

TÜRK SİNEMASINDAN ÖRNEKLERLE **SİNEMA SOSYOLOJİSİ**

Editör
Gizem PARLAYANDEMİR

EĞİTİM
yayınevi

TÜRK SİNEMASINDAN ÖRNEKLERLE **SİNEMA SOSYOLOJİSİ**

Editör: Gizem PARLAYANDEMİR

EĞİTİM
yayınevi

TÜRK SİNEMASINDAN ÖRNEKLERLE SİNEMA SOSYOLOJİSİ

Editör: Gizem Parlayandemir

Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Ziya Aydoğan (yza@egitimyayinevi.com)

Genel Yayın Koordinatörü: Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)

Sayfa Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

Kapak Tasarımı: Betül Yüncüoğlu

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Yayıncı Sertifika No: 47830

E-ISBN: 978-625-8108-40-8

1. Baskı, Nisan 2022

Kütüphane Kimlik Kartı

TÜRK SİNEMASINDAN ÖRNEKLERLE SİNEMA SOSYOLOJİSİ

Editör: Gizem Parlayandemir

221 s., 165x240 mm

Kaynakça var, dizin yok.

E-ISBN: 978-625-8108-40-8

Copyright © Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Eğitim Yayınevi'ne aittir. Bütün hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre kitabı yayımlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik/mekanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM

yayınevi

Yayınevi Türkiye Ofis: İstanbul: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Atakent mah. Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye

Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
+90 332 351 92 85, +90 533 151 50 42, 0 332 502 50 42
bilgi@egitimyayinevi.com

Yayınevi Amerika Ofis: New York: Eğitim Publishing Group, Inc.
P.O. Box 768/Armonk, New York, 10504-0768, United States of America
americaoffice@egitimyayinevi.com

Lojistik ve Sevkiyat Merkezi: Kitapmatik Lojistik ve Sevkiyat Merkezi, Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
sevkiyat@egitimyayinevi.com

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye
+90 332 499 90 00
bilgi@egitimkitabevi.com

İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr
+90 537 512 43 00
bilgi@kitapmatik.com.tr



İÇİNDEKİLER

SİNEMA SOSYOLOJİSİ: SİNEMANIN SOSYOLOJİSİ VE SOSYOLOJİNİN SİNEMASI Gizem Parlayandemir	9
SİNEMA SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA SOSYAL VE EKONOMİK YAPILAR, ÖRNEK OLARAK TOZ BEZİ FİLMİNİN İNCELEMESİ İbrahim Öksüz	21
YABANCILAŞMA VE ANOMİ EKSENİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASI Deniz Oğuzcan	37
KÜLTÜR OLGUSUNU KIŞ UYKUSU FİLMİ ÜZERİNDEN OKUMAK Özlem Çağlan Bilsel	55
2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN DİN ADAMI TEMSİLLERİ Başak Akıllı Kuş	71
SİNEMADA SOSYAL KONTROL VE DÜZEN: SOSYAL NORMLAR EKSENİNDE YERALTI FİLMİNİN İNCELEMESİ Erdem Başhan	97
SİNEMA VE AİLE: TOPLUMSALLAŞMA SÜRECİNDE AİLE KURUMU VE ÇOĞUNLUK FİLMİNİN İNCELENMESİ Güliden Damla Türkmen	113
SİNEMA; İRKÇILIK, TÜRCÜLÜK VE CİNSİYETÇİLİK İLİŞKİSİ: “AİLE ARASINDA” FİLM ANALİZİ Melike Doğan	133
TÜRK SİNEMASININ ‘SAĞLIKSIZ’ ‘ÖTEKİLER’İ: “KAPATILMIŞ” BEDENLER Gizem Parlayandemir ve Deniz Oğuzcan	151
SİNEMADA SOSYAL DEĞİŞİM VE SOSYAL HAREKETLER: MÜLKİYET ÜZERİNE BİR İNCELEME SUSUZ YAZ ÖRNEĞİ Hümay Ongan	171
“KAMPA GÖNDERSELER NE OLUR? BUNLAR HER YERDE YAŞAR” POLİTİK KAMERADAN TÜRK SİNEMASINDAKİ TEMSİLLERLE SURİYELİLERİ GÖRMEK Türkey Türkan Ünlü	195

ÖNSÖZ

Sinema sosyolojisinin hem özelde sinema genelde Sosyal Bilimler ile ilgili neredeyse her şeyi kapsıyor oluşu hem de onun sayesinde dünyadaki pek çok şey hakkında düşünebiliyor olmamız ve sinema gibi sinema sosyolojisinin de dünyayı güzelleştirebileceği fikri, tıpkı sinema gibi büyüleyici...

Tasarım aşamasından itibaren öğrencilerimle birlikte yol aldığımız ve ortaya çıkması neredeyse iki sene süren bu kitabın varlığı da benim açımdan çok heyecan verici...

Bu vesileyle;

Bugüne kadar rastladığımız, bize temas eden tüm yazarlara, filmlere, kitaplara, Hocalarımıza...

Sinema-toplum ilişkileri ile ilgili bakış açımı oluşturmamda yol gösteren ve ilham olan Hocalarım, Prof. Dr. Esra Biryıldız ve Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen'e... kaynak olan Hocam Prof. Dr. Gülseren Yücel'e...

2020 yılından beri İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Yüksek Lisans dersi olarak verdiğim Sinema Sosyolojisi dersini birlikte yürüttüğümüz öğrencilerime,

Bu dersten önce uzun yıllar beni bu derse hazırlayan yine İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Ülke Sinemaları dersini birlikte yürüttüğümüz bütün Lisans öğrencilerime,

Bu kitabın da bölüm alt başlıklarını oluşturan konuları içeren Sinema Sosyolojisi ders izlencesini hazırlarken destek olan sevgili öğrencim Can Elibol'a;

Bu kitabın içindeki bölümleri yazan değerli Öğrencilerime ve Hakem kurulunda görev alarak çalışmalara önemli katkılar sunan ve bu kadar nitelikli bir kitabın ortaya çıkmasını sağlayan değerli Hocalarıma çok teşekkür ederim...

Bu çalışmanın alana ve bu alanda çalışan araştırmacılara katkı sunması dileğiyle...

*Gizem Parlayandemir
İstanbul, Nisan 2022*

HAKEM KURULU

Prof. Dr. Murat İri
Prof. Dr. Seçkin Özmen
Doç . Dr. Zuhall Akmeşe
Doç. Dr. Mesut Aytekin
Doç. Dr. Yıldız Derya Birincioğlu
Doç. Dr. Gülay Er Pasin
Doç. Dr. B. Gülçin Özdemir
Doç. Dr. Özgür Velioğlu
Dr. Öğr. Üyesi Eşref Akmeşe
Dr. Öğr. Üyesi Janet Barış
Dr. Öğr. Üyesi Elif Demoğlu
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Sarı

‘Toplum, ailenin ailesidir.’

Clarissa Pinkola Estés

Kurtlarla Koşan Kadınlar

SİNEMA SOSYOLOJİSİ: SİNEMANIN SOSYOLOJİSİ VE SOSYOLOJİNİN SİNEMASI

Gizem Parlayandemir¹

Öz

Bu çalışmada sinemanın bir endüstri, kitle iletişim aracı, kültür endüstrisi ürünü, bir sanat dalı olduğu; kamusal ve bireysel etkinliklere alan tanıdığı; farklı toplumlarda ve farklı dönemlerde sinemanın dönüşümler geçirdiği ve toplumları dönüştürdüğü vurgulanmıştır. Sinemanın sosyolojisi ve sosyolojinin sineması olarak tanımlanan alanlarla ilgili betimsel analiz yöntemi ile bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Çalışmada mevcut literatüre değinilmesinin yanı sıra sinema-yapay zeka etkileşimi gibi güncel konuların da sinema sosyolojisi alanındaki çalışmaları tematik ve metodolojik olarak genişleteceğinin altı çizilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sinema sosyolojisi, Sosyolojinin sineması, Filmler ve sosyoloji

Abstract

This study states that cinema is an industry, a mass media, a product of the culture industry and a branch of art; it provides space for public and individual activities. It has been emphasized that cinema has changed different societies and transformed in different societies in different periods and interacted with sociology in many different ways. The descriptive analysis method was used in the study about the fields defined as cinema sociology and sociology of cinema. In addition to addressing the current literature, it has been underlined that current issues such as cinema-artificial intelligence interaction will expand the studies in cinema sociology thematically and methodologically.

Keywords: Cinema sociology, Sociology of cinema, Films and sociology

¹ Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi RTS Bölümü Sinema Anabilim Dalı, gizem.parlayandemir@istanbul.edu.tr

Sinema sosyolojisi nedir ve nelerle ilgilenir diye düşündüğümüzde bir kesişim kümesinden bahsetmek mümkündür. Sinema bir bilim dalı olarak iletişim sosyolojisinden ve sosyolojiden gerek yöntem gerekse alanyazın açısından büyük ölçüde beslenmiştir. Diken ve Laustsen'in (2010: 23) belirttiği gibi, "Sosyoloji bilimi, gerek sinemayla karşılaşmadan önce gerek karşılaştıktan sonra, her daim temsil sorunuyla, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı meselesiyle meşgul olmak durumunda kalmıştır." Türkçe alanyazında sinema sosyolojisi ile ilgili çalışmaların ağırlıklı olarak filmlerin belirli olay, olgu, grup ya da stereotiplerin temsiline odaklandığını söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra sinema sosyolojisi önemli ve genişleyen bir alandır.

Bu çalışmada sinemanın bir endüstri, kitle iletişim aracı, kültür endüstrisi ürünü, bir sanat dalı olduğu; kamusal ve bireysel etkinliklere alan tanıdığı; farklı toplumlarda ve farklı dönemlerde sinemanın dönüşümler geçirdiği vurgulanacaktır. Sinemanın sosyolojisi ve sosyolojinin sineması olarak tanımlanan alanlarla ilgili betimsel analiz yöntemi ile bir inceleme gerçekleştirilecektir.

Sosyolojinin kurumsal tarihi de sinema gibi modernizme dayandırılabilir. Öztürk (2007: 61) çalışmasında, bir Ortaçağ Alman atasözünü- "Kent havası insanı özgür kılar."- alıntılar ve sine-masal kentleri anlamaya çalışırken, kentin ortaçağ ve ilerleyen dönemde sanatsal üretim ve sosyolojik çok önemli değişimler için nasıl özneleştiğini; modernite ve sinema arasındaki ilişkiselliği ortaya koyar.

Sosyolojinin ortaya çıktığı dönemde köyde birbirini tanıyan az sayıda insanın artık kentte başka ilişkiler içinde birararada bulundukları koşullardan bahsetmek de mümkündür. Bu yeni ilişkiler yeni çatışmaları ve koşulları ve böylece araştırma konularını ortaya çıkarmıştır. Erken dönem modernleşmenin olduğu bu dönemde Weber, Marx, Comte, Durkheim, Simmel gibi isimlerin çalışmaları sosyolojinin de yapı taşları olmuşlardır (Edgar, 2005: 247).

Modernizm, kent, sosyoloji ve sinema 20. yüzyıl için önemli ve birbirini besleyen araştırma alanlarıdır. Sinema da modern dönemin ve kentin sanatı olarak ortaya çıkmıştır (Şefii, 2020: 2). Denzin (1995: 14) de Amerikan sinemasının belirli bir tür kamusal, komünal kentsel yaşam için bir alan yarattığını; yeni film saraylarının içinde Amerikalıların kamusal alana girdiklerini belirtir.

Sinema sosyolojisinin kent ve kentlileşme ile ilişkisinin yanı sıra sinemanın erken döneminden beri gençlerin üstündeki etkilerinin Payne Fund gibi fonlarla araştırılıyor olması (Dudrah, 2006: 21) ya da sansürün nedeni olarak gösterilen toplumun üstünde olumsuz etkisi olacağı iddiası (Maltby, 2008: 276-290) da sinemanın sosyolojik gücü hakkında düşünmeye imkan tanır.

Film kuramı için önemli bir yere sahip olan Balázs da sinemayı bir halk sanatı olarak tanımlar; "Halkın ruhundan doğduğu anlamında değil, aksine halkın ruhu ondan doğmaktadır." diye belirtir ve "Hangi sanat bugüne kadar bu derece yayılabildi? Hangi tinsel gelişim (dini saymazsak) böyle bir kitleye sahip olabildi?"

diye sorar. Ona göre “Sinema, kentsoylu nüfusun hayal gücü ve duygusal yaşamında bir zamanlar efsanelerin, söylencelerin ve halk masallarının tuttuğu yeri almaktadır” (Balázs, 2013: 11).

Sosyoloji ve sinema arasındaki ilişki çok katmanlı, kesintisiz ve eytişimseldir (diyalektiktir) ve bu ilişki iki temel perspektiften değerlendirilebilir. Bir endüstri, bir üst yapı unsuru olarak kültür endüstrisi ürünü, bir kitle iletişim aracı ve bir sanat dalı olarak sinema toplumdan farklı boyutlarda etkilenirken toplumu da etkiler. Bütün ilişkisellikler de çeşitli bağlamlarda birbirlerinden etkilenirler. Sinemanın sosyolojisi filmin kendisini, üretim süreçlerini ve izleyicilik süreçlerini kapsar. Başka bir ifadeyle, filmlerin üretimleri, temsilleri ve alımlanmaları da belirli bağlamlarda sosyolojiktir (Güçhan (Yücel), 1993: 52).

Sinema endüstrisi açısından sinema sosyolojisi ise filmlerin yarattıkları bilinç ve yaydıkları ideoloji ile ilgili olduğu kadar mikro düzeyde setteki sınıfsal yapıyı açıklar; ‘ışıkçısından çaycısına, bütün set işçilerine’ teşekkür etme durumu da aslında sınıfsal ve böylece sosyolojiktir; bunun yanı sıra bağımsız salonların sahiplik yapılarının neoliberal düzenle birlikte zincir salonlara evrilmesini ve böylece sinema salonu sahipliğinin 1970’li yıllarda görüldüğü gibi kentteki eşraftan büyük tekellere geçmesini; makro düzeyde üretim-dağıtım-gösterim-tanıtım süreçlerinin toplumla ilişkisini açıklar (Parlayandemir, 2011).

Sinema sosyolojisini çeşitli yaklaşımlarla incelemek mümkündür:

- Endüstri olarak sinema ve sinema sosyolojisi
- Kitle iletişim aracı olarak sinema ve sinema sosyolojisi
- Bir sanat dalı olarak sinema ve sinema sosyolojisi
- Bir üst yapı unsuru olarak kültür endüstrisi açısından sinema sosyolojisi
- Kamusal seyircilik ve bireysel izleyicilik açısından sinema sosyolojisi

Sosyolojinin sineması olarak kavramlaştırabileceğimiz alan ise temsil üstünden filmleri incelerken filmlerin sosyolojiyi açıklamasına odaklanır. Filmler sadece sinema için değil sosyoloji için de araçsallaşabilirler (Çayırıcıoğlu, 2014). Öte yandan filmlerin temsilinin değinilen beş madde ile de diyalektik ilişkisi göz önünde tutulmalıdır. Başka bir ifade ile filmlerin şeyleri nasıl temsil ettikleri ve bu temsillerin nasıl kodaçımıldığı endüstri, kitle iletişim aracı, sanat yapısı, kültür endüstrisi ve kamusal/bireysel izleyicilik deneyimlerinden de bağımsız değildir.

Sadece filmler değil film çalışmaları ve iletişim araştırmaları da dönemin toplumsal ilişkilerinden ve toplumbilimlerindeki hakim paradigmadan etkilenmektedir. Ekonomide arzın talebi belirlediği 1970’li yıllar öncesi dönemde sosyolojik açıdan da yapılar öndedir (Lewis, 2011: 1145). Buna paralel olarak erken dönem iletişim araçları da film çalışmaları da metin odaklıdır (Jensen ve Rosengen, 2005: 55-83; Andrew, 2010). Tüketici odaklı ekonomi, toplumsal olarak da birimleri öne taşır (Lewis, 2011: 1146). İletişim çalışmalarında da film okumalarında da odak metinden

çok izleyiciye kayar. Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı, Stuart Hall'ün kodlama ve kodaçılama modeli ve alımlama analizi bu bağlamda değerlendirilebilir. Pasif izleyicilik için sorulan 'Medya insanlara ne yapıyor?' sorusu, aktif izleyicilik için sorulan 'Medyayla insanlar ne yapıyor?' sorusuna evrildikten sonra (Jensen ve Rosengen, 2005: 55-83; Hall, 2011) medyanın kullanıcılarla interaktif olarak şekillenmesinden bahsedilmeye başlanır; yeni medya teknolojileri ve yöndeşme kültürü ile ortaya çıkan kullanıcılik deneyimi ile yaygınlaşan transmedya anlatıları ile birlikte sadece anlam değil medya metni de kullanıcıya dönüşen izleyici tarafından üretilebilir (Jenkins, 2016).

Sosyolojik gerçekler değiştikçe sinemanın değiştiğini görürüz. Örnekse öncelikli olarak transmedyal bir anlatı stratejisi olarak görebileceğimiz, hikayelerin farklı karakterlerin gözlerinden anlatılması aslında kadınların toplumsal hayatta ve ekonomideki konumlarına bağlı olarak da incelenebilir. Toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisi açısından, özellikle Hollywood sinemasında, bazı fantastik filmlerde ve çizgi filmlerde kadın karakterin konumlanması ile ilgili egemen bakışın kırılmaya başladığını; örneğin *Maleficient* (*Malefiz*, Robert Stromberg, 2014) filminde Uyuyan Güzel masalının cadının gözünden başka versiyonda aktarıldığını ve hikâyenin kahramanının *kötü* kadın olduğunu söylemek mümkündür.

Sosyolojik değişimler açısından da belirleyici olan yeni medya teknolojileri izleyiciliği çeşitli bağlamlarda etkilemiştir. Filmleri yeni medyadan izlemenin yanı sıra yeni medya farklı filmlerin farklı kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Örneğin Ezel Akay'ın filmi *9 Kere Leyla*'nın Netflix üzerinden izleyenlerin bazıları aslında bağımsız sinema seyircisi değildirler ve bağımsız bir filmi seyretmek için sinemaya gitmeyeceklerdir oysaki Netflix üstünden filmi izlerken yaptıkları eleştirileri eş zamanlı olarak sosyal medya üstünden de yapmışlardır (t24, 2020). Bunun yanı sıra internette film izlerken kapamak, sinema salonundan çıkmaktan daha kolay ve yaygındır; izleyicilerin sosyal medyada tepki göstermesi de salonda tepki göstermelerinden daha yaygındır (Parlayandemir, 2015). İzleme koşulları, kamusal ve özel alanda izleyicilik ve sosyal medyanın filmlerin tanıtımı ve alımlaması üstünde etkisi gibi konular da genişleyen sinema sosyolojisinin konusudur (Parlayandemir, 2015; Aytekin, 2021). Örneğin bir filmin tanıtımında Instagram'ın nasıl kullanıldığı (Akar, 2019) ya da içerik sunan online bir platformun izleyicilerle sosyal medya üstünden nasıl bağ kurduğu (Yüncüoğlu, 2020) gibi çalışmalara baktığımızda sinemanın sosyoloji ile çeşitlenen ve evrimleşen şekillerde etkileşime girdiğini görebiliriz.

Sosyal yapılardaki farklara paralel olarak farklı ülkelerde ve bölgelerde sinema farklı şekilde ilerlemiştir. Bu nedenle sinema sosyolojisi açısından bir diğer alan da ülke/bölge sinemalarıdır. Daha öncede ifade edildiği gibi sinema bir endüstri olduğu için,

- Üretim

- Dağıtım
- Gösterim
- Tanıtım

aşamaları vardır. Bu aşamaları belirleyen unsurlar hem incelenen sinema endüstrisinin kendi olanaklarıyla hem de diğer endüstrilerle ilişkileri bağlamında değerlendirilebilir. Örneğin üretimin önceden planlanıp planlanmadığı, üretim modelleri, üreticiler arasındaki ilişkileri de sosyolojik bağlamda değerlendirebiliriz.

Dağıtımcıların kim olduğu, tekel olup olmadığı hangi filmleri dağıtma kararı aldıkları da iki bağlamda önemlidir. Öncelikli olarak belirli toplumlarda, bölgelerde, zamanlarda filmlerin dağıtıma çıkıp çıkmama kararları ya da hangi filmlerin çıkacağı gibi dağıtımcıların aldıkları kararlar sosyolojik olgulardan beslenir (Erkılıç, 2003: 104). Bunun yanı sıra belirli filmlerin dağıtımının engellenmesi ya da belirli filmlerin dağıtılması nedeniyle toplum da dönüşür (Kuyucak Esen, 2005; Kuyucak Esen, 2010). Bu durum da sinema sosyolojisi bağlamında değerlendirilebilir. Gösterim ve tanıtım süreçleri de toplumsal kökenlerine bağlı olarak sinema sosyolojisi bağlamında değerlendirilebilir.

- Sinema bir kitle iletişim aracı olduğu için

Mesajları toplumu etkiler ve toplum hakkında da fikir verir. Sinema tarihinin ilk döneminde gerçek görüntülerden oluşan belge filmleri vardır (Pearson, 2008: 36). İzleyen süreçte propaganda için işlevselleştiği dönemler bulunmaktadır (Hayward, 2010: 454). Yeni gerçekçilik akımları olduğu kadar dışavurumcu Alman sineması da (Biryıldız, 1998) Hollywood sineması da (Ryan ve Kellner, 2010) devrimci söylemi taşıyan 3. Sinemalar da topluma iletiler aktarırlar (Çetin Erus, 2007).

- Sinema bir sanat olduğu için

Her yönetmen özellikle ülke sinemalarından bahsettiğimizde gördüğümüz uluslararası bilinirliği olan auteur yönetmenler kendi üretim süreçlerini etkileyen ülke sinemalarının önemli yönetmenlerinden, uluslararası sinema akımlarından, hareketlerinden hem de kişisel hikayelerini etkileyen meselelerden de beslenerek üretim yaparlar (Biryıldız, 1998). Bunun yanında sinema bir sanat olduğu ve sanatçılar da özgün insanlar olduğu için toplumdan etkilenmelerinin dışında farklı dönemlerde kendi kişisel hikayeleri ya da yaratıcılık bağlamlarında da üretimlerinde farklılaşabilirler (Biryıldız, 2005; Birincioğlu ve Parlayandemir, 2016). Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın erken dönemde amatör oyuncular ve az diyalogla ürettiği filmlerden sonra profesyonel oyuncular ve uzun tiradlar içeren filmler üretmesi; ya da Jean Luc Godard'ın üçüncü sinemacılarla temasından sonra daha da politik bir biçimi tercih etmesi sinemacıların zaman içinde dönüşerek geliştiklerini hatırlamamızı sağlayabilirler. Heraklitos'un 'Değişmeyen tek şey değişimin kendisidir' sözünü elbette sinemacılar için de tekrarlayabiliriz.

- Sinema bir Kültür endüstrisi ürünü olduğu için

Özellikle ticari filmlerin belirli ölçüde de olsa anaakım sinemanın söylemlerini ve biçimlerini tekrarladığı görülmektedir. Kültür Endüstrisi kavramını tartışan Adorno ve Horkheimer’in endüstrinin teamüllerini sarsan Orson Welles için değindikleri cümle bağımsız sinema ya da sanat sineması için de düşünülebilir. Bahsedilen çalışmada Adorno ve Horkheimer’a (2010: 173) göre; “Orson Welles’in mesleğinin geleneklerine karşı tüm saldırıları bağışlanır, çünkü hesaplanmış aykırılıklar olarak sistemin geçerliliğini daha da büyük bir hevesle pekiştirirler.” Aynı çalışmada filmlerin de dâhil olduğu kültür endüstrisi ürünlerinin uyumundan söz edilir. “Her bir dal kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. Siyasal karşıtlıklarının estetik ifadeleri bile aynı şekilde bu çelikten ritmin övgüsünü ilan ederler.” (a.g.e.: 162).

