4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Sempozyum
Özet ve Tam Metin
Bildiri Kitabı

Symposium
Abstract and Full Text
Proceedings Book

4. ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU (2025) BİLDİRİ ÖZET VE TAM METİN KİTABI

4TH FİLM RESEARCH SYMPOSİUM ABSTRACT AND FULL TEXT PROCEEDİNGS BOOK

ISBN
978-605-71686-7-2

Editör:
Doç. Dr. Serhat Yetimova
Dr. Doğuşcan Göker

Yayın Tarihi:
30.12.2025

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 / Organizing Committee

Aytekin Can, Ph.D. / Selçuk Üniversitesi / Selçuk University
Burak Türten, Ph.D., Karabük Üniversitesi / Karabük University
Doğuşcan Göker, Ph.D. / Sakarya Üniversitesi / Sakarya University
Jonathan Stubbs, Ph.D. / Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi / Cyprus International University
Mustafa Aslan, Ph.D. / Sakarya Üniversitesi / Sakarya University
Muzaffer Musab Yılmaz, Ph.D. / Sakarya Üniversitesi / Sakarya University
Serhat Yetimova, Ph.D. / Sakarya Üniversitesi / Sakarya University
(Sempozyum Düzenleme Kurul Başkanı / Chair of Organizing Committee)
Alican Yıldırım, Ph.D. / Sakarya Üniversitesi / Sakarya University
Tunç Yıldırım, Ph.D. / Düzce Üniversitesi / Düzce University
Yusuf Ziya Gökçek, Ph.D. / Marmara Üniversitesi / Marmara University

Bilim Kurulu / Scientific Committee

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

İçindekiler Tablosu

Kurullar / Organizing Committees ……...…….…. II
Düzenleme Kurul Başkanı Mesajı ...…….. 1
Sempozyum Programı ...…… 2

BİLDİRİ ÖZETLERİ
PAPER ABSTRACTS

2020 Sonrası Yeniden Gösterim ve Restorasyon ile Vizyona Giren Filmler Üzerinden Dijitalleşme ve Sinemanın Dönüşen Ekonomisi Üzerine Bir İnceleme
A Review of Digitalization and Transforming Economy of Cinema Through Post-2020 Rerelease and Restored Films
Hakan Genç ve Serkan Öztürk…….....……...…… 14

Türk Dizileri ve Kültürel Sermayenin Ulusötesi Dolaşımı: Sosyal Sınıf ve Göstergelerin Ekonomi Politiği /
Turkish TV Series and the Transnational Circulation of Cultural Capital: Social Class and the Political Economy of Signifiers
Ayhan Adnan Dalarslan ……...……...……...…… 15

Yumuşak Güçten Marka İmajına: Türk Dizilerinin Kültürel Diplomasi Aracı Olarak Ülke İmajına Katkısı ve Risk Yönetimi
From Soft Power to Brand Image: Contribution of Turkish TV Series as a Cultural Diplomacy Tool to Country Image and Risk Management
Pınar Yağmur Demir ……...……...……...…… 16

Türk Sinemasını Güçlendirmede Sivil Toplumun Rolü ve Kurumsal İhtiyaçlar
The Role of Civil Society and Institutional Needs in Strengthening Turkish Cinema
Mustafa Aslan ……...……...……...……... 17

Distopyen Bilimkurgu Sinemasında Modern Kenti Aramak
Searching for the Modern City in Dystopian Science Fiction Cinema
Doğuşcan Göker ……...……...……...……..... 19

Melez Oryantalizmler: Ferzan Özpetek Sinemasında Doğu-Batı Temsilleri ve Kimlik Politikaları
Hybrid Orientalisms: East-West Representations and Identity Politicsin Ferzan Özpetek's Cinema
Tuğba Şimşek ……...……...……...……..... 20

"Güller" Adlı Filminin Etik İlkeler Bağlamında İncelenmesi
Examination of the Film "Güller" in the Context of Ethical Principles
Türkan Koçak ……...……...……...……... 21

Sinemada Sessizliğin Bir Anlatı Unsuru Olarak Kullanılması: *Sessiz Bir Yer* (A Quiet Place, 2018) Filmi Örneği
The Use of Silence as a Narrative Element in Cinema: The Case of A Quiet Place (2018)
Alican Yıldırım ……...……...……...……...… 22

Sinemada Yapay Zekâ ve İnsan İlişkisi: *The Last Screenwriter* ve *Her* Örnekleri
The Relationship Between Artificial Intelligence and Humans in Cinema: Cases of T*he Last Screenwriter* and *Her*
Şeyma Aktaş ……...……...……...……...… 23

Görsel Medyanın Şehir İmajına Etkisi: Sakarya Örneği
The Impact of Visual Media on City Image: The Sakarya Example
Sema Güven ……..……..……..…… 24

Ömer Kavur Sinemasında Medyalararasılık: *Anayurt Oteli*'nin Hermenötik Bir İncelemesi
Intermediality in Ömer Kavur's Cinema: A Hermeneutic Analysis of *Motherland Hotel*
Atifet Keleşoğlu ……..……..……..……..… 25

Bir Melankoliğin Anatomisi: Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* Filmi Üzerine Bir İnceleme
Anatomy of a Melancholic: An Analysis of Ömer Kavur's Film *Night Journey*
Abdullah Demir ……..……..……..…… 26

Dramaturjik Yapılanmada Şiirsel Sinemayı Keşfetmek: *Sonsuzluk ve Bir Gün* Filmi Örneği
Exploring Poetic Cinema in Dramaturgical Structuring: The Case of the Film
Eternity and a Day
Melek Özkar ……..……..……..……..… 27

Artı Değerin Yarattığı Sonuçlara Birey-Toplum İkilemi Açısından Bakmak:
İki Gün Bir Gece Örneği
Looking at the Consequences of Surplus Value in Terms
of the Individual-Society Dilemma: The Case of *Two Days, One Night*
Erke Kesova ……..……..……..……..… 28

Sinema ve Tarih İlişkisi:
Karadeniz'de Osmanlı-Rus Mücadelesi ve Rus Sinemasında Temsili
The Relationship Between Cinema and History: Ottoman-Russian Struggle in
the Black Sea and its Representation in Russian Cinema
Selçuk Sarı ……..……..……..……..… 29

Dracula Untold (2014) Filminde Türk İmajı: Ötekileştirme, Tarih ve Mit
Turkish Image in the Film *Dracula Untold* (2014): Othering, History and Myth
Uğur Hacıoğlu ……..……..……..……..… 30

Toplumsal Yabancılaşma ve Bedenin Dönüşümü: *Birds (Or How To Be One)*
Filmi Üzerine Bir İnceleme
Social Alienation and the Transformation of the Body: An Analysis of the Film
Birds (Or How To Be One)
İbrahim Evin ……..……..……..……..… 31

Sinemada Biriktirme Takıntısının Temsili: Nesneler, Bellek ve Kimlik Üzerine Bir İnceleme
Representation of Hoarding Obsession in Cinema: An Analysis on Objects,
Memory and Identity
Selvinaz Özdemir ve Serkan Öztürk ……..……..……..……..… 32

Kız Kardeşler (2019) Filminin Aile İdeolojisi Bağlamında Çözümlenmesi
Analysis of the Film *Sisters* (2019) in the Context of Family Ideology
Büşra Erarslan ……..……..……..……..… 33

Gelenekselden Dijitale Sinemanın Dönüşen Ekonomisi Türkiye Örneği
The Transforming Economy of Cinema from Traditional to Digital: The Case of Turkey
Tansu Gözde Yılmaz ve Serkan Öztürk ……..……..……..……..… 34

Türk Sinemasında Meslek Örgütlerinin Sürdürülebilir Film Yapımına Geçiş Strateji,
Politika ve Uygulamalarının İncelenmesi
Strategies, Policies, and Practices of Professional Organizations in Turkish Cinema

for the Transition to Sustainable Film Production
Özge Nilay Erbalaban ……...……...……...….…..... 35

Yeni Çağın Eğlence Kültürüne Ayak Uyduramayanlar: Kapanan Platform Örnekleri
Those Who Cannot Keep Up with the New Age Entertainment Culture:
Examples of Closed Platforms
Eda Türkay ……...……...……...….…..... 38

Türkiye'de Kısa Film Senaryosu Yazım Süreçleri Üzerine Bir İnceleme
A Study on Short Film Script Writing Processes in Türkiye
Mesut Aytekin ve Büşra Gül Ovalı ……...……...……...….…..... 39

Yapay Zekâ ve Sinema Üretimi: Yeni Teknolojilerle Hikâye Anlatımı
Artificial Intelligence and Cinema Production: Storytelling with New Technologies
İsmail Kurtuldu ……...……...……...….…..... 40

Görünürlük Ekonomisinde Öznenin Yıkımı: Kristoffer Borgli'nin *Dream Scenario*
ve *Sick Of Myself* Filmleri
Destruction of the Subject in the Visibility Economy: Kristoffer Borgli's *Dream Scenario*
and *Sick of Myself*
Hakan Arslan ……...……...……...….…..... 41

Güvenli Yalanlar, Tehlikeli Gerçekler: Dijital Platform Çağında Bir Yönetim
Alegorisi Olarak Sığınak Anlatısı
Safe Lies, Dangerous Truths: The Shelter Narrative as a Management
Allegory in the Digital Platform Age
Niyazi Can Özbaşaran ……...……...……...….…..... 42

Sürrealist Estetikle Kapitalist Bir Hiciv: Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (1973)
Filminde Bilinçdışı, Simya ve Tüketim Eleştirisi
A Capitalist Satire with Surrealist Aesthetics: Critique of Unconscious, Alchemy
and Consumption in Alejandro Jodorowsky's *the Holy Mountain* (1973)
Hicran Gür Görgün ……...……...……...….…..... 43

Öznel-Nesnel Dönüşümün İzinde: Kentsel Mekân, Hafıza ve Yaşlı Bedenin
Sinemadaki İstisna Hâli
In Pursuit of Subjective–Objective Transformation: Urban Space, Memory,
and the Elderly Body in Cinema's State of Exception
Ahmet Berk Duman ……...……...……...….…..... 44

Dijital Sinema Kültürünün İzleyici Gözünden Temsili: Katılımcı Sözlüklerde Mubi Platformu
Representation of Digital Cinema Culture from the Viewer's Perspective:
Mubi Platform in Participatory Dictionaries
Damla Akar ……...……...……...….…..... 45

Katılımcı Fandomun Estetik Müdahalesi: #ReleaseTheSnyderCut Hareketi Üzerinden
Uyarlama, Endüstri ve Estetik Otorite İlişkisi
The Aesthetic Intervention of Participatory Fandom: The Relationship Between Adaptation,
Industry and Aesthetic Authority Through the #ReleaseTheSnyderCut Movement
Baran Cem Yiğit ……...……...……...….…..... 46

Sinemada Bir Dijital Oyun Uyarlaması Olarak *The Super Mario Bros. Movie*
The Super Mario Bros. Movie as a Digital Game Adaptation in Cinema
Hakan Kürkçüoğlu ……...……...……...….…..... 47

Sinemada Tasarımın Gücü: VFX, VR ve Yapay Zekâ Çağında Grafik Tasarımın Sinemasal Dile Dönüşümü
The Power of Design in Cinema: Transformation of Graphic Design into Cinematic Language in the Age of VFX, VR and AI
Amna Shahzad Arif …… 48

Yapay Zekânın Rejisörlüğünde Dünya Sineması: Yaratıcılık ve Otantikliğin Sınırları
World Cinema Directed by AI: The Boundaries of Creativity and Authenticity
Mustafa Doğukan Başalan …… 49

Ulus-aşırı Sinema Bağlamında Tayvan Yeni Sineması: *Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema* Belgeseli Örneği
Taiwan New Cinema in the Context of Transnational Cinema: The Case of *Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema* Documentary
Mehmet Ceyhan …… 50

Sinema ve Kaçışçılık: Popüler Sinemada Doğaya Kaçış Filmlerinin Tematik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi
Cinema and Escapism: Examination of Escape to Nature Films in Popular Cinema Through Thematic Analysis
Aziz Barkın Kadıoğlu …… 51

'Öteki' Kadınlar: Türk Sinemasında Hayat Kadını ve Genelev Temsilleri
'Other' Women: Representations of Prostitutes and Brothels in Turkish Cinema
Sibel Küçükkülahlı …… 53

Manipüle Edilmiş Gerçeklikler: Görüntünün Fotoğraf, Sinema ve Yapay Zeka Çağındaki Dönüşümü
Manipulated Realities: Transformation of the Image in the Age of Photography, Cinema and AI
Okan Şeker …… 55

Zamanın Manipülasyonu ve Estetik Kodları Dijital Sinemada: Timelapse Hyperlapse, Slow-Motion ve Stop-Motion Örnekleri
Manipulation of Time and Aesthetic Codes in Digital Cinema: Examples of Timelapse, Hyperlapse, Slow-Motion and Stop-Motion
Melih Tomak …… 56

Banliyö Ütopyasının Çöküşü: *Amerikan Güzeli* Filminde Tüketimcilik ve Kimlik
The Collapse of the Suburban Utopia: Consumerism and Identity in *American Beauty*
Buse Mete Baydur…… 57

Türk Sinemasının Berlin ve Cannes'a Yansıyan Kolektif Hafızası
The Collective Memory of Turkish Cinema Reflected in Berlin and Cannes
Hasan Ramazan Yılmaz…… 58

Ulusal Sinemanın Gelişiminde Film Festivalleri: Altın Portakal ve Altın Koza'nın Kültürel ve Endüstriyel Katkıları
Film Festivals in The Development of National Cinema: Cultural And Industrial Contributions of The Golgen Orange and Golden Boll
Özgür Yılmazkol …… 59

Sinemada "Mekânın Sınıfsal Hiyerarşisi ve Toplumsal Görünmezlik"
"The Class Hierarchy of Space and Social Invisibility" in Cinema
Rüya Gönültaş ve Serkan Öztürk…… 61

Türk Sinemasında Yeni Nesil Gerçekçilikte Amerika Algısı
The Perception of America in New Generation Realism in Turkish Cinema
Menderes Akdağ……..…...…….....…….....……..… 63

TAM METİN BİLDİRİLER
FULL TEXT PAPERS

Öznel-Nesnel Dönüşümün İzinde:
Kentsel Mekân, Hafıza ve Yaşlı Bedenin Sinemadaki İstisna Hâli
In Pursuit of Subjective–Objective Transformation:
Urban Space, Memory, and the Elderly Body in Cinema's State of Exception
Ahmet Berk Duman ……...……...…...……...….....…… 66

Sinemada Sessizliğin Bir Anlatı Unsuru Olarak Kullanılması: Sessiz Bir Yer (2018) Filmi Örneği
Silence as a Narrative Principle in Cinema: The Case of A Quiet Place (2018)
Alican Yıldırım ……...……...…...……...….....……78

Türk Dizileri ve Kültürel Sermayenin Ulusötesi Dolaşımı: Sosyal Sınıf ve
Göstergelerin Ekonomi Politiği
Turkish TV Series and the Transnational Circulation of Cultural Capital:
Social Class and the Political Economy of Signifiers
Ayhan Adnan Dalarslan ……...……...…...……...….....…… 87

Kız Kardeşler (2019) Filminde Aile Kurumunun Toplumsal Cinsiyet Temelli Çözümlemesi
A Gender-Based Analysis of the Family Institution in the Film Sisters (2019)
Büşra Erarslan ……...……...…...……...….....…… 99

Dramaturjik Yapılanmada Şiirsel Sinemayı Keşfetmek: *Sonsuzluk ve Bir Gün* Filmi Örneği
Exploring Poetic Cinema in Dramaturgical Structuring: The Case of the Movie
Eternity and a Day
Melek Özkar ……...……...…...……...….....…… 107

Türkiye'de Kısa Film Senaryosu Yazım Süreçleri Üzerine Bir İnceleme
A Study on Short Film Script Writing Processes in Türkiye
Mesut Aytekin, Büşra Gül Ovalı ……...……...…...……...….....…… 124

Yapay Zekânın Rejisörlüğünde Dünya Sineması: Yaratıcılık ve Otantikliğin Sınırları
World Cinema Directed by AI: The Boundaries of Creativity and Authenticity
Mustafa Doğukan Başalan ……...……...…...……...….....…… 137

Sinemada "Mekânın Sınıfsal Hiyerarşisi ve Toplumsal Görünmezlik"
"The Class Hierarchy of Space and Social Invisibility" in Cinema
Rüya Gönültaş ve Serkan Öztürk…….…...…….....…….....…… 147

Sinemada Biriktirme Takıntısının Temsili: Nesneler, Bellek ve Kimlik
Representational Objects of Hoarding Obsession in Cinema: Memory and Identity
Selvinaz Özdemir ve Serkan Öztürk…...….....…...……...….....…….. 170

Görsel Medyanın Şehir İmajına Etkisi: Sakarya Örneği
The Impact of Visual Media on City Image: The Sakarya Example
Sema Güven ……...……...…...……...….....……...…….. 179

Gelenekselden Dijitale Sinemanın Dönüşen Ekonomisi Türkiye Örneği
The Transforming Economy of Cinema from Traditional to Digital: The Case of Turkey
Tansu Gözde Yılmaz ve Serkan Öztürk ……..…….....……....….…..... 196

Sinema ve Tarih İlişkisi:
Karadeniz'de Osmanlı-Rus Mücadelesi ve Rus Sinemasında Temsili
The Relationship Between Cinema and History: Ottoman-Russian Struggle in
the Black Sea and its Representation in Russian Cinema
Selçuk Sarı ……...……...……...……....….……...… 223

Önsöz

Sinemanın dijitalleşme, yapay zekâ ve küresel kültürel etkileşimlerle kabuk değiştirdiği bir dönemde, "4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu"nu 4 Kasım 2025 tarihinde Sakarya'da gerçekleştirmiş olmanın haklı gururunu yaşıyoruz. Bu yılki sempozyumumuz, yapay zekâ çağında sinemanın değişen epistemolojisinden Türk dizilerinin ulusötesi dolaşımına, kent mimarisinin distopyen yansımalarından sinemanın etik sınırlarına kadar oldukça geniş ve disiplinlerarası bir perspektifi bir araya getirmiştir.

Elinizdeki bu kitap, sempozyum boyunca paylaşılan değerli akademik birikimin, titizlikle seçilmiş bildiri özetleri ve tam metinlerinin bir meyvesidir. 05 Kasım 2025 tarihinde İstanbul Üniversitesi'nin ev sahipliğinde düzenlediğimiz 2. Film Ararşatırmaları Çalıştayı ile gerçekleşen sempozyum etkinliğimiz, 158 katılımcının ve çok değerli davetli konuşmacılarımız Prof. Dr. Alan Neil Shapiro ile Doç. Dr. Perrine Boutin'in katkılarıyla sinema literatürüne önemli bir kaynak sunmayı hedeflemektedir.

Bu akademik yolculuğun planlanmasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte büyük bir özveriyle çalışan Düzenleme Kurulu üyelerimiz; Doç. Dr. Mustafa Aslan, Dr. Doğuşcan Göker, Dr. Alican Yıldırım ve Doç. Dr. Tunç Yıldırım'a şahsım ve derneğimiz adına en içten şükranlarımı sunarım. Ayrıca Bilim Kurulumuzun değerli üyelerine, desteklerini esirgemeyen Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü'ne ve tüm katılımcı akademisyen dostlarımıza ve fakültemizin öğrencilerine teşekkürü bir borç bilirim.

Sinema sanatının ve araştırmalarının aydınlık geleceğine katkı sunması dileğiyle…

Doç. Dr. Serhat Yetimova
Sempozyum Düzenleme Kurul Başkanı

Foreword

In an era where cinema is undergoing a transformation through digitalization, artificial intelligence, and global cultural interactions, we take great pride in having hosted the "4th International Film Studies Symposium" in Sakarya on November 4, 2025. This year's symposium brought together a broad and interdisciplinary perspective, ranging from the changing epistemology of cinema in the age of artificial intelligence to the transnational circulation of Turkish TV series, from the dystopian reflections of urban architecture to the ethical boundaries of cinema.

This book is the result of the valuable academic knowledge shared during the symposium, carefully selected abstracts, and full texts. Held in conjunction with the 2nd Film Research Workshop we organized at Istanbul University on November 5, 2025, our symposium event aims to provide an important resource for cinema literature with the contributions of 158 participants and our distinguished guest speakers, Prof. Dr. Alan Neil Shapiro and Assoc. Prof. Dr. Perrine Boutin.

I would like to express my sincere gratitude, on behalf of myself and our association, to the members of the Organizing Committee who worked with great dedication throughout this academic journey, from its planning to its completion: Assoc. Prof. Dr. Mustafa Aslan, Dr. Doğuşcan Göker, Dr. Alican Yıldırım, and Assoc. Prof. Dr. Tunç Yıldırım. I would also like to thank the esteemed members of our Scientific Committee, the Department of Radio, TV, and Cinema at Sakarya University's Faculty of Communication for their unwavering support, and all participating academic colleagues and students of our faculty.

With the hope that it will contribute to the bright future of cinema art and research...

Associate Professor Serhat Yetimova
Chair of the Symposium Organizing Committee

Açılış - Yüz Yüze

(04 Kasım 2025 | 10.00)
Prof. Dr. Alan Neil Shapiro - Açılış Konuşmacısı

Albert Camus'nün Yabancı'sının Üç Sinema Uyarlaması
Üzerinden Türkiye, İtalya, Arjantin (ve Cezayir)'de
Varoluşsal Yabancılaşma

1.Oturum - Yüz Yüze

(04 Kasım 2025 | 11.30 - 12.30)
Doç. Dr. Mustafa Aslan - Moderatör

Hakan Genç; Prof. Dr. Serkan Öztürk
2020 Sonrası Yeniden Gösterim ve Restorasyon ile Vizyona Giren
Filmler Üzerinden Dijitalleşme ve Sinemanın
Dönüşen Ekonomisi Üzerine Bir İnceleme

Ayhan Adnan Dalarslan
Türk Dizileri ve Kültürel Sermayenin Ulusötesi Dolaşımı:
Sosyal Sınıf ve Göstergelerin Ekonomi Politiği

Pınar Yağmur Demir
Yumuşak Güçten Marka İmajına: Türk Dizilerinin
Kültürel Diplomasi Aracı Olarak Ülke İmajına Katkısı ve
Risk Yönetimi

Doç. Dr. Mustafa Aslan
Türk Sinemasını Güçlendirmede Sivil Toplumun Rolü ve Kurumsal İhtiyaçlar

Dr. Doğuşcan Göker
Distopyen Bilim-Kurgu Sinemasında Modern Kenti Aramak

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

2. Oturum - Yüz Yüze

(04 Kasım 2025 | 11.30 - 12.30)
Dr. Alican Yıldırım - Moderatör

Tuğba Şimşek
Melez Oryantalizmler: Ferzan Özpetek Sinemasında Doğu-Batı Temsilleri ve Kimlik Politikaları

Türkan Koçak
"Güller" Adlı Filmin Etik İlkeler Bağlamında İncelenmesi

Dr. Alican Yıldırım
Sinemada Sessizliğin Bir Anlatı Unsuru Olarak Kullanılması: Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018) Filmi Örneği

Şeyma Aktaş
Sinemada Yapay Zekâ ve İnsan İlişkisi: The Last Screenwriter ve Her Örnekleri

Sema Güven
Görsel Medyanın Şehir İmajına Etkisi: Sakarya Örneği

Sinema Genel Müdürlüğü General Directorate of Cinema · TÜBİTAK · Sakarya Üniversitesi · FAD

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

3. Oturum - Online

(04 Kasım 2025 | 11.30 - 12.30)
Doç. Dr. Abdülhakim Bahadır Darı - Moderatör

Online Görüşme Bağlantısı
https://meet.google.com/vij-uaof-udd

Atifet Keleşoğlu
Ömer Kavur Sinemasında Medyalararasılık:
Anayurt Oteli'nin Hermenötik Bir İncelemesi

Abdullah Demir
Bir Melankoliğin Anatomisi:
Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu

Dr. Melek Özkar
Dramaturjik Yapılanmada Şiirsel Sinemayı Keşfetmek:
Sonsuzluk ve Bir Gün

Dr. Öğr. Üyesi Erke Kesova
Artı Değerin Yarattığı Sonuçlara Birey–Toplum İkilemi:
İki Gün Bir Gece

Dr. Selçuk Sarı
Sinema ve Tarih: Karadeniz'de Osmanlı–Rus
Mücadelesinin Rus Sinemasında Temsili

Sinema Genel Müdürlüğü General Directorate of Cinema · TÜBİTAK · Sakarya Üniversitesi · FAD

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

4. Oturum - Online

(04 Kasım 2025 | 11.30 - 12.30)
Dr. Muzaffer Musab Yılmaz - Moderatör

Online Görüşme Bağlantısı
https://meet.google.com/gkq-aoou-zhx

Uğur Hacıoğlu
Dracula Untold'da Türk İmajı:
Ötekileştirme, Tarih ve Mit

Arş. Gör. İbrahim Evin
Toplumsal Yabancılaşma ve Bedenin Dönüşümü:
Birds (or How to Be One)

Selvinaz Özdemir; Prof. Dr. Serkan Öztürk
Sinemada Biriktirme Takıntısının Temsili:
Nesneler, Bellek ve Kimlik

Büşra Erarslan
Kız Kardeşler Filminin Aile İdeolojisi
Bağlamında Çözümlemesi

Sinema Genel Müdürlüğü General Directorate of Cinema · TÜBİTAK · Sakarya Üniversitesi · FAD

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

5. Oturum - Online

(04 Kasım 2025 | 11.30 - 12.30)
Dr. Öğr. Üyesi Tahsin Eren Sayar - Moderatör

Online Görüşme Bağlantısı
https://meet.google.com/cjw-urkh-axh

Tansu Gözde Yılmaz; Prof. Dr. Serkan Öztürk
Gelenekselden Dijitale: Sinemanın Dönüşen Ekonomisi (Türkiye)

Doç. Dr. Özge Nilay Erbalaban
Türk Sinemasında Sürdürülebilir Yapıma Geçişte
Meslek Örgütlerinin Strateji/Politikaları

Arş. Gör. Dr. Eda Türkay
Yeni Çağın Eğlence Kültürüne Ayak Uyduramayanlar:
Kapanan Platform Örnekleri

Doç. Dr. Mesut Aytekin; Büşra Gül Ovalı
Türkiye'de Kısa Film Senaryosu Yazım Süreçleri

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

6. Oturum - Yüz Yüze

(04 Kasım 2025 | 15.30 - 16.30)
Doç. Dr. Tunç Yıldırım - Moderatör

Dr. Öğr. Üyesi İsmail Kurtuldu
Yapay Zekâ ve Sinema Üretimi:
Yeni Teknolojilerle Hikâye Anlatımı

Arş. Gör. Hakan Arslan
Görünürlük Ekonomisinde Öznenin Yıkımı:
Kristoffer Borgli'nin Dream Scenario ve Sick of Myself Filmleri

Dr. Öğr. Üyesi Niyazi Can Özbaşaran
Güvenli Yalanlar, Tehlikeli Gerçekler: Dijital Platform Çağında
Bir Yönetim Alegorisi Olarak Sığınak Anlatısı

Hicran Gür Görgün
Sürrealist Estetikle Kapitalist Bir Hiciv: Alejandro Jodorowsky'nin
The Holy Mountain (1973) Filminde Bilinçdışı, Simya ve Tüketim Eleştirisi

Öğr. Gör. Ahmet Berk Duman
Öznel-Nesnel Dönüşümün İzinde: Kentsel Mekân,
Hafıza ve Yaşlı Bedenin Sinemadaki İstisna Hâli

Sinema Genel Müdürlüğü General Directorate of Cinema · TÜBİTAK · Sakarya Üniversitesi · FAD

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

7. Oturum - Online

(04 Kasım 2025 | 15.30 - 16.30)
Dr. Arş Gör. Damla Akar - Moderatör

Online Görüşme Bağlantısı
https://meet.google.com/rpf-zkvz-bkh

Dr. Arş. Gör. Damla Akar
Dijital Sinema Kültürünün İzleyici Gözünden Temsili:
Katılımcı Sözlüklerde MUBI

Baran Cem Yiğit
Katılımcı Fandomun Estetik Müdahalesi:
#ReleaseTheSnyderCut

Dr. Öğr. Üyesi Hakan Kürkçüoğlu
Sinemada Bir Dijital Oyun Uyarlaması:
The Super Mario Bros. Movie

Amna Shahzad Arif
The Power of Design in Film: VFX/VR/AI Çağında
Grafik Tasarımın Sinematografik Dili

Mustafa Doğukan Başalan
Yapay Zekânın Rejisörlüğünde Dünya Sineması:
Yaratıcılık ve Otantikliğin Sınırları

Sinema Genel Müdürlüğü General Directorate of Cinema · TÜBİTAK · Sakarya Üniversitesi · FAD

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

8. Oturum - Online

(04 Kasım 2025 | 15.30 - 16.30)
Dr. Türker Söğütlüer - Moderatör

Online Görüşme Bağlantısı
https://meet.google.com/wga-akyi-jon

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ceyhan
Ulus-aşırı Sinema Bağlamında Tayvan Yeni Sineması:
Flowers of Taipei Belgeseli

Arş. Gör. Aziz Barkın Kadıoğlu
Sinema ve Kaçışçılık: Popüler Sinemada Doğaya Kaçış Filmlerinin
Tematik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi

Dr. Öğr. Üyesi Sibel Küçükkülahlı
'Öteki' Kadınlar: Türk Sinemasında
Hayat Kadını ve Genelev Temsilleri

Arş. Gör. Okan Şeker
Manipüle Edilmiş Gerçeklikler: Görüntünün Fotoğraf,
Sinema ve Yapay Zeka Çağındaki Dönüşümü

Dr. Melih Tomak
Zamanın Manipülasyonu ve Estetik Kodları Dijital Sinemada
Timelapse Hyperlapse Slow-Motion ve Stop-Motion Örnekleri

Sinema Genel Müdürlüğü General Directorate of Cinema · TÜBİTAK · Sakarya Üniversitesi · FAD

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

9. Oturum - Online

(04 Kasım 2025 | 15.30 - 16.30)
Doç. Dr. Menderes Akdağ - Moderatör

Online Görüşme Bağlantısı
meet.google.com/tak-nfax-gda

Doç. Dr. Menderes Akdağ
Türk Sinemasında Yeni Nesil Gerçekçilikte Amerika Algısı

Dr. Öğr. Üyesi Hasan Ramazan Yılmaz
Türk Sinemasının Berlin ve Cannes'a
Yansıyan Kolektif Hafızası

Dr. Özgür Yılmazkol
Ulusal Sinemanın Gelişiminde Film Festivalleri:
Altın Portakal & Altın Koza'nın Katkıları

Buse Mete Baydur
Banliyö Ütopyasının Çöküşü: American Beauty'de
Tüketimcilik ve Kimlik

Rüya Gönültaş; Prof. Dr. Serkan Öztürk
Mekânın Sınıfsal Hiyerarşisi ve Toplumsal Görünmezlik

Sinema Genel Müdürlüğü General Directorate of Cinema · TÜBİTAK · Sakarya Üniversitesi · FAD

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Özel Sunum Oturumu - Online

(04 Kasım 2025 | 14.00)
Doç. Dr. Serhat Yetimova - Moderatör
Doç. Dr. Tunç Yıldırım - Moderatör

Online Görüşme Bağlantısı
https://meet.google.com/tir-pykp-ubk

Perrine Boutin
Fransa'da Sinema Eğitiminin Güncel Durumu ve Geleceğe Bakış:
Tarihsel Süreç, Modeller ve Yeni Eğilimler

4 ULUSLARARASI
FİLM
ARAŞTIRMALARI
SEMPOZYUMU
Mazeret Oturumları - Online
(04 Kasım 2025 | 18.00)
Dr. Öğr. Üyesi İsmail Kurtuldu - Moderatör
Online Görüşme Bağlantısı
https://meet.google.com/vtk-tdrw-aui
Sinema GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
TÜBİTAK
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
FAD

BİLDİRİ ÖZETLERİ
ABSTRACT TEXT

2020 Sonrası Yeniden Gösterim ve Restorasyon ile Vizyona Giren Filmler Üzerinden Dijitalleşme ve Sinemanın Dönüşen Ekonomisi Üzerine Bir İnceleme

A Review of Digitalization and Transforming Economy of Cinema Through Post-2020 Rerelease and Restored Films

Hakan Genç
Yüksek Lisans Öğrencisi
Yalova Üniversitesi
hakan@hakangenc.com
https://orcid.org/0009-0002-2258-9242
https://ror.org/01x18ax09

Serkan Öztürk
Prof. Dr.
Yalova Üniversitesi
serkan.ozturk@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-8882-3607
https://ror.org/01x18ax09

Özet
Dijitalleşmenin, 21. yüzyılda yaşamları birden çok boyutta etkilediği gibi hayatın bir yansıması olan sinema da bu etkileşimin içerisinde yer almaktadır. Özellikle 2020 pandemi kapanmaları sonrası dijitalleşme ve sinema etkileşimi hem biçimsel hem de ekonomik bir yeniden yapılanma dönemi olarak tanımlanabilir. Bu araştırma, 2020 sonrası dönemde dijital platformların yükselişi, pandemi kaynaklı kırılmalar, özel gösterim ve restorasyon ile vizyonda yeniden gösterim pratiklerinin sinemanın ekonomik, biçimsel ve toplumsal yapısını nasıl yeniden şekillendirdiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Restorasyon ve yeniden gösterimlerin vizyonda yer bulması, yalnızca teknik bir müdahale olmayıp aynı zamanda sektörde hangi filmlerin kolektif bellekte yer edineceğini belirleyen kurumsal, ekonomik ve sosyolojik etkileri olan uygulamalar incelenmektedir. İlgili döneme ait Türkiye'den örnekler de uluslararası vakalarla karşılaştırılarak hem yerel dinamikler hem de küresel eğilimler değerlendirilmektedir. Araştırmada yöntem olarak nicel veri analizi ve söylem çözümlemesi kullanılacak olup film kataloglarının sistematik taranması ile çevrimiçi kaynaklar, sektör raporları ve ilgili yeniden gösterim filmlerin verileri temel alınacaktır. Araştırma, iletişim sosyolojisi ve kültürel ekonomi çerçevesini yeniden gösterimler üzerinden birleştirmektedir. Kültürel üretim süreçlerinin aktörleri (stüdyolar, dağıtımcılar, platformlar, katalog yöneticileri) ile izleyici-topluluk ilişkileri arasındaki güç dinamikleri üzerine odaklanır. Restorasyon kararları ve vizyon stratejileri; sınıf, kuşak ve kimlik eksenleri üzerinden yeniden dağıtılmış kültürel erişim biçimlerini üretirken; ayrıca nostalji, otorite iddiaları ve kolektif hafıza kavramları analizde anahtar kavramlardır. Dijitalleşme ile platformların keşif algoritmalarının popüler olanı daha da görünür kılan kültürel sonuçları sosyolojik açıdan değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeniden gösterim, dijitalleşme, sinema mirası, iletişim sosyolojisi, 2020 sonrası sinema.

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Türk Dizileri ve Kültürel Sermayenin Ulusötesi Dolaşımı: Sosyal Sınıf ve Göstergelerin Ekonomi Politiği

Turkish TV Series and the Transnational Circulation of Cultural Capital: Social Class and the Political Economy of Signifiers

Ayhan Adnan Dalarslan
Yüksek Lisans Öğrencisi
Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
ayhan.dalarslan@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-4601-279X
https://ror.org/04ttnw109

Özet

Bu çalışma, son yirmi yılda küresel bir popülarite kazanan Türk dizilerinin ulusötesi yayılımını, sadece kültürel bir ihracat başarısı olarak değil, aynı zamanda sosyal sınıf ve kültürel sermaye dolaşımının bir dinamiği olarak incelemektedir. Bildirinin temel amacı, diziler aracılığıyla aktarılan göstergelerin, izleyicinin yaşam tarzı beklentilerini, tüketim eğilimlerini ve sosyal konum algısını nasıl dönüştürdüğünü sosyolojik bir bakış açısıyla ortaya koymaktır. Çalışma, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün kültürel sermaye kuramını ve Jean Baudrillard'ın göstergelerin ekonomi politiği kavramlarını teorik çerçeve olarak kullanır. Bu çerçevede, dizilerin temsil ettiği modern/lüks yaşam biçimleri (konaklar, giyim, estetik) birer sembolik meta olarak ele alınır. Argümanımız, Türk dizilerinin uluslararası izleyicilere sunduğu bu görsel şölenin, basit bir eğlence aracı olmanın ötesinde, bir çeşit "gösterge satın alma" arzusunu tetiklediği ve böylece ulusötesi bir sınıf imajı transferi gerçekleştirdiğidir. Metodolojik olarak çalışma, iki aşamalı karma bir yaklaşım benimseyecektir. İlk aşamada, uluslararası pazarda en çok izlenen ve yüksek prodüksiyon değerine sahip üç popüler Türk dizisi (örneğin; aile draması/romantik türlerden seçilecek) göstergebilimsel metin analizine tabi tutulacaktır. Bu analiz, dizilerdeki mekân, giyim, sosyal etkileşim ve tüketim nesnelerinin temsil ettiği kültürel sermaye biçimlerini deşifre etmeyi amaçlar. İkinci aşamada ise, dizilerin popüler olduğu bir dış pazardan sosyal medya forumları ve izleyici yorumları üzerinden elde edilen verilerle niteliksel alımlama çalışması yürütülecektir. Bu aşama, izleyicilerin dizilerdeki göstergeleri kendi sosyal sınıfları ve kimlikleri bağlamında nasıl yorumladıklarını, benimsediklerini veya reddettiklerini anlamayı sağlayacaktır. Bildiri, Türk dizilerinin başarısını salt ticari ve kültürel diplomasi boyutundan çıkararak, küresel televizyon pazarının kültürel sermayeyi yeniden üreten ve dolaşıma sokan karmaşık bir mekanizma olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Bu analiz, çağdaş küresel popüler kültürün sosyal sınıf, arzu ve kimlik politikalarını nasıl şekillendirdiğine dair özgün ve derin bir bakış sunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel sermaye, ulusötesi dolaşım, sosyal sınıf temsili, göstergeler ekonomisi.

Yumuşak Güçten Marka İmajına: Türk Dizilerinin Kültürel Diplomasi Aracı Olarak Ülke İmajına Katkısı ve Risk Yönetimi

From Soft Power to Brand Image: Contribution of Turkish TV Series as a Cultural Diplomacy Tool to Country Image and Risk Management

Pınar Yağmur Demir
Yüksek Lisans Öğrencisi
Sakarya Üniversitesi
pyagmurdemir@gmail.com
https://orcid.org/0009-0002-8824-9646
https://ror.org/04ttnw109

Özet
Bu bildiri, Türk dizilerinin uluslararası yayılımını, geleneksel kültürel diplomasi sınırlarını aşan, güçlü bir ulus markası ve algı yönetimi aracı olarak ele almaktadır. Çalışmanın temel amacı, diziler aracılığıyla yayılan kültürel anlatıların, hedef kitlelerde Türkiye'ye yönelik imajı nasıl şekillendirdiğini ve bu yumuşak güç etkisinin Halkla İlişkiler (PR) stratejileri bağlamında nasıl değerlendirilmesi gerektiğini araştırmaktır. Teorik çerçeve, yumuşak güç ve ülke imajı yönetimi kavramları üzerine kurulmuştur. Türk dizileri, bu çerçevede, doğrudan siyasi söylemlerden bağımsız olarak, yaşam tarzı, misafirperverlik, tarih ve estetik gibi unsurları sunarak duygusal bir bağ kurma gücüne sahip kültürel ürünler olarak incelenecektir. Dizilerin bu gönüllü ilgi çekme gücü, Türkiye'nin küresel algısına dolaylı bir marka değeri katmaktadır. Ancak, bu kültürel etkinin doğası gereği kırılgan ve çift taraflı olduğu kabul edilmektedir. Bu nedenle çalışmanın ikinci ve en özgün odak noktası, dizilerin küresel PR stratejisi içindeki risk yönetimi boyutudur. Özellikle siyasi veya toplumsal tartışmalara yol açan içeriklerin, uluslararası medyada veya izleyici platformlarında yol açtığı olumsuz yankıların, ülkenin genel imajı üzerindeki potansiyel zararları incelenecektir. Metodolojik olarak çalışma, Türk dizilerinin ulus markası üzerindeki etkisini tamamen nitel, içerik ve medya analizi teknikleriyle inceleyecektir. Bu kapsamda, uluslararası alanda büyük etki yaratan ve aynı zamanda politik/sosyal eleştirilere maruz kalan popüler Türk dizilerinden oluşan belirlenmiş bir örneklem üzerinde analiz yürütülecektir. Çalışma, öncelikle bu yapımlarla ilgili, kamu kurumları veya dizilerin prodüksiyon/dağıtım şirketleri tarafından uluslararası medyaya yapılan resmi açıklamalar, basın bültenleri ve kriz iletişim söylemlerini detaylıca inceleyecektir; bu inceleme, kriz anlarında uygulanan Halkla İlişkiler stratejilerini çözümlemeyi amaçlayacaktır. Buna paralel olarak, belirlenen dizilerin yayınlandığı dönemlerdeki uluslararası haber medyası ve akademik yayınlar taranarak, dizilerdeki politik, sosyal ve kültürel göstergelerin nasıl kodlandığı ve yorumlandığına dair algı haritalaması yapılacaktır. Temel olarak bildiri, Türk dizilerinin ulus markası açısından titizlikle yönetilmesi gereken stratejik bir Halkla İlişkiler varlığı olduğunu savunmaktadır. Analiz, yumuşak gücün potansiyelini maksimize etmek ve olası itibar krizlerini öngörmek için PR profesyonellerine ve karar alıcılara yönelik pratik ve önemli Algı ve Risk Yönetimi stratejileri sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yumuşak güç, ulus markası, kültürel diplomasi, algı ve risk yönetimi

Türk Sinemasını Güçlendirmede Sivil Toplumun Rolü ve Kurumsal İhtiyaçlar

The Role of Civil Society and Institutional Needs in Strengthening Turkish Cinema

Mustafa Aslan
Doç. Dr.
Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölüm Başkanı
aslanm@sakarya.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-5322-767X
https://ror.org/04ttnw109

Özet
Türk sineması, sanatsal üretimin ötesinde toplumsal, kültürel ve kurumsal dinamiklerle şekillenen çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu yapının sürdürülebilirliğinde ve ulusal-uluslararası düzeyde güçlendirilmesinde sivil toplum kuruluşlarının (dernekler, vakıflar, meslek birlikleri vb.) rolü giderek daha belirleyici hale gelmektedir. Sinema alanında faaliyet gösteren bu kurumlar; film üretim süreçlerinin desteklenmesinden festival organizasyonlarına, genç sinemacıların eğitiminden arşivleme ve bellek çalışmalarına kadar geniş bir alanda etkinlik göstermektedir. Bu bildiri, Türk sinemasının kurumsal ekosistemini sivil toplum perspektifinden ele almakta ve mevcut durumun kapsamlı bir analizini sunmaktadır. Öncelikle Türkiye'de sinema alanında aktif olan sivil yapılar incelenmekte; bu yapıların finansal sürdürülebilirlikleri, kamu kurumlarıyla ilişkileri, kültürel politika alanındaki etkileri ve görünürlük stratejileri değerlendirilmektedir. Ardından, sinema alanındaki sivil örgütlenmenin karşılaştığı yapısal sorunlar ve kurumsal kapasite eksiklikleri tartışılmakta; çözüm için model önerileri geliştirilmektedir. Çalışmanın temel amacı, Türk sinemasının yalnızca sanatsal üretim açısından değil, aynı zamanda örgütsel dayanıklılık ve kültürel sürdürülebilirlik bakımından da güçlenmesini sağlamaktır. Bu çerçevede, sinema alanında katılımcı, şeffaf ve sürdürülebilir bir sivil yapılanma modelinin gerekliliği vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, sivil toplum, kültürel politika, kurumsal sürdürülebilirlik, sinema ekosistemi

Abstract
Turkish cinema possesses a multi-layered structure shaped not only by artistic production but also by social, cultural, and institutional dynamics. In ensuring the sustainability of this structure and strengthening it at both national and international levels, the role of civil society organizations (such as

associations, foundations, and professional unions) has become increasingly decisive. These institutions operating in the field of cinema are active across a wide range of areas, from supporting film production processes to organizing festivals, from training young filmmakers to conducting archival and memory-related studies. This paper examines the institutional ecosystem of Turkish cinema from a civil society perspective and provides a comprehensive analysis of the current situation. First, civil structures actively operating in the field of cinema in Turkey are analyzed, and their financial sustainability, relationships with public institutions, impact on cultural policy, and visibility strategies are evaluated. Subsequently, the structural problems faced by civil organization in the cinematic field and deficiencies in institutional capacity are discussed, and model proposals are developed as potential solutions. The main objective of the study is to contribute to the strengthening of Turkish cinema not only in terms of artistic production but also with regard to organizational resilience and cultural sustainability. Within this framework, the necessity of a participatory, transparent, and sustainable civil society model in the field of cinema is emphasized.

Keywords: Turkish cinema, civil society, cultural policy, institutional sustainability, cinema ecosystem

Distopyen Bilimkurgu Sinemasında Modern Kenti Aramak

Searching for the Modern City in Dystopian Science Fiction Cinema

Doğuşcan Göker
Dr.
Sakarya Üniversitesi
İleitşim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü
dgoker@sakarya.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-1446-7528
https://ror.org/04ttnw109

Özet

Modern distopyen bilim kurgu sineması, kenti yalnızca bir sahne olarak değil, anlatının ontolojik bir unsuru olarak kurgular. Bu filmlerde metropol, pasif bir arka plandan çıkarak, toplumsal ideolojiyi somutlaştıran, kimlikleri tanımlayan ve sistemin kendisini temsil eden aktif bir karakter haline gelir. Bu bildiri, 2010 sonrası seçilen ve kavramsal derinlik ifade eden filmlerde, kentsel mimarinin bireysel kimlik ve kolektif yabancılaşma ile kurduğu ilişkiyi analiz etmeyi amaçlamaktadır. Metodolojik olarak çalışma, kent mimarisini bir metin olarak ele alan göstergebilimsel film analizi ile mekân teorisini (spatial theory) birleştirmektedir. İncelenecek örneklemler, kentin farklı karakterlerini ortaya koyan filmlerden seçilmiştir. Spike Jonze'un *Her* (2013) filmindeki steril, dikey ve estetik açıdan kusursuz metropol (Şanghay/Los Angeles melezi), bireyleri fiziksel olarak izole ederken, teknolojik kimliklerin yeşermesine olanak tanıyan bir karakter olarak incelenecektir. Kent, burada baskıcı değil, baştan çıkarıcı bir yabancılaşma üretir. Riddley Scott'un *Blade Runner 2049* (2017) filminde kent, ekolojik çöküşün, devasa yapıların ve holografik anıların melankolik bir karakteridir. Kentin mimarisi, (insan/replicant) kimliğinin kırılganlığını ve hafızanın yapaylığını yansıtan bir hapishane işlevi görür. Son olarak Paul Bush'un *Babeldom* (2013) filmi ise kurgusal bir mega-kenti bir sine-deneme olarak sunar. Gerçek dünya şehirlerinden alınan görüntülerin bir kolajıyla birlikte animasyonlarla inşa edilen bu kent, Babil Kulesi mitine doğrudan bir göndermedir. Kendi yerçekiminden ışığın bile kaçamayacağı söylenen bu devasa yapı, fiziksel bir labirent olmanın ötesinde, iletişimin ve dolayısıyla bireysel kimliğin imkansızlaştığı bir hiper-nesne karakterini kazanır. Sonuç olarak bu çalışma, bu distopyalarda kentin, sadece bir kimlik nesnesi (içinde yaşayanı tanımlayan) olmadığını, aynı zamanda sistemin ideolojisini, modern iletişimsizliği ve bireyin varoluşsal krizini yansıtan, yaşayan bir karakter olduğunu savunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Distopya, bilimkurgu sineması, modern kent, mimari, mekân teorisi.

Melez Oryantalizmler: Ferzan Özpetek Sinemasında Doğu-Batı Temsilleri ve Kimlik Politikaları

Hybrid Orientalisms: East-West Representations and Identity Politicsin Ferzan Özpetek's Cinema

Tuğba Şimşek
Doktora Öğrencisi
İstinye Üniversitesi
tugba.kara@stu.istinye.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-8838-5176
https://ror.org/03081nz23

Özet
Bu bildiri, Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997) ve *Harem Suare* (1999) filmlerini oryantalizm kuramı çerçevesinde inceleyerek, yönetmenin Doğu-Batı temsillerinde geliştirdiği melez estetik dili tartışmayı amaçlamaktadır. Edward Said'in tanımladığı biçimiyle oryantalizm, Doğu'yu Batı'nın kültürel üstünlüğünü pekiştiren egzotik, erotik ve mistik bir "*öteki*" olarak kurgular. Özpetek'in sineması, bu kodları yeniden üretmekle birlikte onları sabitleyen ikilikleri çözerek, hibrit bir temsil alanı yaratır. Hamam, İstanbul'un gündelik yaşamını Batılı seyirciye egzotik bir estetikle sunarken, hamam mekânını erotik bir fantezi nesnesinden çok, bireyin bastırılmış arzularını keşfettiği ve özgürleştiği bir *üçüncü mekân* (Bhabha) olarak kurgular. Benzer şekilde Harem Suare, Osmanlı haremini klasik oryantalist imgelerle çerçevelese de, bu mekânı aynı zamanda kadın özneleşmesinin, dayanışmanın ve direnişin sahnesi haline getirir. Bu bağlamda Özpetek, Laura Mulvey'nin *erkek bakışı* kavramını tersine çevirerek, kadın ve queer arzuların görünürlük kazandığı alternatif bir görsel rejim üretir. Çalışmada Özpetek'in filmlerinin, oryantalizmi yalnızca yeniden üretmekle kalmayıp, onun sınırlarını aşındırarak Doğu-Batı arasındaki geçirgenliği ve kimliklerin akışkan doğasını görünür kıldığı savunulmaktadır. Bu perspektif, film çalışmalarında oryantalizm tartışmalarını tek yönlü bir "sömürü" ekseninden çıkarıp, melezlik, geçişlilik ve kimlik politikaları bağlamında yeniden düşünmeye davet eder.

*Anahtar Kelimeler***:** Ferzan özpetek, oryantalizm, melezlik, hamam, harem suare, üçüncü mekân, queer bakış

“Güller” Adlı Filminin Etik İlkeler Bağlamında İncelenmesi

Examination of the Film "Güller" in the Context of Ethical Principles

Türkan Koçak
Yüksek Lisans Öğrencisi
Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
turkanrayakocak@gmail.com
https://orcid.org/0009-0002-4084-565X
https://ror.org/03n7yzv56

Özet
Mehmet Gün'ün yönettiği "Güller", Türkiye'nin tarihsel bir dönemi olan 28 Şubat sürecini, bir köy çocuğu olan Ali Osman'ın gözünden izleyiciye aktarıyor. Ali, sadece kekeme ve utangaç bir çocuk olmanın ötesinde, aynı zamanda içinde bulunduğu siyasi ve sosyal gerilimlerin de etkisi altındadır. Film, Ali'nin yaşadığı içsel mücadeleyi, toplumsal baskıları ve aşkının kaygılarına karşı duyduğu korkuları ustalıkla işler. Ali'nin sevdiği kız Güller'e olan platonik aşkı, onun duygusal dünyasında önemli bir yer işgal eder ve film boyunca bu aşkın etkileri izleyiciyle derinlemesine hissedilir. Film aynı zamanda, 28 Şubat dönemindeki toplumsal atmosferi de çarpıcı bir şekilde yansıtır. Bu dönemdeki siyasi baskılar, tutuklamalar ve korkular, Ali'nin köyünde de büyük etkiler yaratır ve ailesinin köylerini terk etme kararı bu baskıların somut bir sonucudur. Bu bağlamda, "Güller" sadece bireysel bir hikâyeyi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda o dönemin genel toplumsal ve siyasi atmosferini de ele alır. Ali'nin içsel çatışmaları, film boyunca izleyiciye etkileyici bir şekilde aktarılır. Kekemeliği ve utangaçlığı, onun yaşadığı toplumsal baskılarla birleşerek daha da derinleşir. Ali'nin sevdiği kızı kaybetme korkusu, onun iç dünyasında büyük bir çatışma yaratır ve bu çatışma, film boyunca Ali'nin karakter gelişimini etkileyen önemli bir unsur olarak işlenir. "Güller", bu içsel çatışmaları ustaca işleyerek izleyiciyi Ali'nin duygusal yolculuğuna dahil eder ve onun yaşadığı zorlu süreci derinlemesine hissetmesini sağlar. "Güller" Türkiye'nin tarihsel bir dönemine odaklanarak, bir köy çocuğunun gözünden siyasi baskıları, toplumsal gerilimleri ve aşkının kaygılarını etkileyici bir şekilde aktarıyor. Mehmet Gün'ün yönetmenliğindeki bu film, izleyiciyi Ali'nin içsel dünyasına çekerek, onun yaşadığı zorlu mücadeleyi derinlemesine hissettiriyor ve 28 Şubat döneminin toplumsal atmosferini de etkileyici bir şekilde yansıtıyor. Çalışmamızda yöntem olark şöyle bir yol izlenmiştir: Genel etik ilkeler tespit edilmiştir. "Güller" adlı film içerik analizine tabi tutulmuştur. Söz konusu içerik analizi sonuçlarıyla genel etik ilkeler karşılaştırılmıştır. Çalışmamız, bu bağlamda özgündür denebilir.

Anahtar Kelimeler: Post-modern darbe, 28 şubat dönemi, toplumsal baskı, aşk ve kayıp.

Sinemada Sessizliğin Bir Anlatı Unsuru Olarak Kullanılması: *Sessiz Bir Yer* (A Quiet Place, 2018) Filmi Örneği

Silence as a Narrative Principle in Cinema: The Case of *A Quiet Place (2018)*

Alican Yıldırım
Dr.
Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
alicanyildirim@sakarya.edu.tr
https://orcid.org/0009-0000-9573-8611
https://ror.org/04ttnw109

Özet
Sessizlik, sanatta temsilin sınırlarını görünür kılan, anlamı askıya alan ve alımlama sürecini dönüştüren bir estetik eşik olarak işlev görür. Sessizliğin bu yönü, salt bir sessizlik hali ya da eksiklik değil, anlam kurucu bir stratejiye işaret eder. Susan Sontag, modern sanatta sessizliğin, eserin kendi diline yönelttiği bir jest olarak ortaya çıktığını belirtir. Ona göre sessizlik, temsili kırarak algıyı yoğunlaştırır, izleyiciyi eserin etrafında oluşan gerilim alanına taşır. Böylece sessizlik, modern estetik içinde anlamı kuran aktif bir unsura dönüşür. Sessizlik, sinemada da anlatının yapısını ve dramatik ritmini belirleyen temel bir unsurdur. Sinema deneyimi yalnızca görsel bir süreçle sınırlı değildir; çok katmanlı bir akustik çevre içinde şekillenir. Sessizlik bu çevrede, anlatının ritmini, yönünü ve etkisini biçimlendiren belirleyici bir konuma sahiptir. Sessizlik aynı zamanda sahnelerin ritmini düzenleyen, zamanı vektörleştiren ve dramatik beklenti alanları kuran yapısal bir anlatı bileşeni olarak işlev görür. Bu bağlamda sessizlik, sinemasal anlatıda teknik bir duraklamanın ötesinde, anlatının biçimlenişini belirleyen kurucu bir eksene dönüşür. John Krasinski'nin Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018) filmi, sessizliğin bu kuramsal çerçeve içinde ele alınabileceği güçlü bir örnektir. Filmde sessizlik, yalnızca gerilimi artıran bir anlatı stratejisi değil; anlatının yönünü, ritmini ve mekânsal düzenini biçimlendiren yapısal bir unsur olarak işlev görür. Bu çalışma, filmi niteliksel film çözümlemesi yöntemiyle incelemekte; sessizliğin anlatı yapısı, zaman kurgusu ve mekân algısı üzerindeki belirleyici etkisini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimler: Ses, sessizlik, anlatı, estetik, gerilim

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Sinemada Yapay Zekâ ve İnsan İlişkisi: *The Last Screenwriter* ve *Her* Örnekleri

The Relationship Between Artificial Intelligence and Humans in Cinema: Cases of T*he Last Screenwriter* and *Her*

Şeyma Aktaş
Lisans Öğrencisi
Sakarya Üniversitesi
seymaaktasx@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-9441-9448
https://ror.org/04ttnw109

Özet

Bu çalışma, yapay zekâ çağında yaratıcılığın niteliğini incelemek amacıyla The Last Screenwriter (2024) ve Her (2013) filmlerini karşılaştırmalı bir perspektifle ele almaktadır. The Last Screenwriter'ın tamamen yapay zekâ tarafından yazılmış senaryosu, yaratıcı üretim sürecinin algoritmik bir simülasyonunu temsil ederken; Her, insan ile yapay zekâ arasındaki duygusal ve varoluşsal ilişkiyi odağına alan, insan yazarlığının empati, niyet ve anlam kurma kapasitesine dayalı bir anlatı sunar. Böylece iki film, üretim koşulları ve tematik yönelimleri bakımından karşıt konumlanarak, insan deneyimine dayalı yaratım ile olasılıksal metin üretimi arasındaki farkı görünür kılar. Çalışma, niteliksel ve metin-merkezli bir yaklaşım benimser. Analiz; dramatik yapı, karakter inşası, diyalog derinliği ve duygusal yoğunluk eksenlerinde yürütülmekte; ayrıca tematik bütünlük, etik konumlanma ve ontolojik sorgulama ölçütleri kullanılmaktadır. The Last Screenwriter'da yapay zekâ, insan yaratıcılığını istatistiksel örüntüler aracılığıyla taklit ederken; duyguları veri temelli tahmin mekanizmalarıyla simüle eder. Her ise yapay zekâyı bir özneye dönüştürerek, insanın duygusal bağımlılık, yalnızlık ve aşk deneyimi üzerinden etik ve varoluşsal sorular üretir. Bu çerçevede çalışma, "yaratıcılığın teknik bir işlem mi, yoksa bilinçli bir niyetin ürünü mü olduğu" sorusunu merkezine alır. Sonuç olarak analiz, yapay zekânın biçimsel yapıları yeniden üretebilmesine rağmen niyet, deneyim ve öznel derinlik boyutlarında insan yaratıcılığının yerini dolduramadığını ortaya koyar. The Last Screenwriter ve Her birlikte düşünüldüğünde, yaratıcı öznenin dijital çağda yeniden tanımlanan sınırları ve insan merkezli anlatının kırılganlığı görünür hâle gelir.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, sinema, film üretim süreci, senaryo yazımı, yaratıcılık, anlatı, insan–makine ilişkisi

Görsel Medyanın Şehir İmajına Etkisi: Sakarya Örneği

The Impact of Visual Media on City Image: The Sakarya Example

Sema Güven
Yüksek Lisans Öğrencisi
Sakarya Üniversitesi
sema.guven1@ogr.sakarya.edu.tr
https://orcid.org/0009-0005-3750-3976
https://ror.org/04ttnw109

Özet

Bir kentin silüeti ve kültürel kimliği, günümüzde artık yalnızca coğrafi sınırlamalarla tanımlanan bir şehre yeni anlamlar yükleyerek algılanan kimliği değiştirme ve onu kültürel bir simgeye dönüştürme potansiyeli taşımaktadır. Bu çalışma, sinema sanatının güçlü görsel dilinin, bir bölgenin imajını ve marka değerini geleneksel tanıtım stratejilerinden çok daha etkili ve duygusal bağ kurucu bir biçimde nasıl yeniden şekillendirdiğini derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın odak bölgesi olarak seçilen Sakarya özelinde, şehirde prodüksiyonu gerçekleştirilen görsel medya yapımlarının (uzun metrajlı filmler ve popüler televizyon dizileri), bölgenin zengin tarihi mirasını, kentsel dokusunu ve eşsiz doğal güzelliklerini izleyici algısına aktarma biçimi analitik bir bakış açısıyla incelenmektedir. Temel hedef, Sakarya'nın kültürel ve doğal varlıklarını başarılı bir şekilde öne çıkaran bu yapımların, izleyici nezdinde güçlü bir destinasyon algısı yaratıp yaratmadığını ve bu algının potansiyel turizm hareketliliğine ne şekilde yansıdığını kapsamlı bir biçimde ortaya koymaktır. Çalışma, bu görsel temsillerin uzun vadeli bölgesel kalkınma üzerindeki potansiyelini anlamaya odaklanmıştır. Çalışmada, nitel araştırma desenlerinden biri olan içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Örneklem dahilindeki görsel yapımlar, şehrin doğal peyzajlarının (göller, yaylalar, nehirler) ve tarihi mekanlarının (köprüler, tescilli yapılar) ekranlardaki temsil edilme sıklığı, bu temsillerin anlatısal bağlamı ve izleyicide uyandırdığı duygusal çağrışımı üzerinden incelenmiştir. Bu analiz, şehrin hangi görsel unsurlarının öne çıktığını ve popüler kültürde nasıl kodlandığını belirlemeyi sağlamıştır. Elde edilen bulgular, şehirde çekilen yapımların, Sakarya'nın coğrafi zenginliklerini ve yerel kimliğini geniş izleyici kitlelerine başarıyla ulaştırdığını; izleyiciler arasında yüksek bir tanınırlık ve ziyaret etme arzusu oluşturduğunu göstermektedir. Ancak bu yüksek tanınırlık ve görsel potansiyelin, somut ve sürdürülebilir bir turistik ve ekonomik faydaya dönüşüm sürecinin, daha koordineli olarak geliştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Görsel medyanın yarattığı bu dolaylı tanıtım gücünün, doğrudan turizm pazarlama faaliyetleriyle entegre edilmesi gerektiği saptanmıştır. Sonuç olarak bu araştırma, görsel medyanın bir şehrin algılanan kimliği üzerindeki dönüştürücü gücünü güçlü bir biçimde kanıtlayarak, Sakarya'nın kültürel kalkınması, imaj yönetimi ve turizm potansiyelinin maksimize edilmesi için sinema-şehircilik iş birliğinin kaçınılmaz ve stratejik önemini vurgulayan somut politika önerileri sunmaktadır. Bu öneriler, görsel medyanın sağladığı tanıtım gücünden tam olarak yararlanılması adına, yerel yönetimler, turizm paydaşları ve medya profesyonelleri arasında daha sistematik ve işbirlikçi bir yaklaşımın gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görsel medya temsili, film turizmi, sakarya, bölgesel kalkınma

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Ömer Kavur Sinemasında Medyalararasılık: *Anayurt Oteli*'nin Hermenötik Bir İncelemesi

Intermediality in Ömer Kavur's Cinema: Hermeneutic Analysis of *Motherland Hotel*

Atifet Keleşoğlu
Doktora Öğrencisi
Anadolu Üniversitesi
atifetkelesoglu@anadolu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-8082-2156
https://ror.org/05nz37n09

Özet

Kendisi zaten çok medyumlu bir alan olan sinemanın ister popüler kültüre ister entelektüel zihne hitap etsin farklı ifade mecralarını potasında eriterek film formuna çevirişine dünden bugüne tanık olmaktayız. Öyle ki bu eğilim uyarlama incelemelerinde kendine oldukça geniş yer bulur. Virginia Woolf'un *The Cinema* (1926) adlı denemesinden aktarılan yukarıdaki epigraf, sinemanın genel olarak sanat dallarıyla özel olarak edebiyatın roman formuyla ilişkilenmesindeki kimi handikaplara yalnızca bir sitem değil, aynı zamanda onun sahip olduğu çoklu medya imkânına yapılan bir vurgudur. Bu bağlamda bir meramı, duyguyu, düşünceyi, olayı farklı araçlarla anlatan resimden mimariye, edebiyattan müziğe uzanan temel sanatların medyumlarının sinemanın sahasında yeniden işlenerek sanatsal ya da ticari bir filme dönüştürülmesi, anlamı her defasında genişleyen medyalararasılık (Intermediality) (Rajewsky, 2005, s. 44) çatı kavramıyla yorumlanmaya olanak tanır. Sinema, anlatıyla ilişkilendiği ândan itibaren sanatın ya da gündelik hayatın içindeki yazılı, basılı, görsel işitsel birikimi kendine özgü araçlarla olayörgüleştirir (Ricœur, 2021, s. 8-25). Özellikle yönetmeninin kişisel bakış açısından, politik, toplumsal, kültürel art alanından beslendiği için, bağımsız sinema/ sanat sineması/politik sinema addedilen üretim pratiğine ise daha derin bir anlam dizgesi yüklendiğinden söz edilebilir. Bu çalışma bu anlamda Ömer Kavur sinemasındaki medyalararasılık uygulamasına odaklanmaktadır. Türk sinemasının özgün figürlerinden Ömer Kavur'un filmografisinde edebiyattan mitolojiye farklı medyaların kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Yusuf Atılgan'ın 1973'te basılan *Anayurt Oteli* romanından aynı isimle 1987'de uyarlanan filmi, araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Atılgan'ın toplumsal tarihle bireysel tarih arasında bir etkileşime imkân sağlayacak biçimde iç içe geçirdiği romanının Kavur'un film pratiğinde kimi eksiltilere uğratıldığı görülür. Tam da bu yer medyalararasılığın şemsiyesi altında gerçekle kurgu arasında olduğu varsayılan o ince çizgide, bir uyarlamadan ne/neler beklenebilir; yönetmenin bireyselliği eserini nasıl etkiler? türünden soruları akla getirebilir. Toplumsal bellekle kişisel belleği kaynaştıran romanın Kavur'un bakış açısında 1980 darbesinin de etkisiyle bir başka veçhe kazandığı, kimi aidiyet bağlarının koparıldığı söylenebilir. Hafızanın, tarihin, toplumun, kimliğin ve bireyin bireşimini kendi ölçütleriyle kurduğundan filmin sosyolojiden felsefeye, tarihten ekonomiye değin geniş bir bakış açısıyla incelenmesi yararlı olabilir. Bu eksende bu makale, Kavur'un Türkiye'nin modernleşme tarihindeki yarılmalara ve Türkiye'de sinemanın modernizmle ilişkisine işaret eden bu görme/gösterme tercihini Fransız düşünür Paul Ricoeur'ün (1913-2005) *Hafıza Tarih Unutuş* (Ricœur, 2021) eserinde benimsediği yorumbilimsel (Hermenötik) yaklaşımla ele almayı önermektedir. *Anayurt Oteli* filmi gerek akademide gerek serbest sinema yazınında kendine çokça yer bulsa da medyalararasılıkla hermenötik bakışı kaynaştıran nitel bir inceleme özgün olduğu kadar ufuk açıcı bir tartışma zemine katkıda bulunabilir.

Anahtar Kelimeler: Anayurt oteli, medyalararasılık, hermenötik, yorumbilim

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Bir Melankoliğin Anatomisi: Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* Filmi Üzerine Bir İnceleme

Anatomy of a Melancholic: An Analysis of Ömer Kavur's Film *Night Journey*

Abdullah Demir
Doktora Öğrecisi
Marmara Üniversitesi
karimabdullahdemir@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9993-1523
https://ror.org/02kswqa67

Özet

Bu çalışma, tarihsel-felsefi ve psikanalitik boyutlarını ele aldığımız melankoli kavramının, Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* (1987) filminde görsel ve estetik düzeyde nasıl somutlaştırıldığını tartışmaktadır. Melankoli, Antik Yunan'dan günümüze farklı anlamlar kazanmış; Homeros'un "Bellerophontes" adlı kahramanından Hippokrat'ın "kara safra" teorisine, Hristiyanlıkta "acedia" deneyiminden Romantik dönemin "deha" kavrayışına kadar değişen ve dönüşen bir ruh hali olarak Batı düşünce tarihinde süreklilik arz etmektedir. Kavram, modern dönemde Freud ile birlikte psikanalizin alanına dahil edilmiş olup; "kayıp", "kaybın yarattığı boşluk" ve "kayıp ile özdeşleşme" gibi yeni anlamlar yüklenmiştir. Freud ile kazandırılmış bu yeni anlamlar, özellikle modern sanatın ve sinemanın melankoliyi bir ifade biçimi olarak işlemesine zemin hazırlamıştır. Kavur'un *Gece Yolculuğu* (1987) filmi yalnızlık, yabancılaşma ve kimlik arayışı temalarıyla melankoli kavramının görsel ve estetik bir tezahürüdür. Filmdeki Ali karakteri, yalnızlığı, yaratıcı tıkanıklığı ve geçmişle hesaplaşmalarıyla Freud'un tanımladığı melankolik öznenin sinemasal bir temsiline dönüşmektedir. Eşinden boşanmış, kardeşini kaybetmiş ve mesleki yalnızlık yaşayan Ali, başarısızlık korkusu ve kimlik bunalımıyla içsel bir yolculuğa sürüklenmektedir. Bu içsel yolculuk, kaybettiği nesnelerle/öznelerle özdeşleşerek, onu kendi yıkımına götürmektedir. Freud'un ifadesiyle, *kaybedilen nesnenin gölgesi, kaybedenin üzerine düşmüştür* ve Ali'nin varoluşu da bu gölgenin belirleyiciliği altında şekillenmektedir. Ali'nin narsistik yaralanmaları, benliğini tüketen bir melankoliye dönüşerek öznenin içsel bütünlüğünü tehdit etmektedir. Film, yalnızca karakter çözümlemesiyle değil, mekân ve estetik tercihleriyle de melankoliyi görünür kılmaktadır. Terk edilmiş Rum köyü, boş evler ve yıkıntılar, kayıp ve yokluğun somut göstergeleri olarak Ali'nin iç dünyasına ayna tutmaktadır. Mekân hem kaybın temsil edici unsuru hem de öznenin benliğini yeniden inşa etme çabalarının bir alanı olarak işlev görmektedir. Uzun plan sekanslar, sessizliklerin yoğunluğu, minimalist anlatım biçimleri ve kurulamayan ilişkiler, yalnızlık ve yabancılaşma duygularını pekiştirmekte ve Kavur'un melankoliyi sinemasal bir deneyim olarak inşa etmesine olanak sağlamaktadır. Sonuç olarak, Kavur'un *Gece Yolculuğu* filmi, melankolinin kuramsal çerçevesini somutlaştıran ve mekân, estetik tercihler ve anlatı yapısı üzerinden, sinemanın melankoliyi kültürel bir ifade biçimi olarak işleyebileceğini ortaya koyan özgün bir örnek olarak ifade edilebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Melankoli, ömer kavur, gece yolculuğu, freud, kayıp

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Dramaturjik Yapılanmada Şiirsel Sinemayı Keşfetmek: *Sonsuzluk ve Bir Gün* Filmi Örneği

Exploring Poetic Cinema in Dramaturgical Structuring: The Case of The Movie *Eternity And A Day*

Melek Özkar
Dr.
Anadolu Üniversitesi
mozkar@anadolu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-1108-8768
https://ror.org/05nz37n09

Özet

Bu çalışma, kaynağı doğal dil olan ancak doğal dilden farklı bir işleyişin egemen olduğu şiir sanatının, kaynağı görüntü olan fakat hareket ile farklı anlamlar kazanan sinema sanatı ile nasıl bütünleştiğini tespit etmeyi amaçlar. Çalışmanın metodolojisinde, ortaya çıkış ve gelişimi tiyatro sanatına dayanan, tiyatroda metinlerin aktarılmasına dramatik bir yön kazandıran ve ayrı bir disiplin olarak kabul edilen dramaturji analizi kullanılır. Sesin gelmesiyle birlikte farklı bir boyuta geçen sinemayı da etkileyen dramaturjinin metin, karakter ve mekân; görüntünün ise hareket bağlamında analiz edildiği çalışmada, yönetmenliğini Theodoros Angelopulos'un üstlendiği 1998 yapımı *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmi analiz edilir. Elde edilen bulgulara göre filmdeki metinlerde düşük tondaki ses ve ritimlerin, kelime ve cümle aralarındaki uzun süreli duraklamaların, uyakların, benzetmelerin, tekrarların, mecazların, eksiltilerin ve seslenmelerin yer aldığı şiir dili kullanılır. Filmde, şiir dili unsurlarının yer aldığı metne, karakter ve mekâna uyumlu bir dramaturji ile yer verilir. Metinler hüzün, merak, pişmanlık, korku ve özlem gibi duyguları barındırırken karakterlerin deneyimleri, psikolojileri bu duyguları yansıtır. Metinlere eşlik eden görüntülerde, düşük hızda ve kesintisiz ilerleyen kamera hareketleri bulunur. Sonuç olarak, *Sonsuzluk ve Bir Gün* filminde, şiir ve sinema sanatlarının doğalarına ve dinamiklerine hâkim olunarak, şiir dilinin yer aldığı metinlere eşlik eden kamera hareketleri ile şiirsel bir anlatım sağlandığı, şiirsel sinemanın bu bütüncül yaklaşım içerisinde ortaya çıktığı ve bu birlikteliğe dramaturjinin önemli ölçüde katkı sağladığı görülür.

Anahtar Kelimeler: Şiir, şiir dili, şiirsel sinema, kamera hareketi, dramaturji

Artı Değerin Yarattığı Sonuçlara Birey-Toplum İkilemi Açısından Bakmak: *İki Gün Bir Gece* Örneği

Looking at the Consequences of Surplus Value in Terms of the Individual-Society Dilemma: The Case of *Two Days, One Night*

Erke Kesova
Dr. Öğr. Üyesi
Hatay Mustafa Kemal Atatürk Üniversitesi
erke.kesova@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1070-3263
https://ror.org/056hcgc41

Özet

Karl Marx'a göre artı-değer, toplum üzerinde tahakküm kurmanın kilit kavramıdır. Kapitalist düzende işçi ürettiği emeğin bir kısmını ücret olarak alırken emeğinin geri kalanının karşılığını alamaz. Karşılığını alamadığı emek ise artı değer olarak önemli bir işleve sahip olur, çünkü artı değer ne kadar artarsa kapitalizm o kadar başarılı sayılır. Artı değerin artması sermaye olarak kullanılacak paranın artışı anlamına gelir. Sermaye arttıkça daha çok işçi çalıştırılır, bu durum daha fazla mal üretilmesine, daha fazla mal üretilmesi de üretim maliyetlerinin ucuzlamasına sebep olur. Sonuçta üretim araçlarını elinde bulunduranlar (işveren) daha fazla kâr elde eder. İşveren aynı kârı daha az işçiyle elde edebileceğini gördüğünde ise işten çıkarmaya gidebilir. Böylece işveren daha da fazla kâr elde edebilecektir. Dardenne Kardeşler, 2014 yılında Avrupa demokrasinin önemli ülkelerinden biri olarak addedilen Belçika'daki iki günlük sıradan bir iş yaşamını anlatmak amacıyla bir film gerçekleştirmiştir. İki Gün Bir Gece adlı filmde bir süre işine gidemeyen Marion Cotillard'ın canlandırdığı Sandra karakteri bir gün işten atıldığını öğrenir. İşyerinde toplam 17 çalışan vardır. İşveren diğer çalışanlara bir miktar ikramiye vererek onları Sandra'nın işten çıkarılması yönünde oy vermeye, 17 kişiyle gerçekleştirdikleri işi 16 kişiyle de gerçekleştirebileceklerine ikna etmiştir. Sonuç olarak Sandra'nın işten çıkarılmasına tamamıyla diğer arkadaşlarının oyları sebep olmuştur. Bu durumu öğrenen Sandra ise tekrar oylama yapılması yönünde karar aldırır ve önündeki iki gün bir gecelik zaman dilimi boyunca iş arkadaşlarını ikna etmeye çalışır. Sandra, tekrar işe dönebilmek için çoğunluğun oyunu (en az 9 oy) alması gerekmektedir. Kapitalizmin işleyiş mantığının bireyler üzerinde çeşitli etkileri olabilir. Bu noktada örnek olarak seçilen İki Gün Bir Gece filminin özellikle Avrupa'nın gelişmiş bir demokrasisini mekân olarak seçtiği ve böyle bir mekânda bahsi geçen işleyiş mantığını bir problem olarak ele aldığı düşünülmektedir. Film, kapitalizmin temelinde yatan artı-değer kavramının yarattığı sonuçları bireysel bir anlatı içerisinde kurguluyor gözükse de filmin içine gizlenmiş bir toplumsal boyutu vardır. Bu boyutun birey-toplum ikilemini nasıl düşündüğü ve bireyde nasıl bir dönüşümü tetiklediğinin gösterilmesi amaçlanmıştır. Değinilen bulgulara, filmin metin çözümlemesi yöntemiyle ele alınması sayesinde ulaşılacaktır. Filmin mevcut tartışmayı ekonomik veya siyasi literatüre ait hiçbir kavramı kullanmadan gerçekleştirmiş olması ise bu anlamda üzerine düşünmeyi daha da gerekli kılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Artı-değer, kapitalizm, işçi, işveren, dayanışma

Sinema ve Tarih İlişkisi: Karadeniz'de Osmanlı-Rus Mücadelesi ve Rus Sinemasında Temsili

The Relationship between Cinema and History: The Ottoman-Russian Struggle In The Black Sea and Its Representation In Russian Cinema

Selçuk Sarı
Dr.
selcuksari28@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2549-0937

Özet
Bu çalışma, tarih ve sinema arasındaki ilişkiyi Osmanlı-Rus deniz savaşlarının sinemadaki temsilleri üzerinden incelemektedir. Tarih, toplumların geçmişleriyle bağ kurmalarını ve toplumsal hafızanın oluşumunu sağlar. Sinema ise bu hafızanın kayıt altına alınmasında etkili bir araç olarak görülür. Filmlerin arşivlenebilmesi ve yeniden izlenebilmesi, onları tarihsel bir belge niteliğine kavuşturmuştur. Bu sebeple sinema, tarih araştırmacıları için önemli bir bilgi kaynağıdır. Toplumların milli benliklerini kuvvetlendirmek adına sinema filmleri oldukça etkilidir. Sinema sayesinde tarihin soyut anlatımları görsellik kazandığı gibi tarih öğrenimi de pekişmiştir. Sinema, ihtiyaç duyduğu senaryolar için tarihten büyük ölçüde beslenirken; tarih de sinema aracılığıyla geniş kitlelere ulaşma imkânı bulur. Denizlerde Osmanlı-Rus mücadelesi Karlofça Antlaşması sürecinde başlar. O zamana kadar Karadeniz, ticari ve askeri tüm yabancı gemilere kapalıdır. Çar Petro barış görüşmelerinde baskı yaratmak için elçilerini Rus askeri gemisi Krepost ile İstanbul'a göndermek ister. Osmanlı yetkilileri başta itiraz etse de teklifi kabul etmek zorunda kalır. İleriki süreçte Osmanlı-Rus ilişkilerinin de seyrini işaret eder. 1770 yılına gelindiğinde Çeşme Baskını yaşanır. Ruslar okyanusu aşıp Adalar Denizi'nde Osmanlı filosunu imha eder. 1787-1792 Osmanlı-Rus Savaşı sürecinde Karadeniz'de bir dizi çatışma yaşanır. Bu muharebelerden sonra Rus donanması Karadeniz'de etkili olur. Osmanlı filosu 1853'te Sinop Limanı'nda tekrar saldırıya uğrar. Rus sinemasında bahsi geçen çatışmaları anlatan filmler çekilir. Amiral Pavel Nakhimov'un hayatını ve Sinop Baskını'nı anlatan Amiral Nakhimov filmi 1947 yılında yönetmen Vsevolod Pudovkin tarafından yönetilir. Amiral Fyodor Usakov'un hayatı ve 1787-1792 Osmanlı-Rus Savaşı'nı anlatan Amiral Usakov filmi ise 1953 yılında Mikhail Romm tarafından yönetilir. Biyografik eser olmalarının yanında denizlerde Osmanlı-Rus mücadelesine yer vermektedir. Sinemada tarihî algının nasıl şekillendiğini de gösteren önemli örneklerdir. Çalışma içerisinde iki Rus savaş filminde yaratılan Türk algısı, senaryonun tarihsel gerçeklik ile ilişkisi ve seyirciye verilmek istenen mesaj irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çeşme baskını, donanma, sinema, sinop baskını, Osmanlı-Rus savaşı

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Dracula Untold (2014) Filminde Türk İmajı: Ötekileştirme, Tarih ve Mit

Turkish Image in the Film *Dracula Untold* (2014): Othering, History and Myth

Uğur Hacıoğlu
Yüksek Lisans Mezunu
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
ugurhakanhacioglu@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7436-2707
https://ror.org/01a0mk874

Özet
Aralık 1895'te Paris şehrinde ilk kez halka açık bir şekilde gerçekleşen sinematografik gösterimle birlikte Lumiére kardeşlerin buluşu geniş kitlelerle buluşmuştur. Bu buluş zamanla hem sanatın bir kolu haline gelmiş hem de bir sektör dalı oluşturmuştur. Estetik olarak oluşturduğu kazanımların dışında toplumların dizayn edilmesinde de etkili bir propaganda unsuruna kısa sürede dönüşmüş olan sinema sektörü, izleyicilerde bir yaklaşım ve imajın oluşmasında etkin rol oynamıştır. Sinema geliştikçe sektör olarak da büyümüş ve bir endüstri haline gelmiştir. Tarihi filmler de kitle iletişim aracı olarak sinemanın bir konusu haline gelmiş, sinemadaki bir üretim alanı olmuşlardır. Tarihi filmler seyirciye sundukları görsel doyumla bir imaj büyüsü oluşturarak onların zihinlerini etkilemeyi başarmaktadır. Tarih boyunca Batı dünyası ile girdiği etkileşimlerle onların dünyasında bir bakış alanına sahip olan Türkler de yüzyıllarca farklı alanlarda olduğu gibi sinemada da bir imaja sahiptir. 2014 yılında gösterime giren Dracula Untold filmi de bu bağlamda Batı dünyasının sahip olduğu Türk imajına dair önemli göstergeler içermektedir. Bu çalışmada tarihteki Türk imajı, Fatih dönemi ve Vlad Tepeş'in faaliyetleri, sinema ve imaj arasındaki ilişki ile Dracula Untold filmi göstergebilimsel olarak işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk imajı, dracula untold

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Toplumsal Yabancılaşma ve Bedenin Dönüşümü: *Bırds (Or How To Be One)* Filmi Üzerine Bir İnceleme

Social Alienation and the Transformation of the Body: An Analysis of the Film *Birds (Or How To Be One)*

İbrahim Evin
Arş. Gör.
İstanbul Beykent Üniversitesi
ibrahimevin@beykent.edu.tr
https://orcid.org/0009-0004-7386-4341
https://ror.org/03dcvf827

Özet

Babis Makridis'in 2020 yapımı *Birds (Or How to Be One)* filmi, Aristophanes'in antik Yunan komedyası *Kuşlar*'dan ilham alarak modern bireyin toplumsal yabancılaşma deneyimlerini ve beden ile kimlik arasındaki dönüşümü ele almaktadır. Bu çalışma, filmdeki hayvana dönüş teması üzerinden, bireyin kent yaşamında ve toplumsal ilişkiler içerisindeki yalnızlık, iletişimsizlik ve aidiyet sorunlarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Krizin ardından ulus inancını yitirmiş, kimliksiz hisseden Yunan genç kuşağının yönetmenlerinin o kuşaktan özgür olma gayesi güden bir adamın hikayesini anlatan film bu çalışmada ele alınmıştır. Yunanistan'ın genç kuşağının ülkesi ve ülkesinin geçmişi ile bağlarının kopuşunun, Yunan Yeni Dalgası filmlerinin ve yönetmenlerinin düşünce yapısının özeti gibidir. Ülkesiyle ve geçmişiyle bağını koparma arzusundaki Yunan Yeni Dalga filmi karakterleri için genellikle doğru ve doğal yol, bir hayvana dönüşmektir. Araştırma, metinlerarası bir yaklaşım benimseyerek Aristophanes'in oyununda kuş olma fantezisinin özgürleşme ve toplumsal eleştiri bağlamında nasıl işlediğini Makridis'in çağdaş sinemasına taşımasını incelemektedir. Film, belgesel ve kurmacayı birleştirerek, karakterlerin bedensel sınırlarını ve toplumsal rol ilişkilerini görünür kılar; kuş olma arzusu, bir yandan bireyin mevcut sosyal koşullardan kaçış ve kendini yeniden tanımlama ihtiyacını temsil ederken, diğer yandan bireyi toplumsal bağlardan koparan ve yabancılaşmayı derinleştiren bir metafor olarak işlev görmektedir. Analiz, Makridis'in anlatım tekniklerinin, absürd ve ironik üslubunun, toplumsal yabancılaşmanın görselleştirilmesinde nasıl etkili olduğunu göstermektedir; filmde kuş olma, özgürleşme fantezisi ile toplumsal ve bireysel izolasyonun iç içe geçtiği bir alan olarak sunulmaktadır. Ayrıca, çalışmada Aristophanes'in özgürleşme mitinin, günümüzün bireysel ve toplumsal yabancılaşma bağlamında yeniden yorumlandığı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda Makridis'in eseri, hayvana dönüş temasını yalnızca estetik bir deneyim veya fantezi olarak değil, aynı zamanda modern bireyin kent yaşamındaki yalnızlığı, sosyal rol çatışmalarını ve beden üzerinden kimlik dönüşümünü tartışmaya açan bir düşünsel zemin olarak işlevlendirmektedir. Sonuç olarak, *Birds (Or How to Be One)* filmi, hem Aristophanes'in komedyanın politik eleştirisi geleneğini günümüz sinemasına taşımakta hem de dönüşüm ve yabancılaşma temalarını çağdaş bireyin toplumsal deneyimleriyle ilişkilendirerek akademik tartışmalar için verimli bir inceleme alanı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Yunan yeni dalgası, hayvana dönüş, aristophanes, babis makridis

Sinemada Biriktirme Takıntısının Temsili: Nesneler, Bellek ve Kimlik Üzerine Bir İnceleme

Representational Objects of Hoarding Obsession in Cinema: Memory and Identity

Selvinaz Özdemir
Yüksek Lisans Öğrencisi
Yalova Üniversitesi
ozdemirselvi87@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-1455-6618
https://ror.org/01x18ax09

Serkan Öztürk
Prof. Dr
Yalova Üniversitesi
serkan.ozturk@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-8882-3607
https://ror.org/01x18ax09

Özet
Bu araştırma, sinemada biriktirme takıntısının yalnızca patolojik bir davranış biçimi olarak değil, aynı zamanda karakterlerin kimlik, bellek ve aidiyet ilişkilerini ifade eden sembolik bir dil olarak nasıl temsil edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel amacı, biriktirme eyleminin patolojik bir durum olarak sınırlanmadığını, sinematik anlatıda karakterlerin iç dünyasını, geçmişle bağlarını ve kimliklerini anlamlandırma süreçlerini görünür kılan bir araç olduğunu ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, farklı kültürel ve estetik bağlamları temsil eden üç film örneği — Hoard (Luna Carmoon, 2023), Sen Yaşamaya Bak (Ketche, 2022) ve Everything Everywhere All at Once (Daniel Kwan & Daniel Scheinert, 2022) üzerinden karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır. Analiz, nesnelerin karakterlerin iç dünyasında oynadığı rolü ve biriktirmenin kayıpla baş etme, kontrolü yeniden kurma ve geçmişi sürdürme biçimi olarak nasıl temsil edildiğini tartışmaktadır. Hoard filminde biriktirme, travmatik çocukluk deneyimlerinin bastırılmış izlerini görünür kılarken; Sen Yaşamaya Bak filminde kayıp sonrası güvenlik ve annelik dürtüsüyle şekillenen bir kontrol arzusuna dönüşmektedir. Everything Everywhere All at Once ise biriktirmeyi maddi eylemden çıkararak, zihinsel ve duygusal birikim hâlinde, çoklu kimliklerin ve bastırılmış duyguların temsiline dönüştürmektedir. Sonuç olarak bu araştırma, sinemada biriktirme olgusunun yalnızca bireysel bir patoloji olarak görülmediğini; aynı zamanda insanların varoluşsal boşluklarını doldurma, geçmişle bağ kurma ve kimliklerini anlamlandırma çabalarını hem psikolojik hem de estetik bir biçimde yansıttığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Biriktirme takıntısı, sinema, kimlik, bellek, sembolik temsil, estetik anlatı

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Kız Kardeşler (2019) Filminin Aile İdeolojisi Bağlamında Çözümlenmesi

A Gender-Based Analysis of the Family Institution in the Film Sisters (2019)

Büşra Erarslan
Yüksek Lisans Öğrencisi
Dokuz Eylül Üniversitesi
bussraerarslan@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-0230-8928
https://ror.org/00dbd8b73

Özet
İdeoloji, belirli bir toplumsal grubun ya da sınıfın düşüncelerini, inançlarını ve değer yargılarını yansıtan bir olgudur. Bu düşünce, inanç ve değer yargıları; toplumsal yaşamın gerektirdiği düzenin ve uyumun sağlanmasında, bireylerin nasıl davranmaları veya davranmamaları gerektiği noktada belirleyici bir rol üstlenir. Toplumsal yaşamda ideolojinin en görünür olduğu alanlardan biri ise aile kurumudur. Aile, bireyin doğduğu andan itibaren karşılaştığı ilk yaşamsal deneyim alanı olarak, içinde barındırdığı normlar sebebiyle toplumsal ideolojinin yeniden üretildiği bir yapıdır. Aile ideolojisi, toplumda "normal" kabul edilen aile yapısına dair kalıpları tanımlar ve bireylerin bu kalıplara göre konumlanmasını sağlar. Aile içinde anne, baba, çocuk ve kardeşlerin birbirleriyle nasıl ilişki kuracakları, ev içi iş bölümünün nasıl olacağı, kamusal alana kimin ve hangi amaçlarla çıkabileceği, çocukların büyütülmesi ve eğitilmesi süreçlerinde ebeveynlerin rollerinin nasıl olması gerektiği gibi konular aile ideolojisi tarafından belirlenir. Gerek aile içinde gerekse dışında, bu normlara uygun davranmayan ya da farklı biçimlerde konumlanan bireyler, başlangıçta aileleri tarafından, sonrasında ise geniş toplumsal çevre tarafından dışlanma riskiyle karşı karşıya kalırlar. Bu çalışmanın amacı, Emin Alper'in Kız Kardeşler (2019) filmini aile ideolojisi bağlamında incelemektir. Film, üç kız kardeşin yaşam öyküsü üzerinden ataerkil düzenin bireyler üzerindeki etkilerini, toplumsal ve kültürel normlarla nasıl biçimlendirildiğini görünür kılmaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerine başvurularak; filmdeki karakterler, diyaloglar ve olay örgüsü, ideoloji kuramı ile toplumsal cinsiyet perspektifinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: ideoloji, aile ideolojisi, ataerkil düzen, kız kardeşler (2019).

Gelenekselden Dijitale Sinemanın Dönüşen Ekonomisi Türkiye Örneği

The Transforming Economy of Cinema from Traditional to Digital: The Case of Turkey

Tansu Gözde Yılmaz
Lisans Üstü Öğrencisi
Yalova Üniversitesi
tangoz7729@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-1615-9647
https://ror.org/01x18ax09

Serkan Öztürk
Prof. Dr
Yalova Üniversitesi
serkan.ozturk@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-8882-3607
https://ror.org/01x18ax09

Özet
20.yüzyılın sonlarına doğru gelişme gösteren ve 21.yüzyılın başına gelindiğinde büyük bir ilerleme sağlayan dijitalleşme (sayısallaşma) olgusu birçok alanda olduğu gibi sinema alanına da ekonomik, kültürel ve toplumsal anlamda etki etmiştir. Günümüzde yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler özellikle internetin her yerde yaygın bir şekilde kullanımı ve dijital medyanın yükselişi, gelenekselden dijitale doğru büyük bir dönüşüme katkı sağlamıştır. Teknolojinin gelişimi bu bağlamda akıllı telefonlar, tablet ya da bilgisayar gibi dijital ortamlar aracılığıyla mekânın ve zamanın bağlayıcılığını devre dışı bırakmakta ve bu esneklik izleyicinin dijital yayın platformlarına yönelmesini de beraberinde getirmektedir. Geleneksel sinema döneminde film izlemek amacıyla kitleler halinde sinema salonlarına taşınan izleyiciler, yeni iletişim teknolojilerinin kendilerine sağladığı imkânlar çerçevesinde günümüzde filmleri daha kolay erişebildikleri ortamlarda izleme yönünde bir alışkanlık geliştirmiştir. Bu alışkanlıkların ortaya çıkmasındaki en önemli faktör filmlerin dijital ortamlarda ulaşılabilir bir özelliğe sahip olmasıyla yakından ilişkili olmasıdır. Bu dijital ortamların günümüzde yaygın biçimde bilinen örnekleri Netflix, Amazon Prime, HBO Max, Hulu, Mubi, Prime Video, BluTv, PuhuTv, Disney+, tabii, gibi isimlerle kullanıcılarına dijital içerikler sunan yayın platformları olmasıdır. Bu dijital platformlar film üretimi, dağıtımı ve gösterimi ile film izleme olanaklarını geliştirerek film endüstrisinin önemli parçası olan izleyicilerin film izleme alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında teknolojinin gelişimi insan yaşamını kolaylaştırırken, bir sanat yapıtı olarak filmin üretim alanı üzerinde olduğu gibi dağıtım ve gösterim alanı üzerinde de ekonomik bir dönüşüm başlatması noktasında etkili olmuştur. Bu çalışmanın amacı, gelenekselden dijitale sinemanın geçirdiği ekonomik dönüşümü Türkiye örneği üzerinden inceleyerek geleneksel sinemanın dijital sinemaya doğru geçiş sağlayan sürecini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda 2011-2024 yılları arasında Türkiye de bulunan sinema salonları ve izleyici sayıları ile dijital platformlar ve bu platformların kullanıcı sayıları istatistiksel veriler doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu istatistiklerden elde edilen verilere göre geleneksel sinema izleyicilerinin dijitalleşmenin de etkisiyle dijital platformlara daha fazla yöneldiği tespit edilmiştir. Bu verilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda dijital sinemanın geleneksel sinema kültürünü yok edip ortadan kaldıracağı endişelerini de beraberinde getirmiş ve bu durumu engellemek için çeşitli görüş ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel sinema, dijitalleşme, dijital platformlar, dönüşen ekonomi

Türk Sinemasında Meslek Örgütlerinin Sürdürülebilir Film Yapımına Geçiş Strateji, Politika ve Uygulamalarının İncelenmesi

Strategies, Policies, and Practices of Professional Organizations in Turkish Cinema for the Transition to Sustainable Film Production

Özge Nilay Erbalaban
Doç. Dr.
Çukurova Üniversitesi
n.erbalaban@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4199-3507
https://ror.org/05wxkj555

Özet

Günümüzde iklim krizinin artan etkisiyle birlikte pek çok sektör sürdürülebilir politikalar ve stratejiler üreterek sürdürülebilir üretim modeline geçiş yapmaya başlamıştır. Özellikle A.B. üyesi ülkeler bağlayıcı yasalar gereği kurumsal inisiyatif ve tercihlerin dışında sürdürülebilir üretim modeline geçmektedir. Avrupa Yeşil Anlaşmasının bir parçası olarak Avrupa İklim Yasası 2050'ye kadar net-sıfır sera gazı emisyonunu yasal hedef olarak belirler ve bu kapsamda 2030 için en az %55 emisyon azaltımı hedefi koyar. Bu düzenleme bütün sektörleri kapsadığından birlik üyesi ülkelerin sinema, televizyon ve diğer medya sektörlerini de sürdürülebilir dönüşüme zorlamaktadır. Türkiye 2016'da 'gelişmekte olan ülke' statüsüyle Paris İklim Anlaşması'nı imzalamış, 2021'de mecliste onaylamıştır. 2025 Birleşmiş Milletler İklim Zirvesi'nde Türkiye'nin 2035'te 466 milyon ton emisyon azaltımı yapacağı taahhüt edilmiştir. Bu kapsamda Türkiye'nin öncelik verdiği sektörler inşaat, ulaşım ve enerjidir. Ancak Avrupa'daki ve A.B.D.'deki sinema endüstrisinin yeşil dönüşümü, Türkiye'nin ilgili alandaki uluslararası sözleşmelerin taraflarından olması, 2025'te ilk iklim kanunun mecliste kabul edilmiş olması sinema sektörünün de bu gelişmelere uygun strateji, politika ve işleyişlere uyum sağlaması gerekliliğine yol açacaktır. Örneğin Eurimages 2023'ten bu yana ortak yapım fonlarından yararlanmak için sürdürülebilir projelere öncelik tanımaktadır. Bu kapsamda 2023'te fona başvuran projelerin %55'i karbon hesaplayıcı kullandığını, %17,5'i yeşil sertifikaya sahip olduğunu, %43,5'i bir çevre danışmanı işe aldığını ya da alacağını belirtmiştir. Türkiye sinemasında ise geçtiğimiz yıllarda sürdürülebilir iki film çekilmiştir: *Bir Zamanlar Gelecek: 2121* (Serpil Altın, 2022) ve *Neandria* (Reha Erdem, 2023). *Türkiye'de Film Sektörünün Çevre Dostu Yapımlara Dair Bilgi ve Beklentilerinin Ölçülmesi* (2024) anketi sektör çalışanlarının sürdürülebilir film yapımcılığı hakkında ihtiyaç ve beklentilerini ortaya koymuştur. Sürdürülebilir yapımların sektör içinde yaygınlaşması, sektörün standardı haline gelmesi yapım şirketlerinin dışındaki politikalar, stratejiler, teşvikler ve yasalar tarafından belirlenecektir. Bu çalışmada Türkiye'deki sinema sektörünün sürdürülebilirlik kapsamında strateji, politika, hedef ve uygulamalarının durumu araştırılmaktadır. Bu kapsamda sürdürülebilirlik yapım uygulamalarının gelişmesini teşvik etmesi ve yönlendirmesi beklenen kurumların stratejilerinin, politikalarının, hedeflerinin olup olmadığı incelenmektedir. Araştırma, Sinema Genel Müdürlüğü ve meslek örgütlerini kapsamaktadır. Türkiye'de sinema sektöründeki meslek örgütlenmeleri eser sahiplerinden ve sektör çalışanlarından oluşmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Bu kapsamda eser sahiplerini temsil eden meslek örgütlenmeleri SESAM, BSB, SETEM, SİNEBİR, SEYAP, TESİYAP, FİYAB, BİROY, SENARİSTBİR, SEF ve sektördeki diğer çalışanları temsil eden SİNE-SEN, SİNEMA-TELEVİZYON

SENDİKASI gibi oluşumların web sitelerindeki ‘faaliyet raporları’, ‘etkinlikler’, ‘duyurular’, ‘araştırmalar’ bölümleri sürdürülebilir yapım, yeşil yapım, çevresel etki anahtar kelimeleri kullanılarak incelenmiştir. Araştırma sonucunda eser sahipliği alanındaki meslek örgütlenmelerinin tüzüklerinde üyelerini ve kamuyu alanıyla ilgili konularda bilinçlendirici yayınlar yapmak, kurs ve eğitimler düzenlemek vb. gibi maddeler geçmesine rağmen, meslek örgütlerinin telif vb. haklar üzerine yoğunlaştıkları ve ilgili anahtar kelimeleri kapsayan faaliyetlerde bulunmadıkları görülmüştür, sürdürülebilirlikle ilgili komisyon vb. çalışma gruplarına yer vermedikleri saptanmıştır. Sektördeki diğer çalışanları temsil eden meslek örgütleri için de neredeyse benzer sonuçlara ulaşılmıştır. Sinema Televizyon Sendikası’nda ekolojik set biriminin yer aldığı ancak detaylı bilgi verilmediği görülmüştür. Sinema Genel Müdürlüğü’nün ilgili anahtar kavramlarla araştırılması sonucunda Ağustos 2025’te yayınlanan *Sinema Etkinlikleri Kılavuzunda* festival vb. etkinliklerde sürdürülebilirlik ilkelerine uyulması önerilmektedir. Ancak resmi web sitesinde konuyla ilgili başka bir kaynağa ulaşılmamıştır. Yapılan araştırmada hiçbir bulguya ulaşılamaması bu konuda acilen politika geliştirilip eylem planları oluşturulması gerektiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilir film yapımı politikaları, türkiye’de sürdürülebilir film yapımı, türk sinema sektörü

Abstract

With the escalating impact of the climate crisis, many sectors have begun adopting sustainable policies and strategies, transitioning toward greener production models. In the European Union, this shift is not merely voluntary but legally mandated. As part of the European Green Deal, the European Climate Law sets the binding target of net-zero greenhouse gas emissions by 2050 and an interim reduction of at least 55% by 2030. These regulations encompass all industries, compelling cinema, television, and media sectors in EU member states to undergo sustainable transformation. Türkiye signed the Paris Climate Agreement in 2016 as a “developing country” and ratified it in parliament in 2021. At the 2025 United Nations Climate Summit, Türkiye committed to reducing emissions by 466 million tons by 2035, prioritizing construction, transportation, and energy. Nonetheless, the green transformation of the cinema industries in Europe and the U.S., Türkiye’s obligations under international agreements, and the adoption of its first Climate Law in 2025 create a pressing need for the Turkish film sector to align with sustainable strategies and practices. Notably, since 2023, Eurimages has prioritized sustainable projects in its co-production funding schemes. Among applications in 2023, 55% reported using carbon calculators, 17.5% held a green certificate, 43.5% employed or intended to employ a green consultant, and 9% incorporated environmental themes. In Türkiye, two films have been explicitly produced under sustainable frameworks in recent years: *Once Upon a Time in the Future: 2121* (Serpil Altın, 2022) and *Neandria* (Reha Erdem, 2023). Furthermore, the survey *Measuring the Knowledge and Expectations of the Turkish Film Industry Regarding Environmentally Friendly Productions* (2024) revealed industry professionals’ needs and expectations in relation to sustainable filmmaking. However, the mainstreaming of sustainable productions into industry standards will ultimately depend on broader policies, strategies, incentives, and legal frameworks rather than the isolated initiatives of production companies. This study examines the strategies, policies, objectives, and practices of the Turkish film industry regarding sustainability, with a particular focus on the role of institutions expected to promote and guide sustainable production practices. The scope covers the General Directorate of Cinema and professional organizations, which in Türkiye are divided into two categories: those representing rights holders (SESAM, BSB, SETEM, SİNEBİR, SEYAP, TESİYAP, FİYAB, BİROY, SENARİSTBİR, SEF) and those representing other sector workers (SİNE-SEN, Cinema-Television Union, among others). An analysis of these organizations’ websites—particularly sections such as activity reports, events, announcements, and research—was conducted using keywords including ‘sustainable production’, ‘green production’, and ‘environmental impact’. The findings indicate that although statutes of rights-holder organizations often include provisions for raising awareness, publishing informative material, or

offering training, in practice, their activities are concentrated on copyright and related rights. No evidence was found of sustainability-related initiatives, commissions, or working groups. Similar patterns were observed among organizations representing sector employees. It has been determined that an eco-set department exists within the Cinema and Television Union, but no further information is available. As for the General Directorate of Cinema, the only sustainability-related reference identified was in the *Cinema Events Guide* (August 2025), which recommended adherence to sustainability principles in festivals and related events. No further sources on the subject were available on its official website. The absence of substantial findings underscores the urgent need to develop dedicated policies and action plans for sustainable film production in Türkiye.

