

NEAR EAST UNIVERSITY  YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

FACULTY OF COMMUNICATION & İLETİŞİM FAKÜLTESİ  
COMMUNICATION RESEARCH CENTER & İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ

3RD INTERNATIONAL CINEMA SYMPOSIUM – 3. ULUSLARARASI SİNEMA SEMPOZYUMU  
6-10 NOVEMBER, 2023 / 6-10 KASIM 2023

# KÜLTÜR, KİMLİK, İDEOLOJİ CULTURE, IDENTITY, IDEOLOGY

BİLDİRİ KİTABI - PROCEEDINGS BOOK

EDİTÖR: PROF. DR. FEVZİ KASAP  
EDİTÖR: ÖĞT. GÖR. ZEYDE YALINER ÖREK

NEAR EAST UNIVERSITY  YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

KÜLTÜR, KİMLİK, İDEOLOJİ  
CULTURE, IDENTITY, IDEOLOGY  
BİLDİRİ KİTABI - PROCEEDINGS BOOK

MEDYA SPONSORU:



YAYINCI SERTİFİKA/ISBN- 978-605-9415-78-1

**SİNEMADA KÜLTÜR - KİMLİK - İDEOLOJİ  
BİLDİRİ KİTABI  
6-10 Kasım 2023**

**CULTURE - IDENTITY - IDEOLOGY IN CINEMA  
PROCEEDINGS BOOK  
November 6-10 2023**

3. Uluslararası Sinema Sempozyumu / 3rd International Cinema Symposium

**Editör/Edited by**

Prof. Dr.Fevzi KASAP  
Öğr. Gör. Zeyde Yaliner ÖREK

**Editör Yardımcısı /Assistant Editor**

Arş. Gör. Oshan ULUŞAN  
Çağlayan DURSUN  
Valeri LÜTFİOĞLU  
Yaprak TEKYILDIZ  
Eylem Can ARSLAN

Lefkoşa, 2023

<https://doi.org/10.32955/neuilamer2023-11-0305>

**YDÜ YAYINLARI**

Elektronik Baskı: Kasım 2023

Yayıncı Sertifika / ISBN: 978-605-9415-78-1

**Kitap bölümlerine ait her türlü yasal/akademik sorumluluk bölüm yazarlarına aittir.**

**© Yakın Doğu Üniversitesi Yayınları**

**Her hakkı saklıdır. Yazarından ve yayınevinden yazılı izin alınmaksızın bu kitabın fotokopi veya diğer yollarla kısmen veya tamamen çoğaltılması, basılması ve yayınlanması yasaktır. Aksine davranış, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince, 5 yıla kadar hapis ve adli para cezaları ile fotokopi ve basım aletlerine el konulmasını gerektirir.**

**Kapak Tasarım: Yaprak TEKYILDIZ**

**Redaksiyon: Öğr. Gör. Zeyde Yaliner ÖREK**

**Cilt ve Sayı: 3/ 1**

## **YAYIN DEĞERLENDİRME VE DÜZENLEME**

Prof. Dr. Fevzi KASAP - Yakın Doğu Üniversitesi

Prof. Dr. Elif Asude TUNCA - Lefke Avrupa Üniversitesi

Üye Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD - Doğu Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Belkıs AYHAN TARHAN

Doç. Dr. Sabire SOYTOK - Dokuz Eylül Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Zühal ÇETİN ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Akıl Fikret TOSUN - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Emrah Suat ONAT - Dokuz Eylül Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Zehra CERRAHOĞLU - Dokuz Eylül Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İhsan KOLUAÇIK - Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş ÖĞÜÇ - Arkin Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi

Dr. Serkan FUNDALAR

Dr. Özgür YILMAZKOL-TRT

Öğt. Gör. Zeyde YALINER ÖREK - Yakın Doğu Üniversitesi

## **YÜRÜTME KURULU**

Prof. Dr. Fevzi KASAP (İletişim Araştırmaları Merkezi Bşk.)

Prof. Dr. Ahmet Güneşli

Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD

Prof. Dr. Belkıs AYHAN TARHAN

Prof. Dr. Elif Asude TUNCA

Doç. Dr. Sabire SOYTOK

Doç. Dr. Mustafa Ufuk ÇELİK

Doç. Dr. Yeşim Üstün AKSOY

Dr. Öğr. Üyesi Zühal ÇETİN ÖZKAN

Yrd. Doç. Dr. Çağdaş ÖĞÜÇ

Dr. Serkan FUNDALAR

Öğr. Gör. Zeyde YALINER ÖREK

Hayri ÇOLAŞAN

Orhan ÖZKILIÇ - Near East Technology (NET) / Proje Müdür Yardımcısı

## **İdari Koordinasyon:**

Öğr. Gör. Zeyde YALINER ÖREK

Arş. Gör. Oshan ULUŞAN

Çağlayan DURSUN

**YDÜ TV Canlı Yayın:**

Betül ŞİMŞEK

**Kurumsal İletişim:**

Valeri LÜTFİOĞLU

Yaprak TEKYILDIZ

Eylem Can ARSLAN

**Çeviri Destek:**

Yrd. Doç. Dr. Ediz TUNCEL

**Web Yazılım Geliştirme:**

Orhan ÖZKILIÇ

**Kütüphane Bilgi Kartı Editör:**

Prof.Dr. Fevzi Kasap

# 3. Uluslararası Sinema Sempozyumu

## Sinemada

### Kültür - Kimlik - İdeoloji

#### ÖZET BİLDİRİ KİTABI

Elektronik Baskı

ISBN: 978-605-9415-78-1

<https://doi.org/10.32955/neuilamer2023-11-0305>

#### GENEL DAĞITIM ve İSTEME ADRESİ

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araş. Merk. Yakın Doğu Bulvarı PK.99138  
Lefkoşa / KKTC

**Tel:** (0.392) 223 64 64 **Faks:** (0.392) 223 64 61

**Web:** usc2023.neu.edu.tr **E-posta:** icw.neu@neu.edu.tr

## **ONUR KURULU / HONORARY BOARD**

Prof. Dr. İrfan S. GÜNSEL - Yakın Doğu Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı

Prof. Dr. Tamer ŞANLIDAĞ - YDÜ Rektör

Prof. Dr. Mustafa KURT - YDÜ Rektör Yrd.

Prof. Dr. Ahmet KARADAĞ - Yozgat Bozok Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ahmet KIZILAY - Malatya İnönü Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Akan ABDUALİYEV - Kazakistan Jürgenov Milli Sanat Akademisi

Prof. Dr. Alpaslan CEYLAN - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Asılбек KULMIRZAYEV - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Rektör Vekili

Prof. Dr. Elchin BABAYEV - Bakü Devlet Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Hanım Ceyran MAHMUDOVA - Azerbaycan Medeniyet ve İnce Sanat Üniversitesi

İbrahim YOLDAŞEV - Özbekistan-Taşkent Devlet Medeniyet ve Sanat Enstitüsü

Prof. Dr. İbrahim YOLDAŞOV - Kazaki Milli Al Farabi Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Canan AYKUT BİNGÖL - Yeditepe Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Refik POLAT - Karabük Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Yusuf TEKİN - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Muhsin KAR - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. İ. Yaşar HACISALİHOĞLU - Yeni Yüzyıl Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Sherzadxan KUDRETXOJA - Özbekistan Gazetecilik ve Kitle İletişim Üniversitesi

Prof. Dr. Aysel AZİZ - İletişim Araştırmaları Derneği Başkanı (İLAD)

Menderes DEMİR - Türk Dünyası Kültür Sanat ve Sinema Vakfı Bşk.

Sefer CANOSKİ - Amerika Fon Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkan Yardımcısı

Meryem ÇAVUŞOĞLU ÖZKURT - BRTK Müdürü

## **BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE**

- Prof. Dr. Ayhan BİBER - Arel Üniversitesi - İstanbul  
Prof. Dr. Aytekin CAN - Selçuk Üniversitesi - Konya  
Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Fatoş SİLMAN – Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ – Selçuk Üniversitesi – Konya  
Prof. Dr. Oğuz MAKAL – Beykent Üniversitesi – İstanbul  
Prof. Dr. Önder ERKARSLAN – Yüksek Teknoloji Enstitüsü – İzmir  
Prof. Halil YOLERİ – Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir  
Prof. Dr. Simber Rana ATAY - Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet Bülent GÖKSEL  
Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU - Dokuz Eylül Üniversitesi. - İzmir  
Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU- Trakya Üniversitesi. - Edirne  
Prof. Dr. İncilay YURDAKUL - Uşak Üniversitesi. - Uşak  
Prof. Dr. Abdullah IŞIKLAR - Bursa Teknik Üniversitesi - Bursa  
Prof. Dr. Elif Asude TUNCA – Lefke Avrupa Üniversitesi- KKTC  
Prof. Dr. Belkıs AYHAN TARHAN - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Oğuz ADANIR  
Prof. Ünlen DEMİRALP  
Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL - Atatürk Üniversitesi - Erzurum  
Prof. Dr. Faruk KALKAN - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Metin ÇOLAK – Ege Üniversitesi - İzmir  
Prof. Dr. Ahmet GÜNEYLİ - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Fevzi KASAP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Prof. Dr. Tutku AKTER – Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC  
Doç. Dr. Naka NIKSIC - Belgrat Üniversitesi - Sırbistan  
Doç. Dr. Onur BEKİROĞLU – 19 Mayıs Üniversitesi - Samsun  
Doç. Dr. Lokman ZOR – Niğde Üniversitesi – Niğde  
Doç. Dr. Safura BORİBAEVA - Al Farabi Milli Üniversitesi - Kazakistan  
Doç. Dr. Sabire SOYTOK - Dokuz Eylül Üniversitesi. - İzmir  
Doç. Dr. Abdolhossein LALEH - Çerh-i Nilüfer-i Üniversitesi - Tebriz  
Doç. Dr. Yeşim ÜSTÜN AKSOY - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Doç. Dr. Mustafa Ufuk ÇELİK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Doç. Dr. Sinem KASIMOĞLU - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Çağdaş ÖĞÜÇ - Arkın Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi, KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Göral Erinç YILMAZ - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, KKTC  
Dr. Öğr. Üyesi Zühal ÇETİN ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir  
Dr. Öğr. Üyesi Emrah ONAT - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir  
Dr. Berin YOCA - Çukurova Üniversitesi, Adana  
Dr. Serkan FUNDALAR  
Dr. Vali GJİNALI - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, KKTC  
Dr. Öğr. Üyesi Burak TÜRTEK - Karabük Üniversitesi, -Karabük  
Öğr. Gör. Stambulbek MAMBETALİYEV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi  
Öğr. Gör. Artıkpay SÜYÜNDÜKOV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi  
Öğr. Gör. Zeyde YALINER ÖREK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC



## İÇİNDEKİLER

“BAHAR İSYANCIDIR” ADLI 2013 YAPIMI UZUN METRAJ SİNEMA FİLMİNİN MEKANLARI AÇISINDAN TOPLUMSAL BELLEK / SOCIAL MEMORY IN TERMS OF THE LOCATIONS OF THE 2013 FEATURE FILM “SPRING IS REBELLIOUS”

**PROF. DR. SELMA KÖKSAL.....11-26**

GÖÇMENLERİN ÇALIŞMA YAŞAMINA KATILIMLARINI SİNEMA ANLATISINDA SORGULAMAK / QUESTIONING THE PARTICIPATION OF MIGRANTS IN WORKING LIFE IN THE CINEMA NARRATIVE

**DOÇ. DR. ÖZLEM ÖZDEMİR, TOLGA TELLAN.....27-39**

TÜRKİYE’DE POLİTİK SİNEMANIN GELİŞİMİ VE 2000’Lİ YILLAR / THE DEVELOPMENT OF POLITICAL CINEMA IN TURKEY AND THE 2000S

**DR. ÖĞR. ÜYESİ ABDURRAHİMYALÇIN.....40-58**

YAĞMURUN ARDINA GİZLENEN ŞEHİR: DAVID FINCHER’İN SEVEN (1995) FİLMİNDE KENT ATMOSFERİ VE ATMOSFERİN ANLATIYA ETKİSİ / THE CITY HIDDEN BEHIND THE RAIN: URBAN ATMOSPHERE AND ITS NARRATIVE IMPACT IN DAVID FINCHER’S SEVEN (1995)

**PINAR BOSTANCI.....59-73**

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI’NDA TAŞRA KAVRAMINI NORBERT ELİAS İLE OKUMAK / READING THE CONCEPT OF COUNTRYSIDE IN NURİ BİLGE CEYLAN’S CINEMA WITH NORBERT ELİAS

**DOÇ. DR. DOĞAN AYDOĞAN.....74-89**

## EDITORIAL

*“Cinema is the best tool to express the worlds of emotions, dreams and instincts.”*

*L. Buñuel*

The International Cinema Symposium, organized by the Near East University Communication Research Center, was successfully held this year between 6-10 November 2023. The Organizing Committee, consisting of distinguished cinema and communication sciences academicians from Turkey and the Turkish Republic of Northern Cyprus, who came together with the unifying power of cinema, determined this year's theme as "Culture - Identity - Ideology in Cinema". With the support of academics from distinguished universities and universities in Turkey and the Turkic Republics, various aspects of cinema were discussed this year. The contribution of experienced academicians and field professionals as "Invited Speakers" to the five-day sessions was quite remarkable in scientific and artistic terms. Presentation of Prof. Dr. Belkis Ayhan Tarhan from Cyprus, Assoc. Prof. Dr. Abdolhossein Laleh from Iran, and cinema writer Vecdi Sayar from Turkey gave great meaning to the 3rd International Cinema Symposium. Academicians from many countries also attended the online presentations. The following themes were discussed in depth on cinema during five days; "Gender Studies, Gender Roles, Crime, Criminal and Punishment Concept, Politics, History and Historical Characters, Ideological Relationship with Literature and Other Art Branches, Architecture and Cities, Cinema and Global Refugee Policies (Rights, Politics of Forced Migration and Displacement, Refugee Settlements and Camps, Integration of Refugees, Injustice of Displacement), Memory and Identity in Cinema, Terror and Political Violence in Cinema; Cinema, Ecology and Environment, Technology and Media, Local and Universal Approaches in Cinema. At the symposium, which brought together 45 academicians from dozens of countries and lasted five days, themes were discussed throughout 8 sessions during 5 days. The 3rd International Cinema Symposium "Proceedings" book, which has reached you now, is an outcome of this qualified and scientifically selective symposium. The structure of the symposium, which has set an example for the field in a short period of three years, has developed thanks to the care and selectivity of the Organizing and Referee Boards for the field. The organizing committee, which sets out with such high artistic concerns and motivation, is the most important part of the symposium in gaining such quality and success. In this respect, I am honored to thank all the cinema fanciers who made different contributions to every stage, starting from the web page design, designing the posters, undertaking the correspondence, sensitively evaluating the scientific studies and making different contributions at every stage. In 2024, at the 4th anniversary of the symposium, our greatest wish is to meet all cinema fanciers, academics and artists on a broader platform and with different cinema themes. Cinema is such an effective art that it leaves deep traces in the lives of the audience for many years and directs their lives. As Tati said; "I want this; Let the movie start after you leave the movie theater." The ideal, like the main principle of the cinema symposium, will continue to be our guide in new beginnings. We have already started to prepare for next year's cinema symposium, a new festival...

*Prof. Dr. Fevzi KASAP - President of the Center for Communication Research*

## EDİTÖRDEN

*“Sinema, duygular, düşler ve içgüdü dünyalarını anlatmak için en iyi araçtır.”*

*L. Bunuel*

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi tarafından düzenlenen Uluslararası Sinema Sempozyumu bu yıl 6-10 Kasım 2023 tarihleri arasında başarı ile gerçekleştirildi. Sinemanın birleştirici gücü ile bir araya gelen Türkiye ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin seçkin sinema ve iletişim bilimleri akademisyenlerinden oluşan Düzenleme Kurulu, bu yılın temasını “Sinema’da Kültür – Kimlik – İdeoloji” olarak belirlemişti. Seçkin üniversitelerin akademisyenlerine, Türkiye ve Türk Cumhuriyetlerindeki üniversitelerin de destek vermesiyle, bu yıl sinema sanatını değişik yönleri ile tartışmak mümkün oldu. Beş gün süren oturumlara, alanında duayen akademisyen ve alan profesyonellerinin “Davetli Konuşmacı” olarak koydukları katkı bilimsel ve sanatsal anlamda oldukça dikkat çekiciydi. Kıbrıs’tan Prof Dr. Belkıs Ayhan Tarhan’ın, İran’dan Doç. Dr. Abdolhossein Laleh’in ve Türkiye’den Sinema yazarı Vecdi Sayar’ın konuşmaları 3. Uluslararası Sinema Sempozyumu’na büyük anlam kazandı. Çevrim içi olarak yapılan sunumlara pek çok ülkeden akademisyenler de katıldı. Beş gün boyunca sinema; “Cinsiyet Çalışmaları, Toplumsal Cinsiyet Rollerini, Suç, Suçlu ve Ceza Kavramı, Politika, Tarih ve Tarihi Karakterler, Edebiyat ve Diğer Sanat Dalları ile İdeolojik İlişkisi, Sinemada; Mimari ve Şehirler, Sinema ve Küresel Mülteci Politikaları ( Hakları, Zorla Göç ve Yerinden Edilme Siyaseti, Mülteci Yerleşimleri ve Kampları, Mültecilerin Entegrasyonu, Yerinden Edilmenin Adaletsizliği), Sinemada Bellek ve Kimlik, Sinemada Terör ve Siyasi Şiddet, Sinema, Ekoloji ve Çevre, Sinema, Teknoloji ve Medya, Sinemada Yerel ve Evrensel Yaklaşımlar” başlıkları ile derinlemesine ele alınmıştır. Onlarca ülkeden 45 bilim insanını bir araya getiren sempozyum, 5 gün boyunca 8 oturum başlığı perspektifinde ele alınmıştır. Şu anda size ulaşan 3. Uluslararası Sinema Sempozyumu “Bildiri” kitabı, bu nitelikli ve bilimsel anlamda oldukça seçici sempozyumun bir ürünüdür. Sempozyumun üç yıl gibi kısa bir sürede alana emsal olan yapısı, Düzenleme ve Hakem Kurullarının alana duyduğu özen ve seçiciliği sayesinde gelişmiştir. Böylesi yüksek sanatsal kaygılar ve motivasyonla yola çıkan düzenleme kurulu, sempozyumun bu denli nitelik kazanmasının ve başarılı olmasının en önemli parçasını oluşturmaktadır. Bu vesile ile sempozyuma; web sayfası tasarımından başlayarak, afişlerini tasarlayan, yazışmalarını üstlenen, bilimsel çalışmalarını hassasiyetle değerlendiren ve her aşamasına farklı farklı katkılar koyan tüm sinema yolcularına teşekkür etmeyi onur sayarım. 2024 yılında, sempozyumun 4. yaşında; tüm sinema severler, akademisyenler ve sanatçılar ile daha geniş bir platformda ve değişik sinema temaları ile buluşmak en büyük temennimiz. Sinema öyle bir etkili sanat ki izleyicilerin hayatında uzun yıllar derin izler bırakmakta, yaşamlarına yön vermektedir. Tati’nin söylediği gibi; “Ben istiyorum ki; film, siz sinema salonunu terk ettikten sonra başlasın.” İdeali, sinema sempozyumunun da ana ilkesi gibi yeni başlangıçlarda yol göstericimiz olmaya devam edecektir. Biz şimdiden önümüzdeki yılın sinema sempozyumuna, yeni bir şenliğe hazırlanmaya başladık bile. . .

*Prof. Dr. Fevzi KASAP - İLAMER & Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı*

# “BAHAR İSYANCIDIR” ADLI 2013 YAPIMI UZUN METRAJ SİNEMA FİLMİNİN MEKANLARI AÇISINDAN TOPLUMSAL BELLEK”

Selma Köksal<sup>1\*</sup>

## ÖZET

“Bahar İsyancıdır”, özgün senaryosunu tek başıma yazdığım ve 2012 yılında çekimlerini yönetmen olarak tamamladığım, zorunlu nedenlerle filmin yapımını da üstlendiğim, aynı zamanda filmin başrollerinden “Rüya” karakterini canlandırdığım 97 dakikalık sinema filmim.“Bahar İsyancıdır” filmimin çekimleri Mart ve Nisan 2012 tarihleri arasında gerçekleşti. Hatta filmin gereksinmesi olan 1 Mayıs görüntüleri için 2012 yılı 1 Mayıs’ını görüntü yönetmeni ve sesçi arkadaşlarla birlikte bir gün olarak çektik ve filmin hikayesinde geçen 1990 yılların sonları ve 2000’li yılların başlangıcını imleyen zaman dilimine uyarladık. 1 Mayıs 2012 Taksim’de gerçekleşen son 1 Mayıs kutlamasıydı.“Bahar İsyancıdır” filminin öyküsü; 90’lı yıllardan başlayarak 2010’lu yıllara kadar süren bir zaman diliminde, bağımsız bir tiyatro topluluğunun ve onu oluşturan bireylerin özgün hikayelerinden oluşmakta idi.

Kahramanlarımızın sıkışmışlıkları ve çatışmalarının arka planında sürekli değişen, dönüşen ve özellikle gençliğin sıkıştığı bir Türkiye panoraması çizilmeye çalışıldı. “Bahar İsyancıdır” ana mekanı İstanbul ve o dönemlerde tiyatro, sinema, dans, müzik gibi sanatlara ev sahipliği yapan İstanbul’un özellikle beyoğlu, Taksim Meydanı, İstiklal caddesi, Tarlabası, Sıraselviler gibi semtleri, mahalleri, caddeleri ile Sirkeci, Karaköy gibi semtleri idi.

Filmin kaydettiği mekanların neredeyse tamamı, 2013 gezi olayları sonrası tamamıyla sanatın merkezi olma durumundan çıkartılmış, soylulaşma projeleri ile turist konaklama, yeme içme, alışveriş alanlarına dönüştürülmüştür. “Bahar isyancıdır” 2. Uluslararası Kashmir (Hindistan) film festivali’nden en iyi 2. Uluslararası film ödülü almıştır. 1. Olan film ile “bahar isyancıdır” filminin bütçesi arasında neredeyse 100 kat fark vardır.Bu bildiri çalışmasında, “Bahar İsyancıdır” filminin ana mekanları, dönüşen değişen yeni halleri ile görsel çözümlene ve göstergebilim teknikleri kullanılarak karşılaştırmalı olarak irdelenecek, toplumsal belleğe akademik yöntemlerle katkı sağlamak hedeflenecektir.

“Bahar İsyancıdır” adlı 2013 yapımı uzun metraj sinema filminin mekanları açısından toplumsal bellek” başlıklı bildirimde, sinema sanatının sinematografi makinesinin icadından başlayarak, günümüze değin yapılan tüm filmlerde, “sinema ve gerçeklik” ilişkisi bağlamında, sinema sanatının gerçek zaman ve mekân görüntülerini alıcıya alabilme ve bu görselleri tüm zamanlara sunabilme gücüne tanıklık etmekteyiz. Lumiere kardeşlerin çekimlerini gerçekleştirdiği ilk filmlerden bu yana, sinema sanatının mekanla ilişkisinin kopmaz bir bütünlük içinde olduğunu görmekteyiz. Mekânda ve zamanda heykeltıraşlık yapabilen sinema sanatı için, gerçek mekanlar, şehirler, şehirlerin adeta yaşayan kimlikleri, her daim sinema sanatının asal eksenini oluşturmada, sinema bu asal ekseninde yaratısını gerçekleştirebilmektedir.

Bu durum, sinema ve kadrajına aldığı her bir görüntüde bize bir bellek çalışmasını, bellek hatırlatmasını, bellek, zihin değerlendirmesini de sunmaktadır.

“Bahar İsyancıdır” adlı 2013 yapımı uzun metraj sinema filminin mekanları açısından toplumsal bellek başlıklı bildirimde; İstanbul şehrini ve İstanbul’un 2012 ile 2023 yılları arasındaki büyük değişimini , “bahar isyancıdır” adlı 2012 yılında çekimlerini gerçekleştirdiğim sinema filmimin İstanbul ve İstanbul’un semtleri, sokakları, meydanları, caddeleri üzerinden, gerçek görüntüleri ile 2023 yılında fotoğrafladığım şimdiki zaman görüntülerini karşılaştırmalı olarak izleyici ve sonrada okuyuculara sunulacaktır.

1 \* Prof.Dr. Düzce Üniversitesi Mimarlık Sanat ve Tasarım Fakültesi Radyo Sinema TV Bölümü Sinema Anasanat Dalı, selmakoksalcekic@gmail.com

11 yıllık zaman dilimindeki büyük değişimin tekabül ettiği kavramlar üzerine öncelikle benim yaptığım araştırmayı sunup, izleyici ve okuyuculara bu kavramların açtığı sorunsallar üzerine düşünmeye davet edeceğim.

Çalışmam; öncelikle benim yaptığım görsel çözümlerle başlayıp, izleyici, dinleyici ve okuyucu zihninde devam etmesini arzuladığım, açık sonlu bir çalışma olacaktır.

Göstergebilimin "belirti", "ikon", "simge" "mitonomi", kavramları üzerinden yapılan bir metodoloji yöntemini kullanılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mekan, Filmsel Zaman Ve Mekan, Soyluluşma, Tanıklık, İstanbul, Taksim Meydanı, İstiklal Caddesi, Tarlabası, Sıraselviler

<https://doi.org/10.32955/neuilamer2023-11-0305.ch01>

# SOCIAL MEMORY IN TERMS OF THE LOCATIONS OF THE 2013 FEATURE FILM "SPRING IS REBELLIOUS"

## ABSTRACT

"Spring Is A Rebellious" is my 97-minute motion picture, the original script of which I wrote alone and completed filming as a director in 2012, I also produced the film for mandatory reasons, as well as portraying the character "Rüya"; one of the leading roles of the film. The filming of "Spring Is Rebellious" took place between March and April 2012. In fact, for the May 1st images required by the film, we shot May 1st of 2012 as a day together with cinematographer and sound artist and adapted it to the time period marking the end of the 1990s and the beginning of the 2000s, which takes place in the story of the film. May 1st, 2012 was the last May 1st celebration that took place in Taksim Square. The story of the film "Spring Is Rebellious"; Starting from the 90s until the 2010s, it consisted of the original stories of an independent theater company and the individuals who made it up. Against the background of the jams and conflicts of our heroes, an attempt was made to draw a panorama of Turkey, which is constantly changing, transforming, and especially youth is stuck.

The main venue of "Spring Is Rebellious" was Istanbul and especially the districts, neighborhoods, streets such as Beyoglu, Taksim Square, Istiklal Street, Tarlabasi, Siraselviler, which hosted arts such as Theater, Cinema, Dance, Music at that time.

Almost all of the places recorded by the film have been completely removed from being the center of art after the Gezi Events of 2013 and have been transformed into tourist accommodation, eating, drinking and shopping areas with gentrification projects. "Spring is Rebellious" has received an international film award. from the International Kashmir (India) Film Festival in 2014. (2. Best International Film Award)

In this paper, the main locations of the film "Spring Is Rebel" will be examined comparatively by using visual analysis and semiotics techniques with their changing and changing new states, and it will be aimed to contribute to social memory with academic methods. In the statement entitled "Social Memory In Terms Of The Locations Of The 2013 Feature Film "Spring Is Rebellious", we testify to the power of cinema art to receive real time and space images and to present these images to all time. In all films made since the invention of the cinematographic machine, starting with the invention of the cinema machine, in the context of the relationship between Cinema and Reality.

Since the first films made by the Lumier brothers, we have been seeing that the relationship of the art of cinema with space is in an inseparable integrity. For the art of cinema, which can be sculpted in space and time, real places, cities, almost living identities of cities, have always been the prime axis of cinema art, cinema can realize its creation on this prime axis. This situation also offers us a memory study, memory reminder, memory, mind evaluation in each image it takes into its cinema and frame. In the notification titled Social Memory in terms of the locations of the 2013 feature film "Spring is Rebellious", the city of Istanbul and the great change of Istanbul between 2012 and 2023, the real images of my movie I shot in 2012 called "Spring is Rebel" will be presented to the audience and then to readers through the streets of Istanbul and Istanbul's districts, squares, streets, and the present-day images I photographed in 2023 with the actual images. Decatur will be presented to the audience and then to the readers.

My work will be an open finite work that I want to start with the visual analyses that I make first and continue in the minds of the audience, listener and reader. A methodological method based on the concepts of "symptom", "icon", "icon", "mythonomy" of semiotics will be used.

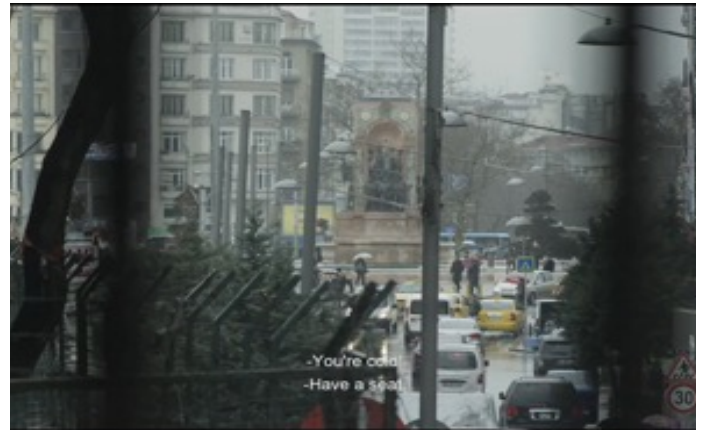
**Keywords:** Space, Filmic Time And Space, Gentrification, Testimony, Istanbul, Taksim Square, Istiklal Street, Tarlabası, Siraselviler

“Bahar İsyancıdır” adlı 2013 yapımı uzun metraj sinema filminin Mekanları Açısından Toplumsal Bellek başlıklı bildirimde; İstanbul şehrini ve İstanbul’un 2012 ile 2023 yılları arasındaki büyük değişimini, “Bahar İsyancıdır” adlı 2012 yılında çekimlerini gerçekleştirdiğim sinema filmimin İstanbul ve İstanbul’un semtleri sokakları meydanları caddeleri üzerinden, gerçek görüntüleri ile 2023 yılında fotoğrafladığım şimdiki zaman görüntülerini karşılaştırmalı olarak izleyici ve sonrada okuyuculara sunulacaktır.

11 yıllık zaman dilimindeki büyük değişimin tekabül ettiği kavramlar üzerine öncelikle benim yaptığım araştırmayı sunup, izleyici ve okuyuculara bu kavramların açtığı sorunsallar üzerine düşünmeye davet edeceğim.



Şekil 1: Filmden 1 kare: Taksim Meydanı 2012



Şekil 2: Filmden bir kare: Taksim Meydanı Sıraselviler'den

Yukarıdaki 2 görüntü “Bahar isyancıdır” adlı filmin çekimlerinin gerçekleştiği 2012 yılından Taksim meydanının iki farklı perspektiften görünüşü. Şekil 1 de filmin Kahramanlarından Behram’ın çeşitli televizyonlara yazdığı metin çalışmalarından, prova mekanına gelişini görüyoruz. Arka Planda belirgin olarak AKM Kültür merkezinin yıkılmadan önceki formu gözükmemekte. Tiyatro, Bale, Opera, Çok Sesli Klasik Müzik sanatlarının icra edildiği devlete bağlı Devlet Opera ve Balesi, Devlet Orkstrası ve İstanbul Devlet Tiyatrosu, sanatsal faaliyetlerini bu binada gerçekleştirmekte idi. İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen 10’uncu Uluslararası İstanbul Bienali, 8 Eylül–4 Kasım 2007 tarihleri arasında Çinli sanat eleştirmeni ve küratör Hou Hanru’nun küratörlüğünde gerçekleşmişti.

Bienalin küratörü Hou Hanru ise İstanbul Bienali’nin, “Batılı olmama” özelliği taşıdığını “Bienali, küreselleşmenin meydan okumasıyla yüzleşen yeni yerel durumlar yaratacak şekilde yeniden harekete geçirmek son derece önemli” diye de-  
meç vermişti (Haber 7 Websitesi, 2006). AKM içerisinde gerçekleşen bienal çalışmaları, özellikle AKM binasının mimarisinin Sovyet Dönem, kültür binaları ile benzeşen yanlarını işaret ederek, bu mimarinin özelliğinde , otoriter, kütle, hükmeden devasa yapısına eleştiriler getirmişti.



Şekil 3: Taksim meydanı 2023 Kasım



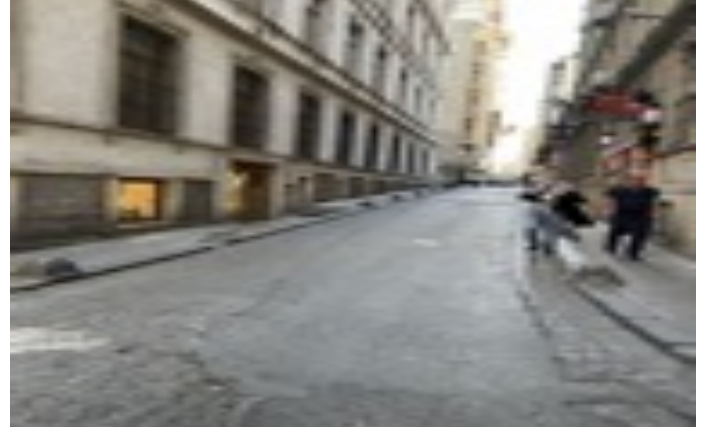
Şekil 4: Taksim Meydanı Kasım 2023

Yukarıdaki Şekil 3 ve 4, bize günümüzden Taksim Meydanının iki görüntüsünü sunmakta. Şekil 3 de, yıllarca yıkımı ve yapımı süren yeni AKM binasını görmekteyiz. İlginç olan nokta şu ki; Kuratör Hou Hanru'nun eleştirdiği mimari özellikler korunmuş, yeni AKM binası eski binanın nerdeyse benzer özelliklerini taşıyan bir mimari ile ele alınmış. Tabi içerisine lokanta, dükkanlar, restoranlar yapılarak belli gruplara işletmeleri verilmiştir. 2012 yılından gördüğümüz AKM binası da 2023 yılında gördüğümüz AKM binası da, hem ikon, hem belirti, hem de simde özelliklerini taşımaktadır (2). Ancak 2023 yılındaki şekil 3 de gördüğümüz, metro çıkışının ardındaki devasa bir çadır, çadırın üzerinde "Maziden Atiye Türkiye Yüzyılı" yazısıdır. İçerinde de Cumhuriyetimizin kuruluş kavramlarından çok, 100 yıllık endüstrileşme, kapitalizme eklenme, 20 yıllık islami yönetim ve zenginleşme vurguları öne çıkmaktadır.

Şekil 4 de başka bir açıdan alınan Taksim Meydanı görüntüsünde, İstiklal savaşı ve Cumhuriyetin kuruluşunu simgeleyen heykelin, Şekil 2, dek, görüntüyle aynı heykel olması ve meydanda yıkılamayan tek yapı olmasıdır. Her iki şekilden ve zaman diliminden de bakacak olursak; cumhuriyet heykeli, sadeliği ve güçlü ifade gücü ile meydanda kalan tek yapıdır. Semiyotik açıdan ise, ikon, belirti, simge özelliklerini taşımaktadır (3). Heykel'in görseli heykelin birebir görüntüsü olduğu için İkon, minimalist ve sade dokunuşları ile Türkiye Cumhuriyeti'nin sade ve minimalist sosyal anlayışını yansıttığı için belirti, şehrin en merkezi alanının ortasında olduğu ve hiçbir ideolojik iktidarın yıkmaya teşebbüs edemediği için Türkiye Cumhuriyeti'nin güçlülüğü ve bağımsızlığının bir simgesidir. Ancak şekil 4 de, cumhuriyet heykelinin hemen sağ arkasında devasa yuvarlak bir propaganda ekranı algıyı tamamen kendine doğru çekmektedir. İçerik olarak bu yuvarlak propagandist ekran, özellikle son 20 yıllık iktidarın yol, inşaat, ulaşım gibi alanlarda yaptığı atılımları aktarmaktadır.



Şekil 5: Sıraselviler Çıkan Ara Sokak 2012



Şekil 6: Sıraselvilere çıkan Ara Sokak Kasım 2023

Yukarıdaki Şekil 5 de, Filmin ana kahramanı Ali'nin kültürel sosyolojik ve ekonomik nedenlerle uyum sağlayamadığı, psikolojik şiddet uyguladığı sevgilisi ile tartıştıkları bir sahnedir. Mekân İstiklal caddesinden Sıraselviler'e çıkan bir sokak. Şekil 6 ise İstiklal caddesinden Sıraselviler'e çıkan bir diğer sokaktan günümüz görseli, yıl Kasım 2023. Mimari yapı, azınlıklara ait okul, resmi binalar, vs. gibi vakıf binaları olduğundan mimari yapı ile ve kullanımları ile yasa gereği çok oynanmamış ancak sokağın kullanım habitatu tamamen değişmiş.



Şekil 7: 2012 filminden bir kare Sıraselviler



Şekil 8: Filminden bir kare 2012 Sıraselviler



Yukarıdaki şekil 7, filmin kahramanlarından Mehmet'in, Grubun 1. Tiyatro mekanları olan Nazım Hikmet Kültür Merkezi'ne bağlı sahnelerine doğru yürüyüşü, Şekil 6 ise Tiyatro mekanlarından çıkarak medya sektöründeki işlere doğru yetişmeye çalışmasının görselleri (çekim 2012)



Şekil 9: Filmden bir kare, Tiyatro Grubunun Sıraselviler, Tiyatro fuayelerindeki metin çalışmalarından bir görsel

Yukarıdaki Şekil 9; Filmin 2012 yılındaki çekimlerinden, Tiyatro Grubu Kafka'nın "Sokağa Bakan Pencere" adlı öyküsünü çalışıyor. Yer Nazım Hikmet Kültür merkezi, Sıraselviler.



Şekil 10, filmden bir kare, Sıraselviler, Sahne 2012  
Kafka'nın Fareli Köyün kavalcısı Josefin'den bir sahne



Şekil 11; Filmden bir kare, Sıraselviler, Sahne  
Kafka'nın Açlık Cambazı öyküsünden bir sahne

Yukarıda Şekil 10 ve 11 de Tiyatro Grubu'nun Sıraselviler nazım Hikmet Kültür Merkezi'ndeki sahnelerinde sahneledikleri Kafka'nın öykülerinden oluşturdukları "Sokağa bakan Pencere" adlı oyunlarını icra ettikleri bir sahne (çekim 2012). Bu mekân artık mevcut değil.



Şekil 12: Filmden bir kare, Sıraselviler NHKM Fuaye



Şekil 13: Filmden bir kare; Sıraselviler, NHKM

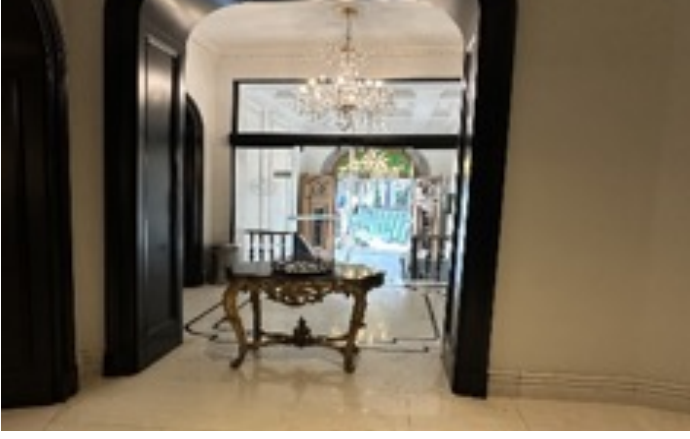
Yukarıdaki Şekil 12 de, Tiyatro Grubunu Sıraselviler nazım Hikmet Merkezi'ndeki Fuayede, onları ziyaret eden meşhur bir mafya dizisinde oynayan arkadaşlarıyla sohbet ederken görüyoruz (Çekim 2012). Bu mekân artık mevcut değil, bir otelin bir odası olmuş durumda.

Şekil 13 de ise gene filmden bir kare. Tiyatro Binasının olduğu NHKM ve diğer tüm katlar bir grup siyasi genç tarafından işgal edilmiş. Nedeni ise o dönem (filmin hikayesinde 1990 yılların son yılları, iktidardaki partinin ilçe merkezi de aynı azınlık vakfının binanda kiracı durumunda. Protestolar iktidar partisine yönelik. Gençler tutuklama sonrası kaybolan arkadaşları için eylem yapıyorlar- Çekim 2012)



Şekil 13: Filmden bir kare, Sıraselviler, NHKM, Fuaye, Pencere önü, Tiyatro Grubu sokak eylemlerini seyrediyorlar

Şekil 13 gene filmden bir kare, çekim 2012, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Tiyatro Fuayesi, pencere önü, Grup sokak eylemlerini seyrediyor. Filmin hikayesinde 1990'lı yılların sonunu imliyor. Sokak gösterilerinin ana teması açlık grevleri. Tiyatro Grubu ise Kafka'nın öykülerinden "Açlık Cambazı"nı da oyunlaştırıyor. Çalıştıkları öykünün teması ile dışardaki açlık grevleri, ilginç bir şekilde örtüşüyor.



Şekil 14: Sıraselviler, NHKM'nin olduğu binanın hali, otel girişi

Şekil 15: Sıraselviler NHKM'nin olduğu binanın şimdiki hali, otel girişi

Yukarıdaki Şekil 14 ile 15'de , Tiyatro grubunun tiyatro çalışmalarını ve sergilemelerini yaptıkları Nazım Hikmet Kültür Merkezi'nin de olduğu vakıf binasının 2013 Kasım ayında şekilmiş görselleri. Bina bir otele dönüştürülmüş, tüm eski kiracılar çıkarılarak, soylulaştırma projesi ile iç yapı ve kullanım şekli tamamıyla değiştirilmiş. Kültür merkezi kimliğinden çıkarılarak konaklama alanına dönüştürülmüş.



Şekil 16: 2023 Sıraselviler NHKM'nin olduğu Otel Binası

Şekil 17: Sıraselviler NHKM'nin olduğu Otel Binası

Yukarıdaki Şekil 16, 2023, Filmin hikayesinde geçen Tiyatro Grubunun çalışmalarını yürüttüğü Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı'nın olduğu binanın günümüzdeki otel kullanımı için yenileyen şirketin amblemi. Şekil 17 ise, aynı binanın otel kullanımı nedeni ile sadece dışardan gelenlere açık olan teras restoranından Taksim Panoraması. Tiyatro grubunun prova, sergileme, fuaye çalışmalarını yürüttüğü segmentlerin her birinde otel odaları olduğu için bu açılardan görsel alamadık.