Sanat filmleri/ bağımsız sinema olarak da adlandırılan ve genellikle festivallerde gösterilen filmler uluslararası sinema dünyasında ülke sinemalarını temsil ederken kültür endüstrisi ürünü olarak değerlendirilen filmler de genellikle popüler sinemadır ve o ülkedeki insanların o dönem aslında en çok seyrettikleri filmlere tekabül ederler.

Sinema çalışmaları açısından ülke sineması incelenirken hem filmler metin çözümlemeleri ya da göstergibilimsel/kompozisyonel süreçlerle temsil düzeyinde hem de alımlama koşulları ile izleyicilik süreçleri düzeyinde de incelenebilir.

Örneğe filmlerin biçimleri kadar Hindistan sinemasında gördüğümüz gibi sinema salonlarındaki izleyicilik de ülke sinemasını incelerken konuştuğumuz konular ile ilgilidir. Kırel’in ‘Kültürel Çalışmalar ve Sinema’ adlı çalışmasında Hindistan’daki film izleme deneyimine de değinilmiş, farklı fiyatlı koltukların farklı sınıflar tarafından tercih edildiğini belirtilmiştir. Sosyal etkileşimin önemli olduğu bu sinema deneyiminde, sessiz ve hareketsiz duran Amerikan izleyicisinin aksine ailesiyle ve arkadaşlarıyla ilişki kuran –hatta sinemaya gitme amaçlarından biri de bu ilişki olan- Hintli izleyici için sinemada sigara içilebilen, salona arada girilip çıkılabilen bir sosyalleşme mekânıdır (Srinivas’tan akt. Kırel, 2010: 35).

Bir ülke/bölge sinemasını incelerken ilgileneceğimiz konular nelerdir diye inceleyecek olduğumuzda hem o toplumun hem de o toplumun sinemasının alt başlıklar halinde ele alınabileceği görülecektir.

Bir ülke/bölge sinemasını incelerken;

Ülke veya bölgenin

- Sosyo-politik ve ekonomik yapıları,
- Tarihi,
- Coğrafyası,
- İklimi,
- Demografisi,
- Kültürü

Ülke veya bölgenin sinemasının

- Endüstriyel yapısı,
- Teknolojik düzeyi,
- Üretimle mi gösterimle mi başladığı,
- Tarihsel gelişimi,
- Sinemasının diğer sanatlarla etkileşimi,
- Dünya sineması içindeki yeri,
- Dünya sineması ve küreselleşme ile etkileşimi;
- Ticari sineması ve sanat sineması arasındaki ilişkisi,
- Festivalleri,
- Dünya çapında ses getiren auteur yönetmenleri,
- Öne çıkan filmleri gibi çeşitli kategoriler çerçevesinde ülke ve bölge sinemalarını inceleyebiliriz.

Bütün bu incelemeler de sinema sosyolojisi bağlamında değerlendirilebilir.

Bu incelemelerin yanı sıra bir başka bakış açısı da sinemayı merkez ve çevre çerçevesinde incelemektir. Sinema tarihinin başlangıcında sinemanın ortaya çıkışı merkez-çevre ikiliği iki şekilde tezahür etmiştir. Sinema başlangıçta, ‘merkezin çevresi’ –gelişmiş toplumlarda işçi sınıfları tarafından izlenmiştir- ve ‘çevrenin merkezi’nde –gelişmemiş toplumlarda üst sınıf tarafından izlenmiştir- ortaya çıkmıştır.

Türk sineması açısından da Merkez-Çevre kavramsallaştırması önemli bir yer tutmaktadır (Parlayandemir, 2016: 82-83):

Her ne kadar Türk sinemasında hâkim tür olan melodram merkez ile çevre de dâhil olmak üzere her türlü ikiliği birbirinin içinde çözen bir tür olsa da, merkez ve çevre kavramları çeşitli şekillerde değerlendirilebilir.

- Merkezin bakışı ile çevrenin çevreye anlatıldığı filmler: Muhsin Ertuğrul filmleri
- Merkez ile çevrenin uyumsuzluğunu anlatan filmler: İmkânsız aşk filmleri ve Toplumcu gerçekçi filmler
- Merkez ile çevrenin uyumluluğunu anlatan filmler: Mutlu sonla biten melodramlar
- Çevrenin bakışı ile merkezin eleştirildiği filmler: Yılmaz Güney filmleri, Toplumcu gerçekçi komediler
- Çevrenin normlarını merkezleştirmek ya da en azından çevrenin merkezle çatışmasını engellemek için üretilen: Arabesk filmler
- Merkezin merkeze merkezi anlattığı filmler: 1990’lı yıllarda üretilen sanat filmleri

- Merkezin merkezleştirdiği bir çevreyi anlattığı filmler: 2000’li yıllardan sonra üretilen taşra filmleri

Merkez ve çevre ilişkisi dışında da genel olarak Türk toplumunun dönüşümünü Türk sineması üstünden okumak mümkündür (Kuyucak Esen, 2010; Güçhan (Yücel), 1992). Öte yandan sinema her zaman toplumla birlikte de ilerlemez. Ürettiği zaman/toplumda bir karşılık göremeyen *Sevmek Zamanı* (Yön. Metin Erksan, 1964) gibi kimi kült filmler de dönemin ruhu ya da izleyiciliğin çoklu olasılıklara kavuşması sayesinde üretildiği dönemden çok yıllar sonra kitleselleşebilmişlerdir.

Değinilenlerin yanı sıra salt sanat filmleri olarak tanımlanan filmler değil popüler filmler de bize sinema sosyolojisi açısından önemli araştırma alanları sunar. Örneğin Türk sineması açısından en çok gişe yapan film olan *Recep İvedik*² filmlerinin sosyolojik açıdan iki önemli şey söylediğini ve bize sorular sorduğunu düşünmek mümkündür: *Recep İvedik* filmlerini normalde sinemaya gitmeyen insanlar da izlemektedir; düzenli sinema seyircisi olmayan bu kadar çok sayıda insanı Recep İvedik filmlerini seyretmek için sinemaya götüren şey nedir? Temsil açısından ise değerlendirdiğimizde film birçok açıdan Horatio’nun sözü olan ve Marx tarafından da alıntılan ‘Ne gülüyorsun anlatılan senin hikayendir’ demekte midir?

Türkiye modernizm açısından pek çok dönemi birlikte yaşamaktadır, toplumda farklı değer yargılarına ve dönemlere ait yaşamlar bir arada bulunmaktadır. Örneğin ‘Örtüsüz kadınların perdesiz evlere -satılık ya da kiralık olmaları iddiaları nedeniyle-benzetilmesi’ gibi söylemleri sosyal medyada paylaşılan kimi insanların yanı sıra kadın erkek eşitliğine inanan ve bunun için mücadele eden insanlar bulunmakta, aynı çağda farklı değer yargılarına sahip böyle farklı insanlar aynı kitle medyalarının içeriklerine maruz kalmakta ve aynı metinleri farklı şekilde kodaçımlayabilmektedirler.

Hikayelerinin fonunda Batılı yaşam tarzını gösterdiği durumlarda dahi Türk sineması modernizm karşıtı söylem de üretmektedir; Yeşilçam döneminde sınırlı olarak kadının temsili üstünden bir modernizmi imliyor gibi gözükse de kadını konumlandığı sosyal sınırlılıklar ya da toplumsal ilişkiler gelenekseldir (Kırel, 2005; Birincioğlu, 2018). 80’ler sineması arabesk sinemasının ve modernizm krizine karşı geleneğin sinemasıdır (Kuyucak Esen, 2000). 90’lar sonrası sinemada da hem yeniden toparlanma sürecindeki filmlerde de gelenekselliğe övgü olmasa da modernizm krizinin anlatıldığını söylemek mümkündür (Pöstecki, 2005). 2000’li yıllardan sonra yeniden toparlanma sürecine giren Türk sinemasında iki ayrı damardan bahsetmek mümkündür. Bir damar Avrupa merkezli sanat sinemasından beslenen bağımsız sinema iken diğer damar Yeşilçam geleneği ve Hollywood estetiğini kaynaştırmaya çalışan gişe filmleridir (Parlayandemir, 2020). Öte yandan her iki damar da sıklıkla modernizm olumlayıcısı bir söylem üretmemektedir.

Söylem çalışmalarının yanı sıra Film kuramı da Sinema Sosyolojisi ile çeşitli noktalarda ortaklaşmaktadır. Erken dönem film kuramları filmlerin nasıl olmaları gerektiği ile ilgilenirken, Kracauer, Bazin, Balazs gibi kuramcılar sinemanın toplumsal gerçekliği nasıl aktardığına odaklanırlar (Andrew, 2010). Kracauer'ın Dışavurumcu Alman Sinemasını incelediği yapıtı, kurmaca bir karakter olan Caligari'den Hitler'e uzanan yolu, Almanların yaşadıkları sosyolojik etkilerin sinema üstünden okunabildiğini göstermiştir. Bu açıdan film kuramı açısından olduğu gibi sinema sosyolojisi açısından da başat eserlerden biri olmuştur (Güçhan (Yücel), 1993: 65). Ryan ve Kellner (2010) *Politik Kamera* adlı çalışmalarında Kuzey Amerikan toplumunun sinemasını sosyolojik açıdan incelemiştir.

Türk sineması açısından başlangıçta belirtildiği gibi yaygın olarak kavramlar ve bu kavramlara bağlı okumalar gerçekleştirilse de Türk sinema tarihi ile ilgili çalışmalar bütüncül yaklaşımlarıyla sosyolojiktir. Türkiye'de sinema sosyolojisi açısından Gülseren Yücel (Güçhan, 1992, 1993) ve Şükran Kuyucak Esen'in (2000, 2010) çalışmaları temel kaynaklar olarak önemlidirler. Çağdaş literatür açısından önemli bir başka çalışma da Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen (2010) tarafından yazılan *Filmlerle Sosyoloji* adlı çalışmadır. Türk sineması hakkında yazılan pek çok çalışma temsile odaklanması hasebiyle sosyolojiktir. Karadaş ve Koca tarafından derlenen *Filmlerle Düşünmek* (Karadaş ve Koca, 2020) ve *Sosyolojik Film Okumaları* (Koca ve Karadaş, 2020) adlı çalışmalar da sinema ve sosyolojiyi birlikte okumayı amaçlayan film incelemelerine yer vermişlerdir. Bu çalışmaların yanı sıra temsil çözümlemesi üstünden ilerleyen bütün çalışmaların sinema sosyolojisi bağlamında değerlendirilmesi mümkündür. İncelemelerde genellikle temsili ortaya koymak için metin odaklı kategorize edilmiş nitel analizlerin gerçekleştirildiğine rastlanmaktadır.

Değinilenlerin dışında bu çalışmada da çeşitli araştırmacılar tarafından yazılan bölümlerdeki çeşitli başlıklar altında gerçekleştirildiği gibi incelemeler yapmak da mümkündür. Sinemanın, kültür ve toplumsallaşma, sosyal kontrol ve sapma; aile; ekonomik ve sosyal yapılar; dini kurumlar; ırkçılık, cinsiyetçilik ve türçülük; beden; savaş, çatışma, terörizm, İslamofobi ve mültecilik; ilerleme, yabancılaşıma ve anomi; sosyal değişim ve sosyal hareketler gibi çeşitli başlıklarla ilişkilerine odaklanarak filmlerin söylem çözümlemeleri de gerçekleştirilmiştir. İzleyen çalışmalarda bu veya bunların dışındaki temalarda da incelemelerin gerçekleştirilmesi kadar sinema-yapay zeka etkileşimi gibi güncel konular da sinema sosyolojisi alanındaki çalışmaları tematik ve metodolojik olarak genişletecektir.

Kaynakça

- Adorno, T. W, M. Horkheimer. (2010). “Kültür Endüstrisi”, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı, 162-222.
- Akar, D. (2018). “Filmlerin Tanıtımında Halkla İlişkiler Aracı Olarak Instagram Kullanımı: Ayla Filmi Örneği”, *Akdeniz İletişim Dergisi*, sa.29, ss.95-109.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, Çev. Z. Atam, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aytekin, M. (2021). “Dijital Platformlar ve Sinema: Netflix’in Sinema Stratejisi Üzerine Bir Değerlendirme”. Ed. H. Semiz Türkoğlu, *Dijitalleşme Çağında Değişen İletişim Dinamikleri*, İstanbul: Beta, 79-115.
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*, Çev. O. Kasap, İstanbul: Say.
- Birincioğlu, Y. D. ve Parlayandemir, G. (2016). “Yapıtsal/Bağlamsal Film Eleştirisi: Tür ve Auter Eleştirilerini Birlikte Düşünmek”, Ed. G. Parlayandemir ve Y. D. Birincioğlu. *Tür(k) Sinemasında Auterler 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler*, İstanbul: Kriter, ss.1-20.
- Birincioğlu, Y. D. (2018). *Ulusal Aynayı Oluşturan Kadınsılık Sırları Türk Sinemasında Ulusun Kadınsılaşması*, İstanbul: Kriter.
- Biryıldız, E. (1998) *Sinemada Akımlar*, Beta: İstanbul.
- Biryıldız, E. (2002), *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2000)*, İstanbul: Beta.
- boxofficeturkiye.com (2022). <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler> E.T. 13 Mart 2022
- Çayırıcıoğlu, D. (2014). *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara SBE
- Çetin Erus, Z. (2007). “Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları”, Ed. E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Es Yayınları, 19-50.
- Denzin, N. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, London: Sage.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*, Çev. S. Ertekin. İstanbul: Metis.
- Dudrah, R. K. (2006). *Sociology Goes to the Movies*. Los Angeles: Sage
- Edgar, A. (2005). “Sociology”. Ed. A Edgar ve P. Sedgwick, *Key Concepts In Cultural Theory*, London: Routledge, 247-249.
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Güçhan (Yücel), G (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge.
- Güçhan (Yücel), G. (1993). “Sinema ve Toplum İlişkileri”, *Kurgu Dergisi*, s. 10, s. 101-117.
- Jenkins, H. (2016). *‘Cesur Yeni Medya’ Teknolojiler ve Hayran Kültürü*, Çev. N. Yeğengil. İstanbul: İletişim.
- Jensen, K. B. ve Rosengen, K. E. (2005). “İzleyicinin Peşindeki Beş Gelenek.”, Ed. Ş. Yavuz, Ş. Yavuz, Çev. Ş. Yavuz, ve Y. Yavuz, *Medya ve İzleyici Bitmeyen Tartışma*, Ankara: Vadi, 55-84.
- Hayward, S. (2010). *Cinema Studies The Key Concepts*, Londra: Routledge.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Karadaş, N. ve Koca, S. (Ed.) (2020). *Filmlerle Düşünmek*, Literatürk: Konya.
- Koca, S. ve Karadaş, N. (Ed.) (2020). *Sosyolojik Film Okumaları*, Literatürk: Konya.
- Kuyucak Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’inde Sinema*, İstanbul: Beta.
- Kuyucak Esen, Ş. (2007). “Türkiye’de Üçüncü Sinema”, Ed. E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Es Yayınları, 310-354.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora.

- Lewis, T. (2011). "Lifestyle". Genel Editor: M. Ryan, Ed. M. K. Booker, *The encyclopedia of literary and cultural theory, Volume III Cultural Theory*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 1145- 1148.
- Maltby, R. (2008). "Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme", Ed. G. Nowel-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, Çev. A. Fethi. İstanbul: Kabalcı, 276-290.
- Öztürk, M. (2007). *Sine-masal Kentler*, İstanbul: Donkişot.
- Parlayandemir, G. (2011). Türk Sinemasının Endüstriyel Yapısının Amerikan Sinemasının Endüstriyel Yapısıyla Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE
- Parlayandemir, G. (2015). Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE
- Parlayandemir, G. (2016). *Aşk Filmlerinden Divan Şiirine, Karpuz Kabuğundan Halk Şiirine Bakmak- Türk Sinemasında Sinemanın Merkez ve Çevredeki İki Farklı Temsili*, İstanbul: Kriter.
- Parlayandemir, G. (2021). Gişeden Bağımsız Bir Sinema Olarak Bağımsız Türk Sineması, *Düşünce Dergisi*, Ed. M. Aytekin, 210-220.
- Pearson, R. (2008). "Sinemanın İlk Dönemi", Ed. G. Nowel-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*. Çev. A. Fethi. İstanbul: Kabalcı, 30-41.
- Pösteke, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul: Es.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*, Çev. E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
- Şefii, Ş. (2019). Kentlerin Dijitalleşmesinin Sinemada Temsili, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE
- t24. (2020). "Ezel Akay, '9 Kere Leyla' filmini eleştirenlere okuyucusunun mektubuyla yanıt verdi", <https://t24.com.tr/haber/ezel-akay-9-kere-leyla-filmini-elestirenlere-okuyucusunun-mektubuyla-yanit-verdi,919213> E.T. 13 Mart 2022
- Yüncüoğlu, B. (2019). Dijital Platformların Pazarlanmasında Sosyal Medya Stratejileri: Netflix Türkiye Örneği, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE

SİNEMA SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA SOSYAL VE EKONOMİK YAPILAR, ÖRNEK OLARAK TOZ BEZİ FİLMİNİN İNCELEMESİ

İbrahim Öksüz¹

Öz

Sinema ve sosyoloji birbirini besleyen, geliştiren, şekillendiren iki alandır. Bu alanlarının zorunlu ve kaçınılmaz ilişkiselliği zaman içinde sinema sosyolojisi alt dalını ortaya çıkarmıştır. Sinemanın işlediği temalar; toplum, kültür, doğa kısacası evrendir. Filmler, içinde bulundukları sosyal, ekonomik ve kültürel yapının süzgecinden geçerek konularını oluşturur. Sinema, toplumun şekillenmesinde rol oynayarak sosyolojik değişimlere vesile olabilir. Bu yönüyle sinema, toplumsal durumun ve değişimlerin halka aktarılmasında kullanılan etkin bir kitle iletişim aracıdır. Öte yandan toplumun sosyolojik ve iktisadi paradigmaları da sinemanın yapım ve dağıtım evrelerini şekillendirir. Görüleceği üzere sinema ve sosyoloji etkileşimli, dinamik bir ilişki içindedir. Bu çalışmada toplumdaki sosyal ve ekonomik yapıların sinema ile ilişkisi sinema sosyolojisi bağlamında incelenecektir. Sinema sosyolojisine kısaca değinildikten sonra sosyal-ekonomik yapılar kuramsal olarak ele alınacak ve örneklem olarak seçilen *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) filmi analiz edilecektir. Sonuç bölümünde, çalışmada irdelenen kavramsal olgular örnek film ile sosyolojik çerçevede ilişkilendirilerek tartışma noktalanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Sosyoloji, Sinema sosyolojisi, Ekonomi, Sosyal yapılar

Abstract

Cinema and sociology are two fields that feed, develop and shape each other. These fields' obligatory and inevitable relationality has revealed the sub-branch of cinema sociology over time. The themes of the cinema are society, culture, nature, and the universe. Films form their subjects by passing through the filter of the social, economic and cultural structure they are in. Cinema can be instrumental in sociological changes by playing a role in shaping society. In this respect, cinema

¹ İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, ibrahimoksuz1989@gmail.com

is an effective mass communication tool used to convey the social situation and changes to the public. On the other hand, sociological and economic paradigms of society also shape the production and distribution phases of cinema. As can be seen, cinema and sociology are in an interactive and dynamic relationship. In this study, the relationship between social and economic structures in society and cinema will be examined in the context of cinema sociology. After briefly mentioning cinema sociology, socio-economic structures will be discussed theoretically, and the movie *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) chosen as a sample will be analyzed. In the conclusion part, the discussion will be concluded by associating the conceptual phenomena examined in the study with the sample film in the sociological framework.

Keywords: Cinema, Sociology, Cinema sociology, Economy, Social structures

Giriş

İsmi Auguste Comte tarafından konan sosyoloji, kendine sosyal bilim dalları arasında 19. yüzyılda yer bulur. Bir bilim dalı olarak görece yeni denilebilecek sosyoloji; insanların birbiriyle ilişkilerinin toplumsal bağlamda bilimsel açıdan incelenmesidir. Nitekim insanlar her zaman başka insanlarla ilgilenirler. Gazeteciler gündelik hayatı, tarihçiler kamu yöneticilerini, ozan ve öykücüler sosyal ilişkileri incelerler. Sosyolog da gazete ve tarihçinin yeteneklerine, ozan ve öykücünün sezgilerine sahip olan ama bununla beraber elindeki verileri nasıl kategorize ve analiz edeceğini bilen kişidir (Fitcher, 2016: 1).

Sinema ise Lumiere kardeşler tarafından 19. yüzyılın sonlarında icat edilmiş olsa da kendini bir sanat olarak tanımlaması 20. yüzyılda olur. Nijat Özön sinemayı birçok açıdan ele almış ve özelliklerine göre tanımlamıştır: Ona göre sinema, dünyanın farklı yerlerinde yaşananları saptar ve izleyicilere aktarır. Sinemanın görsel-işitsel öğeleri kullanarak duyguları, düşünceleri ve olguları aktarması sonucunda filmler, gerçekçi veya masalsı bir evren yaratır. Bu yönüyle sinema bir anlatı aracıdır. Öte yandan teknik ve anlatı olanaklarıyla sinemanın kendine özgü bir dili bulunur. Sinema diğer tüm sanat dallarında görüldüğü üzere yaratıcısının iç dünyasını beyazperdeye aktarma imkânı vardır. Filmler bu yönüyle birer sanat ürünüdür. Sinema aynı zamanda akademik bağlamda araştırma yapanlara değerli veriler sunmasından ötürü bilimsel bir değer taşır. Sinema okul içinde ve dışında eğitim amaçlı olarak da kullanılır. Nitekim sinemanın teknik yapısıyla hem sesi hem de görüntüyü etkin kullanma potansiyeli onu bir eğitim aracı kimliğine büründürür. Son olarak sinema hem güzel vakit geçirten bir eğlence aracı hem de çeşitli zamanlarda farklı ideolojileri geniş kitlelere yaymak için kullanılan bir propaganda unsurudur (Özön, 2008: 8).

Diken ve Laustsen'e göre sosyoloji bilimi gerek sinemayla karşılaşmasından önce gerekse sonra her daim temsil sorunuyla, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı meselesiyle ilgilenmek zorunda kalır. Hem sinema hem de sosyoloji toplumsal yaşamın temsillerini ortaya koyar. Fakat sinemacılar toplumsal

yaşamın profesyonel gözlemcileri değildir. Bu durum sinemayı, sosyolojinin bir alt dalına sinema sosyolojisine indirger (Diken ve Laustsen, 2019: 23).

Dudrah’a göre endüstrileşen toplumda sinemanın sosyolojik etkisi ve sosyal teorilere katılımı 20. yüzyıl başlarında ihmal edilmiştir. Kitle iletişim alanında sosyoloji çalışmaları halihazırda devam ederken sinema çalışmaları nadiren dikkat çeker. Zaman içinde toplumsal ve tarihsel gelişmeler ışığında sinema sosyolojisinin önemi anlaşılmış ve bu alan hakkında çalışmaların gerekliliği görülür. 70’li yıllarda sinemanın semiyotik film yapısı hakkında yapılan çalışmalar “80 ve 90’lı yıllardan itibaren birer akademik disiplin olarak yükselen kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları; metinleri, seyircileri ve onların sosyal bağlamlarını da içine alan daha kompleks ve sofistike çalışmaların önünü açar” (Dudrah’tan, akt. Çayırıcıoğlu, 2014: 60-61).

