

3 ULUSLARARASI FiLM ARAşTIRMALARI SEMPOZYUMU

Sempozyum Özet ve Tam Metin Bildiri Kitabı

02 Aralık 2024
Sakarya



3. ULUSLARARASI
FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU (2024)
BİLDİRİ ÖZET VE TAM METİN KİTABI
3rd Film Research Symposium Abstract
And Full Text Proceedings Book

ISBN 978-605-71686-4-1
Yayın Tarihi: 30.12.2024

Editör:
Doç. Dr. Mustafa Aslan
Dr. Muzaffer Musab Yılmaz

Yayıncı
Film Araştırmaları Derneği
Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü
Esentepe Kampüsü İletişim Fakültesi M2 Serdivan/Sakarya
Tel: 0 (264) 295 54 54
e-mail: turkishjournaloffilmstudies@gmail.com

DÜZENLEME KURULU

Aytekin Can, Ph.D.
Selçuk Üniversitesi

Burak Türten, Ph.D.
Karabük Üniversitesi

Doğuşcan Göker, Ph.D.
Sakarya Üniversitesi

Jonathan Stubbs, Ph.D.
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi

Mustafa Aslan, Ph.D.
Sakarya Üniversitesi
(Sempozyum Düzenleme Kurul Başkanı)

Muzaffer Musab Yılmaz, Ph.D.
Sakarya Üniversitesi

Serhat Yetimova, Ph.D.
Sakarya Üniversitesi

Tunç Yıldırım, Ph.D.
Düzce Üniversitesi

Yusuf Ziya Gökçek, Ph.D.
Marmara Üniversitesi

BİLİM KURULU

- Adem Yücel, Ph.D. *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*
Andrea Reisz, *Program Director at Asociatia Culturala Contrasens / Romanya*
Cenk Demirkıran, Ph.D. *İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi*
Burak Türten, Ph.D. *Karabük Üniversitesi*
Doğuşcan Göker, Ph.D. *Sakarya Üniversitesi*
Hakan Aytekin, Ph.D. *Maltepe Üniversitesi*
Jonathan Stubbs, Ph.D. *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi*
M. Sefa Doğru, Ph.D. *Selçuk Üniversitesi*
Mustafa Aslan, Ph.D. *Sakarya Üniversitesi*
M. Frederic Sojcher, Ph.D. *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*
Muzaffer Musab Yılmaz, Ph.D. *Sakarya Üniversitesi*
Nazım Ankaralığıl, Ph.D. *İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi*
Peyami Çelikcan, *İstinye Üniversitesi*
Rıdvan Şentürk, Prof. Dr. *İstanbul Ticaret Üniversitesi*
Serhat Yetimova, Ph.D. *Sakarya Üniversitesi*
Şükrü Sim, Prof. Dr. *İstanbul Üniversitesi*
Tunç Yıldırım, Ph.D. *Düzce Üniversitesi*



İlgili Makama

02 Aralık 2024 tarihinde yüz yüze/çevrimiçi olarak düzenlenecek olan “3. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu”nda Film Araştırmaları Derneği Yönetim Kurul Üyesi ve Başkan Yardımcısı Doç. Dr. Serhat Yetimova’nın, branş derneği temsilcisi olarak Sempozyum Düzenleme Kurulunda görevlendirilmesi Yönetim Kurulunca uygun görölmüştür.
Bilgi ve geređini rica ederim.

Doç. Dr. Mustafa ASLAN
Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı



Film Araştırmaları Derneği
5253 Sayılı Kanun’a göre kurulan ve
İçişleri Bakanlığınca 54-024-172
kütük numarasıyla faaliyet göstermektedir.

www.turkishfilmstudies.com
turkishjournaloffilmstudies@gmail.com

İçindekiler

Sempozyum Programı.....	vii
-------------------------	-----

BİLDİRİ ÖZET METİNLER

Gilles Deleuze’ün Dekadraj Tezi ve Meta Sinema İlişkisi Özge Nilay Erbalaban.....	1
12Punto (TRT) Film Destek Platformu Üzerine Niyazi Can Özbaşaran.....	2
Covid-19 Pandemisi Öncesi ve Sonrasında Türk Sinema Sektörünün Genel Görünümü Ersin Aycan.....	3
Türk Sinemasında Tekelleşme Tartışmalarının Değİnilmeyen Ayağı: Yapım Ferit Çağıl.....	4
Türk Sinemasının Toplumsal Yapı ile Etkileşimi ve 1980 Sonrası Kadın Temsilleri: Müjde Ar Filmleri Deniz Katel Kurt.....	5
Godard’ın Sinemaları ya da Sinemanın Yapısöküm(leri) Ahmet Eker.....	6
Görselin Gücü: Saf Sinema Kavramı ve <i>One Fine Morning</i> Filmi Üzerine Bir İnceleme Semra Keleş.....	8
Göstergebilimsel Açıdan <i>Aaahh Belinda</i> Filmlerinde Kahramanın Yolculuğunun İncelemesi Serkan Dora.....	9
Posthümanist Tahayyülden Transhümanist Gerçekliğe: <i>Moon</i> (2009) Filmi Üzerinden Bir Değerlendirme İbrahim Öksüz ve Oğuzhan Altunkurt.....	10
Büyük Tıkınma: Tüketim Toplumu’nda Bir İntihar Biçimi Olarak Ziyafet Kamer İncedursun.....	11
Yüzüklerin Efendisi Legandariumunda Değişen Kötü Kavramı: Kitap, Film ve Dizi Örneğı Üzerinden Bir Bakış Doğuşcan Göker.....	12
Oryantalizm Perspektifinden Mubi’nin Editöryal Film Yorumları Üzerine Bir İnceleme Hakan Ün.....	13
Eski Bursa’nın Fotoğrafı: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Samet Altıntaş.....	14

Tek Plan İdeoloji: <i>Mukavemet</i> (2022) Filmi Örneği Atakan Göktepe.....	15
Sosyal Sınıfların Üretilmesinde ve Uysallaştırılmasında Halkla İlişkiler Aracı Olarak Televizyon Dizileri: <i>Tozlu Yaka Dizisi</i> Örneği Nesrin Canpolat ve Ayşe Akyayla.....	16
Rudolf Arnheim'in Sinema Kuramında Yoksunluğun Estetik Değer Olarak Yüceltilmesinin Gelişkin Teknolojik Olanaklar Açısından Değerlendirmesi Erke Kesova.....	18
Beyazperde'de Moda ve Tarih: <i>Rüzgâr Gibi Geçti</i>'de Amerikan İç Savaşı Dönemi Giyimi Ahmet Açıık.....	19
Erken Dönem Hollanda Antropoloji Filmlerinde Sömürgeci Bakış: Endonezya Örneği Orhan Sezgin.....	20
Akdeniz Sinemasında Etnosinematografi Kültürel Kimliklerin Sinemasal Yansıması Melih Tomak ve Ragıp Taranç.....	21
Türkiye'de Çekilmiş Olan Belgesellerde Malakanların Temsili Kubilay Çelik.....	22
Komedi ve Dram Sanatımızın Otantik ve Güncel Koşullarında Cem Yılmaz Sineması Göksel Aymaz.....	23
Türkiye'de Afrika Sineması Çalışmaları: Akademik Tezler Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz Muzaffer Musab Yılmaz.....	24
Cannibal Filmlerinde İktidar ve Beden: 'Eaten Alive!' (1980) ve 'Cannibal Holocaust' (1980) Filmleri Üzerine Bir İnceleme Serbay Çelebi.....	25
İnteraktif ve Etkileşimli Etnografi Bağlamında <i>Groundhog Day</i> Film Analizi Nevin Arvas.....	26
Visual Reflections on Archival Images and Politics of Memory in Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchia's cinematography Özge Erbek Kara.....	27
Teknolojik Determizm Perspektifinden Sinemada Yapay Zekâ Esennur Sirer ve Besna Ağın Ergün.....	28
Kadrajın Ötesinde: Animasyon Filmlerinde Mekân Aracılığıyla Alternatif Gerçekliğin İnşası Pınar Bostancı.....	29

Miyazaki'nin Sinematik Evreninde Çok Boyutlu Kristal İmajları Keşfetmek Vedat Güntay ve Gamze Yılmaz Güntay.....	30
2000 Sonrası Türk Sinemasında Ulusal Kimliği ve Nostaljiyi İnşa Etmek: <i>Arif V 216</i> Örneği Erhan Türküm.....	31
"Yorgunluk Toplumu"ndan <i>Küçük Şeyler</i>'e Bakmak: Byung-Chul Han Perspektifinden Film Çözümlemesi Gönül Cengiz.....	32
Auteur Kuram Bağlamında Yeşim Ustaoglu Sineması'nın İncelenmesi Şule Kurt.....	33
Müzikal Filmlerde Ghetto Temsilleri: <i>West Side Story</i> (2021) ve <i>In the Heights</i> Üzerine (2021) Bir İnceleme Baran Cem Yiğit.....	34
Kaderin Kırmızı İpi: Makoto Shinkai Sinemasında Kaderciliğin İzini Sürmek Aziz Barkın Kadioğlu.....	35
Yaşayanlar Üçlemesinin İmaj Üretiminde Post-Mortem Tablo Estetiği ve Epik Tiyatro Sahnesi Fatih Saraç.....	36
Bir İletişim Araştırması: Korku Sinemasında Seyir Alışkanlığı Olarak Değişen <i>Body-horror</i> Kavramının Film Afislerindeki Dönüşümü Ahmet Berk Duman.....	37
Yükseltilmiş Korku Türünün İzini Türk Sinemasında Sürmek: 2000 Sonrasına Bir Bakış Batu Anadolu.....	38
Politik Yaraların Sinema Aracılığıyla Eril Tedavisi: Tarihi Kostüme Avantür Filmlerin Yeniden Yükselişi Seyfettin Çetinkıran.....	39
"Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" Ya da Bir Biyografinin Doküdrematik Yeniden İnşası: <i>Kavur</i> Belgeseli Örneği Atifet Keleşoğlu.....	40
Festivaller ve Fonlar/Ortak Yapım Marketleri Ekseninde "Bağımsız" Türkiye Sineması Onur Aytaç.....	41
Sınırların Ötesine Geçmek: Feminist Teori ve Kesişimsellik Bağlamında <i>Crossing</i> İncelemesi Görkem Uzunali ve Çağdaş Özerk Duman.....	43
Sosyal Dışlanmanın Ağırlığı: <i>No One Will Save You</i> Film Analizi Rana Antepli.....	44

Dördüncü Dalga Feminizmin Yükselişi ve Sinemada Kadın Öfkesi Emrah Suat Onat ve Arda Şenbahar.....	45
--	----

BİLDİRİ TAM METİNLER

Göstergebilimsel Açıdan Aaahh Belinda Filmlerinde Kahramanın Yolculuğunun İncelemesi <i>Semiotic Analysis of the Hero's Journey In Aaahh Belinda Movies</i> Serkan Dora.....	47
Kadrajın Ötesinde: Animasyon Filmlerinde Mekân Aracılığıyla Alternatif Gerçekliğin İnşası <i>Beyond the Frame: Constructing Alternative Realities Through Space in Animated Films</i> Pınar Bostancı.....	60
Sosyal Sınıfların Üretilmesinde Televizyon Dizileri: <i>Tozluyaka</i> Dizisi Örneği <i>Television Series In The Production Of Social Classes: The Case Of The Series Tozluyaka</i> Nesrin Canpolat ve Ayşe Akyayla.....	75
Türkiye’de Çekilmiş Olan Belgesellerde Malakanların Temsili <i>Representation of Malakans in Documentaries Filmed in Turkey</i> Kubilay Çelik.....	97
Bir İletişim Araştırması: Korku Sinemasında Seyir Alışkanlığı Olarak Değişen <i>Body-horror</i> Kavramının Film Afişlerindeki Dönüşümü Ahmet Berk Duman.....	110
Covid-19 Pandemisi Öncesi ve Sonrasında Türk Sinema Sektörünün Genel Görünümü <i>An Overview of the Turkish Cinema Industry Before and After the Covid-19 Pandemic</i> Ersin Aycan.....	130
Oryantalizm Perspektifinden Mubi’nin Editöryal Film Yorumları Üzerine Bir İnceleme <i>An Analysis of Mubi's Editorial Film Reviews from the Perspective of Orientalism</i> Hakan Ün.....	139
Eski Bursa’nın Fotoğrafı: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Samet Altıntaş.....	157
“Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” Ya da Bir Biyografinin Doküdrematik Yeniden İnşası: Kavur Belgeseli Örneği <i>“The Hero With a Thousand Faces” or the Docudramatic Reconstruction of a Biography: The Case of Kavur Documentary</i> Atifet Keleşoğlu.....	163

3. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Oturum – 1 Yüz Yüze

(2 Aralık 2024, 10:00)

Moderatör: Dr. Doğuşcan Göker

Dr. Muzaffer Musab Yılmaz
Türkiye'de Afrika Sineması Çalışmaları:
Akademik Tezler Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz

Arş. Gör. Erhan Türküm
2000 Sonrası Türk Sinemasında Ulusal Kimliği ve Nostaljiyi
İnşa Etmek: Arif V 216 Örneği

Arş. Gör. Aziz Barkın Kadioğlu
Kaderin Kırmızı İpi: Makoto Shinkai Sinemasında
Kaderciliğin İzini Sürmek

Arş. Gör. Orhan Sezgin
Erken Dönem Hollanda Antropoloji Filmlerinde
Sömürgeci Bakış: Endonezya Örneği

Arş. Gör. Fatih Saraç
Yaşayanlar Üçlemesinin İmaj Üretiminde Post-Mortem
Tablo Estetiği ve Epik Tiyatro Sahnesi



3. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Oturum - 2 Online

(2 Aralık 2024, 10:00)

Moderatör: Doç. Dr. Ragıp Taranç

Toplantı Katılım Linki

<https://meet.google.com/fgm-vgdk-zbk>

Dr. Kubilay Çelik

Türkiye’de Çekilmiş Olan Belgesellerde Malakanların Temsili

Öğr. Gör. Dr. Melih Tomak

Doç. Dr. Ragıp Taranç

Akdeniz Sinemasında Etnosinematografi:
Kültürel Kimliklerin Sinemasal Yansıması

Doç. Dr. Özge Nilay Erbalaban

Gilles Deleuze’ün Dekadraj Tezi ve Meta Sinema İlişkisi

Dr. Öğr. Üyesi Kamer İncedursun

Büyük Tıkınma: Tüketim Toplumu’nda
Bir İntihar Biçimi Olarak Ziyafet

Dr. Öğr. Üyesi Serkan Dora

Göstergebilimsel Açıdan Aaahh Belinda Filmlerinde
Kahramanın Yolculuğunun İncelemesi



3. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Oturum – 3 Yüz Yüze

(2 Aralık 2024, 12:00)

Moderatör: Doç. Dr. Tunç Yıldırım

Doç. Dr. Gönül Cengiz
Yorgunluk Toplumundan Küçük Şeyler'e Bakmak:
Byung-Chul Han Perspektifinden Film Çözümlemesi

Doç. Dr. Göksel Aymaz
Komedi ve Dram Sanatımızın Otantik ve
Güncel Koşullarında Cem Yılmaz Sineması

Doç. Dr. Serhat Yetimova,
Doç. Dr. Mustafa Aslan, Dr. Doğuşcan Göker
CinEd 2.1 adlı Film Eğitimi Projesinde Üretilen
Eğitsel Çıktılara İlişkin Kültürel Bir İnceleme

Dr. Doğuşcan Göker
Yüzüklerin Efendisi Legandariumunda Değişen
Kötü Kavramı: Kitap, Film ve Dizi Örneği Üzerinden Bir Bakış

Dr. Niyazi Can Özbaşaran
12Punto (TRT) Film Destek Platformu Üzerine

Arş. Gör. Serbay Çelebi
Cannibal Filmlerinde İktidar ve Beden: *Eaten Alive!* (1980) ve
Cannibal Holocaust (1980) Filmleri Üzerine Bir İnceleme



3. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Oturum - 4 Online

(2 Aralık 2024, 12:00)

Moderatör: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Gül Toprak Ökmen

Toplantı Katılım Linki

<https://meet.google.com/epz-nfqo-agi>

Doç. Dr. Esennur Sirer

Arş. Gör. Dr. Besna Ağin Ergün

Teknolojik Deteminizm Perspektifinden Sinemada Yapay Zekâ

Dr. Öğr. Üyesi Ferit Çağıl

Türk Sinemasında Tekelleşme Tartışmalarının

Değnilmeyen Ayağı: Yapım

Dr. Öğr. Üyesi Ersin Aycan

Covid-19 Pandemisi Öncesi ve Sonrasına Türk Sinema

Sektörünün Genel Görünümü

Öğr. Gör. Dr. Semra Keleş

Görselin Gücü: Saf Sinema Kavramı ve

One Fine Morning Filmi Üzerine Bir İnceleme

Dr. Görkem Uzunali

Doktora Öğrencisi Çağdaş Özerk Duman

Sınırların Ötesine Geçmek: Feminist Teori ve

Kesişimsellik Bağlamında Crossing İncelemesi



3. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Oturum - 5 Online

(2 Aralık 2024, 12:00)

Moderatör: Dr. Türker Söğütöller

Toplantı Katılım Linki

<https://meet.google.com/xtb-gera-qvm>

Dr. Öğr. Üyesi Özge Erbek Kara

Visual reflections on archival images and politics of memory in Yervant
Gianikian and Angela Ricci Lucchia's cinematography

Arş. Gör. Onur Aytaç

Festivaller ve Fonlar/Ortak Yapım Marketleri Ekseninde
"Bağımsız" Türkiye Sineması

Arş. Gör. Rana Antepli

Sosyal Dışlanmanın Ağırlığı:
No One Will Save You Film Analizi

Arş. Gör. Seyfettin Çetinkıran

Politik Yaralann Sinema Aracılığıyla Eril Tedavisi:
Tarihi Kostüme Avantür Filmlerin Yeniden Yükselişi

Arş. Gör. Ahmet Açık

Beyazperde'de Moda ve Tarih:
Rüzgar Gibi Geçti'de Amerikan İç Savaşı Dönemi Giyimi



3. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Oturum - 6 Yüz Yüze

(2 Aralık 2024, 14:30)
Moderatör: Dr. Berkay Buluş

Samet Altıntaş
Eski Bursa'nın Fotoğrafı: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar

Öğr. Gör. Ahmet Berk Duman
Bir İletişim Araştırması: Korku Sinemasında
Seyir Alışkanlığı Olarak Değişen Body-horror
Kavramının Film Afişlerindeki Dönüşümü

Arş. Gör. İbrahim Öksüz;
Arş. Gör. Oğuzhan Altunkurt
Posthümanist Tahayyülden Transhümanist Gerçekliğe:
Moon (2009) Filmi Üzerinden Bir Değerlendirme

Nevin Arvas
İnteraktif ve Etkileşimli Etnografi Bağlamında
Groundhog Day Film Analizi

Atifet Keleşoğlu
"Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" Ya da Bir Biyografinin
Doküdratik Yeniden İnşası: Kavur Belgeseli Örneği



3. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Oturum - 7 Online

(2 Aralık 2024, 14:30)

Moderatör: Dr. Öğr. Şebnem Ceylan Apaydın

Toplantı Katılım Linki

<https://meet.google.com/twz-cfvd-evs>

Doç. Dr. Yektanurşin Duyan

Serenay Sankaya, 31. Adana Altın Koza Film Festivalinin
Kazananı: Türkiye’de 2000 Sonrası Film Festivalleri,
Jüri Üyeleri ve Onur/Başarı Ödüllerinin Popülerleşmesi
Üzerine Bir İnceleme

Dr. Hakan Ün

Oryantalizm Perspektifinden Mubi’nin
Editorial Film Yorumları Üzerine Bir İnceleme

Deniz Katel Kurt

Türk Sinemasının Toplumsal Yapı ile Etkileşimi ve
1980 Sonrası Kadın Temsilleri: Müjde Ar Filmleri

Pınar Bostancı

Kadrajın Ötesinde: Animasyon Filmlerinde
Mekân Aracılığıyla Alternatif Gerçekliğin İnşası

Dr. Erke Kesova

Rudolf Arnheim’in Sinema Kuramında Yoksulluğun
Estetik Değer Olarak Yüceltilmesinin Gelişkin
Teknolojik Olanaklar Açısından Değerlendirilmesi



3. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Oturum - 8 Online

(2 Aralık 2024, 14:30)

Moderatör: Doç. Dr. Yusuf Ziya Gökçek

Toplantı Katılım Linki

<https://meet.google.com/zvz-ndak-znx>

Doç. Dr. Nesrin Canpolat;
Yüksek Lisans Öğrencisi Ayşe Akyayla
Sosyal Sınıfların Üretilmesinde ve Uysallaştırılmasında
Halkla İlişkiler Aracı Olarak Televizyon Dizileri:
Tozlu Yaka Dizisi Örneği

Doç. Dr. Batu Anadolu
Yükseltilmiş Korku Türünün İzini
Türk Sinemasında Sürmek: 2000 Sonrasına Bir Bakış

Dr. Gamze Yılmaz Güntay
Dr. Vedat Güntay
Miyazaki'nin Sinematik Evreninde
Çok Boyutlu Kristal İmajları Keşfetmek

Dr. Öğr. Üyesi Emrah Suat Onat
Arda Şenbahar
Dördüncü Dalga Feminizmin Yükselişi ve
Sinemada Kadın Öfkesi



3. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Oturum - 8 Online

(2 Aralık 2024, 14:30)

Moderatör: Dr. Öğr. Üyesi İsmail Kurtuldu

Toplantı Katılım Linki

<https://meet.google.com/jnd-zrtv-ohy>

Şule Kurt

Auteur Kuram Bağlamında
Yeşim Ustaoglu Sineması'nın İncelenmesi

Dr. Ahmet Eker

Godard'ın Sinemaları ya da Sinemanın Yapısöküm(leri)

Mehmet Zahid Başak

Ülke Sineması Kavramı Üzerine Düşünmek

Arş. Gör. Baran Cem Yiğit

Müzikal Filmlerde Ghetto Temsilleri: *West Side Story* (2021)
ve *In the Heights* (2021) Üzerine Bir İnceleme

Arş. Gör. Atakan Göktepe

Tek Plan İdeoloji: Mukavemet (2022) Filmi Örneği



BİLDİRİ ÖZETLERİ

Gilles Deleuze'ün Dekadraj Tezi ve Meta Sinema İlişkisi

Özge Nilay Erbalaban

Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi,
İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
n.eralaban@gmail.com
Orcid: 0000-0003-4199-3507

Özet

Bu bildiride Fransız filozof Gilles Deleuze'un dekadraj üzerine tezleriyle meta-sinema arasında ilişki kurulacaktır. Deleuze, *Sinema 1: Hareket-İmge* (1983) kitabında hareket imgeyi felsefi olarak tartışırken dekadrajlar üzerinde durmaktadır. Filozofa göre dekadrajlar, sinemasal hareket-imgeyi evrensel hareket-imgeye bağlar. Yazara göre yaşam hali hazırda bir hareket-imgedir. Dekadrajlar ya bir mekânla, durumla, olayla çerçeve içi arasında bir ilişki kurmaktadır ya da filminden bağımsızlaşmış daha felsefi bir düzeyle ilişki kurmaktadır. İkincisi hareket-imgeyi algı-imgeye ve bazı biçimlerinde zaman-imgeye doğru genişleten bir imkân da yaratmaktadır. Meta-sinema, izleyiciye filmin bir yapım olduğunu göstererek izleme deneyimini kesintiye uğratan yabancılaştırıcı bir anlatı yöntemidir. Meta-sinematik dekadraj, Deleuze'un dekadrajlar üzerine ikinci tezini temellendirici niteliktedir. Bu teknik dışarıdaki evreni film evreninin üstüne bindirir. Bu bildiride, meta-sinemayı dekadrajın bir biçimi olarak, meta-sinematik dekadraj olarak düşünmek mümkün müdür, bu düşünceyi temellendiren fikirler nelerdir, Gilles Deleuze'un hareket-imge fikirleriyle meta-sinematik dekadraj tekniği ilişkilendirildiğinde sinema üzerine düşünmeye nasıl bir katkı sağlar soruları üzerinde durulmaktadır. Bu sorular çağdaş Türk sinemasının iki örnek filmi üzerinden yanıtlanmaktadır: *Cici* (Berkun Oya, 2022) ve *Kuru Otlar Üstüne* (Nuri Bilge Ceylan, 2023). Örnek filmler dekadraj kullanımları üzerine incelenmektedir. Filmlerde geleneksel dekadrajlar ile meta sinematik dekadrajlar saptanarak bu tekniklerin film anlatısındaki işlevleri açıklanmaktadır. Araştırma sonucunda her iki filmde geleneksel ve meta-sinematik dekadrajların bir arada kullanıldığı görülmüştür. Meta-sinematik dekadrajların rutin bir yabancılaştırıcı teknik olmanın ötesine geçerek film evrenini bulanıklaştırıcı bir işleve sahip olduğu saptanmıştır. Böylesi bir muğlaklık Gilles Deleuze'un sinema felsefesinde hareket-imgenin bir biçimi olan algı imgeye yol açmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Dekadraj, meta-sinema, hareket-imge, algı-imge, Cici, Kuru Otlar Üstüne*

12Punto (TRT) Film Destek Platformu Üzerine

Niyazi Can Özbaşaran

Dr. Arş. Gör.

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

canozbasaran@gmail.com

Orcid: 0000-0001-6732-3056

Özet

Bu çalışma, kendisini Türkiye'nin en büyük senaryo geliştirme ve ortak yapım platformu olarak tanımlayan 12 Punto'nun sinema sektöründeki etkilerini kapsamlı bir şekilde incelemektedir. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) destekli 12 Punto, senaryo aşamasındaki projelere finansal ve sektörel destek sağlayarak Türk sinemasına nitelikli içerikler kazandırmayı hedeflemektedir. Ayrıca, proje sahiplerini uluslararası film endüstrisinin önde gelen temsilcileriyle bir araya getirmekte; festival ve dağıtım süreçlerine destek vererek filmlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Bu tür destekler film üretim sürecinin senaryo geliştirme, prodüksiyon, post-prodüksiyon gibi maliyetli aşamalarında sinemacılara esneklik sunmaktadır. Böylece sadece ticari kaygılarla üretilen filmler yerine, sanatsal değeri yüksek, yenilikçi projelerin ortaya çıkmasını; farklı temaların ve kültürel bakış açılarının işlenmesini mümkün kılmaktadır. Araştırma, ekonomi politik bir çerçevede, içerik analizi ve söylem analizini bir arada kullanarak yürütülecektir. Öncelikle içerik analizi ile 12 Punto'nun destek verdiği filmlerin temaları, özetleri, türleri, dağıtımcıları, seyirci sayıları ve ödülleri incelenip tablo halinde sunulacaktır. Devamında, TRT 12 Punto'nun fonlama süreci, hangi jüri üyeleriyle hangi projelere destek sağlandığı ve desteklenen projelerin, TRT'nin ulusal yayın ağında ve dijital yayın platformu Tabii'de gösterilip gösterilmediği araştırılacaktır. Araştırma sonucunda, elde edilen bulguların söylemsel analizi yapılarak 12 Punto'nun desteklediği projelerin niteliği ve sektördeki kültürel çeşitliliğe etkisi, benzer projeler üzerinde yarattığı seçici etkiler değerlendirilecektir. Bu bağlamda, devlet destekli fonların, sinemada çeşitliliği teşvik etme potansiyeli ve sınırlılıkları değerlendirilecek; ayrıca platformun Türk sinemasına uluslararası alanda rekabet gücü kazandırma hedefine ne ölçüde ulaşabileceği ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, film destek fonları, ortak yapım, film endüstrisi, 12Punto

Covid-19 Pandemisi Öncesi ve Sonrasında Türk Sinema Sektörünün Genel Görünümü

Ersin Aycan
Dr. Öğr. Üyesi
İnönü Üniversitesi
ersin.aycan@inonu.edu.tr
Orcid: 0000-0002-1715-9865

Özet

2020 yılının Mart ayında Türkiye’de görülen hastalık vakalarının ardından küresel çapta insanlar yaşam tarzlarını değiştirmek zorunda kalmıştır. Bilindiği üzere pandemi döneminden önce insanlar geleneksel sinema salonlarında büyük ekranlarda ve güçlü ses kalitesiyle film izlemekteydi. Pandemi ve kapanma dönemi boyunca bu durumdan uzak kalan seyirciler zaten sayıları ve izleyici kitlesi hızla yükselmekte olan dijital platformlara yönelmeye başlamıştır. Bu durum sadece izleyicileri değil yapımcıları da bu platformlara yönlendirmiştir. Türk sinemasında gişe rekorları kıran filmler; yapımcı, oyuncu ve yönetmenleriyle birlikte ilk gösterimlerini dahi bu platformlar üzerinden gerçekleştirmiştir. 2022 yılı itibarıyla pandeminin tüm yasaklarının kalkmasıyla sinema sektöründe film ve izleyici artışının olup olmayacağı bu anlamda merak konusu olmuştur fakat bunun ölçülmesi için 2018-2019 verileri ile 2022-2023 yıllarına ait verilerin de elde edilmesinin gereği düşünülmüş ve bu günlerde elde edilen verilerle bir kıyas ortamı doğmuştur. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, insanların değişen yaşam tarzlarının Türkiye genelinde sinemanın üretim ve gösterim sektöründe nasıl değişikliklere uğradığını saptamaktır. Bunun saptanması için Türkiye İstatistik Kurumundan (TÜİK) elde edilen veri setleri Microsoft Excel ortamından incelemeye tabi tutulacak ve vilayetlere, yıllara, seyirci ve koltuk sayılarına göre tanımlayıcı istatistik ile analiz edilecektir. Ortaya çıkan sayıların geçerliliğinin olması için her vilayet ortalama 50 bin kişi üzerinden hesaplamaya tabi tutulacak ve Türkiye’deki beş büyük nüfusa sahip vilayetlerin etkisi nötr hale getirilecektir. Bu şekilde, neredeyse 21. yüzyılın ikinci çeyreğine girerken izleyicilerin ve sinema sektörünün yeni izleme modellerine göre ne kadar geleneksel salonu ya da dijital platformları tercih ettiği sonucuna ulaşmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Pandemi, Türk Sineması, İzleyici Araştırmaları*

Türk Sinemasında Tekelleşme Tartışmalarının Değinilmeyen Ayağı: Yapım

Ferit Çağıl

Dr. Öğretim Üyesi

Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü

fferitcagil@gmail.com

Orcid: 0000-0002-3391-869X

Özet

Türk sinemasında tekelleşmeye dair tartışmalar 2019 senesinde patlak verir. Mısır krizi olarak adlandırılan, yapımcılar ile sinema salon sahipleri ve dağıtımcılar arasında yaşanan tartışma medyada uzun bir süre yer alır. Karşılıklı restleşme ile devam eden bu dönem bir süre sonra normale döner. Ancak burada üzerinde durulmayan ve dikkat çeken bir diğer nokta yapım alanında yaşanan tekelleşmedir. Tartışmaların taraflarına bakıldığında olaya tepki gösteren sinemacıların, Türk sineması içerisinde en çok izlenen filmlerin yönetmen ya da yapımcıları olduğu dikkat çeker. Özellikle dijital medya platformlarının artmasıyla beraber büyük yapım şirketlerinin yönelimi buraya olur. Sinema üzerine yapılan çalışmalarda, salon ve dağıtım süreçlerine odaklanılırken yapım aşamasının ihmal edilmesi, üzerinde durulması gereken önemli bir meseledir. Hem sinema salonlarında hem de dijital içerik platformlarında aynı şirketlerin filmler üretmesi ve buralarda rahatlıkla dolaşıma sokuluyor olması yapım alanında yaşanan tekelleşmenin gözle görünür bir hale geldiğini göstermektedir. Çalışma buradan hareketle son zamanlarda Türk sinema tarihi içerisinde yaşanan tekelleşme faaliyetlerine yapım ayağından bakmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda sinema salonu ve dijital içerik platformlarında son beş sene içerisinde yayınlanan filmlerin yapım şirketleri incelenmiştir. İnceleme sonunda sinema salonu ve dijital içerik platformlarında yayınlanan filmlerin yapım şirketlerinin belli başlı firmalar olduğu gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Türk sineması, sinemada tekelleşme, Türk sinemasında tekelleşme*

Türk Sinemasının Toplumsal Yapı ile Etkileşimi ve 1980 Sonrası Kadın Temsilleri: Müjde Ar Filmleri

Deniz Katıel Kurt

Doktora Öğrencisi
denizkatıel@gmail.com
Orcid: 0000-0002-2257-8976

Özet

Türk sineması, tarihsel gelişimi boyunca toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşümlerden derinlemesine etkilenmiş, bu değişimlerin hem bir yansıması hem de bir aracı olmuştur. Sinema, yalnızca bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda toplumsal yapıyı şekillendiren ve ondan beslenen dinamik bir kültürel ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, sinema ile toplumsal yapı arasındaki paralellik rastlantısal değil, aksine bu iki alanın birbirini karşılıklı olarak etkileyen bir etkileşim içerisinde olduğunun göstergesidir. Bu çalışma, Türk sinemasının tarihsel dönüşümünü toplumsal olaylar bağlamında değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Özellikle 1980'li yıllarda Türk sinemasında kadın temsilleri üzerinde durularak, bu dönemde kadın temsillerini dönüştüren ve sorgulayan figürler arasında yer alan Müjde Ar'ın Gizli Duygular, Dağınık Yatak ve Kupa Kızı filmleri incelenmiştir. Çalışmanın amacı, bu filmler aracılığıyla Türkiye sinemasında kadın temsillerinde yaşanan değişimin niteliğini ve bu değişimin toplumsal cinsiyet algıları üzerindeki etkisini analiz etmektir. Böylece, 1980 sonrası Türkiye sinemasında kadın temsillerinin nasıl bir farklılaşma gösterdiği ve bu farklılaşmanın toplumsal yapı ile nasıl bir ilişki içinde olduğu akademik bir bakış açısıyla değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Türk sineması, toplumsal gerçeklik, Müjde Ar, toplumsal cinsiyet*

Godard'ın Sinemaları ya da Sinemanın Yapısöküm(leri)

Ahmet Eker

Dr.

ahmet.eeker@gmail.com

Orcid: 0000-0002-0097-2972

Özet

Görüntü trajediye içkin bir şiddet barındırır. Bir imaj ontolojisi ancak bu motiften hareketle inşa edilebilmektedir. Godard'ın imaj-düşünce olarak beliren sinema-imaj-düşünce kavrayışı, bu ontolojik kaygıyı, kapitalizmin görüntüye içkin bir şiddeti nasıl çerçevelediğine dikkat ederek ortaya çıkartmaktadır. Onun imaj-düşünce anlayışı yalnızca film yapımı açısından değil, aynı zamanda felsefi bir düşünce sistemi olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda çalışma, merkezine toplam sekiz bölümden oluşan "Godard'ın Histoire(s) du Cinéma adlı çalışmasını almaktadır. Bu eser(ler) hem belgesel hem de deneysel film olarak sınıflandırılmaya elverişlidir. Bunlar sinemanın kendine özgü bir dil ve düşünce olduğunu (sinemanın dili ya da düşüncesi değil) ifade eden Godard'ın imaj-düşünce anlayışına uygun deneysel incelemelerdir. Ben bildiride bu tarz bir düşünme edimine içkin sinemanın yapısökümcü uygulamalarını gösteren güzergahı belirginleştirmeyi amaçlıyorum. Godard bu filmde arşiv görüntüleri, ses kayıtları, edebi alıntılar ve kendi yorumlarını kullanarak sinemanın tarihini yeniden kurgular. İşte bu noktada, Godard'ın yapısöküm anlayışı devreye girer. Godard'ın "Histoire(s) du Cinéma"da yaptığı en önemli katkının çoğunlukla sinemanın tarihini yeniden yazmak üzerine olduğu söylenmektedir. Oysa, Godard *Tarih(ler)*'inde; görüntü, kurgu, ses, diyaloglar olmak üzere diğer anlatı, film, ses, görüntü biçimleri tarafından istila edilebilmeye içkin bir imaj-düşünce anlayışının alt metinlerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu denemelerde Godard, sinemanın yapısökümünü gerçekleştirerek hem kendi sinemasının hem de sinema sanatının genel yapısal özelliklerini bir sınamaya tabi tutmaktadır. Godard bu denemelerde sinemanın en küçük teknik birimlerine kadar pek çok şeyi sınamakla kalmaz, imge ve düşünce arasındaki ilişkiyi de test eder. Dolayısıyla Godard'ın "Histoire(s) du Cinéma"da yaptığı en önemli katkı, sinema tarihini yeniden yazmak değil, sinema dilini ve düşüncesini yeniden yapılandırmaktır. Bu nedenle "Histoire(s) du Cinéma"da Godard, sinemanın tarihsel ve kültürel boyutlarını

sorgularken, sinemanın kendisi de dahil olmak üzere sinema fikrini yapıbozuma uğratar. Bu süreçte geleneksel anlatı yapıları, görsel-işitsel kodlar, tarihsel olaylar ve sinemanın kendi tarihi yeniden yorumlanmak üzere yapıbozuma uğratılır ve yeniden inşa edilmiş olur. Arşiv görüntüleri, filmlerden bölümler, sanat eserleri ve kendi çektiği sekanslar gibi çeşitli görsel unsurları bir araya getiren bu düşünme biçimini yeniden yapmak üzere bir dağılma biçimi olarak görmek mümkündür. Bu filmlerde farklı dönem ve kültürel bağlamlardan müzik, diyalog, ses efektleri ve anlatıcıların sesleri bir araya getirilerek kurgu tekniklerinden kamera açılarına kadar her şeyin sınırları test edilmektedir. Bu unsurlar, zaman zaman birbirleriyle çelişen bir anlatı oluşturarak Godard'ın düşünme biçimine özgü bir imaj-düşünce sunar. Godard'ın imaj-düşüncesi; tarih ve düşünce arasındaki ilişkinin merkezine imajı (görüntü) yerleştirerek bir tür düşünce tarihçisi gibi sinemanın tarihlerini düşüncenin tarihleri tarzında yeniden inşa etmektedir. Bu eser(ler)de önemli yenilik; çelişkileri, uyumsuzlukları, antagonist unsurları ifade eden tarihsel olaylarla, politik ideolojilerle ve estetik deneyimlerle ilişkili karmaşık görüntü yığınlarını bir araya getirmektir.

Anahtar Sözcükler: *İmaj-düşünce, Godard sineması, görüntü ve felsefe, yapısöküm ve imaj siyaseti*

Görselin Gücü: Saf Sinema Kavramı ve *One Fine Morning* Filmi Üzerine Bir İnceleme

Semra Keleş

Öğr. Gör. Dr.

İzmir Ekonomi Üniversitesi

kelesssemra@gmail.com

Orcid: 0000-0003-0970-3549

Özet

Bu çalışma, sinemayı hikâye anlatımında diyalog ve anlatının ötesine taşıyan, görsel anlatımı, ritmi ve kurguyu ön plana çıkaran bir yaklaşım olan saf sinema kavramını incelemektedir. Saf sinema, filmin kendine özgü görsel diliyle anlam ve duyguyu ifade etme yeteneğini vurgulayarak, sinemanın temel gücünü, görüntüler aracılığıyla anlatı ve duygusal yoğunluk yaratma kapasitesine dayandıran bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımın öncüleri sinemayı benzersiz bir sanat formu olarak görür. Mia Hansen-Løve'un 2022 yapımı *One Fine Morning* filmi üzerinden saf sinemanın kökenleri ve evrimine odaklanarak kavramının çağdaş sinemadaki yansımalarını incelenecektir. Film, minimal anlatımı, etkileyici sinematografisi ve ışık ile hareketin ince uyumuyla saf sinemanın ilkelerini gözler önüne sermektedir. Çalışmada, belirli sahneler çözümlenerek Hansen-Løve'un görsel unsurları, geniş diyaloglara ya da geleneksel anlatım tekniklerine dayanmadan duygusal bir yankı uyandırmak ve izleyicinin ilgisini derinleştirmek için nasıl kullandığı gösterilecektir. Bununla saf sinemanın modern film yapımındaki devam eden önemini ve izleyicilere derin ve etkileyici bir sinematik deneyim sunma potansiyelini ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Saf sinema, görsel anlatı, sinematografi, minimalist anlatım, Mia Hansen-Løve.*

Göstergebilimsel Açıdan *Aaahh Belinda* Filmlerinde Kahramanın Yolculuğunun İncelemesi

Serkan Dora

Dr. Öğr. Üyesi
İstanbul Arel Üniversitesi
serkandora@arel.edu.tr
Orcid: 0000-0002-8817-996X

Özet

Atıf Yılmaz'ın yönettiği ve senaryosunu Barış Pirhasan'ın yazdığı *Aaahh Belinda* (1986) filminde tiyatro oyuncusu Serap (Müjde Ar), Belinda isimli bir şampuan reklamında oynamaktadır. Reklam için canlandırdığı karakter geleneksel bir ev kadını olan Naciye'dir. Serap reklam filmi çekimi sırasında banyoda duş alırken kendini Naciye'nin evinde ve Naciye'nin kimliğinde bulur. Bu gerçeküstü bir sıçramadır. Geldiği dünyada Serap'ı kimse tanımamaktadır. Artık, reklam senaryosunda yazıldığı gibi, Serap kimliğinde Naciye'nin hayatını yaşamak zorundadır. Naciye bankada çalışmaktadır. Hulusi (Macit Koper) ile evli ve iki çocuk annesidir. Onları da oyuncu kimlikleriyle çekim sırasında stüdyoda tanımıştır. Serap, Naciye'nin babasını (İsmet Ay), kaynanasını (Güzin Özipek), aynı apartmanda oturan kocasının arkadaşını (Tarık Pabuççuoğlu) ve aynı bankada çalıştığı yakın arkadaşını (Füsün Demirel) tanımadığı gibi yaşadığı çevreye de yabancısıdır. Diğer taraftan herkes onu Naciye olarak bilmektedir. Naciye çalışmasına rağmen ev kadını kimliğinden de çıkamamıştır. Geleneksel değerlere karşı olan Serap ev kadını, anne ve gelin Naciye kimlikleriyle ve onun tüm değerleriyle film boyunca çatışmaktadır. Hatta bu çatışma Serap'ı akıl hastanesine kadar sürüklemektedir. Netflix 37 yıl sonra aynı filmi başka oyuncular, başka bir yönetmen ve senaristle tekrar çekmiştir. Yeni film doğal olarak birebir aynı değildir. Ancak ana konuya sadıktır. Çalışmada Netflix için yeniden çekilen *Aaahh Belinda* (2023) filmindeki Serap'ın (kahramanın) yolculuğu ile 1986 yılında sinema için çekilen *Aaahh Belinda* filmindeki Serap'ın (kahramanın) yolculuğu göstergebilimsel açıdan karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Bu maksatla iki film de örneklem olarak seçilmiştir. Çalışmanın amacı örneklemeler üzerinden filmin anlamsal ve teknik kodlarının değişimine bakmaktır.

Anahtar Sözcükler: *Sinema, göstergebilim, Atıf Yılmaz Aaahh Belinda, Netflix*

Posthümanist Tahayyülden Transhümanist Gerçekliğe: *Moon* (2009) Filmi Üzerinden Bir Değerlendirme

İbrahim Öksüz

Araştırma Görevlisi

İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
ibrahimoksuz@aydin.edu.tr, Orcid: 0009-0002-8475-4098

Oğuzhan Altunkurt

Araştırma Görevlisi

İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
oguzhanaltunkurt@aydin.edu.tr, Orcid: 0009-0007-7902-0176

Özet

Posthümanizm, Rönesans ve aydınlanma düşüncesinin akıl, mantık, kültür, ilerleme ve bilim gibi temel anlayış dayanaklarını esas alarak, teknolojinin ve tekno-kültürün içerisinde insanı mükemmele ulaştırma çabasının bir ürünü olmuştur. Posthümanizmin karanlık yüzü olarak ifade edilen transhümanizm ise insanın teknolojik yeniliklerle birlikte biyolojik bedeninin kapasitesinin genişletilmesi ve buna bağlı olabilecek sosyal koşulların radikal biçimde dönüştürülmesi olarak tanımlanabilir. Ancak posthümanizm düşüncesi, her ne kadar teknoloji ile insanı kültürel, felsefi ve düşünsel açılardan mükemmele ulaştırmaya çalışsa da transhümanizm düşüncesi, yalnızca biyolojik bedenin iyileştirilmesini ele alan düşünce yapısı ile teknoloji fetişizmine evrilmeye ve liberal-kapitalist düşünce ile uyumlu olmaya yatkın gözükmektedir. Bu iki kavram arasındaki farkları somutlaştırmak adına çalışmada Duncan Jones'un 2009 yapımı *Moon* filmi örneklem olarak seçilmiştir. Örneklem film, ideolojik film eleştirisi çerçevesinden ele alınacaktır. Söz konusu film, posthümanist bir geleceği arzulayan insanın yalnızca transhümanist bir çerçevede takılı kalarak insan klonlama teknolojisinin kapitalist çıkarlar için kullanılmasını konu etmektedir. İdeolojik eleştiri, kapitalist sistemin kendi çıkarları devreye girdiğinde insanın yaşam hakkını, duygu ve düşüncelerini nasıl kısıtladığını göstermek için seçilmiştir. Film içinde kurgulanan distopyanın ideolojik eleştirisi posthümanist ve transhümanist bağlamda ortaya konacaktır. Sonuç bölümünde posthümanist saiklerden transhümanist gerçekliğe geçiş ve bu geçişin kapitalist düzenle olan uyumlu birlikteliği örneklem film üzerinden ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Posthümanizm, transhümanizm, kapitalizm, distopya, ideoloji*

Büyük Tıkınma: Tüketim Toplumu'nda Bir İntihar Biçimi Olarak Ziyafet

Kamer İncedursun

Dr. Öğretim Üyesi

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,

kamer.inedursun@yeniuyuzil.edu.tr

Orcid: 0000-0001-7083-2206

Özet

Bu çalışmanın amacı Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde Marco Ferreri'nin La Grande Bouffe (Büyük Tıkınma, 1973) filmi analiz etmektir. Çalışmada araştırma yöntemi olarak içerik analiz yöntemi kullanılmıştır. Jean Baudrillard, Batı toplumlarının özellikle 1960'lı yıllar itibarıyla tarihsel ve toplumsal anlamda belirli bir gelişim evresini tamamladıklarını ancak sonrasında bir üst toplumsal aşamaya geçmeye başaramadıklarını söylemektedir. Bunun sonucunda da bir zamanlar Batı toplumlarını belirli hedeflere doğru hareket ettiren ve kolektif bir anlama sahip olan pozitivist ideallerin içlerinin boş olarak biçimsel düzeyde fenomenlere dönüştüğünü ileri sürmektedir. Ona göre bu hipergerçeklik evreni gerçeğin tüm gösterenlerine sahip olup da gerçeğin kendisinin ortadan kaybolduğu bir evrendir. Baudrillard'a göre hipergerçeklik evreninde toplumsal göstergelere bakıldığında şeyler oldukları gibi görünürlerken (gündelik yaşamda herhangi bir sorun yokmuş gibi algılanırken) esasında içten içe çürümektedirler. Ona göre bunun en temel sebebi; batılı toplumlarda ilerlemenin dinamosu olan ve toplumu zihinsel anlamda birleştiren tinsel bir öge konumunda bulunan *gerçeklik ilkesinin* (ahlaki, kültürel, tarihsel, ekonomik vb.) gönderen sistemleriyle bağının kopmuş olmasıdır. Bu evrende toplumu oluşturan bireyler için bir zamanlar kolektif bir anlama sahip olan (ve büyük çoğunluğun boyun eğdiği) ortak değerler ve hedefler artık herhangi bir anlam ifade etmemektedirler. Bu bağlamda Marco Ferreri'nin grotesk bir anlayışla çektiği La Grande Bouffe (Büyük Tıkınma, 1973) filminin, Baudrillard'ın kuramsallaştırdığı hipergerçeklik evrenindeki zihinsel ve psikolojik süreçler hakkında önemli göstergeler sunduğu düşünülmektedir. Film, ekonomik ve sosyal statü açısından son derece iyi konumda bulunan dört yetişkin erkeğin kendilerini bir köşke kapatıp sınırsız şekilde ziyafet çekerek intihar etmesi sürecini anlatır. Filmde dört kişinin çok uzun bir sürede tüketebileceği kadar büyük miktarda gıdalar kısa bir süre zarfında kontrolsüzce ve aralıksız şekilde tüketilir. Bir süre sonra açlığın sona ermesiyle yemek yemekten alınan haz ve doymanın verdiği güven ve huzur hissi ortadan kalkar. Ancak buna rağmen sürekli tüketme edimi aralıksız devam eder. Zamanla hiper-beslenme şeklini alan bu kontrolsüz ve doymak bilmez tüketim kelimenin gerçek anlamıyla bir *tıkınma* halini alır. Bu durum durmadan tıkınan dört erkeğin keskin hazımsızlık ve spazm nöbetleri geçirerek ölmelerine sırayla sebep olur. Ancak karakterler öleceklerini bildikleri halde son nefeslerinde dahi bir lokma daha yemek ister. Böylece yemek yiyerek ölmek; bir zamanlar yaşamak ve yaşamayı kutsamak için tanrılarla birlikte yemenin ve eğlenmenin bir yükümlülük olduğu ilkel toplumlardaki kültürel gönderenlerin yitirildiği bir süreci imler. Öyleyse geçmişte kıtlığa karşı bolluğa ve tanrılara övgü niteliğinde olan ziyafetler; tanrı düşüncesinin ve karşılıklı yükümlülüğün ortadan kaybolduğu hiper-bolluk toplumlarında yedikçe daha da acıklan ve ancak ölecek sonlanan çaresiz eylemlere dönüşmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hipergerçeklik, simülasyon kuramı, Baudrillard, Marco Ferreri, Ziyafet,

Yüzüklerin Efendisi Legandariumunda Değişen Kötü Kavramı: Kitap, Film ve Dizi Örneği Üzerinden Bir Bakış

Doğuşcan Göker

Araştırma Görevlisi Dr.

Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü

dgoker@sakarya.edu.tr

Orcid: 0000-0003-1446-7528

Özet

Fantastik edebiyat ürünlerinin atası sayılan John Ronald Reuel Tolkien'in kurguladığı "Orta Dünya" evreninin temel ürünleri sırasıyla Hobbit, Yüzükleri Efendisi ve Silmarillion kitaplarıdır. Bu fantastik dünya eserleri yazarın yaşadığı ve eserlerini verdiği çağa (Dünya savaşları çağı) uygun olarak iyi ve kötü kavramlarının keskin bir biçimde tanımlandığı eserlerdir. Tolkien dünyasında ve eserlerinde gri karakterlere, arada kalmış kötülere pek rastlanmaz. Kötüler şeytani (İbrahimi dinlerinin şeytanına benzer) biçimde tasvir edilir ve iyiliğe dair herhangi bir eğilimde bulunmazlar. Tolkien edebiyatının temel taşlarından ve Orta Dünya evreninin merkezinde yer alan "Yüzüklerin Efendisi" kitap serisinin film uyarlaması üçlemesinde (Peter Jackson, 2000-2003) kötü karakterler kitaptaki orjinallerine yakın bir biçimde tasvir edilmiş, kötü karakterlerle empati kurulabilecek ya da kötülük nedenlerini açıklayacak eylemlerden kaçınılmıştır. Bu anlamıyla kitap evreninin kötü tanımlamasına film, genel hatlarıyla riayet etmiştir. Amazon platformu tarafından çekilen Orta Dünya uyarlaması "Rings Of Power (2022-)" dizisi ise Amerikan merkezli dünya da gelişmekte olan yeni toplumsal hareketlerden fazlasıyla etkilenecek (swj-political correctness vb.) kötü karakterlere dair yeni bir tanımlama getirmiştir. Tolkien ve film dünyasında görmediğimiz biçimde kötü karakterlerin kötülük nedenleri ve motivasyonları irdelenmiş ve yeniden tanımlanmıştır. Çalışma bu farklar üzerinden ilerleyerek kitap, film ve dizi metinlerine içerik analiziyle yöntemiyle yaklaşarak kötülük meselesine odaklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Yüzüklerin Efendisi, Orta Dünya, uyarlamalar, Tolkien, kötülük*

Oryantalizm Perspektifinden Mubi'nin Editoryal Film Yorumları Üzerine Bir İnceleme

Hakan Ün

Dr.,

Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi

hakan.un@atauni.edu.tr

Orcid: 0000-0002-1221-2399

Özet

Çevrimiçi film izleme platformlarından biri olan Mubi'de Türk ve dünya sinemasından genel itibariyle “bağımsız film”, “sanat filmi” gibi kategorilerde tanımlanan, film festivallerinde de ön plana çıkan filmler seçilerek aylık veya yıllık abonelik sistemiyle belirli dönem aralıklarında gösterilmek üzere kullanıcılara sunulmaktadır. Çok sayıda ülkede faaliyet gösteren Mubi'de sunulan filmlerin sayfalarındaki tanıtımında yazar bilgisi bulunmayan, platformun film ile ilgili görüşünü yansıtan ve kullanıcılara tavsiye niteliği taşıyan, bu özellikleri sebebiyle editoryal olarak tanımlanabilecek “yorumumuz” bölümü kullanılmaktadır. Yapılan ön araştırmada bazı Türk filmlerinin tanıtımında Türkçe dilinde kullanılan editoryal yorumlar ile İngilizce dilinde kullanılan editoryal yorumlar arasında farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Türkçe yorumlarda yer almayan ifadeler İngilizce yorumlarda yer almaktadır. Bu durumda Türk filmleri Türkçe dili kullanmayan, ana dili İngilizce olan kullanıcılara yorumlanırken başka ifadelerle yorumlanmıştır. Bu yorumların Türkiye'yi Batı Dışı olarak konumlandıran, Batılı izleyiciler için seçilmiş basmakalıp oryantalist yargılara sahip söylemler içerdiği gözlemlenmiştir. Buradan hareketle bu çalışmada Türkçede ve İngilizcede Türk yapımları için oluşan söylem farklılıklarının eleştirel söylem analizine tabi tutularak oryantalist bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Çalışmada Türkçede ve İngilizcede editoryal söylem farklılıklarına sahip Türk yapımı filmlerin yorumları amaçsal örneklem yoluyla seçilmiş ve çalışma kapsamına dahil edilmiştir. Bu çalışma ile genel itibariyle filmlerin içeriksel unsurlarında bulgularan oryantalist söylemlerin yeniden üretiminin film izleme platformları üzerinden de tartışmaya açılması, sinema ve oryantalist konusunun filmlerin pazarlanması boyutuyla da ele alınması arzu edilmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Film, Mubi, yorum, oryantalist, söylem, batı dışı*

Eski Bursa'nın Fotoğrafı: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar

Samet Altıntaş

Tara Kitap
Editör-Metin Yazarı
sametaltintas1986@gmail.com
Orcid: 0009-0004-8016-1871

Özet

Serdar Akar'ın kamerasına kaydettiği *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, 2000 yılında beyaz perdede gösterilmiş, dijitalleşme arifesinde olan Türk sinemasında, Yeşilçam geleneğinin son filmlerinden addedilmiştir. Yönetmenin 1998 *Gemide*, 1999 *Laleli'de Bir Azize* eserlerinden sonra üçüncü uzun metrajı olan söz konusu yapıt; kendi hâlinde seyreden eski Bursa'nın seslerini derlemiştir. Film; Amatör Lig'de mücadele eden Esnafspor etrafında kurgulansa da mekân kullanımı olarak, mahalle kültürünü yansıtan ve yaşatan bir atmosferde izleyiciyle buluşmuştur. Futbolun etrafında gelişen aşk hikâyelerini, semt raconunu, Osmanlı bakiyesi şehirlerdeki gayrimüslim renkleri trajik bir hâlde anlatan film, eski Türkiye'nin ve bu kurguya ev sahipliği yapan Bursa'nın panoramasını sunar. Amerikalı film teorisyeni Noel Burch'un tarifıyla film; kesintisiz zaman ve mekân içinden seçilmiş parçaların sıralanmasıysa şayet, imgelerin kompozisyonu açısından izleyiciye gösterilen yerler ya da açılar, 'anlatısal araçlarla mekân'ı imliyor. Buradan hareketle Türk sinema tarihine "Hayat futbola fena hâlde benzer." mottosunu armağan eden mezkûr eser, hâlen refere edilen bir kült yapıt. Bu çalışma; 'sinema-mekân' başlığı altında, Bursa'nın eski zamanlarını ayakta tutan mahallelerine ilişkin bir okumayı öngörür.

Anahtar Kelimeler: *Serdar Akar, Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, sinema-mekân, Bursa*

Tek Plan İdeoloji: *Mukavemet* (2022) Filmi Örneği

Atakan Göktepe

Araştırma Görevlisi
Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi
atakan.goktepe@marmara.edu.tr
Orcid: 0000-0003-0700-1789

Özet

İcadından kısa bir süre geçtikten sonra kurmaca hikayeler anlatan sinema, özellikle 1910'lu yıllardan başlayarak dünya çapında seyircilerin kolaylıkla anlayabildiği bir sinema dili ve form oluşturmuştur. Bu dil aynı zamanda sinema tarihinde sinema estetiğindeki ilk kırılma olarak anılan sinemanın biçimci mi yoksa gerçekçi mi olması gerektiğini savunan iki ana düşünce grubunu meydana getirmiştir. Özellikle Hollywood'un başını çektiği klasik anlatı sineması başta Frankfurt Okulu'nun yolunu açtığı, bir kitle sanatı olarak sinemanın bir ideoloji yayma aracı olduğu hususunda sıklıkla eleştiriye maruz kalmıştır. Özellikle kökenini Neo-Marksist düşünceden alan eleştiri, klasik ana akım anlatı yapısının seyircinin perdedeki karakterlerle özdeşleşerek filmde yer alan ideolojik mesajlara yönelik körleştirdiğini iddia etmektedir. Bu çalışmada, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen ve tamamı kesintisiz çekimden oluşan *Mukavemet* (Soner Caner, 2022) filmi, ideolojik analiz kullanılarak incelenmiştir. Çalışma, klasik anlatı yapısının özdeşleşmeyi sağlayan stratejilerini kullanmayan bu filmin, seyirciyle kurabileceği özdeşleşme ilişkisi olanaklarını ve ideoloji aktarma kapasitesini ele almaktadır. Sonuç olarak filmin sinematografi, müzik ve senaryo gibi en temel anlatı enstrümanlarını kullanım biçimiyle klasik anlatı formunun dışında kalmasına rağmen ana karakterleriyle seyirci arasında özdeşlik kurulmasını sağlayan bir strateji geliştirdiği ve bu şekilde belli ideolojik mesajları aktarma kapasitesi kazandığı görülmüştür. Çalışmanın neticesinde sinemada gerçekliği sağlamaya en yakın olduğu kabul edilen plan sekans filmlerin de ideolojiyi maskeleyişinin mümkün olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Plan sekans, ideoloji, klasik anlatı sineması, özdeşleşme, seyirci*

Sosyal Sınıfların Üretilmesinde ve Uysallaştırılmasında Halkla İlişkiler Aracı Olarak Televizyon Dizileri: *Tozluyaka Dizisi Örneği*

Nesrin Canpolat

Doç. Dr.

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

nesrincanpolat@ohu.edu.tr

Orcid: 0000-0001-5954-6735

Ayşe Akyayla

Yüksek Lisans Öğrencisi

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

ayse.akyall51@gmail.com

Orcid: 0000-0002-5315-7306

Özet

Sanayide merkezileşme ilkesinin yerini günümüz atomize edilmiş bireylerine hep aynı malların, aynı rollerin, aynı kişilik yapılarının sunulduğu dağılım ilkesi almakta (Aydoğan,1995:29) belli kalıplarda bireyler, sosyal sınıflar rıza mühendislerinin içerik üretimiyle medya yoluyla yeniden üretilmektedir. Bourdieu, işlerinin merkezinde dilin yer aldığı gazetecilik, politikacılık, reklamcılık, halkla ilişkiler vb. bazı mesleklerin uygulayıcılarını çıkarları dönüştürerek veya önyargısız anlamlar içinde saklayarak keyfi güç ilişkilerini meşrulaştıran sembolik üreticiler (Bourdieu, 1997; Edwards 2006; Ihlen 2007) olarak tanımlar. Mills de bunu destekler nitelikte toplumdaki belli makam ve mevkilerin biçimlendirilmesinin ardında bir yığın sözcü, danışman bulunduğundan söz eder. Mills'e göre bunların görevi belli sınıfsal kategorilerde halka belli resimler gösterip bu resimleri halkın içselleştirerek kendini üretirken referans almalarını sağlamaktır. Böylece dikensiz gül bahçesinde kapitalizm kendini koruma altına alıp yeniden üretmektedir. Rhodes'in uyanmış kapitalizm eleştirisinden yola çıkılacak olursa, Uyanmış Kapitalistler bu yolla 'kapitalizmin ve ürettiği eşitsizliklerin halkın isyanı olmadan hayatta kalmasını sağlamak ve kapitalist sistemi korumak için çalışırlar. Çalışma yerli televizyon dizilerinde sosyal sınıfların yaşam biçim ve pratikleri

üzerinden bir göstergibilim analizi temelinde, televizyon dizilerinde sınıfsal içeriklerin kapitalist sistemin kendi ideolojisini ürettiği ve yeniden ürettiği amacından hareketle sınıfsal içeriklerin nasıl üretildiği ve sosyal sınıfların nasıl uysallaştırıldığını ortaya koyma amacı gütmektedir. Çalışmanın örneklemini ise Fox Tv’de (şimdiki adıyla Now Tv) yayınlanan Tozlu yaka dizisi oluşturmaktadır. Dizi yayın hayatını 27.06.2022-25.12.2022 tarihleri arasında 26 bölüm ile tamamlamış olup dizinin tüm bölümleri 2024 Eylül ayını kapsayacak şekilde yaklaşık 3 hafta içinde Youtube üzerinden izlenmiştir. Örneklem olarak dizinin seçiminde zıt sosyal sınıfların aktör olarak lanse edilmesi ve yayınlandığı sürece reyting sıralamasında (ilk 5’te yer alması) üstlerde yer alması etkili olmuştur. Söz konusu zıtlıklara ait sınıfların yaşam biçim ve pratiklerinin nasıl tasvir edildiği ve hangi göstergelerle izah edildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dizide alt ve üst sınıfta yer alan kadın ve erkek aktörler fizyolojik ve sosyolojik olarak analiz edilmiş bu analizler tablolastırılmıştır. Dizideki sosyal sınıfların tasviri, sosyal sınıf üzerine ortaya konmuş kuramlar üzerinden irdelenmiştir. Çalışmada göstergibilim yönteminden yararlanılarak, örneklem olarak seçilen sahnelerin sosyal sınıflarla ilişkili kısımları belirlenmiş ve bulgular bu minvalde yorumlanmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak sosyal sınıfların televizyon dizilerindeki temsilde aynılık olmadığı, bir diğer ifadeyle aynı oranda temsil edilmediği, orta sınıfın görünmezliği hakimken, alt ve üst sınıfların bariz belirgin şekilde sunulması, sosyal sınıfların yaşam pratiklerinin kapitalist sistemin parametreleri üzerinden tasvir edildiği ve bu tasvirin ekonomik temellerle/göstergelerle ortaya konduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: *Sınıf, sosyal sınıf, sosyal sınıfın üretimi, yerli dizi, göstergibilimsel analiz*

Rudolf Arnheim'in Sinema Kuramında Yoksunluğun Estetik Değer Olarak Yüceltilmesinin Gelişkin Teknolojik Olanaklar Açısından Değerlendirmesi

Erke Kesova

Arş. Gör.

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi,
erke.kesova@gmail.com
Orcid: 0000-0003-1070-3263

Özet

Sanat tarihi incelendiğinde temel olarak iki görüş arasındaki çekişmenin yüzyıllar boyu süregeldiği görülecektir. Bu görüşlerden birincisi sanat eserlerinin hayata ayna tutmasının gerekliliğidir, sanat hayata ne kadar benzerse o kadar değerlidir. Diğer görüş ise sanat, en nihayetinde insan yaratacısıdır, hayatın katı gerçekliğinden kendisini ayırmalıdır. Hatta gerekirse bir yapıtı-kurgu olduğunu türlü yollardan ifşa etmelidir. Bir teknik-teknolojik anlatım aracı olan sinemanın icadından kısa bir süre sonra sinemanın bir sanat olarak potansiyeli yoğun şekilde tartışılmaya başlamıştır. Bu tartışmalar sonucunda sinemanın bir sanat sayılabilmek için bazı gereklilikleri üzerinde durulmuştur. Burada dikkat çeken nokta sinemanın günlük yaşamı kayıt altına aldığı için hali hazırda sinemanın doğasının hayata ayna tuttuğu varsayımından yola çıkılmasıdır. Rudolf Arnheim ise bu noktada sinemanın ilk dönemindeki bir takım teknik yetersizliklerin sinemanın yeni bir sanat dalı olabilmesinin önündeki gerçek fırsatı doğurduğu görüşünü paylaşmıştır. Arnheim'a göre sinema bir sanattır çünkü insan gözü üç boyutlu görürken sinema perdesi iki boyutludur. Sinema perdesi bir çerçevedir. Ancak insan gözü hayatı benzer bir çerçeveden görmez. Yine sinemada uzay-zaman bükülür. Bir sahnenin ardından birkaç saat sonrasına ya da yıllar sonrasına hızlı bir geçiş yapılabilir, insan hayatı ise böyle değildir. İnsan gözü hayatı perspektif olarak algılar. İnsan bir yolda yürüdüğünde yolun giderek küçülüyor gibi gözüktüğünün farkındadır. Ancak sinema bunu yansıtabilmekten uzaktır. Sinema siyah-beyazdır, ancak insanlar hayatı renkli olarak görürler. Sinema filmleri sadece görme duyusuna hitap eder, oysa modern psikolojiye göre insanlar on adet duyu organına sahiptir. Arnheim bu başlıkları açar ve derinleştirir. Bu açıdan bakıldığında sinema sanat olabilme potansiyelini kaybetmemek ve estetik değer yaratan bir araç olmayı sürdürmek için teknik yetersizlikleri fırsata çevirmelidir. Yoksunluk bilinçli ellerde özünde eksiklik değil bir değerdir. O halde günümüzün gelişkin imkanları düşünüldüğünde Arnheim'ın yaklaşımıyla sinemadan bir sanat olarak bahsetmenin yollarını düşünmek gerekmez mi?

Anahtar Kelimeler: Sinema, teknik yetersizlikler, estetik değer, sanat olarak sinema

Beyazperde'de Moda ve Tarih: *Rüzgâr Gibi Geçti*'de Amerikan İç Savaşı Dönemi Giyimi

Ahmet Açık

Araştırma Görevlisi

İstanbul Beykent Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

ahmetacik@beykent.edu.tr

Orcid: 0000-0003-0366-3128

Özet

Sinema, tarihî olayları ve dönemleri izleyiciye aktarmada güçlü bir araçtır. Filmler, yalnızca hikâyeleriyle değil, aynı zamanda dönemin estetiğini, kültürünü ve özellikle de modasını yansıtarak bir anlatı sunar. Victor Fleming'in 1939 yapımı filmi *Rüzgâr Gibi Geçti*, Amerikan İç Savaşı'nı (1861-1865) ve bu dönemin sosyoekonomik yapısını incelerken, dönemin giyim tarzını da yansıtır. Filmin kostüm tasarımcısı Walter Plunkett, dönemin estetiğini sinematografik bir incelikle beyazperdeye taşıırken, giyim tarzının sınıfsal ve tarihî anlamlarını da görselleştirir. Film, baş karakter Scarlett O'Hara'nın giyim tarzıyla adeta Amerikan İç Savaşı'nın toplumsal ve sınıfsal değişimlerini temsil etmektedir. O'Hara'nın giydiği korseli elbiseler, geniş etekler ve şatafatlı kumaşlar, Güneyli aristokrasinin görkemli yaşam tarzını yansıtırken, savaşın etkisiyle kıyafetlerin sadeliği artar. Özellikle dönemin giysilerinin ikonik unsurları olan krinolin etekler ve korseler, hem dönemin kadın bedenine yönelik algısını hem de toplumsal normları vurgulayan semboller olarak öne çıkar. O'Hara'nın giysilerinin gelişimi ve dönüşümü içinde bulunduğu çalkantılı dönemin ruhunu yansıtmaktadır. Amerikan iç savaşı öncesi zarafet ve zenginlik, savaş sonrası yıkım ve yoklukla giysilerde keskin bir karşıtlığı gözler önüne sermektedir. Bu bildiride, *Rüzgâr Gibi Geçti* filmi üzerinden Amerikan İç Savaşı döneminin giyim kodları incelenecek ve sinemada kostüm tasarımının, tarihî gerçeklikleri nasıl yorumladığı tartışılacaktır. Scarlett O'Hara'nın dramatik kıyafet değişimleri, dönemin sosyal ve ekonomik dönüşümlerini sembolize ederken, kostüm tasarımı da tarihsel gerçekliğin sinemada nasıl yeniden inşa edildiğine dair ipuçları vermektedir. Bu bağlamda, filmde kullanılan kostümlerin toplumsal cinsiyet rolleri ve sınıf farklılıkları üzerindeki etkileri de mercek altına alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Moda ve sinema, dönem modası, moda tarihi, Rüzgâr Gibi Geçti*

Erken Dönem Hollanda Antropoloji Filmlerinde Sömürgeci Bakış: Endonezya Örneği

Orhan Sezgin

Arş. Gör.

Harran Üniversitesi

orhan_oli_sezgin@hotmail.com

Orcid: 0000-0002-1430-3729

Özet

Sinema filmlerinin insan yaşantısının bir parçası olduğu süreç, Avrupa emperyalizminin tepe noktasıyla ve sömürgeci/sömürgeleştirilen, efendi/köle ikiliklerine bağlı sömürge ve ırk hiyerarşisini destekleyen anlatıların farklı disiplinlerdeki mirasıyla kesişmiştir. Sinemanın erken döneminde üretim yapan ülkeler antropolojik içerikli filmlerle sömürge hegemonyasını beyazperdede sürdürmüştür. Sömürgecinin/sömürgeleştirilenin zihinlerinde kalıplaşmış rolleri kalıplaşmış temsillerle resmeden bu filmler sömürgeci bakış bağlamında hayata geçirilmiştir. Sömürgeci Bakış, sömürgecinin sömürgeleştirilene yönelik siyasal müdahaleyi gerekçelendirmek adına ırksal ve sosyal statüleri sürdürmeyi ve buna bağlı olarak hayata geçirilen temsiller üzerinden üretilen varoluşsal mesafeyi korumayı amaçlayan bir terimdir. Bu yaklaşımda sömürgeci ajandaların sömürgeleştirilmiş özneleri insanlıktan çıkarılmış nesneler olarak resmetmeleri ve kurulu hiyerarşileri sömürgeci “medeni” ile sömürgeleştirilen “vahşi” şeklinde formalize ederek korumaya ve meşrulaştırmaya çalıştığı bu yolla da batılı olmayan coğrafyaların ve insanların hayali ayrımlarla ötekileştirilmesi söz konusudur. Fransa ve İngiltere gibi film üretiminde de öncü olan büyük sömürge imparatorluklarına paralel olarak Hollanda gibi nispeten daha küçük etki alanına sahip ülkeler de antropolojik içerikli yapımlara imza atmıştır. Bu çalışmada Hollanda Sömürge Yönetimi tarafından sömürgeleştirilen Endonezya’yı konu alan erken dönem film üretimlerinde yer alan sömürgeci bakışın izleri sürülecektir. Bu bağlamda *Ria Rago* (1930) *Bali-Floti* (1926) ve 1912-1932 yılları arasında hayata geçirilen belgesel ve propaganda yapımlarının 1995 yılında yeniden kurgulandığı *Mother Dao* filmleri içerik analiziyle incelenecektir. Filmlerde, Hollanda sömürge yönetiminin Endonezyalı yerlileri kendi siyasi çıkarları doğrultusunda sosyal ve ırksal hiyerarşileri sürdürmeye yönelik temsiller oluşturduğu; ayrıca Endonezya halkının “insan dışı” ve “medeni olmayan” bireyler olarak resmedildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Hollanda sineması, Endonezya sineması, sömürgeci bakış, antropolojik film*

Akdeniz Sinemasında Etnosinematografi Kültürel Kimliklerin Sinemasal Yansıması

Melih Tomak

Öğretim Görevlisi Doktor
Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Temel Eğitim Bölüm
melihtomak@gmail.com
Orcid: 0000-0001-9945-4878

Ragıp Taranç

Doç. Dr.
Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Film Tasarımı Bölümü
rtaranc@gmail.com
Orcid: 0000-0002-2936-8517

Özet

Etnografi ve sinematografiden türetilen bir kavram olan etnosinematografi, sinemanın kültürel kimlikleri nasıl yansıttığını ve etkilediğini anlamak için kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır. Kültürel zenginlikleri ve kolektif tarihsel deneyimleriyle karakterize edilen Akdeniz filmleri, araştırma için zengin bir temel sağlamaktadır. Akdeniz filmleri, kişisel anlatıları kapsamlı sosyal ve siyasi tarihlerle iç içe geçirerek kültürel pratiklerin görsel belgeleri olarak öne çıkmakta, böylece yerel ve küresel kimlikleri birbirine bağlamaktadır. Bu çalışma, Mediterraneo (1991) ve Lamerica (1994) gibi filmlerde göç, sürgün ve kimlik akışkanlığının betimlenmesinde Akdeniz'in sembolik önemini altını çizmektedir. Temsil politikaları, Terraferma (2011) gibi ötekileştirilmiş veya azınlık topluluklara odaklanan filmlerde incelenmektedir. Bu filmler, marjinalleştirilmiş tarih ve kimlikleri yeniden canlandırarak egemen sinema paradigmalarına meydan okumaktadır. Etnosinematografinin, Akdenizli sinemacıların kimliğin karmaşık ve çok yönlü özünü heterojen bir bağlamda aktarmalarına ve filmlerinin hem yerel hem de küresel ölçekte yankı bulmasına nasıl olanak tanıdığını göstermektedir. Bu bağlamda araştırma, Akdeniz sinemasında etnosinematografinin işlevini inceleyerek film yönetmenlerinin kimlik, gelenek ve kültürel çatışma temalarını nasıl yansıttıklarını ortaya çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Etnosinematografi, Akdeniz sineması, kültürel kimlik, göç, temsil politikaları*

Türkiye’de Çekilmiş Olan Belgesellerde Malakanların Temsili

Kubilay Çelik

Dr.

Maltepe Üniversitesi

Meslek Yüksekokulu, Radyo ve Televizyon Programcılığı

kubilayc@gmail.com

Orcid: 0000-0001-9832-4182

Özet

“Malakan” veya “Molokan” adını bu topraklar, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (yani 93 Harbi) sonrası öğrendi. Osmanlı bu savaşta yenilince, Kars ve bölgesi, Savaş Tazminatı olarak Ruslara verildi. Ruslar, 40 yıl Kars’ta hüküm sürdü. Şehri askeri bir garnizon olarak kullanan Ruslar, daha sonra buraya kendileri de Rus olan ‘Malakanlar’ı getirdi. Malakanlar, Rus dilinde ‘Süt İçenler’ anlamına gelmektedir. Kimi sayıya göre 15-17 bin Malakan, Kars merkezine ve köylerine yerleştirildi. Malakanlar; Çarlık Rusyası yönetimiyle iyi geçinemeyen, kendilerini ‘Ruhani Hristiyan’ olarak adlandıran Ruslardı. Kilisenin; dinsel nedenlerden dolayı ‘her gün süt içmeyi yasaklayan’ kararına uymayan Malakanlar; otoritelere göre, dünyanın en ilginç topluluklarından biridir. Malakanlar; Rus yönetimi tarafından özellikle Karadeniz’in tam üstündeki Sivastopol bölgesine sürgüne gönderildi. Ruslar Kars’ı işgal edince, yeni sürgün yerleri Kars oldu. Ruslar, 1917 yılındaki Bolşevik Devrimi’nden sonra 40 yıl işgal ettikleri Kars’tan çekilince, getirdikleri Malakanları burada bıraktılar. Malakanlar, Kars’a birçok yeniliği de beraberinde getirdiler. Özellikle tarım ve hayvancılık alanında yaptıkları yenilikler, o zamanki Türkiye’nin 50 yıl kadar önündeydi. Yıllar içinde; Malakanların bir kısmı Kars’ta yaşamlarını sürdürüp, topluma katılırken, bir kısmı da değişen rejimle birlikte Rusya’ya, ABD, Kanada ve Yeniz Zelanda gibi Dünya’nın değişik ülkelerine göç etti. Bu makalemizde; Türkiye’deki ve dünyanın çeşitli ülkelerindeki Malakanların tarihlerini, yaşamlarını, kültürünü anlatan, bu toplulukla ilgili çekilmiş olan yerli ve yabancı belgesellerde, nasıl temsil edildiğini irdelemeye çalışacağız.

Anahtar Kelime: *Belgesel, medya, Malakan, Kars, yaşam*

Komedi ve Dram Sanatımızın Otantik ve Güncel Koşullarında Cem Yılmaz Sineması

Göksel Aymaz

Doç. Dr.

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

gokselaymaz@gmail.com

Orcid: 0000-0002-3520-0163

Özet

Popüler kültür dünyamızın bir figürü olan Cem Yılmaz, karikatüristlikle başlayıp stand-up komedi gösterileriyle devam eden kariyerinde bugün, oyunculuğu bir yana, senarist, yapımcı ve yönetmen kimliğiyle on bir filme imza atmış bir sinemacıdır. Bu bildiride, senarist ve yönetmen olarak imza attığı filmler üzerinden Cem Yılmaz'ın sinemacı kimliği ele alınacaktır. Bildiri, Cem Yılmaz sinemasını ve sinemacı kimliğini, popüler kültür klişelerinin ve magazin uzağında, medyatik olana ilişkin paranoid bilgilenme biçimlerinin ve bizi gerçekliğe akıl düzeyinde erişmekten alıkoyan diğer bütün bilgilenme biçimlerinin dışında, insanı farazi bir dünyada yapılmış yalan yanlış tespitlerin çürük bir temele oturttuğu kör bir kabule ya da protestoya sürükleyen popülist ve elitist yorumlardan farklı olarak yalnızca anlamaya dönük bir ilgiyle ele almak amacındadır. Cem Yılmaz denince akla komedi gelse de yazıp yönettiği yedi filmten ikisi, yazdığı on bir senaryodan da beşi komedidir; diğerleri dram türü içinde yer alacak filmlerdir. Bildiride bu filmlere, Türkiye’de komedi ve dram geleneğinin ve gelişiminin ışığında bakılacaktır. Bu çerçevede, Cem Yılmaz filmleri, hayatın büyük etiğine, çıkarcılığa ve eşitsizliğe karşı “nükte ile ayağa kalkmış vicdan” olarak gelişmiş Batı mizahı karşısında, Hacivat-Karagöz geleneğinden gelen ve küçük insanın küçük insana güldüğü komedimizin, ve yine benzer şekilde, roman formunun ortaya çıkamadığı yahut yaklaşık üç yüz yıllık bir gecikmeyle çıkabildiği bir toplumda dram sanatımızın gelenek ve gelişim itibarıyla hem otantik hem de güncel toplumsal koşulları içerisinde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Türk Sineması, komedi, dram, popüler kültür, Cem Yılmaz sineması*

Türkiye’de Afrika Sineması Çalışmaları: Akademik Tezler Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz

Muzaffer Musab Yılmaz

Araştırma Görevlisi Dr.