Şekil 18: Sıraselviler girişi, 2023, solda Venüs Devlet Tiyatrosunun yerine yapılan Turistik Oteli görmekteyiz.

Yukarıda Şekil 18’de Sıraselviler girişi, 2023, solda Venüs Devlet Tiyatrosunun yerine yapılan Turistik Oteli görmekteyiz ve tabii sıra sıra yapılmış, ya da soylulaştırılmış diğer otel binalarını.



Şekil 19: Filmden bir kare, Çekim 2012, Cumartesi Anneleri, Galatasaray

Şekil 19 da 2012 yılında çekimlerini gerçekleştirdiğimiz “Bahar İsyancıdır” filminden, Galatasaray önünde her cumartesi kayıp çocukları için toplanan Cumartesi Annelerinden gerçek zaman ve mekan içeren bir görsel görüyoruz.



Şekil 20: Kasım 2023, Galatasaray Lisesi önü



Şekil 21: Kasım 2023, Yapı Kredi Yayınları Önü, Polis Tomaları

Şekil 29 ve 21 bize Galatasaray Lisesi önü ve Yapı Kredi yayınları Önünü Kasım 2023 görsellerini göstermekte. Gör-selden de anlaşıldığı gibi artık Cumartesi Annelerinin toplanmasına izin verilmemekte.



Şekil 22: Filmden bir kare, 2012, Tarlabası

Şekil 22, Bahar İsyancıdır adlı filmin 2012 Mart, Nisan aylarında çekilmiş filmden bir kare; Tarlabası'ndan bir görsel.



Şekil 23, Kasım 2013 Tarlabası



Şekil 24; Kasım 2013 Tarlabası



Şekil 25; Kasım 2023 Tarlabası



Şekil 26; Tarlabası, Kasım 2023

Şekil 23, 24, 25, 26 Kasım 2023, Tarlabası'nın günümüz görselleri. Görsellerden görüldüğü üzere, tüm Tarlabası, Vakıflara ait binalardaki, Romenleri, sanatçıları sürerek, soylulaştırma projesi ile devasa bir otel kompleksine dönüştürülüyor.



Şekil 27, Filmden bir görsel, İstiklal caddesi



Şekil 28; filmden bir görsel, İstiklal Caddesi

Şekil 27 ve 28'de filmin kahramanlarının İstiklal caddesinde habitatlarını yaşadıkları doğal ortam görülmekte. Filmin kahramanlarından Behram; şekil 27 de yurt dışından gelen turist bir müzisyenle söyleşiyor, konuşuyor, sokak müzisyenlerini dinliyorlar. Şekil 28'de filmin kahramanları, provada olan can sıkıcı bir tartışmadan çıkarak Çiçek pasajına içmeye ve sıkıntılarını dağıtmaya gidiyorlar. Çekim tarihi 2012 Mart, Nisan ayları. İstiklal caddesinin doğal yapısı henüz bozulmamış.



Şekil 29; Filmden bir görsel,

Şekil 29; 2012 yıllarında İstiklal caddesinde gerçekleşen bir toplumsal gösteri. Gösterinin konusu "Savaşa Hayır", temel olarak Orta doğuda gerçekleşen emperyalist savaşlara karşı bir gösteri. Gerçek bir sokak eylemi filme dahil edilmiştir.



Şekil 30, 2012 Mart ayı, filminden bir görsel, Hint Kökenli Bir sokak Müzisyeni

Şekil 30'da, filmin öyküsünde, filmin kahramanlarından Behram, tanıştığı bir müzisyen turist genç ile, provayı eke- rek, İstiklal caddesinde bir sokak müzisyenini dinlerler.



Şekil 31; Kasım 2023, İstiklal caddesini işgal eden yeni uydurma bir geçmişe sahip tatlıcılardan biri

Şekil 31'de günümüz İstiklal caddesini dolduran teni ve uydurma bir geçmişe sahip tatlıcılardan biri. "Hafız Mustafa 1860" başlıklı bu tatlıcının gerçek bir tarihsel öyküsü yok. 1860 yıllarında Hafız Mustafa tarafından kurulduğuna dair hiçbir gerçek tarihsel doküman mevcut değil. Çoğunlukla Arap turistlere servis yapan bir uydurma lakaplı baklavacı.





Şekil 32, Filmin Öyküsünde geçen Tiyatro Grubun ikinci ve kendilerinin yaptığı Tiyatro Mekânı, Rumeli Han 2. Kat, Behram ve oğlu Ali, "Savaşa hayır" protestolarına katılıyor



Şekil 33, Rumeli Han, 2.kat, Tiyatro mekanları, Kulis, filmde bir kare, 2012



Şekil 34, Rumeli Han 2.kat, Tiyatro mekanları, Fuaye, Bir Kutlama, 2012, Filmde bir kare

Şekil 32, 33 ve 34, filmin öyküsünde geçen, Tiyatro Grubunun kendi tiyatro mekanlarından İstiklal caddesine bakan pencerelerinden, kulislerinden ve bir kutlama kayıp arkadaşları Ali'yi andıkları Fuaye bölümlerinden gerçek görüntüler. Yıl 2012



Şekil 35; Kasım 2023, Rumeli Han İstiklal caddesi



Şekil 36, Rumeli Han, Kasım 2023 İstiklal caddesi

Şekil 35 ve 36 Rumeli Han'ın günümüz görüntüsü. Yapının tarihsel mimarisi korunarak otele dönüştürülmüş. Tüm sanatsal faaliyetler yapan kiracılar çıkartılmış.



Şekil 37, Filmden bir kare, Rüya ve Selim Emek Sinemasından çıkarak İstiklal caddesinde yürüyorlar.



Şekil 38, Kasım 2023, Emek Sinemasının Yeni Girişi

Şekil 38, Kasım 2023, Emek Sinemasının yeni girişi. Restoranların da olduğu alışveriş merkezinden girerek, 5. kata çıkıp, yeni Emek Sinemasına varıyorsunuz.

## SONUÇ

“BAHAR İSYANCIDIR” ADLI 2013 YAPIMI UZUN METRAJ SİNEMA FİLMİNİN MEKANLARI AÇISINDAN TOPLUMSAL BELLEK” adlı çalışmamda, 2012 ile 2023 yılları arasında, kültür çalışmalarının ve sanatsal faaliyetlerin merkezi durumundaki İstanbul semtlerinin mahallelerinin Meydanlarının tamamıyla kültür ve sanat merkezi olma durumundan çıkarılmış olduğu, soylulaştırma projeleri ile turist konaklama, eğlence, alışveriş ve yeme içme alanlarına dönüştürülmüş olduğu, kültür ve sanat çalışmalarının Taksim Meydanı, İstiklal Caddesi, Tarlabası, Sıraselviler’den tamamıyla sökülüp atıldığı, bu mekanlarının doğal habitatlarından arındırılarak bambaşka amaçlara hizmet eden mekanlara dönüştürüldüğünü, bu dönüşümün İstanbul ve Türkiye nezdinde bir kayıp olduğu sonuçlarına varılmıştır.

## KAYNAKÇA

İstanbul Bienali’nin konusu mimari, Haber 7 Haber Websitesi, Erişim adresi: <https://www.haber7.com/kultur/haber/189264-10-istanbul-bienalinin-konusu-mimari>

Monaco, J. (2000). Bir film nasıl okunur. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

# GÖÇMENLERİN ÇALIŞMA YAŞAMINA KATILIMLARINI SİNEMA ANLATISINDA SORGULAMAK

Özlem ÖZDEMİR <sup>2\*</sup>

Tolga TELLAN <sup>3\*\*</sup>

## ÖZET

Sınır aşırı insan hareketliliğinin gerek gönüllülük gerekse zorunluluk temelinde gerçekleşmesi, göçlerin karakteristiğinin ekonomik gereksinimlere bağlı olarak şekillendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Küresel ekonominin çokuluslu şirketlere dayalı yapısı, imalat sanayilerini ve düşük maliyetli tedarik süreci işlerini 'Güney' olarak tanımlanan Asya, Afrika ve Latin Amerika coğrafyalarına taşıırken; Kuzey Amerika ile Batı Avrupa bölgelerindeki ülkelerden oluşan 'Kuzey'e de bilişim teknolojileri ile yüksek sosyal sermaye gerektiren hizmetler üretimi rolü verilmiştir. Bireylerin Güney'den Kuzey'e doğru göçü günümüzde olağanlaşmış durumdadır ve sınır aşan göçleri 'iten' ekonomik nedenler olduğu kadar, sanayileşmiş ülkelerin tüm düşük vasıflı işleri 'Güney'e ihraç edemeyeceğinin anlaşılması sonrasında göçü 'çeken' piyasa koşulları da yine 'Kuzey' tarafından şekillendirilmektedir.

Göçmenler iş dünyasında yer buldukları ölçüde hedef ülkenin sosyo-kültürel koşullarıyla uyum sağlamakta, geldikleri coğrafyanın yaşama pratiklerine katılmakta ve katılım düzeyine bağlı olarak içinde buldukları toplumu dönüştürmektedir. Uluslararası göç akışı, sanayileşmiş 'Kuzey' dünyasında göçmenlerin 'görünmeyen', 'dışlanan' ya da 'suçlanan' karakterler olarak nitelenmesi sonucunu doğurmaktadır. 'Kuzey' dünyasında sorun, tehdit ve engel olarak görülen göçmen, göç ettiği toplumun yaşam pratiklerine dâhil oldukça ayrımcılığa, nefret söylemine, şiddete ve ırkçılığa maruz kalmaktadır. Göçmenlerin çalışma yaşamına katılımı, kayıt dışı istihdam, sosyal güvenlik ve iş sağlığı ve güvenliği gibi pek çok farklı konu, hedef ülkedeki şirketlerce düzenlenmekte ve kârlılık, yüksek verimlilik, kazancın sürekliliği gibi sonuçlar için –aralarında illegal çeteler ve suç organizasyonları gibi farklı gruplarında bulunduğu– tüm piyasa aktörleriyle işbirliğine gidilmektedir. Bu bağlamda, çalışmada, düzensiz göçmenlerin ve mültecilerin çalışma yaşamına hangi koşullarda katıldıklarını algılamamızı kolaylaştıracağı düşünülen örnek film analizi yapılmakta ve film anlatısı üzerinden uluslararası göç sürecinin kapitalist ekonomik ilişkilerin egemen olduğu ülkelerde çalışma ilişkilerini nasıl şekillendirdiğinin çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Yönetmenliğini Ken Loach'ın yaptığı, senaryosu Paul Laverty tarafından kaleme alınmış, 2007 tarihli ve farklı uluslararası film yarışmalarında ödül alan 96 dakikalık 'It's a Free World' (İşte Özgür Dünya) başlıklı filmin analiz edildiği çalışmada, düzensiz göçmen ve mültecilerin göç ettikleri ülkede çalışma yaşamına nasıl katıldıkları ekonomi-politik yöntemle incelenmektedir. Deregülasyonun ve taşeronlaşmanın baskın paradigma haline geldiği ve işverenlerin kısa sürede kâr elde etmek için kayıt dışı göçmen istihdamına kolaylıkla yönelebildiği piyasalarda, göçmen işçiler şirketler arası rekabetin unsuru haline gelmişlerdir. Göçmenlerin günlük yaşama etkin katılımlarında istihdamın rolünün tartışılması, önümüzdeki süreçte karşılaşılabilecek sorunların aşılabilmesi için mutlak bir gerekliliktir.

**Anahtar Sözcükler:** Uluslararası Göç, Sinema, Çalışma İlişkileri, İstihdam, Kayıtdışılık

<https://doi.org/10.32955/neuilamer2023-11-0305.ch02>

2 \* Doç.Dr. Fenerbahçe Üniversitesi Afrika Çalışmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü, İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi, ozlem.ozdemir@fbu.edu.tr

3 \*\* Ankara İl Sağlık Müdürlüğü, Sosyolog, ttellan@gmail.com

## QUESTIONING THE PARTICIPATION OF MIGRANTS IN WORKING LIFE IN THE CINEMA NARRATIVE

### ABSTRACT

*The fact that cross-border human mobility occurs on both a voluntary and compulsory basis of reveals that the characteristics of migrations are shaped by economic needs. The structure of the global economy based on multinational companies has brought manufacturing industries and low-cost supply process businesses to the geographies of Asia, Africa and Latin America, which are defined as the 'South'. The role of the 'North', consisting of countries in North America and Western Europe, is the production of information technologies and services that require high social capital. Nowadays, it is normal for individuals to migrate from the South to the North. After the understanding that industrialized countries cannot export all low-skilled jobs to the 'South', it appears that all market conditions that 'pull' and 'push' migration are shaped by the 'North'. Immigrants adapt to the socio-cultural conditions of the target country at the level they find a place in the business world, participate in the living practices of this new geography, and transform the society they live in depending on their level of participation in daily life. International migration flows result in immigrants being characterized as 'invisible', 'excluded' or 'accused' characters in the industrialized 'North' world. Immigrants are seen as problems, threats and obstacles in the 'Northern' world, and as they participate in the life practices of the society they migrate to, they are exposed to discrimination, hate speech, violence and racism. Many different issues, such as the participation of immigrants in working life, unregistered employment, social security and occupational health and safety, are regulated by companies in the destination country. These companies cooperate with all market actors –including different groups such as illegal gangs and criminal organizations– for results such as profitability, high efficiency and continuity of earnings. In this context, the study analyzes sample film that are thought to make it easier for us to understand the conditions under which irregular immigrants and refugees participate in working life, and aims to analyze how the international migration process shapes labor relations in countries dominated by capitalist economic relations through the film narrative. The 96-minute film titled 'It's a Free World', directed by Ken Loach and written by Paul Laverty, dated 2007 and awarded in different international film competitions, was analyzed in this study. Based on film analysis, how irregular immigrants and refugees participate in working life in the country they immigrate to is examined with political-economy method. In markets where deregulation and subcontracting have become the dominant paradigm and employers can easily turn to the employment of unregistered immigrants to make profits in a short time, migrant workers have become an element of competition between companies. Discussing the role of employment in the effective participation of migrants in daily life is an absolute necessity in order to overcome the problems that will be encountered in this regard in the coming period.*

**Keywords:** *International Migration, Cinema, Labor Relations, Employment, Informality.*

## GİRİŞ

Göçmenler ve çalışma yaşamına katılımlarındaki sorunları ele alan bu kısa çalışmanın tartışma noktasını, özellikle son on yıllık dönemde düzensiz göç kapsamında Türkiye'ye gelen göçmenlerin emek piyasalarına dahil olma dinamikleri oluşturmaktadır. Tartışmanın şüphe götürmeyen kısmını yirmi birinci yüzyılda dünya genelinde göç hareketliliğinin arttığı, düzensiz göçmen kapsamına giren insan sayısının ivmelendiği ve piyasaların göçmenleri sıklıkla kayıtdışı/yasa dışı işgücü olarak kullandığı varsayımları oluşturmaktadır. Bu varsayımların doğrulanması için hipotetik ölçümlerle sınamalarına dahi gerek duymamaktayız. Sıraladığımız ifadeler, çağımızda varsayım niteliğini yitirerek postülaya (ispata gerek duyulmadan doğru, gerçek ya da gerekli olduğu kabul edilerek bir fikre temel olarak alınan esaslara, prensiplere) dönüşmüş durumdadır. Bu bağlamda "neyin tartışılacağı?" sorusu akla gelecektir. Öncelikle konu Türkiye'ye ya da çevre coğrafyalara özgü bir mesele değildir, küreseldir. Birleşmiş Milletler Uluslararası Göç Örgütü'nün (IMO) verilerine göre 2020 yılı sonu itibarıyla dünya genelinde göçmen sayısı 281 milyona, Avrupa genelinde de 87 milyona ulaşmış durumdadır. Bu büyük göçmen kitlesinin 162 milyonu göç ettikleri ülkelerde farklı işlerde çalışmakta ve küresel emek piyasalarına katılan göçmenlerin % 58'i erkek % 42'si kadın işgücünden oluşmaktadır. IMO sınıflandırmalarına göre göçmen işgücünün % 67.4'ü (109.2 milyon) yüksek gelir düzeyindeki ülkelerde, % 29'u (47 milyon) orta gelir düzeyindeki ülkelerde, % 3.6'sı (5.8 milyonu) da düşük gelir düzeyindeki ülkelerde işgücü piyasasına katılmaktadır. 2010'lu yıllardan itibaren gözlemlenen eğilim ise orta gelir düzeyindeki ülkelerde göçmenlerin işgücüne katılım oranının diğer ülkelere kıyasla daha hızlı arttığıdır (IMO, 2021). Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (UNHCR), 2021 yılı sonu itibarıyla dünyada 89.3 milyon zorla yerinden edilmiş insan, 27.1 milyon mülteci, 53.2 milyon kendi ülkeleri içinde yerinden edilmiş insan ve 4.6 milyon sığınmacı olduğunu belirtmiştir (aktaran Örmeci Güney ve Cengiz, 2023:239). Tüm bunlar dünya genelinde en fazla sayıda geçici koruma statüsündeki göçmeni -en geniş ifadeyle mülteciyi- barındıran Türkiye'nin 'göçmenlik meselesi' (immigration issue) olarak adlandırılan ve uluslararası ilişkiler, küresel güvenlik ile çalışma ekonomisi alanlarının kesişim bölgesinde bulunan konuda yalnız olmadığını göstermektedir.

Sınıraşan göçmenlerin göç ettikleri ülkenin çalışma piyasasına katılmalarına bağlı olarak geldikleri kaynak ülkeleri ile olan bağları da yeniden şekillenmektedir. Hane halkı bütçeleri içerisinde tasarruflarını vatandaşı oldukları ülkelere, geride bıraktıkları coğrafyalara, yanlarına getiremedikleri ailelerine transfer eden göçmenler her yıl 700 milyar ABD Doları üzerinde bir kaynağın göç veren ülke ekonomilerine aktarılmasına neden olmaktadır. 2020 yılı itibarıyla ülke dışında yaşayan göçmen nüfusundan en çok gelir transfer eden ülkeler sırasıyla Hindistan (83.15 milyar ABD Doları), Çin (59.51 milyar ABD Doları), Meksika (42.88 milyar ABD Doları), Filipinler (34.91 milyar ABD Doları) ve Mısır (29.60 milyar ABD Doları) olmuştur (IMO, 2021). Ekonomik gelir düzeyleri yerleşik nüfusa oranla daha kısıtlı olan bir grubun, birikimlerini göç ettikleri ülkelerin ekonomisine aktarmaları, iktisaden kendi çıkarını maksimize eden 'homo economicus'un davranış biçiminden çok 'arada kalmışlık' ve 'sosyo-kültürel bağların güçlülüğü' duygularını barındıran bir davranış biçimine daha yakın olduğunu açıkça göstermektedir.

Göçmenlerin dahil oldukları yeni piyasada kimsenin yapmak istemediği, yerleşiklerin piyasa aktörü olarak dahil olmaktan kaçındıkları, insan emeğinin fiziksel sınırlarının zorlandığı işlere yönelmeleri gönüllülüğten çok zorunluluğa dayanmaktadır. Özellikle kişi başına yüksek gelir düzeyine sahip, sanayileşmiş Batı dünyasında piyasaya yeni katılan genç işgücünün beden performansına dayalı işlerden kaçınması, bu işleri gerçekleştirecek göçmen emeğine ihtiyaç duyulmasına neden olmaktadır. Özellikle sanayileşme sürecini tamamlayamamış, hizmetler sektöründeki istihdam yoğunlaşmasının atölye ve fabrikalardaki istihdamın önüne geçtiği, vasıfsız işlerin güvencesizlik ve kayıtdışılık ile bütünleştiği coğrafyaların emek piyasaları yapısal sorunlarla karşı karşıyadır: "2017 yılı itibarıyla Türkiye'de çoğunluğu erkek, bir kısmı da küçük yaş grubundaki çocuklar olmak üzere 940.921 Suriyelinin çalıştığı tahmin edilmektedir. Bunlardan 862.039'u (% 91.6) bunu kayıt dışı olarak gerçekleştirmekte ve üretkenliğin nispeten düşük olduğu sektörlerde düşük vasıflı pozisyonlarda çalışmaktadırlar. Bu gerçekler, Suriyelilerin yaptıkları işlerin kalitesi ve bu işleri sağlayan endüstrilerin türüyle ilgili soruları da gündeme getirmektedir" (Pinedo-Caro, 2020:63). Göçmenlerin piyasalara yön veren şirketlerce sosyo-kültürel bir varlık olarak

değil de ucuz işgücü olarak görülmesi, kamu kurumlarının entegrasyon yönündeki düzenlemelerini ve stratejilerini de boşa düşürmektedir. Göçmenlerin çalışma yaşamına katılımları, kayıt dışı istihdam, sosyal güvenlik ile iş sağlığı ve güvenliği gibi pek çok farklı konunun, şirketlerce düzenlenmesi ve kârlılık, yüksek verimlilik, kazancın sürekliliği gibi sonuçlar elde etmek için –aralarında illegal çeteler ve suç organizasyonları gibi farklı gruplarında bulunduğu– tüm piyasa aktörleriyle işbirliğine gidildiği görülmektedir. Bu bağlamda, çalışmada, düzensiz göçmenlerin ve mültecilerin çalışma yaşamına hangi koşullarda katıldıklarını algılamamızı kolaylaştıracağı düşünülen örnek film analizi yapılmakta ve uluslararası göç sürecinin kapitalist ekonomik ilişkilerin egemen olduğu ülkelerde çalışma ilişkilerini nasıl şekillendirdiğinin çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Yönetmenliğini Ken Loach'ın yaptığı, senaryosu Paul Laverty tarafından kaleme alınmış, 2007 tarihli ve farklı uluslararası film yarışmalarında (Venedik Film Festivali, Sahara Uluslararası Film Festivali vd.) ödül alan 96 dakikalık 'It's a Free World' (İşte Özgür Dünya) başlıklı filmin analiz edildiği çalışmada, düzensiz göçmen ve mültecilerin göç ettikleri ülkede çalışma yaşamına nasıl katıldıkları incelenmektedir. Ekonomik serbestleştirme ve taşeronlaşmanın hakim paradigma haline geldiği ve işverenlerin kısa sürede yüksek kazanç elde etmek için kayıt dışı göçmenlerin istihdamına kolaylıkla yönelebildiği çağımız işgücü piyasalarında, göçmen grupları çalışma ilişkilerinin dönüştürücü unsuru haline gelmişlerdir. Göçmenlerin günlük yaşama etkin katılımlarında istihdamın rolünün tartışılması, önümüzdeki dönemde karşılaşılabilecek olası sorunların aşılabilmesi için mutlak bir gerekliliktir.

### **Çalışma Yaşamı ve Göçmenlerin Katılımı**

Sınır aşırı insan hareketliliğinin dar bir kısmının gönüllülük, geniş bir kısmının ise zorunluluk temelinde gerçekleşmesi, göçlerin karakteristiğinin ekonomik gereksinimlere bağlı olarak şekillendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Küresel ekonominin çokuluslu şirketlere dayalı yapısı, imalat sanayilerini ve düşük maliyetli tedarik süreci işlerini 'Güney' olarak tanımlanan Asya, Afrika ve Latin Amerika coğrafyalarına taşıırken; Kuzey Amerika ile Batı Avrupa bölgelerindeki ülkelere oluşan 'Kuzey'e de bilişim teknolojileri ile yüksek sosyal sermaye gerektiren hizmetlerin üretimi sorumluluğu yüklenmiştir. Bu noktada 'Kuzey' olarak tanımladığımız coğrafyaların fiziki olmaktan çok kapitalist sermaye birikim rejiminin işlediği, sanayileşme sürecini tamamlamış, mal ve hizmet üretimini dünya geneline ihraç eden ülkeler grubuna işaret ettiği unutulmamalıdır. Örneğin dünya coğrafyasının güneyinde yer alan Avustralya ve Yeni Zelanda, ekonomik-düşünsel 'Kuzey'in önemli bir parçasıdır.

Savaş, kitlesel şiddet, bireysel can güvenliği tehditleri, sistematik yoksulluk, yerleşik ülkedeki yaşam koşullarının politik, kültürel ve psikolojik sorunlar üretmesi ile çocuklar için daha iyi gelecek hazırlamak gibi nedenlerle harekete geçen bireylerin Güney'den Kuzey'e doğru göçü günümüzde olağanlaşmış durumdadır. Sınır aşan göçleri 'iten' ekonomik nedenler olduğu kadar, sanayileşmiş ülkelerin tüm düşük vasıflı işleri 'Güney'e ihraç edemeyeceğinin anlaşılması sonrasında göçü 'çeken' piyasa koşulları da 'Kuzey' tarafından şekillendirilmektedir. Yirmi birinci yüzyılda bilişim, otomotiv ya da tekstil malzemeleri üretimi Çin, Hindistan, Brezilya, Malezya ya da Vietnam'a kolaylıkla taşınabilmekteyse de otelcilik, restoran, açgınlık, atık toplama ve ayrıştırma, çocuk-engelli-yaşlı bakım hizmetleri gibi ekonomik etkinliklerin nihai tüketicileriyle mündemiç olduğu görülmektedir. Hizmetin fiziki mekân bakımından hizmeti gerçekleştirenlerle ayrıştırılmazlığı ve bu işlerin toplumsal statülerinin çalışma piyasasında en alt düzeyde görülmesi, sanayileşmiş ülkelerde göçmenler için düşük ücretli çok sayıda yeni iş sahası açığa çıkarmıştır.

Göçmenler iş dünyasında yer buldukları ölçüde hedef ülkenin sosyo-kültürel koşullarıyla uyum sağlamakta, geldikleri coğrafyanın yaşama pratiklerine katılmakta ve katılım düzeyine bağlı olarak içinde buldukları toplumu dönüştürmektedir. Uluslararası göç akışının kısıtlayıcı hukuki doğası, sanayileşmiş 'Kuzey' dünyasında göçmenlerin 'görünmeyen', 'dışlanan' ya da 'suçlanan' karakterler olarak nitelenmesi sonucunu doğurmaktadır. 'Kuzey' dünyasında sorun, tehdit ve engel olarak görülen göçmen, göç ettiği toplumun yaşam pratiklerinde dahil olduğu ölçüde ise ayrımcılığa, nefret söylemine, şiddete ve ırkçılığa maruz kalmaktadır.

Göçmenin ekonomik bakımdan salt (fiziksel-zihinsel) emek olarak görülmesi, hedefleri, istekleri, beklentileri ve arzuları olan bir insan olarak algılanmaması; sosyal entegrasyonu hedefleyen karar vericilerin ürettiği politikaların da önündeki en

önemli engel olmaktadır. Göçmenlerin çalışma yaşamına katılımı, kayıt dışı istihdam, sosyal güvenlik ve iş sağlığı ve güvenliği gibi pek çok farklı konu, hedef ülkedeki şirketlerce düzenlenmekte ve kârlılık, yüksek verimlilik, kazancın sürekliliği gibi sonuçlar için –aralarında illegal çeteler ve suç organizasyonları gibi farklı gruplarında bulunduğu– tüm piyasa aktörleriyle işbirliğine gidilmektedir. Piyasa temelinde günlük yaşamın örgütlenmesi olarak ifade edebileceğimiz neoliberalizmin ege-men olduğu 1980’li yıllardan itibaren özelleştirmenin ve kuralsızlaştırmanın hakim paradigma haline gelmesi, göçmenlerin çalışma koşullarını da hızla dönüştürmüştür. Birçok kamu fabrikasının kapanması, şirketlerin üretimi ‘Güney’ olarak tanımlanan ülkelere kaydırması neticesinde çok sayıda mavi ve beyaz yakalı geleneksel iş biçimleri ortadan kalkmış ve işsizlik artmıştır. Göçmen işçi alımı durdurulmuş, yasal göç kanallarının kapandığı yeni dönemde düzensiz göç hareketlilikleri ile sığınmacı akımları artmıştır. “Bunun sonucu, kayıtdışı istihdamın başlıca insan kaynağının düzensiz göçmen işçiler olması ve kaçak olarak ülkeye giren göçmenlerin en korunmasız grubu oluşturmasıdır” (Toksöz, 2023:154). Sınai üretim yavaşlasa da ekonomik faaliyetlerin büyük ölçüde kayıtdışı yürütüldüğü tarım, turizm, inşaat gibi emek piyasalarında yerli ya da yerleşik göçmen nüfusun kabule yanaşmadığı düşük vasıflı işler için ise yeni göçmen işçilere ihtiyaç duyulmuştur. Modern kapitalizm için ana mesele «sermaye birikimini temin etmek adına elverişli emek gücüne ulaşmak ve işgücü arzı ile talebini kontrol etmek» olduğundan, bu durumun da ancak «kitlelerin üretim araçlarından kopartılarak serbestleştirilmesi, topraklarından/yerlerinden edilmesi ve emekçileştirilmesi» yoluyla gerçekleştirilebileceği ifade edilmektedir. Neoliberalizm ile birlikte gelen yerel-küresel ekonomik krizler ile kapitalist üretim döngülerinin iniş ve çıkış aşamalarında ortaya çıkan işsizliğin yanı sıra emek gücü kullanımında tasarrufa yol açan makineleşmenin ve robotlaşmanın da artı-nüfus havuzunu genişlettiği süreç içinde gözlemlenmiştir. İşsizliğin ve çalışma piyasasında güvencesizliğin bir diğer güncel kapitalist eğilimi oluşturduğu, bu sayede artan ve sömürüye açık hale gelen artı-nüfus havuzu sayesinde sermayenin ‘emek’ üzerinde arzu ettiği denetimi kurduğu, istediği zaman onları işe alan dilediği zaman da işlerine son veren bir kontrol gücü sağladığı farklı araştırmacılarca ifade edilmektedir (Şahin, 2023).

Göçmenlerin çalışma yaşamındaki rolleri, göç ettikleri ülkenin ekonomik, sosyal ve kültürel koşullarına göre değişiklik göstermektedir. Göçmenler, genellikle işgücü piyasasında düşük ücretli, niteliksiz, güvencesiz ve ağır işlerde çalışmak zorunda kalmaktadırlar. Bu durum, göçmenlerin yaşam kalitesini, sosyal haklarını ve toplumsal entegrasyonlarını olumsuz etkilemektedir. Ayrıca, göçmenlerin çalışma yaşamına katılımı, yerli işçilerle rekabet, ayrımcılık ve dışlanma gibi sorunlara da yol açabilmektedir. Göçmenlerin çalışma yaşamındaki sorunlar, göç ettikleri ülkenin ekonomik, sosyal ve kültürel koşullarına bağlı olarak değişebilir. Ancak, genel olarak, göçmenlerin karşılaştığı bazı ortak sorunlar şunlardır:

**İşsizlik ve geçim sıkıntısı:** Göçmenler, iş bulma ve hane halkının ekonomik durumunda istikrar sağlama konusunda kültürel, sosyal ve psikolojik zorluklar yaşayabilmektedirler.

**Dil sorunu:** Göçmenler, göç ettikleri ülkenin dilini bilmeyebilir veya yetersiz seviyede biliyor olabilirler. Bu, iletişimde ve iş bulmada sorunlara neden olabilir. Ayrıca dil eğitimi almak için zaman ya da kaynak da bulamayabilirler.

**Uyum sorunları:** Göçmenler, yeni bir kültüre, topluma ve yaşam tarzına uyum sağlamak zorundadırlar. Bu süreçte yaşadıkları zorluklar psikolojik yıpranmaya ve duygusal sorunlara yol açabilir. Kültürel farklılıklar, göçmenlerle yerleşikler arasında gerilim, çatışma veya çelişkiler açığa çıkarabilmektedir.

**Eğitime erişimde kısıtlılıklar:** Göçmen çocuklarının eğitime erişimleri sınırlı olabilir. Dil engelleri, uyum sürecindeki sorunlar veya ekonomik zorluklar nedeniyle eğitim programlarında geri kalabilirler. Aldıkları eğitimin kalitesi ve standartları da hedeflenenden farklı olabilir.

**Sağlık hizmetleri:** Sağlık hizmetlerine erişim konusunda göçmenler pek çok sorunlar yaşamaktadırlar. Sigorta sisteminin dışında kalmış olmaları, sağlık sistemine yabancı olmaları ya da hizmetin kültürel unsurlarıyla uyum sağlayamamaları gibi nedenlerle fiziksel sağlık sorunlarının giderilmesi zor ya da yavaş olabilmektedir. Ayrıca çoğu kez göçmenlerin zihinsel sağlık sorunları da göz ardı edilmektedir.

**Sosyal dışlanma:** Göçmenler birey ya da grup düzeyinde toplumsal dışlanmaya veya ayrımcılığa maruz kalabilmektedirler. Göç ettikleri coğrafyadaki yerleşiklerin kültürüne yabancı oldukları için sosyal ilişkilerinde zorluklar yaşamaları olağandır. Ayrıca toplumsal entegrasyonu sağlamak için yerleşiklerden destek de bulamayabilirler.

**Hukuki sorunlar:** Göçmenlerin hukuki sorunlarla karşılaşmaları adeta sıradanlaşmıştır. Vize, oturma izni, çalışma izni konu-

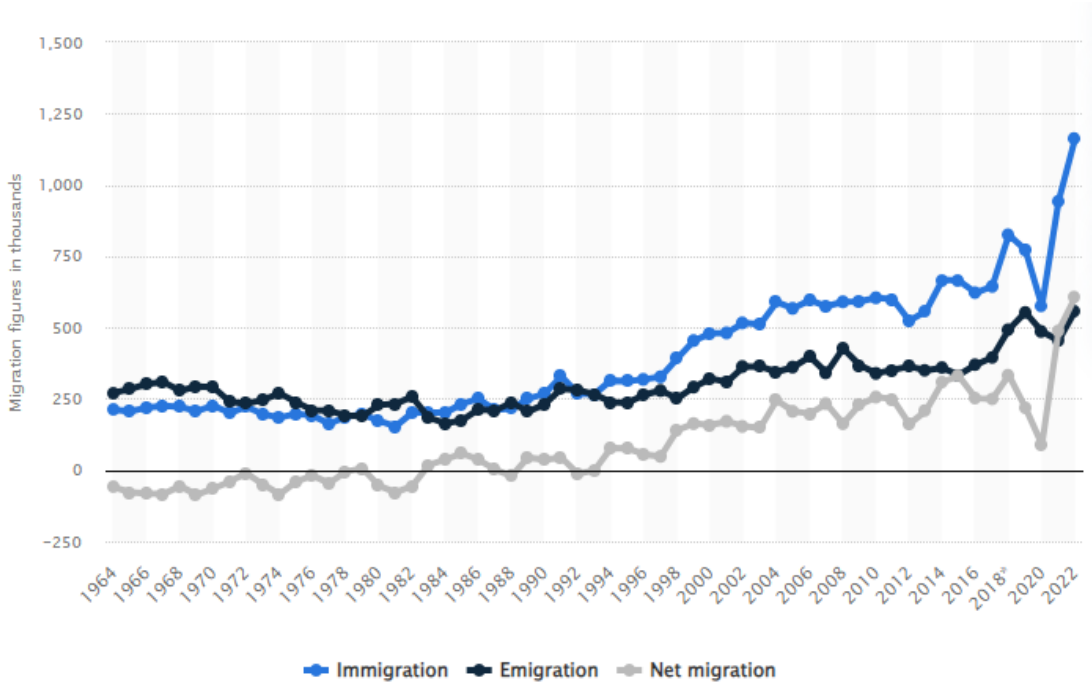


larında sorunlar yaşayanlara hukuki destek sağlanması gerekmektedir. Ayrıca göçmenler göç ettikleri ülkenin hukuki düzenlemeleri hakkında yeterli bilgi sahibi de olmayabilirler.

Barınma sorunları: Göçmenler, uygun ve ekonomik koşulları dahilinde ev bulmakta zorluk çekebilirler. Kalabalık ailelerde sınırlı gelire bu sorun daha karmaşık hale gelebilmektedir. Barınma koşulları sağlık ve güvenlik açısından yetersiz ve riskli de olabilmektedir.

Bu sorunlar, göçmenlerin çalışma yaşamındaki rollerini etkileyen temel faktörlerdir. Ancak, bu sorunlar toplumun göçmenlere destek olması ve göçmenlerin de içinde yer aldıkları toplumun sosyo-kültürel dinamiklerine entegrasyona istekli olması ile aşılabilecektir. Entegrasyon politikaları, dil eğitimi ve istihdam fırsatları gibi önlemler, göçmenlerin yaşam kalitesini artırabilir ve toplumsal uyumlarını destekleyebilir. Sorunların aşılması, iletişimdeki tarafların (yerleşikler-göçmenler) ancak eşzamanlı ve eşgüdümlü eylemler sergilemeleriyle mümkün hale gelecektir. "Göç pratiği yeni insanlar, yeni yaşam biçimleri ve yeni iş ilişkilerinin ötesinde yeni bir iklim, yeni bir mimari ve yeni iletişim formları (farklı bir dil, farklı diyalog yoğunlukları ve farklı semboller) anlamına da gelmektedir" (Özdemir ve Tellan, 2019:82).

Geçici, güvencesiz ve kısmi zamanlı işleri gerçekleştirecek göçmen emeğine yönelik talebi neoliberalizmin ilk ve en radikal biçimde uygulandığı ülke olan İngiltere üzerinden değerlendirebiliriz. 1960'lardan 1990'ların ortasına değin İngiltere'ye gelen ve giden nüfus hareketliliği arasındaki fark 40.000'ler civarından seyrederken, bu tarihten itibaren ülkeye her yıl 100.000'i aşan net göçmen akışı yaşanmaya başlamış; 2022 yılında itibarıyla fark 600.000 kişiyi aşmıştır (2022 yılında kayıtlı gelen göçmen sayısı 1.163.000 ikametini ülkeden ayıran kişi sayısı ise 557.000 olmuştur). İngiltere'nin net göç alan ülkeye dönüşmesi, özellikle küresel pandemi sonrasında sert engelleyici tedbirlere yönelmesinin temel sebebi olmuştur. Birleşik Krallık tarafından benimsenen 'farklılaştırılmış entegrasyon modeli', göçmenlerin Avrupa Birliği (AB) standartları altında toplanması yerine belirsizliklerini meşrulaştıran, demokratik haklarını azaltan ve siyasi katılımlarını kısıtlayan bir yapıyı teşvik ederek, 2016 Brexit Referandumu sonrasında da anaakımdan (sermaye ve emek hareketliliğinin serbest bırakılarak ulusal egemenliklerin zayıflatılması) bütünüyle kopuşu sağlamıştır. İngiltere'nin Euro Ekonomik Bölgesi'nden, AB içi serbest dolaşıma izin veren Schengen Anlaşması'ndan ve AB Özgürlük, Güvenlik ve Adalet Alanı gibi bağlayıcı düzenlemelerden ayrışık durumu, başlangıcından çıkışına dek süregelen serbest dolaşım karşıtı bir yapıyı bizlere sunmaktadır. "Birleşik Krallık, ortak pazarın en temel belgesi olan serbest dolaşıma ilişkin AB'nin 2004/38 sayılı Vatandaş Hakları Direktifi'ni uygulasa da, kendi vize politikasını sürdürmesi ve hatta Fransa'da ve Belçika'daki vize kontrol noktalarıyla sınırlarına girişi düzenlemesi, ortak pazarın etkin işleyişine kısıtlayıcı girişimler olarak da değerlendirilebilir. Birleşik Krallık, serbest dolaşım ve vize konularında Schengen'e katılmamasına rağmen, AB'nin sınır güvenliği ajansı olan FRONTEX'in birçok sınır operasyonuna katılmıştır" (Yıldız, 2021: 75). İngiltere'ye gelen göçmenler eğitim ve beceri durumlarına göre, hekimlik ve sağlık hizmetleri personeliğinden tarım işçiliğine değin farklı işkollarında ve sosyal güvenceler altında emek piyasalarına katılmaktadırlar.



Grafik 1. İngiltere Göç Hareketlilikleri (1964-2022)

Kaynak: Statista, 2023

Son yıllarda, gerek tek tek ülke içerisinde gerekse ülkeler arasında gelir dağılımı adaletsizliğinin çok fazla arttığı, yoksulluğun küreselleştiği, çatışma, savaş, terör gibi can güvenliğini tehdit eden koşulların ve iklim değişikliğinden kaynaklanan göçlerin de oldukça yaygınlaştığı bir ortamda uluslararası insan hareketliliğinin yüksek bir ivme kazandığı görülmektedir. Bu bağlamda emek hareketlerinin kontrolü açısından, göçmen akımlarının, diğer bir deyişle insan hareketliliğinin düzenlenmesinin ve denetim altına alınmasının önemi sermaye için her zamankinden daha fazla önem arz etmektedir. İşverenlerin bu konuda fırsatları gayet iyi değerlendirdikleri, bilinçli olarak yerli işgücünü ve göçmen işgücünü karşı karşıya getirerek, ücret maliyetlerini düşürecek ayrıştırıcı emek politikalarını oldukça etkin biçimde uyguladıkları bilinmektedir. Bilindiği gibi düzensiz göçmenler, göç ettikleri ülkelerin vatandaşlarıyla gerek aynı haklara sahip olmamaları (genellikle o ülke vatandaşlarının sahip olduğu sosyal güvencelerden ve yasal haklardan yoksun olmaları) gerekse de cinsiyet, deri rengi, etnik kökenine bağlı olarak hiyerarşik bir gruplama içine alınıp en kötü koşullarda çalışmaya razı edilebilmeleri nedeniyle en savunmasız emek kategorisini temsil etmektedirler. Ayrıca düzensiz göçmenler gittikleri ülkede kamu hizmetlerinden yararlanabilmek için pek çok örtük ödeme yapmak zorunda kalmakta, böylelikle hem kayıtdışı ekonomiye hem de kamusal mal ve hizmetlerin finansmanına destek olmaktadır. Düzensiz göçmenlerin yaş gruplarına göre dağılımı ise bu noktada belirleyici rol oynamaktadır. Örneğin Kasım 2023 itibarıyla Türkiye genelinde geçici koruma kapsamındaki Suriyeli düzensiz göçmenlerin % 48.5'i (1.576.517) 18-65 yaş aralığında olup, çalışabilir durumdaki bu göçmen nüfusunun % 53.2'si (839.297) erkek, % 46.8'i (737.220) kadın'dır (GİB, 2023). Göçmenlerin ve göç edilen ülkenin demografik yapısı, çalışma ilişkileri üzerinden entegrasyonu kolaylaştırmakta ya da güçleştirmektedir. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden inşa edilen Batı Almanya'nın farklı sını iş kollarının ihtiyacı göçmen işgücü ile karşılanırken; Batı Almanya'nın 1952 yılındaki nüfusunun % 21'inin göçmenlerden oluştuğu, 1970 yılına gelindiğinde % 4.5 seviyesine, iki ülke arasında birleşme öncesi 1989 yılında ise % 7.9 düzeyine düşmüş olduğu görülmektedir. 1960 yılında İspanya ve Yunanistan'dan, 1961'de Türkiye'den, 1963'de Fas'tan, 1964'de Portekiz'den, 1965'de Tunus'tan ve 1968'de de Yugoslavya'dan sını piyasaların talepleri doğrultusunda göçmen işçi kabul eden Batı Almanya 1960'lar boyunca yıllık ortalama % 4.4, 1970'ler boyunca da –Petrol Şoklarına rağmen– yıllık ortalama % 2.9 büyümüştür. Bu durum göçmen emeğinin ekonomik kalkınmadaki olumlu rolüne örnek teşkil etmektedir.