Keywords: Sustainable film production policies, sustainable film production in türkiye, turkish film ındustry

Yeni Çağın Eğlence Kültürüne Ayak Uyduramayanlar: Kapanan Platform Örnekleri

Those Who Cannot Keep Up with the New Age Entertainment Culture: Examples of Closed Platforms

Eda Türkay
Arş. Gör.
İstanbul Gelişim Üniversitesi
ecekemci@gelisim.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-0225-2653
https://ror.org/0188hvh39

Özet
Yeni medya içerisinde hızla gelişen dijital yayın platformları, geleneksel medya ile yerleşmiş seyir kültürünü dönüştürerek daha aktif, kişiselleştirilmiş ve dijital bir seyir deneyimi yaratmışlardır. Dijitalleşmenin etkisiyle ortaya çıkan ve özellikle 2020 sonrası pandemi koşullarında ivme kazanan bu platformlar hem küresel hem de ulusal ölçekte farklı içerik politikaları ile yoğun bir rekabet ortamında faaliyet göstermektedir. Ancak bu çeşitlilik içinde kimi platformlar geniş kitlelere ulaşarak varlığını sürdürürken, bazıları kısa sürede kapanarak sektörden çekilmektedir. "Neden bazı dijital yayın platformları uzun ömürlü olurken bazıları kısa sürede başarısız olmaktadır?", çalışmanın temel araştırma sorusudur. Bu soruya yanıt ararken örgütsel ekoloji kuramı kuramsal çerçeve olarak benimsenmiş; doğum, yoğunluk bağımlılığı, niş ve mortalite gibi kavramlar ışığında platformların yaşam döngüsü değerlendirilmiştir. İnceleme kapsamında küreselde Yahoo Screen, Türkiye'de ise Star Dijital ve Cine+ örnekleri ele alınacaktır. Araştırma, internet tabanlı bir arşiv taramasına dayanmakta ve nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi ile yürütülmektedir. Bu doğrultuda platformlara ilişkin çevrimiçi haberler, basın açıklamaları, kullanıcı yorumları ve sektörel raporlar sistematik biçimde incelenecektir. Çalışmanın amacı, başarısız olmuş dijital platform örneklerini örgütsel ekoloji kuramı çerçevesinde yorumlayarak, dijital medya ekosisteminde sürdürülebilirlik ve rekabet dinamiklerine dair tartışmalara katkı sunmaktır. Böylece dijital yayıncılık alanında platformları başarısızlığa götüren temel faktörlerin ortaya konması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dijital platform, örgütsel ekoloji, yeni medya, sürdürülebilirlik, platform ekolojisi

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Türkiye'de Kısa Film Senaryosu Yazım Süreçleri Üzerine Bir İnceleme

A Study on Short Film Script Writing Processes in Türkiye

Mesut Aytekin
Doç. Dr.
İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinea Bölümü Öğretim Üyesi
maytekin@istanbul.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-0344-868X
https://ror.org/03a5qrr21

Büşra Gül Ovalı
Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi Sosyl Bilimler Üniversitesi
busragulovali@gmail.com
https://ror.org/03a5qrr21

Özet
Bu çalışma, Türkiye'de kısa film üretimi bağlamında senaryo yazım süreçlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Sinemanın yaratıcı omurgasını oluşturan senaryo, yalnızca bir teknik metin değil, aynı zamanda anlatı kurma, duygu inşa etme ve izleyiciyle anlam paylaşma sürecinin merkezinde yer alan bir yaratıcı eylemdir. Kısa film formu ise bu yaratım sürecini hem zamansal hem de yapısal bakımdan yoğunlaştırarak, sınırlı bir süre içinde güçlü bir dramatik etki yaratmayı zorunlu kılar. Bu nedenle kısa film senaryosu, uzun metraj anlatısına kıyasla daha yoğun bir sembolik dil, ekonomik bir anlatım ve özgün bir dramatik yapı gerektirir. Türkiye'de kısa film üretimi genellikle bağımsız koşullarda, sınırlı kaynaklarla ve kişisel motivasyonla gerçekleştirilmektedir. Bu durum, senaryo yazım sürecini hem yaratıcılık açısından özgürleştirici hem de üretim açısından kısıtlayıcı bir konuma taşımaktadır. Çalışma, kısa film senarist ve yönetmenlerinin deneyimlerini, yaratıcı stratejilerini ve yapısal engellerle başa çıkma biçimlerini derinlemesine mülakat yöntemiyle analiz etmektedir. Kuramsal olarak çalışma, senaryo yazımın anlatı kuramı, yaratıcı yazarlık ve film üretim ekolojisi çerçevesinde ele almaktadır. Bordwell'in anlatı sineması çözümlemeleri, Field ve McKee'nin dramatik yapı yaklaşımları, ayrıca Türk sinema geleneğinde kısa film üretiminin tarihsel gelişimi araştırmanın kuramsal dayanaklarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma, kısa film senaryosunun yalnızca bireysel bir yazı pratiği değil, aynı zamanda kültürel bir ifade biçimi ve endüstriyel bağlamda dönüşen bir yaratım alanı olduğunu savunmaktadır. Elde edilen bulgular, Türkiye'de kısa filmcilerin senaryo yazım süreçlerinde özellikle fikir geliştirme, dramatik yapı kurma, diyalog yazımı ve üretim koşullarıyla senaryo arasındaki dengeyi sağlama aşamalarında çeşitli zorluklar yaşadıklarını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte katılımcıların kısa film formatını, sınırlılıkları içerisinde yaratıcı özgürlük alanı olarak tanımladıkları görülmüştür. Çalışma, Türkiye'de kısa film senaryosu üretimine ilişkin yaratıcı pratikleri, yapısal engelleri ve sektörel koşulları anlamak açısından önemli bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kısa film, senaryo, senaryo yazımı, türk sineması, anlatı yapısı

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Yapay Zekâ ve Sinema Üretimi: Yeni Teknolojilerle Hikâye Anlatımı

Artificial Intelligence and Cinema Production: Storytelling with New Technologies

İsmail Kurtuldu
Dr. Öğr. Üyesi
Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü Öğretim Üyesi
ismailkurtuldu@sakarya.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-2980-4091
https://ror.org/04ttnw109

Özet
Yapay zekâ (YZ), son yıllarda sinema endüstrisinde yalnızca teknik bir araç olmaktan çıkıp, yaratıcı sürecin merkezine yerleşmeye başlamıştır. Senaryo yazımından kurguya, görsel efekt üretiminden karakter tasarımına kadar pek çok aşamada yapay zekâ temelli uygulamalar kullanılmaktadır. Bu çalışma, YZ teknolojilerinin sinema üretim sürecinde hikâye anlatımını nasıl dönüştürdüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, yapay zekâ destekli film üretim araçlarının (örneğin ChatGPT, Runway, Midjourney, Sora, Synthesia vb.) anlatı yapısını, karakter inşasını ve estetik biçimleri nasıl yeniden tanımladığı analiz edilecektir. Ayrıca, bu teknolojilerin yönetmen, senarist ve izleyici arasındaki yaratıcı ilişkiyi nasıl etkilediği tartışılacaktır. Yöntem olarak nitel bir çerçevede, hem örnek film analizleri (örneğin *The Frost*, *The Simulation*, *The Safe Zone AI Film Festival* yapımları) hem de yaratıcı üretim pratiklerinin çözümlemesi kullanılacaktır. Bu yaklaşım, yapay zekânın sinemada yalnızca bir araç değil, aynı zamanda yeni bir anlatı öznesi hâline geldiğini göstermeyi hedeflemektedir. Sonuç olarak çalışma, sinemanın geleceğinde insan-yapay zekâ iş birliğinin estetik, etik ve yaratıcı sınırlarını tartışarak, hikâye anlatımının "post-insan" dönemdeki dönüşümünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, sinema, dijital anlatı, yaratıcı üretim, hikâye anlatımı, sinema estetiği.

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Görünürlük Ekonomisinde Öznenin Yıkımı: Kristoffer Borgli'nin *Dream Scenario* ve *Sick Of Myself* Filmleri

Destruction of the Subject in the Visibility Economy: Kristoffer Borgli's *Dream Scenario* and *Sick of Myself*

Hakan Arslan
Arş. Gör.
İstanbul Beykent Üniversitesi
hakanarslan@beykent.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-2118-1472
https://ror.org/03dcvf827

Özet

Bu bildiri, Kristoffer Borgli'nin Dream Scenario (2023) ve Sick of Myself (Syk Pike, 2022) filmlerini, Byung-Chul Han'ın "şeffaflık toplumu" (Transparenzgesellschaft) kavramı ve Lacancı psikanaliz bağlamında incelemektedir. Han'a göre neoliberal çağın öznesi, varlığını sürdürebilmek için sürekli ifşa halinde olmak, kendini performatif biçimde sergilemek ve başkalarının bakışıyla değer kazanmak zorundadır. Bu bağlamda görünürlük, özneleşmenin koşulu olduğu kadar öznenin çöküşünü de hazırlayan yıkıcı bir olgudur. Görülmeme, öznenin simgesel düzende yer bulamaması anlamına gelir. Bu, öznel bütünlüğün ve özne oluşunun çöküşüne işaret eder. "Büyük Öteki" tarafından tanınmamak, özne için yalnızca bir dışlanma değil, öznel düzeyde "ölüm"ün karşılığı olan bir "hiçlik"le özdeşleşmektir. *Dream Scenario*'da Paul Matthews'un (Nicolas Cage) kitlesel rüyalarda beliren imgesi, başlangıçta prestij ve toplumsal kabul getirir; fakat kısa sürede kâbusa dönüşür. Rüyalarda korkutucu figüre evrilmesi, görünürlüğün çift yönlü doğasını açığa çıkarır: arzulanan imge aynı zamanda özneyi tüketir. Žižek'in (*Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*, 1999/2019) tartışmalarında belirttiği gibi özne, Öteki'nin arzusuyla kurulur; bu nedenle öznenin varlığı, bir "yok merkez" etrafında inşa edilir. Paul'un rüyalarda kazandığı görünürlük, bireysel arzunun tatmini olmaktan ziyade toplumsal arzu alanının semptomatik tezahürü olarak belirir. Onun görünürlüğü öznenin arzusu ile toplumun arzusu arasındaki yapısal çelişkileri ifşa ederek özneleşmenin zemininin eksiklik ve boşluk dolayımında oluştuğunu ortaya koyar. *Sick of Myself*'in başkarakteri Signe ise yüzeyde partnerinin sanat dünyasındaki görünürlüğünü kıskanıyor gibi görünse de bu yalnızca olay örgüsü düzeyinde geçerli bir açıklamadır. Görünürlük ekonomisinin psikanalitik dinamikleri içerisinde onun eylemleri, öznenin kendi eksikliğiyle başa çıkma çabası, Büyük Öteki'nin bakışında yer edinme arzusu ve asla tatmin edilemeyecek olan *objet petit a*'ya yönelimiyle ilişkilidir. Signe'in bedenini hasta edecek yöntemlere başvurması, özneleşme mücadelesinin ve aynı anda bu özneleşmenin çöküşünün göstergesi olarak okunmalıdır. Bedensel deformasyon, onu Büyük Öteki karşısında görünür kılarken, özneleşmesinin aynı anda erozyona uğramasına yol açar. Her iki filmde de görünürlük, Lacancı anlamda *objet petit a* gibi işlev görür: öznenin peşinden koştuğu ama asla tatmin edemediği bir arzu nesnesi. Görünürlük, özneyi var eden bir güç olduğu kadar, özneyi tüketen ve yok eden bir mekanizma olarak da işler. Paul Matthews ve Signe, aynı kaderi paylaşır: görünürlük sayesinde varlık kazanır, fakat görünürlüğün yükü altında silinirler. Sonuç olarak Borgli'nin sineması, neoliberal çağın özneleşme biçimlerini, görünürlük ekonomisinin yıkıcı estetiğini ve öznenin kırılganlığını açığa çıkaran bir sinemasal laboratuvar olarak okunabilir.

Anahtar Kelimeler: Kristoffer borgli, dream scenario, sick of myself, görünürlük ve arzu, neoliberal özneleşme

Güvenli Yalanlar, Tehlikeli Gerçekler: Dijital Platform Çağında Bir Yönetim Alegorisi Olarak Sığınak Anlatısı

Safe Lies, Dangerous Truths: The Shelter Narrative as a Management Allegory in the Digital Platform Age

Niyazi Can Özbaşaran
Dr. Öğr. Üyesi
Marmara Üniversitesi
canozbasaran@marmara.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-6732-3056
https://ror.org/02kswqa67

Özet
Dijital yayın platformlarında son dönemde popülerlik kazanan *A Murder at the End of the World* (2023, Disney+), *Silo* (2023, Apple TV+), *Fallout* (2024, Amazon Prime Video) ve *Paradise* (2025, Disney+) gibi yapımlarda belirgin bir tematik eğilim göze çarpmaktadır: Büyük bir felaketin ardından insanlığın kapalı, izole ve yapay olarak inşa edilmiş sığınaklarda yaşadığı bir dünya tasavvuru. Bildiri, söz konusu anlatısal kalıbı 'Sığınak Anlatısı' olarak kavramsallaştırmakta ve bu anlatının günümüz sosyo-politik atmosferindeki anlamını analiz etmektedir. Bu çalışma, şu temel soruyu sorar: Neden 'Sığınak Anlatısı', küresel belirsizliklerin ve dijital kapalılığın damga vurduğu 2020'li yıllarda böylesine güçlü bir geri dönüş yapmaktadır? Bu bağlamda bildiri, incelenen anlatıların sadece birer bilimkurgu senaryosu olmadığını, aksine günümüz toplumlarının güvenlik, kontrol, hakikat ve özgürlük arasındaki gerilimlerini yansıtan güçlü birer yönetim alegorisi olduğunu iddia etmektedir. Analizin kuramsal altyapısı üç temel kavrama dayanmaktadır: Susan Sontag'ın 'felaket imgelemi' ile bu anlatıların hitap ettiği kolektif kaygılar; Paul Virilio'nun 'sığınak arkeolojisi' ile bu kapalı mekanların birer kontrol ve iktidar mimarisi olarak analizi ve son olarak Tom Moylan'ın 'eleştirel distopya' kavramı ile bu baskıcı sistemlerin içinde dahi hakikati arayan ve direniş potansiyeli taşıyan kahramanların varlığı. İncelenen dört dizi, bu kuramsal çerçeve ışığında karşılaştırmalı anlatı analizi yöntemiyle çözümlenmektedir. Çalışma, 'Sığınak Anlatısı'nın, post-truth (hakikat-sonrası) çağın, artan otoriter eğilimlerin ve dijital yankı odalarının yarattığı 'güvenli yalanları' sorgulayan ve 'tehlikeli gerçeğin' peşindeki bireyin mücadelesini odağına alan güncel bir tür olarak nasıl yükseldiğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sığınak anlatısı, eleştirel distopya, platform çalışmaları, felaket imgelemi

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Sürrealist Estetikle Kapitalist Bir Hiciv: Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain*'(*1973*) Filminde Bilinçdışı, Simya ve Tüketim Eleştirisi

A Capitalist Satire with Surrealist Aesthetics: Critique of Unconscious, Alchemy and Consumption in Alejandro Jodorowsky's *The Holy Mountain* (1973)

Hicran Gür Görgün
Yüksek Lisans Öğrencisi
hicrangurgorgun21@hotmail.com
https://orcid.org/0009-0005-7891-4173
https://ror.org/04175wc52

Özet

20.yüzyılın başında Andre Breton'un önderliğinde ortaya çıkan sürrealist sanat anlayışı, bireyin bilinçdışını odak noktası haline getirerek, sanatsal yaratımlarla dışa vurmasını savunan, rüya, çağrışım, simgesel imgeler aracılığıyla bilinçte bastırılan arzulara alan açan bir estetik sunar. Sürrealizm, modern bireyin deneyimlediği gerçekliğin krizine karşın ruhsal ve içsel yolculuğunu görselleştiren bir ifade biçimi yaratmış; özellikle edebiyat, resim, sinema alanlarında gerçeklik algısını yapı bozumuna uğratarak yeni bir ifade zemini oluşturmuştur. Aynı dönem gelişim gösteren kapitalist üretim-tüketim ilişkileri, bireyin arzularını ticarileştirerek kimlik,anlam arayışlarını tüketim ilişkilerine hapsetmiştir. Bu bağlamda toplumun güçlü bir turnusolu olan yedinci sanat sinema; felsefi, sosyolojik, ekonomik, ideolojik,psikolojik tüketim, din, medya vb. gibi farklı temsil biçimlerinin ifade edilmesine olanak tanıyan yapısıyla bireyin içsel dünyası ve dışsal sistemlerle kurduğu gerilimli ilişkiyi katmanlı bir şekilde temsil etme potansiyeliyle, sürrealist anlatılar için önemli bir alan haline gelmiştir. Sürrealist sinema anlayışı, sadece bir anlatı aracı değil farklı disiplinlerden beslenen ve aynı zamanda seyirciyle doğrudan ilişki kuran, sorgulayıcı, dönüştürücü ve düşündürücü bir deneyim alanı sunarak kendini yapılandıran bir niteliktedir. Bu doğrultuda Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (*1973*) filmi, önemli olan iki tarihsel ve kültürel dinamiği- sürrealist estetik ve kapitalist eleştiriyi çarpıcı biçimde bir araya getiren bir yapıya odaklanır. Bu çalışmanın amacı, Alejandro Jodorowsky'nin The Holy Mountain (*1973*) filmi üzerinden sürrealist estetikle kapitalist hiciv temsillerini görünür kılarak nasıl bir paralellik izlediğini ele almaktır. Bu doğrultuda film nitel metin çözümlemelerinden biri olan betimsel analiz yöntemiyle alınacaktır. Betimsel analizde ele alınacak parametreler; 1. Görsel Estetik ve Simgesellik, 2. Anlatı Yapısı ve Kurgu.3. Karakter ve Temsil Biçimleri.4. Tematik Katmanlar (modernite eleştirisi/kapitalizm ve tüketim toplumu yergisi).5. Film Biçimi Üzerinden Yabancılaştırma (Brecht etkisi).6.Sürreal Rahatsızedicilik Bu çalışmada Alejandro Jodorowsky'nin The Holy Mountain (1973) filmi, sürrealist estetikle biçimlendirilmiş bir kapitalizm hicvi olarak ele alınmakta; filmdeki görsel semboller, karakter ve anlatı yapısı üzerinden tüketim toplumu, din, iktidar, güç yapılarının sorgulanışını, toplumsal sistemlerin ''kutsal'' görünen yapay temellerini sorgulayan alegorik bir katman sağlamaktadır. Kuramsal çerçevede film hem biçimsel olarak sürrealist geleneğe bağlı kalmakta hemde tematik düzlemde kapitalist düzeni eleştiren alegorik bir eleştiri sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sürrealizm, tüketim toplumu, kapitalizm, görsel sembolizm

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Öznel-Nesnel Dönüşümün İzinde: Kentsel Mekân, Hafıza ve Yaşlı Bedenin Sinemadaki *İstisna Hâli*

In Pursuit of Subjective–Objective Transformation: Urban Space, Memory, and the Elderly Body in Cinema's *State of Exception*

Ahmet Berk Duman
Öğr. Gör.
İstinye Üniversitesi
ahmet.duman@istinye.edu.tr
https://orcid.org/0009-0000-0385-5782
https://ror.org/03081nz23

Özet

Kentsel dönüşüm süreçleri yalnızca mekânsal dokuyu dönüştürmekle kalmamakta, aynı zamanda bireylerin belleğini, gündelik yaşam pratiklerini ve kimlik algılarını da yeniden biçimlendirmektedir. Özellikle yaşlı bireyler açısından ev, yalnızca barınılan bir alan değil, kişisel tarih ile kolektif hafızanın iç içe geçtiği bir "hafıza mekânı" olarak işlev görür. Bu nedenle, kentsel dönüşümle evlerinden koparılan ya da yenilenmiş mekânlarına geri dönen yaşlıların demans ve alzheimer gibi bilişsel rahatsızlıklarının tetiklendiğine işaret eden çalışmalar, mekân-zaman-beden ilişkisini kritik bir tartışma alanına açmaktadır. Giorgio Agamben'in *istisna hâli* kavramı, bu bağlamda yaşlıların yaşadığı mekânsal ve toplumsal dışlanmayı anlamak için işlevsel bir kuramsal zemin sunar. *İstisna hâli*nde kalan yaşlı birey, kentin öznel hafızasından silinirken nesnel bir yeniden inşa sürecine zorla eklemlenir. Bu durum, *yaş ayrımcılığı/yaşçılık* kavramıyla da birleşerek yaşlıların kent planlama politikalarında görünmez kılındığını ortaya koyar. Sinemanın kentsel dönüşümü ve yaşlılığı temsil etme biçimleri, bu tartışmaya eleştirel bir boyut ekler. Kamera, bir yandan yıkılan evlerin ve kaybolan mahallelerin görsel arşivini oluştururken, diğer yandan yaşlı bedenin hafıza kaybı ile kent hafızasındaki kaybı paralel kurgularla ilişkilendirebilir. Böylelikle sinema, öznel-nesnel dönüşümün izini süren bir görsel düşünme pratiği olarak işlev kazanır. Bu makale, kentsel dönüşümün yaşlı bireylerde tetiklediği hafıza kırılmalarını *yaş ayrımcılığı/yaşçılık* ve *istisna hâli* kavramlarıyla ilişkilendirerek tartışmayı, sinemanın sunduğu estetik ve anlatısal temsil imkânları üzerinden genişletmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kentsel dönüşüm, hafıza mekânı, yaş ayrımcılığı/yaşçılık, istisna hâli, sinema

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Dijital Sinema Kültürünün İzleyici Gözünden Temsili: Katılımcı Sözlüklerde Mubi Platformu

Representation of Digital Cinema Culture from the Viewer's Perspective: Mubi Platform in Participatory Dictionaries

Damla Akar
Dr. Arş. Gör.
İstanbul Üniversitesi
damla.tosyalioglu@istanbul.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-4676-2302
https://ror.org/03a5qrr21

Özet
Dijital teknolojilerdeki ilerlemeler, sinema kültürünün üretim, dağıtım ve izleme pratiklerinde önemli dönüşümlere yol açmıştır. İzleyici, artık yalnızca pasif bir alıcı değil; çevrim içi platformlarda yorum yapan, seçkileri değerlendiren ve kültürel anlam üretimine katkı sunan bir aktöre dönüşmüştür. Dijital platformlar, sinema sektöründe giderek daha merkezi bir rol oynamakta; içerik, film seçkisi ve estetik yaklaşım açısından izleyici deneyimini ve algısını doğrudan etkilemektedir. Bu bağlamda, çevrim içi etkileşim alanlarında üretilen kullanıcı söylemleri, dijital sinema kültürünün toplumsal algısını anlamak açısından önemli bir veri kaynağı haline gelmiştir. Dijitalleşmenin yarattığı bu dönüşüm, izleyicinin sinema ile kurduğu ilişkiyi, bireysel tercihler, algoritmik yönlendirmeler ve çevrim içi topluluklar aracılığıyla yeniden biçimlendirmektedir. Bu dönüşüm, dijital platformların sinema kültüründeki etkisini görünür kılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, dijital yayın platformu MUBI'ye ilişkin algı ve tutumları katılımcı sözlük paylaşımları üzerinden inceleyerek, dijital platformların sinema kültürünü nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymaktır. Çalışma kapsamında, kullanıcıların anonim kimliklerle görüşlerini paylaştığı, kültürel ürünlere dair algıların üretildiği bir dijital alan olması sebebiyle Türkiye'nin ilk katılımcı sözlüğü Ekşi Sözlük tercih edilmiştir. Ekşi Sözlük üzerinde Ocak-Haziran 2025 tarihleri arasında MUBI başlığı altına girilmiş 127 tanım betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Başlık altında yer almasına rağmen MUBI platformu ile doğrudan ilişkisi olmayan 3 tanım değerlendirme dışı bırakılmıştır. Elde edilen bulgular, MUBI platformunun kullanıcı deneyimi ve toplumsal duyarlılık temaları çerçevesinde değerlendirildiğini göstermektedir. Bulgular, genel olarak, kullanıcıların MUBI'yi hem deneyimsel bir medya ortamı hem de kültürel bir etkileşim alanı olarak gördüklerini ortaya koymaktadır. Platform, izleme pratiklerini bireyselleştirip çevrim içi bir düzleme taşımakta, film seçkisi anlayışı aracılığıyla sinema beğenisini yeniden tanımlamakta ve toplumsal duyarlılıklara ilişkin söylemler aracılığıyla izleyiciyle sinema arasındaki kültürel bağı derinleştirmektedir. Araştırma sonuçları, dijital platformların yalnızca film izleme mecraları olarak değil, aynı zamanda sinema kültürünün yeniden biçimlendiği etkileşimsel alanlar olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Dijital sinema kültürü, mubı, izleyici deneyimi, katılımcı sözlükler, film seçkisi

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Katılımcı Fandomun Estetik Müdahalesi: #ReleaseTheSnyderCut Hareketi Üzerinden Uyarlama, Endüstri ve Estetik Otorite İlişkisi

The Aesthetic Intervention of Participatory Fandom: The Relationship Between Adaptation, Industry and Aesthetic Authority Through the #ReleaseTheSnyderCut Movement

Baran Cem Yiğit
Doktora Öğrencisi
Marmara Üniversitesi
barancemyigit@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0082-4494
https://ror.org/02kswqa67

Özet

Dijital kültür çağında izleyici konumunun dönüşümü, klasik medya üretim-tüketim hiyerarşisini sarsarak sinema endüstrisinde yeni yaratım modellerinin önünü açmıştır. Özellikle çevrimiçi platformlar aracılığıyla örgütlenen hayran toplulukları, sinema uyarlamalarına yalnızca yorum getiren değil, doğrudan müdahale eden kolektif yapılara dönüşmektedir. Bu çalışma, *#ReleaseTheSnyderCut* hareketini örnek alarak, katılımcı fandomun estetik, üretimsel ve metinsel düzeyde sinema üzerindeki etkisini çok katmanlı bir biçimde incelemektedir. Çalışmada teorik temel, öncelikle Henry Jenkins'in *participatory culture* (2006) ve *convergence culture* (2006) kavramları üzerinden kurulmakta; izleyici-yaratıcı sınırının bulanıklaştığı çağdaş medya ortamı değerlendirilmektedir. John Fiske'in "semiyotik direniş" ve "popüler metinlerin yeniden üretimi" (1987) yaklaşımları, fandomun estetik müdahale biçimlerini anlamlandırmak açısından referans alınmıştır. Uyarlama kuramı bağlamında ise Linda Hutcheon'ın *A Theory of Adaptation* (2006) adlı çalışması temel alınmakta; uyarlamanın sadakatle değil, yorumlayıcı yeniden yazım pratikleriyle ele alınması gerektiği savunulmaktadır. Ayrıca Robert Stam'ın sadakat mitine yönelik eleştirileri (2000), metinlerarasılık ve yeniden yazım kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Zack Snyder'ın 2017'de yarım kalan *Justice League* filminin yerine, 2021'de HBO Max platformunda yayınlanan dört saatlik *Zack Snyder's Justice League* sürümünün doğuş süreci, bu kuramsal çerçeve ışığında analiz edilmektedir. Çalışma, her iki sürümün anlatı yapısı, karakter temsilleri, tür estetiği ve görsel dil açısından karşılaştırmalı olarak çözümlemekte; Snyder'ın auteur kimliğinin fandomun baskısıyla nasıl yeniden biçimlendiğini tartışmaktadır. Aynı zamanda üretim sürecindeki endüstriyel müdahaleler, medya sahipliği, platform ekonomisi ve yaratıcı özerklik ilişkisi, Hesmondhalgh ve Mark Deuze gibi medya ekonomisi araştırmacılarının çalışmaları bağlamında ele alınmaktadır. Bu bağlamda *#ReleaseTheSnyderCut*, yalnızca bir sosyal medya kampanyası değil; estetik kararların çok aktörlü bir pazarlık alanına dönüştüğü bir katılımcı estetik modelini görünür kılmaktadır. Snyder versiyonu, fandomun estetik taleplerinin metinsel düzeyde karşılık bulduğu, klasik auteur tanımının yeniden tartışmaya açıldığı bir örnek olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Katılımcı kültür, fandom, uyarlama kuramı, yaratıcı özerklik, dijital sinema.

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Sinemada Bir Dijital Oyun Uyarlaması Olarak *The Super Mario Bros. Movie*

The Super *Mario Bros. Movie* as a Digital Game Adaptation in Cinema

Hakan Kürkçüoğlu
Dr. Öğr. Üyesi
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
hakankurkcuoglu@ibu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-2603-1764
https://ror.org/01x1kqx83

Özet
Dijital oyunlar, neredeyse ilk üretildikleri tarihten bu yana film endüstrisiyle bağlantı içerisinde olmuştur. Kimi zaman oyunlar sinemadan kimi zamansa sinema oyunlardan beslenmiştir. Oyun anlatılarının genellikle genişletilmeye müsait olan anlatı yapısı, hazırda bir izleyici/hayran kitlesini barındırması, görsel açıdan ilgi çekici öğeler sunması gibi özellikler, iki kültür endüstrisi arasındaki etkileşimi güçlendirmiştir. Yeni medya çağında güçlenmiş olan transmedyal anlatı yapısı, oyun-sinema ilişkisinin derinleşmesinde bir başka önemli faktördür. Oyunların sinemaya uyarlanışının nasıl gerçekleştiği hem popüler kültürde hem de akademik alanda önemli bir tartışma konusu olagelmiştir. Bu çalışmanın amacı; oyun dünyasında popülerliğini en uzun süre koruyan serilerden biri olan *Super Mario* oyunlarının sinemaya aktarımının güncel ve yüksek izlenme sayılarına ulaşmış bir film olan *The Super Mario Bros. Movie* (2023) örneğinde nasıl gerçekleştiğini tartışmaktır. Biçim analizi yönteminden yararlanılan bu çalışmada; özellikle çeşitli oyun bileşenlerinin ve oyun mekaniklerinin sinematik dile nasıl uyarlandığı incelenmiştir. Bu bağlamda filmin kurgusu, kamera hareketleri, renk paleti, mekân ve karakter tasarımları ve müzikleri gibi öğeler araştırmanın temel konusudur. Kurgunun oyun içi aksiyonla uyum gösterecek şekilde düzenlenmesi, bazı kamera açılarının platform oyunu mantığına göre seçilmiş olması, oyundaki mekan, karakter, ses gibi unsurların filmin senaryosuna transmedyal olarak aktarımı, oyun evreninin ve estetiğinin bir nostalji anlatısına dönüşmesi gibi bulgular, sektör içerisinde oldukça geniş bir ekonomik alanı kaplayan oyun serisinin kültür endüstrisi açısından belirli bir formülasyona ve yeniden üretim mantığına başvurularak sinemaya aktarıldığı düşüncesini ortaya çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital oyun, uyarlama, popüler sinema, super mario bros. movie

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Sinemada Tasarımın Gücü: VFX, VR ve Yapay Zekâ Çağında Grafik Tasarımın Sinemasal Dile Dönüşümü

The Power of Design in Cinema: Transformation of Graphic Design into Cinematic Language in the Age of VFX, VR and AI

Amna Shahzad Arif
İstinye Üniversitesi
amna.shahzad1990@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-1319-3336
https://ror.org/03081nz23

Özet
Bu makale, grafik tasarımın modern film yapım trendlerinde sinemasal bir dil olarak rolünü incelemekte, VFX, VR ve yapay zekâ (YZ) gibi küresel gelişmeleri karşılaştırmakta ve özellikle bu tekniklerin Pakistan film endüstrisinde benimsenmesine odaklanmaktadır. Bu araştırma, Pakistan sinema endüstrisinde modern film yapım trendlerini geliştirmek için mevcut zorlukları, fırsatları ve iyileştirme yollarını keşfetmeyi amaçlamaktadır. Çalışma, grafik tasarımcılar, eğitimciler, VFX sanatçıları ve yönetmenlerle yapılan görüşmeler yoluyla, VFX, VR ve YZ teknolojilerinin kullanımındaki boşlukları ve sorunları belirlemeye odaklanmaktadır. Araştırma, on akademik ve endüstriyel uzmanla yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeleri içermektedir. Bulgular, VFX, VR ve YZ gibi ileri teknolojilerin Pakistan film endüstrisini şekillendirmede dönüştürücü potansiyeline dikkat çekmekte ve bütçe kısıtlamaları, gösterim altyapısı, izleyici katılımı, öğretmen eğitimi ve grafik tasarımcıların rolü gibi kritik zorlukları ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Vfx, vr, yapay zekâ; tasarım, pakistan sineması, film yapımı, grafik

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Yapay Zekânın Rejisörlüğünde Dünya Sineması: Yaratıcılık ve Otantikliğin Sınırları

World Cinema Directed by AI: The Boundaries of Creativity and Authenticity

Mustafa Doğukan Başalan
Yüksek Lisans Öğrencisi
Hatay Mustafa Kemal Atatürk Üniversitesi
dokayazilim@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-8873-1102
https://ror.org/056hcgc41

Özet

Dijitalleşme çağının en dikkat çekici gelişmelerinden biri olan yapay zekâ, sinema endüstrisini yalnızca teknik bir araç olmanın ötesine taşıyarak yaratıcı süreçlerin merkezine yerleştirmeye başlamıştır. Günümüzde yapay zekâ, senaryo yazımından görsel efekt üretimine, karakter inşasından kurgu süreçlerine kadar geniş bir yelpazede sinema üretiminin vazgeçilmez bir bileşeni haline gelmektedir. Bununla birlikte, yapay zekanın yönetmenlik pratiğine entegre edilmesi, sinemanın özünde yer alan yaratıcılık ve otantiklik tartışmalarını yeniden gündeme getirmektedir. Bir yönetmenin sanatsal vizyonu, bireysel deneyimleri ve kültürel arka planı ile şekillenirken, yapay zekâ temelli bir rejisörlük yaklaşımı bu öznel yaratım süreçlerini algoritmik bir düzleme indirgeme riski taşımaktadır. Bu bağlamda, yapay zekâ yönetmenliğinin dünya sinemasında nasıl bir estetik, etik ve endüstriyel dönüşüm yaratabileceği önemli bir araştırma problemi olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışma, yapay zekânın sinema rejisörlüğündeki rolünü disiplinlerarası bir perspektifle ele almakta; teknoloji, kültür ve sanat ekseninde yaratıcı üretim pratiklerini incelemektedir. Çalışmada öncelikle, sinemanın tarihsel gelişimi boyunca teknolojik yeniliklerle geçirdiği dönüşümler tartışılmakta ve bu dönüşümlerin yapay zeka ile ortaya çıkan paradigma değişimi ile kıyaslaması yapılmaktadır. Ardından, yapay zekâ rejisörlüğünün yaratıcı özerklik, sanatsal imza, otantiklik ve izleyici algısı boyutları üzerinde durulmaktadır. Ayrıca, farklı coğrafyalardan örneklerle yapay zekanın kültürel anlatılara müdahalesi, küresel film endüstrisindeki güç dengelerine etkisi ve bağımsız sinema ile ana akım arasındaki ayrışmayı nasıl yeniden şekillendirdiği analiz edilmektedir. Araştırmanın temel bulguları, yapay zekânın sinemada teknik verimlilik ve estetik çeşitlilik sağlama potansiyeli taşısa da, yaratıcılığın insan deneyimine dayalı öznel boyutunu tam anlamıyla ikame edemediğini göstermektedir. Bununla birlikte, yapay zekanın sanatsal üretime "ortak yönetmen" ya da "yaratıcı destekçi" olarak konumlandırılması, yeni hibrit sinema biçimlerinin önünü açmaktadır. Ancak bu süreçte, sinemanın özgünlüğünü ve sanatsal değerini koruyabilmek için etik, hukuki ve kültürel düzenlemelerin kaçınılmaz olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Sonuç olarak, yapay zekânın rejisörlüğünde dünya sineması, insan yaratıcılığının sınırlarını zorlayan yeni bir deneyim alanı yaratırken; otantiklik, özgünlük ve sanatsal sorumluluk gibi temel kavramların yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmaktadır. Bu makale, söz konusu dönüşümün yalnızca sinema endüstrisi için değil, aynı zamanda kültürel üretim ve sanat felsefesi açısından da radikal tartışmaları beraberinde getirdiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, sinema, rejisörlük, yaratıcılık, otantiklik, dijital kültür

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Ulus-aşırı Sinema Bağlamında Tayvan Yeni Sineması: *Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema* Belgeseli Örneği

Taiwan New Cinema in the Context of Transnational Cinema: The Case of *Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema* Documentary

Mehmet Ceyhan
Dr. Öğr. Üyesi
Düzce Üniversitesi
mehmetceyhan0@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9718-3189
https://ror.org/04175wc52

Özet
1945'te Çin Cumhuriyeti hükümeti, Birleşmiş Milletler'in kurucu üyelerinden biri olmuş, ancak 1971'de BM'deki temsil hakkını Pekin'deki Çin Halk Cumhuriyeti'ne bırakmıştır. 1979'da ise Amerika Birleşik Devletleri, Pekin'deki Çin Halk Cumhuriyeti hükümetini tanımış ve Tayvan hükümeti ile resmi diplomatik ilişkilerini kesmiştir. Bu konjonktürde siyasi yalnızlığa sürüklenen Tayvan hükümeti kalkınmaya ağırlık vermiştir. Siyaset, ekonomi ve kültürün iç içe geçtiği bu süreçte, adanın kendi hikâyesini anlatan yeni yazarlar ve yeni bir edebiyat akımı ortaya çıkmıştır. Bu akım başta tiyatro, dans, görsel sanatlar olmak üzere sinemayı da etkilemiştir. Bu çalışma, Asya sinemasının tanınmasında ve dünya sinemasında yeni anlatı biçimlerinin ortaya çıkışında önemli bir rol oynadığı düşünülen Tayvan Yeni Sineması akımını, "*Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema"* belgeseli kapsamı üzerinden incelemektedir. Araştırmada akımın öncülüğünü yapan Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ve Ko I-chen gibi yönetmenlerin yapımları ele alınmaktadır. Ayrıca festival direktörleri, yönetmenler, film eleştirmenlerinin söylemleri üzerine Tayvan Yeni Sineması'nın dünya sinemasına etkilerini tartışmaktadır. Bu çerçevede ulus-aşırı sinema tarihi bağlamındaki konumunu ve estetik mirasının diğer ülke sinemacılarını nasıl etkilediğini belgesel tarihi yazımı yöntemiyle analiz edilmektedir. Bulgular incelendiğinde, Tayvan Yeni Sineması'nın uluslararası festivallerde önemli başarılar elde ettiği görülmektedir. Bu başarıların yalnızca Tayvan sinemasını görünür kılmakla sınırlı kalmadığı, aynı zamanda dünya sineması için sinematografik yaklaşım ve özgün anlatı biçimlerinin gelişimine etkisinin olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Tayvan yeni sineması, ulus-aşırı sinema, anlatı biçimleri, toplumsal bellek, belgesel.

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Sinema ve Kaçışçılık: Popüler Sinemada Doğaya Kaçış Filmlerinin Tematik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi

Cinema and Escapism: Examination of Escape to Nature Films in Popular Cinema Through Thematic Analysis

Aziz Barkın Kadıoğlu
Doktora Öğrencisi
Marmara Üniversitesi
barkinkadioglu@beykent.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-3640-3146
https://ror.org/02kswqa67

Özet

Bu çalışmanın temel araştırma konusunu, doğaya kaçış pratiğinin sinemadaki temsillerinin tematik analiz yöntemi aracılığıyla incelenmesi oluşturmaktadır. Bu bağlamda *Into the Wild* (Sean Penn, 2007), *The Secret Life of Walter Mitty* (Ben Stiller, 2013), *Captain Fantastic* (Matt Ross, 2016) filmlerinde doğaya kaçışın nasıl temsil edildiği incelenecek, doğanın sinemada modernitenin sıkışmışlıklarına karşı bir kaçış mekânı olarak nasıl kurgulandığı tartışılacaktır. Bireylerin gündelik yaşamın baskılarından ve belirsizliklerinden uzaklaşma ihtiyacını tanımlayan kaçışçılık kavramı, modern toplumların kültürel dinamiklerini çözümlemek açısından merkezi bir önem taşımaktadır. Yaşamın giderek artan hızı, kentleşme, neoliberal politikalar ve kapitalist üretim ilişkilerinin bireyde yarattığı yabancılaşma ve sıkışmışlık hissi gibi olgulardan beslenen kaçış ihtiyacı, bireyleri bu kaçışı gerçekleştirebilecekleri alternatif alanlara yönlendirmiştir. Sanat, edebiyat, doğa aktiviteleri, spor ve dijital oyunlar bu bağlamda öne çıkan alanlar olsa da sinema ortaya çıkışından itibaren kaçışçılığın en güçlü mecralarından biri olagelmiştir. Bireylere alternatif dünyalar sunan sinema, aynı zamanda toplumsal değerlerin, ideolojilerin ve kültürel normların yeniden üretildiği bir alan olarak da tariflenebilir. Kaçışçılık, akademik literatürde film türleri, popüler sinema ve ana akımın dışında kalan üretimler, kültür endüstrisi, film izleme pratikleri, seyirci ve sinema ilişkisi gibi birçok tartışma alanıyla beraber incelenmesi gereken, başlangıcından günümüze sinemanın her parçasında var olan önemli bir kavramdır. Her ne kadar sinema ve kaçışçılık arasındaki bağı araştırma konusu haline getiren bütünsel bir çalışma literatürde güncel olarak mevcut olmasa da farklı disiplinlerde gerçekleştirilen çalışmaların sinema çalışmalarında da uygulanabileceğini söylemek mümkündür. Kaçışçılık kuramları, bireyin gerçeklikten uzaklaşma isteğini farklı boyutlarda incelemektedir. 1920'li yıllarda edebiyat

eleştirilerinde kullanılmaya başlayan kavram Freud ve Fromm'la birlikte psikososyal alana taşınmış, sosyolojik ve kültürel yaklaşımlar bağlamında ise Adorno ve Horkheimer'ın çalışmalarında kendine yer bulmuştur. İletişim çalışmalarında da Katz, Blumler, Gurevitch'in Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı ile ilgili literatür için önemli bir kavram haline gelen kaçışçılık, güncel çalışmalarda popüler kültür, dijital oyunlar ve tüketici davranışları gibi çalışmaların başlıca konusu haline gelmiştir. Literatürde güncel olarak tartışılan Baumeister'ın Kaçış Teorisi ile Stenseng'in İkili Kaçış Modeli ise kavrama ilişkin yeni bir bakış açısı sunar. Kaçış Teorisi, bireylerin gerçeklikten uzaklaşma arzusunu farklı boyutlarda ele almaktadır. Bireyin benlik bilincinden kaçma eğilimini vurgulayan teori, kaçışçılığı olumsuz bir psikolojik eğilim olarak tarif etmektedir. Ancak Stenseng, İkili Kaçış Modeli'nde Baumeister'ın olumsuz yaklaşımına yeni bir yorum sunarak, kaçış arzusunun yalnızca olumsuz nitelik taşımadığını, Öz Genişleme ve Öz Baskılama olarak iki farklı biçimde kaçış gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Öz Genişleme, birey için olumlu aktivite ve eğilimleri kapsarken, Öz Baskılama ise olumsuz durumlara karşı bireyin kendi benliğini sınırladığı durumları tarif etmektedir. Bu noktada, özellikle doğaya yönelen kaçış arzusunun Öz Genişleme'yle beraber düşünülebileceği, bireyin doğaya kaçış sonucunda kendisini geliştiren, yenileyen, doğayla bütünleşen bir deneyim yaşadığı ifade edilebilir. Bu doğrultuda doğaya kaçış pratiklerinin sinemadaki temsilleri yalnızca bireysel bir arayışın ifadesi değil, aynı zamanda modern toplumun sıkışmışlıklarına verilen kültürel ve estetik bir yanıt olarak okunabilir. Böylece, doğaya yönelen kaçış arzusunun sinemadaki yansımaları hem bireysel bir yenilenme deneyimini hem de modern yaşamın eleştirel bir okumasını görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kaçışçılık, doğaya kaçış, tematik analiz, modernite ve sinema, sinema teorisi

‘Öteki’ Kadınlar: Türk Sinemasında Hayat Kadını Ve Genelev Temsilleri

‘Other’ Women: Representations of Prostitutes and Brothels in Turkish Cinema

Sibel Küçükkülahlı
Dr. Öğr. Üyesi
Düzce Üniversitesi
sibelkucukkulahli@duzce.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-0869-3855
https://ror.org/04175wc52

Özet
Sinemanın tarihsel süreçte bir belge ve temsil aracı olarak önemi giderek artmaktadır. Mekânların, toplumsal rollerin, dilin ve gündelik yaşamın görsel-işitsel olarak sunulması, ilgili dönemin siyasi, toplumsal ve kültürel dokusu hakkında zengin bir malzeme alanı oluşturmaktadır. Türk sinemasının anlatı yapısına bakıldığında ataerkil sistemin hem hikâye kurgusu hem de karakter yaratımında belirleyici bir güç olduğu görülmektedir. Feminist film kuramı, kadının sinemadaki temsiline hem estetik hem de politik bir analiz alanı olarak yaklaşır. Ancak Türk sinemasında görselliğin merkezi öğelerinden biri olan kadının çoğunlukla özne değil, nesne konumunda yer aldığı; anlatının merkezinde değil, çevresinde konumlandırıldığı dikkat çekmektedir. Kadına biçilen toplumsal rollerini her fırsatta hatırlatan, annelik ve eş olmanın kutsallığını yücelten, bu rollerden sapan kadın figürlerini ise cezalandıran bir yapıyı kutsayarak sürdürmektedir. Türk sinemasında kadın karakterler çoğunlukla ‘namuslu/namussuz’ ikiliği üzerinden sınıflandırılmakta; itaatkâr, fedakâr ve sabırlı kadınlar ödüllendirilirken, cinselliğini kullanan veya bağımsızlık arayışına giren kadınlar ‘düşmüş’, ‘lekeli’ veya ‘kötü’ olarak temsil edilmektedir. Çalışmanın temel sorunsalı ‘merkezdeki kadın’ figürünün dahi dışında bırakılmış, görmezden gelinen ve ‘öteki’ olarak kodlanan ‘hayat kadını’ temsillerinin, ataerkil ideolojiyi ve toplumsal cinsiyet rollerini hangi anlatı stratejileriyle yeniden ürettiğini incelemektedir. İnsan bedeninin sömürüsü olarak tanımlanabilecek bir olgu olan fuhuş, farklı cinsiyetleri kapsayan geniş bir kavram olmasına rağmen çoğunlukla kadın üzerinden tanımlanmış ve tarih boyunca varlığını sürdürmüştür. Fuhuş kelimesinden türetilen fahişe kelimesi de kadınla özdeşleştirilmiş, tarihten günümüze fahişe olarak nitelendirilen erkekler de olsa ilk akla gelen hep kadın olmuştur. Bu bağlamda Türkiye’de ‘hayat kadını’ kelimesinin yaygın olarak kullanımı şaşırtıcı değildir. Türk sinemasında

‘hayat kadını’ figürü, çoğunlukla anlatının arka planında, erkeğin ya da ailenin ‘saf’ kimliğini vurgulamak için bir kontrast unsuru olarak kullanılmaktadır. ‘Kötü’ kadınların, düşkünlüğün ve yoldan çıkmışlığın mekânı olarak betimlenen genelevler ise filmlerde genellikle kısa süreli sahnelerle yer almakta; ‘ahlaki sapma’ belirli bir dozda mekânsal olarak sunulmakta ve verilmek istenen toplumsal ders çoğunlukla kadınların kötücüllüğü üzerinden aktarılmaktadır. Sinema ekranındaki bu temsillerde erkek karakterler çoğunlukla masum, kandırılmış veya kurban konumunda sunulmakta, ahlaki yozlaşmanın faili olarak yalnızca kadın işaret edilmektedir. İzleyici orda bulunan ‘müşteri’ rolündeki erkeklerin herhangi bir suç ya da günaha ortaklığını sorgulamaz. Baskın sahnelerinde erkekler utandıkları -ve masum, ayartılmış kurbanlar- oldukları için yüzünü kapatırlar oysa orada çalışan kadınlar yüzlerini kapamayacak kadar ‘namussuzdurlar!’. Zührevi hastalıklar, gayrimeşru ilişkiler ve çocuklar hepsi orada çalışan kadınların kötülüğüdür, erkekler bu kötülüğe ortak edilmezler. Araştırma, 1950’lerden 1990’lı yıllara kadar çekilmiş seçili Türk filmleri üzerinde nitel içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Analizde karakter temsilleri, mekân kullanımı (genelev sahneleri), anlatı odağı, diyalog dili ve ahlaki ikilikler (namuslu/namussuz kadın tipolojisi) temel çözümleme kategorileri olarak belirlenmiştir. 1980 sonrası Türk sinemasında feminist duyarlılıklar kısmen artmış olsa da ‘hayat kadını’ ve genelev temsillerine dair ataerkil bakış açısının büyük ölçüde devam ettiği gözlemlenmektedir. Kadın filmi olarak kabul edilen birçok film bile erkek merkezli anlatıların gölgesinde şekillenmektedir. Feminist film kuramı çerçevesinde yürütülen bu incelemede, kadının sinemadaki temsiline ilişkin estetik ve politik okumalar bir araya getirilerek, sinemanın toplumsal cinsiyet rejimlerinin yeniden üretimindeki rolü tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, toplumsal cinsiyet, feminist film kuramı, genelev, hayat kadını

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Manipüle Edilmiş Gerçeklikler: Görüntünün Fotoğraf, Sinema ve Yapay Zeka Çağındaki Dönüşümü

Manipulated Realities: Transformation of the Image in the Age of Photography, Cinema and AI

Okan Şeker
Arş. Gör.
İstanbul Kültür Üniversitesi
ookanseker@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9027-8764
https://ror.org/05jvrwv37

Özet

Fotoğraf ve sinemanın icadı, gerçekliği kaydetme ve paylaşma arzusuyla şekillenen görsel bir devrim yaratmış; ancak bu teknolojiler hiçbir zaman yalnızca dünyayı olduğu gibi yansıtmakla sınırlı kalmamıştır. Görüntü manipülasyonu, 19. yüzyıldaki karanlık oda uygulamalarından günümüzün yapay zekâ temelli üretim tekniklerine uzanan uzun bir tarihsel süreç boyunca hem estetik hem de ideolojik amaçlarla kullanılmıştır. Dodge ve burn, çoklu pozlama ve kompozit baskı gibi erken dönem teknikler, fotoğrafçıların görüntüyü yeniden düzenlemesine olanak tanımış; Oscar Gustav Rejlander'in *The Two Ways of Life* adlı çalışması bu yaklaşımın simgesel örneklerinden biri olmuştur. Aynı dönemde ruh fotoğrafçılığı gibi pratikler, fotoğrafın nesnel gerçeklikle ilişkisini tartışmaya açmıştır. 20. yüzyılda görüntü manipülasyonu siyasal propaganda aracı hâline gelmiş, totaliter rejimler fotoğrafın güvenilirliğinden yararlanarak görsel hafızayı yeniden inşa etmiştir. Buna karşılık John Heartfield'ın fotomontajları, manipülasyonun eleştirel ve direnişçi bir araç olarak da kullanılabileceğini göstermiştir. Sinemada ise Georges Méliès'in kamera içi hileleriyle başlayan görsel illüzyon geleneği, stop-motion, mat boyama ve optik yazıcılar aracılığıyla gelişmiş; 1990'lardan itibaren bilgisayar üretimli görüntüler sinemada köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Dijitalleşme, Photoshop gibi yazılımlarla fotoğraf düzenlemeyi yaygınlaştırmış ve görüntülerin güvenilirliğini tartışmalı hâle getirmiştir. Günümüzde yapay zekâ temelli üretici modeller, kamera olmaksızın ikna edici görseller üretebilmekte; bu durum fotoğrafın ontolojisini, eser sahipliğini ve etik sınırları yeniden düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Görsel manipülasyonun evrimi, estetik olduğu kadar epistemolojik, etik ve hukuksal boyutlarıyla da çok katmanlı bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görsel manipülasyon, fotoğraf tarihi, Sinema teknolojileri, dijital görüntü, yapay zekâ

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Zamanın Manipülasyonu ve Estetik Kodları Dijital Sinemada Timelapse Hyperlapse Slow-Motion ve Stop-Motion Örnekleri

Manipulation of Time and Aesthetic Codes in Digital Cinema: Examples of Timelapse, Hyperlapse, Slow-Motion and Stop-Motion

Melih Tomak
Öğr. Gör. Dr.
Dokuz Eylül Üniversitesi
melihtomak@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9945-4878
https://ror.org/00dbd8b73

Özet
Sinemada zaman sadece bir olay örgüsü unsuru değildir; aynı zamanda izleyicinin bakış açısını ve film izleme sürecini değiştiren önemli bir anlatı bileşenidir. Sinemanın ortaya çıkışından bu yana, zamanın manipülasyonu çeşitli estetik ve teknik yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Dijital çağda yüksek çözünürlüklü kayıt teknolojilerinin, yazılım tabanlı post-prodüksiyon yöntemlerinin ve çevrimiçi medya platformlarının ortaya çıkışı, zamanın görsel anlatımını büyük oranda değiştirmiştir. Bu çalışma, sinemada zamanın anlatımını dört temel teknik üzerinden incelemektedir: zaman atlamalı çekim (timelapse)**,** mekânsal hızlandırma (hyperlapse)**,** ağır çekim (slow motion) ve durdurulmuş çekim (stop motion)**.** Her bir tekniğin teknik süreçleri, estetik işlevleri ve günümüz film üretimindeki anlatısal etkileri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Zaman atlamalı çekimin uzun süreçleri hızlandırarak görünür kılması; mekânsal hızlandırmanın bu görselleştirmeye dinamik bir hareket boyutu eklemesi; ağır çekimin dramatik yoğunluk ve duygusal etki yaratması; durdurulmuş çekimin ise tekil kare manipülasyonları aracılığıyla gerçek-dışı bir anlatı estetiği üretmesi temel çözümleme eksenini oluşturmuştur. Çalışmada, bu tekniklerin sinemada zaman algısını dönüştürme biçimleri hem teknik parametreler (kare hızları, ekipman gereksinimleri, çekim ve montaj süreçleri) hem de estetik boyutlar (ritim, tempo, atmosfer, anlatı yoğunluğu) açısından ele alınmıştır. Dijitalleşmeyle birlikte bu tekniklerin yalnızca geleneksel sinema anlatısında değil, deneysel, belgesel ve çevrimiçi içerik üretiminde de yeni biçimsel olanaklar yarattığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışma, zamanın hızlandırılması, yavaşlatılması ve yeniden düzenlenmesi süreçlerinin günümüz sinemasında estetik çeşitliliği artırdığını ve zamanı yalnızca bir anlatı aracı olmaktan çıkararak sinemanın özsel bir biçimsel dili haline getirdiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Zamanın manipülasyonu, zaman atlamalı çekim, mekansal hızlandırma, ağır çekim, durdurulmuş çekim.

Banliyö Ütopyasının Çöküşü: *Amerikan Güzeli* Filminde Tüketimcilik ve Kimlik

The Collapse of the Suburban Utopia: Consumerism and Identity in *American Beauty*

Buse Mete Baydur
Dr.
Malatya Mehmet Ali Aydınlar Fen Lisesi
https://orcid.org/0009-0007-0588-211X
buse.mete@gmail.com
https://ror.org/00jga9g46

Özet
Sinema sıradan yaşamın sosyokültürel kaygılarını yansıtması bakımından topluma ayna tutmaktadır. Bu çalışma, sinemanın sosyal bilimcilere sunduğu disiplinlerarası perspektiften yararlanarak Sam Mendes'in American Beauty (Amerikan Güzeli) (1999) filmini tüketimcilik ve bunun kimlik oluşumu üzerindeki etkileri bağlamında incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, tüketim ideolojisi ile banliyö idealinin kimlikleri nasıl inşa ettiğini ortaya koymaktır. Çalışmada, nitel ve yorumlayıcı bir yaklaşım benimsenmiş ve kültürel kuramlardan yararlanılarak filmin içerik analizi yapılmıştır. İçerik analizi, araştırmacıların farklı iletişim biçimlerinin içeriklerini sistemli ve objektif bir şekilde incelemelerine olanak tanıyan ve sosyal bilimlerde yaygın olarak kullanılan bir araştırma yöntemidir. Nitel içerik analizi ise, metinlerin altında yatan anlamları, temaları ve örüntüleri yorumlama süreci olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşım, özellikle anlatılar, söylemler veya diğer detaylı ve öznel içerikleri keşfetmek için son derece uygun bir yöntemdir. Lester ve Carolyn Burnham, Angela Hayes gibi karakterler, tüketim baskıları ve banliyö ideolojilerinin somutlaşmış temsilcileri olarak ele alınmıştır. Filmde tüketimciliğin toplumsal cinsiyeti metalaştıran, bireyleri yabancılaştıran ve baskı ile kriz üreten istikrarsızlaştırıcı bir kültürel güç olarak sunulduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, banliyö ideali, kültürel teori

Türk Sinemasının Berlin ve Cannes'a Yansıyan Kolektif Hafızası

The Collective Memory of Turkish Cinema Reflected in Berlin and Cannes

Hasan Ramazan Yılmaz
Dr. Öğr. Üyesi
Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi
h.yilmaz@marmara.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-4880-7949
https://ror.org/02kswqa67

Özet

Son yıllarda Türkiye'de sinema sektörünün uluslararası iş birliklerini arttırmakta olduğu görülüyor. Ortak yapımların, yurt dışı satış ağlarının geliştirilmesine ek olarak Türkiye'nin Cannes Film Festivali ve Berlin Uluslararası Film Festivali'nde sektör standı açması gibi adımlar da Türk sinemasının daha geniş uluslararası kitlelerce takip edilmesini sağlıyor. Türk filmlerini uluslararası kamuoyu ile buluşturan etkenlerin başında ise festival başarıları gelmektedir. Ancak bugünden geçmişe doğru bakıldığında özellikle Avrupa'daki film festivallerinde Türk filmleri için yüksek bir başarıdan söz etmek mümkün değil. Türkiye'de bağımsız sinema damarının bireysel, toplumsal, ideolojik ve entelektüel boyutlarıyla kendini gösteren filmleri Avrupa film festivallerinde belli bir tanınırlığa ulaşsa da en çok öne çıkan iki festival olarak nitelendirilebilecek olan Cannes Film Festivali ve Berlin Uluslararası Film Festivali göz önünde bulundurulduğunda şimdiye kadar yalnızca dört Türk filminin büyük ödüle ulaştığı görülmektedir. Bu çalışma Türk sinemasının Avrupa'daki en kuvvetli yansımaları olarak ifade edilebilecek; 1964, 1982, 2010 ve 2014 yıllarında Cannes ve Berlin film festivallerinden büyük ödülle dönen dört film üzerinde durmaktadır. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülü kazanan Yılmaz Güney'in 1982 tarihli *Yol* ve Nuri Bilge Ceylan'ın 2014 tarihli *Kış Uykusu* filmi ile Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı ödülü kazanan Metin Erksan'ın 1964 tarihli *Susuz Yaz* ve Semih Kaplanoğlu'nun 2010 tarihli *Bal* filmi kare kare analiz yöntemiyle incelenmiştir. Avrupa'nın önde gelen film festivallerinde büyük ödüle layık görülen filmlerin, Türkiye'de birey ve toplumu hangi yönleriyle kolektif belleğe aktardığı üzerinde duran araştırmada; Avrupa'da öne çıkan film festivallerinde seçici kurulların Türk sinemasına dair ne tür bir seçicilik göstermiş olduğu ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Berlin film festivali, cannes film festivali, altın palmiye, altın ayı, Türk sineması

Ulusal Sinemanın Gelişiminde Film Festivalleri: Altın Portakal ve Altın Koza'nın Kültürel ve Endüstriyel Katkıları

Film Festivals in The Development of National Cinema: Cultural And Industrial Contributions of The Golgen Orange and Golden Boll

Özgür Yılmazkol
Dr.
TRT Genel Müdürlüğü İç Yapımlar Dairesi Başkanlığı
ozguryilmazkol©gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4150-4243
https://ror.org/02jkz0640

Özet
Film festivalleri, sinema endüstrisinin yalnızca ödül ve gösterim alanı olmasının ötesinde; kültürel, sosyal ve ekonomik düzlemlerde etkiler üreten önemli oluşumlar olarak değerlendirilmektedir. Türkiye'de gelenekselleşen Altın Portakal ve Altın Koza festivalleri, ulusal sinemanın sanatsal gelişimini desteklemenin yanı sıra, toplumsal farkındalık yaratma ve kültürel kimliğin güçlendirilmesi açısından merkezi bir rol üstlenmiştir. Bu çalışma, Pierre Bourdieu'nun kültürel, sosyal ve ekonomik sermaye kavramları çerçevesinde, iki festivalin Türk sinemasına olan çok boyutlu katkılarını tarihsel ve kuramsal bir perspektifle analiz etmektedir. Altın Portakal, 1964 yılından itibaren ulusal sinemayı uluslararası platformlarla buluşturarak Türkiye'nin kültürel anlamda üretim sahasını görünür kılmıştır (Öztürk, 2014; Eken, 2018). Festival, bağımsız ve deneysel yapımların gerçekleşmesine olanak sağlamış, genç yönetmenlerin ve yapımcıların kariyerlerini desteklemiş ve sinema profesyonellerini bir araya getirmiştir. Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı, festivallerin sanatsal değer üretimindeki işlevini açıklamada önemli bir çerçeve sunmaktadır (Bourdieu, 1993). Festival ortamında kazanılan kültürel sermaye hem bireysel üreticiler hem de kurumlar için prestij ve tanınırlık yaratmakta, Türk sinemasının ulusal ve uluslararası düzeyde güçlenmesine katkı sağlamaktadır. Altın Koza Film Festivali ise 1969'dan itibaren özellikle yerel ve bölgesel alandaki kültürel çeşitliliği görünür kılmak için bir platform sunmuştur (Yıldırım, 2020; Çakır, 2016). Bu bağlamda festival, Bourdieu'nün sosyal sermaye kavramıyla ilişkilendirilebilir; zira festivaller, profesyoneller, akademisyenler ve izleyiciler arasında kurulan ilişkiler ağını güçlendirerek toplumsal etkileşimi artırmıştır. Ayrıca, festivaller şehirlerin hizmet ve ulaşım başta olmak üzere birçok sektörüne de katkı sağlayarak ekonomik anlamda canlılık ve gelişimi sağlamıştır. Bu bağlamda festivaller, Bourdieu'nun kültürel, sosyal ve ekonomik sermaye kavramlarının

birbirini besleyen boyutlarını görünür kılarak, ulusal sinemanın hem endüstriyel hem de sanatsal sürdürülebilirliğini desteklemektedir. Bu çalışma, söz konusu festivallerin tarihsel, kültürel ve kuramsal bağlamını ortaya koyarak, Türk sinemasının ulusal ve uluslararası görünürlüğünü ve gelişim dinamiklerini anlamaya katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, film festivali, altın portakal, altın koza, toplumsal etkileşim

Abstract

Film festivals are regarded not only as spaces for awards and screenings within the film industry, but also as significant institutions that generate cultural, social, and economic impacts. In Turkey, the Golden Orange and Golden Boll festivals, which have become traditional, have played a central role in supporting the artistic development of national cinema as well as in raising social awareness and strengthening cultural identity. This study analyzes the multidimensional contributions of these two festivals to Turkish cinema from a historical and theoretical perspective within the framework of Pierre Bourdieu's concepts of cultural, social, and economic capital. Since 1964, the Golden Orange has connected national cinema with international platforms, making Turkey's cultural production field more visible (Öztürk, 2014; Eken, 2018). The festival has enabled the realization of independent and experimental productions, supported the careers of young directors and producers, and brought cinema professionals together. Bourdieu's concept of cultural capital offers an important framework for explaining the function of festivals in producing artistic value (Bourdieu, 1993). The cultural capital gained in the festival environment creates prestige and recognition for both individual producers and institutions, thereby contributing to the strengthening of Turkish cinema at both national and international levels. Since 1969, the Golden Boll Film Festival has provided a platform particularly for highlighting local and regional cultural diversity (Yıldırım, 2020; Çakır, 2016). In this regard, the festival can be associated with Bourdieu's concept of social capital, as it has strengthened networks of relations among professionals, academics, and audiences, thereby enhancing social interaction. Furthermore, festivals have contributed to the economy by stimulating multiple sectors of host cities, especially services and transportation. In this context, festivals make visible the interrelated dimensions of Bourdieu's concepts of cultural, social, and economic capital, thus supporting both the industrial and artistic sustainability of national cinema. By situating these festivals within their historical, cultural, and theoretical contexts, this study aims to contribute to the understanding of Turkish cinema's dynamics of visibility and development at both national and international levels.

Keywords: Turkish cinema, film festival, golden orange, golden boll, social interaction

Sinemada "Mekânın Sınıfsal Hiyerarşisi ve Toplumsal Görünmezlik"

"The Class Hierarchy of Space and Social Invisibility" In Cinema

Rüya Gönültaş
Yüksek Lisans Öğrencisi
Yalova Üniversitesi Yeni Medya ve İletişim Bölümü
ruya.gonultas@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0009-0004-1926-7845
https://ror.org/01x18ax09

Serkan Öztürk
Prof. Dr.
Yalova Üniversitesi
serkan.ozturk@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-8882-3607
https://ror.org/01x18ax09

Özet
Sinemasal mekân, bireylerin toplumsal konumunu, aidiyet duygusunu ve iktidar ilişkilerini görünür kılan bir temsil aracına dönüştürür. Özellikle modern sinemada, mimari düzenlemeler, kadraj konumları ve dikey–yatay mekânsal ayrımlar, sınıf farklarını görsel olarak kodlar. Bu çalışma, sinemada mekânın yalnızca bir anlatı zemini değil, aynı zamanda sınıfsal hiyerarşinin ve toplumsal görünmezliğin üretildiği ideolojik bir alan olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmada nitel yöntem kullanılmış; farklı kültürel bağlamlardan seçilen bir adet yerli ve bir adet yabancı film aracılığıyla mekânsal

hiyerarşinin anlatısal işlevini inceleyerek sınıfsal hiyerarşi ve toplumsal görünmezlik kavramları ekseninde çözümlenmiştir. Analizler, sinemada mekânsal düzenlemenin sınıfsal ayrıcalıkları pekiştiren ya da görünmezleştiren bir araç olarak işlediğini göstermektedir. Alt kat–üst kat, iç–dış, merkez–çeper gibi mekânsal karşıtlıklar, sınıf farklarını somutlaştırırken; sinema bu hiyerarşiyi hem teşhir eden hem de yeniden üreten bir alan haline gelir. Sonuç olarak çalışma, sinemasal mekânın toplumsal eşitsizliklerin en somut ve sessiz göstergelerinden biri olduğunu vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, mekân, hiyerarşi, görünmezlik

Abstract

The cinematic space transforms into a representational tool that makes individuals' social status, sense of belonging, and power relations visible. Especially in modern cinema, architectural arrangements, framing positions, and vertical-horizontal spatial divisions visually encode class differences. This study aims to reveal that space in cinema is not only a narrative ground but also an ideological field where class hierarchy and social invisibility are produced. Qualitative methods were used in the research; the narrative function of spatial hierarchy was examined through domestic and foreign films selected from different cultural contexts and analyzed in terms of class hierarchy and social invisibility. The analyses show that spatial arrangement in cinema functions as a tool that reinforces or obscures class privileges. Spatial oppositions such as lower floor–upper floor, inside–outside, center–periphery concretize class differences; cinema becomes a space that both exposes and reproduces this hierarchy. Consequently, the study emphasizes that cinematic space is one of the most concrete and silent indicators of social inequality.

Keywords: Cinema, space, hierarchy, invisibility

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Türk Sinemasında Yeni Nesil Gerçekçilikte Amerika Algısı*

The Perception of America in New Generation Realism in Turkish Cinema

Menderes Akdağ
Doç. Dr.,
Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi
Radyo Televizyon Sinema Bölümü Öğretim Üyesi
https://orcid.org/0000-0002-9301-684X
menderes.akdag@adu.edu.tr
https://ror.org/03n7yzv56

Özet
Türkiye'de yaşanan siyasal dönüşümler, sanat ve kültür alanlarıyla birlikte Türk sinemasını da doğrudan etkilemiş, farklı dönemlerde farklı estetik ve ideolojik yönelimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tek Parti Dönemi, Demokrat Parti iktidarı ve özellikle askeri müdahaleler, sinemanın üretim koşullarını ve anlatı biçimlerini belirleyen temel kırılma noktaları olmuştur. 27 Mayıs 1960 Darbesi sonrasında yürürlüğe giren 1961 Anayasası'nın görece özgürlükçü atmosferi, toplumsal sorunları merkeze alan Sosyal Gerçekçi Türk Sineması'nın gelişmesine zemin hazırlamış, sinema protest bir ifade alanı hâline gelmiştir. Ancak 1960'ların sonlarında artan toplumsal hareketler ve Soğuk Savaş gerilimi, 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası ile sonuçlanmış; anayasal özgürlüklerin kısıtlanması ve özel yetkili mahkemelerin kurulması, sosyal gerçekçi sinemanın etkisini zayıflatmıştır. 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrasında kabul edilen 1982 Anayasası ise özgürlük alanlarının daha da daraldığı bir dönemi temsil etmiş, televizyonun yaygınlaşması ve toplumsal yapıda yaşanan dönüşümlerle birlikte Türk sineması yeni bir sürece girmiştir. Bu dönemde gerçekçilik, biçim değiştirerek "Yeni Gerçekçi Türk Sineması" adı altında yeniden ortaya çıkmış; daha önce komedi rolleriyle tanınan Şener Şen ve Kemal Sunal gibi oyuncular, toplumsal eleştiri içeren filmlerin başrolünde yer almıştır. *Namuslu*, *Dolap Beygiri*, *Çıplak Vatandaş*, *Muhsin Bey* ve *Amerikalı* gibi filmler, bu yeni gerçekçi yaklaşımın önemli

*Bu araştırma Dr. Hakkı Başarık ve Ahmet Özkaya beyefendilere, 2020 yılında pandemi sürecinde uzun bir yolcuğa çıkan annem Emine Cerit Akdağ'ın aziz ruhuna ithaf edilmiştir. This research is dedicated to Dr. Hakkı Başarık and Ahmet Özkaya, and to the beloved soul of my mother, Emine Cerit Akdağ, who embarked on a long journey during the pandemic in 2020.

örnekleri arasında yer almaktadır. Bu çalışma, özellikle *Amerikalı* filmi üzerinden Türk sinemasında Amerika algısının nasıl temsil edildiğini incelemeyi amaçlamakta; 1960'lardan 1990'lara uzanan süreçte Amerikan algısının dönüşümünü içerik analizi ve karşılaştırmalı yöntemler aracılığıyla ele alarak film çalışmaları, siyaset, iletişim ve sosyoloji alanlarına katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Darbe, Türk sineması, Amerika Birleşik Devletler, film, Amerikalı

Abstract
Political transformations in Turkey have directly influenced Turkish cinema along with art and culture, giving rise to different aesthetic and ideological tendencies across historical periods. The Single-Party era, the Democrat Party government, and especially military interventions constituted major turning points that shaped cinematic production conditions and narrative forms. The relatively liberal atmosphere created by the 1961 Constitution following the 27 May 1960 coup paved the way for the emergence of Social Realist Turkish Cinema, which positioned cinema as a space of protest focusing on social issues. However, the rise of social movements and Cold War tensions in the late 1960s culminated in the 12 March 1971 military memorandum; the restriction of constitutional freedoms and the establishment of special courts weakened the influence of social realism in cinema. The 12 September 1980 military coup and the subsequent 1982 Constitution marked a period of further contraction of freedoms, while the expansion of television broadcasting and broader socio-cultural transformations ushered Turkish cinema into a new phase. In this context, realism re-emerged in a transformed form as "New Realist Turkish Cinema." Actors previously known for comedy roles, such as Şener Şen and Kemal Sunal, became leading figures in films characterized by strong social critique. Films such as *Namuslu*, *Dolap Beygiri*, *Çıplak Vatandaş*, *Muhsin Bey*, and *Amerikalı* are considered significant examples of this new realist approach. This study aims to examine how the perception of the United States is represented in Turkish cinema, focusing particularly on the film *Amerikalı*. By evaluating the period from the 1960s to the 1990s, the research analyzes the transformation of American perception in Turkish cinema through content analysis and comparative methods, and seeks to contribute to the fields of film studies, political science, communication, and sociology.

Keywords: Coup, Turkish cinema, United States, film, American

BİLDİRİ TAM METİNLER
FULL TEXT PAPERS

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Öznel-Nesnel Dönüşümün İzinde: Kentsel Mekân, Hafıza ve Yaşlı Bedenin Sinemadaki *İstisna Hâli*

In Pursuit of Subjective–Objective Transformation: Urban Space, Memory, and the Elderly Body in Cinema's *State of Exception*

Ahmet Berk Duman
Öğr. Gör.
İstinye Üniversitesi
ahmet.duman@istinye.edu.tr
https://orcid.org/0009-0000-0385-5782
https://ror.org/03081nz23

Özet

Kentsel dönüşüm süreçleri yalnızca mekânsal dokuyu dönüştürmekle kalmamakta, aynı zamanda bireylerin belleğini, gündelik yaşam pratiklerini ve kimlik algılarını da yeniden biçimlendirmektedir. Özellikle yaşlı bireyler açısından ev, yalnızca barınılan bir alan değil, kişisel tarih ile kolektif hafızanın iç içe geçtiği bir "hafıza mekânı" olarak işlev görür. Bu nedenle, kentsel dönüşümle evlerinden koparılan ya da yenilenmiş mekânlarına geri dönen yaşlıların demans ve alzheimer gibi bilişsel rahatsızlıklarının tetiklendiğine işaret eden çalışmalar, mekân-zaman-beden ilişkisini kritik bir tartışma alanına açmaktadır. Giorgio Agamben'in *istisna hâli* kavramı, bu bağlamda yaşlıların yaşadığı mekânsal ve toplumsal dışlanmayı anlamak için işlevsel bir kuramsal zemin sunar. *İstisna hâli*nde kalan yaşlı birey, kentin öznel hafızasından silinirken nesnel bir yeniden inşa sürecine zorla eklemlenir. Bu durum, *yaş ayrımcılığı/yaşçılık* kavramıyla da birleşerek yaşlıların kent planlama politikalarında görünmez kılındığını ortaya koyar. Sinemanın kentsel dönüşümü ve yaşlılığı temsil etme biçimleri, bu tartışmaya eleştirel bir boyut ekler. Kamera, bir yandan yıkılan evlerin ve kaybolan mahallelerin görsel arşivini oluştururken, diğer yandan yaşlı bedenin hafıza kaybı ile kent hafızasındaki kaybı paralel kurgularla ilişkilendirebilir. Böylelikle sinema, öznel-nesnel dönüşümün izini süren bir görsel düşünme pratiği olarak işlev kazanır. Bu makale, kentsel dönüşümün yaşlı bireylerde tetiklediği hafıza kırılmalarını *yaş ayrımcılığı/yaşçılık* ve *istisna hâli* kavramlarıyla ilişkilendirerek tartışmayı, sinemanın sunduğu estetik ve anlatısal temsil imkânları üzerinden genişletmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kentsel dönüşüm, hafıza mekânı, yaş ayrımcılığı/yaşçılık, istisna hâli, sinema

Abstract

Urban transformation processes do not merely reshape the physical fabric of cities; they simultaneously reconfigure individual memory, everyday practices, and the perception of identity. For elderly individuals in particular, the home is not simply a shelter but a "site of memory" where personal history and collective remembrance intersect. Consequently, studies indicating that older people—displaced

from their homes or forced to return to renovated versions of them—experience aggravated conditions such as dementia and Alzheimer's point to a critical nexus between space, time, and the body. Giorgio Agamben's notion of the *state of exception* provides a productive theoretical framework for understanding this spatial and social marginalization of the elderly. Caught within this *state of exception*, the older subject is erased from the city's subjective memory while being forcibly inscribed into an objective project of reconstruction. When combined with the concept of *ageism*, this reveals how urban planning policies render the elderly invisible. Cinema's representations of urban transformation and old age add a crucial critical dimension to this discussion. The camera, on the one hand, archives the ruins of demolished houses and disappearing neighborhoods, while on the other hand linking the fading memory of the aging body with the erosion of urban memory through parallel narrative structures. In this way, cinema becomes a visual mode of thought that traces the contours of subjective–objective transformation. This article seeks to examine the fractures of memory triggered by urban transformation in elderly individuals, situating them within the conceptual frames of *ageism* and the *state of exception*, while extending the discussion through the aesthetic and narrative possibilities offered by cinema.

Keywords: Urban transformation, sites of memory, ageism, state of exception, cinema

"Düşünmeden, acımadan, utanmadan kocaman yüksek duvarlar ördüler dört yanıma.
Ve şimdi oturuyorum böyle yoksun her umutta."
Kavafis[*]

Giriş

İçinde yaşadığımız çağ, "kriz" söylemiyle kuşatılmış bir dönemdir. Gündelik yaşamdan akademik tartışmalara kadar her alanda bir şeylerin krizinden söz edilir: Ekonominin, demokrasinin, hukukun ya da insanlığın… Kıyıya vuran bir mülteci bedeninin görüntüsüyle ya da bir terör saldırısının ardından ölü sayısını merak ederken yüzleştiğimiz bu kriz dili, aslında basit bir gerçeğe işaret eder: "Normal" olarak kabul edilen yaşam biçimlerinden ve varoluş düzeninden uzaklaştığımız bir süreçten geçiyoruz. Bu nedenle *olağanüstü hâl* ya da *istisna hâli* üzerine yapılan felsefî sorgulamalar ve siyasal düzenlerdeki dönüşümleri bu çerçevede analiz eden çalışmaların artışı şaşırtıcı değildir. 11 Eylül sonrası dönemde hız kazanan bu ilgi, mülteci hareketleri, Avrupa'daki terör olayları, yükselen popülizm ve COVID-19 pandemisinin ortaya çıkardığı hukuki belirsizliklerle birlikte daha da yoğunlaşmıştır.

Günümüz akademik literatüründe *olağanüstü hâl* kavramı özellikle iki düşünür(ün) etrafında şekillenmektedir: Carl Schmitt ve Giorgio Agamben. İngilizce literatürde bu kavramlar genellikle "state of emergency" veya "state of exception" olarak birbirinin yerine kullanılmakla birlikte, bu çalışma, Türkçe çeviri geleneklerine bağlı kalarak, Schmitt'in yaklaşımını anlatırken *olağanüstü hâl*, Agamben'in kuramına değinirken ise *istisna hâli* terimlerini tercih etmektedir. 20. yüzyılda *olağanüstü hâl* kavramının en önemli teorisyeni Carl Schmitt olarak görülse de Giorgio Agamben'in bu kavrama getirdiği felsefî derinlik onu farklı bir düzleme taşımıştır. Dil felsefesinden siyaset teorisine uzanan geniş bir alanda düşünen Agamben, *istisna hâli* kavramını siyaset felsefesinin merkezine yerleştirerek; Schmitt'in egemenlik anlayışını, Benjamin'in *yasa koyucu şiddet* kavramını ve Foucault'nun *biyopolitika* yaklaşımını özgün bir biçimde birleştirir. Düşünürün 2003'te yayımlanan *İstisna Hâli (Stato di eccezione)* adlı eseri, bu kavramın çağdaş dünyadaki işleyişini açıklaması bakımından temel referans noktasıdır. Agamben'in *istisna hâli* kavramı, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat (1995)*, *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar (1998)* ve *İstisna Hâli (2003)* eserlerinde bütünlüklü

[*] Millas H. & İnce Ö. (1990). *Kavafis-Bütün Şiirleri*. İstanbul: Varlık.

bir şekilde geliştirilir. Schmitt'in hukuki ve kurumsal çerçevede ele aldığı *olağanüstü hâl*den farklı olarak; Agamben, meseleyi *biyopolitik* bir perspektiften, yani yaşamın bizzat siyasal düzenin konusu hâline geldiği noktadan tartışır. Ona göre modern egemenlik, *istisna*yı bir *istisna* olmaktan çıkarıp kural hâline getirmiştir. Böylece "kuralın istisnası"ndan "kural-olarak-istisna"ya geçilmiştir (Ercan, 2021, s. 1402-5).

Bu dönüşümü anlamanın anahtarı, Agamben'in *Homo Sacer* (*Kutsal İnsan*) kavramıdır. Roma hukukundan alınan bu figür, toplum tarafından yargılanarak hem dinsel hem de hukuki düzlemden dışlanmış kişiyi temsil eder. *Homo sacer* öldürülebilir, ancak kurban edilemez; yani yaşamı her türlü korumadan mahrumdur. Bu figür, hukukun askıya alındığı ama aynı zamanda onun etkisinin en yoğun hissedildiği eşiği -yani *istisna hâli*nin paradoksal yapısını- görünür kılar. Agamben'e göre *homo sacer*, egemenliğin "dışlayarak içleme" biçiminde işlediği bir *sınır* figürüdür: Hukuk tarafından dışarı atılmış, ama bu dışlama sayesinde hukukun iç mantığına dâhil edilmiştir. Bu durum, egemen iktidarın en saf biçimiyle belirdiği alanı tanımlar; hukukun askıya alındığı, fakat çıplak hayatın *egemen* kararın nesnesi hâline geldiği "*istisna mekânı*"dır.

Agamben'e göre *egemen* ile *Homo Sacer*, hukuki-düzenin dışına itilmeleri bakımından kesişsel bir konum paylaşır; fakat bu kesişme, aynı hattın iki karşıt ucunda yer alışlarıyla belirginleşir. Hukuku bir çizgi olarak düşündüğümüzde, *egemen* ile *kutsal hayat*, düzenin sınırını hem oluşturan hem de bozan simetrik uçlar hâline gelir. Bu nedenle *istisna hâli*nin egemenlikle bağı, egemenin politik varoluşu biçimlendiren o eşiği -*kural* ile *istisna* arasındaki geçirgen sınırı- tespit etme kudretinde somutlaşma eğilimindedir. Bu çerçeve, giriş bölümümde sınırlılıklarımı çizdiğim ve gelişme bölümünde ise Kentsel Dönüşümün Görünmeyen Yüzüne Bir Bakış: *Hafıza Mekânı* ve *İstisna Hâli* başlığı altında da tartışmaya açarak devam edeceğim temel ekseni oluşturmaktadır: Egemenliğin görünür olmadığı ânlarda bile, düzenin sınırlarını sessizce belirleyen ve kutsal hayatı üreten bu *eşik* yönetimi, modern siyasal düşüncenin kalbinde yer alan asıl problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmayla bir *istisna mekânı* olma olasılığını tartışmaya açtığımız kentsel dönüşümün; yalnızca fiziksel alanları değil, aynı zamanda da hafızayı, kimliği ve bedeni dönüştüren karmaşık etkileri ele alınmaktadır. Özellikle yaşlı bireylerin mekânla kurduğu duygusal ve bilişsel bağlar üzerinden, sinemanın bu dönüşümü nasıl görünür kıldığı tartışılmaktadır.

Kentsel Dönüşümün Görünmeyen Yüzüne Bir Bakış: *Hafıza Mekânı* ve *İstisna Hâli*

Olağanüstü hâl tartışmalarının 20. yüzyıldaki en belirleyici figürü genellikle Carl Schmitt olarak kabul edilse de Giorgio Agamben'in *istisna hâli* kavramsallaştırması bu tartışmayı yalnızca genişletmekle kalmaz; egemenlik, hukuk ve siyaset ilişkisini bambaşka bir zemine taşıyarak *olağanüstü hâl* sorunsalının yeni bir bakış açısından okunmasını bir nev'i zorunlu kılar. Dil felsefesinden siyasal antropolojiye, biyopolitikadan teolojiye uzanan geniş bir düşünsel hat üzerinde uzantılı olarak yazan Agamben'in felsefî mirasını görünür kılan en temel kavramlardan biri, şüphesiz ki, onun genel *egemenlik* teorisinin merkezine yerleştirdiği *istisna hâli*dir. Bu kavram, Schmitt'in *olağanüstü hâl* anlayışıyla hem bir karşılaşma hem de bir kopuş ilişkisi içindedir; zira Agamben, Schmitt'in *düzen–istisna* dikotomisini sürdürmek yerine; modern siyasal iktidar biçimlerini açıklamak için istisnayı tüm hukuk düzeninin işleyiş mantığını belirleyen bir *eşik-kategori* olarak yeniden ele alır. Nitekim düşünürün bu kavrama ilişkin en kapsamlı çözümlemesi, ABD'nin 2003 Irak işgalinin hemen ardından kaleme aldığı *"İstisna Hâli"* (*Stato di eccezione*) adlı eserinde yer almaktadır. Ancak söz konusu kitabın, Agamben'in bütünlüklü bir *egemenlik* teorisi sunduğu *Homo Sacer* dizisinin üçüncü halkası olduğu (Murray, 2013, s. 89; Lemke, 2011, s. 53–4) dikkate alındığında, *istisna hâli* kavrayışının bu dizideki diğer eserlerle birlikte okunması, kavramı tarihsel, biyopolitik ve teolojik katmanlarıyla kavramayı mümkün kılar. Bu nedenle Agamben'in *istisna hâli* üzerine düşüncesi, yalnızca 2003 tarihli eserine değil, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* (1995) ile *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar* (1998) adlı çalışmalarında da yer alan temel kategorilerden hareketle anlaşılmalıdır.

Agamben'in *istisna* hâline ilişkin geliştirdiği disiplin ve argüman, Schmitt ile arasındaki metodolojik ayrımı açık biçimde ortaya koymaktadır: Schmitt *olağanüstü hâli*, kamu hukuku merkezli bir kurumsal

sorun olarak incelerken; Agamben, modern siyaseti hem biyopolitik iktidar biçimlerinin genişleyen alanı hem de dilsel–ritüel yapıların taşıdığı normatif işlev üzerinden çözümlemeye yönelmektedir. Düşünürün bu sorunsalını, Schmitt'ten ayıran temel nokta da tam burada kendi alametifarikasıyla belirir: Schmitt için *olağanüstü hâl* devletin kendisini koruma refleksinin hukuki mekanizmasıdır; oysa Agamben için *istisna hâli*, hukukun askıya alındığı bir boşluk değil, hukukun kendisini dışlayarak içlediği, içleyerek dışladığı bir *eşik-mekân*dır. Bu yaklaşım, Agamben'in kavramı tartışırken sürekli geri döndüğü *homo sacer* figüründe somutlaşır: Roma hukukunda halk meclisi tarafından özel bir statüye mahkûm edilen *homo sacer*in (Agamben, 2017a, s. 90) ne kurban edilebilir ne de öldürülmesi cezaî yaptırıma tabi tutulabilir oluşu, onu hem ilahî hukukun hem de insanî hukukun dışında bırakan paradoksal bir konuma yerleştirir. Agamben, bu figürü yalnızca tarihsel bir hukuki kategori olarak değil, modern egemenliğin işleyiş mantığını görünür kılan arketipsel bir *eşik* durumu olarak okur: *Homo sacer*, hukukun tüm düzlemlerinden ihraç edilmiş olmasına rağmen; iktidarın karar alanının tam merkezine çekilen "çıplak hayat"ın somut örneğidir ve bu nedenle *istisna hâli*, dışarıya atılanın içeride tutulduğu, içeride tutulanın ise sürekli dışarıya itildiği bir *sınır-mekân* olarak işlemektedir.

Bu *sınır-mekân*ın niteliği, *istisna hâli*nin yalnızca hukuki değil, aynı zamanda siyasal-antropolojik bir kategori olduğunu ortaya koymaktan geri durmayacaktır. Zira Agamben'e göre, *homo sacer*e özgü olan "öldürülebilir ama kurban edilemez" oluş, modern ceza adaletine içkin bir olumsuzluk anlamı taşımaz; tam aksine, Roma kültüründeki kurban ritüelleri ilahî hukukun düzenleyici ve arındırıcı pratiği olduğundan, kurban edilememe durumu kişinin ilahî düzenin dışında bırakılması anlamına gelmektedir. Bu dışlanma biçimi tam da *istisna hâli*ni kuran egemen kararın yapısını görünür ve anlaşılır kılmaktadır: *Egemen*, hukuku askıya alarak çıplak hayatı kendi hüküm alanına dâhil eder ve böylece *istisnai* olan, kuralın karşıtı değil, modern iktidarın aslî işleyiş ilkesi hâline gelir. Bu çerçeve ve odak etrafında kurulu düşünsel fay hattıyla Agamben, modern demokrasilerde *istisna hâli*nin kural-dışı bir uygulama olmaktan çıkarak "kural-olarak-istisna"ya dönüşümünü analiz eder ve böylelikle Schmitt'in *olağanüstü hâl* doktrinini yalnızca eleştirmekle kalmaz, onu biyopolitikanın tarihsel gelişimi içinde yeniden konumlandırır (Agamben, 2006, s. 71).

Agamben'in düşüncesinde *istisna hâli*, yalnızca hukuki düzenin askıya alınmasıyla ortaya çıkan geçici bir durum değil; egemenliğin işleyiş biçimini görünür kılan temel bir siyasallık kipidir. Egemen iktidar, hukuku dışlayarak içleyen paradoksal bir hamleyle "çıplak hayat"ı -*homo sacer*i- üretir ve bu üretim, siyasal düzenin kurucu eşiğini meydana getirir. Agamben'in ifadesiyle *homo sacer*, egemen kararın nesnesi hâline geldiği ölçüde ilk "siyasal" ilişkiyi mümkün kılan figürdür: Egemen hüküm yalnızca yasaklama değil, aynı zamanda hayatın istisna içinde tutulması yoluyla onu "kutsal" kılan bir içleyici-dışlama mekanizmasıdır (Agamben, 2017a, s. 106). Bu nedenle Agamben'in siyaset teorisi, Schmitt'in dost-düşman ayrımıyla tanımladığı klâsik siyasal ayrımdan farklı olarak, *biyopolitik* bir eksende†, hayatın bizzat siyasal müdahalenin konusu hâline gelişi etrafında şekillenmektedir (Lemke, 2011, s. 54). Egemen güç ile siyasal öznenin arasındaki mesafe, hukuk ile hukukun askıya alındığı *istisnai* durum arasındaki eşikte belirir; siyasallık da tam bu eşikte, *homo sacer*'in yaratıldığı *sınır* alanında kendisini göstermektedir.

Bu çerçevede Agamben, "çıplak hayat" kavramını Aristotelesçi *zoē* ile özdeşleştirmeyen özgün bir okumaya yönelmektedir. *Zoē*, insanın toplumsal ve dilsel bir varlık olarak henüz ortaya çıkmadığı saf biyolojik yaşamı işaret eder; bu nedenle insanın *zoē* tarafına bütünüyle indirgenmesi imkânsızdır. Çıplak hayat, *zoē*'den ziyade *zoē* ile *bios* arasındaki gerilimli eşikte ortaya çıkar; her iki düzlemin birbirini dışlayarak içlediği belirsizlik zonu diğer bir ifadeyle *zoē*'den kopuş paradigması (Murray, 2013, s. 96) Agamben'in "kutsal hayat" olarak adlandırdığı ara mekândır (Agamben, 2017a, s. 112). Dolayısıyla *homo sacer*in üretildiği *istisna hâli*, yalnızca hukukun geçersizleştiği değil, hukuk ile hukuksuzluğun birbirini karşıladığı, *biyopolitika*nın işlediği asıl zemin hâline gelir. Agamben'e göre, siyasetin kurucu mekânı tam bu eşiktir; egemen, hukuku askıya alırken yaratılan boşluğu çıplak hayatla doldurur ve

† *Biyopolitika*: Agamben, Foucault'nun *biyopolitika* kavramını kimi eleştirel eklemelerle kullanmakla birlikte, *biyopolitika*nın moderniteye özgü olmadığını savunur; ona göre siyaset, kökeninden itibaren (antikite beri) *biyopolitik* bir biçimde işlemektedir. Lemke, 2005, s. 6.

böylece siyasal iktidarın temel hareketi, hayatın "koruma" adı altında siyasal müdahaleye açılması biçiminde gerçekleşmektedir.

*İstisna hâli*nin bu yapısal niteliği, Agamben'in modern siyaset analizinde "kural-olarak-istisna" kavramıyla açıklığa kavuşur. 17. yüzyıldan itibaren insan bedeninin ve yaşam süreçlerinin siyasetin merkezine yerleşmesiyle birlikte, hayatın korunması modern iktidarın aslî meşruiyet kaynağı hâline gelmiştir. Agamben'e göre siyaset, hayatı koruma iddiasında bulundukça, hayatta kalmanın (survival) kendisi siyasal düzenin temel direği olmuştur (Aksoy, 2016, s. 48); böylece *homo sacer*de cisimleşen *istisnai* durum, modern dünyada siyasal çatışmaların cereyan ettiği geniş bir uzama dönüşmektedir (Agamben, 2017a, s. 150). Bu nedenle, Nazi iktidarının kamp mekânı yalnızca tarihsel bir *istisna* değil, modern *biyopolitika*nın en uç ve en açıklayıcı formudur: Kampta Yahudiler, Yahudilikleri de dâhil olmak üzere tüm siyasal, hukuki ve toplumsal niteliklerinden sıyrılarak "sadece insan" olarak, yani tamamen çıplak hayat olarak içeri alınırlar. İnsan ile vatandaş arasındaki bağın radikal biçimde kopması, kampı hem dışlama hem de içleme hareketinin bir arada işlediği *istisnai mekân* hâline getirir. Hukukun askıya alınması burada hukuksuzluk anlamına gelmez; tersine, hukukun güç olarak varlığını sürdürdüğü ama *normatif* bağlayıcılığını yitirdiği bir ara-katı ortaya çıkar. Auschwitz'in, Agamben'in sözleriyle, "kural ile istisnanın kusursuz biçimde örtüştüğü ve uç-durumun gündelik hayatın ideal formu hâline geldiği" yer olması tam da bu nedendendir (Agamben, 2017b, s. 47-52).

Bu uzamın en uç figürü *Muselmann*'dır[‡]: Hayatta kalma ve ölme arasındaki eşiğe sıkışmış, "yaşamaya değmeyen hayat"ın radikal formu. *Muselmann* modern öncesi *homo sacer*den farklıdır; çünkü burada öldürülebilirliğin kaynağı bir yargı kararına veya ilahî bir hükme dayanmaz, bilakis modern *biyopolitika*nın kendisidir. Bu fark, Agamben'in *kural-olarak-istisna* kavramını gerekli kılmaktadır: Kamp, artık *istisnai* bir mekân değil, modern iktidarın paradigmasıdır; *istisna*, sınırlı bir ânda devreye giren hukuki bir yetki değil, gündelik hayatın içine sızmış *kural-dışı bir kural* olmaktadır (Agamben, 2017b, s. 43-6).

Agamben'in Schmitt'le arasındaki en temel ayrım da tam burada belirir. Schmitt için *olağanüstü hâl*, normun işleyişini garanti altına almak için geçici olarak devreye giren bir araçtır; *istisna* ile *kural* arasında kesin bir ayrım vardır. Oysa Agamben'in ifadesiyle, (belki de) Schmitt'in hiçbir koşulda kabul edemeyeceği şey, *istisna* ile *kural*ın birbirine karış(tırıl)masıdır. Modern *biyopolitik* paradigmada, özellikle kamp uzamının tarihsel deneyiminden sonra, *kural* ile *istisna* arasındaki sınır silikleşmiş; norm ile normun askıya alınması iç içe geçmiştir. Bu durum Agamben'in "yasanın gücü" olarak kavramsallaştırdığı çelişkiyi doğurur. Sırf bu çelişkiyi belirginleştirmek adına Agamben, *İstisna Hâli*'nde yasa ile güç arasındaki kopukluğa -söylemsel bu fay kırığına- dikkat çekmek için yasanın gücünü bilhassa yasa kelimesinin üzerini çizerek ~~*yasanın gücü*~~ şeklinde kaleme almaktadır (Ercan, 2021, s. 1412). Nazi rejiminde Führer'in sözlerinin yasa kimliğine bürünmesi, yasanın *normatif* niteliğini kaybedip yalnızca bir "güç" olarak var olmasının uç örneğidir. Agamben'in sözleriyle *istisna hâli*, "yasanın gücünün yasadan soyutlandığı bir hâldir: Norm yürürlükte kalır ancak uygulanmaz; buna karşılık, yasa niteliği olmayan kararlar yasanın gücünü edinir. Böylece ortaya çıkan alan, hukukun hem var hem yok olduğu; fakat her hâlükârda hayatı kuşatan bir "yasasızlık içindeki yasa gücüne dönüşmektedir. *Kural-olarak-istisna*, bu nedenle, modern siyasal düzenin hem hukuk hem de hayat üzerinde kurduğu hâkimiyeti açıklayan en temel kavramsal *eşik*lerden birine dönüşmüştür (Agamben, 2006, s. 49-50).

Agamben'in Schmitt'le hesaplaşmasından süzülen bu kavramsal gerilim, yalnızca egemenlik teorisinin soyut düzleminde değil, modern kent yaşamının en somut dokularında da karşılığını bulmaktadır. *Kural* ile *istisna*nın iç içe geçmesi, hukukun hem var hem yok olduğu bu tuhaf ara-durum, kentsel dönüşüm pratiklerinde özellikle yaşlı beden söz konusu olduğunda görünür hâle gelebilmektedir; çünkü yaşlı bir birey, kent düzeninin hız ve verimlilik çağında vb. gibi merkezli normlarının dışında bırakıldığında, tam

[‡] *Musellman*: Kamp mekânında değersizleştirilmiş, "yaşamaya layık görülmeyen" ve varlığı yaşamla ölüm arasındaki eşikte sürüncemede kalan Yahudi figürünü ifade eder.

da Agamben'in tanımladığı "yasasızlık içindeki yasa gücünün" işlediği bir uzama itilmiş olmanın tarifinde gözlemlenebilir durumdadır: *Normatif* hakları yürürlükte görünür, fakat fiilen uygulanmaz; buna karşın, planlama süreçlerinin teknik kararları -yasa niteliği taşımadıkları hâlde- hayatını belirleyen bağlayıcı güçlere dönüşmektedir. Böylelikle yaşlı bireyin evi, mahallesi, sokağı; yani gündelik sürekliliğini mümkün kılan mekânsal örgü, egemen kararın görünmez baskısına açılarak kentsel ölçekte bir *istisna* alanının zeminine yerini bırakmaktadır. İşte tam bu düşünsel çerçevede, mekânın yalnızca fiziksel değil, bilakis tarihsel ve duygulanımsal bir taşıyıcı olduğunu hatırlatan Pierre Nora'nın *lieux de mémoire* (*hafıza mekânı*) kavramı devreye girer ve *istisna hâli*nin siyasal mantığını, *hafıza mekânları*nın sessiz erozyonuyla birlikte yeniden düşünmemizi kaçınılmaz kılar.

Kentsel dönüşüm, çoğu zaman ekonomik rasyonalite ve mekânsal yenilenme üzerinden meşrulaştırılan bir modernleşme pratiği olarak sunulur; ne var ki, bu türden dönüşümler kamusal tahayyülde yer almayan bir başka boyutu da içinde taşımayı hatırlatmaktadır: Yaşlı bedenin kırılganlığı ve bu kırılganlığın üretildiği sosyo-mekânsal koşullar. Dünya Sağlık Örgütü'nün 2006'da çerçevesini çizdiği "yaşlı dostu kent" yaklaşımı, kentlerin yaşlanma karşısında kapsayıcı bir biçimde yeniden düşünülmesini salık verirken; mevcut kentsel dönüşüm pratiklerinin çoğu (meselenin nedense bağlamından kopuk) tam tersine, yaşlı bireyleri, topluluk bağlarının çözülmesi, sosyal ağların kopması, gündelik yaşam ritminin altüst olması vb. gibi görünmez risk alanlarına doğru itmektedir. Modernlik kent deneyimimizde demografik faktörler, demokratik eğilimleri belirler en önemli araçsallar arasında gösterilebilir. Küresel ölçekte doğurganlık oranlarının düşmesi ve yaşam koşullarının belirgin biçimde iyileşmesi, insan ömrünü ileri yaşlara doğru genişletmiş; böylece yaşlı nüfusun artışı 21. yüzyıl demografisinin en güçlü belirleyicilerinden biri hâline gelmiştir. Birleşmiş Milletler'in 2010 verileri, 65 yaş üzerindeki bireylerin dünya nüfusundaki payının yaklaşık onda birine ulaştığını; 2050 projeksiyonlarında ise bu oranın dörtte bire yaklaşacağını göstermektedir. Bu gelişmeyle birlikte, gelişmiş ülkelerde yaklaşık 400 milyon, gelişmekte olan ülkelerde ise 1,5 milyara yakın yaşlının yaşayacağı öngörülmektedir. BM'nin 2030 Sürdürülebilir Kalkınma Gündemi de tam bu nedenle yaşlanmayı, kalkınmanın çevresel, ekonomik ve toplumsal boyutlarına yerleştiren kapsayıcı bir çerçeve sunmakta; "kimseyi geride bırakmama" ilkesini yaşlı nüfus açısından da bağlayıcı bir sorumluluk olarak tanımlamaktadır. Nitekim 2050 itibarıyla 60 yaş üzeri dünya nüfusunun iki katına çıkacağı tahmini, yaşlanmanın yalnızca biyolojik değil, sağlık politikalarından sosyal güvenliğe; eğitimden istihdama; kültürel katılımdan aile dinamiklerine kadar toplumun tüm katmanlarını etkileyecek çok yönlü bir dönüşüm olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Dünya Sağlık Örgütü'nün yaşlanmayı çevresel koşullara uyum kapasitesinin azalması üzerinden tanımlaması da bu çok katmanlı sürecin yalnızca kronolojik ilerlemeyle değil, sosyal, ekonomik ve psikolojik kırılganlıklarla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini düşündürmektedir. Bu demografik dönüşümün göz ardı edilen ancak giderek daha kritik hâle gelen boyutu, demokrasinin işleyişi üzerindeki etkisidir. Eğer demografi, siyasal katılımın, temsil biçimlerinin ve sosyal politikaların yönünü belirleyen temel bir değişkense yaşlanan nüfusun artışı yalnızca bir istatistiksel eğilim değil; doğrudan demokratik düzenin sürdürülebilirliğiyle bağlantılı yapısal bir parametredir. Yaşlı nüfusun mekânsal dağılımından ekonomik kırılganlıklarına, sosyal katılım imkânlarından bakım ihtiyaçlarına kadar uzanan geniş bir spektrum, aslında demokrasinin eşitlik, kapsayıcılık ve katılım ilkelerinin ne ölçüde hayata geçirildiğini test eden bir dizi göstergedir. Dolayısıyla küresel yaşlanma eğilimi, yalnızca yeni sosyal politika gereksinimlerini değil, aynı zamanda demokratik rejimlerin kendi meşruiyet zeminlerini nasıl yeniden kuracaklarına dair önemli bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir.

Yaşlanmanın toplumsal ve mekânsal boyutlarını görünür kılan bir diğer önemli çerçeve ise yukarıda anıştırdığımız Dünya Sağlık Örgütü'nün 2006 yılında geliştirdiği "yaşlı dostu kent" yaklaşımıdır. Bu perspektif, tüm yaşlı bireylerin kentsel yaşamın içinde sağlık, güvenlik ve *yerinde yaşlanma* imkânlarına erişebilmesini; dahası, yaşlılığın pasifleştirici değil, katılımcı bir yaşam evresi olarak örgütlenmesini hedefler. DSÖ'nün bu çerçevede tanımladığı sekiz temel bileşen: dış mekânlar ve binalar, ulaşım, konut, sosyal katılım, toplumsal yaşama dahil olma ve saygı, vatandaşlık ve işgücüne katılım, bilgiye erişim ve iletişim, toplum desteği ve sağlık hizmetleri aslında yaşlanmanın sadece biyolojik bir süreç değil, aynı zamanda kentsel planlama, sosyal politika ve kamusal değerler tarafından şekillenen ekseriyetle

fikirsel ve eylemsel olarak eklemlenen ve boyutları genişleyebilen bir deneyim olduğunu yeniden hatırlatmaktadır. Bu ölçütler, yaşlı bireyin kentte görünmezleşmesini engelleyecek kapsayıcı bir kentsel tahayyülün hem etik hem de demokratik gereklilik olduğunu imler. Böylece yaşlanma, hem bireysel bir yaşam döngüsü meselesi hem de kamusal karar alma süreçlerinin adaletini belirleyen siyasal bir olgu olarak okunmalıdır (İnalhan, 2020, s. 153-4/160-3).

Lynne Segal'in dikkat çektiği üzere, bugün daha uzun yaşayan kuşakların sayısındaki artış bir ilerleme göstergesi olarak kutlanması gerekirken, paradoksal biçimde *gerontofobi*nin büyüdüğü ve yaşlanmanın giderek daha genç yaşlarda tehdit olarak algılandığı toplumsal bir iklim ve ekosistem oluşmaktadır. Segal'in: "yaşlılık görünmesin, yaşlılıktan söz edilmesin" baskısını Simone de Beauvoir'dan referansla aktarıp yazdığı "Old Age" ("Yaşlılık") kitabındaki bu ifadenin tarif ettiği ve altını çizdiği kültürel huzursuzluk, kent politikalarında da benzer bir yansımaya sahiptir. Dolayısıyla "yaşlılık damgası" yalnızca bireysel algılarda değil, mekânsal pratiklerde de yeniden üretilmektedir. Bu durum, yalnızca mekânsal bir yerinden edilme değil; aynı zamanda, "yaşlılık damgasının" (stigma of aging) yeniden ve yeniden üretildiği bir toplumsal ayrışmaya da işaret etmektedir (Lynne, 2020, s. 15-6).

İşbu noktada, Goffman'ın damgaya ilişkin üçlü ayrımı: Bedene içkin fiziksel "kusurlar", bireysel karakter bozuklukları olarak yaftalanan tutum ve davranışlar ve soy bağıyla aktarılan etnolojik damgalar, yaşlılık deneyimini anlamak için verimli bir çerçeve sunmaktadır; çünkü yaşlılık, her ne kadar biyolojik olarak kaçınılmaz bir yaşam evresi olsa da toplumsal düzlemde Goffman'ın tüm damga türlerinin eklemlendiği özgül bir *stigmatik* alan üretir. Bedenin zamanla değişimi, kırılganlaşması ya da yavaşlaması, modern kent ideolojisinin hız, verimlilik ve gençlik eksenli normlarına uymadığı için, ilk kategori olan "bedensel damga"nın tipik örneğine dönüşür. Bununla birlikte yaşlı bireyin üretken olmaktan çıktığı, bağımlı hâle geldiği ya da "yük" oluşturduğu yönündeki toplumsal varsayımlar Goffman'ın ikinci damga kategorisini -kişisel karaktere ilişkin kusur vehmetmeyi- yaşlılığın üzerine yapıştırmaktadır. Nihayetinde yaşlılık, çoğu kültürde aile, soy ya da kuşak aktarımıyla ilişkilendirildiği için etnolojik damga biçimlerinin de yeniden üretildiği bir toplumsal konuma denk düşer; nitekim yaşlı birey yalnızca kendi bedeniyle değil, ait olduğu kuşağın "geçmişe aitliği" veya "çağa uyumsuzluğu" üzerinden de etiketselleştirilebilir. Bu çok-katmanlı damgalama, modern kentsel yaşamda yaşlı bireyi hızla görünmezleştiren yapısal bir sunağa dönüşür. Goffman'ın "normaller ve damgalılar" arasındaki ayrımı burada çarpıcı bir biçimde işler: Kentin neoliberal üretkenlik rejimi, yaşlı bedeni normatif çemberin dışına iterken, yaşlıları yalnızca biyolojik değil aynı zamanda mekânsal ve toplumsal bir *istisna* konumuna yerleştirir. Bu bağlam tam da Agamben'in "kural-olarak-istisna" dediği siyasal eşikle örtüşür: Yaşlı birey kentte vardır ama hesaba katılmaz; kamusal mekânda görünürdür ama planlama politikalarında görünmezleşir; hukuken hâk sahibidir ama gündelik yaşamın ritmine dâhil edilmediği için fiilen dışarıda tutulur. Böylece yaşlılık, bir damga kategorisi olmaktan çıkıp, neoliberal kent düzeninin ürettiği bir yasal-yasasızlık alanına dönüşür: Varlığı tanınır; fakat, uygulanabilir bir kapsayıcılığın konusu yapılmaz. Öte yandan bu *stigmatik* yapı, kentsel dönüşüm süreçleriyle daha da sertleşmektedir; çünkü topluluk yapısının çözülmesi, hafıza mekânlarının kaybı ve yerinden edilmeye eşlik eden psikososyal kırılmalar, yaşlı bireyi hem mekânsal hem ontolojik bir "eşiğe" sıkıştırır. Goffman'ın damgalının karşısına koyduğu "normaller", burada hızla dönüşen, gençleşen, ekonomik olarak aktif ve mekânsal hareketliliğe sahip kent kullanıcılar(ı)dır. Yaşlı bireyin evine, mahallesine ve belleğine bağlılığı ise "uyum sağlayamama" ya da "geride kalma" şeklinde okunarak damganın yeniden üretilmesine hizmet etmektedir. Bu nedenle yaşlılık damgası, modern kentte sadece bireysel bir önyargı değil, aynı zamanda mekânsal, ekonomik ve kültürel politikalar tarafından süreklileştirilen bir yönetimsellik biçimidir.