Sakarya Üniversitesi

muzafferyilmaz@sakarya.edu.tr

Orcid: 0000-0001-9491-1048

Özet

Türkiye’de Afrika çalışmaları alanı günden güne genişlemekte, önemli sayıda isim kıta üzerine kapsamlı çalışmalar gerçekleştirmektedir. Kıta üzerine yalnızca politika, ekonomi ve tarih konularında değil, sanatsal bağlamları ihtiva eden meselelerde de çalışmalar hayat bulmaktadır. Bunlardan bir tanesi de sinemadır. Türkiye’de Afrika sineması üzerine yüksek lisans ve doktora seviyesinde şimdiye kadar on üç akademik tezin kaleme alındığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda hayat bulan çalışmaların tarihi eskiye dayanmamaktadır. En eski çalışma 2011’de sunulmuştur. Çalışmalardan beşi Türk, sekizi Afrika kökenli öğrenci tarafından hazırlanmıştır. Bu çalışmada, Türkiye’deki üniversitelerde Afrika sineması üzerine hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezleri üzerinden, Türk ve Afrika kökenli araştırmacıların Afrika sinemasına yönelik bakış açıları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Afrika sineması bağlamında çalışılmaya değer görülen konuların seçimi ve yorum farklılıklarının var olup olmadığı açığa çıkarılmıştır. Bu bağlamda, Afrika sineması üzerine Türkiye’deki üniversitelerde hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezleri içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. İncelenen çalışmalarda odaklanılan meseleler; sektörel durum, estetik, Afrikalılık, kolonyal meselelere bakış, dünya sinemasıyla ilişkiler ve Afrika kültürünün temsildir. Bu konular üzerine belirli bir söylem ve vurgu farkının var olup olmadığı ortaya çıkarılmıştır. Çalışmanın sonucunda, önemli farkların var olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Afrika, Afrika sineması, kültür, akademik tezler, karşılaştırmalı analiz*

Cannibal Filmlerinde İktidar ve Beden: 'Eaten Alive!' (1980) ve 'Cannibal Holocaust' (1980) Filmleri Üzerine Bir İnceleme

Serbay Çelebi

Arş. Gör.

Trakya Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü

serbaycelebi@trakya.edu.tr

Orcid: 0009-0001-9248-4035

Özet

Cannibal filmleri, 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında popülerlik kazanmış bir sömürü filmi türüdür. Bu dönemde Batı'nın egzotik ve "vahşi" toplumlara duyduğu korku ve merak, sinemada şiddet yoluyla dramatize edilmiştir. Bu filmler, Batı ile "öteki" arasındaki kültürel çatışmaları yansıtırken, aynı zamanda medya ve toplumun şiddet içerikli temalara duyduğu ilgiyi eleştirir. Antropolojik belgesellerin sömürücü ve ahlaki açıdan sorgulanabilir yönlerini hicveden bu yapımlar, Batı'nın sömürgeci geçmişiyle yüzleşmesine katkıda bulunmakta, ancak bu süreci aynı zamanda sömürge dönemine yönelik nostaljik bir bakışla ele almaktadır. Yamyam figürünün sinemada yeniden canlanması, sömürgecilik sonrası dünyada Batı'nın sömürgeci suçları ve başkalarını sömürme eğilimi hakkında yeniden sorular sorulmasıyla ilişkilidir. Bu bağlamda, yamyam filmlerinin biyopolitik bir perspektifle yeniden incelenmesi mümkün hale gelmiştir. Bu çalışmanın amacı, *Cannibal Holocaust* (1980) ve *Eaten Alive!* (1980) gibi yamyam filmlerini Roberto Esposito'nun biyopolitik teorileri doğrultusunda analiz etmektir. Esposito'nun "*Bios: Biopolitics and Philosophy*" (2008) adlı eserinde geliştirdiği "immunitas" ve "communitas" kavramları, biyopolitik ilişkilerde bireylerin hem korunması hem de dışlanması açıklamaktadır. Bu kavramlar, filmlerde bedenin nasıl hem korunması gereken hem de şiddet yoluyla dışlanan ve nesneleştirilen bir unsur olarak tasarlandığını anlamak için güçlü bir çerçeve sunmaktadır. Esposito'nun teorisine göre, topluluklar (communitas), korunması gereken iç grubu oluştururken, dışa karşı "ötekileştirme" (immunitas) yoluyla sınırlar çizer. Bu çalışmada, sömürü sinemasının bu alt türü üzerinden bedenin politik bir araç olarak nasıl temsil edildiği ve izleyiciye nasıl sunulduğu incelenmiştir. Bulgular, bu filmlerin sömürgeci bakışı nesneleştirerek ticari bir pazara dönüştürdüğünü ve Batı'nın "öteki" üzerindeki tahakkümünü sürdürdüğünü göstermektedir. Esposito'nun teorik çerçevesi kullanılarak, bu filmlerde ötekileştirilen bedenlerin modern toplumdaki güç dinamiklerine dair sunduğu eleştiriler analiz edilmiştir. Sonuç olarak, *Cannibal Holocaust* ve benzeri filmler, toplumsal normları pekiştiren, ancak bu normlara aynı zamanda meydan okuyan sinematik araçlar olarak değerlendirilmektedir. Bu filmler, vahşet ve şiddet yoluyla sömürgeci bakış açısını yeniden üretmiş, bu temaları ticari bir yapıya dönüştürmüştür.

Anahtar Sözcükler: *Yamyam filmleri, biyopolitika, Roberto Esposito, beden, şiddet, iktidar*

İnteraktif ve Etkileşimli Etnografi Bağlamında *Groundhog Day* Film Analizi

Nevin Arvas

Bağımsız Araştırmacı
nevinarsln@gmail.com
Orcid: 0000-0002-4872-9728

Özet

İnteraktif Etnografi (IE), etkileşimli öğrenmeyi insanlardan zamanla, dinamik sosyal ve kültürel ortamlarda vurgulayan söylem temelli bir etnografik yaklaşımdır. Toplulukların an be an ve zaman içindeki etkileşimleri aracılığıyla birlikte inşa edilen günlük yaşamın karmaşıklıklarını sistematik olarak ortaya koymak için disiplinler arası bir yaklaşımı ifade etmektedir. Etnografiyi bir yöntem ya da bir çalışma birimi olarak düşünmekten ziyade bir mantık olarak düşünmek gerekmektedir. Daha çok bir epistemolojiyi temsil ettiğini söylemek mümkündür. Etkileşimli Etnografi, yeni fikirler aramayı ve keşfetmeyi, sürekli araştırmayı ve önceki çalışmaları aşan değişimi yinlemeli süreçlere yayan tekrarlayan eylemleri işaret eder. Bu yaklaşımda tekrarlanan mantık, topluluğun belirli sosyal yaşamdaki günlük faaliyetlerini derinlemesine, birden fazla perspektiften incelemesine olanak tanır. *Groundhog Day* filmi tam olarak bu yaklaşımı desteklemek için bir adım geri çekilip gelişen olayları anlamada her düzeyi keşfetmeye yardımcı olan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmanın amacı İnteraktif ve Etkileşimli Etnografi kavramları açısından *Groundhog Day* filminin söylem analizini yapmaktır. Buradan hareketle disiplinler arası bu yaklaşımların filmler üzerinden nasıl inşa edildiği ve temsil edildiği ortaya konmaktadır. Filmin analizi sonucunda dört mevsimle hizalanmış bir edebi türün kendi hikayesini yazdığı bir bilinç durumunun varlığından bahsetmek mümkündür. Film, kendi bilinç durumuna uyanmanın ve böylece tam insan potansiyeline erişmenin mümkün olduğu bir dünyanın varlığına işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *İnteraktif etnografi, etkileşimli etnografi, Groundhog Day, sinema*

Visual Reflections on Archival Images and Politics of Memory in Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchia's cinematography

Özge Erbek Kara

Dr. Öğr. Üyesi,
Yeditepe Üniversitesi
ozge.kara@yeditepe.edu.tr
Orcid: 0000-0003-2243-2704

Abstract

In the realm of contemporary archival art, the experimental and essayistic appropriation of archival and found footage as critical mediums that serve to interrogate the complex relationship between aesthetic experience and history not only focus on the referential aspect of documentary images but also emphasizes the material and discursive status of images within the broader framework of memory culture shaped by cinema as a dispositive of perception (Blümlinger, 2013), thereby incorporating a reflexive dimension. Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi are emblematic figures whose cinematographic works are pivotal to philosophical and cinematic inquiries into the politics of memory and the reinterpretation of history through archival cinema. Addressing historical wounds of the 20th century -such as wars and colonial exploitation-, their practice described as poetic archeology (Habib, 2006) involves rescuing archival and found footages from both material decay and cultural amnesia by bringing back into visibility and transforming these forgotten, discarded *ruin-images* retrieved from private archives, into representations of historical imagination, restoring them to collective history. Drawing on Benjamin's approach to allegorical representations and Rancière's notion of the redistribution of the sensible, this study explores the critical investigation conducted by these filmmakers on the sensory-affective experience of archival images, transcending the established epistemic boundaries of historical knowledge rather than seeking to reconstruct history. By preserving the historical referentiality of archival images while challenging their evidentiary potential based on their documentary value, Gianikian and Ricci Lucchi open a space for counter-historical thinking. Through their political and aesthetic method, which they term an “analytical camera”, they reveal the virtual, temporal, and sensory dimensions, the optical consciousness of those images, enabling new ways of engaging with the past in dialogue with the experience of the present –activated by the manipulation of specific film techniques such as manipulation of temporality, colorization, and the inversion of negative imagery.

Keywords: *Archival images, found footage, Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, avant-garde cinema*

Teknolojik Determizm Perspektifinden Sinemada Yapay Zekâ

Esennur Sirer

Doç. Dr.
Üsküdar Üniversitesi
esennur.sirer@uskudar.edu.tr
Orcid: 0000-0003-0345-4158

Besna Ağın Ergün

Arş. Gör. Dr.
Üsküdar Üniversitesi
besna.agin@uskudar.edu.tr
Orcid: 0000-0002-1591-0352

Özet

Sinema yüz elli yıl önce oluşturduğu bir dil ile gelişimine ve evrimine devam etmektedir. Yapay zekâ da son yıllarda bu gelişim sürecine büyük veriyi kullanarak eşlik etmektedir. Teknolojik temelli bu gelişim sinemanın tüm bileşenleriyle yapay zekâ tarafından yeniden şekillendiği görüşünü ortaya çıkarmaktadır. Bu deterministik bakış açısı sinema, sanat hatta insanın tarihsel gelişimini teknolojiye indirgemektedir. Yapılan çalışma teknolojiye karşı duruş değil, teknolojiyi sinemanın odağına yerleştirme üzerine eleştirel bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda örneklem olarak ele alınan bir sinema filmi senaryosu yapay zekâ uygulamaları tarafından yazılacak ve karşılaştırmalı içerik analizi yöntemiyle çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Teknoloji, sinema, film senaryosu, yapay zekâ, teknolojik determinizm*

Kadrajın Ötesinde: Animasyon Filmlerinde Mekân Aracılığıyla Alternatif Gerçekliğin İnşası

Pınar Bostancı

Doktora Öğrencisi
Ankara Üniversitesi
bostancipinar.97@gmail.com
Orcid: 0009-0008-7904-4386

Özet

Animasyon filmleri, yalnızca gerçek dünya ile sınırlı kalmadan hayal gücüne dayalı dünyalar yaratarak izleyici ile etkileşim kurar. Filmin temasına ve hedef kitlesine bağlı olarak geleneksel çizim, 2B ve 3B animasyon, stop motion, cut-out, rotoskopi ya da dijital animasyon gibi tekniklerle görsel-ışitsel anlatıyı, yaratıcı bir biçimde aktararak izleyiciye sunmaktadır. Anlatıda, hikâye ve karakterlerin izleyiciye ulaştırılmasında mekân önemli bir işleve sahiptir. Bu sebeple animasyon filmlerinin yapımında senaryo ve karakter yaratımı ne kadar önemli ise mekânın İnşası da oldukça önemlidir. Kimi animasyon filmlerinde ise hikâyenin anlatımına hizmet edecek kurgusal mekânların ötesinde yeniden kurgulanan alternatif mekânlar mevcuttur. Alternatif mekânlar, filmdeki asıl mekânların kurallarından veya fiziksel yasalarından saparak farklı olasılıklar, farklı geçmişler veya geleceklere dayalı dünya tasvirleri sunar. Paralel evrenler, rüyalar, sanal dünyalar ya da doğaüstü güçlerle şekillenen mekanlar alternatif gerçeklikler olarak kabul edilebilir. Bütün bu anlatılanlar ışığında bu çalışma, animasyon filmlerinde kurgusal mekânların ötesinde yeniden kurgulanan alternatif mekânların varlığını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın kapsamını bu alternatif mekânların nasıl kurgulandığı, senaryo ve karakterin anlatımını nasıl etkilediği, anlatıdaki işlevi, asıl mekânla olan ilişkisi ve bu mekânların neden yaratıldığı oluşturmaktadır. Çalışmada *Paprika* (2006), *Coraline* (2009), *Inside Out* film serisi (2015 ve 2024), *Coco* (2017) ve *Drømmebyggerne* (*Dreambuilders*, 2020) filmleri incelenmiştir. Nitel araştırma yönteminin uygulandığı bu çalışmada sinematik mekân analizi tekniği, betimsel ve içerik analizleri yapılarak uygulanmıştır. Araştırma sonucunda, alternatif mekânların temelde anlatının bir gereği olarak ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Ayrıca, bu mekânların senaryoyu güçlendirmekle birlikte, filmdeki yaratıcılık ve özgünlüğü arttırmak, tematik derinliği ve anlatıdaki çatışmayı sağlamak, karakterlerin kimlik ve aidiyet duygularını temsil etmek ve izleyici üzerinde derinlikli bir tesir oluşturmak gibi amaçlar için üretildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Kurgusal mekân, alternatif mekân, animasyon filmlerinde mekân, animasyon sineması, sinematik mekân analizi*

Miyazaki'nin Sinematik Evreninde Çok Boyutlu Kristal İmajları Keşfetmek

Vedat Guntay

Dr.

vguntay@aub.ac.uk

Orcid: 0000-0003-1763-5208

Gamze Yılmaz Guntay

Dr.

gamzeguntay@gmail.com

Orcid: 0000-0003-1982-5910

Özet

Kristal, yansıttığı şeyin çoklu yüzlerini gösterebilen bir biçimdedir. Tıpkı kristalden yansıyan gerçekliğin farklı yüzleri olduğu gibi sinema felsefesi üzerine düşünce üreten Gilles Deleuze'un kavramsallaştırdığı kristal imajlar da sinematografik gerçekliğin çoklu ve farklı yüzlerini yansıtmaktadır. Zamansal ve uzamsal gerçekliğin bağlantılarını koparan kristal rejimde neden-sonuç ilişkisi kesintiye uğratılarak edimsel ve virtüel olan iç içe geçer. Hayal, rüya ve gerçeklik arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Deleuze'un sinema teorisinde kristal rejim, zamanın ve mekânın çok boyutluluğunu vurgular. Bununla birlikte düşünür, sinemaya imajlarla ve bu imajların yarattığı duyumlarla düşünce üreten ve kendi felsefesini yapan bir alan olarak yaklaşmaktadır. Bu bağlamda bu çalışma, Miyazaki filmlerini felsefi bir bakış açısıyla analiz ederek Deleuze'un sinema felsefesi çerçevesinde imgeler aracılığıyla düşüncenin nasıl üretildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda Miyazaki animasyonlarındaki kristal imajlarda hayal, rüya ve gerçeklik arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğunun saptanması hedeflenmektedir. Karakterlerin, zaman ve mekânın çok boyutlu yapısı analiz edilecektir. Yönetmenin "The Boy and the Heron" (2023) filmi örneklem olarak alınmaktadır. Filmde, hayal, rüya ve gerçek karmaşık bir yapıda içi içe geçer. Zamanın çizgisel akışı kesintiye uğratılır ve tek bir doğrusal anlatı yerine çoklu anlam katmanları yaratılır. Edimsel ve virtüel olanın bölünmez birliğinden anlatı inşa edilir. Karakterler, gerçek üstü formlarda karşımıza çıkar, olay ve durumlara göre değişim geçirir. İzleyici, farklı olasılıkların bir arada var olabileceği bir evrenle karşı karşıya bırakılır.

Anahtar Sözcükler: Gilles Deleuze, sinema felsefesi, kristal imaj, Hayao Miyazaki, animasyon film

2000 Sonrası Türk Sinemasında Ulusal Kimliği ve Nostaljiyi İnşa Etmek: *Arif V 216* Örneği

Erhan Türküm

Araştırma Görevlisi
İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi
erhanturkum@istanbul.edu.tr
Orcid: 0000-0001-8531-0224

Özet

Günümüzde kültür “modern kitlesel medya, küresel iletişim araçları, farklı kültürler arasındaki anlamların tarihte görülmemiş bir ölçek ve hızda dolaştığı karmaşık teknolojiler tarafından” (Hall, 2017, s. 10) üretilir. Bu modern kitlesel medyalardan/mediumlardan biri de sinemadır. Sinema kültürel temsiller sisteminin parçalarından biridir. Dolayısıyla sinema, kültürel kimliklerin üretildiği/yeniden üretildiği/müzakere edildiği/mücadele ettiği bir temsil sistemidir. Kültürel temsiller sistemi olarak sinema; ulusal kimliğin inşa edildiği (ulusal sinema), parçalandığı (ulus-aşırı sinema), “öteki”lerin dışlandığı, susturulduğu/konuşturulduğu bir söylem alanıdır. “Yeni Türk Sineması” (1996-) olarak adlandırılan dönemin *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004) gibi popüler filmlerinde ulusal kimlik, nostalji duygusuyla birlikte oldukça öznel bir yaklaşımla sunulmaktadır. Bu dönemin nostalji filmlerinin ortaya çıkışının, 1990’larda Türkiye’de ivme kazanan “nostalji kültürü”nden kaynaklandığı düşünülür (Suner, 2006; Duruel Erkılıç, 2014). Bu filmlerin ardından üretilen *Dedemin İnsanları* (Çağan Irmak, 2011), [*Aşk Tesadüfleri Sever* (Ömer Faruk Sorak, 2011)], *Düğün Dernek* (Selçuk Aydemir, 2013), *Dedemin Fişi* (Meltem Bozoflu, 2015), *Kardeşim Benim* (Mert Baykal, 2015), *Arif V 216* (Kıvanç Baruönü, 2017), *Yol Arkadaşım 1-2* (Berdan Güzel, 2017, 2018) filmleri idealize edilmiş bir geçmiş yaratır ve dolayısıyla bu filmlerde inşa edilen nostalji, geleneksel kültürün onaylanmasında ideolojik bir işlev görür (Değirmen, 2022). Bu çalışmada *Arif V 216* filmi, anlatıda inşa edilen kültürel kimliklere odaklanılarak irdelenecektir. Çalışmanın amacı, filmin söyleminde ulusal kimliğin ve geçmişin ele alınma biçimlerini ortaya çıkarmaktır. Bu doğrultuda vaka olarak seçilen *Arif V 216* filmi, nostalji (Boym, 2009) ve ulusal kimlik kavramları eşliğinde metin çözümlemesi yöntemiyle (Mutlu, 2017) analiz edilecektir. Çalışmada temel olarak “*Arif V 216* filmi ulusal kimliğe dair nasıl bir söylem inşa etmektedir?” ve “Nostalji ve ulusal kimlik arasındaki bağ filmin anlatısında nasıl bir işlev görmektedir?” sorularından hareket edilmektedir. Araştırmanın sonucunda filmde 1969 ve 2017 yılları arasında bir dikotomi yaratılarak geçmişin şimdi karşısında idealize edildiği öne sürülecektir. *Arif V 216* filminde, geçmişe dair kurulan anlatılara ve Yeşilçam’ın klişelerine bir ölçüde parodik bir şekilde yaklaşıldığı ama yine de filmin temel söyleminde geçmişin idealize edildiği ortaya konmaya çalışılacaktır. Filmin, geçmişin hem mizah hem de özlemle anımsandığı ‘düşünsel nostalji’ türünün izlerini taşıdığı iddia edilecektir. Son olarak filmin ulusal bir sinema olarak kabul edilen Yeşilçam sinemasının anlatısal ve üslup kodlarına öykünmesinin anlamsal bir inşa yaratma niyetiyle mi ilgili olduğu yoksa bu öykünmenin Yeşilçam dönemine özlemle yaklaşılacak bir pastiş niteliği mi taşıdığı tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Kültürel kimlik, sinema, ulusal kimlik, nostalji, Arif V 216* (2017)

"Yorgunluk Toplumu"ndan *Küçük Şeyler*'e Bakmak: Byung-Chul Han Perspektifinden Film Çözümlemesi

Gönül Cengiz

Doç. Dr.

Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü
gonulcengiz88@gmail.com
Orcid: 0000-0002-6264-4544

Özet

21. yüzyıl kapitalizmi "tüketim ve üretim" etrafında oluşan, "meta", "hizmet", "çevrimiçi dünya" gibi kavramlarla yeni kapitalist gerçekliği yaşam biçimi olarak kabullenmektedir. Bu bağlamda post endüstriyel çağın insanı alışlagelmiş ihtiyaçlar hiyerarşisinde depresyon, dikkat eksikliği ve tükenmişlik sendromu gibi çeşitli hastalıklarla karşı karşıya kalmaktadır. 21. Yüzyıl toplumu disiplin toplumu yerine, başarı ve performansa odaklı çalışmayı ve yaşam şeklini önemsemektedir. Çalışmanın kavramsal perspektifini oluşturan Yorgunluk Toplumu terimi Byung Chul Han tarafından geliştirilmiş ve paradoksal özgürlüğün tezahürü olan tükenmeyi (Burnout) merkezine almaktadır. Bu kapsamda araştırmanın örneği olarak ele alınan Kıvanç Sezer'in yönettiği *Küçük Şeyler* (2019) filmi tam da modern toplumdaki bireyin tükenmişliğini konu edinmektedir. Byung-Chul Han'ın kavramsal çerçevesinden film analiz edildiğinde performans toplumunda başarısız olan Onur karakteri toplumu veya sistemi sorgulamak yerine başarısızlığından kendini sorumlu tutmakta ve utanç duymaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz kullanılmıştır. Bu bağlamda film, daha önce plaza merkezli bir iş sahibi olup daha rahat bir yaşamın hayaliyle "mükemmele" ulaşmaya çalışan modern bireyin performans ve başarı gibi zorlamalar altında ezildiğini betimlemektedir. Film analizinden elde edilen sonuç, çıkmaza saplanmış Onur gibi beyaz yakalı insanların içine düştüğü çaresizliği anlamamıza olanak tanırken, diğer taraftan da Byung-Chul Han'ın da vurguladığı yorgunluk toplumdaki bireylerin tükenmişliğine vurgu yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Yorgunluk Toplumu, tükenmişlik (Burnout), Byung-Chul Han, Küçük Şeyler*

Auteur Kuram Bağlamında Yeşim Ustaoglu Sineması'nın İncelenmesi

Şule Kurt

Dr.

sulekurt69@gmail.com

Orcid: 0000-0001-9789-6402

Özet

Sinema'nın tarihsel yolculuğu Fransa'da Lumière Kardeşler'in belgeselleriyle başlamıştır. Sinemanın bu başlangıcına karşıt olarak gelişen ticari bir eğlence aracı olarak görülmesinin yanı sıra zamanla kendine özgü bir dil yapısının da olduğu kabul edilmiş ve sinemanın diğer sanat disiplinleri arasında yer alması sorgulanmıştır. Auteur Kuramı, Fransa'da II. Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte egemen ideoloji ekseninde gelişen sinema anlayışına karşı duruş sergilemiş ve alternatif bir yaklaşım geliştirmiştir. Kuram yapıttan ziyade yapıtın yaratıcısına odaklanmaktadır. Bu perspektifte auteur kuram, filmin sanatsal değeri üzerinde belirleyici ve filmin aktarılmasında önemli bir etken olarak kabul edilmiştir. Yazarın kişisel farklılığını yansıttığı Fransız Sineması'nda önemli bir yer tutan bu anlayış, Fransız eleştirel kimliğinden kaynaklanmıştır. Auteur Kuram, birçok yönetmen ve ülke sinemasında dönüşerek çok boyutlu bir alanda halen kullanılmaktadır. Sinemada filmin yaratıcısı konumunda yönetmenin değer kazanmasını sağlayan, senaryo ile filmin çekim aşaması da dahil olmak üzere teknik, kişisel üslup ve anlatısal değişkenlerdir. Bu yaklaşımla, filmler, içerdikleri anlatımsal yapı, karakterler, simge ve motifler aracılığıyla tanınmaktadır. Bu bağlamda, Türk Sineması yeni kuşak yönetmenlerinden Yeşim Ustaoglu'nun sinematografik tercihlerinin de bu yaklaşımla örtüştüğü görülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın amacı, auteur kuram bakımından Yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun filmlerindeki sinema dili, film anlatı biçemi, filmde karakterlerinin nasıl şekillendiği, anlatımsal öğelerin izleyiciye nasıl sunulduğu üzerinde inceleme yapmaktır. Çalışma, betimsel analiz tekniği ile incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Yeni Dalga, Auteur, Türk sineması, Yeşim Ustaoglu*

Müzikal Filmlerde Ghetto Temsilleri: *West Side Story* (2021) ve *In the Heights* Üzerine (2021) Bir İnceleme

Baran Cem Yiğit

Araştırma Görevlisi
İstanbul Beykent Üniversitesi
cemyigit@beykent.edu.tr
Orcid:0000-0002-0082-4494

Özet

Bu çalışma, sinemada müzikal türünde ghetto, azınlıklar ve etnik grupların temsillerini incelemeyi amaçlamaktadır. Odak noktası olarak, *West Side Story* (2021) ve *In the Heights* (2021) filmleri üzerinden bu temsillerin tarihsel sürekliliği ve değişimi ele alınacaktır. Her iki film de Latin azınlıkların ve ghetto yaşamının sinematik temsili açısından önemli benzerlikler ve farklılıklar barındırmaktadır. *West Side Story*'nin 2021 versiyonu, orijinal 1961 versiyonuna sadık kalarak Puerto Rico kökenli bir topluluğun New York'taki varoluş mücadelesini merkezine alır. Bu film, Amerika'daki Latin topluluklarının tarihsel mücadelelerini ve bu toplulukların Amerikan toplumundaki yerlerini nasıl inşa ettiklerini inceler. *In the Heights* ise Washington Heights'taki Latin topluluğunun gündelik yaşamına ve kültürel mirasına odaklanarak, modern bir New York semtinde geçen hikayesiyle Latin kimliğinin zenginliklerini ve karşılaştığı zorlukları müzikal bir dille işler. İnceleme, özellikle *Policing the Crisis: Mugging the State and Law and Order* (Hall, 1978) ve *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Hall, 1997) gibi çalışmaların sunduğu teorik çerçeve üzerinden, filmlerdeki azınlık topluluklarının temsilini ele alacaktır. Bu kaynaklar, ghetto yaşamının ve azınlık kimliklerinin nasıl kurgulandığını ve bu kurguların toplumsal bilinçte nasıl yer ettiğini anlamamıza yardımcı olacaktır. Ayrıca, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance* (Berg, 2002) ve *The Ghetto: Contemporary Global Issues and Controversies* (Hutchison, 2011) gibi çalışmalar, filmlerdeki mekânsal ve sosyal ayrışmanın sinematik temsillerini anlamak ve bu filmlerdeki toplumsal çatışmaların ve azınlık gruplarının marjinalleşmesinin sosyopolitik bağlamını değerlendirmek için kullanılacaktır. *Postcolonial Studies: The Key Concepts* (Ashcroft, 1998) ve *Race and Ethnicity in the 21st Century* (Bloch, 2010) gibi kaynaklar, bu filmlerdeki ırksal ve etnik temsillerin postkolonyal ve çağdaş teorik perspektiflerle nasıl değerlendirilebileceğini tartışacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Ghetto temsilleri, Latin azınlıklar, müzikal sinema, toplumsal temsiller, etnik kimlik*

Kaderin Kırmızı İpi: Makoto Shinkai Sinemasında Kaderciliğin İzini Sürmek

Aziz Barkın Kadioğlu

Araştırma Görevlisi
İstanbul Beykent Üniversitesi
barkinkadioglu@beykent.edu.tr
Orcid: 0000-0003-3640-3146

Özet

Makoto Shinkai, Japon animasyon sinemasında 2010'lu yıllarda öne çıkan bir yönetmen olarak, insan ilişkilerinin çetrefilli yapısını doğaüstü öğelerle bir araya getirmesiyle dikkat çekmektedir. Yönetmen, Hayao Miyazaki, Satoshi Kon gibi Japon animasyon sinemasının önemli isimlerinin yanında kendine yer bulmakta, görsel ve tematik tercihleriyle ise diğer yönetmenlerden ayrılmaktadır. Shinkai, filmlerinde sıklıkla kader temasını kullanmaktadır. Bu filmlerde karakterlerin kontrol edemedikleri doğaüstü süreçler veya onları aşan evrensel güçler tarafından yönlendirildikleri söylenebilmektedir. Yönetmenin sinematografisinde karakterler çoğu zaman büyük doğa olayları, zaman ve mekân arasında bozulan sınırlar gibi kontrol edemedikleri olaylarla mücadele etmektedirler. Fakat bu mücadeleler yalnızca kaçınılmaz olan, sabit bir kader anlayışına karşı gerçekleşmemektedir. Karakterler mücadele aracılığıyla kendilerinin varoluşunu da anlayıp içsel bir dönüşüm de yaşamaktadırlar. Kısacası, tüm açmazlara rağmen kendi kaderlerini kendileri tayin etmeye çalışarak gelişmektedirler. Bu çalışmada Shinkai'nin kadercilik anlayışının izi sürülerek yönetmenin filmografisinde kaderin yalnızca bir zorunluluk olarak değil, aynı zamanda karakterlerin dönüşüm süreçlerinde içsel gelişimlerine pozitif katkı sağlayan bir araç olarak nasıl kullanıldığı tartışılacaktır. Ayrıca yönetmenin modern Japon toplumunu kültürel ve mitolojik referanslar kullanarak ne şekilde yansıttığı, içinde bulunduğu topluma dair ne söylemek istediği de analiz edilecektir. Çalışma, *Your Name* (Kimi no Na wa, 2016), *Weathering With You* (Tenki no Ko, 2019), *Suzume* (Suzume no Tojimari, 2022) filmlerini yönetmenin kadercilik anlayışı çerçevesinde inceleyerek karakterlerin kader karşısındaki duruşlarını ve kişisel tercihlerinin bu kaçınılmazlık karşısındaki rolünü incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Japon animasyon sineması, Makoto Shinkai, kadercilik, karakter, içsel dönüşüm

Yaşayanlar Üçlemesinin İmaj Üretiminde Post-Mortem Tablo Estetiği ve Epik Tiyatro Sahnesi

Fatih Saraç

Araştırma Görevlisi
İstanbul Beykent Üniversitesi
fatihsarac@beykent.edu.tr
Orcid: 0000-0001-5936-8924

Özet

Çalışmada İsveçli yönetmen Roy Andersson'ın “Yaşayanlar Üçlemesi”ni oluşturan filmlerinin imaj üretiminde öne çıkan unsurlarının “post-mortem tablo estetiği” ve “epik tiyatro” kavramlarıyla incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda ilk olarak reklam filmleriyle kendine özgü sinema dilini geliştiren ve “Yaşayanlar” Üçlemesi’nde, bireyin yabancılaşmasına yönelik derin analizlerini ve insan olmanın nasıl bir şey olduğunu yalın bir anlatının sınırlarında ele alan yönetmenin “trivialism” (önemsizcilik) kavramı ve hiper-gerçekliğe dayalı mekân tasarımıyla görüntünün düzenlenmesine yönelik biçimsel etmenleri “complex image” (karmaşık görüntü) kavramı eşliğinde değerlendirilecektir. Andersson’ın varoluşun bunalımlarına dair “önemsiz” anlatılarının “karmaşık görüntüsü”nü oluşturan imaj üretimi; dekor, yerleştirme ve optik illüzyona dayanan niteliğiyle ve karakterlerinin kompozisyonlardaki devinimi, görüntüleme tekniği ve epizodik anlatı yapısıyla resim ve tiyatro sanatıyla metinlerarası ve göstergelerarası bir ilişkiselliği içermektedir. İki metin arasındaki ilişkinin temelindeki yapı ve içerik benzerliklerinden yola çıkan ve temelde bir “alma” ediminin sebebi veya sonucu olan metinlerarasılık, “Yaşayanlar” üçlemesinin biçim ve anlatı yapısının önemli belirleyenleri arasındadır. Andersson’un resim sanatından ödünç aldığı sahneleme pratikleri ile epik tiyatro kavramından devşirdiği anlatı yapısı, üçlemeyi karakterize eden temel dinamikleri oluşturmaktadır. Yönetmenin sıradan insanın “ölü” anlarını resmettiği çerçeveleri “post-mortem tablo estetiği” ile benzerlik taşıırken, anlatının epizodik yapısı, yabancılaştırıcı efektleri ve seyirciyi yapıt üzerinde bir farkındalığa davet eden unsurları da “epik tiyatro”nun dinamiklerine gönderme yapmaktadır. Sonuç olarak yönetmenin metinlerarası ve göstergelerarası bir ilişki bağlamında resim ve tiyatro sanatının unsurlarından yararlanarak kendine özgü sinemasal bir dil inşa ettiğinden söz etmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: *Yaşayanlar üçlemesi, metinlerarasılık, post-mortem estetiği, epik tiyatro*

Bir İletişim Araştırması: Korku Sinemasında Seyir Alışkanlığı Olarak Değişen *Body-horror* Kavramının Film Afişlerindeki Dönüşümü

Ahmet Berk Duman

Öğretim Görevlisi

İstinye Üniversitesi

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

ahmet.duman@istinye.edu.tr

Orcid: 0009-0000-0385-5782

Özet

Korku sineması, izleyicileri korkutma ve etkileme konusunda uzun bir geçmişe sahiptir. Bu türün evrimi, özellikle film afişlerinde belirginleşmektedir. *Body-horror* ve kurban-katil miti, korku sinemasının temel unsurları olarak izleyici deneyimini derinlemesine etkiler. Bu çalışma, korku filmi afişlerinde *body-horror* temalarının, kurban-katil mitinin ve *yeniden yapım* (remake) ile *yeniden başlatılan yapımların* (reboot) dönüşümünü incelemektedir. Bu araştırmanın odak noktası, korku filmi afişlerindeki *body-horror* temalarının, kurban-katil mitinin ve yeniden yapım ile yeniden başlatılan yapımların kültürel ve toplumsal bağlamda nasıl evrildiğidir. *Body-horror*, insan bedeninin dönüşümü ve deformasyonu gibi temaları işleyerek izleyicilerde derin bir tiksinti ve ürperti yaratmayı amaçlar. Kurban-katil miti ise, psikolojik gerilim ve şiddet unsurlarını içererek izleyicilerde korku ve gerilim uyandırmayı hedefler. *Yeniden yapım* ve *yeniden başlatılan yapımlar* ise, klâsik hikâyeleri modernleştirerek izleyicilere yeniden sunmaktadır. Film afişleri, bu temaları izleyicilere önceden aktarmak ve film hakkında bir izlenim oluşturmak için önemli bir araçtır. Ancak, zamanla bu temaların kullanımı ve temsili, kültürel değişimlere ve teknolojik ilerlemelere bağlı olarak önemli ölçüde değişmiştir. Bu çalışma, *body-horror* ve kurban-katil miti temalarının film afişlerindeki evrimini incelemektedir. Araştırma, farklı dönemlerden korku filmi afişlerinde bu unsurların nasıl temsil edildiğini, görsel ve tematik açıdan nasıl değişim gösterdiğini ve bu değişimlerin kültürel dönüşümlerle olan ilişkisini analiz etmektedir. Ayrıca, bu temaların izleyiciler üzerindeki psikolojik ve duygusal etkileri de değerlendirilecektir. Betimsel içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilecek bu inceleme, korku sinemasının tanıtım stratejilerinin ve gelecekteki eğilimlerinin anlaşılması açısından kritik öneme sahiptir.

Anahtar Kelimeler: *Korku sineması, body-horror, kurban-katil miti, yeniden yapım-yeniden başlatılan yapımlar ve film afişleri, betimsel içerik analizi*

Yükseltilmiş Korku Türünün İzini Türk Sinemasında Sürmek: 2000 Sonrasına Bir Bakış

Batu Anadolu

Doç. Dr.

Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi

banadolu@cu.edu.tr

Orcid: 0000-0002-7420-3818

Özet

Korku türü; sinemanın doğuşundan itibaren izleyiciler ve sinema endüstrisi nezdinde popülerleşmiş, akademik açıdan politik ve kültürel değişimlerin yansıtıcısı olarak yorumlanmıştır. 2000’li yılların başlarında ilerici ve sanatsal korku kavramıyla bağlantılı olarak “yükseltilmiş korku” (post-korku olarak da geçmektedir) terimi kullanılmaya başlanmıştır. Bu terim; atmosfer yaratmaya, karakterleri psikolojik açıdan geliştirmeye ve güncel tartışmalara öncelik veren, korkuyu araç olarak kullanan filmleri ifade etmektedir. Türk sinemasında korku filmleri 2000’li yıllardan itibaren nicel bir artış göstermiş, fakat nitel açıdan belirli anlatı kalıplarına ve yerelliğe sıkışmıştır. Seri filmlerin dışında üretilen yapımlar göz ardı edilmiştir. Bu yaklaşım; türe bütüncül bakış geliştirilmesi, yaşanan değişim ve tartışmaların incelenmesi anlamında problem oluşturmaktadır.

Çalışmanın amacı; Türk sinemasında korku türünün 2000’li yıllardaki hakim yaklaşımlarının dışında kalan filmlerin yükseltilmiş korku çerçevesinde tartışılmasıdır. Çalışmanın evrenini 2000 sonrası yapılmış korku, psikolojik-gerilim ve dram türündeki Türk filmleri oluşturmuş, örneklem olarak iki film belirlenmiştir: Küçük Kıyamet (2006, yön. Yağmur-Durul Taylan) ve Karanlıktakiler (2009, yön. Çağan Irmak). Filmler nitel içerik analizi üzerinden türe atfedilen özelliklerin tespiti ile betimsel analize tabi tutulmuştur. Biçem analizinin unsurları olan anlatı yapısı, sinematografi ve kurguyla ortak motifler kategorize edilmiştir. Çalışma sonucunda; anlatı yapılarını politik ve kültürel olaylar çerçevesinde kurması, karakterlerin psikolojilerini ön planda tutması ve korku türünü araç olarak kullanılması açılarından filmlerin yükseltilmiş korku özellikleri taşıdığı görülmektedir. Filmlerin sayıca az olmasında; melez anlatılar olmaları ve korku filmlerine yönelik beklentilerini karşılamamaları etkilidir. Bununla beraber Türk sinemasının yerelden evrensele uzanması ve yeni yükseltilmiş korku filmleri için çıkış noktası olmaları açısından sanatsal katkılarının yadsınamayacağı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: *Türk sineması, yükseltilmiş korku, post-korku, Küçük Kıyamet, Karanlıktakiler*

Politik Yaraların Sinema Aracılığıyla Eril Tedavisi: Tarihi Kostüme Avantür Filmlerin Yeniden Yükselişi

Seyfettin Çetinkıran

Haliç Üniversitesi

seyfettinctetinkiran@gmail.com

Orcid: 0009-0007-9061-0265

Özet

Tarihi kahramanlık filmlerinin Türkiye'ye özgü ismi "kostüme avantür" olarak bilinmektedir. Kostüm ve macera (adventure) kelimelerinin birleşiminden oluşan bu adlandırmaya sahip filmlerin en bilindik örneklerini "Kara Murat", "Battal Gazi", "Tarkan" gibi seri filmler oluşturmaktadır. 70'li yıllarda üretilen söz konusu filmlerle, aynı yıllarda gelişen bir takım siyasi gelişmeler arasında bağlantı kurmak mümkündür. Türkiye'nin ilgili yıllarda, dış politikada yaşadığı Kıbrıs Sorunu ve bu sorunla bağlantılı olarak akabinde gelen silah ambargosu, ekonomik sıkıntılar gibi gelişmeler; ülke içinde gittikçe tırmanan siyasi çatışmalarla birleşerek ülke vatandaşlarını karamsar bir ruh haline itmiştir. Ülkenin içinde bulunduğu gerçeklikle baş etmekte zorlanan kitleler, Türk erkekliğinin gücünü yücelten kostüme avantür filmlere ilgi göstermiş, bir anlamda bu filmleri bir kaçış alanı olarak görmüştür. Benzer bir ilişki biçimini 2000 sonrası yıllarda görmek de mümkündür. Türkiye'deki vatandaşların çoğunluğu tarafından önem atfedilen bir kurum olan Türk Silahlı Kuvvetleri'ne mensup on bir askerin, 4 Temmuz 2023 günü Kuzey Irak'ta Amerika Birleşik Devletleri askerleri tarafından başlarına çuval geçirilerek derdest edildiği "Çuval Olayı", toplumda büyük tepkiyle karşılanmıştır. Çuval Olayı, bir anlamda ülke vatandaşlarının ulusal benliklerini ve gururlarını zedelemiştir. 70'li yıllara benzer bir reaksiyon olarak, *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) filminde Polat Alemdar ve arkadaşları benzer bir muameleyi karşı taraftaki askerlere uygulamış, bir anlamda yara alan ulusal gururun onarımını kurgusal dünyada sağlamıştır. Son on yıllık süreçte Türkiye'de üretilen televizyon dizileri ve sinema filmleri incelendiğinde *Diriliş Ertuğrul* (2014), *Payitaht Abdulhamid* (2017), *Deliler: Fatih'in Fermanı* (2018), *Kuruluş: Osman* (2019), *Uyanış: Büyük Selçuklu* (2020) ve benzeri televizyon dizilerinin, sinema filmlerinin üretildiği görülmektedir. Vatan sevgisi, hükmetme, güç gibi değerleri ön planda tutan bu yapımların ortaya çıkmasında, tıpkı 1970'li yıllarda olduğu gibi politik gelişmelerin etkili olduğunu söylemek mümkündür. Tarihteki kudretli günleri işleyen söz konusu yapımlarla; Türkiye Cumhuriyeti'nin son yıllarda deneyimlediği ekonomik sıkıntılar, Batı'ya karşı kurulacağına inanılan ancak bir türlü gerçekleşmeyen üstünlüğün toplumda yarattığı hayal kırıklığı arasında bağlantı kurmak güç değildir. Dış güçlere karşı galip gelineceğine, zengin ve üstün olunacak zamanların yaşanacağına dair topluma verilen vaatler gerçekleşmemekte, düşman olarak belirlenen Batı'ya karşı uzun yıllardır hissedilen kaybetme duygusu azalmaktansa aksine artmaktadır. Söz konusu yapımlar aracılığıyla geçmişte yaşandığı söylenen güçlü günlere sığınan toplum, bir anlamda gerçeklikten kaçarak kendisini kurgusal bir tedavi sürecine almaktadır. Bu tedavide de tıpkı 70'lerdeki gibi, Müslüman Türk erkeğine atfedilen değerler yüceltilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Kostüme avantür, milliyetçilik, eril değerler, Türk sineması, toplumsal kaçış*

“Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” Ya da Bir Biyografinin Doküdramatik Yeniden İnşası: *Kavur* Belgeseli Örneği

Atifet Keleşoğlu

Doktora Öğrencisi

Anadolu Üniversitesi

atifetkelesoglu@anadolu.edu.tr

Orcid: 0000-0002-8082-2156

Özet

Belgesel ile kurmaca arasındaki sınırların geçirgenliği, tasnif meselesi sinemadaki temel tartışmalardandır. Örneğin, doküdrama (docudrama), yolları gittikçe daha sık kesişen bu iki üretim türünü bir araya getiren bir alttür, uygulama alanıdır. Biyografik doküdrama/ (biographical docudrama) ise kısaca nesnel biyografi araştırmalarının kurgusal anlatıyla yan yana, iç içe geçtiği, kimi zaman deneysel forma dayalı, melez bir sinematik tür olarak karşımıza çıkar.

Sinema sahasında biyografiler en az filmler kadar önemli bir kültürel ve tarihsel inceleme malzemesi içerir. Bu çalışma biyografik doküdramaları, Türk sinema tarihini bütüncül bir bakışla yeniden görmeye/değerlendirmeye aracı kılmayı teklif ediyor. Doküdramayla çizilen kahraman/ın portresinin (biyografi) kendi döneminin toplumsal, tarihsel, politik ve estetik bir çerçevesine işaret ettiği kadar, esasında yaratıcısının filmi ürettiği konjonktüre ve otoportresine de (otobiyografi) işaret ettiği varsayımından hareketle araştırma, Fırat Özeler’in yazıp yönettiği *Kavur* (2023) belgeselini örnek olay motifiyle nitel yöntemle analiz ediyor. Bu bağlamda, sinemamızın önemli figürlerinden Ömer Kavur’un dramatik bir portre olarak yeniden kurgulandığı bu yapım aracılığıyla, “bir belgesel kahramanını ve yönetmenini aşarak dünden bugüne Türk sinema tarihine dair bize ne söyler?” temel sorusu ışığında “festivallerde ilgi gören bu anlatı formu, sinemamızda yeni bir ‘tekrar ve aynılık’ krizinin tetikleyicisi/habercisi olabilir mi?” sorusunu gündeme taşıyor. Yorumlamada, gerçekte kurgunun tam ortasında yeniden inşa edilen bir portrenin değerlendiril/me ölçütü olarak Joseph Campbell’ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* ile Bill Nichols’un belgesel sinema modellerine başvuruluyor. Böylelikle, belge değeri taşıyan biyografik malzemenin kurmacanın sınırlarına açılan bir eğretileme aracına dönüş(türül)mesiyle ‘yeni’ Türk sinemasının belgesel kanadındaki tartışmalarına özgün bir katkı sunulacağı düşünülüyor.

Anahtar Kelimeler: *Belgesel sinema, biyografik doküdrama, biyografik belgesel, Ömer Kavur*

Festivaller ve Fonlar/Ortak Yapım Marketleri Ekseninde “Bağımsız” Türkiye Sineması

Onur Aytac

Araştırma Görevlisi

Mersin Üniversitesi

onuraytac@mersin.edu.tr

Orcid: 0000-0002-7706-1886

Özet

Krizden çıkmaya çalışan Türkiye Sineması, 1990'ların ortasında kendisini iki ana aksta/üretim tarzında bulmuştur. Popüler (tecimsel) sinema, Eşkîya (1996) filminin döneme göre yüksek sayıda seyirci tarafından izlenmesiyle önemli bir gelir sağlarken bağımsız sinema ise Tabutta Röveşata (1996) filmi ile yaratılan etkiyle bir çıkış yakalamıştır. 2000'lerde ivme kazanan bağımsız sinema, sanat sineması- festival filmi tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin filmleri, uluslararası camiada ses getirmeleriyle beraber literatürde Yeni Türkiye Sineması (Suner, 2005) olarak adlandırılan dönemin birinci kuşağı olarak ele alınmaktadır. Çünkü bu kuşağın ardından gelen ve ağırlıklı olarak 2010'larda filmlerini çeken genç yönetmenler, ikinci kuşak olarak kabul edilmektedir. Tolga Karaçelik, Emin Alper, Pelin Esmer, Özcan Alper gibi yönetmenler bu grup içerisinde değerlendirilmektedir.

Bağımsız sinemacıların üretim tarzı açısından esas yapım stratejileri fonlar olmaktadır. Kültür Bakanlığı destekleri bu noktada önemli bir rol oynarken, uluslararası ve ulusal film festivalleri çerçevesindeki fon mekanizmaları da ön plana çıkmaktadır. Yapım stratejisi açısından finansman sağlayan unsur fonlar olurken, gösterim-dağıtım ağındaki tekelleşme nedeniyle bağımsız filmler için festivaller önemli bir platform oluşturmaktadır. Festivallerdeki ödüllerin de hem maddi açıdan hem de prestij anlamında etkisi olduğunu belirtmek gerekir. Avrupa temelli uluslararası fon mekanizmalarının Avrupa coğrafyası dışında kalan ülkelerin özgüllüklerini görünmezleştirerek hepsini festivallerin kategorileri bakımından "Dünya Sineması" adı altında toplaması eleştirilere neden olmaktadır (Ostrowska, 2010). Bunun kolonizasyonun kültürel versiyonu olduğu ve oryantalist bakışın bir yansıması olduğu da söylenmektedir (Batık, 2008) (Halle, 2018).

Filmlerin kurduğu anlatının doğrudan olmasa da dolaylı olarak festival döngüsü ve fonlama ekosisteminden etkilenip etkilenmediğini araştıran bu çalışma, aradaki ilişkinin izi ikinci kuşak bağımsız Türkiye Sineması'nda sürmektedir. Bu kapsamda yönetmen, yapımcı ve fon temsilcileriyle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Yönetmenlerle ve yapımcılarla filmlerini gerçekleştirme süreçlerine ilişkin deneyimleri konuşulmuş ve araştırma konusuna dair bilgiler edinilmiştir. Bağımsız sinema ile festival/fon arasındaki ikircikli ilişkiye dair fon temsilcilerinin görüşleri de eklenerek araştırma zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Teorik çerçevenin sunduğu zeminden hareketle sahadan öğrenilenlerin harmanlandığı çalışmada ilişkinin farklı yönlerine dair çeşitli bulgular saptanmıştır. Bu tablonun yapılacak filmler bakımından festivaller ve fonlar çerçevesinde sinemanın nasıl dönüştüğüne ilişkin önemli sonuçlar sunduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Festivaller, fonlar, ortak yapım marketleri, Türkiye sineması, bağımsız sinema*

Sınırların Ötesine Geçmek: Feminist Teori ve Kesişimsellik Bağlamında *Crossing* İncelemesi

Görkem Uzunali

Dr.

Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Bölümü
gorkem.uzunali@gmail.com, Orcid: 0009-0000-9423-2408

Çağdaş Özerk Duman

Doktora öğrencisi

Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Bölümü
cozerkduman@gmail.com, Orcid: 0000-0002-8330-2965

Özet

Bu çalışma, Gürcü asıllı yönetmen Levan Akın'ın son filmi *Crossing*'i (*Geçiş*, 2024), feminist teori ve kesişimsellik perspektifiyle ele alacaktır. Toplumsal cinsiyet ve kimlik meselelerini merkeze alarak derin bir analiz sunmaya olanak tanıyan feminist teori ve kesişimsellik, bireylerin toplumsal konumlarının yalnızca cinsiyetle değil, aynı zamanda etnisite, sınıf, cinsel yönelim, yaş, din ve diğer kimlik bileşenleriyle de şekillendiğini vurgular. Bu çerçevede, *Crossing* filminin karakterleri ve anlatısı geniş ve bütüncül bir bakış açısıyla incelenerek yorumlanacaktır. *Crossing*, uzun süredir kayıp olan trans yeğeni Tekla'yı bulmak için Gürcistan'dan İstanbul'a doğru yola çıkan Lia'nın hikâyesini anlatmaktadır. Genç karakter Achi'nin yol arkadaşlığı ettiği Lia, kimlik, aile ve aidiyet karmaşıklığı arasında Tekla'yı aramaya başlar. Yol boyunca, şehrin derinliklerini keşfeden ve toplumsal zorluklarla yüzleşen Lia ve Achi, trans bireylerin hak savunucusu olan avukat Evrim ile tanışır. Film, zengin dokulu bir anlatımla kendini kabullenme ve kuşaklararası farklılık temalarına da değinirken; sosyal normlar, toplumsal cinsiyet rolleri ve geleneksel değerler tarafından kısıtlanan bireylerin, kimliklerini ve özgürlüklerini elde etme mücadelesine odaklanmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşası, tüm cinsiyet kimliklerinin özgürleşme mücadelesi filmde belirgin bir şekilde hissedilirken, karakterler yalnızca toplumsal baskılara değil, aynı zamanda patriyarkanın dayattığı sınırlara da meydan okumaktadırlar. Karakterlerin cinsiyet rollerini yeniden müzakere ettiklerini görmek, toplumsal cinsiyetin sabit bir kimlik değil, sürekli yeniden üretilen bir performans olduğunu gösterir. Kimberlé Crenshaw tarafından geliştirilen kesişimsellik kavramı açısından bakıldığında ise *Crossing*, karakterlerin maruz kaldığı çok katmanlı ayrımcılık biçimlerini gözler önüne serer. Özellikle LGBTQ+ bireyler, göçmenler ve çocuklar filmde bu kesişimsel baskılarla mücadele ederken tasvir edilmektedir. Filmdeki karakterlerin bu deneyimlerle başa çıkma biçimleri hem feminist teori hem de kesişimsellik çerçevesi içinde değerlendirildiğinde çok boyutlu bir mücadele ve direniş örüntüsü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Crossing*, *Kesişimsellik*, *feminist teori*, *film çalışmaları*, *Levan Akın*

Sosyal Dışlanmanın Ağırlığı: No One Will Save You Film Analizi

Rana Antepli

Araştırma Görevlisi

Düzce Üniversitesi

rana.antepli@gmail.com

Orcid: 0000-0002-9251-5225

Özet

Göstergebilim, göstergelerin doğasını, işlevini ve yapısını inceleyen bir akademik disiplindir. Anlamın, metinsel yapı içerisinde nasıl düzenlendiğine bakmasından ötürü göstergebilim, yapıya ve biçime odaklanır; bu sebeple özünde yapısalcı veya biçimci bir çözümleme metodu olduğu söylenmektedir. Göstergebilimsel çözümleme için dile bakılır, bu bağlamda incelenecek tüm sanat formları okunacak bir metin olarak kabul edilmektedir. Göstergebilimi sinemayla beraber düşünen ve sinemada bir çözümleme aracı olarak kullanan ilk isim Christian Metz olmuştur. Yapısalcı bir dilbilim yöntemi olan göstergebilimin, filmlerde kullanımı için bir yapının ve dil yetisinin gerekliliğinden bahseden Metz, filmlerin de bir dil olduğunu ortaya koymaktadır. Film dilinden bahsederken Metz, bu dilin yalnızca sözlü iletişim aracılığıyla değil, filmin tüm teknik imkanlarıyla kurulduğuna dikkat çekmektedir. Peki sözlü iletişim çıkarıldığında bu dil nasıl işlemektedir? No One Will Save You (Brian Duffield, 2023), geçmiş bir travma sebebiyle sosyal dışlanmaya maruz kalan Brynn karakterinin, evine ve kasabasına yapılan uzaylı istilasıyla mücadelesini konu almaktadır. Filmde sadece bir adet sözlü replik bulunmakta, onun dışında tüm anlatı görsel ve işitsel araçlarla desteklenmektedir. Bu çalışmada, No One Will Save You filmi Christian Metz'in film dili kullanılarak analiz edilecektir. Çalışmanın amacı, No One Will Save You filminin sözlü iletişim kurmadan anlatmak istediklerini saptamak ve sözlü dilin reddinin, film dilini ön plana çıkarmak adına yapıldığını ortaya koymaktır. Filmde sözlü dil kullanılmaması; görüntü, ses ve kurgu aracılığıyla anlamın nasıl kurulduğunu incelemek için uygun bir ortam sunmaktadır. Görsel bir sanat olan sinemanın, dille olan ilişkisini keşfetmek ve seçilen film üzerinden bunun nasıl pratiğe döküldüğünü saptamak, çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Christian Metz'in kavramlarının kullanılması, çalışmanın sınırlılıklarını kapsamaktadır. Çalışmanın yöntemi olarak, bir nitel araştırma yöntemi olan içerik analizi seçilmiştir. Yöntemin seçilme nedeni, filmin görsel ve işitsel öğelerini saptayabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Christian Metz, film dili, No One Will Save You

Dördüncü Dalga Feminizmin Yükselişi ve Sinemada Kadın Öfkesi

Emrah Suat Onat

Dr. Öğr. Üyesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

emrah.onat@deu.edu.tr, Orcid: 0000-0001-9357-0739

Arda Şenbahar

jesuisarda@gmail.com

Orcid: 0009-0005-3246-3311

Özet

Feminizm kadınların toplumsal, sosyal ve siyasal anlamda erkekler ile eşit olması gerektiğini savunan bir düşünce akımıdır. Bu akım tarih boyunca kadınların baskılandığı ve ötekileştirildiği durumlar ile mücadele etmeyi amaçlar. Birinci dalga, 19. yüzyılın sonlarında kadınların oy kullanma ve mülkiyet haklarına odaklanırken, ikinci dalga cinsiyet eşitliği ve beden özgürlüğüne yoğunlaşmıştır. Üçüncü dalga, çeşitlilik ve kapsayıcılığı merkeze almış ve protestoları akademik çalışmalar ve medya eleştirisiyle sürdürmüştür. Günümüzde dördüncü dalga, mücadelesini dijital aktivizmle sosyal medya aracılığıyla yürüterek, kadın hareketlerine geçmişteki akımlardan farklı olarak global bir hareket imkânı sunar. Bu dalga, kadınların hem bireysel hem de toplumsal düzeyde karşılaştıkları adaletsizliklere olan öfkelerini sadece bir tepki olarak değil, aynı zamanda yapısal eşitsizliklere karşı güçlü bir savunma mekanizması olarak görmektedir. 2010'lu yıllarda Amerika'daki taciz davaları, cinsel şiddetle mücadeleyi ve kesişimsel feminizmi öne çıkarmıştır. Bu süreç, kadınların öfkesini (Female Rage) #metoo gibi sosyal medya hareketleriyle ifade etmesine ve geçmişte 'irrasyonel' olarak görülen bu öfkenin meşrulaşmasına olanak sağlamıştır. Sinemada, özellikle son yıllarda kadınların toplum tarafından bastırılmış öfkeleri filmlere konu olmaktadır. Bu filmler kadınların patriyarkal ve heteroseksist sistem ile verdiği mücadeleyi gözler önüne sermektedir. Pearl (2023), Gone Girl (2014) gibi yapımlar kadınların kişisel intikam konularından öte toplumsal adaletsizlik ve baskılara karşı yarattığı öfkeyi ve bu öfkenin dışavurumunu ele almaktadır. Pearl filminde ana karakter Pearl, toplumsal beklentiler, aile baskısı ve kişisel hayal kırıklıkları ile uğraştığı sırada, içinde biriken öfkesi şiddete evrilir. Pearl'in öfkesi, erkek egemen sistemin kadını nasıl kısıtladığını ve bu kısıtlamalara karşı ne şekilde patlama noktasına geldiğini gösterir. Sonuç olarak, dördüncü dalga feminizm ve hashtag aktivizmi ile ortaya çıkan Female Rage, sinema perdesinde, cinsiyet eşitsizliklerine karşı güçlü bir temsil alanı bulmuş ve günümüzde feminizmin global şekilde geniş kitlelere ulaşma sürecinin bir parçası haline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Feminist sinema, toplumsal cinsiyet, kadın temsilleri, dördüncü dalga, kadın öfkesi*

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
3. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
02 Aralık 2024 / Sakarya

TAM METİNLER

Göstergebilimsel Açıdan Aaahh Belinda Filmlerinde Kahramanın Yolculuğunun İncelemesi Semiotic Analysis of the Hero's Journey In Aaahh Belinda Movies

Serkan Dora

Dr. Öğr. Üyesi

İstanbul Arel Üniversitesi

serkandora@arel.edu.tr, Orcid: 0000-0002-8817-996X

Özet

Atıf Yılmaz'ın yönettiği ve senaryosunu Barış Pirhasan'ın yazdığı Aaahh Belinda (1986) filminde tiyatro oyuncusu Serap (Müjde Ar), Belinda isimli bir şampuan reklamında oynamaktadır. Reklam için canlandırdığı karakter geleneksel bir ev kadını olan Naciye'dir. Serap reklam filmi çekimi sırasında banyoda duş alırken kendini Naciye'nin evinde ve Naciye'nin kimliğinde bulur. Bu gerçeküstü bir sıçramadır. Geldiği dünyada Serap'ı kimse tanımamaktadır. Artık, reklam senaryosunda yazıldığı gibi, Serap kimliğinde Naciye'nin hayatını yaşamak zorundadır. Naciye bankada çalışmaktadır. Hulusi (Macit Koper) ile evli ve iki çocuk annesidir. Onları da oyuncu kimlikleriyle çekim sırasında stüdyoda tanımıştır. Serap, Naciye'nin babasını (İsmet Ay), kaynanasını (Güzin Özipek), aynı apartmanda oturan kocasının arkadaşını (Tarık Pabuççuoğlu) ve aynı bankada çalıştığı yakın arkadaşını (Fusun Demirel) tanımadığı gibi yaşadığı çevreye de yabancısıdır. Diğer taraftan herkes onu Naciye olarak bilmektedir. Naciye çalışmasına rağmen ev kadını kimliğinden de çıkamamıştır. Geleneksel değerlere karşı olan Serap ev kadını, anne ve gelin Naciye kimlikleriyle ve onun tüm değerleriyle film boyunca çatışmaktadır. Hatta bu çatışma Serap'ı akıl hastanesine kadar sürüklemektedir. Netflix 37 yıl sonra aynı filmi başka oyuncular, başka bir yönetmen ve senaristle tekrar çekmiştir. Yeni film doğal olarak birebir aynı değildir. Ancak ana konuya sadıktır. Çalışmada Netflix için yeniden çekilen Aaahh Belinda (2023) filmindeki Serap'ın (kahramanın) yolculuğu ile 1986 yılında sinema için çekilen Aaahh Belinda filmindeki Serap'ın (kahramanın) yolculuğu göstergebilimsel açıdan karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Bu maksatla iki film de örneklem olarak seçilmiştir. Çalışmanın amacı örneklemeler üzerinden filmin anlamsal ve teknik kodlarının değişimine bakmaktır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, göstergebilim, Atıf Yılmaz, Aaahh Belinda, Netflix

Abstarct

In the film *Aaahh Belinda* (1986) directed by Atıf Yılmaz and written by Barış Pirhasan, theater actress Serap (Müjde Ar) plays in a shampoo commercial called Belinda. The character she portrays in the commercial is Naciye, a traditional housewife. While showering in the bathroom during the commercial shooting, Serap finds herself in Naciye's house and Naciye's identity. This is a surreal leap. No one recognizes Serap in the world she has arrived in. She has to live Naciye's life in her identity as Serap, as written in the commercial script. Naciye works in a bank. She is married to Hulusi (Macit Koper) and has two children. She recognizes them as actors in the studio during the shooting. Serap does not know Naciye's father (İsmet Ay), mother-in-law (Güzin Özipek), her husband's friend (Tarık Pabuççuoğlu) who lives in the same apartment building, and her close friend (Fusun Demirel) who works at the same bank. On the other hand, everyone knows her as Naciye. Although Naciye works, she cannot escape from her identity as a housewife. Serap, who is against traditional values, clashes with the identities of housewife, mother, and bride Naciye and all her values throughout the movie. This conflict even leads Serap to a mental hospital. Netflix remade the same movie 37 years later with a different cast, director, and screenwriter. Naturally, the new movie is not the same. However, it is faithful to the main subject. In this study, the journey of Serap (the hero's) in the movie *Aaahh Belinda* (2023), which was remade for Netflix, and the journey of Serap (the hero's) in the movie *Aaahh Belinda*, which was shot for cinema in 1986, will be analyzed comparatively from a semiotic point of view. For this purpose, both films were selected as samples. The study aims to look at the changes in the semantic and technical codes of the film through the samples

Keywords: *Cinema, semiotics, Atıf Yılmaz, Aaahh Belinda, Netflix*

Giriş

Büyük yönetmenler bir anda ortaya çıkmaz. Bunda kişisel gayretlerin ve dehanın yanında dönemin de etkisi vardır. Sinemanın içeriği “üretildiği toplumsal dönemden, ülkeden, ekonomik süreçten, coğrafyadan ve hatta yönetmenin ve senaristin benliğinden bağımsız olarak ele alınamayacak kadar bağlamsaldır (Çelik ve Güner, 2023: 129).” *Aaahh Belinda* filminin çekildiği 1986 yılına bakıldığında 50'lere, 60'lara ve 70'lere nazaran başka bir Türkiye ile karşılarız. Bunda 1980 darbesinin ve darbe sonrası Anavatan Partisi (ANAP) döneminin neo-liberal politikalarının etkisi oldukça fazladır. 1980 darbesi sonrası seçimle iktidara gelen ANAP Türkiye'nin sosyal ve ekonomik yönelimini belirlemiş bir partidir. Neo-liberal politikaları benimseyen ANAP liberal siyaset ve ekonomi anlayışını muhafazakâr değerlerle birleştirmiştir (Haydaroğlu ve Tatlısu, 2016). Neo-liberal politikalarla uluslararası sermaye yerli sermayeyle rekabete girmiştir. Yabancı bankaların şubeleri, döviz büroları, leasing ve sigorta şirketleri, fon yöneticileri ve menkul kıymetler borsası faaliyete geçmiştir. Yüksek gelirli bölgelerde ana caddelerin cazibesi artmıştır. Dünya'nın önemli kentlerindeki alışveriş merkezlerine benzeyen yeni alışveriş merkezleri açılmıştır (Keyder, 2013:23-24). Bunun ilk örneği 1988 yılında açılan Galleria alışveriş merkezidir. Fast-food anlayışının önemli temsilcisi McDonald's da 1986 yılında İstanbul Taksim'de ilk restoranını açmıştır. Ayrıca 80'lerde tek kanallı televizyona rakip olan videokaset dönemi başlamıştır. Uydu yayınları da televizyonlarda kendine yer bulmuştur (Dora, 2023:372). 1980'lerde başlayan neo-liberal politikalar bir taraftan zengin ile fakir arasındaki uçurumu açarak orta direğin

güçsüzleşmesine sebep olurken diğer taraftan özellikle büyükşehirlerde yaşayan gençlerin kendilerini daha serbest hissetmesine sebep olmuştur. Gençlerde kimlik arayışları başlamıştır. Cinsellik tabu olmaktan çıkmıştır. İlişkiler daha özgür ve herkesin gözü önünde yaşanır olmuştur. Neo-liberal politikalar sonucunda bazı kesimlerin zenginleşmesi farklı yaşam biçimlerini ortaya çıkarmıştır. İzole sitelerin otoparkından arabaya binip, çevre yolundan, çalışılan gökdelen, “plaza”ya giden insanlar bu dönem ortaya çıkmıştır (Kozanoğlu, 1995). Yasaklarla dolu bir dönemde ironik bir şekilde insanlar kendilerini serbest hissedebilmiştir. “...kurumların dışında olma serbestliğini, tüketme özgürlüğünü, kendilerini bu dünyaya teslim etmenin hazzını tattılar. Teni ve iştahı keşfettiler, ama cinsellik denen bölge de ilk kez bu kadar çok konuşulan, bu kadar çok kışkırtılan, bu kadar yakından kuşatılmış bir alana dönüştü (Gürbilek, 1992:15).”

Cinselliğin yanında Türkiye’de mahrem kabul edilen adı konmamış birçok alan da 1980’lerde gündeme gelmiştir. Cinsel eğilimler sınıflandırılmış, kuşaklar ayırıştırılmıştır. Özel hayat ilk kez bir kamu meselesi olarak, kuşatıcı ve kışkırtıcı bir söz düzeni içinde tarif edilmiştir. 1980’li yılların kültürel ikliminde darbe ortamının baskıcı döneminden çıktığı yanılsamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşanmıştır. Kültür daha önce görülmedik boyutlarda piyasaya tabi olmuştur. Reklamcılıkla kısa sürede sınırsız sayıda imge dolaşıma sokulmuştur. Çok satan haber dergilerinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir kamuoyu, yeni bir haber dili oluşmuştur. Tüm bu gelişmeler devletin müdahalesiyle kurtarılmış piyasa sayesinde olsa da resmi kültürün dışında hatta bazıları da ona tepki olarak olmuştur (Gürbilek, 2011:21-22). Tüm bunların sonucunda Gürbilek’in deyimiyle vitrinde yaşam başlamıştır; “80 sonrası Türkiye’yi bir sis kapladı; birçok şey görünmez oldu. Sis in örttüğü insanlardı, ilişkilerdi, nesnelerdi. Sis dağıldığında, her şeyin net birer görüntü haline geldiğini fark ettik. Bakılanla kurulan ilişki aslen bir seyir ilişkisine, sözün kendisi bir vitrine dönüştü. Birçok şeyin gösterildiği için ve görüldüğü kadarıyla var olduğu, sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çıktı ortaya. Epeydir vitrinde yaşıyoruz hepimiz (2011:28-29).”

Atıf Yılmaz’ın 1986 yılında çektiği “Aaahh Belinda” filmini de Deniz Yorulmazer’in 2023 yılında çektiği yeni filmi de dönemin değişen gündelik yaşam perspektifinden düşünmek gerekmektedir. İlk film vitrinin en önünde olan Serap’ın hayatının görünmezliğe doğru gidişini anlatır. Yeni versiyonunda da aynı görünmezliği - 2020’lerde- Dilara yaşar. Her iki filmde de Serap/Naciye ve Dilara/Handan’ın gündelik hayatlarını izleriz. Aaahh Belinda filmi, yönetmenin 1980 sonrası “kadın filmleri” döneminin başlıca örnekleri arasında sayılmaktadır. “Atıf Yılmaz’la başlayan ‘kadın filmleri’ döneminde, kadının adı da Müjde Ar’dır (Yurdadön Aslan, 2014:9).” Bu dönem aynı zamanda güncel siyasal koşulların yarattığı baskı ve boşluk ortamının sinemada yeni arayışların ortaya çıkmasına neden olduğu bir dönemdir. Aynı yıllarda çekilen Yavuz Turgul’un Fahriye Abla (1984), Şerif Gören’in Gizli Duygular (1984), Halit Refiğ’in Teyzem (1986), Başar Sabuncu’nun Asılacak Kadın (1986), Kupa Kızı (1986), Kaçamak (1987) filmleri de Atıf Yılmaz filmleriyle beraber dönemin karakterini oluşturmuştur (Yurdadön Aslan, 2014:9).

80’lerden bu yana insanlar, yaşadıkları hayatın ancak seyredildiği ölçüde değer kazandığının farkına varmıştır. Neo-liberal politikalar sebebiyle kırk yıldır Türkiye’de birçok şey değişmiştir. Ancak vitrinde yaşam devam etmektedir. Uluslararası sermaye normalleşmiş, tüketim artmış, medya magazinleşmiş, derinlik ve duyarlılık azalmıştır.

Dijital teknoloji ile vitrinde yaşam küçücük ekranlara da taşınmıştır. Instagram, X (Twitter), TikTok, Youtube gibi ücretsiz platformlar ve Netflix, PrimeVideo, BluTv gibi ücretli platformlar hayatımızın ayrılmaz parçası haline gelmiştir. Hemen herkes bu uygulamaların bağımlısı olmuştur. Sinemanın yerini de uluslararası streaming platformlar almaya çalışmaktadır (Dora, 2022). *Aahhh Belinda* filminin yeni versiyonu da dünyanın en büyük streaming platformlarından biri olan Netflix için çekilmiştir. Film bugünün Türkiye'sinde geçmektedir. Son dönem genç senarist ve yönetmenlerin de dönemden ayrı düşünülmemesi gerekir. Bugün aynı yönetmen hem reklam filmi hem video klip hem dizi hem de sinema filmi ya da streaming platform yönetmeni olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Aaahh Belinda filminin yeni versiyonunun yönetmeni Deniz Yorulmazer daha çok dizi yönetmenliği yapmaktadır. Yönettiği dizilerin çoğu da streaming platformlar içindir. Filmin uyarlama senaristi ise Hakan Bonomo'dur. O da çok sayıda diziye senaryo yazmıştır. *Aaahh Belinda* filmlerine sinemada kadının temsili üzerinden eleştirel bir çalışma gerçekleştiren Çelik ve Güner'e göre iki film arasında farklar vardır. 1986 yılı Atıf Yılmaz yapımı olan film yaklaşık kırk yıl sonra konu ve içerik itibarıyla büyük ölçüde benzer olsa bile yönetmenler, oyuncular, yayınlandıkları mecralar ve dönemsel farklılıklar gibi çeşitli faktörler dikkate alındığında aynı film üzerinden önemli farklılıkların ortaya çıktığı görülmektedir (2023:140).

Teorik Çerçeve

Literatürde iki filmin karşılaştırması ile ilgili tek çalışma Çelik ve Güner'e (2023) aittir. Ancak Atıf Yılmaz ve 1986 yapımı *Aaahh Belinda* filmi üzerine pek çok araştırma vardır. Çalışmada konu ile ilgili çeşitli makalelerden (Güven Akdoğan, 2019; Hıdıroğlu ve Kotan, 2015; Velioğlu Metin, 2019; Yurdadön Aslan, 2014) faydalanılmıştır. Bu çalışmada Atıf Yılmaz'ın 1986 yılında çektiği *Aaahh Belinda* ile Deniz Yorulmazer'in 2023 yılında çektiği *Aaahh Belinda* filmlerinin karşılaştırması göstergebilimsel yöntemle ele alınmaktadır. Göstergebilim anlamın nasıl yaratıldığıyla ilgilendir. Bu anlamın nasıl aktarıldığına bakar (Türkoğlu, 2004: 28). Bu bağlamda iki filmin karşılaştırmalı olarak göstergebilimsel çözümlemesi yapılabilir. İki film karşılaştırıldığında farklılıklar ve benzerlikler üzerinden çözümlenmesi gereken bazı göstergeler ortaya çıkmaktadır. Bunlar; filmin afişi, 1980'ler, 2020'ler, kadın, cinsellik, gerçeküstü, dil, sanat, reklam, mizah ve aile'nin yanında ev, akıl hastanesi gibi çeşitli mekanlardır (Bkz. Tablo 1).

Tablo 1: Filmlerin Göstergebilimsel Karşılaştırması

Filmin Künyesi	<i>Aahhh Belinda-1986</i>
Yapımcı	Cengiz Ergun (Odak Film)
Yönetmen	Atıf Yılmaz
Senaryo	Barış Pirhasan
Oyuncular	Müjde Ar (Serap/Naciye), Macit Koper (Hulusi), Yılmaz Zafer (Suat) Füsün Demirel (Feride), İsmet Ay (Baba)
Tür	Komedi, fantastik film
Dil/Süre	Türkçe / 1 Saat 39 Dakika
Filmin Künyesi	<i>Aahhh Belinda-2023</i>

Yapımcı	Onur Güvenatam (OGM Picture)	
Yönetmen	Deniz Yorulmazer	
Senaryo	Hakan Bonomo	
Oyuncular	Neslihan Atagün (Dilara/Handan), Serkan Çayoğlu (Serkan), Necip Memilli (Necati), Beril Pozam (Arzu), Meral Çetinkaya (Bilge Kadın)	
Tür	Komedi, drama filmi	
Dil/Süre	Türkçe / 1 Saat 37 Dakika	
ANLATISAL GÖSTERGELER		
	1986	2023
Afiş	Cinsellik kullanılmış	Sade bir afiş
80'ler	Neo-liberal etki başlamış	
2020'ler		Neo-liberal etki artarak devam ediyor
Kadın	Serap kadına biçilmiş geleneksel role karşı ancak Naciye geleneksel rolün temsilidir.	Dilara kadına biçilmiş geleneksel role karşı ancak Handan geleneksel rol temsilinin dışına çıkarak Naciye'den ayrılır.
Karakterler	Farklı isim ve karakterde	Farklı isim ve karakterde
Sanat	Sanat vurgusu ön planda	Sanat vurgusu az
Cinsellik	Cinsellik sömürülmemiş, özgürleştirici	Cinsellik sömürülmemiş, özgürleştirici
Dil	İstanbul Türkçesi	Küfürlü sokak dili
Ev	Karakterlerin yaşam biçimine uygun	Karakterlerin yaşam biçimine uygun
Reklam	Sürrealist bir düşsel dönüşümü sağlamıştır. Profesyonel değil.	Sürrealist bir düşsel dönüşümü sağlamıştır. Profesyonel bir yapısı var.
Aile	Diğer boyutta var. Geleneksel aile	Diğer boyutta var. Geleneksel aile
Akıl Hastanesi	Aydınlatıcı, reklam kullanımı farklı	Aydınlatıcı, reklam kullanımı farklı
Mizah	Sürrealist bir mizah var	Sürrealizmden uzak bir mizah var

Filmlerin Ortak Konusu

Serap (1986) ve Dilara (2023) başarılı tiyatro oyuncularıdır. Yemek yapmak, temizlik yapmak ve çocuk doğurmaktan ibaret olan kadına biçilmiş geleneksel rolü hor görmekte ve modern bir yaşam sürmektedirler. Senaryosunu beğenmedikleri bir reklam filminde oynamayı kabul ederler. Yeni çıkan Belinda isimli bir şampuanın reklamında Naciye (1986) / Handan (2023) isimli, iki çocuklu bir ev kadını canlandıracaktırlar. Çekimler sırasında role fazla girerler. Boyut değiştirerek birdenbire kendilerini Belinda reklamındaki Naciye (1986) / Handan (2023) olarak bulurlar. Bu durumdan kurtulmak için başvurdukları yakın çevrelerinden hiç kimseyi Serap (1986) / Dilara (2023) olduklarına inandıramazlar. Israrlı açıklamaları fayda etmez ve kendilerini akıl hastanesinde bulurlar. Akıl hastanesi sonrası Serap yeni hayatını kabullenmeye başlamışken önceki hayatına geri döner. Dilara da kendi kimliğini geri kazanmak için mücadele ederken önceki hayatına dönmenin yolunu bulur.

Filmlerin Karşılaştırılması

Filmlerin karşılaştırılmasında ilk olarak afiş çalışmalarındaki görsellerin kullanım şekillerinin farklılığı göze çarpmaktadır. 1986 yapımı olan ilk afişte cinsellik ön plana

çıkılmaktadır. Buna göre; Serap ve Suat'ın cinsel içerikli bir sahnesi ile aynı afişin hemen köşesinde Naciye ve Hulusi'nin düğün fotoğrafı yer almaktadır. 2023 yılına ait uyarlama film afişinde ise filmin baş rolü olan Dilara'nın tek başına bir görseli bulunmaktadır. Burada oyuncunun popülerliğine güvenilmiştir (Çelik ve Güner, 2023:141). Filmin başrol oyuncusu Neslihan Atagül'ün Instagram'da 15 milyon takipçisi vardır. Ayrıca 2023 yılına ait afişte Neslihan Atagül ilk bakışta Müjde Ar'ı andırmaktadır.



