

ULUSAL FİLM ÇALIŞMALARI SEMPOZYUMU TAM METİN BİLDİRİ KİTABI

8 - 10 nisan 2022

National Film Studies Symposium Proceedings

Editörler

DOÇ. DR. E. GİZEM UĞURLU

DR. ÖĞR. ÜYESİ BURÇİN ÜNAL



ULUSAL FİLM ÇALIŞMALARI SEMPOZYUMU TAM METİN BİLDİRİ KİTABI

Editörler

Doç. Dr. Elif Gizem Uğurlu - Dr. Öğr. Üyesi Burçin Ünal



Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu Tam Metin Bildiri Kitabı

Editörler:

Doç. Dr. Elif Gizem Uğurlu - Dr. Öğr. Üyesi Burçin Ünal

Yayın No.: 1145

E-ISBN: 978-625-433-647-8

Basım Sayısı: 1. Basım, Ağustos 2022

Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu 2022 Alanya HEP Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından kabul edilen STF-AP-22-01 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

© Copyright 2022, NOBEL BİLİMSEL ESERLER SERTİFİKA NO.: 20779

Bu baskının bütün hakları Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.ne aittir. Yayınevinin yazılı izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz.

Nobel Yayın Grubu, 1984 yılından itibaren ulusal ve 2011 yılından itibaren ise uluslararası düzeyde düzenli olarak faaliyet yürütmekte ve yayınladığı kitaplar, ulusal ve uluslararası düzeydeki yükseköğretim kurumları kataloglarında yer almaktadır.

“NOBEL BİLİMSEL ESERLER” bir Nobel Akademik Yayıncılık markasıdır.

Genel Yayın Yönetmeni: Nevzat Argun -nargun@nobelyayin.com-
Genel Yayın Koordinatörü: Gülfem Dursun -gulfem@nobelyayin.com-

Alan Editörü: Sadık Küçükakman -sadik@nobelyayin.com-

Sayfa Tasarım: Dicle Korkmaz -mine@nobelyayin.com-
Redaksiyon: Mine Metin -mine@nobelyayin.com-
İngilizce Düzeltme: Dr. Gülcan Yumurtacı
Kapak Tasarım: Arş. Gör. Elif Akçakaya - Arş. Gör. Tayfun Dalkılıç
Görsel Tasarım Uzmanı: Mehtap Yürümez -mehtap@nobelyayin.com-
Baskı Sorumlusu: Yavuz Şahin -yavuz@nobelyayin.com-



Kütüphane Bilgi Kartı

Uğurlu, Elif Gizem., Ünal, Burçin.

Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu Tam Metin Bildiri Kitabı

1. Basım, X + 208 s., 16,5x24 cm.

Kaynakça var, dizin yok.

E-ISBN: 978-625-433-647-8

1.Sinema 2. Türk sineması 3. Film 4. Film çözümleme

5. Sinema çalışmaları 6. Film çalışmaları

Genel Dağıtım

ATLAS AKADEMİK BASIM YAYIN DAĞITIM TİC. LTD. ŞTİ.

Adres: Bahçekapı Mh. 2465 Sk. Oto Sanayi Sitesi No:7

Bodrum Kat, Şaşmaz/ANKARA

Telefon: +90 312 278 50 77

Faks: 0 312 278 21 65

Sipariş: siparis@nobelyayin.com

E-Satış: www.nobelkitap.com - esatis@nobelkitap.com

www.atlaskitap.com - info@atlaskitap.com

Dağıtım ve Satış Noktaları: Alfa Basım Dağıtım, Arasta, Arkadaş Kitabevi, D&R Mağazaları, Dost Dağıtım, Kika, Kitapsan, Nezih Kitabevleri, Odak, Pandora, Prefix, Remzi Kitabevleri

Baskı ve Cilt

Meteksan Matbaacılık ve Teknik Sanayi Tic. Anonim Şirketi

Sertifika No.: 46519

Beytepe Köy Yolu No.: 3 06800 Bilkent-Çankaya/ANKARA

ÖN SÖZ

Bu yıl Alanya HEP Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından kabul edilen STF-AP-22-01 nolu proje kapsamında desteklen Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu'nun (UFÇS) ilkinin düzenlenmiş olmaktan mutluluk duyuyoruz. Sempozyum ortakları Alanya HEP Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim ve Tasarımı Bölümü, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümüdür.

Akademik araştırmaların bilimsel ortamda, bilimsel ölçütler çerçevesinde paylaşılması, bilim dünyasının temel amaçları arasında sayılabilir. Buna ilaveten sempozyumun amaçlarından biri sinema alanında akademik çalışmaların niteliğini arttırmak, bir diğeri de sempozyum bildirilerinin ve özetlerinin daha özenli yazılması ve sunulmasını teşvik etmektir. Bu bakımdan aralarından en iyilere teşekkür sertifikası verilmesi için bir çalışma yürüttük. Bu kapsamda bildiriler iki ayrı kör hakeme gönderilmiş, sempozyum sayfasında da ilan edilen ölçütler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Kitapta yer alan Dr. Öğretim Üyesi Özge Nilay Erbalaban Gürbüz'e ait *Film Çalışmalarının Bir Parçası Olarak Türkiye'de Ekoloji Temalı Film Festivalleri* adlı bildiri, "En İyi Tam Metin Bildiri" olarak e-kitabımızda okunabilir.

Bu yıl ulusal katılımı ile düzenlediğimiz Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu'nda hem proje kapsamındaki araştırma sonuçlarını, çıktılarını paylaşmak hem de "Türk sineması" olarak sınırlandırdığımız çerçevede yapılan çalışmaların bir araya getirmek amaçlanmıştır. Türk sineması üzerinde çalışanlar için bir etkileşim ortamı sağladığını düşündüğümüz sempozyum iki bölümde gerçekleşmiştir. Sempozyumun birinci bölümünde sinemayı ilgilendiren alanlardan yazılan ve bu kitapta tam metinleri yer alan bildiriler sunulmuş, ikinci bölümde ise yönetmenliğini Reha Erdem'in yaptığı *Seni Buldum Ya!* (2021) filmi ile ilişkili çalışmaların bulunduğu, "Bir Meçhul Âleme Giderken Sinema Farklı Okumalarla Bir Film: *Seni Buldum Ya!*" (2022) adlı Nobel Yayınları'ndan çıkan kitabın bölümlerinin bildiri sunumlarına yer verilmiştir.

Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu'nun ilkinii düzenleme konusunda ateşleyici güç olan Kurucu üye Dr. Öğr. Üyesi Murat Ertan Doğan'a, Dr. Öğr. Üyesi Burçin Ünal'a ve Proje yürütücüsü Dr. Öğr. Üyesi Gaye Topa Çiftçi'ye, sempozyum ev sahipliği dâhil her türlü kolaylığı hızla sağlayan Alanya HEP Üniversitesi yönetimine, Alanya HEP Üniversitesi İletişim ve Tasarımı Bölümünün şevkle çalışan, destek veren öğrencilerine, proje araştırmacılarına ve sempozyuma katılımları ile katkı sağlayan tüm bildiri sahiplerine teşekkür ederiz. Sempozyuma katılan bilim insanlarının emek ve özveri ile hazırladıkları çalışmalarının tam metinlerinin takdim edildiği bu e-kitabın; bilim dünyasına, sinema çalışmalarına, sinema sektörü ve öğrencilerine kaynak ve katkı sağlamasını dileriz.

Sempozyum Başkanı

Doç. Dr. Elif Gizem Uğurlu

Düzenleme Kurulu Başkanı

President of Organization Committee

Prof. Dr. E. Gülbuğ Erol

Alanya HEP Üniversitesi

Sempozyum Başkanı

Symposium Chairman

Doç. Dr. Elif Gizem Uğurlu

Anadolu Üniversitesi

BAP Proje Yürütücüsü

Project Manager

Dr. Öğr. Üyesi Gaye Topa Çiftçi

Alanya HEP Üniversitesi

Kurucular

Co-Founders/Co-Chairs:

Doç. Dr. Elif Gizem Uğurlu

Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Murat Ertan Doğan

Yaşar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Burçin Ünal

Alanya HEP Üniversitesi

Düzenleme ve Yürütme Kurulu

Organization Committee of UFCS

Prof. Dr. Bülend Aydın Ertekin

Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Haluk Birsen

Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Özgül Birsen

Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Funda Erzurum

Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. E. Nezh Orhon

Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Şule Yüksel Özmen

Trabzon Üniversitesi

Prof. Dr. Niyazi Usta

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. D. Alper Altunay

Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Nursel Bolat

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Ömer Çakın

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Gülay Er Pasin	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet Oktan	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Gülin Terek Ünal	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. E. Gizem Uğurlu	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan Uğurlu	Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gaye Topa Çiftçi	Alanya HEP Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Burçin Ünal	Alanya HEP Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat Ertan Doğan	Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tülay Görü Doğan	Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yaprak İşçibaşı	Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatma Okumuş	Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı	Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Emin Paftalı	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Batu Anadolu	Çukurova Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Özgür Çalışkan	Anadolu Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Murat Şahin	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Pınar Karhan	Osmangazi Üniversitesi
Öğr. Gör. Mine Şen	Anadolu Üniversitesi
Arş. Gör. Elif Akçakaya	Anadolu Üniversitesi
Arş. Gör. Emrah Cevher	Anadolu Üniversitesi
Arş. Gör. Tayfun Dalkılıç	Anadolu Üniversitesi
Arş. Gör. Selvi Ece Dugan	Alanya HEP Üniversitesi
Arş. Gör. Elif Güntürkün	Anadolu Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Sibel Turan	Anadolu Üniversitesi
Arş. Gör. İbrahim Zateri	Anadolu Üniversitesi
Dr. Gülcan Yumurtacı	Bağımsız araştırmacı
Uzm. Ebru Anıl	Bağımsız araştırmacı

Destek Veren Öğrencilerimiz

Supporting Students

(İletişim ve Tasarımı Bölümü, Alanya HEP Üniversitesi)

İrem Emine Ceylan

İsmail Emre Ekici

Nurselin Gümüştekin

Fehmi Ege Gündüz

Atahan Söylemez

Neslihan Büşra Teksöğüt

Ayşe Merve Tuluk

Muhammed Yıldırım

Gülsüm Yılmaz Uzunlu

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ..... iii

UNUTTURULANIN KORKUSU: KAYGI FİLMİNİN KORKU TÜRÜ KAPSAMINDA
MİZANSEN ÇÖZÜMLEMESİ 1

Arş. Gör. Buğra Mert Alkayalar

REHA ERDEM FİMLERİNDE KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞU19

Doç. Dr. Alper Altunay, Arş. Gör. Elif Güntürkün

SOSYAL MEDYA FENOMENLERİNİN SİNEMADA ÜRETİM
GERÇEKLEŞTİRMELERİNİN SİNEMA ENDÜSTRİSİNE ETKİSİ 33

Öğr. Gör. İsmail Düğer

FİLM ÇALIŞMALARININ BİR PARÇASI OLARAK TÜRKİYE’DE EKOLOJİ
TEMALİ FİLM FESTİVALLERİ 45

Dr. Öğr. Üyesi Özge Nilay Erbalaban Gürbüz

NETFLİX “ORİJİNAL” TÜRK FİMLERİ EĞLENCEDE NE VADEDİYOR?61

Öğr. Gör. Dr. Pınar Karhan

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İKTİDAR İLİŞKİLERİ 77

Arş. Gör. Tuğçe Kutlu

SİNEMA SANATINDA AUTEUR KURAMI ÇERÇEVESİNDE ZAMAN VE MEKÂN:
BİR ZAMANLAR ANADOLU’DA FİLM ÇÖZÜMLEMESİ 85

Öğr. Gör. Melis Taş

SOVYET SİNEMASININ YILMAZ GÜNEY SİNEMASINA ETKİSİ:
ENDİŞE FİLMİNİN BİÇİMCİLİK AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ107

Akın Tunç

KÜLTÜRÜN SERİ ÜRETİMİ: MAKİNELEŞME İLE DEĞİŞEN
TÜRK TOPLUMUNA ARKADAŞIM ŞEYTAN PERSPEKTİFİNDEN BAKIŞ127

Abdulkadir Turan

ÇOCUK FİMLERİNE HAK TEMELLİ YAKLAŞIM..... 151

Doç. Dr. E. Gizem Uğurlu

25 LİTRE FİLMİ ÜZERİNDEN İKLİM KRİZİ İLE TANIŞMAK.....	163
---	------------

Doç. Dr. Hakan Uğurlu, Prof. Dr. Nezih Orhon

HAREM SUARE FİLMİNİN FEMİNİST YAKLAŞIMLA SES VE ANLATI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ	171
--	------------

Dr. Öğr. Üyesi Burçin Ünal

LACANYEN BİR YAKLAŞIMLA TÜRK SİNEMASINDA “ÖTEKİ”NİN İNŞASI.....	191
--	------------

Bilge Yavaş

UNUTTURULANIN KORKUSU: *KAYGI* FİLMİNİN KORKU TÜRÜ KAPSAMINDA MİZANSEN ÇÖZÜMLEMESİ

FEAR OF LIVE DOWN: ANALYSIS OF THE MISE EN SCENE OF THE FILM
“*INFLAME*” IN THE CONTEXT OF THE HORROR GENRE

Arş. Gör. Buğra Mert Alkayalar *

Öz

Berlin Film Festivali ve İstanbul Film Festivali gibi prestijli birçok film festivalinden ödülle dönmüş olan, yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını Ceylan Özgül Özçelik’in üstlendiği 2017 gösterim tarihli *Kaygı* filminde Türkiye’nin tarihine bir kara leke olarak geçmiş Sivas Katliamı’nın toplumun belleğinden silinmesi ve unutturulmaya çalışılması işlenmektedir. Film, hikâyesini dram ve gerilim türleri çerçevesinde anlatmaktadır. Filmde, bir televizyon kanalında çalışan Hasret, bir süredir geceleri aynı kâbusu görmektedir. Bu kâbusta gördükleri üzerine ailesinin ölümünü sorgulamaya başlayan Hasret, unuttuğu bir gerçek ile yüzleşecektir.

Unutmak, bir şeyin insanın belleğinden, aklından çıkıp gitmesi anlamına gelen ve bilinçsiz gerçekleşen bir süreçtir. Unutturmak ise bir şeyin unutulmasını, belleğinden çıkarılmasını sağlama anlamına gelen ve bilinçli gerçekleştirilen bir eylemdir. Bu eylem birden fazla kişi için gerçekleştirildiğinde toplumsal belleği zedeleyebilecek bir duruma gelebilmektedir. Filme de adını veren “Kaygı” kelimesi, sözlük anlamında olduğu gibi kötü bir sonuca karşı duyulan tasayı,

* T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Radyo Sinema ve Televizyon Bölümü,
b.alkayalar@iku.edu.tr/bma@anadolu.edu.tr

filmdeki katliamın toplum belleğinden sildirilmeye, unutturulmaya çalışılması üzerinden işlenmektedir. Filmlerdeki hikâyelerin içeriğine göre kategorize edilmesini sağlayan türler, belli başlı özelliklere sahip olsalar da zaman içinde çeşitlenebilir veya ortak özellikleri sebebiyle birbirleriyle karışabilir. *Kaygı* filmi, dram ve gerilim türlerinde yer almaktadır. Ancak filmin ses tasarımı, çekim açıları, kurgusu gibi mizansen öğeleri ele alındığında filmin özünü oluşturan kaygı ve bellek kavramlarının izleyiciye aktarımı noktasında yaratılan atmosferde gerilim türüyle kuvvetli bağları olan korku ve gizem türlerine ait özelliklerin de bulunabileceği düşünülmektedir. Filmin mizansen öğeleri, korku türü kapsamında incelenebilmesine olanak verecek miktarda bilgi barındırdığı için amaçlı örneklem methodologyyla *Kaygı* filmi seçilmiştir. Bu çalışmada filmde yer alan kaygının ve unutturma eyleminin izleyiciye korku aracılığıyla ne şekilde verildiği mizansen çözümlemesi yöntemiyle incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: *Kaygı, Bellek, Unutmak, Unutturmak, Korku*

Abstract

In the *Inflame* film, which was released in 2017 and was directed and written by Ceylan Özgül Özçelik, which has returned with awards from many prestigious film festivals such as the Berlin Film Festival and the Istanbul Film Festival, the Sivas Massacre, which has passed as a black mark on the history of Turkey, is erased from the memory of society and attempts to be forgotten. The film tells its story within the framework of the genres of drama and thriller. In the film, Hasret, who works at a television channel, has been having the same nightmare at night for some time. Hasret, who begins to question the death of his family over what he saw in this nightmare, will face a fact that she has forgotten.

Forgetting is a process that means that something goes out of a person's memory, mind, and occurs unconsciously. Making them forget is an action that means making sure that something is forgotten and removed from their memory and is performed consciously. When this action is performed for more than one person, it can become a situation that can damage social memory. The word "anxiety", which also gives the film its name (Original/Turkish Name "Kaygı"), is processed by trying to erase the grief, sadness felt against a bad out-

come, as in the dictionary sense, from the social memory of the massacre in the film, and make it forgotten. Genres that allow stories in films to be categorized according to their content, although they have certain characteristics, can diversify over time or mix with each other due to their common features. In *Inflame* is included in the genres of film, drama and thriller. However, considering the elements of the film's mise en scene, such as sound design, shooting angles, editing, it is believed that the atmosphere created at the point of transferring the concepts of anxiety and memory that make up the essence of the film to the viewer may also contain features belonging to the genres of horror and mystery, which have strong ties to the genre of thriller. Because the elements of the film's mise en scene contain enough information to allow it to be examined within the scope of the horror genre, the *Inflame* film was selected by a purposeful sampling method. In this study, how the anxiety and the act of forgetting in the film are given to the audience through fear will be examined by the method of mise en scene analysis.

Keywords: *Anxiety, Memory, Forget, Live Down, Fear*

Giriş

Fransızca kökenli olup kısaca sahneleme anlamına gelen “mizansen”, filmlerde sunulan görselliği oluşturan unsurların bütününe verilen isimdir. Bir filmin görselliğini ayrıntılı bir biçimde analiz etmek için mizansen üzerinden gidilmektedir. Işıklandırma, dekor, oyuncular, kostümler vb. unsurların hem kendi aralarındaki hem de kamera ile olan organizasyonları mizansen meydana getirmektedir (Gibbs, 2002, s.5). Film araştırmaları üzerinde çalışan akademisyenler mizansen, yönetmenin çerçeve içindeki yönlendirmesi ve tercihleri olarak tanımlamaktadır. Yönetmen bu sayede izleyiciyi çerçevede istediği noktalara yönlendirebilmekte ve kendi tarzını yansıtabilmektedir. Bunu da oyuncuyu konumlandırma biçimi, ışığı verdiği bölge, kullanmayı tercih ettiği dekorlar vb. mizansen unsurları ile gerçekleştirir (Bordwell vd., 2020, s. 112-113). Mizansen yalnızca yönetmenin tarzını yansıtmak için değil aynı zamanda filmin anlatısı için de bir temel oluşturmaktadır. Filmin hikâyesinin ve izleyiciye aktarılacak istenen anlamın doğru ve etkili bir biçimde görsele dökülebilmesi için mizansen unsurlarının organizasyonuna dikkat edilmelidir (Mascelli, 2007, s. 207-208).

Sinemada filmler, anlatılarındaki unsurlar çerçevesinde birtakım gruplandırmalara tabi tutulmaktadır. Filmler, belli başlı ortak anlatı unsurlarını, görsel tarzı ve anlamları içerdikleri için yapılan bu gruplandırmalar janr veya tür olarak adlandırılmaktadır (Lewis, 2014, s. 42). Türler; dram, gerilim, komedi, romantik, western, bilimkurgu, korku gibi pek çok gruplandırmaya sahiptir. Her film, içeriğine göre bir veya birkaç türe dâhil olmaktadır ancak her film özellikle türüyle anılmamaktadır. Tür filmleri özellikle bir türün özelliklerini baskın olarak taşımakta veya öne çıkarmaktadır. Mizansende yer alan bir dekor, aydınlatma biçimi, kostüm, mekân vb. bir filmin türünü belirlemek için göz önünde bulundurulmaktadır (Bordwell, 2020, s. 328-330). Örneğin mekânın uzay gemisi olduğu bir film direkt olarak bilimkurgu türüne dâhil edildiği gibi oyuncuların at üstünde kovboy kıyafetleri giydikleri bir film de western türüne dâhil edilebilmektedir. Korku türü de diğer türler gibi belirli özellikleri içermektedir. İzleyiciyi ürktürecektir ve korkutacak atmosfer yaratımının ön plana çıktığı korku türünde; mekân seçimi, dekorlar, kostümler, kullanılan renkler, aydınlatma biçimi, çekim ölçekleri, kompozisyon ve makyaj gibi mizansen unsurları filmin enerjisini oluşturmaktadır (Powell, 2005, s. 135-137). Mizansen unsurlarının anlatıya uygun bir biçimde organize edilmesiyle izleyici üzerinde gerilim ve korku etkisi yaratılmaya çalışılmaktadır. Olayların ve karakterlerin gösterim şekli bu nedenle önem arz etmektedir (Lewis, 2014, s. 44). Korku filmleri; bilimkurgu, dram, gerilim gibi diğer türlerle etkileşim içinde olan geçişli bir türdür. Bu nedenle kesin sınırlara sahip değildir. Bir filmi direkt olarak korku filmi olarak nitelendirmek güçtür. Korku ögesi içeren her film direkt veya yalnızca korku filmi olarak nitelendirilememektedir (Odell, Blanc, 2011, s. 16).

Ceylan Özgün Özçelik'in yazıp yönettiği 2017 yapımı *Kaygı* filmi resmî olarak dram ve gerilim türlerinde sınıflandırılmaktadır. Ancak filmin, korku türünde de yer alan ortak türsel temalara sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bu nedenle de direkt olarak korku filmi olarak nitelendirilmeyen bir filmin korku türüne ait unsurlar taşıması konusunda *Kaygı* filminin nitelikli bir örnek olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle çalışmada korku türünün esnekliğini ve geçişli oluşunu incelemek için çıkış noktası dram ve gerilim türleri olan *Kaygı* üzerinden gidilmiştir. Yakın tarihli bir film oluşu, elde ettiği başarıları ve hikâyesi de bu tercih

üzerinde etkili olmuştur. Türkiye’deki literatürdeki korku türü konusunda eksiklik üzerine bu konu tercih edilmiştir. Çalışmanın amacı, korku türünde olmayan, korkutma amacı taşımayan bir filmde var olduğu düşünülen korku unsurları üzerinden korku türünün esnekliğini ve geçişli oluşunu incelemektir.

Yöntem

Çalışmada temel alınacak film Ceylan Özgün Özçelik’in yönettiği *Kaygı (Inflame)* isimli dram, gerilim filmidir. Bu film korku türünün türe özgü özellikleri çerçevesinde mizansen unsurları üzerinden çözümlenecektir. Amaçlı örneklem metoduyla örneklem olarak seçilmiş olan *Kaygı* filminin mizansen unsurları üzerinden korku türünün temasal özelliklerinin diğer türlerin temasal özellikleri ile ortaklık gösterdiğine dair esnekliğini ve geçişliliğini görmeye yönelik mizansen eleştiriden yararlanılarak çözümlemesi yapılacaktır. Çözümleme sonrasında elde edilen veriler kapsamında bir sonuca varılmaya çalışılacaktır.

Unutturulanın Korkusu

Çalışmanın bu bölümünde korku türünün özellikleri kapsamında örnek sahnelerle *Kaygı* filminin mizansen çözümlemesi yapılacaktır. Korku türünde olmayan bir filmin korku türüne ait temasal özellikleri içerebileceği, korku türünün esnekliği ve türlerin ortak özellikleri nedeniyle melezleşmesi gösterilmeye çalışılacaktır. Çözümlemede mizansen meydana getiren ışık kullanımı, kamera kullanımı, oyuncunun konumlandırılması, dekor, makyaj, kostüm, efekt, ses ve müzik kullanımı dikkate alınacaktır.

Işık Kullanımı

Bir filmde ışığın kullanım biçimi hem içeriği hem de görseli etkileyen önemli bir mizansen unsurudur. Işığın kullanım biçimine göre aktarılmak istenen anlam, yaratılmak istenen etki veya çerçevedeki görsel değişebilmektedir. Korku türünde ise ürkütücü atmosfer yaratımı için ışık kullanımı büyük bir yere sahiptir. Karanlığın ve gölgelerin hâkimiyeti gerilimi ve korkuyu arttırmaya yardımcı olur. Bu nedenle de genellikle loş ve gölgeli bir ışık kullanımı tercih edilmektedir.



(Filmden Kare 1. “Hasret’in Evi”)

Filmin başlarında Hasret eve geldiğinde çerçevede izleyiciye gösterilen ev tasviri ürkütücü ve karanlıktır. Filmin içeriğinde bunun nedeni ışıkların kapalı olmasından kaynaklansa da bu görsel hem izleyici için hem de Hasret için ürkütücü bir atmosfer yaratmaktadır. Bu ortam da ışığın düşük ölçekte kullanımı ile eşyaların seçilebilecek derecede aydınlatılmasıyla sağlanmaktadır.



(Filmden Kare 2. “Hasret’in Evi”)

Filmde gündüz vakti evde geçen sahnelerde de benzer ışık kullanım biçimi hâkimdir. Ev, Hasret için geçmişi hatırlatan ürkütücü ve tekinsiz bir mekân olarak tasvir edilmektedir. Bu nedenle de düşük ve loş ışık kullanımı tercih edilmektedir. Akşam/gece evde geçen sahnelerde abajur ile aydınlatılmış gösterilen gölge bir aydınlatma kullanılmaktadır.



(Filmden Kare 3. “Hasret’in İş yeri”)

Ofiste geçen sahnelerde soğuk floresan biçiminde bir ışık kullanımı tercih edilerek ofis ortamındaki rahatsız edici atmosferi destekleyip gerilim yaratmaktadır. Dış çekimlerde ise doğal ışık kullanımından faydalanılarak bulutlu ve gri gökyüzünün hâkim olduğu zamanlar tercih edilmektedir. Böylece filmdeki tekinsiz ve soğuk atmosfer sürdürülür.

Senaryonun akışıyla birlikte filmde Hasret gerçeğe yaklaştıkça evdeki ışık kullanımı da azalmaktadır. Özellikle gerçeğe ulaştığı, geçmişi hatırladığı sahnelerde ev kapkaranlık ve kaotik bir durumdadır. Bu da ışık kullanımının görsel ile bağlantılı olduğu kadar içerikle de bağlantılı olduğunu göstermektedir. Dram ve gerilim türlerinde olan *Kaygı*, ışığın düşük ve gölge kullanımı ile korku türünün de ortak bir özelliğini içermektedir. Yönetmen, verdiği röportajlarda da bu tekinsiz ve gerilimli atmosferi bilinçli olarak yarattığını, atmosfer yaratımında da *The*

Tenant ve *Possession* gibi ünlü gerilim-korku filmlerini referans aldığını belirtmektedir (Eren, 2017; Atılğan, 2017).

Kameranın Kullanımı ve Oyuncunun Konumlandırılması

Bir filmde mizansen oluşturulurken oyuncu ile kameranın konumu, içeriği ve görseli etkileyen bir diğer unsurdur. Oyuncunun kameraya göre konumu, kameranın oyuncuya göre konumu, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, çekim açıları ve çerçeveleme filmdeki anlamı ve kompozisyonu oluşturmada önemli bir yere sahiptir. Aynı şey korku türü için de geçerlidir. Yalnızca bu unsurların yarattıkları anlamlar, etkiler değişim göstermektedir (Draven, 2010, s. 133-140).



(Filmden Kare 4. “Delikten Hasret”)

Filmdeki sahnelerin bazılarında kamera; duvar, delik veya kutu olarak konumlandırılmaktadır. Böylece Hasret bu nesnelere veya bölgelere odaklanırken kamera ile etkileşim kurar ve aynı zamanda direkt olarak izleyici ile etkileşim kurmuş olur. Bu direkt etkileşimler bir nevi dördüncü duvarı yıkarak izleyiciyi rahatsız etmekle birlikte gizemli bir atmosfer oluşturmaktadır. Buradaki rahatsızlığın oluşum sebebi ise Hasret’i film boyunca uzaktan izleyerek gözlemci/röntgenci konumunda olan izleyicinin Hasret’in direkt bakışları ile bir nevi

yakalanmış, açığa çıkmış hissetmeye başlamasıdır. Korku türünde kameranın sıra dışı biçimlerde konumlandırılması sıkça kullanılan bir özelliktir.



(Filmden Kare 5. “Yerden Hasret”)

Hasret’in yerde emeklediği sahnede kameranın yere konumlandırılarak alt açıdan Hasret’i çerçeveye alması ve bunu da geniş açılı lens kullanımı ile yapması rahatsız edici bir görsel oluşturarak gerilimi arttırmaktadır. Geniş açılı lens kullanımı sebebiyle de perspektifte bozulmalar oluşmaktadır. Geniş açılı lensin yarattığı bozulmanın verdiği rahatsız edicilik korku ve gerilim türlerinde sıkça kullanılan bir niteliktir.



(Filmden Kare 6. “Hasret’in Ailesi”)

Filmde kameranın kaydırma hareketi yaptığı sahnelerde çoğunlukla geçmişe ait bir an gösterilmektedir. Ancak bu, o an Hasret'in evinde, aynı zaman diliminde yapılmaktadır. Böylece gerçek ile hayal arasındaki sınırlar hem içerikte hem de görselde silikleşmektedir. Evdeki odalarda, Hasret'in gözü önünde aniden beliren anılar ve insanlar ürkütücü bir atmosfer oluşturmaktadır. Burada kamera hareketi kullanımı zamansal bir geçiş, gerçeklikten hayale geçiş sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu sahnelerdeki loş ve gölgeli ışık kullanımı da ürkütücü atmosferi desteklemektedir.



(Filmden Kare 7. “Hasret Yakın Plan”)

Filmde, genelde geniş plan çekimler tercih edilerek atmosfere odaklanılmakta ve izleyici gözlemci/röntgenci yerine konmaktadır. Yakın planın kullanıldığı yerler ise genellikle Hasret'in duygusunun, mimiklerini vurgulanmak istediği anlardır. Yüzüne yapılan yakın planlarda Hasret'in korkusu, endişesi ve gerilimi açık bir şekilde fark edilmektedir. Böylece izleyicinin de aynı duyguları hissetmesi amaçlanmaktadır. Bu yakın planlar gerilimi ve gizemi de arttırmaktadır.



(Filmden Kare 8. “Aynadan Hasret”)

Hasret’in düşünceli bir biçimde aynada kendisine baktığı sahnede kameranın yalnızca aynayı görecek şekilde konumlandırılmış olmasıyla Hasret aslında direkt olarak izleyiciye bakmaktadır. Kutu, duvar ve delik konumlandırmalarının olduğu gibi benzer şekilde dördüncü duvar yıkılarak izleyici rahatsız edilmektedir. Gerilim ve gizem yaratımı da bu sayede desteklenmiş olur.



(Filmden Kare 9. “Geçmişe Ait Binalar”)

Filmden Hasret’in hatıralarının ve geçmişin gösterildiği anlarda sıkça yamuk kamera açıları ile çerçevelemeler oluşturulmaktadır. Yine korku ve gerilim türle-

rindeki sıra dışı açı kullanımlarına örnek oluşturmaktadır. Bu yamuk açılar ile izleyici üzerinde rahatsız edici bir etki yaratılması amaçlanmaktadır.



(Filmden Kare 10. “İstanbul Tasviri”)

Dış çekimlerde geniş plan çekimler ile İstanbul’un sürekli devam eden kentleşme sürecine ve hoş olmayan görüntüsüne bolca yer verilerek Hasret’in bu görüntü altında küçücük kalarak sıkışmış, ezilmiş görülmesi amaçlanmaktadır. Burada hem Hasret hem de izleyici üstünde bir baskı ve gerilim kurulmaktadır. Özellikle bulutlu havadan faydalanılarak iç karartıcı, boğucu bir atmosfer oluşturulmaktadır. Aynı zamanda yalnızca görsel ile kalmayıp filmin içeriği yönünden de kentleşme ve yapılaşmanın geçmişin izlerini sildiği vurgulanmaktadır (Avcıoğlu, 2017).



(Filmden Kare 11. “Hasret POV”)

Hasret'in ofisteki anlarının bir kısmında kamera direkt olarak Hasret'in bakış açısına yani POV (Point-of-View) çekime geçmektedir. Bu çekim ofisteki gergin atmosferi desteklemekte ve arttırmaktadır. Özellikle ofisteki insanların Hasret'e olan bakışları direkt olarak kameraya yönelmekte ve dolaylı olarak aslında izleyiciye de yönelmiş olmaktadır. Bu da dördüncü duvarı bir nevi yıkarak bakışlarla izleyici üstünde baskı kurup gerilim oluşturmaktadır.

Dekor, Makyaj ve Kostüm Kullanımı

Dekor ve makyaj korku türünde birçok filmde temel yapı taşı olarak yer almaktadır. Atmosferin içeriğe uygun şekilde yaratılmış olması için doğru dekorlar ile kostümlerin kullanılması ve makyajın iyi bir şekilde kotarılması önemlidir. Mekânın, dekorların, makyajın, kostümlerin renkleri filmin enerjisini oluşturmakta ve hatta örtülü/saklı bir tehdidi sembolize edebilmektedir. Bu nedenle renkler hikâyeye ve atmosfere hizmet edip güçlendirecek bir biçimde inceliklerle seçilmelidir. Böylece gerilim, gizem veya korku duygusu desteklenmektedir (Powell, 2015, s. 135-137). *Kaygı* filminin makyaj yönünden büyük bir gereksinimi olmasa da dekor kullanımı ile gerilimini ve gizemini öne çıkarmaktadır.



(Filmden Kare 12. “Alarm”)

Filmde ilk kez Hasret'in eve girişi görüldüğünde alarm sesinin duyulması ile evde alarm sisteminin olduğu anlaşılmaktadır. Sonrasında ise Hasret endişeyle kasvetli evi dolaşıp hızla alarmın şifresini girip kapatmaktadır. Alarmın yakın çekim gösterimi ile alarmın önemi de vurgulanmaktadır. Alarmı bir dekor olarak

kabul ettiğimizde buradaki kullanımı ile Hasret'in kaygılı ve güvensiz hissettiği vurgulanmak istenmektedir. Ayrıca filmin ilk dakikalarında kullanılması da izleyicide gerilim ile gizemin başlamasını sağlamaktadır. Böylece filmin devamında olacıklara hazırlık yapılmaktadır.



(Filmden Kare 13. “Dağınık Salon”)

Filmin son dakikalarında geçmişe ait gerçekler ortaya çıktığında evde kaotik bir atmosfer yaratılmaktadır. Bu atmosfer de evdeki eşyaların yani dekorların ortaya saçılması, kırılıp dökülmesi ve duman/sis kullanımı ile sağlanmaktadır. Duman/sis kullanımı geçmişteki olayın gerçekten bir parçası iken evdeki kullanımı gerçek ile hayal arasındaki sınırı silik bir hâle getirmektedir. Kaotik atmosfer ile birlikte izleyicide gerilim ve gizem yaratılmaktadır.



(Filmden Kare 14. “Yanık İzi”)

Filmde Hasret'in vücudunda yanık izleri bulunmaktadır. Başlarda özellikle gösterilmeden kıyafetinin belirli noktalarında açığa çıkıyor olsa da ilerleyen dakikalarda yakın çekimde bu yanık izleri gösterilmektedir. Makyajdan az yararlanılmış olsa da hikâyeye önemli bir noktada hizmet etmekle birlikte gizem unsurunu desteklemektedir. Hasret'in bir yanma ile ilgili bir şeyler yaşadığını ve geçmişte olanlarla bağlantılı olduğunu nitelemektedir.



(Filmden Kare 15. “Kırmızı Elbiseli Anne”)

Filmde kostüm kullanımında yani kıyafet tercihlerinde genellikle filmin havasını destekler nitelikte solgun ve koyu renkli kıyafetler tercih edilmektedir. Gergin ve gizemli atmosferin devamlılığı kıyafetlerle de sağlanmaktadır. Gerçeklerin açığa çıktığı anı sahnesinde ise Hasret'in annesinin elbisesi çerçevede ön plana çıkmaktadır. Her ne kadar yine solgun bir kırmızı olsa da sahnedeki dumanlı atmosfer ve siyaha yakın kıyafetler arasında oldukça belirgindir. Bunun nedeni de Hasret'in annesinin önemi ve izleyicinin odağının onun üzerinde olmasının istenmesi olabilmektedir.

Efekt, Ses ve Müzik Kullanımı

Özel efektler tıpkı makyaj gibi korku ve gerilim filmlerinde sıkça kullanılan unsurlardır. Hikâyeye ve görsele etkin bir biçimde hizmet etmektedir. Bu nedenle de gizem ve gerilimin yaratımında ses efektleri ile müziğin kullanımı önemlidir. Sahneye hizmet edecek biçimde ve miktardaki doğru kullanımı gerilimi, gizemi ve korkuyu güçlendirmektedir (Odell, Blanc, 2011, s. 22). Burada da evin

duvarlarında kendiliğinden oluşan yanıklarda dijital efektlerden faydalanılmaktadır. Bu sayede hem hikâyede yer alan unutulmuş gerçekle bir bağlantı kurulmaktadır hem de gerilim ile gizem yaratılmaktadır. Filmin ilerleyen dakikalarında artan yanık izleri ise sabit olarak gösterildikleri için direkt olarak pratik efekt kullanımı (boyama) ile çerçevede yer almaktadır.



(Filmden Kare 16. “Duvardaki Yanıklar”)

Geçmişe ait sahnelerde bolca duman/sis efektine yer verilmiştir. Bu da ilk başlarda gizemli ve tekinsiz bir atmosfer yaratıyorken gerçekler açığa çıktığında yangının bir parçası olduğu anlaşılmaktadır. Yine burada da efekt hem içeriğe hem görsele hem de korku-gerilim türlerine hizmet etmektedir.



(Filmden Kare 17. “Dumanlı Geçmiş”)

Ses ve müzik kullanımı sinemada anlamı destekleyici ve görselin etkisini güçlendirici nitelikte yer almaktadır. Özellikle tür filmlerinde yeri büyüktür. Korku ve gerilim filmlerinde bazen sessizlikten faydalanılıyor olsa da ortam seslerinin niteliği, efekt sesleri ve sahneye uygun müzikler filmi güçlü kılmaktadır. *Kaygı*'da da ortam sesleri, ses efektleri ve müzikler özenle ve etkili bir biçimde kullanılmaktadır. Yanma ve çıtırtı sesleri pek çok sahnede gerilimi ve korkuyu arttırmaktadır. Müzikler ise 80'ler Amerikan korku sinemasına gönderme niteliğinde elektronik tarzda yaratılmıştır. Yönetmen de verdiği röportajlarda John Carpenter'ın tarzını örnek aldıklarını ve ses-müzik tasarımı üzerinde çok çalışıldığını belirtmektedir (Eren, 2017).

Sonuç

Mizansen, bir filmin görsele dökümünde ve anlamının, içeriğinin izleyiciye aktarımında önemli bir rol oynamaktadır. Mizansen meydana getiren unsurlar da kendi içlerinde niteliklere ve öneme sahiptir. Ortak özelliklerden, kendilerine has bakış açılarından meydana gelen tür filmlerinde ise mizansen direkt olarak türe ait özellikleri taşımaktadır. Yani bir filmin türünün belirlenebilmesinde incelenecek alanlardan birisi mizansendir. Bu çalışmada türlerin, özellikle korku türünün esnekliği ve geçişli bir tür oluşu üzerinde durulmaktadır. Bunun için de doğduğu tür korku olmayan, dram ve gerilim türlerindeki *Kaygı* filmi örneklem olarak yer almaktadır. Filmde korku türüne ait unsurların yer aldığı fark edildiği için bu film üzerinden gidilmektedir. Çalışmada mizansen unsurları, filmde örnek sahneler eşliğinde ve bölümler hâlinde incelenmektedir. İnceleme sonucunda ise korku türüne ait pek çok mizansen unsurunun gerilim türünde de bulunduğu ve korku filmi olma amacı taşımayan bir filmin de korku türüne ait özellikler içerebileceği görülmektedir. Bununla birlikte filmde korku hem içeriğinde hem de tekniğinde yer almaktadır. Bu da korku duygusunun ne kadar farklı şekillerde sinemada yer alabileceğini ve ne kadar geniş bir kapsama alanı olduğunu göstermektedir. *Kaygı* filmi çerçevesinde korku türünün birçok türle ilişkili olabileceğine, esnekliğine ve geçişli bir tür olduğuna bir kez daha ulaşılabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Atılğan, Y. (2017, Nisan). *Ceylan özgün özçelik’le “kaygı” üzerine:*
<https://bantmag.com/arsivdenceylan-ozgun-ozcelikle-kaygi-uzerine/>
- Bordwell, D. Thompson, K. Smith, J. (2020). *Film art: an introduction* (12th edition). McGraw-Hill.
- Draven, D. (2010). *The filmmaker’s book of the dead*. Focal Press.
- Eren, E. E. (2017, 20 Nisan). *Ceylan özgün özçelik ve kaygı:*
<https://www.xoxodigital.com/post/10723/ceylan-ozgun-ozcelik-ve-kaygi>
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scene: film style and interpretation*. Wallflower.
- Lewis, J. (2014). *Essential cinema: an introduction to film analysis*. Wadsworth.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi: Sinema filmi çekim teknikleri* (2. Baskı). (Çev. Hakan Gür). İmge.
- Odell, C. ve Le Blanc, M. (2011). *Korku sineması*. (Çev. Ali Toprak). Kalkedon.
- Özçelik, C. Ö. (Yönetmen). (2017). *Kaygı* [Film]. TR
- Özkaracalar, K. (2021, 1 Kasım). *Kaygı: anımsamak, direnmektir:*
<https://ilerihaber.org/yazar/kaygi-animsamak-direnme-dir-71762.html>
- Powell, A. (2005). *Deleuze and horror film*. Edinburgh University Press

REHA ERDEM FİLMLERİNDE KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞU

THE ENDLESS JOURNEY OF THE HERO IN REHA ERDEM FILMS

Doç. Dr. Alper Altunay^{}, Arş. Gör. Elif Güntürkün^{**}*

Öz

İlk filmini 1988 yılında çeken Reha Erdem, 2021 yılına dek biri kısa olmakla birlikte toplam 11 filmin yönetmeliğini yapmıştır. Senaryolarını kendi yazan auteur bir yönetmen olarak bilinen Erdem'in, filmlerinde sıklıkla gerçek ve gerçeküstü öğelerin bir arada yer aldığı görülür. Gerçeküstü karakterler fantastik öyküler içinde yol alır ve bu karakterlerin çizdiği öyküler Reha Erdem'i diğer Türk yönetmenlerden farklı bir yere konumlandırır. Reha Erdem, kendi filmlerini “hayal kuran ve kurduran filmler” olarak tanımlar (Hurriyet, 2016). Erdem'in neden böyle bir ifadeyi seçtiğinin nedenini ise, film öykülerinde yer alan gerçeküstü karakterlerin dönüşümünde ve karakterin film içindeki yolculuklarında bulmak mümkün olabilir. Erdem'in filmlerindeki karakterler toplumsal cinsiyet kalıplarından uzak olarak yapılandırılmış (Yürümez, 2010), filmik zaman yerine “zamansız” film yapmak adına (Baltacı ve Kasap, 2016) filmlerinin kahramanları başı sonu çok belirgin olmayan bir yolculuk içinde yol almıştır. 5 *Vakit*'te durmuş bir zaman içinde sıkışmış karakterler (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2007), *Seni Buldum Ya!* Filminde yönetmence saptanmış bir zamansallıkta sabitlenmiş karakterlerden oluşan bir geçmiş ve bellek (Kabadayı, 2021); Reha Erdem filmlerinde-

^{*} Anadolu Üniversitesi Televizyonda Yapım-Yönetim Anabilim Dalı,
aaltunay@anadolu.edu.tr

^{**} Anadolu Üniversitesi Televizyonda Yapım-Yönetim Anabilim Dalı,
elifgunturkun@anadolu.edu.tr

ki bu özgün yapıyı diğer yönetmenlerden kayda değer bir şekilde farklı bir yere konumlandırmaktadır. Çalışma, daha önce yapılmış çözümlemelerin ışığında, Reha Erdem filmlerinde yer alan karakterlerin Campbell'in (1999) kahramanın yolculuğu ve dönüşümü bakış açısı ile incelenmesine odaklanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Reha Erdem, Karakter, Kahramanın yolculuğu.*

Abstract

Reha Erdem, made his first film in 1988 and directed a total of 11 films, one of which was a short film, up to 2021. Erdem is known as an auteur director and wrote his own scripts, and he uses real and surreal elements together in his films. Surreal characters get far in fantastic stories and the stories that built by these characters position Reha Erdem to a unique place in Turkish Cinema. Reha Erdem defines his own films as visualizers and causes the audiences to dream (Hurriyet, 2016). It is possible to find the reason why Erdem chose such an expression, because of the transformation of the surreal characters and their journey within the film story. The characters in Erdem's films are structured away from gender stereotypes (Yürümez, 2010), to make "timeless" films instead of filmic time (Baltacı and Kasap, 2016), the protagonists of his films have embarked on a journey whose beginning, and end are not very clear (Baltacı and Kasap, 2016). Characters stuck in a stopped time in "5 Times" (Büyükdüvenci and Öztürk, 2007), a unique time dimension of the of characters fixed in a temporality that determined by the director in *Hey There!* (Kabada, 2021); Reha Erdem places this unique structure in her films in a significantly distinctive place from other directors. The study focuses on the analysis of the characters in Reha Erdem films from the perspective of Campbell's (1999) hero's journey and transformation, in the light of previous analyzes.

Keywords: *Reha Erdem, Character, Hero's journey.*

Reha Erdem Filmlerinde Kahramanın Yolculuğu

Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli kitabında James Joyce'un *Finnegans Wake* isimli eserinden ödünç aldığı monomitos kavramı üzerinde durmuştur. Bu yaklaşıma göre üretilen tüm öykülerin temelde aynı öykünün çeşitlendirilmiş formlarından oluştuğu aktarılmaktadır.

Campbell, monomit kuramını Jung'un kolektif bilinçdışı kavramıyla temellendirmiştir. Campbell, bilinçdışındaki korku, kaygı ve arzuların insanlığın ortak hafızasında yer aldığını ve belli aşamaların tüm mitlerde tekrar eden aşamalar aracılığıyla yansıtıldığını belirtmektedir.

“İlkel kabilelerden ve geçmişin büyük uygarlıklarından bildirilen sayısız garip ayini değerlendirmeye dönersek, bunların amacının ve gerçek etkisinin, insanların, yalnız bilinçli değil, bilinçsiz yaşamın da düzeninde bir değişim talep eden dönüşümün zor aşamalarında yönlendirmek olduğu açıklık kazanır, ilkel bir toplumun yaşamında oldukça önemli bir yer kaplayan o geçiş ayinleri denen şeyler (doğum, adlandırma, ergenlik, evlilik, ölüm, vb. ayinleri), zihnin geride bırakılan aşamanın alışkanlıklarından, bağlarından ve yaşam düzenlerinden kesin biçimde koparıldığı, biçimsel ve genellikle oldukça şiddetli kesip biçme alıştırmalarıyla öne çıkar.” (Campbell, 2010, s. 20).

Jung'a göre kişisel bilinçdışı bireyin yaşam serüveninde duygularını geri plana atarak düşüncelerin egemen hâle gelmesi ve duyguların bilinçdışına düşmesi anlamına gelmektedir. Kolektif bilinçdışında ise insanların yaşamları boyunca edindikleri deneyimlerden ziyade insanlık tarihinde ortak olarak gözlemlenen çeşitli içgüdülerin belirleyici olduğu belirtilmektedir. Bu açıdan arketipler ve bilinçdışındaki imgeler nesilden nesile aktarılarak günlük yaşamdaki eğilimleri, tepkileri belirleyebilmektedir.

Bu noktada Jung, insanlığın ortak bilinçdışı kodlarının bazı güçlü kalıplar oluşturduğunu aktarmakta ve bu kalıpları arketip olarak adlandırmaktadır. Bu arketiplerin mitlerdeki izlerine bakıldığında çeşitli figürlerin benzer olay örgüleri içinde benzer konumlarda bulundukları görülmektedir (Jung, 2003, s. 320). Mitolojinin, insanlığın kolektif korku, kaygı ve eğilimleriyle şekillenmiş anlatılar olması, insanlığın bu döngüsel deneyimleri hakkında tarihsel bir temeli ortaya koymaktadır.

İnsanlığın kolektif bilinçdışındaki duygu ve içgüdülerle şekillenen eğilimlerinden yola çıkarak Campbell, mitlerde tekrar eden ortak bir desen olduğunu ileri sürmektedir. Bu desen kahramanın yola çıkışı, erginlenme ve dönüşü olmak üzere üç aşamadan oluşmaktadır. Her mitte Campbell'in Kahraman'ın Sonsuz Yolculuğu'nda ortaya koyduğu tüm aşamalar yer almasa da belli ortak bir yö-

rüngenin olduğunu söylemek mümkündür. Tekrar eden ve üç aşamadan oluşan bu ortak desen, Campbell'ın monomit yaklaşımının temelini oluşturmaktadır.

Jung ve Freud'un yaklaşımlarına atıfta bulunan Campbell, insanın yaşam döngüsünün ilk döneminde yani yetişkinliğe geçişte belli engeller ve krizlerle karşılaştığını aktarmaktadır. Yaşamın ikinci yarısında ise ölüme yaklaştığını fareden insanın anlam arayışı ve dönüşümü de bu farkındalıkla sürmektedir. Bu dönüşüm esasında anne rahminden doğan insanın kültürle girdiği mücadele ve sonrasında kültürü terk etme mücadelesine tekabül eder. “Rahmin mezarından mezarın rahmine tam bir daire çizeriz: yakında bir düş nesnesi gibi bizden kayıp gidecek olan katı bir madde dünyasına akıl karıştırıcı, bilmececi bir saldırı. Ve bizim biricik, öngörülmez ve tehlikeli maceramız olacağını söylemiş olan şeye dönüp baktığımızda, sonunda bulabildiğimiz tek şey, dünyanın her yerinde, bilinen her çağda ve sıradışı her uygarlık belirtisi içinde kadın ve erkeklerin geçirdiği bir dizi dönüşüm olur.” (Campbell, 2010, s. 23).

Bu noktada Campbell'ın kahramanın dönüşümünü ele alan yaklaşımı açısından kahraman tanımı üzerinde durmak önem taşımaktadır. Kahraman Campbell'a göre “genel geçerliği olağan insani biçimlerin yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş olan kadın ya da erkektir” (Campbell, 2010, s. 30). Freud ise kahramanı açıklarken psikalanitik yaklaşımında yer tutan baba figürüne merkezi bir önem atfetmektedir. Freud'a göre kahraman, mitte baba figürünü alt eden kişidir (Forrester, 1999). Bir başka ifadeyle buradaki baba figürü kültüre, otoriteye karşılık gelmektedir. Bu çalışma kapsamında Reha Erdem filmografisinde kahramanın kültürle ya da doğrudan baba figürüyle girdiği çatışma da karakterlerin dönüşümünün irdelenmesi açısından önem taşımaktadır.



Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu'nda tekrar ettiğini aktardığı monomitin çekirdek yapısında ayrılma-erginlenme-dönüş aşamaları bulunmaktadır. Kahraman bulunduğu konumdan bir sebeple ayrılır, çıktığı yolculukta karşılaştığı durumlar sonucunda dönüşür. Bu dönüşüm kahramanın erginlenmesi yani yetişkinliğe adım atması olarak değerlendirilmektedir. Bir başka ifadeyle sinemadaki karşılığın bakıldığında bu erginlenmenin kahramanın kendisini gerçekleştirmesi, konfor alanından çıkması olarak gerçekleştiği söylenebilmektedir. Bu dönüşüm Campbell'a göre benliğin uyanışına tekabül etmektedir. Kahramanın yola çıkışını seyreden süreçte yaşadıkları, onun dönüşümünün gerçekleştiği doğuma veya ölüme karşılık gelen durumlar sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bu olaylar sonucunda değişen ve yeni bir duruma geçiş yapan karakter yola çıkmadan önceki durumundan farklılaşır. "Eski idealler ve duygusal kalıplar artık uygunsuzdur. Bir eşiğin aşılmasının zamanı gelmiştir" (Campbell, 2010, s. 65).

Reha Erdem Sinemasına Genel Bakış

Reha Erdem Filmografisi (1988-2022)	
1988	<i>A ay</i>
1999	<i>Kaç Para Kaç</i>
2004	<i>Korkuyorum Anne</i>
2006	<i>Ekim'de Hiçbir Kere</i>
2006	<i>Beş Vakit</i>
2008	<i>Hayat Var</i>
2009	<i>Kosmos</i>
2013	<i>Jîn</i>
2013	<i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i>
2016	<i>Koca Dünya</i>
2021	<i>Seni Buldum Ya</i>

“A Ay” Reha Erdem’in 1988 yılında çektiği ilk filmidir ve 2021 yılına dek biri kısa olmakla birlikte toplam 11 filmin yönetmenliğini yapmıştır. Erdem’in filmle-
rindeki en temel ortak özellik, filmlerin senaryolarını bizzat kendi yazması ve
yönetmesidir. Bu nedenle auteur yönetmenler arasında sayılan Erdem, filmle-
rinde sıklıkla gerçek ve gerçek üstü öğelere bir arada yer verir. Karakterler ara-
sındaki ilişkiler doğrusal bir neden sonuç ilişkisinden çok, fantastik bir yapı için-
de biçimlenir. Bu açıdan bakıldığında gerçeküstü karakterler fantastik öyküler
içinde yol alır ve bu karakterlerin çizdiği öyküler Reha Erdem’i diğer Türk yö-
netmenlerden farklı bir yere konumlandırır.

Aşağıda, Reha Erdem’in filmografisine ait bilgiler yer almaktadır. Erdem,
“Kaç Para Kaç”ta büyük paraların karakterleri nasıl dönüştürdüğünü göstermek-
te, “Korkuyorum Anne”de ise, hafızasını yitiren Ali karakterinin yaşadığı karma-
şa üzerinden “İnsan nedir ki?” sorusuna yanıt aranır. “Ekim’de Hiçbir Kere”
deneySEL bir filmidir ve sabit bir çerçeve üzerinden izleyicinin zaman ve mekân
algısını sorgulanır. “Beş Vakit” filminde on iki-on üç yaşlarında üç çocuğun öfke
ve suçluluk arasında yaşadıkları duygu durumları, masumiyetlerini yitirışleri
ve yabancılaştırmaları işlenir. 2008 yapımı “Hayat Var”da ergenliğini yaşayan bir
kızın karşılaştığı zorluklar işlenir. “Kosmos”, bir seyyahın gittiği kasabada yaşa-
dığı masalsı ve fantastik öyküsünü anlatır. 2013 yapımı “Jin” ise, 17 yaşında bir

gerillanın dağdan inme hikâyesini konu alır. “Şarkı Söyleyen Kadınlar”da deprem ihtimaline karşı boşaltılan bir adadan gitmeye direnen küçük bir grubun öyküsü vardır. Erdem’in 2021 yapımı “Seni Buldum Ya” filmi ise, pandemi döneminin kısıtlılıkları içinde zoom üzerinden çekilmiş bir kara mizah örneği olarak kabul edilebilir.

Reha Erdem, kendi filmlerini “hayal kuran ve kurduran filmler” olarak tanımlar (Hurriyet, 2016). Erdem’in neden böyle bir ifadeyi seçtiğinin nedenini ise, film öykülerinde yer alan gerçeküstü karakterlerin dönüşümünde ve karakterin film içindeki yolculuklarında bulmak mümkün olabilir. Erdem’in filmlerindeki karakterler toplumsal cinsiyet kalıplarından uzak olarak yapılandırılmış (Yürümez, 2010), filmik zaman yerine “zamansız” film yapmak adına (Baltacı ve Kaspap, 2016) filmlerinin kahramanları başı sonu çok belirgin olmayan bir yolculuk içinde yol almıştır. “5 Vakit”te durmuş bir zaman içinde sıkışmış karakterler (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2007), “Seni Buldum Ya!” filminde yönetmence saptanmış bir zamansallıkta sabitlenmiş karakterlerden oluşan bir geçmiş ve bellek (Kabadayı, 2021); Reha Erdem filmlerindeki bu özgün yapıyı diğer yönetmenlerden kayda değer bir şekilde farklı bir yere konumlandırmaktadır. Çalışma, daha önce yapılmış çözümlemelerin ışığında, Reha Erdem filmlerinde yer alan karakterlerin Campbell’in (2010) kahramanın yolculuğu ve dönüşümü bakış açısı ile incelenmesine odaklanmaktadır.

Reha Erdem Sinemasında Karakterlerin Dönüşümü

A Ay

Filmde çürümekte olan eski bir konakta yaşayan Yekta, halası Nükhet Seza ve dedesinden oluşan bir ailenin geçmişe takılı kalan ve gerçeklikle kurdukları bağların zayıflamasını konu edilmektedir. Küçük bir kız olan Yekta’nın ölen annesinin gidişini kabullenemeyerek rüyalarda ve çeşitli şekillerde onunla bağ kurması nedeniyle küçük halası Neyyir, Yekta’yı bu bunalımdan kurtarmak, başka bir ifadeyle gerçeklikle bağını yeniden kurmasını sağlamak istemektedir. Eski konağı bırakıp Büyükkada’ya taşınmaları konusunda Yekta ve ailenin diğer üyelerini ikna eden Neyyir hala, Yekta’nın Büyükkada’daki yaşama uyum sağlayamaması ve burada da annesiyle ilişkisini bir biçimde sürdürmesi nedeniyle Yek-

ta'yla özel olarak ilgilenmeye devam etmektedir. Yekta'nın Büyükada'daki okula ve yeni yaşamına uyum sağlaması anlatı içinde aynı zamanda Yekta'nın çocukluktan yetişkinliğe geçişine karşılık gelmektedir. Yekta'nın annesiyle bulunduğu odanın halası tarafından kitlenmesi nedeniyle Yekta annesinin onu denizde beklediğini ve ancak denizde onunla buluşabileceğini düşünmektedir. Bir gün kayıkla denize açılan Yekta'nın boğulmak üzereyken karaya çıkarılması onun için bir eşiktir. Bu olaydan sonra karakterin Büyükada'da yaşama ve okul fikrine daha sıcak bakması, geçmişle kurduğu takıntılı bağı aşması olarak görülmekte ve aynı zamanda çocukluktan erginliğe geçişi temsil etmektedir. Karakterin dönüşümü, yaşadığı konaktan Büyükada'ya taşınmak zorunda kalması, annesiyle bulunduğu mekânın kilitlenmesi ve yaşadığı boğulma tehlikesi olmak üzere temelde üç önemli olay ile gerçekleşmiştir.

Koca Dünya

Film, Ali ve Zuhâl adında iki kardeş çocuk karakterin küçük yaşta suçla yüzleşmek zorunda kalması üzerine yapılır. Yakalanmamak için bir ormana saklanan iki karakter, ergenlikle gençliğin arasında bir yerde ormanda kurdukları bir mikro kozmos içinde ayakta kalmaya çalışır. Zuhâl, kendisini evlat edinen adam tarafından zorla evde alıkonulmuş, Ali ile görüşmesi engellenmiş ve hamile bırakılmış bir çocuk kurbandır. Kendisi için tek kurtuluş yolu olan Ali'nin gerçekte abisi olmayabileceğine inanmıştır. Ali ve Zuhâl'in ormanda yarattıkları mikro kozmos, Campbell'ın sıradan dünyadan olağanüstü dünyaya geçişini temsili olarak görülebilir. Ormanda yaşadıkları çile, yine Reha Erdem'e özgü fantastik ve sıradışı karakterler, normallik ile delilik arasındaki gelgitler, olağanüstü dünyanın kurgulanış biçimi, bir auteur olarak Reha Erdem'in anlatısı içinde özgün bir şekilde yapılandırılmıştır. Kucağında Zuhâl'i hastaneye yetiştirirken Ali, sıradan dünyaya dönüşün temsili olarak filmde yer alır. Ormanda yaşanan olağanüstü dünya sona ermiş, sıradan dünyaya dönüş sancılı ve acılı olmuştur. Filmin son diyalogu olan "Baba... Biz buradayız baba", iki karakterin var oluşunu, yoğun bir duygusallık ve tekrarlayan bir döngüsellik içinde yeniden oluşturur. Ali ve Zuhâl'in yolculuğu bir hastane önünde sona ererken artık ikisi de çocuk değildir fakat hâlâ ilk yola çıktıkları gibi babasızdır.

Şarkı Söyleyen Kadınlar

Film diğer Reha Erdem filmlerinde olduğu gibi yine bir mikro kozmosta, bir adada geçmektedir. Büyükada, filmde bilinen klişe mekân kullanımından farklı olarak el değmemiş doğa olarak yer alır. Deprem beklentisi nedeni ile boşalmış ve ada atlara kalmıştır. Filmin ilerledikçe bir çöküş yaşanır, atlar ölür, sular ve elektrikler kesilir, kozmos bilindik anlamda yok olurken doğa ise kendini yenilemektedir. Filmde kahramanın yolculuğu içinde sayılabilecek ve değerlendirilebilecek iki karakter ise Adem ve Meryem'dir. Adem adada yaşayan varlıklı bir babanın “baba ve eş parası” ile hayatını sürdürmeye çalışan, girdiği işlerden hile hurda nedeniyle uzaklaştırılmış, aykırı bir gençtir. Bir gün hayatı bir hastalığa yakalandığını öğrenir ve babasından yardım almak için adaya gider. Meryem ise daha önce kötü bir evlilik yapmış ve hayata tutunmaya çalışırken yolu adaya düşmüş yalnız ve savunmasız bir kadındır. Her iki karakter de adaya kendi var oldukları yaşam döngüsünden ve sorunlarından kurtulmak amacı ile gelir. Adem'in sağlığı gün geçtikçe kötüleşirken babası ile kötü olan arası yavaş yavaş düzelmeye başlar ve Adem de babasının beklediği iyi insan olma yolunda aşama kaydeder. Meryem ise ayakta tutunabilmek için adanın doktorunun yanında çalışmaya başlar ve ardından doktorun evlenme teklifini kabul eder. Kendi ifadesi ile de doktoru sevmiyordur; ancak sevmek için çaba sarf ederse sevebileceğine kendini inandırmıştır. Adem'in ada yani mikro kozmos içindeki temel dönüşümü, karısından çaldığı altın takıları pişman olup geri vermesi ile başlar. Bu davranışının nedeni takıları saklarken yakalanması mıdır yoksa pişmanlık mıdır; filmde altı çizilmez. Fakat babasının sürekli ona havlayan köpeği ile arasının düzelmesi, köpeğin havlamak yerine Adem'e koşup kendini sevdirmesi, yaşanan bu dönüşümün metaforları olarak kabul edilebilir. Adem bu dönüşümün hemen ardından, filmin üç kadın karakteri tarafından, hasta yatağındaiken boğularak öldürülür. Bunu fark eden baba ise, üç kadını gece kovalarken üzerine büyük bir ağaç dalı düşmesi ile ölür. Üç kadının da korkularının belki de en temel kaynağı olan iki erkek ölmüştür. Meryem ise final sahnesinde adada orman içinde sırt üstü Hale ile yatarken filmin final diyalogunda yer alır. “Artık hiç korkmuyorum” ifadesi filmin son sahnesinde Şarkı Söyleyen Kadınlar'ın kendi korkuları ile yüzleştikleri ve bu korkuları yendikleri sahnedir. Tıpkı Campbell'ın karakterinin

dönüşümünde ifade ettiği gibi Meryem olağanüstü dünyadan değişerek ve dönüşerek ayrılmıştır.