Kentsel dönüşümün yaşlı bireyler açısından yarattığı kırılganlık alanlarını tartışırken gözden kaçırmamamız gereken bir başka boyut da yaşlılığın salt biyolojik bir evre değil, çok katmanlı bir insan hakları meselesi oluşudur. Ne var ki yaşlılık, kamuoyunda çoğunlukla bakım ihtiyacı, sağlık sorunları ya da yalnızlık üzerinden tanımlanmakta; yaşlı bireyin hak sahibi bir özne olduğu gerçeği görünmezleşmektedir. Oysa gerek Avrupa Sosyal Şartı'nın (özellikle 23. maddesi), gerekse İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi ve BM'nin yaşlanma odaklı çeşitli deklarasyonları, yaşlılığın onur, eşitlik,

özgürlük ve toplumsal katılım ilkeleriyle birlikte ele alınması gerektiğini açıkça ortaya koymaktadır. Fakat *normatif* düzlemle uygulama arasındaki mesafe büyüdükçe, yaşlı bireyler pratikte hâlâ edilgen, yardıma muhtaç ve kamusal değer üretiminin gerisinde konumlanan varlıklar olarak görülmekte; böylece yaşlılığın bütüncül bir hâk çerçevesi içinde tanınması gecikmektedir. Bu gecikme, kentsel dönüşüm bağlamında daha da keskinleşerek, yaşlıların mekânsal dezavantajlara ve sosyal kopuşlara daha yoğun biçimde maruz kalmasına yol açmaktadır. Avrupa Sosyal Şartı'nın 23. maddesi, yaşlı bireylerin bağımsız bir yaşam sürebilmeleri, toplumsal hayata etkin biçimde katılmaları, uygun bakım ve yaşam koşullarına erişebilmeleri vb. gibi temel hâkları güvence altına almaktadır; ancak, bu güvencenin çoğu ülkede olduğu gibi Türkiye'de de kâğıt üzerindeki "ilericiliği"(!), sahadaki eşitsizlikler nedeniyle büyük ölçüde zayıflatılmaktadır. Kent merkezlerinde yoğunlaşan hizmetler, kırsal bölgelerde yaşayan yaşlıların neredeyse görünmez bir hâk yoksunluğuna itilmesine sebep olmaktadır. Bakım hizmetlerinin fiziksel ihtiyaçlarla sınırlı kalması, yaşlının karar süreçlerine dâhil edilmemesi, mahremiyet ve özerklik ihlalleri gibi sorunlar, hâk temelli yaklaşımın eksikliğini gözler önüne sermektedir. Avrupa Sosyal Haklar Komitesinin Türkiye'ye yönelik değerlendirmeleri de özellikle bölgesel eşitsizlikler, hizmet sürekliliğinin zayıflığı ve kalite standartlarının düşüklüğüne işaret etmektedir. Bu eşitsiz görünüm, kentsel dönüşümün etkileriyle birleştiğinde, yaşlı bireyin coğrafî konumuna göre değişen "çok katmanlı bir hâk gerçekliği" ortaya çıkarmaktadır. Kentsel dönüşümün hız-merkezli (sermaye) mantığı, bu hâk eşitsizliğini âdeta pekiştirerek yaşlıları hem mekânsal hem toplumsal *istisna* alanlarına doğru itmektedir. Bu nedenle yaşlılığın sosyal koruma hakkı, yalnızca sosyal politika kategorisi içinde düşünülebilecek teknik bir hizmet alanı değildir; tam tersine, eşitlik ilkesi, yaşam ve sağlık hâkkıyla toplumsal katılım hâkkının kesişiminde duran temel bir insan hâkkı alanıdır. Yaşlı bireyin yalnızca fiziksel varlığı değil, kendi yaşamı üzerinde söz sahibi olabilmesi, toplumsal bağlarını (bağlamlarıyla) sürdürebilmesi ve özerkliğini koruyabilmesi, bu hâkkın ayrılmaz bileşenleridir. İoanna Kuçuradi'nin insan hâklarını "insanın olanaklarını gerçekleştirebileceği koşulların bilgisi" olarak tanımlayan yaklaşımı, yaşlılığın bu kesişimli doğasını anlamak için özel bir önem taşımaktadır; çünkü bizâtihi "yaşlılık", toplumun verimlilik ve gençlik merkezli değerler dizisi içinde giderek daha fazla göz ardı edilen bir yaşam evresine dönüşmeye yüz tutmaktadır. Bu nedenle yaşlılığın "bir sorun" olarak değil, hâkların en kırılgan biçimde hissedildiği bir dönem olarak görülmesi gerekir. Türkiye'nin hızla yaşlanan nüfusu dikkate alındığında, yaşlı bireylerin insan haklarına dayalı bir bakışla ele alınması artık toplumsal bir tercih değil, ertelenemez bir zorunluluktur (Şahin, 2025, s. 4-5).

Pierre Nora'nın *hafıza mekânları*nın "tuhaf yazgısı"na işaret eden değerlendirmesi, yaşlı bireylerin mekânsal ve duygusal kırılganlıklarını anlamak açısından özellikle açıklayıcıdır. Nora'ya göre bu mekânlar: "girişimleri, yöntemleri ve hattâ adlarıyla anma karşıtı bir tarih olmak istemişler, ama yakalarına anma törenleri yapışmıştır"; böylece, köklü övgü söylemlerini kırma arzuları tam tersine onları yeniden kutsayan bir bellek nesnesine dönüşürür. Bu paradoks, bir nev'i yaşlı bireyin eviyle, sokağıyla, mahallesiyle kurduğu ilişkiyi belirleyen temel gerilimi de görünür kılabilmeyi anlamamızı da kolaylaştırır: Mekân, hem gündelik hayatın olağan akışı içinde sıradanlaşır hem de yerinden edilme tehdidi belirdiğinde birdenbire bir "anma gereci"ne dönüşerek geçmişi temsil eden ayrıcalıklı bir odak hâline gelir. Nitekim Nora'nın belirttiği gibi: "anma töreninin bizzat dinamiği yön değiştirmiş", geçmiş artık dayatılan bir bütünlük olmaktan çıkıp "şimdiki zamanın ona kattıklarıyla" anlam kazanan, kırılgan ve yeniden düzenlenen bir yapıya bürünmüştür. Yaşlı bireyin hafıza mekânları da tam bu çift yönlülüğün içinde konumlanır: Şimdi tarafından sürekli yeniden kurgulanan geçmiş, mekânsal kopuşlar yaşandığında kimlik sürekliliğini destekleyen değil, tam tersine belirsizlik üreten bir alana dönüşebilir. Dolayısıyla evin ya da mahallenin kaybı, sadece fiziksel bir yerinden edilmeyi değil, yaşlı bireyin geçmişle kurduğu anlam bağının kırılmasını -Nora'nın belirttiği o: "tarih önerir, fakat şimdi tanzim eder" geriliminin en kırıcı biçimde yaşanmasını- beraberinde getirir (Nora, 2022, s. 282-97).

Bu krizin siyasal-teorik boyutu, Giorgio Agamben'in *istisna hâli* kavramı üzerinden daha görünür hâle gelirken, Agamben'in tarif ettiği üzere *istisna hâli*, hukuk ile yaşam arasındaki eşiğin askıya alındığı bir ara durumdur; burada beden, düzenin içinde olmamakla birlikte onun tarafından bütünüyle dışlanmış da değildir. "Kentsel dönüşüm" bağlamına uygulandığında bu kavram, yaşlı bireylerin kent yaşamının işleyen döngüsünden sessizce çıkarılıp karar süreçlerinin, planlama pratiklerinin ve hatta tahayyül edilen

"gelecek kenti"nin dışına itilmesiyle somutlaşmaktadır. Yaşlı beden, üretkenlik ve hız ideolojisi üzerine kurulu neoliberal kentsel aklın denetleyici, dönüştürücü ve düzen koyucu gözünde bir fazlalığa dönüşür hem mekânsal hem toplumsal bir görünmezliğe terk edilir. Bu görünmezlikse modern kentlerde giderek kalınlaşan *yaş ayrımcılığı* (*ageism*) katmanlarının bir sonucu olarak okunabilmektedir.

Dolayısıyla, "yaşlı dostu kent" perspektifi ile güncel dönüşüm politikalarının arasında belirgin bir gerilim açıkça görünür ve yankılanır katmanlarıyla bulunmaktadır: Bir yanda, topluluk ilişkilerinin korunmasını, sosyal bağların sürdürülmesini ve yaşlı bireyin öznelliğinin tanınmasını önceleyen bir yaklaşım; diğer yanda, yaşlı bedeni sistematik bir değersizleştirme ve dışlama döngüsüne sokan hız-merkezli bir kentsel mantık. Bu çalışma, tam da bu gerilim hattında, *yaşçılık* ve görünmezlik dinamiklerinin hafıza mekânlarının tasfiyesine nasıl eklemlendiğini; *yaşlılık damgası*nın, topluluk yapısının çökmesiyle nasıl kurumsallaştığını ve *istisna hâli*nin mekânsal-politik bir pratik olarak kentsel dönüşümün merkezine nasıl yerleştiğini tartışmayı amaçlamaktadır.

Sinemada Kent ve Hafıza İlişkisi ve *Yaşlı Beden*in Sinemadaki Temsili: Aslı Özge'nin *Faruk* (2024) Filmi

Sinemada kent, çoğu zaman yalnızca bir fon ya da mekânsal arka plan olarak ele alınsa da, aslında yaşayan bir hafıza katmanı olarak işlev görür. Kamera, sokakları, evleri, yıkıntı hâline gelen mahalleleri kayda alarak, kentin maruz bırakıldığı dönüşümlerin görsel izini de tutabilmenin vasıtasıdır. Dolayısıyla sinema, yalnızca kentsel dönüşümün sonuçlarını belgeleyen bir araç değil; aynı zamanda unut(tur)ulan toplumsal deneyimlerin hatırlanmasını sağlayan bir hafıza rejimi üretir. Özellikle İstanbul gibi hızlı dönüşen tarihiyle her anlamda hem inşa hem inşaat hâlinde olan bir kentte kamera, görünmez kılınan kırılmaları yüzeye çıkaran düşünsel bir aygıta dönüşmektedir.

Yaşlı bedenin sinemadaki temsili, bu bağlamda hem estetik hem politik olarak özel bir konuma sahiptir. Yaşlılık, toplumsal hızın dışına itilen, üretkenlik rejimi içinde sembolik bir fazlalık olarak kodlanan bir dönem olarak görünür hâle gelirken; sinemadaki yaygın temsil biçimleri ise -yavaşlık, unutkanlık, kırılganlık- toplumsal *yaşçılığın* görsel izdüşümlerini üretmeye dair kendisine biçilen bu yeni kentsel rolü sahiplenmeye başlamıştır denilebilir. Dolayısıyla yaşlı bireyin kaybı, yalnızca bilişsel ya da fiziksel değildir; mekânsal ve toplumsal aidiyetten de koparılan bir dışlanma biçimine işaret etmektedir. Bu noktada sinemanın düşünsel işlevi belirginleşir. Sinema, temsil eden bir araç olmanın ötesine geçerek, modernliğin kriz alanlarını kavramsallaştıran bir düşünme biçimine dönüşebilir. Öznel olanla nesnel olanın paralel kurguda birbirine değdiği, bireysel kırılganlıkların kentsel yıkımlarla paralel kurulduğu sinematografik tercihler, mekân ve beden arasındaki ilişkiyi yalnızca göstermekle kalmaz; onu yeni bir anlam çerçevesiyle düşünmeyi mümkün kılabilir niteliktedir. Özellikle bu paralel kurgular, *yaşlı birey*in hafıza kaybı ile mahallenin yok oluşu arasında *hermenötik* bir geçişkenlik kurar; bireysel kaybın kent-toplumsal dokudaki karşılığını görünürleştirir.

Aslı Özge'nin *Faruk* (2024) filmi, bu bağlamda, yaşlılık, mekânsal dönüşüm ve iktidar arasındaki ilişkiyi hem sosyolojik hem de felsefî düzeyde tartışmaya açan nadir çağdaş yapımlar arasında sayılabilir. Film, Giorgio Agamben'in *istisna hâli* kavramını hatırlatan biçimde hem mekânın hem de yaşlı bedenin nasıl "dışlanarak içlendiğini" gösteren yoğun bir sinemasal yapı kurar. Kentsel dönüşüm süreci filmde salt bir şehircilik uygulaması olarak değil, hukukun askıya alındığı; ancak, yürürlükteymiş gibi işlediği bir *eşik alan* olarak temsil edilir. Faruk'un evi bir kararnâmeyle yıkıma tâbi tutulduğunda, mekân hem hukuka dâhil hem hukukun dışında bir alana dönüşür; bu da Agamben'in "kuralın istisnasından kural-olarak-istisnaya" dönüşümüne karşılık düşmektedir. Faruk'un bedeni de bu *mekânsal istisna*nın bir uzantısı olarak konumlanır. *Yaşlı beden*, üretimden çekildiği için ekonomik ve sembolik olarak değersizleştirilir; dolayısıyla neoliberal kent söyleminin "genç, dinamik ve sürekli çalışan özne" idealinin dışında kalır. Bu dışlanma, *ageism*in mekânsal bir görünümünü üretir: Faruk, fiziksel olarak evindedir; ancak, yurttaşlığın mekânsal sürekliliğinden dışlanmıştır. Hukuken "içeride" olan beden, fiilen "dışarıda"dır. Böylece film, yaşlı bedeni modern kentin *biyopolitik* sınırlarına çarpan bir figür olarak resmeder. "Ev"in kaybı filmde yalnızca mimari bir yıkım değildir; hafızanın, kimliğin,

sürekliliğin ve aidiyetin yitimi anlamına da gelmektedir. Faruk'un yaşadığı mekân, hem kişisel tarihin hem de kolektif belleğin somutlaştığı bir *hafıza mekânı*dır. Bu nedenle kentsel dönüşüm, yalnızca fiziksel bir yerinden edilme yaratmaz; aynı zamanda kişinin kendisini dünyada konumlandırma biçimini kesintiye uğratır. Film boyunca statik planlar, boşluklu kadrajlar, geçiciliği vurgulayan nesne düzenleri, Faruk'un hem mekânsal hem de varoluşsal olarak eşiğe sıkışmış hâlini görünür kılar.
Belgesel ve kurmaca arasında salınan anlatı yapısı ise bu istisna hâlinin sinemasal karşılığıdır. Faruk'un kızı tarafından kameraya alınması hem tanıklığı hem kırılganlığı hem de temsilin müdahaleci doğasını açığa çıkarır. Kamera, gerçeği kaydetmeye çalışırken aynı zamanda onu dönüştürür; bu da Agamben'in *olağanüstü hâl* tartışmalarında altını çizdiği "karar ânının belirsizliği"ne dair sinemasal bir yansıma üretme potansiyelini akıllara getirebilmektedir. Böylece Faruk'un hikâyesi hem hukuki hem ontolojik hem de estetik düzeyde "askıya" alınmış bir yaşam olarak görünür hâle gelmektedir.

Nihayetinde *Faruk*, modern kentsel siyasetin ve yaşlılık deneyiminin kesiştiği eşiği sinematik bir düşünme pratiğine dönüştürür. Film, kentsel dönüşümün yalnızca mekânı değil, hafızayı, kimliği ve bedenin toplumsal yerini de dönüştürdüğünü gösterir. Agamben'in *istisna hâli* kavramını mekâna ve yaşlı bedene uygulayarak, izleyicisini modern kentin görünmeyen şiddet biçimleriyle yüzleştirir. Bu *hermenötik* okuma, *Faruk*'u yalnızca bir toplumsal eleştiri filmi olarak değil, yanı sıra mekân, beden ve hafıza üzerine düşünmeye davet eden özel ve boyutlu bir sinemasal deneyim olarak konumlandırmamıza aracılık etmektedir.

Bir Sonuç Olarak: Kentsel Dönüşüm, Mekân ve Hatıra

Kentsel dönüşümün mekânı yeniden düzenleme iddiası, çoğu zaman hafızayı ve geçmişle kurulan kişisel bağı silen bir güce dönüşmektedir. Yaşlı birey, bu dönüşüm süreçlerinde yalnızca fiziksel olarak yerinden edilmez; aynı zamanda hukuken içeride ama fiilen dışarıda konumlanan, Agamben'in kavramlaştırdığı biçimiyle bir "istisna öznesi" hâline gelir. Bu noktada sinemanın rolü belirleyicidir: Sinema, kentsel dönüşümün hızla silmeye eğilimli olduğu yaşantıları, hatıraları ve bedenleri görünür kılarak hem tanıklık eden hem de belleği bugün içinde yeniden kuran etik bir alana dönüşebilir. Hatırlama ve görselleştirme, film aracılığıyla yalnızca estetik bir temsil değil; toplumsal hafızanın yeniden inşasında kritik bir müdahale olarak araçsallaşır.

Bu dönüşümün *yaşlı birey* üzerindeki etkisini anlamak için Berfin Varışlı'nın *yaşlılık* sürecini habitus ve deneyimler arasındaki *kesişimsellik* içinde düşünmeye yaptığı vurgu son derece açıklayıcı ve yerindedir. P. Bourdieu'nün yaş kategorilerini sabitleyen, mutlak bir gençlik-yaşlılık ayrımına karşı duruşu, yaşlılığın aslında her bireyin kendi *habitus*uyla ve geçmiş deneyim birikimiyle şekillenen, öznel bir geçiş süreci olduğuna işaret etmektedir. Bu çerçevede yaşlanmak, yalnızca kronolojik bir ilerlemenin izi olmazken; bireyin kendi tarihinin, biriktirdiği deneyimlerin ve yaşadığı mekânlarla kurduğu ilişkinin derinleştiği bir dönemi de mimlemektedir (Varışlı, 2020, s. 2557). Ancak kentsel dönüşüm, tam da bu deneyim-*habitus kesişim*ini kırarak *yaşlı birey*in yaşam aranjmanını altüst eder. *Habitus*un sürekliliğini sağlayan mekânsal bellek noktaları ortadan kalktığında, *yaşlı birey*in dünyayı kavrayış biçimi ve gündelik yaşam pratikleri kırılmaya uğrar; yaşlılık, yalnızca biyolojik değil, mekânsal ve varoluşsal (hatta içinde ailesiyle birlikte haps'olduğu) bir patolojik krize dönüşebilir.

Aslı Özge'nin *Faruk* filmi bu kırılmanın sinemasal ve düşünsel karşılığını görünür kılarken; Faruk'un *habitus*u -ev içi pratikleri, komşuluk ilişkileri, ses, ışık, eşyalarla kurduğu beden-mekân ritmi- kentsel dönüşüm kararıyla bir ânda askıya alınır. Deneyimlerin mekânsal sürekliliği parçalandığında, Faruk'un yaşlılık deneyimi de dramatik biçimde yeniden tanımlanır hâle gelecektir. Film, bu kırılmayı belgesel–kurmaca arasında salınan bir form ile hem görsel hem *epistemolojik* bir sorunlaştırmaya dönüştürür: Kameranın tanıklığı, Faruk'un hem kendine hem mekâna dair deneyimini yeniden ve yeniden kurar. Sinemanın etik gücü tam da burada tahakkuk eder: Yıkımın ortasında *yaşlı beden*in hafızasını, mekânın hatırasını ve yaşlılık deneyiminin *habitus*–deneyim eklemlenmesini görünür kılarak, modern kentin *istisna* rejimlerinin silmeye eğilimli olduğu yaşamların politik değerini hatırlatır.

Bu nedenle *Faruk*, yalnızca yaşlılık temsiline odaklanan bir film olmanın ötesinde, modern kentte yaşlılığın nasıl mekânsal, hukuksal ve duygulanımsal bir *istisna* olarak yeniden üretildiğini gösteren özel bir sinemasal karşı duruşa işaret ediyor hükmündedir. Kentsel dönüşümün hukuku askıya alan politik gücü ile *yaşlı birey*in deneyim ve *habitus*tan örülü yaşam sürekliliğinin kırılması arasındaki gerilimi hem estetik hem etik bir biçimle görünür kılar. Söz konusu sinema olunca, bu söylem kümesi alametleriyle *istisna hâli*ni yalnızca belgeleyen değil; ona direnç üreten, hatırlatan ve anlam kazandıran bir alan hâline gelmektedir. *Yaşlılık*, mekân ve hafıza arasındaki bu kesişimsel düşünme hattı, çağdaş kent çalışmalarından yaşlılık sosyolojisine, sinema analizlerinden hafıza kuramlarına uzanan geniş bir tartışma alanını yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Film, izleyicisini tam da bu sorularla baş başa bırakarak sonlanır: Bir mekân yıkıldığında, yalnızca duvarlar mı yok olur — yoksa yaşanmışlıkların kendisi de mi sessizce tarihin dışına itilir? Artık bu soru, hepimizin sorusu olmaktadır.

Kaynakça

Agamben, G. (2006). *İstisna hali* (K. Atakay, Çev.). Otonom.

Agamben, G. (2017a). *Kutsal insan: Egemen iktidar ve çıplak hayat* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı.

Agamben, G. (2017b). *Tanık ve arşiv: Auschwitz'den artakalanlar* (A. İ. Başgül, Çev.). Dipnot.

Aksoy, M. U. (2016). Giorgio Agamben: Mesihçi bir siyaset felsefesinde kutsal insan ve istisna. *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 1*(27), 43–58.

Agamben, G. (2006). *İstisna Hali*, (Çev. K. Atakay). İstanbul: Otonom.

Agamben, G. (2017a). *Kutsal İnsan Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.

Agamben, G. (2017b). *Tanık ve Arşiv*. *Auschwitz'den Artakalanlar*. (Çev. A.İ. Başgül). Ankara: Dipnot.

Ercan, D. (2021). Schmitt'in "olağanüstü hâl"i ile Agamben'in "istisna hâli": Karşılaştırmalı bir değerlendirme. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi, 11*(2), 1395–1415.

Goffman, E. (2019). *Damga: Örselenmiş kimliğin idare edilişi üzerine notlar* (Ş. Geniş, L. Ünsaldı & S. N. Ağırnaslı, Çev.). Heretik.

İnalhan, G. (2020). İnsan–mekân–zaman: Yerinde yaşlanma ve sağlık—Herkes için yaşanabilir kent. *Cogito, 98*, 153–164.

Kavafis, K. (1990). *Kavafis: Bütün şiirleri* (H. Millas & Ö. İnce, Çev.). Varlık.

Lemke, T. (2005). "A zone of indistinction": A critique of Giorgio Agamben's concept of biopolitics. *Outlines, 1*(1), 3–13.

Murray, A. (2013). *Giorgio Agamben* (A. Aydın, Çev.). Phoenix.

Nora, P. (2022). *Hafıza mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Doğu Batı.

Segal, L. (2017). Toplumsal cinsiyet, arzu ve yaşlanmanın skandalları (B. S. Aydaş, Çev.). *Cogito, 98*, 15–30.

Şahin, E. (2025). Bir hakkı yaşamak: Yaşlıların sosyal koruma hakkı üzerine. *Maltepe Üniversitesi İnsan Hakları Araştırma ve Uygulama Merkezi ve UNESCO Felsefe ve İnsan Hakları Kürsüsü Bülteni, 18*, 1–16.

Varışlı, B. (2020). Yaşlılık deneyimi ve kesişimsellik: İstanbul örneği. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 16*(30), 2551–2567.

Sinemada Sessizliğin Bir Anlatı Unsuru Olarak Kullanılması: *Sessiz Bir Yer (2018)* Filmi Örneği

Silence as a Narrative Principle in Cinema: The Case of *A Quiet Place (2018)*

Dr. Alican Yıldırım
Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
alicanyildirim@sakarya.edu.tr
https://orcid.org/0009-0000-9573-8611
https://ror.org/04ttnw109

Özet
Sessizlik, sanatta temsilin sınırlarını görünür kılan ve anlamı askıya alan bir estetik eşik olarak işlev görür. Bu yönüyle sessizlik, salt bir yokluk ya da eksiklik değil; temsil fazlalığını geri çekerek algıyı yoğunlaştıran ve anlam üretimini yeniden düzenleyen bir stratejidir. Susan Sontag, modern sanatta sessizliği eserin kendi diline yönelmiş bir jest olarak değerlendirir; ona göre sessizlik, temsili kırarak izleyiciyi gerilimli bir algı alanına taşır ve bu nedenle pasif bir boşluk değil, yoğunluk yaratan bir müdahaledir. Sinemada sessizlik, benzer biçimde, anlatının yapısını ve dramatik ritmini belirleyen kurucu bir öğe olarak öne çıkar. Sinema deneyimi her zaman çok katmanlı bir akustik bağlam içinde gerçekleşir. Bu nedenle sessizlik, yalnızca sesin eksilmesiyle açıklanamaz. Sessizlik; ritmin kurulması, zamanın algısal olarak sıkıştırılması ve dramatik beklenti alanlarının yapılandırılması açısından işlevsel bir düzenleme biçimi olarak işlev görür. Sessizlik, sahnelerin yönünü, karakterlerin konumunu ve mekânın algılanışını belirleyen yapısal bir eksen hâline gelir. Bu çalışma, John Krasinski'nin *Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018)* filmini örneklem alarak sessizliğin sinemada nasıl farklı düzlemlerde işleyen bir anlatı unsuruna dönüştüğünü incelemektedir. Filmde sessizlik, yalnızca gerilimi artıran teknik bir araç değil; anlatısal nedenselliği inşa eden, izleyicinin algısal konumunu dönüştüren, mekânı yeniden tanımlayan ve karakterlerin etik/epistemik karar süreçlerini belirleyen bir mantık olarak işler. Çalışma, niteliksel film çözümlemesi ve yakın okuma yöntemine dayanmakta; sessizliğin filmde nasıl zaman kurgusunu yönlendirdiği, mekansal örgütlenmeyi biçimlendirdiği ve özellikle işitme engelli karakter Regan üzerinden öznel bir duyumsal rejim yarattığı tartışılmaktadır. Böylece sessizliğin sinemasal

anlatıda yalnızca eksiltici bir operasyon değil, dünyayı kuran ve anlamı yeniden dağıtan bir poetika olduğu ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sessizlik; ses tasarımı, anlatı; algı; mekan; epistemoloji; a quiet place

Abstract
Silence functions as an aesthetic threshold in art that exposes the limits of representation and suspends meaning. Rather than signifying mere absence, silence operates as a generative strategy that withholds expressive excess and intensifies perceptual attention. Susan Sontag conceptualizes silence in modern art as a reflexive gesture toward the work's own language—an interruption that fractures representation and situates the spectator within a field of heightened tension. In this sense, silence emerges not as a passive void but as an active producer of meaning and affective density.
In cinema, silence similarly constitutes a structural principle that shapes narrative rhythm, temporal progression, and the viewer's perceptual orientation. Because cinematic experience unfolds within a multilayered acoustic environment, silence cannot be reduced to the withdrawal of sound; rather, it becomes a mode of acoustic organization that reconfigures rhythm, compresses temporal flow, and establishes zones of narrative expectation. Silence thus operates as a constitutive axis that organizes the formal, affective, and spatial dynamics of cinematic storytelling. This study examines John Krasinski's A Quiet Place (2018) as a paradigmatic case for analyzing silence as a multi-layered narrative device. Drawing on qualitative film analysis and close reading, the study argues that silence in the film functions not merely to heighten suspense, but to construct narrative causality, redefine spatial and acoustic perception, and shape ethical and epistemic decision-making processes. While existing discussions of film sound—particularly in horror cinema—tend to privilege music, noise, and jump-scare dynamics, they rarely treat silence itself as a world-building principle and organizing narrative logic; this article addresses that gap by foregrounding silence as the primary structuring system of the film's diegesis. The theoretical framework integrates Sontag's conception of silence as suspended meaning, Altman's view of silence as an acoustic regulation strategy rather than a technological deficiency, and Chion's notions of the dramatic vector, reduced listening, and deaf cinema. The analysis focuses particularly on how silence structures temporal design, organizes the film's acoustic geography, and produces an alternative sensory regime through the character of Regan. Ultimately, the study demonstrates that silence in A Quiet Place operates as a world-building principle and a narrative logic that redistributes meaning, perception, and agency within the cinematic experience.

Keywords: silence; sound design; narrative; perception; space; epistemology; A Quiet Place.

Giriş

Sessizlik, modern sanat düşüncesinde yalnızca işitsel bir yokluk değil; algıyı yoğunlaştıran, anlamı askıya alan ve temsili yeniden çerçeveleyen bir estetik müdahaledir. Susan Sontag, sessizliği söylemin kesintiye uğradığı bir eşik olarak tanımlar ve bu eşikte sessizliğin pasif bir boşluk değil, temsilin yükünü azaltarak yoğunluk üreten bir gerilim alanı olduğunu vurgular.

Sinemada sessizlik, bu estetik kavrayıştan hareketle, teknik bir eksiltmenin ötesine geçer ve film deneyimini düzenleyen kurucu bir unsur hâline gelir. Erken sinema tarihine dair tartışmalar Rick Altman'ın gösterdiği üzere, sessizliğin hiçbir dönem için basit bir yokluk kategorisi olmadığını; gösterim pratiklerinin farklı akustik koşullara göre çeşitlendiğini ortaya koyar. Öte yandan Michel Chion'un ses–algı ilişkisine dair çalışmaları, sessizliğin izleyici konumunu, dikkat rejimlerini ve duyusal öncelikleri dönüştüren bir algısal düzenleme olduğunu gösterir. Böylece sessizlik, sinema

tarihinde hem tarihsel-pratik hem de algısal-estetik boyutlarıyla ele alınması gereken bir örgütlenme ilkesine dönüşür.

Bu çalışma, söz konusu yaklaşımları ortak bir çerçevede buluşturarak *Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018)* filminde sessizliğin anlatısal, mekansal ve algısal düzeylerde nasıl işlediğini incelemektedir. Çalışmanın temel katkısı, Sontag'ın estetik düzeydeki sessizlik kavrayışını, Altman'ın tarihsel-işitsel perspektifini ve Chion'un duyusal-ontolojik yaklaşımını bir araya getirerek sessizliğin filmde nasıl düzenleyici bir anlatı mantığına dönüştüğünü açıklamaktır. Bu bağlamda sessizlik, gerilim üretmeye yarayan bir araç olmaktan çıkar; anlatının işleyişini belirleyen, karakterlerin öznel deneyimlerini biçimlendiren ve bilgi edinme süreçlerini yönlendiren kurucu bir poetika olarak konumlanır.

Sinemada Sessizlik

Sinemada sessizlik, yalnızca ses kuşağının azaltılmasına yönelik teknik bir işlem değildir; film dünyasının fiziksel işleyişini, beden–mekan ilişkilerini ve izleyicinin algısal konumunu yeniden düzenleyen temel bir anlatı ilkesidir. Sessizlik, temsil akışında kullandığı kesinti etkisiyle dikkat odağını değiştirir; dramatik ritmi, gerilimi ve sahnenin ontolojik çerçevesini dönüştürür. Bu nedenle sinemasal anlatıda sessizlik, bir yokluk değil, algısal ve duygulanımsal yoğunluk üreten bir düzenleme biçimidir. Bu genel çerçeve, *Sessiz Bir Yer*'in *(A Quiet Place, 2018)* açılışında sessizliğin "boşluk" olarak değil, dünya kuran bir norm olarak yapılandırılmasını anlamak açısından belirleyicidir.

Susan Sontag, modern estetikte sessizliği bir geri çekilme değil, anlamın yükünü hafifleterek gerilimi artıran bir eşik olarak değerlendirir. Sessizlik temsili ortadan kaldırmaz. Aksine anlam potansiyelini askıya alarak yoğunlaştırır ve izleyiciyi sürekli tetikte tutan bir algı alanına çeker (Sontag, 2006, ss. 11–12). Filmin açılışında kurulan sessizlik, duyulabilir dünyanın bilinçli biçimde geri çekilmesiyle, yaklaşan tehlikeyi görünmeden önce hissettiren bir bekleme alanı yaratır.

Rick Altman'ın erken dönem sinema üzerine çalışmaları, sessizliğin tarih boyunca gerçek bir "yokluk" durumuna karşılık gelmediğini gösterir. "Sessiz film" olarak adlandırılan dönemde bile gösterimler çoğu zaman canlı müzik, salon uğultusu ve mekanik seslerle çevrelenmiştir (Altman, 1992, ss. 35–37). Bu nedenle sessizlik, pratikte eksik bir unsur değil; dramatik vurgu ve beklenti yaratma açısından işlevsel bir stratejidir (Altman, 1992, s. 36). *Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018)* bu tarihsel durumun yönünü tersine çevirerek, sessizliği "doğal hâl" olarak tanımlayan ve gerilimin temel eksenine yerleştiren bir akustik rejim kurar.

Michel Chion, sessizliği izleyici konumunu değiştiren algısal bir düzenleme olarak ele alır. Ona göre sessizlik, zamanın gerilmesine, dikkat odağının mikro-jestlere ve titreşimlere yönelmesine yol açar; bu durum Chion'un "askıya alma" olarak tanımladığı gerilimli bir algı hâlini üretir (Chion, 1994, ss. 57, 132). Filmde özellikle Regan'ın işitme perspektifine geçildiği sahneler, sessizliğin bu algısal dönüşümü nasıl tetiklediğini açık biçimde gösterir: dış dünyanın sesleri geri çekildiğinde beden içi ritimler ve yüzey titreşimleri belirginleşir.

Bu algısal çerçeve, John Cage'in sessizlik anlayışıyla birleştiğinde filmdeki sessizliğin farklı bir boyutu görünür olur. Cage için sessizlik, tamamen boş bir alan değil; niyet edilmemiş tüm çevresel seslerin toplamıdır. Mutlak sessizlik yoktur; hatta yoğun çevresel sesler bile sessizliğin bir parçasıdır (Kahn, 1997, s. 558). Bu yaklaşım, *Sessiz Bir Yer'*deki *(A Quiet Place, 2018)*doğal ses unsurlarının, örneğin zemin dokuları, kumaş yüzeyler ile nehir ve şelale gibi gürültü kaynaklarının, sessizliğin "işitsel olmayan" bileşenlerini nasıl belirlediğini anlamayı mümkün kılar. Filmde sessizlik, işitme kaybının ürettiği bir boşluk olmaktan ziyade, çevresel akustiği düzenleyen bir anlatı ilkesi olarak kurulur.

Chion'un duyusal rejim vurgusu ile Cage'in sessizlik ontolojisi birlikte ele alındığında, sessizlik sinemada yalnızca bir ses dramaturjisi değil; mekansal örgütlenmeyi şekillendiren, ritmi yöneten ve beden–çevre ilişkilerini tanımlayan bir yapısal mantığa dönüşür. *Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018)*

bu nedenle sessizliği estetik bir azaltma tekniği olarak değil, filmin tüm işleyişini belirleyen merkezi bir akustik anlatı ilkesi olarak kullanır.

Yöntem

Bu çalışma *Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018)* filmini sessizliğin sinemasal işlevleri bağlamında incelemek amacıyla niteliksel film çözümlemesi ve yakın okuma (close reading) yöntemini kullanır. Amaç, filmin anlatısal yapısı, akustik örgütlenmesi, mekansal düzeni ve öznel deneyim sunumu arasındaki ilişkileri sistematik biçimde görünür kılmaktır.

İncelemenin ilk aşamasında film baştan sona plan düzeyinde analiz edilmiş; sessizliğin belirginleştiği sahneler olay örgüsü içindeki konumları, kadraj yapısı, işitsel malzemenin türleri (ortam sesi, efekt, öznel ses vb.) ve mekansal düzenlemeyle ilişkileri açısından betimleyici biçimde kaydedilmiştir. Bu aşamada özellikle işitme engelli karakter Regan'ın (Millicent Simmonds) sahneleri ayrı bir eksen olarak takip edilerek öznel duyumsama alanının hangi filmik araçlarla kurulduğu belirlenmiştir. Böylece sessizliğin hem çevresel bir düzenleme hem de öznel bir algı rejimi olarak nasıl yapılandırıldığına ilişkin kapsamlı bir betimsel veri seti oluşturulmuştur.

İkinci aşamada bu betimsel veriler, girişte çerçevesi çizilen Sontag–Altman–Chion yaklaşımı doğrultusunda dört analitik eksen altında yapılandırılmıştır:

- **Anlatısal İşlev:** Sessizliğin olay örgüsünü düzenleme, gerilim yaratma, karakter inşasını biçimlendirme ve nedenselliği görünür kılma biçimleri incelenmiştir.
- **Algısal Konumlanma:** Öznel ve nesnel işitsel alanlar arasındaki geçişler; Regan'ın duyusal konumunun nasıl üretildiği ve bu konumun algısal rejimi nasıl dönüştürdüğü analiz edilmiştir.
- **Mekansal Örgütlenme:** Sessizliğin kadraj içi/kadraj dışı alanı, ortam akustiğini ve film mekanının işitsel topografyasını nasıl yeniden kurduğu değerlendirilmiştir.
- **Etik ve Epistemik Yapı:** Sessizliğin karakterlerin karar alma süreçlerini, sorumluluk ilişkilerini ve bilgi üretme biçimlerini nasıl yönlendirdiği; sessizliğin askıya alınmış anlam ve gerilim üretme kapasitesiyle nasıl ilişkilendiği tartışılmıştır.

Bu yöntemsel çerçeve, filmi yalnızca teknik bir ses tasarımı örneği olarak ele almakla sınırlamaz; sessizliğin anlam üretiminde, gerilim organizasyonunda, algısal konumlanmada ve özneleşme süreçlerinde nasıl işlediğini sistematik biçimde açığa çıkarır. Böylece *Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018,* sessizliğin sinemada ontolojik, anlatısal ve algısal düzeyleri aynı anda düzenleyen bir yapılayıcı ilke olarak nasıl işlediğini gösteren örnek bir vaka hâline gelir.

Film Analizi

Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018) işitmeye aşırı duyarlı yaratıkların istilası altındaki bir dünyada hayatta kalmaya çalışan bir ailenin yaşamını, sessizlik etrafında kurulan zorunlu bir düzen üzerinden anlatır. En küçük sesin bile ölümcül sonuç doğurduğu bu ortamda aile, gündelik faaliyetlerinin tümünü akustik riski en aza indirecek biçimde yeniden düzenler: yürüyüş yollarına serilen kum tabakası, darbeyi emen yumuşak ev yüzeyleri, işaret diliyle sürdürülen iletişim ve nesnelerle kurulan her temasın potansiyel bir tehlike olarak görülmesi bu düzenin parçalarıdır.

Hikâye özellikle işitme engelli Regan'ın (Millicent Simmonds) algısal konumu üzerinden sessizliğin yalnızca bir hayatta kalma stratejisi olmadığını gösterir. Sessizlik, karakterlerin mekanı nasıl duyumsadığını, birbirleriyle kurdukları ilişkiyi ve sorumluluk paylaşımını belirleyen bir varoluş koşuluna dönüşür. Bu nedenle filmde sessizlik yüzeysel bir atmosfer unsuru olarak değil, hem dramatik örgüyü hem de karakter deneyimlerini yöneten temel bir yasa olarak işler.

Sessizliğin Anlatı Dünyasını Kurması

Film, sessizliği yalnızca gerilim üretmeye yarayan teknik bir araç olarak değil, Diejetik dünyanın işleyişini belirleyen temel bir fiziksel yasa olarak kurar. Açılış sekansında görülen terk edilmiş kasaba,

boş raflar, dağılmış eşyalar ve karakterlerin çıplak ayakla ilerlemesi, daha ilk andan itibaren dünyanın akustik mantığının yeniden tanımlandığını gösterir. Arka plan ambiyansının rüzgâr, kuş sesi ve uzak uğultu gibi düşük yoğunluklu çevresel seslerden bilinçli biçimde arındırılması, sessizliğin bir eksiklik değil, anlatı evreninin varsayılan hâli olduğunu açık biçimde hissettirir.

Bu atmosferde sessizlik, Sontag'ın tarif ettiği biçimiyle anlamı askıya alarak gerilimi yoğunlaştıran bir eşik olarak işlev kazanır. Sessizlik, duyulabilir dünyanın geri çekilmesiyle bir boşluk hissi yaratmaz; aksine, yaklaşan tehlikenin henüz görünmeden ağırlık kazandığı bir beklenti alanı üretir ve dramatik enerjinin sessizliğin içinde birikmesine olanak tanır (Sontag, 2006, ss. 11–12).

Ev içindeki düzenlemeler bu akustik rejimi gündelik yaşama yerleştirir: yumuşak yüzeyler, el ile yemek zorunluluğu, cam yerine kumaş kullanılan paneller, çatıdaki ışık sinyalleri ve kum dökülmüş patikalar bu düzenin parçalarıdır. Tüm bu unsurlar, sessizliğin bir davranış kuralı olmaktan çıkıp yaşamı mümkün kılan zorunlu bir ontolojiye dönüştüğünü gösterir.

Bu düzenleme, Rick Altman'ın sinemanın erken dönemine dair çözümlemeleriyle karşılaştırıldığında daha belirginleşir. Altman'ın gösterdiği üzere "sessiz film" kategorisi yanıltıcıdır; çünkü erken dönem sinema salonları tekil bir işitsel pratiğe sahip değildir. Kimi salonlarda filmler tamamen sessiz gösterilirken, kimilerinde canlı müzik, anlatıcılar ya da sahne arkası efekt üreticileri seansa eşlik eder (Altman, 2004, ss. 198–201, 231). Sessizlik bu tarihsel pratiklerde bir norm değil, mekanın ve işletme tercihinin belirlediği geçici bir durumdur.

Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018) ise bu tarihsel çeşitliliğin tam karşısında yer alır: film, sessizliği rastlantısal bir eşlik biçimi olmaktan çıkarıp tüm diegesisi yöneten evrensel bir norm hâline getirir. Erken sinemadaki değişken işitsel yoğunluk, burada bilinçli bir yoksunluk estetiğine dönüşür; ancak film bunu bir eksiklik olarak değil, dünya kuran poetik bir tercih olarak kullanır.

Bu nedenle filmde sesin varlığı yalnızca fiziksel bir titreşim değil, dramatik bir ihlaldir. Bir lambanın düşmesi gibi küçük bir sesin bile ortamı anında tehdit bölgesine dönüştürmesi, Altman'ın ikili odak anlatılarda tanımladığı "denge bozulması"nın akustik karşılığıdır (Altman, 2008, s. 55). Sessizlik varsayılan denge hâliyken, ses bu dengeyi kıran ve olay örgüsünü harekete geçiren dramatik olaydır.

Sonuç olarak iki kuramsal düzlem birleşir: Sontag'ın sessizliği gerilimi yoğunlaştıran bir eşik olarak tanımlayan yaklaşımı, Altman'ın işitsel düzenlemeyi anlatısal denge kurucu bir mekanizma olarak ele alan görüşüyle kesişir. Filmde işitsel malzeme bu nedenle yalnızca teknik bir tasarım unsuru değil; mekanı, nedenselliği ve karakter eylemlerini belirleyen merkezi bir anlatı ilkesi hâline gelir.

Regan'ın İşitme Konumu ve Öznel Sessizlik

Regan'ın sahneleri, sessizliğin yalnızca çevresel bir düzenleme olmaktan çıkıp bedensel, duygusal ve algısal bir deneyim alanı hâline geldiği bölümlerdir. Kamera onun işitme kapasitesine geçtiğinde çevresel sesler geri çekilir; geriye kalp ritmi, düşük frekanslı titreşimler ve nefesin hafif iç yankısı gibi beden içi duyumsamalar kalır. Bu kullanım, Chion'un öznel ses (subjective sound) ve işitsel odak noktası (point-of-audition) kavramlarının sinema içinde doğrudan karşılık bulduğu bir anlatı düzenlemesini temsil eder (Chion, 1994, ss. 89–91).

İşitme cihazı çalışmadığında Regan'ın dünyası dışsal işaretleri bütünüyle dışarıda bırakan, yalnızca içsel ritimlere dayalı kapalı bir akustik alana dönüşür. Bu alan, Chion'un indirgenmiş dinleme (reduced listening) olarak tanımladığı dikkat türünü sinema içinde yeniden üretir: Kaynağı belirgin olmayan, işlevsel bilgi taşımayan düşük yoğunluklu seslere odaklanma hâli (Chion, 1994, ss. 29–30). Bu tercih, karakterin öznel duyumsama biçimini yalnızca işitsel yoksunluk olarak değil, algı rejimini tanımlayan bir durum olarak kurar.

Cihazın zaman zaman ürettiği parazit, Regan'ın sessizlik alanını kesintiye uğratan sert bir bozulmadır. Parazit, çevresel sesleri bastırarak akustik bir duvar oluşturur; dolayısıyla sessizlik sabit bir yokluk değil, her an değişebilen bir algı eşiği hâline gelir. Cihaz kapalıyken dünya içsel ritimlere kapanır; cihaz parazit üretirken dış dünya saldırgan ve bulanık bir akustik yoğunluk kazanır; doğru frekansta patladığında ise sessizlik keskin biçimde kırılarak yaratıkları etkisiz bırakan yüksek yoğunluklu bir saldırı sesine dönüşür. Böylece cihaz, sessizlik ile ses arasında statik bir karşıtlık kurmak yerine aralıksız değişen bir duyumsama ekseni yaratır.

Parazitin yaratıklar üzerindeki etkisinin fark edilmesi, Regan'ın öznel sessizliğinin anlatı içinde epistemik bir kaynak olarak işlev kazandığı andır. Bilgi artık gürültünün varlığından değil, sessizliğin hangi koşullarda bozulduğunun analizinden üretilir. Finalde cihazın paraziti bilinçli biçimde saldırı aracına dönüştürmesi, Chion'un vektorizasyon (vectorization) kavramının yönünü tersine çevirir: Sessizlikte edinilen algısal sezgi ve bilişsel çıkarımlar, sese dönüştürülerek anlatıdaki kritik yön değişimini sağlar (Chion, 1994, ss. 18–19). Böylece film, sessizliği yalnızca bir duyusal deneyim olarak kurmakla kalmaz; onu bilgi üretiminin başlangıç noktası hâline getirir.

Bu süreç aynı zamanda Chion'un sağır sinema (deaf cinema) kavramını somutlaştırır. İşitme kaybı filmde bir yoksunluk değil, dünyayı farklı biçimde kavrayışı mümkün kılan bir alternatif algı rejimidir (Chion, 1999, ss. 7–8). Seyirci, Regan'ın öznel ses alanına girdiği sahnelerde kendi duyumsal alışkanlıklarını fark eder ve film izleyiciyi karakterle aynı kırılgan akustik konuma yerleştirir. Dolayısıyla sessizlik, karakter kimliği, öznel deneyim ve seyirci katılımının kesişim noktasında işleyen temel bir dramatik yapı hâline gelir.

Sessizlikten Sese Geçiş ve Mekansal Örgütlenme

Film, mekanı yalnızca coğrafi bir arka plan olarak değil, farklı düzeylerde ses geçirgenliği üreten katmanlı bir akustik mimari olarak kurar. Sessizlik–ses ilişkisinin her mekanda ayrı bir biçimde örgütlenmesi, güvenli ya da tehlikeli alanların nasıl kodlandığını belirleyen temel ölçüttür. Ev içi düzenlemeler bu mimarinin ilk basamağını oluşturur: darbeyi emen yumuşak zeminler, kumaş yüzeyler, cam yerine bezle kaplanmış paneller ve çatal–bıçak yerine elle yemek yeme zorunluluğu, mekanı ses üretimini en aza indiren bir akustik kabuğa dönüştürür. Buna karşılık dış mekan, kırılgan dallar, hışırtı üreten mısır tarlaları ve metalle kaplı silo yapılarıyla yüksek yankı ve ses taşıma kapasitesine sahiptir; bu nedenle dış çevre film boyunca sürekli olarak akustik açıdan riskli bir alan hâline gelir. Nehir ve şelale çevresi ise doğal bir "beyaz gürültü" perdesi oluşturarak görece güvenli bir eşik sunar; böylece her mekan, ses emme/iletme kapasitesi bakımından farklı bir akustik mantıkla işler.

Bu düzenek en açık biçimiyle şelale sahnesinde görünür. Karakterlerin suyun hemen yanında yüksek sesle konuşabilmesi, şelalenin yoğun gürültüsünün diğer sesleri maskeleyerek (masking) onları yaratıkların algısından koruduğunu gösterir. Chion'un sesin mekanı kuran ve alanları birbirinden ayıran bir düzenek olarak işlediğini vurguladığı mekansallaştırma (spatializing) kavramı bu sahnede somutlaşır (Chion, 1994, s. 75). Şelale böylece yalnızca görsel bir peyzaj değil, akustik açıdan güvenlik sağlayan bir ses perdesi hâline gelir. Bu durum filmde sessizliğin mutlak bir norm olmadığını; belirli bağlamlarda yüksek gürültünün bile koruyucu işlev görebileceğini gösterir. Güvenliği belirleyen şey sessizlik değil, seslerin yaratıklar açısından nasıl duyulabilir veya duyulamaz hâle geldiğidir.

Ormanda yaşlı adamla karşılaşılan sahne, mekansal örgütlenmeye etik bir katman ekler. Adamın eşini kaybettikten sonra yüksek bir çığlık atmayı seçmesi, sessizliğin yalnızca biyolojik bir zorunluluk değil, başkalarının yaşamını doğrudan etkileyen bir sorumluluk alanı olduğunu açığa çıkarır. Sontag'ın sessizliği "baskı" üreten bir hâl olarak yorumlayan yaklaşımı bu sahneyi anlamlandırmak açısından işlevseldir (Sontag, 2006, s. 13). Sessiz kalmak, hayatta kalmanın yükünü taşımayı ve çevredeki diğer öznelerin güvenliğini gözetmeyi gerektirir; adamın çığlığı ise bu rejimin bilinçli ve geri dönüşsüz bir ihlalidir. Böylece film, sessizliğin mekansal olduğu kadar etik bir düzen kurduğunu da görünür kılar.

Doğum sahnesi, sessizliğin bedensel ve biyopolitik bir güç olarak nasıl işlediğini en yoğun biçimde açar. Doğum eylemi fizyolojik olarak ses üretimine dayanmasına rağmen annenin tüm reflekslerini bastırmak

zorunda kalması, sessizliğin dışsal bir zorunluluktan çok bilinçli bir hayatta kalma pratiği hâline geldiğini gösterir. Yalıtılmış doğum bölümü, ışıkla haberleşme sistemi ve tuzak düzeneklerinden oluşan mimari düzenleme, beden–mekan ilişkisinin tamamen akustik gereklilikler doğrultusunda yeniden kurulduğunu ortaya koyar. Bu anda sessizlik, Sontag'ın ifade yüklü sessizlik (eloquent silence) kavramının somut karşılığına dönüşür (Sontag, 2006, ss. 11–12): anlam, temsilin geri çekilmesiyle değil, bedenin taşıdığı gerilimle üretilir. Mekan da bu gerilimi destekleyen, sessizliğin zorunluluğunu katmanlaştıran bir akustik yapı olarak işler.

Sessizliğin Etik ve Epistemik İşlevi

Sessizlik, filmde yalnızca atmosfer kuran bir yüzey değil; bilgi üreten, karar alma süreçlerini yönlendiren ve karakterlere ortak bir sorumluluk yükleyen bir epistemik çerçeve olarak işler. Bu yapı en belirgin hâliyle Regan'ın işitme cihazıyla kurduğu ilişkide görünür olur. Cihazın parazitinin yaratıklar üzerinde caydırıcı etki yarattığının fark edilmesi, sessizliğin ve işitsel bozulmanın bir anda bilgi kaynağına dönüştüğü kritik bir eşiktir. Bu andan itibaren dünya yalnızca "ses çıkarsa tehlike olur" ilkesine göre değil, sessizliğin ne zaman ve hangi biçimde bozulduğuna göre okunur. Sessizlik, tehlikenin doğasını açan ve onu yönetilebilir kılan bir deneyim alanına dönüşür.

Ailenin gündelik yaşamı sessizliği koruma yükümlülüğü etrafında sıkı bir şekilde örgütlenmiştir. Her jestin, her yüzey temasının ve en küçük objenin bile potansiyel bir akustik risk olarak değerlendirilmesi, sessizliği fiziksel bir zorunluluktan çıkarıp ortak bir etik ilkeye dönüştürür. Oyuncak roketle yaşanan ölümün ardından sessizlik rejiminin daha da katılaşması, sessizliğin yalnızca pratik bir önlem değil; yas, suçluluk ve telafi arzusuyla iç içe geçmiş bir etik atmosfer olduğunu gösterir.

Doğum sahnesi bu etik–epistemik örgünün en yoğunlaştığı andır. Mekansal düzeyde beden–mekan ilişkisini dönüştüren bu sahne, sessizliğin iradi bir eylem olarak nasıl işlediğini açık biçimde görünür kılar. Doğum fizyolojik olarak ses üretimine dayanmasına rağmen annenin tüm reflekslerini bastırmak zorunda kalması, sessizliğin dışarıdan dayatılmış bir koşul olmanın çok ötesinde, bilinçli bir hayatta kalma pratiği olduğunu ortaya koyar. Bu durum sessizliğin edilgen bir maruz kalma biçimi değil, özneleşme, dayanıklılık ve irade gerektiren aktif bir eylem olduğunu gösterir. Mekanın doğuma göre yeniden düzenlenmesi — yalıtım, ışık sinyalleri, kaçış düzenekleri — sessizliğin aynı zamanda biyopolitik bir örgütlenme ilkesi hâline geldiğini kanıtlar.

Finalde Regan'ın cihazın parazitini bilinçli bir saldırı aracına dönüştürmesi, sessizlik içinde biriken deneyimin sese çevrilmesidir. Sessizliğin ürettiği farkındalık, deneme–yanılmaya dayalı bilişsel süreçler ve beden-merkezli algı, bu noktada somut bir bilgiye dönüşür; ses ise bu bilginin yönlendirilmiş bir eylem biçimine bürünmesini sağlar. Film böylece bir epistemik zincir kurar: sessizlik bilgi üretir, ses bu bilginin uygulanma kipine dönüşür. Bu yapı, sessizliği yalnızca hayatta kalma stratejisi değil, dünyayı anlamlandırma, riskleri değerlendirme ve eylemi yönlendirme kapasitesini belirleyen merkezî bir ilke olarak konumlandırır.

Sonuç

Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018), sessizliği yalnızca bir eksiltme tekniği olarak değil; anlatının işleyişini, algısal konumlanmaları ve mekansal örgütlenmeyi belirleyen temel bir akustik ilke olarak kurar. Filmde sessizlik, nedensel yapıyı düzenleyen, seyircinin duyusal rejimini dönüştüren, mekanlar arasındaki hiyerarşiyi yeniden tanımlayan ve karakterlerin etik–epistemik karar süreçlerini yönlendiren çok katmanlı bir düzenek şeklinde işler.

Bu çalışma, Sontag'ın sessizliği askıya alınmış anlam alanı olarak gören yaklaşımını, Altman'ın erken sinemanın heterojen ses rejimine dair tarihsel çerçevesini ve Chion'un algısal yeniden konumlanmaya ilişkin kavrayışını ortak bir modelde bir araya getirerek, sessizliğin filmde nasıl bir dünya kurma mantığına dönüştüğünü ortaya koymuştur. Regan'ın öznel işitme alanı, doğum sahnesinin bedensel

zorunlulukları ve şelale sekansındaki akustik maskeleme gibi unsurlar, sessizliğin yalnızca duyusal değil, aynı zamanda etik ve bilişsel bir zemin oluşturduğunu açık biçimde göstermektedir.

Elde edilen bulgular, sessizliğin sinemada "azaltılmış ses" kategorisine indirgenemeyeceğini; anlatısal örgütlenmeyi, mekanın algısal doğasını ve karakter konumlanmalarını belirleyen geniş kapsamlı bir akustik rejim olarak işlediğini göstermektedir. Bu perspektif, özellikle korku ve gerilim türlerinde ses tasarımına yönelik çalışmalara sessizliği aktif bir dünya kurma ilkesi olarak yeniden değerlendirme olanağı sunmaktadır.

Sonuç olarak *Sessiz Bir Yer (A Quiet Place, 2018)*, sessizliğin sinemasal anlatıda anlamı, algıyı ve eylemi yeniden dağıtabilen yapısal bir mekanizma olarak nasıl çalışabileceğine dair güçlü ve genellenebilir bir örnek ortaya koymakta; buna bağlı olarak benzer çözümlemeler için uygulanabilir bir kuramsal çerçeve önermektedir.

Kaynakça

Altman, R. (1992). *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge.

Altman, R. (2004). *Silent Film Sound*. Columbia University Press

Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*. Columbia University Press.

Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* (C. Gorbman, Çev.). Columbia University Press.

Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema* (C. Gorbman, Çev.). Columbia University Press.

Kahn, D. (1997). *John Cage: Silence and silencing*. The Musical Quarterly, 81(4), 556–598. https://www.jstor.org/stable/742286

Krasinski, J. (Director). (2018). *A Quiet Place* [Film]. Paramount Pictures.

Sontag, S. (2006). *The Aesthetics of Silence*. In *Styles of Radical Will* (pp. 3–34). Picador Original. (Original work published 1967).

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Türk Dizileri ve Kültürel Sermayenin Ulusötesi Dolaşımı: Sosyal Sınıf ve Göstergelerin Ekonomi Politiği

Turkish TV Series and the Transnational Circulation of Cultural Capital: Social Class and the Political Economy of Signifiers

Ayhan Adnan Dalarslan
Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kültürel Çalışmalar Bölümü Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi
ayhan.dalarslan@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-4601-279X

Özet
Bu çalışma, Türk televizyon dizilerinin uluslararası arenadaki yayılımını, geleneksel kültürel diplomasi sınırlarını aşan, güçlü ve çift yönlü bir ulus markası aracı olarak incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, diziler aracılığıyla yayılan kültürel anlatıların ve kodların (tarih, estetik, yaşam tarzı gibi unsurların), hedef kitlelerde Türkiye'ye yönelik duygusal ve bilişsel imajı nasıl şekillendirdiğini araştırmaktır. Bu yumuşak güç etkisinin Halkla İlişkiler (PR) stratejileri bağlamındaki itibar risk yönetimini analiz etmek, araştırmanın özgün odak noktasını oluşturmaktadır. Kuramsal çerçeve, Joseph Nye'ın Yumuşak Güç, Anholt'un Ulus Markası Yönetimi ve Coombs'un Durumsal Kriz İletişimi Kuramı (SCCT) üzerine kurulmuştur. Çalışma, yumuşak gücün potansiyelini ve siyasi mercek etkisi olarak adlandırılan kırılganlığını eş zamanlı olarak analiz etmek amacıyla Nitel İçerik Analizi ve Medya Analizi yöntemlerini kullanan çoklu yöntemli bir yaklaşımla tasarlanmıştır. Bulgular, dizilerin, ulus markasının duygusal imajını büyük ölçüde güçlendirdiğini, ancak bu pozitif algının, uluslararası medyada siyasi mercek etkisiyle eleştirel bir çerçeveye oturtularak hızla nötralize edilebildiğini göstermektedir. En kritik bulgu, kriz anlarında kamusal ve ticari aktörlerin Halkla İlişkiler stratejilerinde ciddi bir tutarsızlık sergilemesi ve bunun Akıllı Güç yaklaşımını engellemesidir. Bu sonuçlar, kültürel diplomasinin sürdürülebilirliği için, risk haritalaması ve tüm paydaşlar arasında stratejik koordinasyonun sağlanması zorunluluğunu ortaya koyarak, Halkla İlişkiler uygulamalarına yönelik önemli çıkarımlar sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yumuşak güç, ulus markası, halkla ilişkiler, Türk dizileri, kriz iletişimi

Abstract
This study examines the international expansion of Turkish television series as a powerful, dual-sided nation branding tool that transcends the boundaries of traditional cultural diplomacy. The primary objective of the study is to investigate how cultural narratives and codes (such as history, aesthetics, and lifestyle elements) disseminated through these series shape the emotional and cognitive image of Türkiye in target audiences. Analyzing the risk management of this soft power influence within the context of Public Relations (PR) strategies constitutes the unique focus of the research. The theoretical framework is built upon Joseph Nye's Soft Power theory, Anholt's Nation Branding concept, and Coombs' Situational Crisis Communication Theory (SCCT). The study employs a mixed-method

approach, utilizing Qualitative Content Analysis and Media Analysis, to concurrently analyze the potential of soft power and the fragility inherent in what is termed the political lens effect. The findings indicate that the series significantly strengthen the emotional image of the nation brand; however, this positive perception can be rapidly neutralized when framed critically by the international media through the political lens effect. The most critical finding is the severe inconsistency in the PR strategies of public and commercial actors during crises, which obstructs the implementation of the Smart Power approach. These conclusions highlight the necessity of risk mapping and strategic coordination among all stakeholders for the sustainability of cultural diplomacy, offering significant implications for Public Relations practices.

Keywords: Soft power, nation branding, public relations, turkish tv series, crisis communication

Giriş

Yirmi birinci yüzyılın uluslararası düzeni, devletler arası ilişkilerde güç ve etki araçlarının köklü bir dönüşümden geçtiği bir döneme tanıklık etmektedir. Nye'e göre (2004), geleneksel askeri ve ekonomik kapasitelerle tanımlanan sert güç kavramı, yerini bir ülkenin kültürel çekicilik, siyasi idealler ve dış politika meşruiyeti aracılığıyla diğerlerini gönüllü olarak ikna etme yeteneği olarak tanımlanan yumuşak güce bırakmıştır. Yine Ney'e göre (2008) yumuşak gücün en etkili ve dolaylı kanalı, resmi diplomatik süreçlerin erişemediği geniş kitlelere ulaşım sağlayan kültürel ürünler ve kamu diplomasisi araçlarıdır. Kültür, bir ülkenin dış dünyada nasıl algılandığını, değerlerinin nasıl yorumlandığını belirleyen, zorlamanın aksine sempati ve hayranlık uyandıran en temel kaynaktır.

Bu küresel bağlamda, Türk televizyon dizileri, son yirmi yılda kaydettiği olağanüstü uluslararası yayılım ve ticari başarı ile Türkiye'nin kültürel diplomasideki en güçlü ve stratejik araçlarından biri haline gelmiştir. Mutlu'nun da (2018) dediği gibi, ABD'den sonra dünyanın en büyük ikinci dizi ihracatçısı konumuna yükselen bu sektör, 150'den fazla ülkeye ulaşarak, sadece bir ticari başarı hikayesi olmanın ötesinde, ulus markasını küresel ölçekte dönüştüren stratejik bir varlık olduğunu kanıtlamıştır. Türk dizileri, izleyicilere sunulan yüksek prodüksiyon kalitesi, görkemli İstanbul manzaraları, zengin tarihi arka planlar ve evrensel temalar (aşk, aile bağları, fedakârlık, adalet arayışı) aracılığıyla, izleyicilerle derin bir duygusal bağ kurmaktadır. Bu gönüllü etkileşim, geleneksel Halkla İlişkiler (PR) kampanyalarının yaratmakta zorlandığı bir sempati ve güven ortamı inşa etmektedir.

Ulus markası yönetimi perspektifinden bakıldığında, Türk dizilerinin bu küresel yayılımı, ülkenin genel imajına çift yönlü bir katkı sağlamaktadır. Verlegh ve Steenkamo'ya göre (1999), diziler, bir yandan ülkenin bilişsel imajına etki ederek; izleyicilere Türkiye hakkında modern şehirler, tarihi zenginlik ve güçlü prodüksiyon kapasitesi gibi somut bilgiler sunmaktadır. Diğer yandan ise, daha kritik olarak, ülkenin duygusal imajını güçlendirmektedir; izleyicinin dizi karakterleriyle kurduğu duygusal bağ, ülkeye karşı yoğun bir sempati ve hayranlık duygusuna dönüşmekte, bu da Jung'a göre (2014), Türkiye'yi global pazarda bir duygu ve deneyim markası olarak konumlandırmaktadır. Özellikle Latin Amerika ve Orta Doğu coğrafyalarında, Batı anlatılarına alternatif sunan bu kültürel ürünler, yerel kültürel değerlerle rezonansa girerek, ülkenin kültürel sermayesini ve marka değerini eşsiz bir şekilde yükseltmektedir.

Ancak, kültürel içeriğin bu güçlü yayılım mekanizması, aynı zamanda Halkla İlişkiler (PR) stratejileri açısından yönetilmesi gereken büyük bir kırılganlığı da beraberinde getirmektedir. Doğan'a göre (2016), Yumuşak gücün başarısı için şart olan meşruiyet ve gönüllülük ilkesi, içeriğin siyasi amaçlar için kullanıldığı veya ideolojik bir manipülasyon aracı olarak algılandığı anlarda hızla erozyona uğrar. Türk dizileri, konusu gereği tarihi olayları, toplumsal cinsiyet rollerini veya siyasi figürleri ele aldığında, uluslararası medya ve akademik çevreler tarafından kolaylıkla siyasi bir mercek olarak kullanılabilmektedir. Örneğin Jansen'in de (2008) dediği gibi, tarihi figürlerin otorite temsilleri uluslararası basında ülkenin mevcut siyasi yönetimine dair eleştiriler için bir metafora dönüştürülmekte, bu durum dizilerin sağladığı pozitif algıyı hızla olumsuz bir itibar krizine çevirme potansiyeli

taşımaktadır. Bu durum, kültürel diplomasinin başarısının, siyasi olayların gölgesinde kalabileceğini ve Yumuşak Gücün bir bumerang etkisine dönüşebileceğini göstermektedir.

Bu kültürel kırılganlık, çalışmanın temel problem alanını oluşturmaktadır: Bir itibar krizi (tartışmalı içerik, siyasi tepki, sansür vb.) anında, Türkiye'nin ulus markasını korumakla yükümlü olan kamusal aktörler (bakanlıklar, kamu diplomasisi kurumları) ile ticari aktörler (yapım ve dağıtım şirketleri) arasında uygulanan Halkla İlişkiler stratejileri, çoğunlukla tutarsız ve koordinasyonsuz bir yapı sergilemektedir. Ticari aktörler, pazar kaybını önlemek için genellikle konuyu sanatsal özgürlük veya kurmaca olarak çerçeveleyerek sorumluluktan kaçınma stratejisi izlerken; Coombs'a göre (2007), kamusal aktörler ise ulusal itibarı savunmak adına daha çok saldırgan veya güçlendirme söylemlerine yönelmektedir. Bu stratejik ayrışma, uluslararası algıda karmaşa yaratarak markanın güvenilirliğini zedelemekte ve yumuşak güç etkisini nötralize etmektedir. Keyman'ın belirttiği gibi (2014), Ulus markası yönetiminde kritik olan, bu iki paydaşın akıllı güç kullanımı ilkesi çerçevesinde tek bir iletişim merkezinden tutarlı ve proaktif bir strateji izlemesidir.

Mevcut akademik literatür, Türk dizilerinin ticari ve pozitif kültürel etkileşimdeki rolünü ele alırken (Mutlu, Yazar, Jung vd.); bu kültürel varlığın doğasında bulunan risklerin sistematik Halkla İlişkiler analizi, kriz anlarında uygulanan stratejilerin etkinliği ve en önemlisi kamusal ile ticari aktörler arasındaki stratejik koordinasyonun eksikliği konularında belirgin ve derinlemesine bir akademik boşluk olduğu görülmektedir.

Bu akademik ve stratejik boşluktan hareketle, bu bildiri, Türk televizyon dizilerinin uluslararası yayılımının yarattığı yumuşak güç potansiyelini ve bu potansiyelin Halkla İlişkiler stratejileri bağlamında nasıl bir itibar krizi riskine dönüştüğünü analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışma, bu kültürel ürünlerin artık sadece ticari değil, aynı zamanda ulus markası için titiz bir yönetimi gerektiren stratejik bir PR varlığı olduğu argümanını savunmaktadır. Analiz, kriz anlarında uygulanan Halkla İlişkiler söylemlerini ve uluslararası medyanın algı haritasını çıkararak, algı yönetimindeki kırılma noktalarını tespit edecektir. Nihayetinde, bu kapsamlı analiz, Türkiye'nin kültürel diplomasideki başarısını sürdürülebilir kılmak ve potansiyel itibar krizlerini önlemek amacıyla Halkla İlişkiler profesyonellerine ve karar alıcılara yönelik bütünleşik Algı ve Risk Yönetimi stratejileri sunmayı hedeflemektedir. Çalışmanın sonraki bölümleri, belirlenen kuramsal çerçeveyi detaylandıracak, araştırma sorularını sunacak, metodolojiyi açıklayacak, bulguları analiz edecek ve son olarak stratejik önerilerle makaleyi sonuçlandıracaktır. Bu yaklaşım, kültürel içeriğin stratejik, proaktif ve tutarlı bir PR yönetimiyle uzun vadede korunabileceği varsayımına dayanmaktadır.

1. Yöntem ve Araştırma Tasarımı

Bu çalışma, Türk televizyon dizilerinin uluslararası yayılımının sağladığı yumuşak güç potansiyeli ile bu durumun yarattığı Halkla İlişkiler riskleri arasındaki karmaşık ve çok katmanlı ilişkiyi analiz etme gereksinimi nedeniyle, Denzin ve Lincoln (2011) prensiplerinde olduğu gibi akademik alanda kabul gören prensiplere uygun olarak nitel araştırma yöntemini benimsemiştir. Araştırmanın metodolojisi, kültürel içeriğin yarattığı hem pozitif algı mekanizmalarını hem de kriz anlarındaki kurumsal tepkileri derinlemesine, bağlamsal bir çözümlemeye tabi tutacak şekilde özenle tasarlanmıştır. Bu bölüm, araştırmanın modelini, örneklem seçim kriterlerini ve çok fazlı veri toplama ile analiz prosedürlerini detaylı bir şekilde sunmaktadır.

1.1. Araştırma Modeli ve Yaklaşım

Araştırma, kültürel anlatıların, kurumsal tepkilerin ve uluslararası kamuoyunda oluşan algının birbirinden bağımsız düşünülemeyeceği varsayımından hareketle, Nitel İçerik Analizi ve Medya Analizi tekniklerini bir arada kullanan bütünleşik, çoklu yöntemli bir yaklaşımla tasarlanmıştır. Krippendorff 'a göre (2018), bu kombinasyon, sadece metinlerdeki yüzeydeki mesajları değil, aynı zamanda bu mesajların altında yatan anlamları ve kültürel kodları sistematik bir şekilde kategorize etme ve yorumlama derinliğini sağlamaktadır.

Nitel araştırma yaklaşımının tercih edilmesindeki temel motivasyon, popüler kültür ürünlerinin ulus markası üzerindeki etkisinin nicel ölçümlerle (izlenme sayıları, ihracat hacmi) tamamen açıklanamayacak kadar bağlamsal ve yoruma açık bir sosyal olgu olmasıdır. Dizilerin yarattığı sempati, siyasi mercek etkisiyle kriz anında nasıl bir itibar kaybına dönüşmektedir sorusunun yanıtı, ancak nitel yöntemlerle elde edilen derinlemesine analizlerle mümkündür.

1.2. Örneklem Seçimi ve Kriterleri

Çalışmanın örneklemi, araştırmanın çift odaklı amacına (hem yumuşak güç potansiyeli hem de itibar krizi riski) en uygun ve temsili veriyi sağlayacak yapımların seçilmesi amacıyla amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılarak belirlenmiştir. Örneklem seçiminde kullanılan iki temel, çelişen ölçüt, çalışmanın özgünlüğünü ve analitik derinliğini güçlendirmektedir:

Uluslararası Etki ve Ticari Başarı Ölçütü: Bu ölçüt, dizilerin ihracat hacmi, uluslararası izlenme oranları (özellikle Orta Doğu, Latin Amerika, Avrupa ve Asya pazarlarında) ve küresel medya ilgisi gibi verilerle kanıtlanmış, yüksek kültürel çekim gücü yaratmış yapımların seçilmesini zorunlu kılar. Bu yapımlar, yumuşak gücün en başarılı temsilcileri olarak kabul edilmektedir. Örneklem, bu yapımların duygusal ve bilişsel imajı nasıl inşa ettiğini gösteren verileri içerecektir.

Hassasiyet ve Tartışma Ölçütü (Kriz Potansiyeli): Bu kriter, içeriği (tarihsel çarpıtmalar, siyasi göndermeler, toplumsal cinsiyet rolleri veya azınlık hassasiyetleri gibi) nedeniyle yayınlandığı dönemde uluslararası haber medyası, sosyal medya platformları veya yabancı kamuoyunda yoğun siyasi veya toplumsal tartışmalara yol açmış, hatta bazı ülkelerde sansür veya yasaklama kararlarıyla gündeme gelmiş yapımların dahil edilmesini gerektirir. Bu yapımlar, yumuşak gücün itibar riskine dönüşme anlarını en net gösteren vakaları temsil etmektedir.

Örneklem, bu ikili ölçütü karşılayan ve farklı coğrafyalarda (örneğin Latin Amerika ve Orta Doğu) yüksek etki yaratmış, ancak aynı zamanda tartışma konusu olmuş yapımlardan oluşan vaka incelemeleri setini içerecektir.

1.3. Veri Toplama ve Analiz Prosedürü

Araştırma verileri, belirlenen kuramsal çerçeve (SCCT ve Siyasi Mercek Etkisi) ışığında iki ana, birbiriyle bağlantılı analitik fazda çözümlenmektedir. Bu çok fazlı analiz yapısı hem proaktif Halkla İlişkiler potansiyelini hem de reaktif Halkla İlişkiler stratejilerini derinlemesine inceleme fırsatı sunar.
Faz I: Kriz İletişimi Söylemlerinin Çözümlenmesi (SCCT Odaklı Analiz). Bu ilk faz, kriz anlarında uygulanan kurumsal Halkla İlişkiler tepkilerini sistematik olarak analiz etmeye odaklanır.

Veri Kaynağı: Örneklem dizilerle ilgili uluslararası medyada tartışma çıktığı anlarda yayımlanan Yapımcı/Dağıtım Şirketlerinin ve Kamusal Aktörlerin (İlgili Bakanlıklar, Kamu Diplomasisi Birimleri) resmi PR bültenleri, basın açıklamaları ve uluslararası medyaya verdikleri röportajlar, veri setini oluşturmaktadır.

Analiz Tekniği: Toplanan metinler üzerinde Nitel İçerik Analizi uygulanarak, Coombs'un da (2007) dediği gibi aktörlerin kriz sorumluluğunu nasıl çerçeveledikleri ve hangi Durumsal Kriz İletişimi Kuramı (SCCT) stratejilerini (inkâr, kaçınma, düzeltme, güçlendirme) sergiledikleri sistematik olarak kodlanacaktır.

Analiz Amacı: Analizin temel hedefi, kamusal ve ticari aktörlerin Halkla İlişkiler tepkilerindeki tutarlılığı ve stratejik koordinasyon düzeyini (Akıllı Güç kullanımına uygunluğunu) tespit etmektir. Beklenen bulgular, bu aktörler arasındaki stratejik ayrışmanın ulus markası itibarı üzerindeki potansiyel riskini somutlaştırmaktır.

Faz II: Uluslararası Algının Haritalanması (Siyasi Mercek Odaklı Analiz)

Bu ikinci faz, uluslararası kamuoyunun tartışmalı içeriğe nasıl tepki verdiğini ve bu içeriği nasıl kodladığını incelemektedir.

Veri Kaynağı: Seçilen dizilerin tartışma yarattığı dönemlere ait uluslararası saygın haber medyası (The New York Times, The Guardian, Al Jazeera, Le Monde vb.) ve akademik veri tabanlarında taranan makaleler veri kaynağı olarak kullanılmaktadır. Bu kaynaklar, uluslararası algının en etkili taşıyıcılarıdır.

Analiz Tekniği: Medya ve akademik metinler, Türkiye'ye yönelik ulus markası bağlamında nitel kodlama ve tematik analiz yöntemleriyle çözümlenecektir. Analiz, iki temel kodlama kategorisi etrafında yoğunlaşacaktır:

Pozitif Kodlama (Yumuşak Güç Göstergeleri): Dizilerin hangi kültürel göstergeleri (estetik, tarih, modern yaşam) öne çıkarılmaktadır ve bunlar ülkenin imajına hangi pozitif anlamları yüklemektedir?
Negatif/Siyasi Kodlama (Siyasi Mercek Etkisi): Bu kültürel göstergeler, ülkenin güncel siyasi iklimi, demokrasi, insan hakları veya toplumsal sorunlarıyla hangi şekillerde ilişkilendirilerek eleştirilmektedir?

Analiz Amacı: Bu analiz, Jansen'in (2008) görüşleri doğrultusunda, yumuşak gücün bumerang etkisinin mekanizmasını haritalamayı, yani kültürel sempatinin siyasi eleştiriye nasıl dönüştüğünü ve uluslararası algıdaki kırılma noktalarını tespit etmeyi hedeflemektedir.
Bu iki fazlı sistematik yaklaşım, kültürel içeriğin ulus markası yönetimi için neden stratejik bir Halkla İlişkiler varlığı olduğunu ve bu varlığın sürdürülebilirliği için nasıl bir proaktif risk yönetimi gerektirdiğini detaylı ve kanıta dayalı olarak ortaya koyacaktır.

2. Kültürel Etki, İtibar ve Kriz: Kuramsal Çerçeve

Bu bölüm, Türk televizyon dizilerinin uluslararası alandaki yayılımının yarattığı karmaşık etkiyi analiz etmek için gerekli olan teorik temelleri ve ilgili akademik literatür taramasını sunmaktadır. Analiz, kültürel içeriğin ulus markası üzerindeki çift yönlü etkisini açıklayan üç ana kuramsal eksen etrafında şekillenmektedir: Yumuşak Güç, Ulus Markası Yönetimi ve Halkla İlişkilerde Kriz İletişimi. Bu bütüncül çerçeve, dizilerin hem kültürel çekim potansiyelini hem de uluslararası itibar risklerini teorik olarak temellendirmektedir.

2.1. Yumuşak Güç: Kültürel Diplomasi, Meşruiyet ve Kırılganlık

Literatür taraması, Nye (2004) tarafından geliştirilen Yumuşak Güç kavramının, uluslararası ilişkiler alanında geleneksel askeri ve ekonomik kapasitelerle tanımlanan sert gücün ötesine geçen bir etki alanı yarattığını ortaya koymaktadır. Yumuşak güç, bir ülkenin diğerlerini zorlama veya ödeme yerine kültürel çekicilik, siyasi idealler ve dış politikanın meşruiyeti üzerinden gönüllü olarak ikna etme yeteneği olarak tanımlanır. Bu bağlamda, Nye'e göre (2008), kültür, yumuşak gücün en önemli ve dolaylı kaynaklarından biridir. Kültürel ürünler, bir ülkenin yaşam tarzı, değerleri ve tarihi kodlarını izleyicinin gönüllü tüketimi üzerinden pasif biçimde aktarır.

Türk televizyon dizileri, bu kuramsal çerçevede güçlü bir kültürel diplomasi aracı olarak işlev görmektedir. Mutlu (2018) ve Yazar (2021) gibi araştırmacılar, Türk dizilerinin Orta Doğu, Latin Amerika ve Balkanlar'da yarattığı yüksek izlenme oranlarının ve duygusal rezonansın, Türkiye'ye yönelik güçlü bir sempati sermayesi yarattığını kanıtlamıştır. Bu etki, geleneksel devletlerarası resmi kanallar yerine, halklar arası doğrudan etkileşim üzerinden kurulduğu için daha meşru ve derin kabul edilmektedir. Bu gönüllü ilgi çekme durumu, ulus markası için paha biçilmez bir itibar yatırımıdır.
Szondi (2007), kültürel içeriğin resmi hükümet iletişimi yerine kullanılması anlamına gelen Kamu Diplomasisi kavramının önemine de işaret etmektedir. Türk dizileri, bu kapsamda, devletin doğrudan siyasi mesajlarını iletme amacı gütmeden, dolaylı yoldan ülke algısını yöneten bir kamu diplomasisi enstrümanı olarak konumlanmaktadır.

Ancak, yumuşak gücün kırılganlığı, literatürde sıklıkla ele alınmıştır. Nye (2015) ve Doğan (2016) gibi araştırmacılar, yumuşak gücün temelini oluşturan meşruiyetin, kültürel içeriğin siyasi amaçlar için kullanıldığı veya ideolojik bir manipülasyon aracı olarak algılandığı anlarda hızla erozyona uğrayabileceği riskine dikkat çekmektedirler. Bu durum, kültürel diplomasinin etkisinin tam tersine dönme olasılığını, yani bumerang etkisini ortaya çıkarır. Bu kırılganlık, çalışmamızın risk yönetimi odağını teorik olarak temellendiren en önemli faktördür. Dizilerin içeriğindeki siyasi veya tarihi göndermeler, uluslararası kamuoyunda siyasi gerilimlerle ilişkilendirildiğinde, gönüllü sempati hızla eleştiriye dönüşebilir.

2.2. Ulus Markası Yönetimi: İmajın Çift Yönlü Dinamiği ve Siyasi Mercek Etkisi

İkinci kuramsal eksen, Yumuşak Gücün somut çıktılarını ve risklerini Halkla İlişkiler disiplini içinde konumlandıran Ulus Markası Yönetimi kavramıdır. Anholt (1996) ile Kotler ve Gertner (1993), ulus markasını, bir ülkenin kimliğini ve değerlerini küresel pazarda stratejik bir iletişim süreciyle konumlandırmayı hedefleyen kapsamlı bir yönetim süreci olarak tanımlamışlardır. Bu süreçte oluşan ülke imajı, hedef kitlelerin zihninde bir ülkeye dair oluşan çağrışımların toplamıdır.

Literatür taraması, ülke imajının iki temel boyutta oluştuğunu göstermektedir.
Bilişsel İmaj: Bir ülkeye dair somut bilgiye dayalı algılardır (tarihi mekanlar, ekonomik güç, teknolojik seviye, prodüksiyon kalitesi vb.).

Duygusal İmaj: Bir ülkeye karşı hissedilen genel duygusal tepkilerdir (sempati, sıcaklık, güven, hayranlık veya soğukluk).

Türk dizileri, bu kuramda kritik bir rol üstlenir. Jung ve diğerleri (2014) gibi çalışmalar, dizilerin modern şehirler, tarihi zenginlik ve yüksek prodüksiyon kalitesi gibi somut bilgileri aktararak Türkiye'nin bilişsel imajına katkıda bulunduğunu; öte yandan güçlü karakterler ve duygusal derinlik sayesinde ülkeye karşı sempati, güven ve yakınlık gibi pozitif duygusal bağları inşa ederek duygusal imajı olağanüstü düzeyde güçlendirdiğini ortaya koymuştur.

Ancak bu pozitif imaj inşasının en büyük riski, kültürel göstergelerin uluslararası medya tarafından ülkenin güncel siyasi veya toplumsal sorunlarıyla ilişkilendirilerek olumsuz bir şekilde yeniden kodlanabilmesinde yatmaktadır. Jansen'e göre (2008) bu durum, literatürde siyasi mercek etkisi olarak adlandırılmakta olup, kültürel ürünün siyasi bir platforma dönüşerek yumuşak gücün itibar kaybına yol açma mekanizmasını oluşturur. Özellikle tarihi figürlerin otorite temsilleri veya toplumsal hiyerarşilerin sunumu, uluslararası basında ülkenin mevcut siyasi yönetimine dair eleştiriler için bir metafora dönüştürülmektedir. Ulus markasının sürdürülebilirliği açısından, Halkla İlişkiler birimlerinin bu siyasi mercek etkisini proaktif olarak yönetme zorunluluğu doğmaktadır.

2.3. Halkla İlişkilerde Kriz İletişimi, SCCT ve Akıllı Güç Gereksinimi

Üçüncü ve pratik odaklı kuramsal eksen, kültürel içeriğin yol açtığı itibar krizlerini yönetmek için kullanılan Halkla İlişkiler stratejilerini incelemektedir. Bu analizde, temel referans noktası Durumsal Kriz İletişimi Kuramı'dır (SCCT).

W. Timothy Coombs (2007) tarafından geliştirilen SCCT, bir organizasyonun (bu durumda ulus markasının ilgili aktörleri) kriz anında itibarını korumak için kullanabileceği iletişim stratejilerini, krizin algılanan sorumluluğuna göre kategorize eder. Temel stratejiler arasında:

Reddetme: Krizin varlığını veya organizasyonun sorumluluğunu tamamen inkâr etme. Ticari aktörlerin içeriği sanat eseri olarak çerçevelemesi bu kategoriye girer.

Küçültme/Kaçınma: Sorumluluğu minimize etme veya dış faktörlere yükleme.
Yeniden İnşa: Düzeltici eylem veya özür dileme.

Güçlendirme: Organizasyonun pozitif geçmiş başarılarını veya niteliklerini vurgulama. Kamusal aktörlerin ulusal değerleri ve tarihi başarıyı vurgulaması bu kategoriye girer.
Kim ve Choi'nin çalışmaları (2017), kültürel içerik krizlerinde kamusal (hükümet, diplomasi) ve ticari (yapım/dağıtım) aktörler arasındaki stratejik tutarsızlığın en büyük PR riski olduğunu göstermektedir. Zira ticari aktörler pazar kaybını önlemek için genellikle kaçınma stratejisi izlerken, kamusal aktörler ulusal itibarı savunmak adına güçlendirme veya reddetme stratejilerine yönelir. Bu stratejik ayrışma, uluslararası kamuoyu nezdinde ulus markasının güvenilirliğini zedeler ve Halkla İlişkiler çabalarını baltalar.

Bu stratejik ayrışmayı aşmak için literatürde Akıllı Güç kavramı ön plana çıkmaktadır. Keyman (2014), Akıllı Güç'ü, sert güç ile yumuşak gücün stratejik olarak eş güdümlü ve tutarlı bir şekilde kullanılması olarak tanımlar. Ulus markası yönetiminde bu, ticari cazibe (dizilerin başarısı) ile siyasi meşruiyetin (devletin duruşu) tek bir iletişim merkezi tarafından uyumlu bir Halkla İlişkiler stratejisiyle birleştirilmesini zorunlu kılar. Bu kuramsal analiz, Türk dizileri krizlerinde aktörlerin hangi SCCT stratejilerini uyguladığını ve bu stratejilerin Akıllı Güç ilkesine göre uyum düzeyini sorgulayan ampirik analizin teorik zeminini oluşturmaktadır.

Araştırmalar, Türk dizilerinin güçlü bir yumuşak güç kaynağı olduğunu kabul etmekle birlikte, bu kültürel sermayenin sürdürülebilirliğinin, siyasi mercek etkisiyle oluşan itibar krizlerinin SCCT ve Akıllı Güç ilkeleri ışığında proaktif ve tutarlı Halkla İlişkiler stratejileriyle yönetilmesine bağlı olduğunu göstermektedir. Bu bölüm, çalışmanın ampirik bulgularını yorumlamak için sağlam bir teorik çerçeve sağlamaktadır.

3. Bulgular

Nitel İçerik Analizi ve Medya Analizi yöntemleriyle toplanan verilerin sistematik çözümlenmesi, Türk televizyon dizilerinin uluslararası yayılımının yarattığı kültürel etki alanını ve bu etkinin Halkla İlişkiler (PR) stratejileri bağlamındaki itibar risklerini derinlemesine aydınlatmaktadır. Elde edilen bulgular, kültürel içeriğin ulus markası üzerindeki etkisinin sanılanın aksine tek boyutlu olmadığını, pozitif yumuşak güç potansiyeli ile yönetilmesi gereken ciddi itibar kırılganlıklarını eş zamanlı olarak barındırdığını ampirik olarak kanıtlamaktadır. Analizler, bir Halkla İlişkiler varlığı olarak dizilerin, sadece fırsatlar değil, aynı zamanda stratejik yönetimi ve koordinasyonu gerektiren ciddi riskler taşıdığını göstermektedir.

3.1. Yumuşak Gücün İnşa Mekanizmaları: Pozitif Algı Kodlamaları

Nitel içerik analizi ve Medya Analizi'nin pozitif kodlama fazı, popüler Türk dizilerinin, Türkiye'ye yönelik duygusal ve bilişsel imajı güçlendiren üç ana kültürel gösterge etrafında yoğunlaşan bir yumuşak güç mekanizması yarattığını göstermektedir. Bu göstergeler, uluslararası izleyicilerde güçlü bir sempati, kabul görme ve hayranlık düzeyi yaratarak, ulus markasına doğrudan bir duygusal yatırım sağlamaktadır.

Verlegh ve Steenkamp'a göre (1999), özellikle tarihi temalı büyük prodüksiyonların, Türkiye'nin bilişsel imajına somut bir katkı sağladığını göstermektedir. Başta Orta Doğu, Balkanlar ve Kuzey Afrika olmak üzere tarihsel bağların güçlü olduğu coğrafyalarda, bu diziler, ülkenin geçmişteki ihtişamını, kültürel zenginliğini ve köklü devlet geleneğini vurgulamaktadır. Mutlu'ya göre (2018) bu anlatı, izleyiciler nezdinde güçlü, istikrarlı ve tarihsel derinliğe sahip bir devlet algısı yaratmaktadır. Analiz edilen medya yorumlarında, Türkiye'nin tarihi birikiminin ve kültürel sürekliliğinin altı çizilmekte, bu da Batı hegemonyasındaki kültürel ürünlere karşı bir alternatif meşruiyet alanı açmaktadır. Ayrıca, görkemli saraylar, geleneksel kostümler, tarihi mekanların sinematografik kalitesi ve yüksek prodüksiyon standartları, ülkenin teknolojik kapasitesini ve sanatsal estetik anlayışını yansıtmaktadır. Bu estetik sunum, Baudrillard'ın göstergelerin ekonomi politiği kavramına uygun olarak, izleyicilerde bir çeşit gösterge satın alma arzusunu tetikleyerek sadece tarihi bir figürün değil, aynı zamanda yüksek kültürel sermayenin bir transferini gerçekleştirmektedir. Bu durum, Türkiye'nin global kültürel piyasada bir deneyim markası olarak konumlanmasını sağlamaktadır.

Latin Amerika, Asya ve Doğu Avrupa'da rekor başarı yakalayan dizilerde baskın olan evrensel duygusallık, çalışmanın bulgularına göre, Türkiye'nin duygusal imajını olağanüstü düzeyde güçlendiren temel mekanizmadır. Güçlü aile bağları, sadakat, fedakârlık, adalet arayışı ve romantik aşk gibi temalar, coğrafi ve kültürel farklılıkları aşarak izleyicilerle güçlü bir empati köprüsü kurmaktadır. Nitel analiz, izleyici yorumlarında, karakterlerle kurulan yoğun parasosyal ilişkinin (izleyicinin karakteri yakın arkadaşı gibi görmesi), direkt olarak ülkenin insanlarına ve kültürüne yönelik pozitif bir ön yargıya dönüştüğünü göstermektedir. Bu içerikler, özellikle geleneksel değerlere önem veren toplumlarda, Batı'nın bireycilik odaklı anlatılarına güçlü ve duygusal bir alternatif sunarak, hedef kitlede Türkiye'ye karşı sempati ve sıcaklık duygularını tetiklemiştir. Bu gönüllü etkileşim, Nye'ın da (2015) vurguladığı gibi, sert zorlamanın aksine, sempati ve kabul görme üzerine kurulu olan yumuşak gücün en saf halidir. Halkla İlişkiler açısından bu, zorlamanın aksine kendiliğinden oluşan bir pozitif algı ortamı yaratmaktadır.

Analiz edilen dizilerin içerikleri, modern İstanbul'un, lüks konakların, üst sınıfın yaşam tarzının ve kentsel yaşamın çekici bir estetikle sunulmasıyla karakterize edilmektedir. Bu görsel sunum, özellikle Orta Doğu ve Doğu Avrupa izleyicilerinde, ülkenin modern, dinamik ve kozmopolit unsurlarla zengin bir yaşam tarzı sunduğu algısını pekiştirmiştir. Bu algı, dizilerin turistik cazibe üzerindeki etkisini kanıtlamaktadır; zira bulgular, izleyicilerin seyahat etme ve dizilerin çekildiği mekanları ziyaret etme motivasyonlarının belirgin bir şekilde arttığını göstermektedir. Diziler, modernleşmiş, küresel ekonomiye entegre olmuş bir ülke imajını besleyerek, ülkenin marka değerine dolaylı ancak somut bir ekonomik fayda sağlamaktadır. Bourdieu'nun kültürel sermaye kuramına atıfla, dizilerin sunduğu bu yaşam biçimi ve estetik kodlar, izleyicilere sunulan bir arzu nesnesi haline gelerek, ulus markasına yönelik çekim gücünü artırmaktadır

3.2. İtibar Kırılganlıkları: Siyasi Mercek Etkisinin Mekanizması

Medya Analizi'nin negatif/siyasi kodlama fazı, dizilerin kültürel yayılımının karşılaştığı en büyük riskin siyasi mercek etkisi olduğunu ve bu etkinin yumuşak gücün temel meşruiyetini hızla ortadan kaldırma potansiyeli taşıdığını ortaya koymaktadır. Analiz, özellikle Batı medyası, bazı Avrupa ve Kuzey Amerika akademik yayınlarının, dizilerdeki kültürel ve tarihi göstergeleri, ülkenin güncel siyasi iklimiyle ilişkilendirme eğiliminde olduğunu kanıtlamaktadır.

Bulgular, tarihi temalı dizilerdeki otoriter erkek figürleri, güçlü devlet ve iktidar temaları veya geleneksel toplumsal hiyerarşilerin sunumunun, uluslararası basında sıklıkla ülkenin mevcut siyasi yönetimine dair eleştiriler için bir metafor veya kodlama aracı olarak kullanıldığını göstermektedir. Jansen'in (2008) siyasi mercek etkisi kuramına uygun olarak, merkezi otoritenin güçlü vurgulanması, uluslararası medyada, ülkenin demokratik süreçlerine, ifade özgürlüğüne veya insan hakları kayıtlarına dair eleştirilerle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bu siyasi kodlama, kültürel içeriğin yumuşak gücün temelini oluşturan gönüllülük ve meşruiyet ilkesini zedeleyerek, dizilerin duygusal etkisini siyasi eleştiriye kurban etmiştir. İzleyicinin hissettiği sempati, medya tarafından "propaganda" veya "otoriter eğilimlerin normalleştirilmesi" olarak yeniden çerçevelenerek, algı hızla negatife çevrilmektedir. Bu durum, dizilerin ticari başarısının, siyasi bir risk taşıyıcısı haline geldiğini göstermektedir.

Analiz, dizilerdeki toplumsal cinsiyet rolleri, kadın-erkek ilişkilerindeki geleneksel vurgular veya azınlıkların temsil edilme biçimleri gibi toplumsal kodların, uluslararası akademik yayınlar ve eleştirel medya tarafından sıklıkla Türkiye'nin toplumsal modernleşme, kadın hakları veya sekülerizm-muhafazakârlık ikilemi tartışmalarıyla ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır. Medya, bir yandan dizinin sanatsal başarısını kabul ederken, diğer yandan içeriği eleştirel bir bağlamla yeniden kodlayarak algıyı olumsuz yönde etkilemekte, bu da duygusal sempatiyi bilişsel şüpheciliğe dönüştürmektedir. Özellikle Batı medyasında bu eleştirel kodlamanın, izleyici sempatisine rağmen ulus markasının ilerici ve modern algılanma çabalarını baltaladığı görülmektedir. Nye'e göre (2015) bu durum, yumuşak gücün meşruiyetini kaybetme sürecini hızlandıran kritik bir mekanizmadır.

Medya analizinin genel bir kırılganlık tespiti olarak, dizilerin yarattığı duygusal bağ ve sempati etkisinin, uluslararası siyasi gerginlikler veya iç toplumsal krizler anında hızla nötralize edilebildiği ve bu kırılganlığın ulus markası açısından sürekli bir risk teşkil ettiği belirlenmiştir. Bu durum, yumuşak gücün bumerang etkisinin ampirik kanıtıdır. Uluslararası medya, bu anlarda dizileri değil, dizilerin temsil ettiği öne sürülen siyasi ve toplumsal arka planı manşetlere taşıyarak, kültürel diplomasinin başarısını tehdit eden bir algı krizi yaratmaktadır. Halkla İlişkiler açısından bu, pozitif algının kırılganlığını ve kriz iletişiminde proaktif bir duruşun ne kadar hayati olduğunu göstermektedir.

3.3. Kriz Yönetimi Stratejilerinde Çatışma ve Akıllı Güç Başarısızlığı

Örneklemde belirlenen, uluslararası medyada yoğun tartışma yaratan yapımlara ilişkin Halkla İlişkiler söylemlerinin analizi, kamusal ve ticari aktörler arasındaki stratejik koordinasyon eksikliğini net bir şekilde ortaya koyarak Akıllı Güç ilkesinin uygulanmasında ciddi bir zaafiyet olduğunu göstermektedir.

Coombs'a göre (2007), yapımcı ve dağıtım şirketleri, uluslararası pazar kayıplarını ve ticari zararı önlemek amacıyla kriz anlarında genellikle Durumsal Kriz İletişimi Kuramı'nın (SCCT) Kaçınma/Reddetme ve Sorumluluğu Küçültme stratejilerini kullanmıştır. Analiz edilen ticari PR bültenlerinde baskın olan söylem, içeriğin "tamamen sanatsal özgürlük" veya kurmaca bir hikâye olarak çerçevelenerek siyasi sorumluluktan uzak durulması olmuştur. Bu stratejinin temel motivasyonu, ticari varlığı siyasi tartışmaların dışında tutma çabasıdır ve bu durum, ticari aktörlerin ulus markası sorumluluğunu tali bir faktör olarak gördüğünü göstermektedir.

İlgili kamu kurumlarının (bakanlıklar, kamu diplomasisi birimleri) söylemleri ise, ulusal itibarı savunma zorunluluğu nedeniyle daha çok Güçlendirme ve Saldırı/Karşı Çıkma stratejilerine yönelmiştir. Kamusal aktörler, dizinin ulusal değerleri, tarihi başarıyı ve kültürel zenginliği temsil ettiğini vurgularken, eleştirileri haksız, siyasi güdümlü saldırılar veya ülkenin imajını zedelemeye yönelik dış mihrakların çabaları olarak çerçevelemiştir. Bu söylem, genellikle ülkenin imajını koruma motivasyonundan doğsa da uluslararası medyada kolayca savunmacı ve aşırı tepkisel olarak algılanmaktadır.

Analiz, bu iki ana aktörün Halkla İlişkiler stratejilerinin kriz anında açıkça çeliştiğini ve tutarsızlık sergilediğini kanıtlamaktadır. Ticari aktörlerin siyasi sorumluluktan kaçınan yumuşak söylemi ile kamusal aktörlerin ülkenin itibarını savunan saldırgan söylemi arasındaki bu ayrışma, uluslararası kamuoyu nezdinde Türkiye'nin ulus markasının güvenilirliğini zedelemektedir. Bu stratejik koordinasyon eksikliği, Keyman'ın Akıllı Güç yaklaşımının (2014) uygulanmadığını ve ulus markası yönetiminde en büyük risk faktörünü oluşturduğunu göstermektedir. Halkla İlişkiler açısından bu durum, kriz iletişiminde tek, tutarlı ve güvenilir bir sesin oluşturulamaması anlamına gelmekte ve yumuşak gücün duygusal etkisini nötralize etmektedir. Kriz iletişiminde tutarsızlık, itibar krizini daha da derinleştiren ve yönetimi zorlaştıran bir faktördür. Bu, ulus markasının küresel algı yönetiminde karşı karşıya kaldığı yapısal bir sorundur.

4. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, Türk televizyon dizilerinin uluslararası arenadaki yayılımını, geleneksel kültürel diplomasi sınırlarını aşan, çift yönlü ve yönetilmesi zorunlu bir ulus markası aracı olarak ele almış, bu etkinin Halkla İlişkiler risk yönetimindeki kırılganlıklarını analiz etmiştir. Elde edilen bulgular, Yumuşak Güç, Ulus Markası Yönetimi ve Kriz İletişimi kuramsal çerçeveleri ışığında yorumlanarak, ülkenin küresel algısının yönetimine dair önemli sonuçlara ulaşılmıştır.

4.1. Çalışmanın Temel Sonuçları

Analizler, Türk televizyon dizilerinin Türkiye'ye yönelik uluslararası algı üzerinde güçlü, ancak kırılgan bir etkiye sahip olduğunu net bir şekilde göstermektedir. Temel sonuçlar üç ana eksende özetlenebilir:

Duygusal ve Bilişsel İmajda Güçlü İnşa: Diziler, ulus markasının pozitif yönlerini inşa eden son derece etkili bir araçtır. Özellikle evrensel aile temaları, romantik aşk anlatıları ve estetik görsellik, izleyicilerde

yoğun bir sempati ve sıcaklık duygusu (duygusal imaj) yaratmaktadır. Aynı zamanda tarihi derinlik ve yüksek prodüksiyon kalitesi, ülkenin kültürel sermayesini ve modernizasyonunu vurgulayarak ülkenin bilişsel imajını güçlendirmektedir. Bu durum, dizilerin, diplomatik zorlamanın ötesinde, gönüllü bir hayranlık yaratarak ülkeye yönelik en değerli yumuşak güç sermayesini sağladığını kanıtlamıştır.

Siyasi Mercek Etkisiyle İtibarın Kırılganlığı: Çalışma, bu yumuşak gücün doğal bir kırılganlık taşıdığını ve uluslararası medya tarafından uygulanan siyasi mercek etkisiyle karşılaştığını kesinleştirmiştir. Bulgular, dizilerdeki tarihi figürlerin veya toplumsal kodların, Batı medyasında sıklıkla ülkenin güncel siyasi iklimi, demokrasi veya insan hakları gibi hassas konularla ilişkilendirilerek eleştirel bir çerçevede yeniden kodlandığını göstermektedir. Bu mekanizma, izleyicinin duygusal sempatisini sürdürmesine rağmen, ülkenin genel itibarını zedeleyerek yumuşak gücün bumerang etkisine dönüşme riskini sürekli kılmaktadır.

Kriz Yönetiminde Stratejik Koordinasyon Eksikliği: Analiz edilen kriz söylemleri, kamusal (hükümet ve diplomasi) ve ticari (yapımcı/dağıtımcı) aktörlerin Halkla İlişkiler stratejilerinde ciddi bir tutarsızlık olduğunu ortaya koymuştur. Ticari aktörler pazar kaybını önlemek için genellikle kaçınma stratejisi izlerken, kamusal aktörler ulusal itibarı savunmak adına güçlendirme ve reddetme stratejilerine yönelmiştir. Bu stratejik ayrışma, Akıllı Güç yaklaşımının etkin bir şekilde uygulanmadığını göstererek, uluslararası kamuoyu nezdinde ulus markasının güvenilirliğini zedeleyen en büyük risk faktörünü oluşturmaktadır. Kriz iletişimindeki bu tek ses olamama durumu, itibar krizini daha da derinleştirmektedir.

4.2. Kuramsal Katkılar ve Tartışma

Bu çalışmanın bulguları, ilgili kuramsal alanlara önemli katkılar sağlamaktadır:
Yumuşak Güç Kuramına Katkı: Çalışma, kültürel içeriğin yumuşak güç üzerindeki etkisini sadece yayılım boyutuyla değil, aynı zamanda meşruiyetin kırılganlığı boyutuyla da ele alarak kurama yeni bir bakış açısı getirmiştir. Gönüllü çekimin, uluslararası siyasi gerilimler anında ne kadar hızlı ve kolay bir şekilde sorgulanabilir hale geldiği ampirik olarak kanıtlanmıştır.

Ulus Markası Kuramına Katkı: Çalışma, ulus markası yönetiminin sadece pozitif imaj inşasına odaklanmaması gerektiğini, aynı zamanda siyasi mercek etkisi gibi dış faktörlerin kontrol edilemeyen risklerini de proaktif olarak yönetmesi gerektiğini vurgulamıştır. Diziler gibi çift yönlü kültürel ürünlerin, ulus markasının bilişsel ve duygusal bileşenleri üzerindeki eş zamanlı etkileri somutlaştırılmıştır.