Şekil 1: Aaahh Belinda filmlerinin afişleri

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın senaryosunu Barış Pirhasan'ın üstlendiği 1986 yapımı Aaahh Belinda filminde ilk sahneden itibaren Serap'ın kim olduğuna dair göstergeler vardır. İlk sahnede evde viski içerken tiyatro maskesi takmış bir şekilde reklam bandı izlemektedir. Bu sahne tiyatro oyuncusu olduğunu anlatmaktadır. Filmin çağdaş versiyonunda ise ev sahnesinde Dilara'nın tiyatro ödülleri görürüz. Serap'ın bir apartmanın çatı katında oturması, evinin duvarında film afişleri olması, kalkar kalkmaz dişini fırçalaması, kahvaltı için portakal suyu sıkması, ekmek kızartma makinesinde tek dilim ekmek kızartması, tabağında çok az bir peynirle beraber hafif bir kahvaltı yapması, kapısına konmuş Cumhuriyet gazetesini alması, kahvaltısını yaparken video'dan reklam için seçilen oyuncunun (Hulusi) audition çekimlerini izlemesi, uzaktan kumandalı televizyonu, tüm bunlar beş dakika içinde bize Serap'ın kim olduğunu ya da Belinda reklamındaki kadın olmadığını göstermektedir. Aynı şekilde Dilara da filmde çeşitli göstergelerle tanıtılmaktadır. Başrolünde oynadığı "Harika ve Diğerleri" adlı müzikalin galasıyla açılan ilk sahnede Sezen Aksu'nun "Namus" adlı şarkısını söylemektedir. Herkes gösteriyi ayakta alkışlar. Gösteri sonrası beraber oynadığı erkek arkadaşı ile Dilara'nın evine giderler. Yatak odasında beraber olduklarını görürüz. Bu sahne Atıf Yılmaz'ın yönettiği Aaahh Belinda'ya göre daha erotik bir görünümündedir. Octavia Paz'ın belirttiği gibi; aşk, erotizm ve cinsellik birbirinden ayrılmaz bir bütündür (2002:102). Bu minvalde önceki filmde olduğu gibi bu filmde de kadın vücudu üzerinden seyirci yakalama amacıyla çekilmiş cinsel sömürü sahnesi görünümü yoktur. Her iki filmin cinsel içerikli sahnelerinde de kadının özgürlüğüne vurgu yapılmaktadır. Ancak Hıdıroğlu ve Kotan'ın bakış açısına göre (2015); Atıf

Yılmaz filmlerinde kadın bedeni aktif olan erkek bakışıyla erotikleştirilmektedir. Yılmaz kadınların seyirlik nesne olmaktan kurtarıp aktif konuma geçirmiştir. “Ancak gerek kadın kimliğinin kuruluşu bakımından gerekse de kadının tüm özgürleşme çabalarına rağmen, Yılmaz filmleri kadının tam olarak özgürleşmesini temsil etmede yetersiz kalmaktadır (2015:60).” Kadın filmleri olarak değerlendirilen bu filmler feminist bakış açısıyla çekilmiş, kadına yeni bir perspektif ile yaklaşan ve gerçek anlamda sorunlarına değinip kadın temsili kökten değiştiren örnekler değildir. Ancak kadın konusunu işlemeleri ve kadının bireysel sorunlarına değinmeleri açısından Türk sinemasında ilk olmalarıyla dikkat çekici ve değerlidir (Velioğlu Metin, 2019:407).

Aaahh Belinda filminde üzerinde durulması gereken noktalardan biri de gündelik gerçekliklerin yaşandığı mekânsal vurgulardır. Yurdadön Aslan’ın mekan üzerinden yaptığı Serap ve Naciye karşılaştırması Dilara ve Handan için de geçerli olmaktadır; “Kullanılan açık ve kapalı mekânlar, olay örgüsünü yer yer desteklemekte yer yer var etmektedir. Çoğunlukla kapalı mekânlarda geçen film, bu bakımdan yeni, gizemli veya sıra dışı mekânları içermediğinden, vurgunun nerede olduğu anlaşılamayabilir. Ancak gündelik hayatın ontolojisinin mekândan ayıramayacağı düşünüldüğünde, iki kadın karakterin barınma, çalışma ve sosyal mekânlarının oldukça farklı olduğu ve bu karakterlerin gündelik hayat pratiklerinin üretimindeki başat rolü görülecektir (2014:15).” Dilara Galata’da yüksek tavanlı modern bir evde yaşamaktadır. Birçok ödülü vardır. Belinda şampuanın reklam senaryosunu Mac-Book’tan okumaktadır. O da hafif bir kahvaltıyla güne başlamaktadır. Kahvaltıdan sonra da yürüyüşe çıkmaktadır.

Dilara, senaryoyu okuduğu gün yaptığı yürüyüşte, menajerine senaryonun ne kadar kötü olduğundan yakınır. Burada Dilara’nın parasal bir kaygısı olmadığı anlaşılmaktadır. Menajerine neyse parası geri verelim, reklamı çekmeyelim, der. Dilara’yı kaygılandıran reklam filminde oynamak değil reklamın konusunun yaşam biçimine uymamasıdır. Dolma saran bir ev kadını rolünü oynamak istememektedir. Ancak ilk filmde Serap’ın kaygısı bir sanatçının yeteneğini kullanarak sanatsal olmayan bir işten para almasıdır. Tüketim kültürünü özendiren reklam filmi ile sanat eserinin birbirinden çok farklı olduğunu bilmesindendir. Bununla beraber Serap’ın tek başına özgürce yaşaması ve hayallerini gerçekleştirmesi için para kazanması gereklidir. Bunu da kendisini eleştiren arkadaşlarına şu cümlelerle ifade eder; “*Reklamlara da çıkacağım. Gerekirse fotoroman da çevireceğim. Köşeyi dönmek için değil. Daha doğru yaşayabilmek için. Kafama koyduğum şeyleri daha iyi yapabilmek için...*” Günümüzde bir sanatçının reklam filminde oynaması normal karşılanmaktadır. Dilara çevresinden böyle bir eleştiri almaz. Onunla reklamın konusu üzerinden dalga geçilmeye çalışılmaktadır.

Serap “Asiye Nasıl Kurtulur?” isimli tiyatro oyununda Asiye’yi oynamaktadır. Güven Akdoğan Aaahh Belinda filminde, Asiye ile Naciye arasında benzerlik ilişkisi kurulduğunu belirtmektedir; “Asiye, bedenini pazarlayarak kendinden vazgeçer. Naciye de kendinden vazgeçerek Hulusi’nin eşi, Nedret’in gelini olur (2019: 99).” İkinci filmde bu tür göndermeli bir benzerlik yoktur. Dilara “Harika ve Diğerleri” adlı müzikalde başrol oynamaktadır. Ancak filmin sonlarına doğru tiyatro binasının terasında, yağmur altında, oyunda olduğu şekliyle ve oyunla aynı anda dans eden Dilara ile müzikaldeki Harika karakteri arasında görsel bir bağlantı kurulmaktadır.

Oynanan reklam filminde Serap’ın ve Dilara’nın gerçek yaşamında eleştirdiği ev kadını temsil edildiği için reklam çekimleri sırasında karakteri içselleştirmekte oldukça

zorlanırlar. Ve çekimler yönetmenin istediği biçimde gerçekleşene kadar tekrar yaparlar. Her iki filmde de oyuncular, yönetmenin tarif ettiği şekilde, duş aldıkları sahneyi canlandırmak istemektedirler. Böyle bir istekle role giren Serap (1986) ve Dilara (2023), bir anda kendilerini reklamda canlandırdıkları Naciye (1986) ve Handan'ın (2023) evinin banyosunda bulurlar. Çekimler esnasında girdikleri küvet birbirinden farklıdır. Serap'ın girdiği küvetin içindeki su çok pistir. Dilara'nın ise temizdir. Bu durum dönemin reklam stüdyolarının yapısının göstergesidir. Günümüzde reklam şirketleri oldukça profesyonel çalışmaktadır.



Şekil 2: Serap (1986) ve Dilara (2023) reklam çekimi için banyoda saçlarını yıkıyorlar.

2023 yılında gerçekleşen çekimde de küvet olması orta sınıf bir ailenin temsilinden uzaklaşmak için olmalıdır. Günümüzde çoğu evde küvetin yerini duş teknesi almıştır. Modern küvetler ise bu şekilde değildir. Banyo fayansları da evin durumunun göstergelerindendir. Ayrıca giyilen mayolar da çekimlerin profesyonelliğini yansıtmaktadır. Serap evinden getirdiği bir mayo giymiştir. Dilara'nın mayo-taytı ise ışığı bozmayacak şekilde ten rengindedir. Güven Akdoğan'ın belirttiği gibi reklam filmleri, sürrealist özellikleri kullanan önemli iletişim araçlarındandır. "Reklamalarda, gerçeküstücü öğelerin ve düşsel dönüşümlerin sergilenmesine sıkça rastlanır. Aaahh Belinda filminde de, düşsel dönüşüm bir reklam filmi çekimi sırasında gerçekleşir (2019:92)." Diğer boyutta Serap da yoktur Dilara da. Onlar artık evli, iki çocuklu, bankacı Naciye ve Handan'ın hayatını yaşamaktadır. Banyodan çıktıklarında karşılarında kocası olduğunu söyleyen Hulusi ve Necati'yle beraber senaryoda yazdığı şekilde iki çocuklarını gördüklerinde şoka girerler. İlk anlarda bu gerçeği kabul etmek istemezler ve kendilerini sokağa atarlar. Burada dönemin sokak dilini daha iyi görürüz. Serap durumunu küfür etmeden anlatırken Dilara sürekli küfür etmektedir. Bu da günümüz sokak dilinin sinemaya yansısı olarak görülebilir. Serap'ın ve Dilara'nın bundan sonra tek istekleri oldukları kişi olduklarını ispatlamaktır. Böyle bir arzuyla

gerçek hayatlarındaki sevgililerine, aynı sahneyi paylaştıkları tiyatro arkadaşlarının yanına giderler. Onların da kendilerini tanımadığını anlayınca son bir umut Serap ve Dilara olarak yasadıkları eve giderler. Ancak orada da başka birilerinin yaşadığını görünce büyük bir hayal kırıklığı ve bilinmezlik hissiyle Naciye ve Handan'ın evine geri dönerler.

1983 yılında Atıf Yılmaz'ın çektiği ilk filmde Serap'ın yaşadığı şok, izlenenlerin hangi bölümünün düş, hangi bölümünün gerçek olduğuna ilişkin bir yanılsamanın oluşmasına neden olur. Yönetmenin, Serap'a reklamın inandırıcı olması gerektiğini belirtmesinin ardından Serap'ın Naciye kimliğine geçişi gerçekleşir. Geçiş sahnesi, Serap'ın zihninde meydana gelen dramatik çatışmayı ve korkuları ortaya koyar (Güven Akdoğan, 2019:94). Düş ile gerçek ayrımını gidermek için konulan düğün fotoğrafı da Serap'la aynı anda izleyici tarafından görülür. "Filmi izleyenler tüm film boyunca hangisi gerçek, Serap mı Naciye mi diye düşünürken, evin salonundaki Naciye ve Hulusi'nin düğün fotoğrafı muhtemelen hem izleyiciyi hem de Naciye'yi şaşırtır (Yurdadön Aslan, 2014:10)." Böylece gidilen boyutun gerçekliği de perçinlenmiş olur. Aynı şekilde yeni filmde de düğün ve aile fotoğrafı konulmuştur. Yine ilk filmde; Serap'ın hareketli, sosyal ve mücadeleci yaşam tarzının aksine, Naciye çok daha sakin ve monoton bir yaşam sürmektedir. Gündüzleri bir bankada çalışan Naciye, işten döndüğünde vaktinin çoğunu evdekilere yemek hazırlamak ve ev işlerini yapmak için kullanan, konumunu sorgulamayan tipik bir ev kadınıdır (Çelik ve Güner, 2023:139). Aynı bankada çalışan yakın arkadaşı Feride ile aynı apartmanda yaşamaktadır. İlk filmde Serap kendisine yazılan reklam senaryosunu yaşamaktadır. Atıf Yılmaz da bu gerçeküstü durumu mizahi bir dille seyrettirmektedir. 1983 yılında çekilen Aaahh Belinda filminin çekildiği döneme denk gelen ANAP'lı yıllar ve neo-liberal politikalarla -1980'li yıllarda-Türkiye'de birikim modelinin değiştiği ve dolayısıyla üretim gibi tüketim anlayışının da farklılaştığı bir dönemdir. "Bu nedenle geleneksel Gülveren Ailesi hala modernite döneminin alışkanlıklarını sürdürmekte ve kooperatife girip, gereksiz yanan elektrikleri söndürmekte, börek, mercimek, makarna yerken, aniden bu ortamın içine giren Serap kendi ekonomik ve kültürel aidiyetiyle de paralel olarak bonfile, muz yemekte, taksiye binmekte, Naciye'nin aksine erkek arkadaşına 'akşam yemeğini hazırla' diyebilmekte, temizlikçi kadın istemekte, fön makinesine alışkın (filmde Naciye'nin evinde makinenin olmadığını Hulusi'nin şaşkınlığından anlıyoruz), kalburüstü bir yaşam sürmektedir. Böyle bakıldığında Naciye modern (bize özgü bir formda) temsil ederken, Serap modern sonrası dönemin izlerini taşımaktadır (Yurdadön Aslan, 2014:14.)"



Şekil 3: Muz özellikle 80'li yıllarda modern yaşamın önemli bir göstergesidir.

Aaahh Belinda filminin yeni versiyonunun çekildiği 2023 yılı ise tüketim kültürünün özümsemiği bir dönemdir. Hatta Deniz Yorulmazer Handan'ın fön makinesini kadrara alarak ilk filme gönderme yapmaktadır. Dilara yiyeceklerine dikkat eden bir oyuncudur. Sağlıklı yiyecekler tüketmektedir. Bu sebeple, kendi kültürel kimliğini yaşamak için, akşam yemeğinde brokoli çorbası ve somon yapar. Bu da Handan'ın eşi Necati'nin tepkisine yol açar. Bunun üzerine Dilara tarife bakarak pilav yapmaya çalışır. Bu sırada da kolunu yakar. Dilara reklam çekiminin yapıldığı gerçek yaşamına geri döndüğünde bu yanık hala kolundadır.

Geçiş sahnesi, Dilara'nın da zihninde meydana gelen dramatik çatışmayı ve korkuları ortaya koymaktadır. Ancak ikinci filmde Dilara, Handan kimliğinde, reklam senaryosunda olmayan bir yaşamda paralel evrende gibidir. Bu filmde seyircinin ilgisini kaybetmemek için yönetmen ve senarist yeni bir çatışma yaratmıştır. Handan kocasını aldatan ve çalıştığı bankayı da hortumlayan bir kadın karakterdir. Handan eşini görümcesinin kocasıyla aldatmaktadır. İkisi de aynı iş yerinde çalışmakta ve bankayı beraber hortumlamaktadır. İlk film gerçeküstücü bir film iken ikinci film bu haliyle gerçeküstünden ayrılarak paralel evrende yaşanan bir macera filmine doğru gitmektedir.

İlk zamanlarda kendilerinin Naciye ve Handan olmadığını kanıtlamak ve yaşamlarına dönebilmek için uğraşan Serap ve Dilara, ilerleyen sahnelerde akıl hastanesine düşerler. Serap ve Dilara'nın hastanedeki yaşamları da bir değildir. İzledikleri reklamlar dahi farklıdır. Dilara'nın izlediği reklamda mayolu üç erkek plajda bikinili bir kadının etrafındadır. Serap ise Pril bulaşık deterjanı reklamını seyretmektedir. Reklam filminde oynayan genç kadın için, zavallı ne kadar da genç ve güzel, bir kurban daha diyerek hayıflanmaktadır. Kadınların böyle bir hayatı hak etmediğini söylemek istemektedir. Sonrasında her ikisi de televizyon seyredirken akıl hastanesinde onlarla konuşan kadınlardan ilham alarak Naciye ve Handan gibi davranmaya karar verirler. Burada da temel bir ayırım vardır. Dilara'nın konuştuğu akıl hastası kadın seyirciye bilge bir insan olarak sunulur. Dilara onun sözlerinden çok etkilenir. Sözlerinin temelinde “oyna” kelimesi vardır. Her ikisi de olmadıkları kişiyi oynayarak akıl hastanesinden çıkarlar. Sonrasında da gizli bir şekilde tekrar tiyatroya dönmeye çalışırlar. Dilara'nın aklında hep bilge kadının sözleri kalır. Güven Akdoğan'ın da belirttiği gibi Serap için bu aile ve ev hayatı bir bakıma ayrı bir akıl hastanesidir. Hatta filmin bir yerinde “tımarchaneye geri mi dönsen” diyerek bu durumu ortaya sermektedir. Örneğin ailece ve komşularıyla beraber gittikleri piknikte bir yandan yemek yapan, diğer yandan çocukları eğlendiren Naciye'nin biricik sosyal faaliyetinin bundan ibaret olduğu ortadadır (Yurdadön Aslan, 2014:14). Benzer şekilde evin tımarchane gibi olması ve piknik sahnesi yeni filmde de vardır.

Filmin devamında eski tiyatrolarında kendilerine zorla da olsa rol bulmayı başarırlar. Ancak rol için bu boyuttaki (Naciye/Handan) kimliklerini gizlerler. Bunun kendi iradeleri dışında açığa çıkarılması ile de rollerini kaybederler. Serap Naciye kimliğini eşine, çocuklarına, eşinin ailesine ve en yakın arkadaşı Feride'ye karşı oynar. Yakın arkadaşı Feride'den yardım alarak Naciye'ye dönüşmeden önce rol aldığı “Asiye Nasıl Kurtulur” oyununda yeniden yer almayı başarır. Feride, Naciye'yi dert ortağı olarak görmektedir. İkili yakın dost olmasına karşın, Feride'nin Naciye'yi bir kadın olarak kışkırttığı görülmektedir. Feride eşinden şiddet görünce -Naciye'yi kastederek- “*Karı deli numarasıyla gidiyor, artist oluyor. Biz saçımızı süpürge ettik yine yaranamadık*” sözleriyle bu kıskançlığı göstermektedir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015:62). Feride, eşinden

gördüğü şiddet sebebiyle, Naciye'nin tiyatrodan oynadığını söylemek zorunda kalır. Oyunun oynanacağı akşam ailesinin baskısıyla Naciye/Serap oyundan çıkarılır ve ceza olarak da o ana kadar seyircinin de bilmediği babasının yanına bırakılır. Burada gerçeküstücülükle mizahın birleşimi Serap'ın şaşkınlığında görülmektedir. Bu şaşkınlığı *"Ne? Bir de baba mı çıktı?"* sözleriyle dile getirir. "Kadın sorunları, gerçeküstü ve mizahi bir anlatım eşliğinde gösterilir. Filmin kadın sorunlarına odaklanan yapısına yani eş baskısı ve kayınvalidenin otoriter yapısına ek olarak aniden bir de "baba" karakterinin eklenmesi gerçeküstücü anlatımın mizahi yapısını güçlendirmektedir (Güven Akdoğan, 2019:97)." Ertesi gün Serap'ın babasıyla beraber mezarlıkta annesini ziyareti sırasında Hulusi, pişman bir şekilde, Serap'ı (Naciye'yi) almaya gelir. Serap da yaşadıklarına daha fazla dayanamaz. Naciye'yi kabul eder. Kendi gerçek kimliğine ulaşmak için bir çıkış yolu bulamayan Serap, bir aile yemeği sırasında her şeyin bittiğini, *"Artık sadece Naciye var"* sözleriyle açıklar. Bu kimliği kabullenışı, kayınvalidesinin davranışlarını benimsemesi ile pekiştirilir. *"Dunganga dunganga"* diye ninni söyleyerek çocukları(nı) uyutur. O da kayınvalidesi gibi davranır ve onun çocukları korkutan ifadelerini onaylar. Rahat etmesinin bedeli, gerçekliğini yitirmektir. Filmin sonunda (kimliği zorla kabul edilmiş) Naciye'nin sofrada kendini rolüne fazlasıyla kaptırmış bir halde yemek tarifi anlattığı üstelik de uysal ve "evinin kadını, çocuklarının anası" kimliğini pekiştiren söz ve hareketlerle bunu desteklediği görülmektedir. Masayı yemek lekesi ile kirleten Osman'a çıkışan Feride'ye verdiği öğüt de şöyledir: *"Yo Feride yo, çöz artık şu çatılı kaşlarının kara düğümlerini. Öfkeli kadın bulanık çeşmeye benzer güzelim. Hiç kimse bir damlasını bile içmek istemez. Karşısındaki susuzluktan ölse bile."* Aynı yatakta yatmayı kabul etmediği Hulusi'yi yatağa çağırması da cabasıdır. Hulusi'nin yatağa gelmesi, saçlarını okşayarak övmesi ve sonrasında gelen bir dış sesle kendine gelir (Yurdadön Aslan, 2014:14). Kısaca "stop" kelimesiyle gerçek yaşamına geri döner. Ancak Handan'ın Dilara olması biraz daha karışıktır. O Serap gibi her şeyi kabullenmez. Son anda yalanı ortaya çıktığı için son ana kadar rol yapar. Ancak Çelik ve Güner'e göre "yeni toplumsal konumunu kabul etmek yerine delirmeyi seçmiştir (2023:157)." Dilara da kayınvalidesinin davranışlarını benimser gibi yapar. "Dunganga dunganga" ninnisini kayınvalidesinden daha korkutucu söyler. Serap'ın aksine kocasıyla da beraber olur. Son güne kadar tiyatro ve evi arasında çifte yaşam sürdürür. Ancak burada filmin yan konusu da devreye girer. Dilara, Handan'ın bankadan çaldığı paraları da yanına alarak müzikalin oynandığı sahneye gelir. Onun da Dilara değil Handan olduğu öğrenilmiştir. Oyunda oynayamayacağını öğrenince tiyatro binasının çatısına çıkar. Bankadan çalınan bütün parayı çatıdan atar. Bu sırada yağmur yağmaktadır. Aşağıda toplanan bir sürü kişi vardır. Dilara ise yağmurla beraber –ıslanarak- sahnedeki oyununu çatıda sergiler. Aynı oyun aynı anda içeride oynanmaktadır. Dans bitince aşağı iner. Ailesi de aşağıdadır. Ailesi dahil herkes uçuşan paraları toplamaya çalışmaktadır. O ise tek başına yola çıkar. Yağmurun altında şampuan reklamındaki gibi elini yüzüne götürür. Sanki saçını yıkıyor gibidir. Mutludur. Gözünü stüdyoda açar. Paralel evrenden dönmüştür.

Sonuç

Bu çalışmada 1983 yılında çekilen Aaahh Belinda filmi ile 2023 yılında çekilen Aaahh Belinda filmleri göstergebilimsel yöntemle karşılaştırılarak filmlerin anlamsal ve teknik kodlarının değişimine bakılmıştır. İlk film tam anlamıyla gerçeküstücü bir kadın filmidir. 2023 yılının kadın sorunları doğal olarak 1980'li yıllardaki gibi değildir. Ancak ikinci filmde zaman zaman gerçeküstücü bir kadın filminden uzaklaşarak macera filmine doğru bir gidiş olmaktadır. Avcı'nın da belirttiği gibi; "...gerçeküstücüler, düş

ile gerçek, imgesel olan ile nesnel olan, göreceli olan ile mutlak olan arasındaki diyalektik ilişkiyi kurmaya çalışmıştır (Avcı'dan akt. Güven Akdoğan, 2019:87).” *Aaahh Belinda* filmindeki düşsel anlatı, kadınların yaşamında karşılaştıkları kimlik sorunlarına karşı bir tepki olarak görülebilir. Düşün, paranoyanın ve mizahın, filmde gerçeküstücü öğeler olarak yer alması, izleyicide şok etkisi yaratmak için etkili modern bir araç olur. Anlatı, bir kadının yaşadığı kimlik bölünmesi gibi modern çağa özgü bir sorunun, şok edecek biçimde aktarılmasını içermektedir (Güven Akdoğan, 2019:101). 2023 yılında çekilen filmde Handan’ın yaşamı ilk filmde yer alan Serap-Naciye arasındaki diyalektik ilişkiyi tam olarak kuramamaktadır. Bu da filmin güçlü bir ayağının, senaryoda çatışma yaratma çabası sebebiyle, kırılmasına sebep olmaktadır. 1986 yılında çekilen *Aaahh Belinda* filmi yeni Türk sinemasının oluşum sürecinde yönetmenlerin üslup arayışlarını ve arada kalmışlıklarını anlatmaktadır. Yönetmen, senarist ve yapımcılar Yeşilçam ve Yeni Türk Sineması arasında kalmışlardır. Geleneksel ve modern olarak Müjde Ar’ın canlandığı iki farklı karakter üzerinden arayış sürmüştür. Kadının geleneksel yanı Yeşilçam’ı, modern yanı ise yeni Türk sinemasını temsil etmektedir. Yeni üslup arayışları sırasında Yeşilçam’a dönülse de, filmin sonunda “Stop” kelimesiyle modern olana devam konusunda karar kılınmaktadır (Özgür Velioğlu, 2019:420).

Günümüzde neo-liberal politikalar özümsemiş bir durumdadır. Uluslararası film yapım şirketlerinin yerli yapımlara yer vermesi sevinçle karşılanmaktadır. Netflix bunun en iyi örneklerindendir. *Aaahh Belinda* filminin 2023 versiyonunun yapımcısı da Netflix olmuştur. Platform filmlerinin önemli bir özelliği -istisnai filmler hariç- çekilen filmlerin sinemada oynanamamasıdır. Böylece gişe sorunu ortadan kalkmaktadır. Aslında bu durum platform filmi çekmeyi kabul eden yönetmen için bir avantajdır. Tabii burada izlenme sayısı devreye girmektedir. *Aaahh Belinda* gibi Türk sinemasının kilometre taşlarından sayılan bir filmi platforma taşımak oldukça zordur. Bu filmde yönetmen ve senarist *Aaahh Belinda* filminin özünü kaçırmadan ilk filmin altında ezilmemiştir. Neslihan Atagül’ün başarılı oyunculuğu da Müjde Ar’ı taklitten uzak ve kendine hastır. Ancak, izlenme sayısını artırmak için eklenen sahnelerle streaming platformun popüler film diline yaklaştıkları görülmektedir. Bu da filmi mizahi sürrealist bir atmosferden uzaklaştırmaktadır.

Kaynakça

Çelik, N. ve Güner, Ş. S. (2023), “Ahh Belinda” Filminin “2023 ve 1986 Yılı Versiyonları Üzerinden Sinemada Kadının Temsiline İlişkin Eleştirel Bir Değerlendirme”, (Edt.) N. Çelik vd., *Cumhuriyetimizin 100. Yılında Kadın Çalışmaları*, ss. 129-159.

Dora, S. (2022), “Dijital Platformların Konfor Alanına Karşı Yeni Sinema Salonları: Cinemaximum Örneği, F. Kasap ve M. C. Acaralp (Edt.), *Sinemada Yeni-Bildiri Kitabı*, Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi 2. Uluslararası Sinema Sempozyumu, ss. 234-251, <https://dx.doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214>.

Dora, S. (2023), “Zamanla ve Hafızayla Derdi Olan Yönetmen Ozan Açıktan”, S. Yıldız ve M. Sadakaoğlu (Edt.), *Yönetmen Sineması Cilt-2, Çağdaş Türk Sineması’nda Öykü Söylem ve Tematik Yapı*, İstanbul: Kriter Yayınları: ss. 365-385.

Gürbilek, N. (2011). Vitrinde Yaşamak-1980'lerin Kültürel İklimi (Altıncı Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Güven Akdoğan, Ö. (2019). Düş, Paranoya ve Mizah: Ahh Belinda Filminde Gerçeküstücülük. Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, (5), 83-104.

Hıdıroğlu, İ. ve Kotan, S. (2015), Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu, Atatürk İletişim Dergisi Sayı 9, 55-76.

Keyder, Ç. (2013). Küresel İle Yerel Arasında (Dördüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Kozanoğlu, C. (1995). Pop Çağı Ateşi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Paz, O. (2002). Çifte Alev-Aşk ve Erotizm. İstanbul: Okyanus Yayınları

Türkoğlu, N. (2004), İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim, İstanbul: Babil Yayınları.

Velioğlu Metin, Ö. (2019), Yeşilçam'ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları, Cilt:7 Sayı:1, 398-429.

Yurdadön Aslan, P. (2014), Aaahh Belinda Filmini Lefebvre İle Okumak Nasıl Olurdu? Düşünme Dergisi sayı:6, 8-19.

**Kadrajın Ötesinde: Animasyon Filmlerinde Mekân
Aracılığıyla Alternatif Gerçekliğin İnşâsı**
**Beyond the Frame: Constructing Alternative Realities
Through Space in Animated Films**

Pınar Bostancı

Doktora Öğrencisi

Ankara Üniversitesi

bostancipinar.97@gmail.com

Orcid: 0009-0008-7904-4386

Özet

Animasyon filmleri, yalnızca gerçek dünya ile sınırlı kalmadan hayal gücüne dayalı dünyalar yaratarak izleyici ile etkileşim kurar. Filmin temasına ve hedef kitlesine bağlı olarak geleneksel çizim, 2B ve 3B animasyon, stop motion, cut-out, rotoskopi ya da dijital animasyon gibi tekniklerle görsel-ışitsel anlatıyı, yaratıcı bir biçimde aktararak izleyiciye sunmaktadır. Anlatıda, hikâye ve karakterlerin izleyiciye ulaştırılmasında mekân önemli bir işleve sahiptir. Bu sebeple animasyon filmlerinin yapımında senaryo ve karakter yaratımı ne kadar önemli ise mekânın inşâsı da oldukça önemlidir. Kimi animasyon filmlerinde ise hikâyenin anlatımına hizmet edecek kurgusal mekânların ötesinde yeniden kurgulanan alternatif mekânlar mevcuttur. Alternatif mekânlar, filmdeki asıl mekânların kurallarından veya fiziksel yasalarından saparak farklı olasılıklar, farklı geçmişler veya geleceklere dayalı dünya tasvirleri sunar. Paralel evrenler, rüyalar, sanal dünyalar ya da doğaüstü güçlerle şekillenen mekanlar alternatif gerçeklikler olarak kabul edilebilir. Bütün bu anlatılanlar ışığında bu çalışma, animasyon filmlerinde kurgusal mekânların ötesinde yeniden kurgulanan alternatif mekânların varlığını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın kapsamını bu alternatif mekânların nasıl kurgulandığı, senaryo ve karakterin anlatımını nasıl etkilediği, anlatıdaki işlevi, asıl mekânla olan ilişkisi ve bu mekânların neden yaratıldığı oluşturmaktadır. Çalışmada *Paprika* (2006), *Coraline* (2009), *Inside Out* film serisi (2015 ve 2024), *Coco* (2017) ve *Drømmebyggerne* (*Dreambuilders*, 2020) filmleri incelenmiştir. Nitel araştırma yönteminin uygulandığı bu çalışmada sinematik mekân analizi tekniği, betimsel ve içerik analizleri yapılarak uygulanmıştır. Araştırma sonucunda, alternatif mekânların temelde anlatının bir gereği olarak ortaya çıktığı tespit

edilmiştir. Ayrıca, bu mekânların senaryoyu güçlendirmekle birlikte, filmdeki yaratıcılık ve özgünlüğü arttırmak, tematik derinliği ve anlatıdaki çatışmayı sağlamak, karakterlerin kimlik ve aidiyet duygularını temsil etmek ve izleyici üzerinde derinlikli bir tesir oluşturmak gibi amaçlar için üretildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Kurgusal Mekân, Alternatif Mekân, Animasyon Filmlerinde Mekân, Animasyon Sineması, Sinemasal Mekân Analizi*

Abstract

Animated films engage with audiences by creating imaginative worlds that extend beyond the confines of the real world. Depending on the film's theme and target audience, techniques such as traditional hand-drawn animation, 2D and 3D animation, stop motion, cut-out animation, rotoscoping, or digital animation are employed to creatively convey visual and auditory narratives. In these narratives, space plays a crucial role in delivering the story and characters to the audience. Consequently, in the production of animated films, the construction of space is as significant as scriptwriting and character development.

In some animated films, there are alternative spaces that go beyond the fictional settings designed to serve the narrative. These alternative spaces diverge from the rules or physical laws of the primary settings, offering depictions of worlds based on different possibilities, pasts, or futures. Parallel universes, dreams, virtual realities, or spaces shaped by supernatural forces can be considered as alternative realities. In light of these considerations, this study aims to examine the presence of alternative spaces that are reconstructed beyond fictional settings in animated films. The scope of the research includes how these alternative spaces are constructed, their impact on the narrative and character development, their function within the story, their relationship with primary spaces, and the reasons for their creation. The study analyzes the films *Paprika* (2006), *Coraline* (2009), the *Inside Out* series (2015 and 2024), *Coco* (2017), and *Drømmebyggerne (Dreambuilders)* (2020). Utilizing qualitative research methods, the study employs cinematic space analysis techniques, along with descriptive and content analysis. The findings reveal that alternative spaces primarily emerge as a narrative necessity. Additionally, these spaces are created to strengthen the script, enhance creativity and originality, provide thematic depth, establish narrative conflict, represent characters' senses of identity and belonging, and leave a profound impact on the audience.

Keywords: *Fictional Space, Alternative Space, Space in Animated Films, Animated Cinema, Cinematic Space Analysis*

Giriş

Sinema tarihinde üretilen ilk filmten itibaren mekân, sinema kadrağı içerisinde kimi zaman arka planda bir fon, kimi zaman anlatıyı destekleyen bir unsur, kimi zaman ise birincil bir anlatı öğesi olarak işlev görmüştür. Film çerçevesi içerisindeki her bir öğenin detaylı olarak düşünülp tasarlandığı, ayrıca yeni teknolojilerle hikâye anlatma

olanaklarının genişlediği günümüzde, anlatıyı sunmak için tüm imkânların kullanıldığı gibi mekân ile mekânsal her bir öge de film yapım ekibi tarafından derinlikli olarak yapılandırılmaktadır. Film türleri içerisinde bu anlamdaki emeğin yadsınamaz örneklerinden birinin de animasyon filmleri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kullanılacak animasyon film tekniğine göre yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalarının tamamı çok disiplinli bir çalışmanın ürünü olan animasyon sinemasında mekân da üretimin başından sonuna anlatının en tesirli biçimde aktarılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Yalnızca yetişkinler için üretilen örnekleri de olmakla birlikte animasyon sinemasının hedef kitlesi düşünüldüğünde, çocukları ile birlikte film deneyimi yaşayan ebeveynlere/büyüklerle hitap eden noktaları da barındıran ama en çok da çocukları dikkate alan bu filmlerin yalnızca hikâyesi, söylemi, üretilen karakterleri ile değil kullanılan mekânları ile de çocuk izleyicinin alımlayabileceği düzeyde bir rol üstlenmesi beklenir. Dolayısıyla bu mekânların çocuk hayal dünyasına ya da gerçek hayatı algılama biçimine gönderme yapabilecek düzeyde bir kurgusal söyleme sahip olması izleyiciye şaşırtıcı gelmeyecektir. Çocuk dünyasında fiziki yaşamın yasa ve kuralların bir önemi olmadığı için animasyon sineması mekânlarında da gerçek dünyanın düzeni bozulabilir, değişip dönüşebilir ya da yapısökümüne uğrayabilir. Dolayısıyla bu kurgusal mekânların bir adım öteye taşındığı nokta olarak filmlerdeki öteki ya da ikinci olarak adlandırılan alternatif mekânların kullanımı oldukça dikkat çekicidir. Halihazırda kurgusal bir evrene sahip olan animasyon sinemasında alternatif mekânların neden kullanıldığı, bu mekânların inşasına niçin ihtiyaç duyulduğu ve alternatif mekânların kullanımıyla temelde neyin hedeflendiği dikkate değer bir araştırma soru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda, çalışma, animasyon filmlerinde kurgusal mekânların ötesine geçerek alternatif mekânların neden oluşturulduğunu incelemeyi hedeflemektedir. Araştırma, bu alternatif mekânların yapısal özelliklerini, anlatıya katkılarını, senaryo ve karakter gelişimi üzerindeki etkilerini, asıl mekânlarla olan ilişkilerini ve yaratılma motivasyonlarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, *Paprika* (2006), *Coraline* (2009), *Inside Out* serisi (2015 ve 2024), *Coco* (2017) ve *Drømmebyggerne* (*Dreambuilders*, 2020) adlı filmler araştırma için seçilmiştir. Çalışma, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde sinematik mekân analizi tekniği kullanılarak yürütülmüş, betimsel ve içerik analizleri gerçekleştirilmiştir. Araştırma, öncelikli olarak animasyon filmlerinde mekân, bir hikâye anlatma aracı olarak mekân, kurgusal ve alternatif mekân kavramları üzerine yoğunlaşacak, araştırma için seçilen filmler amaçlanan konu etrafında incelenecek, ardından alternatif mekânların animasyon sinemasında kullanımı üzerine genel bir değerlendirme yapılmaya çalışılarak sonuçlandırılacaktır.

1. Animasyon Sinemasında Mekân Kavramı Üzerine Düşünmek

Animasyon film yapım tekniklerine ve mekân tasarımının planlanma/kurgulanma aşamasında kullanıcıya sunulma biçimine bakıldığında benzerlikler olduğu görülmektedir. Özellikle dijital ortamda 3B modelleme iki alan arasında ortak olarak kullanılan anlatma biçimi olarak sayılabilir. Öte yandan dijital teknolojilerin yer aldığı dönemlerde ya da tercihen el ile ifade etme biçimlerinin kullanıldığı çalışmalarda 2B çizim, 3B perspektif çizimleri ve maket/model yapımı animasyonda senaryonun izleyiciye aktarılmasında rol oynarken mimari disiplinde mekânın tasarım hikâyesinin gerçek mekân tasarlanmadan önce kullanıcıya aktarılmasında bir anlatı aracı olarak bulunmaktadır. Bu iki alan arasında üretim aşamasındaki yöntemsel benzerlik mekân araştırmacılarının animasyon tekniklerini öğrenmeye, öte yandan animasyon filmlerinin

bir mekânda geçmesi bu disiplinde çalışanları mekân tasarımı üzerine odaklanmaya ve her şeyden önce temel gereksinimleri bilmeye yönlendirmiştir.

Mimarlıkta mekânın üretilmesinde kullanıcının kim olduğu, ihtiyaçları, zevkleri, yaşama biçimi önemlidir. Öte yandan animasyon filmlerinde yaratımı üzerine derinlikli olarak düşünülen karakterlerin nerede yaşadığı ve içerisinde bulundukları mekânla olan benzerlik ve tezatları hem karakterlerin izleyici tarafından daha iyi anlaşılmasında hem de temel olarak senaryonun aktarılmasında önemli bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Bu sebeple bir sonraki bölümde mekânın animasyon sinemasında bir hikâye anlatma aracı olarak nasıl kullanıldığı üzerinde durulacak ve araştırma için seçilen filmler incelenmeden önce bu araştırmanın da temel bağlamı olan animasyon filmlerinde kurgusal ve alternatif mekânların olgusal anlamda ne ifade ettiği üzerinde durulacaktır.

1.1. Animasyon Filmlerinde Anlatı Aracı Olarak Mekân

Animasyon film yapım sürecinin çok disiplinli bir yapıya sahip olduğu ve farklı üretim aşamalarından oluştuğu bilinmektedir (Culhane, 1990: 11). Animasyon, filmin planlanması, hikâyenin kurgulanması, storyboard'ların oluşturulması, karakter tasarımı, karaktere uygun mekân tasarımı, modellenmenin yapılması, efektlerin oluşturulması ve animasyonun bütünüyle inşa edilmesi aşamaları ile üretilmektedir (Ürtekin, 2018: 16-21). Hikâyeye uygun karakterin ve ardından karakter tasarımı ile hikâyenin yeniden şekil aldığı (Culhane, 1990) animasyon filmlerinde mekân, karakter kurgusunun hemen ardından gelir (Barbagallo, 2009). Karakterin nasıl biri olduğu, nasıl gözüktüğü (boyut ve oranları), neler hissettiği, nasıl bir geçmişe sahip olduğu, hangi özellikleri, duygu ve psikolojisi ile ön plana çıktığı ve filmi nasıl şekillendireceği karakter tasarımı ile birlikte mekân tasarımına da yansır. Karakterin boyutları ve formu gibi fiziksel özelliklerin mekâna biçimsel etkileri olurken onun duygu ve düşüncelerinin mekâna metaforik anlamda yansımaları olabilmektedir. Bununla birlikte karakterin her bir eylemi için mekân zaruridir. Yalnızca yerinde durup nefes alırken dahi bir mekâna ihtiyaç vardır (Roberts, 2007: 183). Popüler animasyon filmlerinden *Shrek* (2001)'te bir dev olan Shrek'in doğayla iç içe olan bataklığında yaşadığı evin dış ve iç mekânının tamamen karakteri yansıtmaması, *The Little Prince* (2015) animasyon filminde baş karakterlerden küçük kızın yaşadığı tekdüzeleşmiş ve sıradanlaşmış banliyö yaşamına karşı Pilot/Havacı karakterinin renkli ve dikkat çekici evi ve odası ile özdeşleşmesi ya da Kelly Asbury tarafından yönetilen *UglyDolls* (2019) adlı filmde, fabrikada üretilen diğer bebeklerden farklı olan oyuncakların Uglyville'e atılması ve buradaki evlerin el yapımı ve özgün olmaya işaret eden iplik ve düğme detayları ile tasarlanması, animasyon filmlerinde karakter-mekân özdeşleşimine örnek olabilir.

Animasyon sinemasında mekânın diğer sinema türlerine göre daha derinlikli ele alınması karakterlere uygun olarak onların rahat hareket edebilecekleri yaşayan mekânların oluşturulmak istenmesinden, bununla birlikte bir çocuğun hayal dünyasını ve gerçekliği bir arada izleyiciye hissettirme hedefinden ileri gelir (Gülcan, 2018: 29). Filmin kahramanları ile şekillenen mekânlar, animasyon film evreni içerisinde bir fon olarak kullanılabilir, ana karaktere dönüşebilir ya da yardımcı/tamamlayıcı bir role sahip olabilir (Fei vd, 2008: 94). Ancak, mekânın bir fon olarak yer aldığı animasyon filmlerinde dahi kadrajda yer almasının bir amacı vardır. Bu durum araştırmanın ikinci bölümünde incelenen filmler üzerinden kurgusal ve alternatif mekânların analizi ile aktarılmaya çalışılacaktır.

1.2. Animasyon Filmlerinde Kurgusal ve Alternatif Mekân Kavramları

Kelime anlamı itibariyle nesnelere, çizimlere veya bilgisayar ortamında üretilmiş karakterlere hareket kazandırarak onları canlıymış gibi gösterme tekniği olan animasyon, gerçeklikle her ne kadar bir bağa sahip olsa da temelde hayal dünyası ve kurguya dayanmaktadır. Dolayısıyla animasyon filmlerindeki hikâye ve karakterle birlikte mekânlar da hayali bir evrenin kurgusal ürünlerdir. Kurgusal mekâna, anlatının gereklerine uygun olarak filmin bağlamını yansıtan mekânlar denilebilir (İnce, 2007). Kurgusal mekân başlığı altında, fiziksel dünyada var olan gerçek mekânlar, bu gerçek mekânlardan ilham alan mekânlar ya da fiziki dünyadan tamamen farklılaşan kurgusal mekânlar sinema anlatısında yer almaktadır (Tanyeli, 2001). Öte yandan Alternatif mekân ise genellikle ana hikâye mekânının yanında var olan ve Foucault'ın heterotopyası gibi ona bir karşıtlık (Foucault, 1984) ya da tamamlayıcılık sunan, karakterlerin psikolojik, sosyolojik veya kültürel durumlarını yansıtan ya da dönüştüren bir alan olarak tanımlanabilir. Popüler animasyon filmlerinden örneklemek gerekirse *Alice in Wonderland* (1951)'de Alice'in düştüğü "harikalar diyarı", *Spirited Away* (2001)'de "ruhlar dünyası" ve *The Lego Movie* (2014)'de "lego dünyası" alternatif mekânlardır. Bu yazıda kurgusal mekân olarak adlandırılan ve animasyon gerçekliği içerisindeki fiziki evreni yansıtan mekânlarla karakterlerin geçiş yaptığı alternatif mekânların her ikisi de esasında kurgusal mekânlardır fakat alternatif mekânların animasyon kurgusu içerisinde bir adım daha derinleşerek kurgusal mekânın ötesinde alternatif bir gerçeklik oluşturduğu söylenebilir. Yazı içerisinde karışıklığı önlemek maksadı ile kurgusal mekânlardan "kurgusal gerçek mekân", "animasyon gerçekliği içerisindeki fiziksel/gerçek mekân", "birinci kurgusal mekân" ya da "birinci mekân" ifadeleri ile söz edilirken alternatif mekânlar için, "diğeri", "öteki", "ikinci mekân" ya da "ikinci kurgusal mekân" ifadeleri kullanılmıştır.

2. İncelenen Filmlerde Kurgusal ve Alternatif Mekânlar

Sinemada mekânların, gerçek mekânlar doğrudan kullanılsa ya da onlardan ilham alınarak oluşturulsa dahi film çerçevesine girdiği andan itibaren kurgusal bir anlatıya dahil olduğu dolayısıyla senaryonun bütünlüğü içerisinde bu mekânların gerçek yaşamdakinden oldukça farklılaştığı görülmektedir. Tamamen kurgusal karakterlerin üretildiği animasyon evreni düşünüldüğünde burada yer alan kurgusal mekânların gerçek yaşamla ilişkisinin biraz daha azaldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bölümde araştırma için seçilen *Paprika* (2006), *Coraline* (2009), *Inside Out* serisi (2015 ve 2024), *Coco* (2017) ve *Drømmebyggerne* (*Dreambuilders*, 2020) adlı filmler, kurgusal mekânlar ve ikinci kurgusal mekânlar diyebileceğimiz alternatif mekânlar çerçevesinde analiz edilecektir.

Satoshi Kon'un yönetmenliğini üstlendiği ve Madhouse animasyon şirketi tarafından yapılan *Paprika* (2006) Japon bilimkurgu ve psikolojik gerilim türünde yetişkinler için üretilen anime filmidir. Geleneksel 2B Japon animasyon tekniğine dayalıdır ancak film dijital ortamda üretilmiştir. Psikiyatristler tarafından geliştirilen DC mini adlı bir cihaz ile rüyaların izlenebildiği, takip ve kontrol edilebildiği filmde, kurgusal mekânlar animasyon gerçekliği içerisinde yer alan psikiyatri merkezi, filmin henüz başında iken rüyada kaybolduğu bilinen Kei Himuro'nun evi, Dedektif Toshimi Konakawa'nın ofisi filmdeki kurgusal mekânlar iken DC mini ile izlenebilen ve rüyayı görenler tarafından deneyimlenen rüya mekânları ise alternatif mekânlardır. Animasyonun oldukça büyük bir kısmı bu rüya mekânlarında geçmektedir.

Filmde, gerçek dünyanın geleneksel 2B anime çizim tekniğine uygun olarak resmedildiği, hikâyenin geçtiği kent olan Tokyo'dan şehir manzaralarına ve iç mekânlara yer verildiği görülmektedir. Öte yandan, alternatif mekânların başlangıçta gerçek mekânlardan çok da farklılaşmadığı hatta filmde yer yer karakterlerin rüyada mı yoksa gerçek yaşamda mı olduğunu ayırt edememesiyle bu durumun desteklendiği bir anlatı kurgulanmıştır. Gerçek hayattaki mekânlar ve karakterlerin geçmiş anılarına dair mekânlar, rüyalarda bir yansıma gibi izleyicinin karşısına çıkarken, DC mini'yi en etkin biçimde kullanabilen Dr. Atsuko Chiba'nın rüyadaki yansıması da Paprika'dır. Paprika rüya mekânlarını çok iyi bilen, bu mekânlarda karakterlere bir kılavuz olarak eşlik eden kahramandır.

Bir alternatif mekân olarak rüya mekânlarının birinci kurgusal mekânlardan farklılaştıran temel özellik, bir rüyadan diğerine geçerken mekânların hızla değişmesi, karakterlerin rüyadan çıkarken rüya içerisindeki mekânlarda bozulmalar olması ya da rüya mekânının tamamen beyaz bir hiçliğe dönüşerek bu alandan çıkma deneyiminin gerçekleşmesidir (Görsel 1). Bu anlamda rüya görme deneyimi sırasındaki zihin karmaşası ve bir rüyadan diğerine geçiş ile gerçeklikten uzaklaşma durumuna en iyi örnek filmde karakterlerin farklı rüyaların her bir aşamasına asansör vasıtası ile gitmesi ve durulan her bir katta farklı bir mekânda farklı olayların gerçekleşmesidir. Karakter filmin başında asansörü ve katlar arasındaki geçişi fark edemez fakat filmin sonuna doğru bir rüya gördüğü konusunda bilinçlenmesi ile asansörler ve rüya mekânının katları arasındaki geçiş karakter için görünür hale gelir.



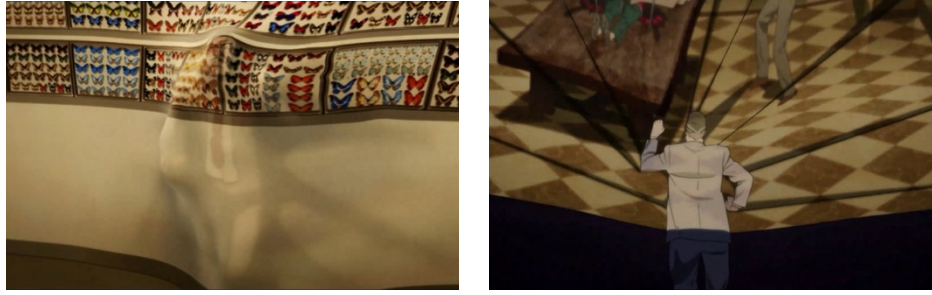
***Görsel 1.** Paprika (2006)'da rüyadan çıkış sahnelerinde bozulmaya uğrayan alternatif mekânlar*

Filmde rüyalar dışında yer alan bir başka alternatif mekân da Paprika'nın Dedektif Toshimi Konakawa'ya verdiği ve üzerinde "radioclub.jp" yazan web sitesi ile giriş yapılan sanal terapi odasıdır. Paprika filmde karaktere sanal terapi odalarının rüyalarla benzerlik gösterdiğinden, ikisinin de bastırılmış bilinci özgürleştirdiğinden söz eder. Dolayısıyla sanal terapi odasındaki mekânlar da filmdeki alternatif rüya mekânları ile oldukça benzemektedir.

Vücudun doğal genişliği içerisinde bir transmisyon formülü kullanan DC mininin kullanım frekansının artması ile rüya görenin vücudunun onu benimsediği dile getirilmektedir filmde. Bu durum da doğal rüya akışının değişmesine dolayısıyla mekânların farklılaşmasına sebep olmaktadır. DC Mini'nin sıklıkla kullanımı, rüya görenin kontrolü tamamen kaybetmesine, farklı kişilerin rüyalarının birleşmesine, birleşen rüyalarındaki kontrolün bu cihazı kendi çıkarları doğrultusunda kullanan güç sahiplerine geçmesine ve bütün bunlar sonunda da rüya ile animasyon içerisinde yer

alan kurgusal gerçek dünyanın iç içe geçmesine sebep olmaktadır. Bu birleşim ile hem karakter hem de seyircinin fiziksel dünyadaki gerçeklik algısı ile oynandığı ve gerçek yaşamdaki düzenin tamamen bozulduğu kavranmaktadır. Başta rüyaların kontrolü ile psikiyatri hastalarının iyileştirilmesi gibi ütöpik bir amaçla üretilen DC mini'nin filmdeki Başkan ve Osanai karakterlerinin bencil amaçları doğrultusunda hem rüya hem de gerçek yaşamı yıkıma uğrattığı görülmektedir.

Rüyaların birleşimi ile farklı kişilerin rüya mekânları arasında geçiş sağlayan bozulmadan ortaya çıkan patlamalarla delikler/yarıklar meydana gelir. Diğer taraftan Dedektif Toshimi Konakawa'nın Dr. Atsuko Chiba'yı kurtarmak için kendi rüya mekânından Başkan ve Osanai'nin rüya mekânına duvarı esnetme ve yırtma girişimi ile geçiş yaptığı görülmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Dedektif Toshimi Konakawa'nın kendi rüyasından bir başka rüyaya geçişi sırasında mekânsal değişim

Her ne kadar ütöpik bir amaçla çıkılan alternatif mekân yolculuğu distopik bir noktaya gelse de film sonunda kahramanların çabası ile alternatif bir mekân olarak rüyada çözümlenen bir sorun gerçek dünyanın da eski düzenine kavuşmasını sağlar. Dolayısıyla film, temelde, alternatif mekânlar vasıtasıyla gerçek dünyadaki ahlak, etik, sorumluluk gibi değerlerin sorgulanmasını sağlarken Dedektif Toshimi Konakawa'nın sürekli olarak rüyasında gördüğü ve asansör ile 17. katta kurgulanan mekân çözemediği bir cinayet davasını çözmesine ve gençlik travmasını atlatmasına yardımcı olur.

Araştırma için seçilen bir diğer film olan *Coraline* (2009)'da ise *Paprika* (2006)'ya benzer bir şekilde filmin başında karakterin özgür iradesi ile bir başka evrene geçişi söz konusudur. Neil Gaiman'ın aynı adlı kitabından (2002) uyarlanan ve Henry Selick'in yönetmenliğini yaptığı bu filmde, Michigan'dan, Ashland, Oregon'daki Pink Palace adlı apartmana taşınan bir ailenin kızının salondaki küçük bir kapının ardındaki dünyayı keşfetmesi anlatılmaktadır. Film, el yapımı figür ve mekânların kullanıldığı 3B stop-motion tekniği uygulanarak üretilmiştir.

Animasyon içerisindeki kurgusal gerçek dünyada 150 yıllık sıkıcı Pink Palace'tan, sürekli olarak bilgisayar başında işleri ile uğraşan anne ve babasından, ayrıca babasının yaptığı sebze ağırlıklı yemeklerden uzaklaşmak isteyen Coraline için evin yaşam alanındaki küçük kapıdan geçilen ve tamamen onun isteklerine göre kurgulanmış alternatif dünya oldukça cazip ve çekicidir. Karakter aydınlanma yaşayıp gündüz de burayı ziyaret edene kadar alternatif mekâna geçişin gece mümkün olduğu ve bu mekânda kelimenin tam anlamıyla her şeyin Coraline'in istediği gibi olduğu bilinmektedir. Alternatif mekân strüktürel anlamda ve mekân dizimiyle Coraline'in

yaşadığı birinci mekânla birebir aynıdır (Görsel 3). Ancak, ikinci kurgusal mekânda yaşananlar, bu mekânda kullanılan renk, malzeme, doku, ışık ve karakterler her zaman daha sıcak bir aile bağına ve komşuluk ilişkilerine işaret edecek şekilde üretilmiştir. Annesi birbirinden güzel yemekler yapar, babası Coraline için dışarıdaki sıkıcı bahçeyi renklendirir, normalde Coraline’in deyimiyle “tuhaf ve eksantrik” olan komşuları tamamen onu eğlendirecek performanslar sergilemektedir.



Görsel 3. *Coraline (2009)'da Pink Palace'ın birinci kurgusal mekân (solda) ve alternatif mekândaki (sağda) temsilleri*

Dolayısıyla bu mekânlar, sıcak bir aile ortamını destekleyecek sıcak aydınlatma, bir çocuğun büyüdü dünyasını yansıtacak eğlenceli renkler, oyuncaklar, gece lambası ve konforlu bir yatakla iyi tasarlanmış bir çocuk odası ve mekanizmalı mekânlar ile mekânsal öğelerle oldukça dikkat çekicidir. “Diğer dünya”da yemek masasında Coraline’in dilediği zaman istediğini seçebileceği sos treni, yemek sırasında istenilen aromada seçim yapmayı olanaklı kılan hareketli milkshake hazneli aydınlatma elemanı, üst kat komşuları Bay Bobinsky’nin zıplayan fareler sirkinde dönme dolap mekanizması ile çalışan patlamış mısır makinesi, savaş topu mantığı ile pamuk şeker üreten araç, postanın içeri girmesini sağlayan kapı üzerindeki pivot pencere ve hem yatay hem de dikey eksenle açılan pivot kapı... Kısacası alternatif mekân Coraline’nin istediği sosyal ilişkilerin ve mekânsal gereksinimlerin tamamına sahiptir (Görsel 4).



Görsel 4. *Coraline'in yaşadığı evin mutfak atmosferi birinci mekân (solda), ikinci mekân (sağda)*

“Diğer dünya”yı kurgusal evrenle bağlayan yalnızca oturma odasındaki küçük kapı değildir. Coraline alternatif mekâna geçiş yapabilmek için odasının önüne fareler için peynir bırakır, “diğer anne” ona “Bize peynir göndermen büyük incelik Coraline!” ifadesini kullanılır. Benzer şekilde “diğer baba” her bir karakterin ve nesnenin “diğer anne”nin elinde piyon olduğu bu evren için Coraline’a “Bu dünyada her şey gerçek evlat!” der. Gittiği alternatif mekânda her şey dilediği gibi olan Coraline’in kendisi ise “Rüyalar gerçek değildir!” diyerek rüya/hayal olduğunu düşündüğü bu evrenin tadını

çıkarmaya çalışır. Bu mekânda “diğer” olmayan tek şey Coraline’in kendisi ve ona yardımcı olmaya çalışan siyah kedidir. Coraline’in bu dünyada kalmaya karar vermesi ile “diğer anne” onun bu evrende kalabilmesi için gözlerine düğme dikme şartı koyar. Bununla birlikte Coraline “diğer anne”nin mutsuz çocukları kendi dünyasına çekip gözlerine düğme dikerek ruhlarına sonsuza kadar bu evrene hapseden ve gerçek dünyada kayıp çocuklar olarak anılmasına sebep olan örümcek bacaklı bir cadı olduğunu anlar. Bu aydınlanma ile “diğer dünya”nın büyüü bozulur. Mekânsal anlamda cazibesi kalmaz ve Coraline’ı çekmek için üretilen tüm detayları yapını bir ürün olduğu ortaya çıkar. Coraline her defasında bu evrenden uzaklaşmak istediğinde bu dünyanın bittiği yerde, sonsuz bir boşluk içinde yine başladığı yere döner. “Diğer anne”nin Coraline’ı aynanın içine hapsedmesi ile karakter, daha önce gözlerine düğme dikilerek ruhları bu yerde tutsak olan üç çocukla karşılaşır. Onlardan “diğer anne”nin asıl maksadını öğrenmesi ile kar küresinin içine hapsedilen gerçek anne ve babasını kurtarmaya çalışır. Görüldüğü üzere burada ayna ve kar küresi gibi mekânsal öğeler “diğer dünya”daki mahsur kalma mekânları olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Esasında bu dünyanın gerçek dünyanın bir illüzyonu olduğu karakter tarafından bu aşamada tamamıyla anlaşılmaktadır. *Coraline* (2009), birinci kurgusal mekândan ona göre daha cazip olan alternatif mekâna geçen karakterin ilk evrende sıkıcı bulunduğu anne ve babasının, komşularının ve arkadaşının değerini anlaması ve gerçeğin gizemini çözmesini anlatan bir alternatif mekânlı filmidir denilebilir.

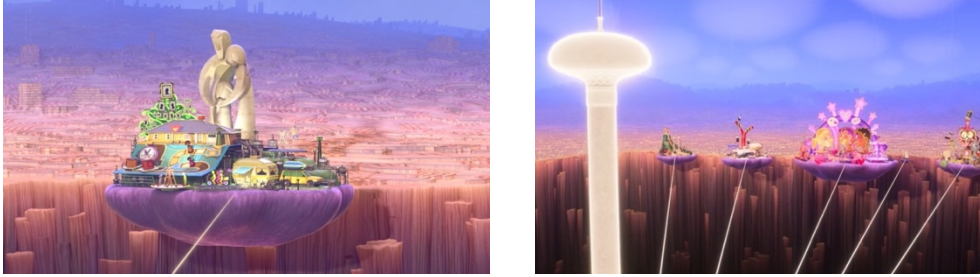
Sahip olduğu alternatif mekân ile çalışmada yer alan filmler arasında diğerlerinden biraz daha farklılaşan ve ana karakterin bir evrene geçiş yapması ile değil de kendi zihninin mekânsallaştırılması ile kurgulanarak burada halihazırda birbirinden farklı karakterleri barındıran film ise *Inside Out* (2015) ve onun devam filmi olan *Inside Out 2* (2024)’dir. Anlatı, İlk filmde 11 ikinci filmde 13 yaşında olan ve hokey oynamaktan hoşlanan Riley adlı karakterin zihninde onu yöneten duyguların arka planda nasıl çalıştığına odaklanır. Neşe, Üzüntü, Korku, Tiksinti’nin her biri Riley’nin duygularını arka planda kumada merkezinde yönlendiren ve aynı zamanda alternatif mekânın kahramanları olan karakterlerdir.

Inside Out (2015)’ta Riley’nin kumanda merkezinden yönetilen neşe, üzüntü, korku ve tiksinti duygularından oluşan çekirdek anıları onu ayakta tutan bir mekanizmadır ve bu çekirdek anılar karakterin hayatında önemli bir yer tutan adaları oluşturur. Bu aşamada, Riley’nin sahip olduğu değerleri yansıtan kişilik adaları: Hokey Adası, Maskaralık Adası, Dürüstlük Adası, Arkadaşlık Adası ve son olarak boyutu ve ihtişamı ile en dikkat çekici ada Aile Adası’dır ve bunların tamamı mekânsallaştırılmıştır. Bu adalara ek olarak, bilinç ve bilinçaltında ulaşımı sağlayan “düşünce treni”, sonsuz bir labirent olan “uzun vadeli anılar yolu” ile “hayal dünyası”ndaki “patates kızartması ormanı”, “ödül kasabası”, “bulut kasabası”, “lav”, “iskambil kartı evi”, “anaokulu dünyası” ve “kraker şatosu”, sorun çıkaran ve çöp olarak kabul edilen her şeyin atıldığı “bilinçaltı” alternatif mekân içerisinde yer alan soyut kavramların mekânsal karşılıklarıdır (Görsel 5).



Görsel 5. *Inside Out (2015)*’ta kumanda merkezinden kişilik adalarına bakış (solda) ve hayal dünyası (sağda)

Riley’nin yaşadığı duygu ve değerlerindeki değişimlerin alternatif mekânları da etkilediği görülmektedir. Minnesota’dan San Francisco’ya taşınmalarıyla arkadaşlarından, yaşadığı bölgeden uzaklaşan Riley, yalnızlaşarak yanı başındaki ailesinden de uzaklaşır. Bu da karakterin kişilik adalarının grileşerek yıkılmasına sebep olur. Riley’nin soğuk şeyler yemesi ile kumanda merkezinin de soğuk bir atmosfere sahip olması ise Riley’nin yaşadığı duygusal değişiminin alternatif mekândaki karşılığıdır. Gece ve gündüzün kurgusal gerçek evren ve alternatif evrende aynı mekanizma ile işlediği Riley’nin rüya ve hayallerini de duyguların yönlendirmesi her iki evreni birbirine bağlayan diğer yönlerdir. Zamanın her iki evrende de aynı ilerlemesi, birinci kurgusal mekânlar ile alternatif mekânlarda zamanın birbiri ile birebir aynı şekilde karşılık bulması, *Inside Out* film serisi (2015 ve 2024) ile birlikte araştırma için seçilen filmlerin tamamında da geçerlidir.



Görsel 6. *Inside Out (2015)*’ta “aile adası” (solda), *Inside Out 2 (2024)*’de görselde sağdan ikinci sırada yer alan ve neredeyse küçülerek yok olan “aile adası” (sağda)

Inside Out 2 (2024)’ye bakıldığında Riley’nin büyümesi ve ergenliğe girmesi ile “aile adası”nın “arkadaşlık adası”nın yanında çok küçük kaldığı (Görsel 6), çekirdek anıların yalnızca adaları değil Riley’i Riley yapan inançları ve benlik algısını da oluşturduğu görülmektedir. Riley’i ayakta tutan inançlar kumanda merkezinin alt katında alternatif evrende su yüzeyinde yer alan çekirdek anılar ile mekânsallaştırılmıştır. Ergenliğe giren Riley’nin birinci mekânda yaşadığı bu fiziksel, ruhsal, psikolojik değişim bir alternatif mekân olan kumanda merkezine Kaygı, Gıpta, Bıkkınlık ve Utanç karakterlerinin gelmesini dolayısıyla mekânsal ihtiyaçların değişimini beraberinde getirmiştir (Duyguların kontrol edildiği yüzeye yeni duyguları temsil eden tuşların gelmesi, Bıkkınlık karakteri için ayrı bir oturma elemanı kurgulanması vb.) Benzer şekilde “hayal dünyası”nda da birçok mekânın yıkıldığı ve yerine “aşıklar tepesi”, “dedikodu değirmeni” ve “yastık kalesi” gibi mekânların geldiği görülmektedir.

“Hayal dünyası”nda işçilerin tıpkı fiziki evrendeki yasalarla Kaygı tarafından yine onun çıkarları için çalıştırılması ve çalışanların ofislerinin mekânsallaştırılması bizim yaşadığımız gerçek dünya ile şaşırtıcı bir benzerlik içermektedir. “Hayal dünya”sında çalışan işçilerden kübik kutular içerisinde birbirleri ile ilişki kurmadan yaratıcı sahneler üretmelerini beklenmesi ayrıca ironiktir. Bu mekânda Neşe’nin yönlendirmesi ile işçiler özgürlüğe kavuşur. İşçiler, Kaygı’nın egemenliğine karşı görünmeyen yasa ve kanunlar ile birlikte yaratıcılık ve hayal dünyasından bir hayli uzak olan bu ofis ortamını da yıkarak özgürlüğe kavuşturur (Görsel 7).



Görsel 7. *Inside Out 2 (2024)*’de kübik ofis ortamında çalıştırılan “hayal dünyası” işçileri (solda) ve işçilerin özgürleşmesi (sağda)

Her iki filmde de Riley’nin yaşadığı dünya olan kurgusal gerçek mekânların Golden Gate köprüsü gibi mimari yapıları da içeren sıradan bir Amerika’yı tasvir ettiği fakat alternatif mekânların dikkat çekici renk, malzeme, doku ve ışık ile tasarlandığı görülmektedir.

Pixar tarafından yapılan ve Disney tarafından piyasaya sürülen 3B bir bilgisayar animasyonu olan *Coco* (2017)’da ise Meksika’daki Día de los Muertos (Ölümler Günü) kültürü üzerinden animasyondaki birinci kurgusal evren ve ikinci kurgusal evren üretilmiştir. Lee Unkrich’in yönetmenliğini yaptığı filmde birkaç kuşak boyunca ayakkabı yapımı ile uğraşan bir ailede küçük torunlardan biri olan Miguel’in bu çizgiyi kıran ilk kişi olarak ailede yasaklanan müziğe yönelmesi alternatif evrene geçişin en güçlü motivasyonudur. Ölümler Günü ve ofrenda odası (Görsel 8, Meksika kültüründe ataları anmak için tasarlanan ve ölen akrabaların fotoğraflarının bu alana bulunması ile ölen ataların Ölümler Günü’nde yaşayanların dünyasını ziyarete geleceklerine inanılan geleneksel mekân) gibi gelenekleri bir saçmalık olarak gören Miguel’in hayranı olduğu Ernesto de la Cruz’un gitarını çalarak festivaldeki yarışmaya katılmak istemesi ile Miguel, gerçekte var olmadığını düşündüğü “atalar diyarı”na geçiş yapar.



Görsel 8. *Coco (2017)*’da birinci mekândaki ofrenda odası (solda) ve ikinci mekândaki yapı strüktürü (sağda)

Alternatif bir mekân olan “atalar diyarı”nda çok farklı bir mekânsal kurgu olduğu görülmekle birlikte fiziksel dünyada alışlagelmiş durumların ve eğlence anlayışlarının da burada devam ettiği görülmektedir. Öncelikle, “atalar diyarı”nda üst üste inşa edilen mekânlar diğer evrene dair sonsuzluk düşüncesinin somutlaştırılmış halidir (Görsel 8). Gerçek dünyada bu şekilde bir strüktürün inşa edilmesi en azından şu anki teknoloji ve mühendislikle mümkün değildir. Görüldüğü kadarıyla animasyonun kurgusal gerçek evreninde de alternatif evrendeki gibi mekânların inşa edilmesi olanaklı değildir. İkinci kurgusal mekânda sonsuzluk hissi yaratan birbirinden farklı mekânların yine fiziki alemde yapılması mümkün olmayan bir köprü sistemi ile birbirine bağlandığı görülmektedir. Öte yandan alternatif mekânlardaki Ölüler Günü ziyareti sırasında pasaport tipi geçiş sistemi ve özellikle eğlence ihtiyacı birinci kurgusal mekânlarla benzerlik göstermektedir.

Ölüler Günü’nde Miguel’in yaşadığı bölgenin ışıklar, renkler ve kültürel bir sembol olan kadife çiçekleri ile süslenerek renklendirildiği görünse de filmde alternatif mekânlardaki renk, ışık, malzeme ve doku daha görkemli ve dikkat çekicidir. Miguel her ne kadar köpeği Dante’in ofrenda odasındaki sunağı yıkmasıyla büyük büyük büyük babasının Ernesto de la Cruz olduğunu düşünse de alternatif mekân, kurgusal gerçek evrendeki bir sırrın ortaya çıkmasına ve bu dünyadaki sorunun çözülmesine olanak tanıyacaktır. Hayranı olduğu Ernesto de la Cruz’un aslında Miguel’in kendi büyük büyük büyük babasını öldürüp şarkılarını çalarak ünlü olmuş biri olduğunu öğrenir. “Atalar diyarı”nda yok olmaya yaklaşan kendi büyük büyük büyük babası Hector’un ise şarkıların gerçek sahibi ve ailesi için çabalayan bir karakter olduğunun idrakine varır. Birinci mekânda kültüre ve aile bağlarının değerine çok da inanmayan Miguel, alternatif mekânda bir aydınlanma yaşar. Filmin başında anneannesinin “Sonun onun gibi mi olsun istiyorsun? Ailenin ofrenda odasından dışlanmak mı?” sorusuna “Şapşal bir sunum odasında olmak umurumda değil diyerek hayali olan müziğin peşinden gitmeye çalışırken “atalar diyarı”ndaki deneyimle beraber “Ailemiz her şeyden önce gelir!” diyerek ailesi için müziği dahi bırakmayı göze aldığı görülmektedir. Dolayısıyla ikinci mekân gerçeklerin açığa çıkması ile filmin kendi gerçekliği içerisindeki “bugün”ün değişmesini sağlamıştır.

Coco (2017)’da alternatif mekânda teknoloji sebebiyle yürütülemeyen işlerden kaynaklı teknolojik araçlar “şeytan işi” olarak adlandırılmaktadır. Görünen o ki ataların teknoloji ile tam anlamıyla barışamaması ölümünden sonraki yaşamda da devam etmektedir. “Atalar diyarı”nda, ölenin yeme-içme, eğlenme ihtiyaçları kurgusal gerçek mekândaki gibi işlese de “atalar diyarı”nda çalışan bir memurdan bu evrende tuvalet olmadığı öğrenilmektedir. Bunun dışında *Coco* (2017)’da ve araştırma için seçilen diğer filmlerde dikkate çeken müşterek bir durum söz konusudur: Alternatif mekâna geçiş sağlayan fakat birinci mekâna ait olan karakterlerin ikinci mekânda sınırlı sürede kalabilmesi ve bu mekânda kalmasının onun yok olmasına mâl olması.

Araştırmaya dahil eden bir diğer film de Kim Hagen Jensen ve Tonni Zinck tarafından yönetilen ve First Lady Film tarafından yapımı üstlenilen *Drømmebyggerne* (*Dreambuilders*, 2020)’dir. Filmde annesi tarafından çok küçükken terk edilen ve babası ile kendi dünyasında yaşayan Minna’nın evine babasının yeni eşi ve Minna ile taban tabana zıt özelliklere sahip olan kızı Jenny’nin taşınmasıyla iki karakter arasındaki çatışma anlatılmaktadır. Bu çatışma Minna’nın bir gün tesadüfen kendi rüyasındaki seti,

rüya robotlarını ve rüya işçilerini keşfetmesi, alternatif mekânı rüya gören değil bizzat kontrol eden olarak deneyimlemesi ile iyice kızıışmaktadır.

Minna'nın rüyasındaki mekânların babasının yeni eşı ve kızı gelmeden önce oldukça huzurlu bir atmosfere sahip olduğu görölmektedir. Onların geleceğini öğrendiğinde babası ile olan eğlenceli rüyaları fırtına, korku ve karanlığın hâkim olduğu bir atmosfere dönüşmektedir. Alternatif mekândaki gerçekliğin yıkılması ve karakterin bir rüya mekânında yer aldığı idrakine varması ile Minna'nın aslında bir rüya seti olan bulutların üzerinde yürümesi ve duvarda oluşan yarıktan rüya setinin arka planını görmesi ile alternatif mekânın bilinçli keşfi gerçekleşecektir.

Rüya mekânları rüyayı görenin zevk ve kişiliğini yansıtmaktadır. Satranç oynamayı seven Minna'nın rüya setinde satranca yer verilmesi ve Jenny'nin birinci mekânda sosyal medya fenomeni olması dolayısıyla ışıltılı rüya mekânlarına sahip olması dikkat çekmektedir.

İkinci mekânda Minna kendi rüya setinin dışına çıkarak sonsuz karanlık bir evren içerisinde yer alan diğer insanlara ait rüya setlerini keşfedecektir. Setler astronometrik, üç yüzeyin tek bir köşede birleştiği bir tasarıma sahiptir. Setleri kontrol eden müfettiş ya da sette çalışan rüya işçileri rüya setleri arasında raylı bir sistemle ulaşımı sağlamaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. Drømmebyggerne (2020) 'de farklı kişilere ait olan rüya setleri

Setler tamamen bizim yaşadığımız gerçek dünyadaki film/tiyatro seti gibi senaryo, müzik, ışık ve diğer tüm detayları ile planlanmaktadır. Rüya mekânında yaşananlar, karakterin uykudan önce gün içinde yaşadıklarını, sonraki günlerde yaşayacaklarını ya da karakterin duygudurumu ve hislerini içermektedir. Minna'nın babası John'un gece rüyasında ançuez yediğini görüp ertesi gün birinci mekânda ançuez yemek istemesi ya da Minna'nın gün içerisinde mısır gevreği ambalajı üzerindeki çizime bakıp gece o çizimdeki değirmeni ve etrafa dağılan mısır gevreklerini görmesi filmdeki birinci mekânlarla ikinci mekânların birbirini etkilemesinden kaynaklanmaktadır.

Alternatif mekânda işi biten dekorların rüya çöplüğüne (zeminde karanlık ve sosuz bir çöplük) atıldığı görölmektedir. Üretimi yapılan ve her gün yenilenen alternatif mekânların bu çöplüğe atılarak yok edildiği sonuç olarak geri dönüştürülemeyen mekân parçalarına her gün bir yenisinin eklendiği dikkati çekmektedir.

Minna'nın Jenny'ye ders vermek için onun rüya setini kontrol etmeye çalışması ve gün geçtikçe kontrol etme isteğinin artması ile kontrolsüz bir güce sahip olması yine ütöpik bir amaçla geçiş yapılan alternatif mekânı çatışmaların derinleştiği bir yer haline

getirmiştir. Sonuçta, alternatif mekânlar kurgusal gerçek mekânda çatışma yaratan, oradaki çatışmalardan etkilenen ve çatışmaları çözen bir işleve sahiptir.

Alternatif mekânda da içinde yaşadığımız dünya gibi düzeni sağlamak için belli başlı kuralların ve yasaların olduğu görülmektedir. Minna'nın rüya işçisi Gaff'ın ona "Rüyanın dışındasın. Böyle olamaz, bu yönetmelğe aykırı!" ve "Rüyaları değiştiremezsin. Bu sistemde yüke neden olur." ifadeleri ile bir başka rüya işçisinin "Bu sıcakta çalışmamı bekliyorlar. Bu şartlar kabul edilebilir gibi değil! Katlanılabilir gibi değil!" ifadeleri yine bizim yaşadığımız gerçek dünya ile benzerlik taşımaktadır.

3. Alternatif Mekânların Hikâye Anlatımındaki Rolü Üzerine Bir Değerlendirme

Bu bölümde araştırma için seçilen filmler üzerinden animasyon filmlerinde alternatif mekân kullanımına yönelik bir genelleme yapılmıştır. Alternatif mekânların, incelenen filmlerin tamamında, birinci mekâna oranla hem karakterler hem de izleyici için daha cazip, çekici ve etkileyici olduğu görülüyor (Renkli aydınlatmalar, malzeme ve dokular, mekanik mekânlar vb.) Bu ikinci mekânlar her ne kadar cazip görünse de karakterler burada sınırlı bir zaman zarfında kalabiliyor. Buraya hapsolmaları ya da bu mekânlardan çıkamamaları onların yok olmasına sebep olabiliyor.

Animasyon filmlerinde çoğu zaman bir kaçış evreni ya da kurgusal gerçek dünyadaki çatışmaları çözme alanı olarak görülen alternatif mekânların kimi zaman anlatıdaki temel çatışmayı yarattığı kimi zaman da gerçek dünyadaki sorunların çözüme ulaşmasını sağladığı görülmektedir.

Filmlerdeki alternatif mekânların, birinci kurgusal mekânlarla paralel özelliklere ya da yasalara sahip olduğu görülmekte (Yerçekimi, zemin-tavan-duvar gibi üç yüzeyli tasarım anlayışı vb.) fakat bu mekânların bahsi geçen durumu yer yer kırdığı, onun dışına çıktığı örnekler de olduğu dikkatleri çekmektedir.

Alternatif mekânlarda yaşananlar, birinci kurgusal mekânlardaki bir gizemin çözülmesi ya da saklı olanın görünür hale gelmesini kolaylaştırmaktadır. Bu durum kimi zaman karakterler arasındaki çatışmaların çözüme kavuşmasını sağlarken kimi zaman da çatışmanın temel sebebini ortaya çıkarmaktadır. Bu sayede karakterin, alternatif mekânda edindiği deneyimler ile kurgusal evrende içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırma, kendi kimliğinin farkına varma ve mekân ile olan aidiyet duygusunu kavrama ediminde bulunduğu sonucuna ulaşılabilir.

Birinci kurgusal mekânlar ile ikinci kurgusal mekânlar arasındaki benzerlik, zaman zaman karakterlerin kafasının karışmasına, hangi gerçeklikte olduğunu ayırt edememesine sebep olurken izleyicilerin dikkatinin canlı tutulmasına ve film izlerken yaratıcı bir düşünme deneyimi edinimine olanak tanımaktadır.

Sonuç

Bu araştırmada animasyon filmlerinde ikinci/öteki/diğer olarak da adlandırılan alternatif mekânlara bu mekânların neden kullanıldığı, anlatıdaki işlevi, karaktere olan yansımaları gibi çok boyutlu bir perspektifle bakılarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Alternatif mekânların varlığının temel amacının irdelenmeye çalışıldığı bu araştırma için *Paprika* (2006), *Coraline* (2009), *Inside Out* film serisi (2015 ve 2024), *Coco*

(2017) ve *Drommebyggerne* (Dreambuilders, 2020) filmleri seçilmiştir. Sinematik mekân analizi tekniğine ek olarak bir nitel araştırma yöntemi olarak betimsel ve içerik analizi uygulanmıştır.

Animasyon filmlerinde birinci kurgusal mekânların ötesinde kurgulanan alternatif mekânların hem anlatının hem de karakter gelişiminin önemli bir parçası olduğu sonucuna varılmıştır. Yapılan analizler, alternatif mekânların, izleyici ve karakterler için genellikle daha cazip ve etkileyici bir yapı sunduğu ancak bu kurgunun anlatının gereklerine uygun olarak tesirinin değiştiği görülmüştür. Alternatif mekânlar, karakter için yalnızca birinci mekândan bir kaçış alanı değil, aynı zamanda anlatının temel çatışmalarını hem derinleştiren hem de çözümlemede işlev gören bir araç olarak ön plana çıkmaktadır. Bu mekânların, birinci kurgusal mekânlarla paralel özellikler taşımasına rağmen zaman zaman bu sınırların dışına çıktığı görülmüştür. Ayrıca, bu alternatif mekânlar, karakterlerin kişisel dönüşümü, kimlik kazanımı ve mekâna aidiyet duygusunun gelişimi üzerine bir alan sunmaktadır. Çalışma, alternatif mekânların, animasyon filmlerinde tematik derinliği artırarak anlatıya yaratıcı ve özgün bir katkı sağladığını ortaya koymuştur.