## Sinema ve Toplumsal Gerçeklik Anlatısı

Çağımız sinema endüstrisi, tasarlanmış mekanları gerçek mekanların kurgusal zamanı gerçek zamanın yapılandırılmış algıları nesnel algıların yerine koyarken; bunlara estetik değerler eklemeyerek yeni bir pseudo-gerçeklik inşa etmeye çalışmaktadır. "Sinema gerçekliği yeniden üretir, aynı zamanda bir gerçeklik algısı da yaratmaktadır. Beyaz perdede izleyiciye takdim edilen imajlarla sinematografik bir gerçekliğin ve kurgusal bir zaman anlayışının inşa edildiği aşikârdır" (Medin, 2023: 17). Sinemanın insan bilişinin yazılı ve görsel-işitsel ürünleri ile duyuşsal algılarının toplamı üzerine inşa edildiği ve gerçekleri yansıttığı değerlendirilmesi, yapay zeka ile hiper-efektlerin yaygın biçimde kullanıldığı çağımızda yetersiz kalmaktadır; günümüzde sinema, yeniden kurguladığı post-gerçeklik aracılığıyla kolektif hafızalar inşa etmekte ve toplumsal gerçekliğin yerine anıtsal/anlatısal tahayyülleri koymaktadır.

Anlatı olgusunun sinemadaki tezahürü ise klasik (geleneksel) anlatı, modern anlatı ve üçüncü sinema olarak adlandırılan ulusal sinemacıların toplumsal gerçeklik anlatısı olarak okunmaktadır. Film senaryosunda giriş-gelişme-sonuç evrelerinden meydana gelen ve birbiriyle bağlantılı sekansların artarda gelmesiyle oluşan yapı, klasik (geleneksel) anlatı olarak bilinir. Klasik anlatı, genellikle seyirciyi neşelendirme ve oyalama, gündelik hayatın sorunlarından uzaklaştırma amacı taşımaktadır. Bunun için de belirli kurallar ve düzenlemeler aracılığıyla biçimlendirdiği olay örgüsü ile izleyicide rahatlatma hissi uyandırmayı amaçlar. Hollywood sinemasının geneline egemen olan klasik anlatı, başı ve sonu belli olan bir olay örgüsü etrafında gelişir ve hikayedeki çatışma unsurlarını ön plana çıkarır. Bu tarz anlatı özdeşleşmeye dayalıdır. Her sahne kendinden sonraki sahnenin hazırlayıcısı ya da tamamlayıcısı niteliğindedir. Geleneksel ya da klasik anlatı olarak nitelendirilen yapıda neden-sonuç ilişkisi bağlamında ilerleyen sekanslar birbirini tamamlar. Olay örgüsünün etrafında şekillendiği bir başkahraman vardır ve kahramanın başına ansızın beklemediği, istemediği olaylar gelir. Sonuç olarak başkahraman filmin sonunda mutlu bir sona ulaşarak, tüm kötü olayları/karakterleri bertaraf eder. Bu anlatı yapısında ses ve müzik kullanımından -olay örgüsünde hissettirilmek istenilen gerilim ve heyecana bağlı olarak- oyunculuk ve kurgu bütünlüğüne dikkat edilerek yararlanılmaktadır (Cantaş ve Serarlan, 2021:638). "Noel Carroll, Amerikan Hollywood sineması için, izleyicinin bir kesimine aksiyon/drama/fantezi yüklü mesaj gönderirken, diğer kesimine ise daha örtük, gizemli ve yorumbilgisel mesaj ileten iki yönlü bir iletişim sisteminden söz etmektedir. Büyük yapımların bağımsızlar arasındaki bağlantılar da bu sistemin bilinçli bir stratejinin parçası olduğunu düşündürmektedir" (Gürata, 2004:98). Klasik anlatıda, basit ve hemen anlaşılabilir düzeyde, yapay bir görsel dünya kurulmakta ve günlük hayatta hemen hemen her zaman karşımıza çıkan cesaret, korku, kıskançlık, yardımlaşma, kahramanlık, hırs, aşk, bireysellik vb. konular işlenmektedir.

Modern anlatı, klasik anlatı üzerine işlenmektedir ve Fransız Yeni Dalga Sineması'nda zirve noktasını bulur. Ancak modern anlatı, Dziga Vertov'un 1923 tarihli 'sinema-göz' kuramına kadar dayanan bir gelişim çizgisine sahiptir. Vertov geleneksel sinema anlatısına alternatif olarak geliştirdiği kurgusunda senaryoyu, oyunculuyu, dekor ve kostümü, makyajı reddederek, dramatik hikâyeleştirmenin dışına çıkmıştır. Modern anlatının gelişim çizgisinde Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ve İtalyan Yeni Gerçekçi sinema yaklaşımının da önemli yeri vardır. Her iki akımda da film yapım maliyetlerinin düşük tutulması temel kaygı olduğundan mekân, dekor, kostüm uygulamaları gerçeğe en yakın şekilde yapılmıştır. Oyunculuk maliyetlerinin düşürülmesi için özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde profesyonel oyuncu kullanımından kaçınılmıştır. Bu filmler mutlu sona veya herhangi bir sona yer vermeyen yapılarıyla Fransız Yeni Dalga kuramcı ve yönetmenlerine ilham kaynağı olmuştur. Yeni bir estetik arayış içine giren radikal yönetmenler; Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jacques Rivette bir araya gelerek modern sinema anlatısının önünü açmışlardır. Modern anlatı sinemasının yenilik arayışı içindeki yönetmenleri, geleneksel kalıpları terk ederek, kişisel mesajlarını kendilerine özgü bir biçimde aktarmayı seçmişler; katarsis ve özdeşleşmenin aksine gerçeklik olgusu ve bireyin kendi gerçekliğini yeniden kurma çabası üzerinde durmuşlardır. Modern sinemada orijinalite temeline dayanan yaklaşımı nedeniyle olay örgüsü, her zaman klasik anlatıda olduğu gibi giriş-gelişme-sonuç bölümleriyle ilerlemeyebilir. Yönetmenler, genellikle yabancılaştırma öğelerini kullanırlar. İzleyiciye başı sonu belli bir hikâye anlatmak yerine bir olay ya da durum yansıtılmaktadır. Modern sinema, "romantik dünya görüşünün organik yapısından kopmak için anlatı parçaları ile kamera oyunlarını birlikte kullanır" ve "zevk ile yıkımı, huzursuz etme ile büyülemeyi aynı ölçüde birleştirerek yirminci yüzyıl sanatında özel bir yer edinen modernler, hem yenilikçi hem de put kırıcıdır. Onların sineması, sorgulama kadar onaylamanın, uyumsuzluk kadar lirizmin, muamma olduğu kadar da anlaşılabilirliğin

sinemasıdır" (Orr, 1997:15, 17). Sıradan yaşamı ve insanları konu edinen, mekan olarak büyük dekorlar yerine sokağı seçen modern anlatı sineması, vermeye çalıştığı dünya görüşüne uygun sinema dili ile araçlarını kullanmaktadır. Estetik anlamda modern sinemanın ortaya koymuş olduğu anlatı tekniği, sıçramalı kurgu ve çekim teknikleri açısından klasik anlatıya alternatif oluşturarak yeni bir algılama düzlemi oluşturmuştur (Cantaş ve Serarslan, 2021:639-641).

Üçüncü Sinema anlatısının üzerinde durduğu en önemli husus, izleyicinin algısını odaklayıp, bilincini biçimlendirme yoluyla bilginin özgürleşmesini sağlamaktır. Üçüncü Sinemacılar için yapılması gereken, gerçekliğin algısını ve anlatımını derinleştirmek, sömürü kavramına somutluk kazandırmaktır. Bireysel kahramanı kolektif kahramana dönüştüren bu anlatı da ben merkezli istekler terk edilmiştir. Emperyalizm karşıtı bu sinemanın Hollywood sinemasının biçimsel özelliklerinden de farklı olması yönetmenlerin üzerinde durduğu tartışma konularından biridir. Bunun nedeni üçüncü sinemanın, kuramsallaşarak gelişmiş bir politik sinema teorisi olmasıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa sömürgeciliğinin geri plana düştüğü bir ortamda üçüncü sinemacıların ilgilendiği konular içinde yaşadıkları toplumun sorunları etrafında belirlenmiştir. Bu yönetmenler, ulusal bağımsızlık, halk savaşı, farklı bir üçüncü dünya kimliğinin kabul görmesi gibi sorunları gündeme taşımışlardır (Cantaş ve Serarslan, 2021:641-643).

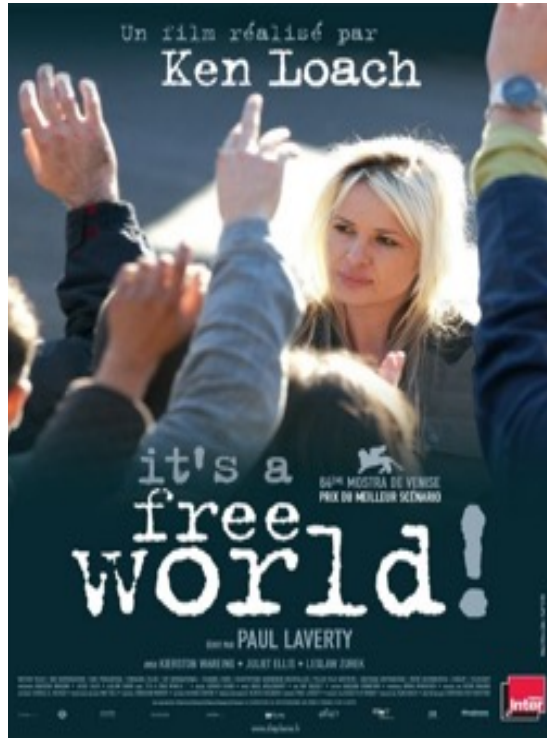
Modern ve Üçüncü Sinema'nın geliştirdiği anlatıların ötesine geçen, kurmaca öykülerini gündelik hayatın gerçeklerine dayandıran ve egemen düzen ile onu inşa eden ideolojiyi topyekün eleştiren İngiliz yönetmen Ken Loach ise emekçi sınıfın, yoksulların, azınlıkların, en geniş ifadesiyle gösterilmek istenmeyenlerin anlatılarını toplumsal gerçekçi bakış açısıyla görselleştirenlerdendir. "Toplumsal gerçek, filmler aracılığıyla kurgusal bir süreçten geçilerek yansıtılabilir ve meşrulaştırılabilir. Hatta toplumlar filmler dolayısıyla kendilerini üretebilir ve yeniden üretebilir" (Medin, 2023:18). Loach'ın çağımız bireyinin farkındalık bilincini geliştirme, toplumsal ilişkiler içerisindeki konumunu sorgulama ve kendi gerçekliğiyle yüzleşmesini sağlama amaçlı anlatısı, özneyi sınıfı içerisinde bizlere sunmaktadır. Toplumsal gerçekçi anlatı günlük olayların öznel bakış açısından sunulurken, sosyal-sınıfsal bağlamda yorumlanmasına dayanmaktadır. Sinemada toplumsal gerçekçi anlatı, gerçekliğin birebir kopyalanması ya da yeniden üretilip aktarılmasının ötesinde olayların öykülenme mantığının gerçeklere dayandırılarak sinematografik tekniklerin kullanıldığı bir estetik sunuş, bir ahlaki tutumdur. Bu bağlamda Oxford Üniversitesi'nde hukuk eğitimi alan, tiyatro ve televizyonculuktaki deneyimlerini sinemaya aktaran Kenneth Loach, konu olarak insanlığın ortak sorunlarını seçmiş ve sinema anlayışını 'değişimin tepeden empoze edilmesi değil, aksine değişimi yapacak olan emekçiler eliyle inşa edilmesi' sözleriyle özetlemiştir. Loach, perde de görülmeyen, görülse de klişe tiplere ötesine geçemeyenleri kendi eleştirel anlatısının merkezine koymaktadır.

#### Örnek Film Analizi: 'It's a Free World' (İşte Özgür Dünya)

1936 yılında İngiltere Warwickshire'de doğan İngiliz sinemacı Ken Loach üniversite eğitiminin ardından tiyatrolarda yönetmen asistanlığı ve BBC için televizyon dizilerinde yönetmenlik yaparak sektöre girmiştir. 1967 yılında 'Poor Cow' filmi ile sinema yönetmenliğine ilk adımını atmıştır. 'Kes' (Kerkenez, 1969) filmi ile politik sinemada kendini duyuran Loach, 'Family Life' (1971), 'Black Jack' (1979), 'Fatherland' (1986), 'Hidden Agenda' (1990), 'Raining Stones' (1993), 'My Name is Joe' (1998), 'The Navigators' (2001), 'The Old Oak' (2023) gibi pek çok filmin yönetmenliğini üstlenmiştir<sup>4</sup>. Loach'ın sol

4 Aralarında 'Hidden Agenda' [Gizli Gündem, 1990], 'Ladybird Ladybird' [Minikkuş Minikkuş, 1994], 'Land and Freedom' [Ülke ve Özgürlük, 1995], 'Carla's Song' [Carla'nın Şarkısı, 1996], 'I, Daniel Blake' [Ben, Daniel Blake, 2016] ve 'Sorry, We Missed You' [Üzgünüz, Size Ulaşamadık, 2019] gibi pek çok sinema filminin yer aldığı yönetmenlik sürecinde 2 kez Cannes Film Festivali Altın Palmiye, 3 kez de Cannes Jüri Özel Ödülüne layık görülen; yönetmenlik anlatısı Venedik Altın Aslan Onur Ödülü (1994) ve Berlin Altın Ayı Onur Ödülü (2014) ile ödüllendirilen Kenneth Loach, İngiliz sinemasının en özgün isimlerinden birisidir: "Loach, filmlerinde işçi sınıfının zorlu mücadelelerini anlatan, 16 mm kameraları ile kullanışlı ve esnek kamera tercihi yapan, belgesel çekim tekniklerini stüdyo dışına taşıyan; profesyonel olmayan oyuncular tercih eden ve doğaçlamaları filmlerine eklemeyen bir yönetmendir. O gerçek ile kurgu ayrımı arasında kendine özgü bir drama stili oluşturur, kurgu ile kurgusal olmayanın karşılıklı gerilimini çok ölçülü biçimde dengeler ve gerçeğin kurgusal anlatısını sinemaya taşır. 1967'de 'Poor Cow' ile film yönetmeni olarak başladığı uzun ve başarılı kariyerinde, film yapımına ilişkin temel bakışını tam o yıllarda zaten inşa etmiş ve devam ettirmiştir. Loach'ın çalışması öncelikli olarak görsel stile dayanır. Yönetmenin tüm filmlerinin temel ortaklığı, İngiliz

politik bakış açısı ile yönettiği filmlerinde farklı hikâyeler anlatmaktaysa da, esasen tamamında izleyicisini düşünmeye ve eleştirmeye davet etmektedir. Yaşadığımız dünyadaki eşitsizlikleri, insan hakları ihlallerini, baskı ve zulümleri, yoksulluğu konu edindiği filmlerindeki karakterler gerek güçlü gerekse de zayıf yanlarıyla birer kahramandan çok insan olarak seyirciye sunulmaktadır. Loach'ın filmografisini takip etmek başta İngiltere olmak üzere neoliberalizmin deneyimlendiği tüm ülkelerdeki son yarım yüzyıllık tarih kesitini takip etmek anlamına gelmektedir. Bu kapsamda, çalışmada, göçmenlerin iş dünyasına katılımlarını analiz etmek için seçilen film Ken Loach'ın "It's a Free World" (İşte Özgür Dünya) olmuştur. İspanya, İngiltere, İtalya ve Almanya ortaklığında 2007 yılı yapımı olan filmin senaryosu Paul Laverty tarafından kaleme alınmış ve dram türünde sınıflandırılmıştır. İngilizce olarak çekilen ve 96 dakika süre ile vizyona giren filmin müzikleri George Fenton tarafından bestelenmiş ve vizyona girmesini takiben 6.645.000 ABD Doları gişe hasılatı elde etmiştir. Başrollerinde Kierston Wareing (Angela/Angie), Juliet Ellis (Rose), Leslaw Zurek (Karol), Frank Gilhooley (Derek), Joe Siffleet (Jamie) ve David Doyle'un yer aldığı film 2007 Venedik Film Festivali'nde Altın Osella, Cezayir Sahara Uluslararası Film Festivalinde En İyi Film Ödülü almış; Kierston Wareing ise performansıya BAFTA En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne aday gösterilmiştir.



Görsel 1. 'It's a Free World' Film Afışı

Eşinden ayrılmış ve küçük oğlunun bakımını tek başına üstlenmiş olan Angie, pek çok iş değiştirdikten sonra 6 aydan beri çalışmakta olduğu işe alım ajansından kovulmuştur. Aslında bu kovulma, yurt dışından işçi temini için gittikleri Polonya'da ofis amiri tarafından cinsel tacize uğraması ve Angie'nin buna karşı direnmesi sonrasında İngiltere'ye döndüklerinde çalışma performansının düşüklüğü bahane edilerek gerçekleşmiştir. Bunun üzerine kirasını ve kredi borçlarını ödemek zorunda olan Angie, ev arkadaşı Rose ile birlikte bir işe alım ajansı kurmayı planlar ve kaçak göçmen işçilere iş bulmaları halinde komisyonlardan yüksek kazanç elde edeceklerini düşündüğünü ifade ederek, bu işe girer. Üniversite mezunu olmasına rağmen istediği işi bir türlü bulamayan Rose'un tereddütlerini fabrikalara eleman temini işini daha önce yaptığı için bildiği ve yeni kurulan şirketlere sağlanan vergi indirimlerinden faydalanabilecekleri sözleriyle gideren Angie, sıklıkla birlikte gittikleri barın arka bahçesini de şirketlerinin çalışma ofisi olarak kullanmaya karar verir. Rose'a işi sağlam bir mali temele oturtuktan sonra meşru hale getireceği ve lisans izni başvurusunda bulunacağı konularında güvenceler veren kahramanımız, önceki dönemde Polonya'dan İngiltere'ye gelmesine aracılık ettiği Karol'un İngilizce bilmesi sayesinde, onun

toplumunda ekonomik ya da siyasi olarak marjinalize edilenlerle ilgili siyasi ifadelerdir" (Senio, 2010'dan aktaran Gökmen, 2020: 144-145).

aracılığıyla İngiltere'deki Doğu Avrupalı göçmenlerle diyalog kurar. Bu arabuluculuk süreci zanla Angie ile Karol arasında bir aşk ilişkisine de dönüşecektir.

Ebeveynlerinden beklediği desteği alamayan ve küçümşenen Angie, bir yandan okulda akran zorbalığına karışan oğlu Jamie'nin sorunları ile boğuşurken diğer taraftan da İranlı kaçak göçmen Mahmud ve karısı ile iki kızını da sınırdışı edilerek İran'daki olası hapis cezasından kaçınmaları için kendi evinde saklamaya başlar. Rose'un tüm itirazlarına rağmen firmalara ve fabrikalara kaçak göçmen işçi temini konusunda her geçen gün daha da hevesli hale gelen Angie, yerel polise kaçak göçmenlerin yerleşik olmaya çalıştıkları bir kampı ihbar ederek onların sınır dışı edilmelerini ve bu sayede kendisi ile diyalogta olan göçmen işçilerinin daha fazla yeni iş bulabilmelerini planlar. Bunu gerçekleştirmesi üzerine de Rose ile aralarındaki güven bağı kopar, Rose işten ve evden ayrılır.

Ortağını kaybetmesinin ötesinde sürekli iş yaptıkları bir işverenin işçilerine olan borcu ödememesi Angie için daha büyük sıkıntılara yol açar. Göçmen işçiler çalıştıkları işin karşılığında paralarını alamamalarından dolayı Angie'yi sorumlu tutarlar. Paraları ödenmediği için önce oğlu Jamie'yi alıkoyup kaçırılmış süsü verirler ve sonra da Angie'yi dairesinde bağlayarak tüm parasını alırlar. Bu olanları kimseyle paylaşmamasını aksi halde oğlunu bir daha asla göremeyeceği konusunda korkutarak mekandan ayrılan grubun, aslında göçmen işçiler olduğunun farkına varan Angie her şeye yeniden başlamak zorundadır. Son sahnede Angie'yi bu sefer de Ukrayna'dan İngiltere'ye kaçak göçmen getirmek vaadiyle Kiev'deki bir ofiste görürüz. Angela artık İngiltere'deki şirketlere eleman temin etmek için yasadışı her yolu benimseyebilecek acımasız bir göçmen işçi avcısına dönüşmüş durumdadır.

Loach, diğer sosyal ve politik olarak adanmış filmlerinde olduğu gibi, değer mübadelesi ilkesinin üzerindeki perdeyi kaldırmaya çalışmakta ve kapitalist sömürünün gizlenmiş biçimlerine dikkatimizi çekmektedir. Gerçekten de film, kapitalist sistemde insanlık hikayelerinin bir dizi örneğini bizlere göstermektedir. Angie zaman içerisinde aşırı faydacı ve benmerkezci bir karaktere dönüşürken, Rose ise ihtiyatlılığı ile gerilimi artıran karakter rolünü üstlenir. Angie, ait olmaya çalıştığı yeni sınıfın (sermayedar-işveren) tüm gerekliliklerini yerine getirme azmine, daha fazla kazanmak için göçmen işçilerin çaresizliklerini ve kısırılmışlıklarını kendi lehine kullanma duygusuna sahip olmakla birlikte yeni sınıfının gerektirdiği şiddet ve baskı kültürüne yeterince uyum sağlayamamakta; işverenliğin keyfini bencilce sürmesine karşın beklenen acımasızlığa yönelememekte ve 'arada kalmışlığını' açıkça yaşamaktadır. Rose'un vicdan muhasebesi yaparak yasadışı gelişmelerden kendini uzaklaştırabilmesi, Angie'nin ise kendini yargılamaksızın içsesini duymazdan gelen bir muktedire dönüşme girişimi; neoliberalizmin insan karakteri olarak dünya genelinde şekillendirdiği 'yırtanlar'ı ve 'kaybedenler'i bizlere göstermektedir. Yönetmen, göçmenlerin ortak sorunlarını anlattığı sahnelerde genel çekimlere, Angie'nin kişisel deneyimlerini, günlük yaşamını ve duygularını anlattığı sahnelerde izleyicinin karakter ile bağ kurabilmesi için ise yakın çekimlere başvurmuştur. Filmin kurgusu, düz-çizgisel bir zamanda ilerlemekte; olaylar izleyiciye açık bir görsel anlatıda sunulurken, izleyiciden anlatıya karşı sorgulayıcı bir tutum geliştirmesi beklenmektedir. Loach, yasallık ile yasadışılık, ahlak ile ahlaksızlık, insani dayanışma ile insanın sermayeleşmesi, Londra'nın zenginliği ile ahlaksızlığı ve Doğu Avrupa yoksulluğu ile geçiş durumunun refahı arasındaki kutuplaşmaları yan yana koyarak filmi zekice kurgulamaktadır. Loach'da, ışık kullanımında doğallık ve mekan seçiminde de gerçekçilik esastır: "O filmlerinde soluk renkler kullanarak aslında renkli ve canlı bir atmosfer yerine renksiz, hüznü bir atmosfer ortaya çıkarmaktadır. Böylece filmlerinde emekçilerin zorlu mücadelelerini bu renksiz görüntülerle daha gerçekçi ve etkili kılar" (Gökmen, 2020: 147). Loach, izleyicisinin göçmenler üzerine düşünebilmesi için konu ve karakterlerle araya mesafe koyarak; sebep-sonuç ilişkisi melodramatik anlatıdan uzaklaştırmakta ve anlatısını gerçekçi bir konuma yerleştirmektedir.

## SONUÇ

Yirmi birinci yüzyılın başından itibaren ivmelenmiş bir şekilde başta Suriye olmak üzere Afganistan, Ortadoğu coğrafyası ve Afrika'dan göç alan Türkiye'nin sınırları içerisinde Kasım 2023 itibariyle farklı ülkeler menşeele 1.129.000 kişinin ikamet izni, 3.254.000 Suriyeli ve 300.000 Afgan'ın geçici koruma, 33.000 kişinin uluslararası koruma ve 206.000 kişinin de düzensiz göçmen statüsünde yaşadığı bilinmektedir (GİB, 2023). Göçmenlerin günlük yaşamlarını sürdürebilmeleri, barınma, eğitim, sağlık gibi ihtiyaçlarının karşılanması ve içinde buldukları yeni kültürel iklime uyum sağlamları için çalışmalar gerçekleştirilmekteyse de, yapılanlar Türkiye'nin 'göçmenlik meselesini' çözümlenmekte yetersiz kalmaktadır. Göçmenlerin toplumsal yaşama katılımını sağlamada ilk adım olan 'çalışma yaşamı ilişkileri' ve çalışma yaşamının etkin, verimli ve hukuki yollardan yürütülmesini sağlayacak olan 'dil problemiği', sorunların giderilmesi için iletişim süreçlerine odaklanmamız gerektiğini bizlere hatırlatmaktadır.

Düzensiz göçmen olarak Türkiye'ye gelen ve büyük bir kısmı hukuken geçici koruma altında olan göçmen topluluklarının Türkiye'de kalıcı olduklarının anlaşılmasıyla birlikte mevzuatımızın değiştirilmesi gerektiği de ortaya çıkmıştır. 13/08/2016 tarihli Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren 6735 sayılı Uluslararası İşgücü Kanunu ile göçmenlerin çalışma mevzuatı yenilenmiştir. Düzensiz göçmenlerin gittikleri ülkeye, geride bıraktıkları coğrafyalardaki iş ve mesleklerini taşıyamaması ve deneyim sahibi oldukları işkollarında istihdam edilememeleri, bilgi ve beceriye bağlı çalışma piyasasına katılım oranını düşürmektedir. Hedef ülkede işsiz kalan ve daha düşük ücrete çalışmaya razı olan göçmenler yeni ucuz iş gücü kaynağı olarak ortaya çıkmaktadırlar. Maliyetleri düşürmek için bu fırsatı kaçırmayan işverenler ise yer yer kendi çalışanlarını işten çıkararak daha düşük ücret ile çalışmayı kabullenen sığınmacı işçileri çalıştırmaya yönelebilmektedirler. Bu durum ülkenin yerleşik nüfus içerisinde işsizliğin artmasına ve işsiz kalan yerel nüfus ile sığınmacılar arasında gerilimler yaşanmasına neden olmaktadır. Türkiye'de kayıt dışı çalışan ve piyasa genelinden düşük ücret alan Suriyeliler, marjinal işlere yönelmekte ve ağırlıklı olarak tekstil, inşaat, tarım ve ağır sanayi sektörlerindeki işlerde çalışmaktadırlar (Örmeci Güney ve Cengiz, 2023:245). Göçmenlerin çalışma yaşamı ilişkileri içerisindeki konumlarının düzeltilmesinin ve yasal haklarının netleştirilmesinin, bir bütün olarak ülke ekonomisine katkı sağlayacağı açıktır.

Göçmen meselenin diğer ayağını oluşturan 'dil' konusu ise emek piyasasında yer alan mültecilerin çalışma verimlilikleri ile hukuki haklarının korunması bağlamında büyük önem taşımaktadır. Göç, günlük yaşam alışkanlıklarını, kalıp yargıları ve bilinirlikleri geride bırakarak başka bir coğrafyaya yönelmiş olan bireyin bilişinde sürekliliği bozan ve travmatik etkiler bırakan bir dinamiktir. Bu dinamiğe göç edilen ülkede kullanılan dilin bilinmemesi de eklendiğinde, göçmenler kendilerini ifade edecek, çalışma piyasasında etkin bir rol oynayacak ve kariyer gelişimi planlayacak koşullara asla kavuşmamaktadırlar. Bu bağlamda, dil ve beraberinde gelen iletişim problemlerinin aşılması uzun dönemli bir göç stratejisi için belirleyici olmaktadır.

Göçmenlerin çalışma yaşamlarını katılımlarını sorgulayan bu kısa analizin hedefi, sorunların aşılması için her iki alt başlıkta stratejiler geliştirilmesine katkı sağlamak olup; bütüncül ve tüm tarafların haklarını gözetten bir çalışma ilişkileri düzeninin kurulmasının ancak yerleşik-göçmen fark etmeksizin emek piyasalarına katılan tarafların tamamının taleplerinin dikkate alınması ve hukuki haklarının korunması ile mümkün olacağı ifade edilebilecektir.

## KAYNAKÇA

- Cantaş, A. ve Serarlan, M. (2021). Gerçeğin Katmanları Arasından Üçüncü Sinemaya Doğru: Ben, Daniel Blake. Selçuk İletişim Dergisi, 14 (2): 634-656.
- GİB (2023). Geçici Koruma Kapsamında Bulunan Suriyelilerin Yaş ve Cinsiyete Göre Dağılımı. <https://www.goc.gov.tr/geci-ci-koruma5638> [Erişim Tarihi = 07/11/2023].
- Gökmen, E. (2020). Benim Adım Daniel Blake, Ben Bir İnsanım, Bir Köpek Değilim; Bu Sıfatla Haklarımı Talep Ediyorum, s. 118-154 içinde Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi. (Der.) Serdar Öztürk. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Gürata, A. (2004). Özel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası, s. 95-114 içinde Sinemada Anlatı ve Türler. (Ed.) Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata. Ankara: Vadi Yayınları.
- IOM (2021). Annual Report for 2021. Geneva: International Organization for Migration Publications.
- Medin, B. (2023). Sinema ve Sosyoloji Arasındaki İlişkiye Dair, s. 17-51 içinde Sinema ve Sosyoloji: Sinemasal Evrene Sosyolojik Yaklaşımlar. (Ed.) Burak Medin. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Orr, J. (1997). Sinema ve Modernlik. (Çev.) Ayşegül Bahçivan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Örmeci Güney, G. ve Cengiz, S. (2023). Göç, Göçmen Politikaları ve Türkiye'de İşgücü Piyasalarında Prekaryalaşma. İktisadi İdari ve Siyasal Araştırmalar Dergisi, 8 (20): 236-249.
- Özdemir, Ö. ve Tellan, T. (2019). Uluslararası Göç ve İş Yaşamı: Sorunların Aşılması İçin Kültürlerarası İletişim, s. 67-84 içinde Uluslararası Göç. (Ed.) Melih Görgün. İstanbul: Beta Yayınları.
- Pinedo-Caro, L. (2020). Syrian Refugees in the Turkish Labour Market: A Socio-Economic Analysis. Sosyoekonomi, 28 (46): 51-74.
- Statista (2023). Long-term Migration Figures in the United Kingdom from 1964 to 2022. <https://www.statista.com/statistics/283287/net-migration-figures-of-the-united-kingdom-y-on-y/>
- Şahin, Ç. (2023). Küresel Kapitalizm ve Göçmen Emegi. İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Toksöz, G. (2023). Göç, Ekonomi ve İşgücü Piyasası, s. 153-158 içinde Cumhuriyetin Göçlerle Dolu 100 Yılı. (Ed.) Gazanfer Kaya. İstanbul: Cem Yayınları.
- Yıldız, A. (2021). Brexit, Göç ve Avrupa Bütünleşme Süreci. Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi, 20 (Brexit Özel Sayı): 69-94.



# TÜRKİYE'DE POLİTİK SİNEMANIN GELİŞİMİ VE 2000'Lİ YILLAR

Abdurrahim Yalçın<sup>5\*</sup>

## ÖZET

Bu çalışmada toplumsal alanda yaşanan değişimlere karşı duyarsız kalmayan film anlatılarında yaşamın gerçekliklerini dile getiren politik sinemanın Türk sinemasında ilk örneklerinin görülmeye başladığı 1960'lı yıllardan 2000'li yıllara dek gelişimi, örnekleri incelenmiş ve bu gelişmelerin politik sinemayı nasıl etkilediği ele alınmıştır. Bu etkilerle 2000'li yıllar sonrası politik sinemanın tarihsel süreç içinde toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmelerle kimlikler üzerinden ifade edildiği görülmüş ve 'politik kimlik filmleri', 'etnik kimlik filmleri' ve 'toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri' biçiminde kuramsal anlamda tanımlaması yapılarak, temaları ve örnekleri incelenmiştir. Böylece politik sinema daha parçalı ve çoğulcu ancak daha açıklayıcı ve kapsayıcı bir tanıma sahip olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Politika, İktidar, Kimlik, Politik Sinema, Türk Sineması

<https://doi.org/10.32955/neuilamer2023-11-0305.ch03>

---

5 \* Dr. Öğr. Üyesi , Yozgat Bozok Üniversitesi İletişim Fakültesi, abdurrahim.yalcin@yobu.edu.tr

---

## THE DEVELOPMENT OF POLITICAL CINEMA IN TURKEY AND THE 2000s

### ABSTRACT

In this study, the development and examples of political cinema, which expresses the realities of life in film narratives and the first examples began to be seen in Turkish cinema from the 1960s to the 2000s, are examined and how these developments affect political cinema is discussed. With these effects, it has been seen that political cinema after the 2000s has been expressed through identities with the developments in social, political and cultural fields throughout the historical process, and has been defined theoretically as 'political identity films', 'ethnic identity films' and 'gender and sexual identity films'. The themes and examples were examined. Thus, political cinema has a more fragmented and pluralistic but more descriptive and comprehensive definition.

**Keywords:** Politics, Power, Identity, Political Cinema, Turkish Cinema.

## Türkiye’de Politik Sinemanın Gelişimi

Toplumsal ve kültürel yaşamın içinde bazen belirgin olarak bazen de üstü kapalı bir biçimde politik olanın varlığı sanatı da etkilemektedir. Bir sanat ürünü olan sinema filmleri de ele aldığı konuları işleyişine bağlı olarak, zımni ya da açık-tan, bilinçli veya bilinçsiz bir dünya görüşünü ifade etmektedir. Bu dünya görüşü bazen bir birey, grup ya da bir kimliği temsil eden daha geniş bir topluluğun hak ve özgürlüklerini savunabilmekteyken, bazen de bu birey ya da toplulukların taleplerini meşrulaştıran bir siyasi düşünce, kimlik, ideoloji veya belli bir politika ile bağlantılı da olabilmektedir. Bu durumun kaçınılmazlığını Ryan ve Lenos şöyle dile getirmektedir:

Bazı anlamlar sinemacının içinde yaşadığı kültürden doğarlar ve yönetmen farkına bile varmadan film içinde kendilerine yer bulurlar. Nasıl düşünmemiz ve neye inanmamız gerektiğini biçimlendiren kültürler içinde yaşarız ve bu etkiler yaptığımız filmlerin türünü belirler. İrkçi bir kültür içinde büyüyen yönetmen, bilinçli olarak yapmasa bile, büyük ihtimalle ırkçı filmler çekecektir. Olaylara bakma tarzını baştan kabullenecek ve dünyayı bu şekilde görecektir ve yansıtacaktır. Kültürümüz bizlerle, her zaman kontrol edemediğimiz yollarla iletişim kurar ve bizler genellikle bilinçli olmayan yollarla tepki veririz (2012, s. 4)

Bu düşüncelerden hareketle sınırları bazen muğlak bazen de belirgin bir biçimde Mike Wayne’nin de belirttiği gibi her film az ya da çok politik olma özelliği taşımaktadır (2011, s. 9). Bu açıdan çalışma kapsamında ele alacağımız politik sinema kavramını, filmlerin dolaylı ya da dolaysız politik olanı içerdiğinden tanımlamak da güçleşmektedir. Ancak kavramı tanımlama adına bu güçlüğü aşabilmek için Çağla Karabağ Sarı’nın da işaret ettiği gibi filmlerin egemen olan iktidar ile ilişkilerine bakılabilir. Bu bağlamda muktedir olanların çıkarlarını, eylemlerini ve dünya görüşünü meşrulaştıran, yeniden üreten filmler karşısında, hâkim düzeni eleştiren, iktidara bağlı birey ya da toplulukların hak ve özgürlüklerini savunan ve bunun mücadelesini veren filmleri politik sinema örnekleri olarak diğerlerinden ayırmak mümkündür (2012, s. 322). Biraz daha açacak olursak politik sinema kavramı yaşamın her alanında görülebilen iktidar sahibi egemen(ler)e karşı politik, etnik, dini, kadın ve farklı cinsel yönelime dayalı sınıfların ya da kimliklerin haklarını ve özgürlüklerini savunan eleştirel/muhafif filmler olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda taşıdığı anlamlar nedeniyle politik sinema filmlerinin interaktif bir biçimde etkile(n)diği siyasal, toplumsal ve kültürel yaşam alanlarına getirdiği eleştiriler de önem kazanmakta ve film diliyle ortaya koyduğu düşünce ve tavır ile bu alanları etkileyerek dönüştürebilmektedir. Anaakım film örneklerinden farklı bir konumda olan politik sinema örnekleri yapıldıkları dönemlerde hem toplumsal olanı incelemekte hem de hitap ettiği izleyicinin bilinçlenmesini amaç edinmektedir. Çalışma kapsamında incelenen Türk sinemasının 2000’li yıllarında yapılan politik sinema örnekleri de bu amaçları taşımaktadır. Ancak bu örneklere değinmeden önce politik sinema filmlerinin Türk sinemasında ilk olarak görülmeye başladığı yıllar olan 1960’lardan itibaren nasıl bir yol izleyerek geliştiğini ele almak konunun anlaşılması adına yerinde olacaktır.

Türk sinemasında 1960’lı yıllardan itibaren daha belirgin bir biçimde görülen politik filmler toplumsal olanın sorunlarını dile getirmektedir. Bu bağlamda çalışmada ele alınacak olan bu yıllarda anaakım/Yeşilçam sinemasından özellikle toplumsala dair işlediği konularla farklılaşan film örneklerinde mevcut düzenin haksızlıklarına, emeğin sömürülmesine, yoksulluğa, ayrımcılığa, kitlelerin ötekileştirilmesine karşı eleştiriler getirilerek toplumun bu konularda bilinçlenmesi amaçlanmakta ve sisteme karşı mücadele etmenin gerekliliği film dili ile ifade edilmektedir. Politik sinemanın ilk örneklerini içeren toplumsal gerçekçi filmlerin ardından 1970’li yıllarda, kitleleri harekete geçirmeye yönelik Marksist, antiemperyalist ve antikapitalist düşüncelere dayanan politik sinema anlayışı öne çıkmaktadır. Ancak politik sinema yapma anlayışı 70’ler sonrası yaşanan 12 Eylül askeri darbesi ile siyasal ve toplumsal alanda her şeyin alt üst olduğu baskıcı ve özgürlüklerin yok sayıldığı ortamda kitlelerden ziyade öznel\bireysel olanın taleplerinin ön plana çıktığı bir anlatıya dönüşmektedir. Bu durum darbe sonrası bastırılan siyasal alanda yaşanan kısıtlama ve baskıların, “toplumsal ve kültürel alana yansımalarının bir göstergesi olarak toplumda sessizleşen, sinik ve asosyal bireyin içsel durumunu ve topluma olan yabancılaşmasını imler şeklinde bireyi ve bireyin ruhsal açıdan ifadesini” dile getirmektedir (Civelek, 2016, s. 294). 80’li yıllarda ortaya çıkan bu ortamda

politik sinema da farklı kimliklerin sorunları bağlamında öncelikle kadın ve eşcinsel kimliğinin sorunlarını ele alan filmler olarak belirginleşmektedir. Bu bağlamda 'birey olma' düşüncesinin getirdiği hak ve talepler sinemada dile getirilerek film yapma biçimlerini doğrudan etkilemiştir (Karadoğan, 2018, s. 260). Cinsel çatışmaların, çevre baskılarının temelini oluşturduğu sosyal içerikli filmlerle cinsiyet estetiği, kadının cinsel özgürlüğü ve kimlik arayışı bu yıllarda öne çıkmaktadır (Özgüç, 2005, s. 151). Yeşilçam'ın anne ya da fahişe kadın karşıtlıkları dışında kadının en başta bir birey olarak 'kendisi' olabilmesi için toplum içinde gerçekçi bir konuma sahip olması gerekliliğinin altı çizilmektedir. Böylece dönemin kadın filmlerinde mevcut toplumsal cinsiyet rollerine ciddi eleştiriler getirilmektedir (Kuyucak Esen, 2010, s. 181).