Kriz İletişimi Kuramına Katkı: Çalışma, Halkla İlişkiler kriz iletişiminde Akıllı Güç prensibinin kritik rolünü göstermiştir. Ulus markası krizlerinde kamusal ve ticari paydaşlar arasındaki stratejik çatışmanın, kuramsal bir model olan Durumsal Kriz İletişimi Kuramı (SCCT) stratejileri bağlamında nasıl bir tutarsızlık yarattığı analiz edilmiştir. Bu, SCCT'nin kurumsal düzeyden ulusal düzeydeki uygulamalarına dair nadir bir bulgudur.

4.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, nitel bir araştırma olması nedeniyle bazı sınırlılıklara sahiptir. Çalışma, medya söylemleri ve kurumsal PR metinleri üzerine odaklanmış olup, izleyicilerin kriz anlarındaki bireysel algı değişimlerini geniş ölçekli nicel yöntemlerle ölçmemiştir. Örneklem seçimi amaçlı ölçüt örnekleme ile yapıldığı için, elde edilen bulguların tüm Türk dizisi ihracatına genellenmesi mümkün değildir; sonuçlar, özellikle yüksek etki ve yüksek risk taşıyan vaka incelemeleri ile sınırlıdır.

4.4. Politika ve Halkla İlişkiler İçin Öneriler

Elde edilen bulgular ışığında, Türkiye'nin uluslararası algı yönetimi ve kültürel diplomasiden sorumlu karar vericileri ile Halkla İlişkiler profesyonellerine yönelik somut öneriler aşağıda sunulmuştur:

Stratejik Koordinasyon Merkezi Kurulumu: Ulus markası kriz iletişiminde tek, tutarlı ve güvenilir bir ses oluşturmak esastır. kamusal aktörler ve ticari aktörler arasında kriz anında ortak bir iletişim hattı oluşturacak bir Akıllı Güç Koordinasyon Merkezi kurulmalıdır. Bu merkez, krize karşı uygulanacak SCCT stratejilerinin (reddetme, kaçınma, güçlendirme) tutarlı olmasını sağlamalıdır.

Proaktif Risk Haritalaması ve Eğitim: Diziler, yayın öncesinde siyasi ve toplumsal hassasiyetler açısından incelenmeli ve uluslararası medya tarafından hangi kodlamalarla eleştirilebileceğine dair proaktif bir risk haritalaması yapılmalıdır. Halkla İlişkiler ekipleri, siyasi mercek etkisine karşı nasıl pozisyon alınacağı konusunda düzenli olarak eğitilmelidir. Eleştirilere karşı savunmacı bir dil yerine, içeriği kültürel çeşitlilik ve sanatsal özgürlük çerçevesinde açıklayan daha kapsayıcı bir dil benimsenmelidir.

Algı Yönetiminde İki Yönlü İletişimin Güçlendirilmesi: Yumuşak gücün sürdürülebilirliği meşruiyete bağlı olduğu için, kültürel içeriklerin sadece çekim yaratması değil, aynı zamanda etik ve demokratik değerlerle uyumlu olduğu algısı güçlendirilmelidir. PR çabaları, sadece dizileri övmek yerine, uluslararası toplumla iki yönlü diyaloğu teşvik eden, şeffaflığı ve dürüstlüğü vurgulayan bir yaklaşım benimsemelidir.

Kültürel Göstergelerin Çeşitlendirilmesi: Uluslararası medyada siyasi mercek etkisiyle eleştirilen otoriter kodlamaların etkisini azaltmak için, dizilerin sadece güçlü tarih ve iktidar temalarına odaklanması yerine, bilim, sanat, teknoloji ve toplumsal çeşitliliği vurgulayan modern ve çoğulcu kültürel göstergeleri öne çıkaran içerikler teşvik edilmelidir. Bu, ulus markasının bilişsel imajını dengeleyecektir.

4.5. Gelecek Araştırmalar İçin Öneriler

Bu çalışmanın sınırlılıkları ve bulguları ışığında, gelecek araştırmalar için aşağıdaki alanlar önerilmektedir:

Nicel Ölçüm Araştırmaları: Dizilerin yol açtığı itibar krizlerinde, hedef kitlelerin (izleyicilerin) duygusal ve bilişsel algılarındaki değişimi, kriz iletişim stratejilerine (SCCT) verilen tepkileri ölçen geniş ölçekli nicel anket ve deneysel çalışmalar yapılabilir.

Karşılaştırmalı Analizler: Güney Kore (K-Drama) veya diğer bölgesel kültürel güçlerin (örneğin Meksika, Brezilya) kültürel diplomasi krizlerini inceleyen karşılaştırmalı çalışmalar yapılabilir. Bu, uluslararası alanda farklı kültürel ekosistemlerin krizlere nasıl tepki verdiğini anlamaya yardımcı olacaktır.

Sosyal Medya ve Etkileşim Analizi: Geleneksel medya analizinin yanı sıra, sosyal medya platformlarında (Twitter, Instagram, TikTok) dizilerin yarattığı itibar krizleri ve kullanıcıların kendiliğinden gelişen tepkileri üzerine derinlemesine metin madenciliği ve duygu analizi yapılabilir. Bu, yumuşak gücün bumerang etkisinin oluşum hızını ve mekanizmasını daha detaylı haritalayacaktır.
Bu öneriler, Türk dizilerinin uluslararası başarısının, ulus markası yönetimi için stratejik bir varlık olarak sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla Halkla İlişkiler disiplinine yol göstermeyi amaçlamaktadır.

Kaynakça

Anholt, S. (1996). *Another one bites the grass: Making sense of international brand-building*. John Wiley & Sons.

Coombs, W. T. (2007). Protecting organization reputations during a crisis: The development and application of situational crisis communication theory. *Corporate Reputation Review, 10*(3), 163–176.

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2011). *The SAGE handbook of qualitative research*. SAGE Publications.

Doğan, A. (2016). Yumuşak gücün kırılganlığı: Türk dizilerinin Arap Baharı sonrası algılanışı. *Akademik İncelemeler Dergisi, 11*(1), 1–25.

Jansen, S. C. (2008). Soft power and cultural diplomacy: A critical review. *Media, Culture & Society, 30*(6), 947–954.

Jung, T. S., Shim, J. K., Jin, D. Y., & Lee, H. J. (2014). Soft power and nation branding: Conceptual analysis and research agenda. *Journal of Public Relations Research, 26*(4), 317–336.

Keyman, F. (2014). *Türkiye'nin dönüşümü ve dış politika: Akıllı güç*. Koç Üniversitesi Yayınları.

Kim, S. Y., & Choi, H. J. (2017). Kore Dalgası'nın yumuşak güçten marka imajına dönüşümü ve halkla ilişkilerde kriz iletişimi stratejileri. *Yeni Medya Çalışmaları Dergisi, 9*(1), 120–145.

Kotler, P., & Gertner, D. (1993). Country as brand, product, and beyond: A place marketing and brand management approach. *Journal of Advertising Research, 33*(6), 1–11.

Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology* (4th ed.). SAGE Publications.

Mutlu, E. (2018). Türk dizilerinin Orta Doğu ve Latin Amerika'da yumuşak güç etkisi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18*(3), 55–78.

Nye, J. S. (1990). Soft power. *Foreign Policy, 80*, 153–171.

Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. PublicAffairs.

Nye, J. S. (2008). Public diplomacy and soft power. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science, 616*(1), 94–109.

Nye, J. S. (2015). *Is the American century over?* Polity Press.

Szondi, G. (2007). *Public diplomacy and nation branding: Conceptual similarities and differences*. Netherlands Institute of International Relations Clingendael.

Verlegh, P. W. J., & Steenkamp, J. B. E. M. (1999). A review and some extensions of the country-of-origin research domain. *Journal of Economic Psychology, 20*(4), 521–546.

Yazar, G. (2021). Türk dizilerinin kültürel etkileşim ve turizm üzerindeki rolü: Latin Amerika örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 55*, 10–29.

Kız Kardeşler (2019) Filminde Aile Kurumunun Toplumsal Cinsiyet Temelli Çözümlemesi

A Gender-Based Analysis of the Family Institution in the Film *Sisters* (2019)

Büşra Erarslan
Yüksek Lisans Öğrencisi
Dokuz Eylül Üniversitesi
bussraerarslan@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-0230-8928
https://ror.org/00dbd8b73

Özet

İdeoloji, belirli bir toplumsal grubun ya da sınıfın düşüncelerini, inançlarını ve değer yargılarını yansıtan bir olgudur. Bu düşünce, inanç ve değer yargıları; toplumsal yaşamın gerektirdiği düzenin ve uyumun sağlanmasında, bireylerin nasıl davranmaları veya davranmamaları gerektiği noktasında belirleyici bir rol üstlenir. Toplumsal yaşamda ideolojinin en görünür olduğu alanlardan biri ise aile kurumudur. Aile, bireyin doğduğu andan itibaren karşılaştığı ilk yaşamsal deneyim alanı olarak, içinde barındırdığı normlar sebebiyle toplumsal yaşamda karşılaşılan ideolojilerin yeniden üretildiği bir yapıdır. Aile ideolojisi, toplumda "normal" kabul edilen aile yapısına dair kalıpları tanımlar ve bireylerin bu kalıplara göre konumlanmasını sağlar. Aile içinde anne, baba, çocuk ve kardeşlerin birbirleriyle nasıl ilişki kuracakları, ev içi iş bölümünün nasıl olacağı, kamusal alana kimin ve hangi amaçlarla çıkabileceği, çocukların büyütülmesi ve eğitilmesi süreçlerinde ebeveynlerin rollerinin nasıl olması gerektiği gibi konular aile ideolojisi tarafından belirlenir. Gerek aile içinde gerekse dışında, bu normlara uygun davranmayan ya da farklı biçimlerde konumlanan bireyler, başlangıçta aileleri tarafından, sonrasında ise geniş toplumsal çevre tarafından dışlanma riskiyle karşı karşıya kalırlar. Bu çalışma, Emin Alper'in *Kız Kardeşler* (2019) filmini aile ideolojisi bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın kapsamı, filmdeki üç kız kardeşin yaşam öyküsü üzerinden toplumsal ve kültürel normların bireyler üzerindeki etkilerini analiz etmektir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış; karakterler, diyaloglar ve olay örgüsü, aile ideolojisi bağlamında toplumsal cinsiyet perspektifiyle değerlendirilmiştir. Temel bulgular; Reyhan karakterinin aile ideolojisi ve toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde *namusuna sahip çıkan*, iktidar sahiplerine ve ailesine saygı duyan bir kadın olması beklenirken; aksine, arzularını ve cinsel isteklerini yaşayan bir karakter olduğu görülmektedir. Bu davranışlar, aile kurumunu tehdit ettiği ve aile ideolojisinin bireylere atadığı cinsiyet rollerine uymadığı için Reyhan toplum tarafından dışlanarak cezalandırılmıştır. Veysel karakterinin *yarım akıllı* olduğu iddiası ile aile ideolojisinin erkek\baba ve eş normlarına uymadığı ve bu sebeple toplum tarafından ötekileştirildiği görülmektedir. Filmde odağa alınan *besleme kültürünün;* aile ideolojisinin kadınlara atadığı görevlerin yerine getirilmesinde ve cinsiyete dayalı iş bölümü eşitsizliğinin benimsenmesinde küçük yaşlarda başlayan pekiştirici bir unsur olarak rol oynadığı sonucuna varılmıştır. Sonuç olarak;

film aile ideolojisinin bireylerin yaşamını biçimlendirme gücünü ve normların dışına çıkanları nasıl cezalandırdığını çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aile, aile ideolojisi, toplumsal cinsiyet, kız kardeşler (2019)

Abstract
Ideology is a phenomenon that reflects the thoughts, beliefs, and values of a particular social group or class. These thoughts, beliefs, and values play a decisive role in ensuring the order and cohesion required by social life, guiding how individuals should or should not behave. One of the most visible areas where ideology manifests in social life is the family institution. The family, as the first significant environment individuals encounter from birth, is a structure in which the ideologies present in social life are reproduced due to the norms it contains. Family ideology defines the patterns of the "normal" family structure in society and positions individuals according to these patterns. Within the family, issues such as how parents, children, and siblings relate to each other, the division of household labor, who can participate in public life and for what purposes, and parental roles in the upbringing and education of children are determined by family ideology. Individuals who fail to comply with these norms or assume different positions face the risk of exclusion, initially by their families and later by the broader social environment. This study aims to examine Emin Alper's *A Tale of Three Sisters* (2019) in the context of family ideology. The scope of the research analyzes the impact of social and cultural norms on individuals through the life stories of the three sisters depicted in the film. A qualitative research method was employed; the characters, dialogues, and plot were evaluated within the framework of family ideology and from a gender perspective. The main findings indicate that Reyhan, who is expected to be a woman upholding honor and respecting authorities and her family within the framework of family ideology and gender norms, instead emerges as a character who pursues her desires and sexuality. This behavior threatens the family institution and deviates from the gender roles assigned by family ideology, leading to her exclusion and social punishment. Veysel is similarly marginalized due to being considered "mentally deficient" and failing to conform to the male/father and husband norms prescribed by family ideology. The film also emphasizes the "servant-child" (besleme) culture, which functions as a reinforcing element from an early age in ensuring that women perform the duties assigned to them by family ideology and in maintaining gender-based division of labor inequalities. Reyhan, Nurhan, and Havva's failure to fulfill the expected duties in the households where they are sent as servant-children, and their subsequent feelings of regret upon returning to their biological father's home, demonstrate the internalization of the tasks assigned to women by family ideology and gender roles. In conclusion, *A Tale of Three Sisters* strikingly reveals the power of family ideology to shape individuals' lives and the ways in which those who deviate from the socially accepted norms are punished.

Keywords: Family, family ıdeology, gender, a tale of three sisters (2019)

Giriş

Toplumların varlığını düzenli ve istikrarlı bir biçimde sürdürebilmesi, devletin belirli ideolojik temellere, uygulama ilkelerine ve yaptırım mekanizmalarına sahip olmasını gerektirir. Devletin benimsediği ideolojik yönelimler doğrultusunda toplumsal yaşam içindeki bireyler, sınıflar ve topluluklar da bu ideolojileri destekleyen ya da onlara karşı konumlanan tutumlar geliştirmeye başlar. Bireylerin, sınıfların ve toplulukların benimsediği ideolojiler; değer yargılarını, dünya görüşlerini, düşünme biçimlerini ve yaşam pratiklerini yansıtır. İdeolojilerin toplumsal yaşamda bireyler açısından en görünür olduğu alan ise aile kurumudur. Mustafa Ersen Erkal (1993); Aileyi toplumun küçültülmüş bir şekli ve bütün toplumların en küçük sosyal birimi olarak tanımlar. Farklı ülkelerde, dönemlerde,

kültürlerde ve topluluklarda aile tanımı değişiklik gösterebileceğinden, bu çalışmanın kapsamı açısından aileyi, "En geniş anlamıyla anne, baba, çocuklar ve aralarındaki kan bağı ile bağlı diğer kişilerin oluşturduğu sosyal bir birliktelik" olarak tanımlamak uygun olacaktır (Duman, 2012, s. 21). Bireyler, dünyaya geldikleri andan itibaren içinde bulundukları ailenin benimsediği ideolojik görüşler, değer yargıları ve yaşam pratikleriyle karşılaşır. Bu doğrultuda, benliklerini inşa ederken ve dünyayı deneyimlerken büyük ölçüde ailelerinin içselleştirdiği ideolojik olguları referans alırlar. Ayrıca aile kurumu, toplumun mikro ölçekteki bir yansıması olduğundan, toplumsal ideolojilerin ve normların yeniden üretildiği bir alan işlevi görür. Dolayısıyla bireyler, aslında toplumsal ideolojilerin yeniden üretildiği bir ortamda büyürler.Bu noktada devreye giren aile ideolojisi, toplumsal düzende var olan ideolojileri aile yaşamının pratikleri doğrultusunda biçimlendirir ve aile içindeki bireylerin benimsemesi beklenen normları, görevleri ve sorumlulukları belirler. Aile ideolojisi ile toplumsal cinsiyet birbirine paralel ilerlediğinden, toplumda kadına, erkeğe ya da kız ve erkek çocuklara yönelik bakış nasıl şekilleniyorsa, aile yapısı içerisinde de benzer düşünce ve yaklaşımlarla karşılaşılır. Bu iki yapı birbirini tamamlayan, hatta iç içe geçen unsurlar olduğundan ayrı ayrı ele alınmaları mümkün değildir.

1. Toplumsal Cinsiyet

Biyolojik cinsiyet (*sex*), kadın ve erkek olmak üzere iki temel kategoriye ayrılır. Bireylerin doğumuyla birlikte cinsel organlarına bakılarak kadın ya da erkek oldukları belirlenir ve bu andan itibaren yaşamları, ait oldukları cinsiyetin toplumsal olarak tanımlanmış ve kabul görmüş gerçeklikleri doğrultusunda şekillenmeye başlar. Cinsiyet, bireylerin doğuştan sahip oldukları biyolojik özelliklerin bir karşılığıyken; toplumsal cinsiyet (*gender*), biyolojik cinsiyet temelinde bireylere atfedilen rollerin, davranış kalıplarının ve toplumsal beklentilerin tümünü ifade eden bir olgudur. "Cinsiyet sosyal ve kültürel anlamda kadın ve erkeğe verilen toplumsal rolleri ifade eder. Bu anlamda toplum kadın ve erkeği tanımlar ve ayırt eder" (Bhasin, 2003, s. 3). Bireylerin anne karnında cinsiyetlerinin belirlendiği andan itibaren toplum, onlar adına toplumsal cinsiyetin inşasına yönelik çeşitli pratikler geliştirmeye başlar. Bu süreçte kadınlara ve erkeklere ayrı ayrı atfedilen gelenekler, adetler ve kutlamalar aracılığıyla toplumsal cinsiyet rolleri, daha doğum gerçekleşmeden şekillenmeye başlar. Birey dünyaya geldikten sonra ise söz konusu pratikler, toplumsal beklentiler ve yönlendirmeler doğrultusunda katlanarak artar ve yaşamın her aşamasında yeniden üretilerek varlığını sürdürür.

"Toplumsal cinsiyet kavramını Robert Stoller, ilk kez 1968 yılında 'Sex and Gender' adlı kitabında kullanmış ve bu kitapta kadınlık ve erkeklik durumlarının birbirinden ayrıldığını vurgulamıştır. Toplumsal cinsiyetin bir inşa olduğunu, kadınların ve erkeklerin yaşam deneyimleri temelinde inşa edildiğini belirtmiştir" (Görgün, 2012, s. 410). Toplumsal cinsiyet, bireylere cinsiyetleri doğrultusunda küçük yaşlardan itibaren hangi oyuncaklarla oynamaları, nasıl giyinmeleri ve sosyal çevrelerinde kimlerle arkadaşlık veya dostluk kurmaları gerektiğini dayatan çeşitli yönlendirmeler içerir. Bireyleri şekillendirmeyi hedefleyen bu yönlendirmeler, bireyin yaşamını nasıl sürdürmesi gerektiğinden nasıl bir aile yapısı içinde var olması ve bu aile yapısı içinde nasıl konumlanması gerektiğine kadar uzanan kapsamlı bir "davranış rehberi" sunar. Bireylerin uyum sağlaması ve benimsemesi beklenen bu kurallar bütünü ise toplumsal cinsiyet normlarını oluşturur. "Kültürden kültüre değişen, toplumsal yapının değer yargılarına göre şekillenen cinsiyet rolleri öncelikle çocukluktan itibaren aile içinde oluşur. Eğitimde, evlilikte, çalışma koşullarında her toplumun kadına ve erkeğe biçtiği rol birbirinden farklıdır" (Akkaş, 2019, s. 103-104). Toplumsal cinsiyet normları, kadınlara ve erkeklere toplumsal yaşam içerisinde belirli roller atfeder ve bu rollerin benimsenip uygulanması gerektiğini dayatır. "Rol kavramının toplumsal cinsiyet için anlamı, "erkek" ya da "kadın" olarak kişinin cinsiyetiyle ilgili belirli rolleri canlandırmasıdır. Bu açıdan toplumsal cinsiyet, farklı toplumsal beklentilere cevap vermesi bakımından önemlidir" (Akkaş, 2019, s. 102).

Toplumsal cinsiyet normları, kültürden kültüre farklılık ve çeşitlilik gösterse de nihayetinde erkek egemen yapının sürekliliğini ve meşruiyetini koruyacak biçimde gelişmiştir. "Çalışma hayatı da dâhil olmak üzere erkekler daha çok gücün, otoritenin temsilcisi iken kadınlar daha çok sakinliğin, merhametin ve yardımseverliğin temsilcileridir" (Akkaş, 2019, s. 104). Kadınların erkeklere kıyasla daha ılımlı, uysal ve anlayışlı olması; erkeklerin ise öfkelerini ve güçlerini çevrelerindeki insanlara

yansıtabilen bireyler olarak varlık göstermesi, toplumsal cinsiyet açısından oldukça belirleyici bir durumdur. Bu temsil biçimlerine ek olarak, kadınlara atfedilen başlıca rollerden biri de anne ve eş olmaktır. Eşini ve ailesini daima destekleyen, fedakâr bir anne ve eş olmak, toplum tarafından onaylanan ve kabul gören bir davranış biçimi olarak değerlendirilir. Böylelikle kadınlar, ikinci plana itilerek erkek egemen sistemin sürekliliğini sağlayan birer araç konumuna indirgenirler. Bireyler, kendilerine atanan toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıktıkları noktada, bu rolleri belirleyen toplumsal normlar tarafından dışlanma tehdidiyle karşılaşırlar. Toplumsal yaşamda dışlanma, bireyin normlara uymadığı veya onlara karşı çıktığı anda başlar. Bu dışlanmanın yanı sıra, bireyler kimi zaman aşağılayıcı ve rencide edici sıfatlarla etiketlenir. Bu özelliklere sahip bireylerin kurduğu aileler, aile ideolojisinin örneklediği "ideal" ve "normal" aile profiline uymadığı için toplumsal düzende yer bulmakta zorlanır.

2. Aile İdeolojisi

Aile ideolojisi "normal ve ideal aile" yapısının nasıl olması gerektiğini tanımlar. Aile ideolojisinin sunduğu ideal aile yapısı, bireylerde bunun örnek bir model olduğu ve kendilerinin de benzer bir aile kurmaları gerektiği düşüncesini içselleştirmelerine yol açar. Toplumca benimsenen bu ideal aile yapısına uymayan ya da buna uygun aileler kurmayı tercih etmeyen bireyler ise toplum tarafından dışlanarak ötekileştirilir. Yıldız Ecevit, klasik aile sosyolojisinin ideal aileyi şöyle tanımladığını belirtir: "'Normal' aile; baba, anne ve iki çocuklu; erkeğin 'evin geçindiricisi', kadının ise 'ev kadını' olduğu bir orta sınıf ailedir" (Ecevit, 2012, s. 18). Caroline Ramazanoglu (1989) aile ideolojisinin kadınların sosyal konumlarını ev içi alanlarla sınırladığını ve sadakatlerini kendi ailelerine yönlendirmeye teşvik ettiğini belirtir. Beechey (1985), kadınların aileye demirlenmiş ve yalnızca o ailenin bir parçası olarak görülmesinin, onların aile içinde hareketsiz ve sabit bir nesneymiş gibi algılanmalarını pekiştirdiğini ifade eder. Aile ideolojisi, kadınları ikincil bir konumda, ev içi sorumlulukları üstlenen, eşine itaat eden, ailesine bağlı, hayatını eşine ve çocuklarını yetiştirmeye adayan bireyler olarak konumlandırır. Bu çerçevede kadın, aile kurumunun oluşumunda yalnızca bir araç olarak görülür; kurumun içine girdikten sonra ev içine kapanır ve hayatını, içinde bulunduğu kurumu sürdürmeye yönelik çeşitli emekler harcayan bir bireye dönüşür. "Eş ve anne olarak kadının, baba ve koca olan erkeğe göre aile içindeki ikincil konumu yalnızca ekonomik bağımlılıktan kaynaklanmaz; aynı zamanda ortak olarak paylaşılan aile ideolojisi tarafından da belirlenir" (Yeşildal, 2010, s. 214). Kadınların kamusal alanda görünür olması ve ekonomik özgürlüğünü elde etmesi, aile ideolojisi tarafından çoğu zaman aile kurumunu tehdit eden bir durum olarak yorumlanır. Bu bakış, kadının çalışma hayatına katılmasının aile içi dengeleri bozacağı, çocuk bakımını aksatacağı ve çocukların "yeterince iyi" yetiştirilemeyeceği yönünde çeşitli kaygılar üretir. Bu kaygıların, baskıların ve sınırlandırmaların bir sonucu olarak kadınların ekonomik özgürlüğe erişememesi ise, onları eşlerine ve ailelerine daha bağımlı hâle getirerek mevcut aile ideolojisini yeniden üretir.

Kadınların ev içi işlerine verdikleri emek görünmez bir emektir. Heidi Hartmann (1979) kadın emeğinin toplum tarafından bir metaya dönüştürülerek kullanıldığını ve bu emeğin faydalarının görmezden gelindiği üzerinde durur. Kadının ev içi alanlarda tanımlanmasının bir sonucu olarak, tüm ev işlerinden sadece kadın sorumlu tutulur. Ev içi işler, kadının zaten yapması gereken ve daima onun sorumluluğunda olan faaliyetlermiş gibi sunulur. Ann Oakley (1990) ise kadınların ev içi işlerinde gösterdiği emeklerin toplum tarafından görünmez ve değersiz olduğu üzerinde durur. Oysa aynı çatı altında yaşayan tüm bireyler, ev içindeki düzenin ve işleyişin sorumluluğunu paylaşmaktadır. Kadının kamusal alanda yer almaması ve gün boyunca evde bulunması, onun ev içi emeğinin değersizleştirilmesine yol açar; bu nedenle, yorgunluğunu dile getirmesi ya da dinlenme talebinde bulunması da çoğu zaman küçümsenir. Silvia Federici (2012) bu durumu kadın emeğinin ataerkil sistem içinde normalleştirilip değersizleştirildiğini ve görünmez bir hale getirildiği şeklinde ifade eder. Oysa her sabah aynı şekilde uyanıp kahvaltı hazırlamak, bulaşıkları yıkamak, evi temizlemek, çamaşır yıkamak, eksikleri tespit edip gidermek, çocuk bakmak, akşam yemeğini hazırlamak, yeniden bulaşık yıkamak ve günün sonunda yatağa gitmek; günler, aylar boyunca tekrarlandığında, devasa bir monotonluğa dönüşür. Dolayısıyla, Ecevit'in de belirttiği gibi, "Ev kadınlığı rolü, sonu olmayan, hiç bitmeyen, kişisel gelişmeye fırsat vermeyen bir iştir" (Ecevit, 2012, s. 26).

Aile ideolojisi, erkekleri baba ve eş rolleri çerçevesinde; otoriter, iktidar sahibi, ailesini koruyan, kamusal alanda aktif, ekonomik olarak ailesini geçindiren, duygularını gizleyen ve her zaman güçlü görünmesi gereken kişiler olarak kodlar. Erkeğin kamusal alanda varlık göstermesi ve para kazanması, ailenin geçimini sürdürebilmesi açısından büyük önem taşır. Aile ideolojisi, kadınlar üzerinde her türlü baskıyı kurarken bunu "makul" bir düzen içinde meşrulaştırmaya çalışır; erkekler üzerindeki baskı ise güç ve otorite temellidir. Bu ideolojiye göre güçlü ve otorite sahibi erkekler duygusal, hassas ya da kırılgan değil; sert, kararlı ve katı olmalıdır. Erkekler üzerindeki bu duygusal baskı ve sınırlandırma, onların kendilerini güçsüz veya savunmasız hissettikleri, otoritelerinin sarsıldığını düşündükleri anlarda öfke, şiddetli tepkiler ya da aile içi şiddet biçiminde dışavurulabilir. Aile içindeki erkek çocuklar, baba figürünü örnek alarak ve ondan güç devralma bilinciyle, kız çocuklardan farklı bir konumda yetiştirilirler. Kız çocukları ise gelecekte anneleri gibi olmaları yönündeki toplumsal beklentiler doğrultusunda, küçük yaşlardan itibaren çeşitli uyarılar ve yönlendirmelerle şekillendirilir.

Aile kurumu içinde yer alan bireyler, "normal" ve "ideal" aile esaslarına uymadıkları noktada, önce aile içindeki bireyler tarafından, ardından da toplumun geneli tarafından dışlanma tehdidiyle karşı karşıya kalır. Eşine ve ailesine karşı sadık ya da itaatkâr olmayan, anneliği veya evliliği tercih etmeyen kadınlar, bu normlara uymadıkları için önce aileleri, sonra da toplum tarafından dışlanır. Benzer şekilde, ailesine yeterince iyi bakmadığı, otoritesini koruyamadığı ya da otoriter bir tavır sergilemediği düşünülen; duygularını açıkça ifade eden, ılımlı ve uzlaşmacı davranışlar gösteren erkekler de tıpkı kadınlar gibi toplum tarafından dışlanır. Aile ideolojisinin sunduğu bu "ideal aile" kavramının normalleştirdiği sınırlar aşılmadığı sürece, doğan her birey, içinde bulunduğu ve toplum tarafından kabul gören aile yapısını model alır ve benzer aileler kurarak benzer yaşamlar sürdürür. Bu tekrar eden düzen hem aile ideolojisinin kalıplarının hem de toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretilmesi anlamına gelir.

3. Kız Kardeşler Filminin Çözümlenmesi

Emin Alper'in 2019 yılında vizyona giren *Kız Kardeşler* filmi, Reyhan, Nurhan ve Havva adında, babalarıyla birlikte yaşayan üç kız kardeşin kasabadaki evlere besleme olarak verilmelerini, çeşitli sebeplerle tutunamayarak baba evine geri dönmelerini ve yeniden kasabaya gitme çabalarını konu alır. Reyhan, Nurhan ve Havva'nın hayatı, yüksek dağlarla çevrili bu köyden uzaklaşarak kasabaya gitmek ve kendilerine yeni bir yaşam kurma hayali etrafında şekillenir. Bu kurtuluşun tek yolu ise beslemelikten geçmektedir. Kızlar, besleme olarak gönderildikleri evlerde ev işleriyle ilgilenir, yemek yapar ve çocuk bakar. Filmde kızların besleme olarak gönderildikleri evlerde ev işleriyle uğraşmaları, yemek yapmaları ve çocuk bakmaları, aile ideolojisinin kadın için kurguladığı "ideal kadın/anne/eş ve kız çocuğu" tanımını pekiştirir. Kadının yerinin ev içi alanla sınırlandırıldığı bu anlayış, toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretilmesine aracılık eder. Kız çocuklarına küçük yaşlardan itibaren öğretilen uysallık, sadakat ve merhamet gibi nitelikler, beslemelik kültürü aracılığıyla yeniden inşa edilir.

Reyhan, Necati Bey'in evine besleme olarak gönderildikten sonra Necati ile gizli bir ilişki yaşar ve bu ilişki sonucunda hamile kalır. Bu nedenle baba evine geri gönderilir. Köyde "yarım akıllı" olarak bilinen Veysel ile evlendirilmesi, aile ideolojisinin ve toplumsal cinsiyet normlarının dışına çıktığı için bir cezalandırma mekanizması olarak işlev görür. Aile ideolojisine göre evlilik dışı cinsel ilişki yasaklanmıştır. Reyhan, bu yasağı çiğneyerek aile kurumunu tehdit eden bir bireye dönüşür ve toplum tarafından dışlanır. Ancak aile ideolojisi, dışlanan bireyleri tamamen sistemin dışında bırakmaz; onları kendi sınırları içinde yeniden konumlandırır. Reyhan'ın kendisi gibi toplum tarafından dışlanmış biriyle evlendirilmesi buna örnektir. Böylece aile ideolojisi, tehdit olarak görülen bireyleri yeniden denetim altına alarak toplumsal düzenin sürekliliğini sağlar. Reyhan'ın Veysel ile evlenmesini hak ettiğini düşünmesi, toplumsal cinsiyet normları tarafından kendisine atanan kuralları içselleştirdiğini gösterir. Necati Bey'in evine gittiğinde üzerine düşen sorumlulukları yerine getirip yaşamaya devam etseydi, bu durumun yaşanmayacağını ve görevlerinin dışına çıktığı için bu sonuçla karşılaştığını düşünür. Bu süreç, kız çocuklarının küçük yaşlardan itibaren aileleri ve çevrelerinden gözlemleyip içselleştirdikleri cinsiyet normlarını ve bireylere atanan görevleri benimsediklerini göstermektedir.

Reyhan'ın baba evine dönmesinin ardından baba Şevket, bu kez Nurhan'ı Necati Bey'in evine besleme olarak gönderir. Nurhan, evin oğlu geceleri altını ıslatmasın diye uykusunda onu uyandırıp tuvalete

götürmekle görevlendirilmiştir. Ancak, aralarında yaşanan bir anlaşmazlık sonucu Nurhan evin çocuğuna tokat atar. Evdeki iş yükü ve kötü yaşam koşulları nedeniyle hastalanan Nurhan da kısa bir süre sonra baba evine geri gönderilir. Nurhan'ın yaşadığı bu durum Joan Acker'in (1990) ifade ettiği gibi; kadınların ev içi işlerinde verdiği emeklerin sömürüldüğünü ve ataerkil sistem içinde görünmez bir hale getirilerek kadın emeği sömürüsünün ne denli "normal" bir hale getirildiğini doğrular niteliktedir. Nurhan karakteri, agresif tavırları, hazırcevaplığı ve karşılaştığı haksızlıklar karşısında gösterdiği tepkilerle aile ideolojisinin kadınlardan beklediği "sakin, uysal ve merhametli" kadın profiline uymaz. Nurhan'ın bu tepkisel tavırları, onun kişisel özelliklerinden ziyade, küçük yaşta maruz kaldığı baskı, ağır ev içi sorumluluklar ve duygusal sömürüye karşı geliştirdiği bir direniş biçimidir. Filmde Nurhan'ın ev içi emek sömürüsüne karşı gösterdiği bu direnç, aile ideolojisinin kadınlardan beklediği sessiz kabullenişe bir karşı çıkıştır. Ancak sistem, bu direnci cezalandırarak bastırır. Nurhan'ın hastalanmasının ardından köyüne geri gönderilmesi, itaat etmeyen kadının sistem dışına itilmesinin farklı bir örneğidir. Böylece film, aile ideolojisinin, kadınların görünmez emeğini nasıl sömürdüğünü ve buna karşı ses çıkaran kadınları nasıl dışladığını somut biçimde ortaya koyar.

Evin en küçük çocuğu olan Havva, ablaları Reyhan ve Nurhan'a kıyasla daha iyi koşullarda yaşadığı ve kendisine değer verilen bir eve besleme olarak gönderildiği için filmin en şanslı karakteri olarak görülmektedir. Havva, besleme olarak kaldığı evde okula gönderilir, temiz kıyafetler giyer, temiz yataklarda uyur ve birlikte yaşadığı kişilere "anne" ve "baba" diye hitap eder. Havva'nın bir gün ablası Reyhan'la yaptığı konuşmada "evini çok özlediğini" söylemesi dikkat çekicidir. Bu konuşma, doğup büyüdüğü öz ailesinin evinde gerçekleşmesine rağmen, Havva'nın "evim" diye bahsettiği yer, kan bağıyla bağlı olduğu ailesinin evi değil; değerli hissettiği ve kendisiyle ilgilenildiğini düşündüğü yabancı bir ailenin evidir. Havva'nın besleme olarak gönderildiği kişilere karşı bu denli bağlılık ve özlem duymasının, hatta çantasını her an geri dönecekmiş gibi hazır tutmasının temelinde, aidiyet duygusunun kendi aile yapısı içinde gelişememiş olması yatar. İlk gönderildiği evde yaşadığı olumlu deneyimler, onun bu aileyle duygusal bir bağ kurmasına ve kendisini evin bir parçası, hatta çocuğu gibi hissetmesine neden olmuştur. Bu aidiyet duygusunun sonucunda Havva, ev içinde yerine getirdiği görevleri "iş" olarak değil, ait olduğu aileye duyduğu bağlılığın doğal bir uzantısı olarak görmeye başlar. Böylece görünmez emeğin sömürüsü, aile kurumu tarafından bir kez daha meşrulaştırılır. Ne var ki, Havva'nın ait hissettiği bu ailenin sevgisi koşullu bir kabullenmeden ibarettir. Evdeki bebeğin ölümüyle birlikte Havva'nın baba evine gönderilmesi, bu ilişkinin samimiyetsizliğini açığa çıkarır. Bu durum, sömürünün şefkat üzerinden de meşrulaştırılabileceğini ve göstermektedir.

Necati, köyden kopmuş, eğitim alarak doktor olmuş ve kasabaya taşınmış bir karakter olarak filmde otorite ve kurtuluşun temsilidir. Kız kardeşlerin kaderi doğrudan Necati'nin kararlarına bağlıdır. Kızların köyden çıkıp çıkamayacaklarına ve kasabada yeni bir yaşam kurup kuramayacaklarına Necati karar verir. Film boyunca Necati'ye karşı gösterilen tavır saygı doludur. Erkek figürler arasında da saygı duyulan tek kişi Necati'dir ve yalnızca kadın karakterler değil erkek karakterler de Necati'ye saygı gösterir. Ayrıca Şevket'in, film boyunca Necati'yi onaylayan ve destekleyen cümleler kurduğu görülür; çünkü Necati ekonomik, kültürel ve sembolik gücü elinde bulunduran erkektir. "Öte yandan, gücü elinde bulunduran erkekler oldukları farklı iktidar biçimleri ile sadece kadınlar üzerinde değil, diğer erkekler üzerinde de iktidar kurarlar ve varlıklarını kurdukları bu iktidar içinde sürdürürler" (Şeylan, 2021, s. 1757).

Veysel'in Reyhan ve oğlu Gökhan'a daha iyi bir yaşam sağlamak amacıyla Necati'den iş talep etmesi, erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini görünür kılar. "Erkek eğer ailenin geçimini sağlayabiliyorsa, kamusal alandaki iktidar düzeninin mikrosunu evde kurmuş olur" (Şeylan, 2021, s. 1758). Köyde çobanlık yaparak ailesine refah sağlayamayacağını düşünen Veysel, bu çabalarının sonucunda ne ailesini geçindirecek bir iş bulabilir ne de otoritesini tesis edebilir. Aile ideolojisinin ve toplumsal cinsiyet normlarının öngördüğü "otoriter erkek/baba" modeline uymayan Veysel, film boyunca ciddiye alınmaz ve "yarım akıllı" olarak nitelendirilir. Bu sıfat, onun dürüstlüğünü, toplumsal rolleri sorgulamadan konuşmasını ve ikiyüzlülüğe yer vermeyen doğrudanlığını cezalandıran bir etiket

niteliğindedir. Necati, Şevket ve köy muhtarı rakı sofrasında rakı içerken Veysel bu sofraya davet edilmez; davet edilmediği hâlde katılsa dahi sofradaki diğer erkekler tarafından rakı içmesi istenmez. Reyhan ise bu durumu, "*Leş gibi de rakı kokuyorsun. Cinsi bozuk! Sen ne bilirsin rakı içmeyi falan? Kendini rezil ettin mi orada millete? Ayıp! Utan, utan! Necati Bey'in yanında. İnsan kendini, hiç olmadı bir yerini bilir be!"* cümleleriyle eleştirir. Bu durum, Reyhan'ın toplumsal normların ve sınırların dışına çıkan bir karakter olmasına rağmen, içsel olarak "güçlü ve otorite sahibi erkek" temsiline dair normları kabullendiğini göstermektedir. "Erkeklik, toplumsal olarak iktidar temelinde kurulan cinsiyet düzeninin ve buna bağlı üretilen kültürel, ideolojik, dilsel, siyasal devamlılığı temsil eden bir toplumsal cinsiyet biçimdir" (Şeylan, 2021, s. 1759). Bu tanım çerçevesinde Veysel, aile kurumunun devamlılığı açısından otorite ve güçten yoksun, yetersiz bir erkek figürü olarak konumlanır. Reyhan'a duyduğu öfkenin dışavurumunda istemeden oğlunun ölümüne sebep olan Veysel, ardından dağlara kaçar. Bu kaçış karakterin, toplum tarafından kendisine tanınmayan otoriteyi "vahşi doğa"da sembolik biçimde yeniden kazanma çabasıdır. Ancak film, bu girişimin de başarısızlığa mahkûm olduğunu gösterir. İntihar etmeden önce Reyhan'a *"Keşke beni hor görmeseydiniz."* diyen Veysel, iktidar arayışının temelinde yatan değersizlik duygusunu dile getirir. Şevket'in "*Bunun babası da böyleydi*" sözü ise otorite yoksunluğunun kuşaktan kuşağa aktarıldığını, dolayısıyla bireysel değil yapısal bir sorun olduğunu ima eder. Sonuç olarak film, aile ideolojisi ve toplumsal cinsiyet normlarının yalnızca kadınları değil, "yetersiz" olarak konumlandırılan erkekleri de dışlayıcı bir biçimde şekillendirdiğini ortaya koyar. Bu normatif sistem, iktidar sahibi olamayan erkeklerin kendi otoritelerini meşru yollarla inşa etmelerine izin vermez; dolayısıyla erkeklik, kendi içinde hiyerarşik bir düzen içinde yeniden üretilir.

Sonuç

Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet normları ve aile ideolojisinin bireylerin yaşamları üzerindeki etkileri, Emin Alper'in *Kız Kardeşler* filmi üzerinden incelenmiştir. Biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım temel alınarak, cinsiyetin doğuştan gelen biyolojik özellikleri ile toplumsal cinsiyetin, bireylere çocukluktan itibaren atfedilen roller, davranış kalıpları ve toplumsal beklentiler bütünü olduğu vurgulanmıştır. Toplumsal cinsiyet normları kültürden kültüre farklılık gösterse de, genel olarak erkek egemen yapının sürdürülmesini ve toplumsal düzenin devamını sağlamaya yöneliktir. Bu normlar, kadınları ev içi sorumluluklar ve fedakârlık eksenli rollere sınırlandırırken, erkekleri otorite, güç ve ekonomik sağlayıcılık temelli rollerle konumlandırır. Normlara uymayan bireyler ise hem toplumsal hem de aile içi düzeyde dışlanma ve etiketlenme riskiyle karşı karşıya kalır. *Kız Kardeşler* filmi, bu kurumsal ve kültürel çerçeveyi somutlaştıran bir örnek sunar. Reyhan, Nurhan ve Havva'nın besleme olarak gönderilmesi, aile ideolojisinin kadınlar için belirlediği "ideal kadın/anne/eş" modelinin yeniden üretildiğini gösterir. Reyhan'ın Necati ile gizli bir ilişki yaşaması ve bu ilişki sonucunda hamile kalması sonucu cezalandırılması, toplumsal cinsiyet normlarının ve aile ideolojisinin ihlaliyle ilişkili olarak bireyleri sistem içinde yeniden konumlandırma mekanizmasını ortaya koyar. Reyhan'ın kendisini Veysel ile evlenmeye "hak etmiş" hissetmesi, normların içselleştirilmesini göstermektedir. Nurhan'ın, ev içi görevler sırasında yaşadığı güçlükler ve tepkileri ise, kadın emeğinin görünmezleştirilmesini ve bu emeğe karşı çıkan bireylerin cezalandırılmasını somutlaştırır. Havva ise, aidiyet ve koşullu sevgi bağlamında, görünmez emeğin şefkat üzerinden nasıl meşrulaştırıldığını ortaya koyar. Filmde erkek karakterler üzerinden de toplumsal cinsiyet normları ve aile ideolojisi işlenir. Necati, eğitimli ve ekonomik güce sahip bir erkek olarak otorite ve kurtuluşun temsilcisidir; kız kardeşlerin kaderi doğrudan onun kararlarına bağlıdır. Veysel ise aile ideolojisinin öngördüğü "otoriter erkek/baba" modeline uymayan, güç ve otoriteden yoksun bir erkek figürü olarak konumlanır. Veysel'in çabalarının sonuçsuz kalması, toplumsal cinsiyet ve aile ideolojisinin erkekler üzerindeki iktidar beklentilerini ve bu beklentilere uyum sağlayamayan bireylerin dışlanmasını göstermektedir.

Kaynakça

Acker, J. (1990). Hierarchies, jobs, bodies: A theory of gendered organizations. *Gender and Society, 4*(2), s. 139-158.

Akkaş, İ. (2019). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları çerçevesinde ortaya çıkan toplumsal cinsiyet ayrımcılığı. *Ekev Akademi Dergisi* (ICO AEF Özel Sayısı), s. 97-118.

Beechey, V. (1985). Family ideology. V. Beechey, & J. Donald (Ed.), *Subjectivity and social relations* içinde. Open University Press.

Bhasin, K. (2003). *Toplumsal cinsiyet bize yüklenen roller.* (K. Ay, Çev.) Liseli Kıvılcım Eğitim Broşürleri .

Duman, M. Z. (2012). Aile kurumu üzerine tarihsel bir okuma girişimi ve muhafazakar ideolojinin aileye bakışı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 1*(4), s. 19-51.

Ecevit, Y. (2012). Aile, kadın ve devlet ilişkilerinin değerlendirilmesinde klasik ve yeni yaklaşımlar. *Kadın Araştırmaları Dergisi*(1), s. 9-34.

Erkal, M. E. (1993). Türk aile yapısı ve bazı meseleler. *Journal of Economy, Culture and Society*(24), s. 15-20.

Federici, S. (2012). *Revolution at point zero: Housework, reproduction, and feminist struggle*. Pm Press.

Görgün, A. B. (2012). Toplumsal cinsiyet. N. Güngören, R. Coştur, & Ş. Birsen (Ed), *Davranış Bilimleri i*çinde (s. 410-432). Siyasal Kitabevi.

Hartmann, H. I. (1979). The unhappy marriage of marxism and feminism: Towards a more progressive union. *Capital & Class, 3*(1).

Macit, M. H. (2016). İdeoloji üzerine felsefi bir değerlendirme. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen - Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*(26), s. 30-36.

Oakley, A. (1990). *Housewife*. Penguin Books.

Ramazanoglu, C. (1989). *Feminism and the contradictions of oppression*. Routledge.

Şeylan, S. (2021). Film okuryazarlığı: Sosyolojik açıdan kız kardeşler'i okumak. *Turkish Studies, 16*(6), s. 1749-1761.

Yeşildal, H. (2010). Türkiye'de 1960'larda toplumsal gerçekçi sinemada aile ideolojisi: Kocanın en kötüsü hiç olmayanından iyidir. *Uluslararası CIU Kıbrıs Üniversitesi folklor/edebiyat, 16*(61), s. 213-226.

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Dramaturjik Yapılanmada Şiirsel Sinemayı Keşfetmek: *Sonsuzluk ve Bir Gün* Filmi Örneği

Exploring Poetic Cinema in Dramaturgical Structuring: The Case of The Movie *Eternity And A Day*

Melek Özkar
Dr.
Anadolu Üniversitesi
mozkar@anadolu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-1108-8768
https://ror.org/05nz37n09

Özet

Bu çalışma, kaynağı doğal dil olan ancak doğal dilden farklı bir işleyişin egemen olduğu şiir sanatının, kaynağı görüntü olan fakat hareket ile çeşitli anlamlar kazanan sinema sanatı ile nasıl bütünleştiğini ve nasıl bir tasvir ortaya koyduğunu tespit etmeyi amaçlar. Bu amaç çerçevesinde, çalışmanın kapsamında şiir diline, sinemada harekete ve her iki sanat dalının bir araya gelmesinden doğan şiirsel sinemaya yer verilir. Çalışma şiirsel sinemanın, şiir dilinin hangi temel unsurları ve dinamikleri barındırdığı ve bunların sinemada farklı hareket türleri ile bütünleşmesi neticesinde nasıl bir şiirsel tasvire dönüştüğü problemine dayanır. Şiir dilinde sözcükler, yeni anlamlar kazanırken sevinç, hüzün, umut veya coşku veren duygular, imgeler ve düşsellik yaratır. Kamera önündeki insan veya nesne hareketi, kameranın statik hareketi ve görüntülerin peş peşe eklenmesiyle gerçekleşen kurgu hareketi şeklinde sıralanan sinemada hareket, uygulama pratikleri ile farklı etkiler ortaya koyar. Şiirselliğin görünür olmasını sağlayan şiirsel sinema ise çevre seçimi ve karakter davranışlarının söz konusu olduğu birtakım kalıplar barındırır. Tüm bunlarla birlikte şiirsel sinema dramaturjik bir yapılanmaya da işaret eder ve bu nedenle çalışmanın metodolojisinde, ortaya çıkış ve gelişimi tiyatro sanatına dayanan, tiyatroda metinlerin aktarılmasına dramatik bir yön kazandıran ve ayrı bir disiplin olarak kabul edilen dramaturji analizi kullanılır. Dramaturjinin temel dayanağı yazılı metindir ve metin amacına uygun bir şekilde sahnelendiğinde dramaturji işleyişini yerine getirir. Sesin gelmesiyle birlikte farklı bir boyuta geçen sinemayı da etkileyen dramaturjinin metin, karakter ve mekân; görüntünün ise hareket bağlamında analiz edildiği çalışmada, yönetmenliğini Theodoros Angelopulos'un üstlendiği 1998 yapımı *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmi analiz edilir. Elde edilen bulgulara göre filmdeki metinlerde düşük tondaki ses ve ritimlerin, kelime ve cümle aralarındaki uzun süreli duraklamaların, uyakların, benzetmelerin, tekrarların, mecazların, eksiltilerin ve seslenmelerin yer aldığı şiir dili kullanılır. Filmde, şiir dili unsurlarının yer aldığı metine, karakter ve mekâna uyumlu bir dramaturji ile yer verilir. Metinler hüzün, merak, pişmanlık, korku, özlem gibi duyguları barındırırken karakterlerin deneyimleri ve psikolojileri bu duyguları yansıtır ve de imgesellik yaratır. Metinlere eşlik eden müzik düşük tonda, sabit ritimlidir ve hüznü çağrıştırır. Mekânlardaki gri gökyüzü, puslu hava, durgun sular, karanlık, yıkık dökük harabe alanlar, karla kaplı tepeler metinlere uygun bir şekilde işlevsellik kazanır. Görüntülerde düşük hızda, kesintisiz ilerleyen kaydırma ve zoom hareketleri bulunur ve karakterler bu hareketlere uyum sağlar.

Sonuç olarak, *Sonsuzluk ve Bir Gün* filminde, şiir ve sinema sanatlarının doğalarına ve dinamiklerine hâkim olunarak, şiir dilinin yer aldığı metinlere eşlik eden kamera hareketleri ile şiirsel bir anlatım sağlandığı, şiirsel sinemanın bu bütüncül yaklaşım içerisinde ortaya çıktığı ve bu birlikteliğe dramaturjinin önemli ölçüde katkı sağladığı görülür.

Anahtar Kelimeler: Şiir, şiir dili, şiirsel sinema, sinemada hareket, dramaturji

Abstract
This study aims to determine how the art of poetry, which originates from natural language but is dominated by a process different from natural language, integrates with the art of cinema, which originates from images but acquires various meanings through movement, and what kind of depiction it produces. Within this framework, the study examines poetic language, movement in cinema, and poetic cinema, which emerges from the convergence of both art forms. The study is based on the fundamental elements and dynamics of poetic cinema and poetic language, and how these transform into poetic depiction through their integration with different types of movement in cinema. In poetic language, words acquire new meanings and create emotions, images, and fantasies that evoke joy, sadness, hope, or enthusiasm. Movement in cinema, which encompasses the movement of people or objects in front of the camera, the static movement of the camera, and the montage movement achieved by the successive addition of images, produces different effects through its application practices. Poetic cinema, which makes poetry visible, incorporates certain patterns involving the choice of environment and character behavior. Along with all this, poetic cinema also implies a dramaturgical structure, and therefore, the study's methodology utilizes dramaturgical analysis, a discipline whose origins and development are rooted in the art of theater, which lends a dramatic dimension to the transmission of texts in theater and is considered a distinct discipline. The fundamental basis of dramaturgy is the written text, and when a text is staged appropriately, it fulfills its dramatic function. The study analyzes dramaturgy, which also influences cinema, which enters a new dimension with the introduction of sound, in terms of text, character, and setting, and image in terms of movement. The study analyzes the 1998 film *Eternity and One Day*, directed by Theodoros Angelopoulos. According to the findings, the film's texts utilize poetic language, characterized by low-pitched tones and rhythms, long pauses between words and sentences, rhymes, similes, repetitions, metaphors, ellipses, and interjections. The film presents the text, which incorporates elements of poetic language, with a dramaturgy that is compatible with the character and setting. The texts contain emotions such as sadness, curiosity, regret, fear, and longing, while the characters' experiences and psychologies reflect these emotions and create imagery. The music accompanying the texts is low-key, has a steady rhythm, and evokes sadness. The gray skies, misty air, stagnant waters, dark, crumbling ruins, and snow-covered hills in the settings function appropriately for the texts. The images feature slow, seamless panning and zooming movements, and the characters adapt to these movements. In conclusion, in the film *Eternity and One Day*, a poetic narrative is achieved through camera movements that accompany poetic texts, demonstrating a mastery of the nature and dynamics of poetry and cinema. Poetic cinema emerges within this holistic approach, and dramaturgy contributes significantly to this unity.

Keywords: Poetry, poetic language, poetic cinema, movement in cinema, dramaturgy.

Giriş

Asiltürk (2006; 97), şiirin ne olduğuna yönelik ortak bir tanımlamanın yapılamamasını şiir literatüründe yer alan bir karmaşa olduğunu Altıok (2004, s. 11) ise bir kavram olarak ele alındığında şiiri tanımlamanın yetersiz bir çaba olduğunu, yapılan tanımların da gerçek anlamda şiir nedir sorusuna yanıt vermediğini ifade eder. Bu durumda şiiri tanımlamanın gerçek yolu şiire duygu yüklü bir yaklaşımla

bakmaktan geçer. Bu açıdan bakıldığında Birsel'in (2001, s. 167) "Şiir bedenimin parçalarıdır", Paz'ın (1995, s. 9) "Şiir bilgidir, kurtuluştur, güç ve terkediştir. Dünyayı değiştirebilecek güçte bir eylemdir şiir…", Nabi'nin (1958, s. 10) "Şiirdir ki yazıldığı lisanın malıdır.", Çobanoğlu'nun (2018, s. 34) "Şiir, insan dimağında şekillenerek dizelere yansıyan, şair ve okurla birlikte nefes alan bir sanat dalı olarak, canlı ve yaşayan bir türdür", Eagleton'ın (2011, s. 66) "Şiir, anlamı tapınağın en iç tarafına gizlemek yerine onun maddi varlığını övünerek sergileyen bir yazı türüdür. Konuşmanın yükseltilen, zenginleşen, yoğunlaşan halidir" veya Öngören'in (1997, s. 9) "Şiir bir dil. Bu dil, insanı ve insan hayatını söyler." şeklinde aktardıkları tanımların, duygu yüklü bir yaklaşımla şiirin ne olduğunu ifade etmeye yönelmiş çabalar olduğunu söylemek mümkün. Ayrıca Sartre'ın (1995, s. 21) coşku, tutku, kızgınlık, öfke veya nefret gibi duyguları şiirin temeli olarak görmesi, yapılan tanımların kabul edilebilir olmasına destek sağlayacak bir görüş olarak düşünülebilir.

Tanımı ya da niteliği ne olursa olsun şiirin kaynağı doğal dil yani konuşma dilidir ancak bu dil seslerin, hecelerin, kelimelerin ve cümlelerin kuralsızlığına veya tutarsızlığına bağlı ama imgelerle dolu anlamlar üreten bir dil haline geldiğinde şiir dili olur.

Arijon (1993a, s. 3) tüm dillerin kabul edilmiş kurallar toplamı olduğunu ifade eder ve bir eser ortaya koyarken eserin bağlı olduğu sanatın diline ait tüm kuralların bilinmesi gerektiğini savunur. Bu durumda diline ait tüm kuralları bilinmesi gereken sinema ve sinema dili nedir? Onaran'a (2012, s. 7) göre "Sinema, anlatımı, hareket halindeki görüntüler aracılığıyla sağlama sanatıdır." Onaran, bu tanımla sinemanın teknik olanaklar çerçevesindeki sanatsal boyutuna dikkat çekerken, Bazin (2011, s. 20, 23) "Sinema, zamanın tarafsızlığıdır." ve "Sinema idealistik bir fenomendir." diyerek sinemanın etkileri ile var olan sanatsal yönüne ışık tutan bir tanımlama çabasına girişir. Özön (2008, s. 9) "Sinema, en yeni araç ve gereçlere dayandığından, bunların yapımına, uygulanmasına, gelişmesine bağlı olarak bir uygulayımbilimi (teknoloji); filmin üretilmesindeki özelliklerinden dolayı bir işleyim (endüstri); bu ürünün sürümündeki özelliklerinden ötürü de bir tecim dalıdır." diyerek tanımladığı sinemanın çok yönlülüğüne işaret eder. Abisel'in (2003, s. 12) esasen yanılsamaya dayandırdığı sinemayı "bir tür yanılsama aracı" olarak görmesi, sinemanın gerçek ve kurmaca arasındaki etkileşimine odaklanan bir tanımlama çabasıdır. Elbette sinemaya yönelik tanımlar bunlarla sınırlı kalmamakta, sinema birçok farklı disipline dayandırılarak tanımlanmaya ve açıklanmaya devam edilmektedir.

Asiltürk'e (2014, s. 24) göre sinema dili, tıpkı doğal dilin bir yazar veya şaire sağladığı olanaklar gibi yönetmene sonsuz olanak sağlayan bir dildir. Edebiyat dünyasından farklı olarak sinema dilinde görsellik yani görüntü ön plandadır (Can & Uğurlu, 2010, s. 77; Ünal, 2015, s. 12).

Şiirselliği ile dikkat çeken birçok sinema örneğine rastlamak mümkün. Yevgeni Chervyakov'un yönetmenliğini yaptığı *The Poet and the Tsar* (1927) ve *Uzak Nehirden Bir Kız* (1928), Ukraynalı yönetmen Alexander Dovzhenko'nun 1930 yılında çektiği, tasvirlerinden dolayı büyük beğeni toplayan ve şiirselliği ile adından söz ettiren *Earth* bu filmlerden birkaçıdır (Koivumäki, 2016, s. 22). Bahsi geçen bu filmlerin ve hatta çok daha fazlasının şiirselliğini nasıl ortaya koyduğunu belirlemek şiir ve sinema sanatı adına olduğu kadar her iki sanat türünde eser veren veya her iki sanat türünü bir bütün haline getirmek isteyen şair ve yönetmenler için de önemlidir. Bu nedenele şiirsel sinemaya dair eser vermek isteyen şair, yönetmen veya diğer sanat severlere yol göstereceği, bilgi birikimine katkı sağlayacağı düşünülen bu çalışma, doğal dilden farklı bir işleyişe sahip olan şiir dilinin, kaynağı görüntü olan sinema sanatı ile nasıl bütünleştiğini tespit etmeyi amaçlamakta ve çalışmanın hem akademik literatüre hem de sinema uygulamalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışmanın metodolojisinde, kökeni tiyatro sanatına dayanan ve ayrı bir disiplin olarak kabul edilen dramaturji analizi kullanılır. Tiyatrodan sonra sinemayı da etkileyen dramaturjinin metin, karakter ve mekân; görüntünün ise hareket bağlamında analiz edildiği çalışmada, yönetmenliğini Theodoros Angelopulos'un üstlendiği 1998 yapımı *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmi analiz edilir.

1. Bir Dil: Şiir Dili, Unsurları ve Dinamikleri

Şiir, tek bir ifade ile tanımlama zorluğu içinde kalsa da şiirin kaynağı konusunda hemfikir sahibi olunduğu görülür. Hem fikir olunan bu kaynak dildir. Dil, anlam taşıyan bir araçtır ve anlamlı sözcüklerden, kurallardan oluşur (Adanır, 2003, s. 50). "Dil, simgeler dizisi olan, kodlamaya dayalı bir iletişim sistemidir." (Uğur, 2014, s. 51). Duygu ve düşünceler dil içerisinde yer alan sözcükler aracılığıyla kodlara dönüşür, kodlar çözülerek mesaj algılanır, anlamlandırılır ve iletişim gerçekleşir. Uğur'a (2014, s. 51) göre kodlama ve kod açma kapsamında ilerleyen bu süreçte şairin dilin kodları üzerinde çeşitli oynamalar yapması, yeni kodlamalar oluşturması neticesinde şiir dili meydana gelir.

Şiir dilinin temel kaynağı doğal dildir (Altıok, 2004, s. 14; Asiltürk, 2006; 97 Çobanoğlu, 2018: 13; İnce, 2001, s. 112; Santayana, 2014, s. 19). Şiir dili hem doğal dilden beslenir hem doğal dili besler (Uğur, 2014, s. 75). Dildeki kelimeler cümleleri, cümleler mısraları, mısralar beyitleri veya şiiri oluşturur (Anday, 2015, s. 142). Şair, doğal dili kimiz aman bozar kimi zaman da büker ve dilin kurallarını çiğneyerek onu alışılmadık bir düzene sokar (Moran, 2001, s. 179). Ancak tüm bunlar demek değildir ki şiir tutarsız ya da anlamsızdır. Aksine şiir, dilbilgisi kurallarına uyar ve de bir anlam ortaya koyar (Caudwell, 1988, s. 150). Doğal dil, üzerinde gerçekleştirilen oyunlar neticesinde ortaya çıkan bir üstdil haline gelir ve kendine özgü bir dil doğurur (Altıok, 2004, s. 14; Asiltürk, 2006, s. 3). Bu dil, gerçeği çok boyutlu ifade edebilecek bir dil, şiir dilidir (Budak, 2010, s. 109). Şiir dili, dil olmayı bırakarak mükemmelliğe ulaşan, kendini aşan bir dildir (Eagleton, 2011, s. 221).

Şiir dili, doğal dildeki kelimeleri kaynak alsa da konuşma dilinden farklı bir işleyişe sahiptir. Bu işleyişle birlikte şiir dilinde kelime, yeni anlamlar kazanırken coşku dolu duygular yaratır, imgeselleşir ve düşsellik sağlar (Altıok, 2004, s. 14; Asiltürk, 2006, s. 3). Bahsi geçen bu düşsellik yöneltilmiş bir düşünce veya duygu değil kişiye dair özgür bir çağrışımdır (Caudwell, 1988, s. 229). Bu etkiyi yaratan, şiir dilinde yer alan unsurların yapılanmalarıdır. Bu yapılanma sapma, ölçü, kafiye (uyak), ritim, aktarma, yineleme, ahenk, eksilti, mecaz, imge, ses düzeyi, teşbih veya benzetme gibi unsurlarla sağlanır (Aksan, 1993, s. 12; Asiltürk, 2006, s. 97; Coşkun, 2010, s. 43; Doğan, 2005, s. 19; Uğur, 2014, s. 51). Ancak uyak, ölçü veya ritim gibi unsurların yer almadığı şiirlerde bile öz, biçim, içerik ve imge açısından okuyanı veya dinleyeni duygusal yönden etkileyebilen, coşkuyu hissettiren şiirler de var olabilmektedir Aksan,1993, s. 272; Eagleton, 2011, s. 40).

Caudwell (1988, s. 146), şiiri meydana getiren temel özelliklerin başında ritim olduğunu belirtir ancak şiir dilinin unsurları arasında yer alan ölçü ile ritmin de aynı şey olmadığını belirtmek gerekir (Akgül, 2017, s. 35; Eagleton, 2011, s. 214; Paz, 1995, s. 61). Ölçü, vurgulu ve vurgusuz hecelerden oluşurken ahengi meydana getirir. Ritim ise şiirde sesin kırılma ve dalgalanma noktalarına dikkat çeken bir özelliktir (Akgül, 2017, s. 35; Doğan, 2005, s. 19, 20). Ritmin oluşmasında yineleme de ölçü kadar etkili olur (Aksan, 1993, s. 242). Ayrıca bir sanat dalı olarak kabul edilen yineleme, bir kelime ya da sözün peş peşe aynı anlama gelecek şekilde tekrar edilmesidir. Yineleme ifadeye ahenk ve güzellik katarken anlamı pekiştirir, etkili bir anlatıma ulaşılmasını sağlar (Coşkun, 2010, s. 250, 269; Güneş, 2007, s. 106). Şiir dilini konuşma dilinden veya düzyazı dilinin sıradanlığından ayıran da işte bu ahenktir (Uğur, 2014, s. 64, 65). Hisar'a (aktaran Alkan & Bilsel, 2008, s. 276) göre şairler bir fikri öncelikle gerçek olduğu için değil, bir ahenk olarak duydukları seçerler.

Kafiye ya da bir diğer adıyla uyak, "En az iki dize sonundaki anlamca ayrı sözcüklerin son heceleri arasındaki ses benzerliği; dize içindeki ses benzerliği, iki dizenin arasındaki dil göstergelerinin ses benzerliği"dir (Asiltürk, 2006, s. 329). Kafiye, duymaya yönelik bir etki ile dinleyenin veya okuyanın içinde duyduğu dalgalanmaları ve anlamsal yoğunluk yaratır (Doğan, 2005, s. 112). Şair için ayrıca bir sanat olduğu kabul edilen kafiye (Coşkun, 2010, s. 232) şiire ritim ve melodik bir yön kazandırır (Akgül, 2017, s. 25).

"Bir kavramın herhangi bir özellik bakımından kendisinden daha üstün veya daha meşhur başka bir kavrama benzetilmesine benzetme veya teşbih denir" (Coşkun, 2010: 43). Ayrıntılı benzetme, kısaltılmış benzetme, pekiştirilmiş benzetme ve uz benzetmesi gibi türleri bulunan benzetme (Güneş, 2007, s. 27) cümle içerisinde mecazlı anlatımlar için kullanılır (Coşkun, 2010: 43) ve çağdaş şiirde imge

kavramının bir karşılığı hatta çağdaş şiiri ayırt edici bir göstergesi olarak kabul edilir (Güneş, 2007, s. 25; İnce, 2001, s. 21; Joubert, 1993, s. 61).

"İmge, algılanan varlıkların insan anlağında yeni (özgün) görünümlerle yeniden biçimlenmesi"dir (Asiltürk, 2006, s. 128). Paz'a (1995, s. 21) göre şiirsel bir sözcük birbirine zıt anlamlar içerirken görüleni, duyulanı bir imgeye dönüştürür ve imgeler okuyucuda ya da dinleyicide çeşitli hisler uyandırır. Şiiri şiir yapan, imgelerin uyandırdığı bu güçtür. Şiirsel bir anlam oluşturabilen imge, okurunu zihinsel yönden harekete geçirebilen, çağrışımlar yaratabilen etkili bir durumdur (İnce, 2001, s. 30).

Şiir dilinde şiirsel anlatımın en dikkat çekici yönlerinden biri kısa ve eksiltili anlatımdır (Aksan, 1993, s. 59; Güneş, 2007, s. 206). Şiirde, rahatlıkla anlaşılabilecek bir sözcük veya ibarenin söylenmemesine eksilti veya eksiltme adı verilir (Coşkun, 2010: 317). Eksiltili bir ifadeye yer veren şair, bu anlatım biçimi ile anlamı, okuyucunun veya dinleyicinin hayal gücüne bırakır (Akgül, 2017, s. 39). Birsel'in (2001, s. 26) ifadelerine göre de bir şiirin başarısında o şiirde yer alan kelimeler kadar o şiirde yer almayan kelimelerin katkısı vardır. Bu nedenle de eksilti anlatımların şiirsel anlatıma olan katkısı yadsınamaz.

Şiir dilindeki bu unsurlar, şiirin söyleniş aşamasına gelindiğinde birtakım dinamiklerle etkileşime girer. Bu dinamikler belirli bir ruh halini veya duyguyu ifade eden sesin modülasyonu olan ses tonu; yüksek, alçak ya da orta yükseklikte çıkan şiirsel ses perdesi; bir sesin veya müzik notasının onun perdesinden ve şiddetinden ayrıştırıcı yönü olan ses rengi; kimi zaman sakin kimi zaman da heyecanlı bir biçimde ilerleyen tempo; bir şiirin farklı seslerini elle tutulur motiflerle dokuma yöntemi olan doku; pürüzlü veya çetrefilli olduğu kadar tereddütleri, yavaşlamaları ve hızlı geri dönüşleri de içerebilen, şairin hislerini saptamasına yardımcı olan söz dizimi; şiirsel bir aygıt işlevi gören gramer; bir sözcüğün iki ya da daha fazla manası anlamın kendisinin belirsiz bir hale geldiği duruma dek birbirine karıştığı an olan muğlaklık; şiirsel duygunun bir kategorisi olan yoğunluk; çeşitli anlamalara ve duraksamalara işaret eden ünlem, nokta, virgül, noktalı virgül, iki nokta üst üste, parantez gibi noktalama işaretlerinin kullanımı olabilir (Eagleton, 2011, s. 181-208).

2. Görüntüye Hayat Vermek: Sinemada Hareket

Sinemada hareketin üç farklı türü bulunur. Bu hareket türleri; kamera önündeki insan veya nesne hareketi, kameranın statik bir nesne veya kişiye yönelik yaptığı yaklaşma, uzaklaşma, yanında geçme hareketi, tüm bu hareketlerin yani görüntülerin peş peşe eklenmesiyle gerçekleşen kurgu hareketidir. Bu hareket türleri, uygulanan farklı pratikler ve farklı bağlamlarda işleyen etkilere neden olur (Arijon, 1993c, s. 461; Can, 2010, s. 58; Özön, 2008, s. 81).

Kamera önündeki insan veya nesne; boyutuna, hızına, tek veya çok oluşuna ya da hangi yönde ilerlediğine ve aydınlatılma şekline göre farklı biçimlerde düzenlenebilir bir hareket içerebilir ve bunun neticesinde değişik sonuçlar elde edilebilir (Özön, 2008, s. 82). Nesne ya da oyuncuların arka plan ile ilişkisine vurgu yapmak ve hareketin bir yerden başka bir yere yönelmesine olanak sağlamak için genel çekimlere yer verilmesi gibi belli bir harekete veya ayrıntıya dikkat çekmek, oyuncu ya da hareketi ön plana çıkarmak için yakın çekimlere yer verilmesi de kamera önündeki nesne ya da oyuncu hareketinin etkisini arttırır (Mascelli, 2007, s. 55).
Kamera, kendi içinde farklı pratikler barındıran hareketler içerir. Kameranın kendi ekseninde döndürülmesiyle yapılan, yatay ve dikey şeklinde uygulanabilen panoramik hareket (pan), tanımlama veya dramatik etki yaratmak amacıyla kullanılır. Kameranın ray gibi bir zemine yerleştirilmesi yoluyla elde edilen, ileri, geri, dikey, yatay veya optik (zoom-in, zoom-out) şekilde uygulanabilen kaydırma hareketi ise psikolojik bir anlama veya sonuçlanmış bir duruma işaret eder. Bunların yanı sıra vinç veya dolly gibi bir düzeneğe monte edilen kameranın, farklı türdeki hareketleri kombine etmesi de çeşitli etkiler ortaya koyar (Arijon, 1993a, s. 22; Edgar-Hunt, Marland, & Rawle, 2015, s. 134; Can, 2010, s. 58-62; Mascelli, 2007, s. 35; Vineyard, 2010, s. 12-17).

Kurgu, "görüntü göstergelerinin (çekim parçalarının) öyküsel bir düzlemin aktarılması amacıyla başka görüntü göstergelerine eklenmesidir." (Asiltürk, 2014, s. 25). Sinemada, kamera kayda girip kayıttan çıktığı anda pek çok görüntü elde edilmiş olur. Bu görüntülerden hangisine, ne kadar süreyle yer verileceği, ses veya müziğin nasıl bir konuma yerleştirileceği kurgu aşamasında verilecek kararları içerir (Asiltürk, 2006, s. 139; Özön, 2000, s. 443; Ünal, 2015, s. 16). Klasik bir sinema anlatısı içerisinde teknik anlamda sonsuz kullanım olanaklarına sahip olan kurgunun sağladığı hareket ile ortaya konulan anlam, diyalektik bir sürece işaret eder (Nişancı, 2018, s. 28) ancak kurgu, sadece anlam yaratabilecek bir teknik değildir. Kendi de bir hareket doğuran kurgu (Arijon, 1993b, s. 231), izleyicinin tepkilerine ve duygularına da yön veren bir mekanizma konumundadır (Ünal, 2015, s. 16).
Farklı pratiklerde gerçekleşen hareketin hızı, filmlerde özen gösterilmesi gereken bir başka unsurdur (Arijon, 1993c, s. 461; Barnwell, 2015, s. 135). Burada önemli olan hareketin niteliği ve hızıdır. Sağa veya sola yapılan yavaş bir çevrinme hareketi seyirciyi rahatlatırken hızlı bir şekilde gerçekleştirilen çevrinme hareketi seyirciyi korkutabilir, uzun planlarda kamera hareketlerine yer verilerek sahici bir mekân duygusu yaratılabilir veya hikâyedeki karakterin hissettiği duygular izleyiciye aktarılabilir (Arijon, 1993c, s. 462; Barnwell, 2015, s. 135).

3. Şiirsel Sinemanın Özellikleri ve Şiirsel Sinema Örnekleri

Sinemada şiirsellik bazen görüntülerde bazen dışa aktarılan sözlerde bazen de içseslerde yer alırken (Asiltürk, 2006 s. 300) görüntü egemen bir anlayışla ilerleyen sinemada şiirselliğin görünür olmasını sağlayan birtakım kalıpların söz konusu olduğu görülür. Bu kalıplar, çevre seçimi ve karakter davranışlarıdır (Asiltürk, 2006 s. 226). Çevre seçimlerinde önemli olan mekânın özellikleridir. Bu açıdan bakıldığında ıssız bir kır kıraathanesi, ıslak veya kimsesiz sokaklar, yersiz yurtsuz insanların toplandığı mahzenler, suçun kol gezdiği mahalleler, yıkık dökük, terkedilmiş fabrikalar, karla kaplı dağlar, ovalar, sabah sessizliği içindeki bahçeler, yağmur damlalarıyla ıslanmış çimenlik alanlar, hafif dalgalı denizler, sisli havalar ve sisli havaların hakîm olduğu ormanlık alanlar sinemadaki şiirselliği yansıtan mekânları olarak sıralanabilir. Özellikle dış mekânlarda güneş hiçbir zaman görünmez ve gökyüzü gri renktedir (Coşkun E. E., 2017, s. 134). Karakterler ise şair veya ressam gibi sanatçılar, umutları sönmüş gezginler, alkol bağımlısı olanlar, aşk acısı yaşayanlar, hayattan beklentileri olmayan yalnızlar, sürgünler veya hırsızlar olabileceği gibi mutsuz evlilik yaşayanlar, kendinden büyük hayaller kuran çocuklar ve aşkları için umutsuzca çabalayanlar olabilir (Asiltürk, 2006 s. 226). Suskun, küskün ve neşesiz olmak da bu karakterlerin dikkat çeken yönlerdir (Coşkun E. E., 2017, s. 134). Koivumäki'ye (2016, s. 54) göre filmlerde yer alan bu karakterlerin iç dünyaları, hisleri veya zihinsel durumları şiirsel unsurlarla anlatılarak filme dramatik bir işlev kazandırır.

Şiirsel sinema birtakım belirgin unsurlara sahiptir. Bu unsurlar arasında hikâyenin kimi noktalarında eksiklik olması veya karakter ve görüntünün hikâyenin önüne geçmesi, çatışmaya yönelik belirsizlikler yaşanması ya da bütünden ziyade parçaya odaklanan anlatı yapısının üretilmesi olabilir. Ek olarak karakterlerin bilinç durumunu ya da psikolojik yönünü iletmek için uzun ve sabit çekimler kadar yakın çekimlere yer verilmesi veya çerçeve düzenlemesi ve uzam seçimi ile kahramanların tutumlarına yönelik anlatılar oluşturulması da bu unsurlar arasında yer alabilir. Ayrıca filmin sahnelerinde tekrarlara, anılara, rüyalara, sessizliğe ve müzik kullanımına yer verilmesi ile şiirsellik adına önemli etkiler yaratılabilir (Asiltürk, 2006 s. 300; Gürpınar ve Yenen, 2019, s. 260, 261).

Tüm bunlarla birlikte şiirsel sinema denilince akla gelen filmler arasında *Ivan'ın Çocukluğu* (Tarkovski), *Ayna* (Tarkovski) (Eker, 2025, s. 48; Gürpınar & Yenen, 2019, s. 260), *Hiroşima Sevgilim* (Alain Resnais) (İnci, 2021, s. 158), *Düşler* (Akira Kurosawa) (Asiltürk, 2006 s. 247), *Uyuyan Paris* (Rene Claire), *Paris Damları Altında* (Rene Claire) (Kanbur, 1999, s. 67), *Ulis'in Bakışı* (Theodoros Angelopoulos) *Ağlayan Çayır* (Angelopoulos) (Asiltürk, 2006, s. 60), *Şirin* (Abbas Kiarostami) (Torun, 2016, s. 119), *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer), *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ömer Akad), *Ben Öldükçe Yaşarım* (Duygu Sağıroğlu), *Son Kuşlar* (Erdoğan Tokatlı), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan) (Gürpınar & Yenen, 2019, s. 272) gibi isimler yer alır.

4. Yöntem

Bu araştırmada aktörlerin bakış açılarını anlamaya dayalı olan nitel araştırma yöntemini (Yıldırım & Şimşek, 2018, s. 57) benimsenmiştir. Bu bağlamda da araştırmada doğuşu ve gelişimi esasen tiyatro sanatına bağlı hem bir uygulama alanı hem de bir analiz yöntemi olan dramaturji analizi (Akyüz, 2018, s. 2315; Çınar, 2022, s. 414; Nutku, 2001, s.30) uygulanmıştır.

Dramaturji Yunanca "Bir dram yazmak." anlamındaki "dramaturgein" sözcüğünden türemiştir (Kayaoğlu, 2016, s. 167). Gotthold Ephraim Lessing'in, 1769 yılında kaleme aldığı *Die Hamburgische Dramaturgie* (*Hamburg Dramaturjisi*) ile bir disiplin olarak ele alınmasının yolu açılmış olan dramaturji (Çınar, 2022, s. 418) "Bir öyküyü anlatmak için gerek duyulan anlatısal öğelerin seçilmesine ve bunların bir anlatma düzenine sokulmasıdır." (Kayaoğlu, 2016, s. 167).

Günümüzde genellikle tiyatro, dans, opera, müzik ve sirk gibi performans gerektiren sanat türlerinde uygulanan ve sinema ile de bağlantılı olan dramaturjinin (Koivumäki, 2016, s. 36; Stutterheim, 2019, s. 15) temel noktası yazılı metindir (Akyüz, 2018, s. 2314; Çamurdan, 1996, s. 75). Metin, doğru bir şekilde okunup anlamına uygun bir biçimde sahnelendiğinde dramaturji işleyişini yerine getirir (Akyüz, 2018, s. 2314, 23115). Metnin statüsüne bağlı olarak dramaturjide teatral unsurlar uygulama yöntemi olarak önem kazanır (Çınar, 2022, s. 415) ancak sinema ve televizyon, edebi ve teatral anlatı yapılarından kısmen farklıdır ve kendi anlatı ve dramaturji yapılarını geliştirmiştir (Mikos, 2015, s. 48). Bunun nedeni, sinemanın en önemli aracı olan kameranın varlığı ve bu araçla birlikte ortaya çıkan pek çok sinematografik unsurun etkisi altına giren estetik anlayışıdır ancak yine de kamera karşısında bile bir dramaturjinin var olduğu gerçeği göz ardı edilemez (Lang'dan aktaran Çınar, 2022, s. 416).

Bir filmin dramaturjisi, öykünün nasıl kurgulandığı ile ilgilidir (Kayaoğlu, 2016, s. 65). Öyküde senaryo yazımı ile başlayan kurgunun dramaturjisini kompozisyon düzenlemesi, karakterler ve diyaloglar oluşturur (Koivumäki, 2016, s. 38). Bir filmin dramaturjisinde diyaloglar ve teatral unsurlar kadar etkili olan birçok element bulunur. Bu nedenle bir filmde dramaturjik bir analizin gerçekleştirilmesinde durumların, olayların, eylem ve söylemleri ile karakterlerin özelliklerine önem verilir (Kayaoğlu, 2016, s. 65). Karakterlerin, değişmez karakteristik özellikleri bulunur. Filmlerdeki, karakterlerin duyguları, birbirleri ile olan ilişkileri, deneyimleri, istekleri, yaşam biçimleri ve dünya görüşleri hakkında yorumlanabilir bilgiler sunulur (Koivumäki, 2016, s. 38; Mikos, 2015, s. 50). Bunların yanı sıra filmin dramaturjisinde kamera, çerçeve, ölçek, ışık, ses, müzik ve mizansen kullanımının niteliklerine de önem verilir (Kayaoğlu, 2016, s. 65).

5. Bulgular

5.1. "*Sonsuzluk ve Bir Gün"* Filminin Konusu

Alexander, usta bir yazar olarak edebiyat çevrelerince tanınan ve sevilen bir kişidir. Aniden ölümcül bir hastalığa yakalanır ve bu sebeple tüm hayatını gözden geçirmeye başlar. Tesadüfen, göçmen bir çocukla karşılaşması onun bu dönemini derinden etkiler. Bir yandan kendini tedavi sürecine hazırlamaya çalışır bir yandan da çocuğu yurduna kavuşturma niyetine girer ama istekleri ile yaşadıkları onu işin içinden çıkamayacağı bir duruma sokar. Geçmişte eşiyle yaşadıklarının hayali ve gelecekte yaşanacakların belirsizliği de onu etkisi altına alır ve yaşama olan bakış açısı yaşadıkları bu olaylar çerçevesinde belirir.

5.2. *Sonsuzluk ve Bir Gün*" Filminde Dramaturji Analizi

Resim 1: Evinin penceresinden karşı daireye Alexander

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=vQ_ZC672eE8

Alexander, teybinden klasik bir müzik açar. Kamera müzikle uyumlu bir hızla kesintisiz olarak Alexander'a doğru yaklaşır. Alexander, deniz manzaralı penceresinden dışarıya bakmaktadır (Resim 1). Deniz ve gökyüzü gri renkte, hava pusludur. Durgun deniz üzerinde gemiler ve tekneler bulunur. Gri renkteki asfalt ve ıslak yolda sokak lambaları yanar. Alexander bir süre sonra müziği kapatır ve pencereye yaklaşır. Kamera, Alexander'ın bakış yönünü yavaşça takip eder. Alexander, balkonlarında yeşil çiçekler bulunan karşı binadaki bir daireye bakmaktadır. O anda daha derinden gelen bir sesle aynı müzik duyulur. Kamera, karşı binada tülleri hafifçe uçuşan bir daireye yavaşça odaklanır ve Alexander'ın iç sesi duyulur:

İç ses: "*Son zamanlarda…dünyayla tek bağlantım…bana aynı müzikle karşılık veren… karşıdaki yabancı. Kimdir? Nasıl biridir?*"

Alexander'ın iç sesi, düşük tonda ve düşük ritimlidir. Kelimeler hatta cümleler arasında uzun duraklamalar vardır. Alexander'ın sözleri dünya ile olan bağını koparmak üzere olan bir karaktere işaret eder. Pencereden yansıyan dış dünyanın soğuk gri rengi, puslu havası ve ıslak yollar Alexander'ın içinde bulunduğu bu psikolojiyi yansıtır. Kafiyenin yer aldığı "*Kimdir? Nasıl biridir?*" ifadesinde şiirin yarattığı imgesellik devreye girer. Bu ifade ile hafifçe salınan beyaz tüllerin arkasından nasıl bir kişinin çıkacağı merak edilir. Kadın, erkek, genç ya da yaşlı herhangi bir figür tüllerin arasından çıkabilir ancak kimse çıkmaz ve herhangi bir figürün gösterilmemesi bir imgesellik yaratır. Metin, karakter psikolojisi, müzik ve mekân bağlamında dramaturji halinde sunulan görüntüde karaktere yavaşça kaydırma hareketi ile yaklaşılması, çevrinme ile karakterden karşı apartmana dönülmesi ve zoom-in ile karşı daireye odaklanılması dramatik bir etki yaratır. Görüntünün ardından Alexander'ın köpeği ile deniz kenarında yürüyüş yaptığı başka bir görüntüye (Resim 2) kesme ile geçilir. Alexander köpeğin tasmasını çıkarır, köpek hızla koşmaya başlar ve Alexander tek başına yürümeye devam eder.

Resim 2: *Sahil yolunda yürüyüş yapan Alexander*

Kaynak: *https://mubi.com/tr/tr/films/eternity-and-a-day*

Alexander'ın iç ses duyulmaya devam eder. Alexander'ın sözleri şu şekildedir:

İç ses: "*Bir sabah onu bulmaya gittim. Ama fikrimi değiştirdim. Bilmemek ve hayal etmek daha iyi. Benim gibi yalnızlığı seven biri…Belki küçük bir kız…okula gitmeden önce…bilinmezle ilgilenen. Her şey çok hızlı gelişti! Şüpheli bir ağrı… öğrenmek için ısrarım…tanımak için…ve sonra karanlık…Etrafımdaki sessizlik…sessizlik…Kış bitmeden, her şeyin anlatmak istediği sanki…* (Bu arada müzik sesi biter) *gemilerin ince siluetleriyle bulutlar aniden yansıyan…aşıklar gün batımında deniz kenarında dolaşıyor…ve ilkbaharın aldatıcı vaadi…kış bitmeden her şeyin anlatmak istediği sanki…* (Tekrar müzik sesi duyulur) *Tek üzüntüm, Anna…tek üzüntüm bu mu? Yoksa hiçbir şeyi tamamlayamamış olmam mı? Planlarım öylece kaldı…kelimeler oraya buraya dağıldı…*"

Alexander'ın düşük tonda ve düşük ritimle ilerleyen iç sesinde kelimeler ve cümleler arasında uzun duraklamalar devam eder. Tüm bu metin içerisinde uyak, benzetme, tekrar, mecaz ve eksiltiye yer verilir. Alexander'ın diğer dairede kendisine müzikle karşılık veren kişi hakkında yaptığı tasvirler ve kullandığı dilsel üslup imgesel bir sunumdur. Kişinin kim olduğu izleyicinin yarattığı imgeselliğe bırakılır. Metin Alexander'ın rahatsızlığını nasıl öğrendiğini aktarırken, Alexander'ın bu durum karşısında neler hissettiğini, hayatın ona ne anlatmak istediğini, pişmanlığını, planlarını gerçekleştiremeyecek olmanın neden olduğu hüznü de aktarır ve Alexander'ın üzüntü içerisindeki psikolojik yönü açığa çıkarır. Metne, puslu bir havası olan şehir ve gri renkteki deniz manzarası eşlik eder. Bu manzara içerisinde Alexander, ıslak yolların ve kaldırımların bulunduğu, demir dubaların yer aldığı ıssız bir kaldırımda yürür. Vapur, martı ve çan sesleri duyulur. Kamera ile sağa kaydırma yapılarak Alexander'ın takip edildiği bu görüntü toplam 2 dakikadır. Bu sürenin büyük bir çoğunluğunda Alexander'ın yürüdüğü yerde kendisinden başka kimse yoktur. Kamera kesintisiz bir biçimde Alexander'ı takip eder. Alexander çerçeveden çıkar ancak sesi duyulmaya, puslar içerisindeki gri, hafif dalgalı deniz görülmeye devam eder. Metin, karakter ve mekân bağlamında oluşturulan bu dramaturji, karakter ve kameranın sakin tonlarda ilerleyen hareketi ile 2 dakikaya sığdırılan bir görüntüdür.

Alexander, trafikte beklerken karşılaştığı göçmen bir çocuğu vatanına döndürmek için yola çıkar. Araba sisli bir havada, üzeri karlarla kaplı bir yamaçta, ıslak ve çamurlu bir yolda ilerler ve durur. Rüzgârın uğultusu duyulur. Göçmen çocuk ve Alexander arabadan inerler ve çocuk Alexander'a dönerek konuşmaya başlar:

Göçmen çocuğun sesi: "*Silahlı çeteler…bütün gece ateş ediyordu. İnsanların evlerini patlatıyorlardı. Bebekler ağlıyordu. Köy boşaltıldı. Geçiş orada yukarda. Selim biliyordu çünkü daha önce de kaçtı. Büyükler bize rehberlik edecek izler bırakmış. Ağaçlara bağlı plastik torbalar. Bilmiyorsan kaybolursun. Kar seni yutar. Torbadan torbaya…ağaç olmayan bir düzlüğe varıyorsun. Selim bağırmaya başladı...Bilmediğim için öylece ilerliyordum. Gizli bombalar var aptal, dedi. Otur! Oturdum. Büyük bir taş aldı. Hemen ilerimize attı…ve taş daha kara değmeden o yere çöktü. Bir şey olmadı...böyle taşı ata ata ilerledik. Beni aşağı itti. Bir taş aldı…ve yine önümüze attı. Korkuyordum, soğuktu. Taş atmaya…devam ettik...böylece diğer tarafa ulaştık. Az ötede bir ışık gördük.*"

Bu defa Alexander'ın aksine ses tonu düşük olan, düşük ritimle konuşan, kelimeler ve cümleler arasında uzun duraklamalar yapan karakter, göçmen çocuktur. Çocuk, memleketinden kaçarken neler yaşadığını bir öykü gibi anlatır ancak düşük ses tonu, kelime ve cümle aralarındaki duraklama, eksiltili cümle, benzetme ve uyak metni bir öyküden ziyade bir şiire dönüştürür ve de imgesellik yaratır. Çocuğun, Selim adındaki arkadaşıyla yaşadığı kaçışın tasavvuru, görüntü ile sunulmayan bir imgelemdir. Bu arada metin kaçışa neden olan olayları, kaçış sırasında yaşananları ya da yaşanabilecek durumları aktarırken çocuğun hayatta kalma mücadelesi içindeki ümidini ve ölüm korkusunu yansıtır yani karakterin geçmişte yaşadıkları ile ilintili olan ama şimdiki zamanda duyumsattığı hüznü ortaya koyar. Sisli hava, karlarla kaplı yamaç, ıslak, çamurlu yol ve rüzgârın uğultusu da bu hüzne destek olur. Bu sözlerin ardından kamera karlarla kaplı yamaca yavaşa çevrinmeye başlar. Fonda düşük, sabit ritimli bir müzik ve ıslak, çamurlu yolda ilerleyen yürüme sesleri duyulur. Görüntüde, sisin içerisinde yüksek tellerin üzerinden tırmanan siluetlerin, dalgalanan bayrağın, nöbetçilerin ve nöbet kulesinin bulunduğu sınır kapısı belirir (Resim 3). Çevrinme devam eder ve ardından ileri kaydırma hareketi yapan kamera ıslak çamurlu yolda ilerleyen Alexander ve çocuğu, aynı sisli havada, üzeri karlarla kaplı bir yamaçta tellere tırmanmaya çalışan insan siluetleri ile aynı çerçevede gösterir.

Resim 3: *Sınır kapısının önünde duran Alexandre ve göçmen çocuk*

Kaynak*: https://mubi.com/tr/tr/films/eternity-and-a-day*

Tellerin üzerinde insan siluetlerinin bulunduğu görüntü, çocuğun anlattığı öykü olarak izleyicinin değil filmin imgelemidir artık. Alexander ve çocuk bu imgelemin seyircisidir. Filmin imgelemi olan bu görüntü, hüzün dolu bir ortamda yaşama mücadelesi içinde olan insanların özgürlüğe uzanan umutlarının ve çocuk karakterin yaşadığı travmatik yolculuğun bir yansımasıdır. Bu yansımayı gösteren

metin, karakter ve mekân bağlamında kurgulanan dramaturjidir ve dramaturji, yavaş kamera hareketleri ile tek bir çekimde, sabit ritimde ilerleyen müzikle bir araya getirilir.

Başka bir görüntüde, zirve noktaları karlarla kaplı dağların önünden akan, üzerinde köprü bulunan hafif dalgalı bir nehir belirir. Alexander'ın kullandığı araç çerçeveye girer ve durur. Göçmen çocuk ve Alexander arabadan inerler. Çocuk seyyar bir araçtan yiyecek alır ve her iki karakter nehir kenarında yürümeye başlar. Fonda seyyar araçtan gelen bir müzik ve akan nehrin sesi duyulur. Karakterler yürüdükçe müzik sesi yok olur. Alexander, Yunan asıllı olan ancak İtalya'da yaşamış, geçmişe ve annesine özlem duyan bir şair ile ilgili öykü anlatmaya başlar. Karakterler yürüdükçe kamera kaydırma hareketi ile onları takip eder. Alexander, şairin rüyasında gördüklerinden söz ederken, fonda klasik bir müzik duyulmaya başlanır. Alexander ve çocuk yürümeyi durdur, Alexander karşısında biri varmış gibi ileri doğru bakmaya başlar. Karakterler yürümeyi durdursa da kamera sağa doğru kaydırma hareketi yapmaya, şırıltılar eşliğinde akan nehri görmeye devam eder ve üzerinde siyah pelerini ve şapkası ile nehre bakan geçmiş yüzyıldaki şairin görüntüsü ekrana gelir. Müzik sesi yükselirken şair nehre sırtını dönerek dalları kurumuş bir ağacın yanında yürümeye başlar ve iç sesi duyulur:

Şairin iç sesi: "*Kararımı verdim. Yunanistan'a gidiyorum. Burada daha fazla kalamam. Asırlar sonra Yunanlılar silahlanıyor. Bir şair ne yapabilir? Devrimi şarkıyla kutlar…ölüler için yas tutar…özgürlüğün kayıp yüzünü çağırır*."

Şairin iç sesinin ilk cümleleri bir konuşma sesi tonunda iken hüzünlü bir tonda aktardığı "*Bir şair ne yapabilir?*" sorusu ile birlikte cümleler arasında duraklamaların başladığı, uyak, kişileştirme ve benzetmelerin bulunduğu şiirsel ifadelere yer verilir. Şairin, ulusu için neler yapabileceğine dair aktardığı bu ifadeler; devrim şarkıları söyleyen, gözyaşları içinde yakınlarını toprağa veren, özgürlük için savaşan bir halkın imgeselliğini yaratan şiirsel ifadelerdir. Tüm bu ifadeler ayrıca yurdundan uzakta bir yaşam sürmüş ancak milletine karşı sorumluluk hisseden, kararlı bir şairin, olanakları dahilindeki mücadeleci yönünü yansıtır. Sözlerin yanı sıra nehrin gri rengi ve suyun şırıltısı sesi ile kurumuş ağaç dallarının görüntüsü hem mekâna hem de şairin duygusal yönüne şiirsellik katan unsurlardır. Sahnedeki hareket ise iki farklı boyutta değerlendirilebilir. Birincisi, Alexander ve çocuğun nehrin kenarında sakin bir biçimde yürüyüş yapması ve kameranın bu sakinlikte kaydırma hareketi ile onları takip etmesidir ancak asıl dikkat çekici olan hareket, Alexander ve çocuğun durması ve kameranın yavaşça kaydırma hareketi yaparak geçmiş yüzyıldaki şairin görüntüsüne geçmesidir. Bu kesintisiz kamera hareketi, şiirsel mekân ile uyumlu bir hareket olarak geçmişe götüren bir zaman atlaması yaratır.

Şair, yurduna döner ve devrimi kutlamak ister ancak ülkesinin dilini bilmediği için bunu yapmakta zorlanır. Köylerde, tarlalarda dolaşır ve duyduğu kelimeleri yazıp bilmediği kelimeleri satın alır. Alexander bu öyküyü anlatırken, siyah renkli çalıların, gri renkli toprağın, koyu renkte giysiler giymiş çeşitli işlerle meşgul olan insanların ve yanan ateşin bulunduğu nehrin kıyısına yaklaşan bir kayık görüntüye gelir. Kayıkta genç bir kız ve kayıkçı vardır. Kayık kıyıya yaklaştıkça kamera geriye doğru yavaşça hareket eder. Genç kız kayıktan iner ve durup kameranın olduğu yöne bakar. Kamera geriye doğru yavaşça hareket etmeye devam eder ve taş duvarların üzerinde oturmuş olan şairi gösterir (Resim 4).

Resim 4: *Kelimeleri satın alan şair*

Kaynak: *https://mubi.com/tr/tr/films/eternity-and-a-day*

Bir önceki sahnede duyulan müzik biter. Şairin görüntüsüne geçildiğinde köylülerin ve kuşların sesleri duyulur. Şair, öğrendiği kelimeleri sıralarken kayıktan inen kız, taş duvarların arasından belirerek şairin yanına gelir ve ona yeni kelimeler öğretir. Şairin sıraladığı ve genç kızdan öğrendiği kelimeler şu şekilde aktarılır:

Şair: *Boşluk. Parfümlü. Nemli. Kaynak. Bülbüller. Gökyüzü. Dalga. Göl. Bilinmeyen. Kokulu.*
Genç kız: *Ay vurgunu.*
Şair: "*Ay vurgunu.*"
Genç kız: *Ay vurgunu, geçen gece ne gördün söyle bana…*
Şair: *Mucizelerle dolu bir gece. Sihirle dolu bir gece.*

Şairin sıraladığı kelimeler bir fısıltı gibidir. Her bir sözcüğün arasında uzun duraklamalar bulunur. Bakıldığında şairin söylediği sözcükler şiire dair herhangi bir unsuru yansıtmaz ancak şairin düşük ses tonu, sözcüklere yaptığı vurgular ve sözcükler arasındaki duraklamalar şiirsel bir üslubu yansıtır. Genç kızın aktardığı cümle, kişiselleştirme sanatını yansıtan şiirsel bir üslup iken şairin aktardığı eksiltili ifade bu şiirselliğe karşılık veren bir başka şiirsel üsluptur. Şairin en başta belirttiği sözcükler imgelem yaratma anlamında etkisiz olsa da genç kız ile yaptığı diyaloğun, imgelem yaratma konusunda etkili olduğu söylenebilir. Benzer şekilde, şairin ilk sözcükleri içerik anlamında karakterin psikolojik yönüne ışık tutma konusunda etkisizdir ancak yine de hüzünlü bir karakter izlenimi ortaya çıkar. Son sözcükler ise mutluluğu yaşayan bir karakteri yansıtma anlamında daha etkilidir. Gri ve koyu renklerin hâkim olduğu nehir kıyısından, taştan yapılmış duvarları yüksek, dağ ve nehir manzaralı yıkık dökük bir yapıya geçilmesi de şiirsel üslup açısından önemlidir. Bu özelliği ile mekân, şairin hüzünlü yönüne daha çok vurgu yapar. Tüm bu plan, tek bir kamera hareketi içerisinde oluşturulur. Kamera nehirdeki kayığı görür ve geriye doğru yavaşça hareket eder. Yavaş gerçekleşen bu hareket boyunca şair görüntüye girer ve yerinden kakıp yavaşça yürür, genç kız duvarların arasından çıkıp şair ile konuşur, şair öğrendikleri karşılığında genç kıza parasını verir ve ilahisini yazar. Hareketin devamında ise Alexander ve göçmen çocuk harabe yapının içerisine girer, geçmiş ve şimdiki zaman aynı görüntüde bir araya gelir.

Göçmen çocuk, memleketinden beraber kaçtığı arkadaşı Selim'in ölüm haberini alır ve ona ait eşyaları gizlice morgdan alarak arkadaşlarıyla birlikte bir tören yaparlar (Resim 5).

Resim 5: *Ölen Selim için yapılan tören*

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=mUqa9Nz3Pa8

Sahne gecenin karanlığında bir çocuğun duvardan atlayarak ıslık çalması ile başlar ve düşük ritimli hüzünlü bir müzik eşliğinde devam eder. Kamera önce yukarı çevrinir ve geriye kaydırma hareketi yaparak terkedilmiş, izbe bir mekânın üst katındaki koridorlarında toplaşan ve aşağıya doğru bakan figürleri görür. Kamera geriye kaydıkça toplanan figür görüntüsü çoğalır. Kesme ile aynı mekândaki başka bir grup görüntüsüne geçilir. Grubun önünde, elinde Selim'in eşyaları olan göçmen çocuk vardır. Çocuk, Selim'in eşyalarını yere bırakır ve arkadaşı ile birlikte o eşyaları yakmaya başlar. Alevler yükseldikçe göçmen çocuğun arkadaşı Selim için kurduğu iç sesi duyulur:

Göçmen çocuğun iç sesi*: Ey Selim…Ne yazık ki bu gece bizimle gelemeyeceksin. Ey Selim…Korkuyorum! Ey Selim. Deniz çok büyük. Gittiğin yer nasıl bir yer Selim? Bizim gittiğimiz yer nasıl bir yer olacak? Ya orada dağlar, vadiler, polisler, askerler varsa…asla geri çekilmeyiz. Şu anda denize bakıyorum ve bunun sonu yok…gece annemi gördüm…kapıda bekliyordu, üzgündü. Noel günüydü. Dağların tepesinde kar vardı ve çanlar çalıyordu. Keşke bize limanları anlatabilseydin…Marsilya…Napoli…ve bu koca dünyayı. Ey Selim, anlat bize bu koca dünyayı anlat. Ey Selim, anlat, anlat bize.* (Herkesin duyabileceği bir şekilde sesli olarak konuşmaya devam eder) *Ey Selim, Ey Selim…*

İç ses devam ederken, kamera çocuğa yaklaşır ve alevlerin ışığı ile aydınlanan çocuğun gözyaşları içinde olduğu görülür.

Çocuğun iç sesi, bir ağıt gibi vurguludur. Metinde eksiltme, uyak, seslenme, tekrar ve cümleler arasında duraklamalar vardır. Selim'in olduğu yerin merak edilmesi, olduğu yer ile ilgili varsayımlarda bulunulması, göçmen çocuğun annesinden söz etmesi ve gerçek dünyadaki şehirlere yapılan atıflar bir imgesellik doğurur. Çocuk karakterin gözyaşları ve sözleri, arkadaşı için hissettiği hüznü aktarırken, ölüme ve geleceğe yönelik bilinmezliğin verdiği korkuyu da yansıtır. Törenin gerçekleştiği yarı karanlık, terkedilmiş, yıkık dökük ve geniş su birikintileri içindeki mekânın bu fiziksel özellikleri de hüzün, korku ve merak hislerini güçlendirir. Dramaturjik açıdan bakıldığında müziğin güçlü bir etki yarattığı; metnin, karakterin ve mekânın bütünlük içinde kurgulandığı; yavaş bir şekilde gerçekleştirilen kamera hareketleri ile şiirsel bir görüntü sahnelendiği görülür.

Sonuç

Sapma, ölçü, kafiye (uyak), ritim, aktarma, yineleme, ahenk, eksilti, mecaz, imge, ses düzeyi, teşbih veya benzetme gibi farklı unsurları ve ses tonu, ses perdesi, ses rengi, tempo, doku, söz dizimi, gramer, muğlaklık, yoğunluk, noktalama işaretleri gibi dinamikleri barındıran şiir dilini sinemadaki hareket

kapsamında ele alarak şiirsel sinemanın nasıl yapılandığını inceleyen bu çalışmada, dramaturjinin öne çıktığı görülür. Dramaturjinin içerisine yerleştirilen metinde, düşük tonlu ses ve ritimlere, kelime ve cümle aralarındaki uzun süreli duraklamalara, uyaklara, benzetmelere, tekrarlara, mecazlara, eksiltilere ve seslenmelere yer verilerek şiir dili yansıtılır. Şiirsel bir üslup içerisindeki film hem izleyicinin hem de filmin imgelem yaratmasını sağlar. Metinler hüzün, merak, pişmanlık, korku ve özlem gibi duyguları barındırırken karakterlerin deneyimleri ve psikolojileri buna göre şekillenir. Gri ve koyu renklerin hâkim olduğu ve hatta kimi zaman karanlık olan alanlar, hislerin dile getirildiği mekânlar olarak işlevsellik kazanır. Şiirsel üslubu yansıtan metinlerin yer aldığı planlarda farklı anlamlar içeren görüntülere yavaş bir hızda gerçekleşen kamera hareketi ile yer verilmesi, karakterlerin bu hareket ile uyumlu olması görüntülerdeki metinlerin, karakterlerin, mekânların ve duyguların etkisini arttırır ve şiirselliğin ön plana çıkmasını sağlar.

Sonuç olarak yönetmenliğini Theodoros Angelopulos'un üstlendiği, 1998 yapımı *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün şiir dili kapsamındaki unsurlar ve dinamikler ile uyum göstererek dramaturjik bir yapılanma sunduğu, yapılanmanın hareketli bir görüntü düzeni olan sinema ile uyumlu bir biçimde bütünleştiği görülür.

Kaynakça

Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. (2. baskı). Om.

Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. (2. baskı). Alfa.

Akgül, A. (2017). Şiir sanatı. Z. Güneş, G. Tunç (Ed.). *Yeni Türk edebiyatına giriş-i*. (1. baskı, s. 24-48). Anadolu Üniversitesi.

Aksan, D. (1993). *Şiir dili ve Türk şiir dili: (dilbilim açısından bakış)*. Arkadaş Kültür Merkezi.

Akyüz, M. (2018). "… ve değirmen dönerdi" üzerine bir dramaturji denemesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 7*(4), 2313-2323.

Alkan, T., & Bilsel, Ş. (2008). *Şairin günah defteri*. İkaros.

Altıok, M. (2004). *Şiirin ilk atlası: Yazılar*. (2. baskı). Yapı Kredi.

Anday, M. C. (2015). *Şiir yaşantısı: Şiir yazıları*. (1. baskı). Everest.

Angelopulos, T. (Yönetmen). (1998). *Sonsuzluk ve Bir Gün*. [Film]. Yunanistan.