Sinema evreninde yaratılan anlam, çeşitli temsil ve mesajlar üzerinden izleyiciye sunulur. Sözü edilen temsillerin ve mesajların filmin içinden çıktığı toplumun sosyal yapısının mevcut durumundan, ilişki örüntülerinden, ekonomik, politik ve kültürel bağlamlarından ayrı düşünülmesi mümkün değildir (Aksakal, 749: 2018)

Bu çalışmanın amacı; sinema sosyolojisi bağlamında sosyal ve ekonomik yapıları *Toz Bezi* filmi üstünden tartışarak alana bilimsel katkı sağlamaktır. Literatür taraması sonucunda sinema sosyolojisi bağlamında çalışmada ele alınan sosyal ve ekonomik yapıları bilimsel temelde detaylı olarak inceleyerek kavramlara net bir bakışın sağlanması çalışmanın bir diğer amacıdır. *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) filminin ırk ve *etnisite, sınıf, statü, toplumsal cinsiyet, din, eğitim* gibi sosyolojik olguların yanı sıra *kapitalist üretim ilişkileri, iş bölümü, tüketim* gibi ekonomik unsurları barındırması ve bu yönüyle çalışmanın kuramsal çerçevesiyle paralellik göstermesinden dolayı örneklem film olarak seçilmiştir. *Toz Bezi* filminin çözümlemesinde yöntem olarak söylem analizi kullanılmıştır. Söylem analizinin bir alt dalı olarak ifade edilecek eleştirel söylem analizi çalışmanın temel bakış açısını oluşturmaktadır. Söylem analizi; özellikle de eleştirel söylem analizi siyasal bilimler, sosyoloji ve psikoloji alanlarında sıklıkla kullanılmaktadır. “Politik söylem, kurumsal söylem, ekonomik söylem, ideoloji, ırkçılık, okuma-yazma, eğitim, medya dili, toplumsal cinsiyet, reklam ve tanıtım kültürü; gelenek-görenekler sosyal düzen ve yapı, menfaat ilişkileri, iktidar ve muhalefet söylemleri, hegemonya, güç ve sınıfsal farklılıklar gibi alanlarda yapılması düşünülen çalışmalar için eleştirel söylem analizi” kullanışlı bir yöntemdir (Güngör, 2020: 10). Bu çalışmada ele alınan sosyal ve ekonomik yapıların bağlamları gereği bu yöntemi kullanmak çalışmada uygun görülmüştür.

Kuramsal Çerçeve

Sinema, icadından kısa bir süre sonra teknik gelişmelerin de yardımıyla toplumun geniş kesimlerine hızla yayılır. Popülerleşen sinema yaygınlaştığı oranda toplumda etkisini artırır. Zaman içinde sinemanın gücünü ve etki alanını gören devlete ait (ordu, üniversiteler vb.) kurumlar da kendi amaçları doğrultusunda sinemanın

olanaklarından yararlanmaya çalışırlar. Sinemanın hem beşerî yapıyla hem de devletin çalışma sahasında ideolojik maksatlarla kullanımının önemini fark eden toplumbilimciler, ekonomistler, iletişim bilimciler bu duruma kayıtsız kalmazlar. Sinema-toplum ilişkisinin birbiriyle sarmal yapısını gören sosyologlar, başta iletişim olmak üzere ve diğer disiplinlerle ortak çalışmalar yürüterek bu ilişkiyi analiz etmeye çalışırlar.

Sinemanın özellikle devletler tarafından propaganda amaçlı kullanımı veya ABD ve Avrupa başta olmak üzere kitlelerin 60'lı yıllardaki sosyal değişim hareketlerinde önemli bir yer tutması, sinema sosyolojisi kavramının önemini gösterir. Sinema sosyolojisi alanında nitelikli çalışmalar yapmak ve bu alanın önemini bilincine varmak toplumsal değişimlerin ve altyapı-üstyapı ilişkilerini anlamlandırılması bakımından büyük öneme haizdir. Sinema sosyolojisi, toplumların sosyal ve ekonomik yapılarını doğru analiz edebilmek, geçmişlerine ve geleceklerine yönelik sağlıklı çıkarımlar yapabilmek için yoğunlaşılması gereken bir sosyoloji alt dalıdır. Sinema sosyolojisinin ayrılmaz olgularından olan sosyal ve ekonomik yapıları tanımlamak aynı zamanda sinema sosyolojisinin de ne olduğunu anlamak için elzemdir. Bu sebepten ötürü çalışmanın sonraki bölümünde sosyal ve ekonomik yapılar incelenecektir.

Sosyal Yapılar

İrk ve Etnisite

İrk, çeşitli nitelikleri ve biyolojik farklılıklarından dolayı ayrılan özelliklere vurgu yapar. Etnisite ise sosyal grup olarak kendilerini ayırt eden ve kültürel kimliğe dair ortak aynı paydada buluşan sosyal grubun üyelerini ifade eder. Birbiriyle yakın ilişkide bulundukları için ırk ve etnisite beraber kullanılan olgulardır. 19.yüzyıla kadar ırk biyolojik kökene sahip bir kavramdır fakat 19. yüzyılla beraber bilimsel gelişmeler ışığında ırktan salt biyolojik olarak bahsedilemez. Bunun nedeni bir takım ortak fiziksel özelliklere rağmen insan topluluklarının etkileşimli ve sürekli birlikte yaşayışları sonucunda tam bir ırk ayrımının artık yapılamamasıdır. Bu durum, sosyologların ırk olgusuna ideolojik bir açıdan bakmalarına neden olur. Sosyolojide çokça konu edilen ırk kavramı sınıflandırma yoluyla tanımlanır. Bu tanımlamada sağlık, eğitim, kişisel ilişkiler gibi kıstaslar önemlidir (Giddens ve Sutton, 2020: 207).

İrk ve etnisite beraberinde 'azınlıklar' ve 'ırkçılık' sorunsallarını da sosyolojinin içeriğine dahil eder. Azınlık olarak tabir edilen gruplar sayısal olarak çok ya da az olmalarından ziyade bulundukları yerde gücü elinde bulunduran baskın gruplara göre marjinal konumlandırılan gruplardır. Azınlıklara yönelik önyargı ve baskılar sonucunda tarihte ırkçılık olarak adlandırılan ayrımcılıklar mevcuttur. Süreç içinde ırkçılık, farklı coğrafyalar ve koşullar altında süregelir. Zaman içinde şekil değiştiren ırkçılık biyolojik ırkçılıktan kültürel ırkçılığa evrilip, 'yeni ırkçılık' kavramı doğar. Çok kültürlülüğe karşı olan yeni ırkçılık, asimile edilmek istenen gruba yönelik

baskıları ifade eder. Asimile olma baskısıyla karşı karşıya kalan gruplar ise grubun değerlerine sadık kalarak, grup dayanışması ve aidiyet duygusuyla bu baskıyla başa çıkmanın yollarını arar (Spencer, 2006: 24).

Sınıf

Sınıf nosyonu, eşitsizlik olgusundan temellenerek var olan geniş sosyal grupların hayat tarzlarına göre şekillenir. Sınıf kavramına dair tarih içinde iki farklı bakış açısı hakimdir. Bunlardan ilki Marksist bir diğeri de Weberyen bakış açısıdır. Marksist perspektifine göre iki farklı sınıf bulunmaktadır: üretim araçlarına sahip olanlar ve olmayanlar. Kapitalizm öncesi dönemde toprak sahiplerini, aristokratları, soyluları barındıran ‘egemen sınıf’ ile toprağı olmayan köylülerden, serflerden, kölelerden oluşan toprağı işleyen ‘ezilen sınıf’ vardır. Kapitalizm ile üretim ilişkileri değişikliğe uğramış olsa da temelde iki sınıf düşüncesi Marksistlere göre değişmez. Sanayi devrimi ile egemen sınıfı tüccarlar yani sermaye sahipleri oluşturur. Karşı sınıfta ise emeğini satarak sermayeye hizmet eden proletarya denilen işçiler yer alır. Weberyen bakış açısı Marksist bakış açısıyla çok zıt olmamakla beraber sınıf kavramının daha karmaşık bir kavram olduğunu iddia eder. Weber’e göre sınıf kavramı ekonomik etkenlerden ayrı tutulamaz. Fakat asıl belirleyici olanın sadece üretim araçlarına sahip olup olmamak değil aynı zamanda bireylerin sahip olduğu yetenek ve becerilerin de belirleyici olduğudur. Weber’e göre işçi sınıfı içinde üst düzey beceri ve bilgi gerektiren meslekler, alt kademe mesleklere göre daha avantajlıdır. Bu durum da işçiler arasındaki statü farklılığının kanıtıdır (Edgar ve Sedgwick, 2007: 69-70).

Sınıf kavramından bahsedilirken kısaca *yoksulluk* kavramına değinmek hem bu alt başlığa hem de örneklem olarak seçilen filmle doğrudan bağlantısı olduğu için gereklidir. Yoksulluk, toplumda temel ve normal olarak değerlendirilen zaruri sahipliğın olmaması durumudur. İnsanlığın büyük bir kesiminin tarihsel bağlamda sahip olduğu yoksulluk, sosyologlar tarafından ‘mutlak yoksulluk’ ve ‘görelı yoksulluk’ olarak gruplanır. Mutlak yoksulluk gıda, barınma ve giyim gibi temel ihtiyaçların karşılanamaması olarak tanımlanır. Görelı yoksulluk ise toplumdaki yaşam standartlarıyla ilgilidir. Bu alternatif tanımın oluşmasında yoksulluğun içinde bulunulan topluma özgü ekonomik ve kültürel paradigma farklılıkları etkilidir (Giddens, 2012: 382).

Statü

Toplum tarafından belli sosyal gruplara, mesleklere, kişilere ve mevkilere verilen itibardır. Sosyal statü, toplumda içinde sosyal sınıflar gibi elde edilen güçle doğrudan ilişkili değildir. Bir önceki bölümde ele alınan sosyal sınıf konum, ekonomik güç ve iktidar ile doğrudan ilgiliyken, sosyal statüde belli makam ve meslekler doğrudan ekonomik gücü veya iktidarı ellerinde bulundurmada da bir takım saygınlık düzeyine erişebilir. Bu durumun örneğı toplumda din adamlarına verilen önemde görölür. Din adamları ekonomik üretim araçlarına sahip olmadan

veya siyasi erkle doğrudan bağlantıları olmadan da toplumca yüksek bir statüde görülür. Geleneksel toplumlarda yüz yüze etkileşim ile atfedilen statüler zaman içinde modern toplumlarda farklı kriterlere göre değişiklikler gösterir. Kişi veya grupların statüsü yaşam tarzlarına, tüketim alışkanlıklarına, yaşadıkları bölgeler ve evler gibi maddi ölçütlere göre şekillenir. Ayrıca her statü katmanından, o statüye ait bir yaşam tarzına sahip olması toplum tarafından beklenir (Giddens ve Sutton, 2020: 220-221).

Statünün bir diğer tartışılan odak noktası ‘doğuştan’ ve ‘sonradan elde edilen’ statülerdir. Irk, cinsiyet gibi doğuştan gelen statüler ile meslek, eğitim, din gibi sonradan elde edilen statüler kavramın alt başlıklarıdır. Bu alt başlıklardan bazıları ‘anahtar’ ya da ‘temel statüyü’ ifade eder. Statü olgusu ve statünün önemi, toplumdan topluma, kültüre özgü değişiklikler gösterir. Eşitsizlikleri de beraberinde getirmesinden dolayı sosyal sınıflar gibi sosyal statüler de sosyolojide halen tartışılmaya devam eden kavramlardır (Fitcher, 2016: 41).

Toplumsal Cinsiyet

Sosyolojide toplumsal cinsiyet, cinsiyet kavramının karşısında konumlandırılır. Cinsiyet kavramı, kişinin doğuştan kadın ya da erkek olmasına dair biyolojik bir olgu iken toplumsal cinsiyet, kadın veya erkeklere atfedilen değer ve roller doğrultusunda kültürel bir olgudur. Özellikle 60’lı yıllarda kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin bariz ortaya çıkması ve feminist çalışmaların toplumda yer bulması toplumsal cinsiyet kavramını sosyolojide tartışılır hale getirmiştir (Lavenda ve Schultz, 2019: 140).

Kadın ve erkeğe atfedilen roller kültüre göre farklılık gösterir. Kültürel antropolojinin de alanına giren kadın ve erkeğe ait roller, dünyanın farklı coğrafyalarında farklı klişelerle sarmalanır. Aile, okul ve kitle iletişim araçları ile sosyalleşen birey bu ortamlar üzerinden toplumsal cinsiyete dair toplumun beklenti ve normlarını öğrenir, içselleştirir. Toplumsal cinsiyet, kişi ve grupların kendilerine atfedilen rolü, beklentileri değiştirebildiği, reddedebildiği için tek yönlü ve basit değil aksine dinamik, istikrarsız bir süreçtir (Lavenda ve Schultz, 2019: 157).

Toplumsal cinsiyet olgusu irdelenirken tartışılması gereken başka bir kavram da ataerkilliktir. Uzun zamandır dünyaya egemen olan hegemonik eril düzen, kadın ve erkeğin karşılıklı pozisyon almalarında etkin temel faktörlerin başında gelir. Kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rolleri hem özel hem de kamusal alanlarda ataerkillik üzerinden okunur. Kadın ve erkek; emek kavramıyla iş dünyasında, anne ve baba olarak aile içinde, iş bölümleriyle devlet ve siyasette, güç mücadelesinde toplumsal cinsiyet düzlemlerinde etkileşim içindedir. Ataerkil düzende toplumsal cinsiyet kültür üzerinden şekillenir. Ataerkilliğin ürettiği cinsel eşitsizlikler toplumlarda daha çok ilgi uyandırmaktadır. Yaratılan eşitsizlikleri gidermeye yönelik sivil ve resmi organizasyonların, gün geçtikçe sayılarını ve etkinliklerini arttırmaya başladıkları görülür (Giddens ve Sutton, 2020: 197).

Din

Din olgusu psikoloji, siyaset bilimi, felsefe ve antropoloji tarafından çeşitli bağlamlarda tanımlanır. Sosyolojide daha ziyade Durkheim'in din konusundaki düşünceleri kullanılagelir. Durkheim dini toplumda kutsal addedilen şeylerin birleştirdiği insanların ortak pratik ve inanç sistemleri olarak tanımlar (Durkheim, 2018: 105).

Endüstriyel gelişmeler, modernizm, postmodernizm dönemleri ve bunlara eşlik eden sosyal değişimler sekülerleşme kavramını doğurur. Kimi toplumların günlük pratiklerinde din, özel ve kamusal alanda etkisini yitirirken kimi toplumlarda tüm bu bahsi geçen gelişimlere karşın günlük hayatta güçlü etkisini muhafaza eder; köktendincilik akımı dünyanın çeşitli yerlerinde destek kazanırken İskandinav ülkelerinde dinin toplumsal hayata etkisinin azalması bu duruma örnek olarak verilebilir (Giddens, 2012: 580).

Eğitim

İnsanlık tarihi denilebilir ki aynı zamanda eğitimin de tarihidir. İnsanlar doğum anından son nefeslerine kadar eğitim sürecinin bir parçası olarak yaşarlar. Eğitim sadece modern anlamda betonarme bir yapının içinde bir eğitici tarafından edinilen bir deneyim değil aynı zamanda kişinin kendi içinde doğayla, ailesiyle, arkadaşlarıyla ve toplumla olan ilişkileri de bireyin kişisel eğitiminin bir parçasıdır. Bahsi geçen her eğitim halkası üstünde ayrı ayrı araştırma alanları bulunmaktadır (Cömert ve Güleç, 2004: 133)

Eğitim kavramına eleştirel bir açıdan bakan düşünceye göre eğitim; eşitlikçi bir sosyal yapıda alt tabakada bulunan kişilerin ve grupların özgürleşmelerine olanak tanıyarak demokrasinin gelişimi için gerekli olan toplumsal farklılıkları ve zenginlikleri kapsayacak bir atmosfer oluştur. Eğitim bu yanıla kişisel ve ortak özgürleşme olanakları sağlayarak kültürel üretimin ve dönüşümün asli yeri olmalıdır (Tezcan, 2005: 12). Sözü edilen eleştirel kesimin en önemi ekollerinden olan Frankfurt Okuluna göre mevcut toplum düzeni baskı ve adaletsizlik yaratır. Bu eşitsiz düzenden kurtulmanın yolu sosyal değişimdir. Sosyal değişime giden en önemli yol ise eğitim olgusuna eleştirel bir gözden bakmaktır. Bu sayede rasyonel ve zihinsel diyaloglar yaratılarak pratik problemlere yoğunlaşılr ve mevcut düzen değiştirilebilir (Balcı, 2003: 35).

Sosyal Hareketlilik

Sosyal sınıflaşmanın, tabakalaşmanın olduğu toplumlarda bireylerin ve grupların aşağı ya da yukarı yönlü hareketleri sosyal hareketlilik olgusunu yaratır. Sınıflar arası hareketin mümkün olduğu toplumlarda sosyo-ekonomik şartların daha iyi olduğu bir sınıfa, statüye ulaşma yukarı yönlü bir sosyal hareketlilik olarak adlandırılırken, sosyo-ekonomik şartların daha kötü olduğu değişimde ise aşağı yönlü sosyal hareketlilik yaşanır. Tüm bu aşağı ve yukarı sınıf değişimleri dikey sosyal hareketliliktir. İnsanların daha iyi yaşam şartları için coğrafi yer değişimleri

yatay hareketlilik olarak adlandırılır. Elbette hem coğrafi olarak yer değiştirme hem de sosyo-ekonomik statüdeki değişikliklerin yaşandığı durumlarda hem yatay hem dikey hareketlilik oluşur. Bu durumun örneği, terfi alarak çalıştığı şirketin başka bir şubesine atanan kişilerde görülebilir (Giddens ve Sutton, 2020: 214).

Sosyologlar ayrıca kuşaklar arası sosyal hareketliliği de sıklıkla incelemektedir. Modern kapitalist toplumlarda sınıfsal hareketliğin önceki kuşaklara göre daha mı az daha mı çok olduğu tartışma konusudur. Önceye göre daha fazla sosyal hareketliliğin olduğu toplumlarda liyakat esas alınarak meritokratik bir yapı olduğu savunulabilir. Öte yandan Marksistler de bu durumu, iktidarı elinde bulunduran elitlerin işçi sınıfının sadece yetenekli bireylerini saflarına katarak mevcut düzenin değişmemesini sağlamaya çalıştıkları fikrini savunur (Edgar ve Sedgwick, 2007: 340).

60'lı yıllarda meydana gelen toplumsal değişimlerle sosyolojide sosyal hareketlilik daha fazla tartışılır. Toplumsal cinsiyet, ırkçılık, kapitalizmin yarattığı gelir eşitsizliği, din ve eğitime dair çokça eleştiri ayrıca artan göç hareketleri sonucunda sosyal hareketliliğin zamanla sosyolojide kendine daha çok yer edineceğini söylemek mümkündür.

Ekonomik Yapılar

Kapitalizm

“Kapitalist sistemin merkezinde, klasik iktisat teorisinin homo economicus olarak isimlendirdiği, bir bakıma makineleşmiş insan yer almaktadır. Bu insan, tüketici olarak mal ve hizmet tüketiminden elde edeceği faydayı, üretici olarak da mal ve hizmet üretiminden elde edeceği kârı maksimize etmeye şartlanır. Kazanma hırsları akılcılığa ve bireyciliğe eklemleyen kapitalizm, kaçınılmaz olarak bir taraftan özel girişimcilik olgusunu ön plana çıkarmakta, diğer taraftan da ‘uzmanlaşma’ ve ‘iş bölümü’ gibi derinleştirici süreçler üreterek mübadeleyi iktisadî faaliyetlerin merkezine koymakta ve piyasa mekanizmasını, en azından görünürde fonksiyonel kılmaktadır” (Brudel, 1996: 63).

Üretimin örgütlenmesi ve bunun sonucunda ortaya çıkan sınıf ilişkileri bağlamında kapitalizm Marksistler tarafından kuramsallaştırılır. Marksizme göre kapitalist düzende proletaryanın emeği sömürülmektedir ve bu emek üzerinden sermaye sahipleri, düşük maliyet ile yüksek satış arasındaki fiyat farkından elde edeceği ‘artı değeri’ kendine ayırır (Katırcıoğlu, 2003: 29).

Weber’in kapitalizm anlayışı Marksizm’le benzerlik gösterse de o kapitalizmi rasyonel anlayışla bağdaştırır. Bu kadar geniş ölçüde etkili ve büyük bir sistemin ancak sofistike ve akılcı bir yönetim şekliyle ayakta durabileceğini vurgular. Bürokrasi kurumunun gelişmesi ve önem arz etmesinin sebebini de bu rasyonel yönetim ihtiyacıyla ilişkilendirir (Bottomore, 2006: 43).

80'li yıllar ile daha az devletçi ve neoliberal politikaların artış göstermesi, küreselleşme kavramının yaygınlaşması sonucunda kapitalizmin yapısında da değişiklikler olur, Sovyetler Birliği bloğunun yıkılması postmodernizmin izahlarıyla geç kapitalizm, endüstri sonrası toplum gibi kavramlar doğar (Mandel, 2013: 177).

Tüketim

İnsan varoluşunun başından itibaren olduğu her yerde tüketen bir canlıdır. Bu olgu bireylerin gündelik yaşamının tamamını etkilemektedir. Kapitalizm sonrası iyice güçlenen tüketim, zaman içinde hem iktisatta hem de sosyal bilimlerde çokça irdelenen bir kavram olur. 20. yüzyıla kadar üretim daha ön plandaydı zira üretilen ürünün beğenilmemesi veya alıcı bulamaması problemleri ile henüz karşılaşılmaz. Büyük Buhran ile dünyadaki ekonomik daralmanın ardından İkinci Dünya Savaşı sonrasında artan üretimle büyüyen dünya ekonomileri, eldeki ürünlerin çeşitliliğini de arttırarak karlı satışlar yapar. Bu noktada pazarlama stratejileri de işin için girerek tüketim olgusunun yavaş yavaş ortaya çıkmasını sağlar. Önceleri tüketmek için üretim yapılırken yeni düzende üretim yapılabilmesi için tüketime karşılanılması gerekli halde gelir (Demirel ve Yegen, 2015: 117).

İkinci Dünya Savaşından sonraki dönemde kapitalizm için hedef, işçileri mesai saatleri dışındaki boş zamanlarında tüketici konumuna getirmektir. Burada amaçlanan, bireylerden sadece çalışma saatlerinde değil yirmi dört saatin tamamında kendilerine hizmet eden insanlar yaratmaktır. Tüketime bu yönü kültürel yapıyı da değiştirir. Özellikle tüketime özendirilmesi amaçlı ideolojik kanaatler topluma kitle iletişim araçları ile dayatılır. Medya bu değerleri birçok kişiye ulaştırabilecek ve içselleştirilmesini sağlayacak en etkili araçlardan biridir (Aytaç, 2004:116).

Tüketimcilik modern kapitalizmi hegemonyası altına alır. Hayatın anlamının bir şeyler tüketmek olduğu ideolojisi, küreselleşme ile daha da yaygınlaşır. Bu durum günlük yaşamda kapitalizmi meşrulaştıran sağlam bir ideoloji halini alır (Bocock, 1997: 57).