Kaç Para Kaç

Dürüstlük, namus, ahlak gibi kavramları Selim karakterinin iç çatışması üzerinden ele alan filmde Selim, orta sınıf bir ailenin babası rolündedir. Selim, toplumsal düzende özellikle kapitalist ekonomik örgütlenme içinde belli tanımları içselleştirmiş bir karakter olarak sunulmaktadır. Parkta çocukların bulduğu sahibi olmayan para üzerinden gerçekleştirilen diyaloglarda, paraya karşı en kayıtsız kalan kişi Selim'dir ve anlatıda Selim'in dürüstlüğü'nün altı çizilirken karakterin daha sonra daha büyük meblağdaki parayla ilgili yaşayacağı çatışma ve vereceği sınava ilişkin bir gönderme yapılmaktadır.

Selim'in takside bulduğu parayla birlikte ahlaki olarak yaşayacağı içsel çatışma başlamaktadır. Paranın sahibini bulmak için başvurduğu girişimler olsa da aslında çeşitli durumlarda ahlak ve paranın değeriyle ilgili tanık olduğu çeşitli sohbetlerle parayı geri vermemek üzerine kendi kendisini ikna etmeye başlamaktadır. Sahibi olmadığı parayı almakla ilgili ahlaki muhakemesi Selim'in hem banka memuru hem de hırsızlıkla suçladığı çırağıyla ilgili gelişen yan hikâyelerle örülmekte ve Selim filmin başındaki dürüst, namuslu imajından sıyrılarak odak noktası para hâline gelen birine dönüşmektedir. Bu dönüşüm anlatı içinde toplumda maddi değerlerin kutsanması ve zenginliğin tek yolunun hak edilmeyen parayı sahiplenebilme cesareti olduğu yönündeki mesajları karakterin içselleştirmesiyle gerçekleşmektedir. Selim'in kendisine ait olmayan parayı alarak ahlaki çizgisinden sapması daha sonra komşu kızı Nihal ile yaşadığı birliktelikle farklı alanlara da sirayet etmektedir. Para üzerinden ilerleyen ahlaki kriz, Nihal ile birlikte olmasıyla beraber karakterin filmin başında sahiplendiği görülen aile imajını da sarsarak eşine olan bağlılığı noktasında bir başka ahlaki ihlali getirmiştir. Nihal'le evde birlikte olduğu sırada ailesinin aniden eve gelerek onları görmesi üzerine çıkışsız kalan Selim'in ceplerinden saçılan paralarla pencereden atladığı görülmektedir. Filmde Selim karakterinin ahlaki sınırlarının para üzerinden gelişen dönüşümünün yanı sıra diğer karakterlerin parayla ilişkisi, eşinin parayla ilişkili sorgulamalarının da ahlaki sınırları kolayca aşabildiğini göstermektedir. Selim'in küçük meblağdaki parayla karşılaştığında arkasında durabil-

diği ahlaki değerlerin daha büyük miktardaki para karşısında çökmesi durumu aynı zamanda ahlaki değerlere yönelik yargılara farklı perspektiften bakabilme ve söz konusu değerlerin tutarlılığı üzerine farklı açılardan yaklaşabilme yönünde seyirciyi düşünmeye itmektedir.

Kosmos

Kosmos, Reha Erdem'in 2009 yapımı filmidir ve birçok eleştirmen tarafından yönetmenin en iyi filmi olarak anılır. Film Kosmos'un bir kış günü karlarla kaplı küçük bir şehre gelmesi ile başlar. Kosmos şehre girerken dereye düşmüş bir çocuğu kurtarır. Şehrin yerlileri çocuğun sudan ölü olarak çıktığına ve Kosmos'un onu dirilttiğine inanır. Kahramanın yolculuğu, Kosmos için bu adımla ilerler. Kosmos olağan dünyada da deli ve derviş arasında bir yerde gezerken yeni geldiği şehirde de bu ikilemi yaşatır. Kahveci, Kosmos için "Bir halta yaramaz, tembel bi adam." derken Yahya için o hâlâ bir derviş mertebesinde. Filmin bir sahnesinde baş ağrısını eliyle dindirebilir olması, aynı zamanda Kosmos'a farklı bir şifacı kimliği de eklemiştir.

Kosmos anlamak değil hissetmek üzerine tasarlanmış bir film gibidir. Sezi- lere, duygulara hitap eder ve izleyiciyi anlamlandırma konusunda özgür bırakır. Bu açıdan bakıldığında Kosmos bir açık metindir.

Jin

Jin, nedeni filmde açıkça belirtilmemiş olsa da bağlı olduğu anlaşılan örgüt- ten kaçarak ailesinin yanına sığınmaya çalışan genç bir kızın öyküsünü konu edinmektedir. Filmde, örgütten kaçtıktan sonra şehre inmekte çeşitli sorunlar yaşayan kızın hem giyim kuşam kodlarının düşündürdüğü imajdan hem de er- keklerin kendi bedeni üzerindeki amaçlarından kendisini korumak için doğaya sığınmaktadır. Hem kızı merkeze alan anlatısıyla hem de doğanın sunumuyla film Kırmızı Başlıklı Kız masalının bir yorumu olduğunu düşündürmektedir. Filmde karakterin dönüşümü örgütten kaçması, şehrin tehlikelerinden doğaya sığınması ve karşı kutbunda konumlandırıldığı Türk askeriyle yaşadığı karşılaş- mayla gerçekleşmektedir. Campbell'ın kitabından yola çıkıldığında kadın karak- terin hem politik olarak hem de ataerkil düzenin kadın bedeni üzerindeki tahak- kümüne karşı direnişi onu kültürün karşısında mücadele eden taraf konumuna

getirmektedir. Kaçış teması da bu bağlamda karakterin Kahramanın Yolculuğu teması içinde değerlendirilebileceğini göstermektedir. Karakterin Türk askeriyle karşılaşmasında önce öldürülmekten korkması ardından askerin yaralanması sonucunda onu tedavi etmek için çaba göstermesi doğayla kuşatılmış öyküde, kültürün inşa ettiği tüm sınırların ve katı kuralların silikleştiğini ve karakterin özgürleşme yolunda ilerlediğini göstermektedir. Kültür tarafından hem kadın olarak hem politik olarak konumlandırıldığı yerin, karakterin kaçışı sırasında deneyimlediği durumlar ve karşılaşmalarla aşma yönünde bir eşik olduğu söylenebilmektedir.

Sonuç

Reha Erdem filmlerinin karakterleri sadece bir film karakterinden çok birer kahraman olarak ele alınabilir. Kahramanlar filmin başından sonuna dek bir yolculuk, dönüşüm ve değişim içindedir. Filmin başında tanıştığımız karakterler, filmin sonunda filmin teması ile sınanmış ve kimi zaman simgesel kimi zaman ise düşünsel olarak kayda değer bir dönüşüm yaşamışlardır.

Reha Erdem filmlerinde karakterin dönüşümü, kahramanın yolculuğu bağlamında metaforik bir yolculuğu içermektedir. Campbell'ın bakış açısından kahramanın dönüşmesi için bir yola çıkması şarttır. Erdem'in filmlerinde bu yolculuk teması gerçek anlamıyla bir yolculuk olabildiği gibi, karakterin kendi içinde çıktığı bir yola da işaret edebilmektedir; ancak yolculuğun sonunda artık karakterler hiçbir zaman aynı karakterler olarak devam etmeyecektir.

Reha Erdem filmlerinde karakterin olağan durumdan olağan üstü duruma geçiş yaptıkları görülmekte ve bu açıdan mikro kozmosla ilişkilendirilebilmektedir. Mikro kozmos düşüncesinin temelinde insanın mikro evren olduğu ve makro evren olan Tanrı'yla kuracağı doğrudan ilişkinin kendi benliğindeki potansiyeli keşfetmesinde saklı olduğu düşüncesi yatmaktadır. Reha Erdem filmlerinde kahramanlar bir mikro kozmos içine girer, bu mikro kozmos kimi zaman bir ada kimi zaman bir kasaba kimi zaman ise bir orman olarak yer alır. Mikro kozmos içinde filmin ana teması içindeki temel değerler ile karakterler sınanırlar, bu sınama sevdikleri ile yüzleşme, geçmişleri ile yüzleşme, baba ya da eş ilişkileri dâhilinde gerçekleşir.

Kahraman yaşadığı dönüşüm sonrası olağan duruma geri dönmektedir ancak yaşadığı gelişmeler sonucu çıktığı yolculuk onu dönüştür, sınındığı öğretiler ile yaşamın akışına dâhil olmuşlardır. Reha Erdem karakterleri bu bakımdan sanki gerçek yaşamdan alınarak deney tüpü gibi tasarlanmış bir mikro kozmos içinde filmin olay örgüsünde dolaştırılmış, Campbell'ın kuramında aktarıldığı gibi, dönüşmüş ve değişmiş olarak gerçek yaşama tekrar bırakılmış gibidir.

KAYNAKÇA

- Baltacı, B. ve Kasap, F. (2016) "Bağımsız Sinemacılar İçerisinde Reha Erdem Sinemasına Bakış. "Journal of International Social Research . Apr2016, Vol. 9 Issue 43, p1661-1668. 8p.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (2007). Yeni Türk Sinemasında Estetik Arayışı. Felsefe Dünyası. 2(46), 45-19.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* . İstanbul: Kbalcı Yayınevi.
- Forrester, J. (1999). *Hakikat Oyunları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hürriyet. (2016). Reha Erdem: "Sanat bilgiyle olur, girişimcilikle değil" <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/reha-erdem-sanat-bilgiyle-olur-girisimcilikle-degil-40243024> (Erişim tarihi: 15.5.2022)
- Jung, C. G. (2003). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kabadayı, L. (2021). " Özne-Deneyim-Anı İlişkisinin Dijital İnşası: Seni Buldum Ya!", Erciyes İletişim Dergisi. October 2021 Special Issue 2, 45-61.
- Yürümez, S. (2010). Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var Filmlerinin Analizi. Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SOSYAL MEDYA FENOMENLERİNİN SİNEMADA ÜRETİM GERÇEKLEŞTİRMELERİNİN SİNEMA ENDÜSTRİSİNE ETKİSİ

THE EFFECT OF SOCIAL MEDIA INFLUENCERS' CINEMA PRODUCTION IN
THE CINEMA INDUSTRY

*Öğr. Gör. İsmail Düger**

Öz

Sosyal medya platformlarında kullanıcı sayılarının artması ve buna bağlı olarak içerik üreticilerinin çok fazla insana ulaşabilmeleri ile birlikte bu üreticiler günden güne toplumsal olarak tanınmakta ve maddi gelir elde etmektedirler. Toplumda birçok insan tarafından tanınan sosyal medya fenomenlerinin izlenme veya etkileşim sayılarının da çok ciddi bir artış gösterdiği bilinmektedir. İçerik üretimi anlamında çok fazla bir konu aralığına ulaşabilen bu bireylerin, son dönem faaliyetleri incelendiğinde kendi alanları dışına çıkarak sinemaya yöneldikleri görülmektedir. Bu durum sinema ve yeni medya arasında bir yakınlaşmanın olduğunu göstermektedir. Buna bağlı olarak sosyal medyada milyonlarca insanın yer alıyor olması ve bu kişilerin sinema için potansiyel izleyiciler olma durumu dikkat çekicidir. Bu çalışma fenomenlerin Türk sinemasında yer almaları ile ilgilidir. Bu bağlamda çalışmada son 5 yılda farklı platformlarda bilinen sosyal medya fenomenleri tarafından üretilen filmlerin sayısı, konuları ve izlenme rakamları analiz edilecektir. Elde edilen bilgilerden hareketle bu filmlerin hangi nedenler

* Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Basım ve Yayın Teknolojileri Pr,
iduger@mehmetakif.edu.tr

üretmiş olabileceği tartışılacak ve bu fenomenlerin sinema alanında üretim gerçekleştirmelerinin sinema endüstrisine ne gibi etkilerinin olabileceği ortaya konacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Sinema, Yeni medya, Üretim, Fenomen*

Abstract

Due to the increase in the number of users on social media platforms and depending on the fact that content producers can reach many people, these producers are socially recognized and earn financial income day by day. It is known that the rating or number of interaction of social media influencers, which are known by many people in the society, has increased significantly. When the recent activities of these individuals, who can reach a wide range of topics in terms of content production, are examined, it is seen that they are more interested in cinema rather than their own field. This shows that cinema and new media become closer to each other. Depending on this, it is remarkable that there are millions of people on social media and that these people are potential audiences for cinema. This study is about the influencers taking place in Turkish cinema. In this context, the numbers, subjects and ratings of the movies produced by social media influencers known on different platforms in the last 5 years will be analyzed. Based on the information obtained, it will be discussed for what reasons these films may have been produced, and what kind of effects of social media influencers will be on the cinema industry will be revealed.

Keywords: *Cinema, New Media, Production, Influencer*

Giriş

Sosyal medya çok hızlı bir şekilde toplumda kabul gören bir alandır. Sosyal medyanın hızlı bir şekilde kullanılması ve toplum tarafından kolayca kabul edilir bir yenilik olması sebebiyle bu alan birçok yeni ve daha önceden tanınmamış bireylerin popüler hâle gelmesini sağlamıştır. Sosyal medya fenomeni olarak nitelendirilen bu bireylerin takipçi sayıları incelendiğindeyse milyonlarca kişi tarafından takip edildikleri görülmektedir. Bu durum sosyal medyanın etkileşimi bağlamında önemli bir göstergedir. We Are Social ve Hootsuite tarafından ger-

çekleştirilen “Digital 2021” araştırması her yıl gerçekleştirilen internet kullanım istatistiklerini hem küresel hem de ulusal anlamda ortaya koyan bir çalışmadır. Tüm dünyada sosyal medya kullanıcıları sayısının neredeyse popülasyonun yarısını oluşturuyor olması yeni medyanın önemini rakamlarla göstermesi açısından önemlidir (We Are Social, 2021).

Türkiye’nin internet kullanım sıralamasında tüm dünya ülkeleri ile kıyaslandığında ilk onbeş ülke içerisinde yer alıyor olmasının bir sonucu olarak sosyal medya kullanımının da yüksek olduğu görülmektedir. We Are Social ve Hootsuite tarafından gerçekleştirilen çalışmada Türkiye’de en yüksek web trafiğine sahip olan sitelerin Youtube, Instagram ve Facebook gibi sayfalar olduğu görülmektedir. Türkiye’de aktif olarak 60 milyon sosyal medya kullanıcısının olduğu düşünüldüğünde bu rakamın orantısal olarak nüfusun %70.8’ine geldiği görülmektedir. Sosyal medya kullanıcılarının yaş bağlamında değerlendirildiğinde ise özellikle 18-34 yaş aralığının sosyal medyayı en aktif şekilde kullanan yaş aralığı olduğu tespit edilmiştir.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde sosyal medya Türkiye’de toplumun her kesimi tarafından aktif bir şekilde platform fark etmeksizin kullanılmaktadır ve içselleştirilerek hayatın bir parçası hâline gelmiştir. Artık bireyler sosyal medya tarafından görsel işitsel bir mesaj trafiğine maruz bırakılmakta ve sosyal medya bireylerin ihtiyaç duyduğu bir yapı hâline gelmiştir. Toplumda hemen hemen herkes tarafından aktif olarak kullanılan bu alan, talepteki yükseklik nedeni ile iletişim araçlarına uzak olan ancak iletişim kanallarını doğru olarak kullanabilen birtakım kimselerin sosyal medya üzerinde bilinirlik ve ün kazanmasını sağlamıştır. Bu belki de bugüne kadar iletişim kanallarında ünlü olmanın en kolay yolu olmuştur. Diğer kitle iletişim araçları ile karşılaştırıldığında daha zahmetsiz bir alan sosyal medya içerik üreticiliği, ücretsiz ve kolay ulaşılabilir olması ile toplumdaki büyük bir kesimin dikkatini çekmektedir. Sinema, radyo ve televizyon gibi iletişim araçlarına istinaden kullanımın kolay olması, içerik üretiminde profesyonel bir nitelik istemiyor oluşu, kolay bir şekilde mal ve hizmetlerin pazarlanabilmesi, düşük bütçelerle içerik hazırlanabilmesi ve bunun sonucunda elde edilecek olan gelir, sosyal medyada üretim gerçekleştirilmesinin en önemli nedenlerindendir. İletişim teknolojilerine kolay ulaşım, kullanıcılar arası kolay

iletişim yeni bir ekonomik durumun doğmasını da sağlamıştır (Tapscott ve Williams, 2008). Artık sosyal medya birçok insana yeni bir çalışma sahası olmuştur ve bu alan giderek büyümektedir. Ancak bu alan herkese eşit bir şekilde yaklaşmaz, geliştirdiği algoritmalarla belirli içerik üreticilerinin videolarının daha görünür olmasını sağlamaktadır. Birçok insan bu sosyal medya platformlarının içerik üreticilerine eşit yaklaştığını düşünmektedir ancak platform kendi çıkarları bağlamında içerikleri şekillendirerek kullanıcıya iletmektedir (Wasko ve Erickson, 2009).

Sosyal medya içerik üretiminin artarak çoğalması ve milyonlarca görsel ve işitsel üretimin kullanıcılara sunulması içerik üreticilerinin de ciddi bir rekabet içerisine girdiğini göstermektedir. Birbirine benzeyen videolar, bir akım etrafında şekillenen içerikler, belirli konseptlerin üretimi gibi sonuçları olan bu rekabet sadece yeni medya içerisinde değil sinema alanında da görülmektedir. Artık sosyal medya içerik üreticilerinin sinema alanına kaydığı ve burada üretim gerçekleştirmesi normal bir durum hâline gelmiştir. Sayıları milyonları bulan takipçileri ile sinema sektörüne giren bu fenomenler kimi zaman tamamen kendi bütçeleri ile, kimi zaman ise bir filmin oyuncu kadrosunda kendilerine yer bulmaktadırlar. Bu çalışma fenomenlerin sinema alanında gerçekleştirdikleri üretimlerin sinema endüstrisine etkilerine odaklanmıştır. Araştırmanın amacı yeni medya ile sinema yakınsamasının sinema endüstrisinde ne gibi sonuçlar doğurduğunu anlamaktır. Bu bağlamda çalışma, değişen izleyici yapısı ile izleyici çekmekte zorlanan sinema endüstrisine bir fikir oluşturabilmesi bağlamında önem göstermektedir.

Yeni Medya ile Birlikte Sinema Endüstrisinde Dönüşüm

Sinema ve yeni medya arasında bir ilişki ele alınmak istendiğinde iki farklı durumdan söz edilebilir. Bunların birincisi sinemada gerçekleşen üretim, dağıtım ve teknik konulardır. Diğeri ise hareketli görüntünün bilgisayar teknolojisi ile sinemayı etkilemesidir (Manovich, 2001) Ancak unutulmamalıdır ki dünya kapitalizmle beraber yeniden şekillenmekte, dönüşmekte ve değişmektedir. Medyadaki değişimler bu durumun hem nedeni hem sonucudur. Bu bağlamda incelendiğinde medyanın şekillenmesinde kapitalizm önemli bir rol oynamakta-

dır. Bu ekseninde gerçekleştirilen ve özellikle medyayı genel olarak ekonomi politik olarak ele alan çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalar genel olarak sistemin nasıl çalıştığını, ekonomi medya ve politika ekseninde incelemektedir (Tekinalp ve Uzun, 2019). Bu bağlamda çalışma özellikle bir değer üreten sinemayı inceleme anlamında bu kuramsal altyapıdan hareket etmektedir. Yeni medyada bir değer olarak ortaya çıkan ve bir gelir elde eden bireylerin, sinema yönetiminin ekonomik birtakım sonuçları doğurmaktadır. Bu durum sadece ekonomi bağlamında değil aynı zamanda kültürel bir etkiyi de ortaya çıkarabilir. Kitleler olarak üretilen ürünlerin, insanlara dayatılan kültür hâline gelmesi ve bu bağlamda bireylerin standardize olması bu durumu anlamak açısından önemlidir (Güngör, 2020). Artık bireylerin hayatları sosyal medya ile şekillenmekte, öğrenilen ve elde edilen bilgilerin çoğu bu kanallardan içselleştirilmekte ve hayata katılmaktadır. Bu bağlamda özellikle medya okuryazarlığı anlamında yetersiz olan bireylerin sosyal medyanın etkisine maruz kalması kültürü ve ekonomiyi de şekillendirmektedir. Sosyal medya içerisinde yer alan fenomenlerin takipçi sayılarının artması ve platformların devamlı olarak farklılaşarak sayılarının yükselmesi ile sonu olmayan bir döngü oluşmaktadır. Bu döngü ise, sosyal medya içerisinde ün kazanmış bireylerin toplumda ün kazanan kimseler hâline gelmesini sağlamaktadır. Böylece daha önce bir deneyimi olsun veya olmasın sinema endüstrisi için bir ürün ortaya koyduklarında izlenme sayılarının diğer filmlere kıyasla daha çok olması beklenen bir durumdur. Bu konu gelecekte sinemanın ekonomisinde sosyal medya fenomenlerinin oynayacağı rolün, mevcut koşullarda hâlâ sinema üretimleri devam ettiği düşünüldüğünde, daha güçlü ve etkili bir hâle gelmesini sağlayacaktır.

Yöntem

Çalışmada yöntem olarak durum analizi kullanılmıştır. Kitle iletişim araçlarında yaygın olarak tercih edilen bu yöntem, çalışmanın genel yapısı ile uygunluk göstermektedir, bunun nedeni çalışmada sayısal verilerden elde edilen bilgilerin genel bir analizinin gerçekleştirilmesidir (Güçlü, 2019). Çalışmanın evreni Türk sinemasıdır. Bu evrenin içerisinde ise amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilen ve son beş yılda Türk sinemasında sosyal medya fenomenlerinin ürettiği veya

oynadığı filmler tercih edilmiştir. Bu durum aynı zamanda çalışmanın sınırlılığını da oluşturmaktadır. Çalışma içerisinde tercih edilecek filmler kıyaslanmanın eşit olabilmesi amacı ile sadece Türk filmleri içerisinde seçilmiş ve kıyaslanmıştır. Gerçekleştirilen seçim sonucunda yıllara göre kaç filmin üretildiği, bu filmlerin ne kadar izlendiği ve ne kadar hasılat yaptıkları belirlenmiştir. Analizden elde edilen bilgiler, bulgular bölümünde tartışılmıştır.

Bulgular

Aşağıdaki tabloda sosyal medya fenomenlerinin ürettiği ve Türk sinemasının son beş yılında (2021-2017) gerçekleşen film üretimleri izlenme sırası ve sayısı ile paylaşılmıştır.

Tablo 1: 2021 Yılı Filmleri İçerisinde Yer Alan Fenomenlere Ait veya Oynadıkları Filmler

Sıralaması	Filmin Adı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
1	Aykut Enişte 2	925.659	22.685.042 TL
2	Cühenna	7.427	148.506 TL
3	Fazla Şaapma	2.039	43.575 TL
4	Olmadı Kaçarız	58.359	1.389.323

Tablo 2: 2020 Yılı Filmleri İçerisinde Yer Alan Fenomenlere Ait veya Oynadıkları Filmler

Sıralaması	Filmin Adı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
1	Sıfır Bir	868.734	15.465.217 TL
2	Zengo	175.931	3.009.924 TL
3	Şahane Hayaller	92.130	1.651.685 TL
4	Masal Şatosu-Sihirli Davet	229.982	3.590.142 TL
5	Sabit Kanca: Son Soru	11.907	196.242 TL

Tablo 3: 2019 Yılı Filmleri İçerisinde Yer Alan Fenomenlere Ait veya Oynadıkları Filmler

Sıralaması	Filmin Adı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
1	Aykut Enişte	567.380	7.773.104 TL
2	Enes Batur Gerçek Kahraman	520.826	7.354.469 TL
3	Sar Başa	264.441	3.995.616 TL
4	Borç Harç	231.930	2.968.733 TL
5	Kafalar Karışık	864.706	10.453.057 TL
6	Karışma Bende	24.881	428.351 TL
7	Cin-si Bozuk	14.744	233.508 TL

Tablo 4: 2018 Yılı Filmleri İçerisinde Yer Alan Fenomenlere Ait veya Oynadıkları Filmler

Sıralaması	Filmin Adı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
1	Enes Batur Hayal Mi Gerçek mi	1.483.848	17.463.423 TL
2	Facia Üçlü	361.018	4.158.075 TL
3	Cumali Ceber 2	188.668	2.133.742 TL
4	Gürbüz	97.059	829.844 TL

Tablo 5: 2017 Yılı Filmleri İçerisinde Yer Alan Fenomenlere Ait veya Oynadıkları Filmler

Sıralaması	Filmin Adı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
1	Şansımı Seveyim	504.625	5.833.450 TL
2	Cumali Ceber: Allah Seni Alsın	461.349	5.044.986 TL
3	OHA Diyorum	230.618	2.957.500 TL
4	Bekar Bekir	92.119	859.570 TL

Tablolar incelendiğinde öncelikli olarak 2021 yılı verileri analiz edilecektir. 2021 yılı filmleri incelendiğinde 4 adet film üretildiği görülmektedir. Dört filmin toplam seyirci sayısı 993.304 olarak hesaplanmıştır. 2021 yılındaki filmlerin toplam seyirci rakamları incelendiğinde 2.907.816 olduğu görülmektedir. Sadece bu dört filmin toplam seyirci sayısının neredeyse %34'lük bir alana tekabül etmektedir. Bu bağlamda incelendiğinde sosyal medyada ortaya çıkarak sinema endüstrisi içerisinde yer alan filmler üreten bu fenomenlerin izlenme sayıları azım-

sanmayacak kadar fazladır. Bu durum fenomenlerin izleyicilerini sinemaya getirmekte sınırlı olarak başarılı olduğunu göstermektedir. Sayıları milyonlarca olan takipçilerin hepsi bu filmleri sosyal medya araçları gibi takip etmemektedir.

2020 yılı sayıları analiz edildiğinde sosyal medya fenomenleri tarafından beş adet film üretildiği görülmektedir. TÜİK verilerine göre sinemanın 2020 yılındaki seyirci sayısı 17 milyon 226 bin 952 kişidir. 2020 yılında ise fenomenlerin ürettikleri filmlere giden seyirci sayısı 1 milyon 378 bin 684 kişidir. Bu rakam 2019 yılına göre seyirci sayısı %69.5 azalmış olan sinema için yüksek bir rakamdır. Özellikle bir sosyal medya platformu olan Youtube içerisinde ortaya çıkmış sonrasında ise farklı ücretli platformlarda yayınlanan Sıfır Bir filminin başarısı dikkate değer bir konudur. Toplamda 868 bin 374 seyirciyi sinema salonlarına çekmiş olan bu film o yıl en çok izlenen beşinci Türk filmi olma başarısını elde etmiştir.

2019 yılı verileri analiz edildiğinde ise üretilen film sayısının daha fazla olduğu görülebilir. Yedi farklı film sosyal medya içerik üreticileri tarafından üretilmiştir. Bu dönemde gerçekleştirilen filmlerin toplam seyirci sayılarının 3 milyon 867 bin 592 kişi olduğu görülmektedir. Bu rakam diğer yıllar ile karşılaştırıldığında fenomen üretimi filmlerin sinema endüstrisinde en fazla izlendiği yılın 2019 yılı olduğunu göstermektedir. 2019 yılında toplam seyirci sayısı 33 milyon 790 bin 600 olmuştur. Toplam seyirci sayısının %11 oranına tekabül eden bu rakam yüksek bir rakamdır. Türkiye’de neredeyse 4 milyon izleyiciyi yedi filmle çekmek bir hayli önemlidir. Bu filmler incelendiğinde popülerlikleri ile doğru orantılı olarak Enes Batur, Cem Gelinoğlu veya Kafalar Ekibi gibi daha fazla kitleye hitap eden fenomenlerin seyirci sayılarının da fazla olduğu görülmektedir. Çok bilinen isimlerin diğer Türk filmleri ile kıyaslandığında en çok izlenen ilk 10 film içerisinde olduğu görülmektedir.

2018 yılı verileri incelendiğinde dört filmin Türk Sinemasında yer aldığı görülmektedir. Bu filmlerin toplamda izlenme sayıları 2 milyon 130 bin 593 olarak hesaplanmıştır. 2018 yılı verileri incelendiğinde 64 milyon 772 bin 380 kişinin sinema salonunda film salonlarına gittiği bunların ise 44 milyon 635 bin 574 kişinin Türk filmleri izlediği görülmektedir. Bu dönem rakamlar incelendiğinde izlenme sayılarının, toplam sayının yanında düşük bir oranda kaldığı görül-

mektedir. Dikkat çekici olan durum ise Enes Batur Hayal mi Gerçek mi filminin üreticisi ve bir sosyal medya fenomeni olan Enes Batur'un üretmiş olduğu film ile 1 milyon 483 bin 848 kişiyi sinema salonlarına çekebilmiş olmasıdır. Bu sayı, Türkiye'nin rekortmen yerli filmi Recep İvedik 5'in 7 milyon 437 bin 50 kişiye ulaştığı düşünöldüğünde azımsanamayacak bir rakamdır. Özellikle sinema anlamında ilk filmi olarak düşünöldüğünde seyircinin sinema salonuna geldiğı görölmektedir.

2017 yılı verileri ise çalışmanın son dönem verisidir. Bu dönemde dört adet film üretildiğı görölmektedir. Bu filmlerin toplam seyirci sayıları ise 1 milyon 288 bin 711 kişi olarak hesaplanmıştır. 2017 yılında sinema izleme istatistikleri incelendiğinde ise toplam Türk Filmlerine giden seyirci sayısının 37 milyon 904 bin 91 kişi olduğı görölmektedir. Toplam rakam ile karşılaştırıldığında oransal anlamda düşük kalmakta olan seyirci sayısı özellikle 2017 yılı sonrasında sinemada aktif olarak üretim gerçekleştiren fenomenlerin sinema ile bulunduğı yıl olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda seyirci sayısı düşük olsa da bir bakış açısının başlangıcı olarak önem göstermektedir.

Ele alınan yılların genel bir incelemesi gerçekleştirildiğinde bu filmlerin 9 milyon 658 bin 884 sinema izleyicisi tarafından tercih edilerek izlendikleri görölmektedir. Bu durum sinema ile ilişkisini yeni kurmakta olan sosyal medya fenomenlerinin sinemaya getirdiğı izleyici sayısının yüksek sayıda olduğunu göstermektedir. Bu değerler mevcut şartlarda salgın hastalıklar, ekonomik pahalılık gibi nedenlerle çok daha yüksek seviyelere çıkabilecekken belirli bir sınırdan kalmıştır. Özellikle 2020 ve 2021 yıllarını etkileyen bu duruma rağmen filmlerin belirli bir sürede olsa izleyiciyi sinema salonlarına çekmeyi başatabildikleri görölmektedir. Bu durum ise 2019 istatistiklerinde ortaya çıkmaktadır, neredeyse 4 milyon izleyiciyi sinemaya çekmeye başatabilen bu filmlerin 2020 yılında izleyici sayılarının düşmesinin en temel nedenlerinden bir tanesi sinema salonlarının belirli bir süre ile hizmet vermeyi durdurmuş olmasıdır. 2021 yılı analiz edildiğinde bu filmlerin sinemaya daha çok izleyici çektiğı göröldüğünde bu varsayım ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

Sinema her dönem izleyicisini kendisine çekecek bir gelişme ile ortaya çıkmaktadır. Bu durum bazı zamanlar üç boyut teknolojisinin sinemaya girmesi örneğinde olduğu gibi teknolojik nedenlerle, kimi zaman dönemde ortaya çıkan hareketlerin sinemada var olması ile gerçekleşmektedir. Ancak yeni medyada popüler olarak ortaya çıkan bireylerin, kendilerine bir hayli uzak olan sinema endüstrisine girmeleri, yeni ve analiz gerektiren bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın bulgular kısmında paylaşıldığı gibi bu filmler sinema endüstrisine yüksek miktarda seyirci kazandırmakta ve endüstrinin zorlandığı dönemlerde yeni bir ekonomik kanal oluşturmaktadır. Özellikle takipçi sayıları fazla olan fenomenlerin daha fazla izleyiciyi sinemaya çektiği görülmektedir. Yıldan yıla artarak ilerleyen bu yeni izleyici profili son dönemde pandemi nedeniyle azalmış olarak gözüksede ilerleyen yıllarda genç kuşağın sosyal medya ile bağının artarak katlandığı düşünüldüğünde, sinema ile sosyal medyanın ilişkisinin daha güçlü olacağı görülebilmektedir. İlerleyecek olan yıllarda sayıların güncellenmesi ile elde edilecek olan verilerle birlikte gerçekleştirilecek olan çalışmalar bu etkinin sonuçlarını daha doğru ortaya koyabilir ancak bugünün şartlarında mevcut durum baz alındığında bu bireylerin üretimlerinin sinemayı ekonomik anlamda pozitif yönde etkilediğini anlaşılmaktadır. Özellikle sosyal medyayı daha fazla takip eden ve buradaki ünlü isimleri daha iyi bilen kimselerin, gün geçtikçe sayılarının artıyor oluşu ve sosyal medyanın hayatın vazgeçilmez bir parçası hâline gelmesi ile bu durumun bir döngü oluşturarak sinema endüstrisi içerisinde kalıcı hâle gelmesi kaçınılmaz gözükmektedir. Dijitalleşme ve sosyal medyanın sonuçlarının sinemayı bu derece etkiler bir hâle gelmesi ile sinema ve yeni medya hiç olmadığı kadar yakınlaşmıştır. Çalışmada izleyici sayılarının rakamlarla ortaya konması ve bu filmlerin endüstriye etkileri paylaşılmıştır ancak bu bireylerin filmleri izleme nedenleri ve motivasyonları bu çalışmanın dışında kalmıştır. Buna ek olarak sosyal medya fenomenlerinin sinema alanında üretim gerçekleştirmeleri ardında yatan motivasyonlarda bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Bu konular ise farklı makalelerde bir çalışma konusu olarak araştırılabilir. Bu anlamda çalışma farklı bir projeksiyon oluşturmak bağlamında da önem göstermektedir.

KAYNAKÇA

Güçlü, İ. (2019). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Nobel Yayın.

Güngör, N. (2020). *İletişim Kuramlar Yaklaşımlar*. Siyasal Kitabevi.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press 287

Tapscott, D. & Williams, Anthony D. *Wikinomics How Mass Collaboration Changes Everything*. Penguin Group

Tekinalp, Ş. & Uzun, R. (2019). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları*. Beta Yayınevi.

Wasko, J., Erickson, M.(2020). Youtube'un Ekonomi Politіđi. F. Aydođan (Ed.), *Yeni Medya Kuramları II* içinde (140/129-145). Der Yayınları.

We Are Global. (2021, Ocak 21). *Digital 2021*.

<https://wearesocial.com/uk/blog/2021/01/digital-2021-uk/>

FİLM ÇALIŞMALARININ BİR PARÇASI OLARAK TÜRKİYE'DE EKOLOJİ TEMALİ FİLM FESTİVALLERİ

ECOLOGY THEMED FILM FESTIVALS IN TURKEY AS PART OF FILM STUDIES

*Dr. Öğr. Üyesi Özge Nilay Erbalaban Gürbüz **

Öz

Film festivalleri sinemanın tüm paydaşlarını bir araya getiren, bu paydaşların birbirleriyle etkileşimi için alan sağlayan, ana akım sinema endüstrisinin dışında kalan farklı fikirlerin tartışılmasına imkân veren organizasyonlardır. Öte yandan film festivalleri bazı toplumsal olguların film sanatı yoluyla görünürleşmesine de katkı sağlar. Özellikle tematik film festivalleri bu açıdan önemli bir role sahiptir. Bu bakımdan film festivalleri hem film çalışmalarının temel öznelere biridir hem de toplumsal farkındalığın oluşmasına yardımcı olur. Son yıllarda uluslar ötesi bir sorun olarak tüm canlı yaşamını doğrudan etkileyen ekolojik dengenin bozulması, sinema endüstrisinin ve film çalışmalarının gündeminde yer almaktadır. Türkiye’de de film çalışmaları alan yazınında bu sorunun farklı yaklaşımlarla tartışıldığı gözlenmiştir. Benzer bir eğilimin Türkiye’deki film festivalleri kapsamında da ortaya çıktığı görülmektedir. Çevre, doğa, sürdürülebilir yaşam vb. temalı festivaller Türkiye’nin farklı illerinde gerçekleştirilmektedir. Bununla birlikte tematik olmayan festivallerin programlarında da benzer konulara yer verilmektedir. Bu bildirinin amacı Türkiye’de düzenlenen

* Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi RTS Bölümü, n.erbalaban@gmail.com

ekoloji, doğa, çevre, sürdürülebilirlik vb. temalı film festivallerinin tarihini, amaçlarını, özgünlüklerini, içeriklerini ortaya koymaktır. Bu nedenle ekoloji, doğa, çevre, sürdürülebilirlik anahtar kelimeleri kullanılarak web üzerinden Türkiye’de gerçekleştirilen film festivalleri taranmıştır. Tarama sonucunda BİFED (Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali), Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali, Sürdürülebilir Yaşam Film Festival, Uluslararası Bodrum Çevre Filmleri Festivali, Bergama Çevre Filmleri Festivali, Efeler Uluslararası Çevre Filmleri Festivali, ÇİTTA (Çukurova İnsan, Tohum Toprak Atölyeleri) Ekolojik Filmler Festivali organizasyonlarına ulaşılmıştır. Bu festivaller dışında Kıyıdan Kıyıya Türkiye Film Festivali ve Dağ Filmleri Festivali adlarıyla gerçekleştirilen organizasyonların da ekoloji, sürdürülebilir yaşam, doğa temalarına odaklandığı görülmüştür. Bu festivallerin her birinin özgünlükleri tespit edilmiş, bazı festivallerin yalnızca film gösterimine odaklandığı, bazılarının ise temayla ilintili olarak çeşitli atölye, söyleşi ve paneller düzenlediği anlaşılmıştır. Bu söyleşilere yönetmenler, senaristler, ekoloji uzmanları katılmıştır. Bu bakımdan festival etkinliklerinin ulusal film araştırmalarının bir parçası olduğu düşünülmüştür.

Anahtar Sözcükler: *Film Festivalleri, Türkiye’de Ekoloji Temalı Film Festivalleri, Ulusal Film Çalışmaları*

Abstract

Film festivals are organizations that bring together all the partners of cinema, provide space for these partners to interact with each other, and allow discussion of different ideas outside the mainstream cinema industry. On the other hand, film festivals also contribute to the visibility of some social phenomena through films. Especially thematic film festivals have an important role in this respect. In this respect, film festivals are one of the main subjects of film studies and help to create social awareness. In recent years, as a transnational problem, the deterioration of the ecological balance, which directly affects all living things, is on the agenda of the cinema industry and film studies. It has been observed that this problem is discussed with different approaches in the literature of film studies in Turkey. It is seen that a similar trend has emerged within the scope of film festivals in Turkey. Environment, nature, sustainable life etc. themed festivals are held in different cities of Turkey. In addition, similar topics are included

in the programs of non-thematic festivals. The purpose of this paper is to reveal the history, aims, originality and content of ecology, nature, environment, sustainability, etc. themed film festivals organized in Turkey. For this reason, film festivals which are hold in Turkey were researched on the web using the keywords ecology, nature, environment, sustainability. As a result of the search, the organizations of BIFED (Bozcaada International Ecological Documentary Festival), International Environmental Short Film Festival, Sustainable Life Film Festival, International Bodrum Environmental Film Festival, Bergama Environmental Film Festival, Efeler International Environmental Film Festival, ÇİTTA (Çukurova Human, Seed, Soil Workshops) Ecological Film Festival were reached. Apart from these festivals, it was seen that the organizations held under the names of Coast to Coast Turkey Film Festival and Mountain Film Festival focused on the themes of ecology, sustainable life and nature. The originality of each of these festivals has been determined, and it has been understood that some festivals only focus on film screening, while others organize various workshops, interviews and panels related to the theme. These interviews were attended by directors, screenwriters and ecology experts. In this respect, film festivals are considered to be a part of national film research.

KeyWords: *Film Festivals, Ecology-Themed Film Festivals in Turkey, National Film Studies*

Giriş

Türkiye dışında gerçekleştirilen, uluslararası niteliğe sahip en eski ekoloji film festivali *The Ekofilm Uluslararası Film Festivali*’dir (EKOFILM International Film Festival). Uluslararası Green Film Network^{*} üyeliği olan festival ilk olarak Sovyetler Birliği’ne bağlı olduğu dönemdeki ismiyle Çekoslovakya’nın[†] Ostrava kentinde 1974’te düzenlenmiştir (Johnston, 2007). Festivalin başladığı dönemde Ostrava ülkenin en çok hava kirliliği yaşayan iki bölgesinden biri olması nedeniyle, festivalin en önemli amacı konuyla ilgilenenlerin bir arada olmasını sağlamak, bir tartışma ortamı oluşturmak ve dönemin iktidarının hava kirliliğini göz ardı

^{*} The Green Film Network uluslararası çevre film festivalleri kuruluşudur.

[†] Çekoslovakya 1993 yılında Çekya ve Slovakya olarak ayrılmıştır.

eden politikalarını protesto etmektir (Johnston, 2007). 12-15 Ekim 2022’de kırk sekizincisi yapılması planlanan festivalin (Ekofilm, tarih yok) önceki yıla ait festival teması ‘yeşil mimari’dir ve festivalin başlangıcı temayla ilgili söyleşiyle açılmıştır (Ekofilm, 2021). 2021’de gerçekleştirilen festivalde “Doğanın Güzelliği”, “Orta Avrupa Filmleri”, “Kısa Film Seçkileri” adlı bölümlerde yarışacak uluslararası filmlerin (Let’s Introduce Festival Sections, 2021) gösterimleri yapılmış, “yeşil mimari” teması hakkında çeşitli söyleşiler gerçekleştirilmiştir. Film gösterimleri ve söyleşiler dışında doğa dostu kozmetik ve ev temizlik ürünleri yapımı, bisiklet tamiri, ahşap oyuncak yapımı, tetra-pak malzemelerden kuş evi yapımı, karton sanal gözlük yapımı atölyeleri düzenlenmiştir (The Ekofilm Festival Katalog, 2021) Festival Çekya Çevre Bakanlığı tarafından desteklenmektedir. Bununla birlikte Monani’ninin verdiği bilgiye göre, 1985’te ilki düzenlenen *The Vermont International Film Festivali*, düzenleyicileri tarafından çevre ve insan haklarına odaklanan ilk festival olarak tanımlanmaktadır (Monani, 2013, s. 256). *The Vermont International Film Festivali*’nin resmî web sitesinde etkinliğin 1980’lerdeki nükleer karşıtı hareketten doğduğu ifade edilmektedir (Vermont International Film Festival A Brief History, tarih yok). Her ne kadar resmî web sitesinde festivalin kurumsal geçmişiyle ve festivalle ilgili zengin bilgi arşivine ulaşılsa da uluslararası film festivallerine başvuru platformu olarak hizmet veren *FilmFreeway*[‡] web sitesinde araştırma sürecinde ekoloji temalı festivaller tarandığında *The Vermont International Film Festivali*[§]’ne ait bir kayıt görünmemektedir. Her iki festival etkinliği hakkındaki tematik bağlamda “ilk olmaları” şeklinde festival yürütücülerinin açıklamalarını doğrulayacak/yanıtlılayacak arşiv bilgileri resmî web sitelerinde yer almamaktadır. Bu nedenle ekoloji temalı film festivallerinin tarihindeki ilk etkinliği saptamak yerine elde edilen bilgilerden bu tür film festivallerinin 1970’lerde yapılmaya başlandığını söylemek daha uygun olacaktır. Bu dönemin modern çevreci hareketlerin de gelişmeye başladığı yıllar olduğu hatırlanmalıdır. Öte yandan *FilmFreeway* sitesinde “ecology” kelimesi kullanılarak festival taraması yapıldığında araştırmanın yapıldığı tarihler itibarıyla sisteme

[‡] İnternet sitesinin web adresi: filmfreeway.com (Erişim tarihi: 09.03.2022).

[§] filmfreeway.com sitesinde festival isminin kurumsal kısaltılmış hâli VTIFF şeklinde bir başka tarama daha yapıldığında *Voices For Clean Water* isimli, ilki 2019’da düzenlenen festivalin organizasyon paydaşı olarak geçmektedir.

kaydedilen, düzenlenmekte olan ve düzenlenmeyen ekoloji temalı festival sayısı yüz on olarak gösterilmektedir.

Monani, çevre temalı uluslararası film festivallerini incelediği makalesinde bu organizasyonları kamusal alan festivalleri, alternatif kamusal alan festivalleri ve ticari gösteriler olarak gruplara ayırır (Monani, 2013, s. 263). Yazara göre bu gruplarda yer alan film festivallerinin alternatif bir kamusal alan oluşturacak şekilde gerçekleştirilmesi organizasyonun ekonomik bağımsızlığıyla ilişkilidir (Monani, 2013, s. 267). Örneğin, *Ekofilm Uluslararası Film Festivali*’nin devlet tarafından doğrudan desteklenmesi ya da *Jackson Hole Wildlife Film Festivali*’nin “doğal yaşam medyası işi”ne odaklanması (Monani, 2013, s. 267-269) festivalle- rin eleştireliliğine gölge düşürebilir ve eleştirel felsefeden beslenen alternatif ka- musal alan oluşturmalarına engel olabilir. Ya da ekoloji felsefesinin temel ilkeleri festival düzenleyicilerinin iktisadi ya da politik amaçları için özünden saptırılabil- lir. Bu çerçevede festivallerin başlıklarında, film seçkilerinde ekoloji, doğa, çevre, sürdürülebilir yaşam vb. isimlerinin yer aldığı her film festivalini ekoloji temalı film festivali olarak kabul etmek ya da etmemek düşünülmesi gereken bir konu- dur. Burada dikkat edilmesi gereken, ekoloji temalı film festivallerinin hem film çalışmaları hem de ekolojik farkındalık açısından alana sağladığı katkıdır.

Türkiye’de Düzenlenen Ekoloji Temalı Film Festivalleri

Türkiye’de çevre sorunlarına odaklanan film festivalleri 1990’lardan itiba- ren düzenlenmeye başlanmıştır. 1990’larda bu temada yalnızca bir film festivali gerçekleştirilirken 2000’lerde bu sayının beş katı kadar arttığı gözlemlenmiştir. Türkiye’de çevre sorunlarına odaklanan ilk film festivali *Bodrum Uluslararası Çevre Filmleri Festivali*’dir (Kamera Arkası Editör, 1999). Festivalin ilki 1997 yılında, 5 Haziran Dünya Çevre Gününde, Bodrum’da düzenlenmiştir. İlk festival etkinliğinde sadece doğa, çevre vb. temalı film gösterimlerinin yapıldığı görül- müştür (Kamera Arkası Editör, 1997). FİYAB’ın (Film Yapımcıları Meslek Birliği) web sayfasında yer alan bilgiye göre festivalin ilk etkinlikleri TÜRSAK Vakfı tara- findan gerçekleştirilmiştir (Film Yapımcıları Meslek Birliği Yurtiçi Festivaller, tarih yok). Ancak bu çalışma kapsamında yapılan araştırma sürecinde TÜRSAK Vakfı’nın web sitesinde bu festivalin isminin yer almadığı görülmüştür. Festival-

de Altın Akdeniz Foku isimli uluslararası yarışma düzenlenmiştir. Ayrıca “Gençlik Ödülü”, “Çocuk ve Çevre Forumu”, sinema öğrencilerinin katılımıyla “Kısa Film Maratonu” ve uluslararası sempozyumlar düzenlenmiştir (Kamera Arkası Editör, 1997). İlk festivalde “Çevre Bilincinin Yaygınlaştırılmasında Kitle İletişim Araçlarının Rolü”, “Çevre Konusunda Kamu Duyarlılığı, Devlet, Sivil Toplum ve Medya Kuruluşları Arasında İşbirliği”, “Görsel-işitsel Medya ve Çevre Sorunları” başlıklarında söyleşi ve sempozyumlar düzenlenmiştir (Kamera Arkası Editör, 1997). 1997-2000 yıllarında Bodrum’da gerçekleştirilen festival 2001’de İstanbul’a taşınmıştır (Çevre filmleri İstanbul’a taşındı, 2001). 2001’deki Festival etkinliğinin teması “Doğadaki Ayak İzlerimiz”dir. Festivalde uzun, kısa metraj kurmaca ve belgesel film gösterimleri yapılmıştır. Festival süresince öğrencilerin katılımıyla kısa film maratonu düzenlenmiştir. *Bodrum Uluslararası Çevre Filmleri Festivali*’nin 2001’den sonra gerçekleştirilip gerçekleştirmediğine dair web’de yapılan araştırmalar sonucunda kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Festivalin tarihiyle ilgili nitelikli bir arşive ulaşılamamış olması araştırma için sınırlılık oluşturmuştur. Elde edilen bilgiler yalnızca basında yer alan haberlerin içeriğinden elde edilmiştir.

Türkiye’de kesintisiz olarak sürdürülmesi anlamında çevre temalı en eski tarihli film festivali *Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali*’dir. Festival 2003 yılından itibaren Çevre Film Yapım Hizmetleri’nin organizasyonu ve çeşitli kurumların iş birliğiyle (üniversiteler, belediyeler, sivil toplum örgütleri) düzenlenmektedir. Festivalin web sitesinde yer alan bilgiye göre kısa film alanında Türkiye’de çevre odaklı ilk festivaldir (Çavuşoğlu, tarih yok). Festival kapsamında ulusal kısa film yarışması düzenlenmektedir. Sinema Onur Ödülü (sinema uzmanlarından oluşan bir jüri) ve halk jürisinin belirlediği bir ödül daha verilmektedir. Belgesel, kurmaca ve canlandırma türlerinden kısa filmler kabul edilmektedir. Kurmaca ve belgesel türleri festival gösterim seçkisinde yer almaktadır. 2022 Mayıs’ında on dokuzuncusu düzenlenecek festivale ayrıca amatör filmlerin yer alacağı ve halk jürisinin değerlendirilmesiyle finalistlerin seçileceği “Çevre İçin 1 Dakika” konulu yarışma da eklenmiştir (19.Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali Basın Duyurusu, 2022). Festivali düzenleyici kurumun web sitesinden festival arşiv bilgilerine ulaşmakla birlikte, gösterimlerin gerçekleştiği

salonlar vb. bilgilere ulaşamamaktadır. Web sitesindeki bilgilerden, festivalde herhangi bir paralel etkinliğin gerçekleştirilmediği görülmüştür.

Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali ilk olarak 2008 yılında gerçekleştirilmiştir. Sürdürülebilirlik odaklı ve yarışma bölümü bulunmayan bir festivaldir. Festivalde ulusal ve uluslararası sürdürülebilirliğe odaklanan belgesel filmlerin gösterimleri yapılmaktadır. Belgesel film gösterimleri dışında paralel etkinliklere yer verilmektedir. 2020-2021’de Covid-19 nedeniyle festival çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir. 2020’deki paralel etkinliklerden bazıları: “Sürdürülebilirlik Gündemi”, “ Herkes için, Herkesle beraber”, “ Onarıcı Tasarım için Doğanın Yöntemini Kullanmak”, “Kızartma Yağından Arap Sabunu Yapımı”, “ Ata Tohumlarının Yaşatılması ve Yaygınlaştırılması” başlıklarında söyleşilerdir (Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali, 2020). Web sitelerinde 2015’ten itibaren arşivlenen sosyal etki raporları yer almaktadır. Sosyal etki raporlarında festivale katılan izleyicilere yapılan anket bilgisi de paylaşılmaktadır. Bu anketlerde izleyicilerin demografik özelliklerini ölçmek dışında, filmlerin izleyiciler üzerindeki etkisi de ölçülmüştür. (Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali, 2019: 3-4). Değerlendirme cümlelerinden bazıları: “Festivaldeki filmler aracılığıyla dünyadaki sürdürülebilirlik sorunlarını tanıma veya yakından tanıma fırsatı buldum, çözüm önerileri ve örnek hikâyeler içeren filmlerden ilham aldım.”, “Festival filmleri beni çözüm üretmek için harekete geçmeye motive etti. Örneğin bir derneğe aktif olarak üye olmaya, gönüllü olmaya, mahallemde çöp ayrıştırma projesi başlatmak gibi.”, “İzlediğim filmler yaşam tarzımda, seçimlerimde, davranışlarımda değişiklikler yapmama yardımcı oldu. Örneğin tüketim alışkanlıkları gibi.” Festivalin kurumsal web sitesinden paylaşılan bu raporlar aracılığıyla festivalin izleyici üzerinde etkisini görmek mümkündür.

Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali’nin ilki 2008 yılında adını aldığı Bozcaada’da gerçekleştirilmiştir. Sadece belgesel filmler gösterim seçkisinde ve yarışma bölümünde yer almaktadır. İki ödül verilmektedir. Biri Fethi Kaayaalp Büyük Ödülü’dür. Diğeri ise Madam Melpo Ödülü’dür (Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali, tarih yok). Festival yarışması için katılımcı ücreti alınmamaktadır. Film gösterimleri dışında paralel programlar gerçekleştirilmektedir. Atölyeler, fotoğraf sergileri yapılmaktadır. Ayrıca paneller gerçekleştiril-

mektedir. Festivalin ikincisinden itibaren Gaia Öğrenci Ödülleri verilmektedir. 2014'ten bu yana “Zeytin ağacı, Doğal ekosistemler, Güvenli Gıda”, “Yerin Derinliklerinden Geldiler: Katliamdan Direnişe Soma”, “Degrowth (Küçülme) Perspektifinden Sürdürülebilirlik ve Turizm”, “Anadolu’nun Kaybolan Üzümleri ve Değişen Yerel Hafıza”, “Türkiye’de Çevre Haberi Yapmak”, “Kadın Emeği, Kadın Kooperatifi ve İklim Krizi”, “Yerel Üretim ve Dağıtım İlişkileri”, “Başrolde İnsan!” başlıklı panel ve söyleşiler gerçekleştirilmiştir. Çeşitli fotoğraf sergileri dışında çocuklar için atölyeler düzenlenmiştir (film posterleri yapma, çömlekçilik, arkeolojik kazı, belgesel film müziği atölyesi). Festival, Green Film Network üyesidir. Kurumsal web sayfalarında 2014’ten itibaren gerçekleştirilmiş festivale ait raporlar paylaşılmıştır. Bu raporlarda izleyici sayılarına, izleyicilerin cinsiyetlerine ait bilgiler verilmiştir (BIFED 2021, 2021). Bozcaada Ekolojik Belgesel Kurumsal web sayfalarındaki “blog” sekmesinde ekoloji temalı çeşitli kısa makaleler paylaşılmaktadır (BIFED blog, tarih yok).

Bergama Çevre Filmleri Festivali ilk kez 2019’da Bergama’da düzenlenmiştir. 2019 Festivali için “su” teması seçilmiştir. Su temalı film seçkileri dışında paralel programlar oluşturulmuştur. Bu paralel programlarda çocuklarla su üzerine fotoğraf atölyeleri ve yaratıcı drama etkinlikleri yapılmış, “Kötü Su Politikaları Değiştirilmeli”, “İklim Değişikliği”, “Deniz Kirliliği ve Aşırı Avlanma”, “Küresel Su Politikaları ve Tarımda Kullanılan Sulama Suyunun Ticarileşmesi”, “Türkiye’de Plastik Sorunu” başlıklarında söyleşi ve paneller gerçekleştirilmiştir. Söyleşiler kayıt altına alınarak festival web sitesinde paylaşılmıştır. Yarışmasız bir festivaldir. Festival 2020, 2021 yılında yapılmamıştır (Bergama Çevre Filmleri Festivali, 2019). 2022 yılında organizasyonun gerçekleştirilip gerçekleştirilmeyeceğine dair bir bilgiye de ulaşılammıştır.

Efeler Uluslararası Çevre Film Günleri’nin ilki 2019’da Efeler’de düzenlenmiştir. 2019’da düzenlenen ilk festivalin gündemi su, toprak, hava ve jeotermal kaynakların önemidir. Efeler Belediye’si sınırlarında hem yurt içinden hem de yurt dışından katılan yönetmenlerin çektiği filmlerle birlikte ulusal/ uluslararası filmler de festival gösterim seçkisinde yer almıştır. Festival aracılığı ile Efeler Belediyesi’nde çekilen filmlerin bir kısmı yurt dışındaki uluslararası film festivallerinin gösterim seçkisinde yer almıştır (T.C. Efeler Belediyesi, 2021). Organizas-

yonun resmî bir web sitesi bulunmamaktadır. Organizasyonla ilgili bilgiler başına yansıyan haberlerden elde edilmiştir. 2020, 2021 yıllarında festivalin gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğiyle ilgili bir bilgi bulunamamıştır.

Çukurova İnsan Tohum Toprak Atölyeleri (ÇİTTA) 2015’te Mersin’de kurulmuş, topluluk destekli tarım sistemini savunan bir gıda topluluğudur. Ekolojik yaşam atölyeleri gerçekleştiren, gönüllülerden oluşan bir topluluktur. Ekolojik üretim ve tüketim farkındalığını arttırmayı amaçlayan bir sivil toplum kuruluşudur. Bu grubun içinde film çalışma grubu bulunmaktadır (Denli, 2019). Grup 2019 yılında Mersin’de *ÇİTTA Ekolojik Filmler Festivali*’ni düzenlemiştir. Festivalde, Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali’nin (SYFF) 2018 seçkisinden ekoloji odaklı belgesellerin gösterimi yapılmıştır. Yarışmalı bir festival değildir. Festivalin duyurusu için kağıt tüketimini artırmamak amacıyla internet ağları kullanılmıştır. Festivalde film gösterimleri dışında, temiz gıda üretimi üzerine topluluk üyelerinin ve uzmanların katılımıyla söyleşi şeklinde paralel etkinlikler düzenlenmiştir.

Kıydan Kıyıya Film Festivali’nin ilki 2021’de Çeşme’de yapılmıştır. Festivalin resmî web sitesinde festivalin amacının, Türkiye ve Yunanistan arasında sinema merkezinde sanatsal ve kültürel diyalogun geliştirilmesine katkı sunmak olduğu belirtilmiştir (Kıydan Kıyıya Türkiye Yunanistan Filmleri, 2021). Festivalin yürütülme süreci ise sürdürülebilirlik ilkesine odaklanarak gerçekleştirilmiştir. Festivalin resmî web sitesinde şöyle ifade edilmektedir: “Kıydan Kıyıya Film Festivali sürdürülebilirlik prensipleri çerçevesinde Türkiye’de gerçekleşecek ilk film festivali olacaktır. Alışlagelmiş kırmızı halı seremonisi yerine “halıyı yeşillendirmek” ve yeşil halı geleneğini oluşturacaktır. Festival boyunca tek kullanımlık plastikler yerine sürdürülebilir ürünler kullanılacak, misafirler festival ekibiyle birlikte her sabah Çeşme’nin farklı bir kıyısında kıyı ve su altı temizliği gibi etkinliklerde yer alacaktır. Sürdürülebilirliği şu temel ilkeleri göze alarak uygulayacaktır; Tedarik ve Adil Ticaret, İçerik, Catering, Atık, Ulaşım, Enerji, Su” (Kıydan Kıyıya Türkiye Yunanistan Filmleri, 2021). Kıydan Kıyıya Film Festivali sinema ve televizyon dünyasında cinsiyet ve fırsat eşitliğini yaratmayı amaçlayan 5050x2020 taahhüdünü imzalamış bir festivaldir (Kıydan Kıyıya Türkiye Yunanistan Filmleri, 2021). Festivalde film gösterimleri dışında kıyı temizliği, sürdürü-

rülebilirlik hakkında söyleşiler, oyunculuk atölyeleri, yönetmenlerle master class'lar, atıkların kullanıldığı çocuklar için stop motion atölyeleri gibi paralel etkinlikler düzenlenmiştir. Yarışmasız bir festivaldir. Festivalin film seçkisinde uzun metrajlı filmler yer almaktadır. Bu filmler özellikle ekoloji, sürdürülebilirlik vb. temalara odaklanan filmler değildir.

Ekoloji, sürdürülebilirlik, çevre, doğa temalarına doğrudan odaklanan yukarıda adı geçen festivaller dışında 2006 yılından bu yana Türkiye'de "Dağ, Doğa, Çevre ve insan temalarına odaklanan, dağ ve doğa bilincine dikkat çekmek, ulusal doğa belgeselciliğine katkı sağlamak, doğa kültürü alanındaki önemli bir boşluğu doldurmak" amaçlarıyla düzenlenen bir başka film festivali *Dağ Filmleri Festivali*'dir (Dağ Filmleri Festivali yarın başlıyor, 2012). 2006'dan itibaren düzenlenen *Dağ Filmleri Festivali*'nin resmî bir web sitesine ulaşılammıştır. Festival yarışmasız bir festivaldir. Festivalin film seçkisinde ulusal ve uluslararası yönetmenler tarafından çekilen dağ ve doğaya odaklanan uzun ve kısa metraj kurmaca ve belgesel filmler yer almaktadır. Festival'de bazı filmlerin uluslararası ilk gösterimleri yapılmıştır (Dağ Filmleri Festivali, 2022). Festivalin resmî bir web sitesine ulaşılammış olması, festival film seçkisi ve paralel programlar hakkında bilgiye ulaşılmasında sınırlılık yaratmıştır. Web üzerinden yapılan araştırmalarda festivalin 2009 yılındaki organizasyonun Dağ Kültür Derneği ve Mineral Event tarafından yapıldığına ulaşılmıştır (Dağ Filmleri Festivali Sinemacıları Çağırıyor, 2013). Festivalin film seçkileri İstanbul, Ankara ve İzmir'de gösterilmiştir.