Arijon, D. (1993a). *Film dilinin grameri 1: Durağan sahneler*. Y. Demir (Ed.). (Çev. Y. Demir, N. Bayram, U. Demiray, N. Ulutak & M. Barkan). Anadolu Üniversitesi.

Arijon, D. (1993b). *Film dilinin grameri 2: Oyuncu hareketli sahneler*. Y. Demir (Ed.). (Çev. Y. Demir, N. Bayram, U. Demiray, N. Ulutak & M. Barkan). Anadolu Üniversitesi.

Arijon, D. (1993c). *Film dilinin grameri 3: Oyuncu ve kamera hareketli sahneler*. Y. Demir (Ed.). (Çev. Y. Demir, N. Bayram, U. Demirtay, N. Ulutak & M. Barkan). Anadolu Üniversitesi.

Asiltürk, C. T. (2006). *Sinemada şiirsel anlatım*. (1. baskı). Nobel.

Asiltürk, C. T. (2014). *Sinemada diyalektik kurgu (film dili)*. (2. baskı). Kalkedon.

Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (Çev. İ. Şener). Doruk.

Birsel, S. (2001). *Şiirin ilkeleri: Şiirin ilkeleri, sen beni sev, seyirci sahneye çıkıyor*. (1. baskı). Adam.

Budak, A. (2010). *Ya şiir olmasaydı: (kişisel şiir tarihi 1970-2008): yazılar*. (1. baskı). Yapı Kredi.

Can, A. (2010). *Kısa film*. (2. baskı). Tablet.

Can, A., & Uğurlu, F. (2010). "Gölgesizler" filmi ve edebiyat sinema ilişkisi üzerine. *Selçuk İletişim, 6*(3), 76 - 84. doi:https://doi.org/10.18094/si.38528.

Caudwell, C. (1988). *Yanılsama ve gerçeklik*. (2. baskı). (Çev. M. H. Doğan). Payel.

Coşkun, E. E. (2017). *Dünya sinemasında akımlar*. (3. baskı). Phoenix.

Coşkun, M. (2010). *Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar*. (2. baskı). Dergâh.

Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş tiyatro ve dramaturgi*. (1. baskı). MitosBOYUT

Çınar, C. (2022). Çağdaş dramaturji ve sinema ilişkisine karşılaştırmalı bir bakış. *Tykhe, 7*(13), 414-431. doi:https://doi.org/10.55004/tykhe.1195215.

Çobanoğlu, Ş. (2018). *Modern şiir dilinde sapmalar*. (1. baskı). Hece.

Doğan, M. C. (2005). *Şiirin iç dikişi üzerine yazılar*. (1. baskı). Elips.

Eagleton, T. (2011). *Şiir nasıl okunur*. (1. baskı). (Çev. K. Genç). Agora.

Edgar-Hunt, R., Marland, J., & Rawle, S. (2015). *Film dili*. (2. baskı). (Çev. S. Aytaç). Literatür.

Eker, M. M. (2025). Estetik açıdan sinema ve şiir etkileşimi. *The Journal of Social Science, 9*(17), 42-51. doi:10.30520/tjsosci.1572669.

Güneş, Z. (2007). *Cemal Süreyya'nın şiir dili*. Anadolu Üniversitesi.

Gürpınar, D., & Yenen, Ö. (2019). Yeşilçam Sineması'nda şiirsellik arayışı. *SineFilozofi Dergisi*(Özel sayı), 256-274. doi:DOI: 10.31122/sinefilozofi.496755.

İnce, Ö. (2001). *Şiir ve gerçeklik*. (1. baskı). Türkiye İş Bankası.

İnci, N. (2021). II. Dünya Savaşı'nın yıkımı üzerinden sinemada rüya ve gerçek: Hiroşima Sevgilim'in Psikanalitik Kuram açısından incelenmesi. *İletişim Çalışmaları Dergisi, 7*(1), 137-166. doi:10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1006.

Joubert, J.-L. (1993). *Şiir nedir?* (Çev. E. Korkut). Öteki.
Kanbur, A. (1999). Sinema ve şiir: Dörtlük. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve film: Edebiyat bilimi yaklaşımıyla film çözümlemesine giriş*. (1. baskı). Hiperlink.

Koivumäki, M.-R. (2016). *Dramaturgical approach in cinema: Elements of poetic dramaturgy in A. Tarkovsky's films* . Aalto ARTS Books.

Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel öğesi: Sinema filmi çekim teknikleri*. (2. baskı). (Çev. H. Gür). İmge.

Mikos, L. (2015). *Film-und fernsehanalyse*. (3. auflage). UVK Verlagsgesellschaft.

Moran, B. (2001). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. (4. baskı). İletişim.

Nabi, Y. (1958). *Şiir sanatı*. (2. baskı). Varlık.

Nişancı, İ. (2018). *Teoride ve pratikte sinemada kugu*. Doruk.

Nutku, H. (2001). *Oyun sanatbilimi: Dramaturgi*. (1. baskı). Mitos & Boyut.

Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya giriş*. (2. baskı). Agora Kitaplığı.

Öngören, V. (1997). *Dil estetik felsefe ve tarih bağlamında şiir ve yenilik*. (1. baskı). Broy.

Özön, N. (2000). *Sinema, televizyon, video, bilgisayarlı sinema sözlüğü*. (1. baskı). Kabalcı.

Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. (1. baskı). Agora Kitaplığı.

Paz, O. (1995). *Şiir nedir? Yay ve lir*. (1. baskı). (Çev. Ö. Saruhanlıoğlu). Era.

Santayana, G. (2014). *Şiirin öğeleri ve işlevi*. (1. baskı). (Çev. V. Hacıoğlu). Ve.

Sartre, J.-P. (1995). *Edebiyat Nedir?* (3. baskı). (Çev. B. Onaran). Payel.

Stutterheim, K. (2019). *Modern film dramaturgy: An introduction*. Peterlang.

Torun, A. (2016). Kiarostami'de gösterilmeyenin görüntüsü, şiir ve şirin. *The Journal of Academic Social Science Studies*(49), 115-128. doi:http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3592.

Uğur, N. (2014). *Edebiyatın gizi şiir dili*. (2. baskı). Kurgu Kültür Merkezi.

Ünal, Ü. (2015). Sinemanın dili. A. Oluk Ersümer (Ed.). *Sinema neyi anlatır*. (1. baskı, s. 11-18). Hayalperest.

Vineyard, J. (2010). *Sinemada çekim teknikleri: Her sinemacının bilmesi gereken kamera hareketleri*. (1. baskı). (Çev. G. Rızaoğlu). İstanbul Organizasyon.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (11. baskı). Seçkin.

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Türkıye'de Kısa Film Senaryosu Yazım Süreçleri Üzerine Bir İnceleme

A Study on Short Film Script Writing Processes in Türkiye

Mesut Aytekin
Doç. Dr.
İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinea Bölümü Öğretim Üyesi
maytekin@istanbul.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-0344-868X
https://ror.org/03a5qrr21

Büşra Gül Ovalı
Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
busragulovali@ogr.iu.edu.tr
https://orcid.org/0009-0008-4979-9956
https://ror.org/03a5qrr21

Özet
Bu çalışma, Türkiye'de kısa film üretimi bağlamında senaryo yazım süreçlerini incelemektedir. Senaryo, yalnızca teknik bir metin değil; anlatı kurma, duygu inşa etme ve izleyiciyle anlam paylaşma sürecinin merkezinde yer alan yaratıcı bir eylemdir. Kısa film formu, bu yaratım sürecini zaman ve yapı bakımından yoğunlaştırarak kısa sürede güçlü bir dramatik etki yaratmayı gerektirir. Bu nedenle kısa film senaryosu, uzun metraja kıyasla daha sembolik, ekonomik ve özgün bir anlatım biçimi sunar. Türkiye'de kısa filmler çoğunlukla bağımsız ve sınırlı kaynaklarla üretildiğinden, senaryo yazımı hem özgürleştirici hem de kısıtlayıcı bir nitelik taşır. Bu araştırma, kısa film senaristleri ve yönetmenleriyle yapılan derinlemesine mülakatlar aracılığıyla yaratıcı stratejileri ve karşılaşılan yapısal engelleri analiz etmektedir. Kuramsal çerçeve, Bordwell'in anlatı sineması çözümlemeleri, Field ve McKee'nin dramatik yapı yaklaşımları ile Türk sinemasında kısa filmin tarihsel gelişimine dayanmaktadır. Bulgular, kısa filmcilerin fikir geliştirme, dramatik yapı kurma, diyalog yazımı ve üretim koşullarıyla senaryo arasındaki dengeyi kurmada zorluk yaşadıklarını göstermektedir. Buna karşın kısa film, sınırlı imkânları içinde yaratıcı özgürlük alanı olarak görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kısa film, senaryo, senaryo yazımı, türk sineması, anlatı yapısı

Abstarct
This study examines the screenwriting processes within the context of short film production in Turkey. A screenplay is not merely a technical text but a creative act at the center of constructing narrative, building emotion, and sharing meaning with the audience. The short film form intensifies this creative process in terms of time and structure, requiring a strong dramatic impact within a limited duration. Therefore, short film screenwriting offers a more symbolic, economical, and original mode of expression compared to feature-length storytelling. In Turkey, short films are mostly produced independently and

with limited resources, making the writing process both liberating and restrictive. This research analyzes the creative strategies and structural challenges faced by short film screenwriters and directors through in-depth interviews. The theoretical framework draws on Bordwell's analyses of narrative cinema, Field and McKee's approaches to dramatic structure, and the historical development of short film production in Turkish cinema. The findings indicate that short filmmakers experience difficulties in idea development, building dramatic structure, writing dialogue, and balancing the screenplay with production conditions. Nevertheless, short film is perceived as a space of creative freedom within its limitations.

Keywords: Short film, screenplay, screenwriting, turkish cinema, narrative structure

Giriş

Sinemada anlatının temel yapısı olan senaryo yalnızca teknik bir metin değil, anlam, duygu ve ifadenin biçimlendiği yaratıcı bir yapıdır. Sinemada kısa film ise bu yapının en yoğun ve ekonomik biçimde deneyimlendiği formattır. Süre ve kaynak sınırlılığı, az söz ile çok şey anlatma ihtiyacı, kısa film senaryosunun dramatik yapısında sadeleşmeyi ve anlatısında ise sembolik yoğunluğu öne çıkarır. Bu durum, kısa filmi sadece bir tür olarak göstermekle kalmaz, sinema anlatısının özüne yaklaşma biçimini de şekillendirir. Dolayısıyla kısa film senaryosu, sinemacının düşünsel ve duygusal yoğunluğunu, anlatı kurma becerisiyle sınanarak aktardığı bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir.

Türk Sineması'nda kısa filmler özellikle 2000'li yıllardan başlayarak, teknolojik gelişmelerin artması, dijital kamera kullanımının yaygınlaşması ve üniversitelerdeki sinema bölümlerinin artması ile birlikte ivme kazanmıştır. İFSAK dışında kısa film festivalleri yapılmaya başlanmış, böylece kısa film formatına verilen önem artırılmıştır. Kısa filmler çoğunlukla yönetmenlerin bireysel çabaları, düşük bütçeler ve bağımsız olarak üretildiği için senaryo aşamasının süreçlerini sistematik olarak belgelemek zordur. Kısa filme gereken önemin verilmemesi bu alana dair bilgi birikiminin eksikliğine de neden olmaktadır. Kısa film yönetmenleriyle yapılan söyleşiler ve röportajlar olsa da kısa film senaryo yazım süreçlerine dair bir akademik çalışmanın olmadığı görülmektedir. Üretim ve gösterim artışına karşın, kısa film senaryosu yazım süreçlerine dair akademik çalışmalar sınırlı kalmıştır.

Bu eksikliklerden yola çıkan bu çalışma, kısa film senaryosunun yaratım sürecinde nasıl biçimlendiğini ve bu sürece etki eden faktörleri, karşılaşılan dinamikleri anlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda Türkiye'de aktif olarak kısa film çeken senarist ve yönetmenlerle derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Türkiye'deki kısa film senaryosu yazım süreçlerini anlamak amacıyla seçilen derinlemesine görüşme yöntemiyle sektörden önemli veriler toplanmıştır. Örneklem olarak en az iki kısa film senaryosu olan dokuz yönetmen/senarist seçilmiştir. Farklı deneyimlere sahip kısa film yönetmen/senaristleriyle gerçekleştirilen görüşmeler, senaryo yaratım süreci, ilham kaynakları, yazım teknikleri, toplumsal ve endüstriyel etkiler, kültürel bağlam ve kişisel deneyimler gibi başlıklarla yapılandırılmıştır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, Bordwell'in anlatı sineması çözümlemeleri ile Field ve McKee'nin dramatik yapı yaklaşımlarına dayanmaktadır. Bu yaklaşımlar ile kısa film senaryosunun yapı özellikleri ve dramatik yoğunluk değerlendirmesinde temel kuramsal zemini oluşturmaktadır. Elde edilen veriler, kısa film senaryosu yazımının bireysel bir üretim süreci olmanın ötesine ışık tutarak, sosyo-kültürel koşuları, fon ve festival dinamiklerini, sansür ve otosansür mekanizmalarıyla şekillenen çok katmanlı süreci göstermektedir. Dolayısıyla çalışma bu yönüyle, kısa film senaryosunu sadece bir metin olarak değil, Türkiye'deki sinema ekosisteminin aynası olarak ele almayı ve sinema araştırmacılarına yaratıcı süreç odaklı yeni bir katkı sunmayı hedeflemiştir. Bu kapsamda elde edilen veriler, kısa film senaryosu yazımının, sadece dramatik yapı teorileri ile değil, formun getirdiği biçimsel zorluklar ve endüstrinin yapısal kısıtlamaları arasında karmaşık bir dengede durduğunu göstermektedir. Veri toplamak için yapılan yarı yapılandırılmış mülakatlar sonucunca, senaristlerin yaratıcı eylemlerinin finansman ve çekilebilirlik kaygıları arasında otosansür mekanizması ile kendilerini şekillendirdikleri bulgulanmıştır.

1. Senaryo Nedir?

Senaryo kavramı, bugün yalnızca reklam, dizi ve sinema alanlarında değil; medya, siyaset, ekonomi ve hatta bilim söylemlerinde de kullanılmakta, gündelik dilin bir parçası haline gelmektedir. Etimolojik olarak Latince *scanarium* kelimesinden türeyen ve İtalyanca *scenario* kelimesinden dilimize geçen bu terim, biçimsel kökeninin yanında içerik ve anlam açısından da katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle senaryonun sadece etimolojik değil, biçim ve içerik açısından nasıl yorumlanması gerektiği de önemlidir (Başol, 2010, s. 23-24). Bu çok katmanlı yapı sayesinde, senaryo sadece yazılı bir form olmanın ötesine geçerek, kültürel ve ekonomik dinamiklerle şekillenebilen bir iletişim aracı olduğunu da göstermektedir.

Senaryo, sinema dilinin en temel ifade aracıdır; görsel anlatının omurgasını oluşturur. Yönetmen, oyuncu ve izleyici arasındaki anlam akışını düzenler. Temel anlamı ile seyircinin izleyeceği görüntülerin perdeye geliş sırasına göre yazıldığı bir metindir. Görsel ve işitsel unsurlar, senaristin kurguladığı niyet doğrultusunda ve yönetmenin bu niyeti yansıtma biçimine bağlı olarak, seyircide düşünsel ve duygusal bir etki yaratır (Aytekin & Eroğlu, 2014, s. 15). Yönetmenin, senaristin niyetini perdeye aktarırken kullandığı araçlar, metnin kuramsal gücünü pratiğe taşıyan temel bir bileşendir.

Syd Field göre senaryo, içinde diyaloglar ve betimlemeler içeren, dramatik yapının bağlamında düzenlenmiş ve resimlerle anlatılan bir hikayedir. Bu anlamda senaryolarda biçimi yaratan temel bir çizgisel yapı bulunur ve bu yapı olaylar dizisinin tüm unsurlarını yerli yerinde tutar (Field, 2023, s. 33). Field'in bu yaklaşımı, senaryo metninde dramatik yapı ve biçimsel düzenin önemini vurgulamaktadır. Bahsedilen çizgisel yapının varlığı, senaristin yaratıcılığını bir çerçeveye oturtur ve hikâyenin tutarlı bir zeminde kalmasını sağlar.

Senaryo yazımı tarihsel süreçte çeşitli dönüşümlerden geçerek bugünkü biçimsel yapısına ulaşmıştır. Yazım biçimleri ülkeden ülkeye hatta senaristten senariste değişmekte; sinemanın kendisi gibi evrilmekte ve güncel üretim koşullarına uyum sağlamaktadır (Aslanyürek, 2004, s. 152). Bugünün seyircisi sinema salonuna ne izleyeceğini ve ne hissedeceğini az çok bilerek, bir beklentiye girmekte; harcadığı zamanın karşılığında duygusal bir deneyim yaşamayı ve başka bir evreni keşfetmeyi umut etmektedir. Senaryo, bu düşsel yolculuğun haritası, sinemasal bir uçuşun rotasıdır (Aytekin & Eroğlu, 2014). Bu metaforik tanım, senaryonun sadece teknik bir işlevi olmadığını, izleyiciye duygusal deneyim ve keşif arzusu vaadinin de temelini oluşturduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda senaryo, sinemada düş gücünü ve biçimsel gereklilikleri birleştiren biricik yapıdır.

2. Kuramsal Çerçeve

Türkiye'deki kısa film senaryosu yazım süreçlerini ele alan çalışmanın kuramsal çerçevesi iki temel eksen üzerinden inşa edilmiştir. İlk eksen, senaryo yazımını standartlaştıran klasik dramatik yapı yaklaşımıdır. Bu bağlamda, öncelikle Syd Field ve Robert McKee gibi teorisyenlerin geliştirdiği üç perdeli yapı, karakter arkı ve tetikleyici olay gibi dramatik yapı modellerini ele almak gerekmektedir. İkinci eksende ise, kısa filmin zaman ve yapı bakımından, uzun metrajdan ayrılan özelliklerini ve sembolik yapısını daha iyi çözümleyebilmek için anlatı sineması çözümlemeleri incelenmektedir. Bu noktada, David Bordwell'in neoformalist yaklaşımı, filmin üslup, kurgu ve zaman kullanımı gibi biçimsel stratejilerinin izleyiciye nasıl yansıdığını analiz etmek için kullanılacaktır. Belirlenen bu ikili çerçeve, Türkiye'deki kısa film senarist/yönetmenlerin bir yandan evrensel dramatik yapı ilkeleriyle nasıl ilişki kurduğunu, diğer yansan kısa film formunun getirdiği sınırlılıklar dahilinde nasıl özgün anlatı geliştirdiklerini değerlendirmek için gerekli analitik araçları sağlayacaktır.

Bir filmin omurgasını oluşturan senaryoda, yapıyı sistematik ve senaryo yazımını bir disiplin haline getiren en etkili yaklaşımlardan birisi Syd Field'a aittir. Field'a göre senaryonun paradigması üç perdeli yapıdan oluşur. Kuruluş, yüzleşme ve çözülme bölümlerinden oluşan bu model, bir hikâyenin başlangıcı, ortası ve sonu olması gerektiğini sistematikleştirir. Bu yapı sayesinde hikâye neden-sonuç ilişkisine dayalı dramatik bir dönüşüm geçirir. Field modelinde olayın akıl yönünü değiştiren her türlü olay ve gelişmeye dönüm noktası (plot points) adını vermektedir. Hikâyenin yönünü değiştiren bu dönüm noktaları, izleyiciyi bir perdede diğerine taşıyan kritik anlardır (Field, 2023, s. 41).

Robert Mckee ise Field'ın modelini ileriye taşıyarak hikâyenin nasıl çalıştığına odaklanmıştır. Mckee'ye göre hikâye, karakterin içsel çatışmasının dışsal olaylarla ifade edilmesidir. McKee'nin yaklaşımındaki tetikleyici olay (the inciting incident), karakterin hayatındaki güçler dengesini kökten sarsan andır (McKee, 1997, s. 189). Tetikleyici olay gerçekleştiğinde, kahramanın hayatı alt üst olur, kahraman bir şeyleri düzeltmek için bilinçli bir arzu hisseder ve peşinden gider. Hikâye bu andan itibaren karakterin beklentileri ve acımasız gerçeklik arasındaki mücadelesi üzerine kurulur. Doğrudan kahramanın başına gelen tetikleyici olay hem bilinçli hem de bilinçdışı arzuya yol açmaktadır (McKee, 1997, s. 193).

Her iki teorisyen de temelde uzun metrajlı filmler için bir harita sunar. Ancak kısa film formu, bu yapıyı reddetmek yerine onu yoğunlaştırarak kullanmak zorundadır. Kısa filmin sınırlı süresi, klasik anlatı yapısının unsurlarının kullanılmasına izin vermez. Dolayısıyla, kısa film senaryosu genellikle yapının sadece belirli bir bölümünü odaklanır veya üç perdeli yapıyı son derece ekonomik bir biçimde sıkıştırır. Klasik dramatik yapı, hikâyenin ne anlattığına odaklanırken David Bordwell'in neoformalist yaklaşımı hikâyenin nasıl anlatıldığına odaklanmaktadır. Bordwell yaklaşımında anlatıyı fabula (öykü) ve syuzhet (olay örgüsü) olarak ikiye ayırmaktadır. Fabula, olayların kronolojik ve mantıksal olarak sıralanmış ve neden-sonuç ilişkisine dayandırılmış halidir. Syuzhet ise fabulaya ait olayların, filmde sunulma biçimidir. Bu ayrım, kısa film senaryosunu analiz etmek için hayati bir önem taşır. Kısa film, süre ve kaynak sınırlılığı nedeniyle fabulanın tamamını gösteremez. Bunun yerine, az sözle çok şey anlatma zorunluluğuyla, fabulaya dair güçlü ipuçları barındıran, dikkatle seçilmiş bir syuzhet sunmak zorundadır. Kısa filmin sembolik yoğunluğu bu noktada devreye girer. Senarist, izleyicinin zihninde çok daha büyük bir fabula inşa etmenin en ekonomik yolunu bulmalıdır. Bordwell'in yaklaşımı, bu kulanım için en uygun araçtır.

3. Türkiye'de Kısa Film

Türkiye'de kısa film, sinemanın gelişimine önemli katkılar sağlayan bir tür olarak görülmesine rağmen uzun metraj kadar önemsenmeyen bir alan olarak kabul edilmektedir (Öztürk & Odabaş, 2017; Çöm, 2020). Kısa film endüstrisinin alt yapı, üretim ve dağıtım açılarından kendi başına bir sektör olarak ciddiye alınmaması, yapısal sorunlarının devam etmesine yol açmaktadır. Kısa filmler, genellikle sinema eğitimi alan öğrencilerin, sinema meraklılarının kendini geliştirdiği ve mesleki acemiliklerini attığı bir mecra olarak görülmektedir.

3.1. Kısa Film Nedir?

Kısa film, süre kapsamındaki tanımlamalara göre genellikle 30 dakikanın altında olan filmleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Özön, 1964; Can, 2005; Öztürk & Odabaş, 2017). Ancak filmleri sadece uzunluklarına göre tanımlamak yüzeysel bir tutum olarak değerlendirilmektedir (Öztürk & Odabaş, 2017, s. 96). Bu durum, kısa filmin kimliğinin biçimsel tercihler ile oluştuğunu göstermektedir. Dolayısıyla, kısa film senaryosu sürecinde az sözle çok şey anlatma ihtiyacı zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Nijat Özön, kısa filmi uzunluğu ülkeden ülkeye değişen, genellikle 35 mm'lik filmlere bir ile üç makara arasında değişen çok kısa film ile orta çevrim uzunlukta yer alan filmdir şeklinde tanımlamıştır (aktaran Okumuş, 2014, s. 3).

Kısa filmin kimliğini ve üretim koşullarını öne çıkaran tanımlar da mevcuttur. Örneğin Burçak Evren'e göre kısa film, kendinden talep edilmeyeni, tüm riskleri göze alarak film yapmaya talip olanların sinema eylemidir (Evren, 2004, s. 15). Evren'in tanımı, kısa filmi sadece bir format değil, bağımsız bir duruş ve kişisel sinema pratiği olduğunu da vurgulamaktadır. Kısa film, içeriğinde var olan özgünlük, sınırsızlık ve deneysellik özellikleriyle, sinema sanatının kendine özgü kurallarına bağlı kalarak, yönetmenin inisiyatifinde geliştirilen yöntemlerle çekilen, konvansiyonel sinemaya göre daha bağımsız, eleştirel olabilen bir sinema eylemidir (Öztürk & Odabaş, 2017, s. 97). Bu özgür ortam sayesinde, kuramsal yapıya olan bağlılık azalarak, anlatım biçimi açısından yenilikçi senaryoların ortay çıkar.

Kısa filmi tanımlayan temel özellikler bağımsızlık ve özgürlük, yenilikçilik, anlatım yoğunluğu, çarpıcılık ve türler olarak sınıflandırılmaktadır. Kısa filmler, görece düşük bütçeli olduğu için ticari

sistemin dışında üretilebilmekte bu da daha özgür yapımlar ortaya çıkmasına imkân tanır. Uzun metrajlı filmlerin aksine kısa filmde yönetmenin kendi tercihine bağlı olarak daha özgün eserler yaratması esastır (Okumuş, 2014, s. 113). Bu tanımın içindeki bağımsızlık vurgusu, yazım aşamasında otosansür mekanizmasının kırılabilmesi adına büyük önem taşımaktadır. Ancak çalışmanın bulgular bölümünde bahsedilecek olan finansman ve çekilebilirlik kısıtlamaları bu bağımsızlığa sınır getirmektedir.

Kısa film, uzun metraj filmler için riskli olabilecek hem içerik hem de biçimsel yeniliklerin denenebileceği bir laboratuvar ortamıdır (Çöm, 2020, s. 14). Laboratuvar niteliği taşıması, senaristin klasik anlatı yapısını sorgulamasını ve yeni anlatı teknikleri denemesine olanak tanır. Teori ve biçimsel sınırların zorlandığı deneme alanı olarak konumlanabilse de, sürenin kısıtlılığı, anlatım yoğunluğunu zorunlu kıldığı için, senaryo metinlerinde titiz çalışılması gerekmektedir.

Kısa filmler, konvansiyonel sinemaya göre daha bağımsız ve eleştirel yapıdaki sinema eylemi olarak öne çıkmaktadır (Öztürk & Odabaş, 2017, s. 117). Bu tür yapımlar, izleyiciyi sadece izleyen pasif bir yığın haline getiren uzun metraj sinemanın aksine, yönetmeni ve izleyiciyi aktifleştiren bir yapıya sahiptir (Öztürk & Odabaş, 2017, s. 101). Kısa filmin süre kısıtı ve anlatım yoğunluğu, izleyiciyi açık uçlu anlatımları kendi yorumları ile doldurmalarına teşvik eder. Dolayısıyla anlatı izleyiciyi pasif bir tüketici yerine aktif bir katılımcı olarak konumlandırır.

Kısa filmlerde, ticari sinemada çokça tercih edilmeyen siyah beyaz renk, flu çekim, uzun planlar ve sıradan oyuncu kullanımı gibi sinematografik anlatım araçları, eleştirel yapıya hizmet eden özgürleştirici unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Öztürk & Odabaş, 2017, s. 117). Sinematografik yapıdaki tercihler, yazım aşamasında görsel betimlemenin önemini artırmaktadır. Senariste, klasik anlatının kurallarını esneterek, görsel dil ile uyumlu bir anlatı ekonomisi oluşturma zorunluluğu oluşturur.

Ticari sinemada dikey bir hiyerarşik yapı (yapımcı, yönetmen, görüntü yönetmeni) söz konusu iken, kısa filmde bu yapı kırılarak herkesin her işi yaptığı, kolektif (yatay) bir örgütlenme biçimi benimsenmektedir (Öztürk & Odabaş, 2017, s. 101). Yatay örgütlenme biçimi, senaryo yazım sürecinin daha esnek bir yapıda ilerlemesini sağlasa da, ticari garantinin olmaması nedeniyle, senaristin senaryoyu baştan itibaren yapım şartlarına göre adepte etmesi gerekmektedir.

3.2. Türkiye'de Kısa Film Sektörü ve Sorunları

Türkiye'de kısa filmlerin karşılaştığı sorunların başında bakış açısı gelmektedir. Uzun metrajın aksine kısa filmlere ve belgesellere yeteri kadar önem ve alan verilmemektedir. Uzun metrajlı filmler için ağır aksak da olsa işleyen bir sektörden bahsedilebilirken, kısa filmler noktasında bu tür bir yapısal yapılanmanın eksikliği göze çarpmaktadır (Çöm, 2020, s. 5). Karşılaşılan yapılanma eksikliğininin nedenlerinden birisi maddi gelir sağlama konusundaki kısıtlılıktır. Festivaller haricinde gösterim alanı bulamayan kısa filmlerden, çoğunlukla ticari bir kazanç elde edilememektedir. Festivallerin gösterimler için telif ödememesiyle de gelir elde edebileceği yegane kaynağını kaybetmektedir.

Kısa filmlerin genellikle sinema öğrencilerinin eğitim sürecindeki ilk denemeleriyle özdeşleştirilmesi, bu alanın profesyonel bir üretim sahası olarak algılanmasının önünde engel teşkil etmektedir. Gösterim alanlarının kısıtlılığı ve ekonomik getirinin düşüklüğü de amatör algısını pekiştirse de; kısa film formatı, öğrenci filmlerinden ayrı tutulmalı ve yönetmenin tecrübesizliğinden bağımsız, profesyonel bir sanat biçimi olarak değerlendirilmelidir (Aydoğdu, 2020, s. 57-58)

Festival başvurularında, kısa film süreleri üzerine genel bir fikir birliğine varılamamış olması da diğer bir karşılaşılan sorundur. Uluslararası sektörde de sıklıkla karşılaşılan bu sorun, Türkiye'de kısa filmcilerin gösterim alanını daraltmaktadır. Sınırlı salonda, seçki halinde gösterime giren kısa filmler, festivallerde kendilerine salon bulmakta güçlük çekmektedir. Süre konusunda belirlenen bir standart olmaması, festival düzenleyicilerinin film seçkisini hazırlarken zorlanmasına neden olmakta, bu da az

sayısıda olan nitelikli yapımların sırf süre uyuşmazlığı nedeniyle beyaz perdeyle buluşamadan elenmesi sonucunu doğurmaktadır.

Senaryo yazımı özelinde bakıldığında, Türkiye'de senaryoların tescil edilmesi zorunluluğu ve geleneği olmadığı için yazılan toplam senaryo sayısını saptamak mümkün değildir. Sinemanın temel finans kaynağı olan Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesindeki Sinema Destekleme Fonu'na yılda yaklaşık 200 senaryo, senaryo geliştirim kategorisine ise en az 500 proje sunulmakta, ancak bu başvuruların ortalama %10'u fondan yararlanabilmektedir (Aytekin & Eroğlu, 2014, s. 16).

3.3. Eğitim ve Üretim Kalitesi

Türkiye'de gençlere sağlanan imkanlar ve eğitimler diğer ülkelerle kıyaslandığında sonuç pek iç açıcı değildir. Sinema alanında geniş kapsamda eğitim veren sinema okulları her öğrencisine kısa film çekme imkanı sağlarken, yapım sürecinde hiçbir masraf yaptırmadan üretimleri desteklemektedir (Can, 2005, s. 116). Ülkemizde ise sinema okullarının bütçeleri ve laboratuvarları her öğrenciyi destekleyecek kapasitede değildir. Öğrencilerin kendi imkanlarıyla çekim yapmaları ve kendi ağlarını oluşturmaları beklenmektedir. Kısa filme öğrencilerin acemiliklerinin atıldığı bir yer olarak bakılması da bu yaklaşımları desteklemektedir.

Günümüzde kameraya ulaşımın kolaylaşmasıyla kısa film üretimi artmış olsa da nitelikli kısaların sayısı oldukça azdır. Dijitalleşmenin getirdiği rahatlık, ön hazırlık sürecini etkileyerek üretim kalitesini düşürmüştür. Uluslararası alanda adını duyuran çok az kısa film olması da üretim alanındaki işlerin niteliğini göstermektedir. Bununla birlikte, nitelikli işler yapan genç sinemacıların, kısa film festivalleri ve yarışmaları sayesinde hevesleri artmaktadır. Sinema eğitimi alan veya sinemayla uğraşan gençler, festivaller sayesinde sektörle tanışma ve başka projeler için bütçe desteği bulma fırsatı elde etmektedir (Elmas, 2019, s. 114).

Öte yandan, gelişen yapay zekâ teknolojisi, sanal düzeyde yazarlık ve içerik oluşturma konusunda film senaryoları üretiminde tercih edilmeye başlanmıştır (Aydemir & Fetah, 2023, s. 264). ChatGPT, NoonShot ve Midjourney gibi görselleştirme araçları, kısa film senaryolarının oluşturulmasını kolaylaştırmakta ve bu alandaki gelişmeleri hızlandırmaktadır (Aydemir & Fetah, 2023, s. 264, 265). Bu bağlamda, yapay zeka teknolojisiyle özellikle kısıtlı bütçeye sahip kısa filmciler fikirlerini görselleştirme ve somutlaştırma sürecinde önemli bir olanak elde etmiş oluyor. Böylece, teknik detaylar ve tıkanıklıkla vakit kaybetmek yerine, üretim sürecine daha fazla odaklanma şansı elde edilmiş oluyor. Ancak bu sağladığı yararların yanında, üretim sürecindeki hızlanma, eser özgünlüğü ve duygusal derinlik konusundaki etkileri tartışmalı bir alan yaratmaktadır. Yapay zekanın sunduğu özelliklerin, senaryodaki insani dokunuşları etkilememesi ve yaratıcı süreci sabote etmemesi kritik önem taşımaktadır.

3.4. Festivaller ve Seyirci Etkileşimi

Festivaller, kısa film çeken yönetmenler için çok önemli bir platform olup, filmlerin izleyiciyle buluşmasını ve uluslararası alanda tanıtılmasını sağlama amacını taşmaktadır (Okumuş, 2014, s. 52). Tükiye'de 1960'lardan beri çeşitli kısa film festivalleri yapılmaktadır. İlk festivallerden birisi Hisar Kısa Fil Festivali'dir. İlerleyen dönemlerde İFSAK olmak üzere festivaller düzenlenmeye başlamıştır (Elmas, 2019, s. 144). Kısa filmlere açılan alan günden güne artış gösterse de denetlenmeyen ve yasal bir düzenlleme içermeyen festival yapıları sorunlar ortaya çıkarmaya başlamıştır. Bu sorunlar arasında özellikle kısa film yapımcılarının haklarının göz ardı edilmesi, telif paralarının ödenmemesi, festivallere yeterli reklam bütçesi ayrılmaması, konukların davet edilmemesi gibi sorunlar baş göstermektedir.

Son yıllarda artan ulusal ve uluslararası kısa film festivali ve yarışmalarının sürekliliğinin sağlanması kısa filmin tanımının iyi yapılmasına ve türlerinin doğru belirlenmesine bağlıdır. Kısa filmin Türkiye'de ticari bir kaygısı olmamasına rağmen, globalde kısa film yapımı ayrı bir sektör oluşturmaktadır (Can, 2005, s. 117). Kısa filmin sektör olarak görülmemesi, öğrenci filmi kategorisi gibi algılanması ya da uzun metraja geçerken uygulanması gereken bir adımmış gibi kabul edilmesi bu sorunların en büyük

nedenlerindendir. Bütçe ayrılmadığı için de çoğunlukla sinema öğrencilerinin kendi imkanlarıyla çektikleri filmler festivallerin seçkilerini oluşturmaktadır.

Türkiye'de düzenlenen festivallerdeki sorunlardan birisi de seyirci sorunudur. Kısa filmciler çoğunlukla birbirlerinin filmlerini izlemekte, festivalin yapıldığı şehirdeki halkın ilgisi ise az olmaktadır; bu durum kısa filmlerin çoğunlukla boş salonlarda gösterilmesine neden olmaktadır (Çöm, 2020 s. 106). Festival düzenleyicilerin yaklaşımlarından da kaynaklanan bir sorundur. Kısa film seçkilerinin saatleri ve günleri uzun metrajlar kadar önemsenmemektedir.

4. Yöntem

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de kısa film üretimi bağlamında senaryo yazım süreçlerinin nasıl biçimlendiğini, bu sürece etki eden faktörleri ve karşılaşılan dinamikleri analiz etmektedir. Çalışma, kısa film senarist ve yönetmenlerinin yaratım sürecindeki stratejilerini, karşılaştıkları yapısal sorunları ve bu sorunlarla başa çıkma yöntemlerini anlamayı hedeflemektedir.

Bu doğrultuda, Türkiye'deki kısa film senaryosu yazım süreçlerini derinlemesine ve bütüncül bir bakış açısıyla anlamak amacı ile derinlemesine mülakat yönteminden yararlanılmıştır.
Örneklem grubu, en az iki kısa film senaryosu yazmış olan sekiz yönetmen/senaristten oluşmaktadır. Katılımcıların seçiminde, farklı deneyim seviyelerinde ve üretim pratiklerinde olmalarına dikkat edilerek maksimum çeşitlilik gözetilmiştir.

Veri toplama sürecinde, yarı yapılandırılmış mülakat formu kullanılmıştır. Görüşmeler, senaryo yaratım süreci, ilham kaynakları, yazım teknikleri, toplumsal ve endüstriyel etkiler, kültürel bağlam ve kişisel deneyimler gibi önceden belirlenmiş tematik başlıklar etrafında yürütülmüştür.
Mülakatlardan elde edilen bulgular, çalışmanın kuramsal çerçeve bölümünde sunulan teorik zemin ışığında yorumlanmıştır. Katılımcıların deneyimleri, Field ve McKee'nin klasik dramatik yapı yaklaşımları ve Bordwell'in neoformalist anlatı çözümlemeleri ekseninde değerlendirilmiştir.

5. Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde, Türkiye'den dokuz kısa film yönetmen/senaristi ile yapılan derinlemesine mülakatlardan elde edilen veriler analiz edilmiştir. Bulgular, katılımcı profili, tematik yönelimler ve yaratıcı stratejiler, dramatik yapı ve anlatısal yoğunluk ve endüstriyel zorlukların senaryoya etkisi başlıkları altında sunulmuştur.

Çalışma grubunu, yaşları 22 ile 42 arasında değişen, üçü kadın altısı erkek olmak üzere dokuz katılımcı oluşturmaktadır. Katılımcıların demografik ve mesleki bilgileri ***Tablo 1***'de özetlenmiştir.

Tablo 1. *Katılımcı Bilgileri*

Katılımcı	Yaş	Cinsiyet	Eğitim Durumu	Mesleki Tanım
H. U.	42	Erkek	Lisans (RTS)	Senarist / Yönetmen / Oyuncu
S. K.	33	Kadın	Yüksek Lisans (Sinema)	Yönetmen / Yapımcı / Senarist
M. K.	32	Erkek	Lisans (Medya)	Yönetmen
M. S.	31	Erkek	Lisans (RTS)	Yönetmen / Senarist / Yapımcı
A. F. A.	26	Erkek	Yüksek Lisans (Sinema)	Senarist / Yönetmen
İ. K.	25	Erkek	Yüksek Lisans (RTS)	Senarist / Yönetmen
M. K.	24	Erkek	Lisans (RTS)	Yönetmen / Senarist
N. B.	23	Kadın	Lisans (Medya)	Yapımcı / Yönetmen

D. M.	22	Kadın	Üniversite Öğrencisi	Yönetmen / Senarist / Kurgucu

Tablo 1, iki önemli noktayı ortaya koymaktadır. Birincisi, katılımcıların neredeyse tamamının sinema ve televizyon alanında akademik eğitim almış olmasıdır. İkincisi ise, senaristlik ve yönetmenlik kimliklerinin büyük bir çoğunlukla tek bir kişide birleşmesidir.

Tematik Yönelimler ve Yaratıcı Stratejiler

İlham kaynakları ve tematik seçimler konusunda belirgin örüntüler gözlemlenmiştir. Katılımcıların yaratım süreci duygu/his veya görüntü/an odaklı başlamaktadır. Tematik olarak ise kişisel olanın toplumsala dokunması fikri öne çıkmaktadır. Katılımcılar, Türkiye'deki kısa filmlerin aile, kimlik, göç, kadınlık deneyimi, toplumsal baskı ve varoluş gibi konular etrafında yoğunlaştığını belirtmiştir.

Dramatik Yapı ve Anlatısal Yoğunluk

Tablo 2. *Katılımcılar Dramatik Yapı ve Anlatı Stratejileri Analizi*

Katılımcı	Klasik Dramatik Yapı (Field/McKee) Yaklaşımı	Anlatısal Yoğunluk (Bordwell) Stratejisi (Görsel/Diyalog Dengesi)
H. U.	"Bu yapısal kurala uymaya dikkat ediyorum... senariste yol gösteren bir nevi trafik işaretlerine benziyor."	"Az aslında çoktur, ilkesi benim ana stratejim olmuştu. O filmimde hiç diyalog yok."
M. S.	"Çok önemli olduğunu düşünüyorum... kısa filmler genelde 2. aktta başlayıp kısa bir finalle bitiyor."	"Diyaloğun çok daha az olduğu, tempolu senaryolar yazıyorum genelde."
N. B.	"Üç perde yapısını rehber olarak kullanırım ama birebir bağlı kalmam."	"Kısa filmde görsel anlatımın gücüne inanıyorum. Diyalogları, karakterin söylemek istemediği şeyleri sezdiren biçimde kurgularım."
İ. K.	"Belli bir matematiğe bağlı kalmamaya çalışıyorum ancak bazı yapısal kurallar kesinlikle olması gerektiği taraftarıyım."	"Görsellik benim için ön safhada yer alıyor. Diyalog her zaman arka planda geliyor."
S. K.	"Kuralların farkındayım ama onlara körü körüne bağlı kalmam. ...kısa filmde bu yapıyı kırmak bazen hikâyeye daha çok hizmet eder."	"Görsel anlatım benim için daha güçlü bir araç; sessizlik, bakış, mekân, müzik... sözden daha çok şey söylediğine inanırım."
M. K.	"Kısa film senaryosunda yapısal kuralları tamamen reddetmem ama onlara bağlı kalmam da. Ben yapıdan çok duygunun akışını takip ederim."	"Benim için diyalog, görsel anlatımın önüne geçmemeli. Bir sahneyi kelimesiz anlatabiliyorsam, o diyalog fazladır."
M. K.	"Yapısal kurallara fazla takılmam. Üç perde yapısını bilirim ama formül gibi değil, bir nefes gibi görürüm."	"Karakterlerimin suskunluğu benim dilimdir. Görüntünün dili diyalogdan daha geniştir."
D. M.	"Kısa film sürecinde bu kuralları daha esnek kullanıyorum... Genelde bir climax anı belirleyip bunun çevresinde hikâyeyi oluşturuyorum."	"Ne kadar az diyalog ne kadar az açıklama olursa o kadar iyi."
A. F. A.	"Fikir aşamasındayken film duygusuna hitap eden bir damar yakalamayı önemsiyorum. Bunu yapabildiysem dramatik yapı gibi metotları göz ardı etmeyi daha çok seviyorum. Önemsemiyorum."	"Herhangi bir kuralım yok. Neredeyse hiç diyaloğu olmayan işlerim olduğu gibi baştan aşağı monolog olan senaryolarım da var."

Tablo 2, katılımcıların klasik dramatik yapıya yaklaşımlarını ve kısa filmin gerektirdiği anlatısal yoğunluğa verdikleri yanıtları karşılaştırmalı olarak analiz etmektedir. Katılımcılar, klasik dramatik yapıya yaklaşımlarında bir spektrum üzerinde dağılmaktadır. Bir uçta, yapıyı çok önemli ve trafik işareti olarak gören katılımcılardan H. U., ve M. S. daha klasik bir yaklaşım benimsemektedir. Diğer uçta ise yapıyı önemsemeyen A. F. A.; "fazla takılmayan" M. K. (24) ve duygunun akışını takip etmeyi tercih eden M. K. (32), daha esnek bir yaklaşımlarıyla yer almaktadır. N. B. ve İ. K. gibi katılımcılar ise bu iki ucun arasında, yapıyı rehber olarak kullanan ancak bağlı kalmayan hibrit bir yaklaşım sergilemektedir.

Çalışmanın en önemli bulgusu, katılımcıların klasik yapıya *(Tablo 2, Sütun 2*) verdikleri yanıttan bağımsız olarak, anlatısal yoğunluk stratejisinde *(Tablo 2, Sütun 3)* neredeyse tam bir fikir birliği içinde olmalarıdır. Klasik yapıyı en çok önemseyen katılımcılar olan H. U. ve M. S. dahi, diyaloğun çok daha az olduğu bir anlatımı savunmaktadır. Bu durum, kısa filmin biçimsel zorunluluklarının tüm yazarları Bordwell'in yaklaşımına, anlatısal ekonomiye yönelttiğini kanıtlamaktadır.

Endüstriyel Zorlukların Senaryoya Etkisi

Bulgular, Türkiye'de kısa film senaryosu yazım süreçlerinin, metnin kendisinden çok, endüstriyel ve yapısal koşullar tarafından kısıtlandığını göstermektedir. Katılımcıların tamamı için en büyük zorluk finansmandır. Bu kaygı, henüz yazım aşamasındayken senaryo metnine bir tür otosansür olarak yansımaktadır.

Tablo 3. *Finansman Kaygısının Senaryo Sürecine Etkisi*

Katılımcı	Finansman ve "Çekilebilirlik" Kaygısı Üzerine Yorumu
M. K.	Maddi imkânsızlıklar... Yazarken bile 'bunu çekebilir miyim' sorusu aklında dönüyor. Bu da bazen hayal gücünü sınırlıyor.
H. U.	Mevcut durumunuza, bütçenize göre hikâyenin geçmesi gereken yerleri yazıyorsunuz. Tabi bu da elinizden, zihninizden birçok özgürlüğü alıp götürüyor.
N. B.	Yeni projesinin "1 milyon 200 bin TL" maliyetinden bahsederek "Tutku ve üretme isteği var; ama olanaklar sınırlı" demektedir.
A. F. A.	Bütçe elverdiği ölçüde yazmak zorunda kalıyoruz ve her zaman çekilememe ihtimali çok yüksek olan bir metni yazıyor olmanın verdiği mental yük.
M. S.	Bu zorluğu "Bütçe kaygısı" olarak özetliyor.

Finansman sorununun temelinde, kısa filmciliğin bir meslek olarak görülmemesi yatmaktadır. Katılımcıların neredeyse tamamı bu konuda hemfikirdir. Kısa film, uzun metraja geçişin bir basamağı veya hobi olarak algılandığı için sürdürülebilir bir ekonomik yapı kazanamamaktadır.

Senaryo Yazım Programı Tercihleri

Çalışmada, katılımcıların senaryo yazım süreçlerini teknik olarak nasıl yönettiklerini de incelemektedir. Katılımcıların kullandıklarını belirttikleri spesifik yazılım programları Tablo 4'te özetlenmiştir.

Tablo 4. *Katılımcıların Senaryo Yazılımı Tercihleri*

Katılımcı	Belirtilen Program(lar)
S. K.	Final Draft
A. F. A.	Final Draft
M. K.	Final Draft, Celtx
D. M.	Writer's Duet, Celtx, Arc Studio Pro
H. U.	KIT Scenarist
İ. K.	Scenarist
N. B.	Program Kullanmıyor
M. S.	Program Kullanmıyor
M. K.	(Belirtilmedi)

Tablo 4'ün analizi, kısa film yazarları arasında dijital araç kullanımına ilişkin üç temel eğilimi ortaya koymuştur.

- **Endüstri Standardı:** Katılımcıların üçü S. K., A. F. A. ve M. K. (24), senaryo yazılımında küresel endüstri standardı olarak kabul edilen *Final Draft* programını kullandığını açıkça belirtmiştir. Bu durum, katılımcıların sürece profesyonel ve teknik standartlara uygun bir şekilde yaklaştığını göstermektedir.
- **Alternatif ve Ücretsiz Araçlar (Celtx, KIT Scenarist):** Katılımcıların dördü, daha erişilebilir veya ücretsiz alternatiflere yönelmiştir. M. K. (24) ve D. M. *Celtx* programını; H. U. ve İ. K. ise *KIT Scenarist* veya *Scenarist* olarak adlandırdıkları programı tercih ettiklerini belirtmiştir. Bu eğilim, özellikle bağımsız ve düşük bütçeli üretimlerde, maliyetin bir faktör olabileceğini veya bu programların arayüzlerinin yeterli bulunduğunu göstermektedir.
- **Program Kullanmayanlar (Geleneksel Yöntemler):** Katılımcıların en az üçü, spesifik bir senaryo programı kullanmadığını veya geleneksel yöntemleri tercih ettiğini belirtmiştir. N. B. ve M. S. program kullanmadığını ifade ederken, M. K. (32) ise süreçte defter ve telefondan bahsetmiştir. Bu durum, kısa film yazım sürecinin teknik bir formattan ziyade, öncelikle fikir geliştirme ve duygu odaklı bir yaratım süreci olarak algılandığını desteklemektedir.

Yaratım Sürecinde Zorlanılan Aşamalar

Katılımcılara yöneltilen "Senaryo yazarken en çok hangi aşamada zorlandınız?" sorusuna verilen yanıtlar, zorluğun iki ana noktada kümelendiğini göstermektedir.

Tablo 5. *Yaratım Sürecinde Zorlanılan Aşamalar*

Zorlanılan Aşama	Katılımcılar ve Yorumları
Fikir Geliştirme/ Fikrin Özünü Bulma	**M. K. (32):** En çok zorlandığım aşama genellikle fikrin özünü bulmak oluyor. **İ. K.:** Fikir geliştirme. **D. M.:** Fikir geliştirme her zaman en zoru oluyor. **M. K. (24):** En çok zorlandığım aşama fikirle sahne arasındaki köprüyü kurmak. Yani bir hissi ete kemiğe büründürmek.
Dramatik Yapı Kurma	**S. K.:** Genelde dramatik yapı kurarken zorlanırım. **M. S.:** Genelde dramatik yapı oluyor. Olay örgüsü kurmak gerekten sabır isteyen bir zanaat. **N. B.:** Dramatik yapı ve son sahne.
Diyaloglar/Yazıya Dökme	**H. U.:** Daha çok diyaloglar ve karakterlerin oluşturmasında ara ara zorlandığımı söyleyebilirim. **A. F. A.:** Senaryoyu yazmak ve diyalog yazmakta zorlanıyorum.

Tablo 5, senaristlerin yaratıcı sürecin ne anlatılacağı ve nasıl anlatılacağı aşamalarında tıkandığını net bir şekilde göstermektedir. Bu bulgu, bir senaryonun temelinin fikir ve yapı olduğunu teyit etmektedir. Diyalog yazımı veya karakter oluşturma gibi unsurlar, bu iki temel oturtulduktan sonra çözümlenmesi gereken ikincil zorluklar olarak ortaya çıkmaktadır.

Karakter Odaklı vs. Hikâye Odaklı Yaklaşım

Katılımcılara yöneltilen "Karakter mi hikâyeyi doğuruyor, hikâye mi karakteri?" sorusu, katılımcıların yaratıcı felsefelerini net bir şekilde ikiye ayırmaktadır.

Tablo 6. *Yaratıcı Felsefe*

Yaklaşım	Katılımcılar ve Yorumları
Karakter-Odaklı (Karakter, hikâyeyi doğurur)	**N. B.:** Benim için çoğu zaman karakter hikâyeyi doğurur. **S. K.:** Çoğunlukla karakterden yola çıkarım. **M. K.:** Ama çoğu zaman hikâyeyi değil, karakteri önce bulurum. Çünkü benim filmlerimde olaylar değil, insanın içindeki dönüşüm asıl meseledir. **M. K.:** Benim için karakter her şeyin çıkış noktasıdır. **A. F. A.:** Karakterin iç çatışmasını ve motivasyonunu önemser bunu göstermeye çalışırım.
Hikâye-Odaklı (Hikâye/Tema, karakteri doğurur)	**H. U.:** Ben yazarken daha çok genelden özele gitmeyi seven bir yazarım. Önce konu –hikâye sonra konu ve hikâyeye uygun karakter yaratmayı seviyorum. **İ. K.:** Hikâye karakteri doğuruyor. **M. S.:** Ben karakterleri tip seviyesinde tutup önermeden doğuruyorum. **D. M.:** Ben genelde low Fantasy türünde senaryolar yazdığımdan filmin hikayesi daha çok ön plana çıkıyor.

Tablo 6, Türkiye'deki kısa film yazarları arasında iki farklı felsefe olduğunu ortaya koymaktadır.

Karakter-Odaklı Yaklaşım: Katılımcıların çoğunluğunu oluşturan bu grup, karakterin içsel yolculuğunu, psikolojisini ve çatışmasını merkeze alarak hikâyeyi buradan türetmektedir.

Hikâye-Odaklı Yaklaşım: Geriye kalanlar ise, önce önerme, konu, tema veya hikâyeyi belirleyip, bu yapıya veya fikre hizmet edecek karakterleri kurgulamaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, Türkiye'de kısa film üretimi bağlamında senaryo yazım süreçlerini, bu süreçleri etkileyen dinamikleri ve yönetmen/senaristlerin yaratıcı süreçlerini analiz etmeyi amaçlamıştır. Çalışmanın giriş bölümünde de vurgulandığı gibi, Türkiye'de kısa film senaryosu yazım süreçlerine odaklanan akademik çalışmaların sınırlı olması, bu araştırmanın temelini oluşturmuştur. Dokuz yönetmen/senarist ile yapılan derinlemesine mülakatlar sonucunda elde edilen veriler, kısa film süreçlerin çok katmanlı ve karmaşık yapısını ortaya koymuştur.

Çalışmanın bulguları, kısa film senaristlerinin kuramsal çerçevede sunulan klasik dramatik yapı kurallarına yaklaşımlarında net bir ayrım olduğunu göstermiştir. *Tablo 2*'de analiz edildiği gibi, katılımcıların bir kısmı klasik üç perdeli yapıyı bir omurga olarak görürken; çoğunluğu bu kuralları esneten bir yaklaşım benimsemektedir.

Ancak bu yapısal yaklaşım farkına rağmen, tüm katılımcıların birleştiği nokta, kısa filmin biçimsel zorunlulukları olmuştur. Bulgular bölümündeki *Tablo 2*'nin de kanıtladığı gibi, klasik yapıya en bağlı olanlar dahi, az sözle çok şey anlatma eğilimindedir. Bu durum, çalışmanın kuramsal çerçevesindeki Bordwell'in anlatısal ekonomi (syuzhet) ve sembolik yoğunluk kavramlarının, Türkiye'deki kısa film pratiğinde sadece sanatsal bir tercih değil, aynı zamanda formun getirdiği bir zorunluluk olduğunu kanıtlamaktadır.

Araştırmanın ortaya koyduğu ve literatürü destekleyen en belirgin bulgu ise senaryo yazım sürecinin finansman ve çekilebilirlik kaygıları tarafından doğrudan şekillendirilmesidir. *Tablo 3*'te de görüldüğü gibi, katılımcıların tamamı, maddi imkânsızlıkların hayal gücünü sınırladığını ve bir psikolojik yük oluşturduğunu belirtmiştir. Bu durum, senaryo metninin, henüz yaratım aşamasındayken endüstriyel koşullara göre bir otosansüre uğradığını göstermektedir. Bu sorunun temelinde ise katılımcıların belirttiği gibi, kısa filmciliğin bir meslek olarak kabul görmemesi yatmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, Türkiye'de kısa film senaryosu yazımının, sadece bireysel bir yaratıcı eylem olmadığını; aksine, evrensel dramatik yapı teorileri, formun getirdiği biçimsel zorunluluklar ve yerel endüstrinin yapısal kısıtlamaları arasında kurulmaya çalışılan karmaşık bir denge süreci olduğunu göstermiştir. Çalışma, Türkiye'deki bağımsız sinemacıların teorik bilgiyi, pratik zorunluluklarla nasıl harmanladığını belgeleyerek alandaki akademik boşluğu doldurmayı hedeflemiştir.

Kaynakça

Çöm, Ş. (2020). *Ödüllü Yönetmenlerle Kısa ve Belgesel Film Üzerine Söyleşiler.* Ankara: SAGE Yayıncılık.

Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Yayınları.

Özön, N. (1981). *Sinema ve TV Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Öztürk, S., & Odabaş, B. (2017, Mart). Alternatif Medya Örneği Olarak Kısa Film. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 7*(1), 95-120.

Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aydoğdu, S. C. (2020). *Türkiye'de Kısa Film Algısı ve Sorunları*. Erzurum: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aytekin, H., & Eroğlu, İ. (2014). Bir Anlatma Vaadi: Senaryo. S. Yıldız içinde, *Beyaz Perdeyi Yaratanlar Sinema Dili* (s. 15-49). İstanbul: Su Yayınevi.

Başol, Ö. (2010). *Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. İstanbul: Pana Film Yayınları.

Can, A. (2005). *Kısa Film*. Konya: Tablet Kitabevi.

Cooper, P., & Dancyger, K. (2006). *Kısa Film Yazmak*. İstanbul: Es Yayınları.

Elmas, H. (2019). *Film Festivallerinin Kısa Film Yapımına Etkisi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Field, S. (2023). *Senaryo Yazımının Temelleri*. (Ç. Ş. Erol, Dü.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.

McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks.

Okumuş, S. (2014). *Yeni Medya ve Kısa Film Olgusu*. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Willis, E. (tarih yok). Teknik Unsurlar ve Senaryo Biçimleri. *Marmara İletişim*, 167-191.

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Yapay Zekânın Rejisörlüğünde Dünya Sineması: Yaratıcılık ve Otantikliğin Sınırları

World Cinema Directed by AI: The Boundaries of Creativity and Authenticity

Mustafa Doğukan Başalan
Yüksek Lisans Öğrencisi
Hatay Mustafa Kemal Atatürk Üniversitesi
dokayazilim@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-8873-1102
https://ror.org/056hcgc41

Özet

Dijitalleşme çağının en dikkat çekici gelişmelerinden biri olan yapay zekâ, sinema endüstrisini yalnızca teknik bir araç olmanın ötesine taşıyarak yaratıcı süreçlerin merkezine yerleştirmeye başlamıştır. Günümüzde yapay zekâ, senaryo yazımından görsel efekt üretimine, karakter inşasından kurgu süreçlerine kadar geniş bir yelpazede sinema üretiminin vazgeçilmez bir bileşeni haline gelmektedir. Bununla birlikte, yapay zekanın yönetmenlik pratiğine entegre edilmesi, sinemanın özünde yer alan yaratıcılık ve otantiklik tartışmalarını yeniden gündeme getirmektedir. Bir yönetmenin sanatsal vizyonu, bireysel deneyimleri ve kültürel arka planı ile şekillenirken, yapay zekâ temelli bir rejisörlük yaklaşımı bu öznel yaratım süreçlerini algoritmik bir düzleme indirgeme riski taşımaktadır. Bu bağlamda, yapay zekâ yönetmenliğinin dünya sinemasında nasıl bir estetik, etik ve endüstriyel dönüşüm yaratabileceği önemli bir araştırma problemi olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışma, yapay zekânın sinema rejisörlüğündeki rolünü disiplinlerarası bir perspektifle ele almakta; teknoloji, kültür ve sanat ekseninde yaratıcı üretim pratiklerini incelemektedir. Çalışmada öncelikle, sinemanın tarihsel gelişimi boyunca teknolojik yeniliklerle geçirdiği dönüşümler tartışılmakta ve bu dönüşümlerin yapay zeka ile ortaya çıkan paradigma değişimi ile kıyaslaması yapılmaktadır. Ardından, yapay zekâ rejisörlüğünün yaratıcı özerklik, sanatsal imza, otantiklik ve izleyici algısı boyutları üzerinde durulmaktadır. Ayrıca, farklı coğrafyalardan örneklerle yapay zekanın kültürel anlatılara müdahalesi, küresel film endüstrisindeki güç dengelerine etkisi ve bağımsız sinema ile ana akım arasındaki ayrışmayı nasıl yeniden şekillendirdiği analiz edilmektedir. Araştırmanın temel bulguları, yapay zekânın sinemada teknik verimlilik ve estetik çeşitlilik sağlama potansiyeli taşısa da, yaratıcılığın insan deneyimine dayalı öznel boyutunu tam anlamıyla ikame edemediğini göstermektedir. Bununla birlikte, yapay zekanın sanatsal üretime "ortak yönetmen" ya da "yaratıcı destekçi" olarak konumlandırılması, yeni hibrit sinema biçimlerinin önünü açmaktadır. Ancak bu süreçte, sinemanın özgünlüğünü ve sanatsal değerini koruyabilmek için etik, hukuki ve kültürel düzenlemelerin kaçınılmaz olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Sonuç olarak, yapay zekânın rejisörlüğünde dünya sineması, insan yaratıcılığının sınırlarını zorlayan yeni bir deneyim alanı yaratırken; otantiklik, özgünlük ve sanatsal sorumluluk gibi temel kavramların yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmaktadır. Bu makale, söz konusu dönüşümün yalnızca sinema endüstrisi için değil, aynı

zamanda kültürel üretim ve sanat felsefesi açısından da radikal tartışmaları beraberinde getirdiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, sinema, rejisörlük, yaratıcılık, otantiklik, dijital kültür.

Abstract

One of the most striking developments of the digital age, artificial intelligence has begun to move beyond being merely a technical tool for the film industry and is now taking centre stage in the creative process. Today, artificial intelligence has become an indispensable component of film production across a wide range of areas, from scriptwriting to visual effects production, character development to editing processes. However, the integration of artificial intelligence into directing practices has reignited discussions about creativity and authenticity, which are at the heart of cinema. While a director's artistic vision is shaped by their individual experiences and cultural background, an AI-based approach to directing carries the risk of reducing these subjective creative processes to an algorithmic plane. In this context, the question of how AI directing could bring about aesthetic, ethical, and industrial transformation in world cinema emerges as an important research problem. The study examines the role of artificial intelligence in film directing from an interdisciplinary perspective, exploring creative production practices through the lens of technology, culture, and art. It first discusses the transformations cinema has undergone throughout its historical development due to technological innovations and compares these transformations with the paradigm shift brought about by artificial intelligence. Subsequently, it focuses on the dimensions of creative autonomy, artistic signature, authenticity, and audience perception in AI directing. Furthermore, using examples from different regions, it analyses AI's intervention in cultural narratives, its impact on power dynamics in the global film industry, and how it reshapes the divide between independent cinema and mainstream cinema. The key findings of the research indicate that while artificial intelligence has the potential to enhance technical efficiency and aesthetic diversity in cinema, it cannot fully replace the subjective dimension of creativity based on human experience. However, positioning artificial intelligence as a ‘co-director’ or ‘creative collaborator’ in artistic production paves the way for new hybrid cinema forms. Nevertheless, this process inevitably requires ethical, legal, and cultural regulations to preserve cinema's originality and artistic value. Consequently, under the direction of artificial intelligence, world cinema is creating a new field of experimentation that challenges the limits of human creativity, while necessitating a redefinition of fundamental concepts such as authenticity, originality, and artistic responsibility. This article demonstrates that this transformation has brought about radical debates not only for the film industry but also in terms of cultural production and the philosophy of art.

Keywords: Artificial intelligence, cinema, directing, creativity, authenticity, digital culture.

Giriş

21. yüzyılın teknolojik dönüşüm haritasında yapay zekâ (YZ), yalnızca bir araç değil, aynı zamanda kültürel üretimin öznesine dönüşen bir fenomen olarak öne çıkmaktadır. Sinema endüstrisi de bu dönüşümden muaf değildir; tersine, yapay zekânın görsel, anlatısal ve estetik düzlemlerdeki müdahaleleri, sinemanın doğasına ilişkin kadim soruları yeniden gündeme getirmiştir. Bir yandan algoritmaların yönettiği senaryo oluşturma süreçleri, sahne tasarımları ve kurgu teknikleri sinemanın üretim biçimlerini kökten değiştirirken, diğer yandan “yaratıcılığın insana özgü bir eylem olup olmadığı” tartışması derinleşmektedir. Bu bağlamda “yapay zekânın rejisörlüğü” metaforu, yalnızca teknik bir yeniliği değil; aynı zamanda estetik özerklik, özgünlük ve otantiklik gibi kavramların sınırlarını yeniden tanımlayan felsefi bir kırılmayı da temsil etmektedir.

Geleneksel anlamda sinema, insan deneyiminin görsel bir anlatıya dönüştüğü kolektif bir sanattır. Yönetmen, bu anlatının merkezinde yer alan yaratıcı özne olarak, duygusal sezgilerini, ideolojik yönelimlerini ve kültürel birikimini filmik dile dönüştüren bir figürdür. Ancak yapay zekânın sinemasal süreçlere dahil olmasıyla birlikte, "yönetmen" kavramının epistemolojik temelleri sarsılmaya başlamıştır. YZ destekli sistemlerin senaryo yazımında öngörüsel analizler yapabilmesi, oyunculuk performanslarını simüle edebilmesi veya izleyici duygularını gerçek zamanlı olarak analiz ederek anlatı akışını şekillendirebilmesi, sinemayı yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda veri temelli bir etkileşim alanına dönüştürmektedir. Bu durum, insan yaratıcılığının yerini makine zekâsının alıp alamayacağına dair estetik ve etik bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir.

Yapay zekânın sinemada üstlendiği "rejisörlük" rolü, sanatın özgünlük ölçütünü yeniden sorgulatmaktadır. Bir yapay zekânın yazdığı bir senaryo, bir insanınkinden daha az "otantik" midir? Ya da algoritmik olarak kurgulanmış bir duygusal sahne, seyircide aynı düzeyde estetik yankı uyandırabilir mi? Bu sorular, sinema sanatının yalnızca teknik bir ilerlemeden ibaret olmadığını, aksine insanın dünyayı anlamlandırma biçimleriyle yakından ilişkili olduğunu göstermektedir. YZ'nin üretim sürecine dahil oluşu, sanatın insani özünü tehdit eden bir mekanizasyon mu, yoksa yaratıcılığı yeniden tanımlayan post-insani bir evrimin başlangıcı mıdır? Bu ikilemin yanıtı, günümüz sinemasının kültürel ve felsefi geleceğini şekillendirecek niteliktedir.

Dünya sineması, bu dönüşümün laboratuvarı konumundadır. Hollywood'un algoritmik üretim sistemlerinden, Avrupa sinemasının etik sorgulamalarına; Asya sinemasının teknolojik estetikle harmanlanmış deneysel anlatılarından, bağımsız sinemaların yapay zekâ destekli yaratıcı süreçlerine kadar geniş bir yelpazede YZ'nin etkisi gözlemlenmektedir. Özellikle üretim maliyetlerinin düşürülmesi, post-prodüksiyon süreçlerinin hızlanması ve seyirci verilerinin analiz edilerek "duygusal hedefleme" yapılabilmesi, sinemayı küresel ölçekte veri merkezli bir kültürel endüstriye dönüştürmüştür. Ancak bu yeni üretim paradigması, aynı zamanda estetik tekdüzelik, kültürel homojenleşme ve sanatsal özgünlüğün erozyonu risklerini de beraberinde taşımaktadır. Dolayısıyla, yapay zekâ destekli sinemanın yükselişi, yalnızca teknolojik bir ilerlemenin değil, aynı zamanda kültürel hegemonya biçimlerinin yeniden üretiminin de bir göstergesi olarak okunabilir.

Bu çalışma, yapay zekânın "rejisörlük" rolünü çok katmanlı bir biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Öncelikle yapay zekânın sinemadaki işlevsel kullanımları — senaryo yazımı, sahne tasarımı, görüntü yönetimi, kurgu, ses miksajı ve görsel efekt üretimi gibi alanlarda — teknik bir çerçevede ele alınacaktır. Ardından, YZ'nin yaratıcı özneye dönüşme süreci estetik, etik ve ontolojik açılardan tartışılacak; insan merkezli yaratıcılık anlayışının yerini makine merkezli bir yaratıcılığa bırakıp bırakmadığı irdelenecektir. Son olarak, yapay zekâ rejisörlüğündeki filmlerin "otantiklik" sorunu, kültürel temsil, özgünlük ve izleyici algısı bağlamlarında değerlendirilecektir.

Aynı zamanda çalışma, sinemanın geleceğini yalnızca teknolojik bir dönüşüm alanı olarak değil, insan yaratıcılığının anlamını yeniden kuran kültürel bir sahne olarak görmektedir. Yapay zekânın yönettiği sinema, belki de sinemanın "insan-sonrası" bir biçimini işaret etmektedir; bir başka deyişle, makinenin estetik sezgilerinin insan duyumsamasına meydan okuduğu yeni bir çağın başlangıcına tanıklık etmekteyiz. Bu bağlamda makale hem sinema sanatının özsel dönüşümünü hem de bu dönüşümün kültürel, estetik ve etik boyutlarını disiplinlerarası bir perspektifle çözümlemeyi hedeflemektedir.

1. Kavramsal Çerçeve

1.1. Yapay Zekâ

Yapay zekâ düşüncesi, tarihsel kökenleri itibarıyla oldukça eskiye uzanır. 13. yüzyılda Raymond Llull, insan zihnini taklit eden mekanik düzenekler üzerine yaptığı tanımlarla bu alanda öncü bir yaklaşım sergilemiştir. 17. yüzyılda Leibniz, kombinatorik analiz ve zihinsel süreçler üzerine geliştirdiği kuramlarla bilgisayar bilimlerinin temelini atmıştır. 18. yüzyılda Jonathan Swift, mekanik sistemlerin işleyişini yapay zekâyı çağrıştıracak biçimde edebi olarak betimleyerek kuramsal gelişime katkı sunmuştur. 19. yüzyılda George Boole'un mantıksal matematik sistemleri, modern bilgisayarların

altyapısını oluşturmuştur. 20. yüzyılda Karel Čapek'in "robot" terimini literatüre kazandırması ve Dartmouth Konferansı gibi gelişmeler, yapay zekânın hem akademik çevrelerde hem de toplumsal düzlemde yaygınlaşmasına olanak tanımıştır. Günümüzde ise yapay zekâ; algoritmalar, doğal dil işleme, makine öğrenimi ve derin öğrenme gibi tekniklerle çalışan, metinleri analiz edebilen, yorumlayabilen ve özgün içerikler üretebilen ileri düzey sistemler olarak tanımlanmakta; sağlık, hukuk, eğitim ve sanat gibi pek çok alanda geniş bir uygulama potansiyeline sahip olduğu görülmektedir (Başalan, 2024, s. 243).

1.2. Sinema

1895 yılının 28 Aralık günü, Paris'teki Salon Indien du Grand Café'de gerçekleştirilen Sortie des Usines Lumière à Lyon (Lumière Fabrikalarından Çıkış) adlı gösterimle dünya, sinema teknolojisinin doğuşuna tanıklık etti. Bu yeniliğe "cinématographe" adını veren Lumière kardeşler, Yunanca "kine" (hareket) ve "graph" (yazmak) sözcüklerinden türeyen bu terimle, hareketin yazılması fikrini teknik bir düzleme taşıdılar. Sinematograf, insan gözünün retinasında görüntülerin kısa süreli kalıcılığına dayanan fi olgusunu temel alarak çalışır. Ardışık fotoğraf karelerinin ışık yardımıyla perdeye yansıtılmasıyla hareketli görüntü elde edilir. Sinema, yalnızca teknik bir buluş değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün yaşandığı bir dönemin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle şekillenen bu yeni çağ, bireylerin düşünme biçimlerini, sosyal ilişkilerini ve yaşam tarzlarını köklü biçimde dönüştürmüştür. Serdaroğlu'nun ifadesiyle, bu dönüşüm üretimden tüketime, duygulanımdan sezgiye kadar her alanda yeni bir yaşam biçimi yaratmıştır. Bu dönemin ruhunu en iyi yansıtan isimlerden biri Charles Baudelaire'dir (Serdaroğlu, 2016, s. 118).

Sinema, insanın varoluşunu sorguladığı, kendini yeniden tanımlamaya çalıştığı bir dönemde, anı ifade etmenin özgün bir biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Yaşamın henüz tam anlamıyla kavranamamış yönlerini görünür kılma arzusuyla doğan bu sanat dalı, diğer sanatların ulaşmakta zorlandığı bir gerçeklik düzeyine erişmeyi başarmıştır. Sinemanın bu eşsiz niteliği, geleneksel sanat anlayışlarını da etkileyerek onları kendi ifade biçimlerini yeniden gözden geçirmeye yöneltmiştir. Artık sanatın amacı yalnızca gerçekliği taklit etmek değil, onun devingen doğasını yakalayarak özgün biçimlerde yansıtmaktır. Sinematograf, yaşamın hareketli yapısını kaydedebilme yeteneği sayesinde, gerçekliği en yalın ve doğrudan haliyle yeniden üretme gücüne sahiptir. Bu yönüyle sinema, izleyiciyle aracısız bir bağ kurar; görüntü, doğrudan anlamın taşıyıcısı hâline gelir. İlk sinema gösterimlerinde izleyicilerin, trenin üzerlerine geldiğini sanarak panikle kaçmaları, bu yeni anlatım biçiminin etkileyiciliğini gözler önüne sermiştir. Bu olay, yalnızca teknik bir gelişmenin değil, aynı zamanda estetik anlayışta köklü bir dönüşümün, yeni bir anlatı ilkesinin başlangıcı olarak kabul edilebilir (Serdaroğlu, 2016, s. 119).

2. Yapay Zekânın Sinemada İşlevsel Alanları

Yapay zekâ, sinema üretim sürecinin ilk halkası olan senaryo yazımında dönüştürücü bir işlev üstlenmektedir. Gelişmiş dil işleme teknolojileri ve tahmine dayalı analiz sistemleri, senaryolarda dramatik yapıların, karakter gelişimlerinin ve diyalogların istatistiksel olarak incelenmesini sağlayarak yeni anlatı önerileri sunabilmektedir. Özellikle büyük veri kümeleri üzerinden eğitilen modeller, binlerce senaryoyu analiz ederek hikâye kurgusu, tematik bütünlük ve karakter ilişkileri gibi unsurları öğrenmekte ve yeniden üretmektedir. Bu gelişmeler sayesinde yapay zekâ, yalnızca senaristlere destek veren bir araç olmaktan çıkarak; alternatif sahne düzenlemeleri, temaya uygun anlatı biçimleri ve izleyici profiline göre özelleştirilmiş içerikler üretebilen yaratıcı bir iş ortağına dönüşmüştür. Ancak bu ilerleme, yaratıcı sürecin algoritmalarla ne ölçüde temsil edilebileceği sorusunu da beraberinde getirmektedir. Zira yapay zekâ tarafından oluşturulan bir hikâye, özgün görünse bile temelde daha önceki binlerce örneğin istatistiksel bir sentezine dayanır. Bu durum, sinemada anlatı özgünlüğünün yerini veri odaklı benzerliklere bırakabileceği yönünde eleştirel tartışmaları gündeme taşımaktadır (Zengin, 2020, s. 159).

Yapay zekâ uygulamaları, sinema sanatında yönetmenlik ve görsel anlatım alanlarında dönüştürücü bir rol üstlenmeye başlamıştır. Günümüzde bu sistemler, sahne tasarımından kamera yerleşimine, ışık düzenlemelerinden renk uyumuna kadar pek çok estetik ve teknik unsurda karar destek aracı olarak

kullanılmaktadır. Örneğin, yapay zekâ ile entegre edilen kamera kontrol sistemleri, sahnedeki hareketleri analiz ederek en uygun çekim açısını otomatik biçimde belirleyebilmekte; sahnenin duygusal yoğunluğuna göre yakın plan ile geniş plan geçişleri önerebilmektedir. Ayrıca metinden görüntüye veya videoya dönüştürme yeteneğine sahip modeller sayesinde yönetmenler, yalnızca sözel komutlarla sahneleri önceden dijital olarak görselleştirebilmekte; bu da yaratıcı sürecin daha hızlı ve maliyet etkin biçimde hayata geçirilmesini sağlamaktadır. Ancak bu teknolojik ilerleme, yönetmenin sezgisel ve estetik karar verme yetisinin algoritmalara devredilmesi riskini de beraberinde getirmektedir. Yönetmenliğin temelinde yer alan insani deneyim, duygusal derinlik ve kültürel bağlam bilgisi, yapay zekâ üretiminde çoğu zaman biçimsel doğrulukla yer değiştirerek anlatının duygusal etkisini zayıflatabilmektedir. Bu nedenle, yapay zekânın sinemadaki yönetmenlik işlevi hem yaratıcı süreçleri kolaylaştıran bir araç hem de estetik anlamda yabancılaşma yaratabilecek bir unsur olarak çift yönlü bir etki taşımaktadır (Zengin, 2020, s. 160).

Yapay zekâ, sinema sektöründe en yoğun biçimde post-prodüksiyon aşamasında kullanılmaktadır. Özellikle kurgu, ses düzenleme, renk optimizasyonu ve görsel efekt üretimi gibi alanlarda geliştirilen yapay zekâ destekli sistemler hem zaman hem de bütçe açısından önemli avantajlar sunmaktadır. Otomatik kurgu algoritmaları, sahne içeriğini yüz ifadeleri, hareket ritmi ve duygusal tonlara göre analiz ederek en uygun kesme noktalarını belirleyebilmekte; böylece geleneksel kurgu süreçlerinde günler sürebilecek işlemler saatler içinde tamamlanabilmektedir. Ayrıca derin öğrenme temelli görsel efekt teknolojileri-örneğin dijital kompozitleme ve stil aktarımı sistemleri-gerçek mekân çekimlerine ihtiyaç duymadan, tamamen dijital ortamda fotogerçekçi sahneler üretme imkânı sunmaktadır. Bu gelişme, bağımsız film üreticileri için erişimi kolaylaştırırken, büyük yapım şirketlerine de sınırsız bir yaratıcı alan açmaktadır. Ancak bu teknik kolaylıklar, beraberinde estetik açıdan bir tekdüzelik riski de getirmektedir. Zira benzer algoritmaların kullanımı, farklı yönetmenlerin görsel anlatım tarzlarını birbirine yaklaştırarak özgünlük sınırlarını daraltabilir. Bu nedenle, yapay zekânın post-prodüksiyon sürecindeki katkısı hem üretim verimliliğini artıran bir araç hem de sanatsal çeşitliliği tehdit eden bir unsur olarak çift yönlü bir etki yaratmaktadır (Zengin, 2020, s. 168).

Son dönemde yapay zekâ, oyunculuk performanslarını dijital olarak taklit etme ve yeniden üretme yeteneğiyle sinemanın insan merkezli yapısına doğrudan etki etmeye başlamıştır. Özellikle yüz aktarımı teknolojileri sayesinde geçmişte yaşamış oyuncuların yüzleri yeni sahnelere entegre edilebilmekte; yaşamını yitirmiş sanatçılar dijital biçimde yeniden sahneye "çıkarılabilmektedir". Bunun yanı sıra, ses sentezleme sistemleri aracılığıyla aktörlerin tonlamaları, vurguları ve duygusal ifadeleri taklit edilerek tamamen yapay diyaloglar oluşturulabilmektedir. Bu gelişmeler, yaratıcı üretim süreçlerini hızlandırmakta ve teknik olanakları genişletmekte; ancak aynı zamanda etik sınırların belirsizleşmesine yol açmaktadır. Sanatçının bedensel varlığı, duygusal katkısı ve sahne üzerindeki özgün emeği, dijital simülasyonlar aracılığıyla veri temelli bir temsile indirgenmekte; bu da "insan performansı" kavramının anlamını köklü biçimde dönüştürmektedir. Özellikle özgün oyunculuk ile algoritmik temsiller arasındaki fark, sinemanın insani boyutunun geleceği açısından önemli bir tartışma alanı hâline gelmiştir (Öngen, 2025, s. 38).

Yapay zekâ, yalnızca film üretim süreçlerinde değil, aynı zamanda izleyiciyle kurulan etkileşimde de belirleyici bir rol üstlenmektedir. Gelişmiş veri analiz sistemleri, izleyicilerin duygusal tepkilerini, göz hareketlerini, izleme alışkanlıklarını ve tercih geçmişlerini inceleyerek gelecekteki yapımlar için duygu merkezli hedefleme stratejileri geliştirmektedir. Bu yaklaşım, sinema üretimini giderek daha öngörülebilir ve veri güdümlü bir yapıya dönüştürmektedir. Örneğin, bazı dijital platformlar, belirli bölgelerde hangi anlatı türlerinin daha fazla ilgi gördüğünü yapay zekâ aracılığıyla analiz ederek, buna uygun senaryo önerileri oluşturabilmektedir. Ancak bu veri odaklı yönelim, sinemanın yaratıcı ve sanatsal doğasını gölgede bırakma riski taşımaktadır. Yapay zekânın duygusal etkileşimi optimize etme kapasitesi, izleyicinin özgün deneyim alanını daraltarak estetik algıyı algoritmik tatmin düzeyine indirgeme potansiyeline sahiptir. Bu durum, sinemanın bir sanat formu olarak özgün ifade üretme işlevinden uzaklaşıp, davranışsal tepkileri yönlendiren bir tasarım aracına dönüşme tehlikesini beraberinde getirmektedir (Kürkçüoğlu ve Anadolu, 2025).

Yapay zekânın sinemadaki kullanım alanları, teknolojik gelişmeler ile estetik dönüşümlerin birbirine nüfuz ettiği kritik bir dönüm noktasını işaret etmektedir. Senaryo geliştirmeden post-prodüksiyon süreçlerine, oyuncu performanslarının dijitalleştirilmesinden izleyici davranışlarının analizine kadar uzanan geniş bir spektrumda etkili olan bu teknolojiler, sinema üretimini hem daha erişilebilir kılmakta hem de endüstriyel bir yapıya büründürmektedir. Ancak bu dönüşüm, sanatın özündeki insani yaratıcılıkla olan bağın zayıflamasına da neden olmakta; sinemayı giderek daha fazla veri odaklı ve algoritmik bir anlatı biçimine dönüştürmektedir. Bu nedenle yapay zekânın sinemadaki konumu, yalnızca üretim verimliliği bağlamında değil, aynı zamanda özgünlük, estetik deneyim ve yaratıcı ifade biçimlerinin yeniden tanımlanması açısından da eleştirel bir değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır (Kürkçüoğlu ve Anadolu, 2025, s. 741).

3. Yapay Zekâ Rejisörlüğü ve Yaratıcılık Krizi

Sinemanın tarihsel gelişiminde rejisör ya da yönetmen figürü, yalnızca teknik bir koordinatör değil, aynı zamanda filmin ruhunu belirleyen yaratıcı özne olarak kabul edilmiştir. Auteur teorisinin temelini oluşturan bu bakış, yönetmeni bir film filozofu olarak konumlandırır. Ancak yapay zekâ çağında bu ontolojik konum sarsılmaya başlamıştır. YZ sistemlerinin sahne kompozisyonu, kamera açısı, ışık düzeni ve dramatik akış konularında özerk kararlar verebilmesi, yönetmenliğin insana özgü sezgisel yönünü mekanikleştirmektedir. Bu durum, sinemada yönetmen otoritesinin algoritmikleşmesi anlamına gelir. Artık sahneler, duygusal yoğunluk analizine dayalı veri setleriyle biçimlenmekte; dramatik ritim, insan deneyimi yerine istatistiksel korelasyonlar üzerinden kurulmaktadır. Böylece yönetmen, yaratıcı sezgisini yönlendiren özne olmaktan çıkıp, algoritmanın sunduğu alternatifleri onaylayan bir denetleyiciye dönüşmektedir. Bu dönüşüm, sinemanın özündeki sanatsal öznellik fikrini sorgulamakta ve rejisör kavramını insan-sonrası bir bağlama taşımaktadır (Bozkurt Avcı ve Karakoç, 2022).

Yapay zekânın sinema alanındaki yükselişi, sanat felsefesinde uzun süredir tartışılan temel bir soruyu yeniden gündeme taşımaktadır: Yaratıcılık yalnızca insana özgü bir yeti midir, yoksa algoritmik süreçlerle öğrenilip yeniden üretilebilir mi? Günümüzde yapay zekâ temelli üretim sistemleri, geniş çaplı film, senaryo ve görsel veri kümeleri üzerinde eğitilerek yeni içerikler oluşturabilmektedir. Bu içerikler ilk bakışta yaratıcı görünse de özünde mevcut verilerin istatistiksel olarak yeniden düzenlenmesinden ibarettir. Bu bağlamda, söz konusu üretim biçimi "yaratıcılığın mekanikleşmesi" olarak değerlendirilebilir. Zira yapay zekâ, insanın sezgisel karar alma süreçlerinden ve duygusal derinliğinden yoksundur; bu nedenle estetik tercihlerde anlam üretmek yerine, duygunun biçimsel izlerini taklit eder. Ortaya çıkan sonuç, sinemada "yapay yaratıcılık" olarak adlandırılabilecek bir olguyu doğurur. Görsel olarak etkileyici fakat duygusal olarak yüzeysel yapımlar, insan deneyiminin karmaşıklığını algoritmik bir düzlemde yeniden üretmeye çalışır. Böylece sinema, duygusal sezginin yerini istatistiksel duygusallığa bıraktığı bir evreye girer; bu da yaratıcı sürecin özünde bir tür estetik yabancılaşma yaratır (Türten, 2024, s. 380).

Yapay zekâ destekli yönetmenlik uygulamalarının en dikkat çekici etkilerinden biri, estetik karar alma süreçlerinin insan merkezli yapıdan uzaklaşarak dağıtık ve algoritmik bir üretim modeline dönüşmesidir. Geleneksel sinemada yaratıcı tercihler, yönetmen, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni ve senarist gibi insan aktörlerin ortak sezgilerine ve deneyimlerine dayanırken; yapay zekâ tabanlı sistemlerde bu kararlar, çok katmanlı algoritmaların eşgüdümüne bağlı olarak şekillenmektedir (Elvy, 2024). Bu dönüşüm, estetik üretimi daha erişilebilir ve katılımcı hâle getirse de bireysel sorumluluk kavramını muğlaklaştırır. Artık bir sahnenin başarısı ya da başarısızlığı, tek bir yaratıcı figüre değil, algoritmaların istatistiksel seçimlerine atfedilmektedir (Türten, 2024, s. 382).

1950'lerden itibaren sinema kuramında merkezi bir yer edinen auteur yaklaşımı, yönetmeni filmin yaratıcı yazarı olarak konumlandırır; her yapım, onun kişisel bakış açısını ve estetik dilini yansıtan bir ifade biçimi olarak değerlendirilir. Ancak yapay zekânın yönetmenlik düzeyinde etkinlik kazanmasıyla birlikte, bu kuram derin bir epistemolojik sorgulamayla karşı karşıya kalmıştır. Çünkü yapay zekâ, kendine özgü bir üslup geliştirirken insana özgü duygusal ve sezgisel kaynaklardan değil, büyük veri

kümeleri üzerinden işleyen taklit ve sentez mekanizmalarından beslenmektedir. Yapay zekânın estetik bir tarz üretmesi, esasen sinema tarihindeki biçimsel kalıpların yeniden düzenlenmesinden ibarettir. Ortaya çıkan ürün, bireysel yaratıcılığın izlerini taşıyan özgün bir anlatım değil; kolektif bir görsel hafızanın algoritmik bir yansımasıdır. Bu bağlamda yapay zekâ temelli yönetmenlik, auteur kavramını bireysel yaratıcıdan çok, veri temelli bir kolektif üreticiye dönüştürmektedir. Böylece sinema, kişisel sezgi ve estetik niyetten uzaklaşarak, algoritmik hafızanın biçimsel estetiğine teslim olan bir üretim pratiğine evrilmektedir (Karataş, 2025, s. 152).

Yapay zekânın sinema alanında yaratıcı özerklik kazanması, yalnızca estetik düzlemde değil, aynı zamanda etik bağlamda da kapsamlı bir tartışmayı gündeme getirmektedir. Bir yapay zekâ tarafından yönetilen filmde fikrî mülkiyet hakkı kime aittir? Dijital olarak üretilmiş bir yüz ya da sentetik bir oyuncunun kullanımı için onay kimden alınmalıdır? Bu tür sorular, sanat üretiminde mülkiyet, sorumluluk ve etik temsil gibi temel kavramların yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmaktadır. Bununla birlikte, yapay zekâ tarafından oluşturulan içeriklerin toplumsal ve kültürel temsilleri de etik açıdan dikkatle değerlendirilmelidir. Zira algoritmalar, beslendikleri veri setlerinde yer alan kültürel önyargıları, cinsiyetçi kalıpları ve ideolojik kodları farkında olmadan yeniden üretme eğilimindedir. Bu durum, yapay zekâ temelli yönetmenliğin yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda kültürel anlamda bir yeniden üretim aracı olduğunu göstermektedir (Muratoğlu Pehlivan ve Türkgeldi, 2020).

Yapay zekânın yönetmenlik düzeyinde üstlendiği rol, sinemada giderek belirginleşen bir duygusal uzaklaşma hissini beraberinde getirmektedir. Görsel açıdan kusursuz ve kurgu bakımından akıcı olan bu tür yapımlar, çoğu zaman duygusal derinlikten yoksun kalmakta; insanın sezgisel deneyimini teknolojik doğrulukla yer değiştirmektedir. Ortaya çıkan filmler, izleyiciyle empatik bağ kuran özgün insan hikâyeleri olmaktan çok, görsel veri işleme kapasitesinin sınırlarını sergileyen teknik denemelere dönüşmektedir. Bu çerçevede yapay zekâ temelli sinema, Walter Benjamin'in "mekanik yeniden üretimin sanat üzerindeki etkisi" düşüncesinin çağdaş bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Sanat artık benzersiz bir deneyim olmaktan çıkıp, dijital olarak çoğaltılabilen varyasyonlara indirgenmektedir. Bu dönüşüm, estetik özgünlük algısını zayıflatmakta; sinemayı duygusal olarak optimize edilmiş fakat insani derinlikten uzak bir ürün formuna dönüştürmektedir (Coşkuner, 2023, s. 39).

Yapay zekâ rejisörlüğü, sinema sanatını insan-sonrası bir döneme taşımaktadır. Bu dönemde yaratıcı özne, sezgisel ve duygusal derinliğini giderek veri temelli öngörü mekanizmalarına devretmektedir. Ancak bu durum bir "yaratıcılık krizi" olmanın ötesinde, belki de yaratıcılığın evrimsel bir yeniden tanımıdır. Makine, insanın estetik alanını tehdit etmekle kalmaz, aynı zamanda onu genişletir: İnsan, artık yalnızca yaratan değil, yaratmayı öğreten bir varlığa dönüşür. Bu bağlamda yapay zekâ rejisörlüğü, sinemada hem bir sonu hem de yeni bir başlangıcı temsil eder. Bir yandan insan yaratıcılığının özgünlüğünü sorgulatırken, diğer yandan sinemanın geleceğinde insan ve makine arasında yeni bir ortak estetik bilinç olasılığını gündeme getirir. Dolayısıyla mesele, "makine insanın yerini alacak mı?" sorusundan çok, "insan, makineyle birlikte nasıl yeniden yaratıcı olabilir?" sorusuna doğru evrilmektedir (Rao vd., 2025).

4. Otantiklik ve Temsilin Yeni Sınırları

Yapay zekânın sinemadaki yükselişi, yalnızca teknik üretim süreçlerini değil, aynı zamanda sanatın en temel kavramlarından biri olan "otantiklik" anlayışını da kökten dönüştürmektedir. Sinema tarihinde otantiklik, yönetmenin kişisel bakış açısının, estetik tercihlerin ve duygusal deneyimlerin izleyiciye doğrudan aktarımıyla ilişkilendirilmiştir. Ancak yapay zekâ tarafından yönlendirilen ya da üretilen filmlerde bu kişisel dokunuşun yerini algoritmik hesaplama süreçleri almaktadır. Bu durum, "gerçek" bir yaratıcı öznenin varlığına dair geleneksel sanatsal anlayışları sorgulamakta ve sinemanın insani özüne dair tartışmaları yeniden alevlendirmektedir (Aker, 2023).

Otantiklik sorunu, özellikle yapay zekânın "öğrenilmiş estetik" üzerinden üretim yapmasıyla daha karmaşık bir hâl alır. Yapay zekâ sistemleri, geçmiş sinema örneklerinden, yönetmen üsluplarından ve kültürel temsillerden devasa veri setleri aracılığıyla beslenir (Oberting, 2024, s. 125). Bu nedenle, yapay

zekâ üretimi bir film, görünürde orijinal olsa bile, aslında kolektif bir geçmişin matematiksel izdüşümüdür. Bu durum, yaratımın "yenilik" boyutunu gölgede bırakırken, kültürel temsillerdeki özgünlüğü de tehdit eder. Özellikle kimlik, toplumsal cinsiyet ya da tarih gibi duyarlılık gerektiren alanlarda, yapay zekânın temsilleri çoğu zaman mevcut kalıpları yeniden üretme eğilimindedir. Bu da sinemada otantik anlatının yerini, istatistiksel olasılıklara dayanan bir temsili gerçekliğe bırakmaktadır (Başalan, 2024).

Öte yandan, yapay zekâ destekli sinema üretimleri, temsilin sınırlarını genişletme potansiyeli de taşımaktadır. İnsan zihninin ulaşamayacağı hızda veri işleme kapasitesi sayesinde, yapay zekâ hem gerçek hem de hayal ürünü dünyaları daha önce mümkün olmayan biçimlerde birleştirebilir. Bu yönüyle, temsilin sadece insan algısına indirgenmediği; bilişsel, teknolojik ve sanal düzlemlerde yeniden üretildiği yeni bir estetik alan ortaya çıkmaktadır. Otantiklik artık yalnızca "insan yapımı" olmanın garantisiyle değil, yapay zekânın yarattığı alternatif gerçekliklerin ne ölçüde anlamlı, etkileyici ve duygusal olarak bağ kurabilir olduğuyla ölçülmektedir (Uddin vd., 2025, ss. 7-8).

Sonuçta, yapay zekâ çağında otantiklik ve temsil meseleleri yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik ve epistemolojik boyutlar da kazanmıştır. Bir yapay zekâ tarafından yaratılan anlatının kime ait olduğu, hangi kültürel bağlamı temsil ettiği ve izleyici üzerinde nasıl bir hakikat etkisi yarattığı gibi sorular, sinemanın geleceğini şekillendirecek temel tartışma alanları olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle, "otantik sinema" kavramı yeniden tanımlanmakta; bireysel yaratıcılığın yerini, insan-makine ortaklığının inşa ettiği çok katmanlı bir üretim biçimi almaktadır.

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışma, yapay zekânın sinemadaki konumunu rejisörlük metaforu etrafında ele alarak, teknolojik dönüşümün yaratıcı süreçler, otantiklik algısı ve kültürel temsiller üzerindeki çok katmanlı etkilerini incelemiştir. Araştırmanın temel bulgusu, yapay zekânın sinema üretim zincirinde hem güçlendirici bir araç hem de estetik ve etik bakımından dönüştürücü bir fail işlevi gördüğüdür. Yapay zekâ; senaryo üretiminden görsel-estetik tercihlere, post-prodüksiyondan izleyici analitiğine kadar çeşitli alanlarda üretim süreçlerini hızlandırmakta, maliyetleri düşürmekte ve yeni olanaklar sunmaktadır. Ancak aynı zamanda yaratıcı özne, özgünlük ve temsil mekanizmalarında köklü sorgulamaları da gündeme getirmektedir.

Yapay zekâ rejisörlüğü bağlamında ortaya çıkan temel kuramsal sonuçlardan biri, auteur (yönetmen-yazar) kavramının yeniden tanımlanması gerekliliğidir. Geleneksel sinema anlayışında auteur; niyet, üslup ve kişisel sezgiye dayalı bir yaratıcı özne olarak görülürken, yapay zekâ uygulamaları bu tekil yaratıcı kimliği dağıtarak çok aktörlü, kolektif bir yaratım biçimine dönüştürmektedir. Bu durum, sanat felsefesi ve film teorisinde yaratıcılık, niyet ve sorumluluk gibi kavramların yeniden tartışılmasını zorunlu kılar. Böylelikle yaratıcı süreç, artık sadece insan zihninin ürünü olmaktan çıkarak insan–makine etkileşimi içinde şekillenen hibrit bir form kazanır. Makine üretkenliği, insan sezgisiyle birleştiğinde yeni estetik alanlar ve anlatı biçimleri ortaya çıkar; bu da yaratıcılığın evrimi açısından önemli bir dönüşümü ifade eder.

Pratik açıdan bakıldığında, yapay zekâ sinemacılara prodüksiyonun çeşitli aşamalarında büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Ön üretimden kurguya kadar birçok aşamada otomasyon ve algoritmik analiz, zaman ve maliyet tasarrufu yaratmakta; üretim süreçlerini daha erişilebilir kılmaktadır. Bununla birlikte, bu teknik avantajların sinemada estetik tekdüzelik riski doğurduğu da görülmektedir. Aynı verilerle eğitilen algoritmalar benzer estetik kararlar verme eğilimindedir; bu da küresel sinemada yaratıcı çeşitliliğin azalmasına yol açabilir. Ayrıca izleyici verilerinin analiz edilmesiyle oluşan "duygusal hedefleme" modelleri, anlatıların ticari geri bildirimlere göre biçimlenmesine neden olabilir. Bu durum, sinemayı daha fazla metalaştırırken deneysel, özgün ve politik olarak riskli anlatı biçimlerinin gerilemesine yol açabilir.

Yapay zekânın sinemada yükselişi, etik, hukuki ve toplumsal düzeyde yeni tartışmalar da doğurmuştur. Özellikle mülkiyet, temsil ve hesap verebilirlik konuları, yapay zekâ tarafından üretilen veya yönetilen filmler açısından belirsizleşmiştir. Bir yapay zekânın ürettiği senaryonun ya da görsel estetiğin yasal sahibi kimdir? Bu sorular, mevcut telif hakları rejimlerinin sınırlarını zorlamakta ve kültürel üretimde yeni bir hukuki düzen ihtiyacını ortaya koymaktadır. Ayrıca yapay zekâ sistemlerinin beslendiği veri setlerinde yer alan önyargılar, kültürel temsillerdeki çeşitliliği zedeleyebilir; toplumsal cinsiyet, etnisite ve sınıf temsillerinde indirgemeci eğilimleri yeniden üretebilir. Bu nedenle yapay zekâ temelli sinema üretiminde etik çerçevenin net biçimde belirlenmesi ve şeffaf veri politikalarının uygulanması büyük önem taşır.

Endüstriyel açıdan ise yapay zekânın sinemaya entegrasyonu, sorumlu bir ortaklık anlayışıyla yürütülmelidir. Yapım şirketleri ve stüdyolar, veri kaynaklarının şeffaflığını sağlamalı, yapay zekâ modellerinin eğitim süreçlerini etik denetimlerden geçirmelidir. Aynı şekilde akademik ve mesleki sinema eğitiminde, yönetmenlik ve senaryo derslerine yapay zekâ okuryazarlığı eklenmeli; yaratıcı profesyonellerin bu araçları etik bir farkındalıkla kullanmaları sağlanmalıdır. Özellikle bağımsız sinema üretimlerinin desteklenmesi, algoritmik estetik tekdüzeliğe karşı çeşitliliğin korunması açısından stratejik bir gerekliliktir.

Gelecekte yapılacak çalışmalar açısından birkaç yön öne çıkmaktadır: Öncelikle yapay zekâ üretimli filmlerde yaratıcı sorumluluk ve telif hakkı ilişkisine dair hukuki çerçevelerin geliştirilmesi gerekmektedir. Ayrıca izleyici algısına yönelik deneysel araştırmalarla, yapay zekâ tarafından üretilen içeriklerin duygusal etki kapasitesi incelenmelidir. Bunun yanı sıra, yapay zekâ eğitim verilerindeki kültürel önyargıların tespit edilmesi ve giderilmesine yönelik metodolojik modeller geliştirilmelidir. Son olarak, yerel sinema ekosistemlerinde yapay zekânın demokratikleştirici potansiyelinin ve bağımsız üretimlerdeki etkisinin etnografik olarak araştırılması büyük önem taşır.

Sonuç olarak yapay zekâ, sinemayı yok eden bir tehditten ziyade, onu yeniden biçimlendiren bir dönüşüm gücü olarak değerlendirilebilir. Bu dönüşüm, insan yaratıcı öznesinin mutlak otoritesini sorgularken aynı zamanda yeni ortak üretim biçimlerini, estetik hibritleri ve anlatı deneyimlerini mümkün kılmaktadır. Ancak bu sürecin etik, kültürel ve sanatsal dengeler içinde yürütülmesi hayati önem taşır. Sinema, yalnızca bir endüstri değil; aynı zamanda insanlığın hayal gücünü, duygularını ve kimlik arayışını yansıtan kolektif bir ifade alanıdır. Bu nedenle geleceğe dair asıl soru “makine insanın yerini alacak mı?” değil; “insan, makineyle birlikte daha etik, yaratıcı ve anlamlı bir sinema nasıl kurabilir?” olmalıdır. Bu soru, sinemanın yapay zekâ çağında varoluşunu belirleyecek en temel felsefi ve estetik eksendir.

Kaynakça

Aker, H. (2023). Recep İvedik, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili. International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS), 9(2), 49-65. https://doi.org/10.46442/intjcss.1406687

Başalan, M. D. (2024). Yapay Zekâ ve Medya: Otomatik Gazeteciliğin Toplumsal ve Etik Boyutları. XX. Uluslararası İletişim Sempozyumu (CIM 2024) (6-8 Kasım 2024) Bildiri e-Kitabı, 240-261.

Başalan, M.D. (2024). Yapay Zekâ Algoritmalarında Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği. VII. Uluslararası Yeni Medya Konferansı. 161-169. İstanbul Gelişim Üniversitesi.

Bozkurt Avcı, İ., & Karakoç, E. (2022). Sinematografik Düşünce İmgesinin Tarihi. International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS), 8(1), 178-190.

Coşkuner, A. (2023). Sinemanın Denetimsiz Teknolojiyle Sınavı: Yapay Zeka'nın Film Endüstrisine Etkisi. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 3(1), 32-47. https://doi.org/10.59280/film.1284277

Elvy, C. (2024). Regal Cinemas to charge moviegoers more for blockbusters. Screen Rant. https://screenrant.com/regal-cinemas-tickets-dynamic-pricing/ (Erişim Tarihi: 01.11.2025)

Karataş, M. S. (2025). Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler. SineFilozofi (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 145-161. https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757736

Kürkçüoğlu, H. & Anadolu, B. (2025). Algoritmik Sinema: Yapay Zeka Çağında Film Endüstrisine Eleştirel Bir Bakış. The Turkish Online Journal Of Design Art And Communication, 15 (3), 729-744. https://doi.org/10.7456/tojdac.1671596

Muratoğlu Pehlivan, B., & Türkgeldi, S. K. (2020). Post-modern Dönemde Senaristin ve İzleyicinin Rolü: Yapay Zeka, İnteraktif Drama ve Sinemanın Geleceğine Dair Bir Öngörü. MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9(4), 2638-2652. https://doi.org/10.33206/mjss.729623

Oberting, V. (2024). Generative Artificial Intelligence and Copyright in the Film and Generative Artificial Intelligence and Copyright in the Film and Media Industry Media Industry. https://scholarlycommons.law.wlu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1179&context=wlulr-online

Öngen, O. (2025). Oyunculuk Yöntemlerinin Sonu Mu? Yapay Zekâ Çağında Oyunculuk Sanatını Yeniden Düşünmek. 5. International Scientific Research Congress, 36-40.

Rao, S., Kumar, S., & Hemmige, D. (2025). The Effect of Artificial Intelligence on Global Cinema Business and Cinematic Narratives. Journal of Information Systems Engineering and Management. https://doi.org/10.52783/jisem.v10i27s.4452.

Serdaroğlu, F. (2016). Sinema Neden Sanattır? Sinemayı Sanat Olarak Ele Alan Bir Araştırma Ne Tür Bir Yaklaşım Benimsemelidir? Kurgu, 24(2), 113-125.

Türten, B. (2024). Sinemada Dağıtım ve Gösterim Ağında Yapay Zekâ Uygulamaları. Journal of Humanities and Tourism Research, 14 (3), 376-402

Uddin, S., Sumon, R., Mozumder, M., Chowdhury, M., Armand, T., & Kim, H. (2025). Innovations and Challenges of AI in Film: A Methodological Framework for Future Exploration. ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications and Applications. https://doi.org/10.1145/3736724.

Zengin, F. (2020). Akıllı Makine Çağı Sinemasına Giriş: Sinema Sanatında Yapay Zekâ Teknolojilerinin Kullanımı. İletişim Çalışmaları Dergisi, 6(2), 151-177.