İş Bölümü

İş bölümü salt ekonomiye ait bir olgu değil aynı zamanda sosyal ve yapısal bilimlerin de konusudur. İş bölümü, birlikte yaşayan insan topluluklarının hayati fonksiyonlarını gerçekleştirebilmek için gereklidir. Emile Durkheim'ın 1893 de 'İş Bölümü' üzerine yazdığı kitabın bu fenomeninin sosyolojide olgu olarak işlenmesinde büyük payı vardır. İş bölümü çok eski bir olgudur. Öyle ki Platon'dan Aristo'ya sonrasında Adam Smith ve Karl Marx dahil pek çok düşünür bu kavrama dair açıklamalar getirir. Durkheim ile iş bölümü en sistematik açıklamasını bulur (Çetiner ve Erdal, 2009: 2).

Marx, sosyal alandaki iş bölümünü ekonomik iş bölümleri olarak tanımlar, iktisadi perspektiften değerlendirir. Ona göre iş bölümlerindeki ayrımlar kadın, erkek, yaş, meslek, ilgi ve yeteneklerinin farklılıklarından doğar (Marx'tan akt.

Öngen, 1993: 309). Durkheim ise iş bölümüne sosyolojik pencereden bakar. Durkheim iş bölümünü hem ekonomik hem de sosyal bir kavram olarak ele alır. Mesleki yetiştirme ve uzmanlaşmayı iş bölümünde öncelikli olarak değerlendirir. Ona göre iş bölümü gerekli ve kültürel yakınlaşmaları sağlayacağı için olumludur. İş bölümünden organik bir yapı olarak söz etmektedir (Durkheim, 2018: 48).

Günümüz post-endüstriyel döneminde iş bölümü ve uzmanlaşma beraberinde çok fazla tartışma getirir. İş bölümü sonucunda oluşan uzmanlaşma ile ücret dağılımı ve göreve bağlılık gibi tartışmalar ortaya çıkar. İşçinin emeğine yabancılaşması, büyük şehirlerde düşük nitelikli işleri yapmak için başka şehir ve ülkelerden göç gibi sorunsallar doğar. İş bölümü bu yönüyle sömürü düzeninin meşrulaştırıcısı olarak eleştirel bakışla okunabilir (Konig, 1958: 176).

Çalışmanın bu bölümünde sinemadan bağımsız olarak ekonomik ve sosyal yapılar ele alındı. Sinema ve sosyoloji arasındaki ilişkinin sosyoloji tarafındaki olgulara göz attıktan sonra bu olguların sinemada nasıl işlendiği sorusu sinema sosyolojisinin esas inceleme alanını oluşturur. Sinemada filmin hikayesi, karakterleri ve kullanılan teknikler (ışık, ses, kamera hareketleri vb.) üzerinden toplumsal kavramlara yönelik doğrudan veya dolaylı ilişki kurulur. Bu ilişkinin tahlili, çalışmada film çözümlemesi üzerinden eleştirel söylem analizi yöntemi ile yapılacaktır.

Toz Bezi Filmi Çözümlemesi

Filmin Konusu

Ahu Öztürk, ilk uzun metrajlı filmi olan 2015 Almanya-Türkiye ortak yapımı *Toz Bezi*'nin hem yönetmenliğini hem de senaristliğini üstlenir. Nazan Kesal, Asiye Dinçsoy, Mehmet Özgür'ün başrolünde olduğu film 35. İstanbul Film Festivali'nde en iyi film, en iyi senaryo ve Asiye Dinçsoy'un oyunculuğuyla en iyi kadın oyuncu ödülleri alır (Mater, Gürbüz ve Öztürk, 2015).

Filmde gündelikçi olarak temizliğe giden *Nesrin* ve *Hatun*'un mevcut düzende hem sosyal hem de ekonomik anlamda var olma mücadelesi anlatılır. *Nesrin*, kocasının evi terk etmesi yüzünden bir yandan kocasının izini sürerken bir yandan da küçük kızı *Asmin*'e annelik yapar. Temizliğe gittiği evlerden yeteri kadar para kazanamadığı için ekonomik güçlükler yaşamaya başlayan *Nesrin* sigortalı iş bulmak ümidindedir. *Nesrin*'in üst komşusu *Hatun* ise kahvehanede çalışan kocası Şero ile sorunlu evliliklerine ve okulda başarısız bir öğrenci olan ergenlik çağındaki oğlu *Oktay*'ın geleceğine dair endişelerinden ötürü huzursuz bir aile yaşamı sürer. *Hatun*'un en büyük hayali temizliğe gittiği evlerin bulunduğu Moda'da ev almaktır.

Hatun ve *Nesrin* karşılaştıkları her probleme bir çare ararlar fakat sonrasında yaşanan her yeni durum onları tekrar köşeye sıkıştırır. *Nesrin* ve *Hatun* filmde birbirlerine yoldaşlık eder. En zor zamanlarında birbirlerinin yardımına koşan iki kadından bilhassa *Hatun*, *Nesrin*'in geçirdiği zor zamanlarda onun en büyük destekçisidir. *Nesrin*, evin kirasını ve faturalarını ödeyemediği için kurtuluşu kocası *Cefo* gibi ortadan kaybolmakta bulur. *Nesrin*, *Hatun*'un, *Asme*'ye sevgisinden

ötürü kızı *Asme*'yi kurtarabilmenin tek yolunu *Hatun*'a bırakmakta bulur. İki kadın karakterin gündeliğe gittikleri evlerle kendi hayatları arasındaki zikzaklı hikayelerin anlatıldığı filmin hikayesinde baskın temalar; çalışmanın 'kuramsal bölümünde' ele alınan sosyal ve ekonomik yapılardan olan ırk ve *etnisite*, *toplumsal cinsiyet*, *sınıf* ve *statü*, *sosyal hareketlilik*, *din*, *eğitim*, *kapitalizm*, *tüketim* kavramlarıdır. Bir sonraki bölüm olan filmin analizi kısmında bu kavramlar detaylı olarak filmde örneklerle irdelenecektir.

Filmin Analizi

Filmin karakterleri üzerinden analiz yapıldığında başroldeki *Nesrin* ve *Hatun* karakterleri ön plana çıkmaktadır. Kadınlık, annelik, evlilik, etnik kimlik, yoksulluk her iki kadının benlik inşalarında ortak varoluş alanlarını oluşturur. Türkiye tarihinde çokça görülen daha iyi bir yaşam ümidiyle doğudan batıya göç eden ve İstanbul'un gecekondu mahallelerinde yaşamaya başlayan sosyolojik göç profili, filmde tasvir edilen mahalle ve kültürel kimlik bağlamına uygun düşer. Kuramsal bölümde *sosyal hareketlilik* kavramında ele alınan *yatay sosyal hareketlilik* tanımına uygun olarak coğrafi yer değiştirmeye filmde *Nesrin*'in ve *Hatun*'un ailelerinin Türkiye'nin doğusundan batısına, daha iyi bir hayat kurma amacıyla gelmeleri örtüşen niteliktedir.

Nesrin ve *Hatun* gündelikçi olarak evlere temizliğe gider. Temizliğe gittikleri iş verenleri, ülkenin modern yüzünü, batısını temsil ettiği iddia edilebilir. Eğitimli kişiler oldukları yaptıkları mesleklerden veyahut konuşma tarzlarından anlaşılan 'Batılı' kesim kapitalizmin Marksist yorumlanmasıyla ifade edilirse 'üretim güçlerini elinde bulunduran' kesimdir. Ülkenin burjuva kesimini sembolize eden bu karakterler aldıkları eğitim ve önceki nesilden kazanılan zenginlikle toplumdaki *sınıfsal* ve *statü* bağlamında en üst tabakada yer alırlar. *Nesrin* ve *Hatun* ilkökul mezunudur. *Nesrin*'e iş bulma sözü veren işverenin "*her yer lise mezunu istiyor; ilkökul mezunu olduğun için sana iş bulmak biraz zor*" cümlesi veya *Nesrin* ve *Hatun* iş görüşmesine gittikleri zaman eğitim durumlarının sorulması; eğitimin sosyal yapılarda oynadığı rolün, toplumsal statü ve sınıf farklılaşmasının en temel unsurlardan biri olduğu bu örnekler üzerinden iddia edilebilir.

Filmdeki karakterlerin yaptıkları iş, *iş bölümü* kavramında da bahsi geçen işçinin emeğine yabancılaşmasına neden olur. Büyük şehirlerde düşük nitelikli işleri yapmaları, sömürü düzeninin meşrulaştırıcı düzenekleridir. Öyle ki *Hatun*'un temizliğe gittiği evde ev sahibinin "*ev çok pis kusura bakma, ellerinden öper*" sözüne karşılık olarak "*siz kirleteceksiniz biz temizleyeceğiz, işimiz bu*" cevabı bu iş bölümünün ve sömürü düzeninin kanıksadığının dikkate değer bir göstergesidir.

Hatun'un filmde sınıf atlama hayalini kurduğu, temizliğe gittiği zengin muhitlerde ev almak için para biriktirdiği görülür. "*Moda'da ev alacağım ben*" der, *Nesrin* de "*biz ancak temizliğe gidebiliriz oralara*" cümlesiyle karşılık verir. Bundan hareketle *Hatun*'un sınıf atlamak, statüsünü yükseltmek için Weberyan

bakış açısıyla, mümkün gördüğü sosyal dikey hareketliliği temsil ettiği, *Nesrin*'in ise Marksist katı değişmezlik anlayışını temsil ettiği savunulabilir. *Nesrin*, *Hatun*'un kurduğu düşleri içinde bulundukları toplumsal sınıfın koşullarını hatırlatarak yok etmeye çalışır. Burada kameranın çekim hizası aynı toplumsal sınıfa mensup iki kişinin duruşuna ithafen önemlidir. Kamera, *Nesrin*'in göz hizasındadır. *Hatun*'un *Nesrin*'e tepeden bakması, aynı toplumsal sınıfın iki üyesinin içinde bulundukları çatışmanın sunumu olarak değerlendirilebilir.

Filmin anlatım dilinde ırk ve *etnisite* kavramları önemli bir yer tutar. Bu kavramlar üzerinden toplumsal önyargılara ve ırkçılığa dair de eleştirel bir tutum söz konusudur. *Hatun* karakterine işverenin arkadaşı tarafından “*sarışın ve mavi gözlüsün, Çerkezsin sen değil mi?*” sorusuna işvereni *Hatun*'un Doğulu olduğunu bildiğinden ötürü gülmesi ve sonrasında “*komşulardan sarışın ve mavi gözlü Ayça Hanım Diyarbakırlıymış, görsen hiç Kürt demezsin*” cümlesiyle ırkçılık bağlamında örnekler sunar. *Hatun*'un da kendisine ‘yakıştırılan’ Çerkez kimliğini benimsemesi filmdeki bir diğer kimlik eleştirisidir. *Hatun*'un *Nesrin*'le iş görüşmesinde nerelisin sorusunda “*Karslıyım ama Çerkezim*” cevabı ile ırk ve *etnisite* bölümünde değinilen “*azınlıkların asimile olma baskısıyla karşı karşıya kaldıklarında ait oldukları grubun değerlerine sadık kalarak, grup dayanışması ve aidiyet duygusuyla bu baskıyla başa çıkmanın yollarını aramaları*” tezine karşı bir örnek oluşturur. Fakat *Hatun* filmin sonunda *Asmin*’i yanına almak için *Asmin*’in yakınlarına “*ben de Kürtüm*” diyerek inkâr ettiği etnik kimliğine geri döner.

Filmde *toplumsal cinsiyet* ve *ataerkillik* olguları hem *Hatun*’la *Nesrin*’in evlilikleri üzerinden hem de kendi aralarındaki ilişkiden okunmaya müsaittir. *Nesrin* evi terk eden kocası için “*kadın olamadım galiba*”, “*millet kocasına ne orospuluklar yapıyor*” gibi cümlelerle *ataerkil* düzenin eşitsizliğini içselleştirdiği görülür. Ev ekonomisine katkısı olmayan, *Nesrin*’in “*git iş ara dedim sadece evden kovmadım*” demesi üzerine evi terk eden kayıp koca *Cefo* karakterinin tüm olumsuz özelliklerine rağmen iki kadının böyle zor zamanlar için “*gölgesi bile yeter*” dedikleri kocalarına dair görüşleri, toplumsal cinsiyet kalıplarının eğitimsiz alt gelir gruplarında nasıl kutsallaştırıldığının göstergesi olarak okunabilir. Filmde *Hatun*’un kocası Şero sadece kendisine hizmet edildiğinde veya ihtiyaç duyulduğunda filmde görünür.

Filmde toplumsal cinsiyet bağlamında dikkat çeken bir diğer nokta, söz konusu erkekler olunca *Hatun* ve *Nesrin*’in birbiriyle yaşadığı çatışmadır. *Hatun*, *Cefo*’yu kovduğu için *Nesrin*’e haksız olduğunu söylediğinde *Nesrin* “*sanki bilmiyorsun ha oradan oraya sürtüyordu. İş bul dedim yani. Şero abi gene iyidir*” der. *Hatun* bunun üzerine kıskanarak “*E sen al Şero’yu Nesrin. Şero seni s.ksin*” cümlesiyle dayanışmacı kimliğini bir anda hiyerarşik bir konuma taşır. Bu cevaptan sonra *Nesrin* dayanışma içinde olduğu tek kişiyi de kaybeder. Bu sahneden çıkarılabileceği üzere kadınlar arası hiyerarşi veya statü farkı, eril kapitalizmin uzantısı olarak öne çıkmaktadır.

Filmde işçi sınıfı baş kadın karakterlerin aile içi iletişim biçimlerine yapılan vurgu da önemlidir. *Hatun* ergenlik çağında bulunan oğlunun okuldaki davranışları ve okuldaki başarısızlığı yüzünden okula çağırılır. Öğretmen “şimdi Hatun Hanım *senin Oktay’la daha çok ilgilenmen lazım. Okuldan eve geldiği zaman ödevlerine yardım etmen lazım derslerine bakman lazım*” demesi üzerine *Hatun*’un cevap olarak “*kan mı tuttu acaba diyorum. Hani akraba evliliğinden mi acaba diyorum*” der. Öğretmen ise “*hayır, hayır yok öyle bir şey. Oktay da gayet diğer arkadaşları gibi normal bir çocuk. Sadece ilgiye ihtiyacı var*” diye belirtir. *Hatun*’un verdiği bu cevapta oğluyla arasındaki mesafenin onu bilinçsiz bir konuma taşıdığı görülür. Sonraki sahnede, *Hatun*’un sorunu babaya devretmesiyle geleneksel aile ilişkilerinde sıkça karşılaşılan ‘baba’ otoritesi vurgulanır. Şero’nun imalı bir şekilde “*Eee Oktay Bey dersler nasıl?*” sorusunu *Oktay* korkarak sadece “*iyi baba*” diyerek geçirir, Şero da *Oktay*’ı bu cevabı üzerine azarlayarak odadan kovar. *Hatun* oğlu üzerinde yaratılan otoriteyi dolaysız şekilde baba figürüne yönlendirir.

Hatun’un ev alma hayali gerçekleşsin diye mensubu olmadığı dinin kilisesinde mum yakması *dinin* mevcut sömürü düzeniyle olan eklektik ilişkisine örnek olarak verilebilir. *Hatun*’un ev alma hayali ve oğlunu yaşadığı muhitten kurtarma düşüncesi günümüz neo-liberal *capitalist* sistemine ne denli uyum sağladığını, *sınıf* ve *statü* atlamak için başarı mitini ne denli önemseydiğini göstermektedir. Bu başarı miti ev alarak, *tüketim* üzerinden hayat bulmaktadır. *Hatun* sömürü düzeninin her ne kadar öznesi olmak istese de mevcut şartlarda nesnesidir. Bunun örneğini filmde zam istediğinde ev sahibi *Ayten* Hanım bu isteğine karşılık haftalık çalışma gününü düşürür. Kapitalizmin yüzyıllardır ayakta kalmasını sağlayan uyum ve adaptasyon yeteneği kendini burada tekrar göstermektedir denilebilir. Kendi aleyhine olan durumu *Ayten* Hanım hem gün sayısını düşürerek hem de iş günlerinde daha fazla iş talep ederek lehine çevirir. Ev sahibi bu süreçten kârlı çıkar.

Nesrin’in kızıyla elektrik faturasını ödeyemediği için karanlık evlerinde saklanma oyunu oynadıkları sırada birlikte söyledikleri “*biz kaybolduk, biz kaybolduk, biz kaybolduk*” sözleriyle oyun aslında gerçeğe dönüşür. *Nesrin* yoksullukta, kent yaşamının boğuculuğunda, toplumsal cinsiyet kalıplarında, sınıf ve etnisite kastında kaybolan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Öyle ki kaybolmuşluğu onu kızının kurtuluşu için tıpkı kocası *Cefo*’nun yaptığı gibi ortadan kaybolma fikrine kadar götürür ve kaybolur. Yoksulluk *Nesrin*’in sadece sermayesini değil annelik kimliğini de yok etmektedir

Toz Bezi filmi *sosyal ve ekonomik yapıların* birçok unsurunu barındıran, Türkiye coğrafyasına özgü (aynı zamanda evrensel) etnik, ekonomik, kültürel ve cinsiyet bazlı temel problemleri ele alan, kadın merkezli sınıfsal bir emek hikayesidir. Film hem kent ve yoksulluk ilişkisini hem de gündelik hayat pratiklerinden üreyen iktidar, kimlik, aitlik problemlerini sınıfsal bir perspektiften işler. Filmdeki karakterlerin psikolojik tahlilleri de anlatımda kendine yer bulur. Bu bağlamda film, sosyolojik

ve ekonomik altyapısının yanı sıra feminist, psikolojik ve ideolojik okumalara da açıktır.

Sonuç

“Bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorundan uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar.” (Zizek, 2019: 15).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle sinema toplumun, toplum da sinemanın birbirlerini var ettikleri ve yeniden ürettikleri iki alandır. Sinema sosyolojisi bu bağlamda bahsi geçen iki alan arasındaki ilişkinin paradigmasını değerlendirebilmek, anlamlandırmak için odak noktası olmayı hak eden bir bilim alanıdır.

Filmlerin toplumdaki sosyal ve ekonomik yapıları sıkça işlemesi, sosyoloji ile iç içe geçmiş bağından ötürüdür. Bu bağ ile sinemanın içinden çıktığı toplumun kültürel, sosyal ve iktisadi yapılarına -yönetmenin bakış açısı üzerinden- ayna tuttuğu iddia edilebilir. Örneklem olarak seçilen *Toz Bezi* filminde de örneklerini gördüğümüz kültürel öğelerle bezeli sosyal ve ekonomik yapılar çalışmanın kuramsal bölümünde ele alınmıştır. Bahsi geçen bölümde *Irk ve Etnisite, Sınıf, Statü, Din, Eğitim, Sosyal Hareketlilik* kavramları sosyal yapılar, *Kapitalizm, Tüketimcilik* ve *İş Bölümü* kavramları ise ekonomik yapılar alt başlıkları altında incelendi. Literatürden alıntılarla kavramlara bilimsel netlik kazandırmak hedeflendi. Örnek filmin analizi sayesinde sözü edilen kavramların somut boyuta indirgenmesi amaçlandı. Elbette filmlerde sinema sosyolojisi bağlamında ele alınabilecek çok daha fazla sayıda sosyal ve ekonomik yapı bulunmaktadır fakat çalışmanın sınırlılığı dolayısıyla yukarıda bahsi geçen kavramlar çalışmanın kapsamına alınmıştır.

Bir filme dair analiz yapılırken filmin anlatı yapısına, karakterlerin tahliline, görüntüsel göstergelere ve bütün bunların sinemasal tekniklerle (ses, ışık, kamera açıları vb.) anlatım biçimlerine bakılır (Güçhan, 1999: 3). Tüm bu kullanımlar (veya kullanılmayanlar) filmin beyazperdede söylemini oluşturan öğelerdir. *Toz Bezi* filmi eleştirel söylem analizi yöntemiyle analiz edildi. “Eleştirel söylem analizi sosyal problemlere yönelir. Sosyal süreç ve problemlerin linguistik ve semiyotik görünüşlerinin analizidir”. Eleştirel analizin odağında sosyo-kültürel süreçler, sosyal yapılar vardır. Sosyal ve ekonomik yapılar arasındaki güç ilişkilerinin söyleme dayalı doğasını ortaya çıkarmak ve söylemde nasıl yaşadığını, müzakere edildiğini anlamlandırmak hedeflenir (Sözen, 2017: 140). Bu tanımdan yola çıkarak analizi yapılan *Toz Bezi*, evrensel öğeleri barındırmakla beraber Türkiye özelinde gündemde olan ya da ‘halı altına süpürülerek’ görmezden gelinen sosyolojik ve ekonomik problemleri hikâye eden bir filmidir. Hikâyenin yalın gerçekçiliği, filmin anlatı yapısının gücünü ve sinematografik değerini oluşturan esas unsur olarak karşımıza çıkar. Filmdeki karakterler de anlatılmak istenen hikâyeyi izleyiciye aktaracak niteliktedir. Teknik olarak kusursuz olmasa da *Toz Bezi* filmi, konu

edindiği toplumsal ve ekonomik meseleleri ele alış biçimi, derinlikli hikayesi ve iyi yazılmış alt metinlerinden ötürü sinema sosyolojisi alanında hakkında çalışma yapılmasını hak eden bir filmidir.

Sosyolojinin ve sinemanın tarihleriyle kıyaslandığında sinema sosyolojisi henüz çok yeni bir çalışma alanıdır. Sinema sosyolojisinin değeri anlaşıldıkça alanda daha fazla araştırma yapılacağı kuşkuyla yer bırakmamaktadır. Gelişen teknolojik olanaklar ve sosyo-ekonomik dünya şartlarının baş döndüren değişim hızı, sinemanın hem teknik hem de içerik yapısını günden güne değiştirmektedir. Değişmeyen tek şey sinemanın icadından bu yana kitleleri etkileme gücüdür. Bu yanıyla sinemanın, günümüz dünyasını anlamlandırmak için en çok ihtiyaç duyulan beşerî bilimlerinden biri olan sosyolojiyle ilişkisinin niteliksel ve niceliksel olarak artacağı öngörülebilir. Sinema sosyolojisinin geleceğin sanat ve toplum yapısında ne denli etkili olacağı bu alana verilecek akademik önem ve ilgiyle ilintilidir. Bu çalışmanın da söz konusu ilgiye mazhar olması ve katkı sunması temenni edilmektedir.

Kaynakça

- Aytaç, Ö. (2004). Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28 (2), 115-138.
- Balcı, A. (2003). Eğitim örgütlerine yeni bakış açıları: Kuram-araştırma ilişkisi II. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 9 (33), 26-61.
- Braudel, F. (1996). *Medeniyet ve Kapitalizm*, (Çev. M. Özel), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Bocock, R. (1993) *Tüketim*, (Çev. İ. Kutluk), Ankara: Dost Kitabevi.
- Bottomore, T.B. ve Rubel, M. (2006) *Marx'ın Sosyolojisi*, (Çev. Z. Bilgin), İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Cömert, D. ve Güleç, H. (2004). Okul öncesi eğitim kurumlarında aile katılımının önemi: Öğretmen-aile- çocuk ve kurum. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 132-145.
- Çayırıcıoğlu, D. (2014). *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Çetiner, Ö. ve Erdal, Ö. (2009) “1980 Sonrası Türkiye’de Finansallaşma ve Tüketim: Fordizm’in Tutarlı Bir Alternatifi Mi?” 17-19 Haziran Eskişehir Econ Anadolu 2009 Anadolu Uluslararası İktisat Kongresinde sunulmuş tebliğ.
- Demirel, S. ve Yegen, C. (2015). Tüketim, Postmodernizm ve Kapitalizm Örgüsü. *İlef Dergisi*, 2 (1), 115-138.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2019). *Filmlerle Sosyoloji*, (Çev. S. Ertekin), İstanbul: Metis Yayınları.
- Durkheim, E. (2018). *Sosyoloji Dersleri*, (Çev. A. Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edgar, A. E. ve Sedgwick, P. (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*, (Çev. M. Karaşahan), İstanbul: Açılım Kitap.
- Fichter, J. H. (2016). *Sosyoloji Nedir*, (Çev. N. Çelebi), Ankara: Anı Yayıncılık.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*, (Çev. Kolektif), İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giddens, A. ve Sutton, W. S. (2020). *Sosyolojide Temel Kavramlar*, (Çev. A. Esgin), Ankara: Phoenix Yayıncılık.
- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Güngör, B. (2020). Söylem Yaklaşımı Üzerine Bir Kavram Çalışması ve Eleştirel Söylem Analizi. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2 (2), 1-11.