Kaynaklar

- Barbagallo, R. (2009). Design With A Purpose. An Interview With Ralph Eggleston, *Animation Art Conversation*.
http://www.animationartconservation.com/?c=art&p=wall_e_design_with_a_purpose.
Erişim tarihi: 20 Ekim 2024.
- Culhane, S. (1990). *Animation from Script to Screen*. New York: Martin's Pres.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres (Of other spaces: Utopias and heterotopias). *Architecture /Mouvement/ Continuité*, 5, 46-49.
- Fei, G., Joslin, C., Lee, W.& Xin, Z. (2008). 3D Animation Creation using Space Canvases for Freehand Drawing, *The International Journal of Virtual Reality*, 8(4), 93-99.
- Gülcan, G. (2013). Karakter Tasarımı Hakkında..., *TASart, Animasyon Çizgi Film Eğitimi*, 8, 26-35.
- İnce, E. T. (2007). *Mimarlık ve Sinema İlişkisinin Sokak Mekanı Üzerinden İncelenmesi*, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Roberts, S. (2007). *Character Animation: 2D skills for better 3D*. UK: Focal Press.
- Tanyeli, U. (2001). Temsiliyet Nesnenin Temsili Sanalın Sanallıkla İfadesi, *Arradamento Mimarlık*, 11.
- Tümer, G. (1984). *İnsan-Mekan İlişkileri ve Kafka*. İzmir: Sanat-Koop Yayınları.
- Ürtekin, Ö. (2018). *Geçmişten Günümüze Animasyon Filmlerinde Mekân Kullanım Analizi*, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

**Sosyal Sınıfların Üretilmesinde Televizyon Dizileri:
TozluYaka Dizisi Örneği**
**Television Series In The Production Of Social Classes:
The Case Of The Series *TozluYaka***

Nesrin Canpolat

Doç. Dr.

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

nesrincanpolat@ohu.edu.tr

Orcid: 0000-0001-5954-6735

Ayşe Akyayla

Yüksek Lisans Öğrencisi

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

ayse.akyll51@gmail.com

Orcid: 0000-0002-5315-7306

Özet

Sanayide merkezileşme ilkesinin yerini günümüz atomize edilmiş bireylerine hep aynı malların, aynı rollerin, aynı kişilik yapılarının sunulduğu dağılım ilkesi almakta (Aydoğan,1995:29) belli kalıplarda bireyler, sosyal sınıflar rıza mühendislerinin içerik üretimiyle, medya yoluyla yeniden üretilmektedir. Bourdieu, işlerinin merkezinde dilin yer aldığı gazetecilik, politikacılık, reklamcılık, halkla ilişkiler vb. bazı mesleklerin uygulayıcılarını çıkarları dönüştürerek veya önyargısız anlamlar içinde saklayarak keyfi güç ilişkilerini meşrulaştıran sembolik üreticiler (Bourdieu, 1997; Edwards 2006; Ihlen 2007) olarak tanımlar. Mills de bunu destekler nitelikte toplumdaki belli makam ve mevkilerin biçimlendirilmesinin ardında bir yığın sözcü, danışman bulunduğundan söz eder. Mills'e göre bunların görevi belli sınıfsal kategorilerde halka belli resimler gösterip bu resimleri halkın içselleştirerek kendini üretirken referans almalarını sağlamaktır. Çalışma yerli televizyon dizilerinde sosyal sınıfların yaşam biçim ve pratikleri üzerinden, sınıfsal içeriklerin nasıl üretildiğini ortaya koyma amacı gütmektedir. Zıt sosyal sınıfların aktör olarak lanse edilmesi ve yayınlandığı sürece reyting sıralamasında (ilk 5'te yer alması) üstlerde yer alması nedeniyle örneklem olarak TozluYaka Dizisi seçilmiştir. Bu dizide var olan sosyal sınıflar gösterge bilim yöntemi ele alınarak incelenmiştir. Dizide sınıfsal eşitsizlik, zengin ve fakir öğrencilerin aynı okuldaki ilişkileri, sınıfsal farklılıkların bireylerin hayatındaki etkisi üzerinden vurgulanırken; adalet arayışı dizide bir cinayet gizemiyle adalet sistemine ve bireysel doğrulara duyulan ihtiyaç üzerinden ele alınmıştır. Dizi de verilmek istenen mesaj ise

toplumda eşitlik söyleminin olmasına rağmen, sınıfsal ayrıcalıkların hayatın birçok alanında kendisini derin bir şekilde hissettirdiğidir. Çalışmanın konusuna uygun düşecek şekilde üst sınıfa ait karakterler güç, statü, özgüven toplumsal hiyerarşiyi temsil eden figürler olarak sunulurken; alt sınıfa ait karakterler ise mücadele, adalet arayışı ve dayanışmayı simgelemiştir. Ayrıca sosyal sınıfların televizyon dizilerindeki temsilinde aynılık olmadığı, bir diğer ifadeyle aynı oranda temsil edilmediği, orta sınıfın görünmezliği hakimken, alt ve üst sınıfların bariz belirgin şekilde sunulması, sosyal sınıfların yaşam pratiklerinin kapitalist sistemin parametreleri üzerinden tasvir edildiği ve bu tasvirin ekonomik temellerle/göstergelerle ortaya konduğu söylenebilir.

Anahtar Sözcükler: *Sınıf, sosyal sınıf, sosyal sınıfın üretimi, yerli dizi, göstergebilimsel analiz.*

Abstarct

The principle of centralization in industry is replaced by the principle of distribution, which entails the offering of the same goods, roles, and personality structures to today's atomized individuals (Aydoğan, 1995:29). The media plays a role in reproducing individuals and social classes in certain patterns through the content production of consent engineers. Bourdieu identifies those engaged in specific professions, such as journalism, politics, advertising, and public relations, as symbolic producers. These individuals utilize language as a central tool in their work, legitimizing arbitrary power relations by transforming interests or obscuring them through the presentation of impartial meanings (Bourdieu, 1997; Edwards, 2006; Ihlen, 2007). Mills also notes the existence of a significant number of spokespersons and advisors who play a pivotal role in the formation of specific offices and positions within society. Mills asserts that their objective is to disseminate specific images to the general public, targeting specific socioeconomic groups, and to ensure that these images are internalized and utilized as a reference point for self-presentation. The present study aims to elucidate the manner in which class content is produced through the lifestyles and practices of social classes in domestic television series. The television series "Tozluyaka" was selected as the case study due to its portrayal of contrasting social classes as actors and its consistently high ratings (ranked within the top five) throughout its broadcast tenure. The social classes depicted in this series were analyzed using semiotics. The series underscores the significance of class inequality through its portrayal of the dynamics between affluent and impoverished students within the same educational institution and the ramifications of class disparities on the lives of individuals. Additionally, it elucidates the pursuit of justice through the lens of a murder mystery, emphasizing the necessity for a just legal system and the importance of individual truth. The series' overarching message is that despite the prevailing discourse of equality in society, class privileges have a profound impact on many aspects of life. In alignment with the subject matter of the study, upper-class characters are depicted as exemplars of power, status, self-confidence, and social hierarchy, whereas lower-class characters are portrayed as embodying the struggles associated with the search for justice and the value of solidarity. Furthermore, it can be argued that there is no uniformity in the representation of social classes in television series. In other words, they are not represented at the same rate. The invisibility of the middle class is a dominant theme, while the upper and lower classes are presented prominently. The life practices of social classes are depicted through the parameters of the capitalist system, with this depiction based on economic foundations/indicators.

Keywords: *Class, social class, production of social class, local TV series, semiotic analysis.*

Giriş

Dünya, sanayi devriminin ardından liberal ekonomi politikalarının birlikte getirdiği gelişmelerle kapitalist sistemin ideolojik yayılımının sahnesi haline gelmiştir. Kapitalizm, ideolojik üretim ilişkileri ile kendini yeniden üreterek ekonomi politik açıdan dünyada önemli bir dönüşümün temeli haline gelmiştir. Söz konusu dönüşümün, diğer bir ifade ile kapitalizm ideolojisinin dünyada yayılmasını sağlayan araçların başında ise medya gelmektedir. Medya ve kullanım çokluğundan kaynaklı olarak onun en güçlü alanlarından biri olan televizyon, ürettiği içeriklerle ideolojik söylemler oluşturarak kapitalizmin ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel alanlara yayılmasına neden olmakta, böylece kapitalizm kendini koruma altına almakta ve kendini yeniden üretmektedir. Bu bağlamda da günümüzün hikâye anlatıcısı televizyon ve bu hikâye anlatıcısından çevreye yayılan hikayeler dikkat çekmekte ve bireylere belli bir ideolojiyi, yaşam tarzını, kimliği empoze etmekte bu yönüyle de bu hikayeler mercek altına alınmaktadır.

Bu alanda yapılan çalışmalara kısaca göz atıldığında Nuriye Feyza Baştuğ (2013) yılında yazdığı “Gençlik Dizilerindeki Rol Modellerinin Sosyolojik Değerlendirmesi” adlı çalışmasında gençlik dizilerindeki rol modellerin söylemlerinin gençlerin kimlik oluşumuna etkisini incelemiştir; Fatma Can (2019), Türkiye’de Yerli Dizilerde Sunulan Mekân Ve Sınıf İlişkisi Üzerine Bir Çözümleme araştırmasında yerli dizilerde sunulan mekânlar dolayısıyla yaratılan sınıfsal ayrışma temsillerini Bourdieucu bir perspektifle ele almıştır; Murat Birol (2015) Yerli Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsilleri: “Yalan Dünya” Dizisi Örneği adlı çalışmada Yalan Dünya dizisindeki karakterlerin toplumsal sınıflara göre temsil analizleri yapılmış, çalışmanın sonucunda, karşıt okuma yapıldığında, mitler üzerine kurulu dizinin ideolojik yeniden üretimi yineleyici ve destekleyici birtakım özellikler gösterdiği, bunu yaparken de mizah unsuru olarak kültürel değerleri yan anlamında kullandığı saptanmıştır; Ürün Yıldırım Önk (2011) Milenyum Sonrası Türk Televizyonlarında Oluşan Dizi Kültürü Ve Toplumsal Temsil Sorunu adlı çalışmada yerli dizilerdeki ana karakterlerin özelliklerinin Türkiye’de 2000 sonrası oluşan bazı toplumsal değişimlerle bağlantılı olduğunu ortaya koymuştur; Banu Dağtaş (2008), Türkiye’de Yaygın Televizyonlarda Tektipleşme Ve Diziler: Tektipleşmiş Bir Zenginlik Göstergesi Olan Lüks Villaların Düşündürdükleri çalışmasında yerli dizilerde zenginler ve yoksullar/alt sınıfların sınıf çatışması olmaksızın bir arada yaşayan ve evlilikler gerçekleştiren gruplar olarak temsil edilmektedir. Ece Ünür (2013), Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili adını verdiği çalışmasında televizyon dizilerine sunulan tüm kimlik tiplerinin temel amacının bireylerin gündelik yaşamda nasıl davranmaları gerektiğini onların zihinlerine ekerek, mevcut sistemin devamlılığına hizmet edecek şekilde meşrulaştırdığını ifade etmiştir. Bir başka örnek de İpek Sucu da (2011) Farklı Yaşam Tarzlarında Geleneksel ve Modern Anlayışının Televizyon Dizilerine Yansıması adlı çalışmasıdır. Sucu, bu çalışmasında televizyon dizilerinin tıpkı bu çalışmada da örneklendirildiği şekilde farklı iki sınıfı/geleneksel ve modern aynı anda barındırdığını ve bu barındırma eyleminin bir yandan etkileşimle yeni değerlerin oluşmasına olanak tanıırken; diğer yandan da farklı iki yapının kendini yeniden ürettiğini ifade etmiştir. Yine Uğur Baloğlu (2019) Yaşam Biçimlerinin Televizyon Dizilerinde Yansıtılması: Bizimkiler Örneği adlı çalışmasında modern ve geleneksel yaşam biçimlerini konu edinmiş ve bu yaşam biçimlerinin, bu yaşam biçimlerine ait olan insanlardaki giyim kuşamdan, yeme içme kültürüne ya da mekândan ya da kullanılan araç gerece değin tüm yaşam pratiklerinde değişiklik gösterdiğini ortaya koymuştur.

Kısaca göz atılan literatürde görüldüğü gibi televizyonun gücü, ortaya çıktığı günden beri insanları birbirine yaklaştırabilme ve bunun neticesinde kitlesel bir araç haline gelmesinde saklıdır. Televizyonun bu merkezi konumuna işaret eden Castells (2008:442-447), yoğun iş temposunun ardından akşam evlerine giden insanların vakitlerinin büyük bir çoğunluğunu televizyonu açarak kendilerine uygun olan bir programı aramakla geçirdiklerini ifade etmiştir. Ona göre diğer iletişim araçlarının aksine kişilerin en çok başvurduğu mecra televizyondur, zira söz konusu insanların evlerinde yapabilecekleri daha farklı herhangi bir aktivite bulunmamaktadır. Bu duruma paralel olarak Castells, televizyonun yükselişte olduğu ilk yıllarında medya tüketimini, kentli insanları baz alarak işten sonra yapılan ikinci faaliyet olarak ifade etmiştir. Bu durum televizyonun ürettiği içeriklerle toplumun her alanına yayıldığını destekler niteliktedir.

Bu düşüncenin temellendiği yaklaşımların başında ise Frankfurt Ekolü gelmektedir. Marksist yaklaşımçıların oluşturduğu bu ekole göre kapitalist toplumlarda gerçekler burjuvazi tarafından üretilerek, kültür endüstrilerinde işlenir. İdeoloji, eşit olmayan güç ve iktidar mücadelelerini kamufle etmek ve mevcut sistemi meşrulaştırmak amacıyla gerçekliği çarpıtır (Yaylagül, 2022:95). Ekolün önde gelen üyeleri M. Horkheimer, T. W. Adorno, H. Marcuse ve W. Benjamin'dir ve bu üyeler marksist bir perspektifi referans alarak kapitalizmin eleştirisini yapmaktadırlar. Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi olarak kavramsallaştırdıkları şeyin, kitle iletişim araçlarıyla insanların üzerine bir tahakküm olarak geldiği ve onların düşünce ve davranışlarını şekillendirdiğini ifade etmektedirler. Kültür endüstrisi olarak ifade edilen şey, "popüler kültürü ve radyo, televizyon, sinema, kitap, gazete, dergi gibi popüler kültür unsurlarını, popüler müziği meydana getiren bütün faaliyet ve düzenlemeler ile kültürel organizasyonlar ile kültürün standartlaşmasını ifade eden geniş bir anlam yelpazesine sahiptir" (Özkul, 2008:38).

Kültürün kitlesel olarak üretim ve tüketimini uygun bir ortam hazırlayan kültür endüstrisinde amaç, insan bilincini belli bir yönde biçimlendirmektir. Söz konusu biçimlendirmenin biçim vericileri ise piyasaya egemenliğinin elinde bulunduran güçlerdir. Gündelik hayatın olağan akışındaki beslenme, giyinme, barınma, çalışma ya da eğlencenin bütün kesitleri bu yeni kültür tarafından çerçeveye alınmıştır. Bu çerçeve, toplumdaki insanların beğeni düzeylerini, haz arayışlarını, tüketim alışkanlıklarını etkilerken; onları tek tipleşmeye götürmektedir. Bu noktada televizyon ve ürettiği içerikler ile diğer medya kolları bu tek tipleştirme hizmet etmektedir. "Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler. Her bir dal kendi içinde ve hep birlikte sözbirliği içindedir (ve) günümüzde kültür (bu araçlarla) her şeye benzerlik bulaştırmaktadır" (Adorno& Horkheimer, 1995:162). Bir diğer ifadeyle, kültür endüstrileri, kapitalizmle bütünleşmiştir. Kültür endüstrileri medya ve eğlence şirketleridir ve bu şirketler büyük şirketler tarafından kontrol edilmektedir. Bu şirketlerin ürettiği ürünler de karı maksimum düzeye çıkarmak için meta formunda üretilmektedir. Bu metaların amacı tüketiciyi özgürleştirmek veya onun eleştirel anlayışını geliştirmekten ziyade onları oyalamaktır. Bu noktada kültür endüstrileri düzeni bütünleştirip bireyleri çatışmadan uzak tutarak, sınıf atlama yönünde verdiği mesajlarla iş gücünü yeniden üretmektedir. Bu durum nihayetinde toplumcu görüşlerin gelişmesini engellemektedir (Yaylagül, 2022: 101-102).

Bu konuda benzer bir düşünüşü paylaşan diğer ekol ise İngiliz Kültürel Çalışmalar Geleneği'dir. Tıpkı Frankfurt Ekolü gibi, bu ekol de kitle iletişim araçlarının kapitalist sistemin odaklarının yeniden üretilmesinde bir araç olduğunu savunmaktadır. Bu ekolde medya metinleri "kapitalist sınıfın hegemonyasını ve kapitalist ideoloji yeniden üreten materyaller olarak görülmektedir" (Yaylagül, 2022:129). Bir diğer ifade ile medya, oluşturduğu metin içerikleri ile kapitalist sınıfın çıkarlarını korumakta ve bir yandan da içeriklerin yeniden üretimini sağlamaktadır. Bu Louis Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) olarak kavramsallaştırdığı şeye denk gelmektedir. İdeoloji Althusser'e göre toplumsal yaşantıyı her aşamada, farklı biçimlerde ve otomatik olarak etkileyen bir oluşumdur. Bir başka ifadeyle ideoloji, toplumsal yapıyla iç içedir. "Yapısalcı bu düşünüşe göre ideoloji, toplumsal formasyonla birlikte var olan her şeyi etkileyen önemli bir yapı ve güçtür" (Kazancı, 2002:57). Burada ideolojiyi insanları ya da onun düşüncelerini sarmış, manevi bir oluşum olarak görmek yanlış olacaktır. Çünkü Althusser'e göre oluşum manevi değil maddidir ve bu oluşum maddi yapılar tarafından belirlenmektedir. Althusser, ideolojinin tanımını direk yapmaktan ziyade daha çok onun özelliklerini dile getirmektedir. Ona göre ideoloji, gerçekliğin bir temsili değil aksine bireylerin gerçek koşulları ile ilişkilendirilebilen hayali bir temsil, tarihi olmayan bir oluşum ve aynı zamanda bireyleri özne konumuna yerleştirerek onları özne olarak çağıran bir sistemdir. İdeolojinin özne konumunda çağırdığı bireyler aslında ismi konmuş bireylerdir. Dolayısıyla belirlenen bir toplumsal görevi de üstlenmiş ve egemen öznelerin boyunduruğu altına girmiş olmaktadır. Bu durum süreklilik arz etmesinden kaynaklı olarak özneleri devletin baskıcı tutumuna gerek kalmadan egemen olanın istediğini yani, onun ideolojisinin gerektiği şekilde kendiliğinden ilerler. "Şunu demek istiyoruz, ideoloji ancak somut (sizin gibi) özneler için vardır ve bu ideolojinin hedefi ancak özne sayesinde, başka deyişle, özne kategorisi ve işleyişi sayesinde imkân kazanabilir" (Althusser, 2010:99).

Medya toplum ilişkilerinin gerçekleştirildiği analizlerde kitle iletişim araçları içerisinde televizyonun özel bir yere sahip olduğu ifade edilmektedir. Bunun sebepleri arasında ise Kaya'nın (2001) da belirttiği üzere televizyonun kendi özgün özelliklerinin olması ve televizyonun toplumu etkileme gücünün yüksek oluşu ile gündelik hayattaki kullanımının fazla olmasıdır. Televizyon, ortaya çıktığı günden bu yana kuşkusuz kitle iletişim araçları içerisinde toplumları en çok etkileyen araç olmuştur. Fakat son yıllarda meydana gelen gelişmeler, bir diğer ifade ile yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve dijital platformların ortaya çıkması televizyonu da geleneksel medyadan çıkartıp yeni medya alanlarının içine dahil etmiştir. Bu dahil oluş sürecinde bu alana hizmet veren çok sayıda şirket ortaya çıkmıştır. Bu durum televizyon yayıncılığının dijitalleşmesinin önünü açmıştır. Söz konusu şirketler sayesinde artık televizyon yayıncılığı yalnızca televizyondan değil tablet, bilgisayar vb. mobil cihazlardan takip edilebilmektedir. Televizyonun içerikleri arasında en yaygın olan formlarından biri dizilerdir. Sebebi ise dizi formunun seyircinin ilgi ve merakını çekmesidir. "Diziler hayatın her alanıyla ilgili sahneler içermesiyle toplumun sürekli gündeminde olmuş, popüler kültür aktarıcıları olarak izleyicilerin hayatını yönlendirmede etkili olmuşlardır" (Geçer, 2015:22).

Televizyon dizileri kısaca sosyal sınıfların yer aldığı ve söz konusu sosyal sınıfların yaşam biçim ve pratiklerinin aktarıldığı anlatılardır. Televizyon dizilerinde sosyal sınıfları tamamlayacak olan çok sayıda gösterge ile karşılaşmaktadır. Söz konusu göstergeler sosyal sınıf olgusunun tanımlanmasında yol göstericidir. Nihayetinde sözü edilen göstergeler sosyal sınıf olgusuna nasıl bakılması gerektiğini, hangi sınıfların

hangi oranda temsil edildiğini, sınıfların yaşam pratiklerinin ne derece betimlendiğini ortaya koymaktadır. Kapitalizmin kendi yeniden üretimini sağladığı en önemli mecralardan biri olan televizyon, sosyal sınıf olgusuna olan bakışın kapitalist ideolojiye olan bakışla eş değerdir.

Bu bağlamda da çalışmada farklı sosyal sınıfların yaşam pratik ve göstergelerini içinde barındıran Fox TV'de (şimdiki adıyla Now TV) 27.06.2022-25.12.2022 tarihleri arasında 26 bölüm şeklinde yayınlanan Tozlu yaka dizisi göstergebilimsel analizle ele alınmaya çalışılmıştır.

1. Türk Televizyon Dizilerinin Ortaya Çıkışına Dair Kısa Bir Değerlendirme
Oturma odalarının başucu konusu konumunda olan televizyonun esasında Türkiye'de çok köklü bir geçmişi yoktur. Çelenk'in de ifade ettiği üzere Türkiye'ye dizi anlatısı "1970'ler ve 1980'ler boyunca yayımlanan Kaçak, Jane Eyre, Aşağıdakiler ve Yukarıdakiler, Kökler, Köle İsaura, Dallas, Hanedan gibi çok sayıda yabancı diziden de önce Türkiye'ye gazete tefrikaları, çizgi romanlar ve radyodaki arkası yarınlarla girmiştir" (2010:21). Sonrasında ise Kartal Tibet/Karaoğlan, Cüneyt Arkın/Malkoçoğlu gibi başrol oyuncularının yarattıkları tipler farklı film ve dizilerde canlandırmaları bu sektörün seri formunu oluşturmuş ve bu seri şekilde yayınlanan içerikler izleyicilerden de kayda değer bir ilgi görmüştür. Bu durum televizyondaki ticari yayıncılığın başladığı anlamına gelmektedir.

1990'lı yıllarda televizyon, gazete, radyo ve sinema gibi alanlarından sıyrılıp en nihayetinde TRT televizyonlarında seyircinin ilgisi ile varlığını kanıtlamış prime time (televizyonun en çok izlendiği zaman dilimi) televizyonu oluşmuştur. İstanbul kısa zamanda devasa bir şekilde büyüyen dizi sektörünün alanı haline gelmiş ve bu alan giderek güçlenmiştir. Şu an bile varlığını hissettiren reklam araları ile 2 saat ve üzeri süren onlarca dizi ve yeni bölüm öncesi yayınlanan uzunca bir özet kısmı haber bültenlerinden sonraki yayın kuşağını hızlıca doldurmuştur. Bu alışlagelmiş seri formdan farklıdır. Çünkü, özet bölüm ve reklam araları ile birlikte yeni bölüm neredeyse akşam saatinin hepsini kaplamaktadır. Bunun neticesinde televizyon dizileri Türkiye'nin hem akşam eğlencesi hem de ailecek evde zaman geçirmenin önemli bir biçimi haline gelmiş, zaman içerisinde ise giderek artan televizyon kanalları ile değişik içeriklere şahit olunmuştur.

2. Sosyal Sınıf Üzerine

Sosyal sınıflar üzerine herhangi bir araştırma yapılırken sosyoloji kaynaklarına bakıldığında ilk göze çarpan husus sosyologlar tarafından bu kavram üzerinde ortak bir tanımın yapılamadığı, hatta söz konusu kavramı çok farklı anlamlar yüklendiğidir. Tanımların farklı olması sosyal sınıfların tarihsel süreçte farklı anlamlara büründüğü anlamına gelmektedir. "Bazı sosyologlar sosyal sınıfı bilinen bütün cemiyetlere tatbik edilebilecek şekilde tarif ederler, çünkü bütün cemiyetlerde insan grupları arasında hayat tarzları, düşünce tarzları, kudret ve itibar, sosyal meratipte işgal edilen yer bakımından gerçek farklar müşahade edilmektedir" (Aron, 1973:51). Çağdaş toplumlarda sosyal sınıfların belirlenme ölçütünün zorluğundan bahseden Parkin, bu düşüncesini şu şekilde ifade etmiştir: "İleri toplumlarda ise eğitim, gelir, meslek, din, ırk vb. birçok başka etken giriyordu işin içine. Bu mevki ölçütlerinin birbirinden bağımsız olması, bireylerin bir boyutta üstün bir yerde iken, diğerinde aşağı olabileceği

anlamına geliyor ve bu da tutarlı bir tabakalaşma sisteminden söz edilmesine kesinlikle izin vermiyordu” (1990:616).

Burada kavramın problematiğinin analizinden ziyade kavrama bazı sosyologların nasıl yaklaştığı incelenmiştir. Belirtmek gerekirse yaygın olan görüşe göre sınıf, en belirgin şeklini günümüz çağında almıştır. “Sınıf toplumunun en saf haline kapitalist devrin toplum düzeninde rastlanmaktadır. Toplum sınıflarının en saf tipi, daima makineleşmenin bir sonucu olarak meydana gelen endüstri işçi topluluğu sayılmıştır” (Freyer, 1967:137).

Sosyolojide önemli bir yer edinen Marx, diğer birçok konuya olan yaklaşımı gibi sınıf kavramına da iktisadi bir açıdan yaklaşmıştır. Ona göre var olmuş bütün toplumların tarihi aynı zamanda sınıf mücadelelerinin de tarihidir. “Toplumun temel yapısı -sınıflara bölünmüşlük- zorunlu olarak her dönemde belirleyici olan maddi üretim şartlarına uygun düşer. Dolayısıyla toplum zorunlu olarak iki temel sınıfa ayrılır: üretim araçlarına sahip olan sömürücü sınıf ve üretim araçlarını kullanan sömürülen sınıf. Marx'a göre gerçek sınıf, üyelerinin kendi birliklerinin ve diğer sınıflardan farklılıklarının bilincine varmakla oluşur” (Philippe, 1991:20-21).

Sosyal sınıfı, Marx'ın iktisadi kriterlerinin yanında iktidar ve saygınlık çerçevesinde tanımlayan Weber'e göre “bizim terminolojimizde ‘sınıflar’, ‘sosyal topluluklar’ değildir; yalnızca toplumsal eylemin mümkün ve muhtemel temellerini temsil eder. (1) Bir grup insanın yaşam olanaklarının belli bir nedensel ögesi ortak ise, (2) bu ögeyi, mal sahibi olmak ve gelir sağlamak gibi salt ekonomik çıkarlar temsil ediyorsa, (3) bu öge, meta ve işgücü piyasalarının koşullarında temsil ediliyorsa, sınıftan söz edilebilir”. (Weber, 2004:269-270).

Sosyal sınıflara bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşan Sorokin ise sosyal sınıfları “(1) Hukuken herkese açık ama aslında yan kapalı (2) dayanışmalara dayanan (3) olağan (4) bazı başka gruplarla (toplumsal sınıflar) çatışan (5) kısmen örgütlü, ama özellikle hemen hemen örgütlü (6) kendi birlik ve varlıklarının kısmen bilincinde olan ve kısmen bilincinde olmayan (7) 18., 19 ve 20. yüzyıllar Batı toplumunun ayırt edici grupları (8) çok işlevli gruplar” (Philippe, 1991:53-54) şeklinde tasvir etmiştir.

Görüldüğü üzere sosyal sınıf tanımlamalarında sosyologlar kavrama farklı perspektiflerden yaklaşmışlardır. Kimileri yalnız ekonomik faktörlere eğilirken; kimileri de bu iktisadi ölçütlerin yanına iktidar gibi güç erklerini de koymuştur. Bu durumdan her iki perspektifi aynı anda içinde barındıran bir tanıma yer verilebilir. “Aşağı yukarı aynı iktisadi kudrete sahip olan, hayat üslupları birbirine uyan, aynı tahsil ve terbiyeyi görmüş bulunan, iktisadi menfaatleri müşterek olan ve bu dört kıstasa göre kendilerini aynı durumda hisseden (yani sınıf şuurunu müşterek duyan) fertlerin teşkil ettiği topluluk” (Kurtkan, 1984:32) sosyal sınıf olarak tanımlanabilir.

Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere sınıf veya sosyal sınıf tanımını yapabilmek için en az 2 grubun varlığı gerekmektedir. Bu gruplar ise Marx'ın da dediği gibi iki farklı tarafta yer almaktadır: üretim araçlarına sahip olanlar ve üretim araçlarına sahip olmayanlar, bir diğeri ifade ile onu kullananlar. Bu iki farklı grup arasında da tahmin edilebileceği üzere bir baskı aygıtı yer almaktadır. Bu baskı aygıtını ise Althusser, hegomanya kavramıyla açıklamaktadır. Çünkü sınıflı bir toplum, üretim ilişkilerini doğurur ve bu

ilişki sömürü ilişkilerini tanımlar. “Sınıflı bir toplumda üretim ilişkileri, sömürü ilişkileri, yani, uzlaşmaz sınıflar arasındaki ilişkilerdir” (Althusser, 2010:210). Buna dayanarak, üretim ilişkilerinin yeniden üretiminde sınıfsal bir girişimin olduğu söylenebilir. Althusser ideolojinin sınıf mücadelelerinin özünü oluşturduğunu öne sürer. “İdeoloji bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkiyi gösterir” (2010: 187). Yani, meselenin özünde ideolojiyi yaratan bir sınıf vardır. Bu sınıf, Althusser’in DİA’larını işe koşturmak ve öteki/diğer sınıf üzerinde hegemonyasını kurmaktadır. Bu mücadele alanıdır. Mücadele alanının oluşması için yaratılan hegemonyanın bir yaratıcı sınıfı ve diğer tarafta yaratılan hegemonyanın baskıladığı sınıfın yer alması gerekmektedir. Diğer bir deyişle “uzlaşmaz sınıflar olmaksızın sınıf mücadelesi de olmaz. Egemen sınıfın sınıf mücadelesi, diyen herkes ezilen sınıfın direnme, başkaldırı ve sınıf mücadelesi de demiş olmaktadır” (2010:211). Medya da bu hegemonyaya hizmet eden DİA’lardan biridir. Çalışmanın konusunu oluşturan dizilerde sosyal sınıfların üretilmesi ya da buna benzer tüketimin teşviği, boş zamanın televizyon vb. bireyin pasif olduğu içeriklerle öldürülmesi medyanın bireyleri pasifize etmesine ya da bulundukları durumu kabul etmesine neden olmaktadır.

3. Yöntem

Çalışma sosyal sınıfların dizilerde üretilmesini ve yeniden üretilmesini konu alıp, sınıflar arası farkın dizilerde (örnek olarak Tozluyaka dizisinde) nasıl üretildiğini örneklerle açıklamaya çalışılacaktır. Dizide sosyal sınıfların üretimindeki parametreler Tozluyaka dizisinde görsellerle seyirciye aktarılmakta ve verilmek istenen mesaj görsellere gömülmektedir. Çalışmada da buradan hareketle yöntem olarak göstergebilim analizi seçilmiştir. Analiz, 4 ana çerçeve soru üzerinden yapılmıştır.

- Söz konusu dizide sosyal sınıflar hangi göstergelerle ekrana yansıtıldı?
- Dizideki sosyal sınıflar nasıl temsil edildi?
- Dizide hangi sosyal sınıf diğerine oranla daha fazla temsil edildi?
- Farklı sınıfların göstergeleri nasıl bir anlam üretti?

Göstergebilim, dilsel ve görsel işaretlerin anlam üretme biçimlerini inceleyen bir bilim dalıdır. Bir diğer ifadeyle göstergebilim, göstergelerin neler olduğunu ve hangi yasalara bağlı olduğunu açıklayan (Saussure, 1985:70-72) ve göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyen (Guiraud’dan akt. İlkdoğan, 2017:3151) bilim dalıdır. Temel olarak Saussure’in terminolojisi(nde) her gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur (Pulat&Tanyeri, 2021:210). Gösteren ses, imaj olarak tanımlanırken, gösterilen ise bir kavramdır. Gösteren fiziksel ya da duyuşsal nesneye göre şekil alırken, gösterilen psikolojik nesneye göre şekil alır (Berkeley’den akt. Civelek&Türkay, 2020:776). Bir diğer ifadeyle gösterge, anlam taşıyan her türlü sembol veya işaret iken (kelime, resim, hareket, ses gibi); gösterilen, gösterge aracılığıyla ifade edilen anlama denk düşmektedir (işaretin düşündürdüğü şey). Örneğin, “ağaç” kelimesi bir göstergedir, fakat bu kelimenin aklımıza getirdiği yeşil yapraklı, odunsu bitki gösterilendir. Saussure’ün bu ikili yapısı, anlam üretiminde görsel, işitsel ve dilsel göstergelerin nasıl işlediğini anlamamıza olanak tanımaktadır.

Lévi-Strauss’un yapısalci yaklaşımından ilham alarak, sinema eserleri, anlatı yapıları ve karakterler üzerinden göstergebilimsel bir incelemeler de yapılabilir. Bir diğer ifadeyle göstergebilim, kültürel ürünlerin ve medya metinlerinin analizi için önemli bir

yöntem sunmaktadır. Bu analizler söz konusu metinlerde sadece neyin anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı sorusuna da odaklanmakta ve özellikle edebiyat, sinema, reklam ve popüler kültür gibi alanlarda yaygın olarak kullanılmaktadır.

Kısaca göstergebilimsel analiz, bir metnin, dizinin veya medyanın kullandığı göstergeleri çözümleyerek anlamın nasıl üretildiğini anlamaya çalışır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan sosyal sınıflar ise toplumsal yapıyı belirleyen ekonomik, kültürel ve sembolik göstergeler aracılığıyla yaratılmaktadır. Göstergenin anlam taşıyan işaret veya sembol ve gösterilenin ise bu işaretin taşıdığı anlam olduğu referans alındığında TozluYaka dizisinde, karakterlerin yaşam tarzları, davranışları, dil kullanımları ve giyim tarzları gibi unsurlar, sosyal sınıfların sembolik üretimine katkı sağlayan göstergeleri olarak karşımıza çıkacaktır. Bu sebeple çalışmada dizilere sosyal sınıfların üretimi konusu üzerinden göstergebilimsel bir analiz yapılmaya çalışılmıştır.

4. TozluYaka Dizisi Genel Bakış

4.1. Dizinin Teması



Görsel 1. TozluYaka Dizisi Tanıtım Fotoğrafı (www.nowtv.com.tr, 2024)

Now Tv kendine ait olan internet sitesinde diziyi şu şekilde açıklamıştır: Şans bile yolunu şaşırmadan uğramazdı TozluYaka'ya ama bodoslama daldı birbirlerini kardeş seçenlerin arasına... Umudun yolculuğu başladı bu defa... Geçtikleri her sokağa, adını söyledikleri her insana, zulüme, adaletsizliğe, sevgiye aç olanlara dokunmalarını sağladı... Bu herkesin hikayesiydi. Onlar sadece içimizdeki şanslı olanlardı (www.nowtv.com.tr, 2024).

TozluYaka isimli bir kenar mahallede yaşayan Vefa isimli bir genç, bir kolejde burslu olarak okumaktadır. Okulun bahçesinde düzenlenen bir akşam eğlencesinde Vefa, binanın tepesinden kalabalığın ortasına düşmüş ve hayatını kaybetmiştir. Vefa'nın ölümü arkasında da bazı şaibeler bırakmıştır. Vefa, öldürülmüş müdür yoksa yaşadığı bir zorbalık sonucu intihara mı sürüklenmiştir? Polisin intihar vakası olarak nitelendirdiği olayın peşini bırakmayan TozluYakalı üç yakın arkadaşı Ali-Sinan-Zeynep, bu acı olayın ardından Ali'nin liderliğinde bir yola çıkmışlardır. Adı geçen bu üç arkadaşın bir şekilde söz konusu kolejde burslu okumaya başlamaları kurguyu da başlatmaktadır. Esasında dizinin konusu "Vefa'nın katili kim?" sorusunun cevabının arandığı sahneler silsilesidir. Bu soru iki farklı sınıfı bir araya getirmiş ve sonrası bu çalışmanın da ana konusunu oluşturan dizilere sosyal sınıfların üretimine denk

gelmiştir. Esasında Tozlu yaka dizisi, iki ana karakter grubu arasında sınıf farklılıklarını ve bu farkların sosyal ilişkiler üzerindeki etkilerini merkeze alan bir dizi olarak yayınlanmıştır. Bir grup, varlıklı ve elit bir aileden gelen öğrencilerden oluşurken, diğer grup daha alt gelirli, kökeni farklı bir sosyal çevreden gelen gençlerden oluşmaktadır. Bu ikili yapı, dizide sıkça işlenen temel çatışmayı yaratmaktadır: “zenginler” ve “fakirler” arasındaki toplumsal bölünme.

Tablo 1. Dizinin Künyesi

İncelenen Dizi	Tozlu yaka
Kanal	Fox Tv (Şimdiki adıyla Now Tv)
Yapımcı-Yönetmen	NTC Medya- Semih Bağcı
Senaryo	Yekta Torun
Bölüm Sayısı	2022-26

4.2. Dizinin Karakterleri

Dizinin karakterleri iki kategoride ele alınabilir: alt sınıfa ait karakterler ve üst sınıfa ait karakterler.

4.2.1. Alt Sınıfa Ait Karakterler

Ali Öztürk: Kendinden emin, dürüst, zeki, koruma içgüdüğü ile kavgaya meyilli, şefkatli, lider ruhlu, anneden alınan adalet duygusu, kafasına koyduğunu yapma, inat

Arap (Sinan) Narinses: Dürüst, saf, sempatik, şefkatli, sevimli, renkli giyim tarzı

Zeyno Sarı: Erkeksi, saf, dürüst, şefkatli, sevimli, özensiz, erkeksi giyim tarzı

4.2.2. Üst Sınıfa Ait Karakterler

Berk Yağızoğlu: Annesiz kalma, baba sevgisinden yoksunluk, cezaya tabi hayat, psikolojik sorunlar, sevimsiz, psikolojik sıkıntılı, sınır tanımaz, lider ruhlu

Ege Şimşek: Anne ve baba tarafından terk edilme, yalnızlık, güvensizlik, sevimli, güvensiz, kendine öncelik veren

Çağrı Koçak: Anne ve babanın boşanması, hassasiyet, olaylara verilen vicdani tepkiler, Sevimli, duygusal, hassas, aşırı vicdan yapma,

Cemre Yılmaz: Babasız kalma, baba sevgisinden yoksunluk, psikolojik sorunlu, kazayla kardeş katili, sevimsiz, psikolojik sıkıntılı, sınır tanımaz, yaptığı için arkasında duramayan

Hazal Küçük: Gerçekte fakir, anne ve babadan utanma, yalancı, sevimsiz, kendini beğenmişlik

5. Tozlu yaka Dizisinin Göstergebilimsel Analizi

Dizi, Tozlu yakalı karakterlerden olan Ali'nin mahalledeki evlerinin bahçesindeki kanepede uyurken onun sesinden “İstanbul’un taşı toprağı altın diyorlar ya hani. O eskidenmiş boşuna heveslenmeyin. Altınları kapan kaptı. Bize sadece taşı toprağı kaldı. Olsun biz payımıza düşen taşı da toprağı da sevdik” repliğiyle başlamaktadır. Bu replikte bile dizide kenar mahalledeki alt sınıfa vurgu yapıldığını göstermektedir. Sonrasında ise Ali’yi uykusundan uyandıran mahallenin gençlerinden biri, Ali’ye ne olduğunu söylemeden telaşlı bir şekilde okula çabucak gitmesini söylemektedir. Aynı

telaşla okula koşan Ali, diğer yakın arkadaşları Sinan ve Zeynep'in farklı dört kişiye karşı kavga ettiklerini görmektedir. Herhangi bir sorgu sual ya da kavgayı ayırma gibi bir hamle yapmayan Ali yine dış ses olarak kendi sesiyle kendini tanıtmaktadır: “Benim adım Ali. Bizimkiler Yangın Ali derler. Pis bir huyum var sevdiklerime dokunanı yakarım” diyerek kavgaya dahil olmuştur. Bu replikten de anlaşılacağı üzere alt sınıfa ait olan insanlarda birbirlerine tutkunluk, her ne olursa olsun birbirinin yanında olma gibi özellikler yüklenmektedir. Kavga okul bahçesinde yaşandığından ötürü okulun müdürü kavga eden öğrencilerin hepsini odasına çağırmıştır. Öğrencilerin velisine de ulaşamamıştır. Bir diğer ifadeyle kendine muhatap bulamamıştır, bir kişi hariç o da Ali'nin annesidir. Çocukların okuldan atılması söz konusudur. Çünkü Tozluyakalı gruptan Arap ve Zeyno zaten son ikazını önceden almıştır. Burada da Ali yine sevdiklerinin koruma, babacan tavrıyla kavganın ortasında dahil olmasına rağmen kavgayı kendinin başlattığını dile getirmiştir. Bu başlangıç sahnelerinde Ali'nin hem bu grubun lideri hem de alt sınıfın koruyucu, kollayıcı karakteri olduğu anlaşılmaktadır.

Tozluyakalı grubun üst sınıfla teması henüz başlamamıştır. O gün için grubun dördüncüsü ve en zayıf olanı Vefa'nın doğum günüdür ve ona sürpriz olsun diye Sinan'ın abisine ait olan tekneyle açılıp kendisine sürpriz yapmışlardır. İlk temasta gittikleri koyda gerçekleşmiştir. Çünkü o koyda sonradan sahnelerde aralarında sınıf farkının verileceği üst sınıfa ait grupla karşılaşmışlardır. Alt sınıfın sıradan bir tekneyle gittikleri koyda üst sınıf yatla gelmiştir.



Görsel 2. Tozluyakalı gruba ait olan tekne (sol) / Üst sınıfa ait olan grubun yatı (sağ)

Üst sınıfın halihazırda demir atıp kendi hallerinde sessiz sedasız takıldıkları, güneşlendikleri koya Tozluyakalıların girişi “altınların vardı bitti mi, dolar eurolar gitti mi, havan mı söndü başın mı döndü, yoksa cicim ayları geçti mi” sözlerini içeren çingene alt kültürüne ait bir şarkıdır. Tozluyakalı grup bu şarkıya da figürlerle eşlik etmektedirler. Yüksek ses müzik üst sınıfın dikkatini çekmiş ve kendi aralarında “halay teknesi” diye alay dahi etmişlerdir. Üst sınıfa ait olan Cemre'nin kendi arkadaşlarına karşı teknedekilerin sadece eğlendiklerini, rica ettiklerinde müziğin sesini kısabileceklerini söylemesi bile, o ortamda yer alan sevgilisi Berk'i kızdırmış ve Cemre'yi de alay konusuna dahil etmiştir.

Tablo 2. *Koyda Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ulaşım Aracı Tekne	Alt sınıfa aitlik	Sınıf farkına dayalı olarak oynadıkları şarkı ve bu şarkının alt sınıfa yaftalanması, onları düşük olarak algılama
Ulaşım Aracı Yat	Üst Sınıfa aitlik	Herhangi bir aktivite yapmadan güneşlenme veya içecek tüketimi, kendini yukarıda görme

Temasın birebir başlaması gerekmektedir. Bunu sağlayan olay ise Berk'in alaycı tavrından sonra Cemre'nin nefes almak için suya girmesi olmuştur. Tozlu yakalıların gelişinin ve Cemre'nin onları savunmasından kaynaklı canı sıkılan Berk (aynı zamanda yatın sahibinin oğlu) geri dönmek istemektedir. Cemre'nin de arkadaşı olan Hazal'a, Cemre'yi soran Berk aslında Hazal'ın söylediği yalanı fark etmemiştir. Çünkü Hazal da içten içe Berk'e aşiktir ve onun Cemre ile olmasını istememektedir. Bu sebeple de o esnada aslında denizde yüzen Cemre'nin yatta olduğunu söylemiştir. Hazal'ın kendisine olan ilgisini bilen Berk de zaten Cemre'yi severken; Hazal ile de fiziksel temaslar kurmaktadır. Bu şekilde Cemre'yi suda bıraktıklarını fark etmeden iskeleye dönmüşlerdir. Bu olay örgüsünde de görüldüğü üzere üst sınıfa ait olan bireylerde, alt sınıfın aksine birbirlerine olan tutkunluk yoktur. Aksine birbirlerinin arkasından iş çevirebilirler ya da aynı anda farklı duyguları başkalarıyla giderebilirler. Bu alt sınıf için en azından dizi metinlerinde gösterilen bir durum değildir. Çünkü verilmek istenen mesaj alt sınıfın ahlaki değerlere önem vermesi gerektiği, birbirinin arkasını kollaması ya da bu sahnedeki örnek gibi aynı anda birden fazla insanla sevgi bağı ya da fiziksel temas kurulmaması gerektiğidir.

Alt sınıfa ait grupla üst sınıfa ait birinin aynı ortamda ilk denk gelişleri ise Cemre'nin dalıştan su yüzüne çıkması ve yatın gittiğini görmesiyle başlamıştır. Aslında teknede alt sınıfın üyelerinden Vefa da vardır ve Vefa aslında üst sınıfa ait grubun gittiği kolejde (kolejin sahibi Berk'in babasıdır) burslu okumaktadır. Vefa suda kalan kişinin Cemre olduğunu fark etmiştir. Cemre'ye Berk'in yatla birlikte döndüğünü ve tekneye çıkmasını söylemiştir. Aslında Cemre Berk'in kendisini nasıl unuttuğunu anlamaya, hazmetmeye çalışırken Vefa ve onun arkadaşları Cemre'yi görmeden önce yemek yiyecekleri için Cemre'ye misafirperverlik göstermeye çalışmakta ve bunu ısrarla sürdürmektedirler. Cemre'nin aç olmadığını birden fazla kez söylemesi ve en son söylediğinde ses tonunun yükselmesi karşı tarafta farklı bir etkiye sebep olmuş ve mesele sınıf farkının geçtiği bir diyaloga dönüşmüştür.

Vefanın burslu okuduğu özel kolejde aynı günün akşamı bir konser vardır. Hazal iskelede hain planlar içerisinde Vefa'ya seslenir ve akşam konsere gelmesini arkadaşlarını da davet ettiğini söylemiştir. Vefa, mahalleden arkadaşlarıyla beraber kolejin önüne gider fakat arkadaşlarının elinde herhangi bir yazılı daveti ya da öğrenci kimliği olmadığı için içeriye alınmamışlardır. Arkadaşlarının ısrarıyla Vefa tek başına içeriye girmiştir. Cemre'nin bugün onların teknesine binmesinin öcünü almak isteyen Berk ve tayfası, Vefanın saflığını fırsat bilerek onun meşrubatının içine bir toz atmışlardır. Vefa, hem Hazal'a beslediği aşk hem de içeceğine katılan ilacın etkisiyle biraz mayhoş bir hale gelir. En son konser esnasında Hazal'ın kolundan tutar ve onu gürültünün daha az olduğu bir yere götürür. Burada duygularını açmak isteyen Vefa, Hazal'ın asıl duyguları ile yüzleşmiştir.



Görsel 3 ve 4. Vefa'nın Hazal'a aldığı bileklik ve Hazal'ın bilekliği Vefa'ya geri vermesi

Tablo 3. Okul Partisinde Hazal'ın Vefa'nın Hediyesine Olan Tavrı

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	İnsan	Bilekliği eline alarak tiksiniyerek bakma
Eylem	Nesne	Bilekliği veren tarafın duygularıyla alay etme, sınıf farkını işaret ederek ona basit bir hediye veremeyeceğini ifade etme, hislerle dalga geçme, üstten tavır sergileme, eline aldığı bilekliği tiksiniresine ucundan tutarak geri verme

Tablo 4. Vefa'nın Gerçekle Yüzleşmesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	İnsan	Heyecan, duygularını açma, karşı tarafında kendisi gibi hissettiğini düşünmek
Eylem	Nesne	Pahalı olmayan bir hediye, yokluk

Vefa konser günü yani ilk bölüm itibariyle çatıdan düşmüştür (ki muhtemelen çatıdan atılmıştır). Ertesi gün cenaze törenine kolejin sahibi gelmiştir ve kalabalığa karşı acınızı paylaşıyoruz ifadesini kullanmıştır. Ali lafa girerek ve hani nerede onlar sorusunu sormuştur.



Görsel 5 ve 6: Kolej Sahibi Kenan Yağızoğlu'nun Vefa'nın Cenazesine Gelişi ve Ali ile Konuşması

Tablo 5. Cenaze Törenine Okul Sahibinin Gelişi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Cenaze töreni	Acı paylaşımı ifadesine karşı çıkış
Eylem	Mimik	Üst sınıfa olan öfkenin dışa vurumu
Eylem	Konuşma	Alt sınıfın dürüstlüğüne vurgu

Tablo 6: Cenaze Töreninde Alt Sınıf Üyesi Ali'nin Okul Sahibi ile Konuşması

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Konu	Cenaze töreni	Acı paylaşımı ifadesi
Eylem	Taziye gelme	Okulun tek burslu ve birinci olan öğrencisinin cenaze törenine ultra lüks iki araçla sadece okul müdürünün gelmesi
Eylem	Baş sağlığı konuşması	Üstten tavırlarla baş sağlığı dilekleri sınıf farkının varlığının hissettirilmesi

İlerleyen sahnelerde ise bazı yanlış anlamaların olması Tozluyakalı grubun geriye kalan üyelerine, sözü geçen kolejın bursluluk sınavının kazanılmasında, ilk etapta görünmeyen bir el olarak yardım şeklinde sonuçlanmıştır. Bu görünmeyen elin sonrasında Berk olduğu ortaya çıkacaktır. Çünkü Berk aslında babası tarafından ilgisiz, sevgisiz bırakılmıştır ve hatta cezalandırmalara maruz kalmıştır. O an için ise gördüğü bazı kamera kayıtları babası Kenan Yağızoğlu'nun Vefa'nın katili olabileceğine inanmasına neden olmuştur. Bu yüzden de direkt polise gitmek yerine; Tozluyakalıların koleje girebilmeleri, Vefa'nın katilini bulabilmeleri ve son kerte babasından kendi intikamını da alabilmeleri için onlara isimsiz şekilde kolejın bursluluk sınavının soru ve cevaplarını göndermiştir. Berk'in bu hamlesi başarılı olmuş ve artık Tozluyakalı grubun üç ismi Ali, Sinan ve Zeynep kolejın burslu öğrencileri olmuştur. Tozluyakalı grubun bir nevi deplasmana gitmesi üst sınıf üyelerin içinde onların dikkat çekiciliğini artırmıştır. Bu olaydan sonra iki farklı sınıf artık sürekli bir arada olacaktır.

Bir araya gelinmeden önce ise artık ölmüş olan Vefa'nın kendini korumayacağını bilen üst sınıfa ait bazı kişiler alt sınıfa ait olan Vefa'nın üst sınıfa ait gibi görünen Hazal'a - ki Hazal'ın da aslında alt sınıfa mensup olduğu sonradan öğrenilecektir- tecavüz etmeye yeltendiği yalanını ortaya atmışlardır. Bu dizi senaryosunda iz sapıtmaya ve Tozluyakalıların arkadaşlarının intihar ettiğine inandırmaları için bir hamledir. Buradaki gösteren-gösterge ilişkisi ise üst sınıfın yüz kızartıcı olan tecavüz hamlesine girişmeyeceği iken; alt sınıfın ise karşı tarafın rızası olmadan bu tarz eylemlere rahatlıkla başvurabileceğidir. Çünkü üst sınıfın bilinci bu şekilde hareket etmektedir. Fakat olay içerisine gömülen başka bir gösterge ilişkisi daha mevcuttur. Bu da Tozluyakalıların yani alt sınıfın birbirlerini tanıdığı, arkadaşlarının asla ve asla böyle bir karaktere sahip olmadığını, karşı tarafın yani üst sınıfın ise böyle vicdana aykırı şeylere başvuracaklarının bilincinde olmalarıdır. Hâlihazırda bu bilinçle hareket eden alt sınıf üyeleri olan Tozluyakalılar da kendilerine gelen isimsiz sınav soru ve cevaplarına çalışarak kendilerini koleje aldırılmışlardır.



Görsel 7: *Bir Sonraki Senenin İlk Okul Günü,
Okul Sahibinin Üst Sınıfa Ait Karakterlere Nasihati*

Yukarıda yer alan görsel okulun ilk günüdür ve okul müdürü Kenan Yağızoğlu, üst sınıfa ait aralarında kendi oğlunun da olduğu baş karakterleri odasına çağırıştır. Söz konusu öğrencileri odasına çağırmasını gerekçesi ise bir sene önceki okul sonu partisinde yaşanan talihsiz olayın, yani Vefa'nın ölümünün onlara bir ders vermesi gerektiğidir. Bu amaç ilk başta insani olarak gözükebilir fakat okul müdürünün esasında yaptığı şey bu değildir. Çünkü, okul partisinde yaşanan olayları sümen altı etmektedir ve karşısındaki öğrencilerin üst sınıfa ait olduğunu ve alt sınıfa ait üyelerin hayatlarının olağan akışında karşılırlarına çıkabileceğini ve karşılırlarına çıkabilecek bu insanları önemsememeleri gerektiğini aktarmaktadır. Bu durum kendi cümlelerine şu şekilde yansımıştır:

“Çok talihsiz bir olay yaşadık. Canımız sıkıldı, keyfimiz kaçtı. Çok kötü bir yaz geçirdik ama bitti. Konser gecesi olanlar, o gecede kalacak. Hepinizin de fazlasıyla akıllandığınızı düşünüyorum artık değil mi? Her zaman basit, sorunlu, vasat insanlar çıkacak karşımıza ama onlar sizin çalışanınız, şoförünüz, işçiniz olacak onlar küçük istasyonlar. Siz oralara takılmayacaksınız”.

Tablo 7. *Okulun İlk Günü Müdürün Üst Sınıfa Ait Öğrencilerine Verdiği Nasihat*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Müdürün yaptığı konuşma	Alt sınıfın üst sınıf gibi ayrıcalıklı olmadığı, aynı haklara sahip olmadığı ya da en nihayetinde alt sınıf ile üst sınıfın aynı yerde olabileceği tek durumun alt sınıfın üst sınıfa hizmet ettiği durumlar olduğu

Dizideki karakterlerin kullandıkları dil, onların sınıfsal konumlarını yansıtan önemli bir başka göstergedir. Zengin karakterler daha sofistike, bazen küstahça bir dil kullanırken, alt sınıftan gelen karakterler daha doğrudan ve samimi bir dil kullanmaktadırlar. Bu dil farkı, karakterlerin sosyal sınıflarına dair ipuçları vermektedir. Üst sınıfa ait grup daha sofistike kelimeler ve yüksek ses tonuyla konuşurken, Ali, Zeynep ya da Sinan daha basit ve gündelik bir dil tercih etmektedirler. Bu farklılıklar genel olarak değerlendirildiğinde toplumsal hiyerarşiyi pekiştirmekte ve izleyiciye sınıf farklarının yalnızca ekonomik değil, kültürel ve iletişimsel olduğunu da göstermektedir. Altta yer alan görseller bunun birer örneğidir.



Görsel 8 ve 9: *Tozluyakalıların Koleje Geldiği Gün ve Samimi Tavırları ile Üst Sınıfa Ait Olan Cemre'nin Onlara Karşı Üstten Tavrı*

Tablo 8. *Kolejin Bahçesinde Tozluyakalıların Duruşu*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Alt sınıfa aitlik	Rahat tavırlar
İnsan	Neşeli tavırlar	Alt sınıfa ait karakterlerin rahat, samimi tavır ve konuşmaları

Tablo 9. *Cemrenin Tozluyakalılarına Olan Tavrı*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Üst sınıfa ait insan	Sofistike, argo içermeyen dili ve ses tonu
İnsan	Mimik	Kendilerinden olmadığını hatırlatma

Sınıf farkı mekânsal açıdan değerlendirildiğinde Tozluyaka dizisi için mekânlar da sınıf farklarını vurgulayan önemli birer gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Zengin öğrencilerin bulunduğu kafe, restoran, kendilerine ait yat veya evler genellikle lüks ve geniş mekanlardır. Bu mekânlar, elit yaşam tarzını ve sınıf farklarını yansıtan sembolik öğelerdir. Bu tür mekanlarda kullanılan dekorasyon ve eşya düzeni de üst sınıfın kültürel kodlarını taşımaktadır. Daha alt sınıfın karakterleri ise daha sade ve küçük evlerde veya yerlerde zaman geçirmektedirler. Genellikle kalabalık, dar alanlar ve ekonomik açıdan daha mütevazı yerler tasvir edilmekte ve bu mekanlar da alt sınıfın yaşam koşullarının sembollerini içermektedir. Aşağıdaki görseller de Tozluyakalılarına ait buluşma mekânı ile üst sınıfa ait karakterlerin buluşma noktası örneklendirilmiştir.



Görsel 10 ve 11: *Tozluyakalıların Buluşma Mekânı Olan Mahalledeki Bir Evin Damı ile Üst Sınıfa Ait Olan Kolejlilerin Buluştuğu Yat*

Tablo 10. Tozlu yakalıların Buluşma Mekanı

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Alt sınıfın dar ve mütevazı alanları	Sosyo-ekonomik ayrım ve yaşam tarzları arasındaki derin fark

Tablo 11. Üst Sınıfa Ait Grubun Buluştuğu Mekanlardan Biri

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Zengin karakterlerin lüks mekanlarda vakit geçirmeleri	Sınıf farkının aktivitelerde ortaya çıkışı

Sınıf farkının örneklendirilmesi giyim, kuşam üzerinde de gösterilebilir. Çünkü, giyim, sosyal sınıfların en açık göstergelerinden biridir. Diziye bakıldığında, okul dışı zamanlarda zengin karakterlerin genellikle markalı ve dikkat çekici giysilerle tasvir edildiği görülmektedir. Bu, onların ekonomik statülerinin ve kültürel başatlıklarının bir sembolüdür.



Görsel 12 ve 13: Tozlu yakalıların Giyim Tarzı ve Ulaşım Araçları ile Üst Sınıfa Ait Grubun Ulaşım Araçları

Üst sınıfa ait Berk gibi karakterler, spor arabalar ve şık elbiselerle tanıtılırken, bu karakterlerin aynı zamanda daha elit bir eğitim ve yaşam tarzına sahip olduğu izleyiciye doğrudan iletilmektedir. Buna karşın, daha alt sınıftan gelen karakterler, sade ve çoğu zaman ekonomik seçimlerle giyinmek zorunda kalmaktadırlar. Bu sebeple Tozlu yakalı karakterler basit tişörtler, kot pantolonlar ve genellikle markasız giysilerle tasvir edilmiştir. Bu tarz, onların maddi durumlarını temsil ederken; aynı zamanda sınıfsal konumlarını da göz önüne sermektedir.

Tablo 12. Tozlu yakalı Sınıfın Giyim Kuşam ve Ulaşım Araçları

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Giyim	Ucuz, markasız, basit kıyafetler
İnsan	Ulaşım aracı	Yoksulluk, ucuz bir araca sahip olma, ekonomik gücün zayıflığı

Tablo 13. Üst Sınıfın Giyim Kuşam ve Ulaşım Araçları

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Giyim	Pahalı, markalı, dikkat çeken kıyafetler, kültürel başatlık
İnsan	Ulaşım aracı	Zenginlik, lüks bir araca sahip olma, toplumsal statü, ekonomik güç

Dizide giyim-kuşam üzerine yorum yapılabilecek bazı diğer sahneler de mevcuttur. Bu dizinin akışında sürekli çatışma halinde olan iki sınıfın arasının hocaları tarafından kasti şekilde yumuşatılmaya çalışıldığı sahnelerde kendini göstermiştir. Karşılıklı olarak sürekli çatışma halinde olan iki grubu bir araya getirmeye çalışan hocalar, öğrencileri kasıtlı olarak birbirleriyle eşleştirerek “Sen Kimsin?” adı altında bir ödev vermişlerdir. Ödevin yapılaş şekli kurada kim birbirine çıktıysa birbirlerini evinde ağırlamak, misafir etmek ve ortak zaman geçirmek şeklinde olacaktır. Bunu sunum şekline getirmek için ise videoyla görsel içerik hazırlamaktır. Kasıtlı olarak birbirlerine verilen Tozluyakalılar ve diğer zengin sınıf grubunda ilk önce Tozluyakalılar ziyarete giden taraf olmuştur. Her ne kadar onlar zengin grubun saklamak istediklerine şahit olmuşlarsa da işin sonunda yanı video içerikte gördüklerini açık etmemişlerdir. Ziyaretin ikinci etabı ise zengin grubun Tozluyakalılara gitmesidir. Tozluyakalılar herhangi bir şey saklamamakta, bir nevi zaten oldukları gibi görünmektedirler. Misafirlerine de gereken özeni göstermişlerdir. Fakat zengin olan grup öğrenildiğinde dışlanacakları sınırları olduklarını düşündüklerinden ve Tozluyakalıların bunu ifşa edeceğini varsaydıklarından ötürü kendilerince onlardan önce davranmak istemişler ve gördüklerini alaycı bir tavırla video içeriğinde birleştirerek sınıf öğretmeninden müsaade isteyerek ilk kendi videolarını izletmişlerdir. Söz konusu içerikte Tozluyakalılarından Sinanların (Arap) evinde gördükleri naylon banyo terliği, çalgıcı olan babasının giydiği yumurta topuk ayakkabıları, ölen arkadaşlarından kalan altın suyuna batırılmış kolye, saçlarını yaptığı ve banyoda bıraktığı limonlar onlar için dalga konusu olabilmıştır.

Burada anlatılan olaydan da anlaşılacağı üzere sınıflar arasında aile yapıları da farklılık göstermektedir. Bir diğer ifadeyle, aile yapıları da sınıf farklarını oluşturmak için kullanılan bir başka göstergedir. Zengin aileler genellikle koruyucu, eğitimi ve destekleyici bir yapıya sahiptirler. Bu aileler, çocuklarını elit okullara göndererek onlara prestijli aktiviteler sağlamak ve bunu yaparak toplumsal gücünü temsil etmektedirler. Fakat tüm bunlar gösterilmek istenen olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü üst sınıfa ait grubun karakterleri aslında kendilerine her ne kadar ekonomik açıdan sınırsız özgürlük tanınsa da aslında sevgiden, ilgiden yoksundur. Örneğin; Berk’in baba sevgisinden yoksun olduğu, yaptığı yanlış hareketlerde odaya kitlendiği, babası tarafından başı dahi okşanmadığı yerde; Ege, anne ve babasının yaptığı yolsuzluklar nedeniyle tüm mal varlıklarını oğullarına devrederek kocaman olan evde yalnızlığa terk edilmiş ya da Cemre, tüm o zenginliğin içerisinde psikolojik sorunlarla savaşıırken; hala annesinin baskısıyla sevgilisi olan Berk’e karşı iyi davranmaya zorlanmış ve hatta annesi tarafından kilo kontrolüne maruz kalmıştır. Öte yandan, alt sınıftan gelen ailelerde ise ekonomik zorluklar ya da sınıfsal baskılar olmasına ya da zaman zaman karşılaştıkları durumlar onları içinden çıkılmaz bir hale sokmasına rağmen günün sonunda alt sınıfı birbirine kenetlemiştir. Bu durum dizide yemek sahneleri, yapılan aktiviteler, ebeveynlerin çocuklarına karşı olan tavırları gibi pek çok sahnede örneklendirilmiştir.

Bir diğer konu ise sınıflar arası geçiştir. Çünkü genellikle dizilerde sınıfsal geçişlerin kolay olduğu imajı verilmektedir. Bu durum Hazal karakteriyle örneklendirilmiştir. Çünkü Hazal, aslında zengin bir ailenin yanında çalışan hizmetçinin ve yine aynı evin şoförünün kızıdır. Anne ve babasının verdiği emekle, kolej parasının ödendiği Hazal üst sınıfa ait olan kolejde okumaktadır. Fakat kendisine yer edinebilmenin sadece zenginlik olabildiğini düşündüğünden ötürü, kolejdeki hiç kimseye bu durumu söylememiş aksine zenginmiş gibi davranmıştır. Sonrasında Hazal’ın fakir olduğunu bir şekilde öğrenen Berk, bunu öğrendiği anda Hazal’ı hem yalancılıkla hem de fakirlikle suçlayarak anında

gruplarından çıkarmıştır. Gelişen olaylarla Hazal işine yarayacak bazı olayları Berk'e karşı tehdit olarak kullanmış ve kendisini bir şekilde yeniden üst sınıfa ait olan gruba dahil etmiştir. Burada dikkat çeken iki durum söz konusudur. İlki ekonomik durumun suç sayılmasıdır. İkincisi ise alt sınıfa ait bir üyenin tehdit edebileceği meselesidir. Çünkü tehdit ve yalan üst sınıfla kıyaslandığında alt sınıfın işidir.

Sonuç

Tozluyaka dizisinde sosyal sınıfların üretimi, göstergebilimsel bir bakış açısıyla, giyim, dil, mekân ve aile yapıları gibi sembolik göstergeler üzerinden şekillenmektedir. Dizinin karakterleri arasındaki sınıf farkları, görsel ve işitsel unsurlar aracılığıyla izleyiciye sürekli olarak iletilmiştir. Bu tür sembolik üretimler, sosyal sınıf farklılıklarını sadece ekonomik anlamda değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal olarak da pekiştirmektedir. Göstergebilimsel analiz, diziye dair toplumsal sınıfların medyada nasıl inşa edildiğini ve bu yapının izleyiciye nasıl iletildiğini anlamamıza olanak tanımaktadır. Göstergebilimsel bir bakış açısıyla, Tozluyaka dizisi, sosyal sınıfların sadece ekonomik farklılıklar üzerinden değil, aynı zamanda kültürel, sembolik ve dilsel bir biçimde nasıl üretildiğini ve pekiştirildiğini göstermiştir. Dizi, karakterler arasında güçlü bir sınıf çatışması yaratmakta ve bu çatışmayı görsel, dilsel ve mekânsal göstergeler aracılığıyla derinleştirerek izleyiciye aktarmaktadır. Zengin ve fakir arasındaki farklar, yalnızca maddi anlamda değil, aynı zamanda yaşam tarzı, değerler ve sosyal pratikler üzerinden de izleyiciye iletilmiştir. Dizinin göstergeler aracılığıyla sınıflar arası farkları sürekli olarak üretip pekiştirmesi toplumsal sınıfların nasıl sembolik bir yapıya dönüştüğünü ve bu sembollerin izleyiciye nasıl aktarıldığını anlamamıza yardımcı olmuştur. Bu bağlamda Tozluyaka, sosyal sınıfların medyada nasıl inşa edildiğini ve bu yapının toplumsal hayatta nasıl işlediğini anlamak için önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Özetle bu çalışmada Tozluyaka dizisi üzerinden göstergebilimsel bir analiz yapılmıştır. Dizi konusu itibarıyla gençlik draması ve gizem türünde ilerlemiş ve toplumsal sınıf farklarını, adalet arayışını, dostluk gibi temaları işlemiştir. Sınıfsal eşitsizlik, zengin ve fakir öğrencilerin aynı okuldaki ilişkileri, sınıfsal farklılıkların bireylerin hayatındaki etkisi üzerinden vurgulanırken; adalet arayışı dizide bir cinayet gizemiyle adalet sistemine ve bireysel doğrulara duyulan ihtiyaç üzerinden ele alınmıştır. Dizi de verilmek istenen mesaj ise toplumda eşitlik söylemini olmasına rağmen, sınıfsal ayrıcalıkların hayatın birçok alanında kendisini derin bir şekilde hissettirdiğidir. Çalışmanın konusuna uygun düşecek şekilde üst sınıfa ait karakterler güç, statü, özgüven toplumsal hiyerarşiyi temsil eden figürler olarak sunulurken; alt sınıfa ait karakterler ise mücadele, adalet arayışı ve dayanışmayı simgelemektedir. Dizi, sınıfsal eşitsizlikleri ve adalet arayışını dramatik bir dille ele alarak, toplumdaki hiyerarşik yapının gençler üzerindeki etkisini gözler önüne sermiştir. Göstergebilimsel açıdan, her karakter, mekân ve olay birer sembol olarak okunmaya çalışılmıştır. Özellikle alt ve üst sınıfa ait karakterler arasındaki çatışmalar, toplumsal dinamiklerin mikroskobik bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Adorno, T., W. (2023). Kültür endüstrisini yeniden düşünürken. *Cogito*, 36,76-84.
- Aron, R. (1973). Sınıf Mücadelesi: Sanayi Cemiyeti Üzerine Yeni Dersler. (1. Baskı). (Çev. Erol Güngör). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Althusser, L., (2010). Devletin İdeolojik Aygıtları. (Çev: Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları
- Adorno, T., W., Horkheimer, M. (1995). Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar I. (1. Baskı). (Çev. Nihat Ünner ve Elif Öztarhan Karadoğan). Ankara: Kabalcı Yayıncılık
- Baloğlu, U. (2019). Yaşam Biçimlerinin Televizyon Dizilerinde Yansıtılması “Bizimkiler Örneği”. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(3): 2875-2897.
- Baştuğ, N. F. (2013). Gençlik Dizilerindeki Rol Modellerinin Sosyolojik Değerlendirilmesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal
- Birol, M. (2015). Yerli Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsilleri: “Yalan Dünya” Dizisi Örneği, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Bourdieu, P. (1997). Televizyon Üzerine. (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Can, F. (2019). Türkiye’de Yerli Dizilerde Sunulan Mekân ve Sınıf İlişkisi Üzerine Bir Çözümleme. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Castells, M. (2008). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum, Kültür Cilt 1 Ağ Toplumunun Yükselişi. (2. Baskı). (Çev. Ebru Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Civelek, M., Türkay, O. (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. *Alanya Akademik Bakış Dergisi* 4(3),771-787
- Çelenk, S. (2010). Aşk Memnu’dan Aşk Memnu’ya yerli dizi serüvenimiz. *Birikim*. 256-257, 18-27.
- Dağtaş, B. (2008). Türkiye’de Yaygın Televizyonlarda Tektipleşme ve Diziler: Tektipleşmiş Bir Zenginlik Göstergesi Olan Lüks Villaların Düşündürdükleri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*(8), 161-185.

Edwards, L. (2006). "Rethinking Power in Public Relations" *Public Relations Review*, 32(3):29-231.

Freyer, H. (1967). *Sosyolojiye Giriş*. (3. Baskı). (Çev. N. Abadan) Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını.

Geçer, E. (2015). Türk dizileri üzerine kültürel ve ideolojik bir değerlendirme: "Made in Turkey". *Mütefekkir*, 2(3), 13-23.

Ihlen, O. (2007) "Building On Bourdieu" *Public Relations Review*, 33(3):269-274.

İlkdoğan, H. (2017). Göstergenin Toplum Düzlemindeki Yeri: Toplumsal Göstergebilim. *İdil*, 6(39),3147-3164.

Kazancı, M. (2002). Althusser, İdeoloji ve iletişimin dayanılmaz ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 57(01),55-87.

Kaya, R. (2001, Şubat). Televizyon medyanın amiral gemisi ya da globalleşmenin taşıyıcısı. İçinde A. Kartarı, D. Beybin Kejanlıoğlu (Editörler). Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999, Mahmut Tali Öngören'e Armağan. Özel Sayı: "Sinema ve Televizyon". (ss.199-206). Ankara Üniversitesi Basımevi.

Kurtkan, A. (1984). Metodolojik Bir Deneme Olarak Mali Sosyoloji. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları.

Mills, W. (1974). İktidar Seçkinleri. (Çev. Ünsal Oskay). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Parkin, F. (1990). Toplumsal Tabakalaşma. (1. Baskı). (Çev. F. Berktaş). Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi. Derleyen: T. Bottomore-R. Nisbet İstanbul: V Yayınları.

Özkul, O. (2008). Kültür ve Küreselleşme: Kültür Sosyolojisine Giriş. (1. Baskı). İstanbul: Açılım Kitap.

Philippe, B. (1991). Toplumsal Sınıflar. (1. Baskı). (Çev. H. Dilli). İstanbul: İletişim Yayınları.

Pulat, A., Tanyeri, K. (2021). Göstergebilim ve Söylemsel Yapı. *Frankofoni*,1(38),207-222.

Saussure, S. (1985). Genel Dilbilim Dersleri. (Çev. Berke Vardar). (1. Baskı). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.

Sucu, İ. (2011) Farklı Yaşam Tarzlarında Geleneksel ve Modern Anlayışının Televizyon Dizilerine Yansıması. *Sosyoloji Dergisi* 23(24): 125-146.

Ünür, E. (2013). Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(2):32-42.

Yaylagül, L. (2022). Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. Ankara: Dipnot Yayınları.

Yıldıran Önk, Ü. (2011). *Milenyum Sonrası Türk Televizyonlarında Oluşan Dizi Kültürü ve Toplumsal Temsil Sorunu*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Weber, M. (2004). Sosyoloji Yazıları. (6. Baskı). (Çev. Taha Parla). İstanbul: İletişim Yayınları

İnternet Kaynakları

<https://blogs.lse.ac.uk/lsereviewofbooks/2022/04/28/book-review-woke-capitalism-how-corporate-morality-is-sabotaging-> 04.09.2024 tarihinde erişildi

**Türkiye’de Çekilmiş Olan Belgesellerde
Malakanların Temsili**
**Representation of Malakans in Documentaries
Filmed in Turkey**

Kubilay Çelik

Dr.

Maltepe Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu
Radyo ve Televizyon Programcılığı

kubilayc@gmail.com

Orcid: 0000-0001-9832-4182

Özet

“Malakan” veya “Molokan” adını bu topraklar, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sonrası öğrendi. Osmanlı bu savaşta yenilince, Kars ve bölgesi, Savaş Tazminatı olarak Ruslara verildi. Ruslar, 40 yıl Kars’ı işgal ettiler. Şehri askeri bir askeri garnizon olarak kullanan Ruslar, daha sonra buraya kendileri de Rus olan ‘Malakanlar’ı getirdi. Malakanlar, Rus dilinde ‘Süt İçenler’ anlamına gelmektedir. Rus makamlarının resmi rakamlarına göre 6500 Malakan, Kars merkezine ve köylerine yerleştirildi. Ancak; birçok kaynak Malakan sayısının, bu rakamın çok üstünde olduğunu göstermektedir. Malakanlar; Çarlık Rusyası yönetimiyle iyi geçinemeyen, kendilerini ‘Ruhani Hristiyan’ olarak adlandıran Ruslardı. Kilisenin; dinsel nedenlerden dolayı ‘her gün süt içmeyi yasaklayan’ kararına uymayan Malakanlar, aynı zamanda; savaşa ve insan öldürmeye karşı oldukları için askere gitmemek için büyük uğraşlar vermişlerdi. Bu aykırı özellikleri yüzünden Malakanlar; Rus yönetimi tarafından Kafkasya ve Stavropol bölgesine sürgüne gönderildi. Ruslar kars’ı işgal edince, Malakanlar’ın yeni sürgün yeri Kars oldu. Ruslar, 1917 yılındaki Bolşevik Devrimi’nden sonra Kars’tan çekilince, getirdikleri Malakanları burada bıraktılar. Malakanlar, Kars’a birçok yeniliği de beraberinde getirdiler. Özellikle tarım ve hayvancılık alanındaki yenilikleri, o zamanki Türkiye’nin 40- 50 yıl önündeydi. Yıllar içinde; Malakanların bir kısmı Kars’ta

yaşamlarını sürdürüp, topluma katılırken, bir kısmı da değişen rejimle birlikte Rusya'ya, ABD, Kanada ve Yeni Zelanda gibi Dünya'nın değişik ülkelerine göç etti. Bu makalemizde; Türkiye'deki Malakanlar'ın tarihlerini, yaşamlarını, kültürünü, bu toplulukla ilgili çekilmiş olan belgesellerde, nasıl temsil edildiğini irdelemeye çalışacağız.

Anahtar Kelime: *Belgesel, medya, Malakan, Kars, yaşam*

Abstract

The name “Malakan” or “Molokan” was learned after the Ottoman-Russian War of 1877-1878 (93 War). When the Ottomans were defeated in this war, Kars and its region were given to the Russians as war reparations. Russians occupied Kars for 40 years Using the city as a military garrison, the Russians later brought in 'Malakans' who were themselves Russians. Malakans means 'Milk Drinkers' in the Russian language According to the official figures of the Russian authorities, 6500 Malakans were settled in the center and villages of Kars However, many sources indicate that the number of Malakans was much higher than this figure The Malakans were Russians who did not get along well with the Tsarist Russian government and called themselves 'Spiritual Christians'. The Malakans, who did not obey the church's decision to 'forbid drinking milk every day' for religious reasons, also went to great lengths to avoid military service because they were against war and killing people. Because of these contradictions, the Malakans were exiled by the Russian government to the Caucasus and Stavropol region. When the Russians occupied Kars, the new place of exile for the Malakans was Kars. When the Russians withdrew from Kars after the Bolshevik Revolution in 1917, they left the Malakans they had brought here The Malakans brought many innovations to Kars Especially their innovations in agriculture and animal husbandry were 40-50 years ahead of Turkey at that time. Over the years, while some of the Malakans continued their lives in Kars and joined the society, others migrated to Russia, the USA, Canada, New Zealand and other countries around the world with the changing regime. In this article, we will try to analyze the history, life and culture of Malakans in Turkey and how they are represented in documentaries about this community.

Keyword: *Documentary, Media, Malakan, Kars, Life*

Giriş

Malakanlar'ın (Molokan olarak da bilinmektedirler) ilk olarak 1600'lü yılların başında Rusya'da ortaya çıktıkları tahmin edilmektedir. Malakanlar, Çarlık Rusyası'nda, kiliseye ve din adamlarına başkaldıran muhalif Rus köylülerdir. Malakan topluluğu; bu yıllardan itibaren dinsel ibadet ve inançlarıyla, Rus Ortodoks kilisesinden ayrılmaya başlamış ve kendilerini ‘*Ruhani Hristiyanlar*’ olarak tanımlamışlardır. Malakanlar; din adamlarını, haçı ve şatafatlı kiliseleri tanımıyorlar. Malakanlar adını; Rusça Moloko (süt) kelimesinden almıştır. Malakanlar'ın (Molokon) tam anlamı, “süt içenler”dir.