Siyasal, toplumsal ve kültürel alanlarda yaşanan bu gelişmelerin ardından 90'lı yıllara gelindiğinde Türkiye'nin Avrupa Birliği (AB) üyeliği için müzakere süreci özellikle özgürlükler alanında yeni bir dönemi beraberinde getirmiştir. Bu kapsamda görüşülen uyum paketleri ile demokratik ve kültürel haklar, etnik azınlık haklarının güvence altına alınması ve anayasal ifade özgürlüğü haklarının genişletilmesiyle başta Kürtçe olmak üzere yerel dilde yayma hakkının tanınması gibi konularda düzenlemelere gidilmiştir. Avrupa Birliği süreciyle siyasal, toplumsal ve kültürel alanlarda tartışılan konular, üst ve alt sosyoekonomik sınıflar arasında "derinleşen yoksulluk, insan hakları ihlalleri, etnik/kültürel farklılıkların politik dışavurumları, laik-Kemalist çizginin reddettiği İslami pratikler, [. . .] kamusal alanda dışlanan ya da yok sayılan ögeler", Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde 80'lerin ortalarından bu yana Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) ve PKK terör örgütü arasında yaşanan silahlı çatışmalarla çoğu Kürt kökenli çok sayıda insanın yaşamını yitirmesi ve bu terör ortamında yaşamları alt üst olan bölge halkının sorunları olarak sıralanabilir (Suner, 2006, s. 25-26). Siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmelerle yaşanan bu değişim-dönüşüm, aslında farklı kimliklerin sinemada da bir nevi toplumsal sorunların 'dışavurum'u olarak kendine yer bulmuş, 90'lı yıllarla birlikte politik bir çizgi olarak film içeriklerini doğrudan etkilemiştir. Dolayısıyla 90'larla birlikte "farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip gruplar da kendi dünya görüşlerini siyaset alanına taşımaya, merkezîyetçi ve otoriter kültür anlayışını eleştirmeye" başlamış, bu gelişmelerle 80'ler sonrası başlayan süreç "yalnızca askeri darbe sonrası yaşanan bir baskı dönemi değil, aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve politik parametrelerin birbirini tetikleyerek hızlı ve karmaşık bir dönüşüm sürecini başlattığı bir dönem olmuş" ve bu durum 90'lardan itibaren ivme kazanarak ve barındırdığı iç çelişkileri derinleştirerek kimlikler üzerinden politik sinema yapma anlayışını da doğrudan yönlendirmiştir (s. 21). Özellikle 2000'li yıllarda daha da belirgin bir hal alan farklı kimlikler üzerinden belirginleşen politik konular daha açık bir dille filmlerde ifade edilmeye başlanmıştır. Eren Yüksel'de 2000'li yılların bu özelliğine dikkat çekerek şunları söylemektedir:

2000'ler Türkiye sinemasını, içerdiği kültürel temsiller bakımından bir yeniden yapılanma dönemi olarak nitelendirmek mümkündür. Birçok toplumsal sorun ele alınmış, farklı kimlikler temsil olanağına kavuşmuştur. Bir tür 'kimlikler çoklaşması' olarak tanımlanabilecek bu durum marjinal, dışlanmış grupların kendilerini ifade etmesi için önemli bir potansiyel ortaya koymuştur (2013, s. 1).

Bu çalışmada da yukarıda değinilen gelişmeler doğrultusunda 2000'li yıllarda farklı kimliklerin Türk sinemasında nasıl dile getirildiği sorunsalı 'politik kimlikler sineması' olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda 2000'li yıllar sonrası politik sinemanın 'politik kimlikler sineması' bağlamında üç farklı kimlik üzerinden nasıl öne çıktığı ve dolayısıyla politik sinemanın yeniden tanımlanması gerekliliği/ihtiyacı bu çalışmanın temel tartışmasıdır. Çalışmada politik sinemanın 2000'li yıllarda ilk olarak, doğrudan siyasi argümanlardan beslenerek, muhalif bir çizgide devlet yönetimi ve iktidar sahiplerine, daha genel anlamda ifade edilecek olursa yaşamın bütün alanlarında muktedir olanlara ve onların politikalarına yönelik sistemi eleştiren 'politik kimlik filmleri', ikinci olarak etnik köken bağlamında başta Kürt kimliği, Rum, Ermeni, Yahudi ve diğer azınlıkları kapsayan 'etnik kimlik filmleri', üçüncü ve son olarak ise toplumsal cinsiyet rollerine yönelik eleştiri bağlamında kadın ve diğer cinsel yönelimlerin eleştirilerini dile getiren 'toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri' olarak nasıl tanımlandığı incelenecektir.

## Politik Kimlik Filmleri

Sinema alanında 'politik kimlik'lerin daha belirgin bir biçimde ifade edilmesi daha önce de belirtildiği gibi 90'lı yılların sonunda özellikle Avrupa Birliği üyelik süreçleri ile yaşanan özgürlük ortamında sosyo-politik ve sosyo-kültürel alanlardaki değişimlerle görülmektedir. Bu dönemde 1970'lerdeki doğrudan sol sosyalist, anti-empyralist ve anti-kapitalist söylem yerine, muktedirlere karşı politik kimlikleri üzerinden muhalefet eden ve mevcut politik sisteme kendi penceresinden eleştiri getiren, tarihsel ve toplumsal gerçeklikler bağlamında tartışmasını yürüten 'politik kimlik filmleri' örnekleri yapılmaya başlanmıştır. Söz konusu film örneklerinde geçmişte yaşanan politik sorunlar ve toplumsal travmalar işlenmektedir. Önceki politik film yapma anlayışından ayrılan politik kimlik filmlerinde geçmiş politik konular, siyasi olaylar, cinayetler, uygulamalar, darbeler ve tarihi olaylar eleştirilmektedir. Ayrıca önceki yönetim dönemlerinde sansür ve baskıcı politik ortamın getirdiği otosansür nedeniyle filmlerde işlenemeyecek konular yine politik kimlikler üzerinden işlenebilmekte, sinema alanında daha evvel tabu olarak kabul edilen meselelerin görece özgür bir biçimde tartışılabilirdiği görülmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere kuşkusuz Türkiye'de bu film anlayışı örneklerinin görülmesinde Avrupa Birliği üyeliği süreçlerinde yaşanan gelişmelerle hızlanan demokratikleşmenin ve artan özgürlük ortamının etkili olduğu görülmektedir (Suner, 2006, s. 255). Müzakereler kapsamında AB uyum paketleriyle Türkiye adına mevcut iktidarlar farklı alanlarda temel hak ve hürriyetlerin güvence altına alınması, düşünce ve ifade özgürlüğü alanının genişletilmesi ve çok sayıda yasaklı konuların özgürleşmesinde yasal düzenlemelere imza atmıştır. Politik alanda yaşanan bu süreçlerle gelen demokratikleşme sonrası düşünce ve ifade özgürlükleri kazanımlarıyla siyasal-toplumsal-tarihsel olarak iktidar alanlarına ve mevcut sisteme karşı, temaları toplumsal ve tarihsel bir gerçekliğe dayanan, belirli bir politik/muhafif tavrı içeren filmler olarak politik kimliklere dayanan yapımlar ortaya çıkmıştır.<sup>6</sup> Çünkü yaşanan "özgürlükçü ve eşitlikçi temsil olanağıyla birlikte, film kadrajlarına artık marjinden, 'kenar'dan değil de 'orta'dan, merkezden" girebilme gücüne kavuşan politik kimlikleri içeren konular filmlerde görünürlük kazanmıştır (Köse & İpek, 2016, s. 11). En temel insan hakları ve özgürlüklerinin savunulması ve yüceltilmesi gibi meselelere bu film örneklerinde değinilmekte ve politik kimliklerin hakları ve özgürlükleri talep edilmektedir. Dolayısıyla iktidar sahipleri karşısında hâlihazırda mevcut tartışmaların dışında, "ortalıkta pek görünmeyenlerin, sesi soluğu pek işitilmeyenlerin, kısaca nâmevcutların da bir ölçüde sicil kaydının ya da çetelesinin tutulduğu" böyle bir sinema anlayışını 'politik kimlik filmleri' olarak adlandırmak mümkündür (2016, s. 11). Politik bir beklenti olarak sinema alanında ortaya çıkan bu damarın politik kimlik filmleri olarak adlandırılması hiç olmazsa bu kimlik mücadelesini yürütenlerin hak ve özgürlük girişimlerinin savunulmasına da katkılar sunmaktadır. Bu tartışmalarla birlikte 'politik kimlik filmleri' tanımını burada daha belirgin bir biçimde toparlayacak olursak, sinema alanında 70'lerdeki sol sosyalist, anti-empyralist, anti-kapitalist söylem yerine doğrudan siyasi argümanlardan beslenerek, muhafif bir çizgide devlet yönetimi ve iktidar sahiplerine, daha genel anlamda ifade edilecek olursa özellikle 2000'li yıllarla birlikte yaşamın bütün alanlarında muktedir olanlara ve onların politikalarına yönelik mevcut sisteme eleştiri getiren, tarihsel ve toplumsal gerçeklikler bağlamında politik kimlikler üzerinden tartışmasını yürüten film yapma anlayışı olarak tanımlayabiliriz. Bu örneklerde geçmiş siyasi/politik konular, tarihi olaylar, siyasi/faili meçhul cinayetler, despotik-baskıcı uygulamalar ve 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980'de Türkiye'deki politik alana doğrudan müdahale eden askeri darbeler gibi pek çok politik konu/olay ele alınarak eleştirilmektedir.

2000'li yıllarla görülmeye başlayan mevcut düzenle derdi olan ve bir şeylerin değişmesi talebinde bulunan bu film örneklerinde biçimsel olarak bazen belgeselle kurmaca yapının iç içe geçtiği görülmekte bazense filmde işlenen gerçek bir olaya ait ses kaydının kullanılması ya da gerçek bir tanığın anlattıkları ile politik olanın filmin merkezine yerleştiği görülmektedir. Bu bağlamda politik kimlikleri nedeniyle iktidar aygıtları ya da medya tarafından görmezden gelinen, susturulan, konuşmasına izin verilmeyen birey ya da gruplar bu film örneklerinde kamera karşısında resmi söyleme karşı hak ve özgür-

6 Bu demokratikleşme sürecinin bir yansıması olarak bir zamanlar yapılması mümkün olmayan bir örnek olması adına Atilla Dorsay da Reis Çelik'in Hoşçakal Yarın (1998) isimli filmi hakkında Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları başlıklı kitabında şunları söylemektedir: "Hey gidi hey, kim derdi ki Türkiye'de 12 Mart'ın ve onun astığı üç gencin filmi yapılacak diye... Ülkemizde hiçbir şey değişmiyor, her şey aynı kalıyor, bu toplumun üzerine ölü toprağı serpilmiş deyip duran kötümserler utansın!" (2004: 88).

lüklerini dile getirebilmektedir (İpek, 2016, s. 165). Yine bu filmlerde genellikle kullanılan çok katmanlı anlatı yapısı dikkat çekmektedir. Filmin ana temasında dile getirilen politik bir kimliğin sorunları ele alınırken aynı anda politik sinemanın farklı bir tezahürü olarak ortaya çıkan 'etnik' ya da 'toplumsal cinsiyet ve cinsel' kimliklerin sorunlarına da değinildiği görülebilmektedir. Örneğin Özcan Alper'in Sonbahar (2008) isimli filminde bir yandan F Tipi cezaevleri uygulamaları, devletin cezaevlerine düzenlediği Hayata Dönüş Operasyonu, 'solcu' politik kimlikleri nedeniyle mahkûmlara uygulanan baskı ve işkence eleştirilirken diğer taraftan kaybolmakta olan etnik/yerel bir kimliğe ait Hemşince dili filmde kullanılarak bir başka eleştiri aynı anda dile getirilebilmektedir.

Politik kimlik filmleri konuları üzerinden ele alındığında geçmiş politik olaylar, mevcut iktidara/yönetime yönelik eleştiriler, ötekileştirilen/marjinalleştirilen sol örgüt üyeleri, F tipi cezaevi şartları\tehciri, politik nedenlerle hapisanelerde kalan mahkûmlara yapılan işkence, askeri darbeleri eleştiren özellikle de '12 Eylül' filmleri, işsizlik ve işçi sınıfının sorunları, yoksulluk, baskılanan yaşam tarzları, "evrendeki varlığına ve hayatın anlamına toplumdaki çoğunluk kampından başka türlü açıklamalar getiren inançsızlar, müesses düzenin 'meşru' addedilmiş ve bağlayıcı yasalarına tabi olmayı reddeden anarşistler ve mülksüzler", militarizm karşıtları ve vicdani retçiler gibi çok farklı politik/siyasi meseleyi kapsadığı görülmektedir (Köse & İpek, 2016, s. 12). Böylece bu filmlerde mevcut sistemdeki, politik kimliklerin özgürlük alanlarını ve en temel yaşam haklarını kısıtlayan mevcut anlayışlar, uygulamalar, politikalar, önyargılar, ötekileştirmelere karşı duruş ve eleştiri söz konusudur. Dahası filmlerde ele alınan bu politik kimliklerin "sadece marjda olanın sesinin görünür kılındığı sivil bir temsil imkânı alanına işaret etmekle kalmayıp, aynı zamanda egemen kültürel ve siyasal dilin dışlama ve kapsama alanlarına ilişkin de somut ipuçları" sunmaktadır (s. 12). Bu bağlamda yukarıda anlatılmaya çalışılan politik kimlik filmlerinin bazı örneklerine burada değinmek yerinde olacaktır: Örneğin Derviş Zaim'in Filler ve Çimen'i (2001) bu filmler arasında sayılabilir. Devlet, mafya ve siyaset ilişkileri kapsamında hala kamuoyunda tartışmaları devam eden 1996 yılında yaşanan bir trafik kazası ile gündeme gelen 'Susurluk Skandalı/Olayı'nı konu edinerek devlet içindeki politikacıların ve bürokrasinin kirli ilişkilerini irdeleyen film, politik alanda görülen çarpık düzene karşı ciddi eleştiriler getirmektedir.

Yine politik kimlik bağlamında mevcut toplumsal yapıyı ve iktidarı göz önünde bulunduran Seren Yüce'nin Çoğunluk (2012) filminde, 'çoğunluk' kavramının sayısal bakımdan üstün olmak yerine güç olarak baskın olmayı yani çoğunluğun azınlığın üzerindeki baskısı/tahakkümü şeklinde eleştirerek konuyu film diliyle tartışmaya açmaktadır. Bu anlamda film gücü/iktidarı elinde bulunduranların yani muktedir olanların, kimi zaman işçiler, kimi zaman kadınlar, kimi zamansa farklı bir 'etnik' kimlik olarak Kürtler üzerinde uyguladığı hegemonik tahakkümü ele almaktadır. Bu anlamda film Türkiye'de mevcut siyasal ve toplumsal yapıya yönelik önemli eleştiriler getirmektedir.

Benzer bir perspektifle genel bir ülke portresi çizmeye çalışan Emin Alper de, Tepenin Ardı (2012) filminde, hemen hemen her coğrafyaya uyarlanabilecek bir ötekileştirme mevzusunu konu edinmektedir. Alegorik bir sinema diline sahip olan film, iktidar sahiplerinin kendi birlikteliklerini sağlamlaştırmak adına filmdeki azınlık gruba suçlar yükleyen ve onları komplocu bir zihniyetle itham eden bir grup erkeğin hikâyesini anlatmaktadır. Aralarındaki tek kadın ise suskunluk ve bastırılmışlıkla çevrilidir. Tepenin Ardı'nda suçlu olarak kodlanan 'Yörükler' imleriyle ortaya çıkmamakta hatta film boyunca varlıklarına dair en ufak bir görüntüye dahi yer verilmemektedir. Ancak yine de sorunların onlardan kaynaklandığına dair genel bir kanı söz konusudur ve filmde silahı ateşleyen, kavak ağaçlarına zarar veren ve hayvanları telef eden hep Yörükler'dir. Esasında failler apaçık ortadadır ama zihinlerde yaratılan düşmandan daha etkisizinin olmadığına işaret edilmektedir (Köse, 2016: 140). Türkiye içinde ötekileştirilen kişi ya da topluluklar ve 'dış güçler' olarak da nitelenen 'dış mihrakların' tamamı bu değerlendirme kapsamına girebilmektedir. Ortada görülen bütün sıkıntı ve kötülük onların başının altından çıkmaktadır. Emin Alper'in çizdiği bu tabloda kişi/muktedir kendisine dair her hangi bir özeleştiride bulunmamakta, yaptıkları ya da bunların çevresine vere(bile)ceği zarar üzerine düşünmemektedir. İktidar sahipleri için bütün kabahatleri/başarısızlığı yükleyeceği bir düşman olarak ötekine/dışarıdakine ihtiyacı vardır. Bu bağlamda doğrudan işaret edilmese de film yirmi yıldır yönetimde olan mevcut iktidarı ve kullandığı 'dış güçler' ve benzeri söylemlerini eleştirmektedir.<sup>7</sup>

7 Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) iktidarının siyasal, toplumsal ve ekonomik icraatlarında başarısız-

Sedat Yılmaz'ın 2010 yılında gösterime giren Press isimli filmi de 1990'lı yıllar Türkiye'sinde Özgür Gündem Gazetesi'nin Diyarbakır bürosunda çalışan gazetecilerin maruz kaldığı baskıları, işkenceyi ve bu kapsamda işlenen faili meçhul cinayetleri anlatmaktadır. Dolayısıyla devletin ya da muktedir olanların uygulamalarına karşı haber yapan 'tarafsız' gazeteciler üzerindeki baskıcı uygulamalar eleştirilmektedir. İktidar sahiplerinin 'güdümünde' olmayan bir gazete ya da her hangi bir medya organı çalışanlarının başına gelebilecek her türlü baskı, zorlama ve ölüme varan cinayet film dili ile izleyiciye sunulmaktadır.

Grup Yorum'un öncülüğünde çekilen ve Sırrı Süreyya Önder, Hüseyin Karabey, Reis Çelik, Ezel Akay ve Barış Pirhasan gibi yönetmenlerin de katkılarıyla dokuz kısa film üzerinden gerçekleştirilen F Tipi Film'de (2012) isminden de anlaşılacağı üzere genellikle siyasi mahkumların kalması için inşa edilen F Tipi Cezaevleri, bu cezaevlerine nakledilmeye karşı çıkan mahkumlara yönelik düzenlenen Hayata Dönüş Operasyonu ve bu operasyon sonrası politik kimlikleri nedeniyle mahkûmların F Tipi Cezaevleri'nde maruz kaldıkları tehcir, baskı, işkence ve benzeri uygulamalar eleştirilmektedir.

Emin Alper'in Abluka'sında (2015) ise uzun yıllar kaldığı hapisneden şartlı tahliye olan bir mahkumun (Kadir) İstanbul'u saran siyasi karmaşa ve kaos ortamında emniyetin gösterdiği bölgelerde çöp toplayıcısı kisvesinde yaptığı muhbirlik hikayesi anlatılmaktadır. Özellikle gecekondulu mahallelerdeki çöp kutularını karıştırarak bomba yapımında kullanılan herhangi bir malzemenin olup olmadığını araştıran Kadir, bulduklarını raporlayarak kolluk kuvvetlerinin peşinde olduğu 'suçlulara' ve 'teröristlere' ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Burada aslında filmde gündelik hayatın ve bürokratik öznelliklerin otoriter ve paranoyak bir karakter olan Kadir üzerinden yapılandırılmasıyla muktedir/devlet tarafından mekânların nasıl distopik bir evrene dönüştürüldüğü ve baskı mekânı haline getirildiği gösterilmektedir (Şen, 2019, s. 289). Dolayısıyla filmin kahramanı aracılığıyla aslında devletin kolluk kuvvetleri ya da bir başka baskı aygıtı üzerinden toplumsal alan (filmdeki bu alanı alegorik anlamda düşünecek olursak bütün bir ülke) üzerinde uyguladığı baskı/abluka gözler önüne serilerek eleştirilmektedir.<sup>8</sup>

Yine Türkiye'de 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971, 12 Eylül 1980'de<sup>9</sup> gerçekleşen ve ülke yönetimine ordunun doğrudan müdahalelerini anlatan askeri darbelerin eleştirildiği filmler politik kimlik filmleri kapsamında değerlendirilmektedir. Bu bağlamda 1960 askeri darbesi öncesi dönemde Antakya'daki toplumsal, siyasi ortamı anlatan Şellale (Semir Aslanyürek, 2001) ve 12 Eylül 1980 darbesini ve toplumsal travmalarını ele alan Zincirbozan (Atıl İnaç, 2007), Eve Dönüş (Ömer Uğur, 2006), Bu Son Olsun (Oruç Benli, 2012) gibi filmler bu kapsamda değerlendirilebilir.<sup>10</sup> 2000'li yıllar sonrası politik kimlik filmleri bağlamında değerlendirdiğimiz bu filmlerde 'darbeler tarihi' olarak da anılabilecek Türkiye Cumhuriyeti tarihinde gerçekleştiği yıllarda sıradan insanın gündelik hayatının nasıl alt üst olduğu anlatılmaktadır. Evlerde ya da sokaklarda bu 'tehlükeleri konusunda kendini sorumlu tutmayarak asıl kaynağın 'dış güçler' kaynaklı olduğuna dair tartışmalar için bkz. (Kalı, 2018; Mengü 2018).

8 Devlet'in bu tür baskıcı uygulamalarını hicvederek eleştiren komedi türünde anaakım sinema örnekleri de bulunmaktadır. Bu filmlerde de Türkiye'deki baskıcı, otoriter devlet yapısının sıradan insanların hayatları üzerinde yaptığı tahribat alaycı bir dille eleştirilmektedir. Sinan Çetin'in Propaganda (1999), Komser Şekspir (2001) ve Mert Baykal'ın Pardon (2005) isimli filmleri bunlara örnek olarak sayılabilir (Suner, 2006, s. 254).

9 Bu tarihler dışında yakın tarihte ordunun politik alana müdahale 'alışkanlığı' devam etmiş 28 Şubat 1997, 27 Nisan 2007 ve 15 Temmuz 2016 tarihlerinde çeşitli biçimde askeri darbe ya da darbe girişimlerinde bulunulmuştur. Ancak bu müdahalelerle ilgili çalışma kapsamında değerlendirebileceğimiz politik kimlik filmi örneği olmadığı görülmektedir.

10 Anaakım çizgisinde olan ve daha çok dram ya da komedi tarzında çekilen darbeyi örtülü eleştiren filmlere de rastlanmaktadır. Vizontele Tuuba (Yılmaz Erdoğan, 2003), Babam Ve Oğlum (Çağan Irmak, 2005), Beynelmîlel (S. S. Önder & M. Gülmez, 2006), Fikret Bey (Selma Köksal, 2007), ve O... Çocukları (Murat Saraçoğlu, 2008) bu anlamda 12 Eylül darbesini işleyen filmler olarak örnek verilebilir. Bu filmlerde "kimi özellikle dönemi ve 12 Eylül darbesini ve etkilerini ele almış, kimisi darbeyi doğrudan göstermeyerek yaygın etkilerini günlük hayatlar, sıradan insan" yaşamı üzerinden konuyu incelemiştir (Akbal Süalp, 2011, s. 65).

rörle' sarsılan bireyin ya da toplumun hayatı yaşadığı en basit özgürlüklerin kısıtlanması, uygulanan baskılar ve kimi zaman ölümle sonuçlanan işkenceler üzerinden darbe ve uygulamaları eleştirilmektedir (Akbal Süalp, 2011, s. 65).

## Etnik Kimlik Filmleri

1990'lar Türkiye'sinde sıkça telaffuz edilen 'kimlik' kavramı çoğu zaman kültürel, dini ve bilhassa da etnik farklılıkları işaret etmek için kullanılmaktadır. Daha önceki bölümlerde de ifade edildiği üzere cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren modernleşme kapsamında toplumun Türkleştirilmesi/tekipleştirilmesi projesi üzerinden homojen bir toplum tahayyülü temelinde tasarlanan 'Türk vatandaşlığı' kavramı, 90'lı yıllarda sosyo-politik ve sosyo-kültürel alanlarda yaşanan gelişmelerle farklı etnik kimliklerin keşfedilmesiyle kırılmalar ve yeniden sorgulamalarla karşı karşıya kalmıştır. Etnik köken temelli birey ya da toplulukların kendilerini tanımlama ve toplumsal alanda algılanma biçimi olarak da değerlendirilen kimlik kavramı ve dolayısıyla Türkiye'de etnik farklılıkları nedeniyle Kürt, Ermeni, Rum, Yahudi ve diğer azınlık kimlikleri 90'lı yıllarda kamusal alanda en çok tartışılan konulardan biri olmuştur (Suner, 2006, s. 23). Toplumsal alanda homojen bir ulus hayalinin başarısız olduğuna da işaret eden bu tartışmalar cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar yaşanan süreçte başta Kürt halkı olmak üzere Ermeni, Rum ve diğer etnik kimliklerin uğradıkları asimilasyon ve ötekileştirme politikalarına yönelik tepkilerin dillendirildiği 90'lar sonrası politik ve kültürel alanlarda da muhalif yansımaların ortaya çıkmasına neden olmuştur (Yüksel, 2012, s. 9). Yaşanan bu süreçleri Eren Yüksel '1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili' başlıklı çalışmasında şöyle anlatmaktadır:

[T]ekil, sabit, homojen kimlik tasarımları yerini kamusal alanda dillendirilen, çeşitli özdeşleşme ve dışlamalarla yeniden inşa edilen kimliklere bırakmıştır. Ayrıca küreselleşme süreci de farklı kimlik karşılaşmalarına ve eklemlenmelerine imkân sağlayarak çoklu kimlik tasavvurlarını mümkün kılmıştır. Bu sürecin en önemli sonuçlarından biri, yeniden biçimlenen kimlik politikalarının dışlanan, marjinalleştirilen grupların kendilerini ifade etmesi için bir potansiyel barındırmasıdır (2012, s. 8).

Ulus devletlerde görülen tekipleştirilmeye çalışılan toplumsal alan ve farklı kimliklerin bu alanda marjinal kılınması pratiklerinin yanında, ötekileştirilen etnik kimliklere uygulanan asimilasyon, tehcir, mübadele, nefret, çatışma, katliam ve soykırım da yine ulus-devletlerin ortaya çıktığı modern döneme özgü gerçekliklerdir (Balcı Gülpınar, 2016, s. 215). Bu döneme özgü olan bir başka durum ise teknolojik gelişmeler sayesinde medya araçlarının ve dolayısıyla sinemanın da bu gelişmelerden pay alarak yaygınlaşması ve kitlelere ulaşma yollarının kolaylaşmasıdır. Bu kapsamda düşünürsek toplumsal ve politik alanlarda sesini daha fazla duyurmaya çalışan farklı etnik kimliklerin kendilerini ifade edebilmesi için temel hak ve özgürlüklerini dile getirerek görünür olma adına sinema önemli bir araç olmuştur. Dolayısıyla Politik kimlik filmlerinde ele alındığı gibi 1980'li yılların ardından toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmeler ve Avrupa Birliği ile yapılan müzakere ve antlaşmalarla azınlıkların elde ettiği hak ve özgürlükler sinema alanında etnik kimlik filmlerinin eleştirel bir dille görünürlük kazanmasına imkân sağlamıştır. Avrupa Birliği süreçleri kapsamında yapılan yasal düzenlemelere koşut olarak dönemin iktidarı Adalet ve Kalkınma Partisi hükümeti de Kürt açılımı, Ermeni açılımı, Roman açılımı gibi azınlıklara yönelik politikalarla etnik kimliklerin temel hak ve hürriyetlerine ve kültürel yaşamlarına yönelik yasal düzenlemelerle özgürlük alanlarının genişletilmesini sağlamıştır. Siyasal, toplumsal ve kültürel alanlarda yaşanan tüm bu süreçler dönemin siyasal ortamında etnik kimlik filmlerinin ortaya çıkmasını doğrudan etkilemiştir. Dönemin iktidarının başındaki isim Başbakan Recep Tayyip Erdoğan sinema alanında öne çıkan bazı yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncularla bir araya geldiği ve kamuoyunda 'Dolmabahçe Toplantıları' olarak bilinen buluşmada açılım politikalarının<sup>11</sup> önemini vurgulayarak anadilde

11 Dönemin iktidarı Adalet ve Kalkınma Partisi hükümeti tarafından 2009'da başlatılan 'Milli Birlik ve Kardeşlik Projesi' ve 'Demokratik Açılım'ın devamı olan açılım politikalarının amaçlarından olan toplumsal barış ortamı ve tüm Türkiye'yi kapsayan çatışmasızlık hali 2015 yılında Ceylanpınar'da iki polis memurunun uyurken evlerinde PKK militanlarınca öldürülmesiyle mevcut hükümet tarafından sonlandırılarak Türk Silahlı Kuvvetleri'nin örgüt üzerine başlattığı operasyonlarla fiilen ortadan kalkmıştır. Bu operasyonlara karşılık PKK'da Ankara ve İstanbul gibi bazı illerde düzenlediği bombalı saldırılarla iki yüze yakın sivil halkın



eğitim meselesini tartışan İki Dil Bir Bavul (Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, 2008) ve gayrimüslim vatandaşlara yönelik gerçekleştirilen ötekileştirici devlet politikaları, toplumsal alanlarda yaşanan saldırı ve katliamları konu edinen Salkım Hanımın Taneleri (Tomris Giritlioğlu, 1999) ve Güz Sancısı (Tomris Giritlioğlu, 2009) gibi filmlere dikkat çekerek bu ve benzeri filmlerin yaşanan acıların aktarılması hususunda büyük önem taşıdığını belirtmiştir. Erdoğan, kendi hükümetleri döneminde Avrupa Birliği uyum yasaları kapsamında çıkarılan yasal düzenlemelerin etnik kimlikler adına bu acıların yeniden yaşanmaması için yapıldığının altını çizmektedir.<sup>12</sup> Dolayısıyla siyasi ve hukuki alanlarda yaşanan bu değişimlerle birlikte hızla gelişerek dünya üzerindeki sınırları kaldıran medya araçları ve sosyal medya mecralarıyla düşünce ortamlarının da yaygınlaşması sonucu farklı kimlikler bu gelişmelerden yararlanarak sinema alanında daha görünür olmuş ve muktedirlere karşı hak ve özgürlüklerini savunarak eleştirilerini daha açık bir biçimde ifade edebilmişlerdir (İpek, 2016, s. 159-160). Yaşanan süreçlerle etnik kimliklerin sinema alanında yaygınlaşan görünürlüğü hakkında Yüksel şunları söylemektedir:

1990 sonrasında devletin farklı kimliklere tarihsel süreçte uyguladığı ayrımcı ve asimile edici politikalara yönelik sorgulamaların kültürel alanın biçimlenişini de etkilediği söylenebilir. 1990'larda farklı arayışlar peşinde olan yönetmenlerin Türkiye sinemasına girişi ve sinemanın konu ve sorun alanının çeşitlenmesi, kamusal alandaki bu tartışmaların kültürel alandaki ifadesidir. Daha önceleri filmlerde belli kalıplar içinde, klişelerle tarif edilen ya da hiç ifade alanı bulamayan kimi etnik ve dinsel kimlikler bu süreçte yaygın bir biçimde görünür olmuşlardır (2012, s. 11).

Tüm bu tartışmalarla birlikte 2000'li yıllarda daha belirgin bir biçimde ortaya çıkan 'etnik kimlik filmleri' Türkiye'deki Kürt, Rum, Ermeni, Yahudi ve diğer azınlıklara ait yaşanmışlıkların ve mevcut sorunların son yıllarda Türk sinemasına dâhil olan yönetmenlerinde film temalarında yer bulmasıyla daha da görünür bir hal almıştır. Sinema alanında öne çıkan bu temalar o günlere dek görmezden gelinen ve ötekileştirilen etnik kimliklerin tarihsel süreç içinde yaşadığı acılar, saldırılar, katliamlar, faili meçhul cinayetler, toplumsal alanda tanınma/dışlanma, anadil sorunu, zorunlu göç ve tehcir gibi pek çok konuyu/sorunu içermektedir. Bunlara ek olarak yeni dönemde ilk kez geçmişle hesaplaşma fırsatını yakalayan yönetmenler daha öncesinde tabu olarak görülen politik ve toplumsal alanda yaşanmış yukarıda dile getirilen pek çok konuyu ve olayı filmlerinde tartışmaya açarak etnik kimliklere yönelik meselelerin sinema alanında ilk kez eleştirel bir bakışla dile getirilmesini sağlamışlardır (Balcı Gülpınar, 2016, s. 213). Bu bağlamda geçmişte yaşanan acıların tekrar edilmemesi adına etnik kimlik filmlerinin bugün "bir adalet, bir vicdan çağrısı niteliği taşıdığını ve bir anlamıyla başka bir dünyanın, başka bir ülkenin mümkün" olduğunu göstermeye adanmış da söylenebilir (İpek, 2016, s. 340). Bu filmler çoğu zaman ele aldığı kimliğin geçmişiyle yüzleşme, hatırla(t)ma pratiği, sözlü tarih aktarımı ve bellek oluşturma gibi yol ve yöntemlere başvurursa da ya da incelediği etnik kimlikler üzerinden kurduğu çoğu zaman kişisel hikâyelerde yaşanan-yaşanmaya devam eden acıları ve sorunları konu edinse de, bunu içinde öfke barındıran ve savaş yanlısı bir dil yerine çoğu zaman geleceğe dönük bir barış umuduyla ele almaktadırlar (s. 340). Bu anlamda etnik kimlik filmlerinin temaları bir azınlık topluluğundan etkilendiği gibi aynı çevreyi değiştirip dönüştürebilme potansiyelini de içinde barındırmaktadır. Tüm bu pratiklerle etnik kimlik filmleri bazı belgesel-kurmaca film örnekleri denemeleri ile biçimsel anlamda da sinemaya katkı sunmaktadır. Bu perspektifle hareket eden etnik kimlik filmleri yönetmenleri "estetik kaygıları da barındıracak şekilde yeni bir tarih yazımına soyunarak bir tür 'karşı-bellek' oluşturma" çabası içindedir (s. 340).

Bu filmlerin öne çıkan özellikleri incelendiğinde politik sinemanın kimlikler üzerinden muktedir olanlara karşı Türkiye'de etnik kimlikler bağlamında muhalif bir duruş sergilediği ve bu kimliklerin hak ve özgürlüklerinin dile getirilmesi hususunda örneklere sahip olduğu görülmektedir. Geçmişte klişelerle temsil edilen ya da yok sayılan her hangi bir azınlığı temsil eden karakterler doğrudan hak ettiği temsilde ve yaşadığı ayrımcılıkların görünür olduğu bir biçimde kendilerini yaşamını yitirmesine neden olmuştur. Özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde TSK'nın gerçekleştirdiği operasyonlar kapsamında önceki örneklerinde olduğu gibi yine en çok zarar gören bilhassa bölge halkı olmuş, insanlar günlerce işlerini gidememiş ve iş yerlerini açamamış, çok sayıda öğrenci okullarının eğitime ara vermek zorunda kalması nedeniyle eğitim öğretim hakkından mahrum kalmıştır (İpek, 2016, s. 159).

12 Dolmabahçe'de İkinci Açılım Toplantısı (2010). Erişim Tarihi: 19.03.2022. (<http://www.haberturk.com/gundem/haber/502012-dolmabahcede-ikinci-acilimtoplantisi>).

ifade etmektedir (Yüksel, 2012, s. 7). Bu filmler, hem devletin otoriter/baskıcı uygulamalarını özel alanlardaki ve gündelik yaşamlardaki mikro görünümlere odaklanarak içerik bakımından, hem de "ironik, metaforik, bazen de gerçeküstü anlatımlarıyla, kameranın, sesin, rengin" kullanım tarzıyla önceki kuşağın film örneklerinden biçimsel olarak farklılaşabilmektedir (Şen, 2019, s. 285). Diğer taraftan yine etnik kimlik filmlerinde "iktidarın ihtiyacı doğrultusunda kurgulanan tarih bilgisi eleştirilir, resmi tarihin yarattığı hafıza kaybıyla mücadele edilir. Geçmiş bilgisini tersyüz eden sisteme muhalif tarihsel filmlerin politik yönlerinin de" belirgin bir biçimde ifade edildiği görülmektedir (Balci Gülpınar, 2016, s. 218). Ayrıca etnik kimlik filmlerinde "ötekileştirilen ve dışarıda bırakılan grupların üstesinden gelmek zorunda bırakıldıkları travmatik olaylar üzerinde durulmaktadır. 1990 sonrasında çekilen sınırlı sayıda sinema yapıtında gayrimüslim film kişileri de ilk kez düşman olarak değil 'mağdur' olarak betimlenmekte, Kürt ve Rumlar başta olmak üzere farklı etnik kimlik gruplarının yaşadıkları sorunlar Türk sineması içinde ilk kez ele alınmaktadır (Balci Gülpınar, 2016, s. 216). Bu filmlerin seyircisini eğlendirmeye odaklanan hikâyelere sahip olmadığı görülmektedir. Tam tersine bu filmler seyirciyi karşı karşıya bıraktığı gerçekliklerle belki de o güne dek yanı başında olan ama farkına varamadığı insanların acılarına, sıkıntılarına, gözyaşlarına, dertlerine ve dahası mücadelesine ortak olmaya davet etmektedir. Etnik kimlik filmlerinin yönetmenleri filmlerinde "Türkiye Cumhuriyeti tarihini ötekileri görerek ve ötekilerin gözünden yorumlama çabası içine girerler" ve bu filmlerde öteki olan kimliklerin pek çok sorunları ve taleplerini izleyicinin bilgisine sunmaktadırlar (Balci Gülpınar, 2016, s. 215). Bu kapsamda etnik kimlik filmlerinde bu tematik zenginlik ile politik kimlik filmlerinde olduğu gibi kimi filmlerde yalnızca tek bir mesele ele alınırken bazı filmlerde de aynı anda birbirinden farklı meselelere değinilerek çok katmanlı bir anlam yapısı inşa edilebilmektedir. Etnik kimlik filmleri, yukarıda değinilen bütün bu özellikleri ile birlikte Türkiye'de başta Kürtler olmak üzere Rum, Ermeni, Yahudi ve diğer azınlıklara yönelik geçmişte yaşanmış ya da yaşamakta olan travmatik olayları içeren, kimlik problemleri, anadil sorunu, mücadele, zorunlu göç, köy baskınları/boşaltmaları, asimilasyon politikaları, işkence, faili meçhul cinayetler (Hrant Dink cinayeti örneğinde olduğu gibi), katliamlar, baskılar ve yasaklar gibi temalara sahip, bazen belgesel-kurmaca arasında biçimsel özellikleri de barındıran ve yaşamın toplumsal ve politik her türlü katmanlarında karşılaşılabilen mağduriyetlerin müsebbibi hegemonik muktedirlere karşı ifade edilen sorunları, hak mahrumiyetlerini ve talepleri dile getiren filmler olarak tanımlanabilir.

Bu kapsamda etnik kimlik filmleri olarak değerlendirebileceğimiz bazı filmlerden bahsederek devam edersek 2000'li yılların başında çekilen Kazım Öz'ün Fotoğraf (2001) filmini örnek olarak ele alabiliriz. Güneydoğu'da yaşanan Kürt sorununun işlendiği Fotoğraf'da (2001), askerlik görevini yapmak için Tunceli'deki birliğine teslim olmaya giden Faruk ve okuduğu hukuk fakültesini yarıda bırakarak PKK'ya katılmak için aynı otobüste yan yana seyahat eden Ali'nin yolculuk sırasında başlayan arkadaşlıkları anlatılmaktadır. Yolculuğa çıkma amaçlarını birbirinden saklayan iki arkadaşın filmde tekrar karşılaşmasıyla Türk Silahlı Kuvvetleri ile PKK arasında çıkan bir çatışmada Faruk'un öldürülen örgüt mensupları arasında Ali'yi görmesiyle olmaktadır. Güneydoğu'da sürmekte olan savaşın farklı taraflarının kesişen öyküleri üzerinden anlatılan hikâyede 'yan yana' ve 'karşı karşıya' konumlanan Türk-Kürt çatışmasında dost ve düşmanlığın ne kadar ince bir çizgi üzerinde tanımlandığı, yok olup giden yaşamlar ve toplumsal alanda açtığı onulmaz yaralar üzerinden anlatılmaktadır.

Bir diğer örnek olan film Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğini yaptığı Bulutları Beklerken'de (2005), Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye sınırları içinde kalan Rumlarla Balkanlarda yaşayan Türkler arasında yapılan mücadeleyi sorunsallaştıran Pontus Rum'u Eleni'nin hikâyesi anlatılmaktadır. Nüfus mücadelesi sonucu yaşadıkları köyü terk etmek zorunda kalan ve ailesini yolda kaybeden küçük yaşta Eleni'nin Mersinli bir aile tarafından evlat edinerek Müslüman gibi büyütülmesi ve isminin Ayşe olarak değiştirilmesi onda acı bir iz olarak kalmıştır. Filmde tek yakını üvey kardeşi Selma'nın vefatı, zorla kimliği elinden alınan Ayşe ya da gerçek adıyla Eleni'nin derin bir sessizliğe gömülmesine neden olmakta ve hiç kimseye iletişim kurmadığı ancak tüm geçmişini ve kaybettiği kimliğini sorguladığı bir yaşama dönüşmektedir. Eleni bu sessizliğini anadili olan Rumcağı konuşarak, mücadele sırasında kaybettiği ailesinden bahsederek ve yıllardır gizlemek zorunda kaldığı gerçek kimliğini dile getirerek bozmaktadır. Filmde "ağırlıklı olarak durağan uzun plan çekimlerin kullanıldığı ağır tempolu görsel üslup, hayatını gizlenerek geçirmek zorunda" kalan Eleni'nin yaşadığı zihinsel ve duygusal sorgulamaları da en iyi biçimde görsel bir dille ifade etmektedir (Suner, 2006, s. 259). Filmde tüm bu sorgulamalar ve karakter üzerinden gösterilen

derin sessizlik sadece zorla verilen Ayşe ismini ve dini kimliği olan Müslümanlığı değil aynı zamanda anadilini saklayarak yıllarca konuşmak zorunda bırakıldığı Türkçe'ye karşı da en büyük reddi ifade etmektedir (Köksal, 2016, s. 108). Dolayısıyla Bulutları Beklerken filmi ile Ustaoglu, yirminci yüzyılın başında yaşanan mübadele sonrası Rum kimliği örneğinden hareketle yerlerinden yurtlarından edilen etnik kimliklerin tümünün acılarını, kayıplarını, anadil sorununu, kültürlerini ve dahası alt üst olan yaşamlarını gözler önüne sererek izleyiciyi bu acıları düşünmeye ve farkındalığa davet etmektedir.