- Katırcıoğlu, E. (2003). Serbest Piyasa Düzeni ve İktisadî Güç. *Birikim Dergisi*, 6(170-171), 28-33.
- Konig, R. (1958). *Soziologie*. Hamburg: Fischer Büchere.
- Lavenda, R. H. ve Schultz, E. A. (2019). *Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar*, (Çev. D. İşler ve O. Hayırlı), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mandel, E. (2013). *Geç Kapitalizm*, (Çev. C. Badem), İstanbul: Versus Yayınları.
- Mater, Ç. ve Gürbüz, N. (Yapımcı), Öztürk, A. (Yönetmen). (2015). *Toz Bezi* [Film]. Almanya, Türkiye: Ret Film.
- Özbudun, S. (2018). Ataerki Üzerine: Cinsel Tahakküm ile Sınıfsal Sömürünün Ortak Kökeni, *Ekmek ve Gül Dergisi*, (07).
- Sözen, E. (2017). *Söylem: Belirsizlik, Mücadele, Bilgi / Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Profil Kitap.
- Spencer, S. (2006). *Race and Ethnicity: Identity, Culture and Society*. London: Roudledge.
- Tezcan, M. (2005). *Sosyolojik Kuramlarda Eğitim*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Zizek, S. (2019). Sunuş:, Toplumsalın Kalbindeki Film. *Filmlerle Sosyoloji* içinde, (ss. 11-15), (Çev. S. Ertekin), İstanbul: Metis Yayınları

YABANCILAŞMA VE ANOMİ EKSENİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASI

Deniz Oğuzcan¹

Öz

Sinema, bireyi ve toplumu mercek altına alarak çağının sorunlarını yansıtmaya misyonunu yüklenir. Çağdaş anlatı sinemasının amacı toplumsal ve bireysel gerçeklere dikkat çekerek izleyicinin deneyimledikleri ile etkin olmasını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır. Çağımızın önemli toplumsal sorunlarından olan yabancılaşma ve anomi, sinemanın ele aldığı konulardan biridir. Yabancılaşma bireyin kendine ve içinde yaşadığı topluma yabancılaşması olarak açıklanabilir. Anomi ise yabancılaşma ile ilişkili olarak bireyin toplumsal kurallardan ve değerlerden kopması durumudur. Bu çalışmada yabancılaşma ve anomi kavramlarının Türk Sineması'nda ne şekilde yer aldığı incelenmiştir. Kaygı (2017) ve Küçük Şeyler (2019) filmleri çalışmanın örneklemi oluşturmaktadır. Filmler belirlenen değişkenler (metropol yaşamı, insanın üretim tarzı, emeğe, kendine ve topluma yabancılaşma ile toplumsal uyum mekanizmalarının bozulması) bakımından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yabancılaşma, Anomi, Çağdaş Türk Sineması

Abstract

Cinema undertakes the mission of reflecting the problems of its age by putting the individual and society at the center. Contemporary narrative cinema aims to draw attention to social and individual realities, enable the audience to be active with their experiences, and develop a critical attitude. Alienation and anomie, which are significant social problems of our age, are one of the subjects that cinema deals with. Alienation can be explained as the alienation of the individual from himself and the society in which he lives. On the other hand, anomie is the situation in which the individual breaks away from social rules and values due to alienation. This study examines how the concepts of alienation and anomie took place in Turkish Cinema. Films, *Inflame* (2017), and *La Belle Indifference* (2019) constitute the research sample. The films were examined in terms of the determining variables (urban life,

¹ Arş. Gör., Altınbaş Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Radyo Tv Sinema Bölümü, deniz.oguzcan@altinbas.edu.tr

human mode of production, alienation from labor, self and society, and deterioration of social adaptation mechanisms).

Keywords: Alienation, Anomie, Contemporary Turkish Cinema

Giriş

Yabancılaşma kavramı başta sosyoloji olmak üzere birçok alanda yer bulmuş ve gerek bireysel gerekse toplumsal açıdan üzerine düşünülen bir kavramdır. Yabancılaşma, bireyin topluma yabancılaşması ve bireyin kendisine yabancılaşması olarak iki biçimde açıklanmaktadır (Fromm, 1984; Rotenstreich 1989; Tolan, 1980). 19. yüzyıldan itibaren modern hayatla birlikte daha fazla çalışmaya konu olan yabancılaşma kavramı resim, heykel, edebiyat gibi sanat dallarında kendine yer edinmiştir. Sinema da yabancılaşmanın konu olarak kullanıldığı sanatlardan biri olmuştur. Yabancılaşma, Bolşevik Devrimi sonrası hareketlenen Rus sinemasında ele alınmış; Chaplin'in "Modern Zamanlar" filminde, Marx'ın yabancılaşma kavramsallaştırması üzerinden sosyal gerçekçilik yönüyle beyaz perdeye aktarılmıştır (Hayward, 2012: 643).

Yabancılaşmayla bağlantılı anomi kavramı ise bireylerin toplumdaki normları düzenleyen ve idealleri tanımlayan sosyal değerlerle ilişkisinin zayıflaması ya da giderek kopması anlamına gelmektedir (Durkheim, 2005: 201). Robert K. Merton (1968) gibi bazı sosyologlara göre toplumdaki uyum araçları ve mekanizmaları (aile, okul, hukuk vb.) bozulduğunda anomi meydana gelmektedir. Sosyal kurallardan sapma olgusunu açıklayan anomi kavramı, toplumun bireylere sunduğu amaçlar ve bireyin bu amaçlara ulaşması söz konusu olduğunda, bireyin sosyal statüsüne göre sahip olduğu olanaklar ile toplum tarafından onaylanan amaçların uyuşmamasıyla ortaya çıkmaktadır (Marshall, 1999: 32).

Bireyi ve toplumu yansıtan sinema sanatının en önemli niteliklerinden biri, içinde bulunduğu çağın düşüncelerini, yaşantısını ve değerlerini ortaya koymasıdır. Özellikle çağdaş anlatı sineması, bireysel ve toplumsal sorunları yansıtmaktadır. Çağdaş anlatı sineması, modern bireyin günlük hayatındaki olaylardan yola çıkarak, modern bireyi etkileyen olguları tartışma konusu haline getirir (Serdaroğlu, 2008: 98). Çağdaş anlatı sineması geleneksel anlatı sinemasından farklı olarak öyküye değil, öykünün ardındaki düşünceye odaklıdır. Vincenti'ye (1993: 122) göre çağdaş anlatı sinemasının amacı gerçekliğe dikkat çekerek, problemlerin ve olayların karmaşasını göstermek ve izleyicinin deneyimledikleri ile etkin olmasını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır. Çağımızın sosyolojik sorunlarından olan yabancılaşma ve anomi kavramları, çağdaş sinemada yer bulan temalar olarak görülmektedir. Modern dünyada bireyin yaşadığı yabancılaşma ve/veya anomi durumu Çağdaş Türk Sineması'nda da tema olarak var olan önemli sosyolojik problemlerden biridir.

Bu çalışmada, Çağdaş Türk Sineması evreninden seçilen örnekler üzerinden, yabancılaşma ve anomi kavramları ile çağdaş film anlatısı ilişkisi incelenmiş bu kavramların Türk Sineması'nda ne şekilde yer aldığının ortaya çıkarılması

amaçlanmıştır. Literatürde yabancılaşma ve anomi kavramı ile ilintili olarak film ya da yönetmen sineması bazında çalışmalar (Aksu, 2019; Çağlar, 2003; Çapan, 2009; Erol, 2010; Nas, 2013; Serdaroğlu, 2008; Serttaş, 2018; Yedekci, 2016) bulunsa da Çağdaş Türk Sineması bağlamında her iki kavramla ilişkili çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla çalışma, birbiriyle ilişkili olan bu kavramların birlikte ele alınması ve kavramların çağdaş anlatı sineması ile ilişkisini Türk Sineması özelinde ortaya çıkarması bakımından önem taşımaktadır.

Yabancılaşma ve Anomi

Modernliğin sonucunda meydana gelen yaşam tarzları, insanları geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından benzersiz bir şekilde koparıp çıkarmıştır. Modernliğin getirdiği değişimler, yaygınlık ve yoğunluk bakımından önceki dönemlere göre daha etkili olmuştur. Yaygınlık bağlamında küresel düzeyde toplumsal ilişkilerin kurulmasında etkili olmuşken; yoğunluk bakımından gündelik yaşamın en özel ve bireysel niteliklerini değiştirmişlerdir (Giddens, 2018: 12).

Çağımızda bireyler, sanayi devrimi ile ortaya çıkan ve yaşamın tüm alanlarındaki hızlı bir değişimin toplumsal ve bireysel düzeyde yarattığı bunalımların, rahatsızlığa dönüştüğü bir ortamda yaşamaktadır. Hızlı teknolojik dönüşüm, toplumsal kurumların, örgütlenme şekillerinin, kültürel oluşumların ve bunlara bağlı olarak değer sistemlerinin de değişmesine sebep olmuştur. Dönüşümler sebebiyle bireyin doğa ve toplumdaki diğer insanlarla ilişkilerinde gözlenen bunalım ve mutsuzluk hali giderek artmaktadır (Tolan, 1996: 281).

Bu bunalımlardan biri olan yabancılaşma olgusunu, sosyolojik olarak ele alan ilk düşünür Karl Marx'tır (Israel, 1971: 5). Marx'a göre insanın varlık olarak biçimlenmesi tarih boyunca yaşam uygulaması ile gerçekleşmektedir. Bu yaşam uygulaması, insanın üretim tarzı ile belirlenmektedir (Fromm, 1984: 52). Marx, yabancılaşma kavramını sosyolojik bir kuram olarak ortaya koyarken iki etkili düşünürden ilham almıştır. Bunlar yabancılaşmayı felsefi yönüyle ilk kez irdeleyen ve açıklayan Hegel ve Feuerbach'tır (Ertaylan, 2018: 126; Pappenheim, 2002: 74). Marx'ın yabancılaşma düşüncesi özel mülkiyetin varlığı ve iş bölümü kavramlarından kaynaklanmaktadır. İş bölümü yaparak çalışan ve ekonomide yeri olan birey çalışma şeklini düzenleme hakkı yoktur ve emeğinin ürünlerinden de yararlanamaz. Bu sebeple birey kendinden ve diğer bireylerden uzaklaşır. Marx, kapitalist sistemde işçilerin işi bir yaratım olarak değil; baskı kuran bir süreç olarak gördüklerini belirtir. Kaynağı, zorluk olan emek "yabancılaştırıcı araç"a dönüşerek sadece para değerine dönüşmesi ve bireyin değerini kaybetmesine neden olmasıyla bireysel ilişkileri insanlık dışı hale getirir (Ergil, 1978: 95; Israel, 1971: 65). Başka bir deyişle emeğin zoraki hale geldiği ve bireyin doğasının bir parçası sayılamaması ve emeğin insan ile bağının kalmaması durumunda yabancılaşma gerçekleşmektedir (Tolan, 1980: 145).

Marx'a göre bireyin yabancılaşmasını oluşturan şey, işçinin kendi varlığına ait olmamasıdır. Bu sebeple işçinin kendini yadsıması ve mutsuz hissetmesi, fiziki ve zihni enerjisini yükseltmeyip bedenine ve zihnine zarar vermesi olgusudur. Dolayısıyla işçi, işin dışında kendini iyi hisseder ve kendi işini yaparken kendini dışarıda hisseder. Çalışmadığı sürede evdedir ve çalıştığı durumda ise evde değildir. Emeği gönüllü olmaktan uzaktır. Zorlanmış bir emektir. Bu sebeple bir ihtiyacının tatmininden çok, dışsal ihtiyaçları tatmin etmenin bir aracı durumundadır. Emeğe karşı yabancılaşma, fiziksel veya farklı bir zorlama ortadan kalkar kalkmaz çalışmadan kaçılmasına sebep olur çünkü dışsal emek, bireyin kendini dışladığı emektir (Marx, 2003: 28). Istvan Meszaros, Marx'ın aksine bireyin yabancılaşması ile mülkiyetin meydana gelişi ve iş bölümünün kuramsal yönden önemli bir problem olmadığını belirtir. Bireyin kendine yabancılaşmasının aracı olan tarihin üretici güçlerinin insanın yeniden insanlaşmasına hizmet etmesi, insanlığın özgürlük mücadelesinin bir kısmıdır ve bu diyalektik karşılıklı etkileşim bakımından irdelenmelidir (Ergil, 1978: 97). Başka bir deyişle yabancılaşmanın kişinin özgürleşmesi bakımından önemli olduğunu ifade eder.

Marx'ın yabancılaşma kuramına farklı bir yönden bakan Fromm, yabancılaşmanın ilk işaretlerini Eski Ahit'te bulur. İnsanların, emek vererek yarattıkları nesneler karşısından diz çökmeleri ve onlara tapınmaları yoluyla, emek harcayarak yarattıkları eserden uzaklaşmaları ile yabancılaşmış olurlar. Ancak modern çağda, yabancılaşma farklı bir boyut kazanmıştır. Bireyin yaptığı işle, diğer insanlarla, yasalarla ve tükettiği nesnelerle olan ilişkileri dönüştürerek bireyin yabancılaşmasına sebep olmuştur. Böylece insan ilk defa tamamen kendi emeğiyle oluşan bir nesneler dünyası içinde kalmıştır. Birey kendi yarattığı nesnelerin hâkimiyeti altına girmiştir (Fromm, 2006: 117- 119). Herbert Marcuse (1990) da *Tek Boyutlu İnsan* adlı eserinde modern toplumda yabancılaşmış bireyin, tüketim, teknoloji ve üretimin örgütleniş tarzıyla oluştuğunu ve nesnelerin kölesi haline geldiğini söyler.

Marx'ın yabancılaşma kavramını yorumlayan teorisyen Thorstein Veblen, modern zamanın en kökten değişimi olarak çalışma içgüdüğü nedeniyle, bireyin özgürlük araçları üzerindeki özgürlüğünü kaybettiğini ifade eder. Veblen'e göre yabancılaşmanın kaynağı özgür çalışmanın yok olmasıdır. Bunun sebeplerini "üretimden daha fazla tüketmeye, servetin yaratılmasından çok edinilmesine, nesnelerin yapılmasından çok ne hale geldiklerine bağlamaktadır. Veblen, paranın yabancılaşmanın özü olmadığını; ancak simgesi olduğunu söyler. Üretkenliğin temelinde de çalışma içgüdüğü bulunmaktadır. Bu güdünün sosyal alışkanlıklar ve kurumlar tarafından kirletilmesi yoluyla yabancılaşma ortaya çıkmıştır (Ergil, 1978: 99- 102). Melvin Seeman, yabancılaşmanın beş boyutu olduğunu dile getirir:

1. Güç kaybı olarak yabancılaşma; bireyin kendi hareketlerinin sonucunda olanlar üzerinde kontrolünün olabileceğine inancının azalması.

2. Anlam kaybı olarak yabancılaşma; bireyin hareketlerinin sonuçlarını tahmin edemeyeceğine inanması ve hareketine anlam yükleyemez duruma gelmesi.
3. Kurallara olan inancın kaybı olarak yabancılaşma; bireyin ereklerine toplumsal olarak onaylanmış yollarla erişebileceğine olan inancını kaybetmesi.
4. Yalıtılmışlık biçiminde yabancılaşma; bireyin toplumun çok önemli olduğuna inandığı değerlere ve davranış şekillerine çok az değer vermesi hali.
5. Kendine yabancılaşma; bireyin yaşamını doyuma ulaşmadığı işlerle geçiriyor hissini kuvvetli bir şekilde taşıması halidir (Özatalay, 2016: 117).

Georg Simmel ise yabancılaşma kavramını kentleşme ile açıklamaktadır. Simmel'e göre para ve para ekonomisi, kent yaşamındaki ilişkilerin ve karşılıklı etkileşimi belirleyen unsurlardan biridir. İnsanlar arasındaki ilişkileri şekillendiren para ekonomisi, manevi ilişkileri rasyonel ve pragmatist duruma getirdiği için kent yaşamında yabancılaşma problemi meydana gelmektedir (Simmel, 2014: 13). Kent yaşamındaki birey, çok fazla uyaranla karşılaşır ve bu durum duyarsızlaşmayı getirir. Parayla istenilen her şeyin elde edilebileceği inancı, bireyin bıkkınlık, kayıtsızlık, değersizlik hissetmesine sebep olur. Birey, kent yaşamında diğer insanlara karşı tepkisizlik içindedir ve belli bir mesafeye kadar yaklaşır. Simmel, ilişkilerin derin duygusal bağlar içermediğini aksine yapay, yüzeysel ve maddi temelli olduğunu savunur (Frisby, 2008: 26). İnsanlar arasındaki ilişkinin nesneler arasındaki ilişkiler durumuna geldiğini söyleyen Simmel, para ekonomisine dayalı modern kültürün gelişmesinin kaçınılmaz olduğunu vurgulayarak bunu kültürün trajedisi olarak isimlendirir (Demirer ve Özbudun, 1999: 18).

Yabancılaşma kavramı ile anomi kavramı birbirleriyle bağlantılı kavramlardır. İki olgu da bireyin kendi zihninde yarattığı çatışma hali, bireysel hedeflerin olmaması, iç tutarlılığa sahip olmama gibi bireysel düzensizlik hali ile açıklanmaktadır (Nettler, 1957: 672). Anomi olgusu işlevselci sosyoloji okulunun kavramlarından biridir. Yabancılaşma ise Marksizmin tarihsel bağlamında kullanılan bir kavramdır. Başka bir deyişle anomi sosyolojinin orijinal olgularından biriyken; yabancılaşma kavramı sosyolojiye felsefe disiplininin transfer edilmiştir (Özatalay, 2016: 114). Yabancılaşma, Emile Durkheim'in anomi kavramıyla yeni bir özellik kazanmış, modern dünyanın sebep olduğu problemlerle beraber farklı bir boyuta geçmiştir (Serdaroğlu, 2008: 48).

Durkheim, endüstri toplumu ile anominin ortaya çıktığını ifade eder. Ekonomik, siyasal ve toplumsal ilişkilerde iş bölümü en önemli kıstas haline gelir. Toplumun seviyesi arttıkça iş bölümü de artmaktadır (Durkheim, 2006: 303). Bireylerin gündelik hayatlarında artan iş bölümü gibi evlilik kurumunun kökeninde de iş bölümü vardır (Durkheim, 2006: 83).

İnsanların, kapitalist toplumsal düzene ve düzenin kuruluşlarına olan itimatlarını kaybetmeleri, Mertoncu bakışla anomiyi kapitalizmin kalıcı bir etkisi durumuna

getirir. Kişiler güce erişmeyi bir amaç olarak görürler. Ancak güce sahip olmak üzere uğraşırken, engel olarak tanımladıkları toplumsal normlara ve toplumun bireylerine karşı kayıtsızlık içinde olmaları, kuralları tanınamaları ya da kurallara uymamaları anominin sebep olduğu sapkın tutumlardır (Özatalay, 2016: 122). Bu davranışları engellemenin yolu bireyin dışından gelir. Toplumda bireyin saygı duyduğu bir güç tarafından sınırlandırılabilir. Bu gücün üstünlüğünü ne kadar kabul ederse, bireyin uyumu o kadar artar (Durkheim, 2005: 248).

Durkheim, anominin sebeplerinin ekonomik krizler, evrensel bunalımlar, aile yapısının düzensizliği gibi durumlar olduğunu belirterek, anominin bir hastalık gibi toplumları etkilediğini vurgular. Bu toplumsal hastalık, kişileri intihar etmeye kadar götürmektedir. Sanayi, bilim ve teknoloji geliştikçe kişilerin suç işleme ve intihar etme sıklığı da artmaktadır (Durkheim, 2006: 77). Ancak Robert K. Merton anominin sebep olduğu her davranış şeklini yabancılaştırma kapsamına almaz. Sadece kapitalist toplumsal düzenin konumlandığı teorik zemini kabul etmeyen ve bu zemine alternatif bir alan arayan davranışlar da yabancılaştırma olarak tanımlanabilir. Bunlara isyan ve yabancılaştırılmış entelektüeller dahil edilebilir. Merton, yabancılaştırma ile anomiye bu şekilde birbirine bağlamaktadır (Özatalay, 2016: 123).

Barlas Tolan, anomiye sosyal açıdan yaklaşır ve anomiye bireylerin herhangi bir sebeple grubun dışında ya da uzağında kalması olan “marjinalite” kavramı ile normlar çatışması yaşayan kişinin normlardan birini gerçekleştirmek için diğer normlara isyan etme zorunluluğu hissetmesiyle açıklar. Marjinaliteyi oluşturan sebepler oldukça fazladır. Fakat normların yıkılması genellikle normlar ya da roller arasındaki çatışmadan ortaya çıkar. Kişilerin farklı rolleri, farklı norm ve çatışmalar barındırır. Kişinin kendisi için önemli ve öncelikli olan gruba ilgi duyması onu, diğer gruplardan farklılaştırır. Bu da o gruplarda marjinal bir konuma geçmesine sebep olur. Örneğin her fabrikada yönetici grubuyla yakın olan belli bir işçi grubu bulunmaktadır. Bu işçiler farklıdır çünkü diğer işçilerin çıkarlarıyla uyum halinde olamazlar (Tolan, 1996: 246).

Sonuç olarak modernliği sosyolojik bağlamda ele alan düşünürler, modernizmin getirdiği olumsuzluklardan biri olarak yabancılaştırma ve anomi kavramlarını öne sürmüşlerdir. Hegel ve Feuerbach, yabancılaştırmayı felsefik bağlamda ele alırken bireyselleşmenin üzerinde durmuşlardır. Durkheim ve Simmel ise yabancılaştırma ve anomiye toplumbilimsel yönüyle irdelemiştir. Durkheim, yabancılaştırmanın bir üst seviyesi gibi görülebilecek anomiye açıklarken endüstriyel devrim sonrası, toplumun getirdiği normlara uyumsuzluk yaşayan bireyin sosyal değerlerle bağının kopmasından yola çıkmıştır. Simmel ise yabancılaştırmanın, para ekonomisi ile şekillenen modern kent kültürünün bir sonucu olduğunu belirtmiştir. Simmel’e göre bu ‘kültürün trajedisi’dir (Demirer ve Özbudun, 1999: 18). Fromm, yabancılaştırmayı toplumun üretim ilişkileri ile ortaya çıkan nesneleri tüketmesi yoluyla dönüşen insanın yabancılaştırması olarak tanımlamıştır. Marcuse, (1990: 8-10) benzer bir

ifadeyle modern dünyanın tüketici insanının, teknolojik gelişmelerle yapay ihtiyaçlar geliştiren, tek boyutlu ve yabancılaşmış olduğunu savunmuştur. Marx ise modern toplumdaki bireyin emeği zoraki emek haline geldiğinde emeğine ve kendine yabancılaştığını ifade ederek yabancılaşmayı ayrı bir boyuta taşımıştır. Merton, yabancılaşma ve anomi kavramları örneklerine, kapitalist toplumsal düzenin konumlandığı teorik zemini kabul etmeyen ve bu zemine alternatif bir alan arayarak isyan eden yabancılaşmış entelektüelleri de dahil etmiştir (Özatalay, 2016: 123).