Foto 1: *Malakan, Süt içen anlamına geliyor.*

Her gün süt tüketen topluluğun bu özellikleri, Rus Ortodoks kilisesi tarafından sınırlandırılmış, hatta yasaklanmıştır. Malakanlar tarih boyunca; Çarlık Rusyası'nda çok eziyet görmüş, tutuklanmış ve de sürekli olarak çeşitli yerlere sürülmüştür. Malakanlar bu sürgünlerle Doğu Sibirya ve Güney Kafkasya sınırlarına yerleştirilmişlerdi. (Toynbee, 1978: 69). Malakan felsefesine göre; İnsan kendisine olduğu kadar çevresine de dürüst, saygılı ve yardımsever davranmalı, görünüşe aldanmamalı, kıskançlık yapmamalı ve çalıp çırpmamalıdır. Malakanlar inançları gereği; askeri gitmeyi, ellerine silah almayı ve de insan öldürmeyi asla kabul etmiyor, ayrıca tıpkı Müslümanlar gibi, domuz eti yemiyorlardı. İşte Çarlık Rusyası'na göre kabul edilemez olan bu özellikleri yüzünden işgal altındaki Kafkasya'ya ve özellikle Stavropol bölgesine sürgün edildiler.



Foto 2: *Malakanlar tarihleri boyunca, Çarlık Rusyası tarafından sürgün edildiler.*

'Malakan' veya 'Molokan' adını bu topraklar, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (yani 93 Harbi) sonrası öğrendi. Osmanlı bu savaşta yenilince, 1878 yılında imzalanan Berlin Antlaşmasıyla; Kars, Ardahan, Artvin ve Batum vilayetleri Rus idaresine bırakıldı. (Kırzioğlu, F.) Malakanlar, Kars ve çevresi Çarlık Rusya'nın hâkimiyetine girince Kafkaslardan, Anadolu'ya sürgün edilmişlerdir (Semyenov, I. ve Karagöz, E. 2009).

Kars, Kafkasya'nın Güneybatısında ve Anadolu sınırında bulunmaktadır. Bölgenin güvenliği için son derece önemli bir noktada bulunması tarihsel sürecinde birçok devlet tarafından işgale uğramasına neden olmuştur (Gündüz, 2001). Ruslar, 40 yıl Kars'ta hüküm sürdü. Şehri, ülkenin daha içlerine doğru ilerlemek için askeri bir garnizon olarak kullanan Ruslar, daha sonra buraya özellikle Stavropol bölgesinde sürgün hayatı yaşayan Malakanları getirdi. Rus makamlarının resmi rakamlarına göre 6500 Malakan, Kars merkezine ve köylerine yerleştirildi. Ancak; birçok kaynak Malakan sayısının, bu rakamın çok üstünde olduğunu belirtiyor. Kars'a geldiklerinde şehir hayatını da çok sevmedikleri için kırsal alana giden Malakanlar; Çalkavur, Çakmak, Yalınçayır, İncesu, Atçılar, Karahan, Şahnalar gibi köylere yerleşirler. Bu köylerden birçoğunu Malakanlar kurdu. Malakanlar gittikleri her yer gibi, Kars'a da çabucak uyum sağladı ve yöre halkıyla yıllar boyunca uyum içinde yaşadı. Bu bakımdan İngiliz gazeteci ve yazar Lynch; ziyaret ettiği Malakan köylerindeki taşımacılık, tarım ve hayvancılık karşısında etkilenmiştir. Çiçek bahçelerinin ne kadar güzel olduğunu belirtmiştir (Lynch, H.F.B 1901). Malakanlar, yeni evleri olan Kars'a birçok yeniliği de beraberinde getirdiler. Değirmencilik (unculuk ve elektrik üretme), eski usülle yapılan arıcılık, kaşar peyniri, patates, ayçiçeği, lahana onların sayesinde daha verimli bir hale gelmiştir. Yine Kafkas kültüründen gelen semaveri buraya getirenler onlardır.



Foto 3: Malakanlar Kars'ta arıcılık yaptı

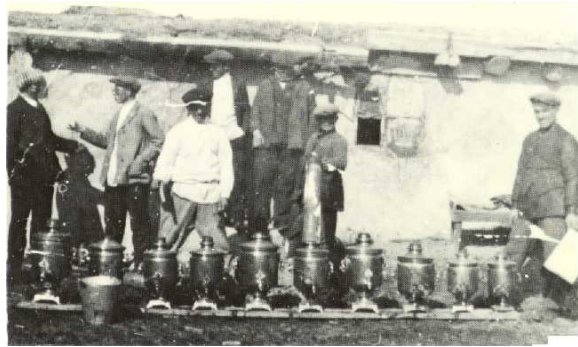


Foto 4: Malakanlar, Semaveri, Kars getirdi.

Ziraat ve tarım ve hayvancılık alanındaki yenilikler, o zamanki Türkiye'nin 40-50 yıl kadar önündeydi. Malakan inekleri; Türk ineklerinden 3-4 kat daha fazla süt vermekteydi. Montofon (Zavot) İneği, aslen İsviçre'nin Alp Dağlarına ait sığır ırkıdır. Süt üretiminde son derece verimli olan bu ırk ülkemizde de yetiştirilmektedir. Genel

özellikleri bakımından Rengi Koyu Kahverengi, Gri olmaktadır. Soğuk havalara dayanıklıdır (Sarıözkan, S., Aytaç, A., Bayram, D. 2013). Bu özel ineklerden üretilen Gravyer Peyniri, aslen İsviçre kökenlidir. Çarlık Rusya işgali ile bölgeye taşınan Gravyer Peyniri, bölgenin fiziki ve doğal şartlarının uygunluğuyla üretilmiştir. Yaklaşık 15 kilodan bir kilo ancak çıkan bu peynirin yapılışı 10 ay kadar sürmektedir (Topuk, Ş. ve Sezer, Ç. 2015). Çarlık Rusyası devriliş, 1917 yılındaki Bolşevik Devrimi olunca, Ruslar 40 yıldır işgal ettikleri Kars'tan çekilmek zorunda kaldı. Ancak beraberinde getirdikleri Malakanları bu topraklarda bıraktılar. 30 Ekim 1920 yılında Kars'ı kurtaran Kâzım Karabekir, Malakanlar'ın Kars'a katkılarını şöyle yazmıştır. “Malakanlar'ın tarım ürünlerinin üretimindeki başarıları, bölgenin kalkınmasında kılavuzluk yapmıştır.” (Karabekir, K. 1988, Karabekir, K. 2009) Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Başbakanı İsmet İnönü, Kars gezisi kapsamında 1935 yılında Malakan köylerini de ziyaret etmişti. İsmet İnönü gezi sonrasında hazırladığı Şark Raporunda Malakanlar'ın çalışkanlıkları ve tarım konusunda yeteneklerine değinmiş, bunun yanı sıra arazi azlığını da eklemişti (Öztürk, S. 2001). Kars'taki tüm topraklar Mir'i Arazi (devlete ait) sayıldığından, Malakanlar kendilerine hükümet tarafından tahsis edilmiş olan toprakları kira ve vergi karşılığından işlediklerinden dolayı, bu durum Malakanlar arasında büyük sevinçle karşılanmıştır (Denisenko, L. 2011). İsmet İnönü zamanında tarım arazisi daha iyi olan bölgelerde yerleşim kurulması için Malakanlar'a izin vermişti. Göç yaşanmadan önce Malakanlar'ın elinde bulunan toplam arazi 8.000-10.000 dekar arasındaydı. (Türkdoğan, O. 2005). Bu topraklarda Türk vatandaşı olan Malakanlar, tıpkı Rusya'da olduğu gibi burada da birtakım sıkıntılarla karşılaşmıştı. Bunların başında da ‘mecburi askerlik hizmeti’ gelmekteydi. Çarlık Rusyası'na baş kaldırarak, askere gitmeyen ve eline silah almayan bu topluluk, Türkiye'de bu gerçekle karşı karşıya kalmıştı. Malakanlar'ın büyük bir kısmı 1921 yılında mecburen, askere gitmeyi kabul etti. Gitmemek için direnenler de yıllar içinde bu toprakları terk etmeye başladılar. Göç için; Rusya'nın Kars Konsolosluğu'na müracaat etmelerine yol açtı. Böylece kendi arzuları ile Rusya'ya göç etmeyi kabul ettiler. (Aslan, Y. 2001). Malakanlar, 1956 yılında Türkiye'den, Sovyet Rusya'ya göç kararı almıştı (Akçayöz, 2015). Bu göçlere rağmen, 1960 yılı nüfus sayım sonuçlarına göre, Türkiye'de bulunan Malakanlar'ın sayısı 1.500'den fazladır (Türkdoğan, 2005). En kalabalık ve son göç grubu 1962 yılında Kars'tan ayrıldı. Malakanlar, Rusya'nın Güneybatısındaki Stavropol şehrine gidip yerleşti. Göç eden bu malakanlar geride; Müslümanlarla evlendirdikleri kızlarını (özellikle Türk erkekleri tarafından kaçırılma usulüyle), torunlarını, mezarlarını, ölülerini, bütün mal varlıklarını, birlikte yaşadıkları dostlarını arkalarında bırakıp, gittiler. Bu göçler Rusya'nın yanı sıra ABD, Kanada, Meksika, Avustralya ve Yeni Zelanda gibi Dünya'nın değişik yerlerine de oldu. Aslında göçler daha önce de başlamıştı. 1901 ile 1911 yılları arasında 3500 civarında Malakan, Trans Kafkasya'dan, ABD'nin Kaliforniya Eyaleti'ne göç etmişti. Bu durum Malakanlar üzerindeki rejim baskısının Çarlığın sonuna değin devam ettiğini ortaya koymaktadır. (Dunn, E. and Dunn S. P. 1978), Bu göçler sırasında Malakanların en büyük destekçilerinden biri de meşhur Rus yazar Lev Tolstoy (1828-1910) olmuştur. Avrupa'daki çeşitli vakıflar kanalıyla, 1899 yılında yazdığı ünlü ‘Diriliş’ (Resurrection) adlı romanının telif haklarının büyük bir kısmını bağışlayarak, Malakanlara yardım etmiştir. Bu yardımı yıllar sonra ABD'nin New York kentinde yaşayan Tolstoy'un kızı Alexandra Tolstaya da devam ettirmiştir. 1939 yılında kurduğu Tolstoy Vakfı (The Tolstoy Foundation), göçmenlere yardım amacı taşımaktaydı. Bu kapsamda birçok Rus Göçmen, Amerika'ya göç ettirilmiştir. (Anderson, 1958: 60-66).



Foto 5: 963 yılında, Türkiye'deki 220 kişilik Malakan topluluğu Amerika'da faaliyet yürüten Tolstoy Vakfı'nın parasal yardımıyla uçakla, ABD'ye götürüldü.

Bazı kaynaklar Tolstoy'un da Malakan olduğunu iddia ediyor olsa da; Malakan değil, ancak büyük bir sempatizanı olduğu, Malakan toplumu tarafından belirtilmiştir. Günümüzde; Türkiye'nin değişik şehirlerinde az sayıda da olsa Malakan yaşamaktadır. Bu topraklara ilk girdikleri yer olan Kars'ta şimdi yaşayan Malakan sayısı şimdilerde (2024) iki elin parmakları kadar azdır. Uzun yıllar önce bölgeden göçen Malakanlar, gittikleri topraklarda da Kars'ı unutmadılar. Aile büyüklerinden sürekli bu toprakları dinleyen ikinci-üçüncü nesil torunları, zaman zaman Kars'ı ziyaret ederek, büyüklerinin yaşadığı, bir zamanlar kendilerine ait evleri ve mezarlığı ziyaret edip büyüklerini anmaktadır.



Foto 6: Kars'ta yaşayan Malakanlar'ın son temsilcilerinden biri olan Vasil Dölemenci 2007 yılında ölünce, Kars'taki Malakan Mezarlığı'na gömüldü. Müslüman karısı, kocası Ruhani Hristiyan olan Vasil'in mezar taşına 'Bismillâhirrahmânirrahîm' yazdırdı.

Dünyanın çeşitli yerlerine yayılan Malakanlar konusunda günümüze kadar yapılmış, birçok belgesel vardır. Biz de ülkemizde ve yabancı ülkelerde çekilen bu belgesellerden bazılarını inceleyerek, Malakanların nasıl temsil edildiğini ve hangi yönlerinin ortaya çıkarıldığını, Malakanların yaşadıkları yerlere göre; dini ritüel, kültür, tarım, hayvancılık ve ekonomik gelişmeleri incelemeye çalıştık.

Yöntem

Bu çalışma, Türkiye'de Malakanlarla ilgili çekilmiş belgesellerin temsili üzerine bir analiz sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma, nitel bir araştırma yöntemi kullanarak, belgesellerin içeriklerini derinlemesine incelemeyi hedeflemektedir. Malakanların tarihçesi; Türkiye'ye ne zaman, niçin geldikleri, sayılarının kaç olduğu ve buralarda kaç yıldır yaşadıkları, topluma ne gibi katkı değer kattıklarını öğrenmek için derinlemesine bir literatür çalışması yapıldı. Literatür çalışmalarından ve izlediğimiz belgesellerden de edindiğimiz izlenimlere göre; Malakanlar Tarihinin büyük kısmı, sürgünler ve bunun sonucu acılardan meydana gelmektedir. Bu sürgünler, Çarlık Rusya'nın bir politikası olarak işgal ettiği yerlere gerçekleştirilmişti. Malakanları daha yakından inceleyebilmek için, şimdiye dek yapılmış 90'ın üzerinde yerli ve yabancı belgesele ulaşıldı. Bunların içinden, Malakanlar konusunda Türkiye'de yapılmış; *Tarihin Emanetleri: Malakanlar (2013 – Yönetmen: Hülya Polat)*, *Sara'nın Malakanları (2011 Yönetmen: Rıza Baoğlu)*, *Kars'ın Solan Rengi Molokanlar (2008 – Yalçın Yelence)* belgeselleri izlendi. Bu belgesellerde Malakanlar'ın nasıl temsil edildiği, hangi yönleriyle ön plana çıktıkları incelendi. Belgeselleri çeken yönetmenlerin, Malakan topluluğuna ve yaşamlarına nasıl yaklaştıkları gözlemlendi. Malakanlar'ın yaşam biçimleri, ekonomik durumları, erkek ve kadınların fiziksel görünüşleri, giyim-kuşamları, yaşadıkları yerlere ne gibi katkı sağladıkları analiz edildi. İncelemeler sonrası aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

* Sosyal ve Kültürel Bağlamda Malakanların temsili.

*Temel Temaların Belirlenmesi:

*Görsel ve İşitsel Öğelerin Analizi

Belgesellerdeki Malakan temsili üzerine genel bir değerlendirme yapıldı. Sonuçlar, tablolar yardımıyla desteklenerek görsel olarak da sunuldu.

Bulgular

Yerli ve yabancı 90'ı aşkın Malakan Belgeselinin adları, çekildiği yıllar ve yönetmeninin kim olduğuna ulaşıldı. Türkiye'de çekilen belgesellerde; Malakanlar genellikle kültürel bir çeşitlilik ve sosyal dayanışma örneği olarak temsil edilmektedir.

Tablo: 1

Türk Yönetmenlerin Çektiği Bazı Belgeseller		
Malakan Filminin Adı	Yılı	Yönetmeni
Kars'ta Yaşayan Son Malakanlar	2021	Bedir Altunok
Beyaz Fırtına: Malakanların Sesi	2020	Hakan Korkmaz
Küçük Topluluklar: Malakanlar	2016	Selma Yıldız
Malakanlar: Bir Sığınak Hikayesi	2015	Ekin Koçak
Malakanların Tarihi, dilleri ve Kültürü	2015	Fehim Işık
Malakanlar	2014	Tülin Karamustafa

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
3. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
02 Aralık 2024 / Sakarya

The Forgotten People of the Malakan	2013	Eda Yılmaz
Tarihin Emanetleri: Malakanlar	2013	Hülya Polat
Malakanlar: Bir Hristiyan Topluluğu	2013	Ahmet Öztürk
Malakanlar	2012	Alper Kurt
Sara'nın Malakanları	2011	Rıza Baloğlu
Malakanlar: Kayıp Bir Kültür	2010	Aydın Duran
Malakans in Turkey	2010	Serdar Yıldırım
Kars'ın Solan Rengi – Molokanlar	2008	Yalçın Yelence
Malakanlar	2008	Cüneyt Cebenoyan
Kayıp Zamanın Peşinde: Malakanlar	2007	Selçuk Kuru
Kafkasya'dan Anadolu'ya	1995	Ahmet Örs



Foto 7: *Tarihin Emanetleri- Malakanlar (2013)*



Foto 8: *Bu Belgeselin Metin Yazarlığını yapmıştım.*

Tablo: 2

Yabancı Yönetmenlerin Çektiği Bazı Belgeseller		
Malakan Filminin Adı	Yılı	Yönetmeni
Malakan: A Spiritual Journey	2020	Tatiana Nikolayeva
The Malakan Experience	2018	Michael Savin
Faith and Community: The Malakan Experience in Mexico	2018	María Elena López
Faith and Heritage: The Story of the Malakans	2017	Andrew Smith
Voices of the Malakans	2017	Elena Vasileva
Malakan Diasporası	2016	Elena Popova
The Malakans: A Cultural Heritage	2016	Hen Jansen
Faith and Heritage: The Malakans in Scandinavia	2016	Anna Nilsson
Faith and Culture: The Malakans in Northern Europe	2016	Minna Salonen
Faith and Tradition: The Malakans of China	2016	Zhang Wei
Faith and Culture: The Malakans of the Caucasus	2016	Ani Hakobyan
Faith and Heritage: The Malakans in Eastern Europe	2016	Yulia Fedorova
Malakans: A Journey of Faith	2015	Andrey Zolotov
The Malakans	2015	Chris Cline
Journey to the Molokan Village	2015	Vladimir Tikhomirov
Faith and Heritage: The Malakans	2015	Petar Stoyanov
Cultural Encounters: The Malakans in Europe	2015	Various
Faith and Identity: The Malakans in the Balkans	2015	Erion Hoxha
Faith and Identity: The Malakan Heritage	2015	László Kovács
Faith and Heritage: The Malakan Experience in Azerbaijan	2015	Elchin Mammadov
Faith and Tradition: The Malakans of Eastern Europe	2015	Marek Nowak
Mennonite and Malakan Communities in Finland	2015	Jussi Lahtinen
Mennonites and Malakans in Sweden	2015	Erik Jonsson
Faith and Tradition: The Malakans in Eastern Europe	2015	Dmitry Kolesnikov
Minority Faiths in Wales: The Malakans	2015	Rhys Morgan
Faith and Heritage: Malakan Communities in the Baltics	2015	Jānis Bērziņš
Faith and Tradition: The Malakans in the Caucasus	2015	Irakli Koberidze
The Malakans in Mexico	2015	Alejandro Jiménez
Faith and Tradition: The Malakans of Bulgaria	2014	Mariana Ivanova
Faith and Culture: The Malakans in the Balkans	2014	Nikola Marković
Mennonites and Malakans in Denmark	2014	Lars Pedersen
Mennonites and Malakans in Scandinavia	2014	Lars Eriksen
Malakanlar ve Toprakları	2014	Sergey Ivanov
Malakans of Russia: Tradition and Change	2014	Ivan Sokolov
Faith and Community: Anabaptists and Malakans in Scotland	2014	Fiona McDonald
Malakans of Ukraine	2014	Oleg Petrenko
Malakan Village	2013	Sergey Dmitriev

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
3. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
02 Aralık 2024 / Sakarya

Malakan Communities in Albania	2013	Lira Dervishi
The Malakans in China	2013	Wang Li
The Malakans of Moldova	2013	Tatiana Sălcuțan
Malakans in Armenia	2013	Aram Petrosyan
Malakan: The Silent Faith	2012	Anton Rybakov
Malakan Communities in Italy	2012	Roberto Bellini
Faith and Tradition: The Malakans in the Balkans	2012	Dragan Jovanović
Malakans of Azerbaijan	2012	Leyla Hasanova
The Malakans in Hungary	2012	András Szabó.
The Malakans of Georgia	2012	Nino Kvirikashvili
The Malakans of Latvia	2012	Andris Kalniņš
The Malakans of Serbia	2011	Milena Jovanović
The Malakans: A Russian Anabaptist Community	2011	Nikolai Petrov
The Malakans of the Balkans	2011	Petar Nikoli
The Malakans of Oregon	2011	Michael A. Voss
The Malakans: A Forgotten People	2011	Hans Müller
Malakans: A Journey to the Past	2010	Oleg Kovalov
The Malakans of Bulgaria	2010	Elena Georgieva
Malakans in Poland	2010	Anna Kowalska
Malakans of Belarus	2010	Svetlana Ivanova
In the Footsteps of the Molokans	2009	Tanya M. Koval
Les Malakans en France	2009	Pierre Dupont
The Malakans of Former Yugoslavia	2008	Marko Petrović
Malakans: A Cultural Portrait	2005	Chris Hegedus
Molokans: The Peaceful People	2004	Zhenya S. Koval
The Last of the Malakans	1990	David Sutherland

Belgesellerde, Malakanların tarım ve hayvancılık alanındaki yenilikleri, geleneksel yaşam tarzları ve inançları üzerinde durulmaktadır. Bulunan belgesellerden; “Tarihin Emanetleri: Malakanlar (2013- Yönetmen: Hülya Polat), Sara’nın Malakanları (2011 – Yönetmen: Rıza Baloğlu) ve Kars’ın Solan Rengi – Molokanlar (2008 – Yönetmen: Yalçın Yelence) belgeselleri izlenerek incelendi. Belgesellerde; Malakanlar’ın kullandığı bazı Rusça kelimelerin, Kars yerel lehçesinde de kullanılmaya başlandığı görüldü.

Tablo 3: *Malakanların, Kars Lehçesine Yerleştirdiği Rusça Kelimeler*

Rusça	Türkçe
Akuška	Pencere
Badval	Bodrum
Bedire	Kova
Bırışga	At Arabası
Boşga	Fıçı
Çaynik	Çaydanlık
Galoş	Ayakkabı
Ganfet	Akide

Garavat	Karyola
Gocik	Palto
İstikan	Bardak
İstol	Sandalye
Kartol	Patates
Katlet	Kuruköfte
Loby	Taze Fasulye
Lom	Levy
Manat	Rus Parası
Matuske	Kadın
Neft	Gazyağı
Peç	Soba
Saldat	Rus Askeri
Sımska	Çekirdek
Sipişka	Kibrit

Malakanlarla ilgili çekilen belgesellerde, genellikle şu ortak özellikler ön plana çıkmıştır:

1. Malakanlar; tarih boyunca hep sürgün edilmiş ve eziyet çekiyor.
2. Savaş karşıtı oldukları için, askere gitmek istemiyor. Elleri silah almıyorlar. İnsan öldürmeyi veya zarar vermeyi asla düşünmüyorlar.
3. Kadınlar ve erkekler, her zaman temiz giysi giyiyor. Yetişkin kadınlar başörtüsü takıyor, erkekler ise genellikle sakallı ve saçlarını ortadan ikiye ayırıyor (İnançlarına göre; saçın ortasındaki çizgi, cennete giden yoldur)
4. Kadınlı-erkekli çok üretken ve çalışkanlar. Tarım ve hayvancılık alanında, Türkiye'nin en az 40-50 yıl öündeler. (Bu özellikleri yerel halk tarafından nasıl benimsendiği ve bu değişimlerin bölgedeki ekonomik yapıya etkileri detaylandırılmaktadır.)
5. Kendi işleri bitince; komşularının tarlasına ve bahçesine yardım ediyorlar.
6. Dini görevlerini; süslü kiliselerde değil, evlerinin temiz bir köşesinde yerine getiriyorlar.
7. Malakanların, Kars'taki sosyal dokuda nasıl yer aldıkları ve yerel halkla ilişkileri üzerine yapılan değerlendirmeler, toplumsal entegrasyon süreçlerinin karmaşıklığını gösteriyor.
8. Genellikle kendi toplumlarından birisiyle (kız-erkek) evleniyorlar. (Bazı istisnalar hariç: Evlenmek amacıyla, Türk erkekleri tarafından kaçırılan Malakan kızları da var.)
9. Her evde, mutlaka tüten bir semaver var. (Semaver, Malakanlarla birlikte bu topraklara girmiştir.)
10. Malakan atları çok kuvvetlidir. Malakan (Montofon) inekleri, Türk ineklerinden 3-4 kat fazla süt vermektedir.)
11. Değirmencilik, arıcılık, gravyer ve kaşar peyniri Malakanlarla gelmiştir. Getirdikleri; patates, ayçiçeği ve lahana tohumları sayesinde, daha lezzetli ve fazla verim almaktadırlar.)
12. Kars ve köylerinden göç edenler; yaşadıkları ülke neresi olursa olsun, 2-3 nesil sonraki çocukları, ailelerinin eskiden yaşadıkları evleri görmek ve ölenleri ziyaret etmek için birkaç yılda bir Kars'a gelmektedir.

Sözün özü: Belgeseller, Malakanların zengin kültürel mirasını ve sosyal yapısını izleyiciye aktarırken, toplumsal algılar üzerinde de etkili olmuştur. Gelecekteki

araştırmalar, bu temaların daha da derinlemesine incelenmesine olanak tanıyacaktır. Belgesellerdeki görsel materyaller, izleyicinin Malakan kültürünü daha derinlemesine anlamasına yardımcı olacaktır.

Sonuç

Bu çalışma; Türkiye’deki Malakanların tarihini, kültürünü ve yaşamlarını ele alarak, bu topluluğa dair çekilmiş belgesellerin temsili üzerine bir incelemeyi ortaya koymuştur. Buna göre; Malakanlar tarihleri boyunca, büyük sürgünler ve bu sürgünlerin bir sonucu büyük acılar yaşamıştır. Bu sürgünler Çarlık Rusya’nın bir politikası olarak işgal ettiği yerlere gerçekleştirilmiştir. Kars’ın 40 yıl Çarlık Rusyası’nın işgali altına girmesiyle, Malakanlar bu bölgeye getirilmiştir. Malakanlar uzun süredir yaşadıkları sürgün edildikleri yerler aksine, Kars ve civarında kendilerine uygun yaşam kurmuşlardır. O güne kadar gittikleri yerlerde diğer topluluklardan uzak, dışa kapalı yaşayan Malakanlar, Kars’a göç ettiklerinde burada yaşayan Müslüman topluluklarla beraber yaşamışlar. O zamanki (1877-78) Türkiye’den (Kars) fersah fersah ileride olan Tarım ve Hayvancılıkta tecrübelerini Malakanlar, bölge halkıyla paylaşmışlar. Ayrıca bölge halkından da çok şey öğrenmişler. Bu tür bilgi, fikir ve de insan gücü yardımlaşması, bölgede hoşgörü kaynağı olmuştur. Ruslar, Çarlık Rusyası’nın, Bolşevik Devrimi’yle yıkılmasının ardından 1917 yılında bu bölgeden çekilip gitti. Rusların zorla getirdiği Malakan sayısı 6500 civarındadır. (Rus resmi rakamlarının sayısı bu, ancak gerçek rakamın bunun birkaç bin fazlası olduğu söyleniyor.) Rus askeri çekildikten sonra, Malakanlar; din, dil, kültür olarak farklı oldukları bu bölgenin halkıyla birlikte yaşamak durumunda kaldı. Hem Türk hem de Malakan toplumu ilk zamanlarda birbirine sıcak bir yaklaşım göstermedi. Fakat yıllar içinde Kars toplumu, Malakanlar’ın zararsız, kendi hallerinde ve çok çalışkan olduklarını gördü, hatta; değirmencilik, arıcılık, gravyer ve kaşar peynirini onlardan öğrendi. Bölge halkı için hayati önem taşıyan tarım ve hayvancılıkta, Malakanların ne kadar mahir olduklarını gözlemlendi. Birbirleriyle arkadaşlık ve komşuluk ilişkilerini geliştiren iki toplum, yarım asırdan fazla (1877-1962) birlikte yaşadı. Türk vatandaşı olan Malakanlar’ın, zorunlu askerlik yüzünden bu topraklardan parça parça göç etmesi, her iki toplum açısından da hüznü bir başlangıç oldu. Göç eden Malakanlar, günümüzde bölge halkının hafızasında çok güzel anılarla dolu önemli bir yere sahiptir. Kars’ta (2024) halen iki elin parmakları kadar Malakan yaşamaktadır. 1877 yılında Türkiye’ye gelen Malakanlardan geride kalanlar, tam 147 yıldır bu topraklarda huzur içinde yaşamaktadır. Yerel halk onlara ‘öteki’ gözüyle bakmamıştır.

Kaynakça

- Akçayöz, V. (2015), Annem Sara ve Malakanlar. S. 152. Kars: Kars Ticaret ve Sanayi Odası Yayınları.
- Anderson, P. B. (1958). The Tolstoy Foundation. The Russian Review, 17(1), 60-66.
- Aslan, Y. (2001), Milli Mücadele Döneminde Türk-Sovyet ilişkilerinde Molokanlar (Malakanlar) Sorunu”, A.Ü. Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 8 (18), s.284.
- Denisenko, L. (2011), Böyle Bir Kars. S. 196. İstanbul: Heymola Yayınları

Dunn, E. and Dunn, S. P. "The Molokans in America", *Dialectical Anthropology*, Vol. 3, No. 4 (1978), s. 49.

Gündüz, T. (2001), *Kars, Diyanet İslam Ansiklopedisi*, Cilt: (24), s. 515-518. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Karabekir, K. (1988), *İstiklal Harbimiz*. S. 919-920. İstanbul: Merk Yayıncılık.

Karabekir, K. (2009), *Günlükler (1906-1948)*, s. 728. Haz. Yücel Demirel, Çev. Budak Kayabek, İstanbul: YKY Yayınları

Kırzioğlu, F. (1953) *Kars Tarihi*, C 1, s. 553. Işıl Matbaası, İstanbul.

Lynch, H. F. B. (1901), *Armenia Travel and Studies*, s. 410-411. London, New York: Longmans, Green and co.

Öztürk, S. (2001), *Kasadaki Dosyalar*, s. 57-58. Ankara: Ümit Yayıncılık.

Sarıözkan, S. Aytaç, A. Bayram, D. (2013), *Zavot Irkı Sığırlarda Karkas Özellikleri ve Karkas Parçalanmanın Ekonomik Yönü*, Ankara Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi, Sayı (60), 257-258.

Semyenov, I. Y. Karagöz, E. (2009), s. 112. *Sürgün Bahçesinin Solan Renkleri Molokanlar*, İstanbul: Su Yayıncılık.

Topuk, Ş. Sezer Ç. (2015), *Some Quality Characteristics Of Kars Gravyer Cheese*, *The Journal Of Food Sayı* (40), 69-75

Toynbee, A. (1975), *Tarih Bilinci*, Çev. Murat Belge, İstanbul: Bateş Yayınları

Türkdoğan, O. (2005), s. 62-68. *Kars'ta Bir Etnik Grup Malakanlar'ın Toplumsal Yapısı*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık

Fotoğraflar:

Foto 1-2: Akçayöz, V. (2015), *Annem Sara ve Malakanlar*. S. 22-187 Kars: Kars Ticaret ve Sanayi Odası Yayınları.

Foto 3: Arı Petekleri: <http://www.gezibo.com/malakanlar-kars-kimlerdir/>

Foto 4: Malakan Semaverleri: <http://www.gezibo.com/malakanlar-kars-kimlerdir/>

Foto 5: <https://www.facebook.com/p/Malakanlar-100069908180222/>

Foto 6-7-8: TRT Belgesel, *Tarihin Emanetleri: Malakanlar belgeseli* (2013)
Kars

Bir İletişim Araştırması: Korku Sinemasında Seyir Alışkanlığı Olarak Değişen *Body-horror* Kavramının Film Afişlerindeki Dönüşümü

Ahmet Berk Duman

Öğretim Görevlisi / Doktora Öğrencisi
İstinye Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
ahmet.duman@istinye.edu.tr
Orcid: 0009-0000-0385-5782

Özet

Korku sineması, izleyicileri korkutma ve etkileme konusunda uzun bir geçmişe sahiptir. Bu türün evrimi, özellikle film afişlerinde belirginleşmektedir. *Body-horror* ve kurban-katil miti, korku sinemasının temel unsurları olarak izleyici deneyimini derinlemesine etkiler. Bu çalışma, korku filmi afişlerinde *body-horror* temalarının, kurban-katil mitinin ve *yeniden yapım* (*remake*) ile *yeniden başlatılan yapımların* (*reboot*) dönüşümünü incelemektedir. Bu araştırmanın odak noktası, korku filmi afişlerindeki *body-horror* temalarının, kurban-katil mitinin ve yeniden yapım ile yeniden başlatılan yapımların kültürel ve toplumsal bağlamda nasıl evrildiğidir. *Body-horror*, insan bedeninin dönüşümü ve deformasyonu gibi temaları işleyerek izleyicilerde derin bir tiksinti ve ürperti yaratmayı amaçlar. Kurban-katil miti ise, psikolojik gerilim ve şiddet unsurlarını içererek izleyicilerde korku ve gerilim uyandırmayı hedefler. *Yeniden yapım* ve *yeniden başlatılan yapımlar* ise, klâsik hikâyeleri modernleştirerek izleyicilere yeniden sunmaktadır. Film afişleri, bu temaları izleyicilere önceden aktarmak ve film hakkında bir izlenim oluşturmak için önemli bir araçtır. Ancak, zamanla bu temaların kullanımı ve temsili, kültürel değişimlere ve teknolojik ilerlemelere bağlı olarak önemli ölçüde değişmiştir. Bu çalışma, *body-horror* ve kurban-katil miti temalarının film afişlerindeki evrimini incelemektedir. Araştırma, farklı dönemlerden korku filmi afişlerinde bu unsurların nasıl temsil edildiğini, görsel ve tematik açıdan nasıl değişim gösterdiğini ve bu değişimlerin kültürel dönüşümlerle olan ilişkisini analiz etmektedir. Ayrıca, bu temsillerin izleyiciler üzerindeki psikolojik ve duygusal etkileri de değerlendirilecektir. Betimsel içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilecek bu inceleme, korku sinemasının tanıtım stratejilerinin ve gelecekteki eğilimlerinin anlaşılması açısından kritik öneme sahiptir.

Anahtar Kelimeler: *Korku sineması, body-horror, kurban-katil miti, yeniden yapım-yeniden başlatılan yapımlar ve film afişleri, betimsel içerik analizi.*

Abstract

Horror cinema has a long history of scaring and influencing viewers. The evolution of this genre is especially evident in movie posters. The *body-horror* and victim-killer myth profoundly influence the audience experience as key elements of horror cinema. This study examines the transformation of *body-horror* themes, victim-killer myth and rebooted productions (reboot) with remake in horror movie posters. The focus of this research is on how the *body-horror* themes on horror movie posters, the victim-killer myth, and the remake-started productions evolved in a cultural and social context. *Body-horror* aims to create a deep disgust and chill in the audience by processing themes such as the transformation and deformation of the human body. The victim-killer myth, on the other hand, aims to arouse fear and tension in the audience by including elements of psychological tension and violence. Reproduction and re-launched productions, on the other hand, modernize the classic stories and re-offer them to the audience. Movie posters are an important tool to convey these themes to viewers in advance and create an impression of the movie. However, over time, the use and representation of these themes has changed significantly due to cultural changes and technological advances. This study examines the evolution of *body-horror* and victim-killer myth themes in movie posters. The research analyzes how these elements are represented in horror movie posters from different periods, how they change visually and thematically, and the relationship of these changes with cultural transformations. In addition, the psychological and emotional effects of these representations on the audience will be evaluated. This review, which will be carried out with the method of descriptive content analysis, is critical for understanding the promotional strategies and future trends of horror cinema.

Keywords: *Horror cinema, body-horror; kurban-killer myth, remake-reboot productions and movie posters, descriptive content analysis method.*

Giriş

Korku edebiyatı ve sineması, insanlığın en derin ve evrensel duygularından biri olan korkunun sanatsal ifade biçimlerinde önemli bir yer tutar. Korku, bireylerin bilinçaltında yatan en ilkel korkuları, kaygıları ve tabuları yüzeye çıkaran bir tür olarak hem edebiyatta hem de sinemada zengin bir malzeme sunar. Bu tür, insan varoluşunun karanlık taraflarını keşfetme arzusuyla beslenir ve okuyucu veya izleyiciyi bilinmeyen, tehlikenin ve dehşetin sınırlarına taşır. Korku türü, bu yönüyle hem bireysel hem de toplumsal düzeyde önemli bir işlev görür. Korku edebiyatı, tarih boyunca pek çok farklı biçim ve tema altında gelişmiştir. Gotik romanlar, doğaüstü hikâyeler ve psikolojik korku gibi alt türler, farklı dönemlerde farklı kültürel bağlamlarda ortaya çıkmıştır. Mary Shelley'nin "Frankenstein"ı, Edgar Allan Poe'nun öyküleri ve H.P. Lovecraft'ın eserleri vb. gibi sayısız matbu eser korku edebiyatının klâsik örnekleri arasında yer alır. Bu eserler, insan doğasının karanlık yanlarını, bilinmeyen cazibesini ve varoluşsal dehşeti keşfeder. Edebiyatın dili ve anlatım teknikleri, okuyucunun hayal gücünü harekete geçirerek, dehşeti ve gerilimi derinlemesine hissetmesini sağlar. Korku edebiyatı, bu yönüyle, bireylerin bilinçdışında yatan korkuları açığa çıkarır ve onları anlamlandırmaya çalışır (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 386-96). Franz Kafka ve onun edebiyatının meşhur "K." sembolizasyonunun akla getirdiği gerçekliğin şizofren kıyısını Berkeley, 1980 zamanlı "Edebiyat Dersleri"nde Julio Cortázar bir diğer açıdan şöyle de okur: Edebiyat, yüzeyde gerçekçi görünen bir

okuma sunarken, daha derin ve karmaşık bir gerçekçiliği de barındırabilir. Sorun hep o yüzeyin altındadır. Bu metinler, ilk okumada mükemmel bir gerçekçilik sergilerken, ikinci okumada bu gerçekçiliğin arkasında başka katmanların olduğunu ortaya çıkarır. Cortázar bu çatlakların içinden bakmayı seçmektedir. Bu duruma örnek olarak, sembolik gerçekçiliğin ustası Franz Kafka göstermesi boşuna değildir. Sinemanın emeklediği yıllar, Franz Kafka ve sembolizasyonlarla çağdaştır. Sembolizasyonun örgüsünde çözülen ilmiğe tutulu imge de korku sinemasının kriminolojik suç ortağıdır (Cortázar, 2021, s. 130).

Korku sineması ise, 20. yüzyılın başlarından itibaren edebiyatın görece lâkin görmezden gelinemeyecek bu kadim anlatısını ve zengin mirasını hem görsel hem de işitsel bir biçimde yeniden yorumlamıştır. Sinemanın kendine özgü olanakları, korku türünün etkisini artırmış ve onu geniş kitlelere ulaştırmıştır. Sessiz sinema döneminin klâsiklerinden *Nosferatu* (1922, F. W. Murnau) ve *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (1920, Robert Wiene) yönetmenlerinin elinden çağa ve zamanın ruhuna bakışına hareketle -bir nevi ilk örnekler olarak- korku sinemasının temellerine adlarını yazdırmıştır. Bu filmler ki, görsel efektler, makyaj ve set tasarımı gibi tekniklerle izleyicinin doğrudan doğruya görsel bir dehşet deneyimi yaşamasını sağlarken; sinemanın devreye giren görsel dili ise korku edebiyatında anlatılan hikâyelerin daha somut ve çarpıcı bir biçimde sunulmasına da imkân tanımıştır (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 403-13).

Korku edebiyatı ve sineması arasındaki geçişkenlik, bu iki türün birbirini nasıl etkilediğini ve zenginleştirdiğini gösterir. Edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlanması, bu geçişin en belirgin örneklerindendir. Bram Stoker'ın "Dracula" romanının sayısız film uyarlaması, Stephen King'in romanlarından uyarlanan filmler ve Clive Barker'ın hikâyelerinin beyazperdeye aktarılması, korku edebiyatı ve sineması arasındaki sürekli diyalogu gözler önüne serer. Bu uyarlamalar, edebi anlatıyı görsel bir deneyime dönüştürerek, hikâyenin etkisini genişletir ve farklı izleyici kitlelerine ulaşmasını sağlar. Öte yandan, sinemanın görsel anlatım olanakları, korku edebiyatının temalarını yeni ve yenilikçi biçimlerde keşfetmeyi mümkün kılar. Sinema, ses, ışık, renk ve hareket gibi unsurları kullanarak, izleyicinin duyuşal deneyimini zenginleştirir ve korku hissini daha doğrudan bir biçimde aktarır. Örneğin, Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filmi, görsel ve işitsel tekniklerin ustaca kullanımıyla, gerilim ve dehşetin sinemasal bir başyapıtı olarak kabul edilir. Bu film, korku edebiyatındaki psikolojik gerilim temalarını, sinemanın kendine özgü araçlarıyla yeniden yorumlar (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 368-77).

Korku türünün edebiyat ve sinema arasındaki bu dinamik ilişkisi, her iki alanın da kendi içinde evrilmesine ve zenginleşmesine katkıda bulunur. Edebiyat, sinemaya derinlik ve karmaşıklık kazandırırken, sinema da edebiyatın sınırlarını genişletir ve onu daha geniş bir kitleye ulaştırır. Bu karşılıklı etkileşim, korku türünün sürekli olarak yenilenmesini ve güncel kalmasını sağlar. Hem edebiyat hem de sinema, korkunun insan deneyimindeki merkezi rolünü vurgulayan, duyuşal ve düşünsel derinliği olan eserler yaratır. Sonuç olarak, korku edebiyatı ve sineması, insanlığın en derin korkularını ve kaygılarını keşfetme arzusuyla beslenen, birbirini zenginleştiren ve sürekli olarak yenilenen bir tür olarak varlığını sürdürür. Bu tür, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde önemli bir işlev görür ve insanların karanlık yanlarıyla yüzleşmelerine, onları anlamalarına ve bu süreçte kendi sınırlarını keşfetmelerine olanak tanır.

1. Korku Sinemasında Değişen *Body-Horror* Kavramı

Immanuel Kant'ın felsefesinde, *aşkınlık* (*transcendence*) ve *transandantal* (*transcendental*) terimleri önemli farklar içerir. *Aşkınlık*, duysal deneyimin ötesinde olan, insan aklının kavrayamayacağı metafiziksel varlıkları ifade eder. Bu terim, Tanrı, ruhun ölümsüzlüğü gibi kavramları içerir. *Transandantal* ise, deneyimin mümkün kılınmasının koşullarını araştıran bir terimdir. Kant'a göre, zaman ve mekân gibi kategoriler, insan zihninin deneyimi düzenleme biçimidir ve bu nedenle transandantal koşullardır. İki terim, Kant'ın bilgi teorisi ve metafizik anlayışının merkezinde yer alır ve farklı anlamlara sahiptir (Cevizci, 2005, s. 160-1).

Aşkınlık ile *Transandantal* deneyimi hem kavramsal hem de bedensel anlamda bir arada kılan tür özelliğiyle korku sineması, *body genre* (*vücut korkusu*) karşılığıyla aşırılıkları tanımlayan (korkuda şiddet, pornoda seks, melodramda duygu vb. gibi) bir kavram olarak seyircinin bedensel tepkisiyle anlamca eşitlenen, insanlık tarihinin en eski anlatı biçimlerinden biri olan korku hikâyelerinin modern bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Bu türün zaman içinde geçirdiği evrim, toplumsal değişimlere, teknolojik gelişmelere ve sanatsal yeniliklere bağlı olarak çeşitlenmiştir. Korku sinemasının belirli bir alt türü olan *body-horror* (*vücut korkusu*) da benzer anlamıyla anıttığımız bu eşitlikte *remake* (*yeniden yapımlar*) ve *reboots* (*yeniden başlatılan yapımlar*) üretilen yani sıra hızla tüketilen yapımlarla takip edebildiğimiz bu değişim sürecinde özellikle dikkat çekici bir evrim geçirmiştir (Kılınç, 2022, s. 171-2).

Body-horror, başlangıcından günümüze seyrini takip edebildiğimiz insan vücudunun grotesk, anormal ve çoğu zaman tüyler ürpertici şekillerde bozulmasını merkezine alan bir alt türdür. Bu alt türle ilişkili olan korku filmlerinin belirgin odağında gerçekleşen krizin ortak noktası, bedenin ve bedenin dönüşümünün merkezde yer alması olarak film okumalarına açılabilen; bedensel anlamda yaşanan bu acının antropolojisinde “dönüşüm” teması birkaç başlığı belirginleştirir: Hastalık, bedensel değişim, biyolojik cinsiyetin geçişkenleşmesi ve toplumsal cinsiyet ikiliğini (kadın-erkek) belirsiz hâle getirme (Koyuncu, 2018, s.1). Bu filmler, insan bedeninin fiziksel sınırlarını zorlayarak izleyicide bilhassa dehşet duygusu uyandırmayı amaç edinmektedir. *Body-horror*, sadece korku filmi meraklılarını değil, beden üzerine düşünen, yazan ve üreten herkesi ilgilendirebilecek geniş bir alana seslenirken, Siegfried Kracauer'ın Alman Sinemasının psikolojik buhranını kaleme aldığı eseri “Caligari'den Hitler'in satırlarında belirttiği gibi gerileme dönemlerinin kentli insanı için sınırlar yeniden tanımlanmaktadır: “*Ancak insanın sınırı, Tanrının fırsatıdır. Bu durumda Tanrı Hollywood'du*” (Kracauer, 2011, s. 130).

Bu çalışmanın amacı, *body-horror* kavramının korku sinemasında nasıl değiştiğini, bu değişimlerin popüler kültürün toplumsal, psikolojik ve estetik etkilerinin bağlamlarını afişler aracılığıyla inceleyerek ortaya koymaktır. *Body-horror*, 20. yüzyılın ortalarından itibaren sinemada belirgin bir tema hâline gelmiş ve özellikle 1980'lerde zirveye ulaşmıştır. Bu dönemin klâsik filmleri arasında David Cronenberg'in *The Fly* (1986) ve John Carpenter'ın *The Thing* (1982) gibi yapımlar yer almaktadır. Bu filmler, insan bedeninin sınırlarının zorlanması, içsel korkuların dışa-vurumu ve biyolojik dehşetin görsel tasviri gibi unsurları imgesel ölçekte içerir. Cronenberg'in çalışmaları, özellikle teknoloji ve insan vücudu arasındaki ilişkiye dair derin felsefi ve psikolojik sorular sormasıyla dikkat çeker. Carpenter'ın *The Thing* filminde ise insan vücudunun tanınmaz hâle gelmesi ve paranoid korkuların görsel bir şölenle birleştirilmesi, türün dönüm

noktalarından biri olarak kabul edilir. 1980'lerin *body-horror* filmleri, Soğuk Savaş dönemi kaygılarının ve teknolojik gelişmelerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Kılınç, 2022, s. 63-9). Bu filmler, genellikle bilimsel keşiflerin ve teknolojik ilerlemelerin insan bedeni üzerindeki kontrolü kaybetme korkusunu işler. Bu dönemde, AIDS salgını ve biyoteknolojideki hızlı gelişmeler, insan vücudunun kırılganlığı ve dışsal tehditlere açıklığı konusundaki endişeleri artırmıştır (Cherry, 2014, s. 125). *Body-horror* filmleri, bu endişeleri sinematik bir dil aracılığıyla ifade ederken, izleyicilere tanıdık ve aynı zamanda yabancı bir korku deneyimi sunar. 1990'lar ve 2000'ler, *body-horror* türünün daha da çeşitlendiği ve küreselleştiği bir dönem olarak öne çıkar. *Body-horror* ile psikolojik gerilim ve sosyal eleştiri de dozunu yükseltip harmanlayarak, türün anlatı olanaklarını genişletmiştir. 2000'lerin sonlarından itibaren *body-horror*, dijital efektlerin gelişimi ile yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde, görsel efekt teknolojilerinin ilerlemesi, insan bedeninin dönüşümünü ve bozulmasını daha ayrıntılı ve gerçekçi bir biçimde sunma olanağı sağlamıştır. Bilimkurgu ve psikolojik gerilim ile birleşen *body-horror*, hem görsel hem de tematik açıdan zengin anlatılar sunmaya devam ederken; kavramın inşasında ve temsilinde sahne alan yapımlar insan bedeninin sınırlarının ötesine geçme ve kimlik krizleri gibi çağdaş endişeleri işleyerek, *body-horror*'un toplumsal ve kültürel bağlamını genişletmiştir (Cherry, 2014, s. 47-61).

Body-horror türünün evrimi, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve beden politikaları konusundaki tartışmalarla da iç içe geçmiştir. Özellikle kültür (feminist) kuramcılar, *body-horror* filmlerinde altını oydukları bedenin kontrolü, üreme ve cinsellik vb. gibi konular çerçevesinde ilgili filmler uyarınca referans noktalarıyla farklı okumalara açılım sağlayabilmektedir. Bu bağlamda, Julia Kristeva'nın *abject* kavramı, özne ve nesne arasındaki sınırları bulanıklaştıran, tiksinti ve korku uyandıran hem fiziksel hem de psikolojik düzeyde bireyin ve toplumun normatif düzenini tehdit eden unsurları ifade eder. Kristeva'nın bu kavramı, özellikle psikanaliz, edebiyat ve kültürel çalışmalar bağlamında derinlemesine incelenmiştir ve insan deneyimindeki sınır durumlarını ve dışlama mekanizmalarını anlamada önemli bir araçtır. *Body-horror* kavramının dönüşümündeki psikolojik ve sosyolojik boyutlarını anlamamızda da önemli bir araç olmuştur. Kristeva'nın bu kavramsal yaklaşımı hem kendimizden hem de toplumdan dışladığımız ve reddettiğimiz unsurlar olarak tanımlanabilirken; *body-horror*, bu dışlama ve reddetme süreçlerini görselleştirerek, izleyiciyi kendi bedenine ve toplumsal normlara karşı yeniden düşünmeye zorlayabilmektedir (Cevizci, 2005, s. 1034-5). Diğer bir bakıp açısıyla Camille Paglia da Batı kültürünün algısı üzerine kurulu hiyerarşik örgüyü “verniği kazır gibi kazıyarak,” kaleme aldığı çalışması “Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve ve Sanat” başlıklı çalışmasında belirttiği üzere: “*İmge, sezdirilen görünebilirliktir*” (Paglia, 1996, s. 87). Paglia'ya göre, Batı kimliği, hiyerarşik komutanın çok uzağında değil aksine onun cinsel kişiliklerinin örüntüsünde hem açık hem saklı bir görünüyle hakikati bulanıklaştırmaktadır. Kracauer'in itina ile belirttiği “(...) *Bu durumda Tanrı Hollywood'du,*” sözü Paglia'nın terminolojisinde: *Her tanrı, bir idoldür, sözcüğün tam anlamıyla bir 'imge'dir (Yunanca eidolon'dan Latince idolum)*” cümlesiyle aslında organik bir yakınlık taşımaktadır (Paglia, 1996, s. 86-7).

Günümüzde, *body-horror* türü, korku sinemasının sınırlarını zorlamaya devam etmektedir. Modern ve popüler *body-horror* filmleri, genellikle bireysel kimlik, toplumsal yabancılaşma ve teknoloji ile olan ilişkilerimizi sorgulayan derin temalar içerir. Bu filmler, yalnızca bedensel dönüşümü değil aynı zamanda ruhsal ve zihinsel dönüşümü de ele alarak, korku deneyimini daha bütüncül bir perspektiften sunar

(Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 414-25). Sonuç olarak, *body-horror* kavramının korku sinemasında geçirdiği değişim, yalnızca sinematik tekniklerin ve anlatı biçimlerinin evrimi ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve teknolojik bağlamlarla da şekillenmiştir. *Body-horror*, insan bedeninin sınırlarını zorlayarak, izleyicilere hem tanıdık hem de rahatsız edici bir korku deneyimi sunmaya devam etmektedir. Bu çalışma, *body-horror* kavramının geçmişten günümüze nasıl evrildiğini ve bu evrimin ardındaki dinamikleri örneklemesindeki sınırlılıkları belirtilmiş konu bağlamında temsili film afişleri üzerinden görsel açıdan betimsel içerik analizi yöntemiyle incelemeyi amaçlamaktadır.

1.1. Araştırmanın Konusu-Sorunsalı, Amacı ve Hipotezi

Modern sanat sinemasının gözümüzün önündeki perdeyle aradaki mesafeyi eritmesinde ilk öncül araç onun insana dair “bir şey” anlatması alametifarikasıyla aktarmasıdır. Paglia: “*Batı gözü şeyler yapar: Apollonyen nesneleştirme putları*” der demez ardından röntgencililiğin sınırındaki Batı gözünü iyice açarak içindeki oyuğukta saklı kara kıtayı şöyle tarif etmektedir: “*Batı, kişileri nesneleştirir, nesneleri kişileştirir*” (Paglia, 1996, s. 90/95). Öykü adacıları ise işte bu ıssız adalarda yankılanırken çözülmeye başlar ve onlar A. B. Kovács’ın “Modernizmi Seyretmek” isimli kitabında biçimle oynadıkları için değil, “*özel öyküleri anlatmak için en uygun araçlar,*” atfıyla nitelendirilmektedir (Kovács, 2010, s. 87).

Anlatı tekniklerinin modernist yaklaşımlarıyla günümüzde korku sineması, anlattığı öyküdeki sinematografik çözümleri ya erteler ya da bastırıp varolan öykünün inşasında katmanlar oluşturmaktadır. Suç ve gizeme yatkınlığının insana varoluşsal anlamda sormadan sunduğu bu maruz bırakma tekinsizlik aktaramını dinamik kılmakta; “*araştırma/soruşturma*” nedenli zihinsel ve psikolojik bir duygu-durumu ortak zeminde tartışmaya çekmektedir (Kovács, 2010, s. 105). Görsel sosyoloji bağlamıyla izleyici alışkanlıklarının ve tercihlerinin hızla değiştiği dinamik bir alandır. Korku sineması türündeki film yapım sayısında yirmi birinci yüzyılda artan bir eğilim dikkati çekmektedir. Sözden mite, mitten *logosa* uzanan bu yolculuğun cümle içindeki bir diğer tarifi görsel malzemenin içeriğinde yükselen, insan eliyle ve görme biçimleriyle yeniden üretilen varlığı sözün düşüşüne koşut imgenin varlığını sorunsallaştırmaktadır. Görünmeyi göstermek isteyen sinema, görsel kültürün şemsiyesi altında “*görselliğin sosyal teorisini üretir, görünür hale gelen şeyin ne olduğu, kimin ne gördüğü, görme, bilme ve güç arasında basıl bir ilişkinin olduğu üzerinde durmaktadır*” (Akarçay, 2023, s. 41). Tartışmanın odağında olan insan merkeziyeti ve düşünme süreçlerindeki bu gerilim hattı imgeyi görme eylemi olarak düşünmeye bizleri sevk ederken, tür bağlamıyla korku sineması açısından da bu gerilimin varlığı sezilebilmektedir. Ancak, bu değişimin ne ölçüde olduğuna ve nedenlerine hâlâ tam bir açıklık getirilmemiştir. Seyir alışkanlıklarındaki bu dönüşüm, korku filmlerinin afişlerinde de belirgin bir şekilde görülmektedir. Özellikle *body-horror* kavramının afişlerdeki dönüşümü, izleyicilerin korku sinemasıyla kurdukları ilişkiye ve sinema deneyimlerine olan etkisini anlamak için önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. Bu araştırma, korku sinemasında seyir alışkanlığındaki dönüşümün, özellikle de *body-horror* temalarının film afişlerindeki evriminin, izleyici beklentilerini ve tercihlerini nasıl etkilediğini anlamak için bir fırsat sunmaktadır.

Araştırmanın amacına dair, korku filmi afişlerindeki *body-horror* temalarının, kültürel ve toplumsal bağlamda nasıl evrildiğini ve bu evrimin izleyicilerin korku sinemasıyla

kurdukları ilişkiyi nasıl etkilediğini incelemektir. Metonimik ve metaforik yatkınlığıyla görsel bir malzeme olan afişler, medium (iletişim aracı/cihazı) olarak işlevseldir. Fotoğraftaki portre geleneği misali gündelik kavram sistemimizde de metonimi temellenmiş bir dil birimi çalışmaktadır. Bütün yerine parçayı işaret ederken, imgenin doğasıyla *şey(ler) aracılığıyla* işaret edilmek istenenin ne olduğunu gündelik düşünme ve eylemde olma hâlimizin akışında üstüne düşen rolü oynamaktadır (Lakoff & Johnson, 2022, s. 78-9). Çalışma, afişlerdeki *body-horror* temsillerinin korku filmlerinin tanıtım stratejilerindeki rolünü ve bu temsillerin izleyici üzerindeki psikolojik ve duygusal etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Hipotez (Olumlu): *yeniden yapım (remake)* ve *yeniden başlatılan yapımların (reboot)* afişlerinde *body-horror* unsurlarının kullanımı, kurban ve katil temalarının modern görsel efektlerle yeniden yorumlanması film endüstrisinde yaratıcılığı ve yenilikçiliği teşvik etmekte ve izleyicilere tanıdık hikâyelerin modern versiyonlarını sunarak film deneyimini zenginleştirmektedir. Hipotez (Olumsuz): *yeniden yapım (remake)* ve *yeniden başlatılan yapımların (reboot)* afişlerinde *body-horror* öğelerinin yoğun kullanımı, izleyicilerde orijinal yapımların ruhunun kaybolduğu ve yeni yapımların sadece ticari amaçlarla üretildiği algısına yol açtığından; bu durum, izleyicilerin sinema deneyimini ve/veya ilgisini olumsuz yönde etkileyebilir.

1.1. Araştırmanın Evreni ve Sınırlılığı

Araştırmanın evrenine dair, bu araştırmanın odak noktası, korku filmi afişlerindeki *body-horror* temalarındaki sinematografik “kurban-katil miti”nin *yeniden yapım* ile *yeniden başlatılan yapımların* çerçevesinde, kültürel ve toplumsal bağlamda nasıl evrildiğidir. *Body-horror*, insan bedeninin dönüşümü ve deformasyonu gibi temaları işleyerek, benliğin dağılmış doğası olan bilhassa “cesetler” aracılığıyla izleyicilerde derin bir tiksinti ve ürperti yaratmayı amaçlar (Cherry, 2014, s. 115).

Kurban-katil miti, psikolojik gerilim ve şiddet unsurlarını içererek izleyicilerde korku ve gerilim uyandırmayı hedefler. *Yeniden yapım* ve *yeniden başlatılan yapımlar* ise, klâsik hikâyeleri modernleştirerek izleyicilere yeniden sunmaktadır. Film afişleri, bu temaları izleyicilere önceden aktarmak ve film hakkında bir izlenim oluşturmak için önemli bir araçtır. Ancak, zamanla bu temaların kullanımı ve temsili, kültürel değişimlere ve teknolojik ilerlemelere bağlı olarak önemli ölçüde değişmiştir. André Bazin’in estetik görüşünde derin bir yer kaplayan *gerçekçilik* esası, onun sinema algısında da esaslı bir doruğu açıklar: Sinemanın görevi de *gerçekçilik*. “*Ham gerçeklik parçaları*” olarak değerlendirildiğinde sinema, çok sayıda üstü örtük parçayı aynı zamanda aklın kurabildiği uyumluluklar gereği *a posteriori* olarak derinden yüzeye doğru ortaya çıkarabilmeye “*Yunan Sanatı’ndan daha yakındır. Bazin’in estetiğinde en önemli yeri kaplayan şey, bir ayrılık ya da benzerlik özelliğinden çok gerçek ile imge, dünya ile film arasındaki varoluşsal bağdır*” (Wollen, 2008, s. 120-1). Araştırma, korku sinemasının görsel sosyoloji bağlamında izleyici alışkanlıklarının ve tercihlerinin nasıl evrildiğine ve bu evrimin sinema deneyimine etkilerine ışık tutmayı amaçlamaktadır. Araştırmada kullanılacak örnekleme dair sınırlılık: korku filmi afişlerindeki *body-horror* temalarının değişen kullanımını incelemek için çeşitli dönemlerden ve türlerden filmleri kapsayacak şekilde oluşturulacaktır. Afişler, *yeniden yapım (remake)* ve *yeniden başlatılan yapımların (reboot)* yanı sıra orijinal yapımları da içerecektir. Örnekleme yer alacak bazı filmler şunlar olabilir:

- *The Fly* (1958) ve *The Fly* (1986): Bu örnek, aynı adı taşıyan iki farklı döneme ait filmin afişlerini karşılaştırmak için kullanılabilir. İlk film, 1958'de Kurt Neumann tarafından çekilmiş klâsik bir korku filmi iken, ikinci film 1986'da David Cronenberg tarafından yeniden çekilmiştir. Her iki film de insan-sinek dönüşümünü konu almaktadır.
- *A Nightmare on Elm Street* (1984) ve *A Nightmare on Elm Street* (2010): Bu örnek, Wes Craven'in klâsik korku filmi *A Nightmare on Elm Street* ve 2010'da yapılan yeniden yapımının afişleri, kurban ve katil temalarının modern yorumlarını karşılaştırmak için kullanılabilir.
- *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) ve *The Texas Chainsaw Massacre* (2003): Bu örnek, orijinal ve yeniden yapımı arasındaki afişlerin karşılaştırılmasıyla, *body-horror* temalarının nasıl evrildiğini göstermektedir.
- *The Evil Dead* (1981) ve *The Evil Dead* (2013): Bu örnek, Sam Raimi'nin kült klâsik filmi *The Evil Dead* ve 2013'te yeniden çekilen versiyonunun afişleri, *body-horror* unsurlarının modern kullanımını incelemek için uygun bir örnek olabilir.
- *The Thing* (1982) ve *The Thing* (2011): Bu örnek, John Carpenter'ın klâsik korku filmi *The Thing* ve 2011'deki yeniden yapımının afişleri, *body-horror* temalarının farklı dönemlerdeki temsilini karşılaştırmak için kullanılabilir.

Bu örneklem, farklı dönemlerden ve türlerden gelen filmlerin afişlerindeki *body-horror* temalarının değişen kullanımını incelemek için çeşitli perspektifler sunacaktır. Karşılaştırmalı analiz, bu temaların kültürel ve toplumsal bağlamda nasıl evrildiğini ve izleyicilerin korku sinemasıyla olan ilişkisini nasıl etkilediğini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

1.2. Araştırmanın Örneklemi, Sınıflandırması, Önemi/Farkı ve Etik Beyanı

Araştırmanın örneklemi, sınıflandırması ve önemi/farkına dair, araştırma, korku filmi afişlerindeki *body-horror* temalarının evrimini incelemek için dikkatlice seçilmiş bir örneklem dayanmaktadır. Bu çerçevede çalışma, aşağıdaki sorulara birer cevap sunarak ilerlemektedir:

- **Hangi örneklem?**
Korku filmi afişlerindeki *body-horror* temalarının evrimini incelemek için seçilen örneklem, farklı dönemlerden ve türlerden gelen korku filmlerini içermektedir.
- **Neden bu örneklem?**
Bu örneklem, *body-horror* temalarının belirgin olduğu ve korku sinemasının evriminde önemli bir rol oynayan yapımları kapsar. Bu seçim, *body-horror* temalarının kullanımındaki değişimi anlamak için geniş bir perspektif sunar.

Örneklem sınıflandırılmasına dair, korku filmlerinin geniş bir yelpazesini temsil etmek için dikkatlice seçilmiş, ancak belirli bir sayıda filmi kapsamaz. Bu çalışmada öncelik, örneklemde yer alan filmlerin temsiliyeti ve anlamlılığı üzerinedir, bu nedenle örneklem sayısı belirli bir sınıra bağlı değildir. Örneklem, farklı dönemlerden ve türlerden gelen korku filmlerini içermekte ve *body-horror* temalarının kullanımındaki değişimi anlamak için geniş bir perspektif sunmaktadır. Ancak, örneklem seçiminde bazı sınırlamalar bulunmaktadır. Öncelikle, örneklemde yer alacak filmler, korku sinemasının geniş bir yelpazesini temsil etmektedir; ancak bu seçim, tüm korku filmlerini kapsamayı amaçlamamaktadır. Bunun yerine, örneklemdeki filmler, *body-*

horror temalarının özellikle belirgin olduğu ve korku sinemasının evriminde önemli bir rol oynadığı kabul edilen yapımlardan seçilmiştir. İkinci olarak, örneklemdeki filmler arasında yer alan *yeniden yapım* ve *yeniden başlatılan yapımlar*, klâsik hikâyelerin modern yorumlarını sunan ve *body-horror* temalarını güçlendiren yapımları içermektedir. Ancak, bu seçim, orijinal yapımların afişlerindeki *body-horror* temalarının evrimini direkt olarak karşılaştırmayı amaçlamamaktadır. Bunun yerine, *yeniden yapım* ve *yeniden başlatılan yapımların* afişlerindeki *body-horror* temalarının kullanımının izleyici algısını nasıl etkilediğini anlamak üzerine odaklanmaktadır. Son olarak, örneklemde yer alacak filmler, belirli bir zaman diliminde üretilmiş olup genel olarak tanınmış ve önemli yapımlardan seçilmiştir. Ancak, örneklem, tüm korku filmlerinin evrimini kapsamayı amaçlamamakta ve sınırlı bir seçkiyi temsil etmektedir. Bu sınırlamaları odağına alan çalışmada seçilen örneklem sınıflandırılması korku sinemasının *body-horror* temalarının afişlerdeki evrimini anlamak için önemli bir perspektif sunmaktadır. Araştırma, bu örneklem üzerinden korku sinemasının görsel ve kültürel değişimini daha iyi anlamayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın önemi/farkına dair, Korku sinemasında *body-horror* temalarının afişlerdeki evrimi mesel edildiğinde; korku sineması, izleyiciyi tiksinti ve ürpertiye sürükleyen, insan psikolojisini derinlemesine etkileyen bir türdür. Bu sinema türü, zaman içinde görsel ve tematik olarak çeşitlenmiş, izleyici alışkanlıkları ve tercihleriyle birlikte evrim geçirmiştir. Özellikle *body-horror* temaları, insan bedeninin dönüşümü ve deformasyonunu işleyerek izleyicilerde derin etkiler bırakırken, korku sinemasının önemli bir bileşeni hâline gelmiştir. Bu çalışmada, korku filmlerinin afişlerindeki *body-horror* temalarının evrimi incelenerek, bu temaların kültürel ve toplumsal bağlamda nasıl değiştiği ve izleyici deneyimini nasıl etkilediği ele alınacaktır. Korku sinemasında *body-horror* temalarının afişlerdeki evrimi, sinema endüstrisinin ve izleyici alışkanlıklarının nasıl değiştiğini anlamamıza olanak sağlar. Bu evrim, korku filmlerinin tanıtım stratejilerini, izleyici beklentilerini ve sinema deneyimini etkileyebilir. Özellikle *yeniden yapım* ve *yeniden başlatılan yapımların* afişlerindeki *body-horror* temalarının kullanımı, klâsik hikâyelerin modern yorumlarını sunarak film endüstrisinde yaratıcılığı teşvik edebilir veya izleyicilerde orijinal yapımların ruhunu kayborduğu algısını uyandırabilir. Bu nedenle *body-horror* temalarının afişlerdeki evrimini anlamak, sinema endüstrisinin geleceğini şekillendirebilecek önemli bir konudur.

Araştırmanın önemi ve diğer araştırmalardan farkına dair, bu çalışmanın konusu ve kapsamı uyarınca, Ulusal Tez Merkezi sayfasındaki anahtar sözcüklerle atılarak yapılan “detaylı arama” neticesinde (2014’ten bugüne), üzerine herhangi bir çalışma yapılmamış olduğu belirlenmiştir. Sinema genelinde ve özelde korku sineması alanında son dönemde meydana gelen seyir alışkanlıklarının dönüşümünü anlamak için kaleme alınacak bu çalışmadan hareketle korku sinemasında dikkati çeken bu seyir alışkanlıklarının dönüşümünü anlamak için betimsel içerik analizi yöntemi kullanılarak gelecek araştırmalara bir referans noktası oluşturmak ve bakış açısı sunmak amaçlanmaktadır. Sinematografik açıdan korku türündeki film yapımlarında artık sadece klâsik korku unsurlarına değil gelişen dijital platformların, akıllı cihazların yani “ekran tabanlı izlem deneyiminin yaygınlaşmasıyla birlikte aynı zamanda derinlikli karakter gelişimine, psikolojik gerilime ve sosyal/siyasal mesajlara da ilgi gösterir bir eğilim sergilenebilmektedir. Çünkü, bu ilgiyi izaha kavuşturmamızda, korku filmlerinin en belirgin özelliklerinden bir tanesi olarak oluşturduğu atmosfer gereği, insanların gerilime ve korkuya duyduğu ihtiyacı (geri) besleme cazibesi hassasiyetle ele alınabilir.

Bu filmler kültürel değerlerimizin arazisinde ekili kavramlarla zihinsel ve bedensel bir bütünsellik içerisinde ve bilişsel yetilerimizle bağ kurup iletişim kurabilme becerisi sunabilmektedir. Araştırmanın önemine ve sahadaki diğer araştırmalardan farkına ilave olarak: Bu çalışmanın konusu ve kapsamı uyarınca, Ulusal Tez Merkezi sayfasındaki anahtar sözcüklerle ataçlanarak yapılan “detaylı arama” neticesinde (2014’ten bugüne), üzerine herhangi bir çalışma yapılmamış olduğu belirlenmiştir. Sinema genelinde ve özelde korku sineması alanında son dönemde meydana gelen seyir alışkanlıklarının dönüşümünü anlamak için kaleme alınacak bu çalışmadan hareketle korku sinemasında dikkati çeken bu seyir alışkanlıklarının dönüşümünü anlamak için betimsel içerik analizi yöntemi kullanılarak gelecek araştırmalara bir referans noktası oluşturmak ve bakış açısı sunmak amaçlanmaktadır.

İşbu hususta çalışmamın, proje aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen tüm süreçlerde bilimsel etik kurallarına uygun olarak hazırlandığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklar bölümünde belirtildiğini beyan ederim.

2. Araştırmanın Metodolojisi

Araştırmanın yöntem/metodoloji alakasıyla *body-horror* ve kurban-katil miti temsillerinin izleyiciler üzerindeki psikolojik ve duygusal etkileri değerlendirilecek ve korku sinemasıyla kurulan ilişkiye nasıl yansıdığı araştırılacaktır. Bu araştırmada film afişleri nitel araştırmalarda kullanılan betimsel içerik analizi yöntemiyle incelenecektir.

- Betimsel içerik analizine dair temel yaklaşımı özetlemek gerekirse: Betimleyici içerik analizi, toplanan verilerin belirlenen kavramlar ve ilişkiler doğrultusunda özetlenip yorumlanmasıyla gerçekleşir. Bu veriler, araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebilir veya görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular veya boyutlar dikkate alınarak sunulabilir.
- Betimleyici analizde, katılımcıların ifadelerini doğrudan yansıtabilecek alıntılara sık sık yer verilir. Bu, elde edilen bulguların okuyucuya sistematik bir şekilde sunulmasını ve anlaşılmasını sağlar.
- Analiz sürecinde, elde edilen veriler önce düzenli ve anlaşılır bir şekilde betimlenir. Ardından, bu betimlemeler açıklanır, yorumlanır ve neden-sonuç ilişkileri incelenerek sonuçlara varılır.
- Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve geleceğe yönelik tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların önemli bir parçasıdır.
- İçerik analizine dair temel yaklaşımı özetlemek gerekirse: İçerik analizinin temel hedefi, toplanan verileri belirlenen kavramlar ve ilişkiler çerçevesinde açıklamaktır.
- Betimleyici analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derinlemesine incelenir ve betimleyici bir yaklaşımla önceden fark edilmeyen kavram ve temalar keşfedilebilir.
- İçerik analizinde temel işlem, benzer niteliklere sahip verileri belirli kavramlar ve temalar altında gruplandırmak ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır (Çevik Kansu).

Betimsel içerik analizine derinlik kazandırabilmek için kuramsal yaklaşımlar arasından Camille Paglia bir kuramcı olarak film afişlerinin kültürel ve sanatsal boyutlarını

değerlendirmek için uygun bir örnek olabilir. Paglia, cinsiyet, sanat, kültür ve toplum üzerine yaptığı çalışmalarda, sanat eserlerinin ve popüler kültürün toplumsal, psikolojik ve estetik etkilerini inceler. Film afişleri gibi görsel medya formlarını, kültürel ve sanatsal açıdan değerlendirme eğilimindedir. Paglia'nın çalışmaları, kültürel sembollerin ve imgelerin analizi üzerine odaklanırken, film afişlerinin bu sembollerin ve imgelerin nasıl kullanıldığını göstermesi bakımından değerlidir. Dolayısıyla, film afişlerinin kültürel ve sanatsal açıdan değerlendirilmesi için Paglia'nın teorileri ve yaklaşımı, anlamlı bir katkı sağlayabilir.

2.1. Camille Paglia ve Kültür Kuramı

Araştırmanın evrenine dair, tartışmaları odağına çeken ve “şu şudur, bu budur,” diyen kanonik ve dalgalı kültür yapılarına fikren karşıt bir odak noktası olarak Camille Paglia (1947-); çağdaş kültür eleştirisi ve cinsiyet teorisi alanında önemli bir figür olarak tanınan Amerikalı bir akademisyen ve yazardır. Paglia, feminist teori, popüler kültür, sanat tarihi ve edebiyat gibi geniş bir yelpazede çalışmalar yapmış, “provokatif” ve çoğunlukla tartışmalı görüşleriyle dikkat çekmiştir. Akademik kariyeri boyunca, özellikle cinsiyet ve cinsellik konularında yerleşik görüşlere meydan okumuş ve kültürel analizlerinde farklı bir bakış açısı sunmuştur (Paglia, 2004, s. 20-2).

Paglia'nın en bilinen eseri olup Türkçe çevirisi de bulunan "Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson" (1990) ve diğer yandan dilimize aktarılmış olup yayınlanmış (ilk kitabın bir başlığı olan) “Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat” (1996) adındaki iki çalışması uyarınca diyebiliriz ki, Batı sanat ve edebiyat tarihini -doğal ve dolaylı yoldan görsel imajları- cinsellik ve cinsiyet temaları üzerinden analiz eder. Bu kitap, akademik çevrelerde geniş çapta tartışılmış ve Paglia'nın entelektüel çevrelerdeki yerini sağlamlaştırmıştır. Paglia, bu eserinde, kültür ve cinsiyet arasındaki ilişkiyi inceleyerek, Freud, Nietzsche ve diğer düşünürlerin görüşlerini kendi özgün perspektifiyle harmanlamıştır.

Paglia'nın kültür kuramı, postmodernist ve postyapısalcı teorilere karşı eleştirel bir duruş sergiler. Modern feminizmin bazı yaklaşımlarına da karşı çıkan Paglia, biyolojik determinizme dayalı bir cinsiyet anlayışını savunur ve doğanın, kültürel ve toplumsal yapılar üzerindeki belirleyici rolünü vurgular. Bu yaklaşımı, Judith Butler gibi teorisyenlerle ters düşmesine yol açmış ve akademik çevrelerde önemli tartışmalara neden olmuştur.

Paglia'nın popüler kültüre olan ilgisi -açıkça sinema- onun akademik çalışmalarının ötesine geçerek, televizyon programları, dergi yazıları ve konuşmalarla geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Madonna, Marilyn Monroe ve David Bowie vb. gibi pop-kültür ikonlarını analiz eden Paglia, bu figürleri sadece eğlence dünyasının değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve kimlik tartışmalarının merkezinde konumlandığının bilhassa altını çizmektedir.

Camille Paglia, kültürel analizlerinde “entelektüel provokasyon” olarak adlandırabilecek bir yapıyı araç olarak kullanarak, yerleşik akademik normları sorgular ve yeni tartışma alanları açar. Onun çalışmaları, kültür, sanat ve cinsiyet konularında yeni bakış açıları geliştirmek isteyen akademisyenler ve öğrenciler için zengin bir kaynak sunar. Paglia'nın özgün ve çoğunlukla meydan okuyan perspektifi, çağdaş kültür kuramında önemli bir yer tutmakta ve akademik tartışmalarda derin izler bırakmaktadır.

2.2. Kültürel Semboller ve İmgeler

Camille Paglia'nın en bilinen eseri olan "Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson" (1990), sanat tarihi ve edebiyat eleştirisi alanında çığır açıcı bir çalışmadır. Bu eserde, Paglia, Batı kültürünün ikonlaşmış figürlerini ve eserlerini, cinsellik ve cinsiyet perspektifinden inceler. Eserin temel savı, insanlık tarihindeki kültürel üretimlerin, cinsel enerji ve çatışmaların yansıması olduğudur. Paglia, bu bağlamda, kültürel semboller ve imgelerin ardındaki derin cinsel ve psikolojik anlamları ortaya koyar.

Paranteze alınıp tırnak içinde gösterilebilecek bir tanım olarak "*materyal kültürü*" bu çerçevede Paglia'nın görüşlerine yaklaşımda değerlendirilebilir. Nesneler, göstergelerdir. Gösterge konumu onun kişileştirilmesinde aranabilir; çünkü, nesnelerin amaçları arasında bize neyin, ne olduğunu açıklamak vardır. Nerede, neyin içinde olduğumuz, etrafımızın neyle çevrili olduğu vs. nesneler ve insan eserleri ile işlevsel bir bütünlük içerisindedir. Gerçek hayatın bu ilk bilgisinden kitle iletişim araçları vasıtasıyla sezdirilen bu görünebilirlikler haritasına her şey, bir noktada bilgi aktarma salınımının birer parçasıdır (Berger, 2018, s. 11). Paglia, sanat ve edebiyat eserlerini analiz ederken, sembolizmin ve imgelerin, insan doğasının temel dürtü ve çatışmalarını yansıttığını savunur. Örneğin, Antik Mısır'dan Nefertiti'nin tasvirleri, sadece estetik bir güzellik değil, aynı zamanda gücün, tanrısallığın ve ölümün sembolleridir. Nefertiti'nin zarif ve simetrik yüz hatları, Paglia'ya göre, doğanın kaotik ve düzensiz yapısına karşı bir düzen ve denge arayışının ifadesidir. Bu bakış açısıyla, kültürel semboller, bireysel ve kolektif bilinçdışının derin katmanlarını açığa çıkarır. Paglia'nın analizlerinde önemli bir yer tutan bir diğer figür ise Emily Dickinson'dır. Dickinson'un şiirlerindeki imgeler ve semboller, Paglia tarafından cinsel ve ölümcül dürtülerin yansımaları olarak yorumlanır. Dickinson'un doğa betimlemeleri ve ölüm temalı şiirleri, Paglia'ya göre, cinsellik ve ölüm arasındaki kaçınılmaz bağlantıyı vurgular. Bu bağlamda, Dickinson'un şiirleri, insan doğasının karanlık ve karmaşık yönlerini anlamak için bir anahtar niteliği taşır. Paglia'nın çalışmasında, kültürel semboller ve imgeler, bireylerin ve toplumların bilinçdışı arzularını ve korkularını temsil eder. Sanat ve edebiyat eserleri, bu derin ve çoğunlukla bilinçsizce bastırılan duyguların yüzeye çıkmasını sağlar. Örneğin, Rönesans dönemi sanatında yaygın olarak görülen Venüs figürleri, güzellik ve aşkın yanı sıra, cinselliğin tehlikeli ve yıkıcı gücünü de simgeler. Paglia'ya göre, Venüs'ün idealize edilmiş formu, doğanın vahşi ve düzensiz güçlerine karşı bir kontrol ve düzen arzusunu yansıtır (Paglia, 2004, s. 44-5/67-80).