Çalışma kapsamında bir diğer örnek olan İki Dil Bir Bavul (2008) ise anadilde eğitim problemini incelemektedir. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın çektiği filmde Güneydoğu'da Şanlıurfa'nın bir Kürt köyüne Doğu'daki mecburi hizmetini<sup>13</sup> yapmak için atanan Denizlili Türk öğretmenin bir yıl boyunca görev yapacağı okulda anadili Kürtçe olan öğrencileriyle iletişim kurma çabasını ve zorluklarını ele almaktadır. Resmi tarihsel söylemin dışına itilmiş olan Kürtlerin anadil sorununu belgesel-kurmaca tarzda inceleyen filmde Eskiköy ve Doğan kameralarını filmin çekildiği köyün gündelik yaşamı içinde gezdirerek hem okuldaki eğitim-öğretim faaliyetlerini hem de yöre halkının zorlu yaşam gerçekliklerini aynı anda göstererek politik sinema akımları bölümünde incelenen Sinema-Göz ve Sinema-Gerçek'le (Cinema Verite) de benzerlikler göstermektedir. Film boyunca kurmaca öğelerin gösterilmeme kaygısı, anlatıda olağandışı olay ya da kırılma noktalarının olmaması ve yaşamın bütün sıradanlığıyla sergilenmesi bu gerçekçi anlayışı destekleyen yanlar olarak öne çıkmaktadır (Ergenç, 2016, s. 117). Bu bağlamda filmin amaçlarından olan Kürt halkının anadili gerçekliğine de işaret edilerek mevcut statükonun belirlediği öğretimi biçimiyle yaklaşan Batılı öğretmen Emre Aydın'ın çocuklarla iletişim kurmada yaşadığı zorluklar üzerinden izleyicinin de aynı sorunsalı görmesi ve anlaması beklenmektedir. Dolayısıyla film izleyiciyi Kürtçe dili özelinde anlatılanlar ile etnik kimliklerin anadilde eğitim hakkının önemini düşünmeye zorlamaktadır.

Bir diğer örnek ise Kazım Öz'ün Bahoz<sup>14</sup> (2008) isimli filmidir. 1990'lı yıllarda devrim, arkadaşlık, yoldaşlık gibi kavramlar üzerinden politikleşen Kürt öğrenci hareketine İstanbul'a üniversite okumak için gelen Cemal'in de katılımıyla kendi iç sorgulamaları sonrası Kürt kimliğini yeniden keşfetmesi ele alınmaktadır. Ayrıca filmde hâkim ideolojiye karşı bastırılan ya da görmezden gelinen Kürtlüğün hem dili hem de müziği ile görünür kılınması sağlanarak maruz kaldığı dışlanma/ötekileştirme eylemleri gözler önüne serilmektedir. Kürtlere yönelik gündelik yaşamda yeniden üretilen 'cahil', 'kıro', 'bölücü', 'terörist' gibi klişe söylemlerin de eleştirildiği filmde, toplumsal alanda karşılaşılan her türden ötekileştirme ve asimilasyon pratiklerine karşı-hegemonik bir mücadele zeminin oluşturulması önerilmektedir (Yüksel, 2012, s. 26).

Özcan Alper'in Gelecek Uzun Sürer'i (2009) de yine Güneydoğu'da yaşanan acıları ve dolayısıyla Kürt sorununu inceleyen bir filmidir. Üniversitede müzik araştırmaları yapan Sumru'nun (Gaye Gürsel), İstanbul'dan tez çalışması için birkaç aylığına gittiği Diyarbakır'da karşılaştığı insanlar üzerinden izini sürdüğü ağrıların, öykülerin, görüntülerin, seslerin ve kayıtların ortaya çıkardığı bölge halkının acıları filmde ele alınmaktadır. Öyküsünde yer verilen faili meçhul cinayetler, Türk Silahlı Kuvvetleri ve PKK arasında yaşanan çatışmalar kapsamında askerin zorunlu köy boşaltmaları ile bölge halkının yaşadığı mağduriyetler, devlet tarafından gözaltına alındıktan sonra kaybolan insanların arkalarında bıraktığı derin boşluklar, 'ötekileştirilen' Kürt halkının gözünden anlatılmaktadır. Dolayısıyla Alper'in filmi Gelecek Uzun Sürer'le 1990'lı yıllarda yaşanan travmatik geçmişini hatırlama, hatırlatma, duyumsama ve duyumsatmayla resmi ideolojinin görmezden geldiği ve seslerine kulak tıkadığı gerçeklikler ve beklentiler gün yüzüne çıkarılmaktadır (Şen, 2019, s. 304).

Etnik kimlik filmleri'ne örnek olarak ele alacağımız bir diğer film ise yine Alper'in 2015 yılında çektiği Rüzgârın Hatıraları'dır. Filmde 1940'lı yıllarda azınlıklara yönelik çıkarılan Varlık Vergisi'nin Rum, Ermeni ve Yahudi gayrimüslim cemaatlerde yarattığı mağduriyetler, ekonomik sıkıntılar, 1915 Ermeni Tehciri ve geride bıraktığı acı hatıralar filmin kahramanı Aram'ın öyküsü üzerinden ele alınmaktadır.<sup>15</sup> Filmde bir ressam, gazeteci, çevirmen olan ve aynı zamanda çıkardığı gazetesi ve sahibi olduğu

13 Ülkemizde devlet memurları adına halen uygulanmakta olan 'Doğu görevi' veya 'zorunlu/mecburi hizmet' uygulamaları bile Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerine yönelik ötekileştirmenin, ayrımcılığın ya da hegemonik bakışın bir pratiği olarak değerlendirilebilir.

14 Kürtçe'de 'Fırtına' anlamına gelmektedir.

15 Senaryosu Tomris Giritlioğlu'nun bir diğer filmi Güz Sancısı filminde olduğu gibi Yılmaz Karakoyunlu'nun kaleme aldığı aynı adlı romanından uyarlanan ve gayrimüslim azınlıklara uygulanan Varlık Vergisi'ni konu edinen Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu, 1999) politik sinemanın kimlikler üzerinden

matbaa yüzünden başı derde giren Aram, artan yabancı düşmanlığı ve çıkarılan varlık vergisi kapsamında ceza almamak için o günlerde çok sayıda Ermeni azınlığın başvurduğu çare olan Gürcistan'a kaçırmaktadır. Dolayısıyla devletin gayrimüslim azınlıklar üzerinde uyguladığı ötekileştirici politikalar filmdeki kahramanın öyküsü üzerinden ele alınarak eleştirilmektedir.

## Toplumsal Cinsiyet ve Cinsel Kimlik Filmleri

Çalışmanın bu bölümünde 2000'li yıllarla politik sinemanın kimlikler üzerinden bir başka tezahürü olan toplumsal cinsiyet rollerine yönelik eleştiri bağlamında kadın ve diğer cinsel yönelimlerin mücadelesini dile getiren 'toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri'nin nasıl ortaya çıktığı, ne olduğu ve örneklerinin ele alınmasıyla devam edilecektir. Bu bağlamda 'Kadın' kimliği ve farklı cinsel yönelimlerin ya da daha bilinen adıyla LGBT (lezbiyen, gey, biseksüel, transeksüel) hareketinin sorunları ve mücadelesi, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmlerinin de beslendiği argümanların tartışma zeminini oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu kimliklerin öncelikle hangi politik ve toplumsal dinamiklerle ortaya çıktığı önemlidir. Bu bağlamda 'kadın' ve 'LGBT' kimliklerinin 1960'ların ikinci yarısından itibaren Amerika ve Avrupa'nın politik ve toplumsal alanlarında yaşanan öğrenci ve gençlik hareketleri, ırkçılığa karşı siyahların sürdürdüğü protesto ve eylemler, ulusal bağımsızlık hareketleriyle birlikte eşitlik ve özgürlük mücadeleleri olarak yeni politikalar ve kavramlarla birlikte ortaya çıktığı görülmektedir (Öztürk, 2000, s. 54).

1968 yılında yaşanan öğrenci olayları sonrası patlak veren özgürlük hareketleri ile görünür olan kadın hareketi ya da bir diğer adıyla feminist hareket toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda kadın özgürlüğü adına mücadele vermiştir. Bu anlamda sinema feminist hareketin düşünce ve eylemlerini yayabilmek için önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Bir yandan eril tahakkümün egemen olduğu toplumsal yaşamda eşitlik ve özgürlük mücadeleleri verilirken diğer taraftan da ortaya çıkan kadın filmleri ile kadını yaşamın her alanında ikincil olarak konumlayan erkek egemen bakışın hâkim olduğu anaakım sinema filmlerine karşı filmler çekilmiştir (Özarslan, 2006, s. 211). Bu bağlamda kadın filmleri ya da feminist film eleştirisi olarak kadın hareketinin argümanlarını sorunsallaştıran sinema anlayışını Zafer Özden şöyle tanımlamaktadır:

Feminist film eleştirmenleri toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve bastırmaların kaynağı olarak gördükleri ataerkil yapıların ve bunların inşa edilme yollarının çözümlemesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışmaktadır. Filmlerin ataerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarını nasıl ürettiğini, bu anlamlandırma kalıpları içinde kadının filmsel sunumunun nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymayı ve feminist tavra uygun film üretim pratiklerinin üretilmesini amaçlamaktadır. Feminist eleştiri yaklaşımı, erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlama sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil ettikleri anlam açısından sunulduklarını kabul etmektedir. Feminist eleştirmenler sinema perdesine yansıyan kadın imgelerinin gerçek kadınlara ait olarak değil, erkeğin kadına yönelik bilinçaltı duygu ve düşüncelerinin arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıma bulduklarını, kadının erkek için temsil ettiği şey olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedir (2004, s. 193-194).

Kadınlara yönelik cinsiyet eşitsizliklerinin egemen olduğu dünyada anaakım sinema eril iktidarı pekiştiren bir konumdadır. Bu anlamda ataerkil yapının toplumsal alanda hâkim olan tüm formları sinemada egemen olan erkek bakışı temsil etmekte ve bu doğrultuda kadınlara uygun görülen toplumsal cinsiyet rolleri işlenerek yaygınlaştırılması ve eril iktidarın sağlanması sürekli hale getirilmektedir. Dolayısıyla anaakım filmlerinde erkek her zaman akıllı, güçlü ve iktidar sahibi karakterler olarak gösterilirken, kadınlar özverili ve fedakâr bir anne, sadık bir eş ya da sevgili veyahut yardımsever bir kız kardeş olarak klişeleştirilen basmakalıp rollerde resmedilmektedir. Bu cinsiyetçi ideoloji yukarıda da değinildiği üzere 60'lı yılların sonunda özgürlükçü hareketlerle birlikte görülen/gelişen kadın politikaları kapsamında feminist film kuramı çerçevesinde

---

ortaya çıkışı 2000'li yıllar sonrası daha belirgin olması nedeniyle çalışmanın sınırlılığı göz önünde bulundurularak kapsam dışında bırakılmıştır. Ancak film gayrimüslim azınlıklarına yönelik o günün iktidar sahiplerinin uyguladığı bir tür ötekileştirme politikası olan Varlık Vergisi konusunu ele alması nedeniyle etnik kimlik filmleri örneği olarak kabul edilebilir.

kadınların merkezde yer aldığı filmlerle eleştirilmektedir. Dolayısıyla toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel muhalefet alanlarında kadının toplumsal konumu göz önünde bulundurularak, erkek egemen dünyanın karşısına kadın haklarını savunan, kadınlara karşı yapılan ayrımcılık ve baskıya son verilmesi için mücadele eden ve kadınların hak ve özgürlüklerini savunan filmler çekilmiştir. Ryan ve Kellner'da Politik Kamera başlıklı çalışmasında bu gelişmelerle kadın filmlerinin oluşturduğu etki hakkında şunları söylemektedir:

Kadınlar, temsil araçlarına erişim şansını ele geçirdiklerinde, kendi yaşamlarını erkeklerce ilan edildiğinden çok farklı biçimlerde temsil etmişlerdir. [...] Dolayısıyla, kadınlar tarafından olumlu bir adım olarak kaydedilen şey, ataerkil sınırların ve özellikle de özel alanla kamusal alanı ayıran sınırın aşılması, erkek bakışıyla olumsuz bir gelişmedir, yasanın ihlalidir. Bütün bu nedenlerle, kadınların nasıl temsil edildiği ve bu temsili kimin gerçekleştirdiği çok önemli politik sorunlardır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 219-220).

Özgürlük hareketlerinin ve özellikle çalışma kapsamında değerlendirdiğimiz kadın ve eşcinsel hareketlerin Türkiye'de kamusal alanda tartışılması ise 1980'lerde olmuştur. 80'li yılların ilk yarısı Türkiye'de askeri darbe sonrası siyasi baskı ve yasaklar artmış, bununla birlikte 60'ların sonundan itibaren görülen yeni toplumsal hareketlerin özellikle de kadın ve eşcinsel hareketlerin paradoksal biçimde ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. 70'lerin politik ortamında var olan sol düşünce ve siyasetin askeri darbeye susturularak baskılanması, Avrupa ve Amerika temelli özgürlük hareketlerinin de etkisiyle Türkiye'de toplumsal muhalefetin farklı kanallardan görünüm kazanarak ifade edilmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda 'kadın kimliği' ve 'eşcinsel hareket' de bu ortamda çoğulcu, katılımcı, merkezsiz bir sivil toplum hareketi olarak ortaya çıkmıştır. O güne dek mahrem kabul edilerek kamusal alanda tartışıl(a)mayan konular olan aile içi şiddet, cinsel taciz, kürtaj, kadın erkek eşitliği, kadınların iş gücüne katılması, eşcinsel kimliği gibi bir dizi konular kamusal alanda tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalara duyarsız kalmayan sinema alanı da özellikle kadın merkezli çok sayıda filmlerin çekilerek yukarıda değinilen konuları sorunsallaştırdığı görülmektedir (Suner, 2006, s. 293). Yeşilçam sinemasının eski kuşak yönetmenlerinden Atif Yılmaz bu yıllarda kadın filmi örneklerine eğilerek bu türde en fazla film yapan isim olmuştur. Yönetmenin bu dönem çektiği ve kadın filmleri türü içinde anılan filmleri arasında Mine (1982), Dağınık Yatak (1984), Bir Yudum Sevgi (1984), Adı Vasfiye (1985), Dul Bir Kadın (1985), Asiye Nasıl Kurtulur? (1986), Aahh Belinda (1986), Kadının Adı Yok (1987) örnek olarak sayılabilir.<sup>16</sup> Yılmaz'ın öncülüğünde kadın filmlerinin ilgi görmesi başka yönetmenlerinde kadını merkeze alan filmler çekmesini sağlamıştır.<sup>17</sup> Kadınların 'kadın' oldukları için karşılaştıkları ayrımcılıklara, şiddete ve sorunlara dikkat çekilen bu filmlerde anlatı kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, özgürleşme süreci etrafında biçimlendiği görülmektedir. Bu anlamda Türk sinemasında o yıllara dek var olan klişeleşmiş kocasının koruması altında yardıma muhtaç olan ve onun sözünden çıkmayan eş, sadık ve kolaylıkla affeden, kendisi hakkında karar verme yetisi olmayan, güçsüz kadın temsili yerine, daha gerçekçi ve bütünlüklü bir kadın imgesi ortaya çıkmıştır. Bu yeni imgeyi oluşturan önemli unsurlardan birisi cinselliktir. Anaakım sinemada düşkünlük, utanç, günahla özdeşleştirilen ve sadece 'ahlaksız kadın'lara yakıştırılan 'cinsellik' kadın filmleriyle farklı toplumsal kesimlerden ve sıradan kadınların deneyimlerinin bir parçası haline gelmiştir (Suner, 2006, s. 294).

16 Burada kadın filmlerinin ve bu meselelere eğilen yönetmenlerin tanımlanması yerinde olacaktır. Çünkü kadın yönetmenlerin tümünün film(ler)i kadın filmi olarak değerlendirilememektedir. Bu bağlamda S. Ruken Öztürk Sinemanın Dişil Yüzü başlıklı çalışmasında bu filmler arasındaki ayrımı "Kadın filmi nedir?" sorusunu sorarak cevaplamaktadır: "Bu filmlerin belirgin ortak özellikleri bulunmasa da geniş bir biçimde belirli bir çerçeveye sınırlanması mümkün: kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir. Kadınlığa, kadın olmaya dair özel bir bilgiyi ve deneyimi ya da eril kültürün eleştirisini içeren bu tür filmleri kadınlar çekmişse, onlar da 'kadın yönetmendir' (Öztürk, 2004: 12). Bu düşüncelere ek olarak elbette kadın meselesini sorunsallaştıran Atif Yılmaz örneğinde de görüldüğü gibi erkek yönetmenlerinde kadın kimliği sorunlarına dair kadın filmleri çektiği görülebilmektedir.

17 Türk sinemasında kadın filmleri konusunda daha detaylı çalışmalar için bkz: (Öztürk, 2000; Öztürk, 2004).

Toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri kapsamında tanımlanan eşcinsel kimliğine ait filmlerde yine aynı yıllarda görülmektedir. Halit Refiğ'in İhtiras Fırtınası (1983) ve Atıf Yılmaz'ın Dul Bir Kadın (1985) isimli filmleri ilk örnekler arasındadır. Atıf Yılmaz'ın filmi içinde Müjde Ar ve Nur Süreç'in arasındaki arkadaşlık ilişkisi cinsel eyleme dönüşmeyen bir lezbiyen kimliğini ele almaktadır. Düş Gezginleri'nde (1992) Yılmaz eşcinsellik konusunu artık daha açık bir biçimde tartışmaktadır. Filmde Doktor Nilgün (Meral Oğuz) ve genelevde çalışan Anjelic (Lale Mansur) arasında yaşanan tutkulu ve cinselliğin öne çıkarıldığı ilişkisi ele alınmaktadır (Güven, 2016, s. 292). Erkek eşcinselliğine ise 1980 yılında Osman Seden ile Melih Güngen'in çektiği ve Bülent Ersoy'un cinsiyet değiştirmeden önce rol aldığı Beddua filmi örnek gösterilebilir. Sinema tarihinde erkek eşcinsellik temasını öykünün bütünü içinde açık bir şekilde ilk kez ele alan filmde toplum içinde yaygın olan tabular yıkılmaya çalışılmaktadır. Bu anlamda bir diğer örnek Eser Zorlu'nun yönettiği Acılar Paylaşılmaz (1989) filmidir. Film, avukat bir baba (Kadir İnanır) ile eşcinsel oğlunun (Kerem Tunaboylu) ilişkisi üzerine kuruludur. Filmde bir yandan homoseksüellik konusu merkeze alınırken diğer taraftan baba-oğul arasında kurgulanan rol nedeniyle eşcinsellik psikolojik bir rahatsızlık temeline oturtulmaktadır (Güven, 2016, s. 292). 1990'lı yılların ortalarından itibaren eşcinsel erkek karakterler daha çok şehrin kaybedenleri ve homososyal ilişkiler bağlamında sunulmaktadır. Bunun en önemli örneklerinden biri 1993 yılında gösterime giren Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) filmidir. Filmde Hakan (Uzay Heparı) orta yaşlı bir işadamına (Mehmet Teoman) âşıktır. Filmin hikâye örüntüsü aslında şehrin dışlananlarıdır ve eşcinsellik bu dışlanmanın bir parçasıdır. 1990'lı yılların sonundan itibaren artık eşcinsellik teması sinemada daha açık bir şekilde görülmektedir. Bunun örneklerinden biri olan Ferzan Özpetek'in Hamam (1997) filminde izleyici açık bir biçimde İtalyan mimar Francesco ve Mehmet'in aşkına tanık olmaktadır. Yine Mustafa Altıoklar'ın Ağır Roman'ı (1997) ve Kutluğ Ataman'ın Lola ve Bilidikid (1999) isimli filmleri de eşcinselliğin incelendiği filmlere örnek olarak verilebilir (Güven, 2016, s. 293).

Çalışma kapsamında incelenen 2000'li yıllara gelindiğinde hem 'kadın' hem de 'LGBT' filmlerinde doğrudan bu kimliklerin sorunları ve mücadeleleri öykünün merkezinde yer almakta ve böylece toplumsal ve kültürel alanlarda bu kimliklerin tartışılmasına zemin hazırlamaktadır. Bu örneklerin bazılarında değinmeden önce 2000'li yıllarda politik sinemanın cinsel kimlikler üzerinden görünümü olan 'toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri'nin nasıl tanımlandığı ve temalarından bahsetmek yerinde olacaktır. Bu bağlamda 'toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri', 'kadın' ve 'LGBT' kimliklerinin hak ve özgürlüklerini önceleyen filmleri kapsamaktadır. Toplumsal, kültürel ortamda kadınlığın ve eşcinsel kimliğin nasıl inşa edildiğinin incelendiği bu filmlerde yaşamın her alanında karşılaşılan ikincilleştirme/ötekileştirme pratiklerine karşı duruş öne çıkmaktadır.

Toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri kapsamında bu film anlayışlarını daha yakından incelediğimizde örneğin kadını merkeze koyan filmlerin, eril söyleme karşı geleneksel kadınlık ve erkeklik rollerine ilişkin genel kanıyı alttan alta eleştirerek ataerkilliği sorgulayan, kadınların seslerini, özgürlüklerini, deneyimlerini duyurabilmelerini sağlama çabasında olan ve toplum içinde kadınların özne konumu alma mücadelesini işlediği görülmektedir. Bu filmler kadınların toplumsal alanda yaşadığı ikincilleştirmelere karşı verilen mücadeleye işaret etmektedir. Irk, sınıf, din, ulus gibi olgulara dayanan ataerkilliğin kadını toplumsal alanda konumlandığı/tanımladığı ve kadının 'korunan', 'doyurulan' ve 'doğuran' rollerini sorgulamakta ve kadının lehine yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. Yine bu filmlerde Romantik aşk, evlilik ve aile kurumu idealize edilmemekte, toplumsal ve kültürel alanda var olan 'evcil' kadından farklı olarak kendisi olan kadın ön plana çıkmaktadır. Toplumsal bir sorun olan 'kadına şiddet' bilhassa da 'aile içi şiddet'in sorunsallaştırıldığı ve kadın kimliğinin eril tahakküm karşısında direnme pratiklerinin yer aldığı filmlerdir. Kadının cinselliğini yaşamakta özgür olması ve tercihlerinin yargılanmaması, evliliğin kadınların cinselliğini yaşamalarının tek yolu olarak görülmemesi savunulmaktadır. Bu filmlerde kadın söylemini tamamen baskılayan ve kadını bir fetiş nesnesi olarak inşa eden anlatılara muhalif bir duruş söz konusudur. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri anaakım sinemanın kadın kimliği adına klişeleştirdiği kalıp yargıları dönüştürerek erkek egemen yapıyı bozmayı amaçladığı söylenebilir. Filmlerde dişil sesin kullanımı, kadın bakış açısına olanak tanıyan biçimsel özellikleri ve anlatıda kadın söyleminin açığa çıkması, kadın deneyimine, kadın arzusuna olanak sağlanması gibi içerik özelliklerini barındırması kadının özne olma mücadelesine katkı sağlamaktadır. Kadınların kamusal alanda görünürlüğü arttıkça kadınlar yaşamları üzerinde daha çok söz sahibi olmayı talep edebilmekte ve böylece kadının

toplumsal yaşamda özgürleşmesine katkı sunulmaktadır.

Çalışma kapsamında 'toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri' içinde tanımladığımız farklı cinsel yönelimleri temsil eden 'LGBT' filmleri de bir başka mücadele alanına işaret etmektedir. Kadın kimliğine karşı ataerkil toplumsal yapının egemen olduğu gündelik yaşam alanlarında uygulanan her türden ötekileştirme ve ayırıştırma pratiklerine karşı verilen mücadele eşcinsel kimliği adına da 'LGBT' filmlerinde verilmektedir. Dolayısıyla çalışma kapsamında eşcinsel kimliğe yönelik uygulanan ötekileştirici politikalara karşı verilen özgürlük mücadelelerini dile getiren LGBT kimliğini savunan filmler de 'toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri' içinde değerlendirilmektedir. Bu tanımlamalardan hareketle ataerkil toplumsal yapı içinde kadın ve eşcinsel kimliğine yönelik önyargıları, ötekileştirmeleri ve toplumsal alanda ikincil konumlandırımları kapsayan çok sayıda film 2000'li yıllarla birlikte 'toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri' olarak gündelik yaşamın her alanında muktedirlere karşı politik bir dille eleştirilerini dile getirmektedir. Bu bağlamda film içeriklerinde işlenen bu konu ve sorunlar ataerkil/eril bir toplum yapısının egemen olduğu Türkiye'de toplumsal cinsiyet rollerine karşı da bir başkaldırı özelliği taşımaktadır. Özellikle kadınların ya da eşcinsel bireylerin film anlatısında merkezde konumlandırılması, gündelik yaşamda karşılaştıkları olumsuzluklar, eril tahakküm ya da hegemonik erkekliğin ve heteroseksist yapının baskın olduğu toplumsal alanda her türden ötekileştirme ve ekonomik anlamda çalışma hayatının her kademesinde karşılaştıkları olumsuz uygulamalar, haksızlıklar, görmezden gelme-yok sayma durumları ve ayrımcılığa dayalı pratikler 'toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri'nde açıkça ifade edilmektedir.

Çalışma kapsamında değerlendirdiğimiz 2000'li yıllarda, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleri olarak kadın ve eşcinsel kimliklerin sorunlarını ve özgürlük mücadelelerini anlatan filmleri incelediğimizde, Erdem Tepegöz'ün Zerre (2012) filmi ilk olarak örnek verilebilir. Kadın kimliğinin sorunlarına eğilen filmin kahramanı Zeynep yaşlı annesi ve engelli kızına bakabilmek için kadın olarak karşılaştığı her tür zorluğa direnmekte ve bunlarla mücadele etmektedir. Filmin kahramanı genellikle kadınların çalıştığı kötü koşullara sahip bir tekstil atölyesinde yaşadığı baskı, cinsel istismar ve sömürüye karşı verdiği mücadele sonucu işinden kovulmaktadır. Kadın kimliğine sahip bir birey olarak büyükşehirde kendi ayakları üzerinde durmanın zorluklarının anlatıldığı filmin pek çok yerinde vurgulanan eril tahakküm karşısında yaptığı iş başvurularından da sonuç alamayan Zeynep, ailesine düzenli bir gelir sağlayabilmek için belediyede kadrolu bir işe girmeye çalışmaktadır. Çalışma kapsamında değineceğimiz bir diğer film Kutluğ Ataman'ın İki Genç Kız (2005) adlı filmidir. Hegemonik-heteroseksist toplumsal yapının sorgulandığı filmde farklı toplumsal konumlara sahip Behiye ve Handan'ın yaklaşması ve cinsel tercihleri nedeniyle karşılaştıkları sorunlar anlatılmaktadır. Eşcinsel kimliğe sahip olan Behiye ve Handan, ataerkil yapı içinde yer alan mevcut aile düzenine, eril tahakküme ve toplumsal beklentilere karşı çıkarak özgürlük arayışını gündeme getirmektedir. Filmde tüm bu zorlayıcı rollere karşı kendi yaşam alanlarında mikro direniş örnekleri sergileyen kahramanlar, eşcinsel kimliklerini/özelliklerini korumaya çalışırken verdikleri mücadeleler anlatılmaktadır.

Bir diğer film olan Benim Çocuğum (2013) ise cinselliği toplumsal yaşamda egemen olan heteroseksist yapının sınırları dışına taşımaktadır. Can Candan'ın yönettiği film, kadın-erkek varlığına odaklanarak başka varoluş biçimlerinin görmezden geldiği, reddettiği veyahut 'hastalıklı', 'sapık' tanımlamalarıyla ötekileştirdiği anlayışın karşısında yer almaktadır. Çocukları lezbiyen, gey, biseksüel ya da transeksüel (LGBT) olan ailelerin bu gerçekle yaşama ve mücadele etme biçimlerinin anlatıldığı filmde insanların ahlaki ve toplumsal alanlarda karşılaştıkları baskı, önyargı, hakaret, aşağılanma ve ötekileştirme pratikleri deşifre edilmeye çalışılmaktadır. Kısaca kadının söz sahibi ol(a)madığı bir dünyada LGBT kimliğine sahip bireylerin verdiği varoluş mücadelesi Benim Çocuğum'da dile getirilmektedir.

Geriye Kalan'da da (2011) kadın kimliği ve mücadelesi toplumsal cinsiyet kodlamaları karşısında konumlandırılarak bir aldatma hikâyesi üzerinden irdelenmektedir. Ancak Çiğdem Vitrinel'in yönetmenliğini yaptığı filmde klasik öykülerdeki gibi aldatılan kadını mağdur göstermek yerine bu durumu idare ederek evlilik kurumunu bir tür çıkar ilişkisi alanına çevirdiği görülmektedir. Çünkü filmde evli olan kadın sadece hayat standardı ve yaşam kalitesinden ödün vermemek için evliliğini sürdürmeye çalışırken, kocasının birlikte olduğu kadın ise kendi ayakları üzerinde durabilen, cinselliğini özgürce yaşama

hakkını kullanabilen ve bundan dolayı olumsuzlanmayan bağımsız bir kadın rolüne sahiptir.

Son olarak Toz Bezi'nde de (2015) kadın kimliğine ait sorunlar sınıfsal ayrımlar göz önünde bulundurularak çok katmanlı bir anlatı içerisinde incelenmektedir. Filmin kahramanları Gülsuyu'ndan İstanbul'un üst-orta sınıf muhitlerine temizliğe giden iki gündelikçi kadın Nesrin (Asiye Dinçsoy) ve Hatun'un (Nazan Kesal) evde, aile içinde yaşadıklarında ve temizliğe gittikleri evlerin 'ablarılarıyla' ilişkilerinde modern-kapitalist toplumların farklı kadın kimlikleri üzerinden eşitsizliklerle yapılanmış olduğunu ve bunun aile, sokak, ev gibi mikro alanlardaki karşılaşmalarda ürettiği mücadele alanlarını ele almaktadır. Filmde kadın kimliğinin sadece toplumsal cinsiyet rollerince değil, sınıfsal ve etnik aidiyetleriyle de ilişkili olarak yaşadığı ikincil konuları gösterilerek muktedir olanlar karşısında verdikleri mücadeleler dile getirilmektedir (Şen, 2019, s. 312).

Çalışma kapsamında incelenen 2000'li yıllarda merkezinde kadınların olduğu ve doğrudan kadın söylemine yer veren başka filmler de bulunmaktadır. Bu anlamda kadının ideallerinin peşinden giderek anneliği ikinci plana attığı Zefir (Belma Baş, 2010), ensest ilişkinin irdelendiği Atlıkarınca (İlksen Başarır, 2011) ve Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer, 2012), çocuk denilecek yaşta gelin olan kızların yaşadığı gerçeklikleri dile getiren Lal Gece (Reis Çelik, 2012) gibi filmler de incelediği konular üzerinden kadın kimliğine ait sorunları irdelemektedir (Ekici, 2014, s. 217).



## SONUÇ

Toplumdaki her türlü değişimin izlerini film metinlerine taşıma kapasitesine sahip olan sinema, toplumsal dönüşümü hem etkileme hem de ondan etkilenme olanağına sahiptir. Türk sinemasında 1960'lı yıllardan sonra bir yandan popüler sinemanın geleneksel anlatılarının gelişerek sürdüğü, diğer yandan da ana-akım anlatılardan farklılaşan, toplumsal gerçekçi konulara eğilen ve bu anlamda üstü kapalı ya da açıktan politik vurguları öne çıkaran film örneklerine rastlandığı görülmektedir. Anaakım sinemanın eğlendirme ve unutturma özellikleri karşısında toplumsal gerçeklikleri hatırlatarak politik bir dile sahip olan bu anlayış politik sinema anlayışıdır.

Bu anlamda çalışmada Türk sinemasında 1960'lı yıllarla birlikte görünür olan politik sinema anlayışının 2000'li yıllar sonrası tarihsel süreç içinde toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmelerle kimlikler üzerinden ifade edildiği sonucuna varılmıştır. 2000'li yıllarda popüler sinema örneklerinin dışında toplumsal olanı dile getiren filmlerin kimlik sorunu ile ilgilendiği ve temelde 'politik', 'etnik' ve 'toplumsal cinsiyet ve cinsel' kimlik filmleri olarak üç ana kimlik üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür.<sup>18</sup>

Çalışma kapsamında belirlenen politik, etnik ve toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmlerinin öne çıkan ortak özelliklerini ise şöyle sıralayabiliriz. Filmlerin anlatı yapısında kullanılan temaları anaakım/popüler sinemanın eğlendirici, uyutucu içeriklerinden farklıdır ve ele alınan kimliklere ait konuları ve sorunları dile getirmektedir. Toplumsal yaşam içinde bazen farkında olun(a)mayan yanı başımızda yaşanan olaylara karşı hayatın gerçeklikleri hakkında farkındalık yaratma amacı güdülmektedir. Film anlatısında bir birey üzerinden odaklanılan mikro alanın sorunları toplumsal gerçekçi bir dille sunulmaktadır dolayısıyla ele alınan mesele/sorun makro bir alanın temsili olarak tasarlanmaktadır. Filmlerin toplumsal alanda yaşanmışlıklara dayanan içerikleriyle gerçekçi bir dile sahip oldukları söylenebilir. İşlenen ana temanın yanında farklı kimlik konuları/sorunları da ele alınmakta ve böylece anlatıda çok katmanlı bir yapı tercih edilebilmektedir. Bu film örneklerinde anaakım/popüler film yapma biçimlerinde görülen hikâyenin hızlı ve akıcı bir dille anlatımı, sürükleyici anlatıyı destekleyen hızlı kurgu tekniklerinin ve görüntü-ses efektlerinin kullanımından kaçınılmaktadır. Bazen anaakım anlatı biçimleri kullanılsa da filmlerde kimlik sorununun vermek istediği mesaja dikkat çekme çabası önceliklidir. Politik, etnik ve toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmlerinin izleyici sayıları da genellikle düşüktür.<sup>19</sup> Bu yüzden filmler popüler filmlerde olduğu gibi

18 Çalışma da politik, etnik ve toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik filmleriyle birlikte bir başka başlık olarak dini kimlik filmleri de incelenebilirdi. Ancak dini kimlik filmlerine dair doğrudan bu kimliğin hak ve özgürlük talepleri ya da dini kimliğe sahip birey ya da grupların sorunlarını dile getiren filmler yerine daha çok toplumun bu kesimlerine yönelik eleştirel bir dil kullanan Özer Kızıltan'ın Takva (2006) ve Alper Çağlar'ın Büşra (2010) gibi çok az sayıda filmin bulunması nedeniyle dini kimlik filmleri bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Bu bağlamda örneğin Takva filminde kendi halinde, mütevazı, dini inançlarına bağlı bir yaşam süren Muharrem'in etrafında da güvenilir bir insan olarak kabul edilmesi nedeniyle bir 'tarikat'ın sayısız gayrimenkullerinin kiralarını toplama işine başlamasıyla modern yaşam ilişkileri içinde saflığını ve güvenilirliğini kaybederek uğradığı karakter yozlaşması anlatılmaktadır. Büşra filminde ise dindar ve muhafazakâr bir aile içinde büyütülerek yetiştirilen ve başörtülü bir birey olan Büşra'nın dini ve geleneksel yaşam içinde sıkışmış olan hayatı ele alınmaktadır. Dolayısıyla Takva filminde doğrudan dini topluluklara/cemaatlere, Büşra filminde de dindar-muhafazakâr aile ve bireylere yönelik dile getirilen eleştiriler söz konusudur. Dolayısıyla bu örneklerde dini kimliklerin talepleri ya da sorunlarına dair çözüm beklentileri yerine eleştirel bir dile sahip filmler olduğu görülmüştür. Bu yüzden bu bağlamda çok az sayıda filmin çekilmesi ve dini kimliklerin hak ve özgürlük taleplerine/sorunlarına yönelik içeriklere sahip filmlerin olmaması nedeniyle dini kimlik filmleri çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

19 Çalışma kapsamında değerlendirebileceğimiz bazı örnek filmlerin izleyici sayıları şöyledir: Fotoğraf (2001) 24,116, Bulutları Beklerken (2003) 20,761, Zincirbozan (2007) 75,425, İki Dil Bir Bavul (2008) 93,708, Sonbahar (2008) 151,392, Çoğunluk (2010) 25,499, Geriye Kalan (2011) 7,048, Gelecek Uzun Sürer (2011) 38,589, Zerre (2012) 5,069, Sarmaşık (2015) 26,381, Güz Sancısı (2008) 576,428, Nefesim Kesilene Kadar (2015) 8,983, Zenne (2011) 88,812, Tepenin Ardı (2012) 28,960, Rüzgarın Hatıraları,(2015) 26,077, Toz Bezi (2015) 7,709 kişi tarafından izlenmiştir. Güz Sancısı'nın diğer filmlere göre kayda değer bir izleyici sayısına

gişe başarısına odaklanılarak çekilmemektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi filmlerin incelenen kimliklere ait mesele ve sorunları dile getirerek farkındalık yaratması önceliklidir. Genellikle düşük bütçeli filmlerdir ve bu yüzden festival ve fonlar tarafından desteklenmektedir. Son olarak ise yönetmenler filmlerin senaryo ve kurgu gibi farklı süreçlerinde de genellikle aktiflerdir.

Sonuç olarak bu çalışmada, 2000'li yıllar Türk sinemasında politik sinemanın toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmelerden etkilenerek ortaya çıkan farklı kimliklerin sorunlarını ifade ettiği ve kamusal alanın gerçekliklerinin politik sinema yapma biçimlerini de etkileyerek politik sinemanın 'politik', 'etnik' ve 'toplumsal cinsiyet ve cinsel' kimlik film-leri olarak ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. Politik sinemanın bu daha kapsayıcı ve açıklayıcı tanımının alanda yapılacak yeni çalışmalara katkı sunması beklenmektedir. Çalışmanın politik sinemanın sinema alanında kimlikler üzerinden yeniden tanımlama çabası olması nedeniyle özgün bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akbal Süalp, T. (2011). Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III. Yeni Film, 22, 63-68.
- Balcı Gülpınar D. (2016). Giritlioğlu Sinemasında Yakın Siyasi Tarih eleştirisi ve Travmatolojik Hayatlar. Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri. (Haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek). İstanbul: Metis.
- Civelek, S. (2016). 2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Filmi Örneği. Moment, 3 (2), 286-318.
- Dolmabahçe'de İkinci Açılım Toplantısı (2010). Erişim Tarihi: 19.03.2022. (<http://www.haberturk.com/gundem/haber/502012-dolmabahcede-ikinci-acilimtoplantisi>).
- Dorsay, A. (2004). Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları. İstanbul: Remzi.
- Ekici, A. (2014). 2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ergenç, A. (2016). Azınlık Sinemasının Gör Dediği: İki Dil Bir Bavul ve Babamın Sesi. Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri. (Haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek). İstanbul: Metis.
- Güven, S. K. (2016). Zenne: "Erkek" (çe) Ölmek Üzerine Bir Ağıt. H. Köse & Ö. İpek (Haz.), Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri (s. 289-311). İstanbul: Metis.
- İpek Ö. (2016). Muhalif Sinema ve 2000'li Yıllar Türkiye Sinemasından Muhalif Görünümler, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Kalı, E. Y. (2018, 14 Ağustos). 'Dış Güçler' nerededir? 'Dış güçler' kimdir, ne yapar? 'Yerli ve milli' olandan farkı nedir?. Evrensel. <https://www.evrensel.net/haber/359263/dis-gucler-nerededir>
- Karabağ Sarı, Ç. (2012). 12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Karadoğan, A. (2018). Modernist Estetik Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000). Ankara: De-Ki.
- Köksal, Ö. (2016). Sessizliğin İki Yüzü: Anneannem ve Bulutları Beklerken. Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri (Haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek). İstanbul: Metis.
- Köse, H., İpek, Ö. (2016). Önsöz. Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri. H. Köse & Ö. İpek (Ed.). (s. 11-24). İstanbul: Metis.
- Kuyucak, E. Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul: Agora.
- Köse, H. (2016). Lanetli Zan ya da Bir Öteki Düzeneci Olarak Tepenin Ardı. Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri. H. Köse & Ö. İpek (Ed.). (s. 123-145). İstanbul: Metis.
- Mengi, N. (2018, 18 Ekim). Kim Bu Dış Güçler?. Birgün. <https://www.birgun.net/haber/kim-bu-dis-gucler-230841>
- Özarlan, Z. (2006). Toplumsal İletişim Sürecinde Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi. Ankara: İmge.
- Özgüç, A. (2005). Türlerle Türk Sineması. İstanbul: Dünya.
- Öztürk, S. R. (2000). Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri. İstanbul: Alan.
- Öztürk, S. R. (2004). Sinemanın 'Dişil' Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler, İstanbul: Om.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). Politik Kamera. (E. Özsayar Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Ryan, M., Lenos, M. (2012). Film Çözümlemesine Giriş. Ankara: De Ki.
- Suner, A. (2006). Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis.
- Şen, S. (2019). Gemideki Hayalet Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu. İstanbul: Metis.
- Wayne, M. (2011). Politik Film Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam.
- Yüksel, E. (2012). 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili. Sinecine, 3(1), 7-28.
- Yüksel, E. (2013). 2000'ler Türkiyesinde Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

# YAĞMURUN ARDINA GİZLENEN ŞEHİR: DAVID FINCHER'IN SEVEN (1995) FİLMİNDE KENT ATMOSFERİ VE ATMOSFERİN ANLATIYA ETKİSİ

Pınar BOSTANCI<sup>20\*</sup>

## ÖZET

Kentler, bulunduğu bölge, sahip olduğu iklim, barındırdığı mimari yapılar, kent sakinleri ve zamana göre şekillenen ya da tüm bu bileşenleri biçimlendiren bir kimliğe sahiptir. Bu kimliğin temsilcilerinden biri ise kent atmosferidir. Kimi zaman gerçek kimi zaman hayal ürünü olan bir kentin atmosferini beyaz perde aracılığıyla izleyiciye deneyimletmek de sinema disiplininin çalışma alanına girmektedir. Sinema, temsil ettiği bağlam ve kent ile seyirciyi kendi gerçekliğine inandırırken temsil edilen mekân ve bağlam da sinematografik anlatıyı desteklemektedir. Anlatılanlar ışığında araştırma kapsamında, kent atmosferinin anlatıya nasıl etki ettiğinin incelenmesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla, sinemada bir mekân olarak kentin hikâyesinin izleyiciye ulaşmasında ne derece etkili olduğunun incelenmesi araştırmanın kapsamı dahilindedir. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, sinematik mekân analizi tekniğine yer verilmiştir. Araştırmanın örneklemini, yönettiği filmlerde kent atmosferine ve mekân temsillerine önem veren ünlü Amerikalı yönetmen David Fincher'ın 1995 yapımı Seven adlı filmi oluşturmaktadır. İncelemeler sonucunda: Karanlık, muğlak, yağmurlu ve gerilim dolu atmosferiyle yedi cinayetin çözümlenme hikâyesine eşlik eden bir kentin anlatıldığı filmin, film noir havasına sahip olduğu görülmüştür. Özellikle aydınlatma ve renk kullanımı ile dikkat çekici bir kent-mekân atmosferine sahip olan bu filmde kent atmosferinin hissedilmesine şehrin sesinin de etki ettiği tespit edilmiştir. Seven (1995)'da bu kentte yaşayanlara ve yaşanan olaylara tesir eden güçlü bir atmosfer temsili görülmektedir. Çalışma kapsamında yapılan incelemeler neticesinde, Seven (1995) filminde, yağmurun ardına gizlenen bir kent atmosferinin anlatıldığı ve sahip olduğu tüm öğelerle bu atmosferin anlatı ile kuvvetli bir etkileşim içerisinde olduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** David Fincher, Kent Atmosferi, Seven (1995), Sinemada Kent Temsili, Sinema Mekânları

<https://doi.org/10.32955/neuilamer2023-11-0305.ch04>

20 \* Yüksek Lisans Öğrencisi, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, p.bostanci@etu.edu.tr

## THE CITY HIDDEN BEHIND THE RAIN: URBAN ATMOSPHERE AND ITS NARRATIVE IMPACT IN DAVID FINCHER'S SEVEN (1995)

### ABSTRACT

*Cities have an identity shaped by their location, climate, architecture, residents, and the evolving passage of time. One representative of this identity is the urban atmosphere. Sometimes, portraying the atmosphere of a city, whether real or imaginary, to the audience through the silver screen falls within the purview of the cinematic discipline. Cinema convinces the audience of its own reality, and the represented space and context also support cinematic storytelling. In the light of this context, the research aims to investigate how the urban atmosphere influences the narrative. Therefore, the extent to which the city, as a cinematic space, is effective in conveying the story to the audience is within the scope of the study. In this qualitative research, the technique of cinematic space analysis is employed. The sample of the study comprises the 1995 film "Seven," directed by the renowned American filmmaker David Fincher, known for his emphasis on urban atmosphere and spatial representations in his films. After the reviews: it is observed that the film, which narrates the story of seven murders in a dark, obscure, rainy, and suspenseful city atmosphere, possesses a strong film noir ambiance. Particularly, through its use of lighting and color, the film exhibits a striking urban spatial atmosphere. It is found that the city's voice also contributes to the perception of the urban atmosphere while affecting the audience in "Seven (1995)." The film presents a powerful representation of the urban atmosphere that influences both the inhabitants and the events transpiring within it, captivating the audience. Through the examinations conducted in this study, it is concluded that "Seven (1995)" portrays a city atmosphere concealed behind the rain and is in strong interaction with the narrative, incorporating all its elements.*

**Keywords:** *David Fincher, Urban Atmosphere, Seven (1995), Urban Representation in Cinema, Cinema Spaces*

## GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde kentler, sahip olduğu toplumsal ve kültürel bağlam, doğal ve beşerî şekillendiriciler, mimari yapılar, kent sakinleri ile kendine has bir/birçok özelliğe sahiptir. Kent, içerisinde yaşananlar, zamanın getirdiği değişim ve dönüşüme uğrayarak hem eklenerek gelen hem de koşullara göre biçimlenen yapı ile özgün bir kimliğe sahip olur. Dolayısıyla, beyaz perde aracılığıyla geniş kitlelere görsel ve işitsel anlatı yolu ile ulaşan kentler kimi zaman tanınan bilinen kimlikleri ile kimi zaman da sinemanın kurgu dünyası içerisindeki yeni ve tasarlanmış yönleri ile temsil edilir. Sinemada kentin içerisinde konumlanan tek tek her bir mekânın olduğu gibi onların tamamını barındıran kentlerin de sahip olduğu özgün yapıyı yansıtan atmosferi vardır. Bu atmosfer, yalnızca salt iklim özelliklerini içermez, sahip olduğu doğal koşullar ile bu koşulların şekillendirdiği mimari yapıları, kent mobilyalarını, yapıların üretiminde kullanılan malzeme, renk, donatı, doku, kentin sahip olduğu ses, koku, o yörede yetişen/üretilen yiyeceklere yönelik tadı, şehirde yaşayanların genel davranışlarını, duygularını ve psikolojilerini de içerir. Dolayısıyla kente ait tüm bu bilgi kent atmosferi ile izleyiciye ulaşır. Sinemada, kimi zaman kentler karakterleri ve senaryoyu şekillendirecek ya da filme adını verecek kadar görünür bir sembol hâline gelirler. Sinema tarihinde bu durumu yansıtan birçok ulusal ve uluslararası film vardır.