Sonuç

Sinema Ekosistemi Açısından Türkiye'deki Ekoloji Temalı Film Festivallerinin Film Araştırmalarına Katkısı

Film festivalleri sinema ekosisteminin en önemli bileşenlerinden biridir. Bununla birlikte film festivalleri bu ekosistemin küçük bir modeli gibidir. Bu ekosistemin tüm bileşenlerini bir araya getirir. Yapımcının, dağıtımcının, yönetmenin, izleyicinin, film araştırmacısının ve bu ekosistem içinde görevi olan her bir bileşenin birbirleriyle iletişim kurmasına, sinema üzerine fikirlerini paylaşmasına imkân verir. Bu açıdan film festivalleri ülke sinemalarının gelişimi için

ekonomik, sanatsal, kültürel, politik tartışma merkezleri olarak görülebilir. Öte yandan, bu tartışmalar ve festivallerde gösterilen filmler geleceğin sektör uzmanları olma yolundaki izleyiciyi de sinema alanında yetiştirir. *II. Uluslararası Boğaziçi Film Festivali* kapsamında düzenlenen “Film Festivalleri ve Türkiye’de Sinemanın Geleceği” forumunun başlığının da belirttiği gibi ülke sinemalarının gelişimi ve festivaller arasında dolaysız bir ilişki bulunmaktadır. Bu forumda görüşlerini ifade eden film yazarı Olkan Özyurt, *Uluslararası İstanbul Film Festivali* gibi örneklerin bir çeşit okul olduğunu, pek çok sektör uzmanının yetişmesine katkı sunduğunu belirtmiştir (Özyurt, 2014, s.18). Bu çerçevede ekoloji temalı film festivallerinin de diğer film festivalleri gibi ulusal sinema sektörünün gelişimine, odaklandığı tema açısından katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bir önceki bölümde Türkiye’de 1990’lardan itibaren ekoloji temalı film festivallerinin düzenlendiği belirtilmiştir. Web üzerinden yapılan araştırma sonucunda ulaşılan bilgilerden Türkiye’de adı geçen temalara odaklanan film festivalleriyle ilgili bazı genel bilgiler çıkarmak mümkün olmuştur. Öncelikle bu festivallerinin çoğunun ‘uluslararası’ içeriğe sahip olduğu görülmüştür. Bununla birlikte ekoloji temalı film festivallerinin bir kısmının yarışmalı, bir kısmının ise yarışmasız olduğu görülmüştür. Bu festivallerin büyük kısmında paralel etkinliklerin düzenlendiği, bu paralel etkinliklerde doğa, ekoloji, sürdürülebilirlik üzerine söyleşilerin gerçekleştirildiği, film maratonlarının yer aldığı, çocuklara ve yetişkinlere yönelik sanatın çeşitli dallarında ve sürdürülebilirlik odaklı atölyelerin yapıldığı bilgilerine ulaşılmıştır. Bu festivallerle ilgili yapılan araştırmalarda tespit edilen en önemli sorunlardan biri festivallerin sürekliliğinin sağlanamamasıdır. Oysaki Uğurlu ve Aşkan’ın aktardığı gibi festivaller “tarihi önceden belirlenmiş, belirli bir sürede ve isimde düzenlenen, gelenekselleşmiş, toplum belleğinde yer edinmiş, bir yörenin simgesi hâline gelmiş, sürekliliği sağlanmış etkinlikler olarak tanımlanmaktadır” (Gürsoy, McKercher, Küçük, vd.den aktaran Uğurlu ve Aşkan, 2018, s. 83). Sürekliliğin sağlanamamasının en önemli nedenlerinden birinin, bazı festivallerin tamamen yerel yönetimler tarafından desteklenmesi olduğu düşünülmektedir. Yerel yönetimlerde oluşan ekonomik ya da politik değişikliklerin festivallerin sürekliliğini olumsuz şekilde etkilmesi muhtemeldir. Bu durumun en önemli sonuçlarından biri festivallerin kurumsal bir kimliği ve arşi-

vi olmayan etkinlikler olarak kalmasıdır ki bu “belleksizlik” bu araştırma sürecinde de araştırmayı olumsuz etkilemiştir. Saptanan bir diğer önemli eksiklik ise ekoloji temalı film festivallerinde, filmlerin üretim ve üretim sonrası aşamalarında eko-sinema yapımına ya da sürdürülebilir film yapımına yönelik bilgilendirici sempozyum, panel, söyleşi ya da atölyelere yer verilmemesidir. Oysa filmlerin içerikleri kadar filmlerin yapım ve yapım sonrası süreçlerinde de ekosistemin gözetilmesi ekolojik sinema çalışmalarının en önemli tartışma konusudur. Nitekim ekosinema kavramını ilk kez kullanan Scott Mcdonald’a göre ekosinemaın temel işlevi çevreye duyarlı öyküler kurmaktan öte yeni bir film yapma deneyimini inşa etmektir (Macdonald, 2013, s. 20). Dolayısıyla film araştırmalarında son birkaç on yılda dünyada tartışmaya açılan ekosinema ve eko eleştiri alanlarına, festivallerin paralel programlarda yer verilmemesi önemli bir eksikliktir. Araştırma sonucunda ekoloji temalı film festivallerinin programlarının daha çok izleyiciye bilinç kazandırmaya yönelik planlandığı düşünülmektedir. Aşağıdaki tabloda Türkiye’de gerçekleştirilen ekoloji temalı film festivallerinin süreklilik bilgileri yer almaktadır.^{**}

^{**} Festivaller ile ilgili bilgiler Şubat-Mart 2022 aralığında web’de yapılan araştırma sonuçlarına dayanmaktadır. Festivallerin sürekliliği ile ilgili bilgiler festivalin başlangıç süresinden sonra en az üst üste iki yıl yapılmamasına (bu konuda herhangi bir bilgiye ulaşılamaması) bakılarak belirtilmiştir. Öte yandan Mayıs 2022’de ilk baskısı yapılan *Film Festivalleri e-Kitabı*’nda (Editor Hakan Kılıç, De Ki Yay.) Mehmet Emre Gül’ ait *Türkiye’deki Çevre Filmleri Festivallerine Ekoeleştirel Bir Bakış* (s.223-249) isimli bildirinin tam metninde yer alan bilgilere göre *Foça Çevre Filmleri Festivali* (1999-2000), *Kuşadası Altın Kuyt Kısa Film Festivali* (2001-2003), *Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali*, *Ekolojik Filmler Festivali: Sinekoloji* (2008-2019), *Ataşehir Ulusal Çevre Konulu Kısa Film Yarışması* (2013-2016), *Yeşil Ekran Kısa Film Yarışması* (2015) da bu listeye eklenmelidir. Bu festivallerin yukarıdaki tabloya eklenmemesinin sebebi, bu çalışmanın 8-10 Nisan 2022’de 1.Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu’unda sunulan bildirideki araştırma sonuçlarına dayanarak yazılmasıdır. Bununla birlikte Gül’ün metninde yukarıdaki tabloda bulunan *Bergama Çevre Filmleri Festivali*, *ÇİTTA Ekolojik Filmler Festivali*, *Kıydan Kıyuya Film Festivali* yer almamaktadır. Araştırma sonuçlarında farklı festivallere ulaşılmasının en önemli nedenlerinden bazıları; festivallerin izini sürebilecek festival arşivlerinin oluşturulmaması, festivallerin sürekliliğinin gerçekleşmemesi ve buna bağlı olarak festivallerin kurumsal kimliklerinin oluşturulmaması vb.dir. Bu durum da göstermektedir ki Türkiye’de düzenlenen ekoloji temalı film festivalleri üzerine yapılan her bir araştırmanın sonuçları birbirini besleyerek bu tür festivallerin tarihini oluşturmaktadır.

Tablo 1: Türkiye’de Ekoloji Temalı Film Festivalleri

Festival İsmi	Başlangıç	Yarışmalı	Yarışmasız	Festivalin Sürekliliği
Bodrum Uluslararası Çevre Filmleri Festivali	1997	Yarışmalı		Devam etmemektedir.
Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali	2003	Yarışmalı		Devam etmektedir.
Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali	2008		Yarışmasız	Devam etmektedir.
Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali	2008		Yarışmalı	Devam etmektedir.
Bergama Çevre Filmleri Festivali	2019		Yarışmasız	Devam etmemektedir.
Efeler Uluslararası Çevre Film Günleri	2019	Yarışmalı		Devam etmemektedir.
ÇİTTA Ekolojik Filmler Festivali	2019		Yarışmasız	Devam etmemektedir.
Kıydan Kıyıya Film Festivali	2021			Belirsiz

Bu bakımdan mevcut ekoloji temalı film festivallerinin film araştırmalarına katkısını daha çok izleyici bağlamında değerlendirmek daha uygundur. Bu festivaller öncelikle film seçkileri ve paralel etkinlikleri aracılığıyla seyircilerin ilgili temalarda duyarlılık, farkındalık geliştirmesine katkı sağlamaktadır. *Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali*’nin izleyici anketi, festivalin bu konudaki toplumsal katkısını göstermektedir. 2015 yılına ait festival sosyal etki raporuna göre “toplamda katılımcıların %93’ü festivaldeki filmler aracılığıyla dünyadaki sürdürülebilirlik sorunlarını tanıma veya yakından tanıma fırsatı bulunduğunu, %85’i çözüm önerileri ve örnek hikâyeler içeren filmlerden ilham aldığını, %78’i festival filmlerinin çözüm üretmek için onları harekete geçmeye motive ettiğini, %76’sı festival filmlerinin yaşam tarzında, seçimlerinde, davranışlarında değişiklik yapmasında etkili olduğunu, %78’i festival aracılığıyla dünyaya duyarlı insanlarla aynı ortamda bir araya gelme ve etkileşime girme şansı bulunduğunu, %92’si festivalin sürdürülebilir bir yaşam kültürünün oluşmasına katkı sağladığını” (Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali, 2015, s. 4) belirtmiştir.

Bu bilgiler sinema ekosistemi açısından düşünüldüğünde, ekoloji temalı film festivallerinin ekolojik film araştırmalarına gelecek zamanda katkı sağlaya-

cağı izlenimini vermektedir. Çünkü festivallerin takipçileri arasında temayla ilgilenen izleyiciler dışında, hem geleceğin uzmanları hem de sektörde hâlihazırda çalışanlar bulunmaktadır. Bu bakımdan bu festivallerin film seçkilerinin ve paralel programlarının, hem sektörde çalışan uzmanlara hem de geleceğin meslek uzmanlarına sinemanın her aşamasında ilgili konulara duyarlı olmak anlamında katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Örneğin bazı festivallerde öğrencilere yönelik kısa film maratonu etkinliklerinin gerçekleştirildiği görülmüştür. Bu maratonların gelecek neslin sinemacılarını ilgili temalar kapsamında film yapımına teşvik edeceği düşünülmektedir. Bu çerçevede eko sinema araştırmacısı Monani'nin New York'da düzenlenen *Finger Lakes Environmental Film Festival'e* (FLEFF) 2009'da öğrencileriyle birlikte katılma deneyiminden aktardıkları iyi bir örnektir. Monani festivale katılan öğrencilerin festival sayesinde ilgili konularda farkındalık kazandığını, festivale kadar gündemlerinde olmayan bu meseleler üzerine ileri araştırmalara yöneldiklerini paylaşmıştır (Monani, 2013, s. 273). Yukarıdaki madde içeriğine benzer biçimde bazı festivallerin “Çevre İçin 1 Dakika” şeklinde başlıklarla film yapımında çevreye odaklanılmasını teşvik ettiği görülmüştür. Bu tür etkinliklerin de film yapımı sürecindeki profesyonellere ve amatörler bir bilinç kazandırdığı düşünülmektedir. Özellikle filmlerin ve paralel programların ekoeleştirel izleme kültürüne katkı sağladığı ve bu kültürün de yakın ve uzak gelecekte film araştırmalarına doğrudan/dolaylı olumlu etkide bulunacağına inanılmaktadır. Gelecek için bu etkinliklerin ekolojik film araştırmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bazı festivallerin gerçekleştirilmesinde ise “sürdürülebilirlik ilkeleri” dikkate alınmıştır. Sinema festivalleri araştırmaları açısından bu organizasyonlar incelenmeye değer örneklerdir. Çünkü film yapım sonrası aşamasındaki ekolojik süreçler ekolojik sinema araştırmalarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Ekoloji temalı film festivalleri; ekolojistleri, doğal yaşam savunucularını ve ilgili alandaki uzmanlar ile film yapımında görev alan alan farklı uzmanları ve sinema araştırmacılarını yan yana getirmektedir. Bu karşılaşmaların kısa ya da uzun gelecekte ulusal film araştırmaları için yeni düşünsel pencereler açacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Kamera Arkası Editör. (1997). 15.03. 2022 tarihinde http://www.kameraarkasi.org/festivaller/tursak_uluslararasıcevre_01.html adresinden alındı.
- Kamera Arkası Editör. (1999). 15.03. 2022 tarihinde http://www.kameraarkasi.org/festivaller/tursak_uluslararasıcevre_03.html adresinden alındı.
- Kıyıda Kıyıya Türkiye Yunanistan Filmleri*. (2021). 18.03. 2022 tarihinde <https://www.kiyidankiyya.com/hakk%C4%B1nda> adresinden alındı.
- Bergama Çevre Filmleri Festivali*. (2019). 15.03. 2022 tarihinde <https://bergamacevreff.org/> adresinden alındı.
- Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali*. (tarih yok). 12.03. 2022 tarihinde <https://www.bifed.org/> adresinden alındı.
- BIFED 2021*. (2021). 12.03.22 tarihinde <https://www.bifed.org/bifed-2021/rapor/> adresinden alındı.
- BIFED blog*. (tarih yok). 12.03. 2022 tarihinde <https://www.bifed.org/blog/> adresinden alındı.
- Çavuşoğlu, V. (tarih yok). 17.03. 2022 tarihinde www.cevrefilm.org adresinden alındı.
- Çevre filmleri İstanbul'a taşındı*. (2001). 12.03. 2022 tarihinde [evrensel.net: https://www.evrensel.net/haber/124750/cevre-filmleri-istanbul-a-tasindi](https://www.evrensel.net/haber/124750/cevre-filmleri-istanbul-a-tasindi) adresinden alındı.
- Dağ Filmleri Festivali*. (2022). 20. 03. 2022 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Da%C4%9F_Filmleri_Festivali adresinden alındı.
- Dağ Filmleri Festivali Sinemacıları Çağırıyor*. (2013). 22. 03. 2022 tarihinde <https://filmloverss.com/dag-filmleri-festivali-sinemacilari-cagiriyor/> adresinden alındı.
- Dağ Filmleri Festivali yarın başlıyor*. (2012). 20.03. 2022 tarihinde <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/dag-filmleri-festivali-yarin-basliyor-325046> adresinden alındı.
- Denli, Z. D. (2019). *ÇİTTA’dan Ekolojik Filmler Festivali....* 17.03.2022 tarihinde Sivil Sayfalar: <https://www.sivilsayfalar.org/2019/05/28/cittadan-ekolojik-filmler-festivali/> adresinden alındı.
- Ekofilm*. (tarih yok). 20. 03. 2022 tarihinde <https://www.ekofilm.cz/en/statute-submissions/> adresinden alındı.
- Ekofilm* (2021). 20. 03. 2022 tarihinde <https://www.ekofilm.cz/galerie/> adresinden alındı.
- Elkatmış, E. (2014). *Film Festivalleri ve Türkiye’de Sinemanın Geleceği*. İstanbul: Uluslararası Boğaziçi Sinema Derneği.

- Film Yapımcıları Meslek Birliği*. (Tarih Yok). 15.02. 2022 tarihinde <https://www.fiyab.org.tr/yurt-ici-festivaller.aspx> adresinden alındı.
- Johnston, R. (2007). *Pioneering environmental film festival celebrates its 33rd year*. 15.04. 2022 tarihinde Radio Prague International: <https://english.radio.cz/pioneering-environmental-film-festival-celebrates-its-33rd-year-8603349> adresinden alındı.
- Let's Introduce Festival Sections*. (2021). 09. 03. 2022 tarihinde <https://www.ekofilm.cz/en/news/2017/ekofilm-2021/sekce/> adresinden alındı.
- Macdonald, S. (2013). The Ecocinema Experience. S. Rust, S. Monani, & S. Cubitt içinde, *Ecocinema Theory and Practice* (s. 17-43). New York, Oxon: Routledge.
- Monani, S. (2013). Environmental Film Festivals: Beginning Explorations at the Intersections of Film Festival. *The Cupola, Environmental Studies Faculty Publications* , 253-278.
- Özyurt, O. (2014). *Film Festivalleri ve Türkiye’de Sinemanın Geleceği*, Elkatmış, E (Der.). İstanbul:Kültür Yayınları
- Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali . (2015). *Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali Sosyal Etki Raporu*. 10.03.2022 tarihinde <https://www.surdurulebilir-yasamfilmfestivali.org/wp-content/uploads/2019/01/SYFF2015-Sosyal-Etki-Degerlendirme.pdf> adresinden alındı.
- Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali*. (2020).10.03. 2022 tarihinde <https://surdurulebilir-yasam.net/event/syffevde> adresinden alındı.
- Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali. (2019). *Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali Sosyal Etki Raporu*. 12.03. 2022 tarihinde <http://www.surdurulebilir-yasamfilmfestivali.org/wp-content/uploads/2020/02/SYFF2019-SOSYAL-ETKI-RAPORU.pdf> adresinden alındı.
- T.C. *Efeler Belediyesi*. (2021). 12. 03. 2022 tarihinde <https://www.efeler.bel.tr/guncel/haberler/efeler-in-filmleri-uluslararası-basarilarina-devam-ediyor> adresinden alındı.
- The Ekofilm Festival Katalog*. (2021). 09. 03. 2022 tarihinde <https://www.ekofilm.cz/data/files/47TH-EKOFILM-Catalogue.pdf> adresinden alındı.
- Uğurlu, E. G. & Aşkan, H. (2018). Türkiye’deki Uluslararası Film Festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Araştırması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 81-98.
- Vermont International Film Festival A Brief History*. (tarih yok). 10. 03.2022 tarihinde <https://vtiff.org/about/a-brief-history/> adresinden alındı.
- 19.Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali Basın Duyurusu. (2022). 08.03.2022 tarihinde <http://www.cevrefilm.org/tr/fest/duyuru> adresinden alındı.

NETFLIX “ORİJİNAL” TÜRK FİLMLERİ EĞLENCEDE NE VADEDİYOR?

WHAT DO NETFLIX “ORIGINAL” TURKISH MOVIES PROMISE IN
ENTERTAINMENT?

*Öğr. Gör. Dr. Pınar Karhan**

Öz

Bu çalışmada dijital yayıncılık sektörünün lideri Netflix’in “Orijinal” etiketli Türk filmlerini büyüme ve pazarlama stratejisi dâhilinde, hedonik motivasyonu yüksek izleyici kitlesini önceleyerek ürettiği ileri sürülmektedir. Hem doktora tezi kapsamında araştırılan iki faktörlü eğlence modelinin gündeme getirilmesi hem de söz konusu yerli filmlerin hedonik (hedonic), yudemonik (eudaimonic) deneyim ayrımındaki potansiyellerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın problemini 2022 Şubat itibarıyla Netflix kataloğunda bulunan “Orijinal” etiketli Türk filmlerinin salt çoğunluğunu oluşturan ilk altı filmin iki faktörlü eğlence modeline (zevk ve takdir) verdiği cevaplar oluşturmaktadır. Örneklemelerin tür ve tema yönünden analizini içeren araştırma son dönem medya eğlencesi araştırmalarında öne çıkan, anket yönteminin sıklıkla kullanıldığı iki aşamalı eğlence modelinin içerik analizi bağlamında yorumlanması ve test edilmesi açısından önem taşımaktadır. Tanınan yönetmenlerin çektiği filmlerden dördünün; *Yarına Tek Bilet*, *9 Kere Leyla*, *Kâğıttan Hayatlar* ve *Geçen Yaz*’ın zevk almaya dayalı hedonik eğlence deneyimine; *Azizler* ile *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?* filmlerinin takdir etmeye, beğeniye dayalı yudemonik eğlence deneyimine yakın

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Rektörlük, Kurumsal İletişim Uygulama ve Araştırma Merkezi, pinarkarhan@gmail.com

olduğu tespit edilmiştir. Zevk olarak eğlenmeyi vadeden yüksek derecede hedonik bir platform olan Netflix'in eğlencede anlam arayanlara da hitap etmeye çalıştığı görülmüştür. Gün geçtikçe popülerleşip tabana yayılan Netflix, kaliteden ödün verme ile tam tersi yöndeki beklentileri karşılama baskısıyla karşı karşıyadır. Bu beklentileri karşılama biçimi Netflix'in "Orijinal" yerli film rotasını belirlemesinde önemli rol oynamaya devam edecektir.

Anahtar Sözcükler: *Netflix orijinal, Netflix Türk filmleri, İki faktörlü eğlence modeli, Hedonik, Yudemonik.*

Abstract

In this study, it is argued that Netflix, the leader of the digital broadcasting industry, produces Turkish movies labelled "Original" within the scope of its expansion and marketing strategy, by prioritizing the audience having high hedonic motivation. It is aimed both to bring forward the two-factor models of entertainment researched within the scope of the doctoral thesis and to examine the potentials of the said Turkish movies in the distinction between hedonic and eudaimonic experiences. The problem of the study consists of the answers given to the two-factor models of entertainment (pleasure and appreciation) by the first six movies, which constitute the absolute majority of the Turkish movies labelled "Original" that are available in the Netflix catalogue as of February 2022. The research, which includes the analysis of the samples in terms of genre and theme, is important in terms of interpreting and testing the two-factor models of entertainment which has come to the fore in recent media entertainment research, in which the survey method is frequently used, in the context of content analysis. As a result of the research, it has been determined that while four of the films shot by well-known directors namely; *One-Way to Tomorrow*, *Leyla Everlasting*, *Paper Lives* and *Last Summer* are close to hedonic entertainment experience based on pleasure, *Watch Stuck Apart* and *Have You Ever Seen Fireflies?* are close to the eudaimonic entertainment experience based on appreciation and admiration. It has been seen that Netflix, a highly hedonic platform that promises to have fun with pleasure, also tries to appeal to those who seek meaning in entertainment. Netflix, which spreads to all segments of the society by becoming more popular day by day, is faced with the pressure of compromising on quality

and meeting the exact opposite expectations. The way it meets these expectations will continue to play a role in determining of Netflix its "Original" Turkish movie route.

Keywords: *Netflix Original, Netflix Turkish movies, Two-factor models of entertainment, Hedonic, Eudaimonic.*

Giriş

Dünya genelinde 2010’lu yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlayan video akış servisleri “yeni televizyonculuk” iddiasıyla hareket ederek küresel pazarda yaptıkları drama ticaretiyle kendisine yer açmaktadır. Bu servislerin önde gelenlerinden Netflix, satın aldığı ve yapımcılığını üstlendiği içeriklerin yanı sıra yerelin değerleri üzerinden yerele hitap etme yöntemiyle rekabet gücünü artırma yolundadır. Türkiye’ye de hizmet veren Netflix’in “Orijinal” etiketiyle yapımcılığını üstlendiği yerli film hamlesiyle yelpazesini genişletmesi bu kapsamdadır. Ekran imkânlarının gelişip izleme deneyiminin gündelik işlerden biri hâline gelişi, popüler video akış platformu Netflix’in eğlencede ne vadettiği, hangi motivasyonu önceleyerek içerik ürettiği sorusunu akla getirmektedir. Amacı abonelerini eğlendirmek olan Netflix’in yüksek derecede hedonik motivasyon içerdiği, daha yüksek beklentileri olan izleyicilerde hayal kırıklığı oluşturabildiği bilinmektedir (Fernandez vd., 2019, s. 203-212). Bu saptamadan hareketle hedonik motivasyon ve yüksek beklentinin ne olduğu ve bağlamı açıklanmalıdır. Medya eğlencesinin son dönem araştırmaları arasında yer alan hedonik (hedonic) ve yudemonik (eudaimonic) motivasyon kapsamında ele alınan iki faktörlü eğlence modeli, medya eğlencesi deneyimini tatmin ve takdir duyguları ayırımında incelemektedir (Oliver ve Raney, 2011). Tersine okumayla, içeriğin niteliği medya eğlencesinin yönünü tayin etmede itici gücü oluşturabilmekte; filmlerin potansiyelleri, fikir ve değerleri albeni oluşturarak eğlence deneyiminin seyrini belirleyebilmektedir.

Bu çalışmanın amacı; Netflix “Orijinal” etiketli Türk filmlerini eğlence deneyimi unsurları ile ilişkilendirmek, nedenselliğini şirketin yatırım stratejisi üzerinden yorumlamaktır. *Yarına Tek Bilet, 9 Kere Leyla, Azizler, Kağıttan Hayatlar, Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?, Geçen Yaz* filmlerinin iki faktörlü eğlence mo-

deline verdiği potansiyel cevaplar çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Araştırmanın yapıldığı Şubat 2022 tarihi itibarıyla Netflix kataloğunda bulunan on yerli filmin ilk altısıyla oluşturulan örneklem; iki faktörlü eğlence modelinde sıklıkla öne çıkan tür ile tematik anlam bağlamında ele alınmakta, karakter temsilleriyle de desteklenmektedir.

Netflix'in “Orijinal” Stratejisi

İnternet ve ekran teknolojisinin gelişim göstermesi televizyonculuk sisteminin yayıncılık, dağıtım, yapım ve izleme pratikleri gibi önde gelen unsurlarını değişikliğe uğratmıştır. Lotz'un ifadeleriyle televizyon; 1950'den beri yerleşik olan program satın alma, finansal destek sağlama, reklamlarla desteklenme gibi geleneksel normlarından koparak kendi endüstriyel uygulamalarını dijital çağa uygun olarak yeniden icat etmiştir. Bu geçiş dönemi üreticiler ve tüketiciler, yayın şebekeleri ve reklamcılar, teknoloji şirketleri ve içerik yaratıcıları arasında büyük bir istikrarsızlık yaratarak televizyonun geleneksel endüstri öğretilerinden sapma yönünde olağandışı bir fırsat yaratmıştır. İzleme alışkanlıkları ve beklentilerini genişleten yeni ve yöndeşen teknolojinin tetiklediği rekabet ortamıyla karşı karşıya kalan endüstri, bu yeni teknolojinin sağladığı fırsatları keşfetmeye istekli izleyici kitlesini karşısında bulmuştur (Lotz, 2007, s. 4).

Böyle bir ortamda yapılanarak 1997 yılında sektöre giren ABD şirketi Netflix, dünya genelinde 222 milyon aboneye^{*} ulaşarak (diken.com.tr) 190'dan fazla ülkeye yayın yapan (help.netflix.com) popüler bir küresel yayın şirketi hâline gelmiştir. Kendi pazarının dışındaki başarısı farklı zevklere, tercihlere ve beklentilere bağlı olan Netflix, standartlaştırılmış bir küresel hizmet değil tek bir platformda birbirine bağlı ulusal hizmetlerden oluşan bir koleksiyondur (Lobato'dan aktaran Afilipoaie vd., 2021, s. 308). Binlerce dizi ve filmi arşiv sisteminde bulundurmasının yanı sıra orijinal[†] yapımlarıyla karakterini ortaya koyan Netflix, büyüme, yoğunluk ve algoritma tabanlı üretime dayanan üç stratejili bir yatırım

* Bir aboneliğin çok kişinin yapacağı izlemelere ve şifre paylaşımına açık oluşu göz önünde bulundurulduğunda kullanıcı sayısı gerçekte daha fazla olacaktır.

† Netflix 2021 yılı içinde orijinal yapımlarına ve diğer içeriklerine toplamda 17 milyar doları aşkın bir harcama yapacağını açıkladı (t24.com.tr).

modeli yürütmektedir. Büyüme sürekli yeni içerik gereksinimi, yoğunluk buna bağlı artışı, algoritma tabanlı üretim de kullanıcı tercihlerinin dikkate alınarak yapılan yatırımı ifade etmektedir (Sadeh ve Shattuc’tan aktaran Afilipoaie vd., 2021, s. 308). Sürekli yeni içeriğin tedarikinde, popülerite kazanmış hazır içerikleri alıp yayınlamanın ötesinde kendisinin ürettirdiği “Orijinal” içerik tasarımları Netflix’in önde gelen büyüme ve pazarlama stratejisi olarak öne çıkmaktadır.

Şemsiye terim olarak kullanılan Netflix “Orijinal” satın almadan üretime, belli bir bölge için üretilen küresel sürümlere uzanan pek çok farklı durumu kapsamakta; komedi, drama, gerilim, romantik (aşk), aksiyon, korku, bilimkurgu, animasyon, biyografi, macera, savaş, western ve aile olarak sıralanan bilindik tür kalıplarını işlemektedir (Roig vd., 2021, s. 126). Bilindiği üzere garanti görülen her türlü tema, yaklaşım ve yapımlarını kullanarak çoğunluğun zevkine hitap etme yöntemi televizyon ve sinema yapımcılarının öncelikli yönelimlerindendir. Bu yaklaşımdan hareketle “Orijinal” adı altındaki pazarlama stratejisinin Netflix’i kâra götüren, onun karakterini oluşturan, prestij sağlayıcı önemli girişimlerden biri olduğu söylenebilir. Yapım şirketinden alınıp lisanslananlar, sezon başarısının ardından ilk üreticilerden alınıp devam edilenler, ortağı olunan yapımlar ve yerel bağımsız olarak görevlendirilip yapımlarının sadece Netflix’e yönelik üretimleri orijinal stratejisinin dört ayağını oluşturmaktadır (Afilipoaie vd., 2021, s. 311).

Bu strateji kapsamında 2016 yılında 130 ülkeyle gerçekleştirilen genişleme operasyonu dâhilinde Türkiye pazarına da giren Netflix internet sağlayıcılarla özel bir anlaşma yapmadan, yerel içerik bakımından zayıf ve çok sınırlı bir katalogla işe başlamış, korsan yollardan dizi ve film izleyen kozmopolit seçkinlerden oluşan niş bir abone kitlesini hedef almıştır (Vitrinel ve Ildir, 2021, s. 1). Türkiye pazarında bulunduğu beş sene içerisinde önemli genişleme kaydettiği bilinen Netflix, 2022 itibarıyla 3,5 milyon abone sayısına ulaşmış, 2021’de İstanbul’a ofis açarak orijinal içeriklerini günden güne artırma yoluna gitmiştir. Vitrinel ve Ildir’ın (2021, s. 6-8) Netflix’in yerel izleyicinin Türk yapımlarına olan ilgisi ve yoğun tüketiminden hareketle Türk gişesini taklit ettiği; kaliteli yerli ve yabancı dramaları izleme talebi olan küresel izleyici kitlesini hedef aldığı; yıllar geçip popüleritesi ve yerel pazardaki rakipleri arttıkça “niş” statüsünü kaybetme tehli-

kesiyle karşı karşıya kalıp kaliteden ödün vermeye başladıkları yönündeki tespitleri Netflix'in varoluşsal gayesini açığa çıkarması açısından önemlidir. Türkiye'de yaşayan kullanıcılar üzerine yapılan bir araştırmada da izleyicilerin Netflix Türkiye orijinallerini sıklıkla kalıplaşmış ve sıkıcı buldukları; Netflix'i risksiz yatırım yapmakla, yerelin klişe tasvirlerini kullanmakla, ülkeyi mistik bir cazibe merkezi olarak sunmakla eleştirdikleri; sansürün ötesine geçerek bağımsızlık talebi önerisinde bulundukları ortaya konmuştur (İldir ve Rappas, 2021, s. 13-14). Bu yönündeki eleştiri ve talepler, medya eğlencesinin son dönem araştırmaları arasında yer alan ve eğlenceye ümit verici olarak görülen yudemonik deneyim arayanların varlığını açığa çıkarması açısından dikkat çekicidir.

Eğlence Arayışında Zevk ve Anlam Unsurları

İki faktörlü eğlence modeli; medya eğlencesi araştırmaları deyince sıklıkla akla gelen psikolojik çalışmalara dayanan kullanımlar ve doyumlar yaklaşımını aşarak Vorderer ve Reinecke'nin (2015, s. 447) ifadesiyle eğlence araştırmalarında yeni bir paradigma değişikliğine yol açmıştır. Oliver ve Raney'in (2011) kavramsallaştırıp resmîleştirdiği bu yaklaşım eğlenceyi teorik olarak haz arama motivasyonu ile açıklama sarmalından çıkarıp gerçeği arama motivasyonu ile, "anlam" ile genişletmekte; izleme deneyimine ek bir motivasyon ekleyerek mevcut eğlence araştırmalarına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bir başka deyişle bu ikili model, medyanın yaşamın amacını düşünmek için bir araç olarak da kullanılabileceği fikrine dayanarak medya eğlencesi sürecini hedonic (hedonik) ve eudaimonic (yudemonik) deneyim ayrımında ele almaktadır. Oliver ve Raney (2011) hedonik ilgilerin büyük ölçüde zevk ve pozitif değerle karakterize edilirken yudemonik ilgilerin daha fazla iç gözlem ve iç görü arayışına dayandığını, yaşamın derinliklerini düşünmeye teşvik eden karışık duyguları karşıladığını, hayatın anlamına ilişkin sorulara ve erdeme odaklandığını ifade eder.

Hedonik motivasyonların oyalayıcı, neşelendirici, rahatlatıcı duygulanım ve uyarımıyla olumluya, pozitif, hoş deneyime referans verdiği (Zilmann, 1988, Oliver ve Raney, 2011, Vorderer, vd., 2004) yudemonik motivasyonların ise manalı ve ciddi olduğu, manevi değerlere dayandığı, insanın varoluşuna ilişkin daha derin kavrayışlar sunduğu yönünde (Oliver ve Raney 2011, Oliver ve Hartmann, 2010)

genel bir kanı bulunmaktadır. Bu kavrayışlar medya eğlencesinin “haz alma ve takdir etme” (Oliver ve Hartmann, 2010, s. 130, Oliver ve Bartch, 2010, s. 57) ayırımında deneyimlendiği yönünde bir bakış açısı sunarak yeni araştırmalara kapı açmıştır. Duyguların tatmin edilmesine dayanan eğlencenin gülmekten korkmaya, sakinlikten acı çekmeye uzanan geniş bir duygu yelpazesine yayılması (Moss, 2009, s. 2) medya eğlencesinin duygularla olan yakın ilişkisini gözler önüne serer. Medya eğlencesi deyince sahne, şarkı, komedi ve varyetelerden oluşan çok ağır olmayan, dikkat gerektirmeyen, meşgul etme amaçlı, şiddet içermeyen, olumlu duygulara referans veren hafif eğlence seçeneklerinin akla gelmesi (Moss, 2009, s. 3) hedonik deneyimin medya eğlencesindeki yerini gösterir. Eğlence psikolojisiindeki mevcut araştırmalar sevinç, üzüntü, korku gibi birincil duygulara; komedi, romantizm, gerilim (Oliver ve Bartch, 2010, s. 58), aksiyon maceraları (Oliver ve Raney, 2011, s. 992) gibi türlerle yanıt verildiğini kabul etmektedir. Medya eğlencesinin yudemonik motivasyonu destekleyen türleri ise sıklıkla ciddi eğlenceyle ilişkilendirilen kurmaca olmayan, belgeselleri, dramatik kurgusal tasvirleri, dramaları, bilim kurguları (Oliver ve Raney, 2011, s. 991) politik filmleri, savaş ve tarih filmlerini (Kim, 2020, s. 3) bir başka deyişle basit olmayan eğlenceyi, hızlı tüketim için tasarlanmayan içerikleri kapsamaktadır. Yaşam değerleriyle ilgili konulara odaklanan anlamlı filmlerin olumlu ve umutlu yönü olduğu kadar trajik ve kasvetli yönü de bulunmaktadır ve karma duygusal tepkileri içermektedir; hüznü ve mutluluğu bir arada barındırarak (Oliver ve Hartmann, 2010, s. 142) karmaşık eğlence deneyimi oluşturabilmektedir.

Yöntem

Bu araştırma Türk yapımlarının dünyaya izletilmesine olanak sağlayan Netflix’in 2022 Şubat ayı itibarıyla “Orijinal” etiketiyle yayınladığı on Türk filminin salt çoğunluğunun (yarısından bir fazlası) genel incelemesiyle gerçekleştirilmiştir. Söz konusu filmler yayınlanma tarihlerine göre *Yarına Tek Bilet* (2020), *9 Kere Leyla* (2020), *Azizler* (2021), *Kağıttan Hayatlar* (2021), *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?* (2021), *Geçen Yaz* (2021) olarak sıralanmaktadır. İnceleme iki faktörlü eğlence modelinde sıklıkla öne çıkan tür ve tematik anlam üzerine yapılan kategorilendirme çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Belirli anlatı kalıpları üzerin-

den anlam üreten tür, filmin düşünce, duygusunu barındıran tema ve karakter temsilleri anlam üretiminin çerçevesini çizerek çalışmanın problemini aydınlatmaktadır.

Netflix'teki İlk On Türk Filminin Genel İncelemesi

Netflix'in ilk orijinal Türk filmi olma özelliği taşıyan 2020 (Haziran) yapımı uyarlama film **Yarına Tek Bilet** “dramalar”, “romantik filmler”, “duygulu”, “duygusal”, “romantik” olarak tanıtılmaktadır. Ozan Açıktan imzalı iki oyunculu film, Ankara'dan İzmir'e aynı vagonda yolculuk eden genç bir kadın ile genç bir erkeğin tanışıp sevgili olmalarını anlatmaktadır. Saatler süren yolculuk sırasında eski sevgililerinin kendilerini aldatarak birbirleriyle evlenmek üzere olduklarını anlayan gençlerin geçmişlerine veda etmeleri çerçevesinde kurulan filmin hikâyesi büyük tesadüfler, ihanetler, yalanlar, yanlışlar, üzüntüler, kopuşlar, zevkler ile gelişmektedir. Minimalist tarzda çekilip Ankara-İzmir tren yolu hattının kırsal manzara görüntüleri ile zenginleştirilen filmin teması yani anlamca ana yönelimi; geçmişe takılıp kalmamak, aşk acısını atlatmayı öğrenebilmek, fırsatlara açık olmakla ilgilidir; bir başka deyişle başlangıcı ve bitişiyile aşktır. Çok bilindik klişe bir olay olan “aldatma”nın işlenmesi, bu olayın derinlikli farklı bir bakış açısıyla ele alınmaması filmin hedonik eğlenceyle ilişkilendirilmesine yol açmaktadır. Gençlerin hem “aşk”ı algılayış biçimleri (hayatın merkezine koyarak herşeyden vazgeçebilme) ve öfkeleri (düğün basarak hesap sorma niyeti) hem de aşka bağlanan (birbirini bulmaya) mutlu son, hedonik izleyicinin beklentisini onaylar niteliktedir. Derinliği olmayan zayıf karakterlerin yüzeysel, küfürlü ve sokak ağzı diyalogları (boş yapmak, arkadaşını satmak, yükselmek, haplanıp partilemek, dank etmek, basıp unutmak vs.) ile azarlamaya ve niyet okumaya hazır hâlleri de söz konusu yaklaşıma uygundur.

Netflix'in ikinci “Orijinal” Türk filmi olan, Ezel Akay'ın çekmiş olduğu **9 Kere Leyla** COVID-19 pandemisi dolayısıyla sinema salonlarında gösterilemeyip Netflix üzerinden yayınlanmıştır. Netflix, 2020 (Aralık) yapımı filmi “komediler”, “ezber bozan” olarak etiketlemektedir. Hayatına başkasını aldığı için eşinden boşanmak isteyen çok zengin bir adamın eşine yönelik cinayet teşebbüslerini anlatan film, rastlantısal komik olayları ve feminizm ile bağlantısı kurulan Lilith

mitine tutunma çabasıyla öne çıkmaktadır. Cinsiyet rolleri ile algı ve beklentileri basmakalıp bir bakış açısı ile işleyen filmin teması için aldatma, derin arzular, cinsler arası beklentiler-roller yorumunda bulunulabilir. Kadın ve erkeğin varoluşsal hâlleri üzerine çokça mesaj içeren filmin yüzeysel anlatımı; Nergis ve Leyla temsilleri üzerinden Lilith mitinin sorunlu temsilleri, karikatürize karakterler, basit tesadüfler, temadan kopuk motifler, çok zengin ve eşinden sıkılan bir adamın kaçamakları, aldatılmayı ya da istenmemeyi gurur meselesi yapmayan bir kadının evliliğini kurtarma çabaları, kendisi için hemcinsinin öldürülmesine göz yumabilen bencil ve çok para peşinde genç güzel bir kadının manipülasyonlarıyla hedonik eğlence motivasyonu olan izleyiciye yakın durmaktadır. Öte yandan Adem’in kendisi ile çatıştığı sahnelerin, diyaloglara yansıyan eleştirel söylemlerin yudemonik eğlence deneyimine kapı araladığı ancak bunların filmle bütüncül bir uyum içerisinde olmadığı da belirtilmelidir.

Yağmur Taylan ve Durul Taylan imzalı 2021 yapımı (Ocak) **Azizler** Netflix “Orijinal” etiketiyle yayınlanan yerli yapımların bir diğeridir. Film “komediler”, “dramalar”, “absürt”, “sıra dışı” olarak tanıtılmaktadır. Temayı bir çelişki; yalnızlık ile ilişkilere sınır koyamama ikilemi oluşturmaktadır. Yalnızlığı çeşitli yaşam biçimleri üzerinden işleyen film; çevresindekilere karşı sınır çizmekte, hayır demekte zorlanan Aziz karakterinin kısır döngüsünü anlatmaktadır. Film; bunalı ve sıkıntı oluşturan yaşam biçimiyle başa çıkmadaki beceriksizliğin, hedefsizliğin, takılıp kalmanın bu kısır döngüyü nasıl yeniden ürettiğini yalnız olduğu hâlde yalnızlığa ihtiyaç duyan bir karakterin trajikomik hikâyesi üzerinden işlemektedir. İstanbul’da aynı reklam şirketinde çalışan erkek temsilleriyle yalnızlık biçimlerinin ele alındığı film bu durumla başa çıkmanın çeşitli yöntemlerini göstermektedir. Ana karakter Aziz tepkisizliğiyle, yaşlı ve unutkan Erbil ölmüş eşinin hayaliyle yaşayarak, Alp kendisini olduğundan farklı ve fazla göstererek Cevdet kaba hâlleriyle dikkat çekerek kendilerine has savunma mekanizmaları geliştirmişlerdir. Tüm bu temsiller filmin adında belirtildiği üzere birer Aziz’dir ve metropol insanının yaşam ve algılama biçimini göstererek empati kurdurucu özellik taşımaktadır. Film tasmaya benzeyen kolyenin hesabının sorulması, ölmüş eşe takılıp kalma gibi başlıkları bilinçaltı ve kaygıyla ilişkilendirmesi, toplumsal erkeklik rollerini göstermesi, İbn-i Haldun alıntıları ile düşünmeye sevk edicidir. Bunların yanı sıra Aziz’in yeğeni Caner’in “denyo”luğunun popüler kültüre maruz kalmakla açıklanması, Aziz’in ev içi hâllerinin yakın arkadaşı Alp

tarafından sosyal medya ortamında servis edilerek kazancın her türlü değerini üstünde olduğunun gösterilmesi gibi çeşitli sahnelerle sahteliğin içselleştirilişi günümüz yaşantısının eleştirel gözle değerlendirilmesine pencere açmaktadır. Bu yönleriyle *Azizler* filminin yudemonik motivasyon arayan izleyicinin beklentisini karşılama potansiyeli taşıdığı söylenebilmektedir.

Netflix'in "Orijinal" yapımları arasında yer alan 2021 yapımı (Mart) ***Kâğıt-tan Hayatlar*** "duygulu", "duygusal", "dramalar" kelimeleriyle etiketlenen filmler arasındadır. Can Ulkay'ın çektiği film, kâğıt toplayarak geçinen böbrek hastası Mehmet'in hayali bir çocuk karakter üzerinden kendi geçmişiyi yüzleşmesini anlatmaktadır. Acı temalı film, kâğıt toplayıcılığının sosyolojik unsurlarını dışlayıp kişiselleştirmesiyle, Açar'ın (Haber Türk, 2021) ifade ettiği gibi "annelerin çocuklarını terk etmemeleri" teması ile öne çıkmaktadır. Film "Yaramazlık yaparsan seni çöpe atarım." diyen cahil anne tehdidini canlandırır gibidir. Sokak işçisi Mehmet'in kâğıt çuvalında bulduğu bir çocuğa (Ali) bağlanıp trajik biçimde hayatını kaybedişini anlatan film, sonuna kadar gizlediği şizofreni gerçeği ile (sürpriz son) hedonik eğlence deneyimini karşılamaktadır. İlginin filmin sonuna kadar canlı tutulması amacıyla olayların gizemli hâle getirilip izlenenlerin hiç aklı gelmeyen bir nedene bağlanması, sonuç odaklı yaklaşımı örneklemektedir. Mehmet'in ve diğer kâğıt toplayıcılarının içinde bulundukları dünyanın gerçekçi bir şekilde anlatılmaması, karikatürize karakterlerin yaşayış ve yaklaşımlarının gerçeklikten kopukluğu, şaşırtarak etkileme, acıma ve üzülmeye hislerinin sürekli uyarılması, aşırı dramatize etme üzerine kurulu filmin derinlikli anlamlara hizmet etme amacı taşımadığı ortadadır. Açar'ın (Haber Türk, 2021) belirttiği üzere dönüştürücü güçleri bulunmayan karakterler değişim ya da iç aydınlanma yaşamamakta, ahlaki ders çıkarmamakta dolayısıyla seyircinin duygu ve düşünce dünyasına da bir katkıda bulunmamaktadırlar. Bu yaklaşımdan hareketle karakter ve mahallelerin bir dekor olarak kullanıldığı film, İstanbul sokaklarını göstermek için çekilmiş olduğu izlenimi oluşturmaktadır. Estetize edilmiş İstanbul görüntüleri senaryoyu anlatmaktan ziyade egzotik bir masal anlatır, İstanbul'un turistik tanıtımını yapar gibi durmaktadır.

Araştırma kapsamına alınan bir diğer film olan Netflix'in "Orijinal" yapımları arasındaki ***Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?*** 2021'de (Nisan) gösterime girmiştir. Yılmaz Erdoğan'ın tiyatro oyunu olan eserin sinema uyarlaması Andaç

Haznedaroğlu tarafından filmleştirilmiştir. “Komediler”, Dramalar”, “Sıra Dışı”, “Duygusal” olarak etiketlenen film; toplum yaşamına ayak uydurmakta güçlük çeken, kalıplaşmış düşünüş biçimlerine karşı çıkan, zekâsı ve espri yeteneğiyle önde bir kadının (Gülseren) hikâyesini Türkiye’nin dönemleri üzerinden anlatmaktadır. Akıl ile dogmatizm çatışması, ayrışma, yalnızlık temalarındanki film; baba kız sevgisi, mahalle kültürü, toplumsal mücadelenin algılanış biçimleri, siyasi çatışmalar, Türkiye’de kadın olmanın zorluğu, değişen yaşam koşullarına ayak uyduramama gibi çeşitli konu başlıklarını işlerken Cumhuriyet tarihinin köşe başı olaylarını da gündeme getirmektedir. Komedi ile dramın iç içe geçtiği filmde ateş böceği metaforu çeşitli anlamlara açılmaktadır. Kemikleşmiş zihniyetten kaçış, rahatlama, naiflik, saflık, hayal gücü, hayal dünyası, sıra dışılık, farklılık, farkındalık gibi temsillerin filme derinlik kattığı, izleyiciye empati kurmada motivasyon sağladığı yorumunda bulunulabilir. Anlayışsız, şikâyetçi, sıradan, cahil anne hep daha fazlasını istemesi, özenmesi, popülist değerleri yüceltmesi ve uyumculuğuyla hedonik yapıdadır. Zeki ve yetenekli Gülseren ise sorgulama ve anlamlandırma kapasitesi, hayatla başa çıkmadaki anlam arayışı, espri kabiliyeti ve yorumlaması, en çetrefilli olayların içinden sıyrılabilme, olayları ters yüz etme kıvraklığı ve gizliden gizliye gerçekleştirdiği okuma ve araştırmalarıyla yudemonik bir karakteri temsil etmektedir. Dolayısıyla bu iki karakterin bitmek bilmeyen çatışması ev içinde yaşanan duygusal şiddetin anlaşılmasına olanak sağlarken çatışmanın kaynağına ilişkin de bir öngörü oluşturabilmektedir. Muhafazakâr dayının (Kürşat) hikâyeyi sulandıran karikatür temsilinin dışında diğer karakterlerin yaşayışları üzerine kurulan soru işaretlerinin de eğlencede yudemonik motivasyon arayan izleyicilere hitap etme potansiyeli taşıdığı yorumunda bulunulabilir.

Netflix “Orijinal”ın yerli yapımı **Geçen Yaz**, 2021’de (Temmuz) gösterime giren Ozan Açıktan’ın Netflix için çektiği bir diğer filmidir. “Dramalar”, “Romantik Filmler”, “Samimi”, “Duygusal” olarak etiketlenen film, ablasının arkadaşına âşık olan bir ergenin (Deniz’in) gözünden 1990’lı yılların Bodrum’unda geçirilen bir yaz tatilini anlatmaktadır. Kendilerine dönük, keyif peşinde bir grup gencin birbirleriyle gerçekleştirdikleri yaşam deneyimleri üzerine kurulu hikâye, yaz aylarını disko ve yazlık kültürüyle geçiren bir grup üst sınıfın yaşayışını işlemek-

tedir. Gençlik aşkı, tatil, ilk aşk temalı filmin çatışmasını Deniz ile Aslı'nın arasında bir ilişkinin başlayıp başlamayacağı oluşturmaktadır. Akıllarında sevgili bulmaktan, daha fazla zevk almaktan başka bir şey olmadığı anlaşılan karakterlerin yaşamı algılayış biçimleri hedonik karakter yapısıyla eşleşmektedir. Örneğin Deniz'in işsizliğin olması gerekçesiyle üniversite okumayı düşünmemesi, okumayı sadece karşılığında para alınacak bir yükümlülük olarak görmesi; tatil boyunca gençlerin kendilerini geliştirme adına hiçbir aktivitede bulunmamaları hedonizmin sadece tüketim ile olan ilişkisini gençler üzerinden gözler önüne sermektedir. Derinliği olmayan karakterlerin yanı sıra kaçamaklar, aldatmalar, dedikodular, grup içinde küçük düşürme ya da onay alma, gelişi güzel davranıp davranışlarının sorumluluğunu almama ile basit esprilerin işlendiği film, küfür-lü, sokak ağzı ve üstlenici diyalogları ile farklı bir perspektif oluşturma amacından oldukça uzakta durmaktadır. Genç bedenler ve bolca alkol tüketiminin yanı sıra Bodrum'un eşsiz manzarası, bakir koyları ve plajlarının sergilendiği, mutlu sonla biten film takdir etmeye değil zevk almaya yakındır.

Sonuç

Medya eğlencesi çalışmalarının son döneminde öne çıkan iki faktörlü eğlence modeli ekseninde gerçekleştirilen bu araştırma, izleyici deneyimlerini anket yöntemiyle araştırmak yerine izleyici deneyimi alanlarının niteliklerini araştırmayı amaçlamıştır. Netflix'in 2020'den günümüze yerli yapım olarak "Orijinal" etiketiyle sunduğu ilk altı film hedonik ve yudemonik motivasyon potansiyelleri üzerinden mercek altına alınmıştır. Salt çoğunluğa göre belirlenen inceleme, iki faktörlü eğlence modelinde sıklıkla dile getirilen tür ve tema ayrımında yapılmıştır. Araştırmaya göre Netflix'in "Orijinal" etiketiyle sunduğu *Yarına Tek Bilet* romantik dram, *9 Kere Leyla* komedi, müzikal, karma, *Kağıttan Hayatlar* dram, *Geçen Yaz* romantik dram türleri ile hedonik motivasyonu; *Azizler* kara mizah, absürt komediye yaklaşan tarzı, *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?* komedi drama ve karakter komedisi alt türüyle yudemonik motivasyonu karşılamaya yakındır.

Filmler tematik anlamda da bu ayrımılamayı doğrulamaktadır. *Yarına Tek Bilet*'in teması aşk acısını atlatmak, yeniden âşık olmak; *9 Kere Leyla*'nın teması aldatma, cinsler arası beklenti-roller, *Kağıttan Hayatlar*'ın teması kötü talih ve acı

çekmek; *Geçen Yaz*’ın teması âşık olmak, zevkli bir tatil geçirmekle ilgilidir. Dört filmin teması da zevkin ve tüketimin çeşitli yönlerine açılan yönleriyle eğlencede pozitif, rahatlatıcı duygusal uyarımlar arayan izleyicinin beklentilerini karşılar niteliktedir. Bu savı ağır dram içeren *Kağıttan Hayatlar*’ın zevkin bir çeşidine hitap etmesi de, *9 Kere Leyla*’nın anlam üreten unsurlarının tematik yapısıyla uyuşmaması da desteklemektedir. Tematik yapıya uygun karakter temsillerinin de haz verici eğlence deneyimini güçlendirdiği görülmüştür. *Azizler ise* yalnızlık ile ilişkilere sınır koyamama ikilimi temasını işlemesi, yalnızlığı çeşitli yaşam biçimleri üzerinden işleyip başa çıkma yöntemlerini anlatmasıyla; *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?* akıl ile dogmatizm çatışması temasını işleyip toplum içinde anlaşılamanın sıkıntısını ironi yaparak, otorite figürlere baş kaldırarak göstermesiyle yudemonik eğlence deneyimine yakın durmaktadır. Bu iki filmin karakterleri empati kurdurmaya olanak sağlamaları, hayatın anlamının düşünülmesine pencere açmaları, yaşamın değeri üzerine fikir, yorum, iç görü oluşturmaları, düşünce ve duygu üretimine katkı sağlama potansiyelleri ile yudemonik yapıya yakın durmakta; kaçma değil anlamaya çalışma, soyutlama kapasitesini geliştirme motivasyonu ile eğlenmek isteyen izleyici kitlesine hitap etmektedir.

İstanbul’a açtığı lisanslama ofisiyle, film özelinde Türkiye pazarına 2020 yılında *Yarına Tek Bilet* ile giren Netflix, COVID-19 pandemisi dolayısıyla gösterime giremeyen sinema filmlerinin gösterim haklarını almasının (*9 Kere Leyla*, *Azizler*) yanı sıra *Yarına Tek Bilet*, *Kağıttan Hayatlar*, *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?*, *Geçen Yaz* filmleri ile kendi üretimlerine devam etmiştir. Netflix’in büyüme, yoğunluk ve algoritma tabanlı üretim stratejisinin bir getirisi olan “Orijinal” içerik üretimi yönteminin Türkiye pazarına da uyarlandığı görülmüştür. İzleyici tüketim ve beklentilerine dayanan algoritmik sistemin verilerince bilindik tür kalıplarının işlenmesi, izlenmesi garanti görülen içeriklere bütçe ayrılması ticari yaklaşımının bir getirisi. 2020 yılında Türk filmlerine yatırım yapmaya başlayan, yüksek derecede hedonik motivasyon içeren bir video akış servisi olarak tanımlanan Netflix; internet ve akış servisi aboneliğini karşılayabilecek, akıllı ekranlara sahip, büyükşehirlerde yaşayan gelir seviyesi orta ve üzeri izleyici kitlesine hitap etmektedir. Bunu yaparken yerli izleyicilerin film tercihlerini göz önünde bulundurmaktadır. Vitrinel ve Ildir’in (2021, s. 6-8) Netflix’in Türk gişesini taklit ettiği yönündeki saptamaları araştırma kapsamında incelenen altı film

üzerinden doğrulanabilmektedir. *9 Kere Leyla* komedi filmi olarak, *Azizler* kara mizah olarak sinema için çekilen ancak ilk gösterimlerini Netflix'te yapan filmlerdir. *Geçen Yaz*, *Yarına Tek Bilet*'in başka bir versiyonu gibidir. *Kağıttan Hayatlar* ajitasyonu seven kitleye hitap eden komedi dışı bir renk, *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?* başarılı bir tiyatro oyunu olarak yıllarca kendini kanıtlamış bir uyarlamadır. Ozan Açıktan, Ezel Akay, Yağmur-Durul Taylan kardeşler, Cem Ulkay ve Andaç Haznedaroğlu'nun gişe başarılarından hareketle bu filmler risk-siz/az riskli yatırımlardır. Öte yandan Netflix yüzlerce ülkeye gösterim yaptığı "Orijinal" filmleri ile hikâye anlatıcılığının yanı sıra ülkenin güzelliklerini gözler önüne sererek bir çekim alanı da yaratmaktadır. Tıpkı *Yarına Tek Bilet*'in Ankara İstanbul kırsalını, *Kağıttan Hayatlar*'ın İstanbul sokaklarını, *Geçen Yaz*'ın Bodrum'u ve bakir koylarını, *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?*'nün en az elli senelik süreç içerisinde değişen İstanbul'un yüzünü göstermesi gibi.

Üzerinde durulması gereken nokta, Netflix "Orijinal" filmlerinin çeşitli eğlence motivasyonlarına sahip olan izleyicilere ne sunduğu; izleyici beklentilerini ne kadar ve nasıl karşıladığıdır. Araştırmada görüldüğü üzere her ne kadar yudemonik motivasyonu karşılayacak yapımlara yer verilse de (*Azizler*, *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?*) genel eğilim izlerken kafa yormayı istemeyen hedonik izleyicinin beklentisine cevap vermektir (*Yarına Tek Bilet*, *9 Kere Leyla*, *Kağıttan Hayatlar*, *Geçen Yaz*). Hedonik eğlence içeriğinin baskınlığı; eğlencede süreç odaklı, anlam ve takdir etme arayışındaki izleyici kitlesinin kaybedilmesi; sonuç odaklı, zevk ve hoş vakit geçirme arayan izleyici kitlesinin ise kazanılması anlamına gelmektedir. Araştırmada görüldüğü üzere az sayıda da olsa eğlencede zevkin dışında farklı arayışlar içerisinde olan kitlelere ulaşan içeriklere yer verilmesi yudemonik eğlence arayan kitlenin görmezden gelinmediği ya da abone kaybının önlenmek istenmesi şeklinde yorumlanabilir. Bireylerin eğlence gereksinimleri sınırları net şekilde çizilmiş bir şekilde ikiye ayrılmamaktadır; tercih ve yönelimler zaman, mekân, yaş, anlık ihtiyaçlar gibi çeşitli unsurlara göre değişiklik gösterebilmektedir. Giderek popülerleşip geniş kitlelere yayılan, eğlencede zevk almayı vadeden Netflix, sosyal tema tercihindan ziyade bireysel temalara odaklanan yerli filmleriyle Türkiye pazarındadır ve eğlencede anlam arayanları -şimdilik- geri çevirmemektedir.

KAYNAKÇA

- Afilipoaie, A. & Iordache, C. & Raats, T. (2021). The 'Netflix Original' and what it means for the production of European television content. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* içinde. 16(3), 304-325. DOI: 10.1177/17496020211023318
- Fernández-Robin, C., McCoy, S., Yáñez, D. & Hernández-Sarpi, R. (2019, July). Netflix, Who Is Watching Now?. *International Conference on Human-Computer Interaction* içinde 202-216. Springer, Cham.
- Ildir, A. ve Rappas, C., A., I. (2021). Netflix in Turkey: Localization and audience expectations from video on demand. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* içinde. 0(0), 1-17. DOI: 10.1177/13548565211060301
- Kim, D., D., E., (2020). The Search for Pleasure and Meaning on TV, Captured In-App: Eudaimonia and Hedonism Effects on TV Consumption as Self-Reported via Mobile App. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*.
<https://doi.org/10.1080/08838151.2020.1849702>
- Lotz, A. (2007). *The Television Will Be Revolutionized*. USA: New York University Press.
- Moss, S. (2009). An Introduction to the Entertainment Industry. Moss. S (Editör), *The Entertainment Industry: An Intraduction* (s. 1-17), UK: Cambridge.
- Oliver, M, B. ve Raney, A, A. (2011). Entertainment as Pleasurable and Meaningful: Identifying Hedonic and Eudaimonic Motivations for Entertainment Consumption, *Journal of Communication* içinde. 61(5), 984-1004.
- Oliver, M. B. ve Bartsch, A. (2010). Appreciation as audience response: Exploring entertainment gratifications beyond hedonism. *Human Communication Research*, 36,53-81. doi:10.1111/j.1468-2958.2009.01368.x
- Oliver, M. B. ve Hartmann, T. (2010). Exploring the role of meaningful experiences in users' appreciation of "good movies". *Projections*, 2, 128-150.
- Roig, A. & Gavilán, C., J. & Navarro, S., J. (2021). Netflix fictional feature film originals: an analysis of release strategies. *Communication & Society* içinde. 34(2), 125-139. DOI: 10.15581/003.34.2.125-139
- Vitrinel, E. ve Ildir, A. (2021) Netflix Turkey Dossier. Global Internet TV Consortium.
<https://global-internet-tv.com/turkey/> (Erişim tarihi: 06. 02. 2022).
- Vorderer, P., Klimmt, C. ve Ritterfeld, U. (2004). Enjoyment: At the heart of media entertainment. *Communication Theory*, 14, 388-408. doi:10.1111/j.1468-2885.2004.tb00321.x
- Vorderer, P. ve Reinecke, L. (2015). From mood to meaning: The changing model of the user in entertainment research. *Communication Theory* 25(4): 447-453.

Zilmann, D. (1988). Mood management through communication choices. *American Behavioral Scientist* içinde. (31), 327-340.

<https://help.netflix.com/tr/node/14164#:~:text=Netflix%20190'dan%20fazla%20%C3%BClkede%20izlenebilmektedir> (Erişim tarihi: 05.02.2022).

<https://www.diken.com.tr/yeni-abone-sayisi-tahminlerin-altinda-netflix-zirveden-dususu-mu-yasiyor/> (Erişim tarihi: 05.02.2022).

<https://t24.com.tr/haber/netflix-in-2021-yili-icerik-butcesi-17-milyar-dolar,947628> (Erişim tarihi: 05.02.2022).

<https://www.haberturk.com/yazarlar/mehmet-acar/3002802-kgittan-travmalar> (Erişim tarihi: 19.02.2022).

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İKTİDAR İLİŞKİLERİ

POWER RELATIONS IN POST-2000 TURKISH CINEMA

*Arş. Gör. Tuğçe Kutlu**

Öz

Bu çalışmada, bugüne kadar iktidar ilişkileri ve sinema hakkında yapılan tartışmalara dayanarak 2000 sonrası Türk sinemasından birtakım örnekler bağlamında sinema ile iktidar ilişkilerinin tezahürü tartışılıp iktidarın perdeye yansımalarının günümüz Türk sinemasındaki yeri analiz edilecektir. Bu doğrultuda, iktidar ilişkilerinin 2000 sonrası Türk sinemasında gözlemlenebileceğini ortaya koymak için iktidar ilişkilerini en iyi şekilde temsil eden ve söylemsel olarak birbirine benzeyen filmlere odaklanılmıştır. 2000’li yıllarda çekilen filmler arasından *Köksüz* (2013), *Abluka* (2015), *Üç Maymun* (2008), *Gözetleme Kulesi* (2012), *Sarmaşık* (2015), *Yuva* (2018), *Tereddüt* (2016), *Çoğunluk* (2010) adlı filmler, iktidar ilişkilerinin temsilindeki değişimi en belirgin biçimde gösteren filmler olmaları açısından örneklem olarak seçilmiştir. Türk sinemasının herhangi bir dönemine ait güç ilişkilerine dair yazılmış eserlerin azlığı ve bu çalışmanın bu alandaki boşluğu dolduracak olması, akademiye katkı sağlamak açısından mühim bir amaçtır. İktidar ilişkileri sinemanın içinde, sinemaya has yöntemlerle temsil edilmektedir. Bunları daha iyi anlamak için görsel veri analizi ve metin analizi birlikte yürütülecektir.

Anahtar Sözcükler: *İktidar ilişkileri, Foucault, Türk sineması, Sanat sineması.*

* Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema, tkutlu_88@yahoo.com

Abstract

In this study, the manifestation of power relations within cinema will be discussed in the context of some examples from post-2000 Turkish cinema, based on the discussions about power relations and cinema, and the place of the reflection of power in contemporary Turkish cinema will be analyzed. In this direction, in order to reveal that power relations can be observed in post-2000 Turkish cinema, the focus has been on films that best represent power relations and that are discursively similar. Among the films shot in the 2000s, *Nobody's Home* (2013), *Frenzy* (2015), *Three Monkeys* (2008), *Watchtower* (2012), *Ivy* (2015), *The Nest* (2018), *Clair Obscur* (2016), *Majority* (2010) The films were chosen as samples in terms of showing the change in the representation of power relations most clearly. The scarcity of works written on the power relations of any period of Turkish cinema and the fact that this study will fill the gap in this field is an important goal in terms of contributing to the academy. Power relations are represented within the cinema by methods specific to the cinema. Visual data analysis and text analysis will be carried out together to understand them better.

Keywords: *power relations, Foucault, Turkish cinema, arthouse film*

Giriş

İktidarın ne olduğu insanlığın tarihi kadar eski bir konudur. En başından beri insan, gücü eline almak ve daha da önemlisi, elinde tutmak için çağdaşlarıyla çatışma içine girmiştir. Bir şeyin ya da birinin üzerinde hâkimiyet kurma arzusu kısa zamanda insanın en güçlü arzularından biri hâline gelmiş gibi görünmektedir. Birçok savaşın sebebi olan iktidar mücadelesi, günümüzde de bazen kanlı bazen daha üstü kapalı şekillerde tezahür etmektedir. İktidar, kimi düşünürlere göre “eyleme geçme gücüne sahip olmaktır” (Marin, 2013, s. 15) kimine göre ise bir “güdü”, bir “aşktır” (Russell, 2004, s.7). İktidar aşkı en güçlü kişiler, olayları değiştirme olasılığı en yüksek olan kişilerdir (s. 7). Bu durumda iktidar, toplumsal olayların seyrini değiştirebilme gücünü içinde barındırır. Bu güdü, insanların hükmetme ve başkaları üzerinde tahakküm kurma arzularını besleyen bir niteliğe sahiptir.