Paglia, modern pop kültür ikonlarını da benzer bir şekilde inceler. Madonna, David Bowie vb. gibi figürler, sadece müzik ve eğlence dünyasının bir parçası değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve kimlik politikalarının da sembolleridir. Madonna'nın sahne performansları ve görüntüleri, cinsel kimlik ve güç dinamikleri hakkında güçlü mesajlar taşır. Paglia, Madonna'yı, cinselliğin hem özgürleştirici hem de tehdit edici doğasını kutlayan bir figür olarak görür. Bu bağlamda, Paglia'nın kültürel semboller ve imgeler analizi, sadece sanat ve edebiyat eleştirisi değil, aynı zamanda derin psikolojik ve sosyolojik bir incelemedir (Paglia, 2004, s. 490-7/507-8).

Kültürel üretimlerin ardındaki sembolik anlamları ortaya çıkararak, bireylerin ve toplumların içsel dünyalarını anlamaya çalışır. Bu analizler, cinsellik, güç, ölüm ve doğa gibi temel insan deneyimlerini merkezine alarak, kültürel eserlerin çok katmanlı ve zengin anlamlarını açığa çıkarır. Camille Paglia'nın "Sexual Personae" eseri

eksenindeki kültür kuramı, kültürel semboller ve imgeler aracılığıyla insan doğasının temel dürtülerini ve çatışmalarını keşfeder. Bu eser, sanat ve edebiyatın sadece estetik bir deneyim olmadığını, aynı zamanda derin psikolojik ve cinsel dinamiklerin yansıması olduğunu ortaya koyar. Paglia'nın analitik yaklaşımı, kültürel çalışmalar ve eleştiri alanında önemli bir katkı sağlayarak, eserlerin çok boyutlu ve karmaşık yapısını anlamamıza yardımcı olur.

3. Araştırmanın Bulguları

19. yüzyıldan günümüze sanayi kapitalizminin gelişimiyle birlikte, yeni toplumsal yaşam biçimleri ortaya çıkmış ve modern insanı anlamamıza yardımcı olmuştur. Radikal kökleriyle ardında beş yüz yıllık bir geçmişle Avrupa emperyalizmi gerçeği bilhassa tarihselliğiyle 1879 ile 1914 arasında zirveyi imler. Sinema ve tarih, tarih ve toplum bu imgenin bileşeni ve uyarıcısı olup aynı hattın üzerinde buluşmuştur: *“Sinema geç on dokuzuncu yüzyıl meta ırkçılığının seri üretim tüketici gösterilerinde (reklamlar, fotoğraf, mağazalar, müzeler, sergiler) merke bir yere sahipti. (...)”* ve dahası emperyalist projelerin sorunsallaştırıldığı ulusal sınırların ötesine hareket hâlinde olan ülkelerle (İngiltere, Fransa, Almanya, Sovyet Rusya, Japonya ve ABD) bilimkurgu türünün ortaya çıkışı bilhassa alakalıdır (Bould, 2015, s. 162-3). Ayrıca, Aydınlanma Çağı'ndan 1850 veya 1870'e kadar umut kaynağı olarak görülen bilim ve teknoloji, sonrasında toplumsal sorunların nedenleri olarak algılanmaya başlamıştır. Bu değişim, günümüzde hem kültürel hem de siyasal düzeyde önemli bir anlama sahiptir. Bu bağlamda, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin ve Jürgen Habermas gibi düşünürlerin, teknolojinin toplumsal ve siyasal etkileri hakkındaki görüşleri değerlendirilmeye değerdir. Özellikle korku ve bilimkurgu türleri, 19. yüzyıl sanayi kapitalizmiyle birlikte ortaya çıkan ve yaygınlaşan türlerdir. Adorno ve Horkheimer, teknolojinin siyasal kültürdeki konumuna dair önemli görüşler sunmuşlardır. Sanayi kapitalizmi, insanların doğa ve toplumla ilişkilerini kökten değiştirirken, korku sineması bu dönüşümün yansımalarını ve endişelerini temsil eder. Korku sineması, teknolojinin getirdiği yabancılaşma, makineleşme ve kontrol kaybı gibi temaları işler. Bu sinema türü, toplumsal bilinçaltındaki korkuları ve kaygıları açığa çıkararak, sanayi kapitalizminin bireyler üzerindeki etkilerini görünür kılar. Bu nedenle, Adorno ve Horkheimer'in teknolojinin kültürel ve siyasal etkilerine dair analizleri, korku sinemasının toplumsal işlevini anlamamıza da katkı sağlar (Oskay, 2018, s. 188).

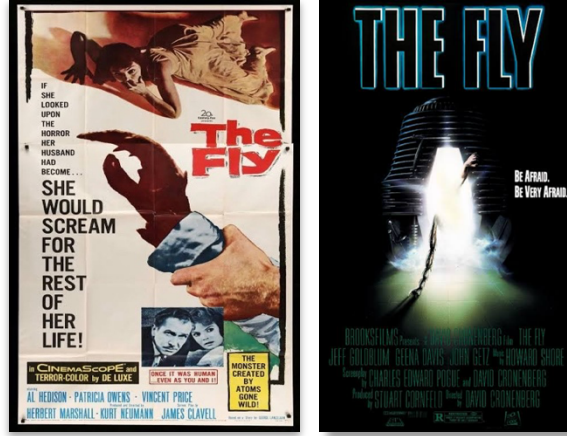
Romantizmin bir parçası olup aslında 18. asrın akılcılığına ve rasyonalist tutumuna ve dahi klâsizm akımına karşıt Gotik edebiyat ve gölgesinde yeşeren korku formu bağlamıyla şu tarihselliği de anırtmaktadır: Mary Shelley'nin “Frankenstein: A Modern Prometheus” (1818) eseri, genellikle ilk bilimkurgu romanı olarak kabul edilmektedir. Romanın yapısı gotik öğeler içerse de Frankenstein'in yaratılışı bilimsel olarak açıklanabilir: Elektrik. Mary Shelley, elektriğin çeşitli deneylerde kullanıldığına -örneğin, kurbağa bacaklarına elektrik verilmesi gibi- tanık olmuş ve romanını bu bilimsel temeller üzerine inşa etmiştir. Bilimsel keşiflere ve anlayışa dayandığı için gotik türden uzaklaşan Frankenstein, 18. ve 19. yüzyılın sanayi ve bilimsel devrimlerinin bir ürünü olarak değerlendirilir. Bu çerçevede, 20. yüzyıl başlarında Amerikan bilimkurgularında gözlemlenen bilimsel yeniliklere duyulan hayranlık, bilimkurgunun kökenlerinde bulunan bir sempatinin yansımasıdır. Bu sempati, Aydınlanma düşüncesi ve değerleri doğrultusunda şekillenen bilimsel düşünceye yöneliktir. Böylece, Frankenstein'in edebi ve bilimkurgu bağlamında önemi, sanayi ve bilim devrimlerinin kültürel etkileriyle daha iyi anlaşılmaktadır (Ersümer, 2013, s. 10-1).

Frankenstein vb. gibi sayısız edebi ve bilimkurgu bağlamında önemli yayımlanmış eser sanayi ve bilim devrimlerinin kültürel etkileriyle daha iyi anlaşılmaktadır. Bu etkiler, popüler kültürün imgelerinde de kendini gösterir ve bu imgeler, toplumsal, psikolojik ve estetik boyutlarda derin etkiler yaratır. Sanayi kapitalizmi ve bilimsel ilerlemelerin yol açtığı dönüşümler, popüler kültürdeki imgelem dünyasını şekillendirirken, bu imgeler bireylerin ve toplumların bilinçdışında kök salan endişeleri ve arzuları yansıtır. Frankenstein vb. gibi eserler, bu bağlamda, teknolojinin ve bilimin getirdiği yeniliklerin yanı sıra, doğurduğu korkular ve hayranlıkların da birer temsilcisi olarak değerlendirilebilir.

Korku filmlerinde, insanlar genellikle canavarları doğal düzenin bir sapması olarak görürler. Bu, bir düalizme/ikilik ve/veya ikilem unsuru olup korku filmlerindeki karakterlerin temel hayatta kalma içgüdülerini açığa çıkarır. Ancak, filmlerdeki canavarlar genellikle kötü niyetli ve vahşi olarak başlayabilir, ancak daha sonra duygusal bir bağ kurabilirler veya tamamen yok etme eğiliminde olabilirler. Örneğin, *Alien* serisindeki *Xenomorph* ve *It* film serisindeki Pennywise gibi yaratıklar, gizli doğaları olan varlıklar olup insanları parçalayarak öldüren vahşi varlıklar iken, *King Kong* duygusal bağ(lar) kurabilen bir varlık imgesini sezdirebilmektedir. *Slasher/Seri katil* temalı filmlerde ise canavar prototipi/prezantasyonu/karakter sunumu daha farklı bir şekilde ortaya çıkabilmektedir. Burada en temel fark, resmedilen katilin doğaüstü bir varlık değil, etten ve kemikten oluşan bir insan olmasıdır. Fritz Lang'ın 1931 yapımı *M. Bir Şehir Katilini Arıyor* ve Alfred Hitchcock'un en bilinen eseri olup sinemanın korku türleri arasında bir kıymık olarak saplanıp kalmış nevrotik doğasıyla izleyiciyi yerinden eden 1960 yapımı *Psycho* vb. gibi filmler yine bu türün erken dönem örneklerindendir (Altunkurt, 2024, s. 25).

Slasher filmleri, ticari amaçlarla yapılan ve sapık-katilin hedef aldığı kişilerin katledilmesini gerilim dolu sahnelerle anlatan filmlerden sonra altı çizilmesi gereken kült film. *Psycho*'dan sonra Amerikan korku sineması; toplum içinden çıkan psikopatolojik karakterleri merkeze alarak yeni bir korku türü yaratmıştır. İşte çalışmanın afişlerle hedefinde olan bu korku türünün başat adı bilinenlerinden olan *Friday the 13th* gibi filmlerdeki karakterler, herhangi birinin potansiyel bir katil olabileceği fikrini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Bu tür filmlerdeki insan-canavar karakterinin tarihsel ve toplumsal gerçeklikle ilişkisi, popüler kültür çalışmalarında önemli bir konu olmuştur. Paul Budra, slasher filmlerindeki bu karakterlerin sayısının çok olabileceğini belirtirken, şu sonunda ünlem taşıma potansiyeline sahip cümleyi yazmaktadır: "*Yalnızca bir Godzilla var ancak binlerce Norman Bates olabilir*" (Altunkurt, 2024, s. 25-6).

3.1. İmgenin İçkin Değeri: Popüler Kültürün Toplumsal, Psikolojik ve Estetik Etkileri



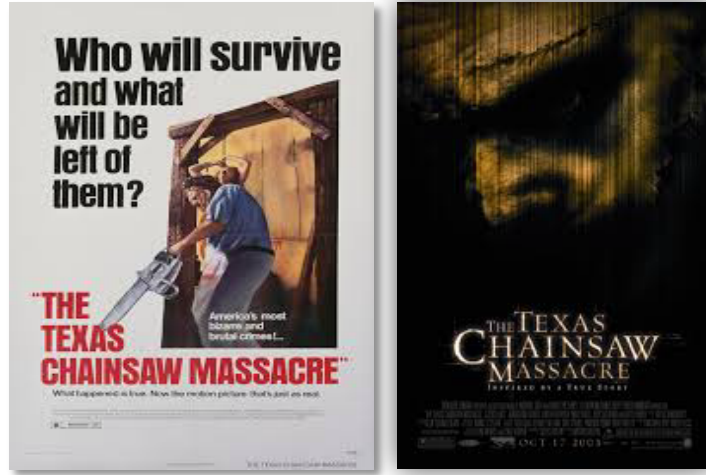
Görsel 1: *The Fly* (1958, Kurt Neumann) ve *The Fly* (1986, David Cronenberg).

Her iki film de insan-sinek dönüşümünü konu edilmekte; 1958 yapımı filmde bilim insanının bir kazayla yaratığa dönüşmesi trajik bir bilimkurgu hikâyesi olarak ele alınırken, 1986 yapımı yeniden çevrimde karakterin dönüşümü, insanlığın ve dehşetin yavaşça kaybıyla birlikte daha grotesk ve korkutucu bir şekilde sunulmuştur. Camille Paglia'nın kültür kuramı, cinselliğin insanın derinlerinde yatan doğasından kaynaklandığını ve kültürel olarak ifade edildiğini savunur. Batı gözünün “güç istemci” sözüyle Paglia, bu noktada devreye girmektedir. İstem, irademizin “sapkın dinamikleri”ni oluşturmaktadır (Paglia, 2004, s. 261). *The Fly* filmlerinin farkı bu bağlamda incelendiğinde, 1958 yapımı filmdeki dönüşüm trajik bir bilimkurgu hikâyesi olarak ele alınıyor ancak, 1986 yapımında cinsel imgeler ve metaforlarla dolu bir yaklaşımla insanın bedensel dönüşümünü ele alır. Bu nedenle, 1986 yapımı cinsellik ve bedenin dönüşümü üzerinden insan psikolojisini ve toplumsal normları daha derinlemesine sorguladığını söyleyebiliriz.



Görsel 2: *A Nightmare on Elm Street* (1984, Wes Craven) ve *A Nightmare on Elm Street* (2010, Samuel Bayer).

1984 yapımı filmde Freddy Krueger, rüyaların doğaüstü terörünü somutlaştıran esrarengiz ve alaycı bir katil olarak sunulurken, 2010 yapımı yeniden çevrimde ise (2010 yapımında serinin meşhur ilk karakterini artık bir başka oyuncunun *aurası* canlandırmakta olduğu bilgisini unutmadan) karakterin arka planı ve kökenine daha fazla odaklanılarak, onun insaniliği ve travmatik geçmişi vurgulanmıştır. Bu yaklaşım, Paglia'nın cinsel kimlikler kuramı çerçevesinde karakterin iç dünyasını ve travmatik deneyimlerini keşfetmeyi ve cinselliğin kişilik oluşumundaki rolünü vurgulamayı amaçlar. Ayrıca, filmde cinsel temaların duygusal, fiziksel ve cinsel şiddetle birlikte sunulması/*personal*er zamanla artan muğlak sınırlarla dikkat çekici bir şekilde ele alınmıştır (Paglia, 2004, s. 270).



Görsel 3: *The Texas Chainsaw Massacre* (1974, Tobe Hooper) ve *The Texas Chainsaw Massacre* (2003, Marcus Nispel).

İlk yapımı filmde katil fenomeni belirsizlik ve gerçekçi dehşet ile örtülmüş anonim bir korku ikonu olarak sunulurken, 2003 yapımı yeniden çevrimde ise karakterin arka planı ve ailesi daha fazla keşfedilerek, mit daha insanileştirilmiş ve açıklanmıştır. Paglia'nın kültür kuramı çerçevesinde, 1974 yapımı *The Texas Chainsaw Massacre*'deki katil, belirsizlik ve gerçekçi dehşetle örtülü anonim bir korku ikonu olarak sunulmuştur. Ancak, 2003 yapımı filmde ise karakterin arka planı ve ailesi daha fazla incelenerek, mit daha insanileştirilmiş ve açıklanmıştır. Bu yaklaşım, Paglia'nın cinsel kimliklerin toplumsal ve kültürel yapılar içinde nasıl şekillendiğini ele alan kuramına paralel olarak, karakterlerin iç dünyalarının ve geçmişlerinin keşfedilmesiyle cinsellik ve kişilik oluşumu arasındaki ilişkiyi vurgular. Aynı zamanda bu filmin cinayet örgüsü, paganik bir gösterişle sunulduğundan, pagan geçmişin "*kültürel teşhirciliğini*" tazeleyen bir *yeniden yapım* örneğidir. "*Gösteri, pagan bir göz kültürüdür*" (Paglia, 1996, s. 86).



Görsel 4: *The Evil Dead* (1981, Sam Raimi) ve *The Evil Dead* (2013, Fede Álvarez).

1981 yapımı filmde doğaüstü güçler ve katil ruhlar, yoğun bir karanlık mizah ve düşük bütçeli korku unsurlarıyla sunulurken, 2013 yapımı yeniden çevrimde ise bu güçler daha ciddi, grafiksel ve kanlı bir dehşet atmosferiyle yeniden tasvir edilmiştir. Paglia'nın kültür kuramı bağlamında, 1981 ve 2013 *The Evil Dead* filmlerinde kamera eğilimleri açıkça “*kötü ruhun bakış açısı*” ilgisiyle rahatsız edici bir sinematografi sunarken (Cherry, 2014, s. 75); Paglia'nın kültür kuramı, toplumsal ve kültürel yapıların cinsiyet ve cinsellik algısını nasıl etkilediğini incelediği için *The Evil Dead* filmlerinin farkı bu bağlamda da önemlidir: Ahlaki açıdan boşlukta salınan ama törensel açıdan şaheser grafik şiddeti tekrar izlemekteyiz. Kutsal ve kadim alanı afiş açık etmektedir (Paglia, 1996, s. 83).



Görsel 5: *The Thing* (1982, John Carpenter) ve *The Thing* (2013, Matthijs van Heijningen Jr.).

1982 yapımı filmde bilinmeyen ve şekil değiştiren uzaylı varlık, paranoya ve güvensizlik temaları üzerinden dehşet yaratırken, 2011 yapımı yeniden çevrimde ise ön bölümde aynı varlık, daha fazla görsel efekt ve kökenine dair detaylı açıklamalarla anlatılmıştır. Paglia kültür kuramında yirminci yüzyılı “*Endişe Çağı değil Hollywood Çağı*” olarak ifade ederken, aslında bütünsel anlamda düşünceyi hedefine koyan bir egemenliği tasvir etmektedir (Paglia, 1996, s. 83). Entelektüel ve akılsal olanın Apollonyen mantık ve araştırma hükmü her yerdedir (Paglia, 1996, s. 85) ve bu filmin bilgisayar simülasyonu aracılığıyla kurduğu tiksiniç olanın bireyde ama “*tekil birey*” üzerinden yeniden nüfuz edişidir (Bould, 2015, s. 106-8). Şeyin içerisindeki göz nüfuz edici sarsıcıdır ve dahi doyumsuzdur. O sebeple daha bedeni ele geçiren bir afiş teması dikkati çekmektedir.

Sonuç

Korku sinemasında *body-horror* kavramının dönüşümünü film afişleri üzerinden incelediğimizde, bu alt türün zaman içinde nasıl evrildiğini ve sinema tarihine nasıl etki ettiğini net bir şekilde gözlemleyebiliriz. Film afişleri, *body-horror* fenomeni üzerinden fiziksel bedenin deformasyonunu ve grotesk dönüşümlerini nasıl yansıttığını ve izleyiciye nasıl rahatsızlık verici bir ön izleme sunduğunu göstermektedir. Afişler, sadece filmlerin tanıtımı için değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel kaygıların görsel bir yansıması olarak da hizmet eder. Özellikle “içimizdeki düşman, bilinmeyen katil” formülü üzerinden afişlerde değişimini izlediğimiz kurban-katil miti, *body-horror* temalarının görsel anlatımında önemli bir yer tutar.

İlk dönem *body-horror* filmlerinin afişleri, genellikle fiziksel bozulma ve dönüşüm temalarını merkezine alarak, dönemin bilimsel ve teknolojik gelişmelerine dair korkuları yansıtmaktaydı. David Cronenberg'in çalışmalarına ait afişler, insan bedeninin teknolojiyle olan ilişkisini ve bu ilişkinin getirdiği potansiyel tehlikeleri görsel olarak ifade ederken, aynı zamanda bedenin yabancılaşmasını ve kontrol kaybını da vurguluyordu. Cronenberg'in *The Fly* (1986) filmi, bu konuda çarpıcı bir örnektir. Filmin afişi, bir insanın sineğe dönüşme sürecini grafiksel olarak sergileyerek, izleyiciye hem merak uyandırıcı hem de tüyler ürpertici bir görüntü sunar. Bu afişler, izleyiciyi sadece görsel olarak değil, aynı zamanda zihinsel olarak da rahatsız eden yoğun bir deneyim sunuyordu.

Afişlerde kurban-katil mitinin kullanımı, *body-horror* içkinliğiyle içsel çatışmalarını ve bilinmeyen tehlikeleri öne çıkarmaktadır. Kendi bedenine yabancılaşma ve içsel düşmanla mücadele, afişlerde sıkça vurgulanan temalardır. John Carpenter'ın *The Thing* (1982) filmine ait afiş, bu konseptte iyi bir örnektir. Afişte, karanlık bir figürün başı ışıltı saçan bir patlamayla tasvir edilmiştir; bu, kimliğini kaybetmiş ve içsel bir düşman tarafından kontrol edilen bir kurbanı simgeler. Afiş, izleyiciye karakterin içsel mücadelesini ve bilinmeyen bir katilin tehdidini anımsatır.

Son yıllarda ise *body-horror*, daha çeşitli temalar ve tekniklerle yeniden şekillenmiştir ve bu dönüşüm afişlerde açıkça görülmektedir. Modern *body-horror* filmlerinin afişleri, biyoteknoloji, genetik mühendislik ve tıbbi etik gibi modern korkuları ele alarak daha geniş bir sosyal eleştiri alanı açmıştır. Örneğin başka birkaç yapım da yol göstericidir: Alex Garland'ın *Ex Machina* (2015) ve Leigh Whannell'in *Upgrade* (2018) filmlerine ait afişler, insan ve makine arasındaki sınırları sorgularken, bu sınırların bulanıklaşmasının getirdiği etik ve varoluşsal korkuları görsel olarak keşfetmektedir. *Ex*

Machina afişinde, insansı bir robotun yüzü ve gözlerindeki soğuk ifade, izleyiciyi teknolojinin insan kimliği üzerindeki etkileri hakkında düşündürürken, aynı zamanda kurban-katil mitini teknolojiye adapte etmektedir. *Body-horror* afişlerinin dönüşüm süreci, aynı zamanda bu türün izleyici üzerindeki etkisini de derinleştirmiştir. Geleneksel korku filmlerinden farklı olarak, *body-horror* afişleri izleyicinin kendi bedenine ve bedenin sınırlarına dair farkındalığını artırır. Bu hem bedensel hem de psikolojik bir rahatsızlık yaratır ve izleyiciyi derin bir düşünce sürecine sevk eder. Örneğin, Julia Ducournau'nun *Raw* (2016) filminin afişi, genç bir kadının dönüşümünü ve içsel çatışmasını, kanlı ve etkileyici bir görsellikle sunar. Bu tür afişler, izleyiciyi filmdeki karakterin yaşadığı dönüşüm ve dehşetle özdeşleştirerek, *body-horror* ile yaratmak istediği yoğun deneyimi daha da güçlendirir. *Body-horror* afişlerinin kurban-katil mitini nasıl yeniden şekillendirdiği de dikkat çekicidir. İçsel düşman teması hem bedensel dönüşümler hem de teknolojik müdahalelerle yeni bir boyut kazanmıştır. Leigh Whannell'in *Upgrade* filmine ait afişte, bir adamın yüzündeki dijital ekran ve arkasında beliren siber elementler, teknolojinin birey üzerindeki kontrolünü ve içsel çatışmayı simgeler. Afiş, izleyiciye teknolojiyle bütünleşmiş bir bedende yaşanan dehşeti ve içsel mücadelenin yoğunluğunu hissettirir.

Sonuç olarak, film afişleri üzerinden incelediğimizde, *body-horror* olgusu sinema dünyasında önemli bir dönüşüm geçirerek, korku sinemasının sınırlarını genişletmiş ve derinleştirmiş olduğu görülmektedir. Bu afişler, fiziksel bedenin sınırlarını ve bu sınırların ötesine geçme korkusunu işleyerek hem görsel hem de düşünsel olarak zengin bir deneyim sunar. “İçimizdeki düşman, bilinmeyen katil” formülü üzerinden kurban-katil mitini ve *body-horror* temalarını işleyen afişler, izleyiciyi derin bir korku ve merakla filme çeker. Gelecekte, *body-horror* afişlerinin daha da çeşitlenmesi ve yeni teknolojik ve toplumsal korkularla birlikte evrilmesi beklenmektedir. Bu bağlamda, *body-horror* afişlerinin sinema dünyasında önemli bir veri kaynağı ve görsel anlatım aracı olarak yer tutmaya devam edeceği açıktır. Afişlerin sunduğu görsel hikayeler, *body-horror* türünün toplumsal kaygıları ve bireysel korkuları yansıtmadaki gücünü bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

Kitaplar/Matbu Yayınlar:

- Atayman, V. & Çetinkaya, T. (2016). *Popüler Sinema'nın Mitolojisi-Komedi, Western, Melodram ve Korku*. İstanbul: Ayrıntı.
- Berger, A. A. (2018). *Medya Çözümleme Teknikleri*. (Çev. Nilüfer Pembecioğlu). Ankara: Nobel.
- Bould, M. (2015). *Bilimkurgu*. (Çev. Sinan Okan & Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Cherry, B. (2014). *Korku*. (Çev. Mine Zorlukol). İstanbul: Kolektif.
- Cortázar, J. (2021). *Edebiyat Dersleri-Berkeley, 1980*. (Çev. Süleyman Doğru). İstanbul: Everest.

Çevik Kansu, C. *Nitel Araştırmalar-Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. OMÜ (Erişim: 31 Mayıs 2024, [OMÜ | Ondokuz Mayıs Üniversitesihttps://avys.omu.edu.tr › publicPPTBetimsel ve İçerik Analizi](https://avys.omu.edu.tr/publicPPTBetimsel%20ve%20İçerik%20Analizi)).

Ersümer, O. (2013). *Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk*. İstanbul-Kadıköy:

Altıkırkbeş.

Kılınç, U. (2022). *50 Maddede Korku Sineması*. İstanbul: Alakarga.

Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek - Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki.

Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki.

Lakoff, G. & Johnson, M. (2022). *Metaforlar*. (Çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: Lingua.

Oskay, Ü. (2018). *Çağdaş Fantazya-Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*. İstanbul: İnkılâp.

Özdamar Akarçay, G. (2023). *Görsel Sosyoloji-kavramlar dönemler yöntemler*. Ankara: Phoenix/Siyasal.

Paglia, C. (1996). *Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat*. (Çev. Turgut Berkes). İstanbul: İyi Şeyler.

Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler-Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*. (Çev. Didem Atay - Anahid Hazaryan). Ankara: Epos.

Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Zafer Aracagök & Bülent Doğan). İstanbul: Metis.

Tezler:

Altunkurt, O. (2024), Sinemada Folklorik Korku Bağlamında Cadı Kültüne Bakış, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yayınlar:

Koyuncu, S. (2018). Cronenberg ve Body-horror: Long Live The New Flesh! *Alacakaranlık Dergisi*. (13), 1.

Görseller Listesi

Görsel 1: *The Fly* (1958, Kurt Neumann) ve *The Fly* (1986, David Cronenberg).

Görsel 2: *A Nightmare on Elm Street* (1984, Wes Craven) ve *A Nightmare on Elm Street* (2010, Samuel Bayer).

Görsel 3: *The Texas Chain Saw Massacre* (1974, Tobe Hooper) ve *The Texas Chainsaw Massacre* (2003, Marcus Nispel).

Görsel 4: *The Evil Dead* (1981, Sam Raimi) ve *The Evil Dead* (2013, Fede Álvarez).

Görsel 5: *The Thing* (1982, John Carpenter) ve *The Thing* (2013, Matthijs van Heijningen Jr.).

Covid-19 Pandemisi Öncesi ve Sonrasında Türk Sinema Sektörünün Genel Görünümü

An Overview of the Turkish Cinema Industry Before and After the Covid-19 Pandemic

Ersin Aycan

Dr. Öğr. Üyesi

İnönü Üniversitesi-İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

ersin.aycan@inonu.edu.tr

Orcid: 0000-0002-1715-9865

Özet

2020 yılının Mart ayında Türkiye’de görülen hastalık vakalarının ardından küresel çapta insanlar yaşam tarzlarını değiştirmek zorunda kalmıştır. Bilindiği üzere pandemi döneminden önce insanlar geleneksel sinema salonlarında büyük ekranlarda ve güçlü ses kalitesiyle film izlemekteydi. Pandemi ve kapanma dönemi boyunca bu durumdan uzak kalan seyirciler zaten sayıları ve izleyici kitlesi hızla yükselmekte olan dijital platformlara yönelmeye başlamıştır. Bu durum sadece izleyicileri değil yapımcıları da bu platformlara yönlendirmiştir. Türk sinemasında gişe rekorları kıran filmler; yapımcı, oyuncu ve yönetmenleriyle birlikte ilk gösterimlerini dahi bu platformlar üzerinden gerçekleştirmiştir. 2022 yılı itibarıyla pandeminin tüm yasaklarının kalkmasıyla sinema sektöründe film ve izleyici artışının olup olmayacağı bu anlamda merak konusu olmuştur fakat bunun ölçülmesi için 2018-2019 verileri ile 2022-2023 yıllarına ait verilerin de elde edilmesinin gereği düşünülmüş ve bu günlerde elde edilen verilerle bir kıyas ortamı doğmuştur. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, insanların değişen yaşam tarzlarının Türkiye genelinde sinemanın üretim ve gösterim sektöründe nasıl değişikliklere uğradığını saptamaktır. Bunun saptanması için Türkiye İstatistik Kurumundan (TÜİK) elde edilen veri setleri Microsoft Excel ortamından incelemeye tabi tutulmuş ve vilayetlere, yıllara, seyirci ve koltuk sayılarına göre tanımlayıcı istatistik ile analiz edilmiştir. Ortaya çıkan sayıların geçerliliğinin olması için her vilayet net 50 bin kişi üzerinden hesaplamaya tabi tutulmuş ve Türkiye’deki beş büyük nüfusa sahip vilayetlerin etkisi nötr hale getirilmiştir. Bu şekilde, neredeyse 21. yüzyılın ikinci çeyreğine girerken izleyicilerin ve sinema sektörünün yeni izleme modellerine göre ne kadar geleneksel salonu ya da dijital platformları tercih ettiği sonucuna ulaşılmaya çalışılmıştır. Ortaya çıkan rakamların genel olarak endişe vereceği kanısına varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Pandemi, Türk sinema endüstrisi, izleyici araştırmaları*

Abstract

In March 2020, following the cases of the disease in Turkey, people globally had to change their lifestyles. As it is known, before the pandemic period, people were watching movies in cinema halls on big screens and with strong sound quality. Audiences, who stayed away from this situation during the pandemic and the lockdown period, started to turn to digital platforms, whose number and audience are already increasing rapidly. This situation has directed not only the audience but also the producers to these platforms. Blockbuster films in Turkish cinema, along with their producers, actors and directors, even made their first screenings on these platforms. As of 2022, with the lifting of all the bans of the pandemic, it has been a matter of curiosity whether there will be an increase in films and viewers in the cinema sector, but in order to measure this, it was thought that it was necessary to obtain data from 2018-2019 and 2022-2023, and a comparison environment was created with the data obtained these days. Therefore, the aim of this study is to determine how people's changing lifestyles have changed the production and screening sector of cinema in Turkey. In order to determine this, the data sets obtained from the Turkish Statistical Institute were examined in Microsoft Excel and analysed with descriptive statistics according to provinces, years, audience and seat numbers. In order to ensure the validity of the resulting numbers, each province was calculated on the basis of a net population of 50,000 people and the effect of the provinces with the five largest populations in Turkey was neutralised. In this way, it was tried to reach the conclusion of how much audiences and the cinema sector prefer cinema halls or digital platforms according to new viewing models almost entering the second quarter of the 21st century. It is concluded that the resulting figures are of general concern.

Keywords: *Pandemic, Turkish Cinema Industry, Audience Research*

Giriş

Medya izleyicileri, yüzyılı aşkın bir süredir hem girişimcilerin hem de sosyal eleştirmenlerin ilgi odağı olmakla beraber (Webster, 1998, s.191); kitle iletişim araçlarının varlık nedeni olan izleyicilerin de ne düzeyde ve nasıl içeriklerle karşılaşmak istediği araştırmalara konu olmuştur. Bu anlamda ulusların hem genel olarak medya araştırmaları bağlamında alışkanlıklarını belirlemek hem de geleceğe yönelik yatırımlar yapmak ve yeni prodüksiyonlar üretmek üzere izleyici araştırmalarına önem verildiği görülebilir. Bu araştırmalar sürekli ve çeşitli eksenlerde devam ederken (McQuail, 1997; Livingstone, 1998; Ang, 2001; Deller, 2011; Ayhan&Çavuş, 2014; Uğurlu&Aşkan, 2018) 2019 yılında tüm dünyanın belki de tüm yaşam alışkanlıklarını değiştirmiş COVID-19 pandemisi önce Çin'de sonra tüm dünyada etkisini şiddetle göstermeye başlamıştır. Bu süreçte insanlar evlerine adeta hapsolmuş; yeme içme alışkanlıklarından iş hayatının düzenlerine, sportif yaşamlarından internet kullanma alışkanlıklarına dek yaşamın pek çok bileşenleri temellerinden değişecek hale gelmiştir. 2020 Mart ayından itibaren Türkiye'de de çalışma hayatı artık ofisten değil evden devam etmekte, günlük rutin yürüyüş aktiviteleri parklardan ve yürüme yollarından evlere mat üstünde devam etmeye başlamıştır. Tüm bu alışkanlıkların değişmesiyle birlikte ister istemez izleyicilerin de alışkanlıkları değişmiştir. Ülkelerdeki sinema salonları sağlık tedbirleri tarafından kapanmış ya da çok kısıtlanmış; sinemacıların film projeleri askıda kalmış ve online film veya dizi çekme aşamasına kadar gelinmiştir.

Akademisyenler pandemi döneminde izleyici araştırmalarında bulunmuş ve yeni medyanın oluşumu adeta bir tarih yaşanırçasına insanlar tarafından canlı olarak izlenmiştir. Yapılan araştırmalarda, 2019 yılından sonra dijital platformların ve çevrimiçi etkinliklerin hızla arttığı belirtilmiştir (Kavas, 2021, s.802). Geleneksel sinema salonlarında ise 2019 yılını düşüşle tamamlayan sinemaların 2020 yılında %90 oranında seyirci kaybı yaşadığı saptanmıştır (Ormanlı, 2021). Bu çalışmayı destekleyen başka bir araştırmada da Mart 2020 sonrasındaki süreç dikkate alınarak son elli haftalık süreçte aylık ortalama izleyici sayıları karşılaştırılmış ve düşüşün %96.33 olduğu belirlenmiştir (Mezda, 2021, s.88). Türk sinema endüstrisinin bu pandemiye derinden hissettiği, sektörün dolaylı ve doğrudan yıpranması bağlamında sinema sektörünün bu krizden kısa sürede kurtulamayacağı; pandeminin sinema üzerinde yarattığı olumsuz algının uzun süre hissedileceği ve Türk sinemasında üretim tarzından değişikliğe ve küçülmeye gidileceği belirtilmiş (Aytekin, 2020, s.90); 2024 yılına gelindiğinde ise sinema salonlarındaki değişimin ve küçülmenin somut olarak izlendiği saptanmıştır. Bununla birlikte Erdoğan (2023, s.745) Netflix platformunun sinema salonlarına bir alternatif olmadığını ancak sinema izleyicileri için seçenekler sunan bir konumda bulunduğunu belirtmiştir. İşin bu boyutunda ise izleyicilerin alışkanlıklarının ne derecede değiştiği ya da ilerleyen yıllarda bu alışkanlıkların yeniden ne kadar değişeceği en büyük soru işaretlerinden biri olmuştur. Bu süreçte bilhassa genç nüfusun izleme alışkanlıklarının daha kolay değişebileceği düşünülebilir. Zira hızla gelişen teknoloji yaşlı nüfusun takip hızını her geçen gün düşürmektedir. Sunal ve Kalkan (2020, s.1988) yaptıkları araştırmada üniversite öğrencilerinin çoğunun pandemiden önce hafta sonları salonlarda film izlediklerini belirtmiş, hayat normallerinin dönüşümüyle bu gençlerin her gün film izlediklerini yaptıkları araştırmada saptamışlardır. Yaşanan bu durum bu araştırmada sinema özelinde değerlendirilirken Özarslan (2021) tarafından yapılan araştırmada, bu durumun milli bir mesele olduğu vurgulanarak, Türkiye'nin pandemi olayını sadece ekonomik boyutla değerlendirmesinin yaratıcı ve kültürel endüstrilerde ilerlemesi için yeterli olmadığını belirtmiştir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Yapılan araştırmalar sinema sanatının pandemiden oldukça etkilendiğini veya etkileneceğini göstermektedir. Bu araştırmanın amacı ise Türkiye'de sinema endüstrisinde izleyici değişiminin son yıllarda ne kadar değiştiğini saptamak, sinema salonlarının doluluk oranlarını görmek ve bu bağlamda genel bir bilgi sağlamaktır. Yapılan araştırmaya ait bulguların sinema endüstrisinin genel görünümüne dair katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Ayrıca bu çalışma Türk sinema izleyicilerinin genel sinema sektörüne ve beyaz perdeye olan ilgisinin pandemiden sonra eski yıllara dönüş sağlayıp sağlamadığını göstereceğinden önem arz etmektedir. Araştırmada Türk sinema sektöründe büyük bir düşüş olduğu bulgular kısmında sunulan grafiklerden anlaşılmaktadır.

Yöntem

Bu araştırmada, nicel veri analiz tekniklerinden olan tanımlayıcı istatistiğin gücünden faydalanılmıştır. Verilerin elde edilmesiyle birlikte verilerin özetlenerek okuyucuların kolay anlayabileceği şekilde tablo grafik veya sayısal ifadelere dönüştürülmesi halinde betimsel istatistikten söz edilebilir (Miran, 2021, s.2) Böylelikle tanımlayıcı istatistikte sayılardan ve gözlemden faydalanılarak elde edilen sonuçlar hakkında kestirimler ve yorumlamalar yapılabilmektedir.

Geçmişte biriken yığın rakamlar gelecekteki rakamlar hakkında yorum yapmayı sağlayabilir. Nitekim ulusal İstatistikler de mevcut materyalin çeşitliliği hakkında

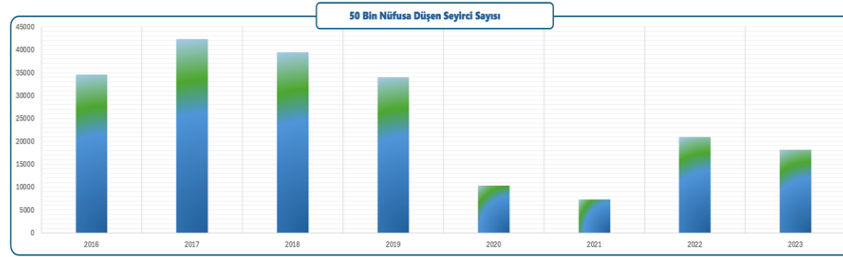
fikirler vermektedir (Barrow, 2009, s.11). Bu çalışmada da ulusal materyallerden yararlanılmış ve resmi sitelerden elde edilen veriler net rakamlarla yazılmıştır. Veriler, bağlamı olan sayılardır ve sayıların anlam kazanması için bağlamı anlamak gerekir (Moore & McCabe, 1989, s.2). Bu çalışmada da bağlam kurabilmek için rakamların ilişkili olduğu kategoriler birbirleriyle yüzde frekans ilişkisi kurularak yorumlanmıştır. Yorumlamalar geçmişe ait kesin bilgileri içerirken geleceğe ait öngörülerini saptamaya yönelik olarak yazılmıştır.

Veri Toplama Araçları

Türkiye İstatistik Kurumundan (TÜİK) elde edilen dokuz yıla ait sinema endüstrisinden alınan veriler bir Excel dosyasına aktarılarak arşivlenmiş ve rakamlar açıklamalarıyla oluşturulmuştur. Elde edilen veri setinde “*Sinema Salon Sayısı, Yeri Film ve Yabancı Film Sayıları, İzleyici Sayıları, Koltuk Sayıları, Nüfus*” parametreleri göz önünde bulundurulmuş ve bu başlıkların birbirleriyle yıllar bazında oranlanması sağlanmıştır. İllerin nüfus dengesizliklerini ortadan kaldırmak için; İstanbul, Ankara, İzmir, Adana ve Antalya gibi büyükşehirlerin nüfusları ile Bayburt, Hakkâri, Gümüşhane, Bilecik gibi küçük şehirlerin nüfusları eşitlenmiştir. Yapılan araştırmada elde edilen veriler ve yüzde frekansları elli bin kişi üzerinden hesaplandığından tüm şehirlerin aynı nüfusa sahip olmalarına dikkat edilmiş ve nüfus dengesizliği ortadan kaldırılmıştır.

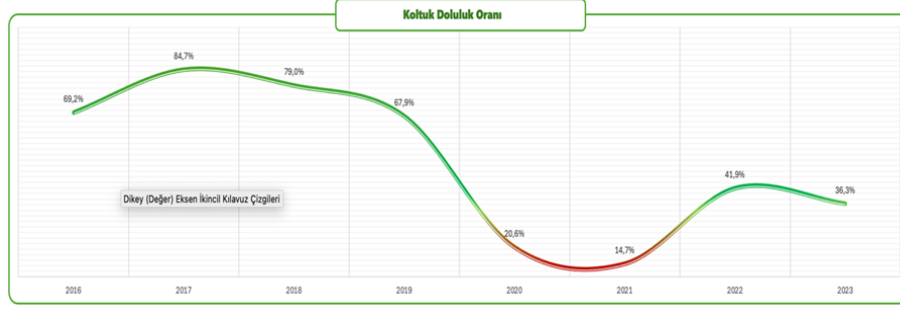
Bulgular ve Yorum

Aşağıdaki grafikler TÜİK’ten alınan veriler ile işlenerek sayısal olarak yorumlanmış ve çalışmanın bulgular ve yorum kısmını oluşturmuştur.



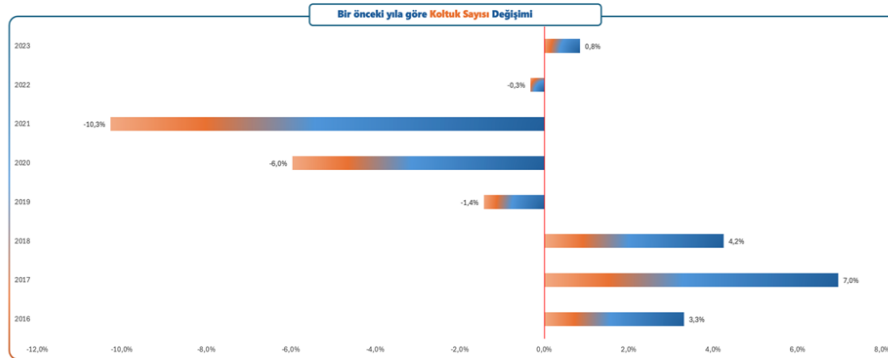
Grafik 1. 50 Bin Nüfusa Düşen Ortalama Seyirci Sayısı

2016-2019 yılları arasında seyirci sayısında düzenli bir artışın olduğu görülmektedir. Bu yıllar, pandemi öncesindeki dönemi sunmakta ve normal hayatın akışında sosyal faaliyetlerin devam ettiğini göstermektedir. 2017 yılının en yüksek seviyede ortalama seyirciye sahip olduğu dikkati çekmektedir. 2020 ve 2021 yıllarına bakıldığında seyirci sayısında hızlı bir düşüşün yaşandığı açıkça görülür. Sosyal mesafe kuralları, kısıtlamalar ve karantina süreçlerinin hızlandığı bu yıllarda ortalama seyirci sayısının düşmesi elbette tesadüf değildir. 2022-2023 yıllarına gelindiğinde ise ortalama seyirci sayısında hızlı bir artış yaşanmış, kısıtlamalar ve mesafe kuralları gevşetildiğinden sosyal faaliyetler ve sinema salonları kademeli olarak hizmet vermeye başlamıştır. Bu dönemde insanların sinema salonlarına dönüş yaptığı sayısal verilerden çıkarılabilir de asıl önemli nokta bu iki yıllık zaman zarfında izleyici alışkanlıklarının ne kadar değiştiği ve 2020 öncesindeki rakama ne kadar ulaştığıdır. Öyle ki 2023 yılına bakıldığında ortalama seyirci sayısı 2017 yılının neredeyse yarısını oluşturmaktadır.



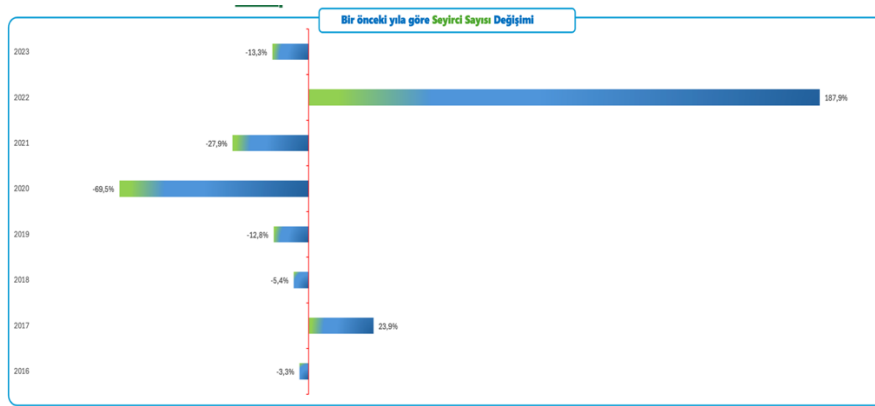
Grafik 2. Koltuk Doluluk Oranı

2016-2017 yıllarında koltuk doluluk oranı %66.2'den %84.7'ye yükselerek anlamlı bir yükseliş sergilemiştir. Bu süreç pandemi öncesinde ekonomik koşulların oldukça iyi olmasının yanında sektörel bazda gişe filmlerinin çeşitliliği ile alakalı olabilir. Bu süreç Türk sinema endüstrisinin neredeyse en güçlü dönemine işaret etmektedir. 2017-2019 arasında hafif bir düşüş gerçekleşmiş olsa da bu durum kötüye gidişatın bir göstergesi olmayabilir. Bu dönem Türk ekonomisinin kısmen sıkıntıya girdiği dönemin ilk aylarını işaret etmektedir. Bu yıllardan sonra sinema endüstrisindeki düşüşü pandemi dönemine dek devam etmiştir. Koltuk doluluk oranı (%84.7'den %79'a) %5.7 oranında düşüş göstermiştir. 2019-2020 arasındaki koltuk doluluk oranı incelendiğinde ise dramatik bir düşüşün olduğu (%37.3) görülmektedir. Bu süre, COVID-19 salgınının etkilerini gözler önüne sermektedir. Bu süreç insanlarda korkunun, kısıtlamaların ve kuralların rakamlara yansıdığı halini ilan etmektedir. 2020-2021 yılları arasında koltuk doluluk oranı yine düşüş göstermiş (%5.9) ve iki yılda toplam düşüş %43.2 ye ulaşmıştır. Her ne kadar 2021-2022 yılları arasında koltuk doluluk oranında net bir yükselme grafikten görülse de (%27.2) pandemi öncesi rakamlara ulaşması için (%42.8) büyük çabalar sarf edilmesi gereği düşünülebilir. Hal böyleyken insanlığın yeniden eski normale döndükleri görülebilir ancak izleyicilerin alışkanlıklarının değiştiği ve dijital platformlara yöneldikleri de ayrıca hissedilebilir. Zira, 2022-2023 yıllarına gelindiğinde de herhangi bir kısıtlama veya kural olmamasına karşın Türk sinema endüstrisinde %5.6'lık bir düşüş görülmüştür. Pandemi sonrası oluşan yeni bir izleyici alışkanlığı ve sektörel dengenin varlığı burada hissedilebilir.



Grafik 3. Bir Önceki Yıla Göre Koltuk Sayısı Değişimi

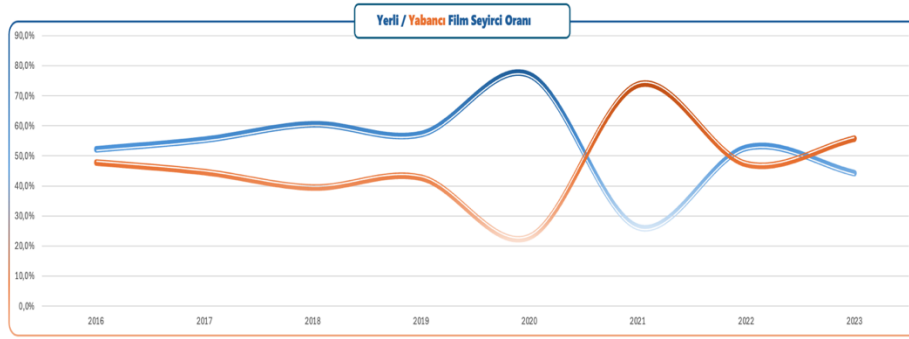
Bu grafik, rakamların bir önceki yıla göre değişimlerini göstermektedir. Dolayısıyla Türk sinema endüstrisinin koltuk sayısında yıl bazlı değişmelerinden ziyade bu değişimin gösterilmesi önem arz etmektedir. Genel anlamda 2016-2017 yıllarındaki artış yukarıdaki diğer grafiklerde olduğu gibi burada da paralel olarak dikkati çekmektedir. Koltuk sayısında %7'lik bir artış görülmüştür. Aşağıdaki grafikte görülebileceği üzere salon sayısındaki artışın buraya yansıdığı aşikârdır. Bu noktada Türk sinema endüstrisinde yeni yatırımların yapıldığı, yeni sinema salonlarının açıldığı ya da var olan salonların koltuk bazında artırıldığı da düşünülebilir. 2017-2018 yıllarına gelindiğinde artışın devam ettiği yine görülse de artı hızının kesildiği diğer grafiklerden de sağlaması yapılarak anlaşılabılır. 2017-2018 yıllarında %4.2'lik bir artış gözlenirse de artış hızı eğiliminin azaldığı da dikkati çekmektedir. Bunu bir istikrar sağlamanın yanında geçmiş yıllardaki doygunluk olarak yorumlamak da mümkün olabilir. 2018-2019 arasında düşüşün %1.4 olarak gerçekleşmesi, artış hızı eğilimi ile yukarıda yazılan yorumlamaları doğrular niteliktedir. Yukarıda söylenenlere ek olarak bu yıllarda düşüşün sebebinde ekonomik faktörlerin de etkili olduğu söylenebilir. 2019-2020 yıllarında %6'luk düşüşün sebebi pandeminin varlığını hissettirmesiyle alakalıdır. 2020-2021 yıllarındaki düşüş %10.3 olarak saptanmış olsa da son üç yıllık toplam düşüş (Türk sinema endüstrisinin genel kaybı) %20'lere varmıştır. 2021-2022 yılları arasında düşüş eğilimi azalmış olsa da (%0.3) pandemiden çıkış sürecinin artık başladığının da göstergesi olabilir. 2022-2023 yıllarında koltuk sayısında %0.8 artış yaşanmış olsa da Türk sinema endüstrisinin 2016-2017 sezonundaki rakamlara ulaşması için oldukça çaba sarf etmesi gereklidir.



Grafik 4. Bir Önceki Yıla Göre Seyirci Sayısı Değişimi

Bu grafik ise bir önceki yıla göre Türk sinema endüstrisindeki seyirci sayısının yüzdesel değişimlerini göstermektedir. 2016-2017 yıllarında seyirci sayısında %23.9 oranında bir artış görülmüş ve genel olarak değerlendirildiğinde 2017 yılının sektörün güçlü bir büyüme yılı olduğunun göstergesi olmuştur. 2017-2018 yıllarında artış eğiliminin sona erdiği ve seyirci sayısında ise %5.4'lük bir azalma olduğu gözlenmiştir. Bu durum, büyüme hızında bir yavaşlama gerçekleştiğini de doğrular niteliktedir. 2018-2019 arasında da seyirci sayısında %12.8 oranında bir düşüş yaşandığı gözlenir. Dijital platformlara yatkınlığın arttığı, izleme alışkanlığının değiştiği yine bu seyirci sayısı değişimiyle de orantılıdır denilebilir. 2019-2020 yıllarındaki sert düşüş (%65.5) Dünya sinema endüstrisinde de Türk sinema endüstrisinde de panik yaratmış olabilir. COVID-19 salgınının direkt etkilerinin burada da net bir şekilde görüldüğü yine aşikârdır. Sosyal mesafe kuralları, karantina süreçleri ve etkinliklerin iptal edilmesi bu düşüşün ana

faktörlerindendir. 2020-2021 Arasında devam eden salgından dolayı düşüş yine hızla devam etmiş ve seyirci sayısı bu yıllarda %27.9 azalmıştır. 2021-2022 yıllarında seyirci sayısında %187.9 oranında olağanüstü bir artış yaşanmış gibi görünse de 2022 yılında rakamların %-69.5'ten geldiği unutulmamalıdır. Bu süreç, pandemi ertesinde normalleşmenin başladığı ve insanların etkinliklere ve özlediği sosyal ortamlara hızla geri döndüğü bir yıl olarak değerlendirilebilir. 2022-2023 yıllarında seyirci sayısında %13.3 azalma görülmesi de izleme alışkanlıkları hakkında artık somut bir gösterge haline gelebilir. Bu süreçte beyaz perdeye olan ilginin azaldığı ve dijital platformların izlenme politikalarında yaptığı değişikliklerin Türk sinema endüstrisini yaraladığı söylenebilir. Gişe filmlerinin artık vizyondaki ilk gösterimlerini dahi dijital platformlara bırakmaya başladığı da ayrıca görülebilir. Bu süreç, toparlanma sürecinin yavaşladığını veya seyirci davranışlarının yeni bir dengeye oturduğunu da göstermektedir.



Grafik 5. Bir Önceki Yıla Göre Seyirci Sayısı Değişimi

Bu grafikte de yerli ve yabancı filmlerin seyirci oranlarının yıllara göre dağılımı gösterilmektedir. 2016-2019 arasında yerli filmlerin izleyici oranı düzenli bir şekilde yükselmiş ve 2019 yılında zirveye (%70) ulaşmıştır. Aynı dönemde yabancı filmlerin seyirci oranının azaldığı ve 2019 yılında yaklaşık %30 civarına gerilediği gözlenmiştir. Bu durum, yerli filmlerin üretim sürecinde güçlü bir hız kazandığının ve izleyicilerin daha çok yerli filmleri tercih ettiğinin göstergesidir. 2019-2020 yıllarında yerli filmlerin seyirci oranı dramatik bir biçimde düşmüş, yabancı filmler ise artış göstermiştir. Bu süreçte pandemiye bağlı olarak yerli film üretiminin azaldığı görülmektedir. 2020-2021 yıllarında (pandemi dönemi) yerli ve yabancı filmler arasındaki farkın kapandığını hatta yabancı filmlerin yerli filmleri geçtiği izlenmiştir, 2021-2023 yılları arasında yerli filmlerin yeniden toparlanmaya başladığı fakat yabancı filmlerle rekabetin daha dengeli hal aldığı saptanmıştır. 2023 yılına gelindiğinde yerli ve yabancı filmler arasındaki izleyici oranının neredeyse eşitlendiği de ayrıca görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Yukarıda elde edilen bulgular neticesinde, tüm dünyada hissedilen pandeminin etkisi, Türkiye’de ve Türk sinema endüstrisinde de kalıcı sorunları beraberinde getirmiş olabilir. 2000’li yılların başından itibaren sürekli gelişme gösteren Türk sinema endüstrisi, COVID-19 salgınıyla birlikte seyirci sayısı, koltuk kapasitesi ve salon doluluk oranlarında dramatik düşüşler yaşamış ve bu durumdan kaçamamıştır. 2022 yılı itibarıyla salgının etkisinin azalmasıyla birlikte Türk sinema izleyicisinin ve sektörün toparlanma süreci dikkat çekse de 2023 yılındaki düşüşün geleceğe dair olumlu sinyaller

vermediği düşünülmektedir. Bu durumun temel nedeninin dijital platformların artan etkisi olduğu da ayrıca ifade edilebilir.

Elde edilen bulgular genel olarak, Türk sinema endüstrisinin ve Türk sinema izleyicisinin COVID-19 salgınıyla birlikte yeni bir denge ve alışkanlık oluşturduğunu ve bu yeni düzene tamamen de uyum sağlayabileceğini göstermektedir. Yerli ve yabancı filmlerin üretimi ile izlenme sayıları arasındaki dengesizliğin zamanla nicel olarak düzeldiği görülse de sinemaya olan ilginin azalması sektörün yeni arayışlara yönelmesine yol açabilir. Salonlarda film izleme alışkanlığının yeniden canlanabilmesi için bu mekânların değişen düzene uyum sağlaması gerekmektedir. Aksi takdirde, sektörün zamanla eriyebileceği düşünülmektedir.

Bu çalışma, genel bir görünüm sunmayı amaçlamış ve izleyici verilerinin araştırılması sırasında mükerrer sayılardan kaçınılamamıştır. Bu bağlamda, gelecekte yapılacak araştırmaların, dijital platformlara olan ilgi doğrultusunda nicel ve gerçekçi verilerle hazırlanması, bu verilerin mevcut rakamlarla karşılaştırılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Ang, I. (2001). On the politics of empirical audience research. *Media and Cultural Studies: Keywords*, 177–197.
- Ayhan, B., & Çavuş, S. (2014). İzleyici araştırmalarında değişim: Kullanımlar ve doyumlardan bağımlılığa. *Selçuk İletişim*, 8(2), 32–60.
- Aytekin, M. (2020). Covid-19 sonrası Türk sinema endüstrisi üzerine bir inceleme. *Electronic Turkish Studies*, 15(4).
- Barrow, M. (2009). *Statistics for economics, accounting and business studies*. Pearson Education.
- Deller, R. A. (2011). Twittering on: Audience research and participation using Twitter. *Participations*, 8(1), 216–245.
- Erdoğan, M. (2023). Türkiye’de dijital film platformlarının sinema sektörüne etkileri: Netflix üzerine bir inceleme. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5(9), 725–748.
- Kavas, B. (2021). Pandemi döneminde sinema ve yeni medyanın imkânları. *Communication and Tecnology Congress*.
- Livingstone, S. (1998). Audience research at the crossroads: The "implied audience" in media nd cultural theory. *European Journal of Cultural Studies*, 1(2), 193–217.
- McQuail, D. (1997). *Audience analysis*. Sage.
- Mezda, K. (2021). Covid-19 pandemisi sürecinin Türkiye’deki sinema salonlarına etkisi üzerine bir analiz. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, 8, 72–90.
- Miran, B. (2021). *Temel istatistik: Genişletilmiş baskı* (Vol. 1). Bülent Miran.

Moore, D. S., & McCabe, G. P. (1989). *Introduction to the practice of statistics*. WH Freeman/Times Books/Henry Holt & Co.

Ormanlı, O. (n.d.). Pandemi döneminde sinema salonu seyirci ilişkisi: Beyoğlu 1989 E-Bülten örneği.

Özarslan, Z. (2021). Yaratıcı ve kültürel endüstriler ve Covid-19 pandemi döneminde Türkiye’de kültür ve sanat sektörlerinin durumu. *Alternatif Politika*, 13(2), 371–408.

Sunal, G., & Bağdatlı Kalkan, S. (2020). Üniversite öğrencilerinin film izleme alışkanlıklarının Covid-19 pandemisi sürecinde değişiminin belirlenmesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2020(52), 187–200.

Uğurlu, E. G., & Aşkan, H. (2018). Türkiye’deki uluslararası film festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali izleyici araştırması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 81–98.

Webster, J. G. (1998). The audience. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 42(2), 190–207.

Oryantalizm Perspektifinden Mubi’nin Editoryal Film Yorumları Üzerine Bir İnceleme **An Analysis of Mubi’s Editorial Film Reviews from the Perspective of Orientalism**

Hakan Ün

Dr.

Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi

hakan.un@atauni.edu.tr

Orcid: 0000-0002-1221-2399

Özet

Çevrimiçi film izleme platformlarından biri olan Mubi’de Türk ve dünya sinemasından genel itibariyle “bağımsız film”, “sanat filmi” gibi kategorilerde tanımlanan, film festivallerinde de ön plana çıkan filmler seçilerek aylık veya yıllık abonelik sistemiyle belirli dönem aralıklarında gösterilmek üzere kullanıcılara sunulmaktadır. Çok sayıda ülkede faaliyet gösteren Mubi’de sunulan filmlerin sayfalarındaki tanıtımında yazar bilgisi bulunmayan, platformun film ile ilgili görüşünü yansıtan ve kullanıcılara tavsiye niteliği taşıyan, bu özellikleri sebebiyle editoryal olarak tanımlanabilecek “yorumumuz” bölümü kullanılmaktadır. Yapılan ön araştırmada bazı Türk filmlerinin tanıtımında Türkçe dilinde kullanılan editoryal yorumlar ile İngilizce dilinde kullanılan editoryal yorumlar arasında farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Türkçe yorumlarda yer almayan ifadeler İngilizce yorumlarda yer almaktadır. Bu durumda Türk filmleri Türkçe dili kullanmayan, ana dili İngilizce olan kullanıcılara yorumlanırken başka ifadelerle yorumlanmıştır. Bu yorumların Türkiye’yi Batı Dışı olarak konumlandıran, Batılı izleyiciler için seçilmiş basmakalıp oryantalist yargılara sahip söylemler içerdiği gözlemlenmiştir. Buradan hareketle bu çalışmada Türkçede ve İngilizcede Türk yapımları için oluşan söylem farklılıklarının eleştirel söylem analizine tabi tutularak

oryantalizm bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Çalışmada Türkçede ve İngilizcede editoryal söylem farklılıklarına sahip Türk yapımı filmlerin yorumları amaçsal örneklem yoluyla seçilmiş ve çalışma kapsamına dahil edilmiştir. Bu çalışma ile genel itibariyle filmlerin içeriksel unsurlarında bulgularan oryantalist söylemlerin yeniden üretiminin film izleme platformları üzerinden de tartışmaya açılması, sinema ve oryantalizm konusunun filmlerin pazarlanması boyutuyla da ele alınması arzu edilmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Film, Mubi, Yorum, Oryantalizm, Söylem, Batı Dışı.*

Abstract

Mubi, one of the online film viewing platforms, selects films from Turkish and world cinema, generally defined in categories such as "independent film" and "art film", and which stand out in film festivals, and offers them to users to be shown at certain intervals with a monthly or annual subscription system. Mubi, which operates in many countries, uses the "our take" section on its pages to promote films that do not include author information, reflect the platform's opinion on the film and serve as a recommendation to users, and can be defined as editorial due to these features. In the preliminary research, it was determined that there were differences between the editorial comments used in Turkish and English in the promotion of some Turkish films. Expressions not included in Turkish comments are included in English comments. In this case, Turkish films were interpreted with different expressions when they were interpreted to users whose native language was English and not Turkish. It has been observed that these comments contain discourses that position Turkey as non-Western and have stereotypical orientalist judgments selected for Western audiences. Based on this, this study aims to evaluate the discourse differences in Turkish and English for Turkish productions in the context of orientalism by subjecting them to critical discourse analysis. In the study, reviews of Turkish-made films with editorial discourse differences in Turkish and English were selected through purposive sampling and included in the study. With this study, it is desired to open up the reproduction of orientalist discourses, which are generally found in the contextual elements of the films, to discussion on film viewing platforms and to address the issue of cinema and orientalism in terms of the marketing of the films.

Keywords: *Film, Mubi, Comment, Orientalism, Discourse, Non-West.*

Giriş

Oryantalizm Doğu'yu Batı'nın ekseninde tanımlama, anlama ve yorumlama faaliyetlerini kapsayan bir terimdir. Batı'nın belirleyici bir üst olduğu bu ilişkide Doğu olarak adlandırılan bölgeye ilişkin çeşitli betimlemelerle genellemeler ve stereotipler yaratılmaktadır. Tarihsel süreçte egemenlik ve gücünü sürdürme aracı olarak oryantalizmden faydalanan, Doğu ile ilişkisinde belirleyici olan Batı'yı Rönesans, Reform, Aydınlanma hareketlerini yaşayan ve sömürgecilik faaliyetlerinde bulunan Avrupa toplumları ve daha sonra Amerika oluşturmuştur. Doğu kavramı zaman içerisinde siyasi, politik çıkarlar doğrultusunda çok farklı dinler, toplumlar ve

coğrafyalar için kullanılagelmiştir. Yüzyıllar boyu tanımlanan Doğu kavramı ise bilimsel araştırmalar, seyahat yazıları, şiir, edebiyat, resim gibi yazılı kaynaklarla aktarılar gelmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren sinema, yirminci yüzyılda ise video oyunları, internet ve yirmi birinci yüzyılda sosyal medya mecralarında oryantalist stereotipler yeniden üretilmektedir. Oryantalist stereotiplerin temsillerinin günümüzde de çeşitli mecralarda yeniden üretildiğine ilişkin çok sayıda akademik çalışma bulunmaktadır.

Sinema özelinde ise filmlerin içeriklerine yönelik yapılan içerik ve söylem analizlerinde oryantalist stereotiplere rastlanılmaktadır. Özetle, sinema ve oryantalizm ilişkisi daha çok filmlerin içerikleri üzerinden değerlendirile gelmiştir. Bunların dışında film üretim süreçlerindeki aşamalar olan üretim, dağıtım ve pazarlama süreçlerinde oryantalist tanımlamaların ve betimlemelerin kullanılabileceği konusunun da tartışmaya açılması gerekmektedir. Bu çalışmada çevrim içi sinema platformu olan Mubi’de filmi tanıtan, izleyiciye tavsiye eden editoryal film yorumlarında oryantalist stereotip üretimi konu edinilmiştir. Mubi daha çok bağımsız ve sanat filmi olarak tanımlanan alternatif yapımları seçkisine ekleyen bir platformdur. Bu çalışmada bilindik kalıp üretimlerin dışındaki alternatif seslerin gösterimine fırsat veren Mubi’nin bu yapımları nasıl yorumladığını oryantalizm bağlamında değerlendirmek amaçlanmaktadır. Bu sebeple çalışmada öncelikle çalışmanın konusunu oluşturan oryantalizm kavramına ve Mubi platformuna değinilmiştir. Devamında Mubi’nin editoryal yorumlarını oryantalizm bağlamında ele almak için amaçsal örneklem yoluyla sekiz adet filmin editoryal yorumları seçilmiş, bu filmlerin Mubi sayfalarındaki Türkçe ve İngilizce’deki editoryal yorumları karşılaştırma yapılarak eleştirel söylem çözümlemesi yöntemiyle incelenmiştir.

1. Oryantalizm

Oryantalizmin kelime kökü Latince Doğu anlamına gelen “oriens”ten türemiştir (Uluç & Soydan, 2007, s. 37). Türkçede Doğu bilimi (TDK, Oryantalizm, 2024) olarak tanımlanan oryantalizmdeki Doğu imgesi farklı çağlarda farklı şartlarda farklı toplumları betimlemiştir. Bu sebeple oryantalist çalışmalarda tek bir Doğu imgesine rastlanmamaktadır (Bulut, 2012, s. 8).

Oryantalizm çalışmaları esas itibariyle İslamiyet’in hızla yayılmaya başlamasından sonra Müslümanları hem inanç, kültür bakımından hem de askeri bakımdan tanıma, yayılmalarını önleyici faaliyetler gerçekleştirme amacıyla yapılan çalışmalarla başlamıştır. Yüzyıllar boyunca Batılılar için İslam Doğu kavramının karşılığı olmuştur (Sunar, 2006, s. 32). İlk dönemlerdeki filoloji çalışmalarının yanı sıra İslam’ın büyücülükle, kılıçla yaygınlaştığına (Hourani, 2010, ss. 22-23), bir şeytan dini, karanlıkların dini (Daniel, 1960’tan aktaran (Said, 2008, s. 76), Müslümanların canavar bir ırk görüntüsüne olduklarına (Kabbani, 1993, s. 23) dair söylenceler gezginler, yazarlar, İslam reddiyecileri tarafından ön plana çıkarılmıştır.

Avrupa’nın Orta Çağ olarak adlandırdığı dönemde ise Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa sınırlarına dayanmasıyla ve Avrupa’nın Doğu komşusu olmasıyla birlikte Türkler de çeşitli basmakalıp imgelerle tanımlanmaya başlanmıştır. Batılı düşünürlerin, sanatçıların, edebiyatçıların eserlerinde rastlanan barbar, yıkıcı, kötü, korkulan Türk imajları o dönemden günümüze değin süregelmiştir (Kula, 2018). Osmanlı İmparatorluğu’na ilişkin geliştirilen “Doğu Despotizmi” savı Doğulu devletlerin

yönetim biçiminin genel karakteri olarak görülmüştür. Buna göre despot hükümdar otoriter ve cahildir, ülkesini despotizmle yönetmektedir (Mardin, 2019). Halkının sahip olduğu zenginlikleri yine onlara verebilmek için halk bu despottan kurtulmalı ve yerine geçilmelidir. Despotun iktidarı altında yönetilen halk ise köle ruhlu, tembel ve cahil olarak temsil edilirken diğer yandan, yani iktidardayken, zorba, kibirli, kaprisli ve baskıcıdır (Çırakman, 2011).

Aydınlanma hareketlerinden itibaren Avrupa’da sömürgeciliğin başlamasından sonra Doğu kavramı Batılı, yani Avrupalı olmayan toplumların zihniyetlerinin tanımlanmasında kullanılmaya başlanmıştır. Aydınlanma Çağı’nın akılcılık, birey, modernlik, demokrasi, evrensellik gibi kazanımlarıyla Avrupa’nın üstün akıl olduğuna dair bir etnomerkezci bakış açısı kazandırılmış, Avrupa evrensel bilginin ve söylemsel üretimin merkezi olarak tanımlanmıştır. Batı tüm toplumların önünde konumlandırılmış ve Batılı olmayan toplumların bu çizgi doğrultusunda şekillenmesi gerektiği inancı ortaya çıkmış, bu anlayış kimi Doğu toplumlarında da karşılık bulmuştur. Edward Said oryantalizmin 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa emperyalizminin şekillendirdiği bir bakış açısı olarak nitelemiş ve Doğu’nun yönetilmesinde ve gözetim altında tutulması için Batı tarafından geliştirilmiş bir stratejiler bütünü olarak ifade edilmiştir (Erkan, 2009, s. 13). 20. yüzyılda ise Amerika’nın İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra egemen güç olmasıyla birlikte oryantalist söylemler tekraren üretilmeye devam etmiş, genel geçer bir hal almıştır.

Batı’nın değerlerinin üstün kabul edilmesinde Said’e göre yüzlerce yıllık bir metinler yığınının basmakalıp imgelerinin etkisi bulunmaktadır. Said 1978 yılında basılan “Oryantalizm” adlı kitabında oryantalizmi çağlardan çağlara aktarılan bir söylem olarak kabul etmiş ve Doğu ile Batı’nın ilişkisinin Batı lehine bir kültürel hegemonya ile sonuçlandığını ifade etmiştir (Said, 2016). Buna göre hem Doğu’nun var edilmesiyle hem de Doğu’nun geri kalmışlığının vurgulanmasıyla hegemonya düzlemleri inşa edilmektedir (Said, 2016, ss. 16-17). Farklı çağlarda üretilen Doğu metinleri tekrarlandıkça hegemonya pekişmiş, Doğu kavramı durağan, gelişmeyen, değişmesi ve gelişmesi mümkün olmayacak bir görünüm kazanmıştır. Bu sebeple oryantalizm kavramında Doğu’ya tümel yaklaşıldığı, yani farklı dil, din, ırk, toplum, kültür gibi karmaşık çeşitli unsurlar tek bir varlık kategorisinden ibaret sayıldığı ve hakkında genelleme üretildiği belirtilebilir. Böylelikle Batı’nın ötekisi yabancı, gizemli ve tek düze olarak tanımlanmaktadır (Şentürk, 2003, s. 45). Burada Doğu edilgendir. Doğu bilgisini üreten ve Doğu’yu hakikatinden koparan Batı’dır ve eyleyen olarak kaçınılmaz bir üstünlük kurar (Turna, 2019, ss. 115-118). Mutman (Mutman, 1996, s. 44) bunu “Batı emperyalizminin hegemonik olduğu an” olarak ifade eder. Said (Said, 2016, s. 13) de bunu “Doğu üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçimidir” şeklinde belirtmiştir. Bununla beraber oryantalizmde bu farkın hiçbir zaman kapanmayacak bir üstünlüğe işaret ettiği belirtilebilir. Eğer Doğu Batı’nın akılcılığına ve bilimine erişirse Batı’nın farklılığı ve eşsiz olma durumu kalmayacaktır (Morley & Robins, 2011, ss. 187-188).

Metin’e (Metin, 2013, s. 55) göre Batı medeniyetinin seviyesinin altına indirilen medeniyetler için modernleşmenin önerilmesi geçtiğimiz yüzyılda oryantalist zihniyetin devam ettiğinin bir göstergesi olmuştur. 1990’lardan itibaren ise neo-oryantalizm olarak adlandırılan oryantalizm biçimi ise Doğu’nun geri kalmışlığının modernleşmemesinde değil, toplumların kültürlerinde ve şiddete meyilli yapılarında

bir sorun olduğuna işaret etmiştir (Aka & Nişancı, 2015, ss. 15-16). Bu sebeplerden ötürü oryantalist söylemin gerek Türkiye gerek İslam ve gerekse diğer toplumlar, medeniyetler bağlamında devam etmekte olduğu ifade edilebilecektir.

2. Mubi

Mubi 2007 yılında Efe Çakarel tarafından kurulmuş San Francisco merkezli video streaming servisi (Ayan, 2012). “Sinemanın her türlü form ve büyüklükteki ekranda izlenmesi gerektiğine” inanıldığı belirtilen platformda filmler PC, Mac, iPhone, Apple TV, Android, Playstation, Roku, Samsung Smart TV gibi çeşitli boyuttaki ekranlardan ve cihazlardan izlenebilmektedir. Mubi’nin özel sunumu filmleri, toplu gösterimleri, yönetmen retrospektifleri, film festivallerine bakış gibi bölümleri izleyicilere sunulmaktadır. Yine platformun Notebook adında haber, röportaj ve eleştiriler içeren, böylelikle izleyicilere sinema kültürünü sunmayı hedefleyen bir dergisi de bulunmaktadır. Bunların yanı sıra Mubi Shop sitesinde (shop.mubi.com) Mubi logolu ve sinema temalı kıyafetler, çantalar, Blu Ray formatında filmler satılmaktadır. Platform izleyicilere filmlere puan verme, yorum yapma, listeler oluşturma imkanı vermektedir (Mubi, Hakkında, 2024). Dünya çapında 195 ülkede izlenebilen (Mubi, Yardım, 2024) Mubi’nin 12 milyonu aşkın abonesi bulunmaktadır (Mubi, Öğrenci Üyeliği, 2024). Mubi özellikle pandemi döneminde abone sayısını katlayan platformlardan biri olmuştur (Öç, 2020). Bununla birlikte Mubi’nin marka bilinirliğini artırmak ve içerik havuzunun yüksek kalitede olduğu algısını yaratmak için film festivalleri, basın iletişimi ve özel gösterimler gibi birçok alanda etkili girişimleri olmuştur. Cannes, Venedik ve Berlin gibi birçok film festivalini bazen ekonomik olarak bazen de gösterim fırsatlarıyla desteklemekte ve festivallerin bir paydaşı veya sponsoru olarak bir parçası olmaya çalışmaktadır (Aşılıoğlu, 2024, s. 1065). Mubi’nin odaklandığı ülkeler ise; A.B.D, İngiltere, Türkiye, Arjantin, Meksika, Brezilya, Şili, Kolombiya, Almanya, İtalya, Fransa, Hollanda, Hindistan olarak açıklanmaktadır (Türkyılmaz, 2023, s. 1990).

Kurucusu Çakarel Mubi’yi “dünyanın online sineması” olarak tanımlamaktadır: “En iyi filmlerin bir arada olduğu, dünyanın her yerinden insanların 'salonu' doldurduğu sanal bir sinema ortamı. 'En iyi film' kısmı önemli çünkü klasik filmlerden, bağımsız filmlere, yabancı sinemanın seçkilerinden, yeni filmlere kadar hepsinin bir arada olduğu bir platform” (Çepik, 2010) şeklinde tanımlamaktadır. 2012 yılında Türkiye’de de kullanıma sunulan Mubi’de yakın zamana kadar “günde 1 film” modeli uygulamıştır. Ardından diğer pazarlarda uygulanan aylık belirli sayıda filmin gösterime girdiği sisteme geçilmiştir. Çevrim içi sinema platformu olan Mubi abonelerine aylık ve yıllık ücret karşılığı hizmet vermektedir. Mubi’de filmler bir küratörlük süreciyle seçilmektedir. Gerek ülkeye özgü bilgilerin gerekse algoritmik seçimin kullanıldığı programlama sürecinde yaklaşık 50 kişilik bir ekip çalışmaktadır (Şahin, 2024, s. 392). Ayrıca Mubi’nin tematik programlamaya odaklanması, sinemateklerin ve film müzelerinin uzun süredir devam eden kurumsal uygulamalarıyla uyumlu hale gelmesini sağlamaktadır. Mubi, filmleri belirli temalar etrafında düzenleyerek, bu kurumların sinemayı daha geniş kültürel ve tarihsel çerçeveler içinde bağlamlandırmaya olan bağlılığını yansıtmaktadır (Aşılıoğlu, 2024, s. 1065).

Bunların yanı sıra Mubi çeşitli festivallerle iş birlikleri yapmaktadır. Pandemi döneminde ertelenen İstanbul Film Festivali’nde son on yılda gösterilmiş 12 film gösterimi seçkisi bunlardan biri olmuştur. Mubi 2024 yılında seyircilerle sinema salonlarında buluşmaya yönelik faaliyetler de yürütmektedir. Mubi Fest olarak

adlandırılan etkinlik 2024 yılında Manchester, Mexico City, Sao Paulo, Chicago, Bogota, Buenos Aires, Santiago, Milan gibi dünyanın pek çok farklı noktasında gerçekleştirilmiştir¹.

Mubi'nin film izleme sayfalarına ilk bakışta filmlerin künyelerine, özetlerine, editör yorumlarına, izleyici puanlarının ortalamasına, fragmanına, filmi listeleme kutucuklarına yer verildiği görülmektedir. Sayfanın altında ise gösterilen filmin gösterim kapsamı, ödülleri ve katıldığı festival bilgileri, oyuncular ve ekibi, seyircilerin yorumları, filmin hangi listelerde yer aldığı ve izlenen filmle ilgili filmlerin olduğu tavsiye listesi bulunmaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada Mubi'de gösterimde olan filmin sayfasının izleyiciye göre sağ tarafında Türkçede "yorumumuz", İngilizcede "our take" olarak başlıklandırılan, her iki dilde de ikişer cümleden oluşan filmlere ilişkin yorumlar konu edinilmiştir. Bu yorumlar kullanıcılara filmleri tavsiye niteliği taşıyan, platformun film ile ilgili görüşünü yansıtan, yazar bilgisi içermeyen, bu özellikleri sebebiyle editoryal olarak tanımlanabilecek bir yapıya sahiptir.