Yabancılaşma ve Anominin Çağdaş Anlatı Sinemasındaki Yeri

Sinema, toplumsal olayların anlatımı bakımından önemli bir aktarma misyonu yüklenmiştir. Gündelik hayatın durumuna dair önemli bilgileri seyirciye sunarak haberdar etme ve bilgilendirme görevlerini ifa eder. İçinde yer aldığı toplumun kültüründen etkilendiği gibi kültürü de etkiler. Dolayısıyla toplumsal olayların iletilmesi bakımından sinema ile toplumsal gerçeklik olguları arasında bir bağlantı bulunmaktadır (Güngör, 2017: 105). Filmler, belirli bir dönemin olaylarını ve karakterlerini direkt olarak anlatarak o zamanın toplumsal gerçekliklerini yansıtabilir. Filmler ayrıca, belirli bir dönemin farklı yönlerini gösteren ve dolaylı yoldan görselleştiren imgesel temsiller de üretebilir (Kellner, 2013: 29). Sinema sadece toplum üzerine düşünceler sunmaz; aynı zamanda gösterdiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır (Diken ve Laustsen, 2011: 20). Sinema, içinde bulunduğu toplumu ve bireyleri etik ve estetik kaygılar güderek dönüştürüp izleyiciye sunar. Sunduğu şey, film olmanın yanında ortak hislerin, sosyolojik durumların ve davranışların bir araya gelmesidir. Geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı olarak ayrılan sinemanın birbirinden farklı özellikleri vardır.

Geleneksel anlatı sinemasından farklı olarak, çağdaş anlatı sinemasının ticari amaçları bulunmamaktadır. Geleneksel anlatıdaki standart ölçüler (klasik olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi vb.) çağdaş anlatıda yoktur. Çağdaş anlatı, geleneksel yapıya şüpheyle bakar. Geleneksel anlatı sinemasının, gündelik yaşamdaki problemleri görmezden geldiğini düşünen çağdaş anlatı sineması, onun klişe estetik ölçütlerini reddeder (Serdaroğlu, 2008: 92- 95). Diken ve Laustsen (2011: 18), “sinema yaşam ve yaşam da sinemadır; ikisi de birbirinin hakikatini anlatır” diyerek sinemanın gerçeklikle olan bağını vurgular. Çağdaş anlatı sineması da gerçeğe özel bir konum ayırarak, problemlere ve olaylara saygı göstererek izleyicinin eleştirel düşünmesine yardım etmektedir (Vincenti, 1993: 122).

Çağdaş anlatı, hayatta olduğu üzere ihtimallerin ve belirsizliklerin yaşandığı bir alandır. Dolayısıyla çağdaş anlatı filmleri, belli bir giriş ve final içermez. Filmler, çoğu zaman gündelik yaşamın bir kesiti ile başlar ve biter. Olayların birbirini kovaladığı ve son bulduğu görülmez. Bu sebeple seyirci filmin sevk ettiği düşünceleri duyumsamaya çalışarak sinema salonundan ayrılır (Serdaroğlu, 2008: 100). Wollen (2010: 113) çağdaş anlatı sinemasının özelliklerini şöyle sıralamaktadır: Geçişsiz

anlatım, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uçlu final, rahatsızlık verme ve gerçeklik. Buradan hareketle Çağdaş Türk Sineması'nın, çağdaş anlatı sineması bağlamında günümüz toplumunun sorunları yabancılaşma ve onunla ilintili olan anomi kavramlarını içerdiğini söylemek mümkündür.

Sinema, içinde bulunduğu toplum ve toplumun bireyleri üzerinden çağın sorunlarını, yaşantısını ve değerlerini yansıtmaktadır. Dolayısıyla toplumsal gerçeklikle bağı bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışmada, yabancılaşma ve anomi kavramlarının çağdaş anlatı sineması ile ilişkili olarak Çağdaş Türk Sineması'nda ne şekilde yer aldığı irdelenmiştir. Teknolojik gelişmelerle yabancılaşan ve anomik problemler yaşayan bireylerin Çağdaş Türk Sineması'nda nasıl ele alındığı, sinematografik öğelerle yabancılaşma ve anomi kavramlarının nasıl görselleştirdiği çalışmanın amaçları arasındadır. Bu amaçlardan hareketle araştırma soruları şunlardır:

1. Filmler yabancılaşma ve anomi bağlamında ortak tema ve motifler içermekte midir?
2. Yabancılaşan birey temsili nasıl gösterilmektedir? Kendine yabancılaşma ve topluma yabancılaşma kavramı anlatıda nasıl yer almaktadır?
3. Yabancılaşma ve anomi kavramları ile çağdaş anlatı sineması arasında nasıl bir ilişki vardır?

Çalışmada, Çağdaş Türk Sineması'nda yabancılaşma ve anominin nasıl yer aldığını belirlemek için söylem analizi yaklaşımı kullanılmıştır. Söylem, toplumlardan bağımsız olarak düşünülemez; aksine toplumla beraber anlam kazanmaktadır.

Söylem analizi yaklaşımı, sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan araştırma tekniğidir. Var olan söylemleri yeniden üretme, değiştirme veya var olan niteliklerini ortaya çıkarma özelliklerini içerir. Söylemler kendi kendilerine yapılır ve kendi kendilerini oluştururlar. Diğer sosyal bilimler çalışmalarında yapıldığı gibi söylem analizi yaklaşımında da veriler, analiz ve sonuçlara dayandırılır (Sözen, 2014: 81). Burr, herhangi bir şey hakkındaki söylemlerin, metinlerde, diyaloglarda, dizi ve reklam gibi görsellerde, giysi, saç şekli gibi detaylarda dahi kendini gösterebildiğini belirtir (Eser, 2015: 41). Foucault'ya (1987: 23) göre söylemin nitelikleri odağında yapılan, yazının ya da görselin içindeki unsurlarda ilk akla gelen düz anlam ve yazının görünmeyen anlamı olan yan anlam boyutunda inceleme yapmaya imkân veren yöntem eleştirel söylem analizidir. Söylem analizi, tek bir yöntem ve uygulama değil; farklı araştırma yaklaşımlarını içeren heterojen bir araştırma tekniğidir (Çelik ve Ekşi, 2013: 105).

Çalışmanın genel evreni Çağdaş Türk Sineması olmakla beraber evrenin genişliği sebebiyle çalışma evrenini, son 5 yılda gösterime girmiş Çağdaş Türk filmleri oluşturmaktadır. Örneklem oluşturulurken amaçsal örnekleme tekniği kullanılarak

iki film seçilmiştir. Bunlar *Kaygı* (2017) ve *Küçük Şeyler* (2019) filmleridir. Bu örnekleme tekniğinde amaç, kavramsal ve teorik olarak yapılan çalışmayla ilgili olan örnekleme seçmektir. Yabancılaşma ve anominin metropollerde daha sık görülmesi varsayımıyla filmin metropolde geçmesi ilk değişken olarak kabul edilmiştir. Filmler aşağıdaki değişkenler ele alınarak evreni temsil edecek şekilde seçilmiştir.

Değişkenler Tablosu
1. Metropol yaşamı
2. İnsanın üretim tarzı
3. Emeğe yabancılaşma
4. Kendine ve topluma yabancılaşma
5. Toplumdaki uyum mekanizmalarının bozulması

Film Çözümlemeleri



Kaygı (2017) Filmi

Ceylan Özgül Özçelik'in yazıp yönettiği film, İstanbul'da bir haber kanalı kurgucu olarak çalışan Hasret'in (Algı Eke) anne ve babasının ölüm nedenlerini sorgulamasını ve aslında ölümlerinin hatırladığından başka bir sebebi olduğunu fark etmesini konu edinmektedir. Film toplumsal bir anomi olarak değerlendirilebilecek olan Sivas Katliamı'nın etkilerini anlatmaktadır.

Filmin ilk sahnesi bir gazete haberiyle açılır. Haber, yol çalışmaları sebebiyle trafik kazasında yaşanan ölümleri göstermektedir. Gazeteyi kenara bırakan Hasret, bir grup arkadaşıyla sosyal medya üzerinden bir tartışma içine girer. Hasret, insanların

demokrasinin gereği bireysel olarak protestolara katılmak yerine artık oturdukları yerde klavye ile sosyal medyada konuştuklarını dile getirir. Arkadaşlarının çoğu bu görüşe karşı çıkar. Weber, modern dünyadaki maddi ilerlemenin, sadece bireysel yaratıcılığı ve özgürlüğü ezen bir bürokrasinin genişlemesi ile elde edildiğini söyler (Giddens, 2018: 15). Modern toplumlarda teknoloji unsuru ile birlikte bireyselliğin yok olduğu, bireylerin tek boyutlu duruma geldiği görülmektedir (Kızılcıkelik, 2000: 185). Hasret'in entelektüel bir bakış açısıyla, teknolojinin insanları protesto gibi bireysel bir özgürlükten uzaklaştırdığını dile getirdiğini söylemek mümkündür.

Sonraki sahnede Hasret, yalnız yaşadığı evine gider. Pencereyi açtığında sadece beton ve karanlık bir pencere görünür. Anne babasıyla ilgili anılarını baskılamış olan Hasret, kâbuslar görmekte ve bazı sesler duymaktadır. Yaşadığı ev kentsel dönüşüme

girecektir ve kısa bir süre sonra evi tahliye etmesi beklenmektedir. Hasret, anne ve babasını küçükken trafik kazasında kaybettiğini zannetmektedir. Teyzesini de yitiren genç kadın o zamandan beri ailesinin evinde yaşamaktadır. Tolan, geleneksel aile ilişkilerinin çözülmesi nedeniyle kişinin etrafındaki toplulukta dahi kendini yalnız hissedeceğini belirtir (1980: 181). Hasret'in kendi evinde, arkadaşlarının yanında ve çalıştığı iş ortamında yalnız ve izole olduğu görülmektedir.

İş yeri olan Tek TV'ye giden Hasret'in tek başına video izlediği ve kurgu yaptığı görülür. İş yerinde selamlaştığı insanlar vardır ancak kimseyle yakın ilişkide olmadığını söylemek mümkündür. Simmel'in yabancılaşma teorisine göre modern dünyada toplumun baskılayan özelliklerine karşılık kişi, kendi bağımsızlığını ve bireyselliğini korumak adına yabancılaşır (Simmel, 2004: 85). Hasret'in çevresindeki kişilerden farklı ve marjinal bir birey olduğu görülmektedir. Hasret'in arkadaş ortamındaki farklı bir konumda durması, iş yerindeki arkadaşının kayıtsızlığına tepki göstermesi bunun örnekleri olarak görülebilir.

Hasret'in iş ve ev arasında sürekli olarak tek başına yürüdüğü görülür. Metropol yaşamının kısır döngülerinden biri de iş ve ev arası gidip gelmedir. Bireyi yabancılaştıran öğelere, geleneksel toplum yapısının devam ettiği küçük yerleşim yerlerinden ziyade, endüstrileşme ile modernizmin tepe noktası olan metropollerde daha sık rastlanır. Metropoller, insani ilişkilerin giderek yok olduğu yerlerdir (Simmel, 2004: 87). Hasret eve yürürken görülen şehir tasviri yıkılan, moloz halinde bekleyen binalar ile yerine yapılan çok katlı binalar ve sitelerdir. Tüm şehrin yıkılıp yeniden yapıldığı hissini veren bu tasvir, bir metropol olan İstanbul'un tarihi dokusunun bozulması, içinde yaşayanların kente ve dolayısıyla kendi geçmişlerinden kopararak yabancılaşmasına neden olmaktadır. Balcı, filmdeki İstanbul'u bitmek tükenmek bilmeyen inşaat çalışmaları nedeniyle “şantiye kent” olarak tanımlamaktadır (Balcı, 2018: 99). Hasret'in işe gittiği yolda yürüdüğü sırada sürekli olarak kentsel dönüşüm nedeniyle yıkılan binaların molozları ile yeni yapılmış çok katlı modern binaların tezatlığı göze çarpar. Hasret'in bu görüntünün kenarında yürüyen haldeki figürü, yabancılaşan bireyin bir yansımasıdır. Yapım aşamasında olan çok katlı sitenin beton küpler halindeki görünümü ile parktaki yığın halinde duran küp beton taşların birbirine benzerliği dikkat çekicidir. Hasret betonlardan uzaklaşarak parkta ilerler. Ailesini hatırlamaya daha çok yaklaştığı yer park olmuştur. Geçmişini hatırlatan Sivas kangal köpeğini de bu parkta görür. Köpeği takip eden Hasret, aslında anılarının peşindedir.

Hasret'in yedi yıldır çalıştığı haber kanalı Tek TV adı gibi yalnızca egemen bir iktidarın söylemlerini yayımlamaktadır. Ofisteki müdürlerin katı tavırları ve şiddet içeren sözleri iş yeri ortamını özetlemektedir. Kanalın, emeğine yabancılaşan mutsuz çalışanlarına Hasret'in “mutlu çalışmalar” demesi dikkat çekmektedir. Merton'un tanımladığı “yabancılaşmış entelektüeller” toplumun büyük kesiminin hedeflediği amaçları istemeyen, kararlarını kendi değerler sistemini baz alarak verenlerdir

(Özatalay, 2016: 123). Hasret, kurgu yapan iş arkadaşına, politik bir konuşmanın videosunu fazla keserek yanlış bir yönde anlamı daralttığını söyler ancak iş arkadaşı onu umursamaz. Hasret tepkisini “mutlu kurgular” diyerek gösterir.

Hasret’in müdürü olan Olcay Hanım, Hasret’i odasına çağırır ve üstten gelen bir emirle Hasret’in belgesel kurgusundan alınarak haber kurgusuna verildiğini söyler. Hasret sebebini sorduğunda ise kararı sorgulamaması gerektiğini söyler. İşine zor da olsa devam eden Hasret, haber kurgularken politikacının söylemi üzerine eleştirel bir yorumda bulunur. Birlikte çalıştığı editör Hasret’in sözlerini keserek işini yorum yapmadan yürütmesi uyarısını yapar. Başka bir sahnede politikacının röportajı ile habere girilecek alt yazının birbirine uymadığını söylemesi üzerine Hasret’e sadece işini yapmasını söyler. Haberlerin taraflı bir şekilde kesilerek kurgulanması istendiğinde buna karşı çıkan Hasret’in sürekli olarak durdurulması onun emeğine yabancılaşmasının sebebidir. Bireyden kendi üretim nesnesi kopararak alındığında, yabancılaşmış emek kişiyi kendi türsel yaşamından, kendi gerçek türsel nesnelliğinden koparmış olur (Marx, 2014: 82). Olcay Hanım’la konuşarak emek verdiği belgesellerine dönmek isteyen Hasret reddedilir. İşini bir yaratım haline getirerek anlamlandırmak isteyen Hasret’in, haber kurgusu yapmaya zorlanması üzerine yaptığı iş, Marx’ın tanımladığı “yabancılaştırıcı araç”a dönüşür. Bunun üzerine artık işe gitmekten vazgeçer.

Evde kaldığı bu sürede erkek arkadaşından ve arkadaşlarından kopan Hasret’in toplumdaki tamamen uzaklaştığı görülür. Hatıralarını evin içindeki kutularda ararken, sesler ve kesik görüntülerle geçmişini hatırlamaya başlar. Filmin finalinde anne ve babasının trafik kazasında değil; Sivas Katliamı’nda öldüğünü hatırlayan Hasret ancak bundan sonra evden çıkabilir.



Küçük Şeyler (2019) Filmi

Kıvanç Sezer’in yazıp yönettiği film, İstanbul’da yaşayan beş yıllık evli Bahar (Başak Özcan) ve Onur (Alican Yücesoy) çiftinin hayatını konu almaktadır. Küçük Şeyler, beyaz yakalı olarak bilinen yeni orta sınıfın, kapitalist düzenin içinde bocalayan yaşamından bir kesit sunmaktadır.

Filmin açılış sahnesi ormanda etkinliğe katılan bir grup insanın gözleri kapalı olarak yürümeleri ile açılır. Ardından her biri bir ağaca sarılmaya yönlendirilir. Etkinliğe katılmış olan Onur ortada kalır. Daha sonra arkadaşına aslında neden katıldığını bilmediği

bu etkinlikte ne işleri olduğunu sorar. Arkadaşı ise “katılacak event” olmadığı için

katıldıklarını söyler. Hegel, insanın içinde olduğu doğanın haricinde kendi bilinciyle tinsel bir dünya oluşturduğunu söyler. Bu dünyada kendini kavramaya çalışmaktadır. Fakat insanı kendinden gizleyen yine kendisidir; kendi yabancılaşmasından haz duyar. Hayatı ve doğayı kavrayamaması halinde Hegel’e göre insan, doğaya yabancılaşır (Serttaş, 2018: 346). Yaşadığımız çağın sunduğu boş zamanda, doğaya dönmeyen yalnızca bir aktivite olması, filmin bu sisteme getirdiği eleştirilerden biridir.

Bölmelere ayrılan filmin birinci bölümü Yol Ayrımı’nda, bir meyhanede buluşan Bahar ve Onur görülür. Onur işten atıldığını farklı bir fırsat bulmuşçasına anlatır. Ancak Bahar işten atıldığını anlar. Onur, işinde müdürü sebebiyle mutsuz olduğunu dile getirdiğinde Bahar “Kim işinde mutlu ki?” diyerek cevap verir. Zoraki emek, içsel olarak gelişen çalışma ihtiyacının tatmini değil; yalnızca dışsal ihtiyaçları tatmin etmenin aracıdır. Bu nedenle işçi kendini mutsuz hisseder ve emeğine yabancılaşır (Marx, 2003: 28). Bahar’ın çalışan herkesi mutsuz addetmesi, emeğine yabancılaşan bireyi örneklemektedir. Onur ilaç sektöründe yönetici pozisyonundadır. Bahar ise anaokulu öğretmenidir. Onur, “Herkes işinde mutsuzsa ben de mi mutsuz olayım?” diye tepki gösterir ancak Onur’un mutluluğunun gerçek olmadığı daha sonra anlaşılacaktır.

Sonraki sahnede taksiyle yaşadıkları siteye dönerken, Onur taksiciye İstanbul’un en mutlu insanları olduklarını söyler. Taksiciye mesleğe nasıl başladığını soran Onur, taksicinin su arıtma makinesi işi başarısızlıkla sonuçlandığı için taksici olduğunu öğrenir ve ona satış hakkında bilgi vermeye başlar. Taksici, işi önemsemeyip başka bir iş yapabileceğini de söylediğinde Onur sinirlenir. “İş, insanın kimliğidir” diyerek taksiciyi azarlar. Ancak taksici ne iş yaptığını sorduğunda cevap veremez. Fromm’a göre kapitalizmin geleneksel ilişkilerinden koparttığı bireyin yaşadığı özgürlük, kendisini gerçekleştirme anlamında bir özgürlük değildir. Kişi, kendisi dışındaki amaçların bir aracı haline gelerek hem topluma hem de kendine yabancılaşır (Özatalay, 2016: 125). İşini her şeyden üstün tutarak onunla var olduğunu ve kendini gerçekleştirdiğini düşünen Onur, artık işsizdir. Kendine yabancılaşmış Onur, durumunu fark edeceği sürece başlamış olur.

Filmin ikinci bölümü Yeni Yaşam’da, Onur yaşadığı sitede yürüyüş yapmaktadır. Bu sırada onu işten çıkartan müdürünün sözleri aklına gelir. Müdürün, gelişmelere uyum sağlayamayanların onlarla birlikte çalışamayacağına dair sözlerini düşünürken şehrin uçsuz bucaksız siteler topluluğuna bakar. Sonraki sahnede bir ilaç şirketine iş görüşmesine giden Onur’un neden işten atıldığı ortaya çıkar. Onur, satışını gerçekleştirdiği bir ilacın ciddi yan etkilerini bilmesine rağmen satmaya devam etmiştir. Merton’a göre bireyler, güce erişmeyi bir amaç olarak görürler. Güce sahip olmak için, engel olarak tanımladıkları toplumsal normlara karşı kayıtsızlık içinde olmaları, kuralları tanımamaları ya da kurallara uymamaları anominin sebep olduğu sapkın tutumlardır (Özatalay, 2016: 122). Onur’un güce sahip olmak için sattığı

ilacın yan etkilerini önemsememesi, anominin neden olduğu sapkın davranış olarak görülebilir.

Gittiği iş görüşmesinden hüsrarla dönen Onur, yaşadığı lüks sitedeki komşusu Hikmet Çiçek (Müfit Kayacan) ile karşılaşır. İlk başta tanıyamadığı Komşu Hikmet, sitenin yüksek aidatına itiraz etmek için bir toplantıya katılmasını ister. Onur eve vardığında Bahar, evin dağınıklığından yakınır ancak Onur konuyu Hikmet'e getirerek Bahar'ın sitemlerini görmezden gelir. Daha sonra Onur tatile çıkmalarını önerir ancak o tatil, sitenin kapalı havuzunda yüzmekten öteye geçemez. Bahar, Onur'un bu yeni halinden rahatsız olmaya başlar çünkü konfor alanı yok olmaya başlamıştır.

Filmin üçüncü bölümü Algının Kapıları'nda kendini dijital yaşam koçu olarak tanımlayan İsmet Bektaş'ın etkinliğine katılan Onur, başta ciddiye almadığı yaşam koçunun işten atıldığını o söylemeden bilmesi üzerine olaya daha ciddi yaklaşır. Dijital yaşam koçunun sloganı "Yaşamınız eserinizdir" cümlesi ve katılımcılara tekrarlattığı "Dijital çağ, insanlık, kökü derinde" sözleri çağımızın yabancılaşan bireylerinin bir temsili gibidir. Fromm'a göre yabancılaşmış insan kendi eylemlerinin yaratıcısı olduğunu düşünmez. Aksine eylemleri onun efendisi olmuştur, onlara boyun eğer. Bu sebeple bireyin kendisiyle ve toplumla ilişkisi kesilir. Kendisiyle ve dünyayla olan üretken bir ilişkiden yoksundur. Kendine yabancılaşır (Demirer ve Özbudun, 1999: 19). Onur'un işi onun efendisidir ve onu kaybettiğinde yolunu da kaybetmiş olur. Bu nedenle yeni bir yol arayışına girer.