İktidarı çok daha genel bir kavrama çevirip hayatın her alanında etkili olduğunu savunarak alanda çığır açan isim ise kuşkusuz Michel Foucault'dur. *Hapishanenin Doğuşu*, *Deliliğin Tarihi*, *İktidarın Gözü* (*Dits et ecrits*) ve *Özne ve İktidar* (*Dits et ecrits*) gibi eserleri başta olmak üzere, hayatının son anlarına kadar iktidar kavramını anlamaya çalışmıştır. Foucault'a göre iktidar, yaşamın her alanına nüfuz eden bir kavramdır, "iktidar kurduğu, oluşturduğu birey üzerinden işler" (2000, s. 107). Foucault'a göre 17. yüzyılın sonlarından itibaren yeni bir iktidar biçimi yükselişe geçer. O, buna "biyo-iktidar" adını vermektedir (Foucault, 1978). Bu yeni iktidar biçimi yaşamı desteklemeye yöneliktir (1976/1978). Bireyleri hayatta tutarak onların topluma faydalı olmasını sağlayan bu yeni iktidar biçimi, öncekilerden disiplin etme metodu ile ayrılır.

Bu araştırmanın birincil amacı, iktidar ilişkilerinin yeniden yaratılmasını ve eleştirilmesini sağladığı için, iktidar ilişkilerinin beyazperdede çeşitli şekillerde ortaya çıktığını 2000 sonrası Türk sinemasından örneklerle ortaya koymaktır. Bir başka amaç ise tek bir iktidar tanımlaması yapmanın güçlüğü göstermek, sinemada bu farklı güç tanımlarının yansımalarını ele almaktır. Türk sinemasının herhangi bir dönemine ait iktidar ilişkilerine dair çalışmaların azlığı ve bu çalışmanın bu alandaki boşluğu dolduracak olması önemlidir.

Sinemada iktidar; anlatsal, tematik ve sinematografik unsurlar vasıtasıyla kurulur. Alt açılar ve üst açılar iktidarın kimde olduğunu bize hatırlatırken 2000 sonrası Türk sinemasındaki gibi iktidara dair sürekli tekrar eden tematik öğeler filmin tamamına hâkim olabilir. Anlatının içinde iktidar, özellikle de tahakküm farklı şekillerde işler. Maddi tahakküm, statü tahakkümü ve ideolojik tahakküm filmlerde farklı düzeylerde görselleştirilebilir. Statü tahakkümü açısından aşağılama ve tehdit etme sık sık kullanılan tahakküm biçimleridir (Öztürk, 2012). Bu çalışmadaki filmlere bakıldığında ise bu üç tahakküm biçiminin de kullanıldığı görülebilir.

Çoğunluk'ta baba, statü tahakkümünün vücut bulmuş hâlidir ve kurallara uymayan Mertkan üzerinde güç kullanmaktan çekinmez. İdeolojik tahakküm ise söylemler yoluyla ideolojik hegemonyanın güçlendirilmesidir. Bunun yollarından birisi de dinin kullanılmasıdır (Öztürk, 2012). 2000 sonrası Türk sinemasında

ideolojik tahakküm ise filmin dünyasının içinde, karakterlerin diliyle kurulur. *Çoğunluk*'ta babanın Gül hakkındaki söylemleri, *Üç Maymun*'da Servet'in ideolojik konumu, *Köksüz*'de annenin söyledikleri, *Tereddüt* filminde Şehnaz'ın kocasının Şehnaz'a yönelik söylemleri, *Yuva*'da araziye ele geçirmeye çalışan kolluk kuvvetlerinin eylemleri, *Gözetleme Kulesi*'nde patronun söylemleri, *Abluka*'da üstlerinin hem Kadir'e hem Ahmet'e söyledikleri ve son olarak *Sarmaşık*'ta Kaptan'ın armatörü savunması bu şekilde ele alınmalıdır. Diyaloglar, sessizlikler, yüceltici açılar, çerçeveler ve ışıktandırmalar ile bu filmlerde, karakterler üzerinde ideolojik tahakküm kurulur. Söz konusu olan maddi tahakküm olduğunda, filmlerde iş gücü üzerinden bir tahakküm kurulur (Öztürk, 2012).

Ailede İktidar: *Çoğunluk* ve *Üç Maymun*

2000 sonrasında Türkiye'de çekilen filmlerin birçoğunda toplumun en küçük yapı taşı olarak aile, merkeze alınmıştır.

Çoğunluk filminde daha filmin başında babanın iktidarı görünür kılır. Mertkan sürekli olarak film boyunca babasının arkasından yürümektedir. Baba, emirler vermektedir, *Dogtooth*'un babasından farksızdır (Kutlu, 2021, s. 5). Babasının iktidarı altında ezilen Mertkan, ev içinde temizlik işçisine kötü davranarak kendince iktidarını kullanır. Kadının kötü koktuğundan yakınan Mertkan'a annesinin cevabı “Köylü kadının parfüm sürmesini bekleyemezsin ki...” olur. Muktedir olan, sınıfsal olarak üstte yer alan olmuştur. Babanın erkek egemen iktidarı filme hâkimdir.

Üç Maymun filmi trafik kazası sonucu birinin ölümüyle başlar. Servet karakteri çarpan kişidir, katılacağı seçimi bahane ederek şoförü Eyüp'ten suçu üstlenmesini ister. Bu karede Eyüp, ev içinde yakın planda, odaya hâkim bir şekilde çerçevelenir. Ev içinde muktedir olan Eyüp, Servet ile sahnelerinde daha aşağıda çekilmektedir. Servet, ekonomik iktidara sahiptir.

Eyüp'ün oğlu İsmail, babasını ziyarete gitmesi için annesi Hacer tarafından uyandırılır. Baba, hapiste bile oğlu üzerinde iktidar kurmaktadır. Ona üniversiteyi kazanması için baskı yapar, çünkü okumak, ideolojik ve belki ekonomik iktidara sahip olmaktır. Muktedir babanın yokluğunda, oğul İsmail evin iktidarını

tam eline alamaz. Sürekli uyur. Annesi, İsmail'in bulduğu servis işini beğenmez. Hacer, Eyüp'ün Servet'ten borç istemelerini beğenmeyeceğini söyler. "Ben babandan habersiz iş yapmam." der. Filmin devamında olanlar açısından bu cümle anlam ihtiva etmektedir.

Dişil İktidar: Köksüz ve Tereddüt

Yüzyıllar boyunca eril iktidarın hüküm sahibi olduğu bir süreç yaşanmış. Lakin bu hep böyle değildir. Geçmişte de kadın egemen toplumların var olduğu bilinmektedir. Eril iktidar, dişil iktidarı kendine tehdit olarak görüp onu gölgele-re hapseder.

Köksüz, evin genç oğlu İlker'in annesinden habersiz arabanın anahtarını almasıyla açılır. Arabayı da kullanamaz. Annesi Nurcan bağırarak onu mahallede kovalar. Annenin iktidarı sallantıdadır. Ana karakter Feride ise çalışmaktadır. Evin babası yoktur. Sancar'a göre "modern yaşamlar da zaten giderek erkeklerin babalık sorumluluklarından uzaklaştıkları bir tür patriarkal krize" tanık olmaktadır (2009, s. 121). Nurcan "Ben bunlarla baş edemem." der ve arabayı satışa çıkarır. Annesi, Feride'yi iş arkadaşı Gülağa hakkında sorgular. İlker ise arabanın satılacağını öğrenince annesi ile arasında kavga çıkar. "Sen kime soruyorsun da satıyorsun o arabayı?" sorusu İlker'in dudaklarından dökülür. Burada babanın boşluğundan doğan bir iktidar mücadelesi somutlaşır. Feride ise bu çatışan iradeler arasında dengeyi bulmaya çalışan dişil iktidardır. Evin ekonomik iktidarı ondadır. Eğitimli olduğu için ideolojik iktidar da ondan yanadır.

Tereddüt filmi, psikiyatrist Şehnaz'ın operasyon geçirmek isteyen trans bir erkek danışanı ile konuşmasıyla başlar. LGBTQIA+ bireyler, eril iktidar için tehdit arz etmektedir. Bu yüzden baskıya uğramaktadırlar. Psikiyatri, Foucault'un teorisinde önemli bir yer kaplar: "Toplum her yerde bir yığın sorunla karşılaşır, sokakta, işyerinde, aile içinde vs ve biz psikiyatrlar da toplumsal düzenin memurlarıyız. Bu karışıklıkları onarma görevi bizimdir. Biz, kamu hijyeninin bir işleviyiz. Psikiyatrinin gerçek yeteneği budur." (2019, s. 120.). Bu nedenle Şehnaz'ın bir doktor, hatta psikiyatrist olması Foucaultcu bir perspektiften bakıldığında önem arz eder. O biyo-iktidarın dişil bir uygulayıcısıdır.

Doğada İktidar: Gözetleme Kulesi ve Yuva

Foucault ile Chomsky'nin sohbetlerinden oluşan *İnsan Doğası: İktidara Karşı Adalet* (2005) kitabında Foucault, doğa hakkında şunları söylemektedir:

“17. ve 18. yüzyıllarda, doğa incelenirken hayat kavramına pek başvurulmazdı: Canlı cansız bütün doğal varlıklar minerallerden insana uzanan devasa bir hiyerarşik tablo içinde sınıflandırılırdı; mineraller ile bitki veya hayvanlar arasındaki kopuş görece belirsizdi; epistemolojik olarak tek önemli olan, bu varlıkların konumlarını su götürmez bir biçimde sabitlemekti” (s. 11).

Doğada hiyerarşi ve iktidar vardır.

Gözetleme Kulesi'nde telsiz kod adı Dipsiz Göl olan Nihat karakteri kuledeki gözlemcidir. O, orman yangınlarını önlemek ve doğa olaylarını takip etmek için kurulan gözetleme kulesine yeni gelmiştir. Film, Nihat'ın doğanın ortasında tek başına yürüyüşüyle açılır. Bu, doğanın iktidar alanıdır. Kesme ile bir otobüse geçilir. Burası kültürün alanıdır. Seher hem edebiyat okumakta hem de muavinlik yapmaktadır. Ormanın içinden giden otobüs, doğanın iktidar alanına giren insanı yansıtmaktadır. Yalnız ve hükümsüz.

Yuva filmi de adıyla önem kazanmaya başlamaktadır. “Yuva”, ev olarak okunabilir ya da insanın başlangıcı ve sonu olarak anlaşılabilir. Bu yer, doğadır. Doğa, yuvadır. Film, ormandan manzaralarla açılır. Görkemli ağaçlar, sis ve bir oyuktan çıkan Veysel. Büyük ağaçların arasından sırtında bir yaralı ceylanla yürüyen Veysel, kadrada küçücük görünmektedir. Hayvana gösterdiği şefkat barizdir. Yaralı hayvanı oyuga bırakır. Oyuk, ağaç kökleri ile kaplıdır. Oyuğun girişini dikkatlice kapayan Veysel, kendi de içeri girer. Gerek görünümü, gerekse içinde bulunduğu doğayla ilişkisi bakımından Veysel, o ortama uyum sağlamıştır. Köpeği ve Veysel ormanda yürümektedir. Veysel yaralı bir kuş bulur. Onu hayata döndürmeye çalışır. Ses kuşağında ise ormanın sesleri etrafı sarar.

Toplumda İktidar: Abluka ve Sarmaşık

Bu ana kadar ailede iktidar, dişil iktidar ve doğada iktidardan bahsedilmiştir. Bu araştırmanın son bölümü olan toplumda iktidar, genel anlamda toplumun

içinde yaşanan iktidar mücadelelerinin filmlerde daha küçük çapta temsil edilmesini anlatmaktadır.

Abluka, hapisten yeni çıkan Kadir ile başlar. Hapishane Foucault için uysal bedenler yaratılması açısından önemli bir mekândır. Ona göre “...ceza sistemi, iktidar olarak iktidarın en açık tarzda kendini gösterdiği biçim değil mi? Birini hapse atmak, onu beslenmeden, ısınmadan yoksun bırakmak, dışarı çıkmasını, sevişmesini engellemek, vs. bu iktidarın hayal edilebilecek en ölçsüz tezahürüdür” (Foucault, 2011, s. 33). Toplumsal hayata tekrar girmeye çalışan Kadir, gizli bir iş yapmaktadır. Çöp tenekelerinde bomba malzemesi aramaktadır. Yaşadığı yerde iç karışıklığın olduğu huzursuz bir ortam vardır. Bu genel anlamda toplumsal huzursuzluğu hatırlatır.

Sarmaşık filmine gelindiğinde, film sıra dışı bir şekilde karakterleri birer birer, kısa planlarla tanıtarak açılır. Gemi ve mürettebat gösterilir. Burada hiyerarşi vardır. İktidar bu şekilde dağıtılmaktadır. Kaptan Beybaba geminin muktediridir. Mürettebat televizyon izlerken Sulukule’nin yıkımıyla ilgili bir haber çıkar. Beybaba, Nadir’e sorar: “Devlet niye yıksın evini?”. Burada Beybaba iktidarın dilinden konuşmaktadır. “Koca devlet insanları sokakta bırakmaz.” diye de ekler. Nadir bu şekilde gemiden ayrılmaktan vazgeçer. Filmde Alper ve Cenk madde kullanmaktadır. Burada iktidara, otoriteye karşı bir duruş sergilenmektedir. Kanunları ezen bir duruştur.

Sonuç

2000’li yıllarda Türkiye’deki değişim, söylem alanının genişlemesiyle ilgilidir. Egemen söylem de karşıt söylem de kendisine yer bulmaktadır. Bu iktidar ilişkilerinin görünür kılınması açısından önem arz etmektedir. Bu dönemde iktidar kavramı siyasal olanla ilişkilendirilmiştir. Öte yandan, bu çalışmada örneklem olarak seçilen filmlerde ailede iktidar, dışı iktidar, doğada iktidar ve toplumda iktidara dair temsiller oluşturulduğu tespit edilmiştir. Ele alınan filmlerde mevcut iktidar ilişkilerinin gerçeğinin görünür kılındığı, sonra da eleştirildiği gözlemlenmiştir. Filmler, mevcut duruma karşıt söylemler oluşturarak temsil üzerinden bir direniş alanı yaratmıştır. 2000 sonrası Türk sinemasında egemen söyleme yer verilirken karşıt söylemlere de yer verildiği gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality: Vol. 1. ,An Introduction. (Original ork published 1976)* (Çev: Hurley, R.) New York: Vintage
- Foucault, M. (2000). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (Çev: I. Ergüden, O. Akınhay & F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. & Chomsky, N. (2005). *İnsan Doğası: İktidara Karşı Adalet*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: bgst.
- Foucault, M. (2011). *Entelektüelin siyasi işlevi*. (Çev: I. Ergüden, O. Akınhay & F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev: M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (Çev: I. Ergüden, O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *İktidarın Gözü*. (Çev: I. Ergüden, O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kutlu, T. (2021). The rule of the weird: power relations in the films of Yorgos Lanthimos, *Studies in European Cinema, Volume 18*, s. 1-11.
- Marin, L. (2013). İmgenin İktidarlari. (Çev: M. Cedden). Ankara: Dost.
- Öztürk, S. (2012). Mekân ve İktidar: Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası. Ankara: Phoenix.
- Russell, B. (2004). *İktidar*. (Çev: G. Zeybek). İzmir: İlya Yayınevi.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız iktidar*. İstanbul: Metis.
- Çalışmada İncelenen Filmler:**
- Abluka*, Emin Alper, Türkiye/Fransa/Katar, 2015
- Çoğunluk*, Seren Yüce, Türkiye, 2010
- Gözetleme Kulesi*, Pelin Esmer, Türkiye/Almanya/Fransa, 2012
- Köksüz*, Deniz Akçay, Türkiye, 2013
- Sarmaşık*, Tolga Karaçelik, Türkiye, 2015
- Tereddüt*, Yeşim Ustaoglu, Türkiye, 2016
- Üç Maymun*, Nuri Bilge Ceylan, Türkiye/Fransa/İtalya, 2008
- Yuva*, Emre Yeksan, Türkiye, 2018

SİNEMA SANATINDA AUTEUR KURAMI ÇERÇEVESİNDE ZAMAN VE MEKÂN: *BİR* ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

TIME AND SPACE IN THE FRAMEWORK OF AUTEUR THEORY IN THE
ART OF CINEMA: *BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA* FILM ANALYSIS

Öğr. Gör. Melis Taş*

Öz

Gerçek hayatta zaman yalnızca kronolojik sırada ilerlediğinden değiştirilemez, genişletilemez veya kısaltılamaz. Bununla birlikte, gerçek hayat ekrana aktarıldığında, gerçek hayatta zaman ve yer arasındaki bütünsel ilişki kaybedilirken film sanatına özgü olasılıklar ile tamamen farklı bir yöne dönüşür ve yönetmenin özgürce çalışabileceği film için iki önemli faktör hâline gelir. Sinema denildiğinde zamanı ve mekânı olmayan bir sinema filmi düşünülmemektedir. Mekân ve sinema arasındaki bağ, birbirlerinden ayrı alanlar gibi görünen bu iki disiplin, gerçek hayatta yaşanan mekânların tasarımı, filmlerdeki karakterlerin yaşadığı mekânların tasarımı bakımından birbirine olabildiğince yakındır.

Bireysel yaratıcılık sinema sanatında her zaman tartışılan bir konu olmuştur. Film yapım ekibinin yapım sürecinde ki en yaratıcı kişisi olarak tartışılan kişi yönetmendir. Modern anlatıya göre, yönetmen kamerasını bir edebi yazarın kalemını kullandığı dibi özgürce kullanmasıdır. Bir filmin yönetmeni, filminin iç bütünlüğü ve belirli bir tarzını tasarlayan tek yaratıcı olmasıdır.

* Alanya HEP Üniversitesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, melsahayelo7@gmail.com

Bu çalışma ile Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin auteur kuramı çerçevesinde zaman ve mekân öğelerine göre çözümlenmiştir. Çalışma, literatür araştırmasına ve film çözümlemesine göre gerçekleştirilmiştir. Film çözümlemesinin amacı, auteur kuramı çerçevesinde, zamanın filme etkileri ve mekân tasarımı bilgilerini tercih edilen analiz tekniği, tematik içerik analiziyle örnek film üzerinden irdelemektir.

Anahtar Sözcükler: *Sinema, Auteur kuramı, Zaman, Mekân, Bir Zamanlar Anadolu'da filmi.*

Abstract

Since time in real life proceeds only in chronological order, it cannot be changed, expanded or shortened. However, when real life is transferred to the screen, the holistic relationship between time and place is lost in real life, while the film decays into a completely different direction with possibilities unique to art, and becomes two important factors for the film, which the director can work freely. A motion picture without a time and place is not considered when it is called a cinema. The connection between space and cinema, these two disciplines, which seem to be separate areas from each other, are as close as possible to each other in terms of the design of spaces dec in real life, the design of spaces where characters in movies live.

Individual creativity has always been a topic of discussion in the art of cinema. The director is the one who is discussed as the most creative person of the film production team in the production process. According to the modern narrative, the director uses his camera as freely as a literary writer uses his pen. The director of a film is the only creator who has conceived the inner integrity and a certain style of his film.

In this study, the film *Bir Zamanlar Anadolu'da* by Nuri Bilge Ceylan was analyzed according to the elements of time and space within the framework of auteur theory. The study was carried out according to the literature review and film analysis. The purpose of film analysis is to examine the effects of time on film and space design information through the preferred analysis technique, thematic content analysis and sample film within the framework of auteur theory.

Keywords: *Cinema, Auteur theory, Time, Space, Bir Zamanlar Anadolu'da movie.*

Giriş

Sinema disiplinler arasında edebiyat, resim, plastik sanatlar, müzik, dans, tiyatro ve hatta mimari ile bir sanat dalı olarak yakından ilgilidir. Görsellik, sinemanın en büyük gücü, çağımız insanı için de önem taşımaktadır. Sinemaya giden insanlar izlediklerinin bir sahne olduğunu bilseler bile, filmin “gerçekçiliğinden” etkileneceklerdir. Sinemanın sahnelediği büyü de bu gerçekçiliğidir. Ekranda izlediğimiz tüm içeriğin hayali olduğu bilinmesine rağmen izleyiciye bu gerçeği unutturdu. Sinema sanatının kurumsallığı, sadece film yapan ekipten değil, kameranın önünde bulunan, onu canlı kılan ve yönetmenin, bir sahneyi oluşturmak için kullandığı çeşitli parçaları birleştirerek meydana getirmektedir (Demirer Sevimli, 2015, s. 100). Sinemada “değişmez” olarak tanımlanan temel bir ilkeyi, yönetmenin bir nedeni olduğu sürece tamamen farklı bir şekilde kullanılabilir, ters çevrilebilir, hatta reddedilebilir. Her ne kadar ülkeden, kültürden, kuramcıdan veya yönetmenden yönetmene büyük stil değişiklikleri gösterse de sinemanın bazı temel özelliklerinden bahsedilebilir.

Auteur Kuramına Genel Bir Bakış

Fransa'da savaş yıllarında yasaklanan çok sayıda Amerikan filminin izlendiği savaş sonrası dönemde, bir grup film eleştirmeninin, filmleri farklı perspektiflerden incelemesi ve yeni film yöntemlerini benimsemesiyle kalıpların dışına çıkılmaya başlanmıştır. Neo-gerçekçilik hareketi, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra İtalya'da ortaya çıkmış ve klasik film anlatımından ziyade modern anlatı yapısını ortaya koymuştur. Çoğu film eleştirmeni olan az sayıda insan Andre Bazin'in önderliğinde bir araya gelerek "yazar-yönetmen" anlayışını geliştirmişlerdir (Uğur, 2017, s. 229). Bununla birlikte, İtalyan Neorealizminin tepkileri ve sonunda auteur sinemasının ortaya çıkışı ve bu çıkış açısından zirveyi temsil etmiştir. Auteur sinemasının ortak bir manifestosu olmamasına rağmen, klasik anlatı sinemasına karşı bir duruşun genel fikirleriyle bir temsili olmuştur. Apolitik bir tutum sergilemelerine rağmen, aslında karşı oldukları sinematik gerçeklere karşı çıkışları dolaylı olarak kapital sisteme de karşı çıkmışlardır (Aşçı, 2019, s. 190).

Sinema teorisindeki gelişmelerin aşamalarına bakıldığında, farklı dönemlerde gelişen teorilerin birbirinin yerini aldığı izlenimi ortaya çıksa da teoriler

birden bitip bir başkası birden başlamamaktadır. Bazı Auteur yönetmenler sinemada kullanılan kuramları ve kuralları tanımazlıktan gelir. Auteur kuramı kendine has duygu ve düşünceleri aktarmasıyla (sahne düzenlemesi, kameranın hareketi ve konumu vb.) filme kişiliğini aktarır, birey olarak kendisini filme koyar. Bu aktarımda yönetmenin yaptığı seçimler, aynı zamanda yönetmenin yaratıcılığının da bir göstergesidir (Demirer Sevimli, 2015, s. 108). Yönetmen kamesini bir edebî yazarın kalemini kullandığı gibi kullanması modern anlatıya göre filmi özgürce yapmasıdır. Bu “kamera kalem” yöntemi bir film dilidir ve diğer sanat disiplinleri gibi serbestçe kullanılması gerektiğini, filmin kendi anlatı diline sahip olduğunu vurgular. Yani bu yaklaşım, yönetmen filmi sadece sahneye koymakla kalmaz, aynı zamanda kişiliğini yansıtır ve filmi yaratır (Uğur, 2017, s. 230).

Yeni eleştiri anlayışı doğrudan stil ile ilgilidir ve yönetmenin filmlerindeki orijinal görünümünü ve kişisel tarzını yakalamayı amaçlamaktadır. Bu şekilde Hollywood sinemaları da yönetmenlerin önemini keşfetmiş, sadece bir teknisyen olarak değil özgün bir yönetmen olarak görmeye başlamıştır (Demirer Sevimli, 2015, s. 113). Bir filmde seçilen tema ve senaryodan düzenlemeye kadar filmin tüm aşamalarında auteur yönetmenin imzası yer almaktadır. “Yaratıcı yönetmen” tam olarak “auteur yönetmenin” eş değeri değildir. Filme ruhunu ve havasını veren auteur yönetmenidir (Demirer Sevimli, 2015, s. 120).

Auteur, filmin senaryosundan aktör ve takım seçimine kadar her konuda tek belirleyicidir. Auteur kavramının genellikle Yeni Dalga akımı için kullanıldığı görülmektedir. Auteur’ün temel özelliği yönetmenin adından daha çok “Kişisel stil” sahibi olmasının ön plana çıkmasıdır (Güngör, 2014: 83). En önemli özelliklerinden biri, filminin fikirden kurgu aşamasına kadar filminde karar verici olması ve yönetmenin etkinliğinin filmin tüm aşamalarında ön planda olması gerektiğidir. Auteur yönetmenlerinin çoğu ekibinde aynı kişilerle (oyuncu, görüntü yönetmeni vb.) çalışmayı tercih ederler. Bir başka özellik de yönetmenin filmlerini ticari amaç için yapıp yapmadığıdır. Ticari amaçla yapılan bu filmler, bu kategori çerçevesinde değerlendirilmemektedir. Yaşamla ilgili bir problemi, endişeyi ifade etmek ve kendisinin bir parçasını eklemesi gerekmektedir. Yönetmen daha önce kendi stilini kattığı, bu filmlerden birini izleyen bir izleyici, karşı-

laştığı diğer filmlerden yukarıdaki ipuçlarını takip ederek filmin bu yönetmene ait olduğunu hissetmeli ve kavramalıdır. Ancak şu da gerçektir ki her yönetmenin bütün filmlerinin her yönden aynı ya da benzer özellikler taşıması zorunlu değildir. Bu duruma bağlı olarak, auteur yönetmenin yaptığı filmler zamanla, yaşadığı ülke, kişisel deneyim vb. birçok öğeden dolayı değişim gösterebilmektedir (Velioğlu Metin, 2019: 11). Bir yönetmenin auteur olup olmadığı üç kritere göre değerlendirilir. “Üç halka” olarak adlandırılan programın en dıştaki ilk halkası olan “teknik ustalık”, filmin dilini uygulama yeteneği; ortada yer alan diğer halka “Kişisel Tarz” yönetmenin kendine özgü bir karaktere sahip olma özelliğidir, yönetmenin kişisel stilidir, imzasıdır. Üçüncü en derin halka “iç anlam” olarak adlandırılan yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden kaynaklanır. Başka bir deyişle, yönetmenin felsefesini yansıtan tutarlı ve önemli bir kişisel anlatıdır (Güngör, 2014, s. 83). Bu bağlamda, auteur olan yönetmen, klasik üretim stillerinin aksine aktör seçiminden kurguya, filmin senaryosundan diğer teknik öğelere kadar parmak izini filmde bırakmalıdır (Uğur, 2017, s. 231).

Yönetmenlere ve filmlerine değer vermek amacıyla ortaya çıkan auteur teorisi bugün eleştirilmiş olsa da yönetmen ve filmlerinin birlikte değerlendirilmesi gerçeği ile vazgeçilmezdir. Özetle, auteur eleştiri ölçütleri, yönetmenin teknik becerilerinin ve filmlerinin kendi stiline, ortak stiline ve imzasına sahip olup olmadığını, kendi kişiliğinin, yaşam görüşünün ve sıkıntılarının filmlere yansıtılıp yansıtılmadığını belirlemektir. İkincil düzlemde, kendi filmlerine atıfta bulunup bulunmadığı ve kendi filmleri arasında tema, stil vb. (sadece bir veya hepsi) unsurlara göre ortak bir bağlantı olup olmadığıdır. Üçüncüsü, yönetmenin sanatsal dokunuş ekleyerek filmine içsel bir dokunuş ekleyip eklemediği önemlidir. Etkilendiği sanat eserlerine (edebiyat, resim, diğer filmler) atıfta bulunmak da önemli bir unsurdur. Bir yönetmenin tekrarı değerini azaltmaz, aksine tekrarlayan temalar, ortak motifler, sinematografik ifadeler auteur olmanın özellikleri arasındadır (Velioğlu Metin, 2019, s. 11).

Sinema Sanatında Zaman ve Mekân

Sinemada, görüntü iki önemli noktaya ulaşmıştır. Bunlardan biri görüntü hareket otomasyonunun uygulanması, diğeri ise bir zaman perspektifi elde et-

mektir. Zihinsel bir harita oluştururken bu kavramlar çok önemlidir, çünkü hareketli görüntü zamanın imajını düşünce ile ilişkilendirmektedir (Özınar, 2010, s. 18). Filmin iki ana unsuru vardır: mekân ve zaman. Mekânlar bir filmin ortaya çıkışı için zaman içinde değerlendirilir. Bu nedenle, mekân iki ana kaynaktan biridir. Bu bağlamda, sinemadaki mekân meselesini sinema kavramından dışlamak mümkün değildir.

Plastik ve sahne sanatları alanlarında mekân sabittir. Ancak filmde mekân, zaman desteğiyle statik özelliğini dinamik olarak değiştirir. Böylece film, film öğeleri ve izleyici arasında gerçek ve yapay bir mekânsal ilişki yaratır. Mekân parçaları zaman sırasına göre düzenlenir ve zaman yapısının bir parçası hâline gelir. Bu yapıda zaman mekânsal hâle gelir (Can, 2010, s. 22). Fizik açısından, zaman mekânla ilgilidir. Zaman mekândan, mekân da zamandan ayrı düşünülemez. Hareket hâlindeki her bir varlığı düşünürsek sürekliliği izleyen değişikliği kabul edilebilir. Bu süreklilikten kaynaklanan değişimi kabul ediyoruz. Bu sürekli değişimin bir sonucu olarak, zaman ortaya çıkar ve zamanın yeri sorunu bize yer açar. Kısacası, her nesne zamanın yanı sıra uzaydadır. Bu nedenle, zaman ve mekân ayrılamaz (Kılıç, 2003, s. 75).

Sinema Sanatında Zaman

İnsanlık her yaşta zaman kavramı ile ilgilenmiştir. Zaman, yaşamın önemli bir parçasıdır, doğumu, yaşamı ve ölümü temsil eder. Bu, zaman algısının en basit ve evrensel örneğidir. Zamanın gelip geçici olması, değişimi ve sürekliliği, yani geri döndürülemez bir fenomen olması, zamanı dikkat edilmesi gereken önemli bir konu hâline getirir. Zaman geri alınamamasından en değerlidir (Kılıç, 2003, s. 72).

Sinemada zaman, hikâyenin oluşturulmasına izin veren temel bir faktördür. Anlatılar da sebepler ve sonuçlar için çok önemlidir. En basit anlatım biçimi bile büyük ölçüde zamansal ilişkilerin organizasyonuna dayanmaktadır. Sinematografik anlatı aynı zamanda farklı zamansal düzenlemelere dayanır. Filmik zaman, gerçek zamanlı estetik olarak kurulmuş bir organizasyondur. Gerçek zamanlı sistemin temel prensiplerine göre düzenlenmiştir. Farklı film parçalarının kesilmesinden ve yeni bir düzenleme yöntemiyle birleştirilmesinden sonra orta-

ya çıkan süre, filmik (filmsel) zamandır. Filmik zaman, eylemin filmsel sunumu için seçilen farklı öğelerin sayısı ve süresi ile kontrol edilir ve algılama hızıyla paraleldir. Yani farklı konumlardan ve açılardan çekim yapmak gerçek zamandan farklı bir an yaratır. Yeni bir bütün oluşturmak için çekilen farklı çekim zamanlarından yeni bir zamansal sıralama ortaya çıkar (Özçınar, 2010, s. 47). Çizginin (lineal) bir yönü ve bir yürüyüşü vardır, ancak sinemada zaman farklıdır. Değişken bir süre için bu, yönetmenin ve senaristin elinde gerçek bir oyuncaktır. Sinemasal dediğimiz şeyin başta gelen kullanım alanları; uygunluk, yoğunluk, gerilme, süreklilik, zamandaşlık, geriye dönüş, psikolojik zaman, eksiltme, geçmişin temsili, zamanın geçişini vurgulamak için kullanılan yöntemlerdir. Fantastik film yapımcıları, geçmişe veya geleceğe seyahat edebilir ve gerçek dünyadaki hareketi sınırlamak için zaman ayırarak özgürleşme hayalinin tadını çıkarabilmektedir.

Ekranı oluşturduğu alanda sürekli hareket gerçekleşir. Bu anlamda ekran sürekliliği yaşamadaki nesnelerin sınırlı bir ekran alanında hareket olarak görülmesi ekranın yeni bir boyutudur. Ekran bir yüzey kısıtlaması veya bir yüzey içindeki nesnelerin yönüdür ve belirli bir alanda zaman ve hareketin meydana geldiği bir enerji alanıdır. Hareket ve zaman birbirine bağlı olarak ekranda yer alır (Kılıç, 2003, s. 71). Bir filmde zaman, izleyicinin anlatı eylemi anlayışını belirler. İzleyici hikâyeye zamanını olay örgüsünün çerçevesinde geçer. Filmin hikâyeye zamanı ile oynaması, izleyicinin olaylara geçici bir düzen ve sıklık koymasına anlamına gelir. Hikâyeye sırasının dışındaki filmde zaman kullanımı çok yaygındır. Sinemada zaman kullanımı çok boyutludur. Bir filmin taslağı, hikâyeye süresinin belirli bölümlerini seçer. Kurgusal bir filmin hikâyesi ve çizim zamanının yanı sıra bir ekran zamanı da var. Yönetmen, ekran süresini hikâyeye ve etkinlik zaman aralığı bağımsız olarak düzenleyebilir. Filmin konusu hikâyeye sırasını, süresini ve sıklığını belirler. Seyircinin filmin; planı, kronolojik sırası, süresi ve sıklığını hakkında sonuçlar çıkarması gerektiği gerçeği, kurgusal filmin anlatısını anlamada aktif olarak katıldığını gösterir (Özçınar, 2010, s. 50).

Saat tarafından ölçülen zaman "saat zamanı" veya "nesnel zaman" olarak adlandırılır. "Psikolojik zaman" veya "öznel zaman" olarak adlandırılan zaman ise hissedilen zamandır. Ölçülebilen ve hissedilen zamanı farklı şekillerde yaşarız.

Tiyatro, dans ve bale gibi zaman hem filmde hem de videoda saat ve psikoloji zamanı olarak hissedilir. Nesnel zaman, saat teşhisinin en basit tanımıdır. Fizik bilimi, nesnel zaman ile ilgilenir. Dünyamızın uzaydaki hareketi, güneşin hareketi, günün sonu ve bu düzenli hareketlerin sonu saat zamanıyla sonuçlanır (Kılıç, 2003, s. 74). Zamanın, ölçülebilir olması dolayısıyla nesnel bir anlamı vardır. Ancak aynı zamanda insanın algılaması devreye girdiği için öznel bir yönü de vardır. Bu karmaşa zamanın farklı biçimleri üzerine yapılan tespitlerle giderilir. Psikolojik zaman kişiye ve içinde bulunduğu ortama bağlı olarak değişebilir (Özınar, 2010, s. 20). Doğal olarak, sonuç sadece fiziksel ve psikolojik zaman kategorileri arasındaki farklar ve tamamlayıcılık değil aynı zamanda bireyin geçmiş ve şimdiki şekillendiren zaman deneyiminin benzersizliğidir. Zaman katmanları sayısızdır. Bu nedenle doğrusal olmayan boyutun kaç katman içereceği ise sadece tahmin edilebilir. Bu, her olayın ilk aşamadan önce ve sonra net bir şekilde dışarı çıksa bile bilinmeyen değişkenlerle dolu olduğu anlamına gelir (Biro, 2011, s. 29).

Sinema Sanatında Mekân

Film anlatısında karakterler, eylemler ve ilişkiler kozmik kurgu ile yakından ilişkilidir. Yönetmenin filmde kullandığı kurgu ile filmin diline ve anlatı söyleminde etkilidir. Bu bağlamda anlatısal söylemin ve film kurgusunun etkisi, mekânın atmosferini oluşturmada öykünün işlenmesinin rolüne bağlıdır.

Mimarlık bazen heykelle, bazen müzikle, bazen resim ile temas eder ve bu bileşikler üzerinde çok fazla araştırma yapılmıştır. Mimarlık, yeni bir sanat dalı olarak sinemanın doğuşu ile yeni bir ilişki kurmuştur. Mimarlık ve sinema ilişkisine gelince; bu iki parçayı birleştiren, onları etkilemelerine ve birbirlerini kullanmalarına izin veren faktörleri bulunmaktadır. Bunlar hem mimarının hem de sinemanın gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır (Öztürk, 2012, s. 30).

Sinema ve mimarının kesişme noktalarından biri de filmlerde bazen var olmayan mekân (şehirler, ülkeler vb.) tasarımlarının yaratıldığını görmekteyiz. Sinema, günlük problemlerden uzakta yeni alanlar yaratabilen bir mekân tasarımcısı için bir test alanıdır (Ek Bektaş, 2017, s. 39). Bu filmler sayesinde sinema, çok sayıda izleyiciye ulaşmanın ve toplumların kültürel yapılarını etkilemesinin ve film anlatılarında çoğaltılan popüler kültürün içselleştirilmesini kolaylaştırma

sonucunda baskın kitle iletişim araçları hâline geldi (Kale, 2004, s. 6). Film iki boyutlu ancak yönetmen derinlikli üç boyutlu alanda da çalışmaktadır; iki boyutlu bir görüntüye derinlik sağlama ve görüntülere üç boyut ekleme açısından en önemli film sonucudur (Özön, 1985, s. 101). Televizyon ve bilgisayar gibi teknolojik araçların ortaya çıkmasıyla birlikte, medyadan biri olan sinema ile birlikte görsel kültür ürünlerinin dünyaya yayılmasını hızlandırdı ve artırdı. Bu görsel kültür kaynakları insanların yaşam tarzlarını ve dünya görüşlerini etkilemiştir (Kale, 2004, s. 4).

Filmlerde mekân tasarımının ne anlama geldiğini veya neyi göstermek istediğini anlarız ve filmde gördüğümüz mekân, olay örgüsünün geçtiği yer hakkında ilk bilgileri verir. Gördüğümüz her farklı mekân aslında içinde pek çok anlam barındıran tasarlanmış, belirli ölçütlerle planlanmış bir mekândır. Bu mekânlar her zaman somut yerler değildir, soyut olarak farklı mekânlar da tasarlanır. Asıl amaç mekânın, anlatılması gerekeni sağlamasıdır. İlk filmlerde mekânın kullanım amacı hikaye anlatmak değildi; mekan sadece filmin geçtiği yerlerin gösterildiği bir yerden ibaretti. Mekânın sinemanın en önemli görsel unsuru haline gelmesinin ardından, özellikle kurgu alanında kendine kattığı bu gelişim, sinemanın yeni bir anlam kazanmasına sebep olmuştur.

"Mekân" kavramı son yıllarda birçok disiplin tarafından incelenmiş ve alanında değerlendirilmiştir. Bir zamanlar matematik konusu olmasına rağmen şu anda sosyal bilimlerde, mimaride, sinemada ve müzikte "mekân" kavramını sorgulamak kaçınılmazdır. Çalışmada tartışılan "mekân" kavramı, bir anlamda, bir konum, bir ev olarak tanımlanabilir (Sarı, 2010, s. 23). Mekân kavramı, TDK sözlüğünde *yer, ev, yurt ve uzay* olarak yer almaktadır (Tdk,2020).

Mekân sadece bir tanımla sınırlı değildir. Bu nedenle mekân farklı disiplinlerle yorumlanabilir ve ayrılabilir (Ürtekin, 2018, s. 22). Sosyal bilimler alanında mekân kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte, mimari disiplin kavram üzerindeki hâkimiyetini kaybetmeye başlamıştır. Mimarlık disiplininde ilgili sosyo-politik içeriğin bulunmaması nedeniyle, estetik ve felsefe ile mimarlık epistemolojisine giren mekân kavramı soyut ve belirsiz bir kavram hâline gelmiştir (Üngür, 2011, s. 73). Başka bir yorum olarak mekân, uzayın sınırlı bir parçası olarak düşünülebilir. Bir alanın ortaya çıkması için her bakımdan katı bölücülerle sınırlı olması

gerekmez. Bu yerin sınırlarını fiziksel veya duyuşsal olarak görmek yeterlidir. Mekân hareket boyutu olmadan aynı zamanda bulunabilen nesnelerin görünüm biçimidir; bu görüşlerin nesnelliğini temel alır (Kırkan, 2015, s. 8). Antropolojik boyutu ve iletişim aralığı göz önüne alındığında, "yer" dışında bir "iletişim yeri" dir. "Yer" in bir yer olabilmesi insandan bağımsızdır; ama insan nerede olursa olsun, orası “mekân” hâline gelir. Bir iletişim gücü olduğundan kendi içinde gücü mekâna taşıyacağı için bir iletişim alanı olarak düşünülebilir (Öztürk, 2013, s. 20). Adiloğlu'na (2001, s. 16) göre, sinemadaki anlatı mekânına teorik yaklaşımlar arasında “mekân” ve “yer” arasındaki ayrım da yer alır ancak bu kesin sınırlarla ayrılmış demek değildir. Sinemada kullanılan bu kavramlar, kesin sınırları olmadığı gibi sabit değildir ve birbirlerine dönüşebilir. Bu dönüşüm sinemaya has bir mekânda; “mekânın yerleşmesi, yerin tekrar mekâna dönüşümü” olarak gerçekleşebilir.

Film tarihinin gelişmesiyle mekân kullanımı giderek daha önemli hâle geldi. Bazı filmlerde yönetmen ön plana, bazıları ise arka planda mekânı bıraktı. Mekânın kendisi, filmde listelenen karakterlerin eğitim, sosyal ve ekonomik seviyesi, kültürel yapıları ve yaşam tarzı ile ilgili bir ipucudur (Sarı, 2010, s.23). Tüzün'e (2008, s. 16) göre; film mekânını tanımlarken, bazı teorisyenler mekânın sadece hareketin temeli olduğunu söylerken diğerleri çerçevedeki her şeyi uzay olarak adlandırır.

Film sanatında, daha önce başka şekillerde denemiş olmasına rağmen sinematografide sahneye başarılı bir şekilde başarıyla uygulayan Georges Melies'in Montreuil'de 1897'de büyük bir maliyetle inşa edilen stüdyosu, sinemanın karakterini önemli ölçüde değiştirmiştir. Sinemada maket, dekor ve modeller kullanarak bir akvaryumun içindeymişçesine gibi filmler, kamerayı mekân içerisinde kamera hareketleriyle sinema sanatında ilk kullanan kişi oldu. Meilies, sinemada hile, yanılsamalar veya ardışık sahnelerin birbirinin devamı olduğunu keşfetti. Olayların, çekim hatası nedeniyle çekimin durdurulmasına rağmen bir şeride mekânda iki farklı hareket kaydedilmesiyle birleştirilebileceğini fark etti. Büyüye alışkın olduğu dekorlar ve aktörlerle birlikte verdi (Güvemli, 1960, s. 18). Arnheim'a (1995, s. 134) göre; gerçeklik yanılsaması çok güçlüyse kurgu birçok farklı zaman ve yerde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, kameranin konumunu değiş-

tirmenin, tıpkı gerçek bir yer değiştirme gibi görüş alanında bir değişiklik gibi görüldüğünü de vurgulamaktadır.

Zaman ve mekânın sürekli olduğu gerçek hayatta insanları çevreleyen dünya, sürekli, birbirine bağlı tek aşamadır. Gerçek mekân ve sinema arasındaki fark totaliter ilişkilerin kaybolmuş olmasıdır. Gerçek mekânda gerçekleşen olaylar, gözlerin önünde mantıklı bir sırada gerçekleşir, şehir merkezindeki binanın penceresinden bakar, sokakları gözlemleyebilir, arabaları ve insanların hareketlerini görebilir ve aralarındaki fiziksel ve totaliter ilişkileri anlayabiliriz. Gerçek yaşam filme çekildiğinde fiziksel ve totaliter ilişkiler arasındaki bütüncül ilişki artık mevcut değildir (Esen, 2006, s. 142). Mekân parçalarını seçme ve bir araya getirme hassasiyeti, bir yönetmeni diğerlerinden farklı kılan bir faktör olabilir. Aynı mekân farklı filmlerde farklı görüntülere ve anlamlara sahip olabilir. Sinemada mekân kullanımı, şehri, kamusal ve özel alanları, binaları, iç mekânları ve iç mekânları düzenleyen unsurlar olarak büyükten küçüğe listelenebilir. Sinemada mekânın kullanımı, şehri, kamusal ve özel alanları, binaları, iç mekânları ve iç mekânları düzenleyen unsurlar olarak büyükten küçüğe değinilebilir (Adiloğlu, 2001, s. 45). Hareket bilimini ve anlamını anlamak için yararlı bir araç; çünkü zaman ve mekânda hareket unsurlarının önemini ayırt etme fırsatı verir (Dündar, 2013, s. 113).

Bir film gerçekliği duygusu yaratmak için mekânın üç boyutlu mekânı görünür kılınmalıdır. Bunu sağlamak için en önemli unsur da “devinim”dir. Mimaride, hareket bir beden-mekân ilişkisi sağlayarak elde edilir. Mimaride olduğu gibi sinemadaki mekân sadece fiziksel gerçekliği değil aynı zamanda “yaşam alanını” yani deneyimli alanı temsil eder. Filmsel mekân; hareket, zaman ve mekân algısını içerir. Sonuç olarak, sinema ve mimarlık arasındaki ilişkiyi kişinin mekân deneyiminde ve hareket kazanmasıyla değer bulur. Mimari tanımları ve mekânları birleştirmek, her filmde temel ve kurgusal bir ritim yaratır. Sinemalarda, şehirler ve binalar belirli kültürlerin ve yaşam tarzlarının görüntülerini oluşturur ve korur. Bu nedenle sinema hem kendi yarattığı zamanı hem de içinde bulunduğu zamanın kültürel izini ortaya çıkarmaktadır (Sarı, 2010, s.24). Filmlerdeki ve film öykülerindeki karakterler unutulsa da yerler hatırlanan en

önemli unsurlardır. Sinema, kullanılan alanları iki bölüme ayırır: gerçek ve kurgusal (Öztürk, 2012, s. 41).

Sınır ve içerik gerçek mekânı tanımlar. Yollar, sınırlar, alanlar ve yer işaretleri izleyicinin zihninde izler yaratır. Bunlar mekânın içinde yer alan elemanlardır. Tasarım mimarisindeki uzamsal bütünlük, öğelerin düzenli bir şekilde gruplanmasını sağlar, çünkü mimari vizyon ve işlev açısından tatmin edici bir bütün oluşturur (Ürtekin, 2018, s. 27). Sinemalarda mekân yaratırken akla ilk gelen teknik, mevcut mekânların kullanılmasıdır. Sonuç olarak, önde gelen üretim şirketleri mümkün olan en büyük şehirlerdeki konumlarını işgal etmişlerdir. Bir filminden gerçek sahneler elde etmek genellikle filmin güvenilirliğini artırır, ancak filmin sürekliliğinde gözlenmeyen detaylar nedeniyle olumsuz bir etkisi de olabilmektedir. Film yapım esnasında kullanılan bazı mekânlar, mekânın tüm özellikleri korunarak kullanılabilirken, bazılarında ise kullanılan mekân tümüyle değiştirilerek filmin içeriğine uygun olarak tasarlanabilir (Öztürk, 2012, s. 41).

Mimarlık ve sinema yollarını kesen ortak yaşam alanları yaratma arzusudur (Beşışık, 2013, s. 110). Mevcut mekânların bir başka kullanım şekli; tarihî değere sahip olan yapıların o dönemde hüküm süren koşullara göre yeniden canlandırıldığı filmlerdir. Günümüz koşullarında işlevlerini yitirmiş, o zamanki şartlara uygun olarak düzenlenmiş, kimliğini geri kazanmış ve amaçları için kullanan bir film türüdür. Bu filmlerde sinema ayrıca binanın tarihî kimliğini kullanır ve izleyici binanın gerçek mimari hedefini görme fırsatı bulur (Ürtekin, 2018, s. 28).

Film çözümlemesi

Bir Zamanlar Anadolu'da (2019)

Nuri Bilge Ceylan'ın senaryosunu yazdığı ve yönettiği *Bir Zamanlar Anadolu'da* 2010 yapımı Türk dram filmi. Filmin çekimleri Kırıkkale'nin Keskin ilçesinde 11 haftada tamamlanmıştır. Ceylan bu filmle şehre odaklanmayı bir kenara bırakmış ve taşranın gergin dünyalarını anlatmaktadır. Diğer filmlerinden farkı, bu sefer bir cinayet hikâyesinin gerilimini izleyicisiyle paylaşmasıydı. *Bir Zamanlar Anadolu'da* birçok festivalden ödül alarak bol ödüllü bir film olmuştur. Aynı zamanda film, 84. Akademi Ödülleri'nde Türkiye'nin yabancı dilde “En İyi Film” dalında “Oscar Aday Adayı” olarak da seçilmiştir.

Künye ve Yapım Bilgisi

Filmin Konusu: Bir zamanlar Anadolu'nun ücra bir köşesinde gerçekleşen cinayet olayını çözmek için uğraşan Amir (Yılmaz Erdoğan), Doktor (Muhammet Uzuner), Savcı (Taner Birsell) ve Zanlı'nın (Fırat Tanış) trajik hikâyesini anlatmaktadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin çok katmanlı anlam yapısı benzersizdir.

Tablo 1. Bir Zamanlar Anadolu'da Künye Bilgisi

Film bilgisi	
Tür	Suç, Dram
Eser sahibi-Yönetmen	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo	Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal, Ebru Ceylan
Yapımcı	Zeynep Özbatur Atakan
Ülke ve yayın tarihi	2011-Türkiye, Bosna Hersek

Karakter ve Hikâye

Karakter	Oyuncu	Karakter	Oyuncu
Doktor Cemal	Muhammet Uzuner	Maktul Yaşar	Erol Erarslan
Savcı Nusret	Taner Birsell	Zanlı Ramazan	Burhan Yıldız
Muhtar	Ercan Kesal	Polis İzzet	Murat Kılıç
Komiser Naci	Yılmaz Erdoğan	Abidin	Şafak Karali
Arap Ali	Ahmet Mümtaz Taylan	Otopsi teknisyeni Şakir	Kubilay Tunçer
Zanlı Kenan	Fırat Tanış	Muhtarın kızı Cemile	Cansu Demirci

Hikâye, cinayete konu olan kişilerin bir tamirhanede oturup içkili bir masada sohbetiyle başlamaktadır. Daha sonra cinayetin işlendiği yeri bulmak için yola çıkan Amir Naci, Polis İzzet, Doktor Cemal, Savcı Nusret, Zanlı Kenan, Şoför Arap Ali, 2. Şoför Tefik ve jandarma ekipleri ile hikâye devam ediyor. Bu filmde kırsal, hem sinema evreninde hem de anlatıda çok önemli bir yere sahiptir. Mekân açısından taşra, hikâyenin ve karakterlerin derinliğini ortaya koymada filmin en önemli unsurlarından biridir. Öykü ve deneyim arasındaki ilişkinin etkinliği ve gerçeklikten beslenmesi bu açıdan çok önemlidir. Cinayetin çeşme yanında, etrafında topa benzeyen bir ağaç olan ve tarla yakınında gerçekleştiğini

söyleyen zanlı ile ekip tarif ettikleri mekâna uyan çeşme ve bir eski köprüyü gezerler. Yollarda geçen saatlerin ardından ve bir sonuç bulamayan ekibin sınırları iyice gerilirken savcının Naci'yi uyarması ile ortam yumuşar. Daha sonrasında Savcı'nın isteği üzerine en yakın köy olan Cebeci'de muhtarın evine konuk olurlar. Orada yemek yiyip sohbet edip dinlenirler. Yola çıkmak üzere hazırlanan ekip, zanlının amire söylediği gerçeğe biraz daha aydınlanmaya başlar.

Öldürdüğü maktul Yaşar'ın oğlu aslında Kenan'ın kendi oğludur. Sabahın ilk ışıklarında yola çıkan ekip, ilçenin kuzeyinde bulunan Saruçullu mevkiinde, Kavurgalı Köyü yakınlarında, merkeze yaklaşık 37 km mesafede Selim Kara Hayrat çeşme başı yanında bulunan tarlada maktul Yaşar'ı bulurlar. Herkesi şaşırtan olay ise Yaşar'ın elleri ve ayakları boynundan uzanan bir ip ile arkadan (Domuz Bağı) vahşice bağlıdır. Ambulansın arızalı olması nedeniyle ceset araba bagajına konularak şehir merkezinde bulunan devlet hastanesine götürülür. Otopsi için hastaneye gelen ekip, ufak bir insan kalabalığı ile karşılaşır. Ölenin kim olduğunu ve onu öldürenin Kenan olduğunu görenler saldırmaya kalkar. O esnada Kenan Yaşar'ın eşini ve çocuğunu görür. Yaşar'ın küçük oğlu (gerçekte Kenan'ın oğlu), babasını öldürdüğü için Kenan'ın kafasına taş atar. Daha sonra otopsi odasına gitmek üzere ayaklanan savcı, doktora belki de filmin en güzel repliğini söylüyor: “Bir insan, bir başkasını cezalandırmak için hakikatten kendini öldürebilir mi? Olabilir mi böyle bir şey?” Daha sonra otopsi için hastaneye getirilen ceset, karısı tarafından teşhis edilip maktulün Yaşar olduğu kesinleştirilir. Gerekli olan otopsi işlemleri yapıldıktan sonra, üzerinde bulunan eşyalar ve kıyafet maktulün eşine teslim edilir. Otopsi sonrasında ölüm sebebi şöyle açıklanıyor: “Diri diri gömülme.”

Zamansal ve Mekânsal Analiz

Mekânlar: Lastikçi (iç ve dış) Mekân, Yayla yolu, Çeşme, Dağ yolu, Araba (iç-dış), Tarla, Köy yeri (Giriş), Muhtarın bir yapı içerisinde olduklarının izlenimini yaratmaktadır. Küçük odanın içinde yer alan Evi (iç-dış-avlu), Hastane (iç-dış) Mekân, Lokanta (iç) Mekân, Hastane (Yemekhane-Koridorlar), Doktor odası, Otopsi odası, Köy yeri (Okul).

Filmin açılışında içerisinde net görünmediği bir pencere camının dışından içeriye girmesiyle başlar, içeride nelerin olduğuna dair bir merak uyandırmakta-

dır. İçeride yer alan sıvasız tuğla duvarlar özenilmemiş küçük ekran tüplü televizyon ve dışarıda yer alan Renault 12 arabanın teknolojinin ulaştığı boyutun işaretçileridir. Bu teknolojinin oraya ulaşmadığı ya da zamanın daha gerisinde kaldığı şeklinde yorumlanabilmektedir. Cesedin bulunduğu sahnede savcının dizüstü bilgisayarı aracılığıyla rapor yazdırması ikinci tahmini elemektedir. Yağmurlu havanın gök gürültüsü ve şimşekler yılın mevsimlerinde çıkarım yapmamıza yardımcı olmaktadır.

Açılış sahnesinden hemen sonra yapımcılara dair emektarların isimleri gösterilerek filmin ikinci başlangıç bölümü için araya girmektedir. Yemyeşil bir tarla ve uzunca bir ağacın yer aldığı alanla filmin aksiyonu başlamaktadır. Kurban arama sahnelerinin gece geçmesi izleyiciyi olaya daha çok kaptırıyor ve karakterlerin yaşamak zorunda olduğu gerilimi olabildiğince hissettiriyor. Bir ekip araba-sı ve iki aracın geldiği ağacın altında bir çeşme aramaktadırlar. Aradıkları yerin orası olmadığına karar verdiklerinde araçlar sabit kamera kadrından ayrılır. Benzer bir görüntüye sahip yolda ilerlemektedirler. Yol kavramı, süreç merkezli bir bağlamda deneyime atıfta bulunur; sebep-sonuç ilişkilerine dayalı sonuç odaklı düşünmekten ziyade süreç odaklı düşünmeyi vurgular. Zamanın ve mekânın giderek azalmadığı bir yolda olma hâli olarak hatırlama, farklı bakış açılarının olasılığını içerir.

Arabaya tekrar binildiğinde, manda yoğurdunun kokusu üzerine konuşmaları, o sahnede, sorun hakkında bu kadar detay verilerek ele alınması, izleyicinin “mekân içerisindeymiş” izlenimi yaratmaktadır. Bu sohbet havasındaki tartışma tamamen gündelik bir konuymuş gibi işlenirken arabanın köşe koltuklarında standart geçen sohbet bir anda arabanın orta merkezinde oturan zanlıya dönmesi, onun sıra dışı gündelik durumunu göstermektedir.

İkinci çeşme alanına geldiklerinde araçlardan inenler zanlının nereye gömüldüğünü hatırlamaya çalışmasıyla dışarıda dolanırlar. Gecenin geç saatleri olmasından kaynaklı olarak karanlık çeşme başı, arabaların farları ile aydınlatılmaya çalışılır. Bu ışıklandırma ile izleyici de mekânın detaylarını görmeye başlar. Tekrar araçlara binip yayla yolundan ayrılırlar. Araç içerisindeki konuşmalar önceki sahne ile aynı konumlardadır. Doğru çeşme ve mekânı arama boyunca geçen sürede kullanılan mekânlar gerçek mekânlardır. Her yerin her yere benzemesin-

den kaynaklı olarak ve konumu ayırt edecek özellik olmayışı, bu arayışın 12 saat kadar bir süreye yayılmasına sebep olmaktadır. Bu yolculuk beş çeşme ve köy muhtarının evinde verdikleri molayla tamamlanmaktadır. Filmde kullanılan gece ve gündüz arasındaki zıtlık da önemli bir detay olarak yer almaktadır. Şüphelinin ifadesine göre, maktulün gömüldüğü yer bütün gece aranır, ancak sonuca sabah varılır. Filmdeki karakterlerin hikâyeleri de bu paralellik üzerinden kurgulanmıştır. Anadolu'nun sosyal yapısı manipüle edilmektedir.

Şehir merkezinin giriş genel planında görülen karlı dağların gösterildiği, ara ara yağan yağmurlu ve rüzgârlı hava, karakterlerin üzerindeki kalın kıyafetler, havanın henüz ısınmadığı ama çok da soğuk olmaması bahar mevsimlerinden birinde olduğunu göstermektedir. Ayrıca, doğanın görüntüsü, yer yer sararmaya başlayan yeşil tarlalar ve yapraklarla dolu ağaçlar ise zamanın sonbahar olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda ağaçtan düşen hafif kızarmış bir elmanın yuvarlanıp suya düşüşü ile ekim ve mart ayları arasında olunduğu söylenebilir.

Mola verilen muhtarın evi; kahverengi sıvayla kaplı iç duvarlar, şark köşesi minderleriyle boylu boyunca yer almaktadır. Arama ekibi ve muhtar yere serilmiş iki yer sofrasıyla karınlarını doyurmaktadırlar. Fazla geniş plan çekimlerin yapılmadığı mekân ile fazla ipucu edinilememektedir. Hava koşullarına bağlı olarak elektriklerin kesilmesiyle karanlıkta kalan muhtar ve ekip, muhtarın kızı olan Rüya'nın elinde gaz lambasının da olduğu çay tepsisiyle içeri girmesiyle her bir karakter içeceklerini alırken aydınlatılır. Evin dışına çıkan savcı sayesinde evin dış yapısı görünmektedir. Kerpiç bir ev olan tek katlı ev uzunlamasına yer almaktadır. Duvarın hemen dibinde yanan ışıkla hem ısınma hem de aydınlatma sağlanmıştır. Dışarıda yer alan odunlar ve demir parçaları, esen rüzgârla sarsılan asılı çamaşırlar, somya minderleri ve diğer malzemeler bulunmaktadır. Filmdeki tüm karakterlerin, mekândan ziyade ev yaşamını işaret edecek şekilde kullanılan "ev" kavramıyla ilgili sorunları dikkat çekmektedir (Kaymak, 2018, s. 82). Biraz soluklanmak için içinde bulundukları "misafir odası" tarihî dönemleri içermektedir. Tarihî, kamusal ve dönemseller olayların yanı sıra kişisel olaylar burada filmin son derece özel yönleriyle ele alınmaktadır (Doğru, 2020, s. 339).

Gün artık ağarmaya başlamış, yağmur damlalarından ıslanan arabanın ön camı uzun yolda ilerlemektedir. Tekrar bir çeşmenin başına gelen ekip, gün ışığının her yeri aydınlatmasıyla çeşme başını daha iyi görebilmektedir. Geldikleri bu çeşme başında cesedin gömülü olduğu yer artık bulunmuştur. Geniş planda gösterilen olay yerinde, geniş ağaçsız tarlaların arasından geçen toprak bir yolun yer aldığı ve yolun kenarında akan küçük bir su çeşmesi yer almaktadır. Mekân ile ilgili fazla bir detayı olmayan bu yerde cesedin gömülü olduğunu bulmak uçsuz bucaksız hissettirmektedir. Filmde mekânsal bağlamdaki "çeşme" ve zaman-sal bağlamdaki "gece yarısı" doğa kronotopu açısından oldukça önemlidir. Özellikle bu gece yarısı yolculuğunda bir çeşmenin yanında ceset arayışı, ölüm kalım diyalektiğini de ele alır. Çünkü su hayatın temel taşıdır, kaynağıdır. İnsan var olduğundan beri yaşamını şekillendirmek için su kaynaklarını aramış ve bu kaynakların etrafında büyük medeniyetlerin doğmasına vesile olmuştur (Doğru, 2020, s. 340).

Cesedi bagaja koyduktan hemen sonra toprak yolda ilerleyen ekip, yine araba içerisinde konumlanmaktadır. Uzun bir yol alan ekip araçları, şehir merkezine girerek şehrin dar sokaklarında ilerlemektedir. Gece doğanın içinde bir yolculuk hâlinde oradan oraya geçerken sabah olduğunda yolculuk sırasını kasabaya bırakır. Cesedin bulunmasıyla ekip kasabaya dönmüş ve dağılmıştır. Doktorun yerleşim yerinde dolaşmaya başlamasıyla mekânlar geniş planların gösterilmesiyle yerleşim hakkında detaylı bilgi vermektedir. Otopsi odasına giren savcı ve maktulün karısı otopsi teknisyeniyle beraber cesedin başında teşhis etmek için beklemektedir. Mavi duvarlar, odanın omuz hizasına kadar krem rengi tonlarında kare fayanslarla kaplıdır. Duvara gömülü iki uzun cam dolap içermektedir. Tam ortada yer alan sedyede ceset yatmaktadır. Sedyenin başında çift camlı bir pencere, yanında yer alan sehpa, otopsi malzemeleri yeşil ameliyat örtüsünün üzerinde durmaktadır. Çift yanaklı beyaz PVC kapının hemen yanında siyah bir demir sandalye, küçük bir masa ve bilgisayar yer almaktadır. Köşede iki renkli büyük çöp kutusu, diğer köşede metal bir kısa dolap bulunmaktadır. Mekânlar içerisinde yer alan eşyaların kullanıcılarının sosyal ve kültürel özelliklerine ipucu sağlamaktadır. Doktorun pencereden dışarı bakmasıyla pencerenin hafif açık detayı gösterilerek film sonlandırılmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada, disiplinler arası araştırma ile zaman ve mekânın etkileşim ve deneyim yerleri olarak görülmesi gerektiği belirtilmektedir. Bu nedenle, insanlarla iç içe geçen mekân kavramını açıklamak ve mimarlık ile mekânı disiplinler arası bağlamı tanımlamak önemlidir. Filmlerindeki sahneler ve sahne tasarımındaki (filmin arka planını oluşturan) mimari unsurlar en az filmin kahramanları kadar önemlidir. Bu iki disiplinin görsel paydası nedeniyle, tarih boyunca etkileşime girmiş ve gelecekte de var olmaya devam edecektir. Mimarlık sinemadan önce var olsa da gerçekçiliği yakalamak için sık sık sinemanın başvurduğu bir alan olmuştur. Bu nedenle, öncelikle mekân kavramından başlanıp film ve mimarlık arasındaki etkileşim, filmdeki mekânın tanımı ve film ile mekân arasındaki ilişki incelenmiştir. Mimarlığın etkisiyle yaratılan tarihin öncesi ve sonrasındaki mekânlar tasarlananın zamansal konumu hakkında bilgi vermektedir. Auteur kavramı çerçevesinde bir öge olan zaman ve mekânın sinema ile olan ilişkisine de değinilmiştir. Bu referanslarla mimari mekân tasarımının film anlatısı üzerindeki etkisini görmek kolaydır. İnce dokunuşlarla film anlatımını destekleyen karakter-zaman-mekân arasında bir bütünlük sağlayan ve dönemin simgesel yapıları ile zamanı niteleyen bir köprü görevi görmektedir.