Bu araştırma kapsamında ise “Bir kent sinema kadrajında nasıl temsil edilir?”, “Sinema filminde kent atmosferi izleyiciye nasıl hissettirilir/aktarılır?” ve “Bir sinemasal anlatıda kent atmosferinin anlatıya ne gibi katkıları vardır?” sorularının cevabını bulmak amacıyla yaptığı filmlerde kent ve mekân atmosferini güçlü temsillerle ifade eden David Fincher’ın Seven (1995) filmi üzerinde çalışılmıştır. Çalışmada temel amaç yedi cinayetin çözümlenme hikâyesinin anlatıldığı filme kentin ve kent atmosferinin nasıl eşlik ettiğini keşfetmektir.

Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmada film, sinematik mekân çözümlemesi yapılarak analiz edilmiştir. Film kareleri, sinemaya özgü olan kurgu-montaj ve hareket kavramları göz önünde bulundurularak sinematik betimsel analiz ve içerik analizi tekniklerine göre çözümlenmiştir. Sinema kadrajları şu kriterler dikkate alınarak incelenmiştir: Kentin fiziksel koşulları, sosyal-toplumsal yapısı, kentte yaşayanların (karakterlerin) kent ile olan ilişkisi, şehrin dış ve iç mekânları ile bu mekânların tasarımı (mobilya-donatı, aydınlatma, malzeme, doku, ses). Sinematik mekân çözümlemesi, bu kriterlerin film kareleri üzerinden analizi ve mekânların anlatı ile ilişkisi irdelenerek yapılmıştır. Sinema kareleri yer yer diyaloglarla desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Yapılan incelemelerin sistematik bir dille aktarılması adına çalışmada ilk olarak sinemada kent temsili, bu temsilin izleyici üzerindeki etkisi ve David Fincher’ın filmlerinde kent temsiline dair ne gibi özellikleri ön plana çıkardığı üzerinde durulacaktır. Ardından Seven (1995) filminde kentin nasıl bir atmosfere sahip olduğu ve bu atmosferin anlatıya olan etkisi aktarılarak çalışmadan elde edilen sonuçlara yer verilecektir.

## Sinemada Kent Temsili

Sinemada kentler ve kent mekânları çeşitli yönleri ile ön plana çıkmaktadır. Hikâyenin bağlamına uygun olarak seçilen kentler, karakterlerin sosyal ve kültürel gelişimini şekillendirmek, kente yönelik sosyal temaların işlendiği filmlerde izleyici üzerindeki etkiyi arttırmak, kentin cazibe merkezlerini ön plana çıkararak görsel kompozisyonu güçlendirmek gibi etkilere sahiptir. Ayrıca kentler, kent tarihi/kültürünü ortaya çıkararak bir sembol hâline getirmek, çeşitli tarihi dönemleri temsil etmek, kentte yaşayan farklı gruplar arasındaki tezatı ve çatışmayı ortaya çıkarmak, bilim kurgu filmlerinde farklı bir evren yaratmak gibi kaygılarla da sinema kadrajında yer almaktadır (Edelman, 2016). Senaryonun ve görsel anlatının bir gerekliliği olan mekân, bazı filmlerde tekil olarak aktarılırken bazı filmlerde de mekânları içerisinde barındıran ve içinde barındırdığı her bir öge ile ilişkili olan bir bağlam olarak önemlidir. Dolayısıyla, kentler sinemasal anlatı içerisinde hikâyenin gerekliliklerine göre çeşitli görevlerin atfedildiği temsillerdir. Dargada’ya göre sinemada kent temsili iki şekilde var olabilir: Bunlardan ilki hikâyenin yaşandığı mekân olarak kentin arka fonda anlatıya eşlik etmesi olan fon-kent (ville-fond), ikincisi ise kentin bir karakter hâline gelerek eylemin merkezine oturmasıyla oluşan kişi-kent (ville-personnage)’tir (2003, s. 138). Sinema tarihinde fon-kent ve kişi-kent’e örnek teşkil edebilecek birçok film vardır. Örneğin Before Sunrise (1995), La La Land (2016), Mank (2020) filmlerinde şehir anlatıdaki varlığıyla fon-kent işlevi görürken Metropolis (1927), Roma (1972), Manhattan (1979) filmlerinde kişi-kent işlevi görmektedir.

Gündelik hayatta insan, yaşamı sistematik bir hâle getirmek için kentleri düzenlemektedir. Düzenlenmiş kentler de insan yaşamını şekillendirmektedir (Cansever, 1996, s.125). Kısacası kent, filmin baş karakterlerinden biri de olsa sinema kadrajında bir fon olarak da yer alsa içinde yaşayan karakterlerle bir etkileşim içerisinde. Dolayısıyla, sinemasal bir kent temsilini, şehrin sakinlerinden yani karakterlerden bağımsız olarak düşünmek temsilin yeteri kadar anlaşılmasına ve anlatı bütünlüğündeki bu öğenin göz ardı edilmesine sebep olmaktadır. Buna ek olarak, sinemada kentin yalnızca bir fon olarak öylece kadraja yerleştirildiğini düşünmek sinemasal anlatının hafife alındığını gösterir. Çünkü, kentle birlikte kentin sahip olduğu her bir öge kimi zaman biçimsel nitelikleri kimi zaman fonksiyonel özellikleri kimi zaman da anlamsal değeri ile o kompozisyon içerisinde az ya da çok, zayıf ya da güçlü bir manaya sahiptir. Sinema kadrajında hiçbir öge tesadüfen yerleştirilmemiştir. Bu sebeple, güçlü simgesel bir değere sahip olan ve izleyiciler üzerinde çeşitli çağrışımları uyandıran kent gibi rafine bir kavramın kazara bir sinema karesinde görülmesi söz konusu olmayacaktır (Wojcik, 2017).

## **Sinemada Kent Temsilinin İzleyici Üzerindeki Tesiri**

Sinemada kentin nasıl temsil edildiği kadar bu temsilin ya da sembolün izleyiciler tarafından nasıl algılandığı ve onlar üzerine ne gibi bir etkide bulunduğu önemlidir. Çünkü kitlesi tarafından algılanamamış bir sembol amacına tam anlamıyla ulaşamamış demektir. Bir kentin sinemada nasıl algılandığının anlaşılabilmesi için gerçek yaşamda nasıl algılandığının bilinmesi manidardır. Neticede sinema içerisinde ne kadar kurgusal öge barındırsa da gerçek yaşamın ya da gündelik yaşamdaki deneyimlerin bir temsilidir.

Kevin Lynch, insanların kenti bütünüyle algılayamadığından ve dikkatini çeken öğelerle bölük pörçük bir algılama/deneyimleme sürecinden geçtiğini söyler. Ona göre kenti algılama sürecinde insanın tüm duyuları açıktır. Kent imgesi de bütün bunlardan elde edilen bilgilerin tamamını içermektedir (2017, s.153). Bununla birlikte mekânı algılama biçiminde olduğu gibi kenti algılama biçiminde de duyuların, geçmiş deneyim, algılama sürecindeki psikoloji ve duygu durumunun da kentin algılanma sürecinde büyük bir etkisi vardır. Kısacası bu algılama süreci kentin sahip olduğu tüm değerlerle birlikte algılayanın kim olduğuna da bağlıdır. Bir insan, aldığı eğitim, sahip olduğu bilgi, geçmişteki deneyim ve birikimleri ile algılama sürecindeki davranışları ve algılama biçimiyle kenti farklı kavrayabilir (Montano ve Ramos, 2017, s.13). Bu algılama sürecine şehirde hangi mevsimin yaşandığı, hava durumu, rüzgâr hızı, gündüz ya da gece olması, hava sıcaklığı, kent içerisinde karşılaşılan insanlar gibi daha birçok etken vardır (Lynch, 2017). Özetle, kentin algısına yalnızca gözle görülen ve deneyimlenen bir süreç değil tüm duyuların, geçmiş birikimlerin ve insanın ya da kentin durumu da eşlik etmektedir. Dolayısıyla görsel ve işitsel bir yön ile izleyiciye ulaşan sinemada, kentin karakterin üzerinde ne gibi bir etkisinin olduğu ya da kent temsilinin izleyici tarafından nasıl algılandığı büyük önem taşımaktadır. Sinema bu deneyim sürecini, izleyiciye başta hareket olmak üzere, montaj, ışık kullanımı, kadraj seçimi, görsel ve işitsel efektler ve kompozisyon içerisindeki çeşitli göstergelerle yapmaktadır. Bu anlamda hareketin önemi büyüktür. Çünkü günlük hayattaki çok boyutlu mekân algısında da hareket eş zamanlı bir kent deneyimi sunar. Dolayısıyla sinemayı fotoğraftan ayıran bu güçlü yönün de sinemada kent temsilinin izleyici tarafından tecrübe edilmesinde önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Öte yandan sinemada seyircinin kenti algılama biçimine yön verilebileceği unutulmamalıdır. Gerçek yaşamdaki kent deneyiminden farklı olarak sinemada yönetmen ve görüntü yönetmeninin belirlediği kadrajlardan, yine onların belirlediği kamera hareketleri ile o kentin nasıl deneyimleneceği önceden belirlenmiştir. Bununla birlikte sinema kadrajında yer alan her bir temsilin izleyici tarafından tam anlamıyla algılanacağına dair bir şart yoktur. Sonuç olarak izleyicinin, bir kenti algılama sürecinde olduğu gibi duyuları, geçmiş deneyimleri ve filmi izlerken sahip olduğu ruh hâli hatta filmi izlediği ortam ile yönetmenin sinemasal anlatıda gösterdiklerini yine kendi tecrübe ve bilgi birikimleri ile bir süzgeçten geçirerek algıladığından söz edilebilir.

## **David Fincher Filmlerinde Kent Temsili ve Algısı**

Yönettiği birçok filmle çeşitli alanlarda ödüle layık görülen Amerikalı yönetmen David Fincher; *Alien 3* (1992), *The Game* (1997), *Fight Club* (1999), *Panic Room* (2002), *Zodiac* (2007), *The Social Network* (2010), *Gone Girl* (2014), *The Girl*

with the Dragon Tattoo (2011) ve Mank (2020) gibi geniş izleyici kitlelerine ulaşmış birçok başarılı sinema filmi ile tanınmaktadır. Yönettiği filmlerde, atmosfer, renk ve aydınlatma kullanımı; karakter ve hikâye anlatımındaki titizlik, kompleks düşünsel temaların ön plana çıkması, hikâyenin temposunu güçlendiren derinlikli bir kurgu, yapım tasarımı ile sinematografinin ön plana çıkması ve toplumsal eleştirileri başarılı bir şekilde sinema kadrajına yansıtması ile dikkatleri çekmektedir. David Fincher filmlerinde derinlikli karakter temsili ile detaylı ve iyi kurgulanmış bir hikâyeyi destekleyen en önemli öğelerden birinin de mekân ve kent temsilleri olduğu söylenebilir. Fincher sinemasında kentler sıklıkla karmaşık, karanlık ve gerilim dolu bir atmosfere sahiptir. Hikâyeyi şekillendiren bir öğe olarak kentler, karakterlerin gelişiminde ve anlatının izleyiciye aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Yönetmenin filmlerinde kent, karmaşıklığı, kasvetli atmosferi, yozlaşmış ve suça meyilli karakterleri, yapaylığı ve sıkıcılığı, modern yaşamın ve tüketim kültürünün sembolü olması, gizem ve gerilimin baş gösterdiği yerler, sosyal ve toplumsal sorunları içerisinde barındıran bir yapı olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bu yönleri ile Fincher'ın filmlerinde kentler, kendi kişiliği (kimliği) ve ruh hali olan canlı varlıklar gibi izleyicinin karşısına çıkarak hikâyedeki çatışmaları ve karakterleri şekillendiren, filmin atmosferini güçlendiren, toplumsal dinamiklere detaylı bakış açısı sunan bir yöne sahiptir.

Yönetmenin filmlerinde kentler farklı temsillerle anlatılmaktadır. Bir bilim kurgu filmi olmasına rağmen Alien 3 (1992)'de kent, terk edilmiş ve endüstriyel yönü ile Amerikan kentlerine benzemektedir. The Game (1997)'de kent, tehlike ve gizem dolu bir yer olarak baş karakterin yaşamını ve gerçeklik algısını sorguladığı bir oyun alanıdır. Fight Club (1999)'da kent, modern tüketim kültürünün ve sıkıcılığın merkezi konumundadır. Panic Room (2002) her ne kadar tek bir odada geçse de New York'ta bulunan, ekonomik düzeyi yüksek bir ailenin, güvenlik sistemlerinin kullanıldığı bir dünyayı temsil eder. Zodiac (2007)'ta San Francisco, suç, gizem ve gerilim atmosferini yansıtır. The Curious Case of Benjamin Button (2008)'da New Orleans, baş karakter Benjamin Button'ın yaşamının değişen aşamalarını yansıtan bir yöne sahiptir. Mank (2020)'te Los Angeles, katı kuralları olan film endüstrisinin merkezi, samimiyetsiz iş ilişkilerinin ve film noir atmosferinin simgesidir. Dolayısıyla David Fincher'ın filmlerinde kent hem karakterlerin hem de hikâyenin biçimlenmesinde rol oynarken aynı zamanda sıkıcı, gerilim ve gizem dolu atmosferiyle izleyicinin karakterleri daha derinlikli olarak anlamlandırmasında ve yazınsal anlatının sinemasal anlatıya aktarılmasında önemli rol oynamaktadır.

## DAVİD FINCHER'IN SEVEN (1995) FİLMİNDE KENT ATMOSFERİ

Yeni dönem Amerikan sineması denildiğinde akla ilk gelen isimlerden biri olan David Fincher'ın Seven (1995) filmi, ilk kez gösterime girmesinin üzerinden seneler geçse de teması, oyunculukları, görüntü yönetimi, kurgusu ve atmosferi ile hâlâ gündeme gelen yapımlardan biridir. Bir hafta sonra emekli olacak bir dedektif (Morgan Freeman) ile bu kente yeni atanan bir komiserin (Brad Pitt) bölgedeki yeni seri cinayetlerin gizemini çözme hikâyesinin anlatıldığı filmde suçlu (Kevin Spacey) İncil'deki yedi ölümcül günaha göre günahkâr bulunduğu insanları kendine has yöntemlerle cezalandırmaktadır. Kibir, açgözlülük, şehvet, kıskançlık, oburluk, öfke ve tembelliği içeren yedi günahı temsil eden maktullerin bulunması, ölü bedenlerin araştırılması, dedektif Somerset ile Mills'in cinayeti çözme hikâyesi, suçlu John Doe'nun teslim olması ve son iki günah ile filmin tamamlaması yedi gün sürmektedir. Pazartesi günü başlayan gizem dolu hikâye haftanın son günü olan pazar günü tamamlanmaktadır.

Yedi gün süren gizemin aktarıldığı bu anlatıda, yedi ölümcül günahın hangi sıra ile işleneceği bilinmemektedir. Arafta ilk sırada kibir bulunmasına karşın pazartesi bulunan ilk ceset oburluk günahı yüzünden cezalandırılmıştır. Filmde suçun seri cinayet davası olması, İncil'deki yedi ölümcül günah ile ilişkilendirilmesi, bir sonraki kurbanın hangi günah sebebiyle nasıl öldürüleceği, yaşanan olayların tamamı bir gizem olsa da bu gizem dolu öyküye kentin atmosferi de eşlik etmektedir. Hikâyenin geçtiği zamanın ve mekânın doğrudan söylenmediği filmde kentin, sürekli yağmur yağması, karanlık ve karmaşık bir yapıya sahip olması, soğuk ve tedirgin edici aydınlatma ve renk paletini içermesi birkaç belirleyici özelliğidir (Görsel 1 ve 2).



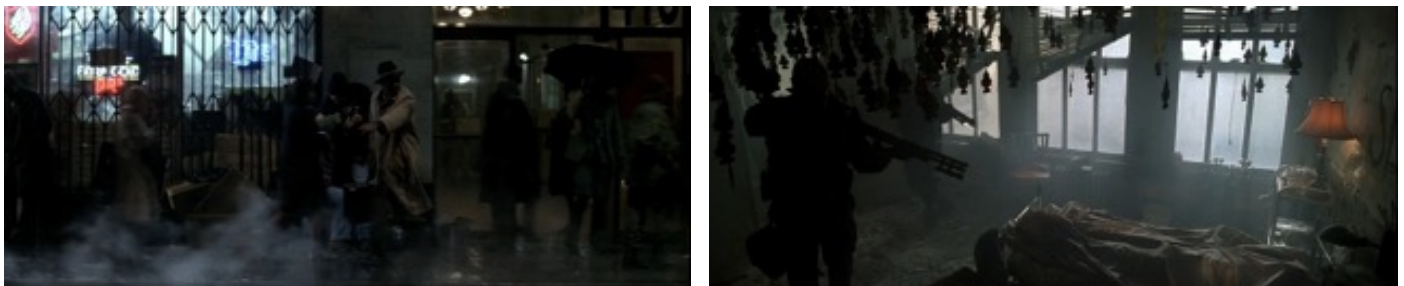


Görsel 1 ve 2. Seven (1995)'da Kent Atmosferi

Filmin her ne kadar ne zaman ve nerede geçtiği bilinmese de mimari yapılardan, karakterlerin giyim kuşamından, sahip olunan teknolojiden mekânın Amerika'da büyük bir şehir ve zamanın 80'lerin sonu 90'ların başı olduğu çıkarımı yapılabilir. Senarist Andrew Kevin Walker, 80'lerin sonunda Pensilvanya'dan New York'a taşındığı ve Seven (1995)'da New York'taki sosyal çalkantıdan ilham aldığı bilinmektedir (Castrillon, 2021, s.18). Filmde cinayetin çözüldüğü günler dışında zaman ve mekânın belirsizliği, bu yerin Amerika'da herhangi bir yer ve yaşananların herhangi bir zamanda yaşanabilecek olaylar olarak algılanmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla bu durum yapımın evrensel bir niteliğe sahip olması fikrini ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda bu belirsizlik durumunun, hikâyedeki belirsizlik ve gizem unsurlarını da desteklediği söylenebilir.

Walker 2016'da verdiği bir röportajda filmin olay örgüsünün New York'ta yaşamaya tepkiden doğduğunu ve New York sokaklarında dolaşırken John Doe'nun gözünden sokakta her köşe başında ölümcül günaha örnek olabilecek bir durumla karşılaştığını dile getirmektedir (Myers, 2016). Seven (1995), filmde adı tam olarak ifade edilmese de New York ya da Los Angeles gibi büyük bir Amerikan şehrini anımsatmaktadır. Her zaman kaosun hâkim olduğu şehrin dinmek bilmeyen sesi, karanlık ve kirli sokakları, yıkık binaları, şiddetin boy gösterdiği karanlık odaları, bunların tamamı toplumsal çözülmenin kent temsili üzerinden yansımalarını oluşturmaktadır (Castrillon, 2021, s.21). Steve Macek ise Seven (1995)'da bir Amerikan metropolünün tasvir edildiğini dile getirmektedir. Macek'e göre bu filmde kent, 80-90'lı yılların Amerikan filmlerindeki şehirlere benzer olarak suçun, çöküşün, şiddetin ve tehditin merkezi olarak ön plana çıkmaktadır. Ona göre kent, içinde yaşayanların ve ana karakterlerin yaşama biçimini, davranışlarını, inançlarını ve motivasyonlarını şekillendiren bir güç ya da karakter olarak izleyici ile buluşmaktadır (Macek, 1999, s.83).

Seven (1995) ile yakın dönemlerde Amerikan sinemasında kent temsiline bakıldığında ise bu filme benzer bir tasvirin olduğu dikkatleri çekmektedir. O dönemde kent, üreten ve çalışan alt sınıflarla sürekli bir tüketim içerisinde olan elit üst sınıfların birbirine yabancılaşmasına sebep olan bir etkidir. Dolayısıyla, büyük şehir, toplumsal uyumun, aile birlikteliğinin, inancın ve toplumu bir arada tutan tüm kurumların yok edicisi konumundadır. Sebep olduklarıyla suçlanmış, yargılanmış ve mahkûm edilmiş bir şehir olarak temsil edilmektedir (Clapp, 2017, s.203-204). Filmin büyük bir bölümünün Los Angeles'ta çekildiği bilirse de Seven (1995)'in giriş sekansından sonuç sekansına kadar gösterilen film karelerinde bu mekânın nerede olduğu saklanarak kentin gizemli suç atmosferi güçlenmektedir. Bununla birlikte, filmin sonuç sekansında katille beraber Los Angeles şehir merkezinden yaklaşık bir buçuk saat uzaklıkta bulunan Mojave Çölü'ne doğru yola çıktıklarında izleyici bu kentin nerede olabileceğine dair fikir sahibi olmaktadır (Miller ve Ward, 2017, s. xviii).



Görsel 3 ve 4. Seven (1995)'da film noir'i Anımsatan Atmosfer

Başından sonuna gizemin, suçun ve ölümcül günahların işlendiği bir yer olan kent, David Fincher'ın filmlerinde sıklıkla esinlendiği film noir havasına da hâkimdir (Görsel 3 ve 4). 1940 ve 50'li yıllarda Amerikan filmlerinde sıklıkla kullanılan film noir'in genel atmosfer özellikleri şu şekilde sıralanabilir: Karanlık ve kasvetli mekânlar, yağmur ve sisin hâkim olduğu sokaklar, suç ve gizem içeren bir ambiyans, renk ve ışık kullanımında yüksek kontrast, hüznü, melânkolik ve tedirgin edici müzik kullanımı, kasvetli sokaklar, gece kulüpleri, bar, ofis ve apartman daireleri. Film noir'deki bu atmosferi, düşük, yüksek ve eğik açılar ile karakterlerin psikolojilerini ve çatışmalarına anlatan kadraj seçimleri, açık uçlu hikâyeler ve izleyicinin esas niyetini çözmeye çalıştığı gizemli karakterler desteklemektedir. Seven (1995)'da her ne kadar kente film noir atmosferi hâkim olsa da filmin neo noir havasını daha çok yansıttığı söylenilebilir. Film noir'deki dikkat çekici unsurlarla beraber bu öğelerin modern bir bakış açısı ile işlendiği neo noir filmlerde toplumsal ve psikolojik sorunları, modern toplumun getirdiği suç, entrika ve ahlaki yönden karmaşık temaları klasik film noir havasında işlenmektedir. Seven (1995)'da ise kent, doğrudan ahlaki çözümlerin ortaya çıktığı, suç yuvası bir yerdir (Görsel 5).



Görsel 5. Seven (1995)'da neo noir Atmosferi, Sokakta Bulunan Maktul

## SEVEN (1995)'DA KENT ATMOSFERİ'NİN ANLATIYA ETKİSİ

Araştırmanın bir önceki bölümünde Seven (1995), isimsiz kentin neyi temsil ettiği, şehrin nasıl bir atmosfere sahip olduğu, kentin atmosferinin inşasında David Fincher'ın neo noir film tarzının ve dönem modasının etkisi üzerinde durulmuştur. Bu bölümde ise atmosferin sinemasal anlatıyı nasıl desteklediği, hikâyenin içindeki kent temsilinin ve atmosferinin rolü, olay örgüsünü nasıl şekillendirdiği, bu temsilin karakterlerin davranışları, psikolojileri ve düşünceleri üzerindeki etkisi üzerinde durulacak ve bu araştırmanın asıl amacı olan Seven (1995)'da kent atmosferinin anlatıyı nasıl etkilediği tartışılacaktır.

Bir önceki bölümde de bahsi geçtiği üzere Seven (1995) gizemi çözülmeye çalışılan bir cinayet hikâyesini anlatmaktadır. Dolayısıyla filmde esrarengiz olayların baş gösterdiği, suçların ve suçluların kapalı kapılar ardında gizlendiği, suç işleyenleri buna iten bir ortamın bulunduğu karmaşık, bozulmuş, düzensiz ve birlikte sistematik yaşamının mümkün olmadığı bir bağlamın anlatılması beklenmektedir. Seven (1995)'da yer alan ve gerçek yaşamda nereyi temsil ettiği söylenmeyen kent de hikâyenin gerekliliklerini doğrudan karşılamaktadır. Bu şehir, insanların huzur ve mutluluk içerisinde yaşayamadığı, her gün yeni bir sorunun baş gösterdiği, içinde yaşayan insanı tedirgin eden bir ortama sahiptir. Bu karmaşa hem karakterlerin davranış biçimlerinden hem de diyaloglarından açıkça anlaşılmaktadır. Örneğin dedektif Mills buraya ilk geldiğinde, dedektif Somerset ve şef ile aralarında geçen bir diyalogda, ortaya çıkan yeni cinayetlerin dedektif Mills'e verilmesinin doğru olmadığını dile getirir:

"Mills: Bu benim ilk görevim değil.

Somerset: Onun için henüz erken.  
Mills: Şef. . . Şef. . .  
Somerset: Senin için henüz erken.”

Dedektif Somerset burada yıllardır yaşamaktadır. Bu bölgeye, burada yaşanan olaylara ve suçlara alışmıştır. Yakında emekli olacak bir polis memuru olarak istekli, gözü pek ve kendini kanıtlamaya çalışan biri olsa da bu kenti tanımadığı için böyle bir vakanın dedektif Mills'e verilmesini doğru bulmaz. Somerset her ne kadar buraya alışsa da son yaşananlarla birlikte “artık burayı hiç anlamadığını” ifade eder. Şef de Somerset'e buranın hep böyle olduğundan söz eder. Gün geçtikçe daha fazla beklenmedik suçun yaşandığı bu bölge, kentlinin sakınları tarafından kabul edilmiş ve alışılmıştır. Bu kente yaşamının kolay olmadığı Mills için ne kadar mümkün gözüksün de eşi Tracy için kolay değildir. Tracy, buraya ait hissetmek adına Mills'in iş arkadaşı Somerset'i yemeğe davet eder. Sosyal ilişkilerini güçlendirmek ve buraya alışmak istemektedir. Anlatının başlarında her ne kadar çaba içerisinde olsa da burada yaşadıkça şehre alışmadığını ve burada yaşayamayacağı fark etmiştir. Somerset ile bir kafede buluşan Tracy, taşradan buraya taşındıklarını, öğretmen olmasına rağmen bu yerde iş bulamadığını, koşulların korkunç olduğunu dile getirir. Hamile olmasına karşın bu durumu ve kente dair düşüncelerini Mills'ten saklamaktadır. Bu kentte bir bebek dünyaya getirmenin doğru olmadığını, bunun da ötesinde kente tutunamayacağını farkına varmıştır:

“Tracy: Bu şehri iyi biliyorsun, uzun zamandır buradasın.  
Somerset: Zor bir yer olabilir.  
Tracy: Buradan nefret ediyorum.”

Bu denli trajik bir sahnede dahi şehirde yağmur devam etmekte, insanlar sokaktan geçmekte ve kentte yaşam olduğu ya da alışıldığı gibi devam etmektedir (Görsel 6 ve 7). Yağmur, yaşanan cinayetleri, güvensizlik ve huzursuzluk ortamını, Tracy'nin göz yaşlarını belli belirsiz, görünmez bir hale getirmektedir.



Görsel 6 ve 7. Tracy ve Somerset'in Konuşma Sahnesi, Arka Planda Yağan Yağmur ve Devam Eden Yaşam

Öyleyse “bu yerde nasıl yaşamaya devam edilebilir?”, “İnsanlar nasıl yaşıyor?” gibi soruların cevabı ise gelişme sekanının sonuna yakın Somerset ile Mills arasında geçen bir diyalogda verilmektedir. Somerset bu cinayetin çözümünde Mills'e yardımcı olmak üzere emekliliğinin cinayetin çözümünün sonrasına ertelemiştir.

“Somerset: Kayıtsızlığın bir fazilet gibi kabul edildiği bir yerde daha fazla yaşayabileceğimi sanmıyorum, hiç sanmıyorum.  
Mills: Sen de farklı değilsin daha iyi değilsin!

Somerset: Daha farklı ve iyi olduğumu da söylemedim, değilim. . . Ve bunu biliyorum ve buna saygı gösteriyorum. Kayıtsızlık da bir çözümdür.”

Kısacası Somerset burada insanların olan her şeye kayıtsız davranarak yaşamaya devam ettiğini söylemektedir. Karaktere göre kayıtsızlık, suçların işlenmesini engelleyecek bir çözüm olmasa da yaşamaya devam etmek ve kendini korumak için tercih edilebilecek bir yoldur. Somerset ve Mills arasında geçen bir başka bir diyalogda Somerset'in şu sözleri dikkat çekicidir:

"Tüm büyük şehirlerde kendi işine bakmak ince bir iştir. Kadınlara, tecavüze karşı ilk öğretilen şey yardım için bağırmalarıdır. İmdat diye bağırmak kimse gelmez ama yangın var de koş koş gelirler."

Bu sözler, Seven (1995)'daki kenti de içine alan evrensel bir temsile sahiptir. Katil John Doe'nun de kendi cinayetlerini haklı kılacak benzer bir görüşü vardır:

"(. . .) ancak böyle iğrenç bir dünyada hiç rahatsızlık duymadan onlar masumdu denilebilirdi herhalde."

İçinde yaşanan kent aynı olsa ve karakterleri benzer bir düşünceye itse de aldıkları kararlar ve bu düşünceyi ifade etme biçimleri farklılaşmaktadır fakat Doe ve Somerset'in bu sözleri yaşadıkları bu yeri evrenselleştirerek benzer özellikteki kentleri de içine alan bir ifadedir.



Görsel 8 ve 9. Kent Atmosferi, Sonuç Sekansına Kadar (solda), Sonuç Sekansı (sağda)

Kentin atmosferi ve sahip oldukları ile karakterleri etkilediği ve onların ruh haline, davranışlarına, düşüncelerine etki ettiği dolayısıyla karakterlerin düşünme biçimleri ve karar verme şekilleriyle hikâyenin gidişatını etkilediği sonucuna varılabilir. Buna ek olarak, kent temsili ve kentin sahip olduğu atmosfer olay örgüsünü de etkilemektedir. Örneğin cinayetlerin başladığı andan suçlunun kendi isteği ile ortaya çıktığı ilk ana kadar sürekli ve kesintisiz olarak yağmur yağmaktadır. Bu da özellikle dış mekânda yaşananların daha muğlak kalmasına, anlaşılmasına ve net olarak algılanamamasına sebep olmaktadır. Dışarıda hep yağmur yağar, araçlar trafikte ilerler, insanlar sağa sola sürekli bir hareket halindedir fakat seyirci yaşananların birçoğunu yağmurun oluşturduğu bir perdenin arkasından izlemektedir. İç mekânlarda kullanılan sarı aydınlatmalar dışında mobilya, donatı, eşyalar, malzeme ve dokulardaki hatta oyuncuların kostümlerindeki renk paleti tamamen soğuk renk tonlarını, grileri içermektedir. Özellikle, gökyüzü sadece mavinin çok soğuk tonları ve grinin farklı tonları izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Katil John Doe'nun kontrolü tamamen kendi eline aldığı kedi-fare oyununda bilerek yakalanmasının ardından şimdiye kadar karanlık, karmaşık ve yağmurlu olarak anlatılan kent atmosferi tamamen değişir. Kente yağmur diner, güneş ortaya çıkar (Görsel 8 ve 9).



Görsel 10 ve 11. Sonuç Sekansında Kent Atmosferi ve John Doe'nun Dedektifleri Getirdiği Âtıl Alan

Güneş, yapıların yüzeylerinden yansiyarak her yöne ulaşır. Şehir berraklaşır ve aydınlanır. Seyirci, kentteki yapı-

ları, tabelaları, yol alan araçları daha net olarak algılamaya başlar. Katilin son dileği üzerine Mojeva Çölü'ne doğru çıkarılır. Buradaki atmosfer kenttekine kimi yönleri ile benzerken kimi yönleri ile şehirden farklıdır. Burası, yaşanan kente sonuç sekansında güneşli ve sıcak tonların hâkim olması yönü ile benzese de kentin sesinden ve trafiğinden uzak olması, yüksek yapıların bulunmaması, hatta yapısal neredeyse hiçbir girişimin olmaması, tamamen doğayla iç içe yapısı ve atıl kalması yönü ile şehirden farklılaşmaktadır. Olayların çözümlendiği ve son iki cinayetin ortaya çıktığı yer burasıdır. Yağmur diner, güneş ortaya çıkar; tıpkı filmin geçtiği kent gibi ucu bucağı gözükmeyen bir seri cinayet İncil'deki ölümcül günahdaki gibi yediye tamamlanır, olaylar berraklaşır. Dolayısıyla, bilinçli olarak yapılan bu atmosfer değişiminin anlatının olay örgüsü ile ilişkilendiği görülmektedir (Görsel 10 ve 11).

Kentin sahip olduğu koşullar, film boyu kullanılan renk paleti, aydınlatma vb. atmosferik öğeler izleyicilerin kent temsilini, karakterlerin nasıl özelliklere sahip olduğunu ve olay örgüsünü anlamasında önemli bir yere sahiptir. Buna ek olarak, bu filmde kent, atmosferi etkileyecek belirleyici bir özelliği ile daha ön plana çıkmaktadır ve bu özellik anlatının izleyiciye aktarılmasında kilit noktalardan biridir: Kentin ses imgesi ile anlatılması. Her ne kadar görsel öğelerle bir atmosfer tanımlaması yapılsa da hem kent hem de mekân algısı yalnızca görme duyusu ile sınırlı değildir. Sinemasal anlatı görsel ile birlikte işitsel yolla da izleyiciye ulaşmaktadır. Seven (1995)'da kent ve mekân, koku, doku gibi öğelerle ön plana çıkmaz fakat görsele eşlik eden ses de atmosferin algılanmasında bütüncül bir öğe olarak yer almaktadır. Dış mekânda kentin karmaşa temsilini güçlendiren trafik sesleri, yağmurun yağış sesi, korna, fren ve ambulans sesleri, gök gürültüsü, kent sakinlerinin tartışmalarına dair sesler ön plandadır. Mekânda sürekli olarak bir gürültü söz konusudur, bu gürültü tıpkı görsel atmosferik öğeler gibi katilin kendi istediği ile teslim olmasına kadar devam eder. Yağmur gibi süreklidir. Hatta sesin yalnızca dış mekânda diejetik ses olarak var olmakla yetinmeyip iç mekânlara açık pencerelerden, perdelerden, iyi yalıtılmamış dış yüzeylerden sıklıkla diejetik olmayan ses özelliği ile sızdığı görülmektedir. İçeride kritik bir olay konuşulsa dahi dış mekân kent ve kentli, her zaman olduğu gibi akışına devam etmektedir.



Görsel 12 ve 13. Dış Mekândan İç Mekâna Sızan Kent

Öte yandan, kentin yalnızca ses ile iç mekâna sızmadığı, filmin birçok kadrainde, cam yüzeylerden, kapalı dahi olsa pencerelerden, yarı transparan perdeler ve yüzeylerden görüntü, ışık ya da gölge ile iç mekâna sızdığını söylemek yanlış olmayacaktır (Görsel 12 ve 13). Fakat dış mekândan iç mekâna sızan görüntü de tıpkı ses gibi muğlaktır, tam olarak anlaşılmaz ve karmaşık gözükmektedir. Sinemada kadrage seçimleri kentin bu özelliğini güçlendirecek şekilde yapılmıştır. Ses ile benzer olarak içeride önemli olaylar yaşansa dahi dış mekânda, belki de Somerset'in dediği gibi burada yaşayabilmek için "kayıtsız"lığı bir çözüm olarak kabul eden şehir sakinleri yaşamına devam etmektedir. Dış ve iç mekânlar arası ilişki, olay mahaline gidiş ve dönüşü sağlayan araçlarda da ön plandadır. Kimi zaman dış mekândan aracın içini gösteren kadrage alırken kimi zaman iç mekândan dış mekânı gösteren kadrage seçimlerinin yapıldığı dikkatleri çekmektedir. Bu noktada dış mekândan yağmur sebebiyle iç mekânın tam algılanamadığı ya da dış mekânla birlikte algılatılmaya çalışıldığı görülürken iç mekândan alınan kadragealarda dış mekânın neredeyse sadece bir silüet haline geldiği ve belli belirsiz algılandığı görülmektedir (Görsel 14 ve 15). Bu da yine kentin karmaşasına karşı aracın içini daha izole bir alan olarak tanımlamak amacıyla yapılmış olabilir.



Görsel 14 ve 15. Dış Mekândan Kadrajlanan İç Mekân (solda), İç Mekândan Kadrajlanan Dış Mekân (sağda)

Kent atmosferinin bir tamamlayıcısı olan iç mekânların atmosferine bakıldığında ise dış mekânlara göre az da olsa yalıtılmış ve sakin olduğu, sıcak renkli mobilyaların bulunduğu, sarı, kırmızı ya da yeşil aydınlatmaların kullanıldığı ve dışarıya göre daha yaşanabilir bir atmosferin hâkim olduğu görülmektedir. Bu noktada şu unutulmamalıdır ki cinayetlerin büyük bir bölümü kapalı kapılar ardında, iç mekânlarda işlenmiştir. Dolayısıyla her ne kadar, yağmura ve dış mekândaki karmaşaya sahip olmasa da iç mekânlar da huzurlu ortamlar değildir, şehrin suçunu ve karmaşasını bir başka yönü ile temsil eden mekânlardır. İç mekânlarda kullanılan sıcak tonlu aydınlatma ile o dönemin tasarım anlayışı yansıtılmaya çalışılırken Somerset'in İncil'deki yedi ölümcül günahı araştırmak için gittiği kütüphanedeki dikkat çekici yeşil aydınlatmalar ve cinayet mahallerinde dedektiflerin giydiği yeşil eldivenlerde izleyici tarafından kolaylıkla fark edilebilir. Renk çarkında yeşil rengin kırmızının dolayısıyla kanın karşıt rengi olma yönü yapım tasarımını destekleyici bir rol oynamaktadır (Görsel 16 ve 17).



Görsel 16 ve 17. Seven (1995)'da İç Mekân Atmosferi

Dış mekâna göre daha dingin bir atmosfere sahip olan ve muhtemelen filmde yuva gibi hissettiren tek mekân Mills Ailesi'nin evidir. Taşradan gelen karakterler burayı yuvaya dönüştürmeye çabalamaktadır. Bu evde atmosfer daha sıcaktır fakat tam anlamıyla yuva olamamıştır (Görsel 18 ve 19).