Bu çalışma, bahsedilen editoryal yorumların İngilizce ve Türkçe dillerindeki yorumları arasındaki farklara tesadüfen ulaşılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bir Türkiye yapımı filmin tanıtımındaki Türkçe ile İngilizce editoryal yorumların bire bir çeviri olmadığı, arasında farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Buradan yola çıkarak platformda gösterimde olan diğer Türk filmlerinin editoryal yorumlarına bakılmış ve kimi filmlerin İngilizce dilinde platformu kullanan kullanıcılara yönelik tanıtımlarında yorumlarının farklı olduğuna ulaşılmıştır. Bahsedilen filmlerin İngilizce dilindeki yorumlarında Türkiye'nin Batı Dışı olarak konumlandırılmasını vurgulayan kelimelerin seçildiği, böylelikle yorumların basmakalıp oryantalist yargıları anımsatan söylemlere ulaştığı gözlemlenmiştir. Bu sebeple bu çalışmada Türk filmlerinin tanıtımını sağlayan Türkçe ve İngilizce editoryal yorumların karşılaştırılarak ortaya çıkan söylem farklılıklarının oryantalizm perspektifinde ele alınması amaçlanmıştır. Çalışmada yorumlarda oluşturulan söylemin oryantalizm bağlamında değerlendirilebilmesi için eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi kullanılmıştır.

Eleştirel söylem çözümlemesi söylemin eleştirel açıdan incelenerek altında yatan ideolojinin saptanmasını sağlamak amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu çözümleme yönteminde metinler politik bir bakış açısıyla çözümlenmektedir (Ercan & Danış, 2019, s. 529). Metnin bağlamı göz önüne alınarak, dilbilimsel kavramlar yardımıyla, gizlenen ve böylece doğal formlar haline dönüşen, üretilen ideolojilerden anlamlar çıkarılmaktadır (Özer, 2022, ss. 40-41). İdeolojiler ise bir metnin her yerinde ortaya çıkabilmektedir. Bu bakımdan cümlelerin en küçük birimi olan sözcükler de belirli bir ideolojik duruşu temsil eden anlamlar yaratmakta, söylem de sözcüklerin ve cümlelerin üstünde bütünsel bir anlama sahip olmaktadır. "Van Dijk'a göre, ideolojik söylem çözümlemesinde (yani ideoloji yüklü söylemin çözümlemesinde) cümleler veya metnin

¹ Etkinlik Türkiye'de 2023 yılında ilk kez gerçekleştirilmiş, 2024 yılında ise İstanbul'da gerçekleştirilecek gösterimleri İstanbul Kadıköy Kaymakamlığı'nın açılış filmi olan Luca Guadagnino'nun "Queer" (2024) filminin "provokatif içerik" içerdiği gerekçesiyle gösterimini engellemesinin ardından iptal edilmiştir. (Notebook, 2024)

bir bölümüyle (veya tamamıyla) ima edilen anlamların açık hale getirilmesi eleştirel incelemenin güçlü bir aracıdır. Bazı cümleler söylendiği şeyden daha fazlasını ima edebilmektedirler” (Bal, 2021, s. 328).

Eleştirel söylem çözümlemesinde standart bir çözümleme biçimi bulunmamaktadır, çalışmanın amacı doğrultusunda ilgili metnin yapısına göre bir çözümleme yöntemi geliştirilebilmektedir. Bununla beraber van Dijk eleştirel söylem çözümlemesinde belirli noktalara dikkat edilmesi gerektiğini vurgulamıştır; “söylemin bağlamını incelenmek; hangi grupların, iktidar ilişkilerinin ve ihtilafların bulunduğunu çözümlemek; biz ve onlar hakkında olumlu ve olumsuz görüşleri ortaya çıkarmak; ön varsayılanları ve ima edilenleri açığa çıkarmak ve kutuplaştırılmış grup kanaatlerini vurgulayan tüm biçimsel yapıyı incelemek” (Bal, 2021, ss. 332-333).

Bu çalışma bir ila üç cümlelik yorumların metinlerini belirli bir bağlam doğrultusunda incelemeyi amaçladığından Teun A. Van Dijk’in mikro yapı çözümlemesinin unsurlarından yararlanılması uygun bulunmuştur. Mikro yapı çözümlemesinde sentaktik çözümleme, yerel bağdaşıklık, sözcük seçimleri ve retorik çözümleme unsurları yer almaktadır. Sentaktik çözümlemede cümlelerin aktif ya da pasif yapıyla kullanımına bakılmaktadır. Yerel bağdaşıklıkta ise peşi sıra gelen cümlelerin nedensel ilişkisinin olup olmadığı incelenmektedir. Sözcük seçimlerinde ise farklı sözcük tercihleri yoluyla (aynı insanın “terörist” ya da “özgürlük savaşçısı” olarak tanımlanmasında olduğu gibi) temel inançlar ve ideolojiler de ortaya konabilmektedir. Retorik çözümlemede ise ikna edici ve inandırıcı verilere bakılmaktadır (Özer, 2020, ss. 87-88).

Çalışma kapsamına Türkiye yapımı filmlerin editoryal yorumları dahil edilmiştir. Çalışmanın örnekleme, söz edilen farklılıklara sahip yorumların incelenmesi amacıyla amaçsal örnekleme yoluyla seçilmiştir. Bu kapsamda *İki Şafak Arasında* (2021), *Gemide* (1998), *Cennetten Kovulmak* (2014), *Güneşe Yolculuk* (1999) *Çoğunluk* (2010), *Mesafeler* (2021), *Adres* (2023), *Zenne* (2011) filmlerinin sayfalarındaki yorumlar ele alınmıştır. Çalışmada hem Türkçesinde hem İngilizcesinde oryantalist söylem bağlamında değerlendirilebilecek yargıları barındıran, bire bir çevirisi yapılabilen editoryal yorumlar kapsam dışında bırakılmıştır.

Bulgular

Aşağıdaki tablolarda filmlerin Mubi yorumları iki dilde yer almaktadır. İngilizce yorumların çevirisi hemen altındaki çerçeve içinde verilmiştir. Akabinde yorumlar karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir.

Tablo 1: *İki Şafak Arasında* (2021) Filminin Editoryal Yorumları

Film Adı: <i>İki Şafak Arasında</i> (2021)	
Yorumumuz (Türkçe)	Our Take (İngilizce)
San Sebastián’da dünya prömiyerini gerçekleştirdikten sonra Torino’da En İyi Film seçilen <i>İki Şafak Arasında</i> , olgun sinema dili ve kusursuz ritmiyle yeni bir yeteneğin müjdecisi. Selman Nacar, ilk filminde, gücü kaybetmemek uğruna yapılanları ve sistemin çarklarını ustalıkla tasvir ediyor.	While exposing the power relations in a family-owned factory, Selman Nacar’s assured debut paints an unsettling portrait of contemporary Turkey. With dazzling long takes and a keen social critique, this compelling ethical thriller proves the director’s status as an exciting new voice.

	Çevirisi: Selman Nacar'ın bir aileye ait fabrikadaki güç ilişkilerini ortaya koyarken, çağdaş Türkiye'nin rahatsız edici bir portresini çiziyor. Göz kamaştırıcı uzun çekimler ve keskin bir sosyal eleştiri ile bu sürükleyici etik gerilim, yönetmenin heyecan verici yeni bir ses olduğunu kanıtlıyor.
--	--

“Yorumumuz” bölümündeki ilk cümle filmin festival yolculuğuna ve yönetmenin teknik becerisine odaklanmaktadır. İkinci cümlede ise filmin “gücü kaybetmemek uğruna yapılanları” ve “sistemin çarklarını” tasvir ettiği belirtilmiştir. Yorumda hangi güce sahip olunduğu, bunun için ne tür şeylerin yapıldığından söz edilmemektedir. Aynı şekilde “sistemin çarkları” ifadesinde de kastedilen sistemin ne olduğu da ifade edilmemektedir. Yeri, zamanı, kişisi belli olmayan bu yorumda filmin bir sistemde içerisindeki güç ilişkilerine odaklanacağını anlatıldığı şeklinde bir alımlama yapılabilmektedir.

“Our take” bölümünün çevirisinde ise filmin yönetmeninin bir aileye ait fabrikadaki güç ilişkilerini ortaya koyduğundan söz edilmektedir, devamında “çağdaş Türkiye'nin rahatsız edici bir portresi”nin çizildiğini vurgulamaktadır. Türkçe yorum bölümünde bulunmayan bu bilgi filmin geçtiği yeri ve zamanı betimlemekte, filmi günümüz Türkiye'sinin bir portresi olarak tasvir etmektedir. Ardındaki cümlede ise yönetmenin teknik becerisinin yanı sıra filmin “keskin bir sosyal” eleştiri içerdiğinden söz edilmektedir. Buna göre Türkçe yorumda özneye değinilmemekte, film genel bir sistem içerisindeki güç mücadelesi hikayesi olarak sunulmaktadır. İngilizce yorumda ise filmin bir aileyi konu edinen hikayesini Türkiye'ye genellemekte ve Türkiye'nin rahatsız edici portresi ifadesini öne çıkarmakta ve Türkiye portresini sorunsallaştırmaktadır. Türkçe yorumda gizlenen özne ve eylem somutlaşmakta ve İngilizce dilinde platformu kullanan seyirciye eleştirel bir Türkiye hikayesi sunacağını vaat etmektedir. Böylelikle basmakalıp Türkiye imajlarını anımsatan bir yorum da geliştirmiş olmaktadır.

Tablo 2: *Gemide (1998) Filminin Editöryal Yorumları*

Film Adı: <i>Gemide</i> (1998)	
Yorumumuz (Türkçe)	Our Take (İngilizce)
Replikleri ezbere bilinen <i>Gemide</i> , aradan geçen 25 yıllık süreye karşın tesirini koruyor. İdris Kaptan, Kamil, Ali ve Boksör gibi karakterleri ve Erkan Can'ın performansı ile sinemamızın unutulmaz filmlerinden biri. Resmettiği derin yozlaşmayı iliklere kadar hissettiren bir memleket alegorisi.	Serdar Akar's gripping neo-noir masterfully exposes the grim realities of societal decay, portraying a harrowing journey through human depravity. Its claustrophobic maritime setting intensifies a narrative of moral disintegration, serving as an uncompromising allegory for Turkey's corroded state.
	Çevirisi: Serdar Akar'ın sürükleyici neo-noir'i, toplumsal çürümenin acımasız gerçeklerini ustalıklı gözler önüne sererken, insan yozlaşmasının yürek parçalayıcı yolculuğunu da resmediyor. Klostrofobik deniz ortamı, ahlaki çöküntü anlatısını yoğunlaştırıyor ve Türkiye'nin çürümüş/paslanmış/aşınmış durumunun tavizsiz bir alegorisi olarak hizmet ediyor.

Yorumumuz bölümünde üç cümle bulunmaktadır. İlk iki cümlede filmin ülke sinemasındaki tanınırlığını açıklamak için repliklerinin bilinirliğine, karakterlerine ve oyuncularının performansına ilişkin örnekleme yapılmaktadır. Üçüncü cümlede ise filmin derin bir yozlaşmayı temsil ettiğinden ve bir memleket alegorisi olduğundan söz edilmektedir. Bahsedilen derin yozlaşmanın ne ile alakalı olduğu bilgisi verilmemekte, bununla ilgili bir açıklama yapılmamaktadır. Yozlaşmanın “memleket” ile ilgili olduğuna ilişkin dolaylı bir ima yapılmaktadır. “Memleket” kelimesi ise “ülke” anlamı taşıırken “bir kimsenin doğup büyüdüğü yer, şehir, yurt” (TDK, Memleket, 2024) anlamına da gelmektedir. Bu sözcüğün seçimi ise daha çok doğup büyülen yere atıf yaparak daha samimi bir çağırışım yapmaktadır.

“Our take” bölümünün çevirisindeki ilk cümlede yönetmen bilgisine, filmin türüne, konusuna yer verilmektedir. Burada filmin “toplumsal çürümenin acımasız gerçekleri” ve “insan yozlaşmasının yürek parçalayıcı yolculuğu” ifadeleri, yer, zaman, kişi bilgisi vermeden genel insanlık eleştirisine atıf yapar gibi görünmektedir. Sonraki cümlede klostrofobik bir deniz ortamının resmedildiği, bunun da ahlaki çöküntü anlatısını yoğunlaştırdığı ifade edilmekte ve Türkiye’nin çürümüş durumda olduğunun alegorisini temsil ettiği vurgulanmaktadır. Böylelikle filmdeki insan yozlaşmasının ve toplumsal çürümenin mekanının Türkiye olduğu, Türkiye’yi temsil ettiği vurgulanmıştır. “Yorumumuz” bölümündeki memleketteki derin yozlaşma ifadesinin “our take” bölümünde Türkiye’ye ait bireysel ve toplumsal çürümeye genelleştirildiği ifade edilebilir. Buna göre Türkiye yozlaşmış, çürümüş gelişmesi ve değişmesi gereken bir Doğu ile ilişkilendirilmiştir.

Tablo 3: *Cennetten Kovulmak (2014) Filminin Editoryal Yorumları*

Film Adı: Cennetten Kovulmak (2014)	
Yorumumuz (Türkçe)	Our Take (İngilizce)
Okul Tıraşı ile büyük ses getiren Ferit Karahan’ın ilk filmi, kardeşini kaybetmiş iki kadının, İstanbullu Emine ve Muşlu Ayşe’nin hikayeleri aracılığıyla Kürt meselesine cesur bir bakış atıyor. Altın Portakal’da En İyi Film seçilen <i>Cennetten Kovulmak</i> , Ankara’da da En İyi İlk Film ödülünü kazandı.	Ferit Karahan’s sharp debut feature is a thought-provoking exploration of the racial tensions between Turkish and Kurdish people in modern-day Turkey. The Fall from Heaven makes no apologies for its outspoken message while laying bare the causes of systemic racism with emotional rigor.
	Çevirisi: Ferit Karahan’ın etkileyici ilk uzun metrajlı filmi, günümüz Türkiye’sinde Türk ve Kürt halkları arasındaki ırksal gerginliklerin düşündürücü bir keşfi. Cennetten Kovulmak, sistemik ırkçılığın nedenlerini duygusal bir titizlikle ortaya koyarken açık sözlü mesajı için hiçbir özür dilemiyor.

“Yorumumuz” bölümünde filmin yönetmeninin yakın zamanda adı öne çıkan filminden çağırışım yaratarak yoruma başlanmıştır. Devamında filmin konusundan söz edilmiş ve “Kürt meselesi” ile ilgili olduğuna değinilmiştir. Yönetmenin bu konuda cesur bir bakış attığından söz edilmiştir. Burada yine tam olarak ifade edilmeyen, yalnızca ima yoluyla değinilen ülke meselesi vardır ve nasıl bir bakış yoluyla ele alındığı muammadır. Sonraki cümlede filmin ödüllerine yer verilmiştir.

“Our take” bölümünde yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olduğuna değinen yorumda filmin günümüz Türkiye’sinde geçtiği, Türk ve Kürt halkları arasında olduğu öne sürülen ırksal gerginlikleri düşündürerek sunduğu ifade edilmektedir. Yorumlar bölümünde bahsedilen “Kürt meselesi” burada ırksal bir gerginlik olarak verilmiştir. Devamındaki cümlede ise “sistemik ırkçılık” kavramıyla önceki cümledeki ırksal gerginliği sistemik olarak tanımlayarak filmin bunu duygusallıkla, titizlikle ve açık sözlülükle ortaya koyduğunu belirtmektedir. Sistemik ırkçılık kavramı genel itibariyle kurumsal ırkçılık terimi ile eş anlamlı olarak kullanılsa da sistemik ırkçılık ırkçılığın ilgili sistemler yoluyla (örneğin yasal, politik, eğitimsel ve ceza adalet sistemleri gibi) gerçekleştirildiğini ifade eder. Kurumsal ırkçılık terimi ise siyasi, ekonomik veya yasal kurumlar ve sistemler tarafından “ırk” temelinde ayrımcılığın sürdürülmesi olarak tanımlanmaktadır (Brittanica, 2024). Bu yoruma göre film Türkiye’de var olduğu öne sürülen bir sistemik ırkçılık uygulamasını hali hazırda kabul ederek izleyicilere despotizm çağrışımı yoluyla filmi tanıtmaktadır. Filmin bu konuda oldukça sert olduğunu vurgulamak adına “açık sözlü mesajı için hiçbir özür dilemiyor” yargısı da “our take” bölümünde yer almaktadır.

Tablo 4: Güneşe Yolculuk (1999) Filminin Editoryal Yorumları

Film Adı: Güneşe Yolculuk (1999)	
Yorumumuz (Türkçe)	Our Take (İngilizce)
Tireli Mehmet ile Zorlu Mehmet’in yollarını İstanbul’da buluşturan Yeşim Ustaoglu, ülkeyi bir uçtan diğerine kat ederek, tenleri kara olduğu için şiddete, ayrımcılığa maruz kalan iki dostun dayanışmasını anlatıyor. Kürt meselesine dair sinemamızdaki en güçlü filmlerden.	Balancing the personal with the political, Yeşim Ustaoglu tells the heartbreaking story of a friendship that flourished in the slums of Istanbul. A precisely observed study of everyday systemic racism in Turkey, <i>Journey to the Sun</i> is a powerful affirmation of the empathetic potential of cinema.
	Çevirisi: Yeşim Ustaoglu, kişisel ve politik olanı dengeleyerek İstanbul’un gecekondu mahallelerinde gelişen bir dostluğun yürek burkan hikayesini anlatıyor. Türkiye’deki her günkü/alışılmış/günlük/gündelik sistemsel ırkçılığın titizlikle gözlemlendiği Güneşe Yolculuk, sinemanın empatik potansiyelinin güçlü bir teyidi.

“Yorumumuz” bölümündeki ilk cümlede filmin yönetmenine, filmin iki ana karakterine ilişkin bilgi verildikten sonra bu karakterin “tenleri kara olduğu için şiddete, ayrımcılığa maruz” kaldıkları, bu sebepten ötürü bir dayanışma sergiledikleri belirtilmektedir. Sonraki cümlede ise yalnızca ülke sinemasındaki “Kürt meselesi”ne dair en güçlü filmlerden biri olduğuna dair yorum yapılmıştır. Filmin Türkçedeki yorumunda faili belli olmayan ırkçılık eyleminden söz edilmektedir. Yoruma göre İstanbul’da ırkçılık eylemleri tenleri kara olan insanlara tenleri kara olmayan insanlar tarafından uygulanmaktadır.

“Our take” bölümündeki ilk cümlede yönetmenin adından, üslubundan ve filmin konusundan söz edilmiştir. Devamındaki cümlede “Türkiye’deki her günkü/alışılmış/günlük/gündelik sistemsel ırkçılığın” titizlikle filmde gözlemlendiğine, filmin ise bu ırkçılığa ilişkin empati yaptığı ifade edilmektedir. “Yorumumuz” bölümünde gizlenen özne burada açık bir şekilde sunulmuştur. Buna göre Türkiye’de ırkçılık eylemleri sistemsel olarak gerçekleştirilmektedir. “Yorumumuz” bölümünde

yalnızca tenleri kara olduğu için şiddete ve ayrımcılığa maruz bırakıldığına ilişkin yorum yerini “our take” bölümünde sistemsel ırkçılığa bırakmıştır. İlkinde tekil bir eylemden söz edilirken ikincisinde seçilen “everyday” sözcüğü ile pekiştirilen ırkçılık eylemi belirli bir gruba düzenli olarak uygulanan, alışlageldik, her zaman düzenli olarak olmuş, var olan ve var olacak bir eylem olarak ima edilmiştir. Bu yorum aynı zamanda ırkçılık kisvesi altında gizlenen sınıfsal farklılıkları da göz ardı ederek salt kötü, vahşi, barbar Türk imgesine atıfta bulunmaktadır.

Tablo 5: *Çoğunluk (2010) Filminin Editoryal Yorumları*

Film Adı: Çoğunluk (2010)	
Yorumumuz (Türkçe)	Our Take (İngilizce)
Sinemamızın 2000’lerde çıkardığı en önemli filmlerden biri. Seren Yüce, bir baba ile oğlunun arasındaki ilişkide, çoğunluğun iktidarını nasıl perçinlediğini, ayrıcalığın nesilden nesile nasıl aktarıldığını buluyor, orta sınıf bir ailenin içinden memleketin derin çatlaklarına nüfuz ediyor.	Winner of three Golden Orange awards, this debut from director Seren Yüce is a powerful critique of Turkish patriarchal society. Majority treats its moral tale subtly, building emotional resonance through an outstanding and penetrating performance from Bartu Küçükçağlayan.
	Çevirisi: Üç Altın Portakal ödülü kazanan yönetmen Seren Yüce’nin bu ilk filmi, Türk ataerkil toplumuna dair güçlü bir eleştiri. Çoğunluk, ahlaki öyküsünü incelikle ele alıyor ve Bartu Küçükçağlayan’ın olağanüstü ve etkileyici performansı ile duygusal yankı yaratıyor.

“Yorumumuz” bölümündeki ilk cümlede filmin ülke sinemasındaki önemine değinilmektedir. Devamında gelen ikinci cümlede ise bir baba ve oğul arasındaki ilişki örneğinden çoğunluğun iktidarını pekiştirdiği ayrıcalıkların babadan oğula geçtiğinin aktarılmasından söz edilmektedir. Orta sınıf bir ailenin öyküsünden bir “memleket” hikayesi alegorisi çıktığı belirtilmektedir. Daha öncesinde de söz edildiği gibi, memleket sözcüğü yakınlık hissiyatı veren bir sözcüktür. “Memleketin derin çatlakları”nın ne olduğu okuyucuya bırakılmıştır. Filme ilişkin bu yorum bölümü; aile hikayesi, iktidar ilişkisi ve sınıfsal ayrıcalıkların sürdürülmesi başlıklarıyla sunulmuştur.

“Our take” bölümündeki yorumda ise ilk cümlede öncelikle filmin festival başarısına değinilmektedir. Devamında yönetmenin ilk filmi olduğu belirtildikten sonra filmin “Türk ataerkil toplumuna dair güçlü bir eleştiri” olduğundan söz edilmektedir. Ardından filmin ahlaki öyküye sahip olduğuna değinilmiş ve oyuncusunun performansının etkileyiciliğinin filme duygusal katkı sunduğu belirtilmiştir. Burada Türkiye yekpare bir tanımlamayla ataerkil bir toplum olarak indirgenmiştir. Ataerkil toplum anlayışının Türkiye’deki vurgusu hem pek çok Batılı ülkede de var olan ataerkil toplum anlayışını gizlemekte hem de Türkiye’deki çeşitlilik gösteren aile yapılarını ve bireysel özgürlükler gerçeğini göz ardı etmektedir. Ahlaki öykü ise ataerkil toplumun sorunlarına yöneliktir. Buradaki yorum Türk toplumunun ataerkil, dolayısıyla otoriter, ahlaki bakımdan da sorunlu doğasına atıf yapmış olmaktadır. “Yorumumuz” bölümünde sınıfsal bir iktidar mücadelesi vurgulanırken “our take” bölümünde Türk ataerkil toplumu sorunsallaştırılmış, sınıfsal mücadeleye yer verilmemiştir.

Tablo 6: Mesafeler (2021) Filminin Editoryal Yorumları

Film Adı: Mesafeler (2021)	
Yorumumuz (Türkçe)	Our Take (İngilizce)
Üç gencin devriye gezen bir polis arabasında Taksim’e doğru çıktıkları yolculuk, havada asılı kalan gerginlikle, tanıdık gelen kutuplaşmaları, ayrışmaları hatırlatıyor. Efe Subaşı’nın tek mekanda merak duygusunu ayakta tuttuğu kısa filmi, içinden geçtiğimiz pek çok çatışmanın yankısını taşıyor.	In <i>Distances</i> , Efe Subaşı masterfully captures the quiet, intense interplay between rebellious youth and looming authority in nocturnal Turkey, echoing broader generational tensions. A terse, evocative journey through the zeitgeist of a restless generation.
	Çevirisi: Efe Subaşı, Mesafeler’de, asi gençlik ile gece Türkiye’sindeki yaklaşan otorite arasındaki sessiz, yoğun etkileşimi ustalıkla yakalıyor ve daha geniş kuşaksal gerilimleri yansıtıyor. Huzursuz bir kuşağın ruhuna dair özlü, düşündürücü bir yolculuk.

“Yorumumuz” bölümündeki ilk cümlede filmin üç gencin bir polis arabasında yaptıkları yolculuğu konu edindiği, gençler ile polis arasında gerginlik, kutuplaşma ve ayrışmaları olduğu belirtilmiştir. Yönetmenin adının, filmin üslubuna ve artistik kararına ilişkin bilgilerin verildiği sonraki cümlede filmin “içinden geçtiğimiz pek çok çatışmanın yankısını” taşıdığı ifade edilmiştir. Bu çatışma eylemine ilişkin yorumu yapan ile okuyan izleyicinin ortaklığı biz diliyle verilirken, çatışmanın ne olduğu, yeri, zamanı gibi bilgiler yer almamaktadır. Bunun yanında, yorumda polis ve gençlerin arasındaki gerginliğin, kutuplaşmaların, ayrışmaların neye ilişkin olduğu belirsizlik taşımaktadır.

“Our take” bölümünde ilk cümlede filmin yönetmenine, konusuna ve karakterlerinin öne çıkan özelliklerine değinilmekte, yönetmenin teknik becerisinden söz edilmektedir. Sonraki cümlede ise filme konu edinilen gençliğe dair bir tanımlama bulunmaktadır. Bu bölümdeki yorumda ise Türkçe yorumlarda herhangi bir özelliği verilmeyen gençlere ilişkin “asi” ve “huzursuz bir kuşak” sıfatları kullanılmaktadır. Türkçe yorumda belirtilen “devriye gezen polis arabası” güven veren bir uygulama anlamı taşıırken “our take” bölümünde “gece Türkiye’sindeki yaklaşan otorite” tanımı tekinsiz bir nitelik taşımaktadır. Buna göre “gece Türkiye’si” de tekinsiz bir tanımlama iken, bu tekinsizlikte “yaklaşan otorite” tanımlaması ise polisi korku duyulan, despotça yöneten, güvenilir olmayan olarak tanımlamakta, otoritenin uzantısı olarak imlemektedir. Nihayetinde “Our take” yorumu gençler ve polis arasındaki karşıtlığı otorite ve otoriteye direniş karşıtlığına indirgeyerek Türkiye’yi otoriter olarak kodlamaktadır.

Tablo 7: Adres (2023) Filminin Editoryal Yorumları

Film Adı: Adres (2023)	
Yorumumuz (Türkçe)	Our Take (İngilizce)
Aram Dildar, gerçek bir olaydan esinlenerek, kendi coğrafyasında kaybolan bir öğretmenin hikayesini anlatırken, hafızası silinmeye çalışılan topraklara dair güçlü bir alegori kuruyor. Bir trajediyi kara komediyle anlatan Adres, 2023’te İstanbul Film Festivali’nde En İyi Kısa Film seçildi.	Crafting a deft allegory of systematic oppression and bureaucracy, Aram Dildar gives voice to silenced histories of Southeastern Turkey in a teacher’s quest for a lost village. Echoing Beckett and Camus, this award-winning short distills a true story into an evocative cinematic journey.
	Çevirisi: Sistematik baskı ve bürokrasinin ustaca bir alegorisini yaratan Aram Dildar, bir

	öğretmenin kayıp bir köyü arayışında Güneydoğu Türkiye'nin susturulmuş tarihlerine ses veriyor. Beckett ve Camus'nün izlerini taşıyan bu ödüllü kısa film, gerçek bir hikâyeyi etkileyici bir sinematik yolculuğa dönüştürüyor.
--	---

“Yorumumuz” bölümünde yönetmenin hikayesinin ilham kaynağından söz ederken “hafızası silinmeye çalışılan topraklara dair güçlü bir alegori” kurduğundan söz edilmektedir. Sonraki cümlede ise filmin bir trajediyi kara komedi türünde anlattığına değinilmiş ve festival başarısından söz edilmiştir. Yorumda hafızası silinmeye çalışılan toprakların neresi olduğu, kimin/kimlerin neden bu hafızayı silmek istediği bilgisine yer verilmemektedir.

“Our take” bölümündeki ilk cümlede yönetmenin sistematik baskı ve bürokrasinin alegorisini yarattığından, filmin konusundan ve Güneydoğu Türkiye’nin susturulmuş tarihine ses verdiğinden söz edilmektedir. İkinci cümlede ise filmin türüne doğrudan yer verilmez, Beckett ve Camus gibi Batılı, bilinen yazarların tarzları ile filmin türü ima edilmekte, filmin gerçek bir hikâyeden yola çıkan etkileyici bir yapım olduğuna değinilmektedir. “Yorumumuz” bölümünde yalnızca “güçlü bir alegori” olarak söz edilen tanımlama “our take” bölümünde “sistematik baskı ve bürokrasi”nin alegorisi şeklinde verilmiştir. Sistematik baskının ve bürokrasinin kime, nasıl, ne zaman, neden uygulandığı bilinmese de despot otoritesinin özellikleri arasında olduğu ifade edilebilmektedir. “Yorumumuz” bölümündeki “hafızası silinmeye çalışılan topraklar” tanımlaması “our take” bölümünde “Güneydoğu Türkiye’nin susturulmuş tarihi” olarak ifade edilmiştir. Türkçede gizlenen “topraklar” ifadesi İngilizcede daha açık ifade edilmiştir. Bununla birlikte bu eylemin kim tarafından, neden, nasıl gerçekleştiği bilgisi verilmemiştir. Her iki yorumda da geçen “silme”, “susturma” eylemlerinin öznesine ilişkin bilgi bulunmamakta, bu eylemlerin ise zorba, otoriter, despot özelliklere sahip olanın yaptığı ima edilmektedir.

Tablo 8: *Zenne (2011) Filminin Editoryal Yorumları*

Film Adı: Zenne (2011)	
Yorumumuz (Türkçe)	Our Take (İngilizce)
Bir nefret cinayetine kurban giden Ahmet Yıldız’ın yaşamından yola çıkan Zenne, homofobik bir düzenin bireylerin yaşamında açtığı ömürlük yaraları ortaya koyarken, drag gösterilerinin uyandırdığı toplu coşkuyu ve bir aradalık hissini tüm ihtişamıyla perdede hissettiriyor.	Based on a true story of honor killing, Zenne Dancer is a courageous work of radical defiance. The emphasis on the collective euphoria that emits from drag performances, which are exuberantly visualized, profoundly evokes how queer artistic expression soars above the conservatism of Turkish society.
	Çevirisi: Gerçek bir namus cinayeti hikayesinden uyarlanan Zenne, radikal meydan okumanın cesur bir eseridir. Coşkulu bir şekilde görselleştirilen drag performanslarından yayılan kolektif coşkuya yapılan vurgu, queer sanatsal ifadenin Türk toplumunun muhafazakarlığının nasıl üzerine çıktığını derinden yansıtır.

“Yorumumuz” bölümü uzun tek bir cümleden oluşmaktadır. Burada filmin hikayesinin bir nefret cinayetinden yola çıktığı, homofobik bir düzenin bireylerin yaşamında

ömürlük yaralar açtığı, drag gösterilerinin coşku uyandırdığı ve bir aradalık hissi sağladığı belirtilmektedir.

“Our take” bölümü iki cümleden oluşmaktadır. İlk cümlede filmin “gerçek bir namus cinayeti hikayesinden” uyarlandığı, “radikal meydan okumanın cesur bir eseri” olduğu ifade edilmiştir. Sonraki cümlede drag performanslarının kolektif coşku uyandırdığı, queer sanatsal ifadenin de Türk toplumunun muhafazakarlığı üzerine çıktığı, bunu da derinden yansıttığı belirtilmiştir. “Yorumumuz” bölümündeki “nefret cinayeti” “our take” bölümünde “namus cinayeti” olarak ifade edilmiştir. Nefret cinayeti kavramı belirli birtakım önyargılar sebebiyle farklı ırk, din, cinsiyet veya cinsel yönelime sahip bireylere karşı işlenen suçları ifade ederken namus cinayeti kavramı ise arkaik ataerkil toplumlarda daha çok kadınlara yönelik işlenen suçları ifade etmektedir. “Yorumumuz” bölümünde homofobik düzenin yeri, toplumu, zamanına ilişkin bilgi verilmemekte, bireylerin yaşamında yol açtığı yaraların ömürlük olduğuna dikkat çekilmekteyken “our take” bölümünde filmin “radikal meydan okumanın cesur bir eseri” olarak tanımlandığı görülmektedir. Türkçede bir trajedi ön plana çıkarılırken İngilizcede meydan okumanın cesaretli yönüne dikkat çekilmektedir ve queer sanatsal ifadenin Türk toplumunun muhafazakarlığıyla mücadelesine değinilmektedir. Burada Türkiye salt muhafazakâr bir toplum betimlenmiştir. İngilizce yorumda Türk muhafazakarlığı olarak genelleştirilen hem ahlaki bakımdan hem de değişmeyen, değişmeyecek kapalı bir yapı olduğundan söz edilmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Bu çalışmada film izleme platformu Mubi’de yer alan filmlere ilişkin Türkçede ve İngilizcede filmi tavsiye amacıyla yapılan editoryal yorumların söylem farklılıkları oryantalist paradigma bağlamında incelenmiştir.

Yapılan çalışmada platformu Türkçe olarak kullanan/Türkçe bilen seyircilere “yorumumuz” bölümünde filme ilişkin ödül, festival gibi bilgilerle destekleyici yorum verildiği görülmüştür. Buna göre platformu Türkçe dilinde kullanan izleyicilerin festival, ödül, yönetmen başlıklarına dikkat ettiği, Mubi’nin de seyirciyi bu yönde bilgilendiren bir politika izlediği görülmektedir. Bununla beraber yorumlarda öznenin, eylemin gizlendiği, imanın kullanıldığı bulgulanmıştır.

Platformu İngilizce dilinde kullanan izleyiciler için söz edilen “our take” başlıklı editoryal yorumlar bölümünde ise Türkiye ile ilgili birtakım değerlendirmeler, tanımlamalar sunulmuştur. Filmin menşeiini tanıtmaya işlevine sahip “Türkiye” ismi çeşitli negatif sıfatlar alarak basmakalıp Türkiye imajı kavramına çağrışım yapmaktadır. Batılılar tarafından basmakalıp şekilde süregelmis otoriter, despotik yönetime, kapalı topluma sahip, değişmemiş ve değişmeyecek Doğu özelliklerinin bu sıfatlarda yer aldığı görülmüştür. Böylelikle bahsedilen oryantalist stereotipler yeniden üretilmiş ve dolaşıma sokulmuştur. Dilin retorik kullanımına bakıldığında Türkiye’ye ilişkin yapılan çeşitli tanımlamalar için kanıtların, ispatların verilmediği görülmektedir. Bu da izleyicilere kestirmeden birtakım basmakalıp nitelendirmelerle ulaşıldığının bir göstergesidir. Stereotipler, kalıp yargılar ve klişeler zihinsel çağrışım yoluyla tekrar hatırlanmakta ve yeniden yorumlanarak anlamlandırılmaktadır. “Bu anlamlandırma pratiği van Dijk’in önem verdiği bilişsel haritalara işaret etmektedir” (Bal, 2021, s. 332). Nihayetinde Mubi’nin İngilizce olan editoryal yorumları Türkiye hakkında basmakalıp yargılara sahip olan izleyicilerin yargılarını pekiştirmektedir. Burada platformun

yerleşik hale gelen birtakım kalıp yargılara sahip Batılı izleyicilerin önyargılarıyla oryantalist yorumları buluşturarak Türkiye yapımı filmleri oryantalist söylemlerle pazarlıyor olduğu ihtimali akla gelmektedir. Bu bakımdan yorumların filmi izleyecek izleyicilere önden bir koşullama yaratabileceği, izleyicileri salt Türkiye hikayesi olarak filmi okuyarak filmle etkileşimini sınırlandırabileceği düşünülebilmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin içeriğine değinilmese de genel itibariyle eleştirel tutum sergileyen eserler olduğu söylenebilir. Bu bakımdan filmlerin sanatsal işlevlerinden birini yerine getirdikleri su götürmez bir gerçektir. Mubi platformunun izleyicisinin genel geçer popüler sinema kalıplarından mümkün mertebe uzak filmler izlemek isteyen izleyiciler oldukları düşünüldüğünde, buradaki filmlerin de sanatın popüler endüstri ürünlerinden ve ön yargılardan bağımsız ifade edildiğine inanan, “bağımsız veya sanat” sineması şeklinde tanımlanan ve özgür düşünmeyi ortaya koyacak yapımların da basmakalıp yargılarla tanıtılması problem teşkil etmektedir. Sinema sanatını takip eden kamuoyunun basmakalıp yargılarla filmlere davet edilmesi bu bakımdan bir çelişkiye sebebiyet vermektedir.

Bununla birlikte oryantalist söylemlerin kimi konuların yüzeysel değerlendirilmesine sebep olduğu da belirtilebilir. Örneğin; Türkçe yorumlarda “Kürt meselesi” olarak adlandırılan politik, sosyolojik konu ırkçılığa indirgenmiş ve bu ırkçılığın “vahşi, despot Türk” tarafından yapıldığı ima edilmiştir. Aynı zamanda çok farklı yönleriyle değerlendirilebilecek, tartışmaya sunulabilecek bir toplumsal mesele yalnızca ırkçılıkla ifade edilerek diğer boyutları önemsizleştirilmiştir.

Bu çalışmada Türkçe’inde ve İngilizce’inde bire bir çevirisi yapılabilen, konu ile ilgili ifadeleri barındıran yorumlar kapsam dışı bırakılmıştır. Bu bakımdan benzer oryantalist kalıpların Türkçe yorumlarda da kullanıldığı belirtilebilir. Çalışma örneklemini seçilirken kimi film yorumlarında bu çalışmada öne sürülenin tam tersine bulguların saptandığından da söz edilmelidir. Burada İngilizce yorumlarda tespit edildiği belirtilen oryantalist söylem biçiminin bir örnekte Türkçede yorumda yer aldığı, İngilizce yorumda ise yer almadığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte kimi yorumların bire bir çevirisinin yapılarak sunulduğu ve oryantalist söylemin yer almadığı da söylenebilir. Dolayısıyla oryantalist söylem içeren bu tür yorumların gösterimde olan bütün filmlerdeki oranına ilişkin bir çalışma ile daha genel kanılara varılabilecektir.

Bu konu ile ilgili yapılabilecek çalışmalar için öneriler şöyledir:

- Batılı toplumların Doğulu olarak tanımladığı diğer ülkelerin-bölgelerin filmlerinde de benzer oryantalist söylemlerin yer alıp almadığına bakılabilir.
- Filmlerin Türkçe ve İngilizce yorumlarla karşılaştırılması dışında platformda var olan diğer diller kapsamında da bir söylem araştırması yapılabilir.
- Platformdaki Türkiye yapımı filmlerin yorumlarının Fairclough’a göre; yorumun, filmin ve bağlamın birlikte değerlendirileceği bir eleştirel söylem çözümlemesi yapılabilir.
- Siyasi-politik içeriğe sahip filmler odağa alınıp bunlarda geliştirilen söylemler ele alınabilir.
- Gösterimde yer alan diğer Türkiye yapımı filmlerin yorumlarına ilişkin söylemler farklı paradigmalar bağlamında incelenebilir.

- Mubi’de gösterimde olan Türkiye yapımı filmlerin yorumlarının farklı bağlamlarda değerlendirilebileceği içerik analizi yapılabilir.
- Diğer küresel medya platformlarının ürün olarak filmleri pazarlama stratejilerinde benzer söylemler kullanıp kullanmadıkları, kullanıyorlarsa nasıl bir söylemle bunu yaptıkları araştırılabilir.
- Farklı kültürel ürünler kapsamındaki platformlarda da bu basmakalıp yargıların pekiştirilip pekiştirilmediği ele alınabilir.

Kaynakça

- Aka, H. B., & Nişancı, E. (2015). Neo-Oryantalizm ve Orta Doğu’yu Anlamak. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(9), 9-26.
- Aşılıoğlu, E. (2024). Thematic Analysis Of Turkish Short Films Released On Mubi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 14(4), 1060-1075.
- Ayan, N. (2012, Nisan 20). *Türkiye’de hizmete başlayan MUBI’ye Facebook ve Sony dopingi*. Webrazzi. <https://webrazzi.com/2012/04/20/cakarel-mubi-facebook-sony/>
- Bal, H. (2021). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri* (2. bs). Bursa: Sentez.
- Britannica. (2024, Kasım 11). *Kurumsal ırkçılık | Tanım, Anlam ve Örnekler | Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/institutional-racism>
- Bulut, Y. (2012). Sunuş. *İstanbul University Journal of Sociology*, 3(24), 7-20.
- Çepik, R. (2010, Haziran 24). *Röportaj: Dünyanın Online Sineması Mubi.com*. Webrazzi. <https://webrazzi.com/2010/06/24/roportaj-dunyanin-online-sineması-mubi-com/>
- Çırakman, A. (2011). Avrupa Fikrinden Avrupa Merkeziliğe. *Doğu Batı Dergisi*, 14, 31-50.
- Ercan, G. S., & Danış, P. (2019). Söylem, Söylem Çözümlemesi Ve Eleştirel Söylem Çözümlemesi: Tanımları Ve Kapsamları. *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6(2), 527-552.
- Erkan, H. (2009). *Hollywood Sinemasında Oryantalizm*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Hourani, A. (2010). *Batı Düşüncesinde İslam* (Celal A. Kanat, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Kabbani, R. (1993). *Avrupa’nın Doğu İmajı* (Ayça Gürdal, Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Kula, O. B. (2018). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi* (3. bs). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mardin, Ş. (2019). Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği. *Doğu Batı Dergisi*, 20, 107-112.

- Metin, A. (2013). *Oksidentalizm: İki Doğu, İki Batı*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Morley, D., & Robins, K. (2011). *Kimlik Mekanları* (Emrehan Zeybekoğlu, Çev.). Ayrıntı.
- Mubi, Hakkında. (2024). *MUBI nedir*. <https://mubi.com/tr/tr/about>
- Mubi, Öğrenci Üyeliği. (2024). *MUBI Öğrenci Üyeliği*. MUBI. <https://mubi.com/tr/tr/student>
- Mubi, Yardım. (2024). *Kaç farklı ülkede MUBI üzerinden film seyredebilirim? - MUBI FAQ (TR)*. <https://tr.help.mubi.com/article/210-kac-farkli-ulkede-mubi-uzerinden-film-seyredebilirim>
- Mutman, M. (1996). Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı'ya Karşı İslam. İçinde Fuat Keyman, Mahmut Mutman, & Meyda Yeğenoğlu (Ed.), *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (ss. 25-69). İstanbul: İletişim.
- Notebook. (2024, Kasım 13). *Rushes | MUBI Fest Istanbul Canceled, Trump Reactions, Camerimage Controversy*. MUBI. <https://mubi.com/notebook/posts/rushes-mubi-fest-istanbul-canceled-trump-reactions-camerimage-controversy>
- Öç, E. (2020). MUBI'nin kurucusu Efe Çakarel: Türkiye'de prodüksiyona yatırım yapacağız. *BBC News Türkçe*. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-55441130>
- Özer, Ö. (2020). *Haber Söylem İdeoloji* (3. bs). Konya: Literatürk.
- Özer, Ö. (2022). Eleştirel Söylem Çözümlemesi: Haber Örnekleri Üzerinden Bir İnceleme. *Etkileşim*, 9, Article 9. <https://doi.org/10.32739/etkilesim.2022.5.9.154>
- Said, E. (2008). *Medyada İslam Gazeteciler ve Uzmanlar Dünyaya Bakışımızı Nasıl Belirliyor?* (Aysun Babacan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Said, E. (2016). *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları* (Berna Yıldırım, Çev.; 9. bs). İstanbul: Metis.
- Sunar, L. (2006). Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız? İçinde Sunar, Lütfi (Ed.), *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, 9-10 Aralık 2006* (ss. 27-53). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Şahin, M. (2024). A Study on MUBI's Economic and Symbolic Capital as a New Cinephile Space in the Digital Age. *Erciyes İletişim Dergisi*, 11(1), 385-403. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1347730>
- Şentürk, R. (2003). Oryantalizm ve Sosyal Teori. İçinde Abdullah Aydın, Erdiç Ahatlı, & İsmail Albayrak (Ed.), *Oryantalizmi Yeniden Okumak: Batı'da İslam Çalışmaları Sempozyumu, 11-12 Mayıs 2002* (ss. 43-52). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- TDK, Memleket. (2024). *Memleket ne demek TDK Sözlük Anlamı*. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=memleket>
- TDK, Oryantalizm. (2024). *Oryantalizm ne demek TDK Sözlük Anlamı*. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=oryantalizm>

Turna, B. B. (2019). Şarkiyatçılığı Anlamak Edward Said'in 'Şarkiyatçılık'ı Üzerine Notlar. *Doğu Batı Dergisi*, 20, 113-134.

Türkyılmaz, T. (2023). Dijital Film Platformlarına Kategorik Bir Yaklaşım: Film Festivallerinin Genel Özellikleri Üzerinden Mubi Dijital Film Platformunun İncelenmesi. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 16(44), 1985-2011.
<https://doi.org/10.12981/mahder.1339064>

Uluç, G., & Soydan, M. (2007). Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare. *Bilgi*, 42, 35-53.

Eski Bursa'nın Fotoğrafı: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar

Samet Altıntaş

Tara Kitap

Editör-Metin Yazarı

sametalintas1986@gmail.com

Orcid: 0009-0004-8016-1871

Özet

Serdar Akar'ın kamerasına kaydettiği *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, 2000 yılında beyaz perdede gösterilmiş, dijitalleşme arifesinde olan Türk sinemasında, Yeşilçam geleneğinin son filmlerinden addedilmiştir. Yönetmenin 1998 *Gemide*, 1999 *Laleli'de Bir Azize* eserlerinden sonra üçüncü uzun metrajı olan söz konusu yapıt; kendi hâlinde seyreden eski Bursa'nın seslerini derlemiştir. Film; Amatör Lig'de mücadele eden Esnafspor etrafında kurgulansa da mekân kullanımı olarak, mahalle kültürünü yansıtan ve yaşatan bir atmosferde izleyiciyle buluşmuştur. Futbolun etrafında gelişen aşk hikâyelerini, semt raconunu, Osmanlı bakiyesi şehirlerdeki gayrimüslim renkleri trajik bir hâlde anlatan film, eski Türkiye'nin ve bu kurguya ev sahipliği yapan Bursa'nın panoramasını sunar. Amerikalı film teorisyeni Noel Burch'un tarifiyle film; kesintisiz zaman ve mekân içinden seçilmiş parçaların sıralanmasıysa şayet, imgelerin kompozisyonu açısından izleyiciye gösterilen yerler ya da açılar, 'anlatısal araçlarla mekân'ı imliyor. Buradan hareketle Türk sinema tarihine "Hayat futbola fena hâlde benzer." mottosunu armağan eden mezkûr eser, hâlen refere edilen bir kült yapıt. Bu çalışma; 'sinema-mekân' başlığı altında, Bursa'nın eski zamanlarını ayakta tutan mahallelerine ilişkin bir okumayı öngörür.

Anahtar Kelimeler: *Serdar Akar, Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, sinema-mekân, Bursa*

Giriş

Kabaca tasniflersek; Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950 ile parlamenter sistemi askıya alan 12 Eylül Darbesi'nin gerçekleştiği 1980 yılları arası, Türk sinemasında 'Yeşilçam dönemi' olarak adlandırılır. Bir melodram sineması olan Yeşilçam'da

mekân, köy ve kent üzerine bina edilirken, zaman da Hollywood efektiyle bir kahraman ve onun etrafında kurgulanır.

1980’de Kenan Evren ülke yönetimine el koyduğunda, on altı yaşında olan Serdar Akar’ın 38 yaşında çektiği *Gemide*, hemen arkasından gelen *Laleli’de Bir Azize* ve 2000 senesinde izleyiciyle buluşan *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, aslında hem içine doğulan Yeşilçam geleneğiyle hesaplaşarak özlem giderme hem de yeni tarz arayışlarını yansıtan yapıtlardır.² Burada şunu hatırlatmakta fayda var: Milenyum çağının başlangıcı olarak empoze edilen 2000 senesi, Türk sinemasının da dijitalize olduğu devrin bidayetidir. Öyle ki 2000’li yılların Türk sinemasında; geçmiş yıllara nazaran yerli ve yabancı film sayılarında, yerli ve yabancı seyirci sayılarında, sinema salon ve perde sayılarında, dijital sinema salonu ve perde sayılarında ve devlet desteğinde artış olduğu gözlenir.³ Bu bağlamda *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, yenilenmeye başlayan dünyada eski zamanları işaret etmesi açısından bir geleneğin de son seslerinden sayılır. Yönetmenin 2016’da *Socrates* dergisinde yayımlanan mülakatında film hakkında “Nasıl bir fikirden yola çıkıldı?” sorusuna verdiği yanıt, kaybolan ya da unutulmaya yüz tutan hatıraları hatırlatması açısından mühimdir: “En temel noktası ‘bizim birlikteliğimiz ilk nasıl bozuldu’ sorusuydu ve oradan yola çıkıldı. ‘Amatör ruh nasıl kayboldu’, ‘sebepleri neler’ gibi sorular. Cumhuriyet’in çöküşü bile denilebilir mesela.”⁴

İşte Serdar Akar’ın mezkûr ikinci filmi; Anadolu’yu ve Balkanları birbirine bağlayan, 1961’de Türkiye’nin ilk Organize Sanayi’sinin kurulmasıyla taşradan yoğun göçlerin henüz başladığı, kendi geleneksel değerlerini muhafaza ve müdafaa eden Bursa’da kaydedilir. Başrollerini; Müjde Ar, Savaş Dinçel, Rafet el Roman, Erkan Can, Sezai Aydın, Şahnaz Çakıralp ve Uğur Polat’ın yer aldığı film; Bursa Amatör Kulüpler Ligi’nde şampiyon olmak isteyen Esnafspor’un mücadelesi etrafında şekillenen bireysel ve toplumsal meseleleri anlatır. Futbol kulübüne baş antrenör olarak gelen Hacı’nın Ermeni kimliğini saklaması, ait olduğu cemaat hüviyetinin sonradan ortaya çıkmasına rağmen bir camide cenaze namazının kılınması, hâlâ mektuplu aşkların var olması gibi çok katmanlı öyküleri barındırır. Aysun Akıncı Yüksel’in de dediği gibi *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, futbol üzerine bir film olmanın çok ötesinde bir içeriğe sahiptir. Bu uzun metrajda, bir taraftan dönüşmek isterken öte yandan geleneklerin ve kalıplaşmış rollerin içine hapsolmuş kadın ve erkek temsilleriyle karşılaşırız. Kadınlar ve erkekler gerek gelenekler, örf ve âdetler yoluyla gerekse modern yaşamın dayattığı iş bölümü saikiyle filmde iki zıt kutup olarak yeniden üretilirler: “Mahalle, özlenen, geri dönmek istenen yer, ‘memleket’ olarak resmedilir ve nostaljik bir hava yaratılır. Serkan’ın mahalleye dönüşü yaratılan bu havanın zirvesidir. Ayağına gelen topa vuran Serkan’la birlikte kahvede kâğıt oynayan eski takım arkadaşları da oyuna katılır. Böylece tüm film

² Özgür Velioglu Metin, “Yeşilçam’ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Cilt:7, Sayı:1, Mart 2019, sayfa 425.

³ Zeynep Sevinç, “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı 40, Nisan 2024, sayfa 116.

⁴ Uğur Vardan, *Socrates*, 13. sayı, Nisan 2016. Tam burada “Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, millî kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı devlet sineması değildir. Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil, emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir ‘halk sineması’dır.” diye konuşan Halit Refiğ’i hatırlayabiliriz. Bkz: *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul 2013, Dergâh Yayınları, sayfa 87.

boyunca mahallede olup bitenler, yaşantılar idealleştirilir. Oysa toplumsal cinsiyet açısından pek çok sıkıntılı nokta bulunmaktadır. Filmde öne çıkan nostaljik hava toplumsal cinsiyet konusundaki söz konusu sıkıntıları perdelemektedir. Dolayısıyla filmin, geleneksel kadın erkek rolleri konusunda eleştirel bir yaklaşımının olmadığı ve var olan değerleri yeniden ürettiği söylenebilir.”⁵

‘Sinema-mekân’ başlığının altına gelirsek; Amerikalı film teorisyeni Noel Burch’un tarifiyle film; kesintisiz zaman ve mekân içinden seçilmiş parçaların sıralanmasıysa şayet,⁶ imgelerin kompozisyonu açısından izleyiciye gösterilen yerler ya da açılar, ‘anlatısal araçlarla mekân’ı imliyor demektir. Buradan hareketle Türk sinema tarihine “Hayat futbola fena hâlde benzer.” mottosunu armağan eden Dar Alanda Kısa Paslaşmalar’ın merkez üssünün Bursa olması daha da anlamlı hâle geliyor.

Hiç kuşku yok ki hemen her şehir üzerine güzelleme yapılır, mazinin kontrastı ayarlanıp hikâyeler anlatılır. Düccane Cündioğlu’nun Graham Greene’nin *Stamboul Train* romanını (ve dahi uyarlamasını) hatırlatarak giriş yaptığı ‘Sinemadaki Ressamlar’ yazısında da söylediği gibi, sinema bir rüya değil, bir tabir sanatıdır: Salt düşü anlatmaz. Anlatırken yorumlar. Onu açıklığa getirir.⁷ İmparatorluğun kurucu babası Osman Gazi’nin rüyası olan, 1326 yılında ikinci padişah Orhan Bey marifetiyle Türklerin eline geçen, Bizans Bitinyası’nın Keşiş Dağı eteklerinde kurulmuş bu şehir, 1453 İstanbul Kuşatması’ndan yüz yirmi yedi (127) sene evvel İmparatorluğun ilk başkenti olmakla kalmamış, Osmanlı şehri⁸ kavramını yaratmış, bu keyfiyeti temsil etmiş, yine Konstantinopolis’ten çok önce Rumeli’ne giden gazi-dervişlerin gayretleriyle birçok Balkan kenti, Osmanlıların sesine ve rengine bulanmıştır. Bu sebepten asırlar da geçmiş olsa Üsküp, İskeçe, Prizren, Filibe devamında Saraybosna gibi kadim yerleşimler, ‘küçük Bursa’ olarak anılmış, bir hayalin gerçeğe inkılap etmesi, bir düşün tabiri mekânlar üzerinden olmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*’in Bursa pasajında, Şarkî Roma manzarasını önce silah sonra gül ile değiştiren dehanın serencamını şöyle anlatır: “Bursa fethedildiğinden elli sene sonra Bursalı Türk çocukları arasında şairler yetişir ve İstanbul’u saltanatının başlangıcında alan Fatih’in na’sı bu şehre getirildiği zaman İstanbul, ananesiyle, semt adlarıyla, evliya türbeleriyle, şiir ve sanat hayatıyla hâlis Türk’tür. Bursa’da ve İstanbul’da Türk anne babadan doğan ilk çocuk nesli büyüdüğü, kendileriyle beraber

⁵ N. Aysun Akıncı Yüksel, “Taşra, Gelenek ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar”, Selçuk İletişim, Yıl: 2008, Cilt: 5, Sayı:2, sayfa 128-135.

⁶ Aktaran: B. Gülçin Özdemir, “Beş Vakit’in Sonsuz Zamanlarının Heterotopyalarında Gezinen Çocuklar”, *Galatasaray Dergisi İletişim Dergisi*, Sayı: 28, Haziran 2018, sayfa 63-89. “Noel Burch, seyircinin diegetik uzamdan ayrılmasını altı grupta toplamaktadır: kadrajın solu, sağ, yukarı ve aşağısıyla birlikte kadrajın arkası art alan, mekân, kadrajın önü de seyirciyi uzaklaştıran son alandır.” Bakınız: Prof. Arif Can Güngör, *Filmde Anlatı Yapısı*, İstanbul 2022, İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları, sayfa 72.

⁷ Düccane Cündioğlu, “Sinemadaki Ressamlar”, *Sinema ve Felsefe*, İstanbul 2012, Kapı Yayınları, sayfa 178.

⁸ ‘Bilge Mimar’ lakabıyla tanınan Turgut Cansever, kent meydana getirilirken işleyen kuralı şu sözlerle açıklıyor: “Bir şehir kurmak için gelen işçiler, evvela hamamı inşa ediyorlar; şehri kuracak insanların temiz pak olabilmesi, çalışanların temizliğini sağlamak için. Ardından medrese inşa ediliyor, bilgi ortamının kurulması için. Sonra cami, daha sonra etrafında evler ve mahalleler inşa ediliyor, yavaş yavaş. Osmanlı şehrinin kuruluş süreci, kuruluş süreci olarak da neyin tayin edici, neyin şehrin oluşumuna tâbi olduğu, üst iradenin neyi belirlediğini gösteriyor.” Bakınız: *Osmanlı Şehri*, İstanbul 2010Timaş Yayınları, sayfa 103.

büyüyen bu geniş hamlenin etrafa dal budak saldığını gördüler.”⁹ Serdar Akar kamerasını, eski Bursa’nın İvazpaşa, Muradiye, Pınarbaşı gibi eskimeyen mahallelerinde dolaştırarak; sadece zamanı değil, mekânın belleğini de işaretler. Çünkü filmde bahsedilen vakitler 1980’leri anlatırken, banda kaydedilen zamanlar 2000 yılından biraz önceki demlerdir. Bu da Japon mimar Kojin Karatani’nin ‘doğal kent’lerin yıpranması, şizofreniye ve yaklaşan intihara¹⁰ işaret eder demesi gibi, Anadolu kırsalından taşan ve neredeyse demografik yapıyı değiştiren göç sonrası, nevişahsınamünhasır karakterini kaybetmeye başlayan Bursa’nın aslında veda fotoğrafıdır.

Yönetmen; bu filmle tıpkı Türk sinemasının eski ile yeni arasındaki geçiş sürecinde olduğu gibi, şehrin de eski ile yeni seslerini izleyiciye ulaştırarak bir anlamda eseriyle bir belge, bir dokümanter oluşturmuştur. Aslında Dar Alanda Kısa Paslaşmalar; bir bakıma ta 1943’te kaleme aldığı ‘Bursa’ şiirinde, “Fakat yalan Bursa’da Zaman/Billur bir avize, gibi değil/Değil ama/Bir ölmek arzusu veriyor adama.”¹¹ diyerek Tanpınar’ı tenkit eden, geçmişle şimdiki zamanın krizini anlatan ama sonunda Bursa’nın kıyamet aşısını kolunda hissedip, ‘ikinci zaman’a ram olan Niyazi Akıncıoğlu anlatısının beyaz perdeye yansımış hâlidir.

Tüm bu devinim ve dönüşüm içinde Esnafspor’un lokali olan kahvehane ve ara (arka?) sokaklar, bizlere bir şey fısıldar. Fransız sosyolog Henri Lefebvre’n anlattığı gibi sokak; bilgilendiricidir, semboliktir ve oyun fonksiyonu içerir. Yönetmen de bu değerleri yansıtmakla kalmaz, oyuncularını birbirleriyle sadece karşılaştırmaz, aynı zamanda birbirlerine yaklaştırır. Burada *Kentsel Devrim*’e kulak verelim: “Şehir yaşamının başka yerlerde sabit ve kendini yenileyen bir düzen içinde donup kalmış olan tüm unsurları sokaklarda özgürleşir ve sokaklardan merkezlere doğru akar, bu unsurlar kendi barınaklarına doğru çekilirken birbirleriyle karşılaşır. Bu düzensizlik, yaşayan bir düzensizliktir. Bilgi verir. Şaşırtır. Bu düzensizlik bir anlamda daha yüksek bir düzen anlamına gelir.”¹²

Özetle bugün Bursa milyonluk bir yatakhane. Ve İngiliz antropolog David Harvey’in peş peşe sıraladığı şu sorulara biz de omuz verebiliriz sanki: “Örneğin son yüzyıl boyunca kentleşmenin dehşet verici hızı ve ölçeği neden ve nasıl olduğunun farkına varmaksızın bizlerin de üst üste birden çok dönüşüm geçirdiğimiz anlamına geliyor. Bu dramatik kentleşme, insanın esenliğine bir katkı yapmış mıdır? Bizi daha iyi insanlar mı kılmıştır, yoksa kurlsızlık ve yabancılaşmanın hüküm sürdüğü dünyada başıboş mu bırakmıştır? Bir şehir denizinin içinde çalkalanan monadlardan ibaret hâle mi getirmiştir?”¹³

⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bursa”, *Beş Şehir*, İstanbul 2005, Dergâh Yayınları, sayfa 111.

¹⁰ Kojin Karatani, “Doğal Kent,” *Metafor Olarak Mimari*, Çeviren: Barış Yıldırım, İstanbul 2006, Metis Yayınları, sayfa 77.

¹¹ Niyazi, Akıncıoğlu, “Bursa”, *Umut Şiirleri*, Ankara 1985, Hacan Yayınları, sayfa 88-89.

¹² Henri Lefebvre, “Şehirden Kent Toplumu”, *Kentsel Devrim*, Türkçesi: Selim Sezer, İstanbul 2013, Sel Yayınları, sayfa 22-23.

¹³ David Harvey, *Asi Şehirler (Şehir Hakkında Kentsel Devrim Doğru)*, Çeviren ve Sunuş: Ayşe Deniz Temiz, İstanbul 2013, Metis Yayınları, sayfa 44.

Evet, her şeye rağmen Evliyâ Çelebi'nin 'ruhaniyetli şehir' zırhını üstüne, üzerine çoktan geçirmiş olan Bursa, Türk sineması için velut ve mümbit bir arazi olmaya devam ediyor.¹⁴

Bitirirken; dönemin basın mensuplarına Dar Alanda Kısa Paslaşmalar'ın Bursa'dan başka bir yerde çekilemeyeceğini ve filmi izleyenlerin bu iddialı sözün nedenini anlayacağını söyleyen Serdar Akar, kendisine 'geçmiş zaman kokulu bir âlem, çinilerden, su seslerinden, kemer ve oymalardan, eski kumaşlardan, geçmiş modalardan, isim ve hatıralardan bir dünya yaratmış'¹⁵ ve bu yapma cenneti Bursa'da aramış, sonunda da bulmuştur, diyebiliriz.

Kaynakça

- Yüksel, A. (2013). Taşra, Gelenek ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar. *Selçuk İletişim*, 5(2), 128-135. <https://doi.org/10.18094/si.74801>
- Akıncıoğlu, N. (1985). *Umut Şiirleri*, Ankara: Hacı Yayınları.
- Cansever, T. (2010). *Osmanlı Şehri*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sinema ve Felsefe*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Güngör, C., A. (2022). *Filmde Anlatı Yapısı*, İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler (Şehir Hakkında Kentsel Devrim Doğru)*, (Çev. Ayşe Deniz Temiz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karatani, K. (2006). *Metafor Olarak Mimari*. (Çev. Barış Yıldırım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2013). *Kentsel Devrim*. (Çev. Selim Sezer). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Özdemir, B. G. (2018). Beş Vakit'in Sonsuz Zamanlarının Heterotopiyalarında Gezinen Çocuklar. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*(28), 63-89. <https://doi.org/10.16878/gsuilet.436030>
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul 2013, Dergâh Yayınları.
- Sevinç, Z. (2015). 2000 sonrası yeni Türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (40).
- Tanpınar, H., A. (2005). *Yaşadığım Gibi*. (Hazırlayan: Prof. Dr. Birol Emil). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, H., A. (2005). *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

¹⁴ Ahmet Karanfil ve Yusuf Anavatan'ın belgeselini çektiği, 1960'ların sosyalist efsanesi 'Dinamo Mesken', 2022'de MUBİ'de yayınlandı. Bu arada Tamer Uysal'ın derlediği "Bursa: Beyaz Perdedeki Kent" yazısını da tavsiye ederim.

¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bursa'nın Daveti", *Yaşadığım Gibi*, Hazırlayan: Prof. Dr. Birol Emil, İstanbul 2005, Dergâh Yayınları, sayfa 215.

Uysal, Tamer, “Bursa: Beyaz Perdedeki Kent”, www.bursasehrenciz.com

Vardan, U. (Nisan, 2016). *Socrates*, 13. Sayı.

Velioğlu Metin, Ö. (2019). Yeşilçam’ın hayaletleri: 1980 sonrası türk sinemasının üslup arayışlarında yeşilçam sanrıları. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7(1), 398-429. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.408730>

**“Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” Ya da Bir Biyografinin
Doküdratik Yeniden İnşası:
Kavur Belgeseli Örneği**
**“The Hero With a Thousand Faces” or the
Docudramatic Reconstruction of a Biography:
The Case of Kavur Documentary**

Atifet Keleşoğlu

Doktora Öğrencisi

Anadolu Üniversitesi

atifetkelesoglu@anadolu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-8082-2156

Özet

Belgesel ile kurmaca arasındaki sınırların geçirgenliği, tasnif meselesi sinemadaki temel tartışmalardandır. Örneğin, doküdrama (docudrama), yolları gittikçe daha sık kesişen bu iki üretim türünü bir araya getiren bir alttür, uygulama alanıdır. Biyografik doküdrama/ (biographical docudrama) ise kısaca nesnel biyografi araştırmalarının kurgusal anlatıyla yan yana, iç içe geçtiği, kimi zaman deneysel forma dayalı, melez bir sinematik tür olarak karşımıza çıkar. Sinema sahasında biyografiler de en az filmler kadar önemli bir kültürel ve tarihsel inceleme malzemesi içerir. Bu çalışma biyografik doküdrmaları, Türk sinema tarihini bütüncül bir bakışla yeniden görmeye/değerlendirmeye aracı kılmayı teklif ediyor. Doküdramayla çizilen kahraman/ın portresinin (biyografi) kendi döneminin toplumsal, tarihsel, politik ve estetik bir çerçevesine işaret ettiği kadar, esasında yaratıcısının filmi ürettiği konjonktüre ve otoportresine de (otobiyografi) işaret ettiği/edebileceği varsayımından hareketle araştırma, Fırat Özeler’in yazıp yönettiği *Kavur* (2023) belgeselini tür eleştirisi temelinde örnek olay motifiyle nitel yöntemle analiz ediyor. Bu bağlamda, sinemamızın önemli figürlerinden Ömer Kavur’un dramatik bir portre olarak yeniden kurgulandığı bu yapım aracılığıyla, “bir belgesel kahramanını ve yönetmenini aşarak dünden bugüne Türk sinema tarihine dair bize ne söyler?” temel sorusu ışığında “festivallerde ilgi gören bu anlatı formu, sinemamızda yeni bir ‘tekrar ve aynılık’ krizinin tetikleyicisi/habercisi olabilir mi?” sorusunu gündeme taşıyor. Bulguların yorumlanmasında, gerçekte kurgunun tam ortasında yeniden inşa edilen bir portrenin değerlendiril/ilme ölçütü olarak Joseph Campbell’ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu’nun* yolculuk paradigmasına, Bill Nichols’un belgesel sinema modellerine ve Alan Rosenthal’in açışladığı doküdramanın teknik ve gereklilikleri ölçütlerine başvuruluyor. Böylelikle, belge değeri taşıyan biyografik malzemenin kurmacanın sınırlarına açılan bir eğretileme aracına dönüş(türül)mesiyle ‘yeni’ Türk sinemasının

belgesel kanadındaki tartışmalarına doküdrama türünün eklenmesiyle özgün bir katkı sunulacağı düşünülüyor.

Anahtar Kelimeler: *Belgesel Sinema, Dokiüdrama, Biyografik Dokiüdrama, Biyografik Belgesel, Ömer Kavur.*

Abstract

The permeability of the boundaries between documentary and fiction and the issue of classification are among the main debates in cinema. For example, docudrama is a sub-genre, a field of practice that brings together these two types of production, whose paths are crossing more and more frequently. Biographical docudrama, on the other hand, is a hybrid cinematic genre in which objective biographical research is juxtaposed and intertwined with fictional narrative, sometimes based on experimental form.

In the field of cinema, biographies contain cultural and historical material as important as films. This study proposes to make biographical docudramas a tool for re-visiting/evaluating the history of Turkish cinema from a holistic perspective. Based on the assumption that the portrait of the protagonist drawn through a docudrama (biography) points to the social, historical, political and aesthetic framework of his/her own era, as well as the conjuncture in which the creator produced the film and his/her self-portrait (autobiography), the research analyzes the documentary Kavur (2023), written and directed by Fırat Özeler, using a qualitative method with a case study motif. In this context, through this production in which Ömer Kavur, one of the important figures of our cinema, is reconstructed as a dramatic portrait, in the light of the fundamental question “what does a documentary say to us about the history of Turkish cinema from past to present by going beyond its protagonist and director?”, the research raises the question “could this narrative form, which attracts attention at festivals, be the trigger/herald of a new crisis of ‘repetition and sameness’ in our cinema?”. In the interpretation, Joseph Campbell's *The Hero With A Thousand Faces*, Bill Nichols' models of documentary cinema and Alan Rosenthal's criteria of the techniques and requirements of docudrama are used as criteria for the evaluation of a portrait reconstructed in the midst of reality and fiction. In this way, it is thought that an original contribution will be made to the discussions on the documentary wing of the 'new' Turkish cinema with the addition of the docudrama genre to the discussions on the documentary wing of the 'new' Turkish cinema through the transformation of biographical material with documentary value into a metaphorical tool that opens to the boundaries of fiction.

Keywords: *Documentary Cinema, Docudrama, Biographical Docudrama, Biographical Documentary, Ömer Kavur*

GİRİŞ

“Çekilen tüm acıların gizli nedeni ölümlülüğün kendisidir.
Ölümlü olmak hayatın birinci koşuludur.”
Joseph Campbell

"Odysseus uyandı uykusundan baba toprağı üstünde,
ama tanımadı onu, çok olmuştu ayrılalı ordan

...
Vay başıma gelen! Yine kimlerin toprağına vardım ki?"
(Homeros, 2014)

1995'te, Lumiere Kardeşler'den yüz yıl sonra, film yapımcılığı iki yüzüncü yılına girerken Fransız-İspanya-İsveç ortak yapımı *d Lumiere et compagnie* (*Lumiere and Company*) isimli derleme bir film için, tanınmış 40 (kırk) yönetmene dünyanın ilk filmi kabul edilen *Trenin Gara Gelişi*'ni kaydeden *Cinematographe* ile film çekmeleri teklifi götürülür. Bu sinema sanatına ve başlatıcılarına saygı duruşu mahiyetindeki 'oyun'un kuralıysa, filmlerin süresinin toplu gösterimi yapılan dünyadaki ilk filmin süresini (52 saniye) geçmemesinin yanında sessiz çekilmesidir. Bu 'oyun'da Yunan yönetmen Theo Angelopoulos, Kalypso'nun adasından ayrıldıktan sonra denizden sürünerek çıkan yüz yılın başından beri Ulysses/Odysseus oynayan bir aktörün kameraya doğrudan bakışını simüle eden siyah beyaz bir film çeker. Yazı kartında Homeros'un *Odyseia*'sından "*Hangi yabancı kıyıya çıktım?*" dizesi belirir, film solar (Horton, 1997, s. vi). Geçen asrın başından bu yana kameraya, dolayısıyla bize/yaşama bakan aktörün görüntüsü ve 'iç sesiyle' Hem Angelopoulos'nun filmi, hem de sinemanın yüzüncü yılı anısına yapılan film biter. *Lumiere and Company*'de, yönetmenlerle yapılan küçük röportajlar da yer alır. Onlara yöneltilen ana sorulardan biri, neden sinema yaptıkları diğeri ise sinemanın ölüp ölmediğidir. Yönetmenler neden film yapmayı seçtiklerini çoğunlukla anlatmak istemiyle; sinemanın ömrünüyse insan yaşadıkça, hikâye sürdükçe bu sanatın da süreceğı inancıyla dillendirirler.

Sinemanın erken döneminde gözle görülenin kayıt altına alınıp sabitlenerek üçüncü kişilere aktarılabilceğinin keşfedilmesiyle bu sanat dalı üzerine düşünce üretenler doğal ve gerçekçi temsil olanağının imkânlarını gündeme taşırlar. İlk görüşte bu temsil tavrı, 'belge değeri' olan bir üretim biçimi; Lumiérelere de bu türden üretimin başlangıç noktası addedilmişlerdir. Diğer taraftan aynı kayıtlarla yeni bir öykünün anlatılıp anlatılamayacağıının sorgusuyla harekete geçen; tiyatro ve illüzyona (sihir) dair bildiklerini bu yeni icada aktarmayı başaran G. Méliés ise yaratıcılık ve sanatsal anlatımla üretimler yapmayı tercih etmesi nedeni ile kurmaca denilen film türünün miladı sayılmıştır (Mükerrem, 2012, s. 18-19). Bundan sonraki süreçte belgesel film bu hikâyelendirme türlerinden biri olarak karşımıza birçok şekilde çıkar. Örneğin, Robert Flaherty *Kuzeyli Nanook*'la (1922) egzotik topraklara ve yaşam tarzlarına uzanırken, Joris Ivens *Yağmur*'da (1929) olduğu gibi yağmurlu bir güne dair sesin olanaklarını da arkasına alan görsel bir şiirle hikâyesini kurar. Sinemayı düşünce üretmenin bir aracı olarak gören Vertov'un *Kameralı Adam*'ında (1929) olduğu üzere montajın tüm olanaklarıyla belgeselin alanında sanatsal bir propaganda da mümkündür (Aufderheide, 2007).

Bu çalışma, 2023 çıkışlı Fırat Özeler'in *Kavur* doküdramasını odağına almaktadır. Filmin belgeselle kurgusalın sınırları arasında dolaşan çoklu tür özelliğı göstermesi

nedeniyle, Lumiere'ler'e milatlandırılan belgesel sinema geleneğinden, belgesel türünün çeperlerinin genişlemesiyle doğan alt türlerden doküdrama uygulayımının esaslarından ve hem mitte hem klasik anlatıda kahramanın yolculuğu modelinden hareketle şu temel sorular sorulmaktadır:

1. Sinemaya adanmış bir biyografi, tür sınırlarını genişleten doküdramatik bir filmin konusu olduğunda anlatılan aslında kimin hikâyesidir?
2. O yapıt gerek 'kahraman'ının biyografisini gerekse yaratıcı yönetmenin filme içkin otobiyografisini aşarak ülkesinin sinema tarihine dair ne söyler/söyleyebilir?
3. Açılışını Rotterdam Film Festivali'nde yapan, Türkiye'de sinema festivallerinden sinema kulüplerine değin muhtelif mecralarda gösterilen bir doküdramanın izlediği alternatif yapıt, dağıtım ve gösterim modeli, yeni nesil belgeselcilikte ne tür bir rol oynayabilir; belgesel türün genel olarak malul olduğu 'görünürlük' sorunsalı, dönemin film yapım kodları, sinema alanının eyleyicilerini benzer işler üretmeye iterek özgünlükten uzaklaştırıp taklit ve tekrar kriziyle yüz yüze getirir mi?

Sineması, teması ve biçimiyle gündelik düşle mitsel öykünün (Campbell, 1949, s. 2013) arasında salınan, 'sinematografik bir hayat'¹⁶ sürmüş Türk sinemasının auteur (Esen, 2002, s. 2002) yönetmeni Ömer Kavur'un sinematik bir anlatının kahramanı olması sanatın alanındaki sinema açısından olduğu kadar sinema tarihi açısından da derinlemesine incelenmeye olanak sunar. Bu anlatının tarihi biyografi tabanlı 'belge değeri'ni sinemacının yazılı, basılı, görsel, işitsel ve tanık/lık/lara dayalı yaşam öyküsü (Barnouw, 1993, s. 321-325) oluşturmaktadır. Sinema alanına mâl olmuş, ülkesinin yerleşik sinema habitusunda alternatif bir yol izleyen bu entelektüelin biyografisi dolayısıyla filmin yaratıcısı yönetmen, kendi serüvenini anlatının diğer ucuna yerleştirir. Bu dönüşlü serim seçimi doğası gereği melez biçime giden yolu açar, denebilir. Dolayısıyla yaratıcı yönetmenin bir sanat alanı olarak belgesel türünde (Renov, 2021, s. 650-662) üretim verirken sanatçı kimliğini, araştırmacı/gazeteci /muhabir tavra yaklaştırması kaçınılmazdır. Belgesel sinemayla özellikle güncel sanat uygulamaları arasında gittikçe tercih edilen yakınsama (s. 650) yönetmenin gerçeklikle mesafelenme tercihlerinin altındaki estetik seçimlerini, arşiv materyaline yaklaşımının artalanını sorguya dahil etmeyi kaçınılmaz kılar, denebilir. Bu eksende, belge/sel malzemeden sanatsal ifade biçimiyle gerçeğin bir yeniden yaratımında ortaya çıkan çok yönlü yapıtın yorumlanabilmesi için tür tasnifinin yapılması ilk aşamayı oluşturur. Kavur filminde hem belgesel sinemanın hem de kurgusal sinemanın doküdramada (Rosenthal, 1995) kaynaşan uyulaşımını bir arada düşünmek ufuk açıcı da olabilir. Filmin bu çok merkezliliği, kendine özgü bir inceleme yordamını beraberinde getirmektedir, denilebilir.

İngiltere'de büyüyen bir çocukken, bazen British Museum'u ziyaret ederdim. Arkeoloji bölümünde, bir granit oyması beni diğerlerinden daha çok büyüledi. Bu muhteşem hayvanın sakallı bir adam başı, bir boğanın gövdesi, bir kartalın kanatları ve bir aslanın kuyruğu vardı. O zamanlar bilmediğim ve ancak çok sonra fark ettiğim şey, gerçek-kurgu (fact fiction) filmin sembolik temsiline baktığımdı.

¹⁶ İsmet Özel'in Celladına Gülümserken Çektirdiğim Resmin Arkasındaki Satırlar, şiirinden mülhem.

British Museum heykelim gibi, doküdrاما da çok tuhaf bir hayvandır (2002, s. 276).

Alan Rosenthal'in 'çok tuhaf bir hayvan' benzetmesiyle docudrama/doküdrاما (belgesel drama), gerçeklik temelli drama olarak özetlenebilir. Bu anlamda bu melez biçim belgesel, kurmaca ve sanatın alanından devşirdiği ortak öğeleriyle sinema alanının keşişim kümesi sayılabilir. Türkiye'de 2000 sonrasında sinema filmi uygulayımı gittikçe yaygınlaşan bu alt türün karmaşık yapısı, tür eleştirisi (Neale, 1992; Gledhill, 2000) zemininde yorumlanabilir.

Amaç

Bu çalışma muhtelif örneklerini televizyonda seyrettiğimiz “‘Düz” (straight) dramayla “kuralına uygun” belgesel arasında kendine bir yer açmaya çalışan doküdrاما” (Paget, 2021) türünün Türkiye'deki belgesel sinema üretim habitatındaki uygulamasına odaklanmaktadır. Yapılan alan araştırmasında Türkiye'de biyografik belgesele dair değerli incelemeler olduğu, ancak bu çalışmaların doküdramanın çatısı altında değerlendirilmediği tespit edilmiştir. Biyografilerin doküdramanın imkân ve teknikleri ile ele alınıp yorumlanmasının gerek Türk sinema tarihi alanyazınında gerek film eleştirisi sahasında ufuk açıcı, özgün tartışmalara kapı aralayabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda bu çalışmanın temel amacı sinemacı kimliğiyle sinema alanında ürünler vermiş kimselerin biyografilerinin ve otobiyografilerinin¹⁷ ülkenin sinema tarihiyle doğrudan ilişkisini açığa çıkarmaktır. Bu amaçla araştırma *Kavur* belgeselinin biyografiyle otobiyografinin yan yana iç içe geçtiği doküdramatik formunun izleğinde genel hatlarıyla Türk sinemasının yapım, dağıtım, gösterim ayaklarına işaret edilecektir. Ayrıca, birkaç alt amacı da burada anmak yararlı olacaktır:

1. Doküdrامada ana karakterin yeniden kurgulanışının masal ve mitin kahramanının kurgulanışıyla ilişkisini açığa çıkarmak.
2. Masal ve mitin kahramanın değişim ve dönüşümüne dayalı inşasının doküdramatik bir yapıntıdaki işlenişini göstermek.
3. Yaratıcı olarak yönetmenin kişiselliği ile kahramanın kişiselliğinin üretim pratiğinde biçeme yansımalarını irdelemek.
4. Arşiv materyalinin kurmacaya etkisini/katkısını vurgulamak.