Dördüncü bölüm Küçük Şeyler'de evlerine gelen temizlik görevlisi, Bahar'ı çalıştığı okulda ziyaret eder. Eşinin çalıştığı inşaatla kaza geçirdiği için artık çalışamayacağını ve daha fazla kişinin evinde çalışarak bu eksiği kapatmak istediğini söyler. Bahar, o an kadınla kendisi arasındaki bağlantıyı keşfeder. Onun eşi de işsizdir ve evin tüm yükü omuzlarına binmiştir. O ana kadar Onur'a belli bir güven duyan ve bu durumun geçici olduğunu düşünen Bahar gerçeğe yüzleşir. Eve geldiğinde saçının bir kısmını maviye boyatmış Onur'u gördüğünde çocukluk etmemesini söyler. Onur bu sözlerle çok sinirlenir. Ev yine dağınıktır ve akşam Onur'un eski iş arkadaşı eşiyle birlikte yemeğe gelecektir. Bahar yemeği birlikte yapmalarını ister ancak Onur bu isteği görmezden gelir. Eski iş arkadaşı ve eşi yemek masasında yurt dışı ve yurt içi moda olan tatil yerlerinden, modaya dönüşen organik beslenmeden bahsederken Bahar masadan tamamen kopmuş durumdadır. Sonunda anlamsız bulduğu konuşmalarına tepki göstererek masadan kalkar ancak Onur'un sert tepkisiyle karşılaşır. Arkadaşlarından özür dilemesini isteyen Onur'u reddeder. Herbert Marcuse, kapitalist toplumun tüketime odaklı bireylerini eleştirerek insanların gerçek ihtiyaçları yerine yapay ihtiyaçlar yarattığını savunur. Marcuse, toplumun tüm kesimlerinin aynı ihtiyaçlara gereksinim duymasının kapitalist düzenin korunmasını sağlayan sahte bir bilinç olduğunu dile getirir (Demirer ve Özbudun, 1999: 33-34). Bahar, kendisinin de dahil olduğu bu sahte bilinç halinden kurtularak onu sorgular hale gelmiştir.

Beşinci bölüm olan Anne Sevgisi'nde Onur'un annesi ziyarete gelir. Değişen şeyin yalnızca oğlunun işini kaybetmesi olmadığını fark eder. Bahar değişiminin bir göstergesi olarak saçlarını kesmiştir ve Onur'la aralarındaki bağ tamamen kopmuştur. Nitekim annesi maddi destek vereceğini söylediğinde Onur reddeder. Bahar, Onur'a kendi adına konuşmasını söyleyerek yardım teklifini kabul eder.

Filmin altıncı bölümü Nice Yıllara'da beşinci evlilik yıl dönümlerini hazırladığı bir konuşmayla kutlayan Onur, dijital yaşam koçu sertifikası alarak yeni bir insan olacağına ve durumu düzeltereğine Bahar'ı ikna etmeye çalışır. Ancak Bahar ev kredisi sebebiyle haciz geleceğini belirterek bu “yeni insanın” evde boş boş oturmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Kendini işiyle var ettiğini söyleyen Onur, Bahar'a “ne ile var olduğunu” sorar. Bahar'ın “Ben yokum. Yokum. Görebiliyor musun? Senin gözünde yokum” cevabı aralarındaki ilişkinin ve Bahar'ın kendi var oluşuna dair düşüncelerinin özetidir. Birbirlerini suçlayarak tartışmaya başlayan Bahar ve Onur, Onur'un Bahar'a kısır olduğunu ima etmesi üzerine son raddeye gelir. Bahar evi terk eder.

Filmin son bölümü Eksik Parça'da Onur, yaşadığı evi gibi tamamen dağılmış haldedir. Gelen pizzacıya para vermeye çalışırken annesinin getirdiği kedi Mestan evden kaçır. Onu aramak için çatı katına çıkan Onur, bir farkındalık haline girerek intihar etmeye kalkışır. Durkheim, anominin bir hastalık gibi yayıldığı toplumlarda intihar oranlarının arttığını belirtir (Durkheim, 2006: 77). Nesnesini yitiren -yabancılaşmış- birey, Durkheim tarafından egoist birey olarak adlandırılır. Egoist birey, yalnızca kendi çıkarları için davranış sergiler fakat bir süre sonra davranışlarına anlam atfetmekte zorlanır. Egoist intihar, yabancılaşmış kişinin yaşamına anlam yükleyemediği anda başlar (Özatalay, 2016: 127- 128). Kucağında kediyle gelen komşusu Hikmet, Onur'a engel olur. Hikmet'e elinde hiçbir şey kalmadığını ve yalnız ölmekten korktuğunu söyleyen Onur çaresizdir. Son bir hamleyle Bahar'ı görmeye gider. Daha düşük bir statüde işe başlayacağını söyler ve eve dönmesini ister. Bahar eve dönmeyeceğini ve hamile olduğunu söyleyerek tüm kapıları kapatır. Onur'un, sonunda hep iyi bir şey olacağını düşündüğünü ama olmadığını fark ettiğini söylemesi filmin final repliğidir.

Sonuç

İlhamını insandan alan sinemanın, içinde bulunduğu dönemi ve toplumu yansıttığını söylemek mümkündür. Sinemanın, zamanın içinde yer edinmiş ve devamlı değişen kavramları ve olayları yakalamadaki gücüne ve acımasızlığına vurgu yapan Tarkovski, hiçbir sanat dalında bu mükemmelliğin olmadığını savunur (Tarkovski, 1992: 72-73). Tarkovski'nin bahsettiği sinema, çağdaş anlatı sinemasıdır. Yabancılaşma ve anomi örneklerinin yer aldığı çağdaş anlatı sinemasının önemi burada açığa çıkmaktadır. Çağdaş anlatı sineması, geleneksel sinemadan farklı olarak insanlara eğlence yerine düşünce sunar. İzleyiciyi rahat ettirmekten çok rahatsız etmek için gerçeklerden yola çıkar. Çağdaş anlatı sineması anlatımsal

olarak bağımsızdır; gişe başarısı için ekonomik kaygılar gütmek yerine sanatsal ve toplumsal kaygılar barındırır. Toplumsal bir sorumluluk olarak toplumun sorunlarını perdeye taşır. Tüm bu özellikleri, çağdaş anlatı sinemasının, toplumsal bir buhran olan yabancılaşma ve anomi problemlerini gösterme gerekliliğini mümkün kılar.

Bu çalışmada Çağdaş Türk Sineması'nın önemli filmlerinden "Kaygı" ve "Küçük Şeyler" filmleri, çağdaş anlatı sineması bağlamında incelenmiştir. Filmler belirlenen değişkenler (metropol yaşamı, insanın üretim tarzı, emeğe, kendine ve topluma yabancılaşma ile toplumsal uyum mekanizmalarının bozulması) bakımından irdelenmiştir. Kaygı filminin Hasret karakteri, metropol şehir İstanbul'da yaşamaktadır. İçinde yaşadığı toplumun normlarına karşı entelektüel bir yabancılaşma içindedir. Hasret'in kurgucu olarak çalıştığı haber kanalındaki yöneticilerin tutumları ve yaşadığı sorunlar ile geçmişindeki anomik bir olayı hatırlamaması onun emeğine ve topluma yabancılaşmasına sebep olur. Yaşadığı metropolün ve evin kentsel dönüşüm sebebiyle yıkılıyor olması hem kendi geçmişini hem de kentin geçmişini silerek Hasret'in yabancılaşmış bir bireye dönüşümünü hızlandırır.

Hasret'in evinde arkadaşlarıyla tartıştığı bir sahneyle Hasret'in entelektüel bir yabancılaşma örneği sergilediğini görülür. Zamanla arkadaşlarından uzaklaşır ve içine kapanır. Hasret'in işe gittiği sahnelerde kentin dev bir şantiyeye dönüştüğü ve kentin geçmişinin silindiği ve yabancılaştığı yansıtılır. Çalıştığı haber kanalında ise patronu pozisyonunu aniden değiştirip onu istemediği biriyle çalışmaya zorladığında, işine yabancılaşan bir Hasret ortaya çıkar. Hasret'in eve kapanmasıyla sonuçlanan bu süreç geçmişine odaklanmasına ve yanlış hatırladığı olayları anlamlandırmasına neden olur. Film, metropol yaşamının getirdiği yabancılaşmayı sürekli inşaat halinde olan şehir silüeti ile yansıtır. Hasret'in yalnız çalışma koşulları, daha sonra birlikte çalıştığı kişinin onun işine müdahalesi, ofisteki yöneticilerin çalışanlara davranışları üretim tarzının yabancılaşmaya sebep olduğuna dair kanıtlardır. Toplumdaki uyum mekanizmalarının bozulduğu bir şehirde yaşayan Hasret, eve kapanır.

Küçük Şeyler filmi ise İstanbul'da lüks bir sitede yaşayan evli bir çift olan Bahar ve Onur'un kendilerine ve topluma yabancılaşmalarının örneğidir. Onur'un işinden atılmasıyla başlayan süreçte Bahar'la aralarındaki ilişkiyle birlikte diğer insanlarla aralarındaki ilişkiler de bozulur. Onur, kimliği olarak gördüğü işini kaybedince nesnesini yitiren yabancılaşmış birey olarak hayatının anlamını arar. Bahar ise konfor alanının dışına atıldığı için yaşadığı yaşamı sorgular hale gelir. Her ikisi de aslında tüketim toplumunun üyesi olarak yabancılaşma içindedirler. Bahar'ın aydınlanması Onur'dan önce gerçekleşir ve evi terk etmesine neden olur. Onur ise işinden sonra Bahar'ı da kaybetmesiyle yabancılaşmış bireyin krizine girer ve intihara kalkışır. Bahar'la tekrar bir araya gelmek ister ancak reddedilir.

Onur'un işten çıkarılmasıyla başlayan film, Bahar ve Onur'un içinde yaşadıkları yeni orta sınıf balonunun patlamasıyla aslında kendilerine ve içinde yaşadıkları

topluma yabancılaşmış olduklarını fark ettirir. Bahar'ın "Kim işinde mutlu ki?" cümlesi, filmin kapitalist sisteme getirdiği eleştirinin özetidir. Ancak Onur için işi, onun kimliğidir ve çok önemlidir. Öyle ki bir ilaç mümessili olarak sattığı bir ilacın ciddi yan etkilerini görmezden gelmesi yüzünden işten atıldığında bunu kabul edemez. Bahar ise bir anda kendini içinde yaşadığı konfor alanının dışında bulduğunda şaşkına döner. Onur'u desteklemeye devam etse de bir süre sonra kendine ve yaşadığı topluma yabancılaşmış olduğunu fark eder. Onur'un sebep olduğunu düşündüğü bu yabancılaşmaya karşı evi terk ederek cevap verir. Onur, egoist bir birey olarak çıkışı anomik intiharda bulur ancak komşusu tarafından kurtarılır. Kurtuluşunun Bahar ile barışmak olduğunu düşünür. Toplumdaki uyum mekanizmalarının bozulduğu şehirde, Onur'un kurtuluşunun yolu farkındalıktan geçer. Ancak film, bu kurtuluşun olmadığı bir finalle sona erer.

Her iki film de çağdaş insanın, yabancılaşma ve anomi sorununu sinemasal olarak perdeye taşımaktadır. Çağdaş anlatı sineması örnekleri olarak çalışmaya konu olan filmlerin, toplumun sorunlarını ele alarak izleyiciye ayna tuttuğu söylenebilir. Bu misyonu gerçekleştirirken yabancılaşmayı görselleştiren sinemasal mekanlar, karakterler ve diyaloglar kullandığı tespit edilmiştir. Sonuç olarak, filmlerin yabancılaşma ve anomi kavramlarını görünür hale getirerek izleyicide eleştirel bir farkındalık yaratma amacıyla olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Balcı, Ş. (2018). 2000'ler Türk Sinemasında Kentsel Dönüşüm. *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 71-109.
- Çelik, H. ve Ekşi, H. (2013). Söylem Analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27 (27), 99-117.
- Demirer, T. ve Özbudun, S. (1999). *Yabancılaşma*. Ankara, Turkey: Öteki Yayınevi.
- Dike, B. ve Laustsen C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. 2. Basım. İstanbul, Turkey: Metis Yayınları.
- Durkheim, E. (2005). *Suicide: A study in Sociology*. London, England: Routledge.
- Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İş bölümü*. (Ö. Ozankaya, Trans.). İstanbul, Turkey: Cem Yayınevi.
- Ergil, D. (1978). Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 33 (03). 93-108.
- Ertaylan, A. (2018). Fromm'un Yabancılaşma Kuramı Perspektifinden Haneke Sinemasındaki Yabancılaşmış Karakterlerin Analizi: 7.Kıta. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 77. 123-141.
- Frisby, D. (2008). Georg Simmel-Modernitenin İlk Sosyologu In. (T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen, Trans.). *Modern Kültürde Çatışma*. (pp. 9-51). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. (T. Ilgaz, Trans.). İstanbul, Turkey: Hil Yayınları.
- Fromm, E. (1984). *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*. (N. Arat, Trans.). İstanbul, Turkey: Onur Matbaası.
- Fromm, E. (2006). *Sağlıklı Toplum*. (Z. Tanrısever ve Y. Salman, Trans.). İstanbul, Turkey: Payel Yayınları.
- Giddens, A. (2018). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Trans.). İstanbul, Turkey: Ayrıntı Yayınları.
- Güngör, E. (2017). 1950'ler Türkiye'sinde Modernleşme ve Gündelik Hayat Değişimlerine Sinema Üzerinden Bakmak: İstanbul Geceleri. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2(3), 94-112.

- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. Kutay ve M. Çavuş, Trans.). İstanbul, Turkey: Es Yayınları.
- Israel, J. (1971). *Alienation: From Marx to Modern Sociology*. Boston, ABD: Allyn and Bacon Inc.
- Marcuse, H. (1990). *Tek Boyutlu İnsan*. (A. Yardımlı, Trans.). İstanbul, Turkey: İdea Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akinhay ve D. Kömürcü, Trans.). Ankara, Turkey: Ankara Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları*. (G. Koca, Trans.). İstanbul, Turkey: Metis Yayınları.
- Kızılcılık, S. (2000). *Frankfurt Okulu*. Ankara, Turkey: Anı Yayıncılık.
- Marx K. (2003). *Yabancılaşma*. Barışta Erdost (Ed.). (K. Somer, A. Kardam, S. Belli, A. Gelen, Y. Fincancı ve A. Bilgin, Trans.). Ankara, Turkey: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2014). *Kapital*. (M. Selik, N. Satlıgan ve E. Özalp, Trans.). İstanbul, Turkey: Yordam Kitap.
- Merton, R. K. (1968). *Social Theory and Social Structure*. New York, ABD: The Free Press.
- Nettler, G. (1957). A Measure of Alienation. *American Sociological Review*, 22(6), 670- 677.
- Özatalay, C. (2016). Barlas Tolan'dan Hareketle Anomi ve Yabancılaşma Üzerine Bir Sorgulama. *In Buruk Şenlik: Enformasyon Toplumunda Anomi ve Yabancılaşmanın Yeni Biçimleri*. (pp. 113-129). Ali Ergur (Ed.). İstanbul, Turkey: Phoenix Yayınevi.
- Pappenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması: Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum*. (S. Ak, Trans.). Ankara, Turkey: Phoenix Yayınları.
- Rotenstreich, N. (1989). *Alienation: The Concept and Its Reception*. Leiden, Netherlands: E. J. Brill Inc.
- Serdaroğlu, F. (2008). *Antonio'nin Macera, Gece ve Batan Güneş Üçlemesi Kapsamında Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi in Anadolu Üniversitesi*. (Master thesis). Retrieved from <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Serttaş, A. (2018). Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Distopya: Siberpunk Anlatı. *TRT Akademi Dergisi*, 3(5), 344-359.
- Simmel, G. (2004). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.
- Sözen, E. (2014). *Söylem: Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/Güç, Refleksivite*. Ankara, Turkey: Birleşik Yayınları.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*. (F. Ant, Trans.). İstanbul, Turkey: AFA Yayıncılık.
- Tolan, B. (1980). *Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma*. Ankara, Turkey: Ankara İktisadi ve Ticari Bilimler Akademisi Yayınları.
- Tolan, B. (1996). *Toplum Bilimlerine Giriş*. 4. Basım. Ankara, Turkey: Murat ve Adım Yayınları.
- Vincenti, G. (1993). *Sinemanın Yüz Yılı*. (E. Ayça, Trans.). İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı Sinema. In (E. Yılmaz, Trans.). A. Karadoğan (Ed.) *Sanat Sineması Üzerine*. (pp. 113-124) Ankara, Turkey: De Ki Basım Yayın.

KÜLTÜR OLGUSUNU KİŞ UYKUSU FİLMİ ÜZERİNDEN OKUMAK

Özlem Çağlan Bilsel¹

Öz

Bu çalışmada *Kış Uykusu* filmi kültür, alt kültür ve üst kültür kavramları bağlamında incelenmiştir. Çalışmanın amacı sinema kültür ilişkisi kapsamında *Kış Uykusu* filminde kültürel kodları alt kültür- üst kültür bağlamında analiz ederek söylemin inşasını açığa çıkarmaktır. Giriş bölümünde kültür ve sinema ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın kuramsal kısmında ise kültür kavramı kapsamında alt ve üst kültür öğelerine değinilmiştir. İlerleyen bölümde ise alt ve üst kültürün sinema filmlerinde nasıl inşa edildiği tartışılmıştır. Araştırma kısmında ise *Kış Uykusu* filminin kültür kavramı bağlamında söylemi nasıl inşa ettiği söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Alt Kültür, Üst Kültür, *Kış Uykusu*.

Abstract

In this study, the film *Kış Uykusu* is examined in the context of culture, subculture and superior culture concepts. The study aims to reveal the construction of the discourse by analyzing the cultural codes in the context of the subculture-superior culture in the film *Kış Uykusu* within the scope of the cinema-culture relationship. In the introduction, the relationship between culture and cinema is emphasized. In the theoretical part of the study, subculture and superior culture elements were mentioned within the concept of culture. The following section discusses how the subculture-superior culture is constructed in films. In the research section, how the film *Kış Uykusu* constructs the discourse in the context of the concept of culture has been examined with the method of discourse analysis.

Keywords: Culture, Subculture, Superior Culture, *Kış Uykusu*.

¹ 100/2000 YÖK Doktora, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD Bursiyeri, caglanozlem@gmail.com

Giriş

Bir anlatım aracı olarak sinema, görsel işitsel imgelerle bir duyguyu, düşünceyi ve olguyu kendine özgü bir dille anlatabilmektedir. Sinema dilinin evrenselliği ve izleyiciye ulaşma biçimi sinemaya kitlesel bir sanat aracı olma niteliği kazandırmıştır (Özön, 1984: 8).

Üretildiği coğrafyanın kültürel bir ürünü olan sinema filmleri kültürü aktarma görevi görmektedir. Kültür kavramının kapsamının geniş olmasıyla birlikte; insanların maddi ve manevi olarak ürettiği her şeyi ifade etmektedir. Kültür, toplumsal ve evrensel değerleri bünyesinde barındırabilmektedir. Sinema filmleri de bir sanat biçimi olarak kültürün içinde var olan ve kültürle şekillenen bir üretim alanıdır. Dinamik bir varlık olan kültür, filmler aracılığıyla yeniden üretilmekte ve aktarılmaktadır.

Sinema filmleri üretildiği, içinden çıktığı toplumu ve kültürünü yansıtmaktadır. Bu bağlamda kültürel bir ürün olan sinema filmlerini toplumdan ve kültürden bağımsız olarak düşünmenin mümkün olmadığı söylenebilir. Sinema filmleri üretildiği dönemin ve toplumun kültürel özelliklerini filmin öyküsü, mekân kullanımı, kurgu ve mesajlar düzeyinde seyirciye yansıtabilmektedir.

Filmler, konu aldığı dönemin ve toplumun kültürel öğelerini yeniden üreten, işleyen, aktaran ve yeniden dolaşıma sokan kültürel ürünlerdir. Bu bağlamda maddi bir kültür ürünü olan sinema filmleri hem kültürü beslemekte hem de kültürden beslenmektedir. Belli bir izleyici kitlesine sahip bağımsız filmler, filmin konu aldığı kültürü ulus ve uluslararası boyutta aktarabilmekte önemli bir görev üstlenmektedir.

Bu çalışmaya konu olan Altın Palmiye ödüllü *Kış Uykusu* filmi; Marksist bakış açısıyla sınıfların temsili, din adamı tasviri, Rus yaşantı ve düşünce biçimlerinin filmlere yansımaları, aydınlatmanın teknik ve estetik kullanım amaçları (Özonur, 2016; Öncü, 2017; Kılınç, 2019; Çalışkan ve Nişancı, 2021) gibi farklı bakış açıları ile akademik çalışmalara konu olmuştur.

Türk sinemasını uluslararası boyutta temsil eden, çok sayıda ödül alan yönetmenlerden biri olan Nuri Bilge Ceylan sinemasında, toplumsal ve kültürel yapıya dair izleri görebilmek mümkündür. Buradan hareketle bu araştırma kapsamında, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filmi kültürün alt ve üst kültür bağlamında hangi öğeleri içerdiği, kültürel öğelerin alt ve üst kültür bağlamında söylemi nasıl inşa ettiği açığa çıkarılmıştır.

Kültür: Alt Ve Üst Kültürün İnşası

Sosyolojik bir olgu olan kültür teriminin ortak bir tanımı yapılamamıştır. İnsanların maddi ve manevi ürettiği her şeyi kapsayan kültürün tarihsel süreç içinde değişen ve gelişen birden çok tanımı bulunmaktadır.

Kültür terimi tam anlamıyla bir yaşam tarzına atıfta bulunur. Bir topluluktaki toplumsal davranışlar, cinsiyet rolleri, dil, örf ve adetler paylaşılan kültürü ifade

etmektedir. Bu açıdan kültür bireysel değil, belirli bir toplumsal kesimin paylaştığı anlamlara karşılık gelmektedir (Yaylagül, 2010: 125).

Sosyolojik bağlamda kültür; toplumsal pratiklerin ve rollerin işleyiş sürecinin anlaşılmasına katkı sağlayan kavramdır. Kültürü sosyolojik olarak kavramsallaştıran E.B. Taylor, “bir toplumun üyesi olan bireyin öğrendiği inanç, bilgi, sanat, etik, örf ve adet gibi yetenek, kabiliyet ve alışkanlıkları içinde barındıran, tüm diğer yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bütün” olarak tanımlamıştır (Duvenger’den akt. Kocadaş, 2005: 2).

Bir toplumu diğerlerinden ayırıştıran, geçmişten günümüze değişerek ve dönüşerek topluma özgü sanatı, inançları, davranışları, rolleri, kimliği gelecek kuşaklara aktaran yaşayış ve düşünce biçimidir (Kültür, 2021: KTB).

Kültür, insanlar tarafından oluşturulmuş, sosyal bir mirastır. Sosyal bir olgu olarak kültür; bir yaşama biçimidir, değişkendir, bütünleştiricidir, insani ihtiyaçları giderir ve geliştirebilir (Candemir, 2007:2).

Bir toplumun maddi ve manevi olarak ürettiği ürünlerin tümü olan kültürün; maddi öğelerini sanat, yapılar, teknikler gibi gözle görülür unsurlar oluştururken, manevi kültür öğelerini ise toplumsal- ekonomik düzen, örf ve adetler, değerler, kolektif davranış ve tutumlar oluşturmaktadır (Tezcan, 2008: 8).

Egemen/genel kültür bir toplumda var olan kültürlerin bütünüdür. Bir toplumda egemen olan kültürden farklı alt kültür kalıpları bulunmaktadır. Statü, etnisite, coğrafi ayrımlar ve dini inançlar alt kültürün kaynaklarındandır. Türkiye’de toplumsal sınıflar ve göçmenler alt kültür örneklerindendir. Alt kültürün zamanla egemen kültürle bütünleşmesi mümkün olabilmektedir (Tezcan, 2008: 10). En genel anlamıyla alt kültür, genel kültürel normlara uymakla birlikte, çeşitli azınlıkların oluşturduğu topluluklar olabileceği gibi, ortak değerler kapsamında bir araya gelip, özgün davranış ve yaşama şekli geliştiren gruplar olarak tanımlanmaktadır (Tanrıku, 2015: 476).