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Sinemada "Mekânın Sınıfsal Hiyerarşisi ve Toplumsal Görünmezlik

"The Class Hierarchy of Space and Socıal Invisibiliy" in Cinema

Rüya Gönültaş
Yüksek Lisans Öğrencisi
Yalova Üniversitesi Yeni Medya ve İletişim Bölümü
ruya.gonultas@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0009-0004-1926-7845
https://ror.org/01x18ax09

Serkan Öztürk
Prof. Dr.
Yalova Üniversitesi
serkan.ozturk@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-8882-3607
https://ror.org/01x18ax09

Özet
Sinemasal mekân, bireylerin toplumsal konumunu, aidiyet duygusunu ve iktidar ilişkilerini görünür kılan bir temsil aracına dönüştürür. Özellikle modern sinemada, mimari düzenlemeler, kadraj konumları ve dikey–yatay mekânsal ayrımlar, sınıf farklarını görsel olarak kodlar. Bu çalışma, sinemada mekânın yalnızca bir anlatı zemini değil, aynı zamanda sınıfsal hiyerarşinin ve toplumsal görünmezliğin üretildiği ideolojik bir alan olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmada nitel yöntem kullanılmış; farklı kültürel bağlamlardan seçilen bir adet yerli ve bir adet yabancı film aracılığıyla mekânsal hiyerarşinin anlatısal işlevini inceleyerek sınıfsal hiyerarşi ve toplumsal görünmezlik kavramları ekseninde çözümlenmiştir. Analizler, sinemada mekânsal düzenlemenin sınıfsal ayrıcalıkları pekiştiren ya da görünmezleştiren bir araç olarak işlediğini göstermektedir. Alt kat–üst kat, iç–dış, merkez–çeper gibi mekânsal karşıtlıklar, sınıf farklarını somutlaştırırken; sinema bu hiyerarşiyi hem teşhir eden hem de yeniden üreten bir alan haline gelir. Sonuç olarak çalışma, sinemasal mekânın toplumsal eşitsizliklerin en somut ve sessiz göstergelerinden biri olduğunu vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, mekân, hiyerarşi, görünmezlik

Abstract
The cinematic space transforms into a representational tool that makes individuals' social status, sense of belonging, and power relations visible. Especially in modern cinema, architectural arrangements, framing positions, and vertical-horizontal spatial divisions visually encode class differences. This study aims to reveal that space in cinema is not only a narrative ground but also an ideological field where class hierarchy and social invisibility are produced. Qualitative methods were used in the research; the narrative function of spatial hierarchy was examined through domestic and foreign films selected from different cultural contexts and analyzed in terms of class hierarchy and social invisibility. The analyses show that spatial arrangement in cinema functions as a tool that reinforces or obscures class privileges. Spatial oppositions such as lower floor–upper floor, inside–outside, center–periphery concretize class differences; cinema becomes a space that both exposes and reproduces this hierarchy. Consequently, the study emphasizes that cinematic space is one of the most concrete and silent indicators of social inequality.

Keywords: Cinema, space, hierarchy, ınvisibility

Giriş

Mekân ile sinema arasındaki ilişki, sinemasal alanın nasıl tasarlandığını, işlediğini ve anlam kazandığını inceleyerek bu iki alanın birbirini hangi yönlerde beslediğini gösterir (Çam, 2016). Bir filmde mekân, salt fiziksel bir çevre olmaktan çıkar; karakterlerin ruh hâllerini, toplumsal konumlarını ve karşılıklı etkileşimlerini görünür kılan anlatısal bir araç hâline gelir. Bu iki alan arasındaki karşılıklı etkileşim, anlatının derinleşmesine hizmet ederken karakterlerin duygusal dünyalarını da daha görünür ve katmanlı hâle getirir (Çağıl ve Kilinç, 2021). Yönetmenler ile mekân olgusunu tasarlayanlar, film mekânlarının ve setlerinin oluşturulmasında ortak bir çalışma yürütür; böylece mekânın estetik kurgusu üzerinden filmin genel atmosferi güçlendirilir ve anlatıya bütüncül bir etki kazandırılır. (Kavut ve Savaş, 2021). Sinema, toplumsal meseleleri ele alma ve tartışmaya açma konusunda önemli bir ifade alanı yaratır. Toplumsal duyarlılıklarını bu araç üzerinden aktaran pek çok yönetmen, geniş izleyici kitlelerine ulaşarak düşünsel bir etkileşim kurma imkânı bulur. Bu bağlamda sinema, yalnızca bir eğlence biçimi olmaktan çıkar; toplumsal olguları derinlikli biçimde sorgulayan ve izleyiciyi zihinsel bir sürece dahil eden bir anlatı platformuna dönüşür (Efeoğlu, 2021). Farklı görüşlerin kesiştiği bu etkileşim alanı, sinemanın kültürel ve toplumsal düzlemde nasıl bir yansıma ürettiğini de gözler önüne serer. Başka bir deyişle sinema, izleyiciyi toplumsal sorunlar üzerine düşünmeye sevk eden güçlü bir ifade ortamı sunar. (Yılmaz ve Adıgüzel, 2017). Sinema, ortaya çıktığı ilk dönemlerde yalnızca teknik bir yenilik olarak değerlendirilmiş olsa da zaman içinde bağımsız bir sanat alanı olarak kabul görmüş ve toplumsal etkisi belirginleşmiştir (Şeberoğlu, 2020). Bu nedenle kimi dönemlerde propaganda amacıyla kullanılmış, kimi zaman da toplumsal sorunları görünür kılmak için başvurulan bir ifade aracına dönüşmüştür (Kandemir ve Karaca ve Çakı, 2018). Başka bir yönü ile, sinema aracılığıyla sınıfsal kimlikler de somut bir görünürlük kazanmış; karakterlerin yaşam tarzları, içinde bulundukları mekânlar ve erişebildikleri olanaklar üzerinden toplumsal eşitsizlikler sinematik bir dille izleyiciye aktarılmıştır. Film mekânlarının toplumsal hiyerarşiyi ve sınıf konumlarını temsil ediş biçimi, sinema çalışmalarında belirleyici bir estetik ve anlatısal unsur olarak öne çıkmaktadır (Günyol ve Ergin, 2025). Mekânın sinemadaki kurgusu, karakterlerin yaşadıkları çevreyi betimlemenin ötesine geçerek onların toplumsal konumlarını ve sınıfsal aidiyetlerini izleyiciye aktaran bir temsil aracına dönüşür. Mimari öğelerden dekorasyon ayrıntılarına kadar uzanan estetik seçimler, izleyiciye çeşitli toplumsal kodlar sunar ve anlatının genel atmosferini belirgin şekilde şekillendirir. Özellikle farklı sosyal sınıflardan karakterlerin bir arada yer aldığı yapımlarda, mekânın bu sınıfsal ayrımları görünür kılması, karakterlerin toplumdaki yerlerinin daha açık biçimde anlaşılmasını sağlar (Özçınar, 2009). Böylece mekânlar, sinemada toplumsal yapıları, ilişkileri ve güç dengelerini çözümlemeye imkân tanıyan önemli bir anlatı bileşeni hâline gelir.

Sinemada mekânın temsili, karakterlerin sınıfsal konumlarını belirleyen pasif bir arka plan olmanın ötesinde, toplumsal hiyerarşilerin üretildiği ve yeniden üretildiği aktif bir fail olarak ele alınmalıdır (Türk, 2025). Henri Lefebvre, 1974 tarihli ufuk açıcı eseri *Mekânın Üretimi*nde, mekânın kendiliğinden var olan fiziksel bir boşluk değil, toplumsal ilişkiler tarafından üretilen bir ürün olduğunu savunmuştur. Lefebvre'in geliştirdiği mekânsal üçleme; gündelik pratikleri kapsayan algılanan mekân, mimarların ve şehir plancılarının soyut temsillerini içeren tasarlanan mekân ve kullanıcıların sembolik anlam dünyasını oluşturan yaşanan mekân arasında kritik bir ayrım yapar (Çınar, 2024). Bu teorik çerçeve, sinema çalışmalarında özellikle Bong Joon-ho'nun *Parazit* (2019) veya Ben Wheatley'nin *High-Rise* (2015) gibi filmlerindeki dikey mimari hiyerarşinin analizi için temel bir zemin oluşturur. Nitekim Foteini Vlachou, *High-Rise* filmi üzerine yaptığı analizde, filmdeki brütalist gökdelen mimarisini Foucaultcu bir kontrol mimarisi olarak okumuş; binanın katmanlı yapısının, sakinlerini dış dünyadan izole eden ve kendi iç sınıfsal yasalarını dayatan bir kapatılma alanı yarattığını vurgulamıştır (Yeşil, 2019).

Mekânın ekonomi politiği üzerine çalışmalarıyla tanınan David Harvey ise *Kentsel Deneyim* adlı eserinde, kentleşme süreçlerini sermaye birikiminin bir mekânsal sabitesi spatial fix olarak tanımlar. Harvey'in bilincin kentleşmesi kavramı, bireylerin sınıf bilincinin ve toplumsal farkındalıklarının, içinde bulundukları kentsel çevre ve dönüşüm süreçleri tarafından nasıl şekillendirildiğini anlamak açısından elzemdir (Harvey, 1997). Sinemada kentsel dönüşüm, soylulaştırma ve zorunlu tahliye temaları işlenirken, karakterlerin yaşadığı mekânsal travmalar, Harvey'in sermayenin mekânı yeniden düzenleyerek krizleri ertelemesi teziyle örtüşür (Balcı, 2000). Bu bağlamda mekân, sadece fiziksel bir barınak değil, Michel Foucault'nun Heterotopya kavramıyla işaret ettiği gibi, toplumun genelinden farklı kuralların işlediği bir karşı-mekân işlevi görür. Foucault, sinemanın kendisini de bir heterotopya olarak tanımlarken, hapishaneler veya akıl hastaneleri gibi Sapma Heterotopyaları'nın, modern toplumun istenmeyen unsurlarını görünmez kılma işlevi gördüğünü belirtir (Ekice, 2019).

Sınıfsal hiyerarşinin mekânsal ve bedensel tezahürleri, Bourdieu'nun, *Ayrım* eserinde, estetik beğenilerin ve yaşam tarzlarının masum tercihler olmadığını, aksine sınıfsal konumu ifşa eden kültürel sermaye göstergeleri olduğunu öne sürer (Arpacı, 2020). Sinemada bu durum, alt sınıf karakterlerin üst sınıf mekânlarda yaşadığı bedensel uyumsuzluk ve yabancılık hissiyle somutlaşır. *Parazit* filmindeki koku metaforu, Bourdieu'cü bir perspektiften okunduğunda, fiziksel sınırların aşıldığı durumlarda dahi aşılamayan, bedene sinmiş bir sınıfsal damga stigma olarak işlev görür. Yoksul ailenin kokusu, mekânsal yakınlığa rağmen sınıfsal mesafeyi koruyan tiksinme duygusunu harekete geçirir (Yıldırım, 2024).

Toplumsal görünmezlik sorunsalı ise Axel Honneth'in tanınma teorisi ekseninde tartışılmaktadır (Kotan, 2025). Ralph Ellison'ın *Görünmez Adam* romanına referansla Honneth, görünmezliğin içinden bakılıp geçilme eylemiyle gerçekleşen performatif bir duruş olduğunu belirtir. Jacques Rancière ise bu tartışmayı duyulurun paylaşımı kavramıyla politik estetik alanına taşır (Kumlu, 2020). Rancière'e göre siyaset, kimin görülebilir ve duyulabilir olduğunu belirleyen bu paylaşım rejimini bozma girişimidir (Fırat, 2024). Sinemada hizmet sektörü çalışanlarının, göçmenlerin *Zerre* filmindeki gibi veya yoksulların egemen özne tarafından bir fon nesnesine indirgenmesi, bu görünmezlik rejiminin en net tezahürüdür (Öz ve Yiğit, 2021).

Türkiye sineması özelinde ise mekân ve sınıf ilişkisi, küresel literatürden farklılaşarak taşra-merkez, gecekondu-apartman ve aidiyet krizi ekseninde gelişmiştir (Tulum, 2023). Savaş Arslan (2011), *Cinema in Turkey* adlı çalışmasında, Türk sinemasının ne tam Doğulu ne de tam Batılı olan yapısını rizomatik bir varoluş ve özenti kavramıyla açıklar. Bu melezlik, sinematik mekânların da parçalı ve tamamlanmamış yapısını yansıtır. Asuman Suner (2006), *Hayalet Ev* kitabında, 1990 sonrası Türk sinemasında evin tekinsizleştiğini; karakterlerin ne yerleşebildiği ne de terk edebildiği hayalet ev metaforunun, toplumsal bir aidiyet krizine işaret ettiğini öne sürer. Bu bağlamda, Nurdan Gürbilek'in (1994) Taşra Sıkıntısı denemeleri ve Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine yapılan analizler, taşra ve merkez ilişkisini coğrafi bir zıtlıktan ziyade varoluşsal bir daralma ve okuma pratiği olarak

konumlandırır. Öte yandan kentsel ayrışma, Ayşe Çavdar'ın analizlerinde vurguladığı gibi, site ve mahalle ikiliği üzerinden okunur. Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010) filmindeki site hayatı, orta sınıfın muhafazakâr habitusunu korumak ve "öteki"ni dışlamak için kurduğu steril bir hegemonya alanı olarak belirir (Ökten ve Tüfekçi, 2023). Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmindeki gibi kamusal alanın Rumeli Hisarı evsiz bir karakter tarafından özel alana dönüştürülme çabası ise, neoliberal kentin dışladığı bedenlerin mekânsal adalet arayışının trajik bir örneğidir (Öz ve Yiğit, 2021).
Alanyazında sinemasal mekânı konu alan çalışmalara bakıldığında, farklı kuramsal odaklara sahip araştırmaların mekânın işleyişini ve anlam üretim süreçlerini çözümlemek amacıyla ağırlıklı olarak göstergebilimsel yaklaşımları benimsediği görülmektedir.

Köksal (2015), otel mekânlarını konu edinen filmleri göstergebilimsel açıdan değerlendirerek bu mekânların yalnızca fiziksel özellikleriyle değil; aidiyet, geçicilik, mahremiyet ve yersizlik gibi kavramlarla kurdukları anlam ilişkileri aracılığıyla sinemada özgün bir yere sahip olduğunu ortaya koymuştur. Ateş (2020) ise sınıf, kimlik ve mekân ilişkisini *Göç Üçlemesi* üzerinden incelemiş; çalışmada göç olgusunun sinemadaki temsilleri analiz edilerek gecekondu mekânlarının bu dönüşümün en görünür fiziksel tanıkları olduğu sonucuna varılmıştır. Kaçar (2024), göç ve yoksulluk temalarını merkeze alan göstergebilimsel çözümlemesinde *Kefernahum* filminin, küresel kapitalizmin tetiklediği göç hareketlerinin bireysel ve toplumsal etkilerini mekân kullanımı üzerinden aktardığını belirtmiş; kentsel alanların bir toplumun yaşam pratiklerini ve sorunlarını anlamada kritik göstergeler taşıdığı sonucuna ulaşmıştır. Kırımlıoğlu ve Şen (2024) ise *Makaseller* filmini egemenlik alanı bağlamında inceleyerek, sinemada insan–mekân ilişkisini göstergebilimsel bir perspektifle ele almıştır. Çalışmada mekân ile karakter etkileşiminin; renk, doku ve ışık gibi algısal ögeler aracılığıyla nasıl temsil edildiği ayrıntılı biçimde ortaya konmuş, mekânlar arasındaki karşıtlıkların karakterlerin fiziksel ve duygusal nitelikleriyle uyumlu şekilde izleyici algısını yönlendirdiği vurgulanmıştır.

Çalışma, mekânın anlatı içinde yalnızca dekoratif bir arka plan değil, kimlik ve sınıfsal konumları temsil eden stratejik bir gösteren olduğunu ortaya koymuş; göçün sosyolojik ve mekânsal etkilerini disiplinler arası bir bütünlük içinde değerlendirmiştir. Bu doğrultuda insan–mekân ilişkisini ele alan mevcut araştırmalar incelendiğinde, sınıfsal kimliğin film mekânları üzerinden hangi biçimlerde temsil edildiği ve bu temsillerin hangi göstergelere dayandığına ilişkin çözümlemelerin alanyazında sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu durum, konunun kuramsal ve analitik açıdan henüz yeterince işlenmemiş özgün bir araştırma alanı sunduğunu göstermekte ve ayrıntılı olarak ele alınması gerektiğine işaret etmektedir. Bu doğrultuda çalışmada, Parazit ve Kapıcılar Kralı filmleri örneklem olarak seçilerek sınıfsal kimliğin sinemada hangi mekânsal stratejilerle temsil edildiğini analiz etmek amaçlanmıştır. Filmlerde yer alan yaşam alanlarının konumu, görsel nitelikleri ve karakterlerle kurduğu ilişki, sınıfsal ayrımları izleyiciye doğrudan aktaran temel unsurlardır. Bu nedenle söz konusu filmler, mekân odaklı bir çözümleme için hem uygun hem de veri açısından zengin örnekler sunmaktadır (Omuzlu, 2024). Çalışmada, iç mekân tasarımları göstergebilimsel bir yaklaşımla incelenerek sınıfsal kimliklerin bu mekânsal düzenlemeler aracılığıyla nasıl temsil edildiği değerlendirilmiştir. Elde edilen bulguların, sinema ile mekân tasarımı arasındaki ilişkiye disiplinlerarası bir bakış kazandırması ve filmdeki görsel ögelerin alt metinlerinde yer alan sosyal ve kültürel anlamları ortaya çıkarması hedeflenmektedir. Bu çerçevede sinemasal mekânların sınıfsal kimlikleri ve karakterlerin toplumsal konumlarını yansıtma biçimleri iki farklı film üzerinden ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Böylelikle, göstergebilimsel çözümleme yöntemini kullanarak mimarlık, tasarım ve sinema arasındaki etkileşimi görünür kılan bütüncül bir okuma geliştirilmesi amaçlanmıştır.

1. Kuramsal Çerçeve

1.1. Sinemada Mekân Kavramı

Sinema kuramında mekân olgusu, eylemin gerçekleştiği fiziksel bir arka plan veya dekoratif bir mizansen unsuru olmanın ötesinde, toplumsal ilişkilerin üretildiği, ideolojinin somutlaştığı ve karakter psikolojisinin haritalandığı dinamik bir unsur olarak ele alınmaktadır (Kanbur, 2022). Sinematik mekân, izleyiciyi salt görsel yanında dokunsal ve duygusal bir yolculuğa çıkaran bir coğrafya ve duygusal bir mimari olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda sinema, kentsel dokuyu ve hafızayı manipüle ederek,

fiziksel gerçekliğin üzerine yeni tarihsel ve psikolojik katmanlar ekleyen yansıtılmış bir şehir işlevi görmektedir (Ünver, 2021).

Mekânın bu çok katmanlı yapısı, sosyolojik bağlamda kendiliğinden var olan boş bir geometrik kap olarak anlamında değil aksine, toplumsal ilişkiler ve üretim biçimleri tarafından inşa edilen politik bir ürün olarak değerlendirilmektedir (Ghulyan, 2017). Sinematik düzlemde bu üretim; yönetmenin kadraj tercihleri, kurgusal ritim ve karakterlerin mimariyle kurduğu diyalektik ilişki üzerinden algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân kategorilerinde yeniden üretilir (Yorgancıoğlu ve Çalak, 2020). Özellikle neoliberal kent politikalarının ve soylulaştırma süreçlerinin beyazperdedeki temsili, sermayenin krizlerini aşmak adına mekânı sürekli yeniden organize ettiği mekânsal sabite kavramı üzerinden okunabilmektedir (Erbaş ve Soydemir, 2011). Bu çerçevede sinema, kentsel dönüşümün yarattığı sınıfsal travmaları, mülksüzleştirme pratiklerini ve merkez ile çeper arasındaki gerilimi görünür kılar (Balcı, 2000).

Mekânın iktidar teknolojileri ve kapatılma pratikleriyle olan ilişkisi, heterotopya kavramı ekseninde derinleşir. Sinemanın kendisi bir karşı-mekân olarak nitelendirilirken; film anlatısında yer alan hapishane, akıl hastanesi veya kapalı site gibi izole alanlar, toplumun genel normlarını askıya alan veya tersyüz eden kriz bölgeleri olarak belirir (Ekice, 2019). Dikey mimarinin sınıfsal bir alegori olarak kullanıldığı filmlerde gökdelenler, sakinlerini dış dünyadan yalıtan ve kendi iç hiyerarşisini dayatan birer kontrol mimarisi örneği sergilemektedir (Bayhan, 2024).

Sınıfın mekânsal ve bedensel tezahürleri ise içselleştirilmiş davranış örüntüleri kavramıyla sosyolojik bir derinlik kazanır. Estetik beğeniler, bedensel duruş ve mekân kullanımı, bireyin sınıfsal konumunu ifşa eden kültürel sermaye göstergeleridir (Karmaz ve Şenol, 2020). Bu teorik çerçeve, ev içi hizmet emeğinin mekânsal ayrışmasını anlamlandırmada kritiktir; zira aynı fiziksel mekânı paylaşan sınıflar arasında görünmez sınırlar çizilmekte ve alt sınıfların varlığı genellikle görmezden gelinmektedir (Bolgün, 2022). Bu noktada sosyal görünmezlik, fiziksel bir yokluktan ziyade, tanınmanın reddi yoluyla gerçekleşen performatif bir içinden bakıp geçme eylemi olarak tanımlanmaktadır (Çaylak, 2023). Sinemada yoksulluk ve marjinalleşme temsilleri, karakterlerin sadece emeklerinin sömürüldüğü değil, varlıklarının da hiçe sayıldığı distopik mekânsal gerçeklikler üzerinden kurulmaktadır (Göze ve Yılmaz, 2021).

2. Mekânın Anlam Üretimindeki Rolü

Sinema sanatında mekân, olay örgüsünün üzerinde cereyan ettiği pasif bir geometrik düzlem olarak anılmaktadır ve bununla birlikte izleyicinin duyusal ve bilişsel algısını şekillendiren ontolojik bir kurucu öğe olarakta bilinmektedir (Evliyaoğlu, 2020). Juhani Pallasmaa (2001) The Architecture of Image adlı eserinde sinematik mekânın sadece görsel bir şölen sunmadığını, aynı zamanda karakterlerin varoluşsal deneyimlerini ve içsel durumlarını yansıtan yaşanmış bir mimari inşa ettiğini savunur. Bu bağlamda yönetmenler, fiziksel gerçekliği manipüle ederek izleyiciyi salt bir gözlemci konumundan çıkarıp filmin dokusal ve atmosferik dünyasına dahil eden deneyimsel bir alan yaratırlar. Giuliana Bruno (2002) Atlas of Emotion çalışmasında bu durumu haptik görsellik kavramıyla açıklar ve sinemanın izleyiciyi coğrafi bir hareketliliğin ötesinde duygusal ve dokunsal bir seyahate çıkardığını, perdedeki mimari dokunun gözle temas edilen bir yüzeye dönüştüğünü belirtir.

Mekânın anlam üretimindeki bir diğer kritik boyut, atmosferin estetik bir kategori olarak işlevselleştirilmesidir (Hatıpoğlu, 2024). Gernot Böhme atmosfer kavramını, nesnel çevre ile öznel algı arasında kurulan ve mekânın duygusal tonunu belirleyen bir ara yüzey olarak tanımlar. Sinemada ışık, ses ve mizansen kullanımıyla yaratılan bu atmosferik yoğunluk, sözlü anlatıya ihtiyaç duymadan gerilimi, melankoliyi veya tekinsizliği mekânın kendisine içkin kılar (Hven, 2022). Diğer yönden Reha Erdem sinemasında ses tasarımı ve doğa unsurları, mekânı sadece görülen değil, işitilen ve hissedilen canlı bir organizmaya dönüştürürken karakterlerin ruh hallerini de bu atmosferik bütünlüğün bir parçası haline getirir (Aras, 2024).

Zamanın mekânsallaşması ve tarihselliğin inşası noktasında Mikhail Bakhtin'in edebiyat kuramından sinemaya uyarlanan kronotop kavramı belirleyici bir analiz aracı sunmaktadır. Bakhtin zaman ve mekânın birbirinden ayrılamaz bir bütünlük içinde olduğunu vurgularken sinemada bu birliktelik, olayların tarihsel bağlamını ve karakterlerin gelişim sürecini somutlaştırır (Çakır, 2019). Ömür Yıldırım'ın (2021) yol filmleri üzerine yaptığı analizde belirttiği gibi, yolculuk temalı anlatılarda mekânsal yer değiştirme, karakterin içsel zamanındaki kırılmaları ve dönüşümleri tetikleyen dinamik bir güçtür. Bu perspektifte bir otel odası, terk edilmiş bir kasaba veya sonsuz bir otoyol, sadece coğrafi koordinatlarla anılmaz, anlatının ritmini ve kaderini belirleyen zaman-mekân düğümleri olarak işlev görür.

3. Sinemada Sınıfsal Kimlik ve Temsil

Sinema, toplumsal kimliklerin inşa edildiği ve müzakere edildiği merkezi bir kültürel alandır; bu alanda sınıfsal konumların temsili, izleyicinin dünyaya dair algısını derinden şekillendirir (Yılmazok, 2018). Marksist temelli eleştiriler, sinemayı sıklıkla egemen ideolojiyi yeniden üreten bir Devletin İdeolojik Aygıtı olarak analiz etmektedir (Medin ve Kaymak, 2021). Bu perspektifte, özellikle popüler sinema anlatıları, bireysel sosyal hareketlilik mitlerini yücelterek ve yoksulluğu bireysel bir başarısızlık olarak kodlayarak, yapısal eşitsizliklerin ve sınıfsal engellerin üzerini örter (Yılmaz, 2019). Böylece, mevcut toplumsal hiyerarşiler doğal ve kaçınılmaz olarak sunulur, orta ve üst sınıfın değer yargıları evrensel bir norm olarak dayatılır (Yazıcı, 2016).

Sınıfsal kimliklerin sinemadaki inşası, ekonomik göstergeler, kültürel sermaye ve zevk hiyerarşileriyle de beraber işler (Hazır, 2014). Bourdieu ve Schwibs'in Homo Academicus adlı çalışmasında (2016) habitus kavramı, karakterlerin tüketim kalıpları, dil kullanımları ve estetik tercihleri üzerinden onların sınıfsal konumlarını nasıl ifşa ettiğini ve bu ayrımların nasıl yeniden üretildiğini açıklar. Temsil düzeyinde, alt sınıfların deneyimleri genellikle ya basitleştirilmiş stereotiplere indirgenir ya da suç ve ahlaki çöküntüyle ilişkilendirilerek marjinalleştirilir (Bulgurcu, 2025). Bu stratejiler, orta sınıf normlarını normalleştirirken, işçi sınıfının yaşam gerçekliğini ve politik potansiyelini görünmez kılma işlevi görmektedir.

4. Sinemasal Mekânda Sınıfsal Kimliğin İnşası

4.1. Mekânın Toplumsal Kodlar Üretme İşlevi

Toplumsal analizde mekân, eylemlerin içinde gerçekleştiği pasif bir arka plan ya da boş bir konteynerin aksine, toplumsal ilişkileri hem yansıtan hem de aktif olarak üreten diyalektik bir süreçtir. Mekânın mimari düzenlemesi, sınırları, erişilebilirlik seviyeleri ve sembolik değeri, bireylere nasıl davranmaları gerektiğini, kimin nereye ait olduğunu ve hangi eylemlerin meşru sayıldığını dikte eden bir dizi toplumsal kod işlevi görür (Lefebvre, 1991).

Mekân, bu kodları öncelikle güç ve disiplin aygıtları aracılığıyla üretir. Michel Foucault (1995), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* adlı çalışmasında hapishaneler, okullar, kışlalar, hastaneler gibi modern kurumları analiz ederken, mimarinin bireyleri nasıl disipline ettiğini ve normallik kodlarını nasıl dayattığını göstermiştir. Özellikle panoptikon modeli, mekânsal düzenlemenin görünürlük ve gözetim bağlamında bireylerin kendi kendilerini denetlemesini içselleştirilmiş kodları nasıl sağladığının altını çizmektedir (Neşeli ve Nahya, 2024). Benzer şekilde, kentsel mekândaki kapalı siteler, özel kulüpler veya belirli bölgelerin varlığı, fiziksel sınırlar yoluyla toplumsal dışlama ve kapsama kodlarını pekiştirir (Ergur, 2012). Kimin mekâna erişip kimin erişemeyeceği, o mekândaki toplumsal hiyerarşinin ve aidiyet kodlarının en somut göstergesidir.

Mekânın kod üretme işlevi, aynı zamanda sınıfsal ayrım ve içselleştirilmiş davranış örüntüleri kavramlarıyla da yakından ilişkilidir (Alpman, 2019). Lefebvre'nin (1991) terminolojisiyle, mekânın temsilleri (kavranan mekân; plancıların, mimarların ve iktidarın tasarladığı, kodları dayatan mekân) ile temsilî mekânlar (yaşanan mekân; kullanıcıların bu kodları deneyimlediği, bazen de onlara direndiği veya onları dönüştürdüğü mekân) arasında sürekli bir gerilim vardır. Dolayısıyla mekân, toplumsal

kodların yalnızca pasif bir şekilde okunduğu değil, aynı zamanda sürekli olarak müzakere edildiği ve yeniden yazıldığı dinamik bir alandır.

4.2. İç Mekân Tasarımında Sınıfsal Göstergeler

Bitmez (2025)' e göre iç mekân tasarımı, estetik ve işlevsel bir pratik olmanın ötesinde, bireylerin toplumsal kimliklerini, kültürel sermayelerini ve sınıfsal konumlarını sergiledikleri bir göstergeler sistemi olarak anılmaktadır. Mekân, bireyin zevklerinin somutlaştığı bir alandır ve Pierre Bourdieu'nün (1984) terminolojisiyle bu zevkler, masum bireysel tercihler değil, derinlere kök salmış bir içselleştirilmiş davranış örüntüleri, yani bireyin sosyalleşme süreciyle edindiği sınıfsal eğilimlerin bir ürünüdür. Dolayısıyla, bir evin nasıl döşendiği, hangi nesnelerin sergilendiği ve mekânın nasıl organize edildiği, o hanenin toplumsal hiyerarşideki yerini açığa vuran bir dildir.

Sınıfsal göstergelerin en belirgin olduğu alanlardan biri, malzeme seçimi ve özgünlük arayışıdır. Ekonomik sermayesi yüksek olan sınıflar, gerçek ve doğal olarak kodlanan malzemelere ve orijinal sanat eserlerine yönelirken, taklit malzemeler genellikle daha alt ekonomik sınıflarla ilişkilendirilir (Özhancı ve Koç, 2022). Burada özgünlük, sadece bir kalite meselesi ile anılmaz, farklı olarak yüksek kültürel sermayeyi ve bilgili bir tüketici olmayı gerektiren bir ayrım olarak tasvir edilir.
Mekânın organizasyonu ve boşluk kullanımı da kritik bir sınıfsal koddur. Alt sınıfların konutlarında mekân genellikle maksimize edilmiş işlevselliğe ve yoğun bir doluluğa sahipken, üst sınıflar işlevsiz veya boş mekân lüksüne sahip olabilirler (Gülhan, 2019). Minimalizm, geniş antreler veya yalnızca estetik amaçlı kütüphane, piyano odası vb. gösteri alanları, temel barınma ihtiyacının ötesine geçildiğini ve mekânın sembolik bir değer olarak tüketildiğini gösterir (Güreken, 2025).

4.3. Film Mekânlarının Hiyerarşi ve Güç İlişkilerini Yansıtması

Bir filmin mimari tasarımı ve coğrafi düzenlemesi, daha diyaloglar başlamadan önce izleyiciye karakterler arası güç dinamiklerini okutur. Mekân, bu bağlamda, toplumsal hiyerarşilerin fiziksel bir haritası olarak işlev görür; kimin nereye ait olduğunu, kimin kimi kontrol ettiğini ve kimin dışlandığını belirleyen bir dizi bir nevi görsel kod sunar (Sözen, 2023). Bu, mekânın sadece bir arka plan değil, Foucault'nun (1995) disiplin toplumu kavramlarına benzer şekilde, davranışları sınırlayan ve normları dayatan ideolojik bir yapı olduğunu gösterir.

Bu hiyerarşik kodlama, öncelikle mekânların dikey ve yatay organizasyonunda somutlaşır. Dikey eksen, en net güç metaforudur: Karakterlerin gökdelenler, tepedeki villalar, çatı katları gibi fiziksel olarak yukarıda veya bodrum katları, vadiler, yeraltı gibi aşağıda konumlanması, onların toplumsal statülerini doğrudan görselleştirir (Kırdar ve Ünal, 2021). Yükselmek aspirasyon ve başarıyı, alçalmak ise çaresizliği ve toplumsal tuzakları sembolize eder. Yatay düzlemde ise mekânın ölçeği ve hacmi devreye girer. Güçlü karakterler genellikle geniş, minimalist ve kontrollü mekânlara sahip olarak resmedilir; bu boşluk, onların çevreleri üzerindeki hâkimiyetini ve kişisel alanlarının büyüklüğünü vurgular. Buna karşılık, güçsüz karakterler sıklıkla dar, sıkışık, dağınık ve klostrofobik alanlara hapsedilir; bu da onların hareket kabiliyetlerinin ve yaşam seçeneklerinin kısıtlanmışlığını yansıtır (Karadağ, 2024).

Bu mimari düzenlemeler, sinematografik tercihlerle pekiştirilerek anlam kazanır. Yönetmen, mekânı sadece göstermez, aynı zamanda onu yorumlar. Kamera açıları, mekânsal hiyerarşiyi izleyicinin algısına mühürler. Örneğin, geniş bir odada bulunan güçlü bir karaktere uygulanan alçak açı (low-angle) çekim hem karakteri hem de onun sahip olduğu odayı ezici bir otorite unsuru haline getirir. Tersi durumda, sıkışık bir odadaki karaktere uygulanan yüksek açı (high-angle) çekim, karakterin o mekân tarafından nasıl ezildiğini ve tuzağa düştüğünü hissettirir (Güngör, 2017). Çerçeveleme (framing) de kilit bir rol oynar; karakterlerin kapı aralıkları, parmaklıklar veya pencereler aracılığıyla çerçevelenmesi, onların mekânsal hapishanelerini görsel olarak tanımlar. Sinema, mekânı bir konteyner olmaktan çıkarıp, onu gücün ve hiyerarşinin aktif bir aktörüne dönüştürür (Solak, 2017).

Tablo 1. *Film mekânlarının kullanım amaçlarına göre sınıflandırılması (Aktr. Aydıngüler, 2023)*

Fon Mekânları	**Tamamlayıcı Mekânlar**	**Asıl Eleman Mekânları**
Karakterlerin etkileşime girdiği ve olayların geçtiği yerlerdir.	Filmin atmosferini güçlendirir ve yönetmenin vermek istediği mesajı iletmeye yardımcı olur.	Başrol oyuncusunun etkileşimde olduğu ve hikâyenin merkezinde yer alan mekânlardır.
Temelde herhangi bir mesaj iletme amacı taşımaz.	Olayın seyri ve karakterler hakkında ipuçları verir.	Mekân, yönetmenin anlatmak istediği hikâyeyi iletmek için önemli bir araçtır.
Karakterlerin ve olayların geliştirilmesine katkı sağlamaz, yalnızca bir zemin oluşturur.	İzleyici ile iletişime geçerek filmdeki anlamı pekiştirir.	Yönetmen, bu mekânda geçen olayları anlatmak için mekânı belirleyip kullanır.

5. Yöntem

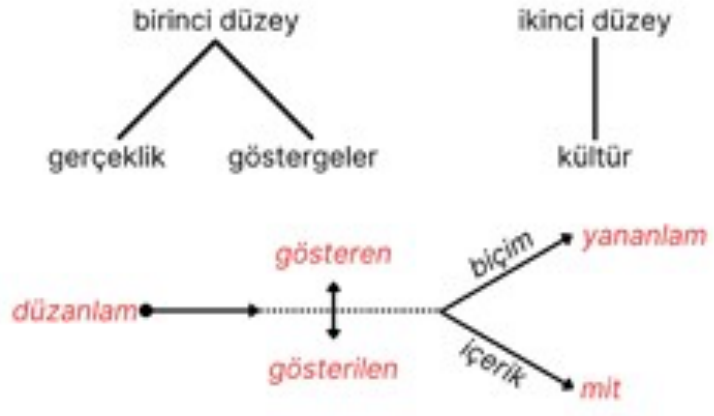
Çalışma, Parazit ve Kapıcılar Kralı filmlerini örnek olay olarak ele alarak, sinemasal mekânın sınıfsal kimliği nasıl görünür kıldığını göstergebilimsel bir çözümleme üzerinden değerlendirmektedir. Sınıfsal temsiller bakımından zengin veri sunan tüm filmler teorik olarak araştırma evrenine dâhil olsa da, bu evrenin kapsamının genişliği ve soyutluğu nedeniyle, mekân–insan ilişkisini belirgin biçimde ortaya koyan söz konusu iki film ayrıntılı inceleme için seçilmiştir. Her iki yapım da toplumsal sınıflar arasındaki farkları ve bu sınıfların karşılaşma biçimlerini mekân düzenlemeleri üzerinden katmanlı bir şekilde ortaya koymakta; bu yönüyle sınıfsal kimliğin mekânsal temsillerini analiz etmeye elverişli bir zemin sunmaktadır. Çalışmada, filmlerdeki mekân kurgusu ile sınıfsal konumlar arasındaki ilişkiyi çözümlemek amacıyla göstergebilim temelli bir analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Modern göstergebilim, 20. yüzyılın başlarında Amerikalı düşünür Charles Sanders Peirce ile İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün geliştirdiği kuramsal yaklaşımlar üzerine temellenmiştir. Saussure, Genel Dilbilim derslerinde bu alanı, toplumda yer alan göstergelerin nasıl işlediğini ve anlamın hangi mekanizmalarla üretildiğini inceleyen bir disiplin olarak tanımlar (Gunes, 2013). İlerleyen yıllarda Roland Barthes, göstergebilimi kendi kuramsal çerçevesi doğrultusunda yeniden yorumlayarak; dili, gösterge bileşenlerini, dizge–dizim ilişkisini ve düz anlam ile yan anlam ayrımını merkeze alan dört ana inceleme alanı ortaya koymuştur. Barthes'ın görüşüne göre her gösterge, göstereni ile gösterileni arasında kurulan ve ancak bu ikili yapı sayesinde anlam kazanan bir bütünsel sistemdir (Bircan, 2015).

Barthes, anlamın oluşumunu iki katmanda ele alarak geliştirdiği yaklaşımı popüler kültür ürünlerinin çözümlenmesine taşımıştır. Ona göre bir gösterge, ilk bakışta taşıdığı temel gönderimiyle sınırlı değildir; bu yüzeysel karşılık düz anlamı oluştururken, kültürel çağrışımların devreye girdiği ikinci bir katman daha vardır. Bu ikinci katman, yani yan anlam, göstergenin görünürde sunduğu bilginin arkasında yer alan ve toplumun değerleri, alışkanlıkları ve öğrenilmiş kodlarıyla şekillenen daha derin bir anlam örgüsü üretir. Barthes, bireylerin sahip oldukları kültürel birikim, deneyim ve toplumsal konumun, herhangi bir metne ya da görüntüye yükledikleri yan anlamları belirlediğini vurgular; böylece göstergebilimsel çözümlemenin kaçınılmaz olarak kültürel bağlamla ilişkili olduğunu ifade eder (Baştürk ve Konu, 2022).

Şekil 1. *Barthes'ın Gösterge Şeması üzerinden bir uyarlama (Aktr. Aydıngüler, 2023)*

Bu araştırmada, Barthes'ın göstergebilim kuramı temel alınarak Parazit ve Kapıcılar Kralı filmlerine ait seçili sahneler çözümlenmiştir. Analize dâhil edilecek sahneler belirlenirken, Tablo 1'de sunulan film mekânlarının kullanım amaçlarına ilişkin sınıflandırmadan yararlanılmış; buna göre sahneler, kurgu içinde anlam üretme kapasitesi en yüksek olan asıl eleman mekânları, bu anlamı destekleyen tamamlayıcı mekânlar ve arka planda yer alan fon mekânları olmak üzere üç ayrı grupta değerlendirilmiştir.

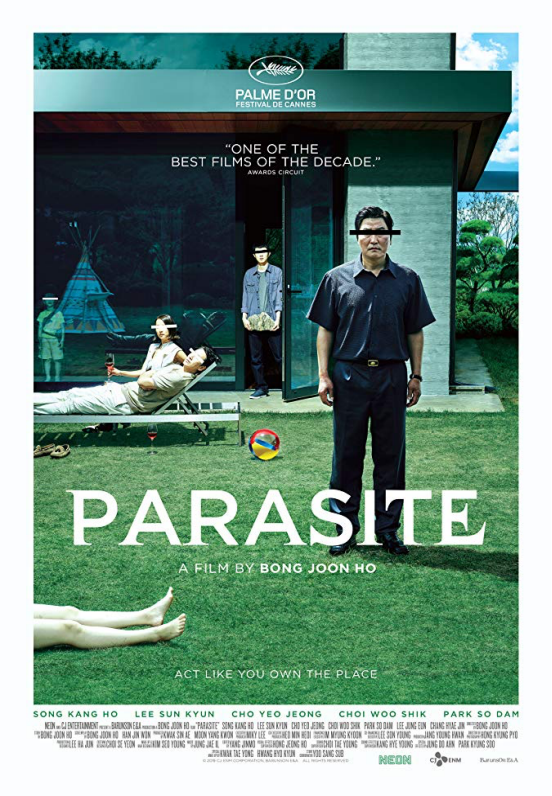
Veri toplama sürecinde ilk adım olarak belgesel tarama yoluyla alanyazında yer alan temel kavramlar ve kuramsal yaklaşımlar belirlenmiş, devamında ise seçilen film sahneleri izlenerek sistematik gözlemle görsel veriler elde edilmiştir. Bu veriler, Barthes'ın anlamlandırma modelinde merkezi bir yere sahip olan düz anlam ve yan anlam kavramları çerçevesinde yeniden okunmuş; her bir mekânın taşıdığı anlamlar, gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki üzerinden çözümlenmiştir. Böylelikle sinemasal mekânların sınıfsal kimliği hangi göstergeler aracılığıyla temsil ettiğini ve toplumsal yapıyı hangi sembolik düzen içinde görünür kıldığını ortaya koymaya yönelik derinlemesine bir analiz gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır.



Şekil 2. *Barthes'ın Gösterge Şeması üzerinden bir uyarlama (Aktr. Mollaoğlu, 2023)*

6. Bulgular

6.1. Parazit Filmi ve Kapıcılar Kralı Filmi Künyeleri, Konusu



Şekil 3. *Parazit film afişi (IMD, 2025)*

Şekil 4. *Kapıcılar Kralı film afişi*

Tablo 2. *Film künyeleri*

Film	Parazit	**Film**	Kapıcılar Kralı
Yıl	2019	**Yıl**	1976
Yönetmen	Bong Joon-ho	**Yönetmen**	Zeki Ökten
Yapımcı	Bong Joon-ho, Moon Yang-kwon, Jang Young-hwan, Kwak Sin-ae	**Yapımcı**	Arif Keskiner
Senaryo	Bong Joon-ho, Han Jin-won	**Senaryo**	Umur Bugay
Oyuncular	Song Kang-ho, Park So-dam, Cho Yeo-jeong, Lee Sun-kyun, Choi Woo-shik	**Oyuncular**	Kemal Sunal, Sevda Ferdağ, Can Kolukısa
Türü	Komedi, Dram, Gerilim, Kara Mizah	**Türü**	Komedi, Dram
Süre	132 dakika	**Süre**	84 dakika

Bong Joon-ho'nun hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği Parazit, 2019 yılında Güney Kore'de kara mizah ve gerilim türlerinin birleşimi olarak sinemaya uyarlanmış; ardından 2020 Akademi Ödülleri'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Uluslararası Uzun Metraj Film ve En İyi Orijinal Senaryo dallarında ödül kazanarak dünya çapında geniş yankı uyandırmıştır. Film, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ile de onurlandırılmıştır. Anlatı, ekonomik ve toplumsal olarak farklı konumlarda bulunan iki ailenin yollarının kesişmesi üzerine kuruludur; ancak Parazit' i özgün kılan nokta, sınıfsal ayrımları yalnızca karakterlerin davranışları üzerinden anlatarak değil, mekânın nasıl kurgulandığı, düzenlendiği ve kullanıldığı aracılığıyla somut bir biçimde görünür kılmasıdır (Toprak, 2024).
Parazit filminin anlatısı, Seul' de yarı bodrum katında güç koşullar altında yaşamını sürdürmeye çalışan Kim ailesinin, kendilerine uğur getireceğine inanılan bir taşın hediye edilmesiyle başlayan değişim sürecine odaklanır. Ekonomik olarak toplumun alt katmanında yer alan aile, yaşam koşullarını

iyileştirebilmek adına, kentin varlıklı kesiminden Park ailesinin evine adım adım dahil olmanın yollarını arar. Olay örgüsü, Kim ailesinin oğlunun Park ailesinin kızına özel ders vermek üzere eve girmesiyle başlar; ardından kız kardeşin küçük çocuğa sanat terapisi sunması, babanın şoför olarak işe alınması ve son aşamada annenin evde hizmetçi olarak çalışmaya başlamasıyla bu sızma stratejisi tamamlanır (Yıldırım, 2024).

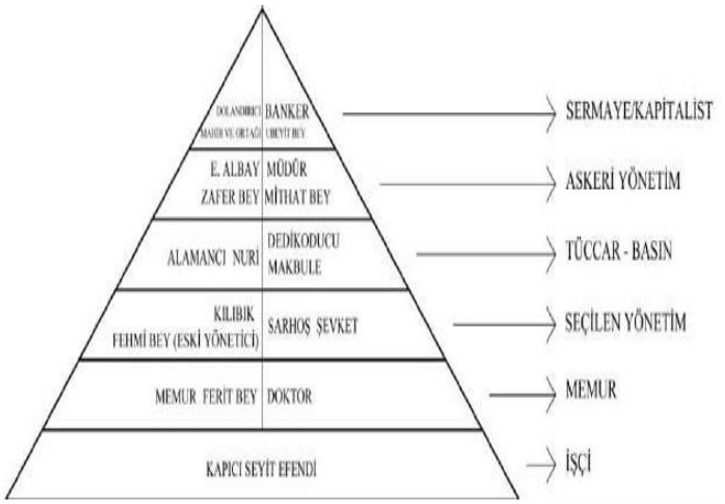
Hikâye temel olarak iki mekânda yoğunlaşır: Park ailesinin modern ve müstakil konutu ile Kim ailesinin nemli, karanlık ve kente yukarıdan bakan yarı bodrum evi. Park ailesi dört kişiden oluşan varlıklı bir çekirdek aileyken; Kim ailesi üniversite çağındaki iki çocuk ve ebeveynlerden oluşan, ekonomik zorluklarla mücadele eden bir hanedir. Anlatının ağırlığı, Kim ailesinin Park ailesinin yaşam alanına yerleşme çabası etrafında şekillenir ve mekân farklılıkları üzerinden sınıfsal uçurumun görünür kılınmasını sağlar (Kaçar, 2021).

Kapıcılar Kralı, bir apartmanın gündelik işleyişi üzerinden Türkiye'nin toplumsal sınıf yapısını ve bu yapının doğurduğu eşitsizlikleri eleştirel bir bakışla ele alan bir komedi filmidir. Kemal Sunal'ın, köyden göç ederek kent yaşamında kapıcılık yapan Seyit karakterine hayat verdiği film, mizahın arkasına yerleştirilen ince göndermeler ve toplumsal hicivlerle dikkat çeker. Genellikle ayakların baş olması söylemiyle anılan anlatı, Seyit'in içinde bulunduğu kapitalist düzenin kendisine tanıdığı sınırlı yaşam alanına rağmen sistem içinde yükselmeye çalışmasını, toplumsal yapıdaki çarpıklıkları görünür kılan alaycı bir dille aktarır. Film, lümpen proleterya konumundaki Seyit'in sınıf engelleriyle dolu bir düzen içinde var olma mücadelesini, komedi unsurlarıyla harmanlanmış eleştirel bir çerçeve içinde sunar (Çakıcı ve Doğanay, 2022).

1976'da Zeki Ökten tarafından çekilen Kapıcılar Kralı, 1 Mayıs 1977'de seyirciyle buluşmuş ve dönemin önemli festivallerinden biri olan 14. Antalya Film Festivali'nde En İyi 2. Film ödülüne değer görülmüştür. Festival jürisi aynı zamanda Zeki Ökten'i En Başarılı Yönetmen, Kemal Sunal'ı ise filmdeki performansıyla En Başarılı Erkek Oyuncu ödülleriyle değerlendirmiştir (Agocuk, 2023).

6.2. Parazit ve Kapıcılar Kralı Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi Mekânsal Hiyerarşi: Dikey ve Yatay Ayrışmalar

Şekil 5. *Park Ailesinin evi ve Kim Ailesinin Evi (TDM, 2025)*



Şekil 6. *Kapıcılar Kralı filmindeki ayrıştırma piramidi (Bülbül Bahtiyar ve Yaldız, 2019)*

Tablo 3. *Dikey ve yatay ayrışmalar*

Parazit	**Kapıcılar Kralı**
Dikey mimari	Yatay/katmanlı apartman
Üst sınıf yukarıda, yoksullar aşağıda	Kapıcı dairesi en dipte, daire sahipleri yukarıda

Parazit filmi küresel kapitalizmin mekânsal hiyerarşisini dikeylik metaforu ile kurarken, Kapıcılar Kralı Türkiye'nin modernleşme sürecine özgü apartman kültürünü sınıfsal ayrışmanın gündelik mekânı olarak kullanmaktadır.

Parazit filminde dikey mimari, ekonomik güç ilişkilerinin mekânsal bir haritasına dönüşür. Üretim araçlarını kontrol eden sınıfın geniş ve yüksek konutlarda yaşamı, Marx'ın burjuvazi olarak tanımladığı toplumsal kesimin sermaye birikimi sayesinde elde ettiği yapısal avantajların bir sonucudur. Kim ailesinin yarı bodrumda yaşaması ise Marx'ın emek gücünü satmak zorunda olan sınıfın yaşam koşullarını belirleyen ekonomik kısıtlara işaret eder. Bu mimari düzen, alt sınıfın ekonomik nedenlerle toplumsal olarak aşağıya itildiğini fiziksel bir gerçeklik hâline getirir; dikey olarak yükselmek, ekonomik ilişkiler değişmediği sürece erişilemeyen bir ayrıcalığa dönüşür.

Kapıcılar Kralı filminde apartman düzeni, Türkiye'nin kentleşme sürecine özgü ekonomik yapıyı ortaya koyar. Daire sahiplerinin düzenli gelir elde eden, mülkiyet üzerinden rant üreten orta sınıfı temsil etmesi, Marx'ın mülkiyetin toplumsal konumu belirlediğine ilişkin görüşüyle örtüşmektedir. Kapıcının emeğini satarak geçinmek zorunda olması, aynı mekânda yaşansa bile sınıfsal konumun ekonomik temellerle belirlendiğini göstermektedir. Apartmanda yukarıya çıkmak fiziksel açıdan mümkün olsa bile ekonomik bağımlılık ilişkileri kapıcının sınıf konumunu değiştirmez; mekân sınıf ilişkilerini yeniden üreten bir yapıya dönüşmektedir.

Ayrıca şekil 6 da Apartmanda katların dağılımı, toplumsal tabakalaşmanın mekânsal olarak nasıl düzenlendiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. En alt seviyede bulunan bodrumda kapıcı ailesinin yaşaması, işçi sınıfının yapının fiziksel olarak da en aşağısına yerleştirildiğini gösterir. Zemin katta memur statüsünde çalışan bir kişinin bulunması, orta sınıfın alt basamaklarının apartman düzenindeki yerini temsil eder. Birinci katta eski yönetici oturmakta ve bu konum, apartmanın idari hiyerarşisinin mekânda somutlaşmış biçimini yansıtmaktadır. İkinci katta ticaretle uğraşan bir sakinin yer alması ekonomik sermayenin apartmandaki karşılığına işaret eder. Üçüncü katta emekli bir albay ile bir banka müdürünün bulunması, askeri ve bürokratik gücün mekânsal konumunu görünür kılar. En üst katta yer alan tefeci ya da banker ise sermaye birikiminin zirvedeki temsilcisini oluşturur. Bu düzenleme, sınıfsal konumların apartman mimarisine katmanlı biçimde yerleştirildiği belirgin bir toplumsal hiyerarşi modeli sunmaktadır.

Mekânın İç Tasarımı ve Sınıfsal Kodlar

Şekil 7. *Park ailesinin evinden bir kesit*

Şekil 8. *Kapıcılar Kralı filmindeki kapıcı dairesi*

Tablo 4. *Dikey ve yatay ayrışmalar*

Parazit	**Kapıcılar Kralı**
Minimalist lüks, büyük boşluklar, doğal ışık, modern tasarım	Küçük, işlevsel, yoğun eşyalı kapıcı dairesi
Kültürel, ekonomik sermaye	Mekânsal daralma ve alt sınıf habitusu

Parazit filminde mimari ve dekor sınıfı estetik kodlarla görünür kılarken Kapıcılar Kralı'nda mekân gündelik sıkışmışlık üzerinden sınıfsal gerçekliği ifşa etmektedir.

Parazit filminde iç mekânın tasarımı, sınıfsal üstünlüğün estetik bir dile dönüştürülmesi üzerine kuruludur. Büyük boşluklar, temiz yüzeyler, doğal ışığın sürekli vurgulanması ve mobilyaların seçkinliği, üst sınıfın kültürel ve ekonomik sermayesini mekân üzerinden kendi kendine doğrulayan bir temsil alanı yaratır. Bu düzen, mekânın bir yaşam alanının dışa vurumunun yanında, sınıfsal bir gösteri aracına da dönüşmesine yol açar; ev, tüketim gücünü görünür kılan bir vitrin gibi işlemektedir. Marx'ın meta estetiğini tartışırken işaret ettiği sermayenin sembolik gücü, filmde iç mekânın ölçülü, düzenli ve sakin yapısında sinemasal bir karşılık bulmaktadır.

Kapıcılar Kralı filminde kapıcı dairesi, sınıfın maddi sınırlarını mekânsal sıkışmışlıkla somutlaştırmaktadır. Dairenin darlığı, nesnelerin işlevsellik baskısıyla üst üste yığılması ve hareket alanının sınırlılığı, alt sınıfın mekân kullanımının ekonomik zorunluluklarla nasıl şekillendiğini göstermektedir. Bu sıkışıklık fiziksel bir düzenin, kültürel sermayenin, tüketim imkânlarının ve boşluk

yaratma lüksünün yokluğunun sinemasal yansımasıdır. Kapıcı dairesi, alt sınıf tabakasının tüm işaretlerini taşır. Bunlar; geçicilik, zorunluluk, işlevsellik ve görünmeyen emek döngüsünün mekânsal bedeni olarak göze çarpmaktadır.

Her iki film yan yana düşünüldüğünde, mekânın iç düzeni sınıfsal farklılıkların en doğrudan yüzeylerinden biri hâline gelir. Parazit filminin modernist estetiği üst sınıfın yaşam tarzını sofistike, sade ve kontrol sahibi bir deneyim olarak sunarken; Kapıcılar Kralı filminde mekân, alt sınıf deneyimini daralan, sıkışan ve zaman zaman boğuculaşan bir düzen olarak yansıtmaktadır. Bu karşıtlık, sınıfın ekonomik durumunun yanı sıra, mekânsal olarak da üretildiğini de göstermektedir. Mekân burada ekonomik farkı görünür kılar ve üstüne sınıfsal yaşam pratiklerini kalıcılaştıran bir alan olarak işlev görmektedir.

Mekânsal Görünmezlik ve Emek İlişkisi

Şekil 9. *Saklı bodrum (Wallace, 2019*

Şekil 10. *Kapıcılar Kralı filminden kesit*

Tablo 5. *Mekansal görünmezlik ve emek ilişkisi*

Parazit	**Kapıcılar Kralı**
Hizmetçi odası, saklı bodrum	Kapıcının apartmandaki varlığının duyulup görülmemesi
Görünmeyen emek; eve sızmış alt sınıfın görünmezliği	Gündelik görünmezlik

Parazit filminde fiziksel olarak gizlenmiş bir bodrum üzerinden görünmezliği dramatize eder. Kapıcılar Kralı filminde ise görünmezliği normalleştirilmiş gündelik alışkanlıklar üzerinden kurmaktadır.

Parazit filminde görünmezlik, mekânsal stratejilerle dramatik bir yoğunluğa kavuşturulmaktadır. Hizmetçi odasının evin geri kalanından ayrılması, saklı bodrumun varlığı ve orada sürdürülmeye çalışılan bir yaşam döngüsü, emek gücünün kapitalist düzen içinde nasıl görünmezleştirildiğini açık bir biçimde temsil etmektedir. Park ailesi, kendi konforunu sağlayan emeğin mekân içindeki dolaşımını görmezden gelerek sürdürebilir; görünmezlik, mekânın bilinçli bir örgütlenme biçimine dönüşmektedir. Bu durum, emekçinin mekânsal varoluşunda da silikleştiğini ortaya koymaktadır.

Kapıcılar Kralı filminde görünmezlik, dramatik bir kırılma olarak karşımıza çıkmaz, gündelik hayatın olağan bir parçası olarak işlemektedir. Kapıcının apartman sakinleri tarafından duyulmadan, görülmeden, çoğu zaman fark edilmeksizin akıp giden varlığı, emek ilişkilerinin Türkiye'nin modern apartman kültüründe nasıl sıradanlaştığını göstermektedir. Görünmezlik, mekânın gizli köşelerinde

saklanarak ortaya çıkmaz; tam aksine herkesin gözünün önünde fakat kimsenin zihninde yer etmeyerek üretilmektedir. Bu durum, sosyal ilişkilerdeki hiyerarşinin mekânda nasıl rutinleştiğini ve sınıf ayrımının nasıl doğal bir davranış biçimine dönüştüğünü ortaya çıkarmaktadır.

Her iki film birlikte ele alındığında ve değerlendirildiğinde, görünmezliğin iki farklı sinemasal stratejiyle kurulduğu görülmektedir. Parazit filmi, görünmezliği fiziksel olarak saklanan emek üzerinden kurarak dramatik bir çarpışma yaratmakta iken; mekânın alt bölmeleri sınıfın dışlanmış yüzünü temsil etmektedir. Kapıcılar Kralı filminde ise görünmezliği olağanlaştırarak kurar; mekânın hiçbir bölmesi gizli değildir, fakat bazı bedenler yine de görünmez olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki yaklaşım, sınıfsal görünmezliğin hem mekânsal izolasyon hem de toplumsal kayıtsızlık üzerinden inşa edilebileceğini ortaya koymaktadır. Böylece görünmezlik, sinemasal mekânda farklı toplumsal sistemlerin farklı biçimlerde ürettiği ortak bir sınıf göstergesi hâline gelmektedir.

Sınıf Atlamanın Mekânsal Kurgusu

Şekil 11. *Kim ailesinin evine giden merdiven*

Şekil 12. Park ailesinin evine giden yokuş

Şekil 14. *Apartman yöneticisinin Seyit'e davranış örneği*

Tablo 6. Sınıf atlamanın mekansal kurgusu tablosu

Parazit	**Kapıcılar Kralı**
Üste çıkmanın fiziksel olarak merdiven çıkma/alt kata inmenin düşüş olarak kodlanması	Apartman sakinlerinin davranışları, kapıcı ile kurulan mesafe

Parazit filminde sınıf atlama arzusu mekânda sürekli yukarı hareketle anlatılmaktadır. Kapıcılar Kralı filminde sınıf atlama daha çok mekânsal temsilin dönüştürülmesi giyim, davranış, duruş üzerinden kurulmaktadır.

Parazit filminde sınıf atlama arzusu, mekânın dikey eksende kurgulanmasıyla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Merdivenler, rampalar ve yokuşlar salt olarak fiziksel geçiş alanları olarak düşünülmeden; Kim ailesinin toplumsal yükselme isteğinin sürekli sekteye uğradığı sembolik eşikler hâline gelmektedir. Yukarıya çıkmak çaba, strateji ve gizlenme gerektirmekte; aşağıya inmek ise çoğu zaman ani, kontrolsüz ve zorunlu bir geri dönüş olarak temsil edilmektedir. Bu kurgu, toplumsal hareketliliğin kapitalist sistemde yapısal engellerle çevrili olduğunu düşündüren bir ritim yaratmaktadır. Mekân, böylece sınıf atlama olasılığının maddi temellerinin zayıflığını açığa çıkarmakta; Kim ailesi fiziksel olarak yükseğe adım atabilse bile, toplumsal konumu belirleyen ekonomik ve kültürel sermaye yetersizliği bu hareketliliği geçici bir yanılsamaya dönüştürmektedir.

Kapıcılar Kralı filminde sınıf atlamaya ilişkin mekânsal kurgu farklı bir mantıkla işlemektedir. Burada yükselme arzusu, dikey bir mimari hareketten ziyade, bireyin kendini sunma biçimlerinde vücut bulmaktadır. Kapıcının giyim tarzı, beden dili, apartman sakinlerine hitap şekli ve mekânı kullanma pratikleri, sınıf atlama arzusunun temsili hâlinde karşımıza çıkmaktadır. Apartmanın katları arasında dolaşmak fiziksel bir hareket olmaktan öteye geçmez; kapıcının sınıfsal dönüşümü mekânda değişmeyen sabit bir konumun içinde yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla Kapıcılar Kralı, sınıf atlamanın kültürel, performatif ve ilişkisel bir mesele olduğunu; toplumsal kabullerin mekândaki hareketten çok kimliğin temsil biçimiyle belirlendiğini göstermektedir.

Her iki film birlikte değerlendirildiğinde, sınıf atlamanın mekânsal gösterimi farklı modeller üzerinden kurulsa da ulaşılması zor bir ideal olarak belirdiği görülmektedir. Parazit filmi yükselişi fiziksel ve zorlayıcı bir tırmanışa dönüştürürken, Kapıcılar Kralı filmi sahte bir temsil dönüşümünün toplumsal duvarları aşamadığını hissettirir. Bu karşıtlık, sınıf atlamanın modern toplumlarda mekânın örgütleniş biçimiyle yakından ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Barthes'in Düz/Yan Anlam İlişkisi

Tablo 7. Düz/ Yan anlam ilişkisi

Kategori	Parazit Düz Anlam	Parazit Yan Anlam	Kapıcılar Kralı Düz anlam	Kapıcılar Kralı Yan Anlam
Mekan Konumu	Yarı bodrum / tepe villa	Sınıfın dikey mimarisi	Kapıcı dairesi / apartman katları	Türkiye'nin apartman hiyerarşisi
İç Mekan	Minimalizm, boşluk	Kültürel sermaye, ayrıcalık	Sıkışık, küçük mekân	Alt sınıf habitusu
Geçiş Alanları	Merdivenler, rampalar	Sınıf atlama metaforu	Apartman merdivenleri	Sosyal mobilitenin sınırı
Gizli Alanlar	Saklı bodrum	Görünmez emek	Kapıcının görünmez varlığı	Gündelik görünmezlik
Nesneler	Şans taşı, sanat objeleri	Statü	Kovalar, ayakkabılar	Emek, sınıfsal rutin

Karşılaştırmalı analiz, Parazit ve Kapıcılar Kralı filmlerinin sınıfsal ayrımı mekân üzerinden kurarken bunu soyut göstergeler yerine sahnelere yerleşen doğrudan mekânsal karşıtlıklarla görünür hâle getirdiğini göstermektedir. Parazit filminin açılışında Kim ailesinin yarı bodrum penceresinden dışarıya yalnızca insanların ayaklarının görünmesi, ailenin toplumdaki en alt konumunun görsel bir ifadesi olarak öne çıkmaktadır. Kapıcılar Kralı filminde ise Seyit'in kapıcı dairesinden apartman merdivenlerine çıkışı, kameranın yukarıdan takibiyle verilir ve apartmanın kendi iç hiyerarşisini gündelik bir ritüel hâline getirerek görünür kılmaktadır.
Parazit filminde Park ailesinin evinin tanıtıldığı sahnede geniş cam yüzeyler, doğal ışık, boşluklu tasarım ve modern mobilyalar üst sınıfın mekânsal ayrıcalığını güçlü bir şekilde temsil ettiği gözlemlenmektedir. Buna karşılık Kapıcılar Kralı filminde kapıcı dairesinin dar, sıkışık ve çok amaçlı

kullanılan hacmi, alt sınıfın mekânsal sıkışmışlığını Seyit'in başını eğerek dolaştığı sahnelerle somut biçimde açığa çıkarmaktadır.

Şekil 15. *Park ailesinin yağışlı havayı ferah evinde izlerken Kim ailesinin evinin durumu*

Parazit filminde yağmur yağdığı bölümünde Park ailesi fırtınayı ferah bir salondan izlerken Kim ailesi yarı bodrumun lağım suyuyla dolduğu karanlık ve kaotik bir geceye geri dönmektedir. Bu sahne sınıfsal ayrımın mekânsal kırılganlığa nasıl dönüştüğünü dramatik biçimde göstermektedir. Kapıcılar Kralı filminde apartman sakinlerinin Seyit'e sürekli emir verirken çıkıp indikleri merdiven sahneleri, kapıcının mekânsal olarak yukarıya çıkılabilen fakat sınıfsal konumundan uzaklaşamayan bir figür olarak konumlandığını hissettirmektedir. Bu nedenle her iki filmde de merdivenler sınıfsal hareketliliğin sınırlarını belirleyen güçlü bir görsel motife dönüşmektedir.

Görünmezlik teması da sahne düzeyinde belirgin biçimde yapılandırılmaktadır. Parazit filminde Park ailesinin yıllarca fark etmediği gizli bodrum sakini, emeği ve yaşamı görünmeyen alt sınıfın çarpıcı bir temsili olarak göz önüne serilmektedir. Kapıcılar Kralı filminde apartman sakinlerinin Seyit'in yanından geçip onu duymadan ya da görmeden devam ettikleri sahneler, gündelik hayatın içinde üretilen sosyal görünmezliğin tipik bir örneğini oluşturmaktadır.

Nesneler açısından da iki film çarpıcı karşıtlıklar sunmaktadır. Parazit filminde evdeki modern sanat eserleri ve Kim ailesine verilen taş, üst sınıfın sembolik ve kültürel sermayesinin mekânsal göstergeleri olarak anılmaktadır. Kapıcılar Kralı filminde ise kovalar, süpürgeler, kapı önlerinde biriken ayakkabılar ve Seyit'in sürekli yanında taşıdığı temizlik eşyaları, alt sınıfın emek merkezli yaşam dünyasını temsil etmektedir.

Bu sahne örnekleri birlikte değerlendirildiğinde, Parazit ve Kapıcılar Kralı filmlerinde mekânı edilgen bir arka plan olmaktan çıkararak sınıfsal hiyerarşinin kurulduğu, görünmezliğin üretildiği ve toplumsal düzenin somutlaştığı etkin bir anlatı alanına dönüştürdüğü net biçimde görülmektedir.

Sonuç

Bu çalışma, mekânın sinemasal anlatıda sahip olduğu gizli fakat belirleyici gücü görünür kılmayı amaçlayan bir yaklaşım üzerine kurulmuştur. Filmler aracılığıyla mekânın nasıl işlediğini, hangi estetik ve mimari tercihlerle sınıfsal ilişkileri yüzeye çıkardığını ve karakterler arasındaki toplumsal mesafeyi nasıl kodladığını anlamak, sinema araştırmalarında hâlâ yeterince derinleştirilmeyen bir sorunsal niteliğindedir. Parazit ve Kapıcılar Kralı filmleri bu sorunsalı çözümlemek için uygun bir zemin sunmuş; iki filmin hem kültürel hem de tarihsel farklılıkları, mekânın sınıfsal temsil işlevini karşılaştırmalı olarak değerlendirmeye imkân tanımıştır. Çalışmanın genel çerçevesi, sinemasal mekânın görsel bir düzenleme dışında, toplumsal gerçekliklerin örgütlendiği bir yapısal alan olduğunu ortaya koymuştur.

Araştırma boyunca elde edilen bulgular, iki filmdeki mekânsal tercihlerin sınıfsal ayrımları görünür kılmak için kurgulandığını netleştirmiştir. Parazit filminde dikey mimarinin toplumsal konumlanmayı belirleyen bir eksene dönüşmesi, sefaletin fiziksel bir çöküş olarak temsil edilmesi ve lüksün ışık, boşluk ve sessizlik üzerinden kurulması; sınıfın mekân eliyle nasıl yeniden üretildiğini göstermiştir. Kapıcılar Kralı filminde apartman düzeninin katmanlı yapısı, kapıcı dairesinin dar ve sıkışık örgütlenmesi, apartman sakinlerinin gündelik pratikleri ve kapıcının görmezden gelinen emeği; Türkiye'nin modernleşme sürecine özgü sınıf ilişkilerini mekânsal sembollerle ifade etmiştir. Filmlerdeki sahne örgüsü, mekânın karakter davranışlarını biçimlendiren bir etken olarak işlediğini; iç mekân estetiği, geçiş alanları ve nesne düzenlerinin sınıfsal ayrımı güçlendiren anlamlarla yüklendiğini göstermiştir. Bu bulgular, mekânın sessiz bir tanık olarak görülmemesini üstüne üstük toplumsal ilişkilerin sürekliliğini sağlayan bir anlatı aktörü olduğunu açık biçimde ortaya çıkarmaktadır.

Araştırmanın bulguları, sinema çalışmalarında mekân tartışmalarını genişleten bir çerçeve sunmaktadır. Analiz sürecinde mekânın toplumsal eşitsizlikleri tekrar eden bir yapı olarak işlemesi, filmlerde görünmez emeğin nasıl sahnelendiği, sosyal hiyerarşinin bedensel ve duygusal izlerinin nasıl mekânsallaştırıldığı ve sınıfın gündelik jestler üzerinden nasıl temsil edildiği ortaya konmuştur. Filmlerin kültürel bağlamları farklı olsa da mekânın ideolojik işlevi konusunda ortak bir tutum sergiledikleri görülmüştür. Sinemasal mekâna yüklenen bu işlev, toplumsal sınıfların salt olarak ekonomiye bağlanmamasını ya da sosyolojik göstergelerle sabitleştirilmemesini, farklı perspektiflerden bakılarak mekânsal deneyimler üzerinden de biçimlendiğini düşündürmektedir.

Araştırma sürecinin sonunda geleceğe yönelik bazı öneriler ortaya çıkmıştır. Sinemada mekân analizlerinin tekil örneklerle sınırlı kalmaması, farklı ülke sinemalarından daha geniş bir film yelpazesiyle çeşitlendirilmesi önem taşımaktadır. Mekânı sosyoloji, mimarlık ve kültürel çalışmalarla ilişkilendiren çoğulcu bir yaklaşım, özellikle güncel sinemada ortaya çıkan dijital mekânlar, yeni temsil biçimlerinin sınıfsal yansımalarını incelemek açısından verimli olacaktır. Bununla birlikte, sınıf ilişkilerinin mekânla sınırlı tutmamak, zaman, hafıza, beden ve gündelik ritüellerle birlikte okunması; sinemasal anlatıda ortaya çıkan görünmezlik biçimlerini daha ayrıntılı kavramayı sağlayacaktır.

Bu çalışmanın özgün katkısı, sinemasal mekânın sınıf ilişkilerindeki rolünü karşılaştırmalı bir yöntemle ele alması ve iki farklı kültürel bağlamda üretilmiş filmlerin mekânsal stratejilerini ortak bir teorik zeminde buluşturmasıdır. Parazit ve Kapıcılar Kralı filmlerinin aynı analitik çerçevede değerlendirilmesi, mekânın ideolojik işlevinin kültürel farklılıklara rağmen benzer biçimlerde ortaya çıkabildiğini göstermiştir. Bunun yanı sıra, göstergebilimsel yaklaşımın mekânsal okumaya uyarlanması; filmdeki fiziksel öğeler, kamera konumları, geçiş alanları, nesne düzenleri ve görünmez emek unsurlarının birbirleriyle nasıl anlam ürettiğini sistemli biçimde çözümler hale getirmiştir. Çalışma, sinema araştırmalarında mekânı merkeze alan bir okuma pratiğinin hem kuramsal hem de yöntemsel açıdan nasıl derinleştirilebileceğine dair somut bir model sunmaktadır.

Bu sonuçlar, gelecekte yürütülecek araştırmalar için geniş bir tartışma alanı bırakmaktadır. Mekânın sinemadaki işlevi, toplumsal eşitsizliklerin görünürlüğünü artıran bir araç olduğu kadar, bu eşitsizlikleri yeniden üreten bir yapı olarak da çalışmaktadır. Bu nedenle mekânı merkeze alan her analiz, sinemayı yalnızca bir anlatı biçiminin dışında, toplumsal yapının nasıl kurulduğunu, kimlerin görünür kılındığını ve kimlerin sessizliğe mahkûm edildiğini anlamaya yönelik eleştirel bir alanın kapısı olarak görmelidir.

Kaynakça

Agocuk, P. (2023). *Türk Sinemasında Politikacı Temsili (1960-2015)*. Nobel Bilimsel Eserler.

Alpman, P. (2019). Mekân, Kimlik, Sınıf: Farklar Neden Bir Arada Barınamazlar? *İdealkent*, *10*(26), 373-401.

Aras, Y. (2024). Reha Erdem Sinemasinda Mizansen Çözümlemesi. *Uluslararası Akademik Yönetim Bilimleri Dergisi*, *10*(15), 33-45.

Arpacı, M. (2020). Pierre Bourdieu'nün sosyolojisinde beden, cinsiyet ve cinsellik. *İmgelem*, *4*(6), 245-264.

Arslan, S. (2011). Cinema in Turkey. *Dragomanen*, 40.

Ateş, M. (2020). Sinemada göç bağlamında sınıf, kimlik ve mekân: Ömer Lütfi Akad ve'göç üçlemesi'. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, *4*(2), 128-141.

Aydıngüler, M. H. (2023). Göstergebilimsel Açıdan Film Çözümlemesi: Eşkıya Filmi Örneği. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 8*(16), 13-24.

Balcı, Ş. (2000). 2000'ler Türk Sinemasında Kentsel Dönüşüm. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, *9*(2), 71-109.

Baştürk, Ş., & Konu, M. M. (2022). Görsel Göstergelerin Kültür Aktarımındaki İşlevi: Yedi İklim Türkçe Öğretim Seti Örneği. *e-Kafkas Journal of Educational Research*, *9*(1), 79-108.

Bayhan, E. (2024). Masal ve Minyatürlerderki Anka Kuşu ve Ejder Karakterleri Üzerinden Alegorik Anlatım ve Bu Anlatımın Canlandırma Sinemasına Yansıması. *Eurasian Journal of Media Communication and Culture Studies*, *2*(1), 46-60.

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, *13*(26), 17-41.

Bitmez, M. N. (2025). Kentleşme ve Dijital Kültürün Kesişiminde: Sessiz Ama Etkili Bir Aktör Olarak Kentsel Mekân. *Kültürel Çalışmalar I*.

Bolgün, C. (2022). Kentsel Mekânın Cinsiyeti: Gündelik Yaşamda Sınırlar ve Sınırlılıklar. *Kentsel Sosyal Hizmet*, 55.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. (R. Nice, Çev.). Cambridge: Harvard University Press.

Bourdieu, P., & Schwibs, B. (2016). *Homo academicus* (6. Auflage). Suhrkamp.

Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*. Verso.

Bulgurcu, H. S. (2025). Değiştirilmiş Etiketleme Teorisi ve Damgalanmanın Sosyopsikolojik Etkileri: Suç İşlemiş Bireyler Üzerine Fenomenolojik Bir Araştırma. *İnsan ve Toplum*, *15*(1), 123-157.

Bülbül Bahtiyar, Tuba & Yaldız, Esra. (2019). 1970-1990 Yılları Arasında Türkiye'deki Toplumsal Ayrışmanın Kemal Sunal'ın Kapıcılar Kralı Filmi Üzerinden Değerlendirilmesi.

Çağıl, F., Kilinç, M. (2021). Sinemada Mekân ve Işık Etkileşimi: Bridge of Spies Üzerine Bir İnceleme. *Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*, 59-73.

Çakıcı, F. O., & Doğanay, T. C. (2022). Türkiye'nin 1970'li Yıllarında Toplumsal Sınıfların Gündelik Hayatını Kapıcılar Kralı Filminden İzlemek. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, *10*(1), 440-468.

Çakır, S. (2019). Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış. *SineFilozofi*, *4*(Sp. Iss), 437-452.

Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânlarin Çözümlenmesi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, *7*(2), 7-37.

Çaylak, M. (2023). Sosyal Kimlik İnşasında Damgalanmanın Rolü. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD)*, *9*(18), 1-22.

Çınar, R. (2024). H. Lefebvre'nin Mekânsal Üçlü Kuramı Bağlamında İktidarın Kentsel Mekânla İlişkisi. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi, 14*(1), 30-43.

Efeoğlu, F. Ö. (2021). Sinemanın Toplum Yaşantısı ve Eğlence Alışkanlıkları ile Etkileşimi: Türkiye'de Sinema. *Journal of Recreation and Tourism Research*, *8*(3), 390-419.

Ekice, Ş. (2019). Heterotopyalar İçinde Bir Birey Nasıl Yaşayabilir? *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 466-485.

Erbaş, H., & Soydemir, P. (2011). Sermaye hareketleri ve "küresel kent" olma yolunda İstanbullar. *Şahinkaya ve İlter Ertuğrul (ed.) Bilsay Kuruç'a armağan*, 635-676.

Ergur, A. (2012). Hermetik Yaşam Döngüsünün Kuruluşu: Sanayi-Sonrası Yaşam Biçimleri, Tüketim Örüntüleri ve Kentle Steril Temas Yordamları. *Ileti-s-im*.

Evliyaoğlu, S. (2020). İran Sinemasında Anlatı Geleneği. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*, 47-49.

Fırat, B. (2024). Rancière'de Kant'ın Estetik Çözümlemesi Bağlamında Estetiğin Siyaseti ve Siyasetin Estetiği. *Felsefelogos*, (82).

Foucault, M. (1995) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books, New York, 215.

Ghulyan, H. (2017). Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma (A Reading of the Structural and Conceptual Framework of Lefebvre's Theory of Space). *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi [Journal of Modern Local Governments]*, *26*(3), 1-29.

Göze, F. E., & Yılmaz, E. (2021). Neoliberalizm, Genç İşsizliği ve Sosyal Güvensizlik Bağlamında Sinemada Gençliğin Temsili: American Honey. *Turkish Studies-Social Sciences*, *16*(4).

Gunes, A. (2013). Göstergebilim Tarihi. *Humanities Sciences*, *8*(4), 332-348.

Gülhan, S. T. (2019). Toplumsal Mekân ve Düşünümsel bir Kent Sosyolojisinin İnşası: Bourdieucülüğün Mekâna Müdahalesini Sorunsallaştırmak. *İdealkent*, *10*(26), 83-127.
Güngör, A. C. (2017). Sinematografik İmgenin Öğretimi. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, *7*(4), 697-708.

Günyol, S., & Ergin, G. (2025). Sınıf Kimliğinin Film Mekânları Üzerinden Göstergebilimsel Analizi: "Parazit" Filmi Örneği. *Bodrum Journal of Art and Design*, *4*(2), 194-209.
Gürbilek, N. (1994). Taşra sıkıntısı.

Güreken, H. T. (2025). Estetik ve Minimalizmin Evrensel Dili; Japon Grafik Tasarımının İrdelenmesi. *Premium e-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, *9*(54), 366-378.

Harvey, D. (1997). Postmodernligin durumu. *İstanbul, Türkiye: Metis Yayinlari*.

Hatipoğlu, S. C. (2024). Estetikte Yeni Katmanlar: Yapay Zeka Ve Atmosfer Tartışmalarına Giriş [New Layers in New Aesthetics: An Introduction to Artificial Intelligence and Atmosphere Discussions].

Hazır, I. K. (2014). Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik. *Cogito*, *76*, 230-265.

Hven, S. (2022). *Enacting the worlds of cinema*. Oxford University Press.

Internet Movie Database. (t.y.). Parazit film afişi. IMDB. https://www.imdb.com/title/ tt6751668 (06.10.2025).

Kaçar, E. (2021). İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu. *SineFilozofi*, *6*(12), 1131-1142.

Kaçar, F. (2024). Göç ve Yoksulluk Ekseninde Mekânda Bireyin İnşası: Kefernahum Filminin Göstergebilimsel Analizi. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, (12), 1-26.

Kanbur, E. Ö. (2022). Mimarlik ve Sinema Etkileşimi Bağlaminda Ölçek Kavraminin "The Bfg" Filminin Mekân Kurgusu Üzerinden İncelenmesi. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, *12*(1), 49-70.

Karaca, M., & Çakı, C. (2018). *İletişim ve propaganda*. Eğitim Yayınevi.

Karadağ, M. (2024). *Ruhsal Liderlik, Okul Kültürü ve Akademik Başarı*. Eğitim Yayınevi.

Karmaz, E., & Şenol, D. (2020). Mekânın zaman, beden ve cinsiyet ile etkileşimi üzerine bir değerlendirme. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, *5*(10), 1-12.

Kavut, İ. E., Savaş, B. (2021). Fantastik Film Mekân ve Müziklerinin Eş Zamanlı Değerlendirilmesi: Edward Scissorhands (Makaseller) Örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi (27)*, 357-377.

Kırdar, B. Ç., & Ünal, D. D. G. T. (2021). Sinemada Mekân ve İktidarın Göstergebilimsel Çözümlemesi: Tolga Karaçelik Filmleri.

Kırımlıoğlu, Y., & Şen, D. E. (2024). Sinemada İnsan ve Mekân İlişkisinin Egemenlik Alanı Bağlamında Göstergebilimsel İncelemesi: Makas Eller Filmi. *Art-E*, *17*(33).

Kotan, C. (2025). Tanınma Teorisi Bağlamında Ailede Sevgi Davranışı ve Bireysel Kimlik. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, *21*(69-Aile), 130-155.
Köksal, C., (2015). *Göstergebilimsel Yaklaşımla Sinemasal Mekân Analizi: Otellerde Geçen Filmler Üzerinden Mekansal ve Anlamsal Çözümler*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kumlu, E. (2020). 20. Yüzyıl Romanında Görülememek ve Tutunamamak: Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar ve Ralph Ellison'un Görülmeyen Adam Adlı Eserlerinde Yabancılaşma Kavramının Karşılaştırılması. *Turkish Studies-Language & Literature, 15*(3).

Lefebvre, H. (1991). *Production of space*. Cambridge: Blackwell.

Medin, B., & Kaymak, A. (2021). İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema: American Sniper Filmi Bağlamında Başat İdeolojinin İmaja ve Söyleme Tezahürü. *Erciyes İletişim Dergisi*, *8*(1), 153-175.

Mollaoğlu, S. (2023). Çocuk Gelin Pratiğinin Göstergebilimsel Analizi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 22*(86),

Neşeli, P. Z., & Nahya, Z. N. (2024). İzmir Atıfbey Mahallesi'nde Yaşayan Kadınların Kent Yaşamındaki Zihin Haritaları ve Görünmez Sınırları. *Fe Dergi*, *16*(2), 48-83.

Omuzlu, S. Ö. (2024). Mimarlıkta Yer (siz) leşme Kavramı: Parazit Filmi Üzerinden Bir Okuma. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, *27*(2), 180-202.

Ökten, B. B., & Tüfekçi, M. S. (2023). Şantiyelerde İşçilerin İş Sağlığı ve Güvenliği Konusunda Tutum ve Davranışları: Isparta İli Örneği-Mimarlık, Planlama ve Tasarım Alanında Akademik Çalışmalar Ekim 2023. *MİMARLIK, PLANLAMA VE TASARIM Alanında Akademik Çalışmalar*.

Öz, P. T., & Yiğit, Z. (2021). Madunun Kentteki Gölgesi: Zerre. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (38), 174-187.

Özçınar, M. (2009). Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi| Istanbul University Faculty of Communication Journal*, (37), 88-108.

Özhancı, E., & Koç, A. (2022). Sınıfsal Ayrıcalık/Eşitsizlik Temelinde Bireye Ait Peyzajın Çerçevesi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *14*(3), 329-350.

Pallasmaa, J. (2001). *The Architecture of image: existential space in cinema*. Rakennustieto.

Solak, S. S. G. (2017). Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *6*(1), 13-37.

Sözen, M. (2023). Kültürel Coğrafya Perspektifinden Belgesel Filmlerde Ses Kuşağı Tasarımı. *Etkileşim*, (12), 12-34.

Suner, A. (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet. *Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis Yayınları*.

Şeberoğlu, A. (2020). Yeni Medya ve Etkileşimli Yeni Sinema. *Yeni Medya*, *2020*(8), 77-85.

The Design Museum, Parasite set design, 11 Ekim 2025 tarihinde https://designmuseum.org/exhibitions/ beazley-designs-of-the-year/architecture/parasite-set-design# adresinden erişildi.
Toprak, Ö. (2024). *Televizyon ve Sosyal Medyada Güncel Kavramlar*. Eğitim Yayınevi.

Tulum, H. (2023). Türk Sineması'nın İç Mekânları: 1960-1980 Aralığına Dair Bir Okuma. *Mimarlık ve Yaşam*, *8*(1), 21-43.

Türk, D. (2025). Postmodern Anlatıda Mimari Mekânın Temsili: The Fall Filmi Üzerine Bir İnceleme. *ArtDE*, (2), 63-75.

Ünver, B. (2021). Sinemasal Anlatıda Mekân: Kubrick Filmlerinde Tuvalet Ve Banyolar. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, *38*(1).

Wallace, Rachel. (2019). Inside the House From Bong Joon Ho's Parasite. 10 Ekim 2025 tarihinde https://www.architecturaldigest.com/story/bong-joon-ho-parasite-movie-set-design-interview adresinden erişildi.

Yazıcı, M. (2016). Değerler ve Toplumsal Yapıda Sosyal Değerlerin Yeri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *24*(1), 209-223.

Yeşil, S. Ş. (2019). Gökdelen'in Beton Duvarları Altında Modernist Mimari Ütopyanın Çöküşü. *Moment Dergi*, *6*(1), 130-149.

Yıldırım, O. (2024). Alttakilerin Yukarıya Çıkma/Sisteme Tutunma Mücadelesi: Georgio Agamben Penceresinden Parazit Filmine Bakmak. *SineFilozofi*, *9*(17), 86-101.

Yıldırım, Ö. (2021). 2000 *Yılından sonra Türk sinemasındaki yol filmlerinin Mikhail Bakhtin'in kronotop kavramı bağlamında incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ordu Üniversitesi.

Yılmaz, M., Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (28), 241-272.

Yılmaz, S. (2019). Örgüt Kültürü ve Örgütsel Bağlılık İlişkisi (Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler-4 Alanında Yeni Ufuklar). *Gece Kitaplığı Yayınevi*.

Yılmazok, L. (2018). Ulusal Sinema: Ulus, Kültür, Kimlik ve Karakter Üzerinden Bir İnceleme. *Beykoz Akademi Dergisi*, *6*(1), 136-151.

Yorgancıoğlu, D., & Çalak, I. (2020). Bedensel Deneyime Dayalı Yer Bilgisinin Yeniden Yapılandırılması İçin Bir Yöntem İrdelemesi: Deneyimsel Haritalama. *Megaron*, *15*(1).

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Sinemada Biriktirme Takıntısının Temsili: Nesneler Bellek ve Kimlik

Representational Objects of Hoarding Obsession in Cinema: Memory and Identity

Selvinaz Özdemir
Yalova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
https://orcid.org/0009-0006-1455-6618
258134008@ogrenci.yalova.edu.tr
https://ror.org/01x18ax09

Serkan Öztürk
Prof. Dr
Yalova Üniversitesi
serkan.ozturk@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-8882-3607
https://ror.org/01x18ax09

Özet
Sinemada biriktirme olgusu, patolojik bir davranışın ötesine geçerek karakterlerin kimlik, bellek ve aidiyetle kurdukları ilişkileri görünür kılan sembolik bir anlatı aracı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışma, biriktirme eyleminin sinematik anlatıda karakterlerin iç dünyasını, geçmişle bağ kurma biçimlerini ve duygusal deneyimlerini görünür kılan çok katmanlı bir yapı sunduğunu ortaya koyduğunu incelemektedir. Hoard (Luna Carmoon, 2023), Sen Yaşamaya Bak (Ketche, 2022) ve Everything Everywhere All at Once (Daniel Kwan & Daniel Scheinert, 2022) filmlerinin karşılaştırmalı incelenmesiyle yürütülen araştırmada, tematik analiz yaklaşımı kullanılmış; nesnelerin karakterlerin psikolojik süreçlerinde üstlendiği işlevler değerlendirilmiştir. Bulgular, biriktirmenin kayıpla baş etme, kontrolü yeniden kurma ve geçmişi sürdürme aracı olarak farklı biçimlerde temsil edildiğini göstermektedir. Araştırma, sinemada biriktirme olgusunun bireysel patolojinin ötesine geçerek, karakterlerin varoluşsal boşluklarını doldurma ve kimliklerini anlamlandırma çabalarını hem psikolojik hem de estetik bir düzlemde görünür kıldığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Biriktirme takıntısı, sinema, kimlik, bellek, sembolik temsil, estetik anlatı

Abstract
In cinema, hoarding transcends its association with pathology and emerges as a symbolic narrative device that renders visible characters' relationships with identity, memory, and belonging. In this context, the study examines how the act of hoarding functions as a multilayered structure within cinematic narratives, illuminating characters' inner worlds, their ways of connecting with the past, and their emotional experiences. Employing a comparative analysis of Hoard (Luna Carmoon, 2023), Sen Yaşamaya Bak (Ketche, 2022), and Everything Everywhere All at Once (Daniel Kwan & Daniel Scheinert, 2022), the research adopts a thematic analysis approach to evaluate the roles objects play in

characters' psychological processes. The findings indicate that hoarding is represented in various ways—as a means of coping with loss, re-establishing control, and sustaining ties to the past. Overall, the study demonstrates that hoarding in cinema extends beyond individual pathology and serves as a psychological and aesthetic mechanism through which characters navigate existential voids and make sense of their identities.

Keywords: Hoarding obsession, cinema, identity, memory, symbolic representation, aesthetic narrative

Giriş

Sinema, görsel ve işitsel bir izleme ve eğlenme aracı olmanın ötesinde, bireysel ve toplumsal belleğin şekillendiği bir alan olarak değerlendirilebilir. Belleğin yeniden kurgulanmasında sanat, kitle iletişim araçları ve özellikle sinema önemli bir rol üstlenir. Bu durum özellikle popüler sinema filmlerinde daha belirgin olarak ortaya çıkar; bu filmler izleyiciye güçlü anlatılar sunarak toplumsal hafızanın şekillenmesine doğrudan katkıda bulunur. Sinema filmlerinde bellekle ilişkili pek çok sahne ve anlatı unsuruna rastlamak mümkündür. Sinemanın bu yönü, belleğin dolayısıyla hatırlama ediminin aktarılmasına aracılık eden önemli bir ifade alanı oluşturur. Bu nedenle sinema ile bellek arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır (Aslan, Tayanç 2018 ss. 305)**.**

İnsanın zihninin temel özelliklerinden biri, deneyimlerini çağrışımlar yoluyla hatırlaması, dili kullanarak bu deneyimleri ifade etmesi, geçmişini belleğinde saklayıp yazılı olarak aktarabilmesidir (Ulusal, Doğan 2018 ss. 1). Bu özellikler, bireysel belleği toplumsal belleğin temel taşlarından biri hâline getirir. Sinema da bu noktada hem kişisel hem toplumsal geçmişi sorgulayan ve hatırlamayı görünür kılan bir anlatı alanı sunar. İzlediğimiz pek çok film, unutmanın bir gereklilik olduğunu hatırlatırken, hafızanın da bir zorunluluk olduğunu vurgular; bu sayede geçmişle kurduğumuz bağ daha da belirginleşir (Ulusal, Doğan 2018 ss. 1041).

Görsel hafıza ya da diğer bir ifadeyle görsel bellek, bireyin yaşama, kültüre ve deneyimlere ilişkin imgeleri biriktirdiği bilişsel bir alandır. Belleğin görüntüyle kurduğu ilişki, fotoğrafın icadıyla birlikte görünür hâle gelmiş; sinema, televizyon ve diğer medya araçlarının gelişmesiyle de bu süreç sürekli olarak beslenmiştir. Medya aracılığıyla üretilen ve yeniden sunulan görüntüler, tıpkı bireysel birikimler gibi hafızanın hatırlama sürecini etkileyen önemli araçlardır. Bu durum, görüntü ile anlam üretimi arasındaki algısal bağı görünür kılar. Nitekim kişinin gördüğü nesneler, mekânlar ya da imgeler, belleğin hatırlatma işlevini yeniden harekete geçirerek anıların ve deneyimlerin zihinde canlanmasına katkı sağlar (Ulusal, Doğan 2018 ss.1041) Sinema sahnelerinde karşımıza çıkan herhangi bir eşyanın, mekânın ya da sesin belleğimizde iz bıraktığı; bu unsurların yeniden hatırlanmasının ise büyük ölçüde görsel hafıza aracılığıyla mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Zihinde geçmişe dönüldüğünde, o ana ilişkin hatırlamayı sağlayan şey çoğu zaman yaşanılan günden kenara koyulan bir nesne ya da imgedir.

Bu araştırma, sinemada biriktirme takıntısının yalnızca patolojik bir davranış biçimi olarak değil, aynı zamanda karakterlerin kimlik, bellek ve aidiyet ilişkilerini ifade eden sembolik bir dil olarak nasıl temsil edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel amacı, biriktirme eyleminin patolojik bir durum olarak sınırlanmadığını, sinematik anlatıda karakterlerin iç dünyasını, geçmişle bağlarını ve kimliklerini anlamlandırma süreçlerini görünür kılan bir araç olduğunu ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, farklı kültürel ve estetik bağlamları temsil eden üç film örneği — *Hoard (Luna Carmoon, 2023), Sen Yaşamaya Bak (Ketche, 2022) ve Everything Everywhere All at Once (Daniel Kwan & Daniel Scheinert, 2022)* üzerinden karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır. Analiz, nesnelerin karakterlerin iç dünyasında oynadığı rolü ve biriktirmenin kayıpla baş etme, kontrolü yeniden kurma ve geçmişi sürdürme biçimi olarak nasıl temsil edildiğini tartışmaktadır.

Bu bölümde araştırmanın kavramsal temelleri iki başlık altında ele alınmış; görsel temsil ve bellek ilişkisi, biriktirme davranışının psikolojik yönleri ile nesnenin dönüşümü ve sanatsal temsildeki rolü aktarılmıştır.

1. Görsel Temsil, Bellek ve Nesnenin Anlamı

Çektiğimiz görüntüler, gerçeği bir kayıt olarak gösterse de kameranın kayıt tuşuna basılması, gerçeğin doğrudan aktarımını mümkün kılmaz. Bu nedenle, filmlerde görünenlerin anlamlandırılabilmesi için temsil biçimlerini ve ilişkilerini sorgulamak gerekir. Bu araştırma süreci, öncelikle dil aracılığıyla üretilen anlamları incelemeyi, ardından görsel ifadenin özgün dilini fark etmeyi amaçlar. Bu bağlamda, görsel dilin gerçekliği temsil etme ve anlam oluşturma rolü vurgulanmalıdır (Aytaç, 2021 ss. 41).

İnsan dünyayı bellek aracılığıyla algılar; bu algılama sürecinde ortaya çıkabilecek herhangi bir bozulma, bireyin kimliğini ve geçmişine ilişkin bilgileri hatırlamasını güçleştirir. Bu durum, kişinin çevresine uyum sağlamasını zorlaştırdığı gibi öğrenme süreçlerini de olumsuz yönde etkiler (Aslan, Tayanç 2018 ss.306). Bireyin olumsuz etkilenmeden hatırlamayı sürdürebilmesi, onun için bellek işlevi gören nesneler sayesinde mümkün olur.”

2. Biriktirme Davranışı, Nesnelere Bağlanma ve Dönüşüm, Psikolojik Değerlendirmeler

Nesneyi tek başına görmek bir yere kadar anlamlıdır; ancak karakterin nesneyi stokladığını, biriktirdiğini görmek artık daha derin bir anlam ifade eder ve görsel dili açıklamak için yeterli bir örnek teşkil eder. Bu bağlamda, Tarman Sarı Arasıl ve Yavuz Güler’in (2022) çalışmalarında yer alan Biriktirme Bilişleri Envanteri, bireylerin eşya atma sürecinde yaşadıkları içsel değerlendirme ve muhasebeyi anlamaya yönelik olarak, kişilerin nesnelere yönelik bağlanma biçimlerini çeşitli boyutlar üzerinden ele almaktadır. Bu boyutlar arasında, biriktirilen eşyalara duyulan yoğun duygusal bağlılık (örneğin, bir nesneyi atmanın kişinin kendisinden bir parçayı kaybetmesiyle eşdeğer hissettirmesi), hafızaya ilişkin güvensizlik ve buna bağlı gereksinimler (örneğin, hafızasına güvenmediği için nesneyi gözünün önünde tutma ihtiyacı), nesneler üzerinde mutlak kontrol arzusu (örneğin, biriktirdiği eşyalara başkalarının dokunmasını istememe) ve eşyaların korunmasına yönelik aşırı sorumluluk algısı (örneğin, nesnelerin ilk hâllerini sürdürme ve onları sağlam tutma sorumluluğunu üstlenme) yer almaktadır. Dolayısıyla, biriktirmenin altında yatan temel motivasyon, bağların anlamlarını kaybetmeme ve geçmişe tutunma çabasıdır; karakterin stokladığı nesneler aracılığıyla bellek oluşturma ve kimliğini koruma çabası bu bağlamda somut bir şekilde gözler önüne serilmektedir (Tarman Sarı Arasıl & Yavuz Güler, 2022 ss. 574).

DSM-IV-TR’de istifleme davranışı, kişinin sahip olduğu nesneleri atmakta aşırı zorlanması ya da başkasına verememesi biçiminde tanımlanmakta ve obsesif-kompulsif kişilik bozukluğu ölçütleri arasında değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, literatürde yapılan daha güncel çalışmalar, her istifleme davranışının psikopatolojiyle açıklanamayacağını ve istiflemeyi doğrudan obsesif-kompulsif bozukluğun bir belirtisi olarak ele almanın yanıltıcı olabileceğini göstermektedir (Bulut, Özdel, Kısa 2015 ss. 320).

Dönüşen nesne anlayışı, geçiş nesnelerinden başlayarak kimliğin ve geçmişin temsilcileri ve sembolleri olarak nesneleri ele alır. Bu nedenle, sanat ile nesneler arasındaki etkileşim, birbirlerini yeniden şekillendiren bir süreç olarak değerlendirilebilir (Işıktaş & Sülüşoğlu, 2023 ss.1021).

3. Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde tasarlanmış ve yürütülmüştür. Giriş ve kuramsal çerçeve bölümlerinde biriktirme davranışıyla ilgili literatürden yararlanılmış; belleğin, kimliğin ve nesnelerle kurulan ilişkinin teorik arka planı açıklanmıştır. Bu doğrultuda psikoloji, kültürel çalışmalar ve sinema araştırmalarına dayalı kuramsal kaynaklar değerlendirilmiştir.

Uygulama ve örnekleme kısmında Hoard (2023), Sen Yaşamaya Bak (2022) ve Everything Everywhere All at Once (2022) filmleri seçilmiş ve bu filmlerdeki sahneler üzerinden biriktirme davranışının

sinemada nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Filmler, biriktirme temasını görünür kılmaları, belleğe ve kimliğe dair unsurları içermeleri ve karakter merkezli anlatıları nedeniyle amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir.

Bu araştırmada film çözümlemesi, nitel araştırma kapsamında sık kullanılan tematik analiz tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Tematik analiz, filmdeki sahnelerden hareketle biriktirme davranışının hangi anlatısal, duygusal ve görsel unsurlar üzerinden kurulduğunu ortaya çıkarmaya olanak tanımıştır.

3.1. Analiz Süreci

Analiz süreci aşağıdaki aşamalardan oluşmuştur:

Sahne Seçimi:
Filmler araştırmacı tarafından detaylı biçimde izlenmiş ve biriktirme davranışının, nesne kullanımının ve karakterlerin geçmişle kurdukları bağların belirgin olduğu sahneler tespit edilmiştir. Bu sahneler çalışmanın veri setini oluşturmuştur.

Kodlama ve Kavramsallaştırma:
Belirlenen sahneler, biriktirme davranışına ilişkin literatürde öne çıkan kavramlar temel alınarak yorumlanmış ve kodlanmıştır. Kodlama sürecinde nesnelerin sembolik değeri, karakterlerin kayıpla baş etme yöntemleri, geçmişle kurulan duygusal bağlar ve kimlik inşasına yönelik unsurlar dikkatle incelenmiştir. Kodlama, yalnızca sahnelerin görsel yapısına odaklanmak yerine, sahnelerde yer alan nesnelerin bellek, kimlik ve biriktirme davranışları bağlamında gerçekleştirilmiştir.

Tematik Çözümleme:
Kodlanan verilerin bütünleştirilmesiyle araştırmanın temel temaları oluşturulmuştur. Bu aşamada özellikle bellek, kimlik, kayıp, nesnelerle kurulan bağ ile biriktirme, saklama ve koruma motivasyonları ön plana çıkmıştır. Söz konusu temalar, filmlerdeki karakterlerin hikâyeleri ve nesne kullanım pratikleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Yorumlama:
Elde edilen temalar literatürle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Böylece her filmde karakterlerin nesne biriktirme nedenleri, geçmişle kurdukları bağlar ve kimliklerini koruma çabalarının anlatı içinde nasıl temsil edildiği ortaya konmuştur. Yönetmenlerin görsel tercihleri, kadraj düzeni ve nesnelerin sembolik anlamları da tematik yapıyla ilişkilendirilerek analiz edilmiştir.

4. Film Analizi

Bu bölümde, seçilen üç film üzerinden sinemada biriktirme davranışını temsil eden sahneler incelenecektir. Analizde, sahnelerde nesne, bellek ve kimliğin nasıl temsil edildiği ve bu öğelerin nasıl anlam kazandığı ortaya konacaktır. Biriktirme davranışı açısından her üç filmden de önemli sahneler seçilecek ve inceleme sırasında, literatürde sahnelere uygun bulgular mevcutsa bunlara atıfta bulunulacaktır.

4.1. *Sen Yaşamaya Bak (Ketche, 2022)*

Bu film, biriktirme davranışının özellikle bellek bağlamında nasıl temsil edildiğini incelemek açısından seçilmiştir. Filmde Melisa karakterinin tuvalet kâğıdı sahnesi, (şekil 1) kayıpla başa çıkma davranışının sembolik bir göstergesi olarak öne çıkar. Melisanın vefat eden eşinin evden en son çıktığında tuvalet kâğıdı almaya gitmesi ve bir daha geri dönmemesi üzerine; ilerleyen sahnede ise Melisa'nın odasında çok sayıda tuvalet kağıdının biriktirilmiş olduğunu görürüz. Bu sahne, karakterin kayıp duygusuyla başa çıkmak için nesneleri biriktirdiğini ve bu yolla geçmiş anılarını, belleğini korumaya çalıştığını göstermektedir. Bu durum, belleği bilinçli olarak yönlendirebildiğimizi ve geçmişi yeniden inşa

edebilme kapasitemizi ortaya koymaktadır (Orta, 2019, ss. 1095). Buradaki söz konusu yeniden inşa melisanın kaybettiği geçmişini tuvalet kağıdını stoklayarak unutmama çabasıdır.

Şekil 1. *"Sen Yaşamaya Bak"* filminde Melisa'nın tuvalet kâğıdı stokladığı sahne (yazar tarafından alınan ekran görüntüsü).

Valizin açıldığı sahnede, (şekil 2) karakterin eski fotoğrafları, birkaç tuvalet kağıdı, biriktirdiği oyuncaklar ve üzerlerine serilmiş kıyafetler yer almaktadır. Bu nesneler, karakterin geçmişle kurduğu somut bağları temsil etmekte ve belleğin sinematik temsiline katkı sağlamaktadır. İnsanların anılarının ve kimliklerinin sinema aracılığıyla gösterilmesi, yani betimlenmesi, özellikle geçmişte belirli kalıplarla aktarılmış kimliklerin yeniden görünür hâle getirilmesi açısından önem taşımaktadır.

Şekil 2. "*Sen Yaşamaya Bak"* filminde Melisa'nın çantayı açtığı sahne (yazar tarafından alınan ekran görüntüsü).

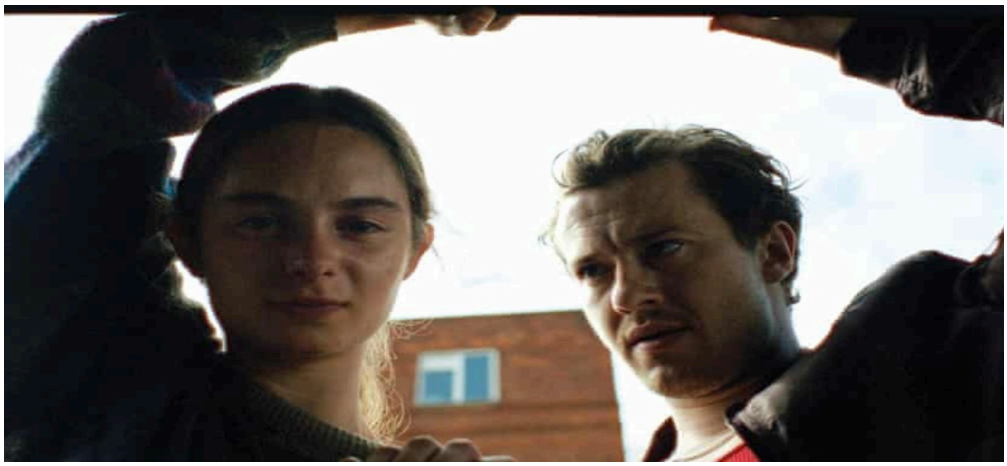
4.2. *A Hoard (Luna Carmoon, 2023)*

Bu filmde bastırılmış çocukluk travmasının güçlü bir biçimde işlendiği görülmektedir ve araştırmanın özellikle nesne temsili açısından önemli bir örnektir. Başrol Maria'nın çocukluk döneminde annesinden öğrendiği biriktirme davranışı, aradan yıllar geçmesine rağmen yetişkinliğinde travmanın tekrarı olarak karşımıza çıkar. Filmde yer alan kırık eşyalar, eski objeler ve çöpler; karakterin duygusal hafızasının somutlaştığı, kayıpla ve geçmişle başa çıkma sürecinin dışavurumu niteliğindedir. Maria'nın topladığı nesneleri atmayı reddettiği sahnelerde, kaybettiği geçmişe tutunma ve bellekle ilişkili bağları sürdürme çabası görünür hâle gelir. Bu durum, çalışmanın temel savlarından biri olan "biriktirmenin yalnızca bir rahatsızlık değil, kaybı telafi etme ve bağları koruma girişimi olduğu" fikrini desteklemektedir.

