [Film]. Fransa: Lumiere.
- Muyan, G.B. (Yapımcı ve Yönetmen). (2006). Arap Kızı Camdan Bakıyor. [Televizyon yayını]. Ankara: TRT 2.
- Özdemir, N. ve Birsell, N. (Yapımcı) ve Saydam, N. (Yönetmen). (1962). Küçük Hanımefendi. [Film]. Türkiye: Birsell Film.
- Pesen, N. (Yapımcı) ve Ayanoglu, S. (Yönetmen). (1961). Siyah Melek Zincirler Kırılırken. [Film]. Türkiye: Pesen Film.
- Pesen, N. (Yapımcı) ve Palay, A. (Yönetmen). (1963). Erkek Fatma Evleniyor. [Film]. Türkiye: Pesen Film.
- Saner, H. (Yapımcı ve Yönetmen). (1960). Nilüfer Orman Çiçeği. [Film]. Türkiye: Arı Film.
- Saner, H. (Yapımcı ve Yönetmen). (1962). Cafer Çocuk Hırsız. [Film]. Türkiye: Bronz Film.
- Saner, H. (Yapımcı ve Yönetmen). (1964). Fıstık Gibi Maşallah. [Film]. Türkiye: Saner Film.
- Seden, O. F. (Yapımcı ve Yönetmen). (1955). Kanlarıyla Ödediler. [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Selznick, D.O. (Yapımcı) ve Fleming, V. (Yönetmen). (1939). Rüzgar Gibi Geçti. [Film]. Amerika: Metro Goldwyn Mayer.
- Ün, M. (Yapımcı ve Yönetmen). (1962). Belalı Torun. [Film]. Türkiye: Uğur Film.

Kitap, Makale ve Tezler:

- And, M. (1975). *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*. Ankara: Dost Yayınları.
- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aydın, M.A. ve Hamidullah, M. (2002). *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt 26. (237-246). www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c26/c260150.pdf (Erişim tarihi: 12.06.2018)
- Barthes, R. (1986). *Elements of Semiology*. Newyork: Hill and Wang.
- Bogle, D., *Prime Time Blues: African Americans on Network Television*, 2001, Farrar, Straus and Giroux, NewYork.

- Chude-Sokei, L. (2012). The Uncanny History of Minstrels and Machines 1835-1923. S. Johnson (Ed.), *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy* içinde (104-133). Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Dağtaş, B. (1999). İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji. *Kurgu Dergisi*, 16, 335-357.
- Derrida, J. (1982). *Positions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Du Bois, W.E.B. (2007). *The Souls of Black Folk*. Oxford: Oxford University Press.
- Erdem, Y.H. (2004). *Osmanlıda Köleliğin Sonu 1800-1909*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist metodoloji ve ötesi*. (3. baskı). Ankara: Erk Yayınları.
- Ersan, I. (2011). *Gölge Oyunu Estetiğinde Figür ve Türk Gölge Oyunu: Karagöz*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gerçek, S. N. (1942). *Türk Temaşası: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Güngör, N. (2011). *İletişim Kuramlar Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Güntekin, R. N. (1979). *Miskinler Tekkesi*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Güntekin, R.N. (1997) *Gökyüzü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Güntekin, R.N. (2012) *Miskinler Tekkesi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gürbilek, N. (2016). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul : Metis.
- Gürpınar, H. R. (2007). *Gulyabani, Gönül Ticareti*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Hall, S. (2002a). The Spectacle of the 'Other'. S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* içinde (223-279). Glasgow: Sage Publications.
- Hall, S. (2002b). The Work of Representation. S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* içinde (13-64). Glasgow: Sage Publications.
- Hall, S. (2006). Encoding/Decoding. M.G.Durham ve D.M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies: Keywords* içinde (163-174). Malden: Blackwell Publishing.
- Hall, S. (2017). 'Başkası'nın Gösterisi. S. Hall (Ed.), (Çev: İ. Dünder). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* içinde (293-361). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- İvgin, H. (2000). *Karagöz ve Kukla Sanatımız*. Ankara: Kültür Ajans.
- Johnson, R. (1996). What is Cultural Studies Anyway. J. Storey (Ed.), *What is Cultural Studies?. A Reader* içinde (75-114). London: Arnold.
- Kaplan, N. 2004. *Ailesi Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul: Es yayınları.