Mekân ve zaman bir bütünün izleyici tarafından algılanan farklı belirtileridir. Bu bütünün değişik boyutları, birbiriyle ilişkilidir. Ancak bu ilişki farklı kavramlarla algılanır. İnsanın dış dünyayı kavrama yöntemi, mekân ve zaman kavramları üzerine genel kararlar almalarını sağlar. Sonuç olarak, zaman ve mekân ayrı kavramlar değil aynı gerçekliğin farklı anlayış biçimleridir. Mekânın ve zamanın bütünlüğü göz önüne alındığında, sosyal ve kültürel genişlemelerini ortaya çıkarmak için "mekân" ve "zaman" kavramlarını ayrı ayrı incelemek önemlidir (Özçınar, 2010, s. 19).

Konu ile ilgili film izlenerek incelenmiş ve filmin zamansal-mekânsal analizleri üzerinden irdelenmiştir. Sinemanın temsilcilerinden biri olan 2010'dan beri Nuri Bilge Ceylan'ın adı daha sık telaffuz edilmeye başlandı. Ceylan, dünyada ve Türkiye çapında sinemacıların yakından takip ettiği yönetmenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ilginin nedenlerinden biri, yönetmenin sunduğu içeriğin evrensel dilidir ve sanatın evrenselliği bu konuda belirleyici olabilir.

Ceylan, filmlerinde yerel ve evreni birleştirmektedir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi Anadolu davaları, yurt içinde ve yurt dışında coşkuyla karşılanmıştır (Yetimova, Aslan, 2018, s. 73). Ceylan'ın mekânları seçmedeki ilişkisi bambaşkadır. Kısa filmlerinden başlayarak yer seçimlerini karmaşık bir şekilde tasvir eden Ceylan'ın, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde katilin ve evin kızının melek gibi tasvir edildiği sahne, gerçeküstü bir tarza dönüştürdüğü Türk sinemasının unutulmaz bir parçası hâline gelmiştir. Fantastik bir dünya olarak sunulan bu sahneden önceki gölgelerin zihninde oynadığı kayalık bir sahnenin tepesine ulaşır. Sonuçta, otopsi yerine, gerçeklik tüm rahatsızlıklarla doludur. Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde kullandığı doğal dış mekânlar ve şehrin kimliğini yansıtan iç mekânlar, filmin karakterleri ve zamanın izlerini temsil etmektedir. Film boyunca aranan ceset filmin her anında “ölümü” hissettirir. Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde seyircinin her şeyi görmesini istercesine, zamansal eksiltmeyi minimum düzeyde kullanır. Yönetmenin filminde zaman çoğunlukla doğrusal olarak kullanılmıştır. Filmde zamansallık adına filmin ritminin düşük, temponun yavaş olduğu söylenebilir. Zaman, mekân ve karakterler arasında uyumlu ilişkiler oluşturulmuş; yönetmen, mekân kullanımı ve zaman kavramını yönetmesi yönünden yaratıcılığıyla ön plana çıkmıştır. Filmin yarısından fazlasının bir ceset bulma macerasında geçtiği coğrafi bölümü, genellikle dolambaçlı yollar, çeşmeler ve ağaçlardan başka çok az şeyin olduğu geniş alanları sunuyor. Ceset arama sırasında varılan her noktanın aynı olması, filmdeki karakterlerin benzer bir döngüde koştuğunu ve nereye giderlerse gitsinler taşra görünümünün aynı olduğunu başarılı bir şekilde veriyor. Karanlık bir atmosfer, hiç bitmeyen bir yolculuk ve güzel ışıklandırma ile hikâyenin yönünü değiştiriyor ve bu sinematik evrendeki her şeyi daha da gizemli hâle getiriyor. Buna karşılık, aramaların çoğu gece yapılır ve bu ortamda, kırsalın karamsar atmosferi, cesedin bulunduğu son bölüme kadar neredeyse hüküm sürer. Bahsedilen karanlık atmosfer, karakterlerin karanlık taraflarını daha belirgin hâle getiriyor ve tekrarlayan yerellik havası gibi, hiçlik de karakterlerin iç dünyasını karşı karşıya getiriyor. Yönetmenin filmde taşra hakkında iyi bir bilgi birikimine sahip olduğu, kişisel geçmişinde önemli bir yere sahip olduğu ve dışarıdan birinin kırsala bakış açısının oluşmasında etkili olduğu görülmektedir.

“Yol” kronotopu filmde yer alan en belirgin kronotoptur. Yönetmen, “yol” boyunca coğrafyayı ve zamanı birlikte izleyicinin bilinçaltına tanıtıyor. Özellikle filmde zamanın gösterdiği gibi, sıradan koşullarda sosyal ve mekânsal mesafeyle birbirinden ayrılmış insanları görüyoruz. Aynı zamanda yol boyunca tüm bu karakterler arasında keskin karşıtlığı ve gündelik hayatın temalarını içeren diyaloglarda siyah ve beyazın iç içe geçtiğini görüyoruz. Bu süreçte karakterlerin yaşadığı zıtlıklar ve karmaşıklıklar zamanı görünür kılıyor (Doğru, 2020, s. 338). *Bir Zamanlar Anadolu'da'da* asıl olan arayışın kendisi, arayış içinde yaşananlar, sonunda olanlardan çok ortaya çıkan farklı hayatların yolculuğu ve bu yolculuğun hikâyesidir. Bunun yanı sıra film, zaman ve mekân kurgusu olan bir arayış bir yolculuk filmidir. Anadolu'da bir şehirde ve daha geniş bir coğrafyada meydana gelen belirli bir olayı anlatır. Olayların zamanlaması, filmin oynanış biçiminin odak noktası değildir; izleyiciler, doktorun kullandığı dizüstü bilgisayarı görene kadar hikâyenin bugün değil geçmişte geçtiği düşünebilir. Bu çalışmanın sonucunda ve Nuri Bilge Ceylan'ın diğer tüm filmleri de baz alınarak incelendiğinde Kaymak'a (2018, s. 155) göre; “Tüm bu değerlendirmeler ışığında Nuri Bilge Ceylan'ın kişisel bir sinema diline sahip olduğu ve auteur bir yönetmen olduğu söylenebilir.” sonucuna ulaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adiloğlu, F. (2001). *Türk Sineması: Mekan Üzerinden Bir Çözümleme*. İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. Ankara: Öteki Matbaası.
- Aşçı, G. (2019). *Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle İlişkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle*. İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Beşişik, G. (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı*. Dokuz Eylül Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Can, A. (2010). *Kısa Film*. Konya: Tablet Kitabevi.
- Demirer Sevimli, A. (2015). *Yaratıcılık ve Sanat Bağlamında Sinema Bir Örnek: Akira Kurosawa*. İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Doğru, M. S. (2020). *Zaman ve Mekân Bağlamında Bir Zamanlar Anadolu'da Filmini Bahtin'in "Kronotop" Kavramıyla Okumak*. International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS), 6(1), 329-341.
- Dündar, S. (2013). *Üç Boyutlu (3d) Animasyon Çalışmalarında Gerçekçilik Kavramının İncelenmesi ve Bir Uygulama Çalışması*. Hacettepe Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
- Ek Bektaş, E. (2017). *Sinema ve Mekân İlişkisi Açısından Bilimkurgu Filmlerine Bir Bakış*. Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 2(2), 37-54.
- Esen, H. (2006). *Sinemada Görsel Zaman ve Mekân Kurgusu*. Selçuk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Güngör, A. (2014). *Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması*. International Journal of Social Science, 30, 79-100.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Varlık yayınları.
- Kale, G. (2004). *Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık*, İstanbul Teknik Üniversitesi/ Fen bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kaymak, A. (2018). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Nuri Bilge Ceylan*. Atatürk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Kılıç, L. (2003). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Kırkan, S. (2015). *Dans Hareketi Verilerinin Sayısal Ortamda Forma Dönüştürülmesi*. İstanbul Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Özçınar, M. (2010). *Sinematografik Zaman ve Mekân'ın Oluşumunda Felsefi Arka Plan*. Dokuz Eylül Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. Ankara: Hil Yayın.
- Öztürk, B. (2012). *Sinemada Mekân Tasarımının İncelenmesi: Bilim Kurgu Sineması Örneği*. Maltepe Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Öztürk, S. (2013). *Türkiye'de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak*. Millî Folklor Dergisi, 98, 19-31.
- Sarı, T. (2010). *Türk Sinemasında Sosyal Yaşam Kurgusunun Mekân Kullanımına Yansımaları*. İstanbul Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- TDK, (2020). http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kilime&guid=TDK.GTS.5aa63830bc9309.22730676, (erişim tarihi; 21.04.2020).
- Toptaş, S. (2021). *Türk Sinema Filmi Afişlerinde Kadın İmgesinin Gösterge Bilimsel Çözümlemesi*. Simetrik iletişim araştırmaları dergisi, 2 (2), 48-67.
- Tüzün, S. (2008). *Türk Sinemasında Mekan Tek Mekanda Geçen Filmler*. Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

- Uğur, U. (2017). *Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demir-kubuz Sineması*. Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (3), 227-241.
- Üngür, E. (2011). *Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân İlişkileri*. İstanbul Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Ürtekin, Ö. (2018). *Geçmişten Günümüze Animasyon Filmlerinde Mekân Kullanım Analizi*. Işık Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). *Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması*. Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya Ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, (5), 4-45.
- Yetimova, S., Aslan, M. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Uluslararası Basındaki Eleştirileri Üzerine Bir Söylem Analizi: Bir Zamanlar Anadolu'da Örneği*. Asya Studies- Akademik Sosyal Araştırmalar, 5, 73-86.

SOVYET SİNEMASININ YILMAZ GÜNEY SİNEMASINA ETKİSİ: *ENDİŞE* FİLMİNİN BİÇİMCİLİK AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

THE EFFECT OF SOVIET CINEMA ON YILMAZ GUNEEY CINEMA:
CRITICISM OF THE FILM OF *ENDISE* IN TERMS OF FORMALISM

*Akın Tunç**

Öz

Sovyetler Birliği yöneticileri, Bolşevik Devrimi sonrasında yaşanan hızlı toplumsal değişimlerden kaynaklanan çelişkileri yok etmek ve kitlelerin yeni düzene uyum göstermesini sağlamak adına, anlatım gücünün farkında oldukları sinemaya büyük önem atfetmişlerdir. Devlet desteğiyle propaganda amaçlı olarak çekilen filmler, yeni Sovyet insanını yaratmak ve kitleleri ortaya çıkan toplumsal düzen etrafında örgütlemei amaçlamıştır. Bu dönemde çekilen filmler yalnızca kitlelerin yeni düzene alışmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda sinema tarihini değiştirecek tartışmaların odak noktası hâline gelmiştir. Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Kuleşov gibi yönetmenler ve film kuramcıları, sinemanın anlatım gücünü kökünden değiştirmiş; bir düşüncenin metaforik anlatımının sinema diliyle mümkün olabileceğini göstermişlerdir. Sinema sanatının teknik olanaklarından birisi olan montajın öne çıktığı bu filmler, kuramsallaşarak akım hâline gelmiş ve kendisinden sonraki akımları da etkilemiştir. Biçimci Sovyet Sineması ya da Rus Biçimciliği olarak sinema tarihi içerisinde yerini alan bu dönem, Türk

* Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı,
akintunc26@gmail.com

sineması içerisindeki kimi sinema hareketleri üzerinde de etkili olmuştur. Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması olarak adlandırılan dönem üzerinde bu etkileri gözlemek mümkündür.

Yılmaz Güney'in 1974'te çekimlerine başladığı, kendisinin cezaevine girmesi üzerine asistanı Şerif Gören'in bitirmek zorunda kaldığı *Endişe* filmi, Biçimci Sovyet Sineması etkileri gösteren filmlerden birisidir. Bu çalışmada, *Endişe* filminin Biçimci Sovyet Sineması ile düşünsel ve biçimsel yakınlıkları, filmin yönetmeni Yılmaz Güney'in Türk sineması içerisindeki tarihsel yeri ile ele alınarak tartışılmıştır.

Bu çalışma, Biçimci Sovyet Sineması ve Yılmaz Güney sineması arasındaki düşünsel ve biçimsel ilişkiyi *Endişe* filmi üzerinden araştırmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın problemi, Yılmaz Güney sinemasını etkileyen unsurlar arasında Biçimci Sovyet Sinemasının özgül yerinin belirlenmesidir. Çalışmada nitel araştırma yönteminin tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda, Yılmaz Güney filmografisi içerisinde belirlenen *Endişe* filminin, Biçimci Sovyet Sineması ile içerik ve üslup açısından yakınlık sağladığı belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Yılmaz Güney, Endişe, Rus biçimciliği, Sovyet sineması, Türk sineması.*

Abstract

The rulers of the Soviet Union attached great importance to cinema, of which they were aware of its expressive power, in order to eliminate the contradictions arising from the rapid social changes after the Bolshevik Revolution and to enable the masses to adapt to the new order. Films that shot for propaganda purposes with the support of the state aimed to create the new Soviet people and to organize the masses around the emerging social order. Films shot in this period not only helped the masses get used to the new order, but also became the focus of discussions that would change the history of cinema. Directors and film theorists such as Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Kuleshov radically changed the narrative power of cinema; showed that the metaphorical expression of an idea is possible with the language of cinema. These films, in which montage, one of the technical possibilities of the art of cinema, came to the fore, became a film

movement by theorizing and influenced the following movements. This period, which took its place in the history of cinema as the Formalist Soviet Cinema or Russian Formalism, was also influential on some cinema movements in Turkish cinema. It is possible to analyze these effects on the period called Social Realistic Turkish Cinema.

Endişe (Anxiety), which Yılmaz Güney started shooting in 1974 and which his assistant Şerif Gören had to finish after Güney was imprisoned, is one of the films that showed the influence of Formalist Soviet Cinema. In this study, the intellectual and stylistic affinities of the movie *Endişe* with the Formalist Soviet Cinema are discussed with the historical role of the film's directors Yılmaz Güney in Turkish cinema.

This study aims to research the intellectual and formal relationship between the Formalist Soviet Cinema and Yılmaz Güney cinema through the film *Endişe*. The problem of the study is to determine the specific role of Formalist Soviet Cinema among the factors affecting Yılmaz Güney cinema. In the study, the survey model of the qualitative research method was used. In conclusion, it has been determined that the film *Endişe*, which is considered appropriate as a sample from Yılmaz Güney's filmography, provides affinity with the Formalist Soviet Cinema in terms of content and style.

Keywords: *Yılmaz Güney, Endişe, Russian formalism, Soviet cinema, Turkish cinema.*

Giriş

John Reed'in (2018) "Dünyayı Sarsan On Gün" olarak tanımladığı Ekim Devrimi, etkileri bugün de devam eden politik, ekonomik ve sosyolojik büyük bir dönüşüme neden olmuştur. Bolşevik Devrimi olarak da bilinen bu devrim sonrasında, Çarlık Rusya'sı tarihin tozlu sayfalarına karışırken, yeni bir ekonomik düzen etrafında şekillenen yeni bir devlet modeli ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan yeni tip devlet, yeni tip toplumu da beraberinde getirmiştir. Bu büyük dönüşümlerin sonucunda ortaya "yeni insan"ın çıkması kaçınılmaz olmuştur. Svetlana Aleksiyeviç'in (2016) "homo sovyeticus" olarak tanımladığı bu "yeni insan", yeni

bir kültür dünyası ve sanat anlayışının da öncüsü olmuştur. Sinema tarihinde Rus Biçimciliği, Sovyet Devrim Sineması gibi isimlerle anılan dönem de bu yeni anlayışın bir ürünüdür. Propaganda yoluyla yeni Sovyet insanını yaratma ve yeni rejimi tanıtmaya görevi verilen bu sinema ekolü, yalnızca yeni insanı yaratmakla kalmamış, sinema tarihini de geri dönüşü olmayacak şekilde büyük bir dönüşüme uğratmıştır. Öyle ki bugün dahi bu akımın önemi güncelliğini korumaktadır. Türkiye'deki kimi sinema hareketleri de bu akımdan oldukça etkilenmiştir. Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması olarak bilinen dönem, bu etkilerin yakından hissedildiği bir sinema anlayışını işaret etmektedir. Yılmaz Güney de bu hareketin içinden gelen bir yönetmen olarak bu etkileri sineması aracılığıyla yansıtmaktadır. Özellikle *Umut* (Güney, Umut, 1970) filminden hareketle kendisi hakkında Yeni-Gerçekçi gibi sıfatlar uygun görülse de bizzat Yılmaz Güney'in bu tanımlamalara karşı olduğu bilinmektedir.

“Gerçek değişken bir şeydir. Sanatta biz bunu yansıtmak zorundayız. Gerçekçilik toplumun değişen yeni çehresi, yeni gelişim eğilimlerini aktarması açısından önem kazanıyor bence. Ben kendi sinemama yabancıların dışarıda takmaya çalıştıkları gibi «yeni gerçekçilik», şu bu cinsinden bir isim vermiyorum. Bizim görevimiz filmler yapmaktır. Bunların çeşitli şekillerde değerlendirilmeleri, halkın, eleştirmenlerin, tarihçilerin görevidir” (Güney, 1977: 10).

Peki, Yılmaz Güney Sineması biçimcilik özelinde Sovyet Devrim Sineması ile yakınlık sağlamakta mıdır? Çalışma bu problemten hareketle Yılmaz Güney sinemasındaki biçimci eğilimleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Örneklem olarak belirlenen *Endişe* (Güney ve Gören, 1974) filmi bu amaca uygun düşecek bulgular sağlamaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde Sovyet Devrim Sineması, ikinci bölümünde Yılmaz Güney Sineması kuramsal bir bütünlük içerisinde açıklanacak; üçüncü bölümünde ise *Endişe* filmi üzerinden Yılmaz Güney ve Sovyet Devrim Sineması arasındaki düşünsel ve biçimsel yakınlık ortaya konulacaktır.

Sovyet Devrim Sineması

Rusya'da sinemanın gelişmesi devrimden önceki yıllara dayanır. Tarihî romanlardan ve Rus edebiyatından yapılan uyarlamaların yanı sıra epik filmlerin de çekildiği devrim öncesi dönemde yerli filmlerin ağırlıkta olduğu görülmekte-

dir. I. Dünya Savaşı koşullarında film ithal etmenin zorlaşması bunun en büyük sebebidir. 27 Ağustos 1919'da devrimin lideri Vladimir İlyiç Lenin'in kararıyla ülkedeki bütün sinema salonlarının, film şirketlerinin, film üretim-gösterim merkezlerinin kamulaştırılması sonucunda Rusya'da sinema tarihi açısından yeni bir dönem başlamıştır (Güvemli, 1960: 88).

Lenin'in sinemayı kamulaştırma süreci ülkedeki özel girişim tarafından engellenmeye çalışılmış, bu süreçte birçok film yapımcısı ülke dışına kaçmak zorunda kalmıştır. Zaten filmin ham maddesine ulaşmada sorunlar yaşanırken bir de filmlerin dışarıya çıkarılması ya da kamulaştırma kararına karşı olarak yok edilmesi, ülkede film üretiminin iyice düşmesine sebep olmuştur. Bu nedenlerden dolayı devrimin ilk yıllarında sinemaya atfedilen önemin pratikte bir karşılığı olmamıştır. Bu konuda yaşanan kırılma noktası, 1919 yılında Moskova'da kurulan sinema enstitüsü olmuştur. Ülke içinde kalan ham madde film stoğunun önemli bir kısmı kullanılarak devreye sokulan *agitki* yani ajitasyon sineması, ajitasyon trenleri adı verilen organizasyonla ülkenin her yerine ulaştırılmış ve Sovyet halklarına gösterimler yapılmıştır. Ajitasyon trenleri ile yapılan yolculuklarda hem film gösterim merkezlerine ulaşım imkânı olmayan köylüler sinema ile tanıştırılmış hem de büyük Sovyet ülkesi kameralar aracılığıyla kayda alınmıştır. Gösterime sunulan filmlerin odak noktası, Ekim Devrimi ile beraber ortaya çıkan yeni toplumsal ve ekonomik düzenin halka öğretilmesidir. Dolayısıyla propaganda amacı taşıyan bu filmler, yeni dönemin ilk ciddi çıkış noktasını oluşturmaktadır. 1921 yılında üretilen film sayısının 11, 1922'de üretilen film sayısının ise 157 olması kısa süre içerisinde yaşanan büyük ivmenin göstergesi niteliğindedir (Abisel, 2003: 211-214).

Devrimin lideri Lenin'in, Halk Eğitim Komiserliği görevine getirdiği Anadolu Lunaçarski'ye söylediği bilinen, "Sinema, en önemsedığımız sanat dalıdır." sözü Sovyet ülkesinde sinemaya verilen önemi göstermektedir. Fakat sinema tarihine damga vuran filmler, devrimin ilk yıllarında gösterime sunulan ajitasyon filmleri değildir. Sovyet film ekolünün kurucusu sayılabilecek olan Lev Kuleşov'un çalışmalarıyla başlayan süreç, farklı ve yeni bir dönemi işaret etmektedir. Kuleşov, sinemayı laboratuvar ortamına sokarak teorik çalışmalar üretmiş, Griffith'ten beri var olan kurgu anlayışını değiştirmiştir. Onun teorik çalışmaları ve deneyle-

ri sonucunda ortaya çıkan kurgu yöntemleri, bugün de saygınlıkla anılmaya devam edilen Sovyet ekolünün en önemli unsurlarından birisi durumundadır.

Lev Kuleşov'un sinemanın tiyatrodan farklı bir anlayış geliştirmesi gerektiğine dair görüşü, sinemanın kendine has olanağı olan kurguya önemi arttırmıştır. Kuleşov, öğrencileriyle yaptığı deneylerde, her planın kendinden önceki ve sonraki plana göre anlam kazandığını belirlemiştir. Kuleşov etkisi adıyla sinema tarihine geçen çalışmalarda, bir adamın aynı yüzünün farklı kurgu işlemleriyle mutlu, üzgün ve aç gibi birbirinden değişik durumlara dönüştürülebildiğini ortaya koymuştur (Teksoy, 2009a: 133-134). Sovyet Montajı olarak bilinen ve sinema tarihinde çığır açan bu yaklaşım, çeşitli teorik çalışmalarla ve çekilen filmlerle etkisini arttırmıştır.

Sovyet Devrim Sineması, her şeyden önce biçimci unsurlarla farklılığını ortaya koymuştur. Bu nedenle Sovyet Devrim Sinemasını anlamak için öncelikle biçimsel özelliklerini irdelemek gerekmektedir. Fakat şunu unutmamak gerekir ki Sovyet Devrim Sineması içinde farklı anlayışlara ve biçimsel özelliklere sahip yönetmenler bulunmaktadır. Her ne kadar hepsi biçimci gelenek içerisinde değerlendirilse de birbirleri arasında hem pratikte hem de teoride farklılıklar olduğu unutulmamalıdır.

Sovyet Devrim Sinemasının Önemli Kuramcıları ve Yönetmenleri

Sovyet Devrim Sineması denildiğinde akla ilk gelen yönetmenlerden birisi Dziga Vertov'dur. Sinema-Göz kuramıyla sadece Sovyet sinemasına değil dünya sinemasındaki birçok akım ve sinema hareketine yön vermiştir. Vertov'un geliştirdiği bu kurama göre, kamera nesnel gerçekliği kayda alan bir aygıt görevi üstlenmektedir. Vertov'a göre sinema, diğer sanatlardan devraldığı dekor, öykü, oyuncu, stüdyo gibi kavramlarla arasına mesafe koymak zorundadır. Bu yaklaşım her ne kadar Lumiere kardeşlerin estetik anlayışına bir geri dönüşü çağırırsa da aslında bundan çok daha fazlasıdır. Çünkü Lumiere kardeşlerde kameranın kayıt altına aldığı nesnel gerçekliğe herhangi bir müdahale yoktur. Oysa Vertov'un elinde çok güçlü bir araç olan kurgu vardır. Sinema-Göz ile gelişen

Vertov'un sinema anlayışı, Sinema-Gerçek kuramıyla nihai hâline ulaşmıştır. Vertov, Eisenstein ve Pudovkin üzerinde oldukça büyük etki bırakmış ve bu iki yönetmenin çektiği filmlere kuramsal olarak katkı sağlamıştır (Onaran, 1994: 215-217).

Vsevelod Pudovkin her ne kadar Kuleşov'un ve Vertov'un takipçilerinden biri olsa da sinemasının kimi özellikleri bakımından onlardan farklı bir yol izlemiştir. Pudovkin'in sinematik yaklaşımını onun şu sözleriyle birlikte ele almak gerekir:

“Ben, Kuleşov'la Eisenstein'in yeğledikleri kuru ve hareketsiz anlatım biçimini kullanamazdım; çünkü onların tersine, beni yalnızca insan ilgilendirmekti. Ancak ben de insanı, belirli bir topluluğun parçası olduğu ve tarihi olayların akışını, belirli bir atmosferi anlatmaya yardım ettiği ölçüde ön plana çıkardım.” (Akt. Betton, 1991: 25).

Kendi sözlerinden de anlaşılabilceği gibi Pudovkin'in odak noktasında bireyler vardır. Fakat bu bireyler çevreden ve toplumsal bağlamından kopuk değildir. Eisenstein'da kitlelerin mücadelesi, Vertov'da sokaktaki Sovyet insanının günlük yaşamının nesnelliği varken Pudovkin sinemasında bireyin öyküsü vardır. Pudovkin'in öykü anlatımında en büyük gücü kurguyu ustalıklı kullanmasıdır. “Kurgu, filmsel gerçekliğin yaratıcı gücüdür.” sözleriyle kurguya verdiği önemi ifade eder (Akt. Dmytryk, 1993: 9). Pudovkin'in bireyin kitle mücadelesi içindeki öyküsünü kurgu gücünün ustalığıyla anlattığı en ünlü filmi *Ana* (Mat, 1926) adlı filmidir. Rekin Teksoy'un tabiriyle, “*Ana*, Kuleşov'un sinemanın estetik temelini kurguya dayandıran yenilikçi görüşünün, bireysel ve toplumsal gerçekliği destansı ve lirik bir anlayışla beyaz perdeye getiren en olgun ürünüdür” (2009a: 138).

Pudovkin'e göre, “Filmsel biçim görünüşle hiçbir vakit aynı değildir, ancak onu andırır” (1966: 101). Oysa Vertov'un gerçeğe ve gerçekçiliğe yaklaşım biçimi bundan çok farklıdır. Vertov, “görünen olayların karmaşasını çözümlemekte insan gözünden daha kusursuz” olan kamera aygıtının, yani onun kuramıyla sinema-gözün, insan gözünden çok daha kusursuz bir şekilde görülebilir olan gerçeğin saptamasını yaptığını vurgular (Coşkun, 2011: 65). Pudovkin'e göre de “Bir sanatçı öncelikle kendi çevresindeki dünyada yüce şiirsel bir anlam arama-

lıydı” (2003: 190). Aralarındaki fark ise şu noktada ortaya çıkar: Vertov radikal bir şekilde filmde öyküye karşıyken Pudovkin sineması bireyin öyküsü üzerinden inşa edilir.

Robert Stam’ın çok iyi ifade ettiği gibi, Sovyet Devrim Sineması içinde yer alan yönetmenlerin film yapma biçimleri arasında farklılıklar olsa da bu yönetmenlerin hepsinin ortak noktası montaja vurgu yapmalarıdır (2014: 48). Farklılıkları montaj kuramlarında da görülmektedir. Örnek olarak Pudovkin, hocası Kuleşov’un kuramsal çalışmalarından yola çıkarak beş ayrı kurgu yöntemine vurgu yaptığı kurgu kuramını geliştirir. “Bu kurgu yöntemleri karşıtlık, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve kılavuz kavramdır” (Nişancı, 2018: 135). Sergei Eisenstein da beş farklı kurgu yöntemiyle Sovyet montaj kuramına katkı sağlar. Bunlar metrik kurgu, ritmik kurgu, tonal kurgu, overtonal kurgu ve çarpıcı kurgu yöntemleridir. Eisenstein’ın kurgu kuramındaki yöntemler Meyerhold’un biyo-mekanik oyunculuk yönteminden, Commedia Dell’arte tiyatro geleneğine; Pavlov’un yaptığı deneylerden, Griffith filmlerine kadar geniş bir düşünce ve sanat yaklaşımından beslenmektedir (Yıldız, 2021: 43-48). Öyle ki, Stam’a göre, “Eisenstein’ın teorik söylemi egzantrik bir karışımdır: Bir bölümü felsefi düşünme, bir bölümü edebi makale, bir bölümü politik manifesto ve bir bölümü film yapmanın el kitabı” olarak değerlendirilmektedir (Stam, 2014: 50).

Eisenstein filmografisi iki ayrı dönem şeklinde ele alınacak olursa, ilk döneminin *Grev* (Stachka, 1924), *Potemkin Zirhlisi* (Bronenosets Potyemkin, 1925) ve *Ekim* (Oktiabr, 1927); ikinci döneminin ise *Eski ve Yeni* (Staroye i Novoye, 1929), *Alexandr Nevsky* (1938), *Korkunç Ivan* (Ivan Grozny I, 1944; Ivan Grozny II, 1946) filmlerini çektiği dönem olarak ayrılabilir. Böyle bir ayrıma gidilmesinin sebebi olarak, Eisenstein’ın ilk üç filminde soyutlamadan uzak bir şekilde kitle mücadelesini konu edinmesi, ikinci döneminde ise daha fazla sembolizm etkisiyle bireye yoğunlaşması gösterilebilir (Coşkun, 2011: 54-56).

Sinema tarihçisi ve yönetmen Paul Rotha ise Sovyet Devrim Sinemasını dörde ayırarak farklı bir kategorilendirme yapar. Ona göre Sovyet filmleri devrim dönemini odağına alan filmler, eğitim ve bilgilendirme amaçlı filmler, haber filmleri ve çocuk filmleri olarak dört ayrı kategoride incelenmelidir (Rotha, 2000: 158-160). Bu örneklerden de görülebileceği gibi Sovyet Devrim Sinemasını

ya da Sovyet yönetmenleri tek bir bakış açısıyla sınırlandırmak mümkün değildir. Ortak noktaları sinematik yaklaşımlarının temelinde kurgunun öne çıkması ve biçimci geleneğe yaslanan bir üslup belirlemeleridir.* Bu çalışmada Sovyet sinemacıların ilişkilendirildiği Yılmaz Güney ve *Endişe* filmi de yukarıda örneklenen farklı kavram ve yaklaşımlarla ortaklık kurduğu unsurlara sahiptir.

Yılmaz Güney Sineması

1937 yılında Adana'nın Yenice köyünde doğan Yılmaz Güney (asıl soyadı Pütün), lise öğrenimini Adana'da gördükten sonra İstanbul'da iktisat eğitimi almaya başlamıştır. Henüz lise yıllarında edebiyat dergilerine öyküler yazmaya başlayan Güney, "Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri" adlı öyküsünde komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle bir buçuk yıl hapis yatmıştır. Cezaevinde çıktıktan sonra sinemaya yönelen Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz'ın yanında asistanlık, senaryo yazarlığı ve oyunculuk yaparak ilk önemli atılımını yapmıştır (Teksoy, 2009b: 921-922).

Yılmaz Güney'in rol aldığı bu filmlerde oynadığı karakter, yıllar içinde bir furyaya dönüşerek "Çirkin Kral" fenomeninin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Nijat Özön'ün anlatımıyla Çirkin Kral karakteriyle Türk sinema izleyicisinin kurduğu bağ şöyledir:

"Gerçekten de Türk sinema izleyicisinin en geniş yığınları, bu başından sonuna dek acı, keder, burukluk, hor görülme, eziklik, acıma, sabretme, sonra patlayış, başkaldırma, yiğitlik görünümlükleri dolu filmlerin başkahramanı olan zayıf, avurtları çökmüş, yağız, yassı burunlu delikanlıda, kendisiyle ortak birçok nokta buldu. Vur kırın, kavga dövüşün, kabadayılığın gırla gittiği bu filmlerde, hep horlanan, toplum dışına itilen yalnız adamın direnme gücü, savaşimleri izleyiciyi çekiyordu." (1985: 385).

* Bu noktada biçimcilik ve gerçekçilik arasındaki farkı kısaca açıklamak iyi olacaktır: "Biçimciler için çekilen planlar cansız birer nesnedir. Planlar ancak belirli bir amaca hizmet etmek üzere kurgulanırsa anlam kazanır. Gerçekçiler ise gerçekliğin kendi içerisinde taşıdığı anlamın yeterince güçlü olduğunu, onu parçalara bölmenin gerçekliği bölmek anlamına gideceğini, bu yüzden olabildiğince kurgunun arka planda kalması gerektiğini savunur." (Yıldız, 2021: 43).

Yılmaz Güney'in yarattığı bu karakterin özellikle Çukurova bölgesinde çok büyük izleyici kitlesi topladığı bilinmektedir. Bunda Yılmaz Güney'in Adanalı olmasının büyük bir payı vardır. Kendilerinden birisi olan bir sinema yıldızının kötülüğe karşı yaptığı başkaldırıyla özdeşleyen sinema izleyicisi, büyük bir tutkuyla Güney'in filmlerini takip etmiştir. Yılmaz Güney, Çirkin Kral dönemini şöyle anlatmaktadır:

“İlk yaptığım filmlerde yarattığım tip, aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçır. Ekmeğinin derdindedir. Bu kaçır kovalanan adam, bir yerde isyan eder, patlar ortaya atılır, vurur, kırır. Fakat sonunda hep yeniktir. Hep halkımın karakterini taşıyan insanları oynadım. Yabanın kadınına bakmayan, dürüst bir kişiliği canlandırdım. Bunu, düpedüz, yaşamımın getirdiği deneylerden çıkardım.” (akt. Esen, 2010: 141).

Çirkin Kral dönemi olarak bilinen bu dönem, her ne kadar izleyici tarafından çok büyük ilgi görse de bu filmler sinema estetiği ve sanat değeri açısından belirli bir standartın altında kalmıştır. Yılmaz Güney'i sinema tarihinde ayrı bir yere yerleştiren filmler ise Güney'in sonraki döneminde ortaya çıkacaktır. Özön'ün (1985) tabiriyle, “Türk Sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek ‘meşru vârisi’ sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan” yönetmen olan Yılmaz Güney, 1968 yılında çektiği *Seyyit Han* filmine kadar zaman zaman Çirkin Kral karakterine hayat vermeyi sürdürmüştür. *Seyyit Han* filmi ise Güney'in filmografisinde yeni bir dönemin başlangıcını işaret eder. Yapımcı, yönetmen, senarist ve başrol oyuncusu olarak yer aldığı bu film, Türkiye'deki aydın ve entelektüel çevreler tarafından ilgiyle karşılanır. Onat Kutlar'ın, “Onu, geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden birisi olarak görmek -Yeşilçam'ın amansız yasaları düşünülürse- belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama, ben buna inanıyorum” öngörüsü de bunu doğrulamaktadır (akt. Scognamillo, 1988: 161). Nitekim Kutlar'ın tam da söylediği gibi olmuş ve Güney Yeşilçam'ın amansız yasalarını yarıp geçmiş ve kendi sinemasını yaratmıştır. Öyle ki, *Seyyit Han* filminden sonra ortaya çıkan yeni dönemle birlikte *Umut* (1970), *Arkadaş* (1975), *Sürü* (1979), *Yol* (1982) ve *Duvar* (1983) gibi birer klasik hâline gelen Yılmaz Güney filmleri izleyiciyle buluşmuştur. Çalışmada örneklem olarak kullanılan *Endişe* (1974) filmi de bu filmlerden birisidir.

Endişe Filminin Biçimcilik Açısından Değerlendirilmesi



Filmin Adı: Endişe

Filmin Yapım Yılı: 1974

Filmin Yönetmeni: [†] Şerif Gören-Yılmaz Güney

Filmin Senaristi: Yılmaz Güney

Filmin Oyuncuları: Erkan Yücel, Kamran Usluer, Adem Tolay, Nizam Ergüden, Ayşe Emel Mesçi

Filmin Yapımcıları: Güney Filmcilik

Filmin Süresi: 85 Dakika

Filmin Konusu: Adana’da pamuk toplama işçilerinin zorlu yaşam ve üretim koşullarını anlatan film, feodal ilişkileri, kan davasını, emek-sermaye çelişkisini ve grev konusunu ele alır.

[†] Çekimlerine Yılmaz Güney’in başladığı film, Güney’in Adana’nın Yumurtalık ilçesinde karıştığı cinayet olayı sonrasında tutuklanmasıyla asistanı Şerif Gören’in yönetmenliğiyle devam etmiştir. Filmin çekim senaryosu ve hazırlık süreci Yılmaz Güney kontrolünde gerçekleşmiştir. Bu nedenle Güney her ne kadar filmin çekim sürecinin büyük bir bölümünde yer almasa bile filme imzasını atmıştır. Buna karşın Şerif Gören’in filmdeki teknik katkısını yadsımak yanlış olacaktır. Nitekim filmin başarılı kurgusu Şerif Gören’e aittir. Filmde içeriğe ve biçime dair elde edilen bulgular filmin sahibi Yılmaz Güney bağlamında ele alınsa da Şerif Gören’in katkısını unutmamak gerekir.

Bulgular ve Yorum

Filmin içerik açısından Sovyet Devrim Sineması ile yakınlığı karakter yaratımı, öyküleme ve egemen söyleme karşı tutum alış unsurlarıyla ortaya çıkmaktadır. Yılmaz Güney sinemasının sıklıkla yakınlık kurduğu belirtilen İtalyan Yeni Gerçekçiliği, gerçekçi film kuramına dayanan ve kameranın nesnel gerçekliği kaydetme misyonuyla kullanıldığı bir anlayışa sahiptir. Bu anlayış doğrultusunda yönetmenler alternatif bir öneri geliştirmek yerine somut durumun tespitini yapmakla yetinir. Oysa Sovyet Devrim Sineması yalnızca gözlem ve mevcut durumu ortaya çıkarmakla kalmaz, filmler yoluyla kitlelere alternatif bir yol sunar ve mücadeleye davet eder. Yılmaz Güney'in de sineması yoluyla yaptığı budur. *Endişe* filminde de bunu görmek mümkündür. Film, mevsimlik işçileri mücadeleye ve sendikal haklarını korumaya davet eder. Filmin sonunda bireysel bir mücadelenin peşinden giden Cevher (Erkan Yücel), feodal ilişkilerin en acımasız yönlerinden birisi olan kan davası sonucunda hayatını kaybederken, grev yapan ve birlikte mücadele etme kararı alan diğer işçilerin hak arama mücadelesi gösterilir. Böylece Yılmaz Güney, sineması aracılığıyla toplumun alt sınıflarına mücadele çağrısı yapmaktadır. Filmin ödül aldığı 12. Antalya Film Festivali (Altın Portakal) konuşması da bunu doğrulamaktadır:

“Amacımız yaptığımız her filmin düzenin bozuk yanlarını daha doğrusu bozukluğunu ve bugün kimlerden yana çalıştığını göstermek, emekçi kitlelere haklarını alabilmeleri için direnmelerini ve mücadele etmelerini önermek, onların emperyalizm ve yerli ortaklarının sömürsünden kurtulmalarına katkıda bulunmaktır.” (Güney, 1976).

Yılmaz Güney'in filmin hazırlık sürecinde nasıl bir film yapmayı hayal ettiğini ifade ettiği sözleri de üzerinde durmaya değerdir. Umut (1970) filmiyle elde ettiği gerçekçi sinema yaklaşımını aşmak istediğini, fotoğraf gerçekliğini değil yol gösteren bir sinema anlayışına geçmek istediğini şöyle ifade etmektedir:

“Biz mağdurluğun filmini, ezikliğin filmini yapmayacağız. Fotoğraf gerçekçiliğiyle bizim ilgimiz yok. Acındırmayacağız, ağlatmayacağız. Bizim sinemamız Umut'u geçmek zorundadır. *Endişe*'de bir takım durumların sergilemesini yapmak yeterli değil. Biz şimdi kalker en iyi biçimde yoksulluğu sergileriz. Ama bu bizim için ucuz olur. Devrimci bir tavır olmaz. Kesinlikle

popülizmin karşısında durmamız gerekli. Onun için sinemayı bir üst aşamaya getirmek için, sözü olan, sözünü söyleyen adam haline getirmemiz gerek. Yoksulluktan şikayet eden bir film değil. Herkes şikayet ediyor halinden. Biz yol göstereceğiz.” (1976).

THKO Davası nedeyle yaşadığı siyasi tutukluluk sürecinin Yılmaz Güney’de yarattığı değişimin, sinemasına da yansımaları kaçınılmaz olmuştur. 1974’te çıktığı cezaevinden, farklı bir üslup arayışıyla sinemaya geri dönüş yapar. Bu arayışının ürünlerini aynı yıl çektiği *Arkadaş* (1974) ve *Endişe* (1974) filmlerinde görmek mümkündür. Bu durumu şöyle anlatır Güney:

“İki yıllık çalkantılı dönem gerek bana gerekse toplumumuza, halkımıza çeşitli deneyler kazandırmıştır. Biz de bu deneylerden kendimize düşen sorumluluklar oranında birtakım dersler çıkarttık. Öyle sanıyorum ki bundan sonra yapacağımız filmler daha önceki yaptığımız filmlere oranla daha görev yüklü olacaktır halkımıza karşı. Bu görev, halkımızın gerçek çıkarları doğrultusunda ve onun yarınına ışık tutacak birtakım şeyleri yapmaktır.” (1977).

Görüldüğü üzere Yılmaz Güney, 1974 yılında çektiği filmlerde farklı bir anlayış ve üslup geliştirmek istediğini açıklıkla ifade etmektedir. Bu değişim onu gerçekçi sinema anlayışından daha çok biçimci anlayışa yaklaştırır. Çünkü sineması aracılığıyla devrimci bir mücadele önerisi ortaya koymak için kurgu yoluyla izleyici üzerinde egemenlik kuran bir anlatı diline ihtiyacı vardır. Oysa gerçekçi sinema, izleyicisi üzerinde egemenlik kuran bir üslup tercih etmez; tersine nesnel bir gerçekçilik anlayışıyla kamerayı gözlemci niteliğinde kullanan bir anlatı yapısına sahiptir. Yılmaz Güney’in tam da bu bağlamda gözlemci sinema anlayışına dair sözleri de önemlidir:

“Gözlem, gerçekçi sanat anlayışının temel taşlarından biridir. Ancak iyi bir sanat eseri yaratabilmek için, yalnız başına gözlem yeterli değildir. Sanatçı, hayatın kopyacısı değildir çünkü dünya görüşü ve sanatsal kaygılarıyla birlikte, gözlemlerini yorumlar, bir senteze varır.” (akt. Savaş, 2019).

Güney’in sinema anlayışındaki değişimin, filmin içeriğine yaptığı bilinçli müdahalenin biçime de yansıdığı anlaşılmaktadır. Filmin jeneriğinden, açılış sekansına; gelişme bölümünden son sahneye kadar bu bilinçli değişim ve biçim-

cilik etkisi kendisini göstermektedir. Filmin jeneriğinde, mevsimlik işçilerin çocuklarının fotoğrafları -ki onlar da çocuk işçiler olarak filmde görünmektedir- film müziğiyle koşutluk oluşturacak şekilde ritmik olarak izleyiciyi filme hazırlar. Böylece henüz daha filmin başında kurgunun gücüyle izleyici üzerinde etki yaratılır. Ritmik, sarsıcı ve hızlı bir şekilde arka arkaya sıralanan fotoğraflar, bir jenerik olmanın ötesinde, filmin açılış sekansı görevi görmektedir.



Jeneriğin ardından filmin giriş sekanslarından birisinde, pamuk işçilerinin Çukurova bölgesinin çeşitli köylerinden toplanarak kamyon kasalarında pamuk tarlalarına doğru yolculuk yaptığı görülmektedir. Onlarca kamyon, kasalarda oturan genç, yaşlı, çocuk, kadın yüzlerce insan bir umudun peşinden, pamuk toplamak için tarlalara doğru yolculuk yapar. Bu sahnelerde filmin biçimci unsurları göze çarpmaktadır. Çekimler arasındaki hızlı kесmeler, ritmik geçişler, köylülerle toplumsal çevre arasında kurulan zıtlıklar başarılı bir kurguyla sunulur. Burada diyalektik kurgu yöntemi aracılığıyla feodalizm-kapitalizm karşıtlığının altı çizilir. Bir tarafta kamyon kasalarında yoksul köylüler, diğer tarafta Adana'nın girişindeki büyük fabrikalar, sermaye sahiplerinin görkemli iş sahaları, nüfusu her geçen gün büyüyen ve bir sanayi kentine dönüşen Adana'nın fiziki çevresi karşıtlıklar oluşturacak şekilde gösterilir.



Sovyet Devrim Sineması'nın montaj kuramıyla ilişkilendirilebilecek bir baş-
ka sahnede, insan-makine diyalektiği, kapitalizm-feodalizm karşıtlığını temsil
ederek biçimde başarılı bir kurguyla sunulur. Yılmaz Güney'in çekim senaryo-
sunda bu tercihin bilinçli bir şekilde yapıldığı görülmektedir.

39. TARLA**(Dış-Gün)**

Kızgın bakan işçiler...
 Düşmana bakar gibi...
 Ramo... Sino... Sinan emmi...
 Ali... Şehmuz... Şuayip... Necip... Eyüp...
 Memnun sırttan ağa.
 Pamukları toplayan pamuk toplama makinası...
 Donuk bakan ibir yabancı...
 Pamuk toplama makinası...
 Memnun çiftçi başı...
 Pamuk toplama makinası... Dev gibi...
 Birden beliren dört adam. Dev gibi.
 Makina... Adam...
 İşçiler...
 Makina...
 Adam...
 Ve Cevher... Bakar...

Sahnenin çekimi tıpkı senaryodaki gibi ritmik, hızlı kesmelerle ve şok edici etkiyle gerçekleşmiştir. Pamuk tarlasında sıcaklığın altında zorlu şartlarda çalışan işçiler bir anda tarlaya gelen ve hızlı bir şekilde pamuk toplayan makinayla karşılaşır. Bu karşılaşma onlarda büyük bir endişeye neden olur. Çünkü makinanın varlığı, onların emeğinin ölümü anlamına gelmektedir. Eisenstein'ın *Eski ve Yeni* (Staroye i novoye, 1929) filminde süt sağma makinası ile karşılaşan köylülerin endişesini yansıtan sahneyi akıllara getiren bu sahne, makinanın ve emeğin temsil ettiği değerler bağlamında geniş çaplı olarak düşünülmelidir. Eisenstein sinemasında görülen sembolizm burada karşımıza çıkmaktadır. Eisenstein, filmlerinde bütünü yansıtan tipik nesneleri ve durumları başarılı bir sembolleştirme ile kullanan bir yönetmendir. Nitekim onun filmlerinde de hızla sanayileşen Sovyetler Birliği ülkelerindeki fabrikalar, emeğin yerini alan makinanın görünümü benzer bir kurgusal yöntemle izleyici karşısına çıkar. Bu sahnede sembolizm etkisini arttıran bir başka önemli detay ise, işçilerin makinaya bakışı esnasında patlayan bir silah ve kanlar içinde kalan pamukların görünümüdür. Kapitalizmin gelişmesiyle işçinin düştüğü durumu sembolize eden bu sahne, yine Sovyet Devrim Sineması yönetmenlerinde görülen diyalektik kurguyu ve sembolizmi akıllara getirir. Bu sahne filmin dramatik etki açısından en çarpıcı sahnelerinden birisidir. Bunda en önemli etki, işçilerin makinaya endişeli bakışını ritmik bir kurguyla şok edici şekilde aktaran anlatım biçimidir. Ayrıca toprak ağasının makinayı gördüğü andaki gülümseyişi ile işçilerin mutsuzluğu arasında

kurulan karşıtlık ilkesi, sahnenin dramatik etkisini arttırmaktadır. Böylece toprak ağasının mutluluğunun, işçinin mutsuzluğu olduğuna dair Marksist bakış açısı karşımıza çıkar.



Filmin bir başka sahnesinde, pamuğun kilosunun fiyatı belli olmadığı için toplama işlemine devam etmeyen ve grev kararı alan işçileri ikna etmek üzere gelen toprak ağası görülür. Bu sahnede toprak ağası, işçileri grevi bırakıp işe devam etmeleri üzere tenkit eder. Fakat işçiler arasında büyük bir birliktelik ve kararlılık görülür; işin ücreti belli olmadan iş bırakmaya devam edeceklerini belirtirler. Tam da bu noktada, yine doğrudan Rus Biçimciliği etkisinde gelişen Sovyet Devrim Sineması filmlerini akla getiren bir sahne görülür. Toprak ağasının ikna girişimlerine karşın birlik olan işçileri izlerken, bir anda bir kesmeyle yerdeki karıncalar gösterilir. Burada büyük bir tırtıl karıncaların topladığı yiyeceği almak ister; fakat karıncalar birlikte mücadele ederek tırtılı devirir. Burada görülen yoğun sembolizm; karınca-işçi, tırtıl-patron metaforuyla sahneye büyük bir biçimci etki kazandırır. Bu noktada Eisenstein'ın *Grev* (Stachka, 1925) filminde, Çar'ın ordusuna karşı direnen işçilerin ateşli silahlarla kurşuna dizildiği sahneyle büyük bir benzerlik mevcuttur. Eisenstein, kurşuna dizilen işçilerle mezbahada boğazlanan ve kanlar içinde kalan inekler arasında bir bağlantı kurarak sinema tarihinin en önemli sahnelerinden birisine imza atmıştır. Biçimci sinemanın en ünlü sahnelerinden birisi olan bu sahnenin bir benzeri, Yılmaz Güney-Şerif Gören ortaklığıyla Türk sinemasında gerçekleşir.



Sonuç

Yılmaz Güney ve Şerif Gören ortaklığıyla çekilen *Endişe* filmi, içerik ve biçim açısından Sovyet Devrim Sineması ile yakınlık göstermektedir. Filmdeki teknik detayların, bilinçli bir tercihe henüz filmin hazırlık aşamasında belirlendiği görülmektedir. Yılmaz Güney'in sinemasında gerçekçi eğilimler olduğu gibi biçimci eğilimler de görmek mümkündür. Karşıtlıkları, kurgusal olarak diyalek-

tik bir yönetime oturtur. Yılmaz Güney'in sinemasındaki politik tutum, Sovyet yönetmenlerin Marksist ideolojik yaklaşımıyla ortaklık göstermektedir. Güney, tıpkı Sovyet Devrim Sineması yönetmenleri gibi izleyicisine mücadeleyi ve devrimci tutumu öneren bir sinema anlayışı geliştirmiştir. Yılmaz Güney karakter yaratımı ve öyküleme açısından Pudovkin ekolüne yakındır. Pudovkin filmlerinde, bireyin mücadelesi ile toplumsal mücadele arasında bir koşutluk görülür. Eisenstein ise kitlesel mücadelenin altını çizdiği filmlerinde bireye yer vermez. Bu açıdan bakıldığında *Endişe* filmi Pudovkin'in öyküleme yöntemiyle benzerlik gösterir. Eisenstein'in metrik kurgu, ritmik kurgu ve entelektüel kurgu yöntemleri *Endişe* filminde çeşitli sahnelerde izleyicinin karşısına çıkar. Sonuç olarak *Endişe*, Yılmaz Güney'in biçimci sinema geleneğiyle yakınlık kurduğu, Sovyet Devrim Sineması ile etkileşim sağladığı bir dönemin ürünüdür. Yılmaz Güney'in siyasi tutukluluk günlerinden sonra çektiği bu film yeni bir sinema anlayışının ortaya çıktığına işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Aleksiyeviç, S. (2016). *İkinci El Zaman (Kızıl İnsanın Sonu)*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kafka Kitap.
- Betton, G. (1991). *Sinema Tarihi*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Dmytryk, E. (1993). *Sinemada Kurgu*. (Z. Özden, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Güney, Y. (1976). *Endişe*. İstanbul: Güney Filmcilik.
- Güney, Y. (1977). *Arkadaş*. İstanbul: Güney Filmcilik Yayınları.
- Güney, Y. ve Gören, Ş. (Yönetenler). (1974). *Endişe* [Sinema Filmi].
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nişancı, İ. (2018). *Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Pudovkin, V. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınları.

- Pudovkin, V. (2003). Şiirselin Gücü. L. Jean Schnitzer, & M. Martin içinde, *Devrim Sineması: Sovyet Sineması'nın Altın Çağı* (s. 181-185). İstanbul: Agora Yayınları.
- Reed, J. (2018). *Dünyayı Sarsan On Gün*. (R. Güran, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Savaş, H. (2019). Film Eleştirisinde Biçim-İçerik Sorunu. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6(17), 18-36.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi: İkinci Cilt, 1960-1986*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi: Birinci Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi: İkinci Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Yıldız, S. (2021). Yeni Dünya Sinemasının Mucidi: Sergey Mihayloviç Ayzenştayn. S. Sert içinde, *Sinemanın Teorisi* (s. 37-62). İstanbul: Yordam Kitap.

KÜLTÜRÜN SERİ ÜRETİMİ: MAKİNELEŞME İLE DEĞİŞEN TÜRK TOPLUMUNA *ARKADAŞIM* *ŞEYTAN* PERSPEKTİFİNDEN BAKIŞ

MASS PRODUCTION OF CULTURE: A VIEW ON TURKISH SOCIETY
CHANGED BY INDUSTRIALIZATION FROM THE PERSPECTIVE OF
ARKADAŞIM ŞEYTAN

*Abdulkadir Turan**

Öz

Sanayi Devrimi'nin beraberinde getirdiği üretimde makineleşme süreci; seri üretim, toplu tüketim, küresel kültür gibi kavramların ön plana çıkmasına neden olmuştur. Tek tip üretimin varlığı kültürün endüstrileşmesine olanak sağlamış ve kültürel ürünlerin standartlaşmasını ortaya çıkarmıştır. Ülkeler arasında hızla yayılan bu sürecin beraberinde getirdiği kavramlar bilimsel araştırmaların bir çıktısı olarak anlam kazanmıştır. Endüstrileşmenin ve küreselleşmenin etkilerinin yoğun bir biçimde yaşandığı ülkelerden biri olan Türkiye'de de belirli toplumsal alışkanlıklarda ve kültürel yapıda çeşitli değişimler yaşanmıştır.

Atıf Yılmaz imzası taşıyan *Arkadaşım Şeytan* filmi Türkiye'de toplumsal kültürün değişime uğradığı yılları bir grup müzisyen arkadaşın gözünden beyaz perdeye aktarmıştır. Bu bağlamda, film Türkiye'de var olan toplumsal yapı ve toplumsal kültürün makineleşme öncesi ve sonrası karşılaştırılabilirliğine ilişkin önemli görünümeler sunmaktadır. Betimsel analiz yönteminin kullanıldığı bu

* Yüksek Lisans Öğrencisi Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon, Sinema Anabilim Dalı, kaadirturann@gmail.com

çalışmada, Arkadaşım Şeytan filminin anlatı yapısı ve görüntü düzenlemesine ek olarak karakterlerin birbirleriyle aralarında geçen diyaloglar ele alınarak Türk toplumunda kültürel değişimin hangi yollarla ve nasıl gerçekleştiği, değişimin hangi kavramlar özelinde gerçekleştiği ortaya koyulacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Sanayi Devrimi, Seri üretim, Kültürel yapı, Arkadaşım Şeytan, Meta*

Abstract

The industrialization process in production brought with it by the industrial revolution has led to concepts such as mass production, mass consumption and global culture. The existence of standardized production enabled the industrialization of culture and revealed the standardization of cultural products. The concepts revealed by this process, which spread rapidly between countries, gained meaning as an output of scientific research. In Turkey, the effects of industrialization and globalization have been experienced intensely and various changes have been experienced in certain social habits and cultural structure.

Directed by Atıf Yılmaz, the movie *Arkadaşım Şeytan* portrayed the years when social culture in Turkey changed, through the eyes of a group of musician friends. The film presents important views of the existing social structure and social culture in Turkey before and after industrialization. In this study, in which the descriptive analysis method was used, the narrative structure and image arrangement of the movie *Arkadaşım Şeytan* were examined. In addition to this, by considering the dialogues between the characters with each other, in which ways and how the cultural change took place in Turkish society, and in which concepts the change took place were revealed.

Keywords: *Industrial Revolution, Mass production, Cultural structure, Arkadaşım Şeytan, Commodity*

Giriş

Sanayi alanında gerçekleşen devrimler, gerek yayıncılık alanında var olan teknolojinin gelişmesiyle yayıncılığın dünya üzerinde geniş coğrafyalara yayılma imkânının ortaya çıkmasına, gerekse meta yani fabrikasyon ürün üretimi aşamasında “seri üretim” kavramının ortaya çıkarak üretim aşamasının çok daha

hızlı bir şekilde gerçekleşmesine sebebiyet vermiştir. Yayıncılık alanında yaşanan devrimler ışığında ülke sınırlarının bir önemi kalmamış, uydu teknolojisi sayesinde farklı ülkelerde ortaya çıkarılan televizyon içerikleri dünyanın farklı coğrafyalarında gösterime girebilmiştir. Bu imkân dâhilinde farklı kültürlerle ait medya içerikleri bireylerin izleme aktivitesi içerisinde kendine yer edinebilmiş, bireyler farklı kültürlerle ait medya içerikleri tüketim aktivitesi sağlayabilmiştir. Aynı zamanda metalaşma alanındaki seri üretim “çokluk” kavramını ortaya çıkarmış, artan meta uluslararası pazarlarda satışa sunularak bireylerin metaya dair çok uluslu pazar ortamından tüketimine imkân sağlanmıştır. Metanın tüketiminin yol açtığı yeni durumda; kültürel ürünlerin metalaşması toplumlarda tektipleşme olgusunu beraberinde getirmiştir. Tektipleşen, ortak tüketim kültürü, sadece üretilen metalara dair gerçekleşen bir durum olarak sınırlı kalmamış aynı zamanda sanatsal anlamda var olan içeriklerde de etkisini göstermeyi başarmıştır. Gelişen teknolojik devrimler ışığında küreselleşen sanat içerikli eserler, önüne “popülerlik” takısını almış ve artık sanat içerikleri için önemli olan bireyin değil kitlenin beğenisi olmuştur. Popüler içerik olarak adlandırılan sanat eserleri, ortak beğeni ve kitle tüketimi ile var olmaya başlamış, kitle beğenisine hitap etmeyen eserler popülaritenin dışında kalarak zor da olsa varlığını sürdürme çabasına girişmiştir.

Sanayi alanında dünya üzerinde yaşanan gelişmeler, Türkiye’ye de sıçrayarak etkisini göstermiş, hükûmet tarafından uygulanan politikalar ile sanayi oluşumu ülkede desteklenmiş, bu sayede sanayileşmenin getirdiği seri üretim Türkiye sınırları içerisinde etkisini göstermeye başlamıştır. 1980 yılında uygulanan liberal politikalar, Türkiye’ye sadece diğer ülkelerin metalarını değil metalarla birlikte bu ülkelerin kültürlerini ve yaşam tarzlarını da taşımıştır.

Sinema alanında üretilen toplumsal gerçekçi filmler, üretildikleri dönem içerisinde var olan toplumsal yapıya ayna tutan bir karaktere sahiptir. Türk sinemasından hareketle *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz) filmi, Türkiye’nin diğer devletler tarafından uluslararası pazar hâline gelmesinin toplumsal etkilerini ele alan önemli yapımlardan biridir. Türkiye’nin uluslararası serbest ticaret politikalarına geçmesinden sekiz yıl sonra yayınlanan film, Türk toplumunda diğer ülkeler tarafından üretilen metaların, kültürlerin ve imajların tahakküm göstermesi-

nin yansımalarını barındırmaktadır. Bu bağlamda film Türkiye tarafından diğer ulusların küresel şirketlerinden ithâl edilen yaşam tarzlarının sonucunda gösteri toplumuna dönüşen Türk toplumunu beyaz perdeye taşıyan önemli bir örneklem olarak Türk Sinemasındaki yerini korumaktadır. Filmin ele aldığı anlatı ve sahnelerden hareketle Türkiye’de bulunan toplumun metalaşmanın, kültürel yaşam tarzı noktasındaki değişimin ne derece tahakkümü altında kaldığı ele alınacaktır. Bu açıdan bakıldığında çalışma açısından “küresel kültür” kavramı önemli bir kavram olarak filmin içerisinde bulunan anlatıda ele alınmakta, bu kavramın toplumda var olan etkileri filmsel anlatıda Türk toplumu kullanılarak beyaz perdeye taşınmaktadır.

Sanayi Devrimi-Metanın Tahakkümü

Büyük Britanya devletinde 18. ve 19. yüzyıl içerisinde makine alanında gerçekleşen buluşlar dünya üzerinde yeni bir devrin başlangıcının ayak seslerini taşımaktaydı. 1800’lü yıllarda Watt’ın çocukluğunda tanıklık ettiği çaydanlığın buhar gücü ile kapağını kaldırması, ilerleyen yaşlarda ona İngiltere’nin dünya üzerinde tahakküm kurmasını sağlayacak olan buhar gücü ile çalışan makinelerin icadını oluşturmasını sağlamıştı. Watt’ın sanayi alanındaki buluşları İngiltere’yi sadece sanayi alanında dünya üzerinde bulunan uluslar arasında lider konumuna taşımakla kalmamış, aynı zamanda diğer ülkelerle girdiği silahlı mücadelelerden de zaferle ayrılmasına fayda sağlamıştı (FARA, 2012, s. 232, 233).

Yukarıda bulunan paragraftan hareketle İngiltere’nin Sanayi Devrimi’nin gerçekleştiği ilk topraklar olarak, elde ettiği makine gücünü beslemeye yönelik ham madde temini açısından diğer devletler üzerinde kurduğu baskıdan söz edilebilir. Sanayi alanında icat edilen makinelerin üretim yapabilmesi, faaliyette kalabilmesi açısından yegâne öneme sahip olan ham maddeyi temin etme noktasında İngiltere devleti, kendi ülkesi içerisinde var olan kaynaklar ile yetinmeyip çok uluslu bir sömürüye kalkışmış, bu sömürünün başarılı olmasında sanayi alanında üretim için ortaya çıkartılan buhar gücüne dayalı makineler askerî alanda da İngiltere devletinin girdiği mücadelelerden zaferle ayrılmasında etkili olmuştur.