Phillips'e göre hatırlama, geçmişin sadece zihinde yeniden canlanması değil, onu yeniden kurma sürecidir; bellek, geçmişi yeniden inşa etmenin bir yoludur (Orta, 2019 ss.1098). Bu bakış açısı, Hoard filminde Maria'nın çocukluk döneminde Cynthia'nın biriktirdiği çöplerden birinin üzerine yıkılması ve ardından koruyucu aileye verilmesi sahnesiyle doğrudan ilişkilendirilebilir. Söz konusu sahne, belleğin ve kaybın nesneler üzerinden temsilini gösteren çarpıcı bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Şekil 3. *"A Hoard"* filminde Maria ile Annesi
(Yazar tarafından alınan ekran görüntüsü).

Filmde Maria'nın aşk yaşamı da bu tutunma çabasının bir uzantısı olarak ele alınabilir. Eski bakıcı Michael ile kurduğu ilişki, yalnızca duygusal bir bağ değil, aynı zamanda bastırılmış travmalarının yüzeye çıkmasına aracılık eden bir süreçtir. Michael karakteri, Maria için hem bir yoldaşlık figürü hem de geçmişte annesiyle kurduğu bağı yeniden deneyimleme fırsatıdır. Bu bağlamda, film yalnızca bir biriktirme davranışını değil, aynı zamanda sevgi ve aidiyet arayışının travmatik bir biçimde yeniden üretimini de sunar.



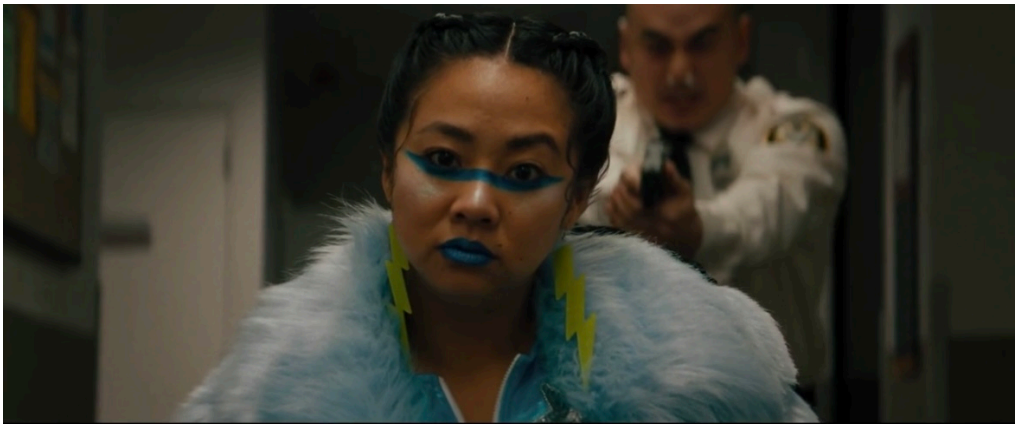
Şekil 4. *"A Hoard"* filminde Michael ile olan sahne
(Yazar tarafından alınan ekran görüntüsü).

Sonuç olarak, Hoard filmi, annesinin biriktirme davranışının Maria üzerinde bıraktığı psikolojik izleri ve bu davranışın ilerleyen yaşlarda bir tür hayata tutunma biçimine dönüştüğünü gözler önüne sermektedir. Filmin sonunda Maria'nın yılbaşı gecesi bir çöp yığını üzerinde oturup "aşk kataloğunun geri döndüğünü" söylemesi, belleğin ve geçmişin sürekli yeniden üretildiğini ve karakterin hatırlamaya tutunma çabasını vurgular. Bu noktada, sinemanın toplumsal bellekteki etkisi, imgeleri metaforik bir

şekilde sunarak izleyicinin kolektif hafızasına bu anıları yeniden entegre etme yeteneğiyle kendini gösterir (Öztürk, 2024, ss. 1734).

4.3. *Her Şey Her Yerde Aynı Anda (Daniel Kwan & Daniel Scheinert, 2022)*

Daniel Kwan ve Daniel Scheinert tarafından yönetilen Everything Everywhere All at Once (2022) filmi, çoklu evren kavramı üzerinden kimliklerin çoğulluğunu ve anne–kız arasındaki çatışmayı ele almaktadır. Film, geçmiş ile şimdiyi iç içe geçirerek belleği metaforik bir araç olarak kullanmakta ve bu sayede zaman ile bellek arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Nacar'ın (2024) belirttiği gibi, filmin kurgusu geçmişi şimdiki zamana, şimdiyi ise çoklu evrenlere taşımakta; böylece bellek zamansız bir imge olarak sunulmaktadır (Nacar, 2024 ss. 384-385). Film, hızlı geçişlerle birbirine bağlı evrenler arasında sürekli bir akış yaratır; bu da hem karakterlerin içsel dünyasındaki karmaşayı hem de kimliğin parçalanmış yapısını yansıtır. Başkarakter Evelyn ile kızı Joy arasındaki ilişki, çoklu evren anlatısı içinde kimliğin yeniden inşası ve aidiyet arayışıyla ilişkilendirilir. Joy, alternatif evrenler aracılığıyla annesine kendini kanıtlamanın ve kabul ettirmenin mümkün olabileceğine inanır; bu bağlamda çoklu evren, anne-kız ilişkisini çözümleme aracı haline gelir.



Şekil 5. "*Her Şey Her Yerde Aynı Anda"* Joy'un çatıştığı sahne
(Yazar tarafından ekran görüntüsü)

Filmdeki kamera hareketleri, bu çoklu evren geçişlerini görsel olarak destekler niteliktedir. Hızlı geçişler, sağa-sola yönelen ani kamera hareketleri ve kesintisiz akış, kimliğin çok katmanlı doğasının sinematik bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu sahnelerdeki kamera hareketleri ve hızlı geçişler, Deleuze'ün (2014) tanımladığı "hareket-imge" kavramıyla ilişkilendirilebilir. Bu kavramda karakterin hareketinin yalnızca fiziksel bir eylem olmadığı, hareketlerin her birinin bir anlam taşıdığından bahsedilir (Nacar, 2024, ss. 392-395). Bu film, araştırmanın temel temalarından biri olan "kimlik" olgusunu temsil etme biçimi nedeniyle seçilmiştir. Açılış sahnesinde vergi dairesindeki masanın üzerinde biriken fişlerin fazlalığı, bireyin kimliklerinin birikmişliğini ve yaşamın parçalı yapısını sembolize eder. Bu bağlamda filmdeki "biriktirme" eylemi, nesnel bir biriktirmeden çok kimliklerin birikimini ve içsel yüklerin temsilini ifade eder.

Şekil 6. *"Her Şey Her Yerde Aynı Anda"* Evelyn ve Birikmiş fişler
(Yazar tarafından ekran görüntüsü)

Evelyn'in hem vergi dairesinde çalışması hem babasının doğum günü partisi hazırlıklarıyla ilgilenmesi, hem de çamaşırhanedeki müşterilere yetişmeye çalışması; onun çoklu rollerini, dolayısıyla da kimliğinin bölünmüşlüğünü görünür kılar. Kamera hareketlerinin hızı ve fişlerin yığılı görüntüsü, karakterin zihinsel karmaşasını ve kimliksel dağınıklığını sinematik bir biçimde somutlaştırır.

Filmin bazı sahnelerinde örneğin karakterlerin beklenmedik davranışlar sergilediği veya duygusal anlarda portakal suyu içtiği sahnelerde bastırılmış dürtülerin, içsel çatışmaların ve çoklu kimliklerin dışavurumu gözlemlenir. Bu durum, bireyin "normal" olarak kabul edilen davranış kalıplarının dışında kaldığında toplum tarafından hastalık olarak etiketlenmesinin bir eleştirisi olarak da okunabilir.

Sonuç olarak film, tıpkı diğer analiz edilen yapımlar gibi, "biriktirmenin" yalnızca maddi bir eylem değil, aynı zamanda belleğin, kimliğin ve zihinsel yüklerin bir yansıması olduğunu ortaya koymaktadır. Burada biriktirme, hastalığın ötesinde bir tutunma biçimi, unutma korkusuna karşı bir direnç ve kimliği sürdürme çabasının sembolik anlatımı olarak karşımıza çıkar.

Sonuç

Bu araştırma, sinemada biriktirme davranışının yalnızca psikolojik bir rahatsızlık olarak ele alınamayacağını; aksine, nesneler aracılığıyla geçmişe, hatıralara ve duygusal deneyimlere tutunma çabası olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bulgular, biriktirmenin kimlik ve bellekle doğrudan ilişkili bir süreç olduğunu, karakterlerin nesneler üzerinden kendilerini ve yaşadıkları deneyimleri yeniden anlamlandırdığını göstermiştir.

Bu çerçevede yapılan film analizleri, biriktirme davranışının sinemada yalnızca bir hastalık belirtisi ya da patolojik bir eğilim olarak temsil edilmediğini; aynı zamanda travma, kayıp ve duygusal yüklerle başa çıkma stratejisi olarak kurgulandığını ortaya koymuştur. Özellikle Hoard (2023) filmindeki Maria karakteri, geçmişle yüzleşme ve kayıpla baş etme sürecini nesneler üzerinden somutlaştıran güçlü bir örnek sunmaktadır. Benzer şekilde Sen Yaşamaya Bak (2022) ve Everything Everywhere All at Once (2022) filmlerinde, nesnelerin bellek ve kimlik inşasındaki rolü ön plana çıkmakta; biriktirme, karakterlerin içsel dünyalarını görünür kılan sembolik bir anlatı dili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, biriktirme davranışının sinemada yalnızca maddi bir eylem değil, karakterlerin kimlik, bellek ve aidiyet ilişkilerini ifade eden anlam yüklü bir pratik olarak işlendiği görülmüştür. Araştırmanın bulguları, görsel anlatının hem bireysel hem de toplumsal hafızanın şekillenmesinde önemli bir işlev üstlendiğini ve biriktirmenin sinemasal temsiller aracılığıyla çok katmanlı bir anlam kazandığını ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Aslan, M., Akıcı, T., & Dilek. (2018). Tarkovsky'nin "Ayna"sına yansıyan bellek: Bellek türleri, özellikleri ve süreçleri açısından *"Ayna"* filminin analizi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (AKİL)*, Aralık (30), ss. 301–321.

Aytaç, O. (2020). Sinemada yaşlılık temsillerine karşılaştırmalı bir bakış. *Senex: Yaşlılık Çalışmaları Dergisi,* 4, ss. 40–50.

Bulut, S. D., Özdel, K., & Kısa, C. (2015). Belirtiden bozukluğa istifleme: Hoarding: From symptom to disorder. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar,* 7(4), ss. 319–330.

Doğan Bulut, S., Özdel, K., & Kısa, C. (2015). Belirtiden bozukluğa istifleme: Hoarding: From symptom to disorder. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry,* 7(3), ss. 319–332.

Işıktaş, İ. D., & Sülüşoğlu, G. B. (2023). Belleğin açılımlarında sanatta ev kavramını yeniden okumak / *Rereading the concept of home in art in the expansions of memory*. *Sdü Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,* 16(32), ss. 1020–1043.

Nacar, E. (2024). Her şey her yerde aynı anda filminde zaman-imge görünümleri: Çoklu evrenler, katmanlar, çatlak ve farklılıklar. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*.

Orta, N. (2019). Toplumsal bellek ve sinema: Popüler sinema örneği olarak Fetih 1453. *Selçuk İletişim*, 12(2), 1094–1126.

Öztürk, A. (2024). Sinema ve toplumsal bellek ilişkisi: *"Dedemin İnsanları"* filmi üzerine bir analiz. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder*), 12(3), 1718–1750.

Ulusal, D., & Doğan, M. C. (2018). Sinemada protez belleğin oluşumu: "Border Cafe" filmi üzerinden bir inceleme [Development of prosthesis memory in cinema: An investigation over the film of "Border Cafe"]. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 11(61).

Görsel Medyanın Şehir İmajına Etkisi: Sakarya Örneği

The Impact of Visual Media on City Image: The Sakarya Example

Sema Güven
Yüksek Lisans Öğrencisi
Sakarya Üniversitesi
sema.guven1@ogr.sakarya.edu.tr
https://orcid.org/0009-0005-3750-3976
https://ror.org/04ttnw109

Özet
Televizyon dizileri ve sinema filmleri, geleneksel turizm pazarlama yöntemlerinin ötesinde, destinasyonların görsel kimliğini milyonlarca izleyiciye aktaran güçlü iletişim araçlarıdır. Film etkili turizm olarak kavramsallaştırılan bu olgu, izleyicilerde destinasyona yönelik olumlu imaj oluşturarak, ziyaret niyetini artırmakta ve yerel ekonomiye doğrudan katkı sağlamaktadır. Ancak yapılan alanyazın taraması, Sakarya ilinde çekilen filmlerin, şehrin tanıtımı ve turizm potansiyeline katkısının belirlenmesi hususunda literatürde önemli bir boşluk olduğunu göstermektedir. Bu çalışmanın amacı, Sakarya ilinde çekilen film ve dizilerin şehrin tanınırlığını ve turizm potansiyelini arttırmadaki etkisini değerlendirmektir. Araştırma, nitel araştırma desenlerinden doküman analizi ve görsel medya içerik analizi yöntemlerinin bir arada kullanıldığı bir durum çalışması olarak tasarlanmıştır. Çalışma kapsamında Sakarya il sınırları içerisinde çekilen yedi yapım incelenmiştir: Melekler ve Kumarbazlar (2009, Sapanca-Adapazarı), Haile: Bir Aile Kâbusu (2023, Hendek), Son Kuşlar (2016, Geyve), Bütün Saadetler Mümkündür (2017, Adapazarı-Serdivan-Sakarya Üniversitesi), Öğretmen (1988, Sapanca Hacımercan), Milyarder (1986, Sapanca) ve Yalaza dizisi (2017, Taraklı). Veriler, kamuya açık dijital medya platformları (IMDb, Sinematurk, YouTube), film arşivleri, tanıtım afişleri, fragmanlar ve basın metinleri aracılığıyla toplanmıştır. Veri analizi iki aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, yapımlar destinasyon imajı, kültürel temsiller, doğal ve tarihi mekânların sunumu, sosyal yapı ve kent kimliği temaları çerçevesinde nitel içerik analizine tabi tutulmuştur. İkinci aşamada, yerel yönetimlerin tanıtım stratejileriyle ilgili kamuya açık belgeler tematik kodlama yöntemiyle analiz edilerek, film yapımlarının Sakarya tanıtımındaki rolü değerlendirilmiştir. Bulgular, Sakarya'nın 1986-2023 yılları arasında "nostaljik kasaba" (1980'ler), "travma mekânı" (2009), "kültürel miras şehri" (2016-2017) ve "popüler kültür lokasyonu" (2023) olmak üzere dört farklı sinematik kimlikle temsil edildiğini ortaya koymuştur. İncelenen yapımların %57'si doğal güzellikleri, %43'ü tarihi ve kültürel mirası ön plana çıkarmıştır. Kemal Sunal ve Şener Şen gibi yıldız oyuncuların filmlerinin nostaljik sermaye yaratmasına

rağmen, yerel yönetimlerin film turizmini sistematik olarak değerlendirmediği tespit edilmiştir. Çalışma, Sakarya'nın film turizmi potansiyelini değerlendirmesi için stratejik planlama, lokasyon altyapısı geliştirme, sürdürülebilirlik tedbirleri ve veri toplama protokollerinin oluşturulmasını önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Film turizmi, destinasyon imajı, sakarya, sinema ve turizm

Abstract
Television series and films are powerful communication tools that convey the visual identity of destinations to millions of viewers, going beyond traditional tourism marketing methods. This phenomenon, conceptualized as film-effective tourism, creates a positive image of the destination in viewers, increasing the intention to visit and directly contributing to the local economy. However, a literature review shows a significant gap in the literature regarding the contribution of films shot in Sakarya province to the promotion and tourism potential of the city. The aim of this study is to evaluate the impact of films and series shot in Sakarya province on increasing the city's recognition and tourism potential. The research is designed as a case study using a combination of document analysis and visual media content analysis methods from qualitative research designs. This study examined seven productions filmed within the borders of Sakarya province: Angels and Gamblers (2009, Sapanca-Adapazarı), Haile: A Family Nightmare (2023, Hendek), The Last Birds (2016, Geyve), All Happiness is Possible (2017, Adapazarı-Serdivan-Sakarya University), The Teacher (1988, Sapanca Hacımercan), The Billionaire (1986, Sapanca), and the Yalaza series (2017, Taraklı). Data was collected through publicly available digital media platforms (IMDb, Sinematurk, YouTube), film archives, promotional posters, trailers, and press releases. Data analysis was conducted in two stages. In the first stage, the productions were subjected to qualitative content analysis within the framework of destination image, cultural representations, presentation of natural and historical places, social structure, and urban identity themes. In the second stage, publicly available documents related to the promotional strategies of local governments were analyzed using thematic coding methods to evaluate the role of film productions in promoting Sakarya. The findings revealed that Sakarya was represented by four different cinematic identities between 1986 and 2023: "nostalgic town" (1980s), "trauma site" (2009), "cultural heritage city" (2016-2017), and "popular culture location" (2023). 57% of the productions examined highlighted natural beauties, and 43% highlighted historical and cultural heritage. Despite the creation of nostalgic capital by films starring actors such as Kemal Sunal and Şener Şen, it was determined that local governments did not systematically evaluate film tourism. The study suggests the creation of strategic planning, location infrastructure development, sustainability measures, and data collection protocols to evaluate Sakarya's film tourism potential.

Keywords: Film tourism, destination ımage, sakarya, cinema and tourism

Giriş

Günümüzde şehirler, küresel ekonominin ve kültürel etkileşimin merkezleri olarak, ziyaretçi çekme, yabancı yatırım pastasından büyük pay alma ve ekonomik canlanma sağlama gayesiyle yoğun bir rekabet içerisindedirler (Işık & Erdem, 2016). Bu rekabet ortamı, şehirlerin kendilerine özgü avantajlarını ön plana çıkaran stratejiler geliştirmesini ve uygulamasını zorunlu kılmıştır (Işık & Erdem, 2016). Bu stratejilerin başında, bir şehrin görünüşü, sunulan hizmetlerin niteliği, kent halkının deneyimleri ve inançları gibi faktörlerin etkili olduğu "markalaşma" süreci gelmektedir (Işık & Erdem, 2016). Marka şehir olma yolunda atılan adımlar, destinasyonların rakiplerinden farklılaşmasını, tercih edilebilirliğini artırmasını ve kendilerine değer katmasını hedeflemektedir (Işık & Erdem, 2016; Hanna & Rowley, 2008). Şehirlerin markalaşması sürecinde, o kentin tarihi, coğrafi, kültürel ve ekonomik özellikleri, marka oluşturma açısından temel değerler olarak işlev görmektedir (Işık & Erdem, 2016).

Bu bağlamda, geleneksel pazarlama yöntemlerinin ötesinde, görsel iletişim araçları olan sinema filmleri ve televizyon dizileri, şehirleri tanıtma ve turizm potansiyellerini canlandırma konusunda son derece güçlü ve etkili mecralar olarak öne çıkmaktadır (Aydın & Koçak, 2022). Film ve dizi endüstrisi, küreselleşme ve dijitalleşmenin etkisiyle ekonomik getirisi milyar dolarlara ulaşan büyük bir sektör haline gelmiştir (Aydın & Koçak, 2022). Bu sektör yalnızca kendi bünyesinde istihdam oluşturmakla kalmayıp, çekimlerinin yapıldığı mekânlar aracılığıyla da farklı sektörleri, özellikle de turizmi doğrudan etkilemektedir (Aydın & Koçak, 2022). Bu etki, literatürde "Film Etkili Turizm" (Film-Induced Tourism) olarak kavramsallaştırılmış olup, film veya dizi içeriğinde destinasyon unsurlarına (doğal güzellikler, tarihi mekânlar, kültürel unsurlar ve etkinlikler) yer verilmesi sonucu turistlerin bu bölgeleri ziyaret etmesini ifade eder (Koçer & Gürer, 2021; Hudson & Ritchie, 2006a).

Filmler ve diziler, geleneksel turizm tanıtımlarının ulaşamayacağı milyonlarca izleyiciye ulaşarak, destinasyonun reklamını uzun bir süreye yayma potansiyeli sunar (Koçer & Gürer, 2021; Bolan vd., 2006). Bu görsel anlatım araçları, izleyicilerin sadece bilişsel (bilgi edinme) değil, aynı zamanda duygusal ve algısal dünyalarını da hızla etkileyerek, izleyicilerde yaşam tarzları ve mekân algıları üzerinde kalıcı izler bırakma gücüne sahiptir (Aydın & Koçak, 2022; Busby & Klug, 2001). Bir destinasyonun film veya dizi içerisine bir ürün olarak yerleştirilmesi (destinasyon yerleştirme), izleyiciyi destinasyona aşina kılar, olumlu bir imaj oluşturur ve nihayetinde kişiyi o mekânı ziyaret etme yönünde harekete geçirir (Saltık vd., 2010; Koçer & Gürer, 2021). Bu durum, kültürel turizm çatısı altında ele alınan ve dünya çapında gelişen film turizmini ortaya çıkarmaktadır (Aydın & Koçak, 2022).

Türkiye, zengin tarihi ve kültürel mirasa sahip bir ülke olarak, 2000'li yılların başlarından itibaren yerli yapım film ve dizilerle tetiklenen turizm faaliyetlerinin önem kazandığı bir sürece girmiştir (Kömürcü & Öter, 2013; Koçer & Gürer, 2021). Türk dizilerinin artan popülaritesi, sadece ulusal boyutta kalmayıp, özellikle Orta Doğu, Balkanlar ve Kuzey Afrika başta olmak üzere uluslararası alanda büyük bir izleyici kitlesine ulaşmış ve bu bölgelerden Türkiye'ye gelen turist sayısında belirgin bir artışa yol açmıştır (Nuroğlu, 2013; Koçer & Gürer, 2021). Bu bağlamda, dizilerin ve filmlerin şehirleri ve destinasyonları tanıtma ve yerel ile yabancı turistlerin ilgisini çekerek turizmi canlandırmadaki rolü, derinlemesine incelenmesi gereken çok boyutlu bir olgu olarak karşımızda durmaktadır.

1. Görsel Medyanın Destinasyon İmajı Oluşumuna ve Farkındalık Yaratmaya Etkisi

Televizyon dizileri ve sinema filmleri, geleneksel turizm tanıtım kampanyalarına göre daha güvenilir bir destinasyon bilgisi sunarak, izleyicilerin yaşam biçimleri, davranışları ve algıları üzerinde etki kurmakta ve mekân ile kişi arasında duygusal bir ilişki tesis ederek destinasyon imajı oluşturma gücüne sahip olmaktadır (Bolan vd., 2006; Aydın & Koçak, 2022; Şahbaz & Kılıçlar, 2009). Bu görsel aktarım, destinasyonun tanınırlık seviyesini artırmakta ve olumlu bir imaj yaratarak destinasyon markasının oluşmasına katkı sağlamaktadır (Kim & Richardson, 2003; Saltık vd., 2010).

Destinasyonun imajı; doğal kaynaklar, genel altyapı, turist altyapısı, kültürel unsurlar ve yerin atmosferi gibi çok sayıda faktörden etkilenmektedir (Beerli & Martin, 2004; Işık & Erdem, 2016). Dizilerde ve filmlerde bu unsurların görsel, sözlü ve işitsel olarak sunulmasıyla, izleyicinin zihninde o destinasyona dair kalıcı bir görüntü (imge) oluşmaktadır (Russell, 1998; Barber, 2002; Koçer & Gürer, 2021). Örneğin, İstanbul Boğazı, Kız Kulesi, Bursa Ulu Camii veya Trabzon Yaylaları gibi belirgin şehir simgeleri, dramatik anlatı yapısı içinde kullanılarak izleyiciye şehrin görsel kimliği aktarılmaktadır (Koçer & Gürer, 2021).

Görsel medyanın etkisi, destinasyonun pazarlama ve tanıtım sürecinde uzun soluklu bir nitelik taşımaktadır. Dizilerin ve filmlerin yarattığı destinasyon imajı, yalnızca gösterimde oldukları dönemle sınırlı kalmayıp, gösterimden kalktıktan sonra bile uzun yıllar devam edebilmektedir (Akdu & Akın, 2016; Özbek & Güllü, 2021). Kapadokya örneğinde *Asmalı Konak* dizisinin bitmesine rağmen, çekim yapılan yerlerin halen ziyaretçi çekmesi bu durumun en çarpıcı kanıtlarından biridir (Akdu & Akın, 2016; Ünal, 2003).

2. Turizm Hareketliliğinin ve Ekonomik Canlanmanın Boyutları

Dizilerin ve filmlerin çekimlerinin yapıldığı alanlar, izleyiciler tarafından ziyaret edilerek, hızla turistik destinasyon merkezleri haline gelmekte ve bölge ekonomisine doğrudan katkı sağlamaktadır (Aydın & Koçak, 2022; Saltık vd., 2010). Bu katkı, ziyaretçi sayısındaki somut artışlarla ve yerel ekonomik dinamiklerdeki canlanmayla ölçülmektedir.

Uluslararası Etki ve Ziyaretçi Artışı: Türk dizilerinin yurt dışında yüksek reyting alması, Türkiye'ye gelen yabancı turist sayısında belirgin artışlara neden olmuştur. Örneğin, *Gümüş* dizisinin Orta Doğu'da 85 milyon Arap izleyiciye ulaşması, 2007-2008 yıllarında Türkiye'ye yönelik tur taleplerini %25 artırmış ve Suudi turist sayısının 41.000'den 100.000'e yükselmesini sağlamıştır (Nuroğlu, 2013; Özbek & Güllü, 2021). Benzer şekilde, *Muhteşem Yüzyıl* gibi diziler de Balkanlar ve Arap ülkelerinden gelen turizm talebini olumlu yönde etkilemiştir (Koçer & Gürer, 2021). Genel olarak, Türk dizilerinin satıldığı ülkelerden Türkiye'ye gelen turist sayısında %15 civarında artış olduğu tespit edilmiştir (Koçer & Gürer, 2021).

Yerel Ekonomik Canlanma: Dizilerin ve filmlerin çekildiği yerlere düzenlenen turlar, bölgeye büyük miktarlarda gelir bırakılmasını sağlamaktadır (Koçer & Gürer, 2021). Bu ekonomik canlanma, özellikle yerel esnafın satışlarında belirgin artışlar şeklinde kendini göstermektedir. Eskişehir'in Sivrihisar ilçesinde çekilen *Gönül Dağı* dizisi örneğinde, çekim ekibinin ve ziyaretçilerin harcamaları sayesinde esnaf satışlarının %70,21 oranında arttığı ve pandeminin ekonomik olumsuz etkilerini azalttığı görülmüştür (Aydın & Koçak, 2022). Taraklı 'da, turizm hareketliliği sonucunda yerel ürünlerin ve el sanatlarının satışının arttığı (Çolak & Batman, 2021) ve Kapadokya'da *Asmalı Konak* sonrasında otellerin doluluk oranının yükseldiği, yeni pansiyon ve dükkanların açıldığı belirlenmiştir (Ünal, 2003). Bu durum, bölge ekonomisinde para sirkülasyonu yaratmakta ve istihdamı desteklemektedir (Aydın & Koçak, 2022; Ünal, 2003).

Turizm Gelişimi ve Altyapı: Turizm hareketliliği, destinasyonlarda altyapı ve üstyapı yatırımlarının yapılmasını teşvik etmektedir. Özellikle çekim yapılan yerlerin turistik destinasyon merkezlerine dönüşmesi, yerel yönetimlere meydan ve park tasarımları yapma, çevre düzenlemeleri gerçekleştirme ve potansiyel ziyaretçi grubunun ihtiyaçlarına göre yenilikler yapma sorumluluğu yüklemektedir (Ünal, 2003). Örneğin, Kapadokya'da artan turist sayısına bağlı olarak yerel yönetim, tarihi eserlerin restorasyonu için yatırımcıları desteklemiştir (Ünal, 2003). Ancak bu süreç, plansız ve kontrolsüz ilerlediğinde, altyapı sorunları (trafik, barınma yetersizliği) gibi sosyal maliyetler yaratabilmektedir (Ünal, 2003; Aydın & Koçak, 2022).

3. Sosyal, Kültürel Değerler ve Algılar Üzerindeki Etkileşim

Filmlerin ve dizilerin, bir destinasyonun sosyal ve kültürel dokusu üzerindeki etkisi, turist çekiminden ve ekonomik getiriden daha derin boyutlara sahiptir. Bu yapımlar, yerel kültürün ve yaşam tarzının ulusal ve uluslararası ölçekte tanınmasını ve sahiplenilmesini sağlamaktadır.

Kültürel Kimlik ve Geleneklerin Yansıtılması: Diziler, çekim yapılan kentin mutfak kültürü, geleneksel meslekleri (bakırcılık, sepetçilik), el sanatları ve kültürel mekânları gibi unsurları ön plana çıkararak, kültürel markalaşmayı desteklemektedir (Avcı, 2021). Gaziantep temalı dizilerde mutfak kültürü, törensel uygulamalar ve el sanatları imgeleri yoğunlukla kullanılmıştır (Avcı, 2021). Taraklı 'da ise *Cittaslow* (Sakin Şehir) ünvanına paralel olarak, diziler ve reklamlar (örneğin *Mümkünlü* reklamı) sayesinde unutulmaya yüz tutmuş Taraklı bez dokuması ve kaşıkçılık gibi geleneksel el sanatları yeniden canlanmış, yöresel yemekler (keşkek, uhut tatlısı) tekrar hayata geçirilmiş ve bu kültürel üretim ekonomik bir faaliyete dönüşmüştür (Toprak, 2018; Çolak & Batman, 2021).

Sosyal Yapı ve Olumlu İmaj: Dizilerde yansıtılan sosyal ve ailevi yapının olumlu olması, izleyicilerin destinasyona yönelik tutumlarını doğrudan etkilemektedir. Sivrihisar örneğinde, *Gönül Dağı* dizisinin başarısı ve ziyaretçi çekme potansiyeli, içeriğinin "aile dizisi olması", "uygunsuz içerikli sahnelerin

olmaması", "gelenekleri yansıtıyor olması" ve "mafya ve şiddetin olmaması" gibi olumlu sosyal göstergelerle ilişkilendirilmiştir (Aydın & Koçak, 2022). Bu tür yapımlar, kadını güçlü karakterler olarak yansıtarak da toplumsal algıyı olumlu etkilemektedir (Aydın & Koçak, 2022).

Yerel Gurur ve Koruma Bilinci: Sinema, kentlilerin yaşadıkları mekânın özelliklerini yeniden sorgulamasına, güzelliğini tekrar fark etmesine ve özel bir mekâna ait olmanın ayrıcalığını hissetmesine yardımcı olarak toplumsal gururu artırmaktadır (Ünal, 2003; Barber, 2002). Taraklı 'da yerel halkın, restore edilen tarihi konakları ve kültürel değerleri turizmle birlikte sahiplenme bilincinin artması bu duruma örnektir (Çolak & Batman, 2021). Filmlerin kültürel ve doğal değerleri ön plana çıkarması, bu varlıkların korunmasına yönelik farkındalığın artmasına da yol açabilir (Çolak & Batman, 2021). Kapadokya'da *Asmalı Konak* filminin bölge halkı tarafından benimsenip günlük yaşamlarına da dahil edilmesiyle ekonomik canlanmanın yanı sıra sosyal hayatın da renklendiği ve hatta Nevşehir'e göç eden eski sakinlerin geri dönmesine neden olduğu gözlemlenmiştir (Ünal, 2003).

4. Sürdürülebilirlik ve Yönetim Zorlukları

Film etkili turizm, büyük fırsatlar sunmakla birlikte, beraberinde sürdürülebilirlik ve yönetim açısından kritik zorlukları da getirmektedir. Plansız ve kontrolsüz bir turist akışı, destinasyonun taşıma kapasitesini aşarak olumsuz sosyal ve çevresel sonuçlara neden olabilmektedir (Tooke & Baker, 1996; Saltık vd., 2010).

Taşıma Kapasitesi ve Yerel Rahatsızlık: Yoğun ziyaretçi akını, özellikle küçük yerleşim birimlerinde (kasabalarda), trafik sıkışıklığı, artan gürültü ve yerel halkın günlük yaşamının aksaması gibi sorunlara yol açar (Saltık vd., 2010; Aydın & Koçak, 2022). Sivrihisar'da yerel halk, dizi çekimleri sırasında yolların trafiğe kapatılmasından rahatsızlık duymuştur (Aydın & Koçak, 2022). Taraklı örneği ise, artan popülarite ve emlak değerlerindeki hızlı artış nedeniyle yerel halkın yaşam maliyetlerinin yükselmesi ve arsa/tarla satışlarının artması gibi sosyo-ekonomik baskılarla karşı karşıya kalındığını göstermiştir (Toprak, 2018).

Destinasyon Kimliğinin Çarpıtılması: Filmlerin destinasyonları tasvir etme biçimi, yerel kimlik konusunda çelişkilere yol açabilir. Sivrihisar'da yerel halk, dizide çekim alanlarının Sivrihisar yerine Yozgat'a bağlı Gedelli kasabası olarak gösterilmesinden rahatsızlık duymuştur. Bu durum hem yerel halkın gururunu zedelemekte hem de turistleri yanılgıya düşürmektedir (Aydın & Koçak, 2022). Bu tür durumlar, görsel gerçekliğin (simülasyonun) kentin mevcut kültürel yapısıyla çatışan bir imaj yaratabileceğini ortaya koymaktadır (Avcı, 2021).

Planlama ve Paydaş İş birliği Gerekliliği: Türkiye'de film etkili turizm uygulamaları, genellikle spontane bir şekilde gelişmekte olup, kamu yetkilileri veya turizm komiteleri tarafından stratejik bir planlama veya fonlama ile desteklenmemektedir (Koçer & Gürer, 2021). Oysa bu alandaki başarı, kamu kurumları, özel işletmeler ve halkın eş zamanlı bir iş birliği içinde olmasına bağlıdır (Koçer & Gürer, 2021; Aydın & Koçak, 2022). Yerel yönetimlerin, turizm patlaması sonrasında altyapı eksikliklerini gidermesi (konaklama, ulaşım, çevre düzeni) ve sürdürülebilir bir büyüme sağlaması gerekmektedir (Taraklı örneği için Çolak & Batman, 2021; Ünal, 2003). Bu süreçte, kent plancısı ve mimarların, çekim yapılan mekânın sosyal ve kültürel yapısını doğru yansıtması ve kentsel imgelerin yanlış algılanmasını önlemek için sürece dahil edilmesi gerektiği de savunulmaktadır (Ünal, 2003).

Özetle, diziler ve filmler, şehirlerin tanınırlığını ve turizm potansiyelini artırmada yadsınamaz birincil ve ikincil bir rol üstlenmektedir. Bu yapımlar, geleneksel pazarlamanın ötesine geçerek, kültürel imgeler aracılığıyla izleyicilerde güçlü duygusal bağlar kurmakta, bu bağlar hem yerel hem de yabancı turistlerin destinasyonlara akın etmesini sağlamaktadır. Elde edilen bulgular, filmlerin ve dizilerin yarattığı turizm hareketliliğinin ekonomik canlılık, istihdam artışı ve kültürel koruma bilinci gibi olumlu faydaları olduğunu göstermektedir (Aydın & Koçak, 2022; Ünal, 2003; Özbek & Güllü, 2021). Ancak, bu sürecin sürdürülebilir bir şekilde yönetilebilmesi için, özellikle taşıma kapasitesi, altyapı eksiklikleri ve yerel kimliğin korunması konularında acil ve planlı adımlar atılması gerekmektedir. Aksi takdirde, turizmin

getirdiği faydalar, kontrolsüz büyümenin neden olduğu sosyal maliyetler ve kültürel bozulma tehdidi altında kalacaktır (Toprak, 2018; Saltık vd., 2010). Bu nedenle, görsel medyanın gücünün tam olarak değerlendirilmesi ve sorumlu turizm politikalarıyla entegre edilmesi, şehirlerin gelecekteki rekabet üstünlüğü açısından hayati önem taşımaktadır.

Yapılan alanyazın taramasında Sakarya ilinde çekilen filmlerin ilin tanıtılması ve turizme olan katkısının değerlendirilmediği görülmüştür. Bu amaçla, bu çalışmada Sakarya ilinde çekilen dizi ve filmlerin şehrin tanınırlığını ve turizm potansiyelini artırmadaki etkisini değerlendirmek için filmlerin analizlerinin yapılması amaçlanmıştır.

5. Yöntem

5.1. Araştırma Tasarımı

Bu çalışma, nitel araştırma desenlerinden doküman analizi (document analysis) ve görsel medya içerik analizi (visual media content analysis) (Parry, 2020) yöntemlerinin bir arada kullanıldığı bir durum çalışması (Yin, 2018) niteliğindedir. Çalışma, Sakarya ilinde çekilmiş film ve dizilerin kent tanıtımı ve turizmine olası katkılarını analiz ederek, görsel medyanın yerel destinasyon imajı üzerindeki etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, doğrudan katılımcı görüşü toplamadan, kamuya açık medya ürünlerine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir.

5.2. Veri Kaynakları ve Kapsam

Araştırmada analiz edilen görsel medya ürünleri, Sakarya il sınırları içerisinde çekildiği tespit edilen yerli yapım sinema filmleri ve televizyon dizilerinden oluşmaktadır. Bu bağlamda aşağıdaki yapımlar çalışma kapsamına alınmıştır:

- *Melekler ve Kumarbazlar* (2009) – Sapanca, Adapazarı
- *Haile: Bir Aile Kâbusu* (2023) – Hendek
- *Son Kuşlar* (2016) – Geyve
- *Bütün Saadetler Mümkündür* (2017) – Adapazarı, Serdivan, Sakarya Üniversitesi
- *Öğretmen* (1988) – Sapanca Hacımercan (Kemal Sunal)
- *Milyarder* (1986) – Sapanca (Şener Şen)
- *Yalaza* dizisi (2017) – Taraklı

Ayrıca bu yapımların çekimlerinin gerçekleştiği kent mekânları (ör. Serdivan Tepesi, Uzunçarşı, Kent Park, Taraklı, Sapanca gibi) odak noktası olarak ele alınmıştır.

5.3. Veri Toplama Süreci

Veriler, filmlerin ve dizilerin içeriklerine erişim sağlanarak görsel, tematik ve mekânsal yönleriyle sistematik biçimde incelenmiştir. İçerikler dijital medya platformları, kamuya açık arşivler (IMDb, Sinematurk, YouTube, dizi/film web siteleri) aracılığıyla temin edilmiştir. Ek olarak, filmlerin tanıtım afişleri, fragmanları ve filmle ilgili basın metinleri de doküman analizi kapsamına dahil edilmiştir.

5.4. Veri Analizi Yöntemi

Araştırmanın analiz süreci iki aşamalı olarak yürütülmüştür:

a) Nitel İçerik Analizi

Seçilen dizi ve filmler, destinasyon imajı, kültürel temsiller, doğal ve tarihi mekânların sunumu, sosyal yapının yansıtılması ve kent kimliği gibi temalar çerçevesinde analiz edilmiştir. Her bir yapım için sahne bazlı betimleyici analiz yapılmış, Sakarya'nın hangi yönleriyle temsil edildiği (örneğin doğa, gelenek, modern yaşam, aile yapısı vb.) sınıflandırılmıştır.

b) Doküman Analizi

Yerel yönetimlerin tanıtım stratejileriyle ilgili kamuya açık belgeler (belediye web siteleri, haber bültenleri, tanıtım videoları) analiz edilerek, film ve dizi yapımlarının Sakarya'nın tanıtımında nasıl bir rol oynadığı ve bu rolün resmi söyleme nasıl yansıdığı incelenmiştir. Dokümanlar, tematik kodlama

yöntemi ile sınıflandırılmış ve görsel medya içerikleriyle karşılaştırmalı olarak yorumlanmıştır (Bowen, 2009).

5.5. Geçerlik ve Güvenirlik

Bu araştırmada kullanılan veri kaynakları kamuya açık, erişilebilir ve doğrulanabilir nitelikte olup, yöntemsel şeffaflık sağlanmıştır. Analiz sürecinde kullanılan temalar literatüre dayalı olarak önceden belirlenmiş ve tutarlı bir kodlama çerçevesi ile değerlendirilmiştir.

6. Bulgular

Bu bölümde, Sakarya ilinde çekilen yedi film ve dizinin içerik analizi sonuçları, araştırmanın teorik çerçevesinde belirlenen temalar (destinasyon imajı, kültürel temsiller, mekânsal sunum, sosyal yapı ve kent kimliği) doğrultusunda sunulmaktadır. Bulgular, kronolojik sıra ve tematik kategoriler çerçevesinde organize edilmiştir.

6.1. Yapımların Genel Profili ve Temel Özellikleri

Araştırma kapsamında incelenen yedi yapımın temel özellikleri Tablo 1'de sunulmuştur. Yapımlar 1986-2023 yılları arasında 37 yıllık bir zaman dilimini kapsamakta olup, farklı türler (komedi-drama, toplumsal eleştiri, sanat filmi, TV dizisi, korku) ve yapım ölçeklerini (Yeşilçam stüdyo sistemi, TRT kamu yayıncılığı, bağımsız yapımlar) temsil etmektedir.

Tablo 1. *İncelenen Yapımların Temel Özellikleri*

Yapım Adı	Yıl	Tür	Yönetmen	Başrol Oyuncuları	Yapımcı	Format	İzlenme/Başarı
Milyarder	1986	Komedi-Drama	Kartal Tibet	Şener Şen, Adile Naşit	Arzu Film	Sinema	IMDb 8.2/10
Öğretmen	1988	Drama	Kartal Tibet	Kemal Sunal, Münir Özkul	Özen Film	Sinema	IMDb 7.2/10
Melekler ve Kumarbazlar	2009	Drama	Ertekin Akpınar	Cem Davran, İrem Altuğ	Makineci Film	Sinema	22.966 seyirci
Son Kuşlar	2016	Drama/Sanat	Bedir Afşin	Yaşar Karakulak, Nazlı Bulum	TRT	Sinema	Festival ödüllü
Bütün Saadetler Mümkündür	2017	Drama	Selman Kılıçaslan	Berrak Kuş, Recep Çavdar	Bağımsız	Sinema	2 festival ödülü
Yalaza	2017	Dram/Aile	Hasan Kaçan (senarist)	Serkan Şenalp, Gülçin Santırcıoğlu	Samanyolu TV	Dizi (20 bölüm)	Ulusal yayın
Haile 2[*]	2023	Korku	Alper Mestçi	Gülşah Şahin, Öznur Serçeler	TME Films	Sinema	128.234 seyirci

Yapımların %57'si (n=4) sinema filmi, %14'ü (n=1) televizyon dizisi formatındadır. Yıldız oyuncu faktörü açısından Yeşilçam döneminde Devlet Sanatçısı unvanlı oyuncular (Şener Şen, Kemal Sunal) ile çalışılırken, 2010 sonrası yapımlarda bağımsız oyuncu kadroları tercih edilmiştir.

[*] Haile serisinin ilk filmi İstanbul'da çekilmiş olup, Sakarya lokasyonu Haile 2 için seçilmiştir.

6.2. Çekim Lokasyonlarının Mekânsal Dağılımı ve Kullanım Özellikleri

Sakarya ili içerisinde çekim yapılan bölgelerin dağılımı Tablo 2'de detaylandırılmıştır. Analiz sonuçlarına göre, Sapanca ilçesi (n=3 yapım) ve Adapazarı merkez (n=3 yapım) en yoğun çekim lokasyonları olarak belirlenmişti

Tablo 2. *İlçe Bazında Çekim Lokasyonları ve Kullanım Amaçları*

İlçe/Bölge	Yapım Sayısı	Spesifik Lokasyonlar	Temsil Edilen Mekânsal Kimlik
Sapanca	3	Sapanca Tren İstasyonu (1890), Hacımercan Mahallesi, Alaçam İlkokulu, Sapanca Gölü çevresi	Nostaljik kasaba, doğal güzellikler, tarihi yapılar
Adapazarı	3	Uzunçarşı, Kent Park, şehir merkezi	Modern kent dokusu, ticaret merkezi, deprem sonrası yenilenme
Taraklı	1	Tarihi Osmanlı evleri, Yunus Paşa Camii (1517), 700 yıllık çınar ağacı, tarihi çarşı	Osmanlı sivil mimarisi, Cittaslow değerleri, kültürel miras
Geyve	1	Alifuatpaşa, Doğançay Şelalesi, Maksudiye	Kırsal manzara, doğal varlıklar, tarihsel önemi olan yerleşim
Serdivan	1	Serdivan Tepesi, modern yerleşim alanları	Şehir panoraması, modern kentleşme
Hendek	1	Veri yetersiz (Haile 2)	Kurgusal köy temsili
Sakarya Üniversitesi	1	Kampüs alanları	Eğitim şehri kimliği, gençlik enerjisi

Mekânsal kullanım analizi, lokasyonların filmsel işlevlerine göre üç kategoride toplandığını göstermiştir:

a) **Ana Mekân Kullanımı** (n=4): Sapanca Tren İstasyonu (Milyarder), Hacımercan (Öğretmen), Taraklı tarihi merkez (Yalaza), Geyve kırsalı (Son Kuşlar)
b) **Arka Plan/Atmosfer Kullanımı** (n=2): Adapazarı şehir merkezi (Melekler ve Kumarbazlar), Serdivan Tepesi (Bütün Saadetler Mümkündür)
c) **Sembolik Kullanım** (n=1): Sakarya Üniversitesi kampüsü (Bütün Saadetler Mümkündür)

6.3. Destinasyon İmajı Temsilleri: Tematik Analiz Bulguları

İçerik analizinde her yapımın Sakarya'yı hangi boyutlarda temsil ettiği kodlanmış ve kategorize edilmiştir. Bulgular, destinasyon imajının altı ana tema etrafında şekillendiğini ortaya koymuştur (Tablo 3).

Tablo 3. *Yapımlarda Öne Çıkan Destinasyon İmajı Temalar*

Tema	Tanımlayıcı Özellikler	Bu Temayı İçeren Yapımlar	Frekans (n=7)
Doğal Güzellikler	Sapanca Gölü, Doğançay Şelalesi, yeşil alanlar, orman örtüsü	Milyarder, Öğretmen, Son Kuşlar, Yalaza	4 (%57)
Tarihi/Kültürel Miras	Osmanlı mimarisi, 1890 yapımı tren istasyonu, geleneksel zanaatlar	Milyarder, Yalaza, Bütün Saadetler Mümkündür	3 (%43)
Kırsal Yaşam/Geleneksel Toplum	Köy hayatı, tarım, yerel değerler, topluluk dayanışması	Öğretmen, Son Kuşlar, Yalaza	3 (%43)
Modern Kent Kimliği	Üniversite şehri, kent parkı, çağdaş yaşam	Bütün Saadetler Mümkündür, Melekler ve Kumarbazlar	2 (%29)
Travmatik Bellek	1999 depremi, toplumsal acı, yeniden inşa	Melekler ve Kumarbazlar	1 (%14)
Karanlık/Gotik Mekân	Korku atmosferi, izolasyon, lanet mekânı	Haile 2	1 (%14)

6.3.1. Doğal Güzellikler Temsili

Yapımların çoğunluğu (n=4, %57) Sakarya'nın doğal varlıklarını görsel olarak ön plana çıkarmıştır. Sapanca Gölü, özellikle Milyarder filminde arka plan olarak kullanılmış, karakterlerin duygusal durumlarını yansıtan bir doğa metaforu işlevi görmüştür. Öğretmen filminde Hacımercan'ın yeşil dokusu, İstanbul'un beton yoğunluğu ile keskin bir tezat oluşturarak "huzur mekânı" olarak kodlanmıştır.

Son Kuşlar yapımında Doğançay Şelalesi'nin sinematografik kullanımı dikkat çekicidir. Şelalenin 2013 yılında Tabiat Anıtı statüsü kazanması, filmin çekildiği 2016 yılında bu doğal varlığın korunma bilincini yansıtmaktadır. Filmde şelale, bozulmamış doğa ile kentleşme tehdidi arasındaki gerilimi simgelemektedir.

6.3.2. Tarihi ve Kültürel Miras Vurgusu

Milyarder filminde merkezi rol oynayan Sapanca Tren İstasyonu, 1890 yılında II. Abdülhamid döneminde Fransız mimar Hazelaire tarafından inşa edilmiş tarihi bir yapıdır. Film prodüksiyonu sırasında istasyon yaklaşık 20 gün süreyle ekibe tahsis edilmiş, dönemin orijinal eşyaları kullanılarak otantiklik sağlanmıştır. Bu yaklaşım, yapının sadece bir çekim lokasyonu değil, kültürel belleğin taşıyıcısı olarak filmde yer almasını sağlamıştır.

Yalaza dizisinin tamamı Taraklı'nın UNESCO Dünya Mirası Geçici Listesi'nde yer alan tarihi merkezinde çekilmiştir. Dizide kullanılan lokasyonlar şunlardır:

- **Yunus Paşa Camii** (1517, Mimar Sinan yapımı): Karakterlerin manevi yönelimlerini temsil eden mekân
- **700 yıllık Çınar Ağacı**: Doğal Anıt statüsünde, köklü geçmişin sembolü
- **Tescilli Osmanlı evleri**: 100'den fazla koruma altındaki yapı, geleneksel mimari doku
- **Tarihi Çarşı ve esnaf**: Yorgancılık, marangozluk gibi geleneksel zanaatların sürdürüldüğü mekanlar

6.3.3. Kırsal-Kentsel Dikotomi

Öğretmen filminin mekânsal anlatısı, köy (Hacımercan) - şehir (İstanbul) karşıtlığı üzerine inşa edilmiştir. Filmin ilk yarısında Hacımercan şu özelliklerle temsil edilmiştir:

- Bahçede sebze-meyve üretimi (subsistans ekonomi)
- Tavuk besleme ve kendi yumurtasını toplama (öz-yeterlilik)
- Topluluk dayanışması (mahalle kültürü)
- Düşük yaşam maliyeti (ekonomik konfor)
- İkinci yarıda İstanbul'un temsili ise şu olumsuz kodlarla yapılmıştır:
- Yüksek yaşam maliyeti (141.000 TL maaş, 50.000 TL kira paradoksu)
- Sosyal izolasyon (komşuluk ilişkilerinin zayıflığı)
- Mekânsal darlık (apartman yaşamı)
- Psikolojik baskı (yabancılaşma ve depresyon)

Bu dikotomi, 1980'lerde Türkiye'de kırdan kente göçün yoğunlaştığı dönemde toplumsal bir eleştiri sunmaktadır.

6.4. Kültürel ve Sosyal Temsiller

6.4.1. Aile Yapısı ve Değerler Sistemi

Tüm yapımların ortak tematik çekirdeği aile kurumudur. Ancak ailenin temsil biçimi dönemsel farklılıklar göstermektedir (Tablo 4).

Tablo 4. *Yapımlarda Aile Yapısı Temsilleri*

Yapım	Aile Tipi	Aile İçi Dinamikler	Değerler Çatışması
Milyarder (1986)	Çekirdek aile + yakın çevre	Para karşısında sınanan sadakat	Maddi değer vs. Manevi bağ
Öğretmen (1988)	Çekirdek aile	Ekonomik baskı altında çöküş	Meslek onuru vs. Aile geçimi
Melekler ve Kumarbazlar (2009)	Arkadaş grubu (alternatif aile)	Travma sonrası dağılma	Hayatta kalma vs. Ahlaki değerler
Son Kuşlar (2016)	Parçalanmış aile (baba-oğul)	Nesiller arası kopukluk	Geleneksel yaşam vs. Göç
Bütün Saadetler Mümkündür (2017)	Çekirdek aile + geniş aile	Nesiller arası sorumluluk	Bireysel hedef vs. Aile beklentisi
Yalaza (2017)	Geniş aile + mahalle sistemi	Topluluk dayanışması	Organik yaşam vs. Kâr odaklılık
Haile 2 (2023)	Travmatik aile (nesiller arası lanet)	Sır saklama ve güvensizlik	Aile sırları vs. Gerçeğin ortaya çıkışı

Bulgular, 1980'lerde idealize edilen aile yapısının (çekirdek aile, geleneksel roller) 2010'larda sorgulamaya açıldığını göstermektedir. Yalaza dizisinde mahalle kültürü ve geniş aile yapısı nostaljik bir değer olarak sunulurken, Son Kuşlar filminde aynı yapının çöküşü eleştirel bir perspektifle işlenmiştir.

6.4.2. Geleneksel-Modern Çatışması

Altı yapımda (Haile 2 hariç, n=6, %86) geleneksel değerler ile modernleşme arasındaki gerilim temel çatışma eksenini oluşturmaktadır:

Son Kuşlar: Şehirden gelen avcıların mevsim dışı avlanma pratiği ile yerel halkın doğa koruma bilinci arasındaki çatışma. Filmde "son kuşlar" metaforu hem ekolojik dengenin bozulmasını hem de geleneksel yaşamın sonunu simgelemektedir.

Yalaza: Ana karakterlerden birinin organik tarım yaparak köye dönmesi, geleneksel lokantacının modern işletme anlayışıyla rekabet etmesi. Cittaslow felsefesinin sinematik yansıması olarak okunabilir.

Bütün Saadetler Mümkündür: Üniversite öğrencisi Ali'nin Erasmus hayalleri ile babası Ali Haydar'ın Küçücek Tasavvuf Musikisi Derneği'ndeki manevi terbiyesi arasındaki denge arayışı. Film, küreselleşme ile yerellik arasında sentez kurma çabasını yansıtmaktadır.

6.4.3. Meslek ve Ekonomik Yaşam Temsilleri

Yapımlarda Sakarya'ya özgü meslekler ve ekonomik faaliyetler görsel olarak kodlanmıştır:

- **Marangozluk** (Yalaza): Geleneksel ahşap işçiliği, Taraklı'nın zanaat kimliği
- **Yorgancılık** (Yalaza): El işçiliği, yerel tekstil geleneği
- **Sahafçılık** (Bütün Saadetler Mümkündür): Entelektüel sermaye, kitap kültürü
- **Öğretmenlik** (Öğretmen): Kamusal hizmet, toplumsal saygınlık
- **İstasyon Şefliği** (Milyarder): Devlet memurluğu, mütevazi yaşam

Bu mesleklerin temsili, Sakarya'nın endüstriyel üretimden ziyade hizmet sektörü ve el emeğine dayalı ekonomik yapısını yansıtmaktadır.

6.5. Kent Kimliği ve Destinasyon İmajının Evrimsel Analizi

Sakarya'nın sinematik temsilinin 37 yıllık dönemde geçirdiği dönüşüm Şekil 1'de kronolojik olarak gösterilmiştir.

Tablo 5. *Sakarya'nın Sinematik Kent Kimliğinin Dönemsel Evrimi (1986-2023)*

1986-1988: YEŞİLÇAM DÖNEMİ	
Temsil:	Nostaljik kasaba, huzur adası, mütevazi yaşam
Yıldız Faktörü:	Kemal Sunal, Şener Şen
Filmler:	Milyarder, Öğretmen
2009: TRAVMA SİNEMASI	
Temsil	Deprem sonrası acı, toplumsal travma
Sert Taşra	Nostaljiden kopuş
Film	Melekler ve Kumarbazlar
2016-2017: SANAT SİNEMASI VE KÜLTÜREL RÖNESANS	
Temsil:	Eleştirel realizm, Osmanlı mirası, üniversite şehri
Festivallerden ödüller	
Yapımlar:	Son Kuşlar, Bütün Saadetler Mümkündür, Yalaza
2023: POPÜLER KÜLTÜR	
Temsil:	Korku mekânı, ticari sinema
Gişe odaklı yaklaşım	
Film:	Haile 2

6.5.1. Yeşilçam Dönemi (1986-1988): İdeal Taşra İmgesi

Milyarder ve Öğretmen filmleri, Sapanca'yı İstanbul'un karmaşasına alternatif bir "huzur mekânı" olarak konumlandırmıştır. Her iki filmde de metropol-taşra karşıtlığı net bir biçimde kodlanmıştır. IMDb puanları (Milyarder 8.2/10, Öğretmen 7.2/10) bu filmlerin izleyici tarafından yüksek beğeni aldığını göstermektedir.

Bu dönemin temsil stratejisi, Sapanca'nın gerçek durumunun aksine "mütevazı kasaba" imajı yaratılmasıdır. Oysa Sapanca, Osmanlı döneminden beri İstanbul burjuvazisinin tatil bölgesi olarak bilinmektedir. Filmlerdeki bu tercih, Yeşilçam'ın halkçı ideolojisi ile uyumludur.

6.5.2. Deprem Sonrası Travma Sineması (2009): Melekler ve Kumarbazlar

17 Ağustos 1999 Marmara Depremi'ni doğrudan konu alan ilk sinema filmi olan yapım, Sakarya'yı travmatik bellek mekânı olarak yeniden kodlamıştır. Yönetmen Ertekin Akpınar'ın ifadesiyle "sert bir taşra filmi" olan yapım, önceki nostaljik temsilleri kırmıştır.

Film, depremden 10 yıl sonra (2009) çekilmiş olmasına rağmen, Adapazarı'nın fiziksel olarak yenilenmiş görüntüsünden ziyade karakterlerin psikolojik yıkımına odaklanmıştır. Bu seçim, depremin kent kimliğindeki kalıcı etkisini vurgulamaktadır. 22.966 seyirci ile mütevazi bir gişe performansı sergileyen film, ticari başarıdan ziyade toplumsal bellek inşasına katkı sağlamıştır.

6.5.3. Kültürel Rönesans Dönemi (2016-2017): Festival Filmleri ve TV Dizisi

Bu dönemde üç farklı yapım (Son Kuşlar, Bütün Saadetler Mümkündür, Yalaza) Sakarya'yı farklı boyutlarda temsil etmiştir:

Son Kuşlar: 35. İstanbul Film Festivali "Seyfi Teoman En İyi İlk Film Ödülü" kategorisinde yarışmış, TRT yapımı olarak sanat sineması standartlarını karşılamıştır. Geyve'nin Doğançay Şelalesi gibi az bilinen doğal varlıklarını ulusal görünürlüğe taşımıştır.

Bütün Saadetler Mümkündür: 5. Boğaziçi Film Festivali ve Trabzon Film Festivali'nden "En İyi Senaryo" ödülleri almıştır. Sakarya Üniversitesi kampüsünün merkezi kullanımı, ilin "üniversite şehri" kimliğini sinemasal düzeyde tescillemiştir. Film, Ziya Osman Saba'nın şiirinden aldığı isimle edebi bir referans sunmaktadır.

Yalaza: 20 bölümlük TV dizisi olarak TRT 1'de 16 Eylül 2017 - 5 Şubat 2018 tarihleri arasında yayınlanmıştır. Taraklı'nın 2011'de Cittaslow, 2021'de ise UNWTO "En İyi Turizm Kırsal Yerleşimi" unvanı almasında sinemasal tanıtımın dolaylı etkisi olduğu değerlendirilebilir.

6.5.4. Popüler Korku Sineması (2023): Haile Serisi

Alper Mestçi'nin korku filmi, Sakarya'yı ilk kez "gotik mekân" olarak kodlamıştır. Film 128.234 seyirci ile orta düzey ticari başarı elde etmiş, aynı yıl içinde Haile 2 ile devam etmiştir.

Bu temsil biçimi, turizm açısından potansiyel risk taşımaktadır. Korku filmleri literatüründe mekânların negatif kodlanması, destinasyon imajını olumsuz etkileyebilmektedir. Ancak "dark tourism" (karanlık turizm) trendi içinde değerlendirildiğinde alternatif bir çekim potansiyeli de sunabilir.

6.6. Film Turizmi Potansiyelinin Göstergeleri

Araştırma sürecinde tespit edilen dolaylı göstergeler, film turizminin Sakarya'da henüz sistematize edilmediğini ancak potansiyelin mevcut olduğunu göstermektedir:

6.6.1. Doğrudan Göstergeler

Hacımercan Mahallesi: LC Haber'in 2024 tarihli haberinde şu ifadeye yer verilmiştir: "Ünlü isimlerin yolu bu mahalleden geçiyor; Hacımercan farkını gösteriyor. Sinema tarihinde iz bırakan bu yapımlar, Hacımercan Mahallesi'nin kültürel zenginliğini vurguluyor."

Taraklı: Yalaza dizisi çekimleri sırasında özellikle hafta sonları civar illerden çekimleri izlemeye gelenlerin "küçümsenmeyecek sayıda" olduğu yerel basında raporlanmıştır. Dizi sonrası Taraklı'nın turizm istatistiklerinde artış olduğu, ancak bu artışın sadece diziye atfedilmesinin metodolojik olarak problemli olduğu değerlendirilmiştir.

Sapanca Tren İstasyonu: 1890 yapımı tarihi istasyon, Milyarder filminin merkezi lokasyonu olarak kullanılmış olmasına rağmen, mevcut durumda herhangi bir film turizmi tanıtımı bulunmamaktadır.

6.6.2. Yıldız Gücü (Celebrity Capital) Faktörü

Kemal Sunal (ö. 2000) ve Şener Şen'in filmlerinin kalıcı popülaritesi, film turizmi için potansiyel oluşturmaktadır:

- Kemal Sunal'ın sosyal medya hayran sayfalarının toplam 7 milyon+ takipçisi bulunmaktadır
- Şener Şen 1998'de "Devlet Sanatçısı" unvanı almıştır.
- Her iki oyuncunun filmleri televizyon tekrarlarında yüksek izlenme oranlarına sahiptir

6.6.3. Festival Başarısının Katkısı

Son Kuşlar ve Bütün Saadetler Mümkündür filmlerinin festival ödülleri, sanat sineması izleyicisinin Sakarya'ya yönelik farkındalığını artırmıştır. Ancak bu yapımların sınırlı izleyici kitlesine ulaşması (festival filmleri olarak), kitle turizmine doğrudan etkisini sınırlamaktadır.

6.7. Yerel Yönetimlerin Film-Turizm Entegrasyonu

Doküman analizi sonuçlarına göre, Sakarya'da faaliyet gösteren yerel yönetimlerin (Sakarya Valiliği, Büyükşehir Belediyesi, ilçe belediyeleri) film ve dizi yapımlarını turizm tanıtımında sistematik olarak kullanmadığı tespit edilmiştir.

Taraklı Belediyesi resmi web sitesinde (tarakli.bel.tr) "Kültür ve Turizm" bölümünde Yalaza dizisine atıf yapılmamış, tanıtım içerikleri tarihi yapılar ve geleneksel mimariye odaklanmıştır.

Sakarya Valiliği 2021'de Taraklı'nın UNWTO ödülünü duyurmuş, ancak bu ödülün kazanılmasında Yalaza dizisinin dolaylı katkısı resmi söylemde vurgulanmamıştır.

Sapanca Belediyesi, Milyarder filminin çekimlerinde aktif destek sağladığı (film ekibine istasyonun 20 gün tahsisi) kaynaklarda belirtilmiş olmasına rağmen, bu lokasyonun film turizmi potansiyeli değerlendirilmemiştir.

6.8. Karşılaştırmalı Değerlendirme: Sinema Filmi vs. TV Dizisi

Yalaza dizisinin TV formatında olması, sinema filmlerine göre destinasyon tanıtımında farklı avantajlar sunmuştur (Tablo 5).

Tablo 5. *Sinema Filmi ve TV Dizisi Formatlarının Destinasyon Tanıtımı Açısından Karşılaştırması*

Özellik	Sinema Filmi (n=6)	TV Dizisi (Yalaza)
Gösterim Süresi	1-2 hafta (sinema salonları)	5 ay (20 hafta)
Tekrar Görme Fırsatı	Sınırlı (TV tekrarları değişken)	Her hafta + önceki bölüm özetleri
İzleyici Mekân Bağı	Tek seferlik maruz kalma	Haftalık tekrarlı maruz kalma
Sosyal Medya Etkisi	Anlık (film çıkış dönemi)	Kümülatif (tüm sezon boyunca)
Mekân Keşfi	Pasif izleme	Aktif takip (set ziyaretleri)
Yerel Ekonomiye Katkı	Çekim dönemi geçici istihdam	5+ ay sürekli ekonomik aktivite
Karakter Bağlılığı	Sınırlı özdeşleşme	Uzun süreli parasosyal ilişki

Yalaza dizisinin Taraklı ‘da 20 bölüm boyunca çekilmesi, yerel ekonomiye doğrudan katkı sağlamıştır. Ekip konaklama, yemek, ulaşım hizmetlerini yerel işletmelerden temin etmiştir. Ancak bu ekonomik etkinin niceliksel verisi mevcut değildir.

6.9. Bulgularda Tespit Edilen Eksiklikler ve Veri Boşlukları

Araştırma sürecinde aşağıdaki veri boşlukları tespit edilmiştir

a) **Haile 2'nin Çekim Detayları**: IMDb'de Sakarya çekim lokasyonu doğrulanmış ancak spesifik ilçe/mekân bilgisine ulaşılamamıştır.
b) **Ekonometrik Veriler**: Filmlerin çekimi sonrası ilgili bölgelerin turizm istatistiklerinde (konaklama sayıları, ziyaretçi profili) değişim verisi bulunamamıştır.
c) **Set Ziyareti İstatistikleri**: Yalaza dizisi çekimleri sırasında "küçümsenmeyecek sayıda" ziyaretçi geldiği belirtilmiş ancak sayısal veri paylaşılmamıştır.
d) **Resmi Politika Belgeleri**: Sakarya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün film turizmi ile ilgili bir stratejik planı tespit edilememiştir.

Bu boşluklar, çalışmanın kısıtlarını oluşturmakta ve gelecek araştırmalar için potansiyel alanları işaret etmektedir.

Sonuç olarak Sakarya'nın 1986'dan günümüze Türk sinemasında "nostaljik kasaba" (1980'ler), "travma mekânı" (2009), "kültürel miras şehri" (2016-2017) ve "popüler kültür lokasyonu" (2023) olmak üzere dört farklı kimlikle temsil edildiğini göstermiştir. Yedi yapımdan altısında doğal güzellikler ve kültürel miras öne çıkarken, bir yapımda (Haile 2) karanlık atmosfer kodlanmıştır. Ancak bu sinematik potansiyelin yerel yönetimler tarafından turizm tanıtımında sistematik olarak kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, Sakarya ilinde 1986-2023 yılları arasında çekilen yedi film ve dizinin destinasyon imajı, kültürel temsil ve turizm potansiyeli açısından sistematik analizini gerçekleştirmiştir. Bulgular, Sakarya'nın Türk sinemasında "nostaljik kasaba" (1980'ler), "travma mekânı" (2009), "kültürel miras şehri" (2016-2017) ve "popüler kültür lokasyonu" (2023) olmak üzere dört farklı kimlikle temsil edildiğini ortaya koymuştur.

İncelenen yapımların %57'si (n=4) doğal güzellikleri, %43'ü (n=3) tarihi ve kültürel mirası ön plana çıkarmıştır. Bu sonuç, Bolan vd. (2006) ve Aydın ve Koçak'ın (2022) vurguladığı görsel medyanın destinasyon imajı oluşturma gücünü doğrulamaktadır. Özellikle Sapanca Gölü, Taraklı Osmanlı mimarisi ve Doğançay Şelalesi gibi unsurların sinematik kullanımı, Kim ve Richardson'ın (2003) destinasyon markalaşması teorisiyle uyumlu olarak ilin görsel kimliğini izleyicilere aktarmıştır. Ancak Sakarya örneği, Kemal Sunal ve Şener Şen gibi yıldız oyuncuların yaratttığı nostaljik sermayeye rağmen, Koçer ve Gürer'in (2021) tanımladığı "uzun soluklu destinasyon imajı" potansiyelinin sistematik pazarlama eksikliği nedeniyle değerlendirilemediğini göstermektedir.

Ekonomik katkı bağlamında, literatürün somut verileri dikkat çekicidir: Gümüş dizisi sonrası Suudi turist sayısında %144 artış (Nuroğlu, 2013), Gönül Dağı çekim bölgesinde esnaf satışlarında %70,21 artış (Aydın & Koçak, 2022), Asmalı Konak sonrası Kapadokya'da otel doluluk oranlarında yükselme (Ünal, 2003). Sakarya özelinde bu tür ekonometrik verilerin tamamen eksik olması, Koçer ve Gürer'in (2021) eleştirdiği "Türkiye'de film etkili turizmin spontane gelişimi ve stratejik planlama eksikliği" tespitini doğrulamaktadır. Yalaza dizisinin Taraklı ‘da 20 bölüm çekilmesi ve UNWTO ödülü alınması, Çolak ve Batman'ın (2021) belgelediği geleneksel el sanatlarının canlanmasıyla sonuçlanmış olsa da, bu sürecin niceliksel analizi yapılmamıştır.

Kültürel temsil açısından, yapımların %86'sı (n=6) geleneksel-modern çatışmasını işlemiştir. Bu bulgu, Avcı'nın (2021) Gaziantep temalı dizilerdeki kültürel kimlik vurgusuna paralellik göstermektedir. Yalaza dizisinde marangozluk ve yorgancılık gibi mesleklerin görünürlük kazanması, Toprak'ın (2018) "unutulmaya yüz tutmuş el sanatlarının yeniden canlanması" tespitini desteklemektedir. Öğretmen filmi örneği ise literatürde eksik kalan toplumsal eleştiri boyutunu ortaya koymakta, Aydın ve Koçak'ın (2022) "olumlu sosyal göstergeler" vurgusundan farklı olarak eleştirel realizmin turizm imajına etkisini sorgulamaktadır.

Sürdürülebilirlik açısından kritik bulgular elde edilmiştir. Tooke ve Baker'ın (1996) ile Saltık vd.'nin (2010) uyardığı plansız turizm akışının taşıma kapasitesini aşması riski, Sakarya için değerlendirilmemiştir. Toprak'ın (2018) Taraklı ‘da tespit ettiği %1500 emlak değeri artışı ve soylulaştırma baskısı, Ünal'ın (2003) Kapadokya için vurguladığı altyapı sorunları ve plansız büyüme risklerini somutlaştırmaktadır. Yerel yönetimlerin resmi web sitelerinde film turizmini sistematik olarak ele almaması, Koçer ve Gürer'in (2021) "kamu yetkilileri tarafından stratejik planlama eksikliği" sorununu doğrulamaktadır.

Haile 2 filminin korku mekânı temsili, Avcı'nın (2021) uyardığı "görsel gerçekliğin kentin kültürel yapısıyla çatışan imaj yaratması" riskini somutlaştırmaktadır. Yalaza dizisinin 20 haftalık yayın süreciyle sağladığı tekrarlı maruz kalma avantajı, Akdu ve Akın'ın (2016) "gösterimden sonra devam eden uzun süreli etki" argümanını desteklerken, Milyarder ve Öğretmen'in televizyon tekrarlarıyla kalıcı nostaljik değer yaratması format avantajının mutlak olmadığını göstermektedir.

Sonuç olarak, Sakarya ili 37 yıllık sinematik birikimi ve yıldız oyuncu avantajıyla güçlü bir film turizmi potansiyeline sahiptir. Ancak bu potansiyelin ekonomik ve sosyal faydaya dönüşmesi, literatürün ortaya koyduğu başarı faktörlerinin—stratejik planlama, paydaş iş birliği, sürdürülebilir yönetim—sistematik olarak uygulanmasına bağlıdır (Aydın & Koçak, 2022; Koçer & Gürer, 2021; Ünal, 2003). Işık ve Erdem'in (2016) tanımladığı "marka şehir" kimliğine ulaşmak için acil ve planlı adımlar atılması gerekmektedir.
Bulgular ışığında, Sakarya ilinin film etkili turizm potansiyelini değerlendirmesi için şu öncelikli adımlar önerilmektedir:

Stratejik Planlama ve Kurumsal Yapılanma: Koçer ve Gürer'in (2021) vurguladığı stratejik planlama eksikliğini gidermek için Sakarya Valiliği, Büyükşehir Belediyesi ve İl Kültür Turizm Müdürlüğü iş birliğinde "Film Turizmi Eylem Planı" hazırlanmalı ve Hudson ve Ritchie'nin (2006a) önerdiği "Film Komisyonu" modeli uygulanmalıdır.

Lokasyon Altyapısı: Sapanca Tren İstasyonu'nun Ünal'ın (2003) önerdiği model doğrultusunda "Milyarder Müzesi"ne, Hacımercan'ın "Öğretmen Evi Kültür Merkezi"ne dönüştürülmesi; Taraklı'da QR kodlu "Yalaza Film Rotası" oluşturulması önceliklidir.

Sürdürülebilirlik Tedbirleri: Saltık vd. (2010) ve Tooke ve Baker'ın (1996) uyardığı taşıma kapasitesi aşımını önlemek için Taraklı ve Hacımercan'da ziyaretçi limitleri belirlenmeli; Toprak'ın (2018) tespit ettiği soylulaştırma baskısına karşı yerel halkı koruyucu sosyal konut politikaları geliştirilmelidir.

Veri Toplama ve İzleme: Bu çalışmanın tespit ettiği ekonometrik veri boşluklarını gidermek için her film/dizi çekimi öncesi ve sonrası sistematik veri toplama protokolü oluşturulmalı, konaklama sayıları, esnaf ciroları ve turist profilleri izlenmelidir.

Kaynakça

Akdu, U., & Akın, M. H. (2016). Film ve dizilerin destinasyon tercihlerine etkileri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9*(45), 1042-1052.

Avcı, C. (2021). Kent ve imge: Televizyon dizilerinde Gaziantep simülasyonu. *Millî Folklor, 17*(130), 96-109.

Aydın, F., & Koçak, E. (2022). Dizilerin turizm faaliyetlerine etkisi: Gönül Dağı dizisi örneği. *International Journal of Geography and Geography Education (IGGE), 47*, 162-186. https://doi.org/10.32003/igge.1113526

Barber, S. (2002). *Cinema and urban spaces*. New York: Routledge. (Ünal, 2003'ten aktarım)
Beerli, A., & Martin, J. D. (2004). Factors influencing destination image. *Annals of Tourism Research, 31*(3), 657–681.

Bolan, P., Crossan, M., & O'Connor, N. (2006). Film & television induced tourism in Ireland: A comparative study of Ryan's daughter vs. Ballykissangel. *Proceedings Of The Culture, Tourism And The Media 5th DeHann Tourism Management Conference*, (226-252).

Busby, G., & Klug, J. (2001). Movie-induced tourism: The challenge of measurement and other issues. *Journal of Vacation Marketing, 7*(4), 316-332.

Çolak, O., & Batman, O. (2021). Turizmin sosyo-kültürel etkileri: Taraklı'da bir araştırma. *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi, 5*(1), 149-174. https://doi.org/10.32572/guntad.874614

Croy, W. G. (2010). Planning for film tourism: Active destination image management. *Tourism And Hospitality Planning & Development, 7*(1), 21-30.

Hanna, S., & Rowley, J. (2008). An analysis of terminology use in place branding. *Place Branding And Public Diplomacy, 4*(1), 61-75.

Hudson, S., & Ritchie, J. R. B. (2006a). Film tourism and destination marketing: The case of Captain Corelli's Mandolin. *Journal of Vacational Marketing, 12*(3), 256-268.

Işık, M., & Erdem, A. (2016). Şehirler ve imajlar: Marka şehir olma sürecinde Sakarya imajı üzerine bir çalışma. *Akademia, 4*(3), 28-34. https://doi.org/10.17680/akademia.07118

Kervankıran, İ., & Aktürk, M. (2016). Türkiye'de yazılı medyanın turizme yaklaşımı: Sorun çok ilgi yok. *Journal of Recreation and Tourism Research, 3*(2), 36-49.

Kim, H., & Richardson, S.L. (2003). Motion picture impacts on destination images. *Annals of Tourism Research, 30*(1), 216-237. https://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00062-2

Koçer, S., & Gürer, M. (2021). Film etkili turizm kapsamında TV dizilerinde destinasyon tanıtımı üzerine örnek olay incelemesi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20*(40), 121-137. https://doi.org/10.46928/iticusbe.762505

Kömürcü, S., & Öter, Z. (2013). Türkiye'nin destinasyon pazarlamasında dizi ve filmlerin rolü. *Pazarlama ve İletişim Kültürü Dergisi, 43*, 15-19.

Nuroğlu, E. (2013). Dizi turizmi: Orta Doğu ve Balkanlar'dan gelen turistlerin Türkiye'yi ziyaret kararında Türk dizileri ne kadar etkili? *5. Uluslararası İstanbul İktisatçılar Zirvesi*, 1-13.

Özbek, M., & Güllü, K. (2021). Destinasyon tercihinde film ve dizi izlemenin önemi: Kapadokya'da film turizmi örneği. *Erciyes Akademi, Özel Sayı*, 855-873. https://doi.org/10.48070/erciyesakademi.955394

Riley, R., Baker, D., & Van Doren, C. S. (1998). Movie induced tourism. *Annals Of Tourism Research, 25*(4), 919-935. https://doi.org/10.1016/S0160-7383(98)00045-0

Russell, C. A. (1998). Toward a framework of product placement: Theoritical propositions. *Advances In Consumer Research, 25*, 357-362.

Saltık, I. A., Coşar, Y., & Kozak, M. (2010). Televizyon dizilerinin destinasyon pazarlaması açısından olası sonuçları. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi, 21*(1), 41-50.

Şahbaz, R. P., & Kılıçlar, A. (2009). Filmlerin ve televizyon dizilerinin destinasyon imajına etkileri. *İşletme Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 31-52.

Tooke, N., & Baker, M. (1996). Seeing is believing: The effect of film on visitor numbers to screened locations. *Tourism Management, 17*(2), 87-94. https://doi.org/10.1016/0261-5177(95)00111-5

Toprak, M. (2018). *Cittaslow ilanıyla birlikte sükûnetini kaybeden şehir: Taraklı*. (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Ünal, Ş. (2003). *Sinematik şehirler ve Kapadokya / Asmalı Konak örneği*. (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul. (Kaynak gösterimi içerisinden yeniden yapılandırılmıştır).

Pauwels, L. & Dawn, M. (2020). *The SAGE handbook of visual research methods*. Sage Publications.

Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications* (Vol. 6). Thousand Oaks, CA: Sage.

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Gelenekselden Dijitale Sinemanın Dönüşen Ekonomisi Türkiye Örneği

The Transforming Economy of Cinema from Traditional to Digital: The Case of Turkey

Tansu Gözde Yılmaz
Lisans Üstü Öğrencisi
Yalova Üniversitesi
tangoz7729@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-1615-9647
https://ror.org/01x18ax09

Serkan Öztürk
Prof. Dr
Yalova Üniversitesi
serkan.ozturk@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-8882-3607
https://ror.org/01x18ax09

Özet
20.yüzyılın sonlarına doğru gelişme gösteren ve 21.yüzyılın başına gelindiğinde büyük bir ilerleme sağlayan dijitalleşme (sayısallaşma) olgusu birçok alanda olduğu gibi sinema alanına da ekonomik, kültürel ve toplumsal anlamda etki etmiştir. Günümüzde yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler özellikle internetin her yerde yaygın bir şekilde kullanımı ve dijital medyanın yükselişi, gelenekselden dijitale doğru büyük bir dönüşüme katkı sağlamıştır. Teknolojinin gelişimi bu bağlamda akıllı telefonlar, tablet ya da bilgisayar gibi dijital ortamlar aracılığıyla mekânın ve zamanın bağlayıcılığını devre dışı bırakmakta ve bu esneklik izleyicinin dijital yayın platformlarına yönelmesini de beraberinde getirmektedir. Geleneksel sinema döneminde film izlemek amacıyla kitleler halinde sinema salonlarına taşınan izleyiciler, yeni iletişim teknolojilerinin kendilerine sağladığı imkânlar çerçevesinde günümüzde filmleri daha kolay erişebildikleri ortamlarda izleme yönünde bir alışkanlık geliştirmiştir. Bu alışkanlıkların ortaya çıkmasındaki en önemli faktör filmlerin dijital ortamlarda ulaşılabilir bir özelliğe sahip olmasıyla yakından ilişkili olmasıdır. Bu dijital ortamların günümüzde yaygın biçimde bilinen örnekleri Netflix, Amazon Prime, HBO Max, Hulu, Mubi, Prime Video, BluTv, PuhuTv, Disney+, tabii, gibi isimlerle kullanıcılarına dijital içerikler sunan yayın platformları olmasıdır. Bu dijital platformlar film üretimi, dağıtımı ve gösterimi ile film izleme olanaklarını geliştirerek film endüstrisinin önemli parçası olan izleyicilerin film izleme alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında teknolojinin gelişimi insan yaşamını kolaylaştırırken, bir sanat yapıtı olarak filmin üretim alanı üzerinde olduğu gibi dağıtım ve gösterim alanı üzerinde de ekonomik bir dönüşüm başlatması noktasında etkili olmuştur. Bu çalışmanın amacı, gelenekselden dijitale sinemanın geçirdiği ekonomik dönüşümü Türkiye örneği üzerinden inceleyerek geleneksel sinemanın dijital sinemaya doğru geçiş sağlayan sürecini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda 2011-2024 yılları arasında Türkiye de bulunan sinema salonları ve izleyici sayıları ile dijital platformlar ve bu platformların kullanıcı sayıları istatistiksel veriler doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu istatistiklerden elde edilen verilere göre geleneksel sinema izleyicilerinin dijitalleşmenin de etkisiyle dijital platformlara daha fazla yöneldiği tespit edilmiştir. Bu verilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda dijital sinemanın geleneksel sinema kültürünü yok edip

ortadan kaldıracağı endişelerini de beraberinde getirmiş ve bu durumu engellemek için çeşitli görüş ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel sinema, dijitalleşme, dijital platformlar, dönüşen ekonomi

Abstract
The phenomenon of digitalization, which developed towards the end of the 20th century and achieved significant progress by the beginning of the 21st century, has impacted the field of cinema, as it has in many other fields, in economic, cultural, and social terms. Today's rapid technological advances, particularly the ubiquitous use of the internet and the rise of digital media, have contributed to a major transformation from traditional to digital. In this context, technological advances are eliminating the constraints of space and time through digital environments such as smartphones, tablets, and computers, and this flexibility has led to an increasing shift in audiences toward digital broadcasting platforms. While audiences flocked en masse to movie theaters to watch films during the traditional cinema era, they have now developed a habit of watching films in more accessible environments thanks to the opportunities afforded by new communication technologies. The most important factor in the emergence of these habits is the close relationship between the availability of films in digital environments. Commonly recognized examples of these digital environments today are streaming platforms offering digital content to users under names like Netflix, Amazon Prime, HBO Max, Hulu, Mubi, Prime Video, Blu TV, Puhu TV, Disney+, and more. These digital platforms have expanded film production, distribution, and screening, as well as improved viewing opportunities. They have also transformed the viewing habits of audiences, a key component of the film industry. From this perspective, technological advancements have made life easier and have impacted the economic transformation of film as a work of art, not only in its production but also in its distribution and exhibition. This study aims to examine the economic transformation of traditional cinema from traditional to digital cinema through the example of Turkey, revealing the process that led to the transition from traditional cinema to digital cinema. To this end, statistical data was used to analyze the number of cinemas and their audiences in Turkey between 2011 and 2024, as well as the number of digital platforms and their users. These statistics reveal that traditional cinema audiences are increasingly turning to digital platforms due to the impact of digitalization. In light of the information gleaned from this data, concerns have arisen that digital cinema will destroy and eliminate traditional cinema culture, and various opinions and suggestions have been made to prevent this.

Keywords: Traditional cinema, digitalization, digital platforms, transforming economy

Giriş

Film üretiminde teknolojik gelişmeler dolayısıyla her bireyin kendi filmini üretebileceği ve paylaşabileceği mecralar oluşmaktadır. Film paylaşım ve izleme sürecinin sinema salonlarının dışına çıkmasıyla film izleme deneyimi de farklılaşmaktadır. Bu durum film üretiminin maliyetinin düşmesi ve film üretiminin demokratikleşmesi olarak adlandırılabildiği gibi diğer bir taraftan sanallığın artması nedeniyle eleştirilmektedir. Film yapım, tanıtım ve dağıtım süreçlerinin, yeni medyada dijitalleşmenin de etkisiyle değişmesi diğer alanlarda olduğu gibi sinemada da gözlenebilir değişimlere yol açmaktadır. Bu değişimin teknoloji ile birebir ilişkili bir sanat olan sinemaya nasıl yansıyacağı ve sinemanın var olan formunda yer alan anlatısal ve biçimsel değişimleri anlamak için günümüzde film üretim ve tüketim sürecinde var olan değişimlere bakmak faydalı olacaktır. Yeni medya teknolojilerinin ortaya çıkardığı dijitalleşmeyle birlikte kullanıcı türevli içerik üretim ve paylaşımı hayatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Son yıllardaki film üretimine bakıldığında dijitalleşmenin diğer alanlar olduğu gibi bu alana da etkisi somut bir şekilde görülmektedir. Genel anlamda sinema endüstrisindeki işleyişe baktığımızda filmler önce sinema salonlarında gösterime başlar ve filme olan ilgi ve talebin gidişatına göre birkaç

gün veya birkaç hafta vizyonda kaldıktan sonra bireysel kullanım için DVD olarak çoğaltılıp satışa sunulur ve belirli bir zaman sonra da televizyon kanallarına satışı yapılarak izlemek isteyen herkesin izleyeceği bir süreci takip ederdi. Televizyonun hemen hemen her evde olmaya başladığı dönemde sinema sektörü bu yenilikten etkilenerek seyirci kaybetmiştir. Televizyondan sonra ortaya çıkan DVD döneminde ise sinema sektörü varlığını güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Dijital film platformlarının yayına başlaması itibariyle günümüz sinema salonlarının 'güç kaybettiğini' söylemek mümkündür. Dijital film platformlarının kendi yapımlarını üretmesi, genellikle sinemada gösterim olmaksızın kendisinin yayınlaması veya vizyona giren yeni bir filmi eşzamanlı olarak kendi platformunda seyirciye sunması sinemaya karşı üstünlük kazanmasına neden olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Türkiye'de hali hazırda çevrimiçi film veya dijital yayın sektöründe yer alan Amazon Prime Video, Apple TV, BluTV, Digiturk BeIN Connect, Disney Plus, D Smart, Exxen, Film Box, Gain Tv, Mubi, Netflix, Puhu Tv, Tivibu Go, Turkcell Tv Plus ve Youtube Premium ve en son olarak Mayıs 2023 yayına başlayan TRT'nin dijital yayın platformu olan 'tabii' isimli platform gibi 16 dijital platform bulunmaktadır.

Günümüzde Smart TV (akıllı televizyon), telefon, bilgisayar ve tablet gibi mobil cihazların internet sağlayıcısıyla dizi, film, belgesel, spor ve bireyin ilgi alanlarına göre programlara kolay, hızlı ve mekânız bir şekilde erişim sağlanabilmektedir. Bu teknolojik yenilikle izler kitle alışkanlıklarını değişikliğe uğrattığı gibi içeriğin kalitesinin yükselmesini de etkilemektedir. Günümüzde dijital film platformlarıyla birlikle izler kitlenin en çok izlediği ve beğendiği yapımlar dikkate alınarak içerikler üretilmektedir. Bütün bu genel bilgiler ışığında sinemanın var olduğu yaklaşık 130 yıllık süreçte, televizyon, DVD, internet, dijital film platformlarda ortaya çıkan teknolojik gelişmeler sinemaya etki etmiş ve dönem sinema salonlarının işlevi tartışma konusu olmuştur. Bu gelişmelere rağmen; sinemaya özgü bir ortamda film izleme isteğiyle hareket eden ve sinemaya sadık kalan bir izleyici kitlenin varlığından da söz edilebilir. Film izleyicisinin diğer platformlarda film izleme alışkanlığının oluşması, sinema deneyiminin bir devamı olarak da yorumlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Dijital film platformları sinemaya bir alternatif olmaktan ziyade sinema izleyicisine daha çok içerik sunan bir platform olduğu ifade edilebilir.

Bu çalışmanın amacı, gelenekselden dijitale sinemanın geçirdiği ekonomik dönüşümü Türkiye örneği üzerinden inceleyerek geleneksel sinemanın dijital sinemaya doğru geçiş sağlayan sürecini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda 2011-2024 yılları arasında Türkiye de bulunan sinema salonları ve izleyici sayıları ile dijital platformlar ve bu platformların kullanıcı sayıları istatistiksel veriler doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu istatistiklerden elde edilen verilere göre geleneksel sinema izleyicilerinin dijitalleşmenin de etkisiyle dijital platformlara daha fazla yöneldiği tespit edilmiştir. Bu verilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda dijital sinemanın geleneksel sinema kültürünü yok edip ortadan kaldıracağı endişelerini de beraberinde getirmiştir. Bu durumu engellemek amacıyla çeşitli görüş ve önerilerde bulunmak son derece önemlidir.

1. Kavramsal Çerçeve

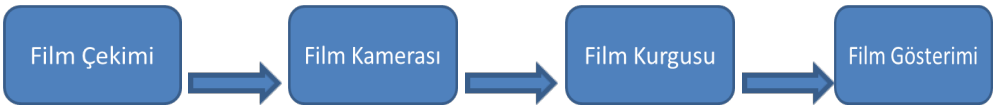
1.1. Geleneksel Sinema

Sinema sanatı, doğuşundan itibaren uzun bir süre boyunca analog teknolojilere dayalı olarak varlığını sürdürmüştür. 19. yüzyılın sonlarında Lumière Kardeşler'in sinematografı ile başlayan bu süreçte, hareketli görüntüler ışığa duyarlı kimyasal film şeritlerine kaydedilerek görsel anlatımın temelini oluşturmuştur. Bu dönemde sinema, bir yandan teknolojik bir yenilik olarak ilgi çekerken, diğer yandan sanatın yeni bir biçimi olarak kendine özgü anlatım dillerini geliştirmeye başlamıştır. Sinemanın icadının henüz ilk yıllarında film gösterimleri gezici festivaller ve fuarlar aracılığıyla yapıldığı gibi; film gösterimi için uygun olabilecek her türlü mekân bu maksatla kullanılmıştır. Halkın sinemaya olan ilgisinin her geçen gün arttığı bir dönem olan 1900'lü yılların başlarından itibaren özel olarak film gösterimlerinin yapılacağı sinema salonları açılmaya başlanmıştır (Smith, 2003, s. 56). 'Sinemaya gitmek' edimi sinemanın erken dönemlerinde halkın sosyal bir faaliyetine dönüşmüş; bireysel olarak değil aile, arkadaş veya sevgili ile yapılan bir edim olması bakımından halk ta- rafından bir sosyalleşme aracı olarak işlevsellik kazanmıştır (Kırel, 2010, s. 24). Bu anlamda sinemaya gitmek, sinema salonlarında film izlemek toplum tarafından benimsenen bir kültüre dönüşmüştür. Seyircilerin film

izlemek amacıyla toplandığı, bir araya geldiği sinema salonları da bu kültürün yaşatılmasında önemli ölçüde katkı sunan mekânlar olarak değer kazanmıştır. Dijital sinema öncesi dönem, sinema üretiminde mekanik, fiziksel ve kimyasal süreçlerin belirleyici olduğu, yüksek maliyetli ancak estetik açıdan kendine özgü bir üretim biçimini temsil etmektedir. Bu dönemin üretim araçları ve teknikleri, sinema sanatının biçimsel ve anlatısal özelliklerinin şekillenmesinde temel rol oynamış; ancak aynı zamanda teknolojik gelişmelere açık bir yapının da zeminini hazırlamıştır.

Dijital sinema öncesi analog dönemde hazırlanılan filmlerin kopyaları hazırlanır ve sinema salonlarına gönderilir. Sinema salonlarına ulaşan film makarası, makinist kontrolünde film projektörüne bağlanır ve onun kontrolünde beyaz perdeye yansıtılarak gösterilir. Fakat makinist filmin başlangıcından bitimine kadar projeksiyonun başından ayrılmaz ve filmi bir seyirci gibi izler, makaraları değiştirir, aksayan ya da problem yaşanan durumlar karşısında ise dikkatli ve hassas müdahalelerle film izleme seyrini devam ettirir. Aktarılan bu bilgilere göre analog dönemin geleneksel film iş akışı şu şekildedir:

Tablo 1: *Analog Dönem Sineması İş Akış Modeli*



1.2. Dijitalleşme (Dijital Kültür)

20. yüzyıl boyunca iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler neticesinde, 1980'li yıllardan itibaren yeni medya iletişim teknolojileri (internetin yaygın kullanıma geçişi) ile enformasyon (bilgi) dolaşımı kolaylaşmıştır. "Gündelik yaşamı düzenleyen teknolojiler olduğu varsayılan yeni bilgi ve iletişim teknolojileri; iletmek, işlemek ve veri depolamak için elektronik araçlar tarafından kullanılan teknolojileri" (Yeğen, 2014, s. 86) olarak tanımlanan yeni iletişim teknolojileriyle birlikte "dijitalleşme" temelli kültürün inşa süreci başlamıştır. Dijk (2016, s. 293) "dijitalleşme" kavramını bilginin sayısallaştırılması olarak tarif etmektedir. Verileri sayısallaştırılarak çeşitli platformlarda yer edinme süreci, verilerinin sayısal değerlerle gösterilmesi "dijitalleştirme" olarak adlandırılmaktadır (Manovich, 2001, p. 49). "Dijitalliğin en önemli fonksiyonu, nesneleri sanallaştırması, çoğaltabilmeye ve elektronik ağlar üzerinden iletebilmeye olanak tanımasıdır" (Sütçü, 2012, s. 84-85).

1.3. Dijital Sinema

1990'lardan beri hızla gelişen bilgisayar teknolojileri dijital sinema kavramını da ortaya çıkarmıştır. 1990 öncesi başta Hollywood olmak üzere farklı ülkelerdeki 81 sinema sektöründe sınırlı çalışmalar olsa da, bilgisayar yardımlı film yapımı bu dönemden itibaren yükselmiştir (Şentürk, 2016: 81). Dijital sinema, en temel tanımıyla sinema filmlerinin geleneksel metot olan 35mm film şeridini kullanmak yerine dijital teknolojiyi kullanarak filmin üretilmesini, dağıtılmasını ve gösterimini kapsamaktadır (Buyan, 2006: 59). Teknik açıdan bakıldığında yapım sürecinde dijital kayıt, sıkıştırma, güvenlik kodlaması, depolama; dağıtım sürecinde uydu, internet veya katı disk aracılığıyla dağıtılıp sıkıştırmanın ve güvenlik kodunun çözümlenmesi; gösterim sürecin de dijital projeksiyon ile gösterimi yöntemlerini içermektedir (Culkin ve Randle, 2003: 83).

90'lı yılların sonunda ilk dijital uygulamalara başlanılmış ve 2005 yılından sonra özellikle 3B (üç boyutlu film/3D/stereoskopik film) filmlerin ilgi görmesi sonucu dijital sinema beklenilenin ötesinde bir hızda ilerleme kaydetmiştir. Dijital sinemanın dünyada çapında tahmin edilenin üstünde bir hızla ilerlemesinde, 3B filmlerin seyirciden görmüş olduğu ilginin payı büyüktür. Polar Express (Zemeckis,2003) ve özellikle Avatar (Cameron,2009) filmlerinin gişe başarıları, dijital sinemanın ve 3B filmlerin önünü açmıştır. 3B filmlerin endüstri tarafından tercih edilme nedenleri olarak seyirci tarafından ilgi görmeleri, diğer filmlerden farklı olarak sinema salonundan kopyalanamamaları, Real D ve Dolby 3D gibi gelişkin teknolojilerle Imax 3D sistemlerinden daha ekonomik olmaları ve böylece

daha fazla sayıda filmin sinema salonunun gösterime girebilmesidir. Dijital sinema bir dizi yeni ve farklı pratiği gerektirmektedir. Geleneksel yapım pratiklerinden hareketle dijital sinemanın iş akışı şöyle özetlenebilir:

Tablo 2. *Dijital Sinema İş Akış Modeli*

1.4. Dijital Film Platformlarının Yükselişi

İnternet teknolojisinin gelişmesi ve hemen hemen her alanda kullanılmaya başlanması başta gazeteciliği ve radyo yayınları alanında radikal değişikliği ve dönüşümü hızlı bir şekilde başlatmıştır. Bu hızlı dönüşüm yazılı medya yerine online/internet gazeteciliğini başlatırken, radyo yayınlarının da dijital olarak yapılabilmesine olanak sunmuştur. Bu değişimle birlikte okuyucu/dinleyici kitlesinin okuma biçimlerini ve kültürel okumalarını dijital bir evrene taşımıştır. Sinemadaki bu dijital devinim ve yeni kitle iletişim teknolojilerinden payına düşeni alarak dijital sinemanın alanı ve dijital film platformları oluşmaya başlanmıştır.

Bugün Netflix, Disney+, Mubi, Amazon prime, BluTv, PhuTv, Filmbox live, Prime video, beIN CONNECT, FOXplay, D-Smart GO, Tivibu GO, YouTube Premium vs. gibi platformlar (adını saymadığımız onlarcası) hiç olmadıkları kadar hayatımızın bir parçası durumundadır. Kullanıcılarına sundukları değişik seçeneklerle dikkat çeken bu dijital platformlar Türkiye'de her geçen gün üyelik tabanlarını genişleterek yaygınlaşmaktadır.

Dijital platformların ortaya çıkması ve sürekli yeni görsel içerikler (dizi, film, belgesel) üretmesi geleneksel sinema sektörünü derinden etkilemiştir. Dijital platformlar geleneksel film izleme pazarına karşı alternatif bir pazarı meydana getirmiştir. Bu durum bireylerin izleme davranışlarını etkileyerek yeni bir film izleme kültürünün ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Dijital platformlar film izleme konusunda mekân ve zaman kavramını ortadan kaldırmıştır. Dijital platformlardaki filmsel içerikler her türlü mobil (taşınabilir) iletişim araçları (cep telefonu, bilgisayar, tablet vs. gibi) üzerinden izlenebilmektedir.

Sinema salonlarından farklı olarak dijital sinema platformları kullanıcılarına yeterince zengin filmsel içerik sunmaktadır. Seçeneklerin çok fazla olması, zaman ve mekândan bağımsız izlenebilmesi, izlenecek filmin kullanıcı tarafından belirlenmesi gibi etmenler dijital platformların daha fazla tercih edilme nedenleri arasında gelmektedir.

Bu platformlarda çok sayıda ve çeşitli içerikte medya kanalları vardır ve yayın isteğe göre seçilmektedir. Bu servisler YouTube, Vimeo gibi çok kişinin videolarını paylaştıkları ortamlar olduğu gibi, PuhuTV, BluTV, Amazon TV, YouTube ve Netflix gibi işini eğlence videoları üzerine kuran kanallar da olabilir. SVoD (Subscription Video on Demand), abonelikle hizmet alınan video servisi anlamına gelir ve talep üzerine abonelik oluşturulur. Kullanıcılar istedikleri miktarda içeriği, aylık bir ödeme ile kullanırlar. SVOD ile kullanıcılar uzun vadeli bir sözleşmeyle bağlı olmadıklarından, ayrılma özgürlüğü çok daha fazladır. Bu, kullanıcılara daha fazla esneklik sunar.

Sinema sektöründe başlayan ve hızla ilerleyen dijitalleşme ücretli dijital film platformlarının oluşmasına zemin hazırlayarak Türkiye'de de bu sektörün büyümesine kaynaklık etmektedir. Oluşan sistemle birlikte makaralı film dönemi sona ererken filmler elektronik ortamda üretilerek, izleyicilere tek tuşla ulaştırılmaktadır. Geleneksel film endüstrisini radikal anlamda etkileyen dijital film platformlarından

Türkiye'de, ilk olması sebebiyle BluTV, dünyada ise Youtube, Prime, Netflix, Disney gibi platformlar olmuştur.

2. Yöntem

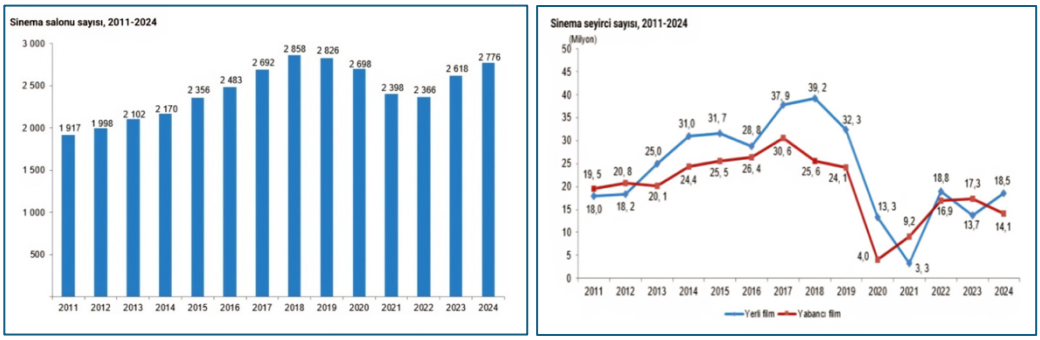
Bu çalışmada, Türkiye örneği üzerinden Gelenekselden Dijitale: Sinema Endüstrisinin Ekonomik dönüşümünü incelemek amacıyla 2011 ile 2024 arasında Türkiye de bulunan sinema salonları, bilet fiyatları ve izleyici sayıları ile dijital platformların dünya üzerindeki gelirleri, kullanıcı ve aboneleri, içerik harcamaları, indirme, görüntüleme sayıları ve Türkiye'de yayın yapan dijital platformlar ile bu platformların Pazar payları istatistiksel veriler doğrultusunda analiz edilmiştir.

Bu analiz yönteminde hedef elde edilen bulguları düzenleyip yorumlayarak açıklayıcı ve anlaşılır bir şekilde okuyucuya sunabilmektir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, 224). Bu araştırmada karşılaştırma yapmak maksadıyla Türkiye de bulunan Sinema salonları ve izleyici sayıları Tüik verileri incelenerek elde edilmiş ve verilen yıl aralıklarında salon ve izleyici sayılarının değiştiği tespit edilmiştir. Ücretli dijital film platformlarının istatistiksel verileri; abone sayıları, izlenme oranları, sektörel pazardaki payları, aylık ücretleri, yıl içindeki performans grafikleri ile elde edilmiştir.

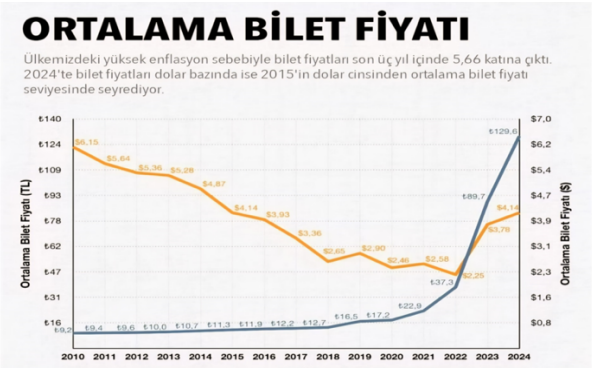
3. Bulgular

Bu bölümde, araştırma doğrultusunda gelenekselden dijitale sinemanın geçirdiği ekonomik dönüşümü Türkiye örneği üzerinden incelenerek 2011-2024 yılları arasında Türkiye de bulunan sinema salonları, bilet fiyatları ve izleyici sayıları ile dijital platformlar ve bu platformların kullanıcı, üye sayıları, pazar payları istatistiksel veriler doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu istatistiklerden elde edilen verilere göre geleneksel sinema izleyicilerinin dijitalleşmenin de etkisiyle dijital platformlara daha fazla yöneldiği tespit edilmiştir.