Görsel 18 ve 19. Seven (1995)'da İç Mekân Atmosferi, Dedektif Mills ve Eşi Tracy'nin Evi

Bu mekânın Mills Ailesi'ni mutluluğa kavuşturamayacağı, Somerset'in Mills Ailesi'nin evine geldiği; onlarla burası hakkında konuştuğu şu diyalogda daha iyi anlaşılacaktır:

“Somerset: Burayı nasıl buldunuz?

Dedektif Mills: Aslında alışmak zaman alıyor (O sırada eşi Tracy tedirgin ve endişeli bir şekilde bakıyor). Ama iyi olacak!

Somerset: Bir süre sonra görmüyorsun, yani her şehirde olduğu gibi.” (Kısa bir süre dayanılmaz bir gürültü geliyor ve oturdukları masa ile ev sallanmaya başlıyor)

Somerset: (Etrafa şaşkınca bakarak ve gülümseyerek) Dinlendiren, rahatlatan canlı bir ev değil mi?”

Mills Ailesi'nin kiraladığı bu evde günün belirli saatlerinde birkaç dakika boyunca bu gürültü ve sallanma yaşanmaktadır fakat evi onlara veren emlakçı yapının bu yönünden bahsetmemiştir. Yapı, sahip olduklarıyla bu kente uyum sağlamaktadır.

## SONUÇ

Bu çalışmada sinemasal anlatıda kent temsili ve atmosferinin anlatıyı nasıl etkilediğinin araştırılması amaçlanmıştır. Çalışmanın örneğini, filmlerinde mekân ve kent temsilleri ile öne plana çıkan bir yönetmen olarak David Fincher'in *Seven* (1995) adlı filmi oluşturmaktadır. Film, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan sinematik mekân analizi tekniği kullanılarak analiz edilmiştir. Sinematik betimsel analiz ve içerik analizi tekniğinin uygulandığı çözümleme, temel olarak üç bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde sinemada kent temsili üst başlığında sinemada kent temsili izleyici üzerindeki etkisi ve David Fincher filmlerinde kent temsili ve algısı konularına literatürden örnekler verilerek değinilmiştir. Bu bölümde ayrıca fon-kent ve kişi-kent kavramları üzerinde durularak bir şehrin sinema kadrajında hangi özellikleri ile nasıl temsil edildiği tartışılmıştır. Yapılan çalışma kapsamında, kentin algısının üç boyutlu evrenle sinema evreni arasında nasıl değiştiği, kent simgesinin geçmişten gelen ve zamanla değişen dinamik bir yapıya sahip olduğu, kentin sinemada anlatıyı ve karakteri etkilemekle birlikte izleyenin geçmiş deneyimleri, aldığı eğitim, duyuşsal algı ve izlenen andaki duygu, düşünce ve psikolojisine de bağlı olduğu tespit edilmiştir. Bütün bunlara ek olarak bu bölümde ayrıca David Fincher'in kent atmosferinin güçlü olduğu *The Game* (1997), *Fight Club* (1999), *Panic Room* (2002), *Zodiac* (2007), *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) ve *Mank* (2020) filmleri üzerinden yönetmenin genel tarzı okunmaya çalışılmıştır. Fincher'in atmosfer anlayışının 1960'larla birlikte yerini neo noir'e bırakan film noir tarzına yakın olduğuna değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, *Seven* (1995)'da nasıl bir kent atmosferinin hâkim olduğu üzerinde durulmuştur. *Seven* (1995) filminin de kullanılan renk-malzeme skalası, karanlık, karmaşık, gerilim dolu, yağmurlu atmosfer ve modern yaşama eleştiri ile neo noir'e yakınlaştığı tespit edilmiştir. *Seven* (1995)'da kent toplumsal düzenin bozulduğu, suç olaylarının arttığı, sürekli bir karmaşa ve gürültüye rağmen burada yaşayanların hayatına devam ettiği isimsiz bir yerdir.

Çalışmanın esas amacını oluşturan üçüncü bölümünde filmdeki kent atmosferinin anlatıyı nasıl etkilediğinin araştırılmıştır. Filmdeki karelerden ve diyaloglardan alıntılar yapıldığı bu bölümde, kentin sahip olduğu atmosferin kentlileri etkilediği, dolayısıyla yıllardır burada dedektiflik yapan Somersset ile taşradan bu kente atanan Mills arasında kente ve kentin getirdiği cinayetlere bakışın çok farklı olduğu saptanmıştır. Mills'in eşi Tracy de burada yaşayamayacağını ve bu kentte yaşama tutunamayacağını kısa sürede anlamıştır. Kent, bu karakteri gelecek kaygısı, endişe ve umutsuzluğa sürüklemiştir. Dolayısıyla kentin sahip olduğu, güvensiz ve gerilim dolu atmosfer karakterlerin duygu, düşünce ve davranış biçimlerini şekillendiren bir yapıya sahiptir. Buna ek olarak kent, filmin önemli bir kısmında sinema kadrajına yağmurlu, muğlak ve belirsiz olarak yansımıştır. Bu da cinayeti kimin işlediğinin belirsizliğini desteklemektedir. Senaryonun sonuç sekansına kadar yağmurun ve gürültünün dinmediği kent, sonuç sekansında, suçlunun tespit edilmesi ile yerini güneş dolu, sıcak ve berrak bir atmosfere bırakmıştır. Dolayısıyla kent atmosferi, anlatıyı şekillendiren, hikâye ile değişen bir yöne sahiptir. Çalışmada ayrıca, kent atmosferinin yalnızca görüntüden ibaret olmadığı, ses imgesinin de kentin karmaşası ve bozulmuş toplum düzenini desteklediği saptanmıştır. Geçirgen ya da yarı geçirgen yüzeylerden iç mekânlara kadar sızan yağmur ve gürültü, duvarların ardındaki iç mekânlarda dahi izleyiciye kentin içinde olduğunu hissettirmektedir. Şehir soğuk gri-mavi tonları ile temsil edilirken iç mekânlarda dönem modasını yansıtan sıcak sarı aydınlatmalara, kimi zaman da cinayetler ile özdeşleştirilebilecek kırmızı ve onun renk çarkında tam zıt rengi olan yeşile de yer verildiği dikkatleri çekmiştir. Bu durum, cinayet ve suç atmosferini kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla duvarlar ardındaki iç mekânlar da güvenli yerler değildir.

Bütün bunlardan yola çıkarak çalışmada, *Seven* (1995) filminde kent atmosferinin yönetmenin diğer filmlerinden izler taşıdığı ve Fincher'in film noir tarzının senaryodaki gerilim-suç atmosferini güçlendirdiği tespit edilmiştir. Ayrıca filmde, kentin yağmur ve ses imgesiyle ön plana çıktığı, kentin içinde yaşayanların yaşama biçimlerini şekillendirdiği, düşünce, davranış ve psikolojilerine yön verdiği görülmüştür. Buna ek olarak, kente ait dış mekânların açık pencere ve perdelerden içeri sızdığı, iç mekânlarda cinayet atmosferini destekleyecek kırmızı-yeşil gibi dikkat çekici renklere yer verildiği tespit edilmiştir.



---

dolayısıyla Seven (1995)'da kent atmosferinin hikâyeyi, hikâyenin gelişimini ve karakterleri şekillendirerek anlatıyı güçlendirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Cansever, Turgut. (1996). "Şehir ve Medeniyet Üzerine". *Cogito Dergisi (Kent ve Kültürü Özel Sayısı)*, 8, s.125-129.
- Castrillon, Andres. (2021). "David Fincher's White American Antihero". University of Colorado at Boulder ProQuest Dissertations Publishing, Thesis of Bachelor's Degree.
- Clapp, James A. (2017). *American City in the Cinema*. Routledge.
- Dagrada, Elena. (2003). "Le cinéma comme imaginaire de la ville". In C. Perraton et F. Jost (dir.), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, s.133-145. Paris: L'Harmattan.
- Edelman, David Joel. (2016). "The City in Cinema: A Global Perspective". *Current Urban Studies*, 4, s.140-145.
- Lynch, Kevin. (2017). *Kent İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Macek, Steve. (1999). "Places of Horror: Fincher's Seven and Fear of the City in Recent Hollywood Cinema". *Jstor*, 26 (1), pp.80-97. Erişim tarihi: 5 Ekim 2023. [https://www.jstor.org/stable/25112430?ab\\_segments=0/SYC-6294/test\\_segment\\_2](https://www.jstor.org/stable/25112430?ab_segments=0/SYC-6294/test_segment_2).
- Montano, Mayra Jiménez ve Ramos, José E. Flores. (2017). "The World Is as It Appears: Memory, Film, City, and Perception: General Considerations for Architectural Education by an Architect and Librarian", (Trans. Anna L. Georas). *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 36, s.9-21.
- Myers, Scott. (2016). "Interview (Written): Andrew Kevin Walker". Medium, Go Into The Story. Erişim tarihi: 2 Ekim 2023. <https://gointothestory.blcklst.com/interview-written-andrew-kevin-walker-c70ae9ace6f0>.
- Ward, James J., and Cynthia J. Miller. (2017). *Urban Noir: New York and Los Angeles in Shadow and Light*. Rowman Et Littlefield.
- Wojcik, Pamela Robertson. (2014). *The City in Film*. New York: Oxford University Press

# NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI'NDA TAŞRA KAVRAMINI NORBERT ELİAS İLE OKUMAK

Doğan AYDOĞAN<sup>21\*</sup>

## ÖZET

1990 sonrası Türk Sineması'nda modernleşme ve kentleşme bunalımlarını konu edinen anlatılara ek olarak özellikle Nuri Bilge Ceylan sinemasının yarattığı etki ile taşra kavramı etrafında şekillenen bir sinema geleneği ve yazını ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmada taşra kavramının kentsel bir bunalıma karşı üretilmiş bir fantezi olduğu ancak Nuri Bilge Ceylan'ın bu fanteziyi ve ilgili semptomu başarılı bir biçimde anlatılarına yerleştirdiği savunulmaktadır. Bu nedenle bu çalışma auteur bir bütünlük sergileyen Nuri Bilge Ceylan sinematografisini tekrar eden temalarla ele almaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın sıkıntı ve yoksunluk şeklinde tarif ettiği temalar; kadın karşısında erkeklik ve bölünmüşlük, çevredekiler karşısında merkezde olmak, yabancılaşma karşısında işe yarar bir şey yapmak ve gecikmiş modernliğin entelektüel deneyimi etrafında gelişmektedir. Bu anlatılarda taşra kavramı aracılığıyla üretilen kavramların, eğitimli kentli bir tabakanın ihtiyaç ve bunalımlarına eşlik edecek şekilde yükseldiği görülmektedir. Gecikmiş modernliğin aydınını bir model olarak merkeze koyan bu çalışma; makro yapılarla mikro yapıları birbirine bağlamak üzere Norbert Elias'ın merkezdeki uygarlık ve gecikmiş modernlikteki kültür kavramlarının nedensel sebeplerine yönelik sosyolojik belirlemelerini, sanatsal yaratının psikolojisini şekillendiren temel bir ayrım olarak ele almaktadır. Bu çalışmanın amacı, metin eleştirisine yönelen eleştirel bir bakışın metni oluşturan nedenler ve metnin nihai aşamada konumlandırıldığı kültürel alanı da göz önünde bulundurması gerekliliğinin altını çizmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Taşra, Toplumsal Tabaka, Uygarlık, Kültür, Toplumsal Cinsiyet

<https://doi.org/10.32955/neuilamer2023-11-0305.ch05>

21 \* Doç. Dr. Karabük Üniversitesi, İşletme Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, Doç.Dr., doganaydogan@karabuk.edu.tr

## READING THE CONCEPT OF COUNTRYSIDE IN NURI BİLGE CEYLAN'S CINEMA WITH NORBERT ELIAS

### ABSTRACT

*After 1990, Turkish cinema has generated a cinematic tradition revolving around the concept of the countryside, with narratives addressing modernization and urbanization anxieties. This tradition is shaped by the tensions arising from the processes of modernization and urbanization. In addition, the emergence of a cinematic tradition shaped around provincial cinema is notably influenced by the work of Nuri Bilge Ceylan, particularly within the context of Turkish cinema. This study argues that the concept of the countryside is a fantasy constructed in response to urban distress, and that Nuri Bilge Ceylan successfully embeds this fantasy into his narratives. Therefore, this study examines the cinematography of Nuri Bilge Ceylan, characterized by an auteur coherence, through recurring themes. The themes described by Nuri Bilge Ceylan as distress and deprivation revolve around masculinity and fragmentation in the face of women, being at the center in the face of others, doing something useful in the face of alienation, and evolving around the intellectual experience of belated modernity. In these narratives, it is observed that the concepts generated through the notion of the countryside have ascended in a manner aligned with the needs and anxieties of an educated urban class. This study centers on the intellectual figure of belated modernity and positions it as a model and aiming to connect macro and micro structures through Norbert Elias's sociological determinations between civilization in the center and the concept of culture in belated modernity. Besides it considers these determinations as a fundamental distinction shaping the psychology of artistic creation. The aim of this study is to underline that a critical view towards text criticism should take into account the reasons that created the text and the cultural field in which the text is positioned.*

**Keywords:** *Countryside, Social Strata, Civilisation, Culture, Gender*

## GİRİŞ

Neo-liberalizmin ve küreselleşmenin en önemli toplumsal sonucu; iktidar, yasa, sermaye ve toplum arasındaki ilişkileri tek yönlü bir yapı bozumuna uğratması, hem toplum içi hem toplumlar arası tabaka hareketlerini ve etkileşimlerini yoğunlaştırmasıdır. Şeylerin gerçekleştiği yeryüzü zemini ile yasanın ve toplumsallaşmanın kendisini ürettiği uzam arasındaki bağlantı kopmuş nihai anlamda büyük Öteki olarak simgesel alanı kapatan ideoloji işlevsizleşmiştir. Süreç içinde büyük Ötekiye dayalı ideolojik simgesellikten, küçük ötekine dayalı imgeselliğe geçilmiştir. Ancak imgesel simgesele tabidir, babanın onayı olmadığı sürece imgeselin değeri bilinemez (Fink, 2020, ss. 142-143) dolayısıyla bu tür bir kültür durdurulamaz bir imgesel rekabet, hızlanma ve ısınma yaratmaktadır (Han, 2015, s. 37).

Süreç içerisinde toplumsalı belirleyen simgeselin yaşadığı zayıflama Osmanlı-Türkiye modernleşmesi boyunca hissedilen çatışmaların ve Tanzimat'tan beri sürdürülen mülemma'nın<sup>22</sup> yeni bir evreye geçişi ile sonuçlanmıştır. İki kültür arasına dikilen yama küreselleşme ile bağlantılı olgulara dayalı akışkanlığın yarattığı paradigmada simgesel otoritesini kaybetmiş ve tam da bu nedenle otoriteye yönelik talep gündelik ve siyasal alanda yükselmiştir.

Bu bağlamda Yeni Türk Sineması'nda yükselen taşra söyleminin simgesel bir efendinin yokluğunda imgesel rekabete dayalı kentte yaşanan başarısızlığa ve özellikle kadın kimliğindeki hareketliliğe bağlı eril bunalıma karşı bir fantezi söylemi olarak yükseldiği öne sürülebilir (Süalp, 2010). "1990'larla birlikte taşra hıncı hem gündeme gelmiş hem de şehrin ortasında devam etmiştir. 2000'lerin sonunda ortaya çıkan görüntü daha çok parasızlık ve şehrin ortasında yaşanan bu parasızlığa duyulan öfkeden ileri gelir. Bu öfke sadece sınıf atlayamamaktan değil herhangi bir şeyi gerçekleştirmekten yoksun kalıştan<sup>23</sup> ileri gelmektedir<sup>24</sup>" (Barış, 2010). Bu çerçevede taşraya ve kentsel bunalıma odaklanan yönetmenlerin ait olduğu toplumsal tabaka bu söylemin çerçevesini oluşturmaktadır. Taşra sineması denince akla ilk gelen isim Nuri Bilge Ceylan, Boğaziçi Üniversitesi elektrik-elektronik mühendisliği bölümü mezunudur; Tabutta Rövaşata (1996) gibi bir kent içi dışlanmışlık anlatısını filmleştiren Derviş Zaim, Boğaziçi Üniversitesi işletme bölümünü bitirmiş İngiltere'de yüksek lisans yapmıştır; taşra ve doğa denince akla gelen bir diğer isim Reha Erdem, Galatasaray Lisesi ve Boğaziçi Üniversitesi mezunudur. Kentsel bunalıma dair üretilen taşra estetiği ve külliyyatı bu bunalımdan doğrudan etkilenen ve taşradan yeni göç etmiş geniş halk kitleleri tarafından değil, toplumun kültürel sermayesinin merkezinde olanlar tarafından üretilmekte ve yine bu tabakayla ilişki içinde olanlar tarafından tüketilmektedir. Bu nedenle taşra sineması bu tabakanın toplumsal konumu, bu konumun bunalımları ve bu tabakanın stratejik ihtiyaçları etrafında değerlendirilmelidir. Bu çalışmada, çalışmanın çerçevesi gereği sadece Nuri Bilge Ceylan anlatıları göz önünde bulundurulacaktır.

22 Alacalı bir birlikteliğe dayalı bu mülemma'nın bir mantığı vardır; "Egemen bir İslam kültürünün şemsiyesi altında sınırları son derece kesin ve kısıtlı bir Batı'ya yönelişin mantığı (Parla, 2009, ss. 12-13)." Parla'nın mülemma adını verdiği bu duruma Shayegan "yama" adını vermektedir; iki farklı epistemolojik dünyayı dikmeye çalışmaktan doğan zorunlu bir yama; ama yapılan yamanın niteliği önemli değildir. Yapılan yama ile zemin uyumsuz olduğu için yama yaşanan gerçekliğin ya ilerisinde olacak ya da gerisinde kalacaktır. Ama uyumsuzluk her halükârda kendini gösterecektir (Shayegan, 2020, s. 92).

23 İtalik vurgu bana ait. Neo-liberalizm sürecinde kişiler simgesel bir yasaya göre değil, imgesel bir rekabete göre değerlendirildiği için başarı merkezi bir kavram haline gelmiştir.

24 Parla (2010), Türk edebiyatında taşraya yönelen anlatıların iki temel motif taşıdığını belirtir; yolculuk ve imtihan. Ancak Yeni Türk Sineması'nın anlatılarında sıralama tersine dönmüş gibidir; kentteki imtihan, kentte başarısızlık ve taşraya yolculuk. Taşraya yönelen bu anlatıların birçoğunda, taşraya yönelen karakterin taşranın içine dahil olmadığı görülür. Dina Jordanova (Jordanova, 2005, ss. 69-77), seyahat motifinin oryantalist bir motif olarak Balkan sinemasında çok önemli bir motif olduğunu ve öz-egzotikleştirmenin bir sonucu olduğunu belirtir; bu filmlerde Balkanlar'a merkezden gelen ya da bir Batılının gözünden bakılmaktadır. Jordanova'nın Balkan sineması için öne sürdüğü seyahat motifinin, 1990 sonrası taşraya yönelen filmlerde ve Nuri Bilge Ceylan filmlerinde de yaygın olarak var olduğu görülmektedir. Bu anlatılarda taşranın sosyolojik temsilcileri anlatının dışında tutulmaktadır. Taşraya ait olmamak, taşraya dışarıdan bakan ya da taşra ile yabancılaşmış olan merkez karakterin; merkeze yakınlığını, merkez karşısındaki durumunu imlemektedir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde yalnızca bir taşra fantezisi yükselmemektedir. Bu anlatılarda aynı zamanda öznenin kendisini merkezde konumlandırabilmesi için üretilen bir taşra söylemi mevcuttur, mekân olarak taşrada geçen bu anlatılarda taşranın yerleşik sakinleri genelde anlatının dışında kalmaktadır; taşra genel olarak taşraya yabancı ya da taşra ile yabancılaşmış karakterlerin merkezde olduğu anlatılar eşliğinde ele alınmaktadır<sup>25</sup>. Taşra anlatılarının karakterleri taşraya kalıcı olarak yönelmemekte, kültür ya da muhafazakarlığa dayalı değerler üretmemekte, kentteki bunalıma karşı taşrada sabit bir özne konumu üretmeye girişmektedirler, dışarıda kalmış olan taşralı bu karakterlerin kendi benliklerini merkez olarak konumlandırmalarına bir dayanak oluşturmaktadır. Kentteki bunalıma karşı taşraya yönelen bu bakış taşrayı arzunun üretildiği bir alan olarak kurmakta ancak bu karakterler orada da arzulamamaktadır. Bu bağlamda taşra söyleminin kentte üretilemeyen, ifade edilemeyen, peşinen reddedilmiş bir arzudan kaynaklandığı öne sürülebilir.

Babam ve Oğlum (Çağan Irmak-2005) filminin ana karakteri Sadık kentte yaşananlardan sonra taşraya, baba evine ve geleneğe mecburen geri döner<sup>26</sup>, ama tek isteği oğlu Deniz'in oraya mahkûm olmaması, ara sıra çıkıp gidebileceği güvenli bir yere sahip olmasıdır; taşra kentte ve merkezde yaşananlardan sonra mecburen katlanılan bir yerdir. Yeni Türk Sineması'nın geçmişte ve Anadolu'da hayal ettiği evler basitçe bir aidiyet arayışı ile ifade edilemez (Suner, 2005, s. 16); bu anlatılarda aidiyetin ve geleneğin dünyası kapsayıcı, yoz, sınırlayıcı ve istenmeyendir; bu evlere dönüş mecburi bir dönüşür. Gidilen bu taşradaki baba evleri, baba evini terk edip, yeni dünyada kendine uygun bir ev inşa edemeyen gecikmiş modernliğin entelektüelinin dışarıda kalmışlığı sonucu zoraki olarak katlandığı evlerdir. Bir kültürden kovulmuş, ötekine varamamış olmanın yarattığı kültürel klostrorobi (Shayegan, 2020, s. 152) bu tabaka aydınını taşradaki açık alanlarla oynamaya iter. Babam ve Oğlum filminde Sadık bunu açıkça beyan eder;

“Bana gittin diyorsun baba ama ben gitmedim, gidemedim, kalamadım, evim nerede bilemedim; çünkü aklımın bir tarafında bir köşesinde hep sen vardın, seninle bu . . . Bu olmamışlık, bu küslük . . .”

Bu noktada özellikle erkek kimliği, bölünmüş bir yapı arz eder. Geleneğin ataerkil evi öngörülebilir ama sıkıcı; kentin arzu oyunları ayartıcı ama tehditkârdır. Bu anlatılarda yeni bir ev aranır; babanın yasası tarafından çocuklaştırılmamış, bireyselliklere izin veren, arzusu ve kendiliği inkâr edilmemiş karakterleri kabul eden daha ferah bir ev ama babanın yasası olmadan kadınla ilişki nasıl kurulabilir belirli değildir; Baba'nın yasası olmadan arzu nasıl üretilebilir? Bu yeni ev neye benzerdir; ortada böyle bir model olmadığı için kentsel anlatılar evin kaybı, taşraya yöneliş ve zoraki birliktelikler üzerine kuruludur. Ancak sürekli tekrar eden bu taşra söylemi semptomatik bir okumayı gerekli kılar. Semptomatik olarak tekrar eden bu söylem bir tabakanın toplumsal konum kaybını ve bu kaybı gidermek üzere kültürün, otantik olanın sınırlarına giderek kültürel bir sınır çizme arayışını barındırmaktadır. Toplumsal konumunu kaybeden bu tabaka, taşra söylemi aracılığı ile kendi merkezi konumunu tekrar ilan ederken, bu anlatılar aracılığı ile aşağıdan gelenlerle araya kültürel bir sınır tekrar çekilmiş olmaktadır. Gecikmiş modernliğin aydınının merkez karşısındaki konumu ile, taşralının kentli karşısındaki konumu benzerlik arz eder; ancak bu yolculuk aracılığı ile dışarıda kalmanın yerini merkezde olmak almaktadır. Taşraya yönelen bu karakterler aracılığı ile, kentte yaşanan bir konum kaybının semptomatik fantezisi üretilmektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ı başarılı kılan taşra anlatılarındaki semptomu belirtmesi, altını çizmesidir. Nuri Bilge Ceylan anlatılarında taşranın temsilcileri romantik, masum ya da merkez karakterler tarafından önemsenen karakterler değildir. Nuri Bilge Ceylan, taşralı bu karakterleri araçsal olarak fotoğrafladığını, seslerini kaydettiğini, onlarla ilişkilerini araçsal olarak kurduğunu daima belirtmektedir. Taşralıları bu kadar dışarıda tutan bu anlatıların neden taşrada geçtiği, cevaplanması gereken bir soru olarak belirmektedir.

25 Kültürel olarak toplumun merkezinde yer alan bir tabakaya ait olan anlatıcıların, taşraya yabancı ya da taşra ile yabancılaşmış anlatıcıları kullanması, bu anlatılardaki yer değiştirmenin kentsel ve modernleşmeye dair bir deneyimin ikamesi olduğu fikrini güçlendirmektedir.

26 Aynı şekilde Boynu Bükük Küheylan'ın (Erdoğan Tokatlı-1990) Küheylan'ı taşraya olumlu bir fantezi üreterek dönmez, bir kayıp sonucu döner. Nuri Bilge Ceylan sinemasının ana teması da baba evinden, geleneğin ve sıkıntının sarmaladığı dünyadan gitme arzusu, gidememek ve kurtul(ama)mak üzerine kuruludur.

Muzaffer'in Mayıs Sıkıntısı'nda (Nuri Bilge Ceylan-1999) Pire Dayı'yı umursamaması, Saffet'i yüz üstü bırakması, anne-babasının konuşmalarını kaydetme çabaları, İklimler (Nuri Bilge Ceylan-2006) filminde İshak Paşa sarayında fotoğrafını çektiği taksinin adresini çöpe atması ile Nuri Bilge Ceylan taşranın vadettiği bütünlüğü araçsallaştırdığını hissettirmektedir. Bu yönüyle Nuri Bilge Ceylan fantezide var olan lekeye işaret eder. Nuri Bilge Ceylan'ın elde ettiği başarıdan sonra sinema ve yazın alanında taşra artan oranda merkeze ve perdeye taşınmıştır. Bu bağlamda taşra hakkında yazan ya da film çeken herkesin ya da büyük çoğunluğun bir şekilde Nuri Bilge Ceylan ile diyalog halinde hareket ettiği bu çalışmada varsayım olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle Nuri Bilge Ceylan'ın oluşturduğu paradigma ve kodların taşra anlatılarını bir çerçeve içine yerleştirmekte temel bir rol oynadığı düşünülebilir. Bu noktada şu soru sorulabilir, Nuri Bilge Ceylan taşra filmi mi yapmaktadır? Açıkça taşrayı araçsallaştırdığını hissettiren Nuri Bilge Ceylan'ın taşralılığı ya da taşracılığı nereden gelmektedir? Bunun yerine Nuri Bilge Ceylan taşrada, merkez için ya da merkezin filmi yapıyor demek daha uygun değil midir? Örneğin Nuri Bilge Ceylan'a Cannes Film Festivali'nde büyük ödül getiren Kış Uykusu (2014) bir taşra, kır ya da dışlanmışlık anlatısı mı yoksa taşrada çekilmiş rant ile geçinen bir merkez, bir küçük burjuva anlatısı mıdır? Ahlat Ağacı'nın (2018) Sinan'ının yaşadığı sıkıntıyı, milyonlarca kentli genç de yaşarken bu anlatıyı bir taşra anlatısı yapan nedir? Ahlat Ağacı film anlatısının Çan ilçesi ya da taşra ile içsel bir bağı var mıdır?

Süalp (2010), taşra sinemasında var olan sıkıntının koşulları neler, meselesi nedir diye sormaktadır. Bu çalışma; bu anlatıların küreselleşme ve kentleşme süreçlerinde üstten ve alttan gelen saldırılar karşısında konum kaybeden bir tabakanın, toplumsal konumunu tahkim etme ve ayrımları yeniden üretme çabasının bir sonucu olduğunu öne sürmektedir. Bu haliyle taşra anlatıları belirli bir tabakanın kentsel deneyiminin bir ikamesi (Özgüven, 2010) olarak yükselmektedir denebilir. Taşra anlatılarının Nuri Bilge Ceylan aracılığı ile dünyanın önemli bir kültürel merkezinin onayını almış olması, bu anlatıları merkezle iletişim kurmanın ve oradan onay almanın bir aracı haline getirmiş; bu süreçte taşra belirli bir tabakanın popüler tüketim unsuruna dönüşmüştür. Taşrayı bu noktada önemli kılan unsur bir nevi onun belirsizliği ve muğlaklığıdır. Taşra, muğlak ve genellikle edilgenlikle işaretlenmiş bir kavram olduğu için taşra söylemi sosyolojisiyle, kültürel yönüyle, filmi çeken ya da yazıyı yazan kişinin fanteziye dayalı ihtiyaçları ile rahatlıkla doldurulabilmektedir. Fantezi tam da semptomun olduğu yerde iş görmektedir ancak fantezinin içeriğine odaklanmak semptomu unutmak ve fanteziyi nesnel içeriği ile ele almak gibi bir yanılgıya yol açabilir. Bu nedenle bu çalışmada taşra kavramının tarihsel, kültürel anlamlarına değil, bu fantezide sürekli tekrar eden semptomun ele verdiklerine ve fanteziye değil, fanteziyi üreten toplumsal süreçlere odaklanılacaktır. Norbert Elias'ın Uygarlık Süreci (2013, 2016) çalışmasında ürettiği uygarlık ve kültür ayrımı bu noktada paradigmatik bir çerçeve olarak kullanılacaktır.

Nuri Bilge Ceylan anlatılarında ürettiği lekelerle taşraya, kentte yırtılan yamaya karşı bir oyun, bir kaçış, bir fantezi olarak yaklaştığını hissettirmektedir. Semptom, fantezinin kapatamadığı, mutenalaştıramadığı ve geri gelen kırılmalara işaret eder (Zizek, 2004, s. 84) ve semptomatik okuma bir metni derinliği ile değil, eksikliği, kırılmalılığı ve kapatmayı başaramadıkları ile okumayı gerekli kılmaktadır (Stam, 2014, ss. 141-150). Bu nedenle bu çalışmada başka yönetmenlere ait anlatılar anılsa da tartışma Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisinin yarattığı auteur kimliği içinden ilerleyecektir. Auteur kavramını bir tür şeyleştirme olarak değil, tematik tekrarlar barındıran ve zamanla değişim gösteren; yapısal bir okuma süreci olarak ele alınmaktadır (Wollen, 2014, s. 70).

Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan sineması içinde var olan bu tematik tekrarların taşra ile değil kentle ve gecikmiş modernliğin aydınınının konumu ile ilgili olduğu öne sürülmektedir. Nuri Bilge Ceylan anlatılarını değerli kılanın, Nuri Bilge Ceylan'ın taşraya araçsal olarak yaklaştığını işaret etmesi ve sürekli anlatıyı kuran temel eksikliğe, kentsel deneyime işaret etmesidir. Bu nedenle sıkıntı, melankoli, evsizlik, arzulamak, baba (otorite) ve kadın (arzu) ile kurulan ilişkinin taşra – kent karşıtlığı içinde değil; merkezdeki kültürel süreçler eşliğinde ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

## Taşra Fantezisi; Gecikmiş Modernliğin Aydını ve Norbert Elias

Elias (2013), *Uygarlık Süreci*'nin birinci bölümünde özdenetimin artışı ve nezaket kurallarının yükselişini Fransa ve Almanya arasında karşılaştırmalı bir biçimde ele almaktadır. Fransız Sarayı'nda uygarlık adını alan incelmış davranış aslında toplumsal tabakaların birbirine yaklaşması ve göz ile denetim altına alması sonucu ortaya çıkmıştır. Davranışlardaki incelmeye toplumsal ayrımları koruma ve yeniden üretme çabasının bir sonucudur. Beğeni sınıfsaldır ve ayırır (Bourdieu, 2015a, s. 90). Bu noktada taşra sinemasının -ve eğitilmiş orta sınıflar arasındaki taşra fantezisinin- tam da kentteki tabakalar arasındaki mesafenin parasallaşma ve yapısal zenginlik sonucu bozulmaya başladığı, kentli kitlelerin moda ve tüketim ekseninde inceltmiş davranış ve zevkleri daha fazla vurgulamaya başladığı bir dönemde yükseldiğinin altını çizmek gerekmektedir<sup>27</sup>. *Uygarlık Süreci*'nin ikinci cildi, davranışlardaki incelmeye ve tabakaların ruh hallerini makro bir perspektife yerleştirmektedir. Yerleşik sınıfları birbirine yaklaştıran ve inceltmiş davranış yükselten makro dönüşümler söz konusudur; aristokrasi düşüşte, burjuvazi yükseliştedir, inceltmiş davranış aslında bu tabakalar arasındaki statü savaşının sonucudur. Elias bu süreçte Fransız aydını ile Alman aydınının farklı stratejiler ürettiğinin altını çizmektedir. Fransız aydını yapıp etmeye dayalı bir olumlamaya yönelirken; gecikmiş bir modernlik deneyimleyen Alman aydını kendisini de gerekli kılacak bir halk ve kültür söylemi arayışına yönelmiştir. İki toplum aydınının modernleşmenin yarattığı disiplin süreçlerine verdiği tepki farklılaşmaktadır çünkü başarılı bir sosyalizasyon süreci pozitif bir haz bilançosu üretirken, başarısız bir haz bilançosu negatif bir bilanço üretmektedir (Elias, 2016, s. 321). Gecikmiş modernlik yaşayan toplumlar id, gelenek ya da kültüre yönelik bir baskılanma sürecini pozitif bir bilanço ile tolere edememektedir. Bu nedenle modern olana karşı olumsuz ve karamsar bir tutum gecikmiş modernliğin ürettiği sosyalizasyon sürecinin doğal sonucu olarak belirmektedir. Gerçekleştirilen özdenetim ile elde edilen sonuç arasında bir uyumsuzluk vardır. Öngörülebilirlik ve özdenetim arttıkça insanın ilkel yönleri ile bağlantısı azalır. Sürekli can sıkıntısı ya da yalnızlık gibi hisler eşliğinde bu duyguların tatmini artık mümkün olmaz (Elias, 2016, s. 318). Başarılı bir toplumsallıkla başarılı bir haz bilançosu üreten toplumların aydınları feragatin götürdükleri ile kazandıkları arasında bir kıyaslama yaparak özdenetimi ya da baskılanmayı olumlayabilmektedir. Modernleşme sürecinde feragati bir getiri ile yaşamayan toplumların aydınlarında can sıkıntısı, yalnızlık, duygulara ve tutkulara yönelik bir arzu egemen hale gelmektedir. Avrupa'da yaşanan bu dönüşüm entelektüellerin teması aracılığı ile çevre ülkelerde de davranış kalıplarını yönlendirmiş ancak öncelikle bu ülkelerin aydınlarını şekillendirmiştir (Elias, 2013, s. 332). Türkiye'de eğitilmiş orta sınıflar doksanlı yıllara kadar elde ettikleri statü ile belirli oranda tatmin olurken, doksanlı yıllarda parasallaşan ekonominin yükselttiği popüler kültür ve akışkan modernliğe (Bauman, 2017) bağlı hareketlilikler bu tabakanın yerleşik konumunu tehdit etmeye başlamıştır. Uygarlık kavramı Batı Avrupa'nın erken modernleşen toplumlarının üst tabakaları ve aydınlarında yapıp etme ve buna bağlı övünmeyi ifade eden bir kavram olarak yükselirken; geç modernleşen Almanya aydını için insana dışsal unsurları ifade etmektedir, Alman aydını için övünülmesi gereken içsel unsurlar ve kültürdür (Elias, 2013, s. 74). Ancak bu kavramları ulusların kültürel karakterinin bir parçası haline getiren aydınlar ve bu aydınların toplumsal konumlarıdır. Buradaki stratejik farklılık Fransız burjuvazisinin saraya girmiş olması ile geç modernleşen ve kopuk bir üretim zincirine dayalı toplumsallıkta Fransız rakibine karşı nitelikli bir kayıp yaşayan Alman aydınının toplumsal konumudur. Alman burjuvazisi saraya girememiştir, güç istencini siyasal olarak ifade edemeyen bu tabakanın talebi bu nedenle kültüre yönelik vurgu ile karşılanmaktadır (Elias, 2013, s. 120). Alman aydını da Fransız aydını da kendiliğinden davranışlara vurgu yapmaktadır. Ancak Alman aydını risk altında hissettiği onur kavramına vurgu yaparken, Fransız aydını kendisini halktan ayıracak nezaket kavramına vurgu yapmıştır<sup>28</sup>. Alman aydını bu nedenle kültür ve halk gibi kavramları yücelterek kendi gerekliliğinin sınırlarını ararken çelişkili bir konuma düşmektedir. Güç arzusu peşinen reddedilerek, sınır ve gerekliliği ifade etmek üzere halk ve kültüre yönelme gerçekleşir ama bu tam da güç arzusu ve bunun imkansızlığından kaynaklanmaktadır. Gecikmiş modernlik koşullarında entelektüelin durumu için Dariush Shayegan'ın İran'da entelektüelin konumu için gerçekleştirdiği tespiti bakılabilir:

27 Kentte dışarıda kalmışlık ve kültürel sermayeye yönelik talebin ürettiği hınç dolu bir temsil olarak Recep İvedik figürüne yönelik bir okuma için bkz. (Aydoğan, 2016)

28 Nuri Bilge Ceylan sineması da taşralılık; onur, kabalık ve nezaket kavramları eşliğinde incelenebilir. Bu kavramlar *Uzak* ve *Kış Uykusu* filmlerinde özellikle belirgindir.



“Paramparça düşünceleri, aktardıkları kültürün bir suretidir: Avazı çıktığınca bağırın ama sağlam hiçbir şey yaratmayan, sağa sola çarpan ama kök salacağı bir yer bulamayan bir sahte-kültür. Siyasal veya varoluşsal tercihe göre değişen iki aşırı tepki de buradan doğmaktadır: ya kızgınlık tepkisi ki bu sizi kinci bir ideolog yapar, ya da başarısızlık tepkisi ki bu da hınca ve büyübozumuna yol açar. Bu son duygu yeri geldiğinde mistik bir havayla birleşip yüce bir yararsızlığın<sup>29</sup> izini taşır” (Shayegan, 2020, s. 158).

Elias’ın modern toplumun doğuşu bağlamında çizdiği etkileşimler, doksanlara kadar devletçilikle sınırlanmış; İslamcı bir Batılılaşma mülemması yaşayarak gelen Türkiye toplumunda çok yönlü bir etkileşimler zinciri doğurmuştur. Aydınlar ve eğitilmiş sınıflar açısından bu gelişme çift yönlü bir sıkışmayı içinde barındırmaktadır. Teknolojik ve kültürel ürünler bağlamında Batılı muadilleri ile rekabet edemeyen eğitilmiş kesimler, devletin sınırlı ekonomisinde alt sınıflar karşısında korudukları ayrıcalıklı konumlarını da kaybetmeye başlamıştır. Özellikle sinema gibi varoluşu teknoloji ve ekonomi ile yakından ilişkili bir alanda bu güdüklük kendini çok daha derinden hissettirmiştir. Doksanlı yıllarda toplumsal desteğini iyice kaybeden Türk Sineması açısından Yavuz Turgul’un 1996 yılında çektiği Eşkıya filmi bir dönüm noktasını işaret etmektedir. Kentsel bunalımlara karşı yükselen taşra anlatıları Batılı kültür ürünleri ile mücadele etmenin ya da bir söylem üretebilmenin yolu haline gelmiştir.

Bu dönemde yaşanan bir diğer önemli hareket, kadının toplumsal konumunda yaşanan dönüşümdür. Türk edebiyatı ve sinema anlatılarında kentli ve taşralı kadın anne-fahişe kadın ikilemini yeniden üreten izlekler olarak kullanılmıştır. 1990 sonrası Türk sinemasında ve Nuri Bilge Ceylan filmlerinde de bu motiflerin tekrar üretildiği görülmektedir. Dolayısıyla taşraya yönelen bu anlatılarda tabakaya dayalı bir bunalıma, toplumsal cinsiyete dayalı bir bunalım eşlik etmektedir<sup>30</sup>.

1950’li yıllarda yaşanan kentleşme ve göç olgusu ataerkil sınırlamaya karşı önemli bir aşınma yaratsa da (Kandiyoti, 2015, s. 137) sürdürülen habitus, ekonomik gerçeklikler, çekirdek aile ve mahalle yapısı hala önemli bir ataerkil kontrol üretmektedir. 1990’lı yıllar ekonomik hareketlilik, popüler kültür, kent içinde doğup büyüyen kuşakların belirli bir yaşa gelmesi ile toplumsal cinsiyet rollerinde yeni bir dönüşümü içinde barındırmaktadır.

Vesikalı Yarım (Lütfi Akad-1968) filminden beri baba evinden kurtulmaya çalışan erkeklik ne Nuri Bilge Ceylan filmlerinde ne de diğer anlatılarda gelenekçi bir muhafazakarlığa sivrülür, arzudan yoksun olmak, baba evi ve gelenek sıkıcıdır. Ancak ortaya çıkan bu yeni durum bir özgürleşme ve yeniden disiplin sürecidir. Bu paradigma arzuya davet eden, arzuyu ve bedenleri söyleme zorlayan bu bağlamda bedenleri yeni bir disiplin altında düzenleyen yeni bir paradigmadır. Artık iktidar arzuyu yasaklamaz aksine arzuyu gündelik hayata pompalar, bütün enerjisini arzunun dinamizminden alır; bu süreçte cinsiyet, bedenler ve erkeklik, eril tahakkümün (Bourdieu, 2015b, s. 44) şekillendirdiği bu yeni paradigmanın gözetiminde yeniden konumlanır. Simgeselin yerini imgeselin aldığı dünyada hegemonik erkeklik yeryüzünden, imgesel ağlara doğru yükselir. Türkiye’de de dönem içinde hegemonik erkekliği tespit etmek gittikçe zorlaşmaktadır. Acun Ilıcalı bu dönemde yükselen hegemonik erkekliğe yönelik önemli bir modeldir (Özbay, 2013). Gelenek ile modernin uzlaştığı erkeklik modelleri 2000 sonrası medya anlatılarında da önemli bir yer tutar. Çocuklar Duymasın dizisinin Haluk karakteri bu süreçte üretilmiş en istikrarlı figürlerden biridir.