Meta Üretimi ve Sanayi

Sanayi alanında makinalaşmanın getirdiği öncül üretim alanlarından biri de tekstil alanıdır. Tekstil alanında John Kay'ın 1733'te icat ettiği "uçan mekik" adlı düzenek tekstilde var olan üretimin hızını arttırmış, dokuma alanında var olan hız, bu buluş sayesinde artarak dokumaya dâhil olan ürünlerin ortaya çıkmasında seri üretimin ilk adımı atılmıştır. Uçan mekik adlı icadın ardından tekstil endüstrisinde seri üretimi artıracak olan buluşlarda birbiri ardına sıralanmıştır. 1785'te Edmund Cartwright'ın buluşu olan su gücüyle üretim yapabilme özelliğine sahip mekanik dokuma tezgâhı gerek pamuklu tekstil metallerinin üretimi gerekse yünlü üretimde büyük bir buluş olarak tarihteki yerini almıştır. Makinalaşmanın getirdiği seri üretim, iş gücü alanında insanların işsiz kalmasına sebebiyet vererek bireylerin tepkisine maruz kalsa da bu tepki ekseninde oluşturulan ayaklanmalar ve tepkiler Büyük Britanya hükûmeti tarafından sert bir şekilde bastırılmıştır (Günay, 2002, s. 8, 14).

Makinalaşma, iş gücü anlamında zanaatkârların üretim alanındaki faaliyetlerini kısıtlayarak el emeği ile üretim sağlayıp ihtiyaçlarını karşılayan insanları saf dışı bırakmıştır. Makinalaşmanın hızlandırdığı seri üretim, İngiltere sınırları içerisinde var olan ham maddenin kendisine yetmeyeceği bir boyuta evrilmiş, bu doğrultuda İngiltere ham madde ihtiyacını karşılamak adına sömürü kolonileri kurarak makinalaşmaya yönelik ham madde ihtiyacını sömürü politikası uyguladığı devletler üzerinden karşılama çabasına girişmiştir. Seri üretim ve fabrikalaşma sonucu artan metaller diğer uluslara pazarlanma noktasında bir ihtiyacı da doğurmuştur. İşin bu kısmında ortaya "reklam" kavramı üzerinden üretilen metalleri topluma tanıtmaya ve tüketmelerini sağlama amacı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda yayıncılığın sınırlarının ilerleyen teknoloji ile birlikte genişlemesi ve yayın mekânlarının, içeriğin yayınlanacağı topraklar açısından önemi olmayan bir döneme geçişi önemli yer tutmaktadır.

Türkiyede Sanayileşme Süreci

Türkiye'de sanayileşmeye yönelik ilk çalışmaları 1923-1950 yılları arasındaki süreçte görülmektedir. Cumhuriyetin kuruluş sürecinden hemen önce gerçekleşen Birinci İzmir İktisat Kongresi sanayi alanındaki gelişmelerin Türkiye'de yer

almasına dair ilk adımların atılmasına işaret eden bir kongre olarak tarihteki yerini almaktadır. İkinci Dünya Savaşı son bulduğunda Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı ile Türkiye’de sanayileşme sürecinin somut eyleme dönmesine yönelik kalkınma politikalarının gerçekleştirildiği söylenebilmektedir (Yücel, 2015, s. 13).

Dünya üzerinde başlayan sanayileşme fırtınasına Türkiye’de 1923 ve 1950 yıllarında yaşanan gelişmeler ile ilk adımı atmış oldu. Birinci İzmir İktisat Kongresinde alınan kararlar sanayi alanında üretim yapacak olan iş insanlarını teşvik etme amacı taşıyor, gerek sanayi maddelerindeki fiyatlar daha uygunu çekilerek ham madde temininde kolaylık sağlanıyor gerekse sanayi alanında çalışılacak olan bireylerin kalifiyeli bir şekilde yetiştirilmesi devlet tarafından ele alınıyordu. Bu kararların getirisi olarak da ülkede fabrikalaşmanın artması, Türkiye’nin endüstri temelli ekonomik gelirlerinin yükselmesi bekleniyordu (Yücel, 2015, s. 21).

Türkiye’de sanayi alanında oluşturulan teşvik ile beraber endüstri alanında üretim hızlanmış topluma yeni istihdam alanı yaratılması ülkede kentleşmeyi başlatmış ve kent imkânlarının taşra imkânlarına oranla daha fazla olması, köyden kente göçün yaşanmasını sağlamıştır.

Sanayileşme ile Birlikte Gelen Liberal Politikalar

Türkiye’de 24 Ocak 1980 kararları ile birlikte, ülke sınırları içerisinde sanayinin getirdiği imkânlar dâhilinde üretilen metaların ulus aşırı pazarlanabilmesi mümkün kılınmıştır. Ticaret alanında serbestlik sağlayan liberal kararlar sadece Türkiye’de üretilen metaların dağıtımına yönelik bir serbestliği değil aynı zamanda diğer dünya ülkelerinde bulunan küresel şirketlerin sanayilerinde üretilen metalarında Türkiye sınırları içerisinde pazarlanabilmesini mümkün kılmıştır (Yücel, 2015, s. 13).

Sanayileşmenin getirdiği seri üretim, ekonomik gelir olarak devletler adına büyük bir ticari kazanç anlamına gelmektedir. Türkiye kendi sınırları içerisinde üretilen metaların dolaşımının serbestliğine yönelik aldığı 24 Ocak 1980 kararları ile birlikte gerek kendi coğrafyası içerisinde üretilen metaların uluslararası pazarda dolaşımını mümkün kılmış gerekse diğer dünya ülkelerinde üretilen metaların Türkiye pazarına dâhil olmasına olanak sağlamıştır.

Sinema ve Toplumsal Eleştiri

Sinema filmi, çekildiği coğrafyada bulunan toplum ile alakalı olarak, farklı coğrafyalarda yaşayan insanlara filmin içerisinde ele alınan toplumun kültürünü, yaşam tarzını yansıtmaya özelliğine sahiptir. Sinema filmi gösterildiği mekânda ele aldığı görüntüler üzerinden bireye farklı bölgeleri tanıtmalarının yanı sıra farklı coğrafyalarda yaşayan toplumların kültürlerini de taşıyıcılık ve tanıtmaya etkisini içerisinde barındıran bir sanat dalıdır (Esen, 2019, s. 14).

Sinema ele aldığı anlatım içerisinde farklı coğrafyalarda yer alan meta (ürün) ve kültür gibi kavramları taşıyarak gösterildiği coğrafyadaki bireylere tanıtmaya etkisini barındırmaktadır. Sinemanın ekrana yansıttığı görüntü ile etkileşim kuran birey hem farklı alanda var olan metayı hem de kültürel yaşamı tanıma imkânına erişmektedir.

Sinema kendi içerisinde bulunan çok çeşitli sanatsal içerik ile hem geniş kitlelere hitap edebilme özelliğini kazanmış hem de bünyesinde geliştirdiği teknolojik yenilikler ve buluşlar ile büyük bir endüstri hâline gelmeyi başarmıştır. 1895'te Lumier Kardeşlerin buluşu olan sinema günümüzde kendi alanında sağladığı endüstri ve teknolojik gelişmelerin ışığında niceliksel olarak çok sayıda birey ile etkileşim kurabilecek seviyeye erişmiştir (Esen, 2019, s. 14,15).

Sinemasal Anlatı Olarak Toplum

Sinema bir ürün olarak toplumsal yapı ile etkileşim içerisinde yer almaktadır. Var olan toplumsal yapı sinemanın ele alacağı anlatıyı şekillendirme özelliğini elinde bulundurur. Sinema sanat olarak içinde yaşadığı toplumun izlerini taşımakta ve anlatma özelliği taşımaktadır. Sinema yaratıcısı olan birey, içerisinde bulunduğu topluma dair izlenimlerini ve elde ettiği tecrübeleri beyaz perdeye taşıyan bir konuma sahiptir. Sinemayı yaratan kişi, ürettiği sinema içeriğinin yakıtını yaşadığı toplumdan sağlamaktadır (Güçhan, 1993, s. 52, 53, 54).

Toplum var olan kültürel yapısı ve yaşayış tarzı ile sinemanın ele alacağı anlatı içerisinde kendine yer edinebilmektedir. Bu bağlamda toplumsal eleştiri ile ele alınan filmler içerisinde anlattıkları topluma ilişkin görsel ve anlatsal bilgi bulunduran yapıdadır.

Türkiye’de Batılılaşma ile Birlikte Değişen Toplum

Batı’nın gerek sanayi alanında yaptığı devrimler gerekse yayıncılık alanında sağladığı gelişmeler sadece buluşların ve gelişmelerin sağlandığı coğrafyaları etkilemekle kalmamış bu gelişmeler ve buluşlar küresel bir kimlik kazanarak farklı coğrafyalarda bulunan ülke ve bu ülkelerin topluluklarını da etkilemeyi başarmıştır.

Sanayi ve yayıncılık alanında yaşanan gelişmeleri Türkiye açısından değerlendirecek olursak Sanayi Devrimi’nden sonra ortaya çıkan dünya üzerinde kapitalistleşme süreci Türkiye’yi de etkisi altına alarak feodal yapının kırılmasına sebebiyet vermiştir. Sanayileşmeye yönelik ilk adımlar Türkiye’de kentlerde atıldığı için istihdam imkânının kentlerde artması sonucu doğmuş, bu sonuçta Türkiye’de kentlere göç etmenin ön ayağını oluşturmuştur. 1968 yılından itibaren Türkiye’de televizyon araç olarak önem kazanmaya başlamış, televizyonun Türkiye’de var olan bireylerle ilişkisi insanların kültürel olarak yeniden şekillenmesini beraberinde getirmiştir. Televizyon sadece görüntü aktarımı yapan bir araç değil, aynı zamanda kültürel olarak toplumu şekillendiren güce sahip olan bir araçtır (Pösteke, 2012, s. 21).

Türkiye’de var olan toplum gerek sanayi alanında yaşanan buluşlardan gerekse yayıncılık alanında yaşanan gelişmelerden payını almış bir toplumdur. Sanayi alanında yaşanan gelişmelerin Türkiye’deki kentlerde fabrikalaşarak oluşum kurması ile birlikte Türkiye’de köyden kente göç başlamış, sanayinin getirdiği meta üretimi bolluğuna katılan ülkeler arasına Türkiye de dâhil olmaya başlamıştır. Yayıncılık alanında sağlanan gelişmelerden de payını alan Türkiye McLuhan’ın deyimiyle değerlendirmek gerekirse “Küresel Köy” kavramının içindeki bir hane konumuna gelmiştir âdetâ. Türkiye’de yaşayan toplum artık diğer ülkelerde var olan toplumlara ilişkin, yayıncılığın getirdiği imkânlar dâhilinde bilgi sahibi olabiliyor, farklı kültürleri tanıma imkânı yakalıyordu.

Küresel köy kavramına tüketim anlamında Türkiye üzerinden bir örneklen-dirme yapmamız gerekecek olursa Asuman Suner’in 1990 yılında Türkiye’de yaşanan “kimlik” sorununa ilişkin yazdıklarına değinebiliriz; kimlik kavramsal olarak 1990’lı yıllarda kültürel, etnik ve dinsel farklılıklar üzerinden hareketle

kullanılan bir kavram hâlinedir. 1990'lı yıllarda yaşanan modernleşme projesi kapsamında insanlar tek bir kimlik statüsüne indirgenmek istenmiştir. Etnik kimlik tartışmalarının yanı sıra 1990'lı yıllarda tüketim kimliği olarak Türk toplumu Batılı tarzı meta ve kültürel tüketimi içerisinde yer almaya başlamıştır. Türk toplumunun tüm dünya da yaygınlık gösteren küresel ticaret ile birlikte bu yıllarda Batılaşığından bahsedebilmek mümkündür (Suner, 2020, s. 23).

Türkiye'de yaşanan yenilik ve gelişmeler 1980 yılı itibari ile etkisini net bir şekilde göstermeye başlamış, var olan toplum tüketim toplumu olma yolunda ilk adımlarını atmaya, tüketim odaklı bir yaşayış tarzını benimsemeye başlamıştır. Dünyadaki diğer toplumlara ilişkin enformasyon edinme noktasında gelişen teknoloji ışığında imkân yakalayan Türk toplumu, diğer toplumlarda yaşanan yenilik ve gelişmelerden kolayca haberdar oluyor, diğer toplumda yaşanan gelişme ve yenilikler içerisine dâhil olmak istiyorlardı. Bu durum kültürel anlamda Türkiye'de var olan toplumun gerek tüketim gerek yaşayış olarak diğer ülkelerde yaşayan toplumlara entegre olması durumunu ortaya çıkartıyor, kültürel anlamda dünyada başlayan tektipleşme Türkiye'deki toplumda da etkilerini göstermeye başlıyordu (Pösteke, 2012, s. 23 25).

Toplumda yaşanan kültürel değişimi ve değişen tüketim alışkanlıklarını yansıtmak bakımından dönemin toplumuna ayna tutarak beyaz perdeye taşıyan Atıf Yılmaz filmi *Arkadaşım Şeytan* çalışmanın ilerleyen aşamasında ele alınarak filmin içerisindeki anlatı ve görüntüden hareketle farklılaşan toplumun değerlendirilmesi yapılacaktır.

Atıf Yılmaz Batıbeki (1925-2006)

Filmin çözümlemesine geçmeden önce Türk sinemasında önemli filmlerin altında imzası bulunan Atıf Yılmaz Batıbeki'den bahsetmemiz gerekirse; İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim yıllarını tamamlayan yönetmenin sinema ile ilgili bilinen ilk çalışmalarını 1940'lı yılların sonunda *Beş Sanat* adlı dergide sinema üzerine yazılar yazarak yaşadığını söyleyebiliriz. Sonraki süreçte senaryo yazar ve sinema afişi hazırlayan Atıf Yılmaz, film üretim aşaması ile ilk tanışıklığını da asistanlığını yaptığı Semih Evin ile birlikte yaşamıştır (Onaran, 2012, s. 240).

Mezarımı Taştan Oyun filminde asistanı olduğu yönetmen Hüseyin Peyda, filmi yarım bırakınca filmin tamamlanma görevi Atıf Yılmaz'a kalmış ve Atıf Yılmaz ilk yönetmenlik deneyimini yarım kalan bir filmi tamamlayarak yaşamıştır. Atıf Yılmaz'ın tek başına yönettiği ilk film ise 1952 yılı yapımı olan *Kanlı Feryat* adlı filmidir (Esen, 2016, s. 100).

İlerleyen yıllarda Atıf Yılmaz'ın kullandığı sinema dili-anlatımı şekillenmeye başlamıştır. Yönetmenlik koltuğuna oturduğu filmleri sınıflandırmak gerekirse filmlerini sanat filmleri ve ticari filmler başlıkları altında kümelendirmek mümkündür. Atıf Yılmaz'ın filmografisinde ticari filmlerin dahi sanatsal bir yan taşıdığı açık bir şekilde görülmektedir. Yönetmenin ele aldığı filmler; toplumsal gerçekçi yapıda *Toprağın Kanı*, *Ah Güzeli İstanbul*; kadın sorunlarına eğilen filmler *Utanç*, *Kuma*; gerçek olaylardan esinlenilmiş filmlerden *Adak*; fantastik filmler *Arkadaşım Şeytan*, *Adı Vasfiye*; edebiyat uyarlaması filmler olarak *Kadın Severse*, *Beş Hasta* (Esen, 2016 s.100-110) sayılabilir. Atıf Yılmaz'ın yönetmenlik görevini üstlendiği sinema filmlerinin konu çeşitliliğine bakılırsa yönetmenin Türk sinemasına içerik anlamında önemli ölçüde katkı sunduğu açık bir şekilde görülebilmektedir.

ARKADAŞIM ŞEYTAN FİLM KÜNYESİ

ARKADAŞIM ŞEYTAN	
Yönetmen	Atıf Yılmaz Batıbeki
Senaryo	Ümit Ünal
Yapımcı	Cengiz Ergün
Oyuncular	Mazhar Alanson, Ali Poyrazoğlu, Yaprak Özdemiroğlu, Özkan Uğur, Ayhan Sicimoğlu, Bülent Kayabaş, Deniz Türkali, Tarık Papuççuoğlu, Celal Hüsrev, Hüseyin Kutman, Levent Tülek
Müzik	Mazhar Fuat Özkan, Fatih Atakoğlu
Görüntü Yönetmeni	Erdal Kahraman
Stüdyo	Odak Film
Yapım Yılı	1988
Süre	90 dk.
Dil	Türkçe

1 Ocak 1988 yapımlı *Arkadaşım Şeytan* filminin yönetmen koltuğunda Türk sinemasında birçok önemli yapımın altında imzası bulunan Atıf Yılmaz oturmaktadır. Senaryosunu Ümit Ünal'ın yazdığı film konu olarak; Fatih isimli karakter ile Şeytan karakterinin bir anlaşmaya varmaları sonucu Şeytan'ın Fatih karakterini şov dünyasında megastar hâline getirme çabasını ele almaktadır. Şeytan karakteri başlangıçta bu işi çok kolay halledeceğini düşünse de değişen toplumsal yapı ve bireylerin farklılaşan hayatları, işlerin sandığı kadar kolay hallolmayacağını göstermektedir.

Fatih, müziğe büyük bir çaba ile tutunmaya çalışsa da arkadaşları ile birlikte ortaya koyduğu müzik, içerisinde bulunduğu toplum tarafından beklediği ilgi ve alakayı görmemektedir. Fatih son çare olarak toplumdan müziğinin istediği ilgi ve alakayı görmesi karşılığında, ruhunu Şeytan'a satacağına dair bir anlaşma yapar. Bu anlaşma doğrultusunda Şeytan ruhlarını elinde bulundurduğu filmsel anlatının içerisindeki diğer karakterlerden yani kasetçilik, reklam ve gazino kollarının en yetkili kişilerinden Fatih karakterini şan ve şöhrete kavuşturmalarını talep eder. Fakat bu karakterler Şeytan'ın isteklerini yerine getirmek yerine bir anlamda ona savaş açmayı tercih ederler.

Artık insanlar ruh kavramını önemsememektedir. İnsanlar için önem arz eden tek şey metaya sahip olmak ve maddi imkânlarını üst seviyede tutmaktır. Şeytan'ın bildiği toplumsal yaşam ve birey özellikleri tamamen farklılaşmıştır. Şeytan ve bu karakterler arasında yaşanan mücadeleden Şeytan mağlup ayrılan taraf olarak karşımıza çıkar, Fatih karakterini şan ve şöhrete kavuşturamamış, amacına ulaşamamıştır. Mağlubiyetinin ardından Şeytan karakteri Tanrı tarafından affedilir ve kanatları çıkarak yeniden melek hâline gelir. Filmsel anlatının son bölümünde Şeytan'ın beyaz kanatlarını gökyüzüne çırttığını görmekteyiz (Yılmaz, 1988).

Küresel Kültür Kavramından Hareketle Türk Toplumuna Dair *Arkadaşım Şeytan* Filmi Çözümlemesi

Küresel kültür kavramı günümüzde sanayi ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte insan hayatının her alanında etkin bir kavram hâline gelmiştir. Öyle ki bu kavram sadece somut meta yahut mekânlar ile ilişkili değil aynı zamanda soyut bir kavram olan zaman ile de ilişkilidir.

Zaman ve Meta-Metanın Zaman Üzerindeki Tahakkümü

Film Fatih karakterinin (Mazhar Alanson) Şokolat marka çikolatanın animasyon reklam müziğini seslendirmesinin kayıt altına alındığı bir stüdyoda başlamaktadır. Fatih çikolatanın reklam müziğini çocukluğu ile harmanlayıp seslendirmekte çocukluğa ilişkin bir tonlama ile reklam şarkısını okumaktadır. Fatih'in seslendirdiği reklam müziği Şokolat markasının temsilcileri tarafından beğenilmemekte, Fatih'in sesine biraz daha eğlenceli bir hava vermesi istenmektedir. Fatih bu duruma tepki gösterse de marka yetkilisinin istediği şekilde reklam müziğini seslendirir. Fatih ve reklam temsilcisi karşılaştırıldığında; Fatih sanayileşme devrinden önceki dönemi temsil etmektedir, marka temsilcisi ise endüstri devriminden sonraki Türkiye'yi. Toplumun sanayileşme öncesi ve sonrası arasındaki alışkanlıkları müzik kültürü farklılaşmıştır. Bu sebepten Fatih'in seslendirmek istediği reklam müziği ile marka temsilcisinin beklenti içine girdiği reklam müziği seslendirmesi farklılık taşımaktadır.

Debord'un deyimiyle zaman artık sanayinin dönüştürdüğü sahteliğe evirdiği zamandır. Artık zaman kavramının kendisi de tüketilebilir bir meta hâline getirilmiştir. Yeni zamanın içerisinde hayatın her alanı metaya göre şekillendirilmiştir (Debord, 2021, s. 120,121).

Artık zaman Fatih'in çocukluk zamanı içerisinde var olan duyguların zamanı değil Sanayi Devrimi'nin getirdiği fabrikalaşma sonucu üretilen metanın zamanıdır. Üretilen meta toplum ile etkileşime girme, beğenisine sunulma yolunda kendi zamanını üretmektedir. Televizyon aracılığı ile meta reklamlarının ekranlarda gösterilmesi ve bireye sunulması metanın bireyin hayatında kendine ait bir zaman oluşturmaya örnek olarak gösterilebilir.

Meta ve Sahnelendiği Mekânların (Sokak-Vitrin) Bireye Etkisi

İlerleyen sahnede Fatih arkadaşları ile birlikte müzik yaptığı mekâna gitmek üzere yola çıkar, yolda bir mağazanın parlak vitrin camının arkasında gördüğü üzerinde gelinlik bulunan cansız mankene hayran hayran bakarak "Plastik sevgilim benim ne haber?" diye seslenir.

Vitrin kavramı mekân olarak tüketim noktasında toplumun metayı temin etmesi adına oluşturulmuş görkemli bir sahnedir âdeti, metanın sokakta bulunan bir vitrin içerisinde parlak camın arkasına konularak sergilenmesi ile amaçlanan,

ürünün statüsünün bireyin gözünde yükseltilmesine, birey tarafından metaya var olan değerinin çok daha üstünde bir değer verilmesine yol açmaktır. Vitrinde yer alan nesne bireyle etkileşim kurarak âdeta bireyi ürünün satıldığı mağazanın içine kendisine sahip olmaya davet etmektedir (Baudrillard, 2021, s. 215).

Fatih karakterinin vitrin arkasında bulunan mankenle konuştuğu sahnede Fatih'in ve mankenin kamerada konumlandırılışını ele alacak olursak manken Fatih karakterinden yüksekte bulunan bir konumdadır. Yükseklik statü olarak mankenin Fatih'ten daha üstün olarak konumlanması şeklinde bir anlam oluşturmaktadır. Vitrinde bulunan mankenler sokakta bulunan insanlardan yüksekte konumlanarak mankenin üzerinde bulunan metanın bireyin gözündeki değeri yükseltmektedir. Vitrin, bireyi yükseltmiş metanın statüsüne sahip olması için metayı satın almaya mağazanın içine davet etmektedir.

Müzik Mekânları-Müzik Kültürü-Toplumsal Beğeni

Filmin ilerleyen dakikalarında Fatih karakterini arkadaşları ile birlikte kalabalık bir mekânda müzik yaparken görmekteyiz. Mekânda var olan bireyler Fatih ve arkadaşları şarkılarını söylerken o taraflı olmamakta Fatih ve arkadaşlarının yaptığı müziğe ilgi göstermemektedir. Bu duruma tepki olarak Fatih şarkı söylemeyi bırakır ve yanında bulunan arkadaşlarına “Çalmışız, çalmamışız kimin umurunda? Varlığımızla yokluğumuz bir.” diyerek tepki gösterir ve müzik yaptığı mekândan uzaklaşır.

Sanatçı kişilik olarak toplumdan farklı düşünen, ayrıksı duran bir yapıya sahiptir. Toplumun içerisinde bulunduğu yapıyı sezinleyebilen sanatçı, aynı zamanda toplumun içerisinde bulunduğu yapıya karşıda karşıt bir durum sergiler. Toplumun içinde bulunduğu yapının farkındadır ve bu yapının dışında ayrıksı bir taraftadır sanatçı (McLuhan & Fiore, 2019, s. 88).

Fatih müziğini sunduğu topluma karşı bir kızgınlık içerisinde. Toplum Fatih'in yaptığı müziği fark etmiyor, ilgi göstermiyor popüler kültürün tahakkümü altında bir müzik kültürü benimsiyor bu sebepten ötürü Fatih ve arkadaşları bir türlü müzik piyasasında istedikleri başarıyı yakalayamamaktadır.

Çağdaş olarak adlandırılan toplum artık gösterinin yani popüleritenin içerisinde yer alan toplumdur. Artık üretilen şey kendine toplumda bir yer edinebil-

mek adına çaba içerisine giriyorsa kendisini gösteri kavramının tahakkümü altına bırakmaya boyun eğmelidir (Debord, 2021, s. 166).

Küresel Kültüre Katılmak-Çarkın Dışlısı Olmak

Fatihin müzik yaptığı mekândan ayrılarak tekrar vitrindeki cansız manken ile konuştuğu sahnede kurduğu cümleler dikkat çekicidir. “Evet, anlaşılacak istiyorum, daha iyi şeyler yapabilmek istiyorum, şarkılarımla insanları sarsmak istiyorum... Şeytana falan inanmam ki ben, keşke olsa, ruhumu da satarım bedenimi de.” Fatih cansız mankene toplum tarafından tanınmak adına yapacağı fedakârlıkları sıralamasının ardından gelen sese doğru yönelir ve bankta oturan şeytani görür. Başlangıçta inanmasa da şeytanın şeytan olduğunu ispat etmesinin ardından aralarında bir anlaşma yaparlar. Fatih şöhrete kavuşması karşılığında şeytana ruhunu satacağına dair anlaşma yapmıştır.

Fatih ile şeytanın yaptığı anlaşmaya Rousseau’nun penceresinden bakacak olursak; “Herkes başkalarına bakmaya ve kendisine bakılmasını istemeye başlar, ama bu kamusal itibarın bir bedeli vardır. En iyi şarkı söyleyen veya en iyi dans eden; en güzel, en güçlü, en yetenekli olan, en güzel konuşan kişi en fazla rağbeti görür. Bu eşitsizliğe ve aynı zamanda kötüye doğru atılan ilk adımdır” (Rousseau’dan akt. Taylor, 2020, s. 51).

Toplum, kendisine metanın getirdiği imaj ile popüler kültür ekseninde zevklerini ve beğenilerini yeniden şekillendirmektedir. Popüler kültürün dışında, yani topluma küresel şirketler tarafından dayatılan zevklerin dışında bir sanatsal içerikle var olmaya çalışan kişi ise yalnız kalmakta, oluşturduğu içerik toplum tarafından kabul görmemektedir. Sanatı ile toplumda var olma çabası içerisine giren Fatih karakteri bunun bedelini filmsel anlatıda ruhunu şeytana satarak, sisteme boyun eğerek ödemektedir.

Meta-Kültür Entegrasi; Her Yerde Meta

Şeytan, Fatih’in duygusal bağ kurduğu cansız mankene hayat vererek onu bir bireye dönüştürür. Fatih canlanan, gerçek bir insana dönüşen manken ile birlikte evinin yolunu tutar. Vitrindeki plastik manken eski hâli ile vedalaşarak Şeytan karakterinin sihri sonucunda canlı bir insan hâline gelmiştir. Manken

metanın canlanmış, etten, kemikten temsilini sunmaktadır. Canlanan ve insan hâline gelen manken Fatih karakterinin evinin kapısından giriş aşamasını “Damat kucağında eve girme” âdetinden hareketle Fatih’in kucağında gerçekleştirmek ister.

Fatih karakterinin cansız mankenle ilk karşılaştığı sahnede, cansız manken sadece bir “meta”dan ibaretken artık canlanmış ve Fatih’in yaşamına dâhil olmuştur. Meta hâlinde bulunan manken vücut bularak Fatih karakterinin hayatına entegre olmuş hatta bununla kalmamış âdet, gelenek görenek gibi kültürel kavramların içerisinde de kendine yer edinmiştir.

Günümüzde küresel şirketler, büyük sanayiler tarafından üretilen meta, yaşamın her alanında kendine yer edinmeyi başarmaktadır (Debord, 2021, s. 50, 51).

Gösteri ile Birlikte Değişen Dünya

Fatih’in arkadaşlarının Fatih’in evine giderek Şeytan karakteri ile karşılaştıkları sahnede aralarında gerçekleşen diyalog dikkat çekicidir. Şeytan: “Her şey ne kadarda değişmiş...” Fatih’in arkadaşı (Gökhan): “Evet hep değişir...”

Sanayileşmenin getirdiği meta bolluğu, aynı zamanda meta üzerinden oluşturulan imaj kavramının gösterisini başlatmıştır. Günümüzde meta üretimi ve metanın bireye sağladığı, imaj temsili anlayışından kaçabilmek mümkün değildir. Meta ve onun tüketimine dayalı imaj artık her yeri kuşatmış durumdadır. Her şey metanın oluşturduğu gösteri dünyasında şekillenmeye ve değişmeye başlamıştır. Metayı üreten endüstri toplumun hayatında yer alan her şeyi kendi çıkarı doğrultusunda yeniden şekillendirir (Debord, 2021, s. 170).

Şeytan’ın Fatih’in ruhu üzerinden örnekle, insan ruhlarında eski zamanı ve yeni zamanı karşılaştırarak Fatih ile konuştuğu sahneye göz atalım. “Şeytan: Tek sıkıntım insan ruhlarının eski zenginliklerini kaybetmeleri, sıradanlaşmaları, “Doktor Faust’un istekleri ile seninkilerin sefilliğini bir düşünsene. Kimsede doğru düzgün ruh kalmamış ki, Tanrı ile rekabetim olmasa çoktan bırakırdım bu işi” (Yılmaz, 1988).

Postman’ın Amerika üzerinden tartıştığı, toplumda tipografi çağının hâkimiyeti olan dönem ve görüntü kültürünün hâkimiyeti olan dönem bireyler ara-

sındaki farklılaşmaya, yaşayış ve kültürel değişime açıklık getirmektedir. Şeytan'ın burada bahsettiği durumda toplumda yaşanan kültürel farklılıklar ve hayat tarzıdır. Görüntü kültürünün tahakkümü ile toplum endüstri tarafından tüketimden sorumlu, tüketmeye yarayan bir nesneye indirgenmiş ve bireylere ticari gelir sağlama yolundaki araç gözü ile bakılmaya başlanmıştır. Toplum içerisinde yer alan bireyler de bu görüşe boyun eğerek âdeti endüstri çarkının bir dişlisi hâline gelmiştir. Bireyin yaşamı artık endüstrinin ürettiği metalar ile doludur, kişinin kendisine oluşturduğu imajın temsili de artık bu metalara sahip olması ile ilişkilendirilmiştir. Artık basılı kültürün sunduğu yaşam ve kültür uzakta kalmış, birey metanın sunduğu imaj üzerinden gösteri çağına geçiş yapmıştır (Debord, 2021, s. 34, 35).

Metanın Tahakkümünün Oluşmasında Medya ve Toplum İlişkisi

Fatih'in ünlü olma yolunda gerçekleştireceği adımlarda ona eşlik eden şeytanın yardımcılarından biri Türkiye'de bulunan en güçlü reklam şirketlerinden birinin sahibi Birol Sedefçi'dir. Fatih ve Şeytan'ın Birol Sedefçi ve Şeytan'ın diğer adamlarından yardım alıp Fatih'i üne şöhrete kavuşturmaya gittikleri sahnede Birol Sedefçi'nin kurduğu cümle şu şekildedir. "... Her şeyi biz yaptık. Bulduk, seçtik, kandırdık, uyuttuk, sömürdük, sattık, kazandık, artık biz varız!" (Yılmaz, 1988).

Reklam televizyon içeriklerinin tüketilmesi bağlamında izleyiciye ödetilen bedel olarak görülebilir. The Social Dilemma adlı belgeselden hareketle "Bir ürünü tüketmek için para ödemiyorsanız orada ürün sizsinizdir" (Orlowski, 2020). Televizyon araç olarak izleyiciye sunduğu içeriklerin karşılığını, sanayileşme sonucu üretilen ve bollaşan metaların tüketimine yönelik bireye sunduğu reklamlar ile ticari kâr olarak geri almaktadır. Reklam patronu olarak Birol karakterinin; "Seçtik, kandırdık, uyuttuk, sömürdük, sattık, kazandık, artık biz varız" (Yılmaz, 1988). Bu replik sanayileşmenin ve sanayileşme sonucu görüntülü meta tanıtımı olarak ortaya çıkan reklam kavramının bireye neler yaptığını özetler niteliktedir.

Birey artık gerek bollaşan meta ile gerekse o metaların tanıtımını sağlayan, tüketimini teşvik eden reklamlar ile maddi açıdan tatmin olmaya çalışan bir varlık hâline getirilmiştir. Reklamlar toplumsal olarak bireysel tatmin, doygunluk gibi kavramları meta ile özdeşleştirmiştir (Debord, 2021, s. 154).

Medya ve Küresel Kültür Oluşumu

Masada Şeytan ve ruhlarını ona satan kişilerin yemek yediği bir sahnede Şeytana ruhunu satan müzik prodüktörünün söylediği; “Mısırdan şu arabesk türünü getirmeniz çok isabetli oldu ustam.” (Yılmaz, 1988) cümlesi kültürlerin iç içe geçmişliğini, kendi saf yapı hâlini yitirdiğini açığa çıkarmaktadır.

Gelişen teknoloji aynı zamanda kültürlerin bir ulusa ait olmaya yönelik özelliğini parçalamıştır, artık kültür kavramından tek bir ulusa ait özelliği ile değil küresel özelliği ile bahsetmek gerekir (Edward Said’den akt. Eagleton, 2016, s. 26).

Yine aynı yemek sahnesinde Şeytan karakterini oynayan Ali Poyrazoğlu’nun masadaki bireylerle konuştuğu sahnede kullandığı replik şu şekildedir: “Batı’da ruh diye bir şey kalmamış, robot hâline gelmiş bütün insanlar, beni oyalayacak ruhların biraz zenginliği, çapraşıklığı olmalı. İyice bunaldım anlayacağınız, belki buralarda hâlâ daha ilginç ruhlar kalmıştır diye Orta Doğu’ya doğru bir uzanayım dedim” (Yılmaz, 1988).

Kullanılan replikte bahsedilen lokasyon olarak bir yorum getirmek gerekirse, toplumunda ruh diye bir şey kalmayan Batı önceki sayfalarda ele aldığımız gerek sanayi alanında dünyaya öncülük eden İngiltere gerekse medya alanındaki teknolojilerin gelişmişliği ve yayılımı olarak Amerika toplumu örnek gösterilebilir.

Sanayi alanında meta üretimine ve bolluğuna maruz kalan birey, aynı zamanda bu metaların ekranda görsel reklamlarla kendisine iletilmesiyle tektipleşir. Ekranın bireye yaptığı şey onu gerçek yaşamın kendisinden alıkoymaktır. Bireyin ihtiyacı sandığı şey ekran aracılığı ile ona aktarılan imajın tamamlanmasını oluşturacak parçalar hâline gelmiştir. Birey artık kendisini değil ekranda kendisine aktarılan imajı tamamlamak için yaşamaktadır. Yaşadığı dünya gösteri dünyası, dışarıda var olan toplum ise gösteri toplumdur (Debord, 2021, s. 43, 44).

Gösteri Dünyasının Hâkimiyeti Altında Yaşayan Birey

Müzik prodüktörü olan Metin’in (Tarık Papuççuoğlu) bir anne ve küçük kızı ile karşılaştığı sahneyi ele alalım. Annenin müzik prodüktörüne kızının da ünlü olan şarkıcı Ceylan kadar yetenekli olduğunu, hatta Ceylan’dan daha fazla yetene-

ğe sahip olduğunu “On Ceylan eder benim kızım on.” şeklindeki yakarışından anlıyoruz. Sahnenin ilerleyen dakikalarında Metin adlı müzik prodüktörü ile gazinocular ve kumarhaneler kralı Şeref adlı karakterin telefon konuşmasını duyuyoruz. Metin Şeytan’ın ruhlarının içerisinde bulunduğu yumurtanın kırılma ihtimaline karşı duyduğu endişeden bahsetmektedir Şeref karakterinin Metin’e yanıtı ise; “Ruha ihtiyacın var mı oğlum senin? Kırarsa kırsın, uçarsa uçsun.” (Yılmaz, 1988).

Toplum içerisinde var olan popüler kültür gösterisi yaş ve birey ayrımı yapmamaktadır. Gösteri toplumun her yaşından bireyi kendisine yani oluşturduğu popüler kültür içerisine katılmaya davet eder. Toplumda yaşayan insanlar gösterinin sunduğu popüler kültür ekseninde artık bireyselliğini, farklılığını yitirmiş, var olan popüler kültür çerçevesinde birbirine benzemeye çalışan kitleler hâline gelmeye başlamışlardır. Artık insana hâkim olan şey kendi ruhu değil popüler kültürün oluşturduğu kitle ruhudur, artık insan hayatında tahakkümü olan şey kendi bireysel kimliği değildir, önemli olan kitleler ve onların sunduğu popüleriteye ait yaşayış kimlikleridir (Bauman, 2020, s. 26, 27).

Bireyin Ruha Karşılık Meta Takası

Filmin anlatısı içerisinde, Şeytan karakterinin kendi yücelttiği ve gösteri alanlarındaki mesleklerde imparator hâline getirdiği üç birey (Şeref, Metin, Birol) Şeytana, ruhlarının yok edilmesi ihtimalini de göze alarak âdeta savaş açmaktadır. Şeytan ve kendisine savaş açan bireylerin karşı karşıya geldikleri bir sahnede, gazinocular ve kumarhaneler kralı Şeref ile Şeytan arasında geçen diyalogda Şeref şu cümleyi kurmaktadır; “...Bir zamanlar ruh çok önemliydi, artık şimdi kimsenin ruha muha ihtiyacı kalmadı haberin olsun. Her şey para, her şey maddiyat, üçkağıt. Herkes senden daha şeytan ona göre!” (Yılmaz, 1988) Repliğin ardından Metin, Şeref ve Birol karakterlerinin Şeytana karşı söylediği şarkıyı duyuyoruz; “Asır yirminci asır, olmuşsun eski asır, eğer canın istiyorsa sen de gel bize katıl...” (Yılmaz, 1988). Söylenilen şarkıda, Şeytan’ın tanıdığı bildiği, ruha önem veren insanların eskide kaldığı, yeni toplumun artık metaya, paraya ve bunların getirisi olan gösteriye önem verdikleri anlamı çıkarılabilmektedir.

“Benliğimizi tümüyle medya teslim aldı. Kitle iletişim araçları kişisel hayatımızı, siyasal, ekonomik, estetik, psikolojik, ahlâki ve etik hayat alanlarımızı

öylesine yaygın biçimde etkilemektedir ki ilişmedikleri, dokunmadıkları, değiştirmedikleri hiçbir yanımız kalmadı. Yaradanımız medya şimdi. Kültürel ve toplumsal değişimin hiçbir yanını bugünkü ortamımızı nasıl, ne yollarla oluşturduğunu ele almadan anlayamayız.” (McLuhan & Fiore, 2019, s. 26).

Şeytan’ın ruhlarını ellerinde bulundurduğu karakterlerin (Şeref, Metin, Birol) anlatmaya çalıştığı, sanayileşme sonucu yaşanan fabrikalaşma, seri üretim ve yayıncılık alanında yaşanan gelişmeler sonucu bireyin neye, nasıl bir hâle dönüştürüldüğüdür aslında. Bireyin bütün hayatı kendisinden bağımsız bir hâle getirilmiştir artık. Birey açısından kendi vereceği kararlar üzerinde tahakküm kurma, etkilenmeden saf tercih yapabilme yetisi çok eski zamanda kalmıştır.

Seri Üretim-Meta Olarak Enformasyon

Şeytan ruhlarını elinde bulundurduğu üç karakterden Fatih ünlü bir bireye dönüştürme çabası içerisinde sonuç alamayınca son çare olarak önceden gönül ilişkisinin bulunduğu, filmin içerisindeki zamanda büyük bir basın holdingini yöneten bir kadından yardım istemeye karar verir. Şeytan’ın son umut ile ziyaret ettiği kadın karakterin çalışma mekânında, görsel olarak bir makinada art arda seri şekilde basılan gazeteleri göstermektedir kamera.

Morse’un telgrafı bulması ile başlayan enformasyonda nitelik kaybı, sanayileşme sonucu ortaya çıkan seri üretim makinaları ile pekişir. Enformasyon da sanayileşme sonucu ortaya çıkan makineleşme çağından payını almıştır ve sanayi çağına boyun eğerek niteliği ikinci plana atılan, alınıp satılan bir meta hâline getirilmiştir (Postman, 2020, s. 86, 87).

Metanın Değiştirdiği Dünya ve Birey

Şeytan önceden tanışıklığı bulunan kadın karakterden Fatih için yardım istemektedir. Kadın karakter ruhu olduğu zamanlarda insanlara yardımcı olduğuna dair bir cümle kurunca Şeytan kadına ruhunu geri teslim eder fakat kadın karakter ruhların artık önemli olmadığını belirtir, yeni düzen ve sistemde ruh çok arka plânda kalmıştır. Şeytan olan bitenlere anlam verememektedir, önceden ruhlarını elinde bulundurduğu insanlar onun emrinden çıkmamaktadır fakat şimdi kimse için ruh önemsenmiyor, Şeytan’ın istekleri bir anlam ifade etmi-

yor, insanlar Şeytan'dan korkmuyordur. Şeytan merakla ruhunu elinde bulundurduğu insanlardaki bu değişimin sebebini sorgular ve kadına onları şimdi kimin yönettiği sorusunu yöneltir. Kadın karakter Şeytana onları kimin yönettiğini görmesi için kendisini takip etmesini söyler ve medya araç gereçlerinin çalışır hâlde bulunduğu bir odaya götürür. Şeytan'ın bunlar mı yönetiyor artık insanları? Sorusu üzerine kadın karakter Şeytan'ı onaylar, insanları bu makinelerin ve makinelerin arkasında bulunan gizli güçlerin, çok uluslu şirketlerin, patronların yönettiğini belirtir. İnsanları kimin yönettiğine dair bilgiyi Şeytan ile paylaşan kadın karakter Şeytan'a kıyamet gününün geldiğini, isterse bu görüntüleri izletebileceğini belirtir ve Şeytan'ı bir televizyonun karşısına oturtur. Şeytan'ın televizyon ekranından izlediği dünyadaki vahşet içeren olaylardır (doğa katliamı, savaş, açlık, yoksulluk, ölüm).

Bu sahnede geçen anlatıda filmin genelinde mevcut olan insan topluluğunun, ortaya çıkan metalaşma ve yayıncılık sürecinden sonra nasıl gösteri toplumuna dönüştürüldüğünün, duyarsızlaştırıldığının bir anlatısını sunulmaktadır. Üretilen meta sisteminde, medyanın da yardımı ile her şey bireyin Meta'ya ihtiyacı varmışçasına sunulur, bunun sebebi sistemin varlığını sürdürebilmesinin bireyin meta tüketimine bağlı olmasıdır. Birey sürekli olarak kendisine sunulan meta ile bir tatminsizlik duygusu içine çekilir. Metanın birey tarafından temini aynı zamanda başka bir metanın da gereksinimini birlikte getirmektedir. Örneğin bireye meta olarak sunulan araba bireyin arabayı temin etmesinden sonra ona uygun bir ulaşım ağı istemesi ile devam eder (Debord, 2021, s. 63). Bireye görüntü kültürü ile reklamlar üzerinden ekranda, sokaktaki vitrinlerde sürekli metanın sunulması bireyin tatminsizliğini kamçulamaktadır. Birey meta ile her yanı kuşatılmış ve metaya ihtiyacı olduğunu hissettirecek iletilerle ele geçirilmiş durumdadır. Metanın temini, elde edilmesi birey açısından artık bir saplantı, bağımlılık hâline gelmiştir (Bauman, 2020, s. 107).

Birey endüstri sistemi tarafından her yanı metanın varlığı ile kuşatılmış bir hâldedir. Bireyin kendi imajının temsili artık metanın temini ve tüketilmesi ile mümkündür. Bu doğrultuda kişi sürekli bir tüketim zincirinin içinde tutulmalı, tüketim sisteminin bir ferdi hâline getirilmelidir. Kişi artık bireyselliğini kaybedip toplu bir tüketim kitlesinin içerisinde yer almalıdır. Bireyin kitleler hâlinde

bir tüketim alışkanlığı içerisinde bulunması aynı zamanda kültürlerinin, yaşam tarzlarının hatta bireyin benliğinin bile, ürün pazarlayan küresel şirketlerin çıkarı doğrultusunda var olması ile sonuçlanır.

Sonuç

Sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan seri üretim teknikleri, meta alanında üretimin artmasına sebebiyet vermiştir. Seri üretim ve makineleşme sayesinde niceliksel olarak artış gösteren meta, bütün ülkelerin küresel pazar hâline gelmesi ile bireyin tüketimine sunulmuştur. Gerek medya aracılığı ile metaya yüklenen anlam ve değer gerekse metanın oluşturduğu imaj toplum üzerinde tahakküm kurmuş ve etkisini göstermiştir. Medyanın metanın reklamı amaçlı kullanılması, metanın değerinin yükseltilmesi, bireyin imaj noktasında temsiline meta ile sağlanmasını ortaya çıkarmıştır. Birey için gerçek olan dünya, metanın oluşturduğu dünya hâline gelmiş, yaşam amacı meta sahipliği ile ortaya çıkan imaj üzerinden şekillenmeye başlamıştır.

Arkadaşım Şeytan adlı filmin anlatısı içerisinde ekranda gördüğümüz toplum, gündelik hayatın içerisinde metaya ve onun ortaya çıkarmış olduğu imaj kavramına boyun eğmiş bir yapıdadır. Filmin gösterim tarihinin Türkiye’de alınan 1980 Liberal Ekonomi Politikaları kararlarından sonra olması aslında bu kararların toplumsal yaşam üzerinde var olan etkilerini de beyaz perdede görmemize olanak sağlamıştır. Serbest ekonomi politikaları kararlarının ardından uluslararası pazar hâline gelen Türkiye, diğer uluslar tarafından sadece sanayi ürünlerinin değil aynı zamanda kültürlerinin ve yaşam tarzlarının da pazarlandığı bir saha hâline gelmiştir.

Fatih karakterinin ve arkadaşlarının ürettikleri sanat eserinin toplum tarafından kabul görmemesi, müziğin sergilendiği mekânda var olan bireylerin sanat eserlerinin var ettiği duygu durumlarına kapalılığını temsil etmektedir. Toplum artık duygu temelli var oluşlara kapalı, metanın var ettiği imaj kültürüne dayalı bir yaşam sürmektedir.

Toplum tarafından kabul görme isteği ve amacı Fatih karakteri tarafından ulaşılması gereken önemli bir amaç hâline gelmiş ve bu amaç doğrultusunda

karakter, ruhundan vazgeçmiştir. Şan, şöhret ve bunların getirdiği ekonomik üstünlük uğruna filmsel anlatıda oluşturulan karakter (Fatih) benliğin temsili olan ruhundan vazgeçip metaya sahiplik imkânlarını tercih etmiştir.

Meta'ya ulaşma çabası içerisinde olan birey, korumak ve büyütme ile yükümlü olduğu çocuğunu dahi bu amaç doğrultusunda kullanmaktadır. Filmde görmüş olduğumuz ebeveynin çocuğunun şarkıcı olması, kasetlerinin çıkarılıp ün, şan, şöhrete kavuşması isteğini duyumsamaktadır. Bu istek ve amaçların sağlayacağı imkân, ekonomik üstünlük ve bu doğrultuda gelişen meta-sahiplik ilişkisidir. Ebeveynin koruması altında bulunan çocuk bile metaya sahiplik amacı ile kullanılan bir araç hâline gelmiştir.

Filmin son bölümünde yer alan anlatıda Şeytan karakterinin meta ve seri üretim sonucu ortaya çıkmış olan küresel kültüre yenik düştüğünü görmekteyiz. Seri üretimin, fabrikalaşmanın ve bol metanın ürettiği yeni yaşam tarzı içerisinde Şeytan'ın varlığına gerek yoktur çünkü sunulan filmsel anlatıda oluşan yeni düzen Şeytan'ın ta kendisidir. Arkadaşım Şeytan isimli filmin içerisinde ele alınan toplum tam olarak Scheurmann'ın kitabında bahsedilen bir bölüm ile özetlenebilir niteliktedir.

Erich Scheurmann'ın *Göğü Delen Adam* adlı eserinde birey ve metanın üzerinde sahiplik ilişkisi kurmasını sağlayan paradan bahseder. Para o derece önemlidir ki paranın bireylerin hayatının her alanında gerekli bir şey olduğundan bahseder Scheurmann ve vurgular; “Sadece hava parasız sanırım o da unuttukları için.” (Scheurmann, 2021, s. 35-42).

KAYNAKÇA

- Baudrillard, J. (2021). *Tüketim Toplumu* (15 b.). (N. Tural, & F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2020). *Akışkan Hayat* (2 b.). (A. E. Pilgir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (2021). *Gösteri Toplumu* (12 b.). (A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: AGORA KİTAPLIĞI.
- Esen, Ş. K. (2019). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Su Yayınevi.

- FARA, P. (2012). *Bilim Dört Bin Yıllık Bir Tarih*. (A. Babacan, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Güçhan, G. (1993). Sinema Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, 52, 53, 54.
- Günay, D. (2002). Sanayi ve Sanayi Tarihi. *Mimar ve Mühendis Dergisi*, 8-14.
- McLuhan, M. & Fiore, Q. (2019). *Yaradanımız Medya*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Nora Kitap.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Orlowski, J. (Yöneten). (2020). *The Social Dilemma* [Sinema Filmi].
- Postman, N. (2020). *Televizyon: Öldüren Eğlence*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)* (3. Baskı b.). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Scheurmann, E. (2021). *Göğü Delen Adam* (39 b.). (L. Tayla, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2020). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmaz, A. (Yöneten). (1988). *Arkadaşım Şeytan* [Sinema Filmi].
- Yücel, T. (2015). *Cumhuriyet Türkiye'si'nin sanayileşme öyküsü*. Ankara: Türkiye Teknoloji Geliştirme Vakfı.

ÇOCUK FİLMLERİNE HAK TEMELLİ YAKLAŞIM

RIGHTS-BASED STUDY TO CHILDREN'S MOVIE

*Doç. Dr. E. Gizem Uğurlu**

Öz

Çocukluk ister korumacı ister özgürlükçü isterse de pragmatik yaklaşımla tanımlansın özünde özel bir kavram olarak kabulü ve modernizmle başlamış, hakları olduğu vurgulanmaya başlamıştır. Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından 1989 tarihinde kabul edilen Çocuk Hakları Sözleşmesi hükümlerinin kapsadığı temel alanlar; yaşama, gelişme, korunma ve katılımdır. Yaşamaları için gerekli koşulların sağlanması, eğitim, oyun bilgiye ulaşma gibi gelişime yönelik koşulların hazırlanması, istismar çeşitlerine karşı hukuk yoluyla da korunması ve kendisi ile ilgili verilecek karar süreçlerinde yer alması çocuk hakları sözleşmesinde etraflıca yer almaktadır. Çocuk hakları sözleşmesi çocuğun yüksek yararının gözetilmesini öngörür ve imzalayan devletleri sorumlu kılar. Çocukların haklarının sadece yetişkinler tarafından değil, çocuklar tarafından da bilinmesi, anlaşılması gereklidir. Bu konuda paydaşlardan biri de medyadır. Medya topluma tutulan ayna gibidir. Çocuğun medyada yer almasına bakılarak çocuk haklarının işleyişi hakkında bilgi edinilebilir, çocuklar hakları konusunda filmlerden de bilgi edinmektedir, görüşlerinden hareketle bu çalışmada amaçlı örneklemle üç çocuk filmi (*Bizim Köyün Şarkısı*, Tuğçe Soysop, 2018; *Bücür*, Umut Kırca, 2018; *Can Dostlar*, Tuğçe Soysop, 2019) seçilmiştir. Filmde yer alan çocuk karakterlerden yola çıkılmış ve çocuğun ve çevresinin filmin anlatısı içinde gerçekleştirdiği eylemler de dikkate alınarak sözleş-

* Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü,
egugurlu@anadolu.edu.tr

mesi hükümlerinin kapsadığı temel çocuk haklarından katılım hakkının filmde nasıl sunulduğu betimlenmiştir. İncelenen filmlerde örtük biçimde yer alan çocuk haklarının, çocukların ve ebeveynlerin çocukların bazı haklarının farkında oldukları ancak temel hakların yerleşmesi ve sözleşme hükümlerinin gerçekleşmesi için önceki nesille mücadele edildiği bulgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Sinema, Çocuk hakları, Medya, Çocuk filmi*

Abstract

Childhood can be defined with a protective, pragmatic and libertarian approach. Acceptance of childhood and children have rights began with modernism. The Convention on the Rights of the Child was adopted by the United Nations General Assembly in 1989. The main areas it covers are survival, development, protection and participation. The provision of the necessary conditions for his life, the preparation of conditions for development such as education, access to play, information, his protection by law against kinds of abuse, and his involvement in the decision processes to be made about him are all included in the children's rights contract. The Convention on the Rights of the Child provides for the best interests of the child and makes the signatories responsible. Children's rights need to be known and understood not only by adults but also by children. One of the stakeholders in this regard is the media. The media is like a mirror held up to society. By looking at the child's presence in the media, information can be obtained about the functioning of children's rights, and children also get information about their rights from movies, with a purposeful sampling in this study, three children's films (*Bizim Köyün Şarkısı*, Tuğçe Soysop, 2018; *Bücür*, Umut Kırca, 2018; *Can Dostlar*, Tuğçe Soysop, 2019) was selected. Based on the child characters in the film, and taking into account the actions of the child and her environment within the narrative of the film, how the basic children's rights covered by the provisions of the contract are presented in the film is described. It has been found that children's rights, which are implicit in the films examined, and that children and parents are aware of some rights of children, but struggle with the previous generation for the establishment of basic rights and the realization of contract provisions.

Key words: *Movie, Children's rights, Media, children's movie*

Çocuk Filmlerine Hak Temelli Yaklaşım

Tüm insanların sadece insan olmakla sahip olduğu temel hak ve özgürlükler vardır ve bunlar dil, din, ırk, ulus, etnik köken ve cinsiyet ayrımı gözetmeksizin tüm insanların eşit şekilde yararlanabileceği haklardır. Elbette bu ideal bir yaklaşımdır. Tarihsel olarak izleri sürülebilse de modern anlamda yaşadığımız yüzyılda 1948 yılında Birleşmiş Milletler (BM) tarafından kabul edilen 30 maddelik İnsan Hakları Evrensel Bildirisi (Universal Declaration of Human Rights; UDHR) ile devletler bireylere tanınan hak ve özgürlüklerin güvence altına alınması konusunda birleşirler. İnsan Hakları Evrensel Bildirisi kabul edilmişken neden ayrıca çocuk hakları sözleşmesine gerek duyulduğu sorulabilir. Çocuk Haklarına Dair Sözleşme’de düzenlenen çocuklar için haklar da yetişkinlerin haklarına benzer. Ancak Sözleşme, imza ile güvence veren devletlerin çocukların tüm haklara erişimlerini sağlamak konusunda ek sorumlulukları olduğunu söylemektedir. Ayrıca çocukların büyüme, gelişme, öğrenme çağında daha fazla korunmaya ihtiyaç duyduklarını hatırlatır.

Çocukların Hakları

1989 yılında imzalanan ve Türkiye’nin de taraf olduğu Çocuk Haklarına Dair Sözleşme (ÇHS, Convention on The Rights of The Child) tüm uluslararası insan haklarını kapsamak üzere geliştirilmiş, sosyal, kültürel, hukuki, ekonomik ve siyasi alanlarda sadece çocukları odağına alan bir sözleşmedir. Çocuk Hakları Sözleşmesi hükümleri yaşama, gelişme, korunma ve katılım başlıklarında dört temel alanda toplanabilir. Ayrıca Sözleşme hükümlerinin hakların tümünün yerine getirilmesi için dört adet yol gösterici ilkesi bulunmaktadır; ayrımcılık yapmama, çocuğun üstün yararı, çocuğun varlığını ve gelişimini sürdürmesini sağlama, katılım. Yol gösterici ilkeler ve hükümlerin temel başlıklarının kesişmesi doğaldır. UNICEF yaptığı çalışmalarda çocuklara çocuk haklarını ifade etmeye çalışırken yol gösterici ilkeleri açıklamıştır. 54 madde ve üç kısımdan oluşan sözleşmede ilk kısım, on sekiz yaşına kadar her insanın çocuk olduğu tanımlanması ile başlar. İkinci kısmın ilk maddesi olan 42. madde de sözleşmenin ilke ve hükümlerinin çocuklar tarafından da öğrenilmesi için gerekenin yapılması taahhüdünü hatırlatır. Sözleşme hükümlerinin temel alanları ise şöyle özetlenebilir:

Yaşama hakkı; çocukların sağlıklı ve yeterli beslenmeleri, hastalıklardan korunma ve tedavileri ile aşılarının yapılması gerekliliğine vurgudur. Sağlıklı ve temiz bir çevrede yaşamak her çocuğun hakkıdır.

Gelişme hakkı; cinsiyet ayrımı yapılmaksızın her çocuğun okula devamının sağlanması, ilköğretimin her çocuk için zorunlu ve parasız olması gelişim hakları içinde sayılır. Çocukların zihinsel ve fiziksel yeteneklerinin geliştirilmesi, boş zamanlarını değerlendirmelerinin sağlanması ve gerekli durumlarda maddi desteğin verilmesi de maddeler arasındadır. Ayrıca çocukların bilgi edinme haklarının bulunduğu da maddeler içinde yer almaktadır.

Korunma hakkı: Her çocuğun bir kimlik belgesinin olması gerekliliği ve çocuktan öncelikle anne ve baba ya da bu görevi üstlenen büyüklerin sorumlu olduğu, bakmakla yükümlü olanlar sorumluluklarını yerine getirmiyorsa devletin sorumlu olduğu ile ilgili maddeler korunma hakkı içinde değerlendirilebilir. 16 yaşından küçük çocukların çalıştırılmayacağı ve 16 yaşından büyük çocukların da kötü koşullar altında çalıştırılmayacağı ayrıca özürlü çocukların özel koruma altına alınması gerekliliğine ilişkin maddeler de bu kapsamdadır. Çocukların zararlı alışkanlıklardan uzak tutulması, duygusal, fiziksel, cinsel istismar, ihmal ve sömürüden korunmalarının sağlanmasına ilişkin maddeler de doğrudan korunma hakkı çerçevesindedir. Çocukların suç işlemiş olması durumunda yaşına uygun yargılanmaları ve yeniden topluma kazandırılmaları gerektiği maddeler arasındadır. Çocukların savaş ve şiddetten korunmalarına ilişkin maddeler de Sözleşme hükümlerinin korunma hakkı temel alanında sınıflandırılabilir.

Katılım hakkı: Sözleşme maddelerine göre, çocuklar kendileri ile ilgili konularda görüş bildirme ve kendilerini ifade etme hakkına sahiptirler. Yetişkinler çocukların görüşlerine saygı göstermelidir. Ayrıca çocukların başkaları ile bir araya gelmeye, dernek ya da kulüp kurmaya, topluluklara katılmaya hakları vardır.

Bir toplumda çocukların ne gibi hak ve özgürlüklere sahip olduğu, bunların nasıl korunduğu ve uygulandığı çocukların kimliklerinin oluşmasında ve gelişiminde çok önemlidir. Çocuğun gelecekteki toplumun inşasındaki yeri unutulmamalıdır. Çocukların sahip olduğu haklara uygun davranılması, bu konudaki sözleşme ve yasaların uygulanması konusunda gösterilmesi gereken hassasiyetin

ortaya konmasında ve çocuklara haklarının öğretilmesinde medyanın da rolü olduğu bilinmektedir. Toplumun bir aynası olduğu kabul edilen medyanın bir parçası olan sinema da bu rolden nasibini almaktadır. Filmler aracılığı ile yetişkinler de çocuklar da çocukların sahip olduğu haklar konusunda fikir sahibi olmaktadır. Ancak sözleşme hükümleri ile toplumda çocuğun haklarına yaklaşımın aynı olmadığı noktalar bulunur.

Bu çalışmada, çokça veri içerdiği görüşünden hareketle amaçlı örneklem metodu ile *Bizim Köyün Şarkısı* (Tuğçe Soysop, 2018), *Bücür* (Umut Kırca, 2018) ve *Can Dostlar* (Tuğçe Soysop, 2019) adlı çocuk filmleri seçilmiştir. Filmdeki çocuk karakterin ve çevresinin filmin anlatısı içindeki eylemleri, çocuğa davranışlarına bakılmış, Çocuk Hakları Sözleşmesi hükümleri; yaşama, gelişme, korunma ve katılım başlıklarındaki dört temel alanda sınıflandırmadan katılım hakkının bu filmlerde nasıl yer aldığı betimsel analiz yolu ile çözümlenmiştir. Son yıllardaki film üretimlerine bakıldığında içinde çocuk geçen filmler listelenmiş, çocuk filmi olanlar arasında fantastik/ütopik/tarihî yapıya sahip olmayanlar tercih edilmiştir. Bu inceleme sırasında son beş yılda üretilen çocuk filmi sayısının 6'yı geçmediği, ikisinin de fantastik yapıda olduğu görülmüştür. Bu bakımdan çalışmanın sonuçları Türkiye'de son beş yılda üretilen, fantastik olmayan çocuk filmleri evrenini temsil edecek yeterliliktedir.

Yıl	Yeni Film Sayısı	Gösterimdeki Toplam Film	Çocuk Filmi
2021	78	96	
2020	58	109	
2019	145	201	3
2018	173	230	3
2017	151	185	
2016	139	175	
2015	136	181	
2014	110	168	
2013	87	142	1
2012	59	109	1
TOPLAM	1136	1596	8

Tabloda görüldüğü gibi, 2021-2012 yılları arasındaki son 10 yılda 1136 yeni film, son 5 yılda ise 605 yeni film gösterime girmiştir. Son on yıl içinde gösterime giren çocuk filmi 8, son beş yıl içinde 6'dır. 2014-2018 yılları arasında izleyici kitlesi çocuk olan film çekilmemiştir.

2019

1. Konuşan Hayvanlar (Yön: Mustafa Kotan)
2. Masal Şatosu (Yön: Burak Kuka)
3. Can Dostlar (Yön: Tuğçe Soysop)

2018

1. Müsaadenizle Büyükler (Talip Karamahmutoglu)
2. Bücür (Yön: Umut Kırca)
3. Bizim Köyün Şarkısı (Yön: Tuğçe Soysop)

2013

1. Arkadaşım Max (Yön: Murat Şeker)

2012

1. İkizler Firarda (Yön: Necmi Yıldırım, Yusuf Güven)

Sinemada Çocuk

Çocuklar kendilerini çevreleyen medya ve iletişim bombardımanının hedefidir. Öte yandan bu medya metinlerinin aracı ve aktarıcısı olarak medyanın paydaşı konumundadırlar. Hedefi çocuklar olan metinlerin büyük bir kısmı yetişkinler tarafından üretilmektedir. Çocuğun ebeveynleri ile kurduğu iletişimden başlayarak medya iletilerine kadar dünyasına giren her türlü iletişimin onun şekillenmesinde pay sahibi olduğu söylenebilir. Bir çocuk yetişkin olana kadar çeşitli kitle iletişim araçları ile karşılaşır. Bu araçların bilgi verme, ikna etme, toplumsallaşma (Lasswell: 1948: 117-130), reklam (Boulding, 1956) ve eğlendirme (Wright, 1959) gibi işlevleri bulunur. Bu işlevlerin çocuklar ile olan etkileşimi konusunda araştırmaların hâlâ yeterli seviyeye ulaşmadığını ifade eden Tokgöz'ün (1978) günümüzde de görüşleri geçerliliğini korumaktadır. Tokgöz'ün

“Bugün kitle haberleşme araçları dış siyasal çevremizi görmemize, algılamamıza yarayan bir pencere olarak kabul edilmektedir.” (80) ifadesi çocuk izleyiciye uyarlanabilir; medya çocuklara dış siyasal çevrelerini (hak ve özgürlüklerini) görmelerine ve algılamalarına yarayan bir pencere olarak kabul edilebilir.