Yöntem

Belgeseli bir janrın da ötesinde 'bir sinema yapma tavrı' (Saunders, 2014, s. 27) gibi düşündüğümüzde bu tavrın değerlendirilmesinde başvurulacak yöntemin, Eco'nun *Yorum ve Aşırı Yorum* denemesinde tartıştığı göstergebilimin sınırlayıcı eleştirisi yordamını aşabilmek üzere yaratıcının niyeti, eserin niyeti ve alımlayıcının/araştırmacının niyetini (2013) bir arada ele alan bütüncül bir yorumlamayı içermesi gerektiği düşünülmektedir. Bunun için belgesel sinema tartışmalarındaki temel yaklaşımların hatırlatılmasının ardından belgeselin alt türlerinden doküdrاما tartışmaları detaylandırılmakta, *Kavur* belgeseli doküdrاما biçiminin teknik ve sorumlulukları dairesinde kahramanın yolculuğu modeliyle ele alınmaktadır.

¹⁷ Burada Doç. Dr. Yusuf Ziya Gökçek ve yönetmen Murat Pay'ın Bilim Sanat Vakfı'nda sürdürdükleri Yönetmen Biyografileri başlıklı okuma dizisini anmak elzemdir. Atölyede sinema alanındaki basılı biyografik kitapların rehberliğinde kapsamlı Türk sineması tartışmaları yürütülmektedir.

Bu nitel çalışmada doküdrama alt türü çerçevesinde Kavur belgeselinin tür film eleştirisi temelli incelemesi yapılacaktır. Yapıtın, tür sınırlarında gezinen melez örgüsüne paralel olarak iki ana bölüm ve alt başlıklar yer almaktadır. Birinci bölüm tanımların ve kavramların ele alındığı kaynak taramasına dayanmaktadır. İkinci kısım, filmin tür tespitine ve yorumlanmasına ayrılmıştır. Yapıtın hibritliği nedeniyle Bill Nichols'un şiirsel sinema modeli, Alan Rosenthal'in doküdrama tanımı, tekniği ve bir yol/yolculuk/büyüme öyküsü bağlamında Joseph Cambell'ın *Kahraman'ın Sonsuz Yolculuğu* eseri temel başvuru metinlerini oluştururken filmin yönetmeninin filmdeki belirgin rolü nedeniyle Fırat Özeler'le yapılan çevrimiçi mülakattan, yaratıcının niyetini yoruma dahil etmek, filmdeki otobiyografik hattın izini sürerek açığa çıkarabilmek bağlamında yararlanılmaktadır.

Araştırma desenini örnek olay ya da durum çalışması olarak adlandırılan teknik oluşturmaktadır. Durum çalışması araştırmanın hem ürünü hem de nesnesi olabilecek nitel araştırma içerisindeki bir desen türüdür. Durum çalışması araştırması, araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel-işitsel materyaller ve dokümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır. Durum çalışmasındaki analiz birimi birden fazla durum (çok mekânlı çalışma) veya tek bir durum (tek mekânlı çalışma) olabilir (Creswell & Creswell, 2018, s. 96).

Hessler'e göre yaşamın tüm aşamalarında çeşitli olayları derinlemesine inceleme fırsatı sunan örnek olay yöntemi (Gürbüz & Şahin, 2018, s. 414) “*tek bir olayın çeşitli olgularla ilişkilendirilmesiyle araştırılan verilere bütüncül bir nitelik kazandırır. Aynı noktada yine Gürbüz ve Şahin'in Punc'tan aktardığına göre “Ayrıca diğer yöntemlerle yapılan incelemeler sırasında gözden kaçırılabilir olan belli ayrıntıları derinlemesine inceleme fırsatı verir.”* (s. 414) Yukarıdaki vurgulamalardan da anlaşılacağı üzere örnek olay deseninin ayrıntıları yakalama avantajı bu çalışmanın hedeflediği bütüncül bakış için gerekli altyapıyı sunabilir.

1. Bölüm

1.1. Belgesel Film Tartışmaları Üzerine: Tanımlar, Terimler ve Sınırlar

John Grierson'un 1926'da Newyork Sun'da Robert Flaherty'nin *Moana* adlı filmini incelerken dile getirdiği, Fransızcada seyahat filmleri için kullanılan ve belgesel anlamına gelen “*documentaire*” terimi, gerçek olayları ve gerçek insanları betimleyen gerçekçi bir film türünü anlatmak için kullanılmıştır (Katz & Nolen, 2011, s. 1263). Belgesel alanındaki tanımdan tekniğe ve estetiğe değin temel tartışma ve tanımları anımsamak yararlı olabilir. Belgesel sinema alanında teorik çalışmaların bir tarafında aynı zamanda uygulayıcı olan Paul Rotha, Alan Rosenthal ve Bill Nicholls gibi isimler, diğer tarafta türü tarihi gelişimi içinde ele alan Eric Barnouw, Ian Aitken isimleri hatırlanabilir. Aynı zamanda belgesel sinemacı olan Rotha, *Belgesel Sinema* (2000) kitabında bu türü topluma karşı sorumluluğun alanı olarak ele alır. Ona göre, belgesel sinema yaşamı, olguları topluma dair analizleri içermelidir. Barnouw, *Documentary : A History of The Non-Fiction Film* (1993) çalışmasında türün 1895'ten 1990'lara kadarki tarihini tekniğin, politik iklimin, toplumsal değişimin izleğinde incelerken, belgeseli kurgusal olmayan film yapma pratiği olarak tanımlar.

Belgesel Sinema kitabı bir başucu kaynağına dönüşen Bill Nichols’a göre, Grierson’un tanımı “Gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması”dır ve bu görüş belgeseli yaratıcı bir uğraş olarak değerlendirir (2017, s. 27). Belgeseli, gerçeklik hakkında, gerçekten olmuş bir olay, yaşamış/yaşayan bir kişi hakkında gerçek dünyada olup bitenlerle ilgili bir öykü anlatımı olarak tanımlamak mümkün görünmektedir (s. 27-33). Bu öykülemde yönetmenin yaşama ve kendine bakış açısı zihninin merkezi rolü (dönüşlülük/düşünümsellik) (Stam, 2014, s. 162-163) yaratımın diğer üretimlerle arasındaki ayırım noktasını oluşturmaktadır, denebilir.

Özcesi, dünyayı görmenin ve tanımanın alternatif yolu belgeseli, sınırları keskin hatlarla çizilmiş bir üretimden ziyade gerçekliğin temsiline her yeni üretimle devinebildiği, değişen ve dönüşen bir sanat biçimi olarak değerlendirmek olası görünmektedir (Nichols, 2017, s. 162). Winston (2021), belgesel sinemayı tanımlama krizlerine değinirken, türün tematik ve estetik bağlamdaki tarihi dönemeçlerini konuya dahil eder. Buna göre, Lumiere’lerin *İşçilerin Fabrikadan Çıkışı*’nda kadraja dahil ettikleri köpektan itibaren, belgesel, gerçek dünyayı anlamlandırmanın bir tarzıydı. Flaherty’nin manipülatif müdahalelerini içeren üretimleriyle başlayan belgesele yaklaşımın kendisinde, tanımında, pratiğinde, modellerinde ve biçimlerinde olduğu kadar fonlanmasında ve seyredilmesinde de dünyanın teknolojik, politik, ekonomik, kültürel ve sanatsal değişim ve dönüşümleriyle birlikte dönüşümlerin yaşandığı görülmektedir (Winston, 2021, s. 31-82). Bu sebepten belgeseli üretildiği model ve biçime göre tasnif etmek, üretilen eserin anlaşılıp açıklanabilmesinin temel enstrümanları arasındadır. İlk aşamada Nichols’un belgesel biçim ve modelleri hatırlanabilir:

Açıklayıcı Biçem: İzleyicisi ile doğrudan konuşan, üst ses vasıtası ile ona hitap ederek görüntü ile senkronize edilmiş açıklamalara başvurur (Nichols, 2017, s. 168).

Şiürel Biçem: Görsel ve işitsel ritimlerin, motiflerin ve filmin bütünlüğünün öne çıkarmaya odaklanan yapımlardır (s. 168).

Gözlemci Biçem: Belgelemenin gözleme dayandığı, gözleme konu alan kimselerin yaşamlarına kamera orada değilmişçesine devam ettikleri belgeleme türüdür (s. 169).

Katılımcı Biçem: Röportajların önemli bir örneğini oluşturduğu bu yaklaşımda yönetmen filme konu kimselerle etkileşim içerine girerek kameranın önünde olup bitenin şekillenmesine katkıda bulunur (s. 169).

Dönüşümlü Biçem: Dünyaya dair sahip olunan bilginin nasıl üretildiğini gösteren, seyircinin sahip olduğu bilgi ve görüşü yeniden düzenlemesini talep seyircisinden yüksek bir bilinç bekleyen üretimlerdir (s. 216).

Edimsel Biçem: Genellikle öznel toplumsal deneyimlere dair bilinenleri yaşayanların gözünden yeniden aktararak seyircinin bildiklerini gözden geçirmesi ve yeniden düzenlemesi amacına yönelik üretimlerdir (s. 218-223).

Belgesel Film Modelleri

Araştırma Habercilik: Kanıt toplama, sav oluşturma ya da görüş sunma amaçları ile üretilir (s. 168).

Tarih: Tarihsel bir yaklaşımla gerçekten ne olduğuna odaklanarak bir yorum ya da görüş sunan üretimlerdir (s. 169).

İnceleme/Gezi Yazısı: Uzak yerlerin egzotik ve alışılmadık özelliklerini öne çıkaran ayırt edici özellikleri üzerinde duran üretimlerdir (s. 169).

Sosyoloji: Genellikle sahada katılımcıları gözlemleyerek hem tanımlama hem de yorumlama suretiyle alt kültürleri inceleyen üretimlerdir (s. 170).

Görsel Antropoloji/Etnografya: Başka kültürlerin derinlikli bir incelemesini kapsayan saha çalışmalarından yararlanan üretimlerdir (s. 170).

1.2. Doküdramanın Tanımı, Tekniği ve Sorumlulukları Üzerine

1970’lerden bu yana belgesel ile dramanın kesişim kümesindeki doküdramanın tanım ve kuralları belirlenmeye çalışılıyor. Andrew Goodwin ile Paul Kerr *Drama-Documentary* kitabıyla (1984) İngiltere televizyonlarında gittikçe yaygınlaşan bir belgesel yapma biçimi olarak *drama-documentary/drama-belgesel*, *belgesel-drama/documentary-drama* terimlerini ve onların kısaltılmış hali *dramadok* ve *doküdrama*yı literatüre kazandıran isimlerdir. Belgeselin yeni bir çıkışı, pratiği olarak doküdrama, tam da bu kesişmenin kristalize olduğu melez bir sinema uygulayımı olarak kendini gösterir. Paget’a (2011) göre doküdrama sinema filmi olarak gittikçe yaygınlaşıp gelişse de, özellikle televizyon medyumunun gelişimiyle haber ve bilgi değeri taşıyan, seyircinin eğlendiği, öğrendiği televizyona özgü bir biçimdir.

İngiliz belgesel yönetmeni, yazar ve akademisyen Alan Rosenthal¹⁸ tarihin yeniden aktarımında/canlandırılmasında/üretiminde belge değeri olan arşiv malzemesinin nasıl hikâyeleştirileceği ile ilgilidir. Alanda hem üreten hem düşünen yazarın ait olduğu kültürel zeminin bu araştırmalar ve üretimlerdeki etkisi akılda tutularak doküdrama’yı açımlayan metinlerine bakmak yararlı olabilir. Rosenthal, *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*’ta (2002, s. 276-296) doküdramanın belgesel panteonundaki yerine dünya sinemasından örneklerle (Bu örnekler arasında yer bulan Ken Loach’un *Katy Come Home* (1966) filmi anılabilir.) değinir. Eserde, belgeselle dramanın bu kesişiminde gerçeğin merkezi değeri sorunsalı, araştırmacının amacı, izleyici kitlesinin yapısı, bu formun taşıdığı inandırma ve şüphe uyandırma imkânları, teorik sorunları tartışmaya açılır. Benzer başlıklara *Dramadok? Doküdrama?: Televiziel Biçimin Sınırları ve Kuralları* makalesinde Paget da (2021) değinir. Rosenthal, *Writing DocuDrama: Dramatizing Reality For Film and TV*’de doküdramanın, en temelde gerçekliğin dramatizasyonuna dayandığını dile getirir. Bu nedenle belgesel filmin tarihin ve gerçeğin ‘yeniden’ üretimindeki işleyişi ve sorumluluğu bu türe de içkindir (1995). Burada gerçek olay, kişi ya da durum film alanına aktarılırken fikir aşamasından itibaren karakterin/kahramanın şekillendirilmesi, diyalogun tasarımı, treatmanın senaryolaştırılması, görüşmecilerin belirlenmesi, arşiv materyalinin temin edilip sınıflandırılması, mekânların belirlenmesi, çekim senaryosunun hazırlanması, bütçenin hesaplanması, gösterim mecrasının ve dağıtım stratejilerinin belirlenmesi, kurgu süreci, vb. merhalelerini içeren klasik sinema yapım öncesi aşaması gibi bir yol izlenir. Bu aynı zamanda tarihin alanındaki gerçekle öykünün alanındaki kurguyu bir araya getirmenin sorumluluğunu da içeren bir yaratım pratiğidir. Yönetmenin filmi yapmaktaki amacı, gerçekle ilişkilenme tavrı, üretim politikası en baştan net olmalıdır (2002, s. 12). Yönetmenin kamera hareketlerinden kullanılacak lenslere, aydınlatma seçiminden görüntü ve ses rejimine değin estetik bakışı, teknik talepleri ve seçimleri sanatçı kişiliğiyle olduğu kadar anlatısının söylemiyle de ilişkilidir (2002, s. 163-174).

¹⁸ <https://www.docnomads.eu/guest-lectures-and-experts/semesters-in-budapest/316-alan-rosenthal>

Erişim tarihi, Kasım, 2024. Ortak yönetmenlerinden olduğu *Adolf Eichmann: the Secret Memoirs* (2002) filmi hatırlanabilir.

Rosenthal editörlüğünü üstlendiği, *Why Docudrama: Fact Fiction On Film and TV'de* (1999) ise, gerçeğe dayalı kurgusal filmlerin İngiltere ve Amerika gibi ülkelerdeki pratiklerinden bu yeni türün nasıl tasnif edileceğine, taşıdığı gerçeğin yeniden yorumunda taşıdığı reel ve potansiyel problemlerden popüler kültürdeki yerine değin birçok meseleye yeniden dikkat çektiği görülür. Örneğin Corner (1999, s. 35-46), İngiliz televizyonunda doküdramanın II. Dünya Savaşı'na uzanan kökenlerini ve uygulama alanlarını ortaya koyarken türün gerçekle kurduğu ilişkinin sorunlarını da ele alır.

Barnouw'un belirttiğine göre tarihi filmin/belgeselin üçüncü alt türü kabul edilen biyografik yapımlar Donald Brittain ve John Kemeny'nin Kanada yapımı *Bethune* (1964) filminin olasılıkları gösterdiği 1960'lardan önce neredeyse hiç yoktu. Ancak 1970'ler ve 1980'ler bu tür filmlerin akımına uğradı (1993, s. 321-325).

Türkiye özelinde özellikle 2000 sonrasında sinema filmi olarak artış göstermesine karşın, türün doküdrama başlığı altında akademide yeterince irdelenmediği söylenbilir. Morva'nın (2009) belgesel ile kurmacanın kaynaştırılıp kaynaştırılamayacağını tartıştığı, otobiyografi tabanlı uygulamasını içeren sanatta yeterlik tezi, doküdrama terminin kullanılmamasına karşın sorgusuyla bu anlamda önemli bir öncü çalışma sayılabilir. Topluma mâl olmuş bir kimseyi konu edinen filmlerin doküdrama terimi yerleşmeden önce olduğu gibi günümüzde de genel olarak *tarihi biyografi*, *biyografik sinema filmi* başlığıyla değerlendirilmesi, araştırmalardaki bir başka boşluğa işaret etmektedir. Tosunoğlu Çalık'ın (2011) *Kurgulanmış ve dolayısı ile çarpıtılmış bir geçmiş serimi belleğin çarpıtma dinamikleri ekseninde Atatürk biyografisinden üretilen kurmaca film Veda'yı belgesel düzleminde ele aldığı* ancak doküdramatik yönü yoruma dahil etmediği yayımlanmamış yüksek lisans tezi buna örnek gösterilebilir. Tuğcu (2021) ise yayımlanmamış doktora tezinde *biyografi belgeseli* tabirini tercih eder. Çalışmasında belgesel türünde biyografinin yeniden kurulumundaki anlatıyı, görsel düzenleme politikası ve poetikasını odağına almıştır.

Docudrama geniş bir biçim yelpazesine sahiptir. Bu alt türün televizyonda ve sinemada en çok karşılaşılan biçiminin biyografik yapımlar olduğu söylenebilir. Rosenthal, bu türün, Frank Sinatra'dan Jackson ailesine gibi tanınmış kimselerin yaşam öykülerini dizileştirmesinin yanında güncel tahrir edici cinayetleri içeren televizyon serilerinden ötürü seyircinin izlemeyi en çok tercih ettiği üretimler olduğunu belirtir. Öte yandan biyografik biçim kişilerin hayatlarının, mahremlerinin yansıtılmasında gerçeğe bağlı kalma ilkesinde en çok suistimalin yaşandığı uygulamadır. Bir başka doküdrama biçimi ise yeniden yapılandırmalar/üretimlerdir. Bu daha prestijli sayılmakla birlikte daha küçük çapta uygulanan bir biçimdir. Bu tür geleneksel dramadan ziyade ciddi bir araştırmacı gazetecilikle ilişkilidir. Bu çalışmalar dramatik biçimler, karakterler, ve diyaloglar kullansa da burada asıl motive edici güç kamu yararı için gerçeği ifşa etmek isteyen huzursuz muhabir/araştırmacıdır. Bu biçimin esası, daha yüksek reyting hedefi yerine olabildiğince gerçeğe yaklaşma itkisine dayanır (2002, s. 276-277).

Yukarıda tanımından ve uygulama alanından genel hatlarıyla bahsedilen doküdrama türünün kendine has üretim prosedürlerinden ve sorumluluklarından ayrıca söz etmek yararlı olacaktır. Doküdramanın yazımı, yapımı ve yönetimi çeşitli altbaşlıkları içeren yapım öncesi araştırma aşamasıyla başlar. Yapım öncesinde, sırasında ve sonrasında doğrulama, alımlayıcıyı yanıltmama film yapımcısının bu türdeki temel

sorumluluklarının başını çeker. Rosenthal, yapım öncesi süreci aşağıdaki başlıklar altında toplamıştır. Doküdramaya giden yolun bu aşamalarının ışığında Kavur belgeselinin bir değerlendirmesi yapılmaktadır.

2. Bulgular

Şiirsel biçimin zamanı ve mekânı askıya alan, devamlılık kurgusunu bir kenara bırakan avantgard yordamının, bilgiyi farklı yöntemlerle aktarabilme özgürlüğü ve özgünlüğüyle doğrudan ilintili olduğu bilinmektedir. Bordwell ve Thomspson (2008, s. 343-348) belgeselin kurmacadan kurgusal kodları devşirirken, kurmacanın da belgeselden dünyaya ait bilgiyi seyirciye aktarma yollarını devşirebileceğini belirtir. Fırat Özeler'in 'Kavur' (2023) belgeselinin tematik ve estetik nitelikleri, Türk sinemasının modernist yönetmeni Ömer Kavur'un biyografisiyle Özeler'in otobiyografisinin yan yana iç içe geçtiği; kurmaca ile belgesel arasındaki sınırların geçişliliğinin modernist sinema pratikleriyle (Orr, 1997; Kovács, 2010) sürekli test edildiği bu yapıtı, docudramatik bir biyografi olarak değerlendirmeyi olanaklı kılıyor.

İngiliz Belgesel yapımcısı Leslie Woodhead'e göre, doküdrama sıradan belgesellerin baş edemediği şeyleri yapmanın, geleneksel belgesel kodlarıyla anlatılamayacak bir hikâyeyi anlatabilmenin bir yolu, hatta son çaresidir. Özellikle politik tabanlı tarihi olayların merkezindeki kişilere odaklanan Woodhead'in doküdrama anlayışında dramatize edilmiş karakter ya da metin bulunmaz. Ona göre gerçeğin kendisinin aktarımı tarihi olabildiğinde doğrudan canlandırmak için gerekli ve yeterlidir (Rosenthal, 2002, s. 179). Doküdramanın yaratımında ilk aşama hikâyeye odaklanmaktır. Bu hikâyenin ne hakkında olduğunu ve nereye gittiğini/gideceğini bilmekle ilgilidir. Bununla birlikte belgeselin gittikçe sanatsal alana yaklaşan tavrı, sanatçının kişisel müdahalesini türün sınırlarına sızdırdığını, tıpkı kurmacada olduğu gibi (Stam, 2014, s. 161-164) doküdramada da filmin üretildiği toplumun ve üretenin zihinsel ve ruhsal art alanından izler taşıdığını akılda tutmak yararlı olabilir.

2.1. Karakterin Seçimi ve Yaratımı Süreci: Karakterin Kendini Tasviri

Doküdramada karakterin gerçek hayattan seçilmesi gerekmektedir. Fakat yönetmen hikâyeyi bilmesine rağmen karakteri yaşıyorsa çoğunlukla ondan kaçır (Rosenthal, 1995). Bu, gerçeğin yeniden üretiminde başat handikaplardan biridir. Öte yandan artık hayatta olmayan birinin yeniden canlandırılması da başlı başına bir diğer sorundur. Burada biyografik arşiv malzemesine sahip üçüncü kişileri materyali film için kullanmaya ikna etmek çoğunlukla gerilimin başat sebebidir. Üstelik yönetmenin tasarımı daha en başından temsilin isabetli olabilmesi için oyuncu seçiminden diyaloga değin birçok dinamiği bir arada ele alarak doğru denklemler kurabilmeyi gerektirir. Merkezi 'kahraman'a ya da onu anlatmaya yarayacak biyografisine ait belgeye ulaşımın mümkün olmadığı durumlarda, filmin senaristi kahramanı hayal gücüne dayanarak yaratabilir. Bu kullanım gerçeğe kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırabildiğinden dolayı filmin geri kalanına dair güvenirlilik sorunlarına yol açabilmektedir (Rosenthal, 1995). Bu temel bilgiler ışığında Kavur belgeselinin biyografik ve otobiyografik iki temel figürüne bakılabilir.

2.2. Bir Film 'Karakteri' ve Türk Sinemasından Bir Portre Olarak Ömer Kavur

Ahmet Hamdi'nin Mümtazı'nın 'memleket' meseleleriyle var oluş sancıları, bireyliği arasındaki dalgalanışının, incelenen belgeselin Kavur ve Özeler karakterleriyle

benzerliği göz önüne alındığında ister kadim gelenekte ister modern zamanlarda olsun bir yaşantı sahibi olmanın çeşitli demlerden geçerek olgunlaşmayı gerektirdiği dile getirilebilir. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Campbell, 2013) tam da bu noktada bir ölçüt kabul edilebilir. Mitolojiden kadim dinlere, komedyadan tragedyaya uzanan anlatıların ana figürlerinin hikâyelerini imgelerin sembolik yorumları eşliğinde tasvir etme yordamından yola çıkan psikanalitik tabanlı bu eserde, Campbell'e göre:

Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır. Mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerini insanın kültürel yaratımına akıtan gizli bir yarık olduğunu söylemek çok ileri gitmek olmayacaktır. Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojideki büyük buluşlar, uyku kaçırır düşler hep mitin o temel, büyütlü yüzüğünden fışkırır (Campbell, 2013, s. 14).

Kahramanın yolculuğu modeli, isteksiz durduğu bir çağrıya sonunda kulak verip yola düşen kahramanın bir 'hedef' uğruna atıldığı macerada başına gelen felaketleri, engellerle mücadele yeteneği kazanışını, hedefine varmak üzere arayışın ve mücadelenin sınırlarında yeni yerler ve insanlar keşfederken 'büyüyüp' gelişmesini, ödediği kefaretlar sonunda ödüllendirilmesini, olgunlaşıp değişip dönüşmüş olmasına karşın dönüş yoluna girmekte gösterdiği tereddüdünü ve en sonunda 'eve' dönüşünü serimler. Bu yolculuk: *Maceraya çağrı, çağrının reddedilişi, doğüstü yardım (akıl hocası ile tanışma), ilk eşiğin aşılması, teste tabi tutulma (sınavlar, dostlar, düşmanlar), yaklaşma (son savaş çağrısı), zorlu sınav yerinde çile doldurma (savaşım), nihai ödül, dönüş yolu, kefareti, dönüşten oluşan on iki aşamayı içerir.*

Çağdaş akıl, mitolojiyi, doğanın dünyasını açıklamak için ilkel, arayış içindeki bir çaba (Frazer); sonraki çağların yanlış anladığı, tarih öncesi zamanlardan gelen şiirsel fantezinin bir ürünü (Müller); bireyi topluluğuna göre şekillendirecek bir alegorik bilgi yığınağı (Durkheim); insan ruhunun derinliklerindeki arketipsel dürtülerin belirtisi olan bir dizi düş (Jung); insanın en derin metafizik sezgilerinin geleneksel aracı (Coomaraswamy); ve Tanrı'nın Çocuklarının Görünmesi (Kilise) olarak yorumlanmıştır. Mitoloji bunların hepsidir. Değişik yargılar, yargılayanların bakış açılarıyla belirlenir. Çünkü ne olduğuna değil, nasıl işlev gördüğüne, insanlığa geçmişte nasıl hizmet ettiğine dikkatle bakılırsa, mitoloji kendisini, bireyin, ırkın, çağın gereksinim ve tutkularına karşı yaşamın kendisi kadar açık olarak gösterir (Campbell, 2013, s. 273).

Kahramanın yolculuğu modelinde, yazarın mite dair temel yaklaşımları sıraladıktan sonra mitin gerçek dünyadaki köklerine ve işlevselliğine yaptığı vurgusu önemlidir. Bu işlevi dolayısıyla kahramanın yolculuğu paradigması hem kendi eksenleri etrafında hem de yaşamın kıyısında dönen karakterlerden kurulmuş bu filmdeki, yol/yolcu/yolculuk temasının dönüşümlü yapısını da kavramaya olanak tanıyabilir. Fikir aşamasından gösterime değin bir filmi yapmanın, ortaya çıkarabilmenin kendisinin hem fiziksel hem de ruhsal ve zihinsel yönüyle bir yolculuk olduğu varsayıldığında, Kavur belgeseli, türün en popüler örneklerinden Easy Rider'dan (Sayıcı, 2019) farklı da olsa kimi uylaşımlarıyla bir yol filmi sayılabilir. Çalışmaya konu film, Campbell'in

muhtelif aşamalardan oluşan kahramanın yolculuğu modeliyle bu bağlamda ilişkilendirilmektedir.

Bu ilişkilendirmenin isabetliliğinin sınanması için, tamamlanmış bir yolculuk örneği olarak Kavur belgeselinin açılış ve kapanış sekansları referans gösterilebilir. Başlangıçta gaipen bir ses (anlatıcı/narrator (Funda Eryiğit)), klasik yordamla ‘size her şeyi en başından anlatacağım’ sözleriyle alımlayıcısına seslenirken onu bir yolculuğa davet eder. Film biçeminde seçilen epizodik anlatım, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* (2023) romanından türetilen referanslarla seyircisini neyle karşı karşıya geleceğine dair bir beklenti/fikir sahibi kılar. Giriş sekansı, seyirciye biyografiyle otobiyografinin iç içe geçtiği, histe, gerçekte ve düşte benzer bir yolculuğa çıkmış kahraman/lar/ın (Campbell, 2013) ilk enformasyonunu bu sûretle vermiş olur. Aradaki iki epizod ana figürlerin meşakkatle dolu sefer/ler/ini görüntü üzerine düşen hem konuşma (dış ses) hem de ortam sesleriyle betimlerken hafızayla hatıra, geçmişle şimdi arasında salınır. Son sekanstaki referans metinde ise, başından nice badireler geçmiş, ‘arayışını’ ‘umut’la özdeşleştirerek bir durağa varabilmiş kahraman/lar/ın ödülünü alarak eve dönüşü resmedilir:

Epizot IV: ‘Arayışın Umudu’yla Sağalma

“Bu kadar yaşanmış şeyin burada toplanması, yaşananı unutturacak kadar kuvvetli bir şeydir.”¹⁹ (Özeler, KAVUR, 2022).

Bu girişten sonra, Ömer Kavur’un belgesele ‘belge değeri’ni veren yönüne bakılabilir. Ömer Kavur, Türk sinema ekolojisinde sinemasının kişiselliğiyle (auteur) (Esen, 2002) ön plana çıkan entelektüel bir yönetmendir. Kavur sinemasının alanyazında genel olarak psikoloji (Cebenoyan, 2017), edebiyat (Kurt, 2019; Yatarkalkmaz, 2024) ve son zamanlarda felsefe (Akgün, 2020) alanıyla bir arada incelendiği görülmektedir. Bu konuda Kavur’un yaşam ve sanat öyküsünü kendi sesinden kendi sözüyle aktardığı, tanıkların bilgisine başvurulmuş (*Karşılaşma* filminin oyuncularını) Rıza Kıracı yönetimindeki *Ömer Kavurla Yola Çıkmak* (2003²⁰) belgeseli, yönetmene dair ilk sinematik uygulama örneği varsayılabilir. Gerek son uzun metraj sinema filmi *Karşılaşma*’nın (2003) sahne arkasında geçen bu röportaj/belgesel modelinde, gerek muhtelif demeçlerinde Kavur’un Yeşilçam’ın tortulaşmış popüler sinema üretim sisteminde yer bulamadığını, yapmak istediği projeleri üretemediğini sıklıkla dillendirdiği görülmektedir. *Kavur*, 1970’ler Türkiye’inde film yapmaya başladığında sinema eğitimini Fransa’da almış, Yeşilçam’ın usta-çırak üretim pratiğinden azade, ilk filmi *Yatık Emine*’de (1974) Avrupalı film biçemi ve atmosferiyle dikkatleri üzerine çekmiş, dışarılıklı bir figürdür. Bu dışarılıklık çocukluk yıllarından itibaren ailesinden uzakta yaşamak zorunda kalmış, bir mecburiyet olarak kendi başına deneyimlemiş bir birey olmasıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Nitekim filmde “*Gezgincilik bir taraftan güzeldir. Bir sürü yer görürsünüz, insan görürsünüz. Yalnızlığı da öğrenirsiniz ancak bir taraftan çok büyük sıkıntılar yaşatır insana; ev veya aile güvensizliği gibi...*” sözleri bu ilişkiyi açığa çıkarır. Bu aktarım, karakterin ruh ve zihin yapısının dramatik yeniden yaratımında filme belgesel değerini katar, denebilir

¹⁹ A.g.e.

²⁰ Bknz. <https://www.youtube.com/watch?v=ak6m1MVSm94>

Doküdramada, yönetmen karakterini gerçek dünyadan seçmek zorundadır. Karakterin bir filme konu olmaktan kaçınması bu türde en sık karşılaşılan sorunlardan biridir (Rosenthal, 2002, s. 281). Öte yandan seçilen film karakterinin artık yaşamıyor olması durumunda arşiv ve tanıklıklar yapının birincil kaynağını oluşturur. Özeler’le yapılan mülakatta, yönetmene kaynaklara erişim aşamasındaki mazerası soruldu. Yönetmenin, öncelikle filme giden ‘yolculuk’taki temel mücadelenin hazırlık/araştırma safhasında kişisel arşivlere erişim ve bunlardan yararlanma noktasında yaşandığını belirtmesi (2024) bu film özelinde olsa da arşiv malzemesine erişim ve yararlandırma meselesinde genel bir yapım sorununa örnek teşkil etmektedir. Bu nedenle bu noktayı açılımının gerek kurmacada arşiv malzemesinin kullanımının gittikçe yaygınlaşması, gerek belgesel film yapım alanındaki oyunun kurallarının anlaşılması açısından ufuk açıcı olabileceği düşünülmektedir. Ömer Kavur’a ait kurumsal bir arşivin olmayışının, kişisel arşivlere başvurulduğunda doküman sahiplerinin paylaşımı kapalı tutumlarının bu film özelinde bir handicap oluşturduğu görülse de bu meselenin sinema piyasasını, yapım pratiğini doğrudan ilgilendiren genel bir sorun olduğunu tekrar vurgulamakta yarar vardır. Özeler’in yaratıcı yönetmenliği burada devreye girer; karşılaştığı bu engeli filmin dili haline getirir. Kişisel arşivlerdeki ses ve görüntü kuşaklarının filmde kullanılması talebi, arşiv sahibi üçüncü kişiler tarafından karşılanmayınca yönetmen, kendi imkânlarıyla topladığı yazılı, basılı, görsel işitsel malzemeden Ömer Kavur’u anlatan biyografik bir metin yaratır, bu metnin karşısına kendi içsel yolculuğunu içeren otobiyografik bir metni yerleştirir (Özeler, 2024). Böylece film boyunca geçmiş ve bugünü zamandan ve mekândan azade bir bağlamda iç içe geçiren, sesin her mekân ve zaman için özel olarak tasarlandığı şiirsel belgesele özgü, filme kendi özgün dokusunu veren bir biçime ulaşılır. Tam da bu yerde, arşiv materyalinden edebi metne değin birçok kaynağın bir araya getirildiği bu melez yordamdaki yaratıcı yönetmenin süzgecine işaret eden dönüşlülüğe bakılabilir. Birisi anlatıcının sesinden Özeler’in diğeri Kavur’un temsili seslendirmelerin (dış ses) üzerine düşen görüntülerle yaratılan sahnelerden biri şöyledir:

Anlatıcının “Bak her yer kötülük tarafından sarılmamıştır.”, sesinin üzerine işlenen görüntülerde, kamera Tarlabası’nda bir sokağı izler. Odakta karşı binanın duvarında önemli bir siyasetçinin fotoğrafının olduğu bir afiş vardır. Bir eskici kadrāja girer, duvarın önünden geçerken siyah beyaz genel plana geçilir. Aynı sekanstaki bir diğer örnekte ise anlatıcının, “Sevilmeye değer şeyler hala vardır.” cümlesi, kapı aralığıyla eşik arasında duran iki küçük çocuğun orta plan siyah beyaz fotoğrafının üzerine işlenir. Sinemanın zaman, mekân ve hareketi ‘mühürlerken’ anlatısını bir söyleme dayandırabilme yetisi, bu sahnelemedeki estetik seçimlerin ardındaki bilinçli ve/veya bilinçsiz politik, kültürel, tarihi, toplumsal zemine işaret edebilir. Zira, bu tür çerçevelemelerin taşıdığı bilinçli veya bilinçsiz self oryantalizm artalanı, alanyazında tartışılan konular arasındadır. Belgesel sinemayla oryantalizm ilişkisine IDFA (Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali) uzun metraj kategorisinde ödül alan belgeseller dolayısıyla bakan Ateş (2023), yayımlanmamış doktora tezinde yönetmenlerin bilerek veya bilmeyerek herhangi bir politik ajandaya sahip olarak veya olmadan yaptıkları estetik seçimlerin izini sürer. Çalışmaya göre, ödül alan filmlerde Doğu toplumlarının yansıtılmasında, oryantalist bakış açısıyla algılanması muhtemel görüntülerin ve seslerin kullanılması ve bunların tekrarlanması yaygındır. Bu yaygınlık, belgesel türünde üretim verenlerin temel meselelerinden olan görünürlük sorununu aşmak için başvuru bir son ‘çare’ olup olmadığını, bunun bir tekrar ve aynılık

sorununa yol açabileceği sorusu mülakat sırasında Özeler'e yöneltilmiştir. Yönetmen, bu konuda her yönetmenin ve yapımın kendi mecrasını planlayarak projeye başlaması nedeniyle böyle bir sorundan uzun vadede söz edilemeyeceğini dile getirmiştir.

Yönetmen Fırat Özeler, kendi içsel yolculuğunu, fiziksel seyrüseferde bir başka yönetmenin ayak izlerini takip ederek ortaya çıkarır. Bu macerada hem Özeler'in hem Kavur'un yolu imtihanlarla örülüdür. Bu büyük bölümünden çevrimiçi mülakat sırasında haberdar olduğumuz malzemenin toplanmasının bir yıldan uzun sürdüğü (Özeler, 2024) meşakkatli seferde, ödüle varan yolda takım arkadaşları yönetmenin müttetikleri olarak yorumlanabilir. O hareketi, zamanı ve mekânı yavaş bir kurguyla akıtan estetik seçiminde, 'yıkık dökük' ülkenin merkezindeki şehirden, çeperindeki taşradan, kalabalıktan, yalnızlıktan örülü mekânı ve nesneyi kadrajın merkezinde tutan görüntü kompozisyonu eşliğinde, zihinsel ve fiziksel yolculukları birbirine uylarak kristalleştirir. Bu 'canlandırarak' gerçeği yeniden kurgulama ediminde, yaratıcı yönetmenle Kavur filmlerinin kahramanlarının 'sonsuz yolculuğu'na tanıklık edilir. Kavur bebekliği, ilk gençliği, orta yaşı ve ölümüne yakın zamanıyla seyircinin gözü önünde fiziksel dönüşümünü yaşar. *'Arayışın ondan ne paylar aldığı'* (Özel, 2002) görüntüsünde olduğu gibi zihin ve ruh dünyasında da dönüşümlere gebedir. Bu dönüşümlerin izini sürmek ve kendi dönüşümüne ve eve giden yola varmak üzere hem yaratıcı hem de karakter olarak Özeler'in kamerası, mekân parçalarında gezinir, hafızayı ve hatırayı sinemanın kendine özgü araçlarıyla görünür kılar. Tüm eskiliğine, köhneliğine karşın 'eve' dönülmüş 'her şey yerli yerinde' bulunmuştur.

Bu gezintiyle toplanan görüntüler ve üzerine işlenen ses unsuru dolayısıyla biyografiyle otobiyografinin; öznel deneyimle nesnel bakışın yan yana sunulduğu hatıra ve hafıza üretimi gerçekleştirilmiş olur. Kavur'un ilk çocukluk yıllarına dair ansıdıklarının (hafıza) albümler ve tanıklar (kuzeni Rukiye Kuneralp filmdeki konuşan kafalardan biridir.) yoluyla taşıdığı belge değeri ve doğrulanması, arşivdeki eski İstanbul yıllarına dair görüntülerle beslenir. Bu kısım gerçeği ve tarihi, sinemanın olanaklarıyla yeniden üreten bir kurgulama içerir. Campbell'in (2013) kahramanın yolculukta uğradığı fiziksel, zihinsel ve ruhsal dönüşümün izleri, metinlerdeki (serim, düğüm, çözüm) bütünlüklü aktarımla birlikte fotoğraflar, röportajlar, seslendirmeler, mekânlar, iklimler, ışığın ve gölgenin doğal kullanımı yoluyla kristalize edilir. Bu biçimsel seçim, yaratıcı yönetmenin kendi dünyasındaki Ömer Kavur portresini belgeselle kurgusala eşit mesafede yaklaşarak çizme (Özeler, 2024) itkisiyle ilişkilendirilebilir.

Doküdramada film karakterini kişinin kendisi canlandırabileceği gibi bir başkası da canlandırabilir. Rosenthal'e göre kişinin kendini canlandırması gerçekçiliğe ve inandırıcılığa hizmet eden bir yöntemdir (2002, s. 283). Kavur belgeselinde, Ömer Kavur'un canlandırılmasında anlatı eski fotoğraflar, videolar, üretilen mekân görüntüleriyle üst ses/lendirmenin senkronizasyonuna dayalı şiirsel betimlemeyle örülmüştür. Kavur'un muhtelif dönemlerde muhtelif mecralardaki demeçlerinden, röportajlarından, çeşitli kişi ve kuruluşlardaki arşivlerde yer alan video vb. çoklu medyadan oluşan etüt malzemesinden Özeler'in mektup formatında özgün monologlar yarattığı görülmektedir. Metinler klasik belgesel formunun dış ses yöntemiyle sinematikleştirilir. Bu bilgiler ışığında Özeler'in karakterin ses dolayısıyla canlandırılmasındaki oyuncu seçimi üzerinde durmak yararlı olabilir. Tek kişilik

gösterilerindeki performansı ile sinema dünyasına adım atan, senarist, oyuncu ve yönetmen sıfatlarıyla Cem Yılmaz'ın biyografik bir doküdrmanın baş kişisi olması, popüler kültürün gerçeğin ve sanatın alanı olarak belgeselle arasındaki alışverişin elle tutulur bir örneği sayılabilir. Burada, Michael More'un *Fahrenheit 9/11*'i (2004) de ayrıca anılabilir; bu belgesel içeriğinden ziyade bağlamıyla son dönem belgesellerdeki popülerleşme (Sevinç, 2007), popüler kültürle etkileşim eğilimini örneklendirmeye katkıda bulunabilir.

2.3. Otobiyografinin İzdüşümünde Seyircilikten Yönetmenliğe Yol/culuk: Fırat Özeler'in 'Kavur'u

Kavur belgeselinde anlatıcının metinlerinden yönetmenin sinemasının kişisel uğraklarına dair enformasyonu edinmek olasıdır. Özeler'le yapılan mülakatta (2024) kendisinin de belirttiği üzere, monologlar bu bilginin taşıyıcılığını üstlenirler. Bu bağlamda giriş epizodundaki monolog hatırlanabilir:

Bütün hikâye onun bir filmini izlememle başladı. Büyülenmişim. Önce hiçbir şey anlamadım. Bir filmi anlamamanın pek de gerekmediğini onları aslında hissetmemiz gerektiğini o sırada fark ettim ilk kez. Yıkık dökük o ülkeyi, o yolları, isimsiz kalmış kasabaları gördüm o filmde. O yalnız insanları arkadaşım bildim, bana dost oldular. Sanki biri geldi ve kulağıma fısıldadı. Tüm sıkıntılar orada çözülecek. Her şey anlamını orada bulacak. Sen rüyalarını hatırlayabileceksin. Anlamadığım, hatta hissedemediğim her şeyin ancak yola çıkarsam anlamını bulacağımı düşündüm. İnsan yaşadığı yeri sevmeyince kendini de sevemiyor. Burada her şey o kadar çabuk yok oluyor ki, ben bu yok olmuş zamanda kendi anlamımın da oralarda bir yerlerde olacağını düşündüm. Ve bir sabah kimseye haber vermeden yola düştüm. O vapurun güvertesinde yalnızlığıma ortak olan oydu, bense onu arayacaktım. Her şeyin eksik olan o parçasını bulacaktım. (Özeler, KAVUR, 2022)

Özeler'den neredeyse çocuk yaşta, anlamadığı hâlde kendisini derinden etkileyen filmin, *Gizli Yüz* (1991) olduğunu öğreniyoruz (2024). Orhan Pamuk'un, *Kara Kitap*'ından senaryolaştırdığı bu filmde anlatılan 'yıkık dökük o ülke', Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir*'inde de (2024) karşımıza çıkar. Bu eser, şehirleri gündelik hâlleri içinde mimarisinden insan manzarasına değin anlatırken eski medeniyetin kaybolan güzelliklerine duyulan üzüntü ile yeniye karşı duyulan hevesin etrafında, doğuyla batı arasında salınır. Tanpınar'ın şehri, özgün karakterini eski medeniyetin ellerinde, onun kültürel imbiğinden geçerek kazanmıştır. Öte yandan milli mücadele yıllarının, işgal ve sonrasının yara beresini sarmaya çalışan yine bu şehirdir.

Özeler'in mekân seçimlerinde bu eski-yeni dikotomisinin izlerini görmek mümkündür. Kavur'un *Gece Yolculuğu* filmine konu olan terkedilmiş *Kayalar Köyü*'ne benzer bir yolculuğu Sivas'ın unutulmaya yüz tutmuş terk edilmiş bir maden köyündeki çekimlerle simüle ettiği görülmektedir. Gece Yolculuğu'ndaki yol/yolcu temasının yönetmenin iki yönlü yolculuğunu derinleştiren anlatısının Özeler'in kamerasından kadrja taşınan görüntü rejimiyle yeniden yaratıldığı hemen fark edilebilir. Gece Yolculuğu'nun Ali'siyle, Kavur belgeselinin dış sesleri; arayış, kimlik ve aidiyet temalarında buluşturulur. . Bu başlıklar aynı zamanda özellikle 1990 sonrası yeni Türk sineması pratiğinin üzerinde yükseldiği politik, toplumsal ve kültürel zemini (Suner, 2006, s. 33; Colin, 2008, s. 180-181) akla getirir.

Bu üç ses, bitmeyen yolculuklarında çeşitli duraklarda imtihan edilir, bu sınavların sonunda Ali'nin kendi istediği filmi yapmayı seçtiğini anlarız. Kavur belgeselinin otobiyografik yönünü temsil eden ses, zaten daha filmin en başında yeni bir yere ve dostlara kavuştuğunu, huzurlu olduğunu belirtmiştir. Tam da bu kısımlar karakterin/karakterlerin yola çıkıştan imtihanlara ve eve dönüşü değin kahramanın yolculuğu modeliyle (Campbell, 2013, s. 60) paralellik gösterir

2.4. Doğrulama: Arşiv Materyalinin ve Tanıklıkların DoküDramaya Katkısı

Çoğu doküdrama, alımlayıcının ekranda gördüklerinin gerçekten yaşandığına veya çok güçlü bir gerçekliğe sahip olduğuna olan inancına dayanır. Rosenthal'e göre, *Cathy Come Home*'un en büyük gücü burada yatar. Cathy'nin üretildiği dönemde, evsizlerle ilgili hikayeler düzenli olarak İngiliz gazetelerinin çoğunun ön sayfalarında yer alıyordu fakat, drama son olarak ortaya çıktığında, izleyicinin benzer gerçekler ve durumlar hakkındaki kendi bilgisine aykırıydı. Bu durum yönetmenin gerçeği yeniden üretirken kimi başlıkları öne çıkarıp kimini geride tutmasıyla, yeniden yorumlamasıyla doğrudan ilişkilidir. Sandford'un da yorumladığı gibi, filmdeki hemen hemen her şey gerçekten yaşanmış bir şeye dayanıyordu ancak bazı bölümler iki gerçek olayın birleşimiydi (Rosenthal, 2002, s. 283-84). Bu durum, arşiv materyaliyle üretilen işlerde de daima bir 'yorum' mesafesinin olduğunu akılda tutmaya örnek gösterilebilir. Nichols'e (2021, s. 85) göre, hareketli görüntü içeren belgeselin üretilmesinin *kanıt, anlatı ve etik* olmak üzere üç ana meselesi vardır. Bunlar arasında ilk önce değerlendirilmesi gereken unsur ise kanıttır. Kanıt olmaksızın (hayal ürünü bir kurmacadan ziyade belgesel olduğu için) dünya hakkında hikâye anlatan bir belgesel kavramını sürdürmek olası değildir.

Arşiv materyali, sanat eserlerinden haritalara, durağan fotoğrafçılığın icadından önceki diğer öğeler de dahil olmak üzere geniş bir yelpazeye sahiptir. Günümüz üretimlerinde ise anlatılan döneme, karaktere bağlı olarak çoğunlukla kaydedilmiş fotografik görüntüye, müziğe ve sese dayalı malzemelerdir. Arşiv materyalleri özellikle kurgusal olmayan sinema türünün yapımını mümkün kılan başvuru kaynağı olduğundan esas unsur hükmündedir (Bernard & Rabin, 2009, s. 15). Bu unsura dayalı film üretimi, anlatılacak meseleye/kimseye/döneme/olaya vb. ilişkin üçüncü taraf görsellerini, ses ve müziklerini bulma, kullanma ve lisanslama aşamalarını içerir (2009).

'*Beni en çok sıkkan birebir, olduğu gibi anlatılan hikâyelerdir*'²¹ diyen bir yönetmenle ki burada filmin ana kahramanı olarak çıkar karşımıza, bir filmi anlamaktan ziyade hissetmenin değerinin idrakine varan, rüyalarını unutmaktan mustarip bir başka yönetmenin, ki burada filmin yaratıcısı olarak, var olan malzemeden (biyografi ve otobiyografi) yeni bir hikâyeye kapı aralayan, mekânlarda ve mekânlarla devinen anlatıcı ses dolayımıyla çıkar karşımıza; biyografisini doküdramatik belgeselin olanak ve sınırlarıyla kadraja taşımanın avantaj ve dezavantajları üzerinde düşünmek yararlı olabilir. Kavur belgeselindeki gerçeğin yeniden üretiminde Özeler'in kişisel yorumunun, kimi yerde Stanford'unkine benzerliği bu yapıttaki dönüşlülüğü akla getirebilir. Ayrıca, Keleşoğlu'nun René Magritte'den ilhamla, Özeler'le paylaştığı 'Bu bir Ömer Kavur filmi değildir.' şerhini yorumcunun niyeti bağlamında konuya dahil etmek araştırmacının nesnel olduğu kadar öznelliğine işaret etmesi bağlamında yararlı

²¹ Ömer Kavur

olabilir. Burada, Foucault'nun imgeler ve gerçeklik ilişkisini sorgulayan *Bu Bir Pipo Değildir* (Foucault, 2024) kitabı da ayrıca hatırlanabilir.

2. 5. Diyalog Yazımı

Etkili ve isabetli bir doküdrama meydana getirmenin kilit noktası diyaloglar ve yorumlar için doğru kaynakları bulmaktır. Bunlar genellikle mektuplar, günlükler, röportajlar, gazete haberleri hatta kimi zaman mahkeme kayıtlarından oluşabilir (Rosenthal, 1995).

Özeler, (2024) üst seslendirmeye dayalı diyalog ve yorum metinlerinin Ömer Kavur'la ilgili olan kısımlarını çalışmada birçok kez bahsi geçtiği üzere tam da Rosenthal'in belirttiği gibi, mektuplar, gazete kipürleri, basılı, görsel ve işitsel röportajlardan üretmiştir. Üretilen metinler Cem Yılmaz'ın seslendirmesi ve ilgili görüntülerle senkronize edilmiştir. Böylece karakterin duygu durumu, istek ve beklentileri, ümit ve açmazları arşiv materyali eşliğinde yeniden canlandırılmıştır. Anlatıcının sesinde varlık bulan Özeler'in dünyası ise, yönetmenin bizzat kaleme aldığı özgün bir metindir. Metnin kurgulanışında ilgili kısımda yinelendiği gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanıyla birlikte *Her Şey Yerli Yerinde* şiiri de temel başvuru kaynakları arasındadır. Dört kısımdan oluşan filmin her bir bölümünün romandan bir parçayı içerdiği belirtilmiştir. Bu kısmın daha derinlikli bir açıklaması için filmde diyalog/yorum örneği eklemek yararlı olabilir:

Cem Yılmaz/C.E. (Ömer Kavur):

O dev pervanelerin altında o soğuk rüzgârlı günde bir hikâye anlatmak istedim son zamanlarda yaşadıklarımın bende bıraktığı duygusal izler de vardı. Temel meselem ölümle hesaplaşmaktı. Çok karmaşık bir konu ölüm, karanlık bir konu ölümle yüzleşmek zorunda kaldığımızda hayattaki bütün değer yargılarımız değişiyor. Geçmişte yapılan hatalar veya yapamadığımız şeyler belki bizi yeni bir arayışın içine itiyor. Hayatımız boyunca beceremediğimiz veya yanlış yaptığımız birçok şeyi yoluna koymaya çalışıyoruz. Hepimiz bir hayli sürükleniyoruz bazen hedefi olan da bu hedefinden yoruluyor, bıkıyor; ulaşamayacağı inancına, endişesine kapılıyor. İnsanın kendi yazgısını belirleyebileceği koşulları sunmuyor bu ülke. Bu ülke insanının ya kendine dayatılanı kabul etmesi ya da kendi yazgısını arayıp bulması gerekiyor.

Funda Eryiğit/F.E. (Fırat Özeler)

Ama neden, neden aramak zorundayım; bir insan olduğu yerde kalakalmak, çürümek, ara sıra dönüp geçmişi hatırlamak daha sonra tekrar unutmak ve çürüye çürüye yok olmak isteyebilir buna hakkım yok mu benim

C.Y.

Her şey bir arayıştır. Arayışın illa fiziksel bir şey olmasına gerek yok. Durmak da bir arayıştır, düşünmek de bir arayıştır. O kadar sınırsızdır ki bu. Sinemanın kendisi de bir arayıştır mesela. Ya da yalnızlık, gerçekten bir arayış sürecine giren bir insanın yalnız olması gerekir.

F.E.

Belki de bize aramayı ve onu sevmeyi öğrettiği için güzeldir bu ülke. Herkesin kendi gerçeği, değil mi

C.Y.

İşte hayattaki gizem budur.

Yukarıdaki metinler biri geçmişe (biyografi), diğeri günümüze (otobiyografi) ait arayış sancısında ortak iki bireyin filmin sonuna doğru karşılıklı konuşmayı ansitan diyaloglarından seçilmiş kesitlerdir. (Özeler, KAVUR, 2022) Bu kısmın içerdiği tarihsel, toplumsal, bireysel, kültürel enformasyon gerek Türk sinema tarihi, gerek doküdramada diyalog yazım tekniği, gerekse kahramanın yolculuğundaki aşamaları içermesi bağlamında başlı başına bir çalışmanın konusu olabilirler. Burada yorumu derinleştirebilmek için kısıtlı araştırma sınırlarında değinilmekle yetinilmektedir.

Mekânın (Konumun) ve Karakterin/Karakterlerin Doğrulanması

Uzun metraj filmlerde mekânın kullanımındaki temel itki bütçeden kaynaklanan ucuzluk, egzotizm ve makul çalışma koşullarıdır. Doğruluk ve otantiklik genellikle son kertededir. Ancak otantiklik, özellikle dönem ve fiziksel ortam açısından belgesel dramının anahtarıdır (Rosenthal, 1995). Kavur belgeseli muhtelif iklimlerde geçen, muhtelif zaman ve mekânları içeren yol filmi uylaşımını kullanır. Bununla birlikte bu mekânlara uğramanın temel sebebi Ömer Kavur'un yaşamından ölümüne uzanan zaman dilimindeki dönüm noktalarının geçtiği mekânların yanında filmlerinden bir kısmına özgün karakterini veren sinema (set) mekânlarını da simüle etmeye dayanır. Bu simülasyonda Kavur'un filmlerinde erkek karakterin saplantı derecesinde tutulduğu gizemli ve kimi zaman görünmez kadının, anlatıcı sesiyle yeniden yaratımında Özeler, Kavur filmlerindeki kadın erkek ilişkisini bir bakıma tersine çevirmiş olur. Bu defa kadının yola düşmesi ve bir erkek yönetmenin (Kavur'un) ayak izini takip ederek kendi benliğine varan yola bir kapı araması, yapıma şiirsel sinema zemininde kurgusal tonunu veren unsurlar arasında sayılabilir. Bu bilgiler ışığında filmdeki mekân ve karakter doğrulamasının sağlanması yapılabilir:

Epizot I: İstanbul

“İnsanın sevdiği bir ev olunca kendine mahsus bir hayatı da olur.”²²

‘Hep bir hay huy içinde çocukluğumun o eski konağı’ Kavur'un kişisel yolculuğuna dair anıları İstanbul’la açılır. Bu hatıra, İstanbul’un o dönemki arşiv görüntülerinin üzerine dış sesin düşmesiyle sinematikleştirilir. Böylece, belgeye ve tanıklara dayalı biyografinin belgesel zemininin üzerinde kurmacaya varılır. Doküdramanın; olayın geçtiği mahallin, karakterin yaşadığı yerin doğrulanmasına ilişkin gerçeklik koşulu, bu yolla sağlanmış sayılabilir. Burada Özeler’in estetik tercihlerine değinmek ayrıca yararlı olacaktır. Arşivden alınan görüntüler siyah beyaz olduğundan Beyoğlu’unun özellikle Tarlabası taraflarındaki güncel görüntülerinde de siyah beyaz renk rejiminin uygulandığı görülür.

Epizot II: Paris:

“Elbet bizden mutlu memleketler ve vatandaşları vardır.”²³

Kavur'un Paris yılları yaşama bakışının değişip dönüştüğü bir kavşaktır. Sinema eğitimi, Paris Sinematek’inde geçirdiği zamanlar yönetmenliğe varacak yolundaki mihenk taşları sayılabilir. Kavur, harçlığını çıkarabilmek için Paris’te bir otelin resepsiyonunda çalışmaya başlar. Bu iş deneyimi Paris’ten dönüş sonrasında

²² Tanpınar Ahmet Hamdi, *Huzur*,

²³ A.g.e.

Türkiye’deki yönetmenlik serüveninde çoğunluk tarafından sinemasının dönüm noktası sayılan (Esen, 2002; Cebenoyan, 2017) uyarlaması *Anayurt Otel*’nde yankısını bulur. Yönetmenin başlatıcısı sayılabileceği “zamanı-mekânı” anlama/anlatma, yeniden inşa etme estetiğinde; mekân, kişi ve zaman ilişkisinin merkeziliği (Keleşoğlu, 2022, s. 101) kendini açığa çıkarır.

Özeler, yönetmenin Paris yıllarını filme aktarırken albümlere, mektuplara ve yaşayan tanıklara başvurur. Banliyö trenlerinin bu anlatıda önemli bir yer tuttuğundan söz edilebilir. Bu estetik, Kavur filmlerindeki hareket, zaman ve mekân ilişkisinin, rüya içinde rüya hâlinin (Karadoğan, 2018, s. 309-318) doküdratik bir simülasyonu sayılabilir. Yapımda Paris’in güncel görüntüleri Kavur’un Paris’inin hatırasını simüle eder. Filmin çekildiği yakın zamanlı Paris mekânlarının, insan manzaralarının üzerine Kavur’un annesiyle mektuplaşmasının seslendirmesi işlenir. Kent sokaklarında arabasıyla gezinirken Kavur’u anlatan eski sevgilisi Parisli madamın tanıklığı doküdratada izleyicinin gerçeği bilme hakkı ilkesiyle ilişkilendirilebilir.

İzleyicinin Gerçeği Bilme Hakkının Gözetilmesi

Doküdratada, izleyicinin baktığı şeyin gerçek mi, aksiyon mu, yeniden canlandırma mı yoksa gerçeğe dayalı yeniden üretim mi olduğunu bilmesi yaratıcının temel sorumlulukları arasındadır yönetmenin kendi görüşünü ve bakış açısını esere yansıtma seçiminden dolayı edimsel türden izler taşısa da yapının biçimselliği önceleyen şiirsel belgeselin kodlarına (Nichols, 2017) yaslandığından söz edilebilir. Epizodik anlatının tanımlanmasında seyirciyi izleyeceği şeye hazırlayan epigrafların seslendirilmesi, ritmik görüntü rejimi, soft ışık ve renk kullanımı, sesin anlatıyı dengeleyen ve derinleştiren tasarımı şiirsel formu bir yeniden üretimle karşı karşıya olduğuna delil sayılabilir. Yukarıda bahsi geçtiği üzere, kurmacanın türe özgü uyulaşmaları (Abisel, 1995) göz önüne alındığında bir yönüyle Hollywood’un dünya sinemasına kazandırdığı yol filmi janrıyla (Cohan & Rae Hark, 1997) tür eleştirine kapı aralayan bu doküdratada yönetmenin kişisel perspektifinin esas rolü oynadı söylenebilir. Bu nedenle seyirciyi filmin en başından itibaren anlatıcının sesiyle bilgilendirir: Bu süreçle otobiyografik sorgusunu Ömer Kavur’un sinematografik biyografisiyle (Özeler, 2024) iç içe geçirerek geçmiş ve şimdiyi yeniden inşa ettiği yöntemine alıştıtır. Özeler’in (2024) belirttiğine göre, bu teknik aynı zamanda yönetmen katılımlı film gösterimlerinin ardından yapılan oturumlarda filmin en çok olumsuz eleştiri aldığı yönüdür. Bu eleştirilerden bir kısmı, Türk sinemasının önemli ve ayrıksı figürlerinden Ömer Kavur’un portresindeki kimi yönlerin seyirciye ‘karamsar’ geldiği yönündedir. Burada ayrıca filmin üçüncü sekansı hatırlanabilir.

Epizot III: Türkiye’ye Dönüş²⁴

“Burada çok basit şeylerin güzelliği vardı.”²⁵

Gerçeklik, temsil ve kurgu üçgeninde yönetmenin bakış açısı doküdratadaki gerçeğe ve tarihe karşı sorumluluk ilkesiyle doğrudan ilişkilidir, denebilir. Burada yönetmenin seyircisinin gerçeği bilme hakkına riayet etmesi ideal olandır. Bu bağlamda Özeler belgeselini ‘kendi kafasındaki Ömer Kavur imgesi’nin dışavurumu olarak betimler. Bu açıklama belgeseli doküdratada kapsamında değerlendirmeyi de destekler.

²⁴ Bu bölüm başlığına ‘Türkiye’ye Dönüş’ eklemesi araştırmacı tarafından yapıldığından italiktir (Keleşoğlu).

²⁵ A.g.e.

Yasallık Sorunsalı

İftira, karalama ve mahremiyetin kötüye kullanımı doküdramalarda karşılaşılabilecek temel sorunlardır (Rosenthal, 1995). Türkiye’deki uygulamada kişi haklarını korumak ve kötüye kullanımı önlemek üzere biyografi belgesellerinde ölmüş kişinin yasal varisinden film çekme izni alınması gerekmektedir. Özeler, Kavur’un kuzeni Kuneralp’in tanıklığını kayıt altına alarak bu sorunu çözmüş görünmektedir. Burada albümlerden anılara varisin tanıklığının belgesel değeri, varisin kişisel özelliğini kadraja dahil eden ayrıntılarla (rujunu sürmesi, sigara içip dalması vs.) kurgusal bir niteliğe büründürülmüştür.

Bütçeleme Dağıtım ve Gösterim

Son yıllarda bağımsız belgesel türünün finansı da bağımsız kurmaca yapımlar gibi devlet desteğinin yanında alternatif kaynaklarla sağlanmaktadır. Alternatif kaynaklar arasında sanal fonlama kampanyaları akla ilk gelenlerdir. Geleneksel sponsor sistemi ise genel geçerliğini daima korumaktadır.

Rosenthal, türü ne olursa olsun belgesel film herhangi bir kurum veya kuruluşun siparişi ile yapılıyorsa genel bir taslak bütçenin dışında teklifi verenleri korkutmamak için tam bütçeden söz etmediğini belirtir. Dağıtım ve gösterime dair ise şöyle bir örnek sunar:

Bir sponsor fabrika işçilerini eğitmek için bir film talep ettiyse veya bir televizyon istasyonu belirli bir belgesel dizisi için bir film talep ettiyse, teklifte dağıtım hakkında hiçbir şey söylemeniz gerekmez. Ancak, filminiz için büyük bir talep olacağını söyleyerek fikrinizi bir sponsora veya vakfa satmaya çalıştığınızda, iddianızı en azından kâğıt üzerinde kanıtlamanız gerekir. Ayrıca filmi bu büyük kitleye ulaştırmaktan da bahsetmeniz gerekir. Bu nedenle, teklifin bu bölümü için olası dağıtım kanalları ayrıntılı olarak ortaya koyulmalıdır (2002, s. 39).

Özeler (2024), belgeselin araştırma aşamasından postprodüksiyon aşamasına kadar sistemli bir stratejiyle bütçelendirildiğini belirtmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın belgesel fonuna ek olarak Goethe Enstitüsü, Kabataş Lisesi, Ali İsmail Korkmaz Vakfı gibi ikonik kurum ve kuruluşlar dahil olmak üzere film çoklu finansal destek modeliyle üretilmiştir.

Belgesel sinemanın başat handikaplarından dağıtım ve gösterim sorununu ise yine projenin başından belirlenen bir stratejiyle çözüme kavuşturdukları görülmektedir. Temel amacın seyirciye ulaşmak olduğu bu borçsuz tamamlanan film, büyük açılışını Rotterdam’da yaparak kazandığı prestijin de getirdiği rahatlıkla ülke dışındaki film festivallerinde görünmeyi hedeflemiş, ancak ilerleyen zamanda ulus ötesindeki kısıtlı gösterimin filmin seyirciye ulaşmasına hizmet etmediğini fark etmeleriyle ülke içindeki büyüklü küçüklü tüm film festivalleri, hatta sinema toplulukları/kulüpleri aracılığıyla seyirciye ulaştırmak yönünde dağıtım ve gösterim stratejilerini güncellemişlerdir. Başta Siyad olmak üzere birçok festival ve oluşumdan ödüllerle dönen yapım 2024 ayında Mubi platformunda gösterime girmiştir.

Kavur’dan Özeler’e, 1970’lerin ‘karşıtlıklarla ve çeşitliliklere’ (Esen, 2016; Coşkun, 2009) tanımlanan sinema ortamından günümüzün sinema pratiğine uzanan bu doküdramada, arşive erişimin, belgeye dayalı anlatımın kurmacayla belgeseli

kaynaştırdığına tanık olunmaktadır. Burada Kavur'un yaşadığı dönemin sinema ortamındaki sorunlardan bahsederken dönemin anaakım sinemasını hoyratça sarmış seks furyaları, kaba güldürüleriyle diğer tarafta toplumcu gerçekçilik adına yapılan işleri aynı kefeye koyduğu görülür. O, şairin 'başka türlü bir şey benim istediğim' dizelerine benzer bir yaratım ortamına özlem duymaktadır:

Döndüğümde doludizgin film üreten bir Yeşilçam vardı. Seyirci sinemada tek bir şey istiyordu. Çıplaklık! Hep daha çirkin şeyleri tasavvur etmekle yükümlüydünüz. Bütün meslek haysiyeti yok olmuştu. Bir tarafta işte böyle ilkel, altyapısı ve gerçekle hiçbir bağı olmayan salon filmleri, diğer tarafta politik olmaya soyunan; bana göre biraz taklit ve bayağı başka bir sinema. Benim yapmak istediğim sinema ikisine de yaranamadı. Anladım ki, ben bu insanlarla diyalog kuramayacağım. Beni çok fazla kabul etmediler yönetmen olarak; beni kendilerinden saymadılar. Belki de her şeye ben kendim sebep oldum. Uyum sağlayıp benden bekleneni yapsaydım, çok izlenen filmler yapmaya çalışsaydım mesela, sanki tüm sorun buymuş gibi. Ama aslında bir inanç sorunu bizimkisi, kimse inandığı işi yapmıyor. İnan bana tüm o toplumcu filmler de sadece şu an moda diye yapılıyor (Özeler, KAVUR, 2022).

Kavur, bu hâliyle bir meta-film örneği olan *Gece Yolculuğu*'nun (Demoğlu, 2007, s. 78-83) yönetmen Ali'sine benzetilebilir. Karakterin hem bezgin hem isyankar öte yandan hep daha anlamlısını üretmek isteyen arayış içindeki huzursuz ruh hâlini anımsatır.

Hüseyin Tabak'ın, Almanya-Avusturya ortak yapımı *Çirkin Kral Efsanesi* (2017) filmi doküdratik formda işlenen Türk sinemasıyla ilişkili biyografik belgesellerin yakın zamanlı bir diğer örneğidir. Türk sinemasının en tartışmalı ve ikonik figürlerinden Yılmaz Güney'in merkeze alındığı yapımda çoğunlukla 'konuşan kafa' modeline başvurulduğu, politik angajmanın kimi yerde belge filme içkin gerçeğe sadıklık ilkesinin önüne geçtiği söylenebilir. Bu ve benzeri yapımlardaki gerçeği yeniden üretirken öncelenen estetik tercihlerin, anlatının söyleminin altındaki temel sebeplerin bir kısmı politik arka planla, ekonomik koşullarla, tarihsel ve toplumsal konjonktürle ilişkilendirilebilir. Yapımından gösterimine, içeriğinden biçimine, kadraja dahil ettiğinde etmediğine değin sinema alanıyla ilişkili doküdratik yapımlar, yapıldığı dönemin tarihi, toplumsal, ekonomik, kültürel zeminin irdelenmesinde önemli rol oynarlar.

Sonuç

Belgesel ile kurgusal sinemanın kesişim kümesi olarak doküdramada bir biyografinin yeniden inşası söz konusu olduğunda yapının anlaşılmasında genel bir tür tasnifine tabi tutulmasının nesnel ve yüzeysellikten uzak bir yorumlama için gerekli olduğu kadar kolaylaştırıcı olduğu da söylenebilir. Tıpkı kurmaca gibi yaşama ve insana dair her şey belgeselin de konusudur. Kurmaca sinemada olduğu gibi belgeselde de türler mevcuttur. (Bordwell & Thompson, 2008, s. 347) Bu durum belgeselin malzemesini işlerken sosyal ve beşerî bilimlerden yola çıkan modeller üretmesinin, diğer sanat dallarına ait biçimleri kendi potasında eriterek özgün üretimler yaratmasının yolunu açmaktadır. Belgesel de tıpkı kurmaca gibi modeline ve biçimine göre tasnif edilebilir. Nicholls'un biçimle özdeş şiirsel belgesel ayrımı Kavur belgeselinin dayandığı sanatsal zeminin anlaşılmasında yol gösterici olabilir.

Toplumların durumunun, zamanın ruhuyla ilişkisinin, gelişiminin açıklaması olarak tarihin yolu, icadından bu yana hem tekniği (bilim), hem sanatı hem toplumu kapsayan sinemayla kesişir (Ferro, 1995). Sinema filminin kendisi, sinema üreticilerinin anı, hatırat vb. biyografilerinin taşıdığı belge değeri, doküdratik bir yapıta, uygulayıcı olarak yönetmenin kişisel macerasına da (otobiyografi) içkin olduğundan bir ülkedeki film üretim pratiğinin tarihsel, toplumsal, ekonomik, politik ve sanatsal zemininin kavranıp derinlemesine bir bakışla yorumlanmasına imkân verebilir.

Gerçeğin bir temsili olarak tarihi bir olayın, topluma mal olmuş veya olmamış sıradan bir kişinin, toplumsal bir durumun (bir bakıma tarihe kaydı düşülmüş olanla, gözden kaçmış/kaçırılmış olanın) sinemaya özgü imkânlar aracılığıyla bir filme konu edilirken ‘belgesel değeri’nin yanı sıra kurmacanın türe dayalı uylasmlarını meselesi de devreye girer. Bu bağlamda kurmacada olduğu gibi belgeselde de neyin nasıl anlatıldığı sorunsalı güncelliğini daima korur. Kadraja dahil edilen ve kadrajın dışında tutulan ‘şey/ler’e karar veren yönetmenin ‘hikayeleştirme’sinin dolayısıyla bakış açısının cisimleştiği yer olarak filmin formu teknik seçimlerin, türe özgü uylasmların üstünde ve ötesinde söylemin nirengi noktasına, üreticinin zihinsel ve politik yerine de işaret eder. Öte yandan döneme, topluma, tekniğe ilişkin kimi sınırlılıkların yapıtın üretimini önemli ölçüde etkileyebildiğinin de altını çizmek gerekir. Örneğin, Kavur belgeselinde özellikle ses kuşaklarına dair arşiv materyaline ulaşımın ve yararlandırılmanın olanaksızlaşması, yönetmeni özgün ses tasarımıyla anlatısını biçimlendirmeye yöneltmiştir.

Bu bağlamda Kavur’daki kahraman olarak yaratıcı yönetmenin kendini bulma hikâyesinde, Ömer Kavur’un herbiri kendi başına bir karaktere dönüşen film mekânlarındaki yolculuğu, egzotik olduğu kadar otantik bir yordama sahiptir. Bu nedenle hem tür geçişleriyle hem de yaşam öyküleriyle iç içe ve yan yana ilerleyen yapıt, göstergebilimin kısıtlarına mesafeli perspektiften mitte ve kadim dinlerdeki kahramanın yolculuğu paradigmasıyla tür eleştirisi temelinde değerlendirilmiştir. Kavur belgeselinde yaşam öyküsel dizgenin, zihinsel yolculuğun ve eylemin biyografik belgesele özgü sunumunda zamanın bağlayıcılığını aşmak üzere kahramanla yaratıcının birbirine bulandığı, birbirini kestiği, mekânı ve hareketi mektup formunda somutlaştıran bir monolog çabası kendini gösterir. Farklı zamansal ve zihinsel süreçleri ortak mekân üzerinden bir arada ileten bu özdüşünümsele edim, belgeselin şiirsel biçiminin, tür sinemasının yol temasının ve estetiğinin doküdramanın kendine has potasında eridiği melez bir form olarak tanımlamayı olanaklı kılmıştır.

Arşiv materyaline dayalı doküdratik film üretiminin tarihle ve gerçekle ilişkisine bağlı olarak yönetmen biyografisinin ve otobiyografisinin ülke sinema tarihinin anlaşılmasında ve yorumlanmasında taşıdığı öneme dikkat çekmenin önemli olduğu düşünülmektedir. Doküdrama türünün Türkiye’deki sinema alanyazınında yeterince tartışılmadığı göz önünde bulundurulduğunda bu araştırma ayrıca, gittikçe melezleşen sinema üretimlerinin incelenmesinde alternatif bir bakış açısına ve yaklaşıma katkıda bulunabilir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akgün, E. (2020). *Sinema ve Zaman: Ömer Kavur Sineması*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinem Kuramları*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Ateş, H. (2023). *Belgesel Film Anlatısında Oryantalist Ögeler: IDFA*. Ege Üniversitesi. İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film A Very Short Introduction*. Newyork: Oxford University Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary : A History of The Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Bernard, S. C., & Rabin, K. (2009). *Archival Storytelling: A Filmmaker's Guide to Finding, Using, and Licensing Third-Party Visuals and Music*. Burlington: Focal Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction 8th. ed.* Newyork: The McGraw-Hili Companies.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Cebenoyan, C. (2017). *Anayurt Otel: Yeni Regresif Türk Sineması'nın Atası*. İstanbul: Birgün Gazetesi.
- Cohan, S., & Rae Hark, I. (1997). *The Road Movie Book*. London: Routledge Press Taylor Francis.
- Colin, G. D. (2008). *Turkish Cinema Identity Distance and Belonging*. London: Reaktion Books Ltd.
- Corner, J. (1999). British TV Drama Documentary: Origins and Developments. A. Rosenthal içinde, *Why Docudrama Fact-Fiction on Film and TV* (s. 35-46). Southern Illinois University Press.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2018). *Research Design Qualitative Quantitative and Mixed Methods Approaches*. California: Sage Publications, Inc.
- Çalık, A. T. (2011). *Türkiye'de Biyografik Sinema Filminde Bellek, Çarpıtma, Boş Alan: Veda Filmi Üzerinden Çalışma*. Maltepe Üniversitesi. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Demoglu, E. K. (2007). *Türk Filmlerinde Sinema*. Marmara Üniversitesi. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Eco, U. (2013). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2002). *Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur*. İstanbul.
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (Turhan Ilgaz, & H. Tufan, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

- Foucault, M. (2024). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gledhill, C. (2000). Rethinking Genre. C. Gledhill, & L. Williams içinde, *Reinventing Film Studies* (s. 221-243). London: Arnold Publishers.
- Goodwin, A., & Kerr, P. (1984). *Drama-Documentary*. London: British Film Institute.
- Goodwin, A., Kerr, P., & McDonald, I. (1984). *Drama-Documentary*. London: British Film Institute.
- Gürbüz, S., & Şahin, F. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri Felsefe Yöntem Analiz*. Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.
- Hmeros. (2014). *Odysseia*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Horton, A. (1997). *The Last Modernist The Films of Theo Angelopoulos*. Wiltshire: Flicks Books.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Katz, E., & Nolen, R. D. (2011). *The Film Encyclopedia*. London: HarperCollins Publishers Ltd.
- Keleşoğlu, A. (2022, Aralık). Bekleyişin Yeryüzünde İnsan-Mekân-Zaman: Anayurt Otel "Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir 'Film' ". *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*(e20), s. 98-121.
- Kovâcs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Kurt, H. (2019). *Ömer Kavur Sinemasının Edebi Kökenleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur Sinema Dili Tarihi ve Kuramı*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- Morva, A. D. (2009). *Belgesel İle Kurmaca Kaynaştırılabilir mi Kırılma*. Marmara Üniversitesi. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler Kuram ve Uygulamalar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Neale, S. (1992). *Genre*. London: Routledge.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Nichols, B. (2021). Kanıt Sorunu, Retoriğin Gücü ve Belgesel Sinema. B. Winston içinde, *Belgesel Sinema Kitabı* (s. 85-97). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. Ankara: Ark Yayınları.
- Özel, İ. (2002). *Bir Yusuf Masalı*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özeler, F. (Prodüktör), & Özeler, F. (Yöneten). (2022). *KAVUR* [Sinema Filmi].
- Özeler, F. (2024, Kasım 26). (A. Keleşoğlu, Röportaj Yapan) Çevrimiçi Mülakat (zoom).

Paget, D. (2011). *No Oher Way to Tell It Docudrama on Film and Television*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Paget, D. (2021). Dramadok? Doküdruma?: Televiziel Biçimin Sınırları ve Kuralları. B. Winston içinde, *Belgesel Sinema Kitabı* (s. 165-177). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Renov, M. (2021). Sanat ve Bir Sanat Olarak Belgesel. B. Winston içinde, *Belgesel Sinema Kitabı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rosenthal, A. (2002). *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*. Southern Illinois University Press.

Rosenthal, A. (1995). *Writing DocuDrama: Dramatizing Reality For Film and TV*. Boston, Massachusetts: Focal Press.

Rosenthal, A. (1999). Introduction. A. Rosenthal içinde, *Why Docudrama: Fact Fiction On Film and TV*. Southern Illinois University Press.

Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Saunders, D. (2014). *Belgesel*. (A. N. Kaniyaş, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd.Şti.

Sayıcı, F. (2019, Temmuz). Joseph Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modelinin Yol Filmlerine Uygulanması: "Easy Rider" Örneği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, s. 831-843.

Sevinç, S. (2007). *Popüler Kültürün Belgesel Sinemaya Yansıması Örnek Çalışma Fahrenheit 9/11*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2024). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2023). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*. İstanbul: Afa Yayınları.

Tuğcu, M. S. (2021). *Biypgrafi Belgesellerinde Anlatı Yapısı ve Portrenin Görsel İnşası*. Atatürk Üniversitesi. Erzurum: Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Winston, B. (2021). Giriş: Belgesel Sinema. B. Winston içinde, *Belgesel Sinema Kitabı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yatarkalkmaz, Ş. (2024). *Yorumbilimden Göstergebilime Yaratıcı Çeviri: Yusuf Atılgan'dan Ömer Kavur'a Anayurt Otel'i'nin Göstergelerarası Dönüşümü*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Bu etkinlik;
Film Araştırmaları Derneği tarafından
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sinema Genel Müdürlüęünü
desteęiyle düzenlenmiřtir.