Doksanlı yıllarda artan parasallaşma ve toplumsal hareketliliklere bağlı olarak eğitim ile toplumsal tabakalaşma

29 İtaliyeli vurgu bana aittir. İşe yarar bir şey yapma arzusu ile bunun ne olduğunu ifade edememek bütün Nuri Bilge Ceylan filmlerinin temel motiflerinden biridir.

30 Doksanlı yıllarda sinema anlatılarında yaygın olarak görülen güçsüz erkek motiflerinin, 2000’li yıllarda yavaşça terk edildiği ve yerini güçlü erkek temsillerine bıraktığı görülmektedir (Demez, 2005, s. 158). Dolayısıyla 1990 yılında Boynu Bükük Küheylan filmi ile başlayan ve kentte yaşanan cinsiyete dayalı bunalımları içeren anlatıların; erkeklik krizine karşı üretilmiş bir manevra olduğunu düşünmek mümkündür. Doksanlı yılların güçsüz erkeklerinin yerini 2000’li yıllardan itibaren şiddete yönelen ve paraya sahip güçlü bir erkek fantazisine bırakması hegemonik erkekliğin kendini yeniden üretmesi ve otorite arayışı çerçevesinde ele almak mümkündür.

arasındaki ilişki zayıflamıştır. Bu süreçte kitle kültürünün seçkin zevkleri ve toplumsal anlamları bozduğunu, bunun yerini eğlence ve stilin aldığı için seçkincilikle eleştirilen Adorno'nun (2009) bakış açısı bir anlamda doğrulanmıştır. Popüler kültür ve tüketim ideolojisi eğitilmiş sınıfların toplumsal konumunu aşındırmış; eğitim ile sınıfsal konum arasındaki ilişki de tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de zayıflamıştır. Bu süreçte yükselen hizmetler sektörüne kadınlar artan oranda girdiği için, orta sınıflarda bir feminizasyon, kendini tam zamanlı iş ile tanımlayan erkeklerde ise bir prekarlaşma deneyimi yükselmiştir (Sancar, 2009, ss. 197-209). Eğitilmiş olmakla işlevsizleşme süreçlerini ifade eden prekarlaşma ile erkeklik krizi birbirini etkileyen gelişmelerdir.

Üniversiteyi kazanmak ve üst bir tabakaya dahil olmakla koşullandırılmış bir kuşak süreç içerisinde böyle bir ödülün gelmeyeceğini hissetmiştir. Bu kuşak için üniversite okumak ve kabul görmüş bir tabakaya dahil olmak fikri yerini prekarlığa ve daimî işsizliğe bırakmıştır. Neredeyse 1990 sonrasında iş hayatına dahil olmaya çalışan beyaz yakalı genç erkeklerin tamamı 20 yaş sonrası babaya mahkûm olmak gibi bir tür ödipal bunalım yaşamaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın özel hayatında babası ile kurduğu yakın ilişki ve neredeyse onu fetişleştirerek saklama arzusu ile filmlerinde Kasaba'dan Ahlat Ağacı'na dek hissedilen baba-oğul çatışması ve oğulun babayı aşma arzusu arasındaki farklılık bu bağlamda okunabilir. Uzun süre baba evinden kurtulup kendine bir ev inşa etmeye çalışan erkeklerin öyküsünü anlatan Nuri Bilge Ceylan, Kış Uykusu'nda rantiyeye dayalı bir aylıklığa ve statüye dayalı bir ev kurar. Ancak o zaman da karısı Nihal için hayat bir tür esirgenmişlik, taşrada sıkışmışlık ve kendini gerçekleştirememek olarak deneyimlenir. Esirgenmiş bir hayat, sıkışmışlık ve kendini gerçekleştirememe gibi duyguların egemen olduğu eril taşra filmlerinin geniş bir eğitilmiş kadın kitlesi tarafından da beğenilmesinin nedeni bu anlatılardaki esirgenmişlik ve hayatı iskalamışlık duygusunun, bu kadınların ataerkil toplum sınırlardan başını kaldırıp kendini daha geniş bir dünyanın ışığı karşısında değerlendirmeleri esnasında ortaya çıkan deneyimle çakışması olabilir.

Taşra kavramının kentliler için bir kaçış ve stratejik bir arayışın ürünü olduğunu Nuri Bilge Ceylan en iyi şekliyle Mayıs Sıkıntısı'nda ifade eder. Taşraya film çekmek için gelen Muzaffer, kentlilere gösterecek manzaralar ve öyküler ararken baba tarlada yoğun olarak çalışmaktadır, filmde bu durum karşılıklı kesmelerle gösterilir. Sıkıntı ve yoksunluk taşrada çalışanlarla değil kentten gelenlerin içsel dünyaları ile ilgili bir durumdur, taşra bunun görselleştiği işlevsel bir alandır. Merkeze gidenlerin, orada yerleşik bir öznellik üretmeyenlerin, geriye gelenlerin solgunlaştırdığı yaşamların mekanıdır taşra. Göç ve küreselleşme sonucu İstanbul taşralaşsa ve sosyolojik olarak taşrasını kaybetse de (Laçiner, 2006), İstanbul yarattığı ekonomi ve buna bağlı imge hegemonyası ile kültür hayatının merkezidir. Osmanlı'da taşra iletişim ve ulaşım araçlarının yarattığı sınırlı etkileşimde yerel gerçekliği içinde şekillenir. Taşra modernleşmenin eşliğinde Tanzimat'ta telgrafın kullanılması ile merkeze bağlanır (Çelik, 2010). Kemalist devrim bütün gecikmiş modernlikler gibi romantize ettiği bir halkın biricikliğine yönelir ve aynı zamanda onu aşmaya çalışır. Ancak Kemalist Cumhuriyet'in ne bürokratik yapısı ne de iletişim olanakları taşrada kültür hayatını etkileyecek denli güçlü olmuştur. Kültür alanındaki kırılmalar için 1950'li yılları, kentleşmeyi, sinemayı ve ardından televizyonu beklemek gerekmektedir. Ancak dijital devrim taşrayı hiç olmadığı kadar İstanbul'a ve İstanbul'un ihtiyaçları üzerinden merkeze bağlamıştır. Merkezle kurulan ilişkinin yarattığı dinamikler eşliğinde Balkan imgesinin şekillenmesini lordanova, farklılık üzerinden tanımlamaktadır; çevre belirgin bir farklılık göstermedikçe metropol açısından dikkate alınmaz (lordanova, 2005, s. 282). Bu bağlamda Balkan filmleri, Balkanlarda film yapan yönetmenlerin Batı ve merkez ile ilişkisine göre şekillenmektedir. Benzer bir biçimde taşra anlatılarını da anlatıcının merkezdeki bunalımları ve merkez kültür ile ilişkisi içinde ele almak gerekmektedir. Anlatılarda taşra söylemi ve bakış açısı bu ilişkinin oluşturduğu taleplere göre şekillenmektedir. Tüm taşra imgeleri İstanbul tarafından şekillendirilir. Anadolu kentli orta sınıfların ihtiyaçlarına göre şekillenen bir turistik alana dönüşür. Bu nitelikleri gösteremeyen taşra beldeleri, nüfusu, kültürü tamamen yok olmaya ve kapitalizmin mekansal dinamiklerine teslim olmaya mahkûm hale gelmiştir.

## Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda Tekrar Eden Bazı Motifler Taşra; Arzunun Önü Melankoli, Arkası Sıkıntı

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde yer alan önemli motiflerden biri sebebi belli olmayan bir sıkıntı ve melankolidir. Freud (1993), yas ve melankoli isimli çalışmasında yasin gerçek bir nesne kaybindan, melankolinin ise olmayan bir nesne kaybindan kaynaklandığını belirtir. Butler'a (2007) göre ise melankoli daha en başından nesnenin peşinen kaybedilmesi ve içe hapsedilerek saklanmasıdır. Ancak, melankolik öznenin melankolisinden başka bir şeyden zevk almamak gibi bir özelliği de vardır.

Bu nedenle "...melankoli sevgi nesnesinin kaybına verilen regresif tepkiden çok, elde edilemeyen bir nesneyi kayıpmış gibi göstermeye dair hayali kapasitedir. Eğer libido gerçekte hiçbir şey kaybedilmemişken bir kayıp gerçekleşmiş gibi davranıyorsa bunun nedeni libidonun hiçbir zaman sahip olunmadığı için kaybedilemeyecek olan bir şeyin kaybolmuş gibi görüldüğü ve hiç var olmadığı için sahip olunamayacak bir şeyin elden geldiğince kayıpmış gibi mal edildiği bir simülasyonu sahneye koymasındır" (Agamben, 2007).

Taşra kavramı ile melankoli kavramı bu noktada örtüşmektedir. Yerleşik taşralı; taşra sıkıntısı ya da melankoli diye bir şeyi tanımaz, o kırsal yaşamın doğal seyri içinde varlığını sürdürür. Taşra sıkıntısı -ya da melankoli- özne başını kaldırıp bir başka ışıkla gözü kamaştığında (Gürbilek, 2005, s. 57) yani fiilen taşrayla ilişkiyi kesmeye hazırlandığında başlayan ruh halidir<sup>31</sup>. Bir başka nesne görülmüş, arzusu uyanmıştır ama özne hiçbir zaman kendisine ait olmamış bu nesneyi talep edemez hatta arzusunu peşinen reddetmek zorundadır. Melankolik içe kapanma öznenin reddedilen ve inkâr edilen bu nesne ile temas etmesinin tek yolu olduğu için zevk doludur. Nuri Bilge Ceylan anlatılarındaki taşralıların melankolik bir yönü yoktur, onlar ya kırsal yaşamlarında sıradan hayatlarına devam etmektedir ya da kente, zenginliğe ve gördükleri dünyaya karşı yoğun olarak arzu ile kaplanmışlardır; taşrayı melankolik yapan merkezle ve arzuyla yaşanmış olan deneyimdir.

Melankoli, ben ile üst ben arasındaki çatışmadır (A. Freud, 2017, s. 55). Öznenin, kendini ölçtüğü paradigma ile tabii olduğu paradigma arasındaki kapanmaz mesafe melankoliye yol açar; gecikmiş modernliğin aydını sürekli başka bir merkez tarafından tanımlanan paradigmaya göre şekillendiği için, yani söylemi oluşturmak yerine söylemin ürettiği sermayeye ulaşmaya çalıştığı için daimî bir taşralı olarak yaşar. Gecikmiş modernlik -ve aydını- şeylerin düzenine müdahale edemediği sürece söylemin düzenine de müdahale edemez.

Taşrada -taşralı için değil- ve melankolide zaman durur, şimdiki zamana hapsolmuşluk hali genişler. Her ikisinde de özne ait olduğu paradigmaya ait arzuları terk etmiş, yeni bir paradigmanın arzularının yoksunluğunda kalmıştır. Eski paradigmaya, babanın evine dönmek boğucu; yeni paradigmaya, bilinmeyene doğru gitmek imkansızdır.

Arzu, Lacan kavramsallaştırmasındaki eksiğe karşı simgesel efendi tarafından üretilmiş taktik bir manevradır, amacı tatmin olmamaktır (Fink, 2016, s. 90); özdeşleşilen bir simgesel otoritenin yokluğunda arzu öteki ile girilen rekabete dayalıdır. Bu bağlamda arzunun gerçekleşmemesi yoksunluk, arzunun gerçekleşmesi ise eksik ile baş başa kalmaktır. Arzu'nun ölümü özneyi eksikle, boşlukla ve sıkıntı ile baş başa bırakır. Taşraya ve geçmişe dönüş bu bağlamda taktik bir manevra olarak düşünülebilir. Simgesel efendisini ve gelecek ufkunu kaybeden melankolik özne şimdiki zamanda ya yoksunlukla ya da eksikle baş başa kalır. Bu nedenle özne zamanda geçmişe, mekânda uzağa yönelerek egosuna yönelmiş libidinal enerjiyi başka bir alana aktarmaya çalışır. Geçmiş ve uzak kavramı fiilen gelecek hakkında düşünemeyen, melankolik öznenin kaçış halidir. Nuri Bilge Ceylan bu fantezinin altını birkaç kez çizmiştir; Uzak'ta Mahmut Yusuf'a; Ahlat Ağacı'nda Sinan Hatice'ye uzaklarda bir şey bulamayacağını söyler; her yer aynıdır<sup>32</sup>.

31 Melankoli kavramı, Türkiye yazın hayatında da klasik kültürün sınırlarının aşındığı ve bir başka kültür dünyasının hissedildiği 19. yüzyılda belirginleşir (Demiralp, 2007).

32 Gerçek hayatında da Ceylan Londra'ya, oradan da Himalayalar'a gitmiş ama anlamsızlık duygusun-

Ceylan taşraya yönelse de özcü taşra öyküleriyle ya da karakterleriyle ilgilenmez. Taşralılık hali melankolinin somutlaşması, görselleşmesidir. Modern ve merkezdeki karakter için taşra; arzunun öldüğü sıkıcı bir şimdiki zaman hissini, dışarıda bırakılanlar aracılığı ile arzuya dönüştürüldüğü ve tekrar merkeze yerleştirildiği işlevsel mekandır. Yusuf'un arzusu ile Mahmut'un isteksizliği bir bütün oluşturur. Taşrada yaratılan bu evsizlik hali geleneğin ilerisinde, modernin berisinde asılı kalmış gecikmiş modernlik aydınının evi, no man's land'dir (Shayegan, 2020, s. 158).

Bu özne kendi içinde yeterlilik sergileyen bir özne değildir. Aslına bakılırsa Klein'ın (2018, s. 34) nesnesi ile düzgün bir ilişki kuramadığı için, idealleştirilmiş bir nesne karşısında haset ve kaygı arasında bölünmüş öznesini andırır bu özne. Gecikmiş modernliğin kültür dünyasının verimli olduğu alan da burasıdır. Gürbilek bu bölünmüşlüğü negatif yönüyle değil, pozitif varlığı ile ele almak gerektiğini vurgular. Züppe ile taşralı aslında yolları kesişen öznelere. Her ikisi de kendisini bir başkasının gözünden görme ve eksik hissetme deneyimini yaşamaktadır (Gürbilek, 2004, s. 125). Bu nedenle metindeki taşralı ve züppeyi ya da Batılılık ya da yerlilik arasındaki bölünmeyi bir eksiklik olarak değil tam da metnin kendini yaratan koşullar olarak ele almak gerekmektedir (Gürbilek, 2004, ss. 132-133). Burada bir noktanın altını çizmek gereklidir. Züppe ile taşralının pozitif birlikteliği hep bir ikiliğe işaret eder. Taşralı ile ilişki kuran züppe, Batı ile girdiği ilişkinin kodlarını kullanmaktadır. Taşra hakkında konuşmak, kendini taşrada kalmış hisseden züppeye bir tür merkez olma deneyimi yaşatır (Varlık, 2010). Tam da bu nedenle taşra ile kurulan ilişki, züppenin melankolisinin, yenilmişliğinin ve gizlediği hayalinin izlerini taşır. Bu bağlamda bu film ya da anlatılardaki ikili karşıtlık, yazarın taşrasında kaldığı merkezle kurduğu ilişkinin yapısal karşıtlıkları üzerine kuruludur.

### **Fanteziden Semptoma; Kasaba'dan İklimler'e**

Nuri Bilge Ceylan, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'nda fantezinin etrafında dolaşır. Ancak özellikle Mayıs Sıkıntısı ile fantezinin bilincinde olduğunu, bunun semptomdan uzaklaşmak için bir oyun olduğunu dışa vurur. Taşrayı sever Nuri Bilge Ceylan ama Kasaba'da Saffet'in ağzından söylediği gibi bu sevgiyi askere gideceği gün keşfetmiştir; hükmü kalmamış, zamanı geçmiş olana yönelik son bakışta bir aşktır bu.

"Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk. Onu kendine çeken, şiirde büyülenme anıyla örtüşen ebedi elvedadır" (Benjamin, 2006, s. 129).

Saffet'in kasabayı son bakışta sevmesi gibi, Mahmut da taşralı Yusuf'u o gittikten sonra sever. Nuri Bilge Ceylan'da sıkıntı taşraya değil, kente ait bir kavramdır; taşra bu sıkıntıdan kaçmak üzere üretilmiş bir oyundur. Ancak güçsüzlüğü, sessizliği ve uyumluluğu ile arzularını kıskırtamaz taşra; taşrada arzulardan yoksunluğun sıkıntısı görülür. Taşra arzusunu ifade edemeyen melankolik bir merkez karakter ile merkezdeki karakterin konumunu arzular ve böylece o konumu değerli kılan taşralının karşılaşma mekanıdır. Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı boyunca fantezinin etrafında gezinen Nuri Bilge Ceylan, Uzak filmiyle fantezi ile semptomu bir araya getirir; böylece taşraya yönelik bakışını lekeler. Aslında taşraya yamuk baktığını Mayıs Sıkıntısı'nda ifade etmiştir; Uzak fantezinin bittiği, egonun kendi semptomu ve sıkıntısı ile baş başa kaldığı bir kabullenme halini resmeder. Kasaba'daki yumurta, ışıklı saat, çocukluk, arzu ve film çekme oyunları bitmiş; taşranın ve taşralının çocuksu mutluluğu, ayak kokuları ve merkeze muhtaçlığı ile baş başa kalınmıştır. Taşralı Yusuf'un misafirliği, Mahmut için kendi sıkıntısından zevk alan narsist yaşamına yönelik katlanılmaz bir istiladır. Bu nedenle bir haftalığına katlanması gereken istenmeyen misafir seviyesinde başlayan Mahmut Yusuf ilişkisi, otoriterleşmeye ve çatışmaya dönüşür, Mahmut'un hayatında taşranın gerçekliğine yer yoktur, o yalnızca araçsal bir nesnedir. Mahmut bu fanteziden uyandığında ve taşra fantezisi sona erdiğinde sıkıntıyla ve kendisi ile baş başa kalır. Kasaba'da başlayan fantezi öyküsü, Mahmut'un boğaz kenarında kendisi ve melankolisi ile baş başa kalması ile sonuçlanır.

Uzak filminden sonra çektiği İklimler filminde Nuri Bilge Ceylan tesadüf olmayan bir biçimde kameranın da önüne dan kurtulamamıştır (Akbulut, 2005, ss. 14-15).

geçer. Taşraya, fanteziye ayrılan süre bitmiş, Uzak'la birlikte semptomun bölgesine geri dönülmüştür. İklimler'le birlikte kendi semptomuna odaklanır Nuri Bilge Ceylan; arzulanamamaktadır. Bu haliyle anlatıları gittikçe Zeki Demirkubuz sinematografisine benzer; bu durum filmin içinde metinlerarası bir özdeşimsellik de belirtilir. İsa, başkası ile ilişkisi olduğunu düşündüğü eski sevgilisi Bahar'ın peşinden Ağrı'ya -taşraya- gider, arzuları tekrar uyanmıştır. İsa burada İshak Paşa sarayının fotoğraflarını çekmeye gittiğinde şoför olarak; Zeki Demirkubuz'un Kader (2006) filminde, Zagor'a aşık olan Uğur'un peşinden Ağrı'ya giden Bekir ile karşılaşır. İsa ile Bekir, Nuri Bilge Ceylan ile Zeki Demirkubuz bu sahnede buluşur; Zeki Demirkubuz daimî olarak arzuya kapılmayı anlatır. Nuri Bilge Ceylan ise arzusunu ele geçirmek istemez çünkü o arzusunu ele geçirmenin arzuyu yok edeceğini ölümle, hiçlikle ve eksikle ya da kendi sinemasının merkezinde yer alan sıkıntı ile baş başa kalacağını bilmektedir. Zeki Demirkubuz'da sıkıntı dışsal olaylara; Nuri Bilge Ceylan'da sıkıntı içsel dünyaya, arzu nesnesi ele geçirildikten sonra yaşanan boşluğa ilişkindir. Bu durumda Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz anlatılarının farkı nereden kaynaklanmaktadır? Kader filminin sonunda arzu karşısında kaybetmişliğe ve aşağılanmaya daha fazla dayanamayan Bekir kendini öldürür. İklimler filminin sonunda arzu nesnesi Bahar ölür; filmin sonunda İsa uçakla İstanbul'a dönerken Bahar manzaradan kaybolur, ıssız bir boşluk kalır. Aradaki fark Bekir, Uğur'a hiçbir zaman egemen olamamış, arzusunun ve tutkunun öngörülemezliği peşinde kaybolmuş, artık kendisine ulaşamaz hale gelmiştir. Bahar ise İsa'nın kaldığı otele geri döner, İsa'nın evlilik ve öngörülebilir bir gelecek vaatlerini onaylamıştır, birlikte uyuyup sabah uyandıklarında sevgilisine güvenen, sevgi dolu bir kadın olarak gördüğü rüyayı anlatır. Oysa Bahar otel odasına girip, İsa'ya geldiği anda ölmüştür, gece o uyurken İsa sıkıntıyla sigara içer. Zeki Demirkubuz arzu karşısındaki yoksunluğu ve buna dayalı şiddeti; Nuri Bilge Ceylan ise arzusunun ölümünü ve eksikle baş başa kalmanın sıkıntısını konu edinir ancak ikisi de arzusunun ötekinden, üçüncü bir kişiden kaynaklandığını hissettirir. Bu durum da kendini aydın olarak konumlandıran kişinin arzusunun Batı ya da merkezdeki güçlü bir ışık tarafından şekillendirildiği toplumsal bir gerçeklikle çakışır. Zeki Demirkubuz arzusunun berisinde kalmış, arzu ile kıskırtılmış ve buna egemen olamamış bir erkekliği; Nuri Bilge Ceylan ise arzuyu deneyimlemiş ve ölümüne şahit olmuş bir özneyi betimler. Nuri Bilge Ceylan'ı farklı ve güçlü kılan da bu noktadaki itirafçılığıdır. İsa taksici Bekir'i manzaranın önüne geçirip fotoğrafını çektikten sonra fotoğrafı kendisine gönderebilmek için adresini ister. Fotoğrafı sevgilisi Uğur'a götüreceğini tahmin ettiğimiz Bekir neşeyle adresi yazar ve İsa'ya verir. İsa akşam yemek yediği lokantada Bekir'in verdiği adres kağıdını çöpe atar. İsa için, Bekir, alt sınıflar veya diğer insanlar manzara önündeki figürdür. İshak Paşa sarayı ya da taşra manzaraları da arzu oyunları peşinde gezerken gördüğü manzaralardır, işi bittikten sonra kente, sıkıntısına ve melankolik arzusuna geri döner. İki yönetmenin arzu konusunu yoksunluk ve sıkıntı şeklinde iki farklı perspektiften ele almasının nedeni içinde buldukları toplumsal konuma gelirken izledikleri yol olabilir. Zeki Demirkubuz film anlatıcılığına fabrikalardan ve hapisanelerden gelmiştir, o arzuyu yoksunlukla tanır. Nuri Bilge Ceylan ise aynı tabakaya mühendis bir babanın Boğaziçi Üniversitesi mezunu oğlu olarak gelir, o arzuyu gerçekleşmesi ile sıkıntı ile tanır.

Mayıs Sıkıntısı'ndaki ışıklı çakmak ya da İklimler'deki Serap gibi bir yoksunluktur arzu karşısındaki durum ve taşra sıkıntısı; elde edilince uçuveren ama yokluğunda hayatı yoksunlaştıran ve zamanı durduran, olmayan bir nesnenin peşinde olma halidir. Nuri Bilge Ceylan taşra anlatılarında aslında arzularını sürekli ilan eder; taşradan kurtulmak, babayı aşmak, toplumsal anlamda önemli bir başarı elde edip erkek olabilmek, devamında gerçekten işe yarar bir şey yapmak, üniversiteye gitmek, arzulanacak bir şeye sahip olmak gibi motifler eğitimli sınıfların kentsel deneyimleri ile örtüşmektedir. Ancak İklimler'de tüm bu arzular gerçekleşmiştir. Üniversitede akademisyen olunmuş, baba aşılmış, Serap ve Bahar ile arzu oyunlarına girilmiştir ancak taşra melankolisinin yerini, kentli sıkıntısı almıştır. Çünkü onun taşralılığı arzuya ulaşamamaktaki yoksunlukta değil, arzu nesnesini sevememek, gerçek arzusunun melankolik bir biçimde reddedilmesidir. İsa, kadın karşısında imgesel bir bölünme yaşar; anne kadını arzulanamaz, fahişe kadını sevemez, fahişe kadın sadece üçgen bir arzu, imgesel bir rekabet varsa arzulanabilmektedir. Kadın konusundaki bu ayırım taşra, kent ayrımlarında net olarak görülebilir. Kadınlar taşraya yaklaştıkça anne kadın, kente yaklaştıkça fahişe kadın imgesine doğru billurlaşır. Arzu nesnesi ile düzgün bir ilişki kuramamanın diğer bir boyutu yaşam pratiğinde ortaya çıkar. Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı boyunca temel bir arzu olarak şekillenen üniversiteye gitme konusu İklimler'de üniversite hocası olarak İsa'yı tatmin etmez hatta bu meslekle ilgilendiği bile söylenemez. Ana karakter, İklimler'de taşrasında olduğu, arzulanacağı her şeyin merkezine taşınmış ama yine de sıkıntıyı aşmış bir özneye dönüşmemiştir. Çünkü üniversite ile ya da yaşam pratiği ile hayatının içsel gereklilikleri ile değil, arkadaşlarının

üniversiteyi kazanmış olması nedeni ile ilişki kurmuştur; Kasaba'nın Saffet'i ya da İklimler'deki akademisyen İsa için akademisyenlik ya da üniversite kendi içinde amacı olan bir şey değildir. Şeylerin düzenini etkileyemeyen, bir şeylerin içsel gerekliliklerinden önce biçimsel yönleri ile tanışan ve başkasının arzusunu kendi arzusu zanneden gecikmiş modernlik aydınının daimî yoksunluğunun eseridir bu durum (Shayegan, 2020, ss. 152-158). Kasaba'dan İklimler'e dek fanteziden semptomu kadar tüm yolu kat eder Nuri Bilge Ceylan ama İklimler'de görüldüğü gibi onun bu taşra fantezisinde oyalanmasının nedeni yoksunluklar değil, merkezde yaşadığı yabancılaşmadır.

## **Eksik'le ve Yabancılaşmayla Yüzleşmek**

Fantezi'nin terk edilip semptomun ilan edildiği İklimler'den sonra kent ve erkeklik bunalımları anlatıların merkezine taşınmıştır. Nuri Bilge Ceylan, *Üç Maymun* (2008) ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmlerinde senaryoya katkı vermiştir. Yoksunluğa dayalı taşra anlatıları İklimler'de sonlanmış ve asıl meselenin bir yabancılaşma olduğu keşfedilmiştir. *Üç Maymun* ile kentte bir öykü anlatmayı deneyen Nuri Bilge Ceylan, *Yeşilçam* filmlerindeki kent söylemlerinin bir tekrarını çekmiştir. *Üç Maymun* filmindeki tek yaratıcı unsur, bütün öykünün arzularının peşinde koşan oğul yerine, İsmail'in üniversiteyi kazanamamış olması ve hayatta herhangi bir işe yaramaması üzerine kurulu olmasıdır; felaketlerin nedeni oğulun arzuları değil işe yarar bir şey yapamaması ve kentli annenin arzularıdır. Nuri Bilge Ceylan'a ait bu temaların ardından anlatı klasik *Yeşilçam* anlatı çizgisinde devam eder. Anne Hacer'in cep telefonu melodisi ile acı çekmeye dayalı bir kentliliğin ifadesi olarak arabesk bütün anlatıya yayılır. İsmail'in annesini milletvekili aday Servet ile yakaladığı sahnede ses bandını ezan sesi kaplar. *Üç Maymun*, Batı ve kent ile kurulan ilişkiyi düz bir şekilde anlatmaya kalkan Nuri Bilge Ceylan'ın *Yeşilçam* anlatılarını aşamayacağını gösterir; onun verimli olabildiği yer modern olan ile olan ilişkisini taşralılık deneyimi üzerinden ifade etmektedir.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* tam da bu duruma tekabül eder. Artık belirli oranda kültürel hayatın merkezine taşınmış olan Nuri Bilge Ceylan bu anlatıda merkez, taşra; uygarlık, ilkelik arasındaki ayrımları yıkar. Nuri Bilge Ceylan modern bürokratik hayatın kargaşası altında sürgit devam eden duygusal ve düşünsel gerçeklikleri ifade etmek istemektedir. Kasaba'da bütün öykünün anlamsız bıraktığı okul sekansı ile, *Bir Zamanlar Anadolu'da* da hayatın gerçekliğinin üstünden akıp giden bürokratik rol ve ilişkilerle; *Kış Uykusu*'nda anlatıyı baştan sona kaplayan tiyatro alegorisi ile amacının ve zevk aldığı noktanın gündelik yaşamın altında sürgit devam edene odaklanmak olduğunu belirtir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* da taşralı ve kentli, uygar ve ilkel arasındaki ayrımları yıkar; bu tür kavramların altında hayat hep aynı olguları üretmektedir ve anlatı baştan sona kadın erkek ilişkileri; ailenin sıkıcılığı ve istikrarsızlığı, muhtarın kızı ile temsil edilen arzusun zaman üzerinde yarattığı hareketlenme etrafında dolanır. Savcının karısının intiharı, doktorun ayrılık ve zanlı Kenan'ın işlediği cinayetin öyküsü hep aynı tema üzerine kuruludur; taşra, kent; uygar, ilkel ayrımlarını da bu evrensellik yıkar. Toprakta çıkarılan cesedin ellerinin çözülmesi ve arabaya sığmadığı için tekrar bağlanması ile Ceylan mekanlara ve buna dayalı ayrımlara son verir. Ancak bu noktada taşra şeyleşmektedir de Ceylan'ın tematik konularına değinen bu öykünün taşrada anlatılmasını zorunlu kılan bir nokta yoktur. Ayrıca muhtarın evindeki ziyarette elektrikler kesilir ve muhtarın kızı elinde gaz lambası ile odaya gelerek çay dağıtır; bunlar anlatının değil, Ceylan'ın elde etmek istediği görüntünün gereklilikleridir. Tam da bu sahne ile taşraya oryantalist bir arzu nesnesi olarak bakılır, taşra gizemli ve kadındır, egemen olmak istenen taşra ile kadın arasında eril bakışa dayalı bir ilişki kurulur. Belirli oranda merkeze yerleşmiş olan Ceylan, bu filmde işe yarar bir şey yapmak ve yoksunluk duygularına eğilmez. Taşra kentte öykü anlatamamanın şeyleşmiş sonucu ve kadına yönelik egemenlik arzusunun oryantalist bir temsiline dönüşür.

Kültürel hayatın merkezine taşınan Ceylan, *Kış Uykusu*'nda artık dışarıda olmaktan, yoksunluktan ve taşralılıktan bahsetmez. O artık merkezden, içeriden konuşmaktadır; taşra artık yoksunluk ve melankoli ile ilgili bir kavram değil, yabancılaşma ve nihilizmle ilişkili bir sıkıntıdır. Ancak *Kış Uykusu*'nda Aydın sıkılmaz, o arzularını gerçekleştirdiği bir ev kurmuştur çok da yıkıcı olmayan sıkıntısından kurtulmak için -Ahlat Ağacı film senaryosunu hatırlatır nitelikte- çok da ilgilenmediği konularda yazılar yazmaktadır. Taşrada kalmış, merkez tarafından tanımlanmış ve boyun eğdirilmiş bir hayatı deneyimleyenler; Aydın'ın evine icra gönderdiği kiracının çocuğu, kin ve boyun eğmişliğiyle alt sınıfların temsilcileri İsmail ve Hamdi,

Aydın'ın kurduğu ve merkezine yerleştiği bu hayatta kendi özneliğini deneyimleyemeyen karısı Nihal, evini terk ederek Aydın'ın evinde yaşamaya başlayan abla Hacer ve Aydın para kazansın diye ehlileştirilmek üzere yakalanan yabancı yıldı atıdır. Kış Uykusu filminde anlatı merkezde olmanın, evin etik sorgusuna dönüşür; filmin sonundaki Levent Öğretmen ve Aydın tartışmasında zengin olmak; Nihal ve Aydın arasındaki tartışmada erkeğin yarattığı ev kavramının kadından esirgediği hayat ve nihai aşamada ehlileştirilmek üzere tutulan yabancı yıldı atı ile doğa karşısındaki egemenlik ahlaki bir çerçeveye oturtulmaya çalışılır. Böylece Ceylan sinemasında arzu karşısında yoksunluk şeklinde beliren taşra kavramı; yabancılaşmaya dayalı nihilizmin ve merkezde olmanın sorgulandığı bir sahneye dönüşmüştür.

Kış Uykusu'nun aydın karakteri Aydın; inançlı insanlardan, halktan, idealizmden, yaşlılardan ve gençlerden nefret etmektedir. Taşra hakkında yazılar yazmak onun için aslında sevmediği bir yaşamla oyalanmak ve biraz da iktidar kurmak içindir. Artık yoksunlukların değil, bir burjuva hayatının gerekliliklerini tartışan Kış Uykusu'nun İstanbul'u ile Kasaba ya da Mayıs Sıkıntısı'nın İstanbul'u arasında çok ciddi bir güç farkı vardır. Hatta Kış Uykusu'ndaki İstanbul seyahatinin sebebi tam olarak belli değildir. Bu seyahatin belirsiz gerekliliği, tren garında verilen ani bir kararla bir başka burjuva arkadaşın çiftliğindeki av partisine dönüşür. İstanbul artık yoksunluklarla, arzuyla ve melankoliyle ilgili bir kavram değildir, merkezden konuşan Aydın için İstanbul'un cezbedici ışığı sönmüştür; Aydın karakteri de Mayıs Sıkıntısı'nın Saffet'ine göre çok daha sakindir. Aydın, Saffet'in -ya da genç Nuri Bilge Ceylan'ın- çıkmak istediği eve geri döner ve karısı Nihal'e şöyle der; Her yerde olduğu gibi orada da her şey yabancı bana. Yabancılaşma sürdüğü ve kendinde amacı olan bir arzu keşfedilemediği ya da anlamları bir bütün halinde diken bir Simgesel Efendi ile özdeşleşilemediği sürece merkez ve taşra -arzu ve yoksunluk- kavramlarının bir anlamı yoktur.

Kasaba'da babanın evinde sıkışıp kalmakla, işe yarar bir toplumsal konum elde edinememekle, işsizlikle, gerçekten işe yarar bir şeyler yapmanın mümkün olup olmadığının sorgulanması ve arzu nesnesi olarak kadın karşısındaki mesafenin uzaklığı ile başlayan evden çıkış öyküsü; rantıye aracılığı ile kurulmuş, merkezinde olunan bir eve ve bu konuma yönelik bir sorgulamaya odaklanarak Kış Uykusu'nda son bulmuştur.

Ceylan bu noktada öyküyü bildiği yerden çeşitlendirir. Ceylan Ahlat Ağacı ile bildiği öyküye geri dönmüştür. Bu nedenle Ahlat Ağacı'nın ürettiği taşra sıkıntısı Kış Uykusu'nun ürettiği burjuva bunalımdan daha yakındır melankoli ve sıkıntıya. İnsanları sevmemek ancak buna rağmen yazı yazma arzusu Ahlat Ağacı'nın da temel sorularından biridir. Ahlat Ağacı'nda bu duruma eşlik eden sıkıntı, yazılan kitabın beğenilmesi ve bir kabul edilenler tabakasına dahil olmak ya da önemsiz bir işte çalışmak zorunda kalmak şeklindedir.

Üniversiteyi kazanmak Ceylan'ın ilk dönem filmlerinde taşradan -taşranın işaret ettiği işe yaramazlık, arzudan yoksun olmak ve erkek olamamak gibi kavramlardan- kurtulmakla ilgili temel bir motifken; Kış Uykusu'nun öğretmen Levent'i ve Ahlat Ağacı'nın Sinan'ı ile işe yaramazlıktan ve statü kaybından kurtulmaya hizmet etmeyen, merkezdeki figürlere karşı hınç üreten bir şeye dönüşür.

## SONUÇ

Nuri Bilge Ceylan anlatılarının gecikmiş modernliğin aydın deneyimi, toplumsal tabaka hareketlilikleri ve toplumsal cinsiyete ilişkin dönüşümler tarafından şekillendirildiği görülmektedir. Bu anlatıların ilişkili olduğu, seyredildiği tabakalar da bu içerik ile ilişkili olan bir toplumsal tabaka olmaktadır. Ancak toplumsal ve siyasal alan aynı süreç içinde bu anlatıların dışarıda bıraktıkları tarafından şekillendirilmektedir. Bu nedenle film analizinin içinde barındırdığı semptomlarla birlikte; film yapım ve izleme deneyimini şekillendiren, toplumsal tabaka ve cinsiyet hareketliliklerini de kapsayacak şekilde sosyolojik ve kültürel çalışmalarla birlikte ele alınması gerekmektedir.

Anlatıyı oluşturan bağlama, anlatıcıyı şekillendiren gelişmelere değinilmeden üretilen kanon, anlatıdaki nesnenin -taşranın, taşralılığın- taşıdığı alegoriyi arka plana itmekte ve nesneyi şeyleştirmektedir. Nuri Bilge Ceylan, taşrayı arzu ve merkezi statüler karşısındaki konumun deneyimlendiği alegorik bir alan olarak ele alsa da Nuri Bilge Ceylan anlatılarının Batı'dan ve merkezden aldığı onay taşra kavramını alegori olmaktan çıkarıp, toplumsal ve kültürel alanda tüketilen bir nesneye dönüştürmüştür.

Bu noktadaki uyarının nedeni taşranın şeyleşmesine yönelik bir eleştiri değildir, metnin ürettiği anlamın kültürel alanda yeniden konumlandırıldığına altını çizmektir. Bu nedenle metne yönelik eleştirel bakışın, metni oluşturan toplumsal ve bireysel deneyimler ile metnin ürettiği sonuçlar ölçeğinde genişletilmesi gerekmektedir. Dana Polan (2016), metin çözümlemenin yetersiz kaldığını, metni oluşturan metinlerarasılıklarla, metni daha büyük bir bağlama yerleştiren ve onun içsel anlamlarını yok eden akışı bir arada ele alan bir yöntem geliştirilmesi gerektiğini belirtir. Bu çalışmada da Nuri Bilge Ceylan anlatılarının belirli toplumsal deneyimlerle ilişkili olduğu ve bu anlatıların elde ettiği başarının metnin kendi içeriğini boşaltarak, nesnelere şeyleştirdiğinin ve daha büyük bir söylemin altında düzleştirdiğinin altı çizilmeye çalışılmıştır.



## KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2009). *Kültür Endüstrisi ve Kültür Yönetimi*. (N. Ü. Gen ve M.T. Elçin, Çev) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Agamben, G. (2007). Kayıp Nesne. *Cogito*, 51, 258-261.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Aydoğan, D. (2016). Melodram'dan Anti-Melodram'a; Popüler Türk Sineması'nda İktidar, Arzu ve Kaygı Söyleminin Dönüşümü, Recep İvedik Örneği. *SineFilozofi*, 589-610. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.675224>
- Bariş, J. (2010). Kentin Taşralaşmasıyla İç İç Geçen Haller. İçinde T. A. Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (ss. 279-290). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite*. (S.O. Çavuş, Çev) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Benjamin, W. (2006). *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, Çev) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015a). *Ayırım*. (D.F. Şannan ve A.G. Berkkurt, Çev) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015b). *Eril Tahakküm*. (B.Yılmaz, Çev) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Butler, J. (2007). Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet-Reddedilmiş Özdeşleşme. *Cogito*, 51, 275-291.
- Çelik, B. (2010). Teknolojinin Taşrası, Taşranın Teknolojisi: Osmanlı'dan Türkiye'ye Teknolojik Deneyimler ve Gerilimler. İçinde T. A. Süalp (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (ss. 189-209). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Demez, G. (2005). *Değişen Erkek İmgesi: Kabadaydan Sanal Delikanlıya*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Demiralp, O. (2007). Hülya ile Seveda. *Cogito*, 51, 181-191.
- Elias, N. (2013). *Uygarlık Süreci (C. 1)*. (E.Ateşman, Çev) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elias, N. (2016). *Uygarlık Süreci (C. 2)*. (E.Özbek, Çev) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fink, B. (2016). *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*. (Ö.Öğütçen, Çev) İstanbul: Encore Yayınları.
- Fink, B. (2020). *Lacan'da Aşk*. (E.O.Gezmiş ve Z. Oğuz, Çev) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Freud, A. (2017). *Ben ve Savunma Mekanizmaları*. (Y. Erim, Çev) İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (1993). *Yas ve Melankoli*. *Kriz Dergisi*, 1(2).
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2005). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, B. C. (2015). *Şiddetin topolojisi*. (D.Zaptçioğlu, Çev) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Iordanova, D. (2005). *Balkan Sineması-Ateşler İçinde Sinema*. (B.Erdoğan, Çev) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Klein, M. (2018). *Haset ve Şükran*. (O.Koçak, Çev) İstanbul: Metis Yayınları.
- Laçiner, Ö. (2006). *Merkez(ler) ve taşra(lar) dönüşürken*. İçinde T. Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* (ss. 13-36). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbay, C. (2013). *Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak*. *Doğu Batı*, 63, 185-204.
- Özgüven, F. (2010). *Film Seyreden Taşrası*. İçinde T. A. Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (ss. 183-188). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2010). *Alegoriden Mesel'e: Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları*. İçinde T. A. Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (ss. 67-86). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Polan, D. (2016). *Kitle Kültürü ve Duyunun Tahliyesi*. İçinde T. Modleski (Ed.), *Eğlence İncelemeleri* (ss. 230-256). (N.Gürbilek, Çev) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik - İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shayegan, D. (2020). *Yaralı Bilinç*. (H.Bayrı, Çev) İstanbul: Metis Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S.Salman, Çev) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Süalp, T. A. (2010). *Taşrada Saklı Zaman - Geri Dönülemeyen*. İçinde T. A. Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (ss. 87-116). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

- 
- Varlık, M. (2010). Gölgesizler ve Taşrasızlar. İçinde T. A. Süalp & A. Güneş (Ed.), Taşrada Var Bir Zaman (ss. 235-258). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Wollen, P. (2014). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (Z.Aracagök,Çev) İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S. (2004). İdeolojinin Yüce Nesnesi. (T. Birkan, Çev) İstanbul: Metis Yayınları