Herbert Hyman (1959) "Kişiler, siyasal tutumlarını, yaşantılarının çok erken bir döneminde ve tüm olarak öğrenir. Sonradan da bu tutumlarına sadık kalırlar. Böylelikle, istisnalar dışında kalsa bile, yetişkinlerin siyasal davranışını değiştirmek olanaksızdır." der (akt, Toksöz,1978: 82). Hyman'ın sözlerini çocukların tutum ve davranışlarını yerleştirmede aile ve okulların rolü ve önemini gözardı etmeden medya metinlerinden de etkilenmekte olduklarını, yaşadıkları toplum, kendi hak ve özgürlükleri için sınırlarını da medyadan pekiştirebileceklerini hesaba katmak gereklidir.

İçerikleri yetişkinler tarafından çocuklar düşünülerek hazırlanmış, çocuk oyuncu da içeren, medya metinlerinden biri de çocuk filmleridir. Sinema tarihinin ilk yıllarından beri filmlerde çocukları görmek mümkündür. Türk ve dünya sinemasında çocuk imgesi üzerine yaptığı çalışmada Öcel (2001: 31), ilk filmlerin çocuğa yönelik olduğunu, ilk filmlere ve ilk belgesel film kahramanlarına bakıldığında yoğun bir çocuk imgesinin dikkat çektiğini ifade eder. Çocuk filmlerini de “... çocukların oyuncu olduğu, çocukların bolca gösterildiği, çocukların imge olarak yer aldığı ya da çocukları izleyici olarak hedefleyen filmler” olarak sınıflandırır. Bu çalışmada incelen filmler çocukları izleyici olarak hedefleyen çocuk filmleridir.

Bulgular

Çocuklara yönelik olarak çekilmiş ve gösterime girmiş filmler çocuk haklarının işleyişi hakkında bilgi içermektedir. Araştırma kapsamındaki üç çocuk filmi *Bizim Köyün Şarkısı*, *Bücür* ve *Can Dostlar* birer medya metni olarak kabul edilmiştir. Filmde yer alan çocuk karakterlerden yola çıkılmış ve çocuğun ve çevresinin filmin anlatısı içinde gerçekleştirdiği eylemler de dikkate alınmıştır. Bu medya metinleri analiz edilerek temel çocuk haklarından katılım hakkının filmde nasıl sunulduğunu belirlemek ve durumu betimleyebilmek için filmlerde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

- Çocukların kendilerini ifade etmelerine fırsat veriliyor mu?
- Çocukların kendileri ile ilgili konularda görüş bildirmelerine fırsat veriliyor mu?
- Çocuğun ifade ettiği düşünceleri dinleniyor mu?
- Yetişkinler çocukların görüşlerine saygı gösteriyor mu?
- Çocuklar başkaları ile bir araya gelerek dernek-kulüp kuruyor mu, topluluklara katılıyor mu?

Bizim Köyün Şarkısı filmi babasının işleri ters gidince dedenin köyüne gitmek zorunda kalan ilköğretim çağındaki Çınar ve Zeynep'in köy hayatına uyum sağlamaya çalışmasını konu edinmiştir. Yeni ve alıştıklarından çok farklı bir ortamda arkadaşlıklar kurmak zorunda kalacaklardır.

Bizim Köyün Şarkısı filmine çocuk katılımı açısından bakıldığında filmde şehir değişikliği yapılmak zorundalığı ile ilgili çocuklara bilgi verilmediği, okul değiştirmek zorunda kalan bu çocukların kendilerini ifade etmelerine fırsat verilmediği, kendileri ile ilgili alınacak kararlarda düşüncelerinin sorulmadığı görülmüştür. Örneğin şehirdeki okulunda Çınar bir yarışmaya katılmak istemektedir ama babasının işi yüzünden gelen icra ile gitarı da elinden alınmıştır. Çınar'a kendisini ifade fırsatı tanınmadığı görülür. Öte yandan film içinde çocukların birbirleri ile olan iletişimlerinde birbirlerinin görüşlerine saygı gösterdikleri görülmüştür. Çocuklar başka çocuklar ile bir araya gelerek resmî bir dernek ya da kulüp kurmasalar da toplu hareket ederek para biriktirmekte, paranın harcanması konusunda inisiyatif kullanabilmekte ve kendilerini ifade edebilecekleri bir zemin bulduklarında başarılı olmaktadır.

Bücür filminde Umut (Bücür), zeki, bilgisayar konusunda becerikli, yetimhanede büyümüş, annesinin yaşadığına inanan 9 yaşında bir çocuktur. Film, bir koruyucu aile verilmeden önce annesini bulmak için çabalarken yaşadığı maceraları konu etmektedir.

Bu filmde Umut'un koruyucu aileye verilmesinin görüşüldüğü görülmektedir. Çocuk kendisi ile ilgili alınmakta olan, üstelik hayati kararlarda bilgilendirilmediği gibi, bu koruyucu aile ile yaşayıp yaşamak istemediği ile ilgili fikri sorulmamakta, görüşlerine saygı duyulmadığı anlaşılmaktadır. Umut da dikkat

çekmek, annesini arayabilmek, sesini duyurabilmek için bilgisayarı iyi kullanabilme yetisi ile trafik ışıkları sistemini karıştırıp polislerin kendisini sorguya götürmesini sağlar. Ancak yine de karakolda asıl derdini anlatamaz çünkü yetişkinler onu gerektiği gibi dinlemez görüşlerine saygı göstermezler. Umut'u biraz da olsa dinleyen kişi yetki sahibi olmayan kimsesiz, evsiz biridir. Birbirlerini dinleyenlerin yakınlaşabileceğinin de göstergesi olurlar. Umut ortadan kaybolduğunda onu arayan polis memuru bile kendi işi söz konusu olduğunda Umut'u ikinci plana atmaktadır. Film boyunca ona; "Bücür", "Yerden bitme", "Ukala Bücür" gibi sıfatlarla küçük ve saygıya değer olmadığını vurgularcasına seslenirler. Bu tavırlarını da sevimli göstererek normalleştirirler. Filmde Umut ya da diğer çocukların başkaları ile bir araya gelerek dernek, kulüp kurma, topluluklara katılarak faaliyet gösterdikleri bir sahne bulunmamaktadır.

Can Dostlar filminde çocuklar çocuk parkında oynamak isterler ama Kötü Kazım lakaplı adam izin vermez. Filmin konusu çocukların parkta oynayabilmek, parkı Kötü Kazım'ın kontrolünden alabilmek için verdikleri mücadeledir.

Can Dostlar filmindeki ana karakterlerden Beste'nin ebeveynlerin onu dinleyecek vakti yoktur. Defalarca onlarla iletişim kurmak için çaba gösterir. Ancak ne Beste'nin ebeveynleri ne de mahalleden arkadaşlarının aileleri çocukların kendilerini ifade etmelerine fırsat verirler. Hatta top almak için gittikleri bakkal bile onların ne istediğine aldırmadan kendi satmak istediklerine odaklanır, çocukları duymazdan gelir. Kendileri ile ilgili kararlar çocuklara sorulmadan alınmaktadır. Örneğin mahalledeki çocuklardan Doğa, voleybolcu olmak istemektedir. Doğa voleybol seçmelerine katılmak istediğini ifade etmiş olsa da babası sınava çalışmasını istemekte voleybolun karın doyurmadığı görüşü ile antrenman yapmasına izin vermez. Doğa'nın hayatı ile ilgili önemli görüşü dikkate alınmamaktadır. Çok kitap okuduğu vurgulanan, çevreye duyarlılığı ile bilinen Fatoş, çöpleri ayrıştırmayı kolaylaştırmak için bir proje hazırlar ve bunu tanıtmak ister. Ancak sunum yapmaya çalıştığı yetişkinler onun sözlerini alaycı tavırlarla duymazdan gelirler. Çocukların sadece kendileri için değil yaşadıkları çevre ve dünya için önemli konularda üstelik ciddiyle çalışıp özenle sundukları konuların bile dinlenmiyor, ciddiye alınmıyor, gereken saygının gösterilmiyor olduğu görülmektedir. Filmde hemen her çocuğun her çocuğun ailesi ile iletişim derdi oldu-

ğunu anlatan bir sahne vardır. Çocuklar görüşlerinin dinlenmediğinin, kendilerini ifade etmelerine fırsat verilmediğinin, kendileri ile ilgili kararlarda görüşlerinin alınmadığının, ailelerinin ve çevrelerinin onların görüşlerine saygı göstermediğinin farkında olduklarını ifade ederler. Filmde çocuklar bir kulüp kurmasalar da topluca hareket ederek oynamak istedikleri parkı Kötü Kazım'ın parkta oynatmama nedenini çözerek parkı kazanırlar.

Sonuç

Uluslararası İnsan Hakları Evrensel Bildirisi'nde çocukların özel ilgi ve yardıma hakkı olduğu ilan edilmiştir. Birleşmiş Milletler de bunun bilincinde olduğunu sözleşmenin başında kabul etmektedir. Ayrıca taraf devletlerin uluslararası İnsan Hakları Sözleşmeleri'nde hiçbir ayırım gözetilmeksizin “herkesin, bu metinlerde yer alan hak ve özgürlüklerden, ırk renk, cinsiyet, dil, din, siyasal ya da başka görüş, ulusal ya da toplumsal köken, mülkiyet, doğuştan veya başka durumdan kaynaklanan ayrımlar dâhil” yararlanma hakkına sahip olduklarını kabul ve ilan ettikleri hatırlatılır. Çocuk Hakları Sözleşmesi hükümlerinin sınıflandırılabilirliği dört temel alan; yaşama, gelişme, korunma ve katılım olarak karşımızda çıkmaktadır. Bu çalışmada son on beş yılda gösterime giren tüm filmler içinde çocuğun izleyici olarak hedeflendiği çocuk filmleri evren olarak kabul edilmiştir. 2021-2012 yılları arasındaki son 10 yılda 1.136 yeni film, son 5 yılda ise 605 yeni filmin gösterime girdiği görülmüş, son on yıl içinde 8 çocuk filmi, son beş yıla bakıldığında ise 6 çocuk filminin vizyona girdiği, bu on yıllık süre içinde çocuk izleyicinin hedeflendiği film çekilmeyen (2024-2018) yılların varlığı dikkat çekmiştir. Bu araştırmanın odağı olmasa da araştırma ile ortaya çıkan Türkiye'de çocuk izleyiciye yönelik çocuk filmi çekiminin azlığı hatta bir dönem yokluğu araştırmaya değer bir konu olarak tartışılmaya değer görülmektedir.

Araştırmada medya metni olarak kabul edilen üç çocuk filmi *Bizim Köyün Şarkısı*, *Bücür* ve *Can Dostlar* filmlerinde yer alan çocuk karakterlerden yola çıkılmıştır. Çocuk haklarının temel alanlarından olan katılım hakkının çocuk karakterlerin ve çevrelerinin filmin anlatısı içinde gerçekleştirdiği eylemler de dikkate alınarak katılım hakkının filmde nasıl sunulduğu betimsel yaklaşımla çözümlenmiştir.

Her ne kadar çocuk hakları sözleşmesi taraf devletlerce imzalanmış olsa da katılım hakkını merkeze alan bu çalışma ile incelenen üç filmde yer alan çocuk karakterlerin kendilerini ifade etmelerine zemin yaratılmadığı, kendileri ile ilgili konularda görüşlerini bildirmelerine fırsat verilmediği, ifade ettikleri düşüncelerin dinlenmediği, görüşlerine saygı gösterilmediği görülmüştür. Filmlerin sonunda çocukların büyüklere ders verdikleri, söylediklerinin dinlenmesini istedikleri yönünde görüşlerini dile getirdikleri ve kabul de gördükleri izlenmektedir. Bu anlamda filmler izleyicisi olan çocuklara yol gösterici kabul edilebilir. Öte yandan yetişkinler için de çocuklara çocukların katılımı ile ilgili hatalarını gösterici metinler oldukları düşünülebilir. Toplumun bir yansıması olarak kabul edilen filmlerde son beş yıl içinde çocuk hakları bakımından Türkiye’de çocukların katılımı ile ilgili yetişkinlerin tavır ve davranışlarının yansıması olduğu söylenebilir. Buradan yola çıkarak çocukların sözleşmede kendilerine tanınan katılım haklarını tam anlamıyla kullanamıyor oldukları anlaşılmaktadır. Daha geniş kapsamlı araştırmalara örneğin diğer medya metinlerinde çocuklara tanınan hakların ne ölçüde temsil edildiğinin çalışılması gerektiği ifade edilebilir. Çocuk Hakları Sözleşmesi hükümlerinin anlaşılmasına ihtiyaç olduğu, uygulanması konusunda bilinçlendirmeye ihtiyaç olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Çocuk Hakları Hakkında (2022).

https://www.unicefturk.org/yazi/cocuklar-icin-bilgi?gclid=CjwKCAiA4KaRBhBdEiwAZi1zzuIrxTA99oH5yt9sslJ5iaCzsHybU6dr3TxI8TcoKk-Q39kxnsnphoCV2YQAvD_BwE

Hyman, Herbert. (1959). Political Socialization. Gleneoe: The Free Press.

Kenneth E. Boulding. (1956). The Image: Knowledge in Life and Society. An Arbor: University of Michigan Press.

Lasswell, Harold (1948). Bryson, L. (ed.). The Structure and Function of Communication in Society. The Communication of Ideas. New York: Institute for Religious and Social Studies. p. 117.

Öcel, N. (2001). Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi. İstanbul Üniversitesi yayın No: 4282. İstanbul: Emek Matbaacılık.

Tokgöz, O. (1978). Siyasal Toplumsallaşmada Kitle Haberleşme Araçlarının Rolü ve Önemi. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 33 (03) , . DOI: 10.1501/ SBF-der_0000001360

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/36724>

Wright, Charles R. (1959). Mass Communication, a sociological perspective Random House Short Studies in Sociology. New York.

25 LİTRE FİLMİ ÜZERİNDEN İKLİM KRİZİ İLE TANIŞMAK

AN INTRODUCTION TO CLIMATE CRISIS THROUGH THE FILM *25 LITERS*

Doç. Dr. Hakan Uğurlu^{}, Prof. Dr. Nezih Orhon^{**}*

Öz

İklim krizi ile ilgili farklı birçok süreç ve konu özellikle 2000'li yıllardan itibaren daha yoğun bir şekilde gündemde yer almaktadır. Özellikle, küresel ısınma ile başlayıp iklim değişikliği olarak ifade bulan sürecin gelinen son noktada iklim krizi olarak yer alması sadece konunun doğrudan uzmanları tarafından değil aynı zamanda medya ve özellikle kültür endüstrisinin bileşenleri tarafından da farklı yollarla ele alınmaktadır. Filmler açısından düşünüldüğünde iklim krizi ya da bir anlamda çevresel-ekolojik krizler olarak konumlanan içeriklerin filmlerde yer almasının 1960'lara kadar gittiği dikkat çekmektedir. Yönetmenliğini Melih Özyılmaz'ın yaptığı *25 Litre* (2019) adlı belgesel film, metropollerini tehdit eden su krizine dikkat çekmektedir. Yarının suyunu kurtarmak için harekete geçilmesi gerektiği mesajı veren belgesel film, iklim krizine dikkat çekmekte ayrıca 2040 yılına dair kurgusal bir yapıyı da barındırmaktadır. Bu çalışmada *25 Litre* belgeselinin iklim krizini nasıl aktardığının çözümlenmesi bu çalışmanın ana eksenini oluşturmuştur.

Anahtar Sözcükler: *İklim krizi, 25 Litre, Film çözümleme*

^{*} Anadolu Üniversitesi Televizyonda Yapım-Yönetim Anabilim Dalı,
hugurlu@anadolu.edu.tr

^{**} Anadolu Üniversitesi Televizyonda Yapım-Yönetim Anabilim Dalı,
enorhon@anadolu.edu.tr

Abstract

Many different processes and issues related to the climate crisis have been on the agenda more intensely since the 2000s. In particular, the fact that the process, which started with global warming and expressed as climate change, took place as the climate crisis at the last decade, is handled in different ways not only by the experts of the subject, but also by the media and especially the various dimensions of the culture industry. When considered in terms of films, it is noteworthy that the inclusion of the contents, which are positioned as climate crisis or, in a sense, environmental-ecological crises, in films dates back to the 1960s. The documentary film 25 Liters (2019) directed by Melih Özyılmaz draws attention to the water crisis threatening the metropolises. The film sends a message that action must be taken to save tomorrow's water, draws attention to the climate crisis and also contains a fictional structure for the year 2040. In this direction, how the film 25 Liter conveys the climate crisis constitutes the main axis of this study.

Keywords: *Climate crisis, 24 Liters, Film analysis.*

25 Litre Filmi Üzerinden İklim Krizi ile Tanışmak

Küresel ısınma olarak ilk defa gündemlerde yer almaya başlayan bir konu, daha doğrusu bir olgunun çok daha farklı ve çeşitli konuları içerdiğinin değerlendirilmesi ile birlikte iklim değişikliği ve devamında da iklim krizi ifadesini kazanması sadece kamuoyunun gündeminde, medya metinlerinde ya da farklı sunumlar ile sınırlı kalmadı. Aslında farkında olmadığımız ve neredeyse son 50 yıl içerisinde bir şekilde iklimin değişiminin ve bir kriz ile karşı karşıya kalacağımızın işaretleri özellikle sinemada yerini bulmaya başlamıştı.

İklim değişikliği ve iklim krizi ile ilgili olarak değerlendirilen filmler ilk başlarda ve belli bir süre boyunca “görünmeyeni ve beklenilmeyeni göstermeye ve anlatmaya” çalışıyordu. 2000'li yıllardan itibaren özellikle iklim değişikliği ve iklim krizi gibi tanımların, olgusal bir gerçeğin çok daha güçlü bir şekilde yer bulması ve aslında söz konusu olgu ile insanlığın karşı karşıya kalmaya başlaması ile özellikle filmler "görüneni, olanı, hâli hazırda karşıya olduğumuzu anlat-

maya” başladı. Çünkü artık o söz konusu tehdit, zarar ve olası diğer riskler artık kurmaca ve farazi olmaktan çok hayat bulan ve her gün karşı karşıya olduğumuz gerçekler olarak karşımızda yer alıyordu.

Filmlerin; çevreyi, ekolojiyi ve iklim krizini konu almasına ilişkin kavramlar ile buluşma serüveninde aslında neredeyse tüm yaklaşımların “bir tür felaket senaryosu” üzerine odaklanması onların hâliyle sanki bir tür “gelecek filmleriymiş” gibi algılanmalarına da neden oldu. Karşılaşılan sorunlar her ne kadar küresel ölçekte etkileri ile tartışılıyor olsa da etkilerinin yerel ölçekte -göreceli olarak- sınırlı kalıyor olması nedeniyle filmleri çevre, ekoloji ve iklim ile ilgili konuları sunumlarında sanki geleceğin felaket ve kurgusal önermelerine hayal gücünde ortak ediyormuş bir tavra büründürmüştü. Hâlbuki ister küresel ölçekte olgusal olarak tespit edilen durumlar, ister yerel ölçekte tanıklık edilen deneyimler son derece gerçek, hayalin ötesinde tamamen içinde olduğumuz ve en önemlisi de geleceğe ilişkin değil aksine tamamen bugüne ilişkin deneyimler, felaketler, riskler ve tehditlerdir.

Karşı karşıya kalınan çevresel ve iklim ile ilgili felaketlerin gün geçtikçe daha güçlü şekilde yer bulmaya başlaması ve bu konuların geçmişe göre çok daha yoğun bir gündemle ve belirgin bir tür tanımlaması ile izleyicinin karşısına gelmesi sinema açısından da bu türün adının konulmasını ve tanımlanmasını bir anlamda da gerekli kılmıştır. Özellikle 2000'lerin başlarından itibaren kategorik olarak "climate fiction" ya da "cli-fi" olarak tanımlanmaya başlayan bu yeni kuşak kendini bilim kurgunun bir türü olmaktan zorunlu bir neden ile ayırmak durumunda kaldı. Çünkü filmlerde söz konusu olanlar gelecekle ve kurgusallıkla ilgili değil, çok daha gerçek ve karşı karşıya olunanlar ile ilgiliydi. Kısacası, geleceğe ve olması beklenene ilişkin bir spekülasyon yapmak, komplo teorileri üretmek ya da olası hayalleri tanımlamak yerine olanı göstermek ve artan tehditler ile tehlikeleri daha güçlü ve gerçek şekilde tanımlamak; sonuçları ile yüzleşmek söz konusuydu.

Aslında iklim ile ilgili filmlerin bir başka ilginç gelebilecek durumu söz konusuydu. Filmin özünün gerçek zaman ve gerçek mekânda olanları filmin mekân ve filmik zamana çevirme çabası olduğu gerçeğinden hareket edersek; iklimi konu alan filmler gerçek zaman ve mekâna ilişkin olan biteni zaten aktarma

çabasındaydılar. O yüzden filmin temel eksenindeki arayış konunun hâlihazırda zamansal ve mekânsal olarak gerçekleşiyor olması nedeniyle de cevaplanmış oluyordu. Bu anlamda da kurmaca olarak ele alınan iklim temalı filmlerin bile aslında belli anlamda belgesel özelliklerinin ciddi anlamda söz konusu olduğunu söylemek de bir özellik olarak belirginleşmekteydi.

Felaket senaryolarını ortaya koymaya çalışan filmlerin tanımlanagelen o distopik özellikleri her ne kadar hâlen geçerli de olsa artık distopik olarak gelen ve inanılması güç olan her şeyin yer buluyor olması da filmlerin artık kurgusal-distopik olmaktan çok kurgusal-gerçek-olgusal olarak harmanlanmasına kadar tarif kazanmasına neden olmuştur. Geçmiş, gelecek, bugün, dün, yarın ve zamanda ve mekânda geçişler konudan bağımsız olarak çok daha olağan hâle gelmiştir. Çünkü söz konusu etkileri felaketler ve diğer söz konusu durumların içinde bocalayan yaşamlara tanıklık etmek temel nokta hâlini almıştır.

Söz konusu değişiklikler ve iklim krizinin ortaya koyduğu olgusal sonuçlar nedeniyle yaşama tutunmaya çalışan insan ve insan toplulukları tanıklık edilen temel özneler hâlini almıştır. İklim ve felaket kurgusu arasında sıkışan insan için çok temel bir tarif filmlerin merkezine yerleşmiştir. İncelendiği zaman, iklim krizi ile ilgili filmlerin şu vurgulara baskın şekilde yer verdiği görülmektedir:

- Ciddi bir aciliyet söz konusu ve tehdit ertelenemeyecek ve yok sayılamayacak derecede gerçek; tam da karşımızda. Hatta daha da ötesinde, bizler bu durumun tam içindeyiz.
- Aslında yapılabilecekler ile ilgili çok net tarifler ve izlenecek yollar mümkün ve bu tehlike ile tehditleri azaltabilecek güce de sahip olduğumuzu artık bir an önce fark edebilmeliyiz.
- Biz insanlar -hatta sadece insanlar değil; robotlar, yapay zekâlar ve olası teknolojiler ile birlikte- ortaklaşa bir çaba ile riskleri ve oluşan/oluşmaya başlayan zararların önüne geçebiliriz; ama bunun için herkesin katılımının şart olduğunu artık bir an önce görelim.

Yer bulan temel vurgular ve tanımlanagelen farklı anlatı yapıları ile aslında dünyanın sonunun gelmeyeceği ancak dünyanın artık yaşanabilir bir yer olacağı gerçeğinin bir anlamda vurgulandığını da söyleyebiliriz.

İklim değişikliği ve krizi ile ilgili filmlerin ve özellikle felaketlerin yer bulduğu filmlerin insana kendi neden olduğu durumlar ve bunların sebep olduğu sonuçlar karşısında "hayatta kalabilme" ama sadece hayatta kalabilmekle sınırlı kalmayarak hatalarının bedelini ağır şekilde ödediğini vurguladığına tanıklık ettiğimizi söylemek büyük ölçüde doğru olacaktır. Küresel ısınmanın gerçekleşmesi, karbon emisyonu, metan salınımı, su kaynaklarının tüketimi, ormanların yok olması, deniz seviyesinin yükselmesi, hayvanlar başta olmak üzere canlı türlerinin yok olmaya başlaması artık sadece çevrenin ve iklimin konusu değil filmlerin paylaştığı olgular olarak yer bulmaktadır. Senaryonun ötesinde olanların senaryoyu tarif ettiği bir durumdur.

Bireyin karşı karşıya olduğu çaresizlik, dramın temelini oluştursa da hayatta kalma mücadelesi sonucunda hataları ile yüzleşmesi ve bir anlamda bunlardan ders çıkartması filmlerin kurgusu içerisinde yer bulan bileşenlerdir. Daha spesifik olarak tanımlama gerekirse; örneğin *r'educe* (azalt), *recycle* (dönüştür) ve *reuse* (tekrar kullan) olarak tanımlanan döngü örneğinde çevre ve iklim ile ilgili filmlerin artık bu tür sorumluluk mesajlarını taşımaya başlamaları şaşırtıcı gelmemelidir.

İklim krizi ve çevre felaketleri ile birlikte insanın özellikle filmlerde kendi özelinde karşı karşıya kaldığı durum bir "hastalık" hâli olarak yer bulmaktadır. İnsan hem içinde bulunduğu durum açısından hem çaresizliği ve olan bitene karşı çaresiz kalması nedeniyle ve en önemlisi mücadelesi bakımından "hastalıklı bir durumdadır" ve "hastalıktır". Üstelik kendi eliyle ürettiği bir iklim sorunu bir tür "bulaşıcılık" özelliği de taşımaktadır. Çünkü bu sadece her bir bireyin kendi bulunduğu yer ile sınırlı değil insanlığı topyekûn el birliği ile ürettiği bir sorundur, hastalıktır.

Başta medya ve kamusal değerlendirmeler başta olmak üzere filmleri de içine alan bir çerçevede çevreye, iklime ilişkin bakışın da değişmesine tanıklık ettiğimizi söylemeliyiz. Ciddi anlamda yaklaşım biçimlerinin ve değerlendirmelerin sosyoekonomik açıdan değerlendirilmesi ve özellikle de "bizlere maliyeti" vurgulanagelirken iklim krizinin insanlığın gündeminde temel bir denklem olarak yer alması medyada ve filmlerde iklime ilişkin yaklaşımları sosyoekonomik-ekolojik bir açıdan okuma zorunluluğunu ve gerekliliğini de beraberinde getirmiştir.

Filmlerde iklim krizine sosyoekonomik-ekolojik okuma ya da yaklaşımın Türkiye'de de dikkati çeken bir örneği olarak 25 Litre dikkatimizi çekmektedir. Çevre, iklim ve denge açısından değerlendirildiğinde “sürdürülebilirlik” paralelinde karşı karşıya kalınacak bir su krizinde insanı, yaşam alnını, şehrini, şehirde gündelik yaşamın işleyişini ve susuzluk denen şeyin ne anlama geldiğini ve gelebileceğini ortaya koymaya çalışan, izleyiciyi rahatsız ederek “sağlıklı bir sağlıksızlık hâli içine sokmaya” çalışan ve en önemlisi uyandıran bir film olarak karşımıza çıkıyor.

Yukarıda tarif bulduğu şekli ile “ciddi bir aciliyet söz konusu ve tehdit ertelenemeyecek ve yok sayılamayacak derecede gerçek; tam da karşımızda. Hatta daha da ötesinde, bizler bu durumun tam içindeyiz. Aslında yapılabilecekler ile ilgili çok net tarifler ve izlenecek yollar mümkün ve bu tehlike ile tehditleri azaltabilecek güce de sahip olduğumuzu artık bir an önce fark edebilmeliyiz. Biz insanlar ortaklaşa bir çaba ile riskleri ve oluşan/oluşmaya başlayan zararların önüne geçebiliriz; ama bunun için herkesin katılımının şart olduğunu artık bir an önce görelim” vurgularını çok güçlü bir şekilde gündeme taşıdığını görmekteyiz.

25 Litre filmi çok özel bir rol üstlenmiş durumda. Bir anlamda “savunuculuk filmi” olarak adlandırılabilir olduğu kadar, bir yandan da “katılımcı film” özelliği taşıyarak kitleleri ortak bir hareketin başlatılmasına ihtiyacı vurgulayarak katılımcı olmaya davet etmekte.

25 litre filminin hem dramatik öğeleri kullanışı hem de dramatik öğelerin olgusal gerçekler ile ortaklaşa harmanlanmasında farklı uygulamaların yer aldığı; belgesel olarak tanımladığımız ve olgusal gerçekleri drama ile de harmanlayarak docu-drama boyutuna taşımasında “oyuncular” ile “uzmanlara”, “var olan gerçek durum ile yüzleşmek durumunda kalacağımız tehlikeler”, “bugünün umursamazlığı ile geleceğin/yine bugünün çaresizliği” gibi ikilemler ile kurgulanmış bir örgüye tanıklık etmekteyiz.

Filmin savunageldiği önemli olguların ve alınması gereken tedbirlerin filmde izleyici adına “bir deneyimin”, hem de “hiç hoşumuza gitmeyecek bir deneyimin parçası hâline getirilmesi” ile birlikte çok daha farklı bir soruyu, belki de bir oyunu da kurgulama başarısını gösterebilmiş durumda film. O da filmin izleyene

belli iklim, sürdürülebilirlik, çevre, iklim ve en önemlisi su ile ilgili işaretleri ve olguları paylaşmasının yanında çok dramatik bir soru ile karşı karşıya bırakması belki de en güçlü dramatik yanı olarak karşımıza çıkıyor. Bir gün “25 litre su ile yaşamın gerekse ne yapardın ya da yapabilirdin?” sorusu çok acı bir gerçek olarak karşımıza çıkıyor.

Yanıtlanması çok zor bir soru ile karşı karşıya olan izleyicinin, dış fırçalamaktan, yemek için su kullanımına, gündelik yaşamda hiç dikkat etmediği suyu koruma ve suyu tekrar kullanabilme ve değerlendirme gibi kavramlar ile buluşmasının sağlanmasının ötesinde 25 Litre filmi aracılığı ile yeni kavramlar ve olgular ile de buluşabilmiş oluyoruz. İzleyici açısından kendimizi çok zor ve sıkışmış bir durumda buluyoruz. Belki de “iklim adaleti”, “su adaleti”, “sorumlu sürdürülebilirlik”, “iklim ve su suçları”, “iklim, su ve toplumsal cinsiyet eşitliği” gibi sıralanabilecek farklı güncel ve tartışılması gereken kavramların da tartışılmasına, deneyimlenmesine ve belki de izleyicilerin bu yeni kavramları düşünebilmesine bir fırsat da sunulmuş oluyor.

25 Litre filmi elbette hoş olmayan bir sıkışmışlığın filmi, su ile ilgili bir toplumsal felaketin ne şekilde bizlere yansıyabileceğine ilişkin bir tartışmayı sunuyor gibi olsa da aslında filmin ortaya koyduğu ve izleyen rahatsız eden konuların bir anlamda çözümle ilgili olduğunu ve bu konuda harekete geçirme amaçlı bir rahatsızlığı temel aldığını söylemek doğru olacaktır. 25 Litre aslında “artık uyanalım ve harekete geçelim” filmi olarak güçlü bir mesajı temel almaktadır.

Filmin dramatik olarak ortaya koyduğu çaresizlikler, sıkışmışlıklar, iki arada bir derede kalan insanlar ve su ile ilgili sayılabilecek birçok olumsuz durumun ötesinde son derece olgusal bir rol üstlendiğini ve bir anlamda röportajlarda yer verdiği uzmanlar ve onların ortaya koyduğu gerçekler vasıtası ile bir anlamda “bilim iletişimi” işlevini üstlendiğini de görmekteyiz.

KAYNAKÇA

25 Litre. (2019). Melih Özyılmaz (Yönetmen). Belgesel Film. Türkiye.

***HAREM SUARE* FİLMİNİN FEMİNİST YAKLAŞIMLA SES VE ANLATI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

**A FEMINIST READING OF THE FILM *HAREM SUARE* IN TERMS OF
SOUND AND NARRATIVE**

Dr. Öğr. Üyesi Burçin Ünal*

Öz

Toplumsal cinsiyet ideolojisi ve bu ideolojiden köklenen pratikler, kimi zaman bilinçli kimi zaman ise toplumun eril bilinçaltının bir ürünü olarak sinema filmlerine yansımaktadır. Feminist sinema çalışmaları olarak tanımlanabilecek araştırmalar konuyu ele alırken yoğun olarak filmlerin görüntü boyutuna odaklanmakta, filmlerde kadınların erkek bakışının bir nesnesi olarak işlevselleştirilmesini eleştirmektedir. Söz konusu çalışmaların bir kısmı ise ekranda neyin görüldüğünün yanı sıra bir filmde neyin eksik ya da az olduğunu araştırma eğilimi taşımakta ve çalışma alanlarına, görüntü boyutuna ek olarak ses boyutunu da dâhil etmektedir. Filmlerde ses üzerine odaklanan çalışmalar; kadın sesinin dış ses olarak kullanımının kısıtlı olduğunu, kadın karakterlerin seslerinin genellikle çeşitli yollarla bastırıldığını ve etkisizleştirdiğini ortaya koymuştur. Bu sebeple, filmlerde kendi sesiyle anlatıyı yönlendiren kadın bir karakter olduğunda alışıldık erkek anlatıcı kalıbı kırılarak kadının kendi adına konuşabildiği dişil bir dil olanaklı hâle gelmektedir. Bu bağlamda çalışma, filmlerde kadın anlatıcının varlığının gerçek bir kadın sesine ve anlatısına olanak sağlayıp sağlayamayacağını

* Alanya HEP Üniversitesi İletişim ve Tasarım Bölümü, burcinunal87@gmail.com

araştırmayı amaçlamaktadır. Araştırma için Ferzan Özpetek'in, kadın anlatıcılığı hikâyesinin merkezinde taşıyan *Harem Suare* (1999) filmi amaçlı örneklem tekniği ile seçilerek betimsel içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın analiz ünitelerinin belirlenmesinde konunun hem anlatı hem de feminizm alanına girmesi göz önünde bulundurulmuştur. Çözümlemede feminist çalışmalarda sıklıkla kullanılan psikanaliz ve ilişkili olarak anlatıbilimin sunduğu çerçeveden faydalanılmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak anlatı ve anlatıcı kavramı açıklanmış; ardından feminist kuramcılarının psikanalizle bağlantılı ses ve bakışa ilişkin görüşlerine yer verilmiş; çalışmanın yöntemine ilişkin temel bilgiler aktarıldıktan sonra film incelenmiştir. Sonuç olarak *Harem Suare* filminde kadın anlatıcı ögesinin egemen eril yapıya aykırı bir örnek oluşturduğu ancak görüntü ve anlatı unsurları ile desteklenmediği sürece gerçek bir kadın sesi ve anlatısının mümkün olmadığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: *Dişil ses, Anlatı, Feminist sinema, Feminist eleştiri.*

Abstract

Gender ideology and the practices rooted in this ideology are reflected in movies, either consciously or as a product of the masculine subconscious of the society. Feminist cinema studies while focusing heavily on the image dimension of films and criticize the functionalization of women as an object of male gaze, also tend to include the sound dimension in their studies. These studies revealed that the use of female voice as a voice-over is limited, and the voices of female characters are generally suppressed and neutralized in various ways. Therefore, when a female character directing the narrative with her own voice, the usual male narrator pattern is broken and a female language in which the woman can speak for herself becomes possible. In this context, the study aims to investigate whether the presence of a female narrator in films can enable a real female voice and narrative. For the research, Ferzan Özpetek's *Harem Suare* (1999) was selected with the purposeful sampling technique and descriptive content analysis was carried out. In determining the analysis units for the study, it was taken into account that the subject was included in the fields of both narrative and feminism. Accordingly, the framework presented by psychoanalysis and narratology was used in the analysis. Thereby in the study, respectively; the concept of nar-

rative and narrator is explained, the views of feminist theorists on voice and gaze related to psychoanalysis are given, the method of the study is specified and the film is examined. It has been concluded that the female narrator in *Harem Suare* constitutes an example against the dominant masculine structure, but a real female voice and narrative is not possible unless it is supported by image and narrative elements.

Keywords: *Female voice, Narrative, Feminist cinema, Feminist theory.*

Giriş

Filmler; toplumsal cinsiyet ideolojisinin, kimi zaman bilinçli kimi zaman ise toplumun eril bilinçaltının bir ürünü olarak yansıdığı alanlardan biri olma özelliğine sahiptir. Bu nedenle sinemada kadın üzerine odaklanan çalışmaların birçoğu izleyicinin ve kameranın konumlandırılışı üzerine odaklanmış, kadının erkek bakışının nesnesi olarak eril bakışa hizmet etmesini eleştirmiştir. Diğer bir yandan görselliğinin yanı sıra sinema, işitsel boyutuyla da farklı fonksiyonlara sahiptir. Bu özelliğine rağmen ses, sinemada feminist çalışmalarda görüntüden daha az ele alınan bir unsur olarak karşılaşılmaktadır. Kadın sesinin sinema filmlerinde eksik ya da az oluşu Kaja Silverman ve Anneke Smelik gibi kuramcılarının çalışmalarını bakıştan sese kaydırmalarına sebep olmuş ve çalışmalarının ilgi odağı, kadınların filmlerde kendi adlarına konuşabilmelerinin yolları olmuştur. Kadın ve ses üzerinde çalışmaların üretilmesinin temel sebepleri; anlatılardaki kadın karakterlerin seslerinin genellikle erkekler tarafından bastırılması ya da konuşmalarının çeşitli yollarla etkisizleştirilmesi ve filmlerde dış ses olarak kadın sesinin bulunmaması olarak gösterilebilmektedir. Dolayısıyla filmlerde dış ses ya da anlatıyı yönlendiren kişi olarak anlatıcı kadın olduğunda, alışlageldik erkek anlatıcı kalıbı kırılmaktadır.

Bu bağlamda çalışma, filmlerde kadın anlatıcının varlığının gerçek bir kadın sesine ve anlatısına olanak sağlayıp sağlayamayacağını araştırmayı amaçlamaktadır. Araştırma için Ferzan Özpetek'in, kadın anlatıcıyı hikâyesinin merkezinde taşıyan *Harem Suare* (1999) filmi, amaçlı örneklem tekniği ile seçilerek betimsel içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın analiz ünitelerinin belirlenmesinde konunun hem anlatı hem de feminizm alanına girmesi göz önünde bulundurul-

muştur. Çözümlemede feminist çalışmalarda sıklıkla kullanılan psikanaliz ve ilişkili olarak anlatıbilimin sunduğu çerçeveden faydalanılmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak anlatı ve anlatıcı kavramı açıklanmış; ardından feminist kuramcıların psikanalizle bağlantılı ses ve bakışa ilişkin görüşlerine yer verilmiş; çalışmanın yöntemine ilişkin temel bilgiler aktarıldıktan sonra film incelenmiştir.

Anlatı ve Anlatıcı Kavramı

Anlatı kavramının kökenleri Antik Yunan filozofları Platon ve Aristoteles'in fikirlerine kadar uzanmakla birlikte, ancak 20. yüzyıl ortalarından itibaren bilimsel inceleme konusu olmaya başlamıştır. Platon ve Aristoteles'in anlatıya ilişkin fikirlerinde *mimesis* ve *diegesis* kavramları öne çıkmaktadır. En temel hatlarıyla *mimesis*, gösterme anlamını taşımakta ve göstermede sözün anlatımı esas alınmaktadır. Trajedi ve komedide ozanların kendi yarattığı karakterlerin ağzından konuşmalarını Platon, *mimesis* örnek olarak göstermektedir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 68-69). *Diegesis* ise eski Yunanca bir kelimedir ve anlatılama, nakledilen hikâye, hikâye edilen hikâye anlamlarına gelmektedir (Kabadayı, 2013, s. 45). Dolayısıyla *diagesis*te, *mimesis*in aksine, anlatıcının varlığı öne plandadır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 68-69). Bu iki kavramdan yola çıkan Genette (2014, s. 175-179), söz konusu iki kip yerine yalnızca *diegesis*in çeşitli dereceleri olduğunu savunmaktadır. Ona göre, bir anlatı ne kadar gerçekçi olursa olsun aslında gerçekliği taklit edemez, ancak bir anlatıcıdan doğan kurgusal bir dil edimi yaratır. Anlatı, gerçek ya da kurgusal bir öyküyü “temsil etmez”, onu “nakleder”; bir diğer deyişle dil vasıtasıyla ifade eder. Kısaca, anlatıda taklide yer yoktur. Bu sebeple de kimi zaman örtük kimi zaman açık olmak üzere, her anlatıda da bir anlatıcının varlığı söz konusudur.

Filmler konuşma ve eylemin doğrudan taklidini sunmaları bakımından hem *diagetic* hem de *mimetic* özelliklere sahip olarak görülmekle birlikte; *diegesis* kavramı film teorisi bağlamında kullanıldığında, filmin öyküsü kastedilmektedir (Sözen, 2008). “Kurmaca bir filmin içinde yer alan her türlü imge ve sesi kapsayan *diegesis*, filmdeki kod ve uylaşimleri tanımlamaktadır.” (Kabadayı, 2013, s. 45). Filmlerde *diagesis* bağlamında yer alan bakış açısı ve anlatıcının sesi yani kimin gördüğü ve kimin konuştuğu soruları, anlatı üzerine çalışmalar gerçekleş-

tirilirken sıklıkla karıştırılmaktadır ve ayrıştırılmaları gerekli görülmektedir (Genette, 2014 & Chatman, 2008).

“Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam yönelimidir. Öte yandan ses, olayların ve varlıkların seyir-ciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder. Bakış açısı, ifade etmek değildir. (...) Perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir.” (Chatman, 2008, s. 143).

Bakış açısı ve ifadenin bir filmde farklı karakterlerde birbirinden ayrı şekilde bulunabiliyor olması, bu iki kavramın anlatı çalışılırken ayrıştırılarak analiz edilmesini gerekli kılmakta; ilişkili olan anlatı perspektifi, anlatıcı, anlatı düzeyi, biçimi ve anlatı mesafesi kavramlarının ele alınması gerekmektedir.

Anlatı perspektifi öykünün anlatıcı tarafından nasıl sunulduğunu açığa çıkartırken bakış açısının nasıl ve ne olduğuna ilişkin sorulara yanıt vermektedir (Sözen, 2008, s. 123-145). Chatman (2008, s. 142-144), bakış açısının en az üç farklı anlama geldiğini belirtir. Bunlar düz, simgesel ve aktarılmış anlam olarak ayrılmaktadır. Düz anlam algısal bakış açısını ifade ederken karakterin gözünden ne gördüğünü; simgesel anlam düşünsel bakış açısından karakterin düşünme tarzını, eğilimlerini ve izlenimlerini nasıl süzdüğünü; aktarılmış anlam ise karakterlerin çıkarlarına ilişkin bakış açısını ifade etmektedir. İfade ise kimin anlatıyor olduğuna ilişkindir. Filmde bir karakter kimi zaman kendi hikâyesini ya da tanık olduğu bir hikâyeyi anlatabilmekte ya da ifade hakkı anlatı evreninin dışından kim olduğu bilinmeyen bir kişiye verilmiş olabilmektedir. Ancak ifade hakkı verilmiş olan anlatıcının kamera ile özdeşleştirilmemesi gerekmektedir. Filmler anlatıcı kavramıyla ele alındığında, anlatıcının kamerayla özdeşleştirilmesinin bir hata olduğu belirtilmektedir. Sebebi ise filmlerde görüntü ve ses kanallarının düzenlenmesi sonucunda ortaya çıkmış olan anlatı içinde bir anlatıcı oluşmasıdır (Chatman, 2008, 139). Ancak anlatılan ve anlatıcı arasında belirli bir mesafe söz konusudur. Bu mesafe, anlatma ve gösterme arasında, anlatan ve anlatılan şey arasında, anlatının nasıl bir yere oturduğunu göstermektedir. Digesis ve mimesis de anlatı mesafesinin alt kavramlarını oluşturmakta; anlatı mesafesi, anlatının doğrudan iletilip iletilmediğine cevap aramaktadır (Sözen, 2008, s. 145). Bu noktada ise anlatı perspektifi ve bakış açısının belirleyenleri olan; anlatının biçmi (açık-kapalı) ve anlatı düzeylerine değinmek gereklidir.

Açık biçimli anlatılarda eylem tek değildir ve belirli bir düzlemde ilerlememektedir. Anlatının başlangıcı ve bitişi, zamanı ve yeri muğlaklaşabilmektedir ve sınırsız özelliğindedir. Kapalı biçimlerde ise tam tersi özellikler söz konusudur. Tüm unsurlar bütünü anlamlandırılması için oluşturulmuştur. Karakterler, zaman ve mekân birbirlerine ve bütüne bağlanmışlardır (Sözen, 2008, 123-145).

Anlatı düzeyi de anlatı perspektifi ve bakış açısının belirleyicilerindendir. Bazı anlatılarda, anlatı birbirinin içine geçmiştir. Bu kimi zaman aynı temanın etrafında oluşturulmuş, birbiriyle kesişen, uzaklaşan ya da paralel ilerleyen hikâyelerin anlatıcılarının bulunmasıyla kimi zaman yerleştirme yöntemi ile sağlanmaktadır. Yerleştirme yönteminde bir öykü diğerinin içinde yer almaktadır. Karakterlerden birine anlatıcı işlevi yüklenerek temel anlatı içerisinde bir eklenti anlatı yaratılmaktadır. Filmlerde bu seçeneklerden bir ya da birkaç tanesi aynı anda olmak üzere farklı anlatıcı sesleri ve bakış açıları birlikte de mümkün olabilmektedir (Sözen, 2008, 123-145).

Feminist Çalışmalarda Anlatı ve Ses

Bir filmde anlatıcının sesinin ve bakış açısının kime ait olduğu bir diğer değişle anlatılan hikâyenin kimin gözünden ve kimin tarafından anlatıldığı, ideolojik açıdan önemli görülmektedir. Bu bağlamda Anneke Smelik (2006, s. 1) sinemanın, cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği bir kültürel pratik olduğunu ifade etmektedir. Özellikle feminist kuramcılar sinemanın bu ideolojik işlevi sebebiyle görüntü ve ses boyutunun dikkatli şekilde incelenmesi üzerinde durmaktadırlar. Gledhill (1984, s. 18-19), feminist film eleştirisinin en önemli amacının kadınların sinemada kadın olarak temsil edilmedikleri, seslerinin duyulmadığı, bakış açılarının filmlerde yer almadığı gerçeğini araştırmak olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda yanıt aranması gereken temel sorular ise neden kadınların gerçek hâllerleriyle sinemada yer almadıkları, filmlerde erkek söyleminin nasıl sürdürüldüğü, bu söylem içinde kadınların nasıl resmedildikleri ve gerçek yaşamdaki kadın deneyimlerinin filmlerde neden göz ardı edildiği gibi sorular olarak görülmektedir (Öztürk, 2000, s. 88-98).

Feminist kuramcılar belirtilen sorular doğrultusunda, kültürdeki cinsiyet farkının kökenini ve takviyesini araştırma amacı güderek 1990'lı yıllarda, aktif

şekilde psikanalizden yararlanmışlardır (Carroll, 1996, s. 260-261). “İnceledikleri konular genellikle kadın izleyicinin erkek özne pozisyonunda konumlandırılışı ve bu koşullarda sinemadaki hazzı nasıl deneyimledikleri olmuştur. Sinemada izleyen öznenin cinsiyetten bağımsız çoklu olanaklarını sorgulamışlardır” (Bainbridge, 2008, s. 37).

Psikanalizin temel amacı, bilinçdışını ortaya koymaktır. Bu alanın kurucularından olan Sigmund Freud, bilinçdışını açığa çıkarmak için rüyaları açıklama yöntemini benimsemiştir. Çünkü rüyalar bilinçdışının kilidini kırmaktadır. Film kuramcıları, rüyalar ve filmlerin yapısal özelliklerinin benzer olduğu fikrinden yola çıkarak filmleri açıklamada psikanalizin, bir kılavuz niteliğinde kullanılabileceği görüşünü desteklemektedirler. Ancak film ve rüya arasında birtakım farkların olduğu da kabul edilmektedir. Bir rüya, yalnızca onu gören kişiye aittir. Ancak film yapımı kolektif bir süreçtir. Bu sebeple kuramcıların amaçladıkları yönetmenin bilinçdışının değil, filmlerin kolektif bilinçdışına ait birer rüya gibi ele alınarak analiz edilmesidir (McGovan, 2015, s. 1-15). Bu anlayışla çalışmalarını gerçekleştiren Mulvey, Görsel Haz ve Anlatı Sineması adlı makalesinde (2012), filmlere yansıyan ataerkil bilinçdışını açığa çıkarma amacı gütmektedir. Bakış üzerine odaklanan Mulvey yazısında, toplumdaki cinsel eşitsizliklerin, bakma pratiklerini de etkilemiş olduğunu belirtmiştir. Kadın-erkek, etken-edilgin kategorileri bakışa da yansımaktadır. Klasik anlatılarda kadın bakılmak için üretilmiş, erotik etkiye sahip rollerde yer almaktadır. Ona göre kadın, erkeğin bakışının ve arzusunun nesnesi olarak var olabilmektedir ve kendi başına bir önemi yoktur.

Görüntü boyutuna ek olarak sinemada sesin kullanımının da feminist açıdan problemli görülen yönleri söz konusudur. Özellikle egemen sinemada sesin kullanımı büyük ölçüde ideolojik görülmektedir. Bonitzer’e (1995, s.25-34) göre dış ses sahip olanın, efendinin, iktidarın sesidir ve bu ses genellikle tek kişiye, bir erkeğe aittir. Dış ses özellikle belgesel filmlerde olmak üzere, görüntüye ait olmayan bir zaman ve mekândan gelip ona sahip olmakta ve görüntü üzerinde yorumlar yaparak kendine yöneltilebilecek sorgulamalardan izleyiciyi muaf tutmaktadır. Sonuç olarak dış sesin söylemi soru sorulmaksızın bilgi olarak kabul edilmekte ve ötekini ortaya çıkarmak yerine ona egemen olmak için işlev göstermektedir.

Ses belirtilen ideolojik özelliği sebebiyle feminist film kuramcıları tarafından ele alınan bir konu olagelmıştır. Sinemada ses üzerine çalışmalarda genellikle kadınların sessizleştirildiği ve seslerinin etkisizleştirildiği üzerinde durulmaktadır. Kaja Silverman'ın *Akustik Ayna* kitabındaki fikirlerini özetleyen Carroll (1996, s. 336-337), filmlerde kadını sessizleştirmenin, öncelikle kadın sesinin müzik ve dans sekansları kullanımıyla gösteri hâline dönüştürülerek, bozulup deforme edilerek ya da kekemelik gibi farklı özellikler katılarak gerçekleştiğini belirtmektedir. Bir diğer sessizleştirme, erkeğin kadını reddedişinin daha derin bir seviyede gerçekleştirilerek kimliğin ya da dilin kaynağı olan annenin sesinin reddedilmesi şeklinde görülebilmektedir. Psikanalize göre hem erkek hem de kadın, anne sayesinde edinimler kazanmaktadır ve dil de bu edinimlere dâhildir. Silverman'ın terimiyle bu döneme “choric scene” adı verilmektedir. Choric scene hipotezine göre küçük erkek çocuk, kendi muhtaçlığını ve etkisizliğini anneye atfeder ve anneye olan bağımlılığını reddeder. Hollywood sinemasında bu reddediş farklı şekilde gerçekleşmektedir. İlki dış sesin, eril niteliği ile gerçekleştirilmektedir. Bonitzer'e (1995, s. 35) göre dış ses, sahibin sesidir. Filmlerde de efendi yalnızca bir tanedir. Filmlerde birden çok anlatıcı ile karşılaşılmasının nedeni bu şekilde açıklanmaktadır. Böylelikle, klasik sinemada kadın dış ses anlatısı bulmak annenin sesini, dolayısıyla da muhtaçlığını hatırlatması sebebiyle pek mümkün görülmemektedir (Carroll, 1996, s. 337). İkincisi ise kadınların sesinin bir çığlık ve ağlama ile temsil edilmesidir. Bu durum, çocuklukta bakıma muhtaç çocuğun ağlamasının bir tekrarı yoluyla fantezi aktarımı olarak görülmektedir (Silverman, 1990, s. 309). Benzer şekilde kadının suskunluğu, kadının fallus yani güç ve otorite eksikliği şeklinde açıklanmaktadır. Kadın, olumsuz resmedilmekte ve fallus yokluğu ile tanımlanmakta böylelikle de erkeğe var olma şansı tanınmaktadır. Kadın suskun ve sessizken erkek bakışla beraber dile de hâkim olmaktadır (Kabadayı, 2013, s. 98). 1980'li yıllarda artan bir eğilim olarak pek çok filmde kadınlar ya yoklukları ile ya da erkeklere motivasyon kaynağı olma özellikleriyle tanımlanmakta, bir kadın oyuncunun filmde var oluşu cazibesini ya da çaresizlikle çığlık atmasıyla sınırlandırılmaktadır (İri, 2016, s. 18).

Kadın sesinin senkronizasyonu, kadının filmlerde pasifize edilmesinin bir diğer yolu olarak görülmektedir. “Sinemada eril sesin bedenden ayrı kullanılma-

sı durumuna sıklıkla rastlanırken, dişil ses kendi bedeninin hudutları içine kapanmış ve söylemin dışında kalmaya zorlanmıştır. Bu yolla dişil sesin dilde, anlamda ya da iktidarda gösteren konumuna geçmesi zorlaşmaktadır. Bu nedenle de dişil ses egemen sinemada rahatlıkla çığlığa, mırıltıya ya da sessizliğe indirgelebilmektedir” (Smelik, 2006 s. 15). Kracauer’e (2015, s. 221) göre her sinemacı doğal olarak seyircinin dikkatini belli bir noktaya kanalizetmek ve dramatik bir süspans yaratmak ister. Bu nedenle her bir durumda en uygun olduğunu düşündüğü senkronizasyon metotlarına başvuracaktır. Egemen sinemada sesin senkronizasyonu üzerindeki değerlendirmeleri sonucu Silverman, kadın karakterlerin görülmeden duyulmasının egemen sinema için bir tehlike taşıdığını öne sürmekte ve böyle bir uygulamanın ayna sistemini bozacağını iddia etmektedir. Kadının yalnızca beden olarak konumlandırılması böyle bir uygulamayla sekteye uğrayacaktır. Bu sebeple de ses kurgusunda kadın karakterlerin senkronizasyonunun daha dikkatli bir şekilde yapıldığı belirtilmektedir. (Fischer, 2008, s. 32)

Türk Filmlerinde ise Abisel’e (1994, s. 95) göre kadın karakterler, kendi üzerindeki baskıları sorgulamaksızın kabul etmekte ve boyun eğmektedir. Bu sebeple cinsiyete dayalı bölünmüşlük, film anlatılarının en doğal özelliklerinde biri olarak görülerek doğal bir olgu olarak kabul edilmektedir. Yalnızca belirli sayıda filmde, kadınların olguyu toplumsal boyutta ele alıp başkaldırıda bulunduğu, özerkleşme çabasında bulundukları belirtilmiştir. Kadınların bu cinsiyetçi tavırlara karşı çıktığı örneklerde ise, başkaldırı bilinçli bir eylem olarak değil kişilik özelliği olarak verilmekte ve kadın karakter çevresindeki erkeklerle mücadele etmektedir.

1990 sonrasında Yeni Türk Sinemasına bakıldığında da benzer bir durum geçerli olduğu görülmektedir. Asuman Suner (2006, s. 309), popüler ya da sanatsal filmler fark etmeksizin tüm filmlerde hikâyelerin erkeklerin bakış açısından kurulduğunu; kadınların bu dünyada görüntü ve imgeleriyle çekim merkezi olarak yer aldığını, erkeklerin söyledikleri sözlerin, hikâyelerinin, karşılaşmalarının, çatışmalarının ve uzlaşmalarının birer zemini olarak konumlandırıldığını belirtmektedir. Böylelikle kadın görüntüleri ile dolu Türk Sinemasında, gerçekten var olmayan kadınlar üzerine kurulan öyküler yer aldığını belirtmek-

tedir. Ek olarak Yeni Türk sinemasında, erkekler tarafından susturulmuş, sessiz ve dilsiz kadınların, sessizlikleri ile konuştuğunu eklemektedir

Bu bağlamda çalışma, filmlerde kadın anlatıcının varlığının gerçek bir kadın sesine ve anlatısına olanak sağlayıp sağlayamayacağını araştırmayı amaçlamaktadır. Araştırma için Ferzan Özpetek'in, kadın anlatıcılığı hikâyesinin merkezinde taşıyan Harem Suare (1999) filmi amaçlı örneklem tekniği ile seçilerek betimsel içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın analiz ünitelerinin belirlenmesinde konunun hem anlatı hem de feminizm alanına girmesi göz önünde bulundurulmuştur. Çözümlemede feminist çalışmalarda sıklıkla kullanılan psikanaliz ve ilişkili olarak anlatıbilimin sunduğu çerçeveden faydalanılmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak anlatı ve anlatıcı kavramı açıklanmış; ardından feminist kuramcılarının psikanalizle bağlantılı ses ve bakışa ilişkin görüşlerine yer verilmiş ve film ilişkili şekilde analiz edilmiştir.

Harem Suare-Künye

Orijinal İsmi: Harem Suaré

Yapımcı: Tilde Corsi, Gianni Romoli

Yönetmen: Ferzan Özpetek

Senarist: Ferzan Özpetek, Gianni Romoli

Süre: 107 dk

Tür: Dram, Tarih

Yapım: 1999-Türkiye, İtalya, Fransa

Konu: Harem Suare filmi, farklı anlatıcılar yoluyla Osmanlı'nın II. Abdülhamit Dönemi'nde sarayda geçen bir yasak aşk ilişkisini konu almaktadır. Filmde Padişahın son gözdesi olan Safiye'nin haremdeki günleri, Padişahın gözdesi olabilmesi, harem ağalarından olan Nadir'le aralarındaki gizli ittifak/aşk ve harem dağıldıktan sonraki yaşantısı Safiye merkezde olmak üzere farklı anlatıcılar yoluyla anlatılmaktadır.

Filmde Anlatı ve Ses

Harem Suare filminde anlatı perspektifi ve bakış açısının belirleyicisi olarak anlatı düzeyi ele alındığında; birkaç farklı zaman dilimi ve birkaç farklı anlatıcı ile karşılaşmaktadır.

Farklı zaman dilimlerinin ve anlatıcıların varlığının, anlatıyı klasik hikâye anlatımından farklılaştırdığı ve modern anlatılarda görülen açık yapıya yaklaştırdığı söylenebilmektedir. Safiye ve Gülfidan'ın birbiri arasında geçişli şekilde anlatıcı işlevini üstlenmesi ve filmin finalinin Safiye'nin yaşlılığının anlatımıyla son bulması, Gülfidan karakterinin anlattığı hikâyenin bir eklenti anlatı olduğu şeklinde yorumlanmasına sebep olmakta; bu sebeple anlatıda bir öykünün diğeri içinde yer aldığı (Sözen, 2008, 123-145) yerleştirme yönteminin kullanıldığı görülmektedir. Yerleştirme yöntemiyle filmin zamanında çeşitli atlamalar gerçekleştirilerek izleyicilerin klasik sinemadakinin aksine filmle özdeşleşmesinin kırılması sağlanmış, izleyiciye bir film izlediği hatırlatılmıştır.

Filmin ilk sahnesinde 1950 yıllarında bir tren garının duvarını görürüz. Kamera yukarıya doğru bir hareket yaparak anlatıyı, geçmişteki bir zamana, 1903 yılına atlar. Henüz bir anlatıcının varlığı ortaya çıkmamıştır. Padişahın izlediği operanın ardından, haremdeki Gülfidan karakteri, cariyelere bir hikâye anlatmaya başlar. Anlattığı hikâye hareme ilişkin bir hikâye olmasına rağmen, görüntü 1950 yılına aittir ve anlattığı karakterin yaşlılığını göstermektedir. Gülbahar anlatıcı olarak, gelecekteki kadınların aralarındaki konuşmalarını aktarmaktadır ve görüntüye dış ses anlatıcısı olarak dâhil olur. Bu noktadan sonra ise Safiye'nin yaşlılığının 1950 yılında Anita'ya anlattığı hikâyeyi dış ses olarak anlatmaya devam eder. Bu noktaya kadar anlatıcı fonksiyonunu Gülbahar karakteri taşımaktadır. Aynı zamanda bu hikâye içerisinde kendisi de bir anlatılan olarak yer almaktadır. Ancak filmin 27. dakikasından itibaren Safiye'nin yaşlılığı, Nadir'in geçmişte ona anlattığı hikâyeyi dış ses olarak devralır ve görüntü 1950 yılına geçtiğinde kendi olarak konuşmaktadır. Film süresince anlatıcılık fonksiyonu bu şekilde Gülfidan ve Safiye'nin yaşlılığı arasında değiştirilmektedir. Son sahnenin tren garında geçmesi ise, hikâyenin şimdiki zamanının 1950 yılı olduğunu göstermektedir. Filmde anlatıcı sesinin aradan çıkıp görüntüyle izleyiciye aktarılanlar ve görüntüye dâhil olan Gülfidan'ın anlatıcılığı da hikâyenin geçmiş

zamanını oluşturmaktadır. Bu karmaşık ve birbiri içine geçmiş olan yapı, kimi zaman izleyicinin anlatının şimdiki zamanını ayırt etmesini zorlaştırmaktadır. Anlatıcıların araya girerek akan görüntüyü bölmesi ve zamanda ileri geri atlama-lar, bunun bir hikâye olduğunu izleyiciye hatırlatmaktadır. Böylelikle özdeşleş-menin sabit kalmadığı ve belirli noktalarda kırıldığı görülmektedir.

Chatman'ın (2008, 29) da belirttiği üzere; “Anlatıcı ya da konuşmacı, mev-cut öyküyü ‘anlatan’dır. Yazar ise bu fablın nihai tasarımcısıdır, bir anlatıcının varlığına, anlatıcının ne kadar ön plana çıkacağına ve başka birçok şeye o karar verir”. Filmde aynı zamanda farklı zaman dilimlerinde yer alan anlatıcılar, gö-rüntü akışı üzerinde sesin hâkimiyetine olanak tanımaktadır. Filmin diagetik anlatı hatları üzerinde eklenendirilmiş olması anlatı mesafesinin (anlatılan ve anlatıcı arasındaki uzaklık) uzaklığının farklı düzeylerde sürekli olarak değişme-sine neden olsa da diagetik unsurlar ön plana çıkmaktadır.