Tablo 3. *Tüik verilerine göre elde edilen 2011-2024 yılları arası sinema salon ve seyirci sayılarında değişen artış ve azalma yer almaktadır.*



Tablo 4. *2011-2024 yılları arası sinema bilet fiyatlarında TL ve dolar üzerinden artış yer almaktadır.*



Tablo 5. *Dünya Üzerindeki Dijital Platformların 2011-2024 Arası Gelirleri (Milyar Dolar$)*

Yıllar	Netflix Gelirleri ($)	Disney Plus Gelirleri ($)	Prime Video Gelirleri ($)	YouTube Premium ($)	Max – Hbo Gelirleri ($)
2011	3.1			1.3	
2012	3.5			1.7	
2013	4.3			3.1	
2014	5.4			4.2	
2015	6.7			5.5	
2016	8.8			6.7	
2017	11.6			8.1	
2018	15.7		4.4	11.1	
2019	20.1		5.4	15.1	
2020	24.9	2.8	7.8	19.7	6.09
2021	29.6	5.2	10.3	28.8	7.7
2022	31.6	7.4	11.5	29.2	7.3
2023	33.7	8.4	12.8	31.5	8.3
2024	39	10.4	13.5	36.1	8.8

Tablo 6. Dünya Üzerindeki Dijital Platformların 2011- 2024 Arası Kullanıcı ve Aboneleri (Milyon)

Yıllar	Netflix Aboneleri (Milyon)	Disney Plus Aboneleri (Milyon)	Prime Video Kullanıcıları (Milyon)	YouTube Premium Aboneleri (Milyon)	Max – Hbo (Milyon)
2011	21.5				
2012	25.71				
2013	35.63				
2014	47.99				
2015	62.71			1.5	
2016	79.9			3	
2017	99.04			2.8	
2018	124.35			10	
2019	151.56		90	18	
2020	192.95	33.5	125	30	56
2021	209	68.4	155	50	67
2022	220.6	87.6	185	80	81
2023	238.3	104.9	210	100	96
2024	277.6	117.6	230	125	110

Tablo 7. *Dünya Üzerindeki Dijital Platformların 2011- 2024 Arası İçerik Harcama, İndirmeler ve Görüntüleme Sayıları*

Yıllar	Netflix İçerik Harcamaları(Milyar $)	Disney Plus İndirmeleri (Milyon)	Prime Video İçerik Harcamaları(Milyar $)	YouTube Premium Görüntüleme Sayısı (Milyar)	Max – Hbo İndirmeleri (Milyon)
2011					
2012					
2013					
2014					
2015			2.6		
2016	6.88		3.3		
2017	8.91		4.5		
2018	12		5.5		
2019	13.9		7.8		
2020	11.8	111	11		14.3
2021	17.7	127	13		56.3
2022	16.8	125	16.6	30	80.1
2023	13	104	18.9	50	58.9
2024	16	88	21.5	70	

Tablo 8. *Türkiye'de Dijital Yayın Yapan Platformların/ Streaming Rekabeti*

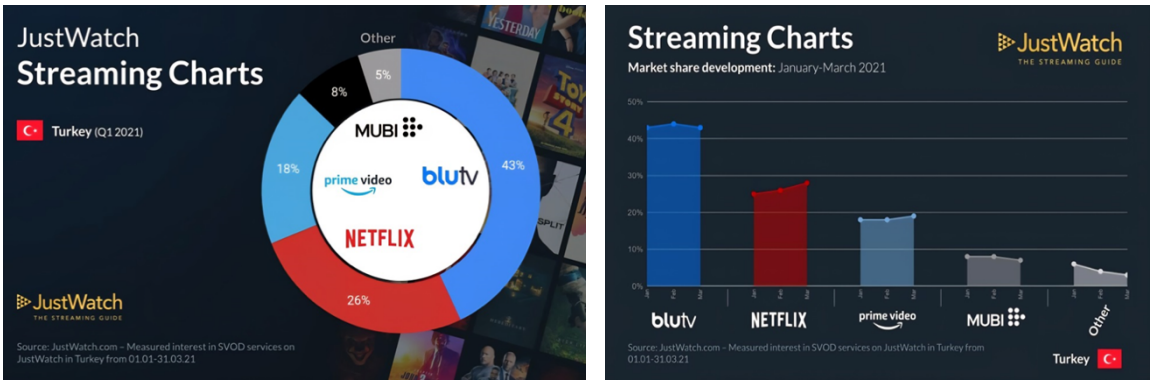
		Ülke Kuruluş Yılı	Türkiye Yayın Tarihi	Abone/Üye Sayısı		Yerli İçerik	Aylık Abonelik Ücreti
				Türkiye	Toplam		
1	Amazon Prime Video	ABD 14 Aralık 2006	15 Eylül 2020	800 Bin	200 Milyon	Var	39 TL
2	Apple TV	ABD 1 Kasım 2016	1 Kasım 2019			Yok	9.99 Dolar (417,98 TL)
3	BluTV	Türkiye 2015	2016	5 Milyon	5 Milyon	Var	69.90 TL
4	Digiturk BeIN Connect	Türkiye Ocak 1999	Nisan 2000	2.7 Milyon	2.7 Milyon	Var	129 TL
5	Disney Plus	ABD 12 Kasım 2019	14 Haziran 2022	11 Milyon	117.6 Milyon	Var	134.99 TL
6	D Smart	Türkiye Kuzey Kıbrıs 10 Şubat 2006	10 Şubat 2007	882.903 Bin	882.903 Bin	Var	279 TL
7	Exxen	Türkiye 1 Ocak 2021	1 Ocak 2021	1.1 Milyon	1.1 Milyon	Var	99.90 TL
8	Gain Tv	Türkiye 2019	30 Aralık 2020	3.3 Milyon	3.3 Milyon	Var	149 TL

9	Netflix	ABD 29 Ağustos 1997	26 Ocak 2016	18.91 Milyon	301.63 Milyon	Var	119.99 TL
10	Puhu TV	Türkiye Kasım 2016	Kasım 2016	11 Milyon	11 Milyon	Var	49.90 TL
11	Tabii	Türkiye Mayıs 2023	Mayıs 2023	5 Milyon	5 Milyon	Var	Ücretsiz
12	Turkcell TV Plus	Türkiye Kuzey Kıbrıs 2012	2012	1.4 Milyon	1.4 Milyon	Var	79.99 TL
13	Tivibu	Türkiye 26 Şubat 2010	26 Şubat 2010	1.4 Milyon	1.4 Milyon	Var	Ücretsiz
14	Youtube Premium	ABD Kasım 2014	Kasım 2014		100 Milyon	Var	57.99 TL

Tablo Hakkında Dipnot Bilgisi

a) Tabloda elde edilen veriler ve ulaşılan bilgiler şirketlerin 2024 yılındaki verilerini kapsamaktadır. Tablo alfabetik olarak hazırlanmıştır. b) Dijital Film Platformlarının web sayfalarından alınmıştır.
c) Aylık abone ücretleri bireysel tarifeler dikkate alınarak hazırlanmıştır.
Ticari ve yarı ticari abonelikler dışarda tutulmuştur.

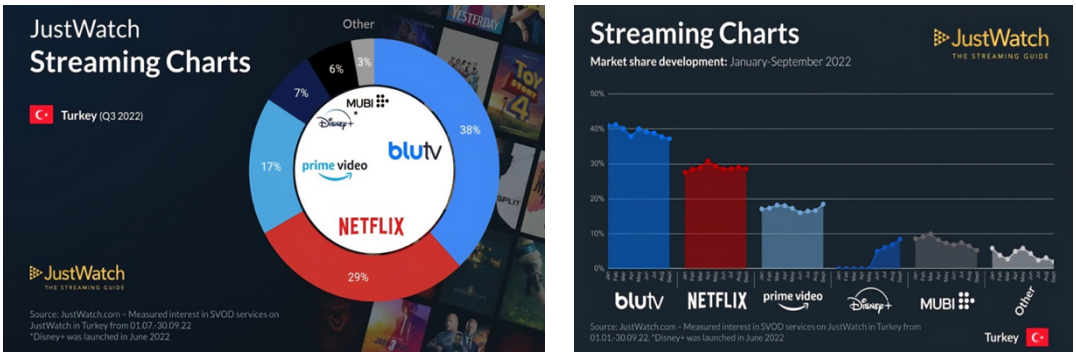
Şekil 1. *Türkiye' de 2021 yılında En Çok Kullanılan Dijital Platformlar ve Pazar Payları*



Tablo 9. *2021 yılı dijital platform pazar payı*

PLATFORMLAR	PAZAR PAYI
BluTV	%43
Netflix	%26
Prime Video	%18
Disney+	-----
MUBI	%8
Diğer	%5

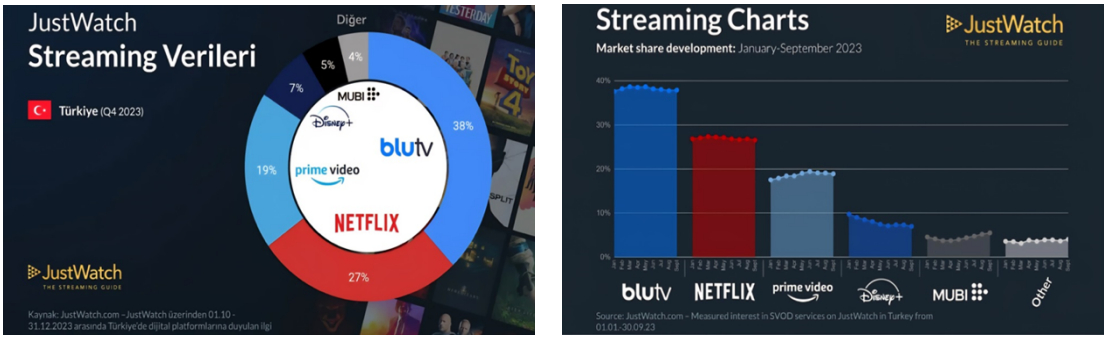
Şekil 2. *Türkiye' de 2022 yılında En Çok Kullanılan Dijital Platformlar ve Pazar Payları*



Tablo 10. *2022 yılı dijital platform pazar payı*

PLATFORMLAR	PAZAR PAYI
BluTV	%38
Netflix	%29
Prime Video	%17
Disney+	%7
MUBI	%6
Diğer	%3

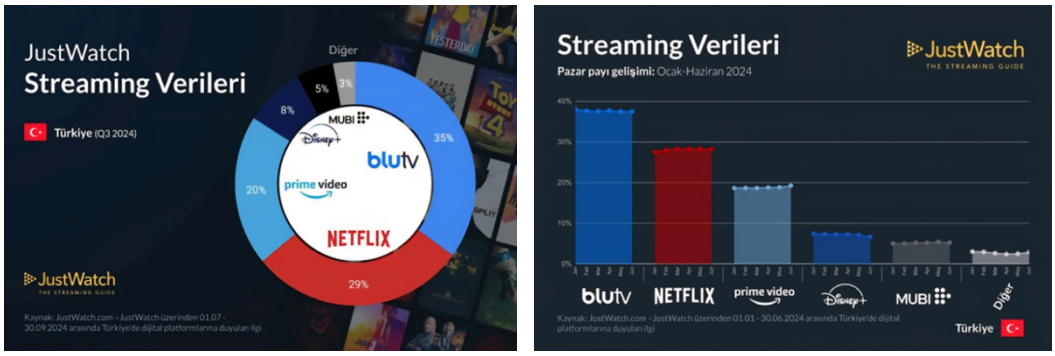
Şekil 3. *Türkiye' de 2023 yılında En Çok Kullanılan Dijital Platformlar ve Pazar Payları*



Tablo 11. *2023 yılı dijital platform pazar payı*

PLATFORMLAR	PAZAR PAYI
BluTV	%38
Netflix	%27
Prime Video	%19
Disney+	%7
MUBI	%5
Diğer	%4

Şekil 4. *Türkiye' de 2024 yılında En Çok Kullanılan Dijital Platformlar ve Pazar Payları*



Tablo 12. *2024 yılı dijital platform pazar payı*

PLATFORMLAR	PAZAR PAYI
BluTV	%35
Netflix	%29
Prime Video	%20
Disney+	%8
MUBI	%5
Diğer	%3

4. Tartışma ve Yorum

- Dijitalleşme ve dijital teknolojilerin gelişiminin etkisiyle birlikte filmler, günümüzde dijital ortamlarda kolaylıkla erişilebilir bir hale gelmiştir.
- Bu ortamların başında dijital yayın platformları gelmektedir.
- Seyirciye sunduğu geniş içerik yelpazesi ile zaman ve mekân kısıtlaması olmaksızın her yerde ve her zaman erişim sağlama özgürlüğü ile seyircinin tercih ettiği herhangi bir teknolojik aygıt (telefon, tablet, televizyon, bilgisayar vb. gibi) erişimi ile platformun sunduğu tüm içeriklere tek bir abonelik ücreti ödeyerek ulaşabilme olanağı ile dijital yayın platformları günümüz çağında film izlemek için en fazla tercih edilen ortamların başında gelmektedir.
- Kullanıcı sayısı dünya çapında her geçen gün artış gösteren dijital yayın platformlarının günümüzde oldukça yaygın hale gelmesi sinema salonlarına gelen seyirci sayısında ciddi azalmalara ve bu azalmanın bir sonucu olarak pek çok sinema salonunun da kapanmasına sebep olmaktadır.
- Özellikle 2020-2022 yılları arasında yaşanan Covid-19 pandemi döneminde sinema salonlarının kapalı olması seyircinin film izlemek için dijital platformlara yönelmesine neden olmuştur.
- Sinema salonlarının yokluğunda artış gösteren bu yönelim günümüzde sunduğu içeriklerle, avantajlı ve konforlu seyir deneyimi yaşatması ile dijital yayın platformlarını sinema salonları karşısında daha tercih edilir kılmaktadır.
- Dijitalleşme çağında izleyicinin değişen alışkanlıkları geleneksel seyir kültüründen dijital seyir kültürüne doğru bir kaymanın yaşandığını göstermektedir.
- 2011 ve 2024 yılları arasında Tüik verilerine göre sinema salonlarında artış ve azalış görülmektedir.

- 2011 ve 2024 yılları arasında Türkiye' de sinema bilet fiyatları incelendiğinde yıllara göre artış görülmektedir.
- 2011 ve 2024 yılları arasında Türkiye' de sinema seyirci sayılarının dijital platformlarında etkisiyle azaldığı görülmektedir.
- Hem dünya üzerinde hem de Türkiye'de hizmet veren dijital yayın platformlarının kullanıcı sayıları ve pazar paylarının arttığı görülmektedir.

5. Sonuç ve Öneriler

Günümüz teknoloji çağıyla birlikte ortaya çıkan dijital sinema; diğer iletişim araçlarına ve geleneksel sinema anlayışına göre daha fazla insanla etkileşime girmeyi mümkün kılmıştır. Dijitalleşmeyle birlikte sinemanın yerini, tam manasıyla alamasa da günümüz çağında ücretli dijital film-dizi platformlar almaktadır. Bu film platformlarla sinema, dizi ve diğer filmler 'ev sineması', 'mobil sinema' gibi sinemaya sıfatlar alarak yeni bir boyut kazanmıştır. Hem dünya üzerinde hem de Türkiye'de hizmet veren dijital yayın platformlarının kullanıcı sayıları ile birlikte pazar pay oranları da artmıştır. Dijital platformlara talebin artması, izler kitlenin yeni zaman değerlendirme alışkanlıklarını bu platformlar üzerinden kullanmaya başlaması, medya şirketlerin bu platformlara daha fazla eğilmesine ve daha çok içerik üretmesinde itici güç oluşturmaktadır. Dijitalleşen dünyayla birlikte değişerek ve gelişerek popüler hale gelen yeni televizyon yayıncılığı anlayışı, geçirdiği dönüşüm sayesinde, izleyicinin daha aktif hale gelmesini sağlamıştır. Bu çevrimiçi film platformları izleyiciye 'izle ve öde' sistemiyle sunulmaktadır. Ücretli olan bu sistem izleyiciye daha çok film ve dizi izleyebilme avantaj sunmaktadır. Evde olduğumuzda dahi film, dizi, sinema, belgesel, spor programlarını ve eğlenceyi cep telefonunda izlettirmeyi sevdiren ücretli dijital platformları, hızla günlük hayatı daha da kuşatmaktadır. Sinema salonlarının akıbetine gelindiğinde ise izleyiciler artık büyük ölçüde eğlence alışkanlıklarını çevrimiçi olarak değiştirmişlerdir. Dolayısıyla hem Türkiye'de hem de dünyada sinema salonu işletmecilerinin bu yönelişin farkında olmaları gerekmektedir ve günümüz şartları ile dijitale adapte olarak dijital platformlar ve yenilikçi teknoloji ile yakın temas ve iş birliği içerisinde bulunmalıdırlar. Bu bağlamda akıllı telefonlar ve tabletlerle başlayan yüksek çözünürlüklü parlak ekranlara bağımlılık, sinema salonlarının teknolojik dönüşümünde de kullanılmalıdır. Buna ek olarak, tıpkı ilgili dijital platformlarda olduğu gibi sinema salonları adına da uygulanabilecek aboneliğe dair bir pazarlama yöntemi, seyircinin sinemaya gitme alışkanlığını güçlendirmesine katkı sağlayacaktır. Geleneksel sinema diye adlandırılan sinemanın; ses ve görüntü teknolojisini kullanarak yenilikler ile donatma, ev konforunu sinema salonlarına taşıma ve bilet kampanyaları ile daha fazla sayıda seyirciye ulaşıp sinema salonlarına çekmeye çalışması dijital yayın platformları ile rekabetinin de temelini oluşturacaktır. Dolayısıyla sinema salonları dijital yayın platformları ile teknoloji, konforu ön planda tutan kişiye özel sinema anlayışı ve bilet kampanyaları düzenleyerek dijital platformlarla rekabet ortamı sağlanabilir. Bu yönde yapılacak çalışmalar, bugünün dijitalinde olduğu gibi geleneksel anlayışta da hem madden hem de sanatın niteliğine canlılık ve yenilikler kazandırarak manen olumlu sonuçlar doğuracaktır.

Kaynakça

Arslantekin, E. O. (2022, 5 Eylül). *Değişen sinema alışkanlıkları*. Türkiye Raporu. https://www.turkiyeraporu.com/arastirma/degisen-sinema-aliskanliklari-10451/

Dijk, J. van. (2016). *Ağ toplumu*. Epsilon Yayınevi.

Hayır, C. (2023). Salonlardan çevrimiçi ortamlara: Dijital sinema platformlarının film izleme alışkanlıklarına olan etkisi üzerine bir araştırma. *Erciyes İletişim Dergisi, 10*(2), 801–817. https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1258143

Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. Kırmızı Kedi Yayınevi.

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press. http://www9.georgetown.edu/faculty/

Midilli, S. (2024). Dijital dönüşümün sinemaya etkileri: Sinema salonlarının dijital yayın platformları ile rekabeti ve atılımlarına ilişkin bir durum analizi. *11. Uluslararası İletişim Günleri: Dijital Eşitsizlik ve Veri Sömürgeciliği Sempozyumu*'nda sunulan bildiri.

Sütçü, C. S. (2012). Sosyal medyaya girmeden önce bilinmesi gerekenler. D. Yengi (Ed.), *Yeni medya ve…* (ss. 74–90) içinde. E Yayınları.

Yeğen, C. (2014). Bir dijital aktivizm biçimi olarak slaktivizm: Change.org örneği.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. bs.). Seçkin Yayınları.

Gelenekselden Dijitale Sinemanın Dönüşen Ekonomisi Türkiye Örneği

The Transforming Economy of Cinema from Traditional to Digital: The Case of Turkey

Yılmaz
Yüksek Lisans Öğrencisi
Yalova Üniversitesi
(tangoz7729@gmail.com)
https://orcid.org/0009-0000-1615-9647
https://ror.org/01x18ax09

Serkan Öztürk
Prof. Dr.
Yalova Üniversitesi
serkan.ozturk@yalova.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-8882-3607

Özet
20.yüzyılın sonlarına doğru gelişme gösteren ve 21.yüzyılın başına gelindiğinde büyük bir ilerleme sağlayan dijitalleşme (sayısallaşma) olgusu birçok alanda olduğu gibi sinema alanına da ekonomik, kültürel ve toplumsal anlamda etki etmiştir. Günümüzde yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler özellikle internetin her yerde yaygın bir şekilde kullanımı ve dijital medyanın yükselişi, gelenekselden dijitale doğru büyük bir dönüşüme katkı sağlamıştır. Teknolojinin gelişimi bu bağlamda akıllı telefonlar, tablet ya da bilgisayar gibi dijital ortamlar aracılığıyla mekânın ve zamanın bağlayıcılığını devre dışı bırakmakta ve bu esneklik izleyicinin dijital yayın platformlarına yönelmesini de beraberinde getirmektedir. Geleneksel sinema döneminde film izlemek amacıyla kitleler halinde sinema salonlarına taşınan izleyiciler, yeni iletişim teknolojilerinin kendilerine sağladığı imkânlar çerçevesinde günümüzde filmleri daha kolay erişebildikleri ortamlarda izleme yönünde bir alışkanlık geliştirmiştir. Bu alışkanlıkların ortaya çıkmasındaki en önemli faktör filmlerin dijital ortamlarda ulaşılabilir bir özelliğe sahip olmasıyla yakından ilişkili olmasıdır. Bu dijital ortamların günümüzde yaygın biçimde bilinen örnekleri Netflix, Amazon Prime, HBO Max, Hulu, Mubi, Prime Video, BluTv, PuhuTv, Disney+, tabii, gibi isimlerle kullanıcılarına dijital içerikler sunan yayın platformları olmasıdır. Bu dijital platformlar film üretimi, dağıtımı ve gösterimi ile film izleme olanaklarını geliştirerek film endüstrisinin önemli parçası olan izleyicilerin film izleme alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında teknolojinin gelişimi insan yaşamını kolaylaştırırken, bir sanat yapıtı olarak filmin üretim alanı üzerinde olduğu gibi dağıtım ve gösterim alanı üzerinde de ekonomik bir dönüşüm başlatması noktasında etkili olmuştur. Bu çalışmanın amacı, gelenekselden dijitale sinemanın geçirdiği ekonomik dönüşümü Türkiye örneği üzerinden inceleyerek geleneksel sinemanın dijital sinemaya doğru geçiş sağlayan sürecini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda 2011-2024 yılları arasında Türkiye de bulunan

sinema salonları ve izleyici sayıları ile dijital platformlar ve bu platformların kullanıcı sayıları istatistiksel veriler doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu istatistiklerden elde edilen verilere göre geleneksel sinema izleyicilerinin dijitalleşmenin de etkisiyle dijital platformlara daha fazla yöneldiği tespit edilmiştir. Bu verilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda dijital sinemanın geleneksel sinema kültürünü yok edip ortadan kaldıracağı endişelerini de beraberinde getirmiş ve bu durumu engellemek için çeşitli görüş ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel sinema, dijitalleşme, dijital platformlar, dönüşen ekonomi

Abstract
The phenomenon of digitalization, which developed towards the end of the 20th century and achieved significant progress by the beginning of the 21st century, has impacted the field of cinema, as it has in many other fields, in economic, cultural, and social terms. Today's rapid technological advances, particularly the ubiquitous use of the internet and the rise of digital media, have contributed to a major transformation from traditional to digital. In this context, technological advances are eliminating the constraints of space and time through digital environments such as smartphones, tablets, and computers, and this flexibility has led to an increasing shift in audiences toward digital broadcasting platforms. While audiences flocked en masse to movie theaters to watch films during the traditional cinema era, they have now developed a habit of watching films in more accessible environments thanks to the opportunities afforded by new communication technologies. The most important factor in the emergence of these habits is the close relationship between the availability of films in digital environments. Commonly recognized examples of these digital environments today are streaming platforms offering digital content to users under names like Netflix, Amazon Prime, HBO Max, Hulu, Mubi, Prime Video, Blu TV, Puhu TV, Disney+, and more. These digital platforms have expanded film production, distribution, and screening, as well as improved viewing opportunities. They have also transformed the viewing habits of audiences, a key component of the film industry. From this perspective, technological advancements have made life easier and have impacted the economic transformation of film as a work of art, not only in its production but also in its distribution and exhibition. This study aims to examine the economic transformation of traditional cinema from traditional to digital cinema through the example of Turkey, revealing the process that led to the transition from traditional cinema to digital cinema. To this end, statistical data was used to analyze the number of cinemas and their audiences in Turkey between 2011 and 2024, as well as the number of digital platforms and their users. These statistics reveal that traditional cinema audiences are increasingly turning to digital platforms due to the impact of digitalization. In light of the information gleaned from this data, concerns have arisen that digital cinema will destroy and eliminate traditional cinema culture, and various opinions and suggestions have been made to prevent this.

Keywords: Traditional cinema, digitalization, digital platforms, transforming economy

Giriş

Film üretiminde teknolojik gelişmeler dolayısıyla her bireyin kendi filmini üretebileceği ve paylaşabileceği mecralar oluşmaktadır. Film paylaşım ve izleme sürecinin sinema salonlarının dışına çıkmasıyla film izleme deneyimi de farklılaşmaktadır. Bu durum film üretiminin maliyetinin düşmesi ve film üretiminin demokratikleşmesi olarak adlandırılabildiği gibi diğer bir taraftan sanallığın artması nedeniyle eleştirilmektedir. Film yapım, tanıtım ve dağıtım süreçlerinin, yeni medyada dijitalleşmenin de etkisiyle değişmesi diğer alanlarda olduğu gibi sinemada da gözlenebilir değişimlere yol açmaktadır. Bu değişimin teknoloji ile birebir ilişkili bir sanat olan sinemaya nasıl yansıyacağı ve sinemanın var olan formunda yer alan anlatısal ve biçimsel değişimleri anlamak için günümüzde film üretim ve tüketim

sürecinde var olan değişimlere bakmak faydalı olacaktır. Yeni medya teknolojilerinin ortaya çıkardığı dijitalleşmeyle birlikte kullanıcı türevli içerik üretim ve paylaşımı hayatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Son yıllardaki film üretimine bakıldığında dijitalleşmenin diğer alanlar olduğu gibi bu alana da etkisi somut bir şekilde görülmektedir. Genel anlamda sinema endüstrisindeki işleyişe baktığımızda filmler önce sinema salonlarında gösterime başlar ve filme olan ilgi ve talebin gidişatına göre birkaç gün veya birkaç hafta vizyonda kaldıktan sonra bireysel kullanım için DVD olarak çoğaltılıp satışa sunulur ve belirli bir zaman sonra da televizyon kanallarına satışı yapılarak izlemek isteyen herkesin izleyeceği bir süreci takip ederdi. Televizyonun hemen hemen her evde olmaya başladığı dönemde sinema sektörü bu yenilikten etkilenerek seyirci kaybetmiştir. Televizyondan sonra ortaya çıkan DVD döneminde ise sinema sektörü varlığını güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Dijital film platformlarının yayına başlaması itibariyle günümüz sinema salonlarının 'güç kaybettiğini' söylemek mümkündür. Dijital film platformlarının kendi yapımlarını üretmesi, genellikle sinemada gösterim olmaksızın kendisinin yayınlaması veya vizyona giren yeni bir filmi eşzamanlı olarak kendi platformunda seyirciye sunması sinemaya karşı üstünlük kazanmasına neden olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Türkiye'de hali hazırda çevrimiçi film veya dijital yayın sektöründe yer alan Amazon Prime Video, Apple TV, BluTV, Digiturk BeIN Connect, Disney Plus, D Smart, Exxen, Film Box, Gain Tv, Mubi, Netflix, Puhu Tv, Tivibu Go, Turkcell Tv Plus ve Youtube Premium ve en son olarak Mayıs 2023 yayına başlayan TRT'nin dijital yayın platformu olan 'tabii' isimli platform gibi 16 dijital platform bulunmaktadır.

Günümüzde Smart TV (akıllı televizyon), telefon, bilgisayar ve tablet gibi mobil cihazların internet sağlayıcısıyla dizi, film, belgesel, spor ve bireyin ilgi alanlarına göre programlara kolay, hızlı ve mekânız bir şekilde erişim sağlanabilmektedir. Bu teknolojik yenilikle izler kitle alışkanlıklarını değişikliğe uğrattığı gibi içeriğin kalitesinin yükselmesini de etkilemektedir. Günümüzde dijital film platformlarıyla birlikle izler kitlenin en çok izlediği ve beğendiği yapımlar dikkate alınarak içerikler üretilmektedir. Bütün bu genel bilgiler ışığında sinemanın var olduğu yaklaşık 130 yıllık süreçte, televizyon, DVD, internet, dijital film platformlarda ortaya çıkan teknolojik gelişmeler sinemaya etki etmiş ve dönem sinema salonlarının işlevi tartışma konusu olmuştur. Bu gelişmelere rağmen; sinemaya özgü bir ortamda film izleme isteğiyle hareket eden ve sinemaya sadık kalan bir izleyici kitlenin varlığından da söz edilebilir. Film izleyicisinin diğer platformlarda film izleme alışkanlığının oluşması, sinema deneyiminin bir devamı olarak da yorumlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Dijital film platformları sinemaya bir alternatif olmaktan ziyade sinema izleyicisine daha çok içerik sunan bir platform olduğu ifade edilebilir.

Bu çalışmanın amacı, gelenekselden dijitale sinemanın geçirdiği ekonomik dönüşümü Türkiye örneği üzerinden inceleyerek geleneksel sinemanın dijital sinemaya doğru geçiş sağlayan sürecini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda 2011-2024 yılları arasında Türkiye de bulunan sinema salonları ve izleyici sayıları ile dijital platformlar ve bu platformların kullanıcı sayıları istatistiksel veriler doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu istatistiklerden elde edilen verilere göre geleneksel sinema izleyicilerinin dijitalleşmenin de etkisiyle dijital platformlara daha fazla yöneldiği tespit edilmiştir. Bu verilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda dijital sinemanın geleneksel sinema kültürünü yok edip ortadan kaldıracağı endişelerini de beraberinde getirmiştir. Bu durumu engellemek amacıyla çeşitli görüş ve önerilerde bulunmak son derece önemlidir.

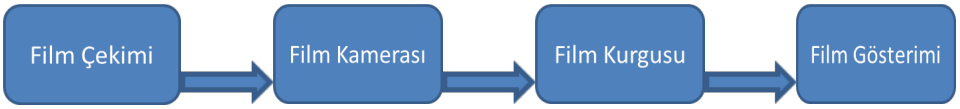
1. Kavramsal Çerçeve

1.1. Geleneksel Sinema

Sinema sanatı, doğuşundan itibaren uzun bir süre boyunca analog teknolojilere dayalı olarak varlığını sürdürmüştür. 19. yüzyılın sonlarında Lumière Kardeşler'in sinematografı ile başlayan bu süreçte, hareketli görüntüler ışığa duyarlı kimyasal film şeritlerine kaydedilerek görsel anlatımın temelini oluşturmuştur. Bu dönemde sinema, bir yandan teknolojik bir yenilik olarak ilgi çekerken, diğer yandan sanatın yeni bir biçimi olarak kendine özgü anlatım dillerini geliştirmeye başlamıştır. Sinemanın icadının henüz ilk yıllarında film gösterimleri gezici festivaller ve fuarlar aracılığıyla yapıldığı gibi; film gösterimi için uygun olabilecek her türlü mekân bu maksatla kullanılmıştır. Halkın sinemaya olan ilgisinin her geçen gün arttığı bir dönem olan 1900'lü yılların başlarından itibaren özel olarak film

gösterimlerinin yapılacağı sinema salonları açılmaya başlanmıştır (Smith, 2003, s. 56). 'Sinemaya gitmek' edimi sinemanın erken dönemlerinde halkın sosyal bir faaliyetine dönüşmüş; bireysel olarak değil aile, arkadaş veya sevgili ile yapılan bir edim olması bakımından halk ta- rafından bir sosyalleşme aracı olarak işlevsellik kazanmıştır (Kırel, 2010, s. 24). Bu anlamda sinemaya gitmek, sinema salonlarında film izlemek toplum tarafından benimsenen bir kültüre dönüşmüştür. Seyircilerin film izlemek amacıyla toplandığı, bir araya geldiği sinema salonları da bu kültürün yaşatılmasında önemli ölçüde katkı sunan mekânlar olarak değer kazanmıştır. Dijital sinema öncesi dönem, sinema üretiminde mekanik, fiziksel ve kimyasal süreçlerin belirleyici olduğu, yüksek maliyetli ancak estetik açıdan kendine özgü bir üretim biçimini temsil etmektedir. Bu dönemin üretim araçları ve teknikleri, sinema sanatının biçimsel ve anlatısal özelliklerinin şekillenmesinde temel rol oynamış; ancak aynı zamanda teknolojik gelişmelere açık bir yapının da zeminini hazırlamıştır.
Dijital sinema öncesi analog dönemde hazırlanılan filmlerin kopyaları hazırlanır ve sinema salonlarına gönderilir. Sinema salonlarına ulaşan film makarası, makinist kontrolünde film projektörüne bağlanır ve onun kontrolünde beyaz perdeye yansıtılarak gösterilir. Fakat makinist filmin başlangıcından bitimine kadar projeksiyonun başından ayrılmaz ve filmi bir seyirci gibi izler, makaraları değiştirir, aksayan ya da problem yaşanan durumlar karşısında ise dikkatli ve hassas müdahalelerle film izleme seyrini devam ettirir. Aktarılan bu bilgilere göre analog dönemin geleneksel film iş akışı şu şekildedir:

Şekil 1. *Analog Dönem Sineması İş Akış Modeli*



Dijitalleşme (Dijital Kültür)
20. yüzyıl boyunca iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler neticesinde, 1980'li yıllardan itibaren yeni medya iletişim teknolojileri (internetin yaygın kullanıma geçişi) ile enformasyon (bilgi) dolaşımı kolaylaşmıştır. "Gündelik yaşamı düzenleyen teknolojiler olduğu varsayılan yeni bilgi ve iletişim teknolojileri; iletmek, işlemek ve veri depolamak için elektronik araçlar tarafından kullanılan teknolojileri" (Yeğen, 2014, s. 86) olarak tanımlanan yeni iletişim teknolojileriyle birlikte "dijitalleşme" temelli kültürün inşa süreci başlamıştır. Dijk (2016, s. 293) "dijitalleşme" kavramını bilginin sayısallaştırılması olarak tarif etmektedir. Verileri sayısallaştırılarak çeşitli platformlarda yer edinme süreci, verilerinin sayısal değerlerle gösterilmesi "dijitalleştirme" olarak adlandırılmaktadır (Manovich, 2001, p. 49). "Dijitalliğin en önemli fonksiyonu, nesneleri sanallaştırması, çoğaltabilmeye ve elektronik ağlar üzerinden iletebilmeye olanak tanımasıdır" (Sütçü, 2012, s. 84-85).

1.2. Dijital Sinema

1990'lardan beri hızla gelişen bilgisayar teknolojileri dijital sinema kavramını da ortaya çıkarmıştır. 1990 öncesi başta Hollywood olmak üzere farklı ülkelerdeki 81 sinema sektöründe sınırlı çalışmalar olsa da, bilgisayar yardımlı film yapımı bu dönemden itibaren yükselmiştir (Şentürk, 2016: 81). Dijital sinema, en temel tanımıyla sinema filmlerinin geleneksel metot olan 35mm film şeridini kullanmak yerine dijital teknolojiyi kullanarak filmin üretilmesini, dağıtılmasını ve gösterimini kapsamaktadır (Buyan, 2006: 59). Teknik açıdan bakıldığında yapım sürecinde dijital kayıt, sıkıştırma, güvenlik kodlaması, depolama; dağıtım sürecinde uydu, internet veya katı disk aracılığıyla dağıtılıp sıkıştırmanın ve güvenlik kodunun çözümlenmesi; gösterim sürecin de dijital projeksiyon ile gösterimi yöntemlerini içermektedir (Culkin ve Randle, 2003: 83).
90'lı yılların sonunda ilk dijital uygulamalara başlanılmış ve 2005 yılından sonra özellikle 3B (üç boyutlu film/3D/stereoskopik film) filmlerin ilgi görmesi sonucu dijital sinema beklenilenin ötesinde bir hızda ilerleme kaydetmiştir. Dijital sinemanın dünyada çapında tahmin edilenin üstünde bir hızla ilerlemesinde, 3B filmlerin seyirciden görmüş olduğu ilginin payı büyüktür. Polar Express (Zemeckis,2003) ve özellikle Avatar (Cameron,2009) filmlerinin gişe başarıları, dijital sinemanın ve 3B filmlerin önünü açmıştır. 3B filmlerin endüstri tarafından tercih edilme nedenleri olarak seyirci tarafından ilgi görmeleri, diğer filmlerden farklı olarak sinema salonundan kopyalanamamaları, Real D

ve Dolby 3D gibi gelişkin teknolojilerle Imax 3D sistemlerinden daha ekonomik olmaları ve böylece daha fazla sayıda filmin sinema salonunun gösterime girebilmesidir.
Dijital sinema bir dizi yeni ve farklı pratiği gerektirmektedir. Geleneksel yapım pratiklerinden hareketle dijital sinemanın iş akışı şöyle özetlenebilir:

Şekil 2. *Dijital Sinema İş Akış Modeli*

Dijital Film Platformlarının Yükselişi
İnternet teknolojisinin gelişmesi ve hemen hemen her alanda kullanılmaya başlanması başta gazeteciliği ve radyo yayınları alanında radikal değişikliği ve dönüşümü hızlı bir şekilde başlatmıştır. Bu hızlı dönüşüm yazılı medya yerine online/internet gazeteciliğini başlatırken, radyo yayınlarının da dijital olarak yapılabilmesine olanak sunmuştur. Bu değişimle birlikte okuyucu/dinleyici kitlesinin okuma biçimlerini ve kültürel okumalarını dijital bir evrene taşımıştır. Sinemadaki bu dijital devinim ve yeni kitle iletişim teknolojilerinden payına düşeni alarak dijital sinemanın alanı ve dijital film platformları oluşmaya başlanmıştır.

Bugün Netflix, Disney+, Mubi, Amazon prime, BluTv, PhuTv, Filmbox live, Prime video, beIN CONNECT, FOXplay, D-Smart GO, Tivibu GO, YouTube Premium vs. gibi platformlar (adını saymadığımız onlarcası) hiç olmadıkları kadar hayatımızın bir parçası durumundadır. Kullanıcılarına sundukları değişik seçeneklerle dikkat çeken bu dijital platformlar Türkiye'de her geçen gün üyelik tabanlarını genişleterek yaygınlaşmaktadır.

Dijital platformların ortaya çıkması ve sürekli yeni görsel içerikler (dizi, film, belgesel) üretmesi geleneksel sinema sektörünü derinden etkilemiştir. Dijital platformlar geleneksel film izleme pazarına karşı alternatif bir pazarı meydana getirmiştir. Bu durum bireylerin izleme davranışlarını etkileyerek yeni bir film izleme kültürünün ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Dijital platformlar film izleme konusunda mekân ve zaman kavramını ortadan kaldırmıştır. Dijital platformlardaki filmsel içerikler her türlü mobil (taşınabilir) iletişim araçları (cep telefonu, bilgisayar, tablet vs. gibi) üzerinden izlenebilmektedir.

Sinema salonlarından farklı olarak dijital sinema platformları kullanıcılarına yeterince zengin filmsel içerik sunmaktadır. Seçeneklerin çok fazla olması, zaman ve mekândan bağımsız izlenebilmesi, izlenecek filmin kullanıcı tarafından belirlenmesi gibi etmenler dijital platformların daha fazla tercih edilme nedenleri arasında gelmektedir.

Bu platformlarda çok sayıda ve çeşitli içerikte medya kanalları vardır ve yayın isteğe göre seçilmektedir. Bu servisler YouTube, Vimeo gibi çok kişinin videolarını paylaştıkları ortamlar olduğu gibi, PuhuTV, BluTV, Amazon TV, YouTube ve Netflix gibi işini eğlence videoları üzerine kuran kanallar da olabilir. SVoD (Subscription Video on Demand), abonelikle hizmet alınan video servisi anlamına gelir ve talep üzerine abonelik oluşturulur. Kullanıcılar istedikleri miktarda içeriği, aylık bir ödeme ile kullanırlar. SVOD ile kullanıcılar uzun vadeli bir sözleşmeyle bağlı olmadıklarından, ayrılma özgürlüğü çok daha fazladır. Bu, kullanıcılara daha fazla esneklik sunar.

Sinema sektöründe başlayan ve hızla ilerleyen dijitalleşme ücretli dijital film platformlarının oluşmasına zemin hazırlayarak Türkiye'de de bu sektörün büyümesine kaynaklık etmektedir. Oluşan sistemle birlikte makaralı film dönemi sona ererken filmler elektronik ortamda üretilerek, izleyicilere tek tuşla ulaştırılmaktadır. Geleneksel film endüstrisini radikal anlamda etkileyen dijital film platformlarından

Türkiye'de, ilk olması sebebiyle BluTV, dünyada ise Youtube, Prime, Netflix, Disney gibi platformlar olmuştur.

2. Yöntem

Bu çalışmada, Türkiye örneği üzerinden Gelenekselden Dijitale: Sinema Endüstrisinin Ekonomik dönüşümünü incelemek amacıyla 2011 ile 2024 arasında Türkiye de bulunan sinema salonları, bilet fiyatları ve izleyici sayıları ile dijital platformların dünya üzerindeki gelirleri, kullanıcı ve aboneleri, içerik harcamaları, indirme, görüntüleme sayıları ve Türkiye'de yayın yapan dijital platformlar ile bu platformların Pazar payları istatistiksel veriler doğrultusunda analiz edilmiştir.

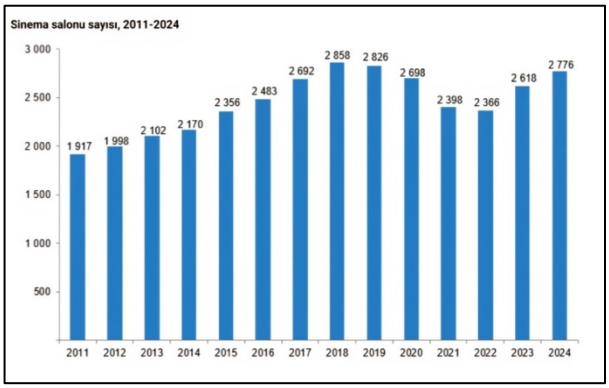
Veri Analizi

Bu analiz yönteminde hedef elde edilen bulguları düzenleyip yorumlayarak açıklayıcı ve anlaşılır bir şekilde okuyucuya sunabilmektir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, 224). Bu araştırmada karşılaştırma yapmak maksadıyla Türkiye de bulunan Sinema salonları ve izleyici sayıları Tüik verileri incelenerek elde edilmiş ve verilen yıl aralıklarında salon ve izleyici sayılarının değiştiği tespit edilmiştir. Ücretli dijital film platformlarının istatistiksel verileri; abone sayıları, izlenme oranları, sektörel pazardaki payları, aylık ücretleri, yıl içindeki performans grafikleri ile elde edilmiştir.

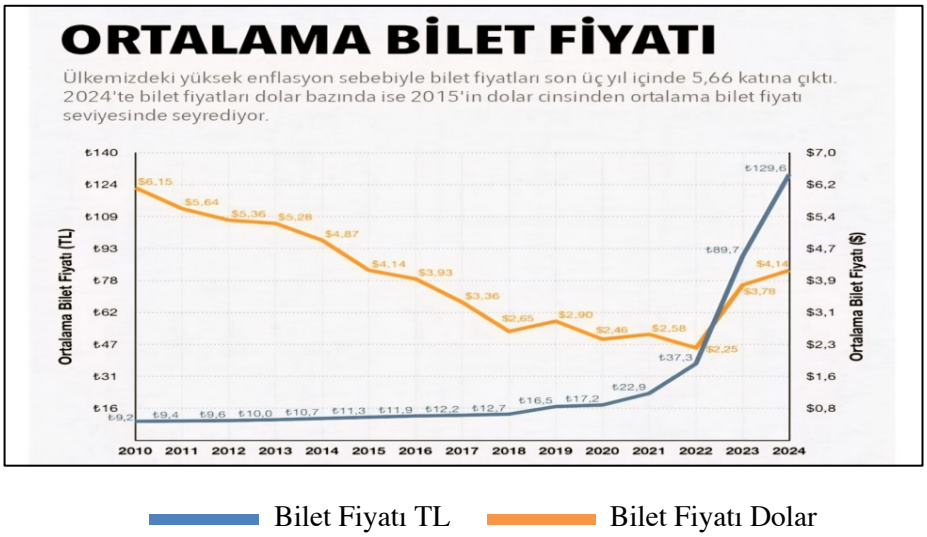
3. Bulgular

Bu bölümde, araştırma doğrultusunda gelenekselden dijitale sinemanın geçirdiği ekonomik dönüşümü Türkiye örneği üzerinden incelenerek 2011-2024 yılları arasında Türkiye de bulunan sinema salonları, bilet fiyatları ve izleyici sayıları ile dijital platformlar ve bu platformların kullanıcı, üye sayıları, pazar payları istatistiksel veriler doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu istatistiklerden elde edilen verilere göre geleneksel sinema izleyicilerinin dijitalleşmenin de etkisiyle dijital platformlara daha fazla yöneldiği tespit edilmiştir.

Tüik verilerine göre elde edilen 2011-2024 yılları arası sinema salon ve seyirci sayılarında değişen artış ve azalma yer almaktadır. 2011-2024 yılları arası sinema bilet fiyatlarında TL ve Dolar üzerinden artış yer almaktadır.



Tablo 2. *Ortalama bilet Fiyartları*



Tablo 3. *Dünya Üzerindeki Dijital Platformların 2011-2024 Arası Gelirleri (Milyar Dolar$)*

Yıllar	Netflix Gelirleri ($)	Disney Plus Gelirleri ($)	Prime Video Gelirleri ($)	YouTube Premium ($)	Max – Hbo Gelirleri ($)
2011	3.1			1.3	
2012	3.5			1.7	
2013	4.3			3.1	
2014	5.4			4.2	
2015	6.7			5.5	
2016	8.8			6.7	
2017	11.6			8.1	
2018	15.7		4.4	11.1	
2019	20.1		5.4	15.1	
2020	24.9	2.8	7.8	19.7	6.09
2021	29.6	5.2	10.3	28.8	7.7
2022	31.6	7.4	11.5	29.2	7.3
2023	33.7	8.4	12.8	31.5	8.3
2024	39	10.4	13.5	36.1	8.8

Tablo 4. *Dünya Üzerindeki Dijital Platformların 2011- 2024 Arası Kullanıcı ve Aboneleri (Milyon)*

Yıllar	Netflix Aboneleri (Milyon)	Disney Plus Aboneleri (Milyon)	Prime Video Kullanıcıları (Milyon)	YouTube Premium Aboneleri (Milyon)	Max – Hbo (Milyon)
2011	21.5				
2012	25.71				
2013	35.63				
2014	47.99				
2015	62.71			1.5	
2016	79.9			3	
2017	99.04			2.8	
2018	124.35			10	
2019	151.56		90	18	
2020	192.95	33.5	125	30	56
2021	209	68.4	155	50	67
2022	220.6	87.6	185	80	81
2023	238.3	104.9	210	100	96
2024	277.6	117.6	230	125	110

Tablo 5. *Dünya Üzerindeki Dijital Platformların 2011- 2024 Arası İçerik Harcama, İndirmeler ve Görüntüleme Sayıları*

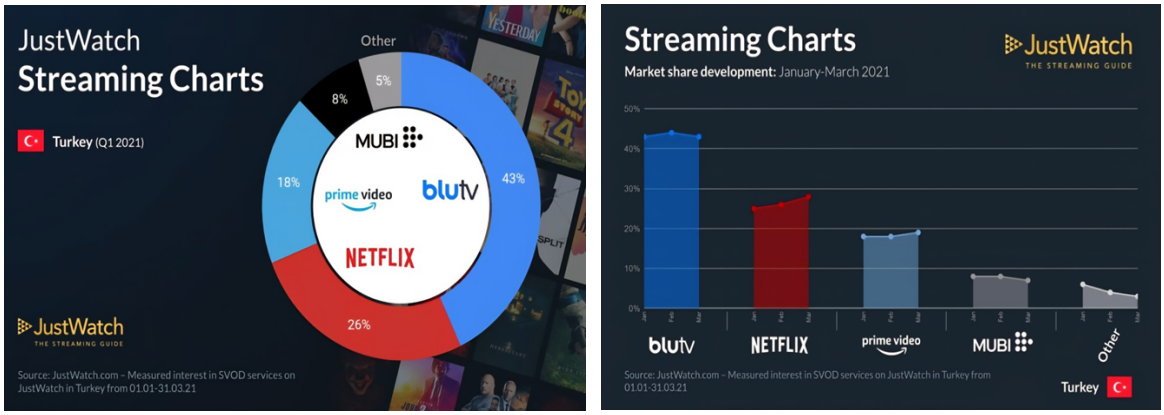
Yıllar	Netflix İçerik Harcamaları(Milyar $)	Disney Plus İndirmeleri (Milyon)	Prime Video İçerik Harcamaları(Milyar $)	YouTube Premium Görüntüleme Sayısı (Milyar)	Max – Hbo İndirmeleri (Milyon)
2011					
2012					
2013					
2014					
2015			2.6		
2016	6.88		3.3		
2017	8.91		4.5		
2018	12		5.5		
2019	13.9		7.8		
2020	11.8	111	11		14.3
2021	17.7	127	13		56.3
2022	16.8	125	16.6	30	80.1
2023	13	104	18.9	50	58.9
2024	16	88	21.5	70	

Tablo 6. *Türkiye'de Dijital Yayın Yapan Platformların/ Streaming Rekabeti*

		Ülke Kuruluş Yılı	Türkiye Yayın Tarihi	Abone/Üye Sayısı		Yerli İçerik	Aylık Abonelik Ücreti
				Türkiye	Toplam		
1	Amazon Prime Video	ABD 14 Aralık 2006	15 Eylül 2020	800 Bin	200 Milyon	Var	39 TL
2	Apple TV	ABD 1 Kasım 2016	1 Kasım 2019			Yok	9.99 Dolar (417,98 TL)
3	BluTV	Türkiye 2015	2016	5 Milyon	5 Milyon	Var	69.90 TL
4	Digiturk BeIN Connect	Türkiye Ocak 1999	Nisan 2000	2.7 Milyon	2.7 Milyon	Var	129 TL
5	Disney Plus	ABD 12 Kasım 2019	14 Haziran 2022	11 Milyon	117.6 Milyon	Var	134.99 TL
6	D Smart	Türkiye Kuzey Kıbrıs 10 Şubat 2006	10 Şubat 2007	882.903 Bin	882.903 Bin	Var	279 TL
7	Exxen	Türkiye 1 Ocak 2021	1 Ocak 2021	1.1 Milyon	1.1 Milyon	Var	99.90 TL
8	Gain Tv	Türkiye 2019	30 Aralık 2020	3.3 Milyon	3.3 Milyon	Var	149 TL
9	Netflix	ABD 29 Ağustos 1997	26 Ocak 2016	18.91 Milyon	301.63 Milyon	Var	119.99 TL
10	Puhu TV	Türkiye Kasım 2016	Kasım 2016	11 Milyon	11 Milyon	Var	49.90 TL
11	Tabii	Türkiye Mayıs 2023	Mayıs 2023	5 Milyon	5 Milyon	Var	Ücretsiz
12	Turkcell TV Plus	Türkiye Kuzey Kıbrıs 2012	2012	1.4 Milyon	1.4 Milyon	Var	79.99 TL
13	Tivibu	Türkiye 26 Şubat 2010	26 Şubat 2010	1.4 Milyon	1.4 Milyon	Var	Ücretsiz
14	Youtube Premium	ABD Kasım 2014	Kasım 2014		100 Milyon	Var	57.99 TL

- Tabloda elde edilen veriler ve ulaşılan bilgiler şirketlerin 2024 yılındaki verilerini kapsamaktadır. Tablo alfabetik olarak hazırlanmıştır.
- Dijital Film Platformlarının web sayfalarından alınmıştır.
- Aylık abone ücretleri bireysel tarifeler dikkate alınarak hazırlanmıştır. Ticari ve yarı ticari abonelikler dışarda tutulmuştur.

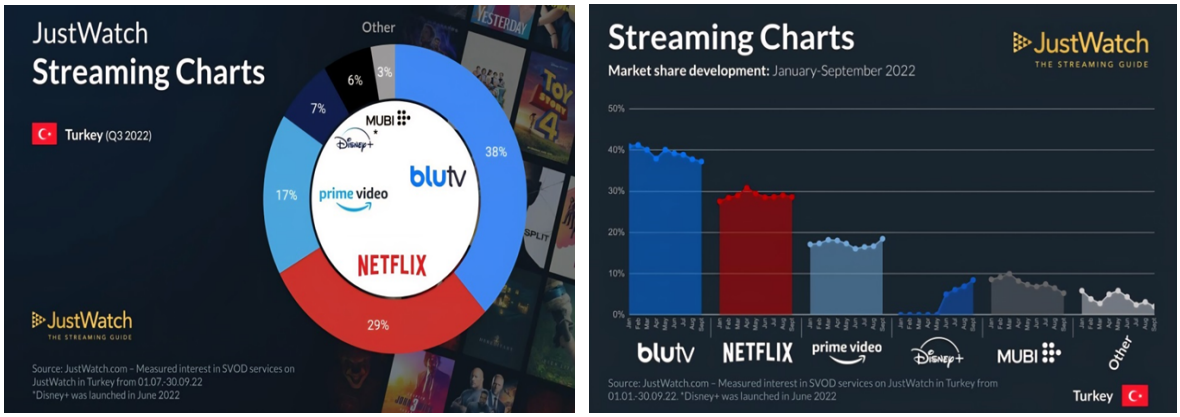
Şekil 3. *Türkiye' de 2021-2024 Arası En Çok Kullanılan Dijital Platformlar ve Pazar Payları*



Tablo 7. *2021 yılı dijital platform pazar payı*

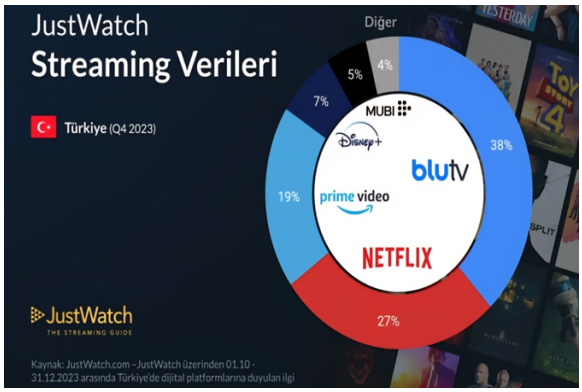
PLATFORMLAR	PAZAR PAYI
BluTV	%43
Netflix	%26
Prime Video	%18
Disney+	-----
MUBI	%8
Diğer	%5

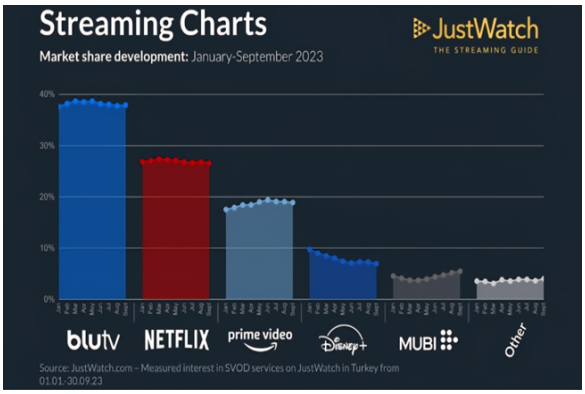
Şekil 3. *Türkiye' de 2021-2024 Arası En Çok Kullanılan Dijital Platformlar ve Pazar Payları*



Tablo 8. *2022 yılı dijital platform pazar payı*

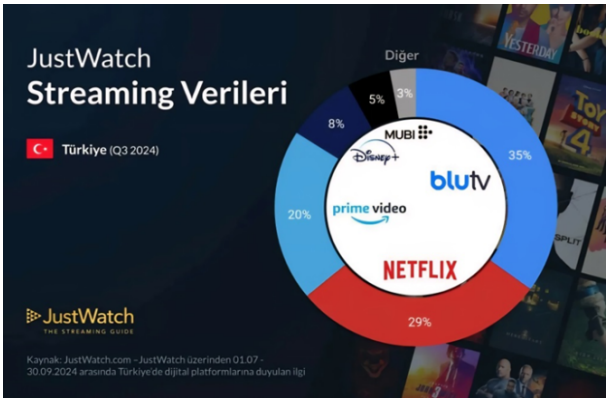
PLATFORMLAR	PAZAR PAYI
BluTV	%38
Netflix	%29
Prime Video	%17
Disney+	%7
MUBI	%6
Diğer	%3

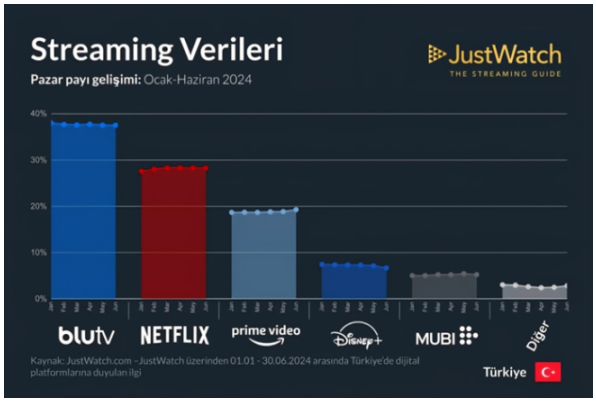




Tablo 9. *2023 yılı dijital platform pazar payı*

PLATFORMLAR	PAZAR PAYI
BluTV	%38
Netflix	%27
Prime Video	%19
Disney+	%7
MUBI	%5
Diğer	%4





Tablo 10. *2024 yılı dijital platform pazar payı*

PLATFORMLAR	PAZAR PAYI
BluTV	%35
Netflix	%29
Prime Video	%20
Disney+	%8
MUBI	%5
Diğer	%3

4. Tartışma ve Yorum

- Dijitalleşme ve dijital teknolojilerin gelişiminin etkisiyle birlikte filmler, günümüzde dijital ortamlarda kolaylıkla erişilebilir bir hale gelmiştir.
- Bu ortamların başında dijital yayın platformları gelmektedir.
- Seyirciye sunduğu geniş içerik yelpazesi ile zaman ve mekân kısıtlaması olmaksızın her yerde ve her zaman erişim sağlama özgürlüğü ile seyircinin tercih ettiği herhangi bir teknolojik aygıt (telefon, tablet, televizyon, bilgisayar vb. gibi) erişimi ile platformun sunduğu tüm içeriklere tek bir abonelik ücreti ödeyerek ulaşabilme olanağı ile dijital yayın platformları günümüz çağında film izlemek için en fazla tercih edilen ortamların başında gelmektedir.
- Kullanıcı sayısı dünya çapında her geçen gün artış gösteren dijital yayın platformlarının günümüzde oldukça yaygın hale gelmesi sinema salonlarına gelen seyirci sayısında ciddi azalmalara ve bu azalmanın bir sonucu olarak pek çok sinema salonunun da kapanmasına sebep olmaktadır.
- Özellikle 2020-2022 yılları arasında yaşanan Covid-19 pandemi döneminde sinema salonlarının kapalı olması seyircinin film izlemek için dijital platformlara yönelmesine neden olmuştur.
- Sinema salonlarının yokluğunda artış gösteren bu yönelim günümüzde sunduğu içeriklerle, avantajlı ve konforlu seyir deneyimi yaşatması ile dijital yayın platformlarını sinema salonları karşısında daha tercih edilir kılmaktadır.
- Dijitalleşme çağında izleyicinin değişen alışkanlıkları geleneksel seyir kültüründen dijital seyir kültürüne doğru bir kaymanın yaşandığını göstermektedir.
- 2011 ve 2024 yılları arasında Tüik verilerine göre sinema salonlarında artış ve azalış görülmektedir.
- 2011 ve 2024 yılları arasında Türkiye' de sinema bilet fiyatları incelendiğinde yıllara göre artış görülmektedir.
- 2011 ve 2024 yılları arasında Türkiye' de sinema seyirci sayılarının dijital platformlarında etkisiyle azaldığı görülmektedir.
- Hem dünya üzerinde hem de Türkiye'de hizmet veren dijital yayın platformlarının kullanıcı sayıları ve pazar paylarının arttığı görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Günümüz teknoloji çağıyla birlikte ortaya çıkan dijital sinema; diğer iletişim araçlarına ve geleneksel sinema anlayışına göre daha fazla insanla etkileşime girmeyi mümkün kılmıştır. Dijitalleşmeyle birlikte sinemanın yerini, tam manasıyla alamasa da günümüz çağında ücretli dijital film-dizi platformlar almaktadır. Bu film platformlarla sinema, dizi ve diğer filmler 'ev sineması', 'mobil sinema' gibi sinemaya sıfatlar alarak yeni bir boyut kazanmıştır. Hem dünya üzerinde hem de Türkiye'de hizmet veren dijital yayın platformlarının kullanıcı sayıları ile birlikte pazar pay oranları da artmıştır. Dijital platformlara talebin artması, izler kitlenin yeni zaman değerlendirme alışkanlıklarını bu platformlar üzerinden kullanmaya başlaması, medya şirketlerin bu platformlara daha fazla eğilmesine ve daha çok içerik üretmesinde itici güç oluşturmaktadır. Dijitalleşen dünyayla birlikte değişerek ve gelişerek

popüler hale gelen yeni televizyon yayıncılığı anlayışı, geçirdiği dönüşüm sayesinde, izleyicinin daha aktif hale gelmesini sağlamıştır. Bu çevrimiçi film platformları izleyiciye 'izle ve öde' sistemiyle sunulmaktadır. Ücretli olan bu sistem izleyiciye daha çok film ve dizi izleyebilme avantaj sunmaktadır. Evde olduğumuzda dahi film, dizi, sinema, belgesel, spor programlarını ve eğlenceyi cep telefonunda izlettirmeyi sevdiren ücretli dijital platformları, hızla günlük hayatı daha da kuşatmaktadır. Sinema salonlarının akıbetine gelindiğinde ise izleyiciler artık büyük ölçüde eğlence alışkanlıklarını çevrimiçi olarak değiştirmişlerdir. Dolayısıyla hem Türkiye'de hem de dünyada sinema salonu işletmecilerinin bu yönelişin farkında olmaları gerekmektedir ve günümüz şartları ile dijitale adapte olarak dijital platformlar ve yenilikçi teknoloji ile yakın temas ve iş birliği içerisinde bulunmalıdırlar. Bu bağlamda akıllı telefonlar ve tabletlerle başlayan yüksek çözünürlüklü parlak ekranlara bağımlılık, sinema salonlarının teknolojik dönüşümünde de kullanılmalıdır. Buna ek olarak, tıpkı ilgili dijital platformlarda olduğu gibi sinema salonları adına da uygulanabilecek aboneliğe dair bir pazarlama yöntemi, seyircinin sinemaya gitme alışkanlığını güçlendirmesine katkı sağlayacaktır. Geleneksel sinema diye adlandırılan sinemanın; ses ve görüntü teknolojisini kullanarak yenilikler ile donatma, ev konforunu sinema salonlarına taşıma ve bilet kampanyaları ile daha fazla sayıda seyirciye ulaşıp sinema salonlarına çekmeye çalışması dijital yayın platformları ile rekabetinin de temelini oluşturacaktır. Dolayısıyla sinema salonları dijital yayın platformları ile teknoloji, konforu ön planda tutan kişiye özel sinema anlayışı ve bilet kampanyaları düzenleyerek dijital platformlarla rekabet ortamı sağlanabilir. Bu yönde yapılacak çalışmalar, bugünün dijitalinde olduğu gibi geleneksel anlayışta da hem madden hem de sanatın niteliğine canlılık ve yenilikler kazandırarak manen olumlu sonuçlar doğuracaktır.

Kaynakça

Arslantekin, E. O. (2022, 5 Eylül). *Değişen sinema alışkanlıkları*. Türkiye Raporu. https://www.turkiyeraporu.com/arastirma/degisen-sinema-aliskanliklari-10451/

Dijk, J. van. (2016). *Ağ toplumu*. Epsilon Yayınevi.

Hayır, C. (2023). Salonlardan çevrimiçi ortamlara: Dijital sinema platformlarının film izleme alışkanlıklarına olan etkisi üzerine bir araştırma. *Erciyes İletişim Dergisi, 10*(2), 801–817.

Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. Kırmızı Kedi Yayınevi.

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press. http://www9.georgetown.edu/faculty

Midilli, S. (2024). Dijital dönüşümün sinemaya etkileri: Sinema salonlarının dijital yayın platformları ile rekabeti ve atılımlarına ilişkin bir durum analizi. *11. Uluslararası İletişim Günleri: Dijital Eşitsizlik ve Veri Sömürgeciliği Sempozyumu*'nda sunulan bildiri.

Sütçü, C. S. (2012). Sosyal medyaya girmeden önce bilinmesi gerekenler. D. Yengi (Ed.), *Yeni medya ve …* (ss. 74–90) içinde. E Yayınları.

Yeğen, C. (2014). Bir dijital aktivizm biçimi olarak slaktivizm: Change.org örneği.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. bs.). Seçkin Yayınları

Türkiye Film Araştırmaları Derneği
4. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu
04 Kasım 2025 / Sakarya

Sinema ve Tarih İlişkisi: Karadeniz'de Osmanlı-Rus Mücadelesi ve Rus Sinemasında Temsili

The Relationship between Cinema and History: The Ottoman-Russian Struggle in The Black Sea And Its Representation in Russian Cinema

Selçuk Sarı
Dr.
selcuksari28@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2549-0937

Özet
Bu çalışma, tarih ve sinema arasındaki ilişkiyi Osmanlı-Rus deniz savaşlarının sinemadaki temsilleri üzerinden incelemektedir. Tarih, toplumların geçmişleriyle bağ kurmalarını ve toplumsal hafızanın oluşumunu sağlar. Sinema ise bu hafızanın kayıt altına alınmasında etkili bir araç olarak görülür. Filmlerin arşivlenebilmesi ve yeniden izlenebilmesi, onları tarihsel bir belge niteliğine kavuşturmuştur. Bu sebeple sinema, tarih araştırmacıları için önemli bir bilgi kaynağıdır. Toplumların milli benliklerini kuvvetlendirmek adına sinema filmleri oldukça etkilidir. Sinema sayesinde tarihin soyut anlatımları görsellik kazandığı gibi tarih öğrenimi de pekişmiştir. Sinema, ihtiyaç duyduğu senaryolar için tarihten büyük ölçüde beslenirken; tarih de sinema aracılığıyla geniş kitlelere ulaşma imkânı bulur. Denizlerde Osmanlı-Rus mücadelesi Karlofça Antlaşması sürecinde başlar. O zamana kadar Karadeniz, ticari ve askeri tüm yabancı gemilere kapalıdır. Çar Petro barış görüşmelerinde baskı yaratmak için elçilerini Rus askeri gemisi Krepost ile İstanbul'a göndermek ister. Osmanlı yetkilileri başta itiraz etse de teklifi kabul etmek zorunda kalır. İleriki süreçte Osmanlı-Rus ilişkilerinin de seyrini işaret eder. 1770 yılına gelindiğinde Çeşme Baskını yaşanır. Ruslar okyanusu aşıp Adalar Denizi'nde Osmanlı filosunu imha eder. 1787-1792 Osmanlı-Rus Savaşı sürecinde Karadeniz'de bir dizi çatışma yaşanır. Bu muharebelerden sonra Rus donanması Karadeniz'de etkili olur. Osmanlı filosu 1853'te Sinop Limanı'nda tekrar saldırıya uğrar. Rus sinemasında bahsi geçen çatışmaları anlatan filmler çekilir. Amiral Pavel Nakhimov'un hayatını ve Sinop Baskını'nı anlatan Amiral Nakhimov filmi 1947 yılında yönetmen Vsevolod Pudovkin tarafından yönetilir. Amiral Fyodor Usakov'un hayatı ve 1787-1792 Osmanlı-Rus Savaşı'nı anlatan Amiral Usakov filmi ise 1953 yılında Mikhail Romm tarafından yönetilir. Biyografik eser olmalarının yanında denizlerde Osmanlı-Rus mücadelesine yer vermektedir. Sinemada tarihî algının nasıl şekillendiğini de gösteren önemli örneklerdir. Çalışma içerisinde iki Rus savaş filminde yaratılan Türk algısı, senaryonun tarihsel gerçeklik ile ilişkisi ve seyirciye verilmek istenen mesaj irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çeşme baskını, donanma, sinema, sinop baskını, Osmanlı-Rus savaşı

Abstract
This study examines the relationship between history and cinema through cinematic representations of Ottoman-Russian naval battles. History enables societies to connect with their past and form collective memory. Cinema is seen as an effective tool in recording this memory. The ability to archive and rewatch films has made them historical documents. Therefore, cinema is an important source of information for

historical researchers. Movies are highly effective in strengthening the national identity of societies. Thanks to cinema, abstract narratives of history have gained visual appeal, and historical learning has also been strengthened. While cinema draws heavily on history for the scenarios it needs, history also finds the opportunity to reach a wide audience through cinema. The Ottoman-Russian struggle at sea began during the Treaty of Karlowitz. Until then, the Black Sea was closed to all foreign ships, both commercial and military. Tsar Peter wanted to send his envoys to Istanbul aboard the Russian warship Krepost to exert pressure on the peace negotiations. Although Ottoman officials initially objected, they were forced to accept the offer. This also marked the course of Ottoman-Russian relations in the future. In 1770, the Attack on Çeşme took place. The Russians crossed the ocean and destroyed the Ottoman fleet in the Sea of Islands. During the Russo-Turkish War of 1787-1792, a series of clashes took place in the Black Sea. Following these battles, the Russian navy became influential in the Black Sea. The Ottoman fleet was attacked again in 1853 at the Port of Sinop. Films depicting these conflicts were produced in Russian cinema. The film Admiral Nakhimov, which recounts the life of Admiral Pavel Nakhimov and the Attack on Sinop, was directed by Vsevolod Pudovkin in 1947. The film "Admiral Usakov," which recounts the life of Admiral Fyodor Usakov and the Russo-Turkish War of 1787-1792, was directed by Mikhail Romm in 1953. Besides being a biographical work, it also features the Ottoman-Russian struggle at sea. These are important examples of how historical perceptions are shaped in cinema. This study examines the perception of the Turks created in two Russian war films, the relationship between the script and historical reality, and the intended message to the audience.

Keywords: Cinema, çeşme attack, navy, sinop attack, Russo-Turkish war

Giriş

Karadeniz'de Osmanlı etkisi kuruluş döneminden itibaren görülmeye başladı. Kırım Hanlığı'nın Osmanlı'ya bağlanması ile Karadeniz'in kuzeyinde ciddi bir güç elde edildi. Böylece Osmanlılar dolaylı yoldan da olsa Moskova Knezliği ile sınır komşusu oldu. Bu durum Osmanlı-Rus ilişkilerinin de başlangıcıydı. Zaman içerisinde bu komşuluk ilişkisi tehlikeli bir rekabete dönüşecekti. Moskov Knezliği ile Osmanlı Devleti arasındaki ilk dostane ilişkiler, II. Mehmed zamanında Kırım hanının aracılığıyla ticari temelli başlamıştır. Bu olumlu gelişmeler, III. İvan'ı cesaretlendirdiğinden 1492 yılında II. Bayezid'den Moskof elçileri ve tüccarları için serbest geçiş hakkı istemişti. XVI. yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı Devleti genel bir duraklama dönemi yaşarken artık Rusya Kuzey Karadeniz, Balkanlar ile Kafkasya'ya hâkim olan Osmanlı Devleti'ne karşı üstün bir hale gelmişti. XVII. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Rusya tüm Asya kıtasını geçerek, Pasifik Okyanusu'na ulaşmıştı. XVIII. yüzyılda ise Rusya'nın Osmanlı Devleti karşısındaki üstünlüğü giderek belirgin bir hale dönüştü. Bu süreçte Rusya Çarlığı'nın sıcak denizlere inme arzusu, Osmanlı Devleti'nin Karadeniz ve Boğazlar üzerindeki egemenliğiyle doğrudan çatışmıştır. Karadeniz'de Osmanlı-Rus rekabeti, diplomatik nüfuz yarışı haline gelmiştir (Kurat, 1987: 117-119).

Bu mücadelenin en çarpıcı olaylarından biri, 1770 yılında meydana gelen *Çeşme Baskını*'dır. Çeşme Baskını, 1768–1774 Osmanlı-Rus Savaşı (Küçük Kaynarca Savaşı) sırasında gerçekleşmiştir. Çariçe II. Katerina, Osmanlı'ya karşı yürüttüğü savaşta Adalar Denizi'nde isyan potansiyeli taşıyan Rum nüfusunu kışkırtmayı ve Osmanlı donanmasını Akdeniz'de etkisiz hale getirmeyi amaçlamıştır. Bu stratejinin bir parçası olarak, Amiral Aleksey Orlov komutasındaki Rus Baltık Filosu, Cebelitarık üzerinden Akdeniz'e geçerek Osmanlı donanmasına ani bir baskın düzenlemiştir. Amiral Hüsameddin Paşa komutasında Çeşme Limanı'nda demirlemiş bulunmaktaydı. Rus donanması 6 Temmuz gecesi ani bir saldırı başlattı. Limana sıkışmış Osmanlı gemilerinin büyük bölümü, Rus topçu ateşi ve yangın gemileri tarafından kısa sürede yok edildi. Çeşme Baskını'nın sonuçları hem askeri hem diplomatik düzeyde derin olmuştur. Olay, donanmanın modernizasyonu ve deniz eğitiminin önemini vurgulamıştır. III. Mustafa döneminde başlayan modernleşme girişimleri, bu felaketin ardından hız kazanmıştır.

Baskının ardından, mühendislik eğitimi için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş, Mühendishane-i Bahri-i Hümayun (1775) kurulmuştur. Bu kurum, Osmanlı denizciliğinin yeniden yapılanmasında temel bir rol oynamıştır (Aktepe, 1993: 288-289).

Küçük Kaynarca Antlaşması ile Rusya'nın Karadeniz'de serbest ticaret ve donanma bulundurma hakkı kazanması, Osmanlı için hem askeri hem ekonomik anlamda ağır bir kayıp olmuş ve Karadeniz üzerindeki Osmanlı üstünlüğünün sonunu getirmiştir. Kırım'ın ilhakını kabul etmeyen Osmanlı Devleti, 1787'de Rusya ve Avusturya'ya karşı iki cepheli bir savaşa girmek zorunda kalmış; Karadeniz'de Gazi Hasan Paşa komutasındaki Osmanlı donanması Kılburun, Özi ve Hocabey gibi stratejik bölgelerde Rus filosuyla mücadele etse de gemi teknolojisi, ateş gücü ve manevra kabiliyeti açısından geri kalmış olması nedeniyle üstünlük sağlayamamıştır. 1788–1789 yıllarında Rus donanmasının uyguladığı deniz ablukası Osmanlı'nın Azak ve Tuna arasındaki ikmal hatlarını kesmiş, bu durum Özi Kalesi'nin düşmesine ve Karadeniz savunma hattının çökmesine yol açmıştır. Aynı zamanda Tuna Nehri üzerindeki deniz harekâtları da Avusturya kuvvetlerinin baskısıyla etkisiz hale gelmiş, savaşın son safhasında Rus General Suvarov ile Avusturya birliklerinin koordineli saldırıları Osmanlı kara ve deniz güçlerini iyice zayıflatmış; 1789 Punta Nehri ve Fokşani Muharebeleri Osmanlı ordusunun geri çekilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu süreçte Karadeniz'in kontrolü tamamen Rus donanmasının eline geçmiş ve Osmanlı deniz gücü fiilen işlevsiz duruma düşmüştür. Sonuç olarak 1792 Yaş Antlaşması ile Osmanlı Devleti Dinyester Nehri'ni sınır olarak kabul etmiş ve Küçük Kaynarca hükümlerini yeniden onaylamak zorunda kalmıştır. Bu savaş, Osmanlı'nın Karadeniz'deki deniz gücünü ve stratejik hâkimiyetini büyük ölçüde kaybettiği bir dönüm noktası olmuş; aynı zamanda donanmanın teknik donanım, personel yetiştirme ve tersane yönetimi açısından acil modernleşme ihtiyacını açık biçimde ortaya koyarak III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid reformlarına giden yolu hazırlamıştır (Fedakar, 2015: 199-136).

XIX. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin varlığını tehdit edecek gelişmelerle başlar. Rusya, sıcak denizlere inme politikasına hız verir. Neticede 1806-1812 ve 1828-1829 savaşları yaşanır; ikinci savaşın sonunda imzaladığı Edirne Antlaşması ile de önemli avantajlar kazanır. Rusya güçlenerek Osmanlı topraklarına doğru genişlemeye başlar. Boğazları tehdit eden durumu da Avrupa'nın düşmanlığına sebep olur. Bu sebeple bilinçli olarak kendisini sınırlama yoluna gider. Rusya düşmanlık yerine müttefiklik kozunu kullanmaya yönelir. Bu doğrultuda Rus Çarı I. Nikola, 1831'de Mısır valisi Mehmet Ali Paşa'nın başlattığı isyanda İstanbul'un yanında yer alır. Yardımlarına karşılık imzalanan Hünkâr İskelesi Antlaşması ile Karadeniz ve Boğazlarda vesayet kurar. Zamanında isyana sessiz kalan İngiltere bu duruma kayıtsız kalamaz. 1841'de Boğazlar Sözleşmesi'ni imzalatarak Rusya'nın elde etmiş olduğu avantajı ortadan kaldırır. Kazanımlarını kaybeden Rusya da tekrar Osmanlı Devleti'ni yıkma politikasına geri döner (Badem,2017:58-65).1850'li yıllarda patlak veren diplomatik kriz ise Rusya'yı istemeden de olsa, İngiltere ve Fransa ile karşı karşıya getirir. III. Napoleon, Kudüs'teki Katoliklerin, I. Nikola da Ortodoksların hamisi sıfatıyla Osmanlı'dan birtakım taleplerde bulunur. Kutsal makamlar üzerinden Ortadoğu'da hâkimiyet artırma mücadelesine girişilmiştir. Rusya Osmanlı'nın, Katolikleri kayırdığını ileri sürer. Akabinde fevkalade elçi olarak İstanbul'a gönderdiği Prens Mençikof'un talepleri ve kaba tavırları diplomatik kriz yaratır. Talepleri reddedilen Çar, 3 Temmuz 1853'te Eflak-Boğdan eyaletini işgal eder. İşgali diplomatik yollarla çözemeyen Osmanlı Devleti de 4 Ekim 1853'te Rusya'ya savaş açar (Kurat, 1987: 323-329).

Tarihe Kırım Savaşı diye de geçen 1853-56 Harbi, görünüşte Mübarek Makamlar ihtilafndan çıkmıştı ama temelinde İngiltere ve Rusya'nın Orta Doğudaki ekonomik çıkar çatışmaları yatmaktaydı. Bu çıkar çatışması Osmanlı Devleti'ni istemediği, hazır olmadığı bir silahlı mücadelenin içine sürüklemiştir. Ruslar ile yapılan her savaşta olduğu gibi burada da donanmaya görev düşer. Rus donanmasının Karadeniz'in Türk sahillerine saldırı ihtimaline karşı tedbirler alınır. Osmanlı'nın temel deniz stratejisi deniz yollarını güvende tutmak üzerinedir. Bu sebeple Karadeniz'e donanma gönderme kararı alınır. Osmanlı donanması dört filoya ayrılır. Kafkasya'daki orduların ikmal hattını güvende tutmak için Karadeniz'e sürekli devriye filoları çıkarılır. Filolardan biri Batum ve Doğu Karadeniz limanlarına askeri nakliye sağlayacaktır. Diğeri de hem nakliye gemilerini koruyacak hem de İnceburun ve Amasra

civarında güvenliği sağlayacaktır. Bu iki filonun komutanlığına da Patrona Osman Paşa ile Riyale Hüseyin Paşa getirilecektir (Sarı, 2018:769-776).

Filoya verilen emre göre bir Rus filosuyla karşılaşılırsa ilk ateş onlardan beklenecektir. Çar I. Nikola, saldırıya geçtiğinde kısa sürede Osmanlı'yı barışa zorlayacağını düşünmüştür. Fakat Tuna boyundaki çatışmalarda Türk kuvvetleri Rus kuvvetlerini geri püskürtür. Akabinde Ruslar Silistre kuşatmasında da mağlup edilir. Bu süreçte İngiliz ve Fransız donanmasının da Marmara Denizi'ne gelir. Husumet sebebiyle Avusturya sınırına da asker kaydırmak zorunda kalan Ruslar cephede sıkışır. Durumu telafi etmek için etkileyici bir zafer kazanılmalıydı. Osmanlı'nın Karadeniz filosu sadece hafif gemilerden oluşmaktaydı. O halde zafer Karadeniz'de kazanılabilirdi. Osmanlı filosu Sinop Limanı'na demirledikten kısa süre sonra etrafta Rus gemilerinin dolaştığı haberi gelir. Bunun üzerine İstanbul'dan donanmaya "limanı terk edin" emri verilir. Ağır hava koşulları bir türlü Osmanlı filosunun limandan çıkmasına imkan vermemiştir. Durum üzerine filoyu limandan çıkartmak için İstanbul'dan takviye kuvvet gönderildiyse de Sinop'a ulaşamadan baskın gerçekleşmiştir. Rusya'nın Karadeniz filosu komutanı Nahimov Türk filosunun Sinop Limanı'nda demirlediğini öğrenmiştir. Aradığı intikam fırsatını bulmuştur. Sivastopol'dan takviye kuvvet isteyerek limana yapılacak saldırıyı planlamaya başlamıştır (Özcan, 2007: 7-9).

30 Kasım 1853 sabahı Rus donanması sisten de yararlanarak Sinop Limanı'na girmiştir. Osmanlı filosu komutanı Osman Paşa "ilk atışı Ruslardan bekle" emrine itaat ederek saldırıya geç kalmıştır. Osmanlı gemileri Rusların ağır ateşi altında toplarını kullanamaz hale gelmiştir. İntikam ateşiyle yanan Ruslar, Osmanlı filosunu gemileri ve personeliyle toptan yok etmeye niyetlenmiştir. Kurtulmayı başaran "Taif" isimli bir gemi hariç filonun bütün gemileri imha edilmiştir. Hızını alamayan Ruslar, filonun ardından Sinop'un Müslüman mahallesini de topa tutarak yerle bir etmiştir. Yaşanan hadise Osmanlı deniz stratejisinin yeniden gözden geçirilmesine sebep olmuştur. Fransa ve İngiltere, Osmanlı safında yer alarak Kırım Savaşı'nı başlatmıştır. Savaş, yalnızca Osmanlı ile Rusya arasında değil, aynı zamanda Avrupa güç dengeleri içinde de belirleyici olmuştur. Paris Antlaşması (1856) ile Karadeniz askerden arındırılmış ve tarafsız hale gelmiştir. Osmanlı'nın Boğazlar üzerindeki hâkimiyeti uluslararası güvenceye alınmıştır (Slade, 2012:158-170).

Yukarıda kısaca bahsetmiş olduğumuz Türk – Rus ilişkileri tarih boyunca çetin mücadelelere sahne olmuştur. Kendi ulusları yanında dünya tarihini de derinden etkileyen sonuçlar yaşanmıştır. Tarih sahnesinde yaşanan bu mücadeler sinema sahnesine de ilham vermiştir.

1. Sinema-Tarih İlişkisi Hakkında Bilgiler

Sinema, toplumsal hafıza ile tarihsel süreçlerin aktarımında güçlü bir anlatı aracıdır. Görsel ve işitsel unsurları bir araya getirme kapasitesi, onu hem belgeleyici hem de yorumlayıcı bir mecra hâline getirir. Bu sayede sinema, geçmişi yalnızca sunmakla kalmaz; izleyicinin onu nasıl algılayıp anlamlandıracağını da şekillendirir. Tarihsel olayların sinemaya yansıması, düz bir kronolojik aktarımın ötesinde; kurgu, karakter inşası, mekân kullanımı ve yönetmenin estetik-ideolojik tercihlerinin etkisiyle yeniden anlam kazanır. Böylece sinema, bireysel ve toplumsal hafızayı dönüştürme gücüne sahip olur. Öte yandan filmin tarih anlatısı, üretim koşullarından ve içinde doğduğu toplumsal bağlamdan bağımsız düşünülemez. Bir filmin hangi politik, kültürel ve ekonomik ortamda üretildiği, verdiği tarihsel mesajın sınırlarını belirler. Bu nedenle tarihsel olayları ele alan filmleri değerlendirirken hem yapım süreci hem de hedeflenen izleyici kitlesi dikkate alınmalıdır. Bu yaklaşım, sinemayı sadece estetik bir yaratım olarak değil, aynı zamanda döneminin toplumsal ve kültürel bir belgesi olarak görmeyi mümkün kılar (Armes, 2011: 17-20).

Tarihsel olayların sinemadaki temsili, belgesel veya kurmaca formda olmasına bakılmaksızın izleyiciye belirli bir gerçeklik algısı sunar. Film aracılığıyla aktarılan geçmiş, yönetmenin estetik ve anlatısal tercihleriyle şekillendiği için, sinema tarihi doğrudan aktarmaktan ziyade geçmişin yorumlanmış ve yeniden kurgulanmış bir biçimini izleyiciye iletir. Kurgu, sahne seçimi, karakter temsilleri ve mekânın ışık, renk ve ses kullanımı gibi sinemasal öğeler, tarihsel anlatının biçimlenmesinde kritik bir rol oynar.

Örneğin bir savaş sahnesinin kamera açısı, kullanılan müzik ve karakterlerin duygusal tepkileri, izleyicinin olaya dair algısını dramatik biçimde yönlendirir. Bu açıdan sinema, tarihsel olayları dramatize ederek toplumsal algıyı etkileme kapasitesine sahiptir; böylece tarihsel filmler, yalnızca olayları kronolojik olarak aktarmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin duygusal ve bilişsel deneyimini de biçimlendirir (Betton, 1990: 22-27).

Tarih–sinema etkileşimi, tarihçilerin değerlendirmeleri açısından da önemlidir. Marc Ferro, sinemayı geçmişin yorumunu üreten bağımsız bir tarih yazımı biçimi olarak ele alırken; Rosenstone, filmin tarihsel gerçekliği akademik tarihten farklı bir estetik dille yeniden kurduğunu vurgular. Toplin ise yönetmenleri, seçici ve yorumsal tercihleriyle tarihsel anlam üreten birer "tarihçi" olarak tanımlar. Türkiye'de bu kuramsal yaklaşımları ele alan Ulusoy, sinema ürünlerinin tarihsel belge niteliği taşıyabileceğini, ancak bunun eleştirel bir okuma gerektirdiğini belirtir (Ulusoy, 2020: 404–409).

Bu kuramsal çerçeve, Sovyet sinemasının tarihsel temsillerini değerlendirmede özellikle işlevseldir. 1920'ler ve 1930'lar, Sovyet sinemasının ideolojik ve estetik açıdan olgunlaştığı, uluslararası sinema üzerinde belirleyici etkiler yarattığı bir dönemdir. Türkiye, erken Cumhuriyet yıllarında bu birikimden yararlanmak istemiş; 1926'dan itibaren Sovyet filmlerinin Türkiye'ye girişine izin verilmiştir. Ancak propaganda içerikli yapımların denetimi amacıyla bu filmler Türk Büyükelçiliği tarafından incelenmiş, Sovyet makamları da bu kontrole olumlu yaklaşmıştır. Bu süreç, sinemanın iki ülke arasında kültürel bir diplomasi aracına dönüştüğünü göstermektedir (Lüleci, 2014: 46, 56).

1930'lardan itibaren Sovyet sinemasında belirginleşen tarihsel dramalar, ulusal kimliği güçlendirmeyi amaçlayan bir yönelim taşır. Çarlık dönemi figürlerinin olumlu bir çerçeveye yerleştirilmesi, savaş yıllarında ulusal birlik ve devlet otoritesini meşrulaştırma aracı olarak kullanılmıştır. Bu dönemde kitle merkezli anlatıların yerini, otoriter ve karizmatik bireylerin merkeze alındığı tarihsel yapımlar almıştır. Bu yaklaşım, Stalin döneminin siyasal öncelikleriyle uyumlu olup, Çarlık mirasıyla ideolojik bir sürekliliğin sinemasal olarak yeniden üretilmesine zemin hazırlamıştır (Özcan, 2011, 365–366).

1940'larda II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle Sovyet sinemasında tematik bir dönüşüm yaşanmış; kısa propaganda filmlerinin yerini savaşın insani yönünü ve ulusal direnişi öne çıkaran uzun metrajlı yapımlar almıştır. Rainbow (1944), She Defends the Motherland (1943) ve Zoya (1944) gibi filmler, kahramanlık söyleminin yanında trajik boyutu da görünür kılmıştır. Savaş sonrası dönemde ise Stalin'in kişilik kültü sinemada belirginleşmiş; The Oath (1946) ve The Fall of Berlin (1950) gibi filmler, lideri idealize eden bir temsil dili benimsemiştir. Aynı dönemde tarihsel ve biyografik filmler, sosyalist gerçekçiliğin ilkeleri doğrultusunda üretilmiş; Admiral Nakhimov (1947), Glinka (1946) ve Admiral Ushakov (1953) gibi yapımlar bu eğilimin örnekleri arasına girmiştir (Fedorov, 2024: 367–368).

Özellikle tarihsel figürlerin merkezde olduğu biyografik-dramatik filmler, Sovyet ideolojisinin kahramanlık, disiplin, kolektif mücadele ve dış tehdit algısını yansıtmak için etkili bir araç hâline gelmiştir. Bu bağlamda **"Amiral Nakhimov"** ve **"Amiral Ushakov"** gibi yapımları Sovyet sinemasının tarihsel anlatıyı ideolojik bir çerçevede yeniden kurgulamasına örnektir. Rus denizcilik tarihinin sinemasal görünümleri değil, aynı zamanda Sovyetlerin Osmanlı/Türk dünyasına yönelik tarihsel hafıza inşasının da somut örnekleridir. Türkiye–Sovyet ilişkilerinin dönemsel değikenlikleri de filmlere yansımıştır. Dolayısıyla bu filmleri değerlendirmek, hem dönemin sinema-politika ilişkisini hem de Türk imgesinin nasıl şekillendirildiğini anlamak açısından önemli bir analitik zemin sunmaktadır.

2. Amiral Ushakov Filmi Üzerine Değerlendirme

Görüntü 1. Amiral Uşakov (Admiral Ushakov)

Amiral Uşakov filmi, Rus donanmasının önde gelen komutanı Fedor Uşakov'un biyografisini merkezine almakla birlikte, XVIII. yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'na karşı yürütülen Karadeniz ve Akdeniz deniz savaşlarını ideolojik bir çerçevede yeniden kurar. Mikhail Romm'un yönettiği film, Sovyet sinemasının erken Soğuk Savaş döneminde ürettiği en belirgin tarihsel-ideolojik epiklerden biri olarak, tarihsel olayları aktarmaktan çok Sovyet milli kimliğini yeniden tanımlamayı amaçlayan bir propaganda metnine dönüşür. Uşakov figürü, halk için savaşan ideal komutan tipini temsil ederken, Osmanlı İmparatorluğu çürüyen geleneksel düzenin sinemasal karşılığı olarak konumlandırılır. Böylece filmde tarih, kahramanlık miti ve politik söylem iç içe geçer; gerçeklik, ideolojik doğrultuda kurgulanmış sinemasal bir araç haline gelir.

Filmde kronolojik olarak 1770 Çeşme Baskını ile başlayan, 1790 Fidonisi ve 1791 Kaliakra muharebeleriyle devam eden Osmanlı–Rus deniz savaşları dramatik bir anlatıya dönüştürülür. Osmanlı elçisi figürü, bu dramatizasyonun en belirgin bileşenlerinden biridir. Elçinin ağır ve gösterişli kostümü, abartılı sarığı ve törensel hançeri, "içi boş ihtişam" imgesini görselleştirir. Tarihsel doğruluk tamamen terk edilmez; ancak kostüme yüklenen anlam, Osmanlı'nın dinamizmini yitirmiş bir imparatorluk olduğu mesajını pekiştirir. Elçinin dolaylı konuşma tarzı ve imalı diplomatik üslubu, Rus karakterlerdeki doğrudanlıkla karşıtlık oluşturur; böylece sözün biçimi üzerinden ahlaki bir ikilik kurulmuş olur. Sinematografik tercihler de bu karşıtlığı destekler: Osmanlı elçisi genellikle çerçevenin kenarında, daha loş ışık altında ve Rus karakterlerden bir adım uzakta konumlandırılır. Bu düzenleme, Osmanlı'nın kapalı, durağan ve gerilemekte olan bir güç olarak sunulmasını sağlar.

Görüntü 2. Osmanlı-İngiliz-Fransız Elçileri

Film, Rus donanmasının yeniden inşasını hem askeri hem de toplumsal bir seferberlik olarak işler. Uşakov'un planladığı filonun yapılması bütçe yetersizliği, sarayın ilgisizliği, veba salgını ve yabancı ajanların sabotaj girişimleri nedeniyle güçleşir. Buna karşılık tersane sahnelerinde halkın kolektif çabası öne çıkarılır; erkeklerin gemi yapımında, kadınların yelken üretiminde gösterdiği katkı, Sovyet

sinemasının emek ve dayanışma vurgusuyla uyumludur. Diplomasi sahnelerinde İngiliz, Fransız ve Osmanlı elçilerinin geçici iş birliği içinde sunulması ise uluslararası ilişkilerin stratejik değişkenliğine dikkat çeker.

Osmanlı ve Rus donanmalarının sunumu da ideolojik bir karşıtlık üzerine kurulmuştur. Osmanlı gemilerinde hiyerarşi, sert disiplin ve efendi–köle ilişkisi üzerinden temsil edilir; gemiciler pasif, yalnızca emir alan figürlerdir. Buna karşılık Rus donanması, daha rasyonel, bilimsel eğitim yöntemleri ve kolektif karar alma süreçleriyle modern bir yapı olarak betimlenir. Bu sunum, Osmanlı'nın geleneksel ve statik, Rus donanmasının ise ilerlemeci ve dinamik olduğu yönündeki Sovyet tarih algısını destekler.

Görüntü 3. III. Selim Portresi ve Filmde Kullanımı

Osmanlı sarayının betimlenişi, oryantalist estetik kodların yoğun bir biçimde kullanıldığını gösterir. Kamera, geniş mekân düzenine değil, süslemelere ve yüzeysel ihtişama odaklanır; böylece lüks ile siyasal zayıflık arasındaki çelişki vurgulanır. Kostümler, tarihsel Osmanlı kıyafetlerini temel almakla birlikte Arap-Hint etkileriyle abartılmış biçimde tasarlanmıştır. Bu stilizasyon, Osmanlı'nın egzotik fakat geri kalmış bir doğu gücü olarak aktarımını kolaylaştırır. Böylece saray mekânı, süregelen ihtişamın ardındaki çözülmeyi temsil eden ideolojik bir sahneye dönüşür. Filmdeki padişah kostümünün Kostantin. Kapıdağlı'nın III. Selim portresine yapılan sinemasal bir yorum olduğu görülmektedir. Tarihsel uyumsuzluklar de filmin ideolojik perspektifini tamamlar. XVI. yüzyılın denizci âlimi Seydi Ali Reis'in XVIII. yüzyıl sonu bağlamına yerleştirilmesi, Osmanlı'nın bir zamanlar güçlü fakat artık bu geleneği sürdüremeyen bir denizcilik mirasına sahip olduğu mesajını güçlendirir. Benzer şekilde kızıl sakallı denizci figürü Barbaros Hayreddin Paşa'yı, bazı karakter özellikleri ise Gazi Hasan Paşa'yı çağrıştırır. Bu üç ikonun tek dönemde buluşturulması, Osmanlı'nın geçmiş ihtişamı ile modern dönemdeki zayıflığı arasındaki dramatik tezatı vurgulayan bilinçli bir anlatı stratejisidir. Böylece film, bireysel kahramanlıkların kurumsal çöküşü telafi edemeyeceği fikrine dayanarak Rus donanmasının yükselişini tarihsel olarak kaçınılmaz bir gelişme olarak konumlandırır.

Görsel 4. Osmanlı Sarayı ve Seydi Ali Reis

Sonuç olarak **Amiral Uşakov,** tarihsel olayları anlatan bir biyografi olmaktan çok, Sovyet sinemasının Osmanlı–Rus rekabetini ideolojik bir söyleme dönüştürdüğü, tarihsel figürleri ve mekânları politik anlamlarla yeniden kurduğu bir sinemasal manifestodur. Film, Rus donanmasını modernleşmenin ve

toplumsal dayanışmanın simgesi olarak yüceltirken, Osmanlı'yı geçmişin ihtişamı ile bugünün çözülmesi arasında sıkışmış bir imparatorluk şeklinde resmeder. Bu temsil biçimi, Sovyet tarih yazımının genel yönelimiyle uyumlu olarak, Rusya'nın yükselişini meşrulaştıran bir tarihsel çerçeve oluşturur.

3. Amiral Nakhimov Filmi Üzerine Değerlendirme

Görsel 5. Amiral Nahimov (Admiral Nakhimov)

Amiral *Nakhimov* (1947), Kırım Savaşı sırasında Sivastopol'un savunmasını konu edinirken Rus kahramanlığını merkezileştiren bir anlatı ortaya koyar. Filmde Osmanlı donanması, Batı'nın etkisi altına girmiş, teknolojik ve örgütsel açıdan geride kalan bir güç olarak yansıtılır. Bu yaklaşım, Sovyet sinemasının Osmanlı'yı doğrudan baş düşman olarak değil, Batı emperyalizminin bir uzantısı şeklinde sunma eğilimiyle örtüşür. Osmanlı birlikleri böylece çoğu zaman geri planda kalarak Rus direncinin ve fedakârlığının karşıt unsuru hâline getirilir.

Görsel 6. Osman Paşa ve Slade Paşa

Sinop sahnesindeki kıyafet tasvirleri bu ideolojik çerçeveyi destekler niteliktedir. Osmanlı askerleri geniş paçalı pantolonlar, işlemeli ceketler ve renkli kuşaklarla geleneksel levent kimliğini çağrıştıracak şekilde sunulur. Oysa XVIII. yüzyıl sonundan itibaren donanmada Batı tarzı üniformalara geçiş hızlanmış, daha sade, rütbe işaretli ve standardize edilmiş kıyafetler yaygınlaşmıştır. Filmdeki fes ve sarık gibi başlıkların kullanımı da tarihsel doğrulukla örtüşmez; ancak Osmanlı'yı modernleşememiş, geleneksel bir güç olarak gösterme amacına hizmet eder. Ayakkabı ve aksesuar seçimleri de benzer biçimde etnografik bir vurgu taşır ve sahnenin dramatik görünürlüğünü artırır.

Görsel 7. Osmanlı Denizcileri

Sinop Limanı, şehir dokusu ve kale tasvirleri ise dikkate değer bir tarihsel atmosfer yaratır. Korunaklı limanın coğrafi özellikleri, yelkenli ve kürekli gemiler, dar sokaklar ve taş evlerle desteklenen şehir dokusu, dönemin denizcilik ve ticari yaşamını gerçekçi biçimde yansıtır. Kalenin surları, burçları ve top yerleşimleri hem savunma mimarisini hem de askerî düzeni güçlü bir sinematografiyle aktarır. Bu unsurlar, Sinop'un stratejik değerini izleyiciye bütünlüklü bir mekânsal bağlam içinde sunar.

Rus filosunun Sinop'a saldırısı, tarihsel olaya büyük ölçüde sadık kalınarak dramatize edilir. Sivil halkın panik içinde kaçışı, sokaklardaki karmaşa ve kadınların döneme uygun kıyafetlerle sahneye taşınması, toplumsal sarsıntıyı görünür kılar. Bu sahneler, sivil yaşamı aktararak olayın insani yönünü öne çıkarır. Kırım Harbi'ndeki müttefik iş birliği filmde belirgin şekilde işlenmiştir. Osmanlı, İngiliz ve Fransız donanmalarının birlikte gösterilmesi tarihsel gerçeklikle uyumludur. Buharlı gemilerin varlığı, dönemin teknolojik dönüşümünü sinematik olarak görünür kılar.

Görsel 8. Slade Paşa (Sir Adolphus Slade)

Sir Adolphus Slade'in filmdeki konumu tarihsel gerçeklikten sapmıştır. Osmanlı donanmasında görev yapan bir İngiliz subayı olan Slade, filmde Sinop baskınında aktif bir savaş komutanı gibi sunulur. Oysa bu abartılı sunum, gerilimi artırmayı amaçlayan sinemasal bir tercihtir. Benzer biçimde Amiral Pavel Stepanoviç Nakhimov da filmde neredeyse tek başına savaşın kaderini belirleyen bir lider olarak kahramanlaştırılır. Bu tasvir, bireysel kahramanlık üzerinden kolektif moral oluşturan Sovyet sinema estetiğinin tipik bir yansımasıdır.

Görsel 9. Rus Donanması ve Donanma Sancağı

Filmin son sahnesi, tarihsel anlatıyı ideolojik bir sonuca bağlar. Kırım Harbi'nin Rus donanması açısından yenilgiyle sonuçlanan koşulları aktarıldıktan sonra, zaman içinde modernleşmiş 1947 Sovyet donanmasının güçlü ve disiplinli görüntüsü sunulur. Bu geçiş, geçmişteki zorlukların aşılmasını ve Sovyet devletinin askeri-teknik üstünlüğe ulaştığını vurgulayan sembolik bir kapanıştır. Böylece film, tarihsel felaketi ulusal güçlenme ve ideolojik ilerleme anlatısıyla bütünleştirir.

Sonuç

Amiral Nakhimov (1947) ve *Amiral Uşakov* (1953), tarihsel olayları aktarmaktan çok Sovyet ulusal kimliğini yeniden üretmeye yönelik ideolojik bir anlatı inşa eden yapımlardır. Filmler, Karadeniz'deki Osmanlı–Rus rekabetini askerî bir çatışmadan ziyade medeniyetler düzeyinde bir karşıtlık olarak sunarken, kostüm ve sahne tasarımlarındaki tarihsel uyumsuzluklar bu ideolojik kurgunun bilinçli bir uzantısı hâline getirir. Parti denetimindeki kahramanlık ve fedakârlık temaları, Rus halkını kolektif bir dayanışma içinde idealize eder; lider figürleri ise II. Dünya Savaşı sonrasının örnek Sovyet yurttaş modeline uygun biçimde yeniden şekillendirilir. Bu ideolojik çerçevenin oluşumunda, her iki filmin yönetmenlerinin güçlü bir "kurgucu" geleneğinden gelmeleri de belirleyici bir rol oynar. Olay örgüsünü tarihsel doğruluktan çok dramatik yoğunluğu, duygusal etkiyi ve kolektif kahramanlık duygusunu pekiştirecek biçimde örmeleri, filmlerin propaganda işlevini güçlendirmiştir. Böylece kurgu, yalnızca anlatısal bir araç değil, ideolojik mesajın taşıyıcısı hâline gelir. Tarihsel kişiliklerin dramatik ve politik işlevlerle dönüştürülmesi, filmlerin bireyleri tarihsel gerçeklikten çok ideolojik simgeler olarak kullandığını göstermektedir. Yapımlar bu yönleriyle Sovyet sinemasında tarih, kimlik ve propaganda ilişkisinin nasıl örüldüğünü anlamak açısından önemli örnekler sunar. Dahası, Türkiye'nin Batı eksenine yöneldiği ve uluslararası dengelerin değiştiği 1947–1953 bağlamı, filmlerin geçmişi güncel politik mesajlarla harmanlayan bir söylem geliştirmesine imkân tanımıştır. Böylece her iki film, Sovyet ulusal hafızasını güçlendiren, "ulusal birlik ve bağımsızlık" vurgusunu öne çıkaran ve Osmanlı'yı çözülme metaforuna indirgerken geleceğe dair ideolojik bir vizyon inşa eden kültürel ürünler olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Aktepe, M. (1993). *1770 Çeşme Vakası ve Osmanlı Donanmasının Yeniden Teşkilatlanması*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Armes, R. (2011). *History and film: An İntroduction*. London: Routledge.

Badem, C. (2017). *Kırım Savaşı ve Diplomasi: Osmanlı-Avrupa ilişkileri (1853–1856)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Betton, J. (1990). *Film and history: Concepts and Approaches*. New York: St. Martin's Press.
Demircioğlu, M. (2015). Eğitsel Filmler ve Tarih Öğretimi. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25*(2), 80–82.

Fedakar, M. (2015). III. Selim Döneminde Osmanlı Donanmasının Modernleşmesi Üzerine Bir Değerlendirme. *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi), 37*, 199–236.

Fedorov, A. (2024). Rus Sineması: Çok Kısa Bir Tarihçe (Çev. Sevindi, K). *Etkileşim, 13*, 364–390. https://doi.org/10.32739/etkilesim.2024.7.13.252

Göze, M. (2018). Sinema, Tarih ve Toplumsal Hafıza. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 35*(2), 303–311.

Kurat, A. N. (1987). *Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917'ye kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Lüleci, Y. (2014). Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye Cumhuriyeti ile Sovyetler Birliği Arasındaki Sanatsal İlişkiler: "Ankara: Türkiye'nin Kalbi" Belgeseli Örneği. *İnsan ve İnsan, 1*(2). https://doi.org/10.29224/insanveinsan.279982

Özcan, B. (2007). Bir baskının anatomisi: Sinop Faciası. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi, 1*(2), 7–18.

Özcan, U. (2011). Stalin Dönemi Sovyet Sinemasında Tarihsellik Öğesi ve Çarlık Döneminin Ulusçu Yorumu: Eisenstein Sineması Örneği. *Sosyologca, 1*(2), 75–90.

Sarı, S. (2018). **Bozcaadalı Hüseyin Paşa.** A. Cüneyd, D. Emrah, F. Doğan (Ed.) *Sinop'ta Türk-İslam Kültürü Sempozyumu Bildiriler Kitabı (s.769-777). Sinop Üniversitesi Yayınları*.

Slade, A. (2012). *Müşavir Paşa'nın Kırım Harbi anıları* (Çev. Badem, C). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
Ulusoy, B. (2020). Sinema ve Tarih: Türkiye'de Tarihsel Filmler Üzerine Bir Değerlendirme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 61*, 404–409.

Not: Yapay Zekâ Kullanım Beyanı: "Sinema ve Tarih İlişkisi: Osmanlı-Rus Deniz Savaşlarının Sinemada Temsili" isimli bildirinin hazırlık aşamasında çeviri ve sahne analiz süreçlerinde ChatGPT yapay zeka programından faydalanılmıştır

4 ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

Sinema Genel Müdürlüğü
General Directorate of Cinema

TÜBİTAK

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ

FAD
FİLM ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
FILM RESEARCH ASSOCIATION