- Kırel, S. 2005, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.3
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kolker, R. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema. (Çev. Ertan, Y.). B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji (Ed.). *Sinema, İdeoloji, Politika: "Büyüyen Faşizm" ve diğer yazılar* içinde (97-166). Ankara: Nirengi Kitap.
- Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. Ankara: De Ki.
- Kudret, C. (2004a). *Karagöz: I. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kudret, C. (2004b). *Karagöz: II. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lewis, B. (2017). *Orta Doğu'da Irk Kavramı ve Kölelik*. (Çev. Ö. Balkılıç). Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- McElya, M. (2007). *Clinging to Mammy: The Faithful Slave in Twentieth-Century America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Miller, W. (1993). *Senaryo Yazımı*. (Çev. Y. Büyükerşen, Y. Demir, N. Esen). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Mutlu, E. (1994). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Olpak, M. (2005). *Kenya-Girit-İstanbul Köle Kıyısından İnsan Biyografileri*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Özbay, F. (1999). Türkiye'de Evlatlık Kurumu: Köle mi Evlat mı?. *Bilanço 1923-1998 Ekonomi, Toplum, Çevre* (Cilt 2). İstanbul: TUBA, TSBD, Tarih Vakfı Yayını, s.277-288.
- Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Özön, N. (1995a). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları I. Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları
- Özön, N. (1995b). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları II. Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Parlatır, İ. (1987). Osmanlı Sosyal Hayatından Köleliğin Kaldırılışı. *DTCF Dergisi*, 31 (1.2), 417-420.
- Parlatır, İ. (1992). *Tanzimat Edebiyatı'nda Kölelik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Riessman, C. K. (2005). Narrative Analysis. N. Kelly, C. Horroks, K. Milnes, B. Roberts, D. Robinson (Ed.) *Narrative, Memory & Everyday Life* içinde (1-7). Huddersfield: University of Huddersfield.
- Sami, Ş. (2006). *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Sarmaşık, J. 2000, *Türkiye'de Radyo ve Televizyon Düzeni*, İstanbul: Maltepe Üniversitesi.

- Sezai, S. (2005). *Sergüzeşt*. İstanbul: Akvaryum Yayınevi.
- Smith, P. (2005). *Kültürel Kuram*. (Çev: S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu). İstanbul: Babil.
- Storey, J. (1996). Cultural Studies: An Introduction. J. Storey (Ed.), *What is Cultural Studies? A Reader* içinde (1-13). London: Arnold.
- Şahin, M. C. (2005). Türkiye’de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 25 (2), 157-181.
- Toledano, E.R. (1994). *Osmanlı Köle Ticareti 1840-1890*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Turner, G. (2003). *British Cultural Studies An Introduction*. London: Routhledge
- Uşaklıgil, H. Z. (2009). *Ferhunde Kalfa*. İstanbul: Birleşik Basım.
- Uşaklıgil, H.Z. (2011). *Onu Beklerken*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Williams, R. (1960). *Culture and Society*. Newyork: Anchor Books.
- Williams, R. (1965). *The Long Revolution*. London: Pelican Books.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. (Çev: E. Başer). İstanbul: İletişim.
- Williams, R. (2011). *Anahtar Sözcükler*. (Çev: S. Kılıç). İstanbul: İletişim.
- Yağız, N. (2009). *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı: 1950-1975*. İstanbul: İşaret Yayınları.

İnternet Kaynakları:

- http-1: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b1e4e1bcd7ec0.40703640
- http-2: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b1ed6828022a5.83408807
- http-3: <http://www.trtarsiv.com/izle/132545/ugurlugiller-1-bolum>
- http-4: <http://www.mediaed.org/transcripts/Stuart-Hall-Race-the-Floating-Signifier-Transcript.pdf>

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Tayfun Dalkılıç
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Lüleburgaz / 1992
E-Posta : tayfunndalkilic@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2016, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Eskişehir.
- 2017, Araştırma Görevlisi, Bursa Teknik Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- 2016, Film Gösterimi ve Söyleşisi, Sınırdaki - Frankfurt Visionale 16 Film Festivali, Frankfurt.
- 2017, Suriyeli Mültecilerle ilgili Film Atölyesi, Home New Home, İzmir.
- 2017, Jüri Üyeliği, Anima&Etiuda Film Festivali, Krakow.
- 2017, Film Gösterimi ve Söyleşi, GBV ve Suriyeli Mülteciler, Glasgow.
- 2017, Film Gösterimi ve Söyleşi, Open Journalism Challenge, Lüksemburg.

Kısa Film ve Belgeseller:

- 2014, Kısa Film, Bir Terslik Var Değil mi?, Bursa.
- 2015, Belgesel Film, Bir Mülteci Annenin Sözleri, Şanlıurfa.
- 2016, Belgesel Film, Sınırdaki, Şanlıurfa.
- 2016, Belgesel film, Tufan, Eskişehir.
- 2017, Kısa film, Anne ben kimim?, Eskişehir.
-

Ödülleri:

- 2016, Jüri Özel Ödülü, 8. Rotary Kısa Film Festivali, İzmir.
- 2016, Mansiyon Ödülü, T.C. Cumhurbaşkanlığı Çekmeköy Belediyesi Merhamet ve Adalet Kısa Film Yarışması, İstanbul.
- 2017, Mansiyon Ödülü, Bir Varmış Bir Yokmuş Alzheimer Temalı Kısa Film Yarışması, Eskişehir.