Filmi klasik anlatı filmlerinden farklılaştıran diğer unsurlar, klasik sinema-da tek ve tüm film evrenine hükmeden erkeğe ait dış ses yerine birden fazla ka-dın dış sese yer verilmesidir. Bu durumda kadının görüntüye indirgenmediği, asenkron bir ses kurgusuna yer verildiği ve kadının gösteren konumunda olduğu görülmektedir. Kadın suskunluğu ve fallus eksikliği arasında kurulan bağlantının (Kabadayı, 2013, s. 98), film ile ilişkilendirilemeyeceği yorumuna ulaşılabilmekte ve film için feminist bir okuma mümkün hâle gelmektedir.

Feminist film eleştirmenlerinin, filmlerde kadın izleyicilerin erkek özne ola-rak konumlandırılmasına ilişkin sorgulamaları göz önünde bulundurulduğunda (Bainbridge, 2008, s. 37); filmde ima edilen okurların kadın olması olumlu gö-rülmektedir. Herhangi bir anlatıcının karşısında onu dinleyenler, ima edilen okur olarak tanımlanmaktadır (Schmid, 2014). Filmde iki farklı zamanda anlatı-cıların karşısında yer alan, iki farklı dinleyici bulunduğu söylenebilir. Bunlardan ilki haremde öyküyü dinleyen kadınlar, ikincisi ise istasyonda Safiye'nin öyküsü-nü dinleyen Anita karakteridir. İma edilen okur, tüm hikâye boyunca kadınlar-dır. Filmde anlatıcıların da kadın olması, kadından kadına aktarılan bir hikâye ortaya çıkarmaktadır.

Ek olarak, klasik sinemada susturulan, sesi sabote edilen kadına zıt şekilde filmde kadın anlatıcıdan kendi istediği herhangi bir hikâye anlatması beklenmek-

tedir. Kadın kendi sesiyle konuşmaya teşvik edilmiştir. Ancak ne anlatıldığı ve nasıl anlatıldığı da önemli ölçüde analiz için gereklidir. Haremin kapılarının kilitlenmesi gösterildikten sonra Haremde her akşam hikâye anlattığı; “Bu akşam canım istemiyor.” cümlesi ile, anlaşılan Guya; Gülfidan’dan bir hikâye anlatmasını ister. Bununla birlikte haremdeki herkes Gülfidan’a bakışlarını yöneltir. Bu durum karşısında Gülfidan’ın kadrajdaki tek başına donuk ve şaşkın duruşu, bakışlar tarafından avlanmış ve köşeye sıkıştırılmış bir imge yaratmaktadır. Karşılık olarak “Ne anlatayım, ben anlatamam ki... Olur mu hiç cicim siz dururken? Hem daha önce hiç anlatmadım... Beceremem.” diyerek kadın ve dil arasında var olan kopukluğu belirtmiş olmaktadır.

Gülfidan hikâyesine başlamadan önce kamera, haremde arkası dönük bir erkeğin piyano çaldığını gösterir. Erkeğin kim olduğu önem taşımaz, suratı gözükmez ancak kamera ona doğru yaklaşır ve hikâye başlar. Bu durumda filmde, kadın anlatıcının hikâyesine giriş yapabilmesi için bir erkek figürünün aracılığına ihtiyaç duyulduğu yoruma açık hâle gelmektedir. Bununla birlikte devamında kamera da diğer kadınlarla birlikte Gülfidan’a doğru pozisyonlandırılarak dinleyici gözünden bir bakışa sahip olmaktadır. Bu sebeple kameranın, kadınların içinde bulunduğu kapalı ortamın bir parçası ve kadınların anlattığı hikâyelerin dinleyicisi olarak dışıl bir kimlik kazandığı da görülmektedir. Ancak kameranın anlatıya girişte kazandığı dışıl kimlik, ilerleyen sahnelerde bakış açısının analiz edilmesi ile sorgulanabilir nitelik kazanmaktadır. Örneğin filmin açılışında padişahın bakışları ve ona opera sergileyen kadın arasındaki bakış diyalektiği, filmin çeşitli sahnelerinde kadınların vücutları ve hatları üzerinde yavaşça gezen kamera Laura Mulvey’in (2012) de bahsettiği gibi kadını bakışın nesnesi olarak konumlandırmaktadır. Kimi noktalarda ise Safiye’nin Nadir’in gözüyle dikizci bir anlatımla gösterilmesi onun arzunun nesnesi ve özne olma durumu arasında bir hatta hareket ettirmektedir.

Anlatılan hikâyede zaman kipi olarak, geçmiş zamanın hikâyesinin ve masalla özgü birtakım ifade kalıplarının (*Gökten üç elma düştü..., bir varmış bir yokmuş...*) kullanılması, filmin akıldışılık ve olağandışılıkla bağdaştırılacak şekilde algılanmasını güçlendirmektedir. Örneğin, filmin başında izleyiciye verilen bilgi; Harem’de geçirilecek son 24 saatin kaldığı şeklindedir. Bu açılış, *1001 Gece Ma-*

sallarıyla benzerlik taşımaktadır. Bin Bir Gece Masalları'nda, sevdiği kadın tarafından aldatılmış olan padişah Şehriyar, intikamını almak üzere her gece bir kadınla evlenip ertesi sabah kadınları öldürtür. Vezirin kızı Şehrazat da durumu bilmesine rağmen padişah ile evlenir ve onu öldürmemesi için masallar anlatarak bin bir gece boyunca padişahı oyalamayı başarır. Masalın sonunda padişah, Şehrazat'ı öldürmekten vazgeçer. Şehrazat'ın anlattığı masallara benzer şekilde filmde de son 24 saatin kaldığı belirtilerek kadın anlatıcıların hikâyeleri yoluyla daha geniş bir zaman dilimi filme konu olmaktadır.

Filmde kamera açıları ve mizansen de benzer şekilde masalsı atmosferi güçlendirmektedir. Buna bir örnek olarak filmin başında Gülbahar'ın hikâyeyi anlatmaya başladığı sahne verilebilir. Burada Harem'in içerisinde cariyelerin anlatıcı etrafında yere uzanarak büyük bir merakla kendilerine anlatılacak olan hikâyeyi bekledikleri görülmekte, piyano başında kim olduğunu görmediğimiz bir erkek piyano çalmakta ve bu hikâyeye bir fon müziği sağlamaktadır. Kamera ileri kaydırma hareketiyle piyano çalan erkeğe doğru yaklaşarak hikâyeyi başlatmaktadır. Bu anlatım, izleyiciyi o anda bulunulan ortamdan farklı bir zaman-uzaya yönlendirmektedir.

Filmde sürekli tekrar eden ve masalların sonunda anlatıcı tarafından söylenen; “Gökten üç elma düştü...” kalıbı ele alındığında elma metaforunun, bir yandan anlatılan dünyanın masalsı atmosferine gönderme yaparken bir yandan da mitolojik anlamına gönderme yaptığı görülmektedir. Yasak elma, Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasına sebep olan bir nesne olarak filmde Safiye'nin Nadir Ağa ile yaşadığı yasak aşkın bir göstergesi olarak konumlandırılmıştır.

Safiye'nin iğdiş edilmiş bir erkek olan Nadir Ağa ile yaşadığı aşk, bu aşkla beraber kurmuş oldukları ittifak ile Padişah'ın gözdesi olarak bir erkek çocuğa sahip olma arzusu, her ikisinin asla sahip olamayacağı eril güce, fallusa işaret etmektedir. Haremden padişahın çocuk sahibi olmanın erk sahibi olmayla eş değer olduğu ve haremden kadınların bu amaca kendilerini adanmış oldukları görülmektedir. Filmde padişah çok fazla tanıtılmamış ilişkilerine, kişiliğine ve düşüncelerine çok fazla yer verilmemiş olsa bile onun kurallarının ve yasaklarının ağırlığı film boyunca hissedilmektedir. O ulaşılmaz olan fallus'u, babanın yasasını sembolize etmektedir. Luce İrigaray (2006, s. 9) yüzlerce yıllık sosyol-

kültürel değerlerin değiştirilebilmesi için kadınların yalnızca anne değil birer kadın olarak değer görebilmelerinin sağlanması gerekliliğini belirtmektedir. Filmde kemikleşmiş olan bu değerlerin baskınlığı öne çıkmakta, harem içinde de anne olmanın ve Padişaha bir çocuk vermenin kadın için ulaşılabilir en önemli merteye olduğu görülmektedir. Kadının güç kazanması için yalnızca çocuk değil, özellikle erkek çocuk dünyaya getirmesi beklenmektedir. Safiye karakterinin eril soy zincirine göre düzenlenmiş olan ataerkil iktidar sebebiyle güce, tanınmaya, ulaşabilmesinin tek yolunun önce padişahın gözdesi olmak ve ardından ondan bir erkek çocuk dünyaya getirmek olduğu görülmektedir.

Anlatı içerisinde, II. Abdülhamit'i annesinin de Safiye'ye benzer şekilde bir harem ağası ile aşk yaşamış olduğu ima edilmektedir. İki kadın arasında geçen diyalogda ay tutulmasına yapılan vurgu ve ilişkili olarak anneden Safiye'ye ve Safiye'den Anita'ya geçen hediye ile kadının değişmeyen kaderinin filmde sembolik bir anlatımla desteklendiği görülmektedir. Söz konusu anlatım haremdeki kadınların birbirini tekrar etmiş ve etmekte olan kaderini çağrıştırmaktadır.

Padişah'ın ülkeyi terk etmesiyle birlikte özgürleşmesi gereken Safiye ve Nadir Ağa arasındaki ilişkisinin yine de bitmek zorunda kaldığı görülmektedir. Aralarındaki bağın sürekliliği ise psikanalitik açıdan yorumlanabilmektedir. Leadar'a (1998, 131) göre aşkın sürekliliği, alıcı cevap vermediği sürece korunmaktadır. Filmde Nadir Ağa ve Safiye arasında geçen diyaloglara bakıldığında aralarındaki iletişimde, kimi zaman Nadir Ağa'nın Safiye'nin sorularına tam cevap vermediği, kimi zamansa soruyu duymayarak tepkisiz kaldığı görülmektedir. Nadir'in söylemiş olduğu; "Size hissettiğim başka lisanda, lügatı da yok." cümleleri dilin ifade etmede yetersizliğini ve aralarındaki ilişkinin imkânsızlığına bir örnek teşkil etmektedir. Hadım edilmiş bir erkek olarak Nadir ve Safiye'nin kendilerini ifade etmek için zorlanması, dilin ataerkil sistem tarafından oluşturulmasıyla da açıklanabilmektedir: "Kadın mültecidir, çünkü ataerkil sistem tarafından oluşturulan dil itibarıyla kadın bu dünyaya ait olmamaktadır. Kadın, dünyaya geldiği günden beri mültecidir; geldiği yere yabancısıdır" (Gümüş ve Er, 2019, s. 827).

Filmde kadınların görünürlükleri ve sahip oldukları ifade haklarının, bulundukları koşullardaki ataerki ile baskılandığı söylenebilir. Öncelikle sarayda geçen sahnelerde, imgesinin filmde oldukça az yer almasına rağmen padişahın isteklerinin, yasaklarının ve baskısının hissedildiği; padişahın kaçışının ve hare-

min dağılmasının ardından ise eril otoritenin, askerler ve yeni iktidar aracılığıyla var olmaya devam ettiği görülmektedir. Filmde Padişahın kaçışının ardından harem içerisine alınmayan askerler, kapı önünde beklerler ve en sonunda kadınların iyiliği için onlar adına, onları özgürlüğe kavuşturmak adına faaliyetlerine devam ederler. Kimi kadınlar sadece yatacak bir yer ve yemek için tanımadığı erkeklerle birlikte giderken Safiye ise bir ailesi olmadığı için *Padişahın Son İncisi* ismiyle çıktığı *Harem Suare* adlı şovda anılarını anlatarak hayatını geçindirmektedir. Bu noktada kadın, bir çekim merkezi olarak konumlandırılmış, anlattığı hikâyeler ve kendi sesi aracılığı ile bir gösteri nesnesi hâline gelmiştir.

Filmlerde kadının sessizleştirilmesine ilişkin feminist yorumlar (Carroll, 1996, s. 336-337), göz önünde bulundurulduğunda (kadın sesinin etkisizleştirilmesi, müzik ve dans sekansları kullanılarak bölünmesi/gösteri hâline dönüştürülmesi gibi), ataerkil sistemin kadının anlatısının içeriğini de belirlediğine ilişkin birtakım sahnelerin yer aldığı görülmektedir. Sarayda sergilenen edilen *La Traviata* operasının aslına uygun olmayacak şekilde mutlu sonla bitmesinin ardından, Padişahın mutlu sonlardan hoşlandığı vurgulanmaktadır. Benzer bir yanıltıcılık Safiye'nin Anita'ya Nadir Ağa'nın hayatta oluşuna ilişkin söyledikleri için de geçerlidir. İzleyici Safiye'nin zihinsel bakış açısından Nadir Ağa'nın öldüğü gerçeğini görmekte ancak Anita mutlu sona ilişkin bir yalanı dinlemektedir. Bu noktada film süresince örtük anlatıcı olan yönetmen, asıl anlatıcı olarak öne çıkmakta; bu doğrultuda kadının kendi anlatısını şekillendirmiş olmasının bir illüzyon olduğu açığa çıkmaktadır. Ancak filmde yer alan şu sözler ile ifade etmenin öneminin altı çizilmektedir: “Genç kız ‘neden bana nasihat edeceğinize hayatınızı anlattınız?’ diye sormuş. Hanımefendi tebessüm etmiş ve bir nefeste vermiş cevabını... ‘Mühim olan hayatınızı nasıl yaşayacağınız değil. Kendinize ve başkalarına onu nasıl anlatacağınızdır. Ancak bu şekilde hatalara, ıstıraba ve ölüme bir mana katabiliriz’”.

Sonuç

Çalışmada *Harem Suare* filmi, anlatı ve ses açısından feminist bir yaklaşımla ele alınmıştır. Film anlatısının yapısı; serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşmakla birlikte, yerleştirme yöntemi kullanılarak farklı zamanlarda yer alan anlatıcılar arasında geçişin sağlanması, anlatıyı klasik filmlerden ayıran bir özel-

lik olarak belirlenmiştir. Çizgisel ilerleyen Safiye'nin hikâyesinin iki farklı zaman dilimindeki iki farklı kadın anlatıcı tarafından bölünmesiyle zamanda ileri geri atlamalar oluşmakta, izleyicinin kendini hikâyenin akışına kaptırması engellenmektedir. Birden çok kadın anlatıcının varlığı, hikâyenin kadından kadına aktarılan bir anlatı olarak okunmasına olanak sağlasa da filmdeki masalsı niteliklerin kadın anlatısını etkisizleştirdiği görülmüştür.

Feminist açıdan önem taşıyan ikinci bir özellik ise asenkron ses kurgusu ile ifade hakkının kadınlara verilmiş olmasıdır. Klasik film anlatılarında erkeğin özne ve kadının nesne olmasına ters şekilde *Harem Suare*, kadını anlatının merkezine kendi sesine sahip olarak konumlandırmış gözükmemektedir. Bir kadına ait hikâyenin kendi sesi ile anlatılması, ima edilen okurun dışıl olması, kadın sesinin filmde dış ses olarak yer alması olumlu görülebilecek nitelikler olarak belirlenmiştir. Filmde anlatıcı daha detaylı olarak incelendiğinde ön plana çıkan üç farklı anlatıcının bulunduğu ve anlatı mesafesinin bu sebeple değişken bir yapıda olduğu görülmüştür. Kendi hikâyesini anlatan Safiye, Safiye'nin hikâyesinin tanığı olarak anlatan Gülfidan ve ifade hakkının kimde olacağına karar veren nihai tasarımcı olarak yönetmen. Her ne kadar kadın anlatıcıların varlığı filmin içerisinde oldukça ön planda olsa da anlatının masalsılaştırılması, kimi yerlerde kadın ifadelerine eşlik eden dikizci bakış açısı ve Safiye'nin kendi anlatısının finali ile yönetmenin anlatısının finalleri arasındaki farklılıklar, yönetmenin düşünsel bakış açısının ön planda olduğunu göstermektedir. Bu sebeple filmde kadın ifade hakkına sahip olmakla birlikte gösteren ve gösterilen konumları arasında sürekli olarak yer değiştirmektedir. Anlatı sırasında masala özgü ifade kalıplarının kullanılması anlatının gerçeklikle bağlarını gevşetmekte; Safiye'nin saraya ilişkin anılarını bir şovda anlatıyor olması anlatıyı, kadının gösteri nesnesi olarak klasik sinemada eleştirilen konumuna yakınlaştırmaktadır. Buna ek olarak filmde olay ve karakterlerin gelişiminde belirleyici olarak ataerkil iktidarın yoğun olarak hissedildiği görülmüştür.

Sonuç olarak *Harem Suare* filminde kadın anlatıcı ögesinin, klasik sinemadaki egemen eril yapıya aykırı bir örnek oluşturduğu ancak görüntü ve anlatı unsurları ile desteklenmediği sürece gerçek bir kadın sesi ve anlatısının mümkün olmadığına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşünüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi*. Abisel, N vd. (dü) içinde, (74-132) Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Bainbridge, C. (2008). *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Woman and Film*. Hampshire: Palgrave Macmillian.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. (Çev: İ. Yaşar) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Kurmaca Filmde Anlatı Yapısı*. (Çev. Yaren. Ö) Ankara: De Ki Yayınları
- Corsi, T. ve Romoli G. (Yapımcı), Özpetek, F. (Yönetmen). (1999). *Harem Suare* [Film]
- Dervişcemaloğlu, B. (2014) *Anlatıbilimine Giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Fischer, L. (2008) *Film Kurgusu*. Ed. (Bakır, B. Saliji, S & Ünal, Y) içinde, (9-34) Sinemasal Yazılar I: Sinema İdeoloji Politika (Çev. Onat, E) Ankara: Orient Yayıncılık
- Genette, G. (2011) *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (Çev. B. Aydar) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Gledhill, C. (1984). *Developments in Feminist Film Criticism*. L. Williams, P. Mellencamp ve M. A. Doane (Dü) içinde, *RE- VISION Essays in Feminist Film Criticism* (s. 18-48). Los Angeles: University Publications of America.
- Gümüş, F. ve Er, S. E. (2019). Irigaray, Feminizm ve Psikanaliz. *Beytulhikme Int J Phil* 9 (3) s: 819-841
- İri, M. (2016). *Baba Yok Oğlan Yasta: Türk Sinemasında Erkeklik Performansları*. İstanbul: Derin Yayınları
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Çev. Çelik, Ö) İstanbul: Metis Kitap
- McGovan, T. (2015). *Film Theory in Practice: Psychoanalytic Film Theory and the Rules of the Game*. Bloomsbury Publishing.
- Mulvey, L. (2012, Kasım). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*. cargocollective.com: <http://cargocollective.com/sinemnazakkaya/Gorsel-Haz-Ve-Anlati-Sineması> Erişim tarihi: 10.16.2016)
- Öztürk, R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık

- Schmid, W. (2014). *Implied Reader*. In P. Hühn, J. Meister, J. Pier & W. Schmid (Ed.), *Handbook of Narratology* (pp. 301-309). Berlin, München, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110316469.301>
- Silverman, K. (1990). *The Acoustic Mirror*. London: Routledge Publications.
- Smelik, A. (2006). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. (Çev: D. Koç) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sözen, M. (2008) *Anlatı Mesafesi- Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinamtografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler*. ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi 4(8) s. 123-145
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

LACANYEN BİR YAKLAŞIMLA TÜRK SİNEMASINDA “ÖTEKİ”NİN İNŞASI

THE CONSTRUCTION OF “THE OTHER” IN TURKISH CINEMA WITH A
LACANIAN APPROACH

Bilge Yavaş *

Öz

Birey, toplumsal alanla temas ettiği ilk andan itibaren kendini ve benliğini bir başkası yani “öteki” olarak adlandırılan, onun aksini ifade eden temsiller üzerinden yapılandırma eğilimindedir. Aynı zamanda bireyin yaşamını sürdürdüğü toplum, toplumsal ideolojiler, gelenekler, aile yapısı ve inanç sistemleri de tüm yaşam boyunca öteki algısını ve ötekinin ne olduğunu şekillendiren, değiştiren ve güncelleyen yapılardır. Jacques Lacan’ın psikanalitik kuramında öteki; öznenin aynada kendini ilk gördüğü anda inşa edilmektedir. Dolayısıyla öteki, aslında öznenin kendi öz benliğinin bir yansıması olarak tanımlanmıştır. Sosyal alanlar, toplumlar, kültürler, dinler, ülkeler, oryantalizm gibi özcü felsefi fikirler ve sanat dalları olmak üzere hemen her alanda “öteki” kavramı sorunsallaştırılmıştır. Toplumdan ve toplumsal olaylardan etkilenen aynı zamanda da toplumu etkileyen bir yapı olarak sinema da öteki temsilleri kurarak bilinçdışını etkilemekte ve ötekine yönelik egemen ideolojileri pekiştirmektedir. Araştırmanın problem durumu ise sinemanın “öteki” olanı nasıl sunduğu ve nasıl bir bakışla yaklaştığıdır. Bu nedenle araştırmanın evrenini Türk sinemasında “öteki” temsilleri içeren filmler oluşturmaktadır. Bu evrenden Emin Alper’in 2012 tarihli *Tepenin Ardı*,

* Yüksek Lisans Öğrencisi; Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Bilimleri (Disiplinlerarası) Ana Bilim Dalı, bilgeyavas1@gmail.com

Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün 2012 yapımı *Babamın Sesi* filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmler üzerinden sinemada öteki algısının hangi temsillerle ve nasıl inşa edildiğini incelemek araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Yöntem olarak Lacan'ın çalışmaları referans alınarak psikanalitik çözümlemeler yapılmıştır. Sonuç olarak örneklem filmlerde öteki; zarar veren, öldürülmesi gereken, suçlu olan, toplumdan dışlanan ve yok edilen azınlıklar olarak temsil edilmiştir. Ancak bu durum eleştirel bakışla sunularak “öteki” olana yönelik bu tarz düşünce ve davranışların yanlış olduğu vurgusu yapılmıştır. “Öteki” ayrımının meydana gelmesinin ve bireylerin biz-öteki ayrımı yapmasının temelinde yatan sebep ise Lacan'ın ayna evresi ile insani gelişim dönemlerinde ortaya çıkan etmenlerle açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Türk sineması, Öteki, Lacan, Azınlık, Özne.*

Abstract

From the first moment that the individual comes into contact with the social sphere, they tend to construct themselves through representations that are called “the other” and express the opposite of them. The society in which the individual lives, social ideologies, traditions, family structure and belief systems are the structures that shape, change and update the perception of the other and what the other is throughout life. 'The other' in Jacques Lacan's psychoanalytic theory; it is constructed when the subject first sees themselves in the mirror. The other is actually defined as a reflection of the subject's own self. Cinema, as a structure that is affected by social events, but also affects the society, affects the unconscious by establishing other representations and reinforces the dominant ideologies towards the other. The research problem is to examine how the cinema presents the “other”. For this reason, the universe of the research consists of films containing “other” representations in Turkish cinema. From this universe, Emin Alper's *Beyond the Hill* (2012), Zeynel Doğan and Orhan Eskiköy's *My Father's Voice* (2012) films were selected as samples. The aim of the research is to examine which representations and how the perception of the other is constructed in cinema through these films. As a method, psychoanalytic analyzes were made with reference to Lacan's studies. As a result, 'the other' in the films; they are represented as minorities who harm, must be killed, are criminals, exc-

luded from society and destroyed. However, this situation was presented with a critical view and it was emphasized that such thoughts and behaviors towards the “other” are wrong. The underlying reason for the emergence of the “other” distinction is explained by the factors that emerged in Lacan’s mirror stage and human development periods.

Keywords: *Turkish cinema, The other, Lacan, Minority, Subject.*

Giriş

Bireyler belirli bir grup ve çevre içerisinde, o grubun stereotiplerini benimseyerek yaşama eğilimindedir. Bu grup, bireyin kültür ve kimlik oluşumunun yanı sıra düşünce ve davranışlarının yönetiminde de yüksek etkiye sahip olabilmektedir. Birey, ait olduğu grubu “biz” olarak tanımlarken kendi grubuna ait olmayan ve farklı özellikler sergileyenleri “onlar” şeklinde ayırmaktadır. Böylece “onlar” bir dışlama ifadesi olarak “biz” sınırlarına giremeyen, “biz”den farklı olan “ötekileri” içermektedir. Çevresel faktörlerle bireylerin yaşamına dâhil olan ayırıcı ve sınır koyucu söylem olarak “öteki”, gündelik yaşamın pek çok alanında kullanılmaktadır. Öteki, hâkim topluluktan farklı milli, kültürel, dil, din ve renk özelliklerine sahip olanların adıdır. Öteki, “biz” karşısında azınlık ve güçsüz olandır. Hâkim sınıf, kendine yabancı olan ve farklı özellikler sergileyenlere karşı korunmak için ötekileştirme yaparak onları kendi çevresinin sınırları dışında tutmak istemektedir. Ancak ötekileştirme eylemi çoğu zaman korunma stratejisini aşarak sorunlu bir hâl almaktadır. Egemen olan, azınlık olanı baskılayarak eziyet verici bir tutum sergileyebilmektedir. Bu durum egemen için bir başarı ve gurur olarak algılansa da ötekinin perspektifinden bakıldığında sorun hâline gelmektedir.

Yaşamın içerisinde kendine konu edinen ve yaşamdaki olayları kendi biçim ve içerik süzgecinden geçirerek dönüştüren ve yeniden sunan sinema, öteki kavramına da değinmektedir. Ana akım sinema, hâkim ideolojiler doğrultusunda öteki kavramını yaratma ve ötekileştirmeyi pekiştirme gücüne sahiptir. Filmlerde beyaz hâkimiyeti olması, siyahilerin yan karakter veya kötü rollerde kullanılması ya da Doğu’nun son derece ilkel gösterilerek Batı’nın mükemmel olduğu imajı çizilmesi gibi pek çok ötekileştirici söylem sinema yoluyla topluma sunul-

bilmektedir. Ancak bunun tam tersi olarak, ötekileştirmenin yarattığı yıkım, egemen sınıfın ötekiler karşısındaki aşırılıkları, azınlıkların yaşadıkları travma da yine sinema yoluyla aktarılarak bir sorun hâline getirilebilmekte ve izleyiciyi sorgulamaya yönlendirebilmektedir.

Buradan hareketle gündelik hayatın içerisinde var olan ve sıklıkla kullanılan öteki kavramının, insan yaşamındaki ilk inşasının nasıl gerçekleştiği, ötekileştirme yapmaya iten güdünün ne olduğu, ötekilerin tekinsizliğinin nedeni ve toplumsalla daima bağlı bulunan sinemada ötekinin nasıl temsil edildiği soruları araştırmanın problem noktalarıdır. Problem doğrultusunda öteki kavramının *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012) ve *Babamın Sesi* (Zeynel Doğan-Orhan Eskiöy, 2012) filmleri örnekleminde tartışılması amaçlanmaktadır. Yöntem olarak öteki kavramının çıkış noktası psikanalitik süreçle ele alınarak Jacques Lacan'ın öznenin kuruluşu ve ötekinin inşasına yönelik Ayna Evresi adı ile ortaya koyduğu çalışmalarına dayandırılmaktadır. Böylece araştırma Lacanyen analiz ve psikanalitik çözümlemelerle sonuçlandırılmaktadır.

Öteki Kavramı ve Lacanyen Teoride Ötekinin İnşası

Öteki kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğünde toplumbilimi alanında “mevcut kültürün içinde dışlanmış olan”[†] şeklinde açıklanmıştır. Bu anlamda ötekinin genel olana karşı aykırı özelliklerinin olduğu, bu nedenle genel görüş tarafından benimsenmeyerek uzakta, dışarıda tutulduğu ifade edilebilir. Öteki, “biz” ve “onlar” ayrımındaki “onlar”dır. “Biz”den yani ait olunan gruptan farklı ve uzakta olandır. “Biz” birey için bilinen ve tanınan güvenli alandır. Ancak “onlar” güvensiz alanın içerisinde, ne olduklarına dair kesin bilgiler elde edilemeyen, “biz”e karşı gizli ve gizemli olması sebebiyle de korku hissi uyandırandır. Zygmunt Bauman’a göre “biz ve onlar yalnızca iki ayrı insan grubunu değil, tümüyle farklı iki tutum arasındaki, duygusal bağlanma ve antipati, güven ve kuşku, güvenlik ve korku, iş birliği ve çekişme arasındaki ayrımı temsil eder” (2010, s. 51). Biz ve öteki, farklı duygu, davranış, inanç ve ideolojiye sahip olmaları sebebiyle birbirlerinde olan zıtlıklarla ayrılmaktadır. İnsanlar veya toplumlar kendi kişiliklerini,

[†] Bkz.: <https://sozluk.gov.tr/>

kimliklerini ve kültürel anlamda özelliklerini tanımlayabilmek için kendilerinden olmayan insanlara ve toplumlara ihtiyaç duymaktadır. Çünkü kendini tanımlayabilme ancak kendinden farklı olanla karşılaşıldığında mümkün olmaktadır. “Bir toplumun ‘biz’ kimliğini oluşturabilmesi, ‘bize benzemeyen’in belirlenmesi ile mümkündür. Kendisi ile kendisinden olmayan arasındaki ayırt edici özellikler ve sınırlar belirlenerek kimliğe ulaşılabilir. Bu durumda kendinden olmayana “öteki” sıfatı yüklenir ve öteki olumsuz bir uzamda konumlandırılır” (Akpınar ve Şahin, 2017, s. 331). Bu nedenle insanların ve toplumların “ben” veya “biz” kimliklerini oluşturabilmesi, onlardan farklı olan, dışarıda kalan “öteki”lerle mümkündür.

Ötekinin inşasına yönelik Fransız psikanalist Jacques Lacan’ın çalışmaları araştırma açısından önemlidir. Lacan’ın psikanaliz teorisine göre yeni doğmuş bir bebek imgesel, simgesel ve gerçek olarak adlandırılan üç dönemden geçtikten sonra kişiliği şekillenmekte ve bir özne konumuna erişmektedir. Bebek ilk olarak imgesel dönem içerisinde ve bu dönemde varlıkları imgeler yoluyla ve hayal ederek algılamaktadır. Bu evre insanın yaşamı boyunca içerisinde bulunduğu en doğal dönemdir. Henüz dil, toplumsal ve yasalar bir anlam ifade etmemektedir. İmgesel dönem açığa çıkarılması gereken “anlamlarla” ya da şifreleri çözülmeyi bekleyen “bilmecelerle” yüklüdür (Abedkouhi, 2021, s. 44). Bebeğin belleği henüz ilkel bir yapıdadır ve bu nedende anlamaya ve yorumlamaya kapalıdır. Bu dönemde bebeğin ilk fark ettiği şey beden imgesidir. Beden onun için annesinin bedeni ile kendi bedeni arasında bütünsel bir yapıdır. Annesini ve kendisini gözlerindeki yansımayla bütünlüklü olarak görmektedir. Bu dönem bebek için yansımaların olduğu ve ileride daha doğru hâliyle algılayacağı kavramları yansılarla fark ettiği bir alandır.

İmgesel dönemden sonra bebeğin özne konumu kazanmasında “Ayna Evresi” büyük öneme sahiptir. Jacques Lacan Ayna Evresinden ilk kez 1936 yılında Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA)’nin 14. kongresinde bahsetmiştir. Ancak sunumu sırasında Ernest Jones, Lacan’ın sözünü kesmiş ve Lacan kongreyi terk ederek bildiri metnini kongreye vermemiştir. Bundan on üç yıl sonra 17 Temmuz 1949 Zürih Uluslararası 16. Psikanaliz Kongresi’nde Lacan yeniden Ayna Evresi teorisinden bahsederek sunumunu tamamlamış ve yazılı olarak yayımlat-

mıştır. Bu bildiri metnine göre Lacan, yavru insanın şempanzeden bile daha geride kaldığı bir yaşta aynadaki imgesinin kendisi olduğunun ayırdına vardığından bahsetmektedir. Ona göre yavru insan henüz konuşma çağına gelmemiş, hareket ve beslenme bağımsızlığı olmayan ancak kendi yansıyan imgesini gördüğünde onu sevinçle kabullenendir (1949). Bu kabulleniş yavru insanın insan olma yolunda attığı ilk adımdır. Ancak bebeğin aynada kendini görmesi o zamana kadar imgesel dönemde yanılıdığı bazı gerçekleri de açığa çıkarmakta ve birtakım yarılmalara neden olmaktadır. Öncelikle bebeğin ilk imgesi olan anneye bütünlüklü beden algısı, bebeğin aynada kendi bedenini annesinden ayrı olarak var olduğunu görmesiyle kırılmaktadır. Bu bebeğin “kendiliğinin” yani “ben”in olduğu ilk aşamadır. Burada benin oluşumu ile ötekinin oluşumu aynı anda gerçekleşmektedir. Çünkü kendisini aynada bir öteki konumunda fark eden bebek, aynadaki görüntüsüyle yani ötekisiyle özdeşleşmektedir. Aynı zamanda ayna evresiyle birlikte annesinin de aslında kendisinden ayrı olduğunu yani öteki olduğunu anlamaktadır. Böylece öteki, “ben”in inşası ve kimliğin oluşumu için önem arz etmektedir. Ayna evresinde bebek bütünlüklü algısını yitirir, anneden kopuş yaşar ve ruhunda kapanmaz bir boşluk açılır. İnsan tüm hayatını bu boşluk duygusunu kapatmak üzere yapılandırmaktadır.

İlk öteki olarak anne, bebeğin bedensel eksikliğini giderebilmesi ve ihtiyaçlarını karşılayabilmesi için birlikte olması gereken bir mecburiyettir. Dolayısıyla öteki kavramı, insan yaşamında ilk olarak bedenin ve benliğin ihtiyaç duyduğu bir “efendi” olarak karşımıza çıkmaktadır. Ardından simgesel dönem ile birlikte yavru insan diğer ötekilerle tanışmakta ve kendi bireysel kimliğini ötekiler üzerinden inşa etmeye başlayarak insan olma yolunda ilerlemektedir. Ben’in kurulabilmesi için Sen ve O’nun varlığı zorunludur. Ayna Evresiyle birlikte anneye olan ilişki çerçevesinde Sen’den -anne- ayrımlaşma sürecine giren Ben’in anlamlı bir bütünlüğe kavuşabilmesi, bu ikili ilişkiye bir üçüncü simgenin girmesi, O’nun varlığıyla gerçekleşmektedir. “O” ise Babanın Adı’dır (Oktan, 2012, s. 34). Baba, ötekiler topluluğuna girmenin eşiğidir. Babanın adı ile birlikte çocuk dil, toplum, kültür, yasalar ve uygarlık düzeni içerisinde birey olarak giriş yapmaktadır. Bu düzen sembolik evreyi yani simgeseli kapsamaktadır.

Jacques Lacan, *Baba-nın-Adları* (On the Names of the Father) kitabında simgenin söz anlamına geldiğini hatta sözü de aşan bir boyutu olduğunu ve insanileştiren bir şeyi ifade ettiğini söylemektedir (2012). Bu bebeğin sözle yani dille birlikte ilkel doğallıktan çıkarak insan olma yani özne olma, kendi benliğini oluşturma aşamasına geçişidir. Çocuk, dilin alanına girmesiyle birlikte toplumun kurallarını, yasalarını ve emirlerini kabul etmektedir. Burada ilk yasa koyucu ve otorite sahibi babadır. Ayna evresinde anneye bütünlüklü bir ilişki içerisinde olan bebek için “baba” ve “babanın adı” bir yabancı olarak ilk tanımlanan ötekidir. Anne ile bütünlüklü ilişki içerisinde nirvana konumunda olan, annesinden haz alan çocuk için “baba” bir tehdit unsurudur. Anneden kopartılma ve aynı zamanda kastrasyon korkusu yaratan “baba” ötekinin olumsuz inşasının temelini oluşturmaktadır. “Simgesel düzende ortaya çıkan baba figürü ve aynada temsil edilen kendi imgesi üzerinden kendini başkaları üzerinden var etme zorunluluğu bireyde bir kopuş, bir yarıklık ve yabancılaşma duygusu yaratır. Birey kendi gerçekliğinden koparak ona dayatılan (dil gibi) simgesel düzene bağlanmak zorundadır” (Erkan, 2019, s. 1435). Dil, o zamana kadar kurulan bütün gerçekliği yerinden ederek yeni bir gerçeklik üretmektedir.

Üçüncü ve son dönem olarak gerçek, paradoksal bir kavramdır. Gerçek, hem imgeselin hem de simgeselin ötesindedir. Lacan gerçeği “Ya bütünlüktür ya da yok olup giden andır.” (2012, s. 49) sözleriyle açıklamaktadır. “Örneğin ana rahmindeki bebeğin durumu ve deneyimi ya da henüz konuşamayan ve imgeler dahi oluşturmamayan bebeğin deneyimleri Lacanyen anlamda gerçektir. İnsan sözcelelemeye başladıktan ve dil dizgesine simgesel düzene girerek dâhil olduktan sonra yaşayabileceği tek gerçek ölümdür.” (Tuzgöl, 2018, s. 47).

Özetle Lacanyen psikanalitik yaklaşımda öteki, insan yavrusunun 6-18 aylık dönemini kapsayan ayna evresiyle birlikte inşa edilmektedir. Ötekinin inşası öznenin benliğinin inşasında önemli ve gerekli bir yapı olarak ele alınmaktadır. Birey, öteki dolayımı ile kendi varlığını öznelletirmekte ve kimliğini inşa etmektedir. Kimlik, ötekine yüklenen olumlu ve olumsuz anlamlarla birlikte şekillenmeye devam etmektedir. Böylece bebeklikten itibaren yaşam boyunca öteki temsilleri değişmekte ve varlığını sürdürmektedir.

***Tepenin Ardı* Filminde Görünmeyen “Öteki”**

Yönetmenliğini Emin Alper’in yaptığı 2012 tarihli *Tepenin Ardı* filmi taşrada yaşayan bir ailenin içerisinde gerçekleşen çatışmaları konu edinmektedir. Filmin başkahramanı Faik taşrada yaşayan, kendi bölgesini, topraklarını ve arsasını sahiplenmiş bir otorite modelidir. Faik dedesinden kalan topraklarda keçi sürüsü ve kavak yetiştirmekte, kendisine yardım eden aileyle birlikte yaşamaktadır. Tatil amaçlı oğlu ve iki torunu köylerine, dedeleri Faik’in yanına gelir ve sonrasında bazı sorunlar gelişir. Faik karşılaştığı bütün sorunların sebebinin tepenin ardında yaşayan Yörükler olduğunu düşünür. Yörükler, Faik için savaşılmaması gereken düşmanlardır.

Film öznel bir kamera açısıyla tarladaki fidanlara zarar veren birini gösterek başlar. Bu sahneden sonra ise Faik’in tarladaki fidanlara zarar verdikleri için Yörüklere öfkesi gösterilir. Yani tarlada fidanlara zarar verenin bir Yörük olduğu bilgisi Faik tarafından izleyiciye verilmektedir. Ardından Faik’in kümesindeki hayvanları huzursuz olmuş ve Faik bunun sebebinin de Yörükler olduğunu söyleyerek her fırsatta eline aldığı tüfeğini tekrar eline almıştır. Silah, sinemada erkek kahramanın ataerkilliğini ve erkekliğini ispatlama aracı olarak karşımıza çıkan bir unsurdur. Aynı zamanda da Faik’in azınlık grup üzerinde bir hegemonya kurma aracıdır. Ne kümesteki hayvanlar ne de huzursuzluk yaratan Yörükler izleyiciye gösterilmemiştir. Zaten Yörükler, film boyunca gösterilmemiş, birer soyut düşmanlar olarak var olmuşlardır. George Simmel’e göre öteki, gitmekle kalmak arasındaki eşiği tam anlamıyla aşamayan, yerleşik bir gruba ait olmadığından her an ayrılma ihtimali bulunmaktadır. Öteki, huzursuzluk çıktığında kurban edilen ve dışarıdan biri olması hasebiyle de sorunun kaynağı olarak görülüp düşman ilan edilen kişidir (Akt.: Osmanoğlu, 2016, s. 94). Filmde de Yörükler bulunan bölgenin hâkim sınıfına, yerleşik gruba ait olmadıkları için suçlarının olup olmadığına dair kesin bilgi beklenmeksizin suçlu olduklarına kanaat getirilip düşmanlaştırılmaktadır. Yörükler ötekiler olarak Faik tarafından kurban edilenlerdir. Öyle ki filmin ilerleyen sahnelerinde Faik Ağa’nın yardımcısı Mehmet, Faik’e sinirlendiği için tarlasına giderek kavaklara zarar vermiştir. Yani ilk sahnedeki kavaklara zarar verenin kim olduğu açığa çıkmış, Yörüklerin masum olduğu anlaşılmıştır.

Mehmet, eşi Meryem, kızları Aliye ve oğulları Süleyman, Faik Ağa’nın yanında çalışanlardır. Film boyunca pek işlevsel rolü bulunmayan Meryem, ataerkil sinemanın bakışın öznesi ve obje konumuna indirgenen kadın cinsiyeti olarak karşımıza çıkmıştır. Öyle ki Faik Ağanın oğlu Nusret, bir gün herkesin uyuduğu sırada Meryem’e tecavüz etmiştir. Meryem bu duruma başkaldırmayacak kadar geri plana atılmış ve metalaştırılmıştır. Meryem de bir Yörük olmasına rağmen daima yanında çalıştığı Faik’in tarafında olmuştur. Meryem’in kültürel kodları artık yapı bozumuna uğrayarak kendi öz benliğine yabancılaşmış ve bu yeni kültüre asimile olarak iktidarın dilini aktaran konuma gelmiştir. Meryem hem Yörük olması sebebiyle toplumun ötekisidir hem de kadın olması sebebiyle çevresindeki baskın erilliğin ötekisidir. Aynı zamanda Meryem bir özne olarak rol almak yerine kendi varlığını silikleştirmesi sebebiyle de kendini ötekileştiren bir durumdadır.

Ailesiyle birlikte kalmayan, dağlarda tünelerde yatan Meryem’in oğlu Süleyman, annesine tecavüz ettiğini görerek Nusret’i bacağından vurmuştur. Faik, Nusret’in Yörükler tarafından vurulduğundan emin bir şekilde tüfeğini alarak Yörüklerden hesap sormuş ve Yörüklerin sürülerine ateş açmıştır. Faik için etraftaki suçların kaynağını sorgulamak gereksizdir çünkü onun için suçlu daima ötekileştirdiği Yörüklerdir. Ötekileri suçlamak Faik için en kolay yoldur çünkü bu sayede kendi içerisindeki, ailesindeki asıl suçlularla yüzleşmek zorunda kalmamaktadır. Ötekinin yapılan suçlama ve ötekinin varlığı sayesinde asıl gerçekliğin ortaya çıkışı engellenmekte ve Faik’in aile birliği korunmaktadır. Dolayısıyla filmde ötekileştirmenin temeli öznenin sorumluluklarından arınma isteğidir.

Yörüklerin öteki olarak görülmesinin sebebi toplumsal görüşün, yaşam biçiminin ve kültürel kodların dışında kalmalarıdır. Yörüklerin yaşayış biçimi olarak göçebeliliği, kendileri bir sınır çizmedikleri için doğanın her alanında sürülerini otlatarak başkalarının sınır belirleme anlayışını benimsememeleri onların aykırı olarak görülmesine sebebiyet verebilmektedir. Dolayısıyla bulundukları toplumun kalıp yargılarının dışında kalarak, egemen sistemle özdeşleşmeyerek dikkat çekmektedirler. Öteki, bir bakıma toplumunun geneline aykırı düşen düşünce ve davranış kalıplarını sergileyenlere veya dış görünüş itibari ile ana akıma uymayanlara, genel kabul görenin aksine davranışlar sergileyenlere verilen

etikettir (Ünür, 2013, s. 253). Ötekileştirme yoluyla karşıt bir grubun varlığının kabul edilmesi ve ötekilerin belirlenmesi “biz” olan çoğunluklu egemen grubun da belirlenerek sınırlarının çizilmesini sağlamaktadır. Bu sayede otorite figürü, sıkıntının dışarıda kalanlardan geldiğini kendi grubuna inandırarak hegemonyasının devamını sağlamaktadır. Ortak düşman üzerinden grup birliği sağlanmaktadır.

Faik, babadır ve babanın yasasını simgelemektedir. Lacancı anlamda “babanın yasası, insanın kültürel bir özne olarak kurulmasını sağlayarak içsel olanla dışsalı, sübjektifle objektifi, kendi ile ötekileri ayırt etmesine imkân veren simgesel düzene girmesini sağlamakta, onu annesiyle dolayimsız haz durumunu arayıştan çıkararak toplumsal bir üye hâline dönüştürmektedir (insanlaştırmacı kast-rasyon)” (Tura, 2010, s. 197). Dolayısıyla baba, insanın anneye yaşadığı doğal, ilkel ve imgesel ilişkiden kopararak kültürel ve toplumsal alana, dilin alanına yerleştirmektedir. Babanın yasasıyla girilen toplumsal alan aynı zamanda ben ve ötekinin ayrıştığı bir düzene işaret etmektedir. Filmde bu düzen Faik tarafından kurulmakta ve bizzat kendisi grubuna ötekilerini sunmaktadır. Ötekilerin kendilerinden ve egemen toplumdan farklı olan özellikleri aracılığıyla kimlik edinimi gerçekleşmektedir. Faik çalışanlarının ve aile üyelerinin kendisine itaat etmelerini, onun istediği gibi davranmalarını sağlamak ve grup kimliğine bürünmelerini için ötekiler yani Yörükler üzerinden otoritesini aktarmaktadır.

Faik bir otorite figürüdür ancak başarılı bir otorite değildir. Oğlu onun istediği gibi biri olamamıştır. Yanında onun gibi topraklarına sahip çıkacak bir oğlu yoktur. Eşinin olmamasından ve kendi gibi güçlü, iradeli bir oğlu olmamasından şikâyetçidir. Çevresinde gelişen tüm olaylar onun kontrolü dışında gerçekleşmiştir. Yanında çalışanları bile kontrol etme konusunda sıkıntılar yaşamaktadır. Dolayısıyla Faik için kendi insanlarını ve yakınlarını yönlendirmek ve hegemonyası altına almak güç bir iştir. Bu nedenle o iktidarını sürdürülebilir hâle getirmek için görünmeyen, hayalî düşmanlar olarak ötekileri yaratmıştır. Böylece ortak düşman ile koruyucu figür rolüyle hem kendi eksikliklerini ve hatalarını saklamış hem de çevresindekilerin dikkatini kendine çekerek hegemonyasını pekiştirmiştir.

***Babamın Sesi* Filminde Toplumsal “Öteki”**

Babamın Sesi, Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy yönetmenliğinde 2012 yılı yapımı bir dram filmidir. Başkahraman Base Doğan, Maraş Elbistan’da yaşayan yaşlı, Kürt ve Alevi, yalnız bir kadındır. Yaşadığı evi artık sıcak bir yuva hissi vermemekte; son derece karanlık, sessiz, durgun ve gizemlidir. Asuman Suner’in “Yeni Türk Sineması, tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği ‘hayaletli evlerde’ geçen tekinsiz öyküleri anlatır bize.” (2005, s. 16) sözleri Base’nin yaşadığı hayat ve eviyle oldukça örtüşmektedir. Base Doğan’ın eşi Mustafa Doğan, yıllarca ailesinden uzakta çalışmak zorunda kalmış bir inşaat işçisidir ancak o da yıllar önce ölmüştür. İş için birbirlerinden ayrı kaldıkları süre boyunca Base Türkçe bilmediğinden dolayı mektuplaşmak yerine birbirlerine sesli kasetler göndermişlerdir. Base ve Mustafa’nın iki oğlu olmuştur. Büyük oğulları Hasan’ın nerede olduğu filmin başlarında bilinmemektedir. Ancak annesi Base, sürekli Hasan’ın aramasını beklemekte ve her telefon çaldığında ses gelmemesine rağmen Hasan olduğunu düşünerek onunla konuşmaktadır. Küçük oğulları Mehmet ise Diyarbakır’da yaşamaktadır. Ancak annesini yanına almak için Elbistan’a gitmiş, o sırada da babasının annesine gönderdiği kasetleri ve evin içinde geçmişlerine dair bir tarih belgesi niteliğinde olan bavulla karşılaşmıştır. Böylece bu ailenin evlerinin neden “hayalet ev”e dönüştüğü de ortaya çıkmaya başlamıştır.

Kasetleri dinlerken Mustafa Doğan’ın sesinden oğlu Hasan’ın Türkçe bilmediği için okulda dışlandığı, annesinin adından dolayı arkadaşlarının ve öğretmenin alay ettiği bilgisi verilmiştir. Bu durum Hasan’ın çocukluğunda bir travma olarak tüm hayatını etkilemiştir. Okuma yazma bilmeyen annesini nüfus müdürlüğüne götürerek ismini Asiye olarak değiştirmiştir. Kürt ve Alevi bir aile olarak kültürel, dinî ve dilsel farklılıkları, bulundukları toplumun hâkim kültürüne, diline ve dinine aykırıdır. Bu nedenle çocukluktan itibaren toplumun ötekileri olarak damgalanarak dışlanmışlardır. Film, ötekilik sorununu bellek üzerinden hatırlanma yoluyla ele almış ve ötekileştirilmiş olmanın yarattığı travmalar, yabancılaşma, azınlık olma, öz kimliğinden feragat ederek ulus kimliğe bürünme ve asimile olma gibi durumlarının sancıları işlenmiştir. “Biz”den olmayı “öte-

ki” olarak atfetme ve toplumsal olarak bunu “kültürel ırkçılığa” taşıma söz konusudur.

Mehmet bavulun içerisinde geçmişin eşyalarıyla birlikte o anları resmîleştirilen gazetelere de rastlamıştır. Gazetede 1978 yılında Alevilere yönelik Maraş Katliamı’nın haberi yer almaktadır. Base’nin olayı anlatmaya başlamasıyla birlikte Doğan ailesinin bu katliamdan etkilenen insanlardan olduğu ortaya çıkmıştır. Filmde azınlıklara ve farklı inanışlara yönelik vahşice tutuma değinilmiştir. Toplumun, egemen ideolojiden ve baskın kültürel kodlardan farklı olanların öldürülmesinin dahi “sevap” olarak algılanması, biz-öteki ayrımının nasıl vahşet boyutuna taşındığı gerçek olaydan alıntıyla aktarılmış ve yönetmenler aracılığıyla eleştiriye açılmıştır. Bu filmde ötekiler, toplumsal düzeni bozanlar olarak yok edilmesi gerekenlerdir. Doğan ailesinin perspektifinden azınlıkların ve bundan dolayı ötekileştirilmiş insanların tüm yaşamının nasıl bir yıkıma uğratıldığı gözler önüne serilmiştir.

Öte yandan filmin genelinde bir sakinlik, ıssızlık, buhran ve bekleyiş hâli hâkimdir. Bunun sebeplerinden biri Hasan’ın yaşadığı travmalar, benliğindeki eksiklikler ve kırıklıklardan kaynaklı tamamlanabilme ve varlığını kanıtlayabilme amacıyla yaşadığı yeri ve ailesini terk etmiş olmasıdır. İkincisi ise bu eksiklik hissini yaratan, erkek çocukların özdeşleşme kurabileceği bir “baba” figürünün olmayışdır. Çünkü babaları daima uzakta çalışmak zorunda kaldığından yaşamının büyük bölümünü evinden ayrı geçirmiş sonrasında da erken yaşta yaşamını yitirmiştir. Babaları, annelerine gönderdiği kasetlerde her ne kadar çocuklarına, onların yaşadıkları kültürel ve inanç ırkçılıklarını ve toplumun ötekisi olarak damgalanmalarını söylememesini istese de çocuklar büyüdüklerinde içine girdikleri sosyal çevre ile bu tarz söylemlerin odağı olmaktan kurtulamamıştır. Aynı zamanda evlerinde ve yanlarında bir otorite modeli olmayışı, koruyucu figürden yoksun kalmaları daha fazla hasar almalarına yol açmıştır. Lacan, psikanalizinde “baba”nın konumuna ve babanın varlığının bebeklikten itibaren gelişimin, kişiliğin ve öz-benliğin inşasında nasıl önem taşıdığına vurgu yapmıştır. Ayna evresinde anneden ilk ayrılışla yaşanan ontolojik yarıklar aynı zamanda bebeğin, anne karnındaki nirvana durumundan kopuşuna işaret etmektedir. Bu durum bireyin tüm yaşamı boyunca onarılmaz bir eksiklik hâline neden olmakta

ve nirvanaya tekrar ulaşma arzusu sürekli devam etmektedir. Ancak bebeğin doğduğu kültür, sosyal çevre, dilsel alan ve annesinden farklı olarak tanıştığı başkası yani baba, tekrar nirvanaya dönmeyi engelleyen başlıca unsurlardır. Baba, insan yaşamındaki ilk yasayı koyandır ve yavru insan bir özne olabilmek için babanın yasalarına boyun eğmek zorundadır. Lacan’a göre geleceğinin bağımlı olduğu şey, babanın devreye soktuğu yasadır (1994, s. 60). Kendini baba figürüne onaylatmak isteyen özne sürekli kendini eksik hissetmektedir. Bu eksiklik hissi ise bilinçdışında yarıklar açmaktadır (Erkan, 2019, s. 1437). Filmde babasız yetişen çocuklar hayata tam olarak adapte olamamış, toplumun azınlığı olmaları sebebiyle egemen olandan farklılıkları bir baba tarafından tasdik edilmemiş bu nedenle de iki arada kalarak ne kendi gruplarını benimseyebilmiş ne de egemenin diline geçebilmişlerdir. Benliklerinin ve kimliklerinin net olarak belirlenememesi veya yaşatılamaması onları ıssılaştırmıştır.

Emmanuel Levinas’a göre “tüm zamanlar için bir insan bir diğerkinden sorumludur. Öteki bana nazar etse de etmese de ‘bana bakar’; ona karşılık vermek zorundayımdır” (2004, s. 225). Yani ötekiden gelen şey iyi de olsa kötü de olsa “ben” daima onunla bağlantılıdır ve iletişim hâlinindedir. Çünkü öteki, ben olabilmek için gereklidir. Saussure’den atıfla Hall, siyahlığın ne anlama geldiğini bir özü olduğu için değil onu beyazla karşılaştırdığımız için bilebildiğimizi (2002, s. 234) söyleyerek ötekinin farklılığı ve onunla yapılan karşılaştırmaların önemini vurgulamıştır. Biri olmazsa diğeri de olmaz. Bizim grubumuz öteki grup sayesinde var olmaktadır. Dolayısıyla ötekiler aslında hem toplumsal düzen hem bireysel edinimler konusunda ihtiyaç duyulanlar, çatışmaya sebep olabilen tarafının yanı sıra yapıcı nitelikler de sağlayan ve olması gerekenlerdir. George Simmel toplumda bir grup olarak bulunan bu ötekileri “yabancı” kavramıyla ele almaktadır. Yabancı sonradan gelen, toprak sahibi olmayan ancak geldikten sonra da gitmeyen ve orada bulunanlarla çatışmaya girebilendir. Yabancıncının toplumla hem yakın hem de uzak bir ilişkisi vardır. Yabancı toplumun üyeleri tarafından anlaşıldığı takdirde aralarındaki çatışma sona erebilecektir. Bu da yabancıncının toplumsal alanda özne olarak konumlanabilmesini sağlayacaktır (Simmel, 1950, s. 402-408). Sinemanın hâkim çerçeveden sunduğu öteki temsillerinin aksine *Babamın Sesi* filmi izleyiciye öteki tarafından bakış sunmaktadır. İzleyici

bu kez öteki olanla özdeşleştirilerek toplumda milliyetçilik ve dine dayalı yapılan ötekileştirmenin hak görülmesi durumu yerinden edilmektedir. Simmel'in dediği anlamda yabancıнын toplum tarafından kabul görmemesi sebebiyle oluşan sorunlara dikkat çekilmektedir. Toplumsal alanlarda azınlık kimlikleri sebebiyle dışlanmasalardı, toplum tarafından kabul görselerdi onlar da bulundukları topluma uyum sağlayarak bir tehdit unsuru olmaktan çıkacakları mesajı verilmektedir.

Sonuç

Sinemada “öteki” temsillerine yönelik yapılan araştırmada *Tepenin Ardı* ve *Babamın Sesi* filmlerine baktığımızda ötekilik temsillerinin daha çok toplumun azınlıklarına yönelik olduğu görülmüştür. Azınlıkların dil, din, kültür, yaşayış biçimi olarak farklılıklarının bulunması onların egemen toplumdan ötekileştirilmesine sebebiyet vermiştir. Bireylerin biz-öteki ayrımı yapmasının, ötekileştirici söylem ve davranışlarda bulunmasının temelinde yatan sebep ise Lacan'ın ayna evresi ile insani gelişim dönemlerinde ortaya çıkan etmenlerle açıklanmıştır. Ayna evresine kadar süreçte imgesel dönemde en doğal hâliyle bulunan bebek anneyle ontolojik bir bütünlük algısı içerisindeydi. Ancak aynada ilk kez kendini gören ve aynadaki yansımasıyla yani ötekisiyle özdeşleşerek ontolojik özneliğinin farkına varan yavru insan, bu aşamadan sonra bilinç dışında gerçekleşen yarılmalara birlikte insan olma yolunda ilk adımları atmaktadır. Böylece simgesel döneme geçilmekte ve burada dil, kültür, sosyal çevre ve babanın adı devreye girerek öznenin inşasında ötekiler etkin rol oynamaktadır. Bu dönemden sonra bebek ötekiler üzerinden kendini şekillendirmekte ve insanlaşmaktadır. Babanın adı, insan yaşamındaki ilk öteki olarak karşımıza çıkmakta ve babanın anneden koparıcı yanı bir tehdit unsuru olarak algılanarak ötekine yönelik olumsuz düşüncenin köklerini oluşturmaktadır.

Bireyler kendi gibi olmayanlara karşı daha fazla güvensizlik hissetmektedir. Çünkü yabancı olmanın verdiği bir bilinmezlik hâli vardır. Aslında bu ötekine yönelik bilgisizlikten kaynaklı bir durumdur. Dolayısıyla karşıdaki yabancından her an kötü bir şey gelebilir düşüncesi “öteki”ne yönelik güvensizliğe ve daha ileri boyutta düşmanlaştırmaya neden olmaktadır. Böyle bir perspektiften bakıl-

dığında ötekileştirme yapmak, yabancı olanı dışarıda tutmak bireylerin ya da toplumların kendi güvenliğini sağlamak amacıyla yaptığı korunma mekanizması olarak yorumlanabilmektedir. Araştırmada ele alınan filmlerde öteki zarar veren, suç atılan, öldürülen, toplumda bulunmaması gereken ve yok edilen taraf olarak temsil edilmiş ve izleyici nezdinde eleştiriye açılmıştır. Temsil edilen ötekiler, toplumsal düzeni ya da güven ortamını bozanlar değil, hâkim sınıfın çıkarları doğrultusunda hedef gösterilenlerdir.

İnsanlar veya toplumlar kendi özneliklerini, kişiliklerini, kimliklerini ve kültürel anlamda özelliklerini tanımlayabilmek için kendilerinden olmayan insanlara ve toplumlara ihtiyaç duymuştur. Çünkü kendini tanımlayabilme ancak kendinden farklı olanla karşılaştığında mümkün hâle gelmektedir. Bu nedenle biz-öteki ayrımı en temelde bireysel ya da toplumsal kimliklerin ve benliğin inşa edilebilmesi açısından önemlidir ve bu ayrıma ihtiyaç duyulmaktadır. Egemen grup için ötekiler toplumsal düzeni bozan fazlalıklar olarak görülmekte ancak ötekilerin aslında toplumsal düzene ve bireysel edinimlere katkısı bulunmaktadır. Ötekilerin farklılıkları ve çatışmaya sebep olan özellikleri sayesinde toplumun sınırları belirlenmekte ve dışarıda kalanların benimsenmeyen özellikleriyle içeridekilerin özellikleri belirlenmektedir. Bu yönüyle ötekilerin toplumda bulunmaları gerektiği çıkarımı yapılabilir.

Emin Alper yönetmenliğinde *Tepenin Ardı* filmi öteki kavramına soyut bir anlam yükleyerek izleyiciyi düşünmeye yönlendirmiştir. Görünmeyen ötekilerle, ötekileştirmenin aslında insan bilincinde gelişen bir şey olduğunu ve karşı tarafa yönelik ötekileştirme yapmayı gerektirecek somut bir durum olmamasına rağmen bu tavrın sürdürüldüğü aktarılmıştır. Zeynel Doğan ve Orhan Eskiöy de benzer şekilde ötekileştirmeyi eleştirel bir kamerayla aktarmış ve toplumun öteki olarak itelediği azınlıkların da en temelde bir insan ve aile olduğu, öteki damgası yiyerek toplum içerisinde özne konumuna gelemeyerek tüm hayatları boyunca travmalar yaşadıklarını, ötekilerin gözünden izleyiciye sunmuşlar ve bu sayede bir kez de onların gözünden dünyaya bakılmasını sağlamışlardır. Öteki, gündelik yaşam içerisinde var olan ve sanat aracılığıyla da yeniden üretilerek aktarılan bir kavramdır. Sinema bu üretimi kimi zaman eleştirel boyuta taşıyarak bir sorun hâline getirmekte ve farkına varmayı sağlamaktadır. Araştırmanın örneklem

filmlerinde de eleştirel bakış açısı ile öteki olarak adlandırılanlar gerçekten suçlu olanlar mı, gerçekten grubun dışarısında tutulması hatta yok edilmesi gerekenler mi soruları izleyici zihninde canlandırılmak istenmiştir. Öteki kavramı çerçevesinde seçilen filmler mevcut toplumsal düzenin sorgulanmasını sağlayan araçlar olmuştur.

KAYNAKÇA

- Abedkouhi, F. (2021). Lacan ve Levinas'ta Öteki ve Özne (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi.
- Akpınar, S. ve Şahin, B. (2017). Orhan Pamuk Romanlarında "Öteki". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 5(11), 330-344.
- Alper, E. (Yönetmen). (2012). *Tepenin Ardı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Bulut Film, Alper Film.
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik Düşünmek*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erkan, Ü. (2019). Lacan'da Öznenin Kurulumu ve Ötekinin İnşası: Psikanaliz ve Oryantalizm. *Turkish Studies*, 14(3), 1425-1440. doi: 10.29228/TurkishStudies.22741
- Eskiköy, O., Doğan, Z. (Yönetmen). (2012). *Babamın Sesi* [Sinema Filmi]. Türkiye: Arizona Film, Perişan Film, Riva Film.
- Hall, S. (2002). The Spectacle of the 'Other'. S. Hall (Ed.) içinde, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Lacan, J. (1949). The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. *16th International Congress of Psychoanalysis*. Zürich. Erişim adresi: <http://www.sholetteseminars.com/wp-content/uploads/2011/08/LacanMirrorPhase..pdf>
- Lacan, J. (1994). *Fallus'un Anlamı*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Lacan, J. (2012). *Baba-nın-Adları*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları.
- Levinas, E. (2004). *Öteki, Ütopya ve Adalet*. (A. A. Ete, Çev.) (38-39), 221-231.
- Oktan, A. (2012). *Türk Sineması'nda 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi* (Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Türk Sineması'nda Dış Göç Olgusu: Sosyo-Kültürel Karşılaşmalar, Kimlik Çatışması ve Yabancılaşma. *Marmara İletişim Dergisi* (25), 77-98. doi:10.17829/midr.20162520718
- Öteki. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük içinde*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

- Simmel, G. (1950). *The Stranger. The Sociology of Georg Simmel*. içinde New York: The Free Press.
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1), 41-53.
- Ünür, E. (2013). Görünmeyen Kimlikler: Öteki Kimliği Bağlamında “Kayıp Şehir” Dizisinin Analizi. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 8(2), 251-273.