Genel kültür içinde kendilerine özgü bir yaşam şekli, beğenileri ve alışkanlıkları olan bir seçkin grubun benimsediği kültür ise üst kültür olarak tanımlanmaktadır. Üst kültürün sanatçılar ve eleştirmenler tarafından şekillendiriliyor olması bu kültürün ayırt edici özelliğidir. Eğitim düzeyi yüksek, üst sınıfa mensup olan kişilerin görüldüğü bu kültürde, bütünsel bir yapı ve hızlı bir değişim söz konusudur. Bu kültürün mensupları, topluma yön verecek estetik anlayış biçimi ortaya koyduklarını ifade ederler (Gans, 2014: 109-112).

Özet olarak kültür, bir toplumun tanımlayan değerlerin toplamıdır. Kültür, öğrenilmiş olma ve toplumsal kodları içermesi özellikleri bakımından dinamik (Doğar, 2016: 403).

Küresel çağda kültür, medya şirketleri aracılığı ile dünya geneline yayılan içeriklerle kitlelerin büyük çoğunluğu tarafından paylaşılan, tüketilen ve yeniden

üretilen anlamlardır. Kültür yaratılan imgelerle ve dil aracılığıyla aktarılır. Medya metinleri kültürel anlamlarla biçimlendirilerek aktarılır (Yaylagül, 2010: 125).

Medya araçları toplulukların nitelikleri kapsamında toplumsal biçim ve kültüre dair niteliklerin tekrar üretilmesini sağlamaktadır. Medya metinleri kültürel ve toplumsal temsiller aracılığıyla üretilir. Medya metinlerinin anlamlandırılma sürecinde izleyicinin, metnin ait olduğu toplumun ve kültürün özelliklerini ve değerlerini bilmesi bu anlamda önemlidir (Karadaş, 2013: 69). Özellikle internetin gelişmesi ve yaygınlaşması ile kültürel anlam ve pratikler daha kolay ve hızlı bir şekilde yeniden üretilip tüketilmektedir.

Maddi kültürü şekillendiren sinema, kültürel öğelerin film içinde anlam kazanmasını ve görünür olmasını sağlamaktadır. Sinema filmlerinde egemen kültürel değerlerin yeniden üretiminin de bu noktada önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

Alt ve Üst Kültürün Üretim Biçimi Olarak Sinema Filmleri

Toplumla etkileşim halinde olan sinema, toplumda meydana gelen değişimleri sinema filmlerine yansıtmaktadır. Sinema, üretildiği toplumdan etkilenerek konuları belirlerken, toplumda sinemadan etkilenmekte ve düşüncelerini oluşturmaktadır (Pösteği, 2001:331). Toplumsal bir olgu olan kültür de hem sinemayı etkilemekte hem de sinemadan etkilenmektedir. Bir toplumun kültürünü ve kültürel kodlarını filmlerde açık ve örtülü olarak okumak mümkündür.

Toplumlara ayna tutan sinema hem yaşanan döneme tanıklık etmesi hem geleceği yansıtmaları hem de anlık olarak hayatı fotoğraflaması adına önemlidir. Bu noktada sinema yalnızca duygu ve düşünceleri açığa çıkaran bir araç olmasının ötesinde, içinden çıktığı toplumun kültürel ve tarihsel gerçekliğini anlatan bir belge ve kılavuz olarak tanımlanabilmektedir (Yıldırım, 2018: 235). Kültürü ve tarihi belgeleme niteliği taşıyan sinemanın toplumsal ve kültürel yapıda önemli bir yeri bulunmaktadır.

Toplumsal bir pratik olan kültür kitlelere; matbaa, televizyon, sinema gibi araçlarla ulaşarak yeni bir aktarıma kavuşmuştur. Kültürel üretimde meydana gelen değişimler ve yeni kültürel üretim biçimlerinin ortaya çıkması ile birlikte kültür yeniden üretilmiş ve dağıtılmıştır (Özkök'ten akt. Pösteği, 2001: 104). Bu anlamda sinema filmleri üretildiği toplumun kültürünü görsel ve işitsel olarak yansıtan önemli bir kültürel sanat alanıdır.

Bir topluluğun hayatını veya kültürünü şekillendiren etkenlerden biri olan sinema, maddi kültürü yarattığı ve beslediği görüntülerle doğrudan etkilemektedir. Sinema, bir toplumun bireyleri ya da grupları ile özdeşleşebileceğimiz görüntü çeşitliliği sağlamaktadır. Sinema maddi kültür unsuru olan sanat eserlerinin ve kültürel ifade biçimlerinin yayılmasına katkıda bulunur (Güçhan, 1992: 68-69).

Yılmazok'a göre sinema filmleri; "içinden çıktığı toplumun kültürünün aktarıldığı, taşındığı, yansıtıldığı ve yeniden üretildiği bir alandır. Filme konu olan

toplumun davranış kalıpları, jest ve mimikleri, konuşma biçimleri, aksan ve tonlama gibi unsurları filmlerde doğal bir biçimde gösterilmektedir. Sinema filmleri bu bağlamda ulusal kültürün oluşturulmasında ve görünür kılınmasında olduğu kadar sorunsallaştırılması konusunda da önemli bir işlev üstlenmektedir” (Yılmazok, 2018: 149).

Sinema filmleri içinden çıktıkları toplumu yansıtan bir ayna görevi görmektedir. Bu bağlamda filmlerde kültürel kodlar sıkça kullanılmaktadır. Sinema, içinde muhafaza ettiği kültürel özelliklerin aktarıcısı olan küresel bir araç olarak önem kazanmaktadır. Modern toplumlarda sinema, ideolojiyi yayma ve yeniden üretme açısından önemli rol oynamaktadır (Özkan, 2014: 342). Kültür ürünü haline gelen sinema üretildiği toplumun ekonomik, sosyo-kültürel ve siyasi atmosferinden etkilenebilmekte ve filmlerde bu çerçevede şekillenebilmektedir.

Toplumsal bir olgu olarak sinema filmleri, var olduğu toplumun kültürünün bir yansımasıdır ve toplumsal öğelerle etkileşim halindedir. Toplumsal ve kültürel değişimler direkt veya dolaylı olarak sinemayı etkilemektedir (Güçhan, 1992: 71).

Sinema filmleri yapısı itibari ile bir kültürü yansıttığı için sanatsal üretimleri de bünyesinde barındırarak sosyolojik bir kayıt oluşturur. Böylece kültürel metinler oluşturarak spesifik bir tarihsel-kültürel mirasa gönderme yapar (Rocha, 2009: 266).

Çalışmada, kültürel öğelerin alt ve üst kültürü oluşturmada söylemi nasıl inşa ettiği *Kış Uykusu* filmi kapsamında analiz edilecektir. Bu amaç çerçevesinde şu sorulara yanıt aranacaktır:

1. Sinema filmleri aracılığıyla kültür nasıl aktarılmaktadır?
2. Sinema filmlerine konu olan kültürün alt ve üst kültürü inşa etmesindeki rolü nedir?

Çalışmanın kurumsal çerçevesi, kültür, alt ve üst kültür, kültürün sinema filmlerinde işlenmesi konusunda yapılan literatür taraması ile oluşturulmuştur. Nitel bir araştırma olarak dizayn edilen çalışmanın analiz aşamasında *Kış Uykusu* filmi söylem analizi ile çözümlenmiştir. Çalışmada kültürel, alt ve üst kültüre ait olgu ve öğeler film özelinde incelenerek söylemin inşasını açığa çıkarılmıştır.

Söylem analizi anlam ve anlamın değişkenliğine odaklanmaktadır. Dilin sosyal edim yönünü vurgulamak noktasında bakıldığında söylem analizi “metnin farklı anlamlarını ve anlamın değişkenliğini analiz eden ileri düzey yorumsamacı yaklaşım”dır (Elliott’tan akt. Somuncu, 2020: 23). Söylem analizinde göstergelerden yararlanılmaktadır. Yüzeysel olarak ifade edilenin derinsel olarak ifade ettiği anlamı aranır ve çözümlenir. Dilin analizi anlamıyla alakalıdır. Analiz noktasında anlamın ne olduğu ve neden bu durumda söylendiği ve aslında kastettiği şeyin ne olduğu soruları üzerine odaklanılır (Van Dijk,’den akt. Barker ve Galasinski, 2001: 63-64).

Filmin Çözümlemesi

Filmin Konusu

Dram türünde çekilen *Kış Uykusu* filmi 16 Mayıs 2014 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterime girmiştir. Filmin görüntü yönetmenliğini Gökhan Tiryaki, yapımcılığını ise Zeynep Özbatur Atakan üstlenmiştir.

Filmde emekli olan ünlü tiyatro oyuncusu Aydın'ın Türk tiyatro tarihi kitabı yazmak istemesine rağmen, ailesinden kalan Kapadokya'daki oteli işletmek üzere, eşi ve kız kardeşi ile Kapadokya'ya yerleşmesi etrafında şekillenen olaylar anlatılmaktadır.

Karakterler:

Aydın: Emekli tiyatro oyuncusu, ailesinden kalan otel ve dükkan sahibi olan zengin bir adamdır.

Nihal: Aydın'la evli genç ve güzel bir kadındır. Hayır işleri ile uğraşmaktadır.

Necla: Eşinden ayrılmış, Kapadokya'da Aydın ve Nihal'le birlikte yaşamaktadır.

Hidayet: Otel ve diğer mal-mülkten sorumlu çalışandır.

Hamdi Hoca: Aydın Bey'in kiracısı ve yaşadığı kasabanın imamlığını yapmaktadır.

İsmail: Hamdi Hoca'nın ağabeyi, işsiz, alkoliktir. İlyas adında oğlu vardır.

Suavi: Aydın'ın arkadaşıdır. Bölgenin ileri gelen zenginlerindendir.

Levent Öğretmen: Kasabada öğretmenlik yapmaktadır. Nihal ile birlikte çevredeki okullara yardım toplamaktadır.

Kış Uykusu Filminin Olay Örgüsünde Alt ve Üst Kültürün Analizi

Çalışmanın analiz kısmında filmdeki kültürel kodlar tespit edilerek alt kültür-üst kültürle ilişkisi söylem bağlamında ele alınmıştır. Tespit edilen kodlar belirli kategori ve yorumlarıyla birlikte aşağıda açıklanmaktadır.

Film, boş bir tarlada yanan kuru otların ve dumanın yakın planda gösterilmesi ile başlamaktadır. Devamında ise Aydın karakteri genel çekim planı ile tek başına peribacalarının ortasında uzaklara bakarken görülmektedir. Filmin başında yer alan bu sahneyi Aydın'ın yaşadığı yer ve toplumla olan ilişkisi bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Sosyo-Ekonomik Yapı ve Sınıfsal İlişkiler

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Aydın ve Hidayet arasında kamyonette şöyle bir diyalog geçmektedir:

“...ötekilerden var mı bir haber, icradan sonra ödedi mi bir şeyler”?

-“Yok Aydın Bey ödemedi bir şey. Tahliye davası açtık çıkartırız diyor avukat 1-2 aya.”

-“Nereye çıkartıyorsun Hidayet, kiracıyı koruyor kanunlar.”

-“Bunlar o taktikleri nereden bilecek Aydın Bey, avukat bile tutacaklarını zannetmiyorum.”

Bu sahnedeki diyalogların orta çekim planında Aydın ve Hidayet arasındaki kişisel ilişkiyi yansıtacak şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. Hidayet’in “Bunlar o taktikleri nereden bilecek Aydın Bey, avukat bile tutacaklarını zannetmiyorum” şeklinde kiracıları nitelendirmesini hem Hidayet’in hem de kiracıların sosyal statüleri ve konumları bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Devamında kiracının oğlunun taş atarak kamyonun camını kırdığı sahnede, Hidayet küfrederek, bir hışımla kamyonetten inerek çocuğun peşinden koşar ve çocuğu kolundan yakalayıp hırpalayarak Aydın Bey’in yanına getirir. Burada da Hidayet karakterinin kiracının çocuğuna davranış şeklini ve söylemini alt-üst kültürün yeniden inşası, sınıf farklılığı gibi kültürel anlam ve pratik olarak anlamlandırmak mümkündür.

İlyas’ı taş attığı için babası İsmail’e şikayet ederken Hidayet, tek elini cebine koyup kafasını yukarı doğrultarak küçümseyici bir tavır sergilemektedir. Hidayetin isteği üzerine, İsmail oğlu İlyas’ı çağırarak taşı atıp atmadığını sorar, çocukta taşı attığına dair kafasını salladıktan sonra İsmail oğluna tokat atar. Hidayet’in İsmail’e karşı sergilediği tutumu İsmail’de oğluna karşı sergilemektedir. Hiyerarşik olarak betimlenen ve güçlü olanın güçsüz olana karşı takındığı tavrı gözler önüne seren bu sahnelerin, toplumun kültürel kodlarına ayna tutarak, toplumsal davranış kalıplarını yeniden ürettiği söylenebilir.

İsmail oğluna tokat attığı eliyle evin camını kırar. Hidayet korku ve panikle başını tutarak arkasına dönüp baktığında İsmail: “Nasıl, iyi mi, rahatladınız mı şimdi? Kırılan camın diyeti için atılan bir tane tokat yetti mi size yoksa çağırıp birkaç tane daha vurayım mı?” şeklinde sorar. Bu söylemin alt metnine bakıldığında İsmail’in oğluna vurduğu için pişman olduğu, çocuğun camı kırdığını söylediklerine karşılık olarak tokat attığı vurgulanmaktadır.

İsmail ve Hidayet’in tartıştığı sahnede Hamdi’nin gelmesi üzerine, Hidayet suya düşen çocuğu alıp getirdiklerini söyler. Filmdeki bu söylemler camın kırıldığını ve İsmail’in çocuğa tokat attığını perdeler niteliktedir. Camın kırılması arka plana atılırken, çocuğun suya düşüp ıslanmasının ön plana çıkarıldığını ironik olarak söylemek mümkündür.

Civar köylerden birinde dikiş nakış kursunda öğretmenlik yapan kızın yardım istemesi ve sıfırdan bina yapılması talebini Nihal’in haddini bilmeme olarak nitelendirmesini de kültürel ve statü farkı olarak yorumlamak mümkündür. Aydın Suavi’ye bölgenin ileri gelenleri olarak sen, ben birkaç kişi daha bir araya gelsek şu işi halledemez miyiz sence? dediği diyalogda “ileri gelen” betimlemesinin aslında filmdeki üst ve alt kültürün inşasını özetleyen bir tabir olarak kullanıldığını söylemek bu noktada mümkündür.

“Yoksulluk, fakirlik doğal afet gibi Aydıncım. Allah’ın takdiri bir yerde kadere karşı gelemezsin” söylemi ile Suavi’nin yoksulluğu, fakirliği toplumsal ve kültürel yapı bağlamında normalleştirmesi olarak yorumlamak mümkündür.

Suavi’yi yolcu ettikten sonra Hamdi hocanın yanına giden Aydın’ın, Hamdi hocanın çamurlu ayakkabılarını kenara itip odaya girip Hamdi hocaya; “ayakkabılarını çıkarmasaydın, burası da pek temiz sayılmaz” der. Aydın odaya girdiğinde Hamdi hocanın ayağa kalkması, karşısında iki büklüm durması, Aydın’ın ise bacak bacak üstüne atıp oturup rahat tavır sergilemesi, Hamdi hocanın ise ayakları ile çoraplarını gizlemeye çalışması mülk sahibi- kiracı kavramları bağlamında statü farkı ve alt-üst kültür farkını ortaya koyan gösterge olarak yorumlanabilir.

Otel çalışanının Hamdi hocaya getirdiği terliği önüne atması ve kadının terliği getirdiği sahneyi de Hamdi Hoca imam ve otel çalışanından statü olarak üstte olmasına karşın, maddi olanakları kötü olduğu için otel çalışanının da Hamdi hocayı sınıfsal olarak bir nevi aşağıladığı yönünde yorumlamak mümkündür.

Aydın ile Hamdi hocanın masada karşılıklı oturduğu sahnede Aydın “şimdi Hamdi bak dinle, sadece sizin ev değil, benim başka bir sürü dükkân daha var. Benim derken kardeşim Necla ile ortak çoğu. Şimdi ben bütün bunlarla kendim ilgilenmeye kalkarsam yazdığım kitaplarla, gazete yazılarımla yani esas işlerimle ilgilenemem. Onun için ben kiraymış, icraymış bu tip ıvır zıvır işleri Hidayet’e ve avukatlara devretmiş durumdayım ve onların ne yaptığından da benim haberim olmuyor genelde, söyleseler de unutuyorum” diyerek aslında kendini ve yaptığı işin önemli, kiradan gelen gelirlerin ve çıkan sorunların önemsiz olduğunu ifade etmektedir. Burada da alt ve üst kültür farklılığının gündelik sorunlar üzerinden üretildiği söylenebilir. Devamında Hamdi hocanın “tahliye davasını durdursalar Aydın Bey, bizi biraz idare etseniz” demesi üzerine Aydın, “bunları Hidayet’le falan konuşmak lazım ben konuya vakıf değilim bir kere. Hidayet’le konuştun mu sen? Hidayet var, avukatlar var illa da bana gelmen gerekmiyor onlar daha iyi biliyorlar konuları. Yani sen bir daha bana gelme. Şimdi ben yanlış bir şey de söylemek istemiyorum sana” diye karşılık verdiği bu sahneleri de Aydın’ın Hamdi hocayla kültürel farklılıklardan dolayı muhatap olmak istemediği ve küçümsediği yönünde algılamak mümkündür.

Aydın, Nihal ve Necla mutfakta sohbet ederek kahvaltı yaptıkları sırada Hidayet mutfığa girerek:

- “Aydın Bey bunlar gene geldiler”
- “Kim?”
- “Hamdi”
- “Hamdi kim ya? Hamdi hoca mı?”
- “Evet”
- “Buraya mı geldi?”

-“Evet yukarıda”

- “İki gün önce görüştük ya ne istiyormuş gene?”

-“Bilmiyorum ki Aydın Bey söylemiyor, böyle gizemli haller yapıyor”

-“Aman şimdi hiç uğraşamam o tuhaf adamla yok de gitsin. Burada olduğumu söyledin mi?”

-“Yok canım. Bir bakayım yerinde mi dedim”

-“İyi tamam yokmuş de bir şey bırakacaksa da sana bıraksın”

-“Dün de gelmişti o zaman da yok demiştim bir şey bırakmadı yani”

-“Dün de mi geldi neden benim haberim yok?”

-“O çocukta var gene yanında”

-“Hangi çocuk?”

-“O gün ki çocuk arabanın camını kıran, dün de yanındaydı zaten”

-“Haydi bakalım, buyrun cenaze namazına şimdi”

Hidayet’in “bunlar gene geldi”, “yanında o çocukta“ var ifadesini kullanması, Aydın’ın Hamdi Hoca ve yeğeni ile görüşmemek için “yok de“ demesi, “haydi bakalım, buyurun cenaze namazına şimdi” ifadelerini kullanması, Hamdi Hoca ve yeğeni geldiği için rahatsız olduklarının göstergesi olarak yorumlanabilir. Aydın’ın, Necla ve Nihal’in ısrarı üzerine Hamdi Hoca ve yeğeni ile görüşmeyi kabul etmesi de bu yorumu desteklemektedir.

Devamında ayakta geçen diyaloglarda Hamdi hocanın ve yeğeni İlyas’ın kasabadan otele kadar yürüdüklerini öğreniriz. Nihal’in kısık sesle “Aydın ayakta kaldılar” diye uyarmasıyla Aydın, yerinden kalkarak karşıdaki koltuklara oturmaktadırlar. Burada da Aydın’ın Hamdi Hoca ve yeğeni İlyas’ı kültürel olarak hakir gördüğünü söylemek mümkündür.

Hamdi Hoca, gelişen hadiselerden dolayı yeğeni İlyas’ın çok üzülüğünü, rahatsız olduğunu, özür dilemek istediğini ve Aydın Bey’in elini öpmek istediğini söyler. Aydın’da “Önemli değil hiç önemli değil. Ben zaten sevmem el öptürme falan, rahmetli babam da hiç el öptürmezdi boğuşurduk böyle o elini indirir aşağı biz kaldırırdık” şeklinde cevap verir. Hamdi Hoca’nın İlyas’a baskı yapması sonucu İlyas zorla ayağa kalkar, Aydın elini öptürmek istememesine karşın elini İlyas’a uzatarak yönünü diğer tarafa döner. İlyas’ta Necla ve Nihal’in olduğu tarafa bakar, Aydın eli havada anlamsız bir şekilde güler, el öpmek istemeyen İlyas bayılır. El öpmek Türk kültüründe küçüklerin büyüklerine olan sevgisini, saygısını göstermede önemli bir davranış kalıbıdır. Türk kültüründe gelenek haline gelen bu davranış, filmde mülk sahibinden özür dilemek, toplumsal pratikleri yeniden üretmek bağlamında alt ve üst kültür mensuplarının konumunu anlamlandıran gösterge olarak yorumlanabilir.

Yeni temizlikçinin Necla’nın bardaklarını makineye koyduktan sonra bardakların kırılmasına tepki olarak maaşından kesmeyi söylemesi de yine mülk sahibi- çalışan

arasındaki statü farkına gönderme yaptığı için alt ve üst kültürün yeniden inşası olarak değerlendirilebilir.

Nihal'in Aydın'ın toplantıya katılmamasını istemesi, Aydın tarafından nezaketsizlik olarak nitelendirilmektedir. Aydın'ın Nihale “erkekleri toplamışsın eve kocana git diyorsun” ifadesi de Türk kültüründe kadının erkeklerle muhatap olmasının hoş karşılanmadığına gönderme yapmaktadır. Akşam toplantı da yardım toplandığını öğrenen Aydın, katkı sağlamak ister ancak Nihal bu fikre karşı çıkar. Aydın'ın, “kaldı ki ben varlıklı bir adamım, eğitime öğretime yardım etmek istememden daha doğal ne olabilir?” ifadelerini incelediğimizde, mülk sahibi olan varlıklı sanatçıların yani üst kültüre mensup olan bireylerin yardım etmesinin normal olduğu anlatılmaktadır.

Nihal'in Aydın'ın parası ile yardım etmek istememesi sonrası geçen diyaloglarda Aydın'ın, Nihal'e “asgari ücretle işe gir, sabah 8.00 akşam 18.00 çalış, halin kalırsa dünyayı kurtarmaya devam edersin.” ifadelerini kullanması da bu yorumu desteklemektedir. Aydın'ın devamında kullandığı “benden habersiz evimde düzenlediğin bu toplantılara bir son ver, ben evime sadece yakından tanıdığım insanları alırım. O hergele takımı hayır işleri ile ilgilenmek istiyorsa kendine yeni bir yer bulsun” ifadelerini de alt kültür inşası olarak okumak mümkündür. Aydın'ın Nihal ve arkadaşlarını hergele takımı olarak nitelendirmesi toplumsal sınıf bağlamında alt kültüre gönderme olarak yorumlanabilir.

Nihal ve Aydın tartıştıktan sonra Aydın İstanbul'a gitmek üzere yola çıkar, ancak kararından vazgeçerek arkadaşı Suavi'ye gelir. Hidayet'e de buraya geldiğinden kimseye bahsetmemesini rica eder. Bu sırada Nihal Aydın'ın yardım için bağışladığı parayı alarak Hamdi Hocaları ziyarete gider. Hamdi Hoca parayı kabul etmeye meyilliysen, abisi İsmail parayı kabul etmek istemez. Nihal'le aralarında geçen diyalogun sonunda İsmail... “Bu da kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak vicdanını rahatlatmaya çalışan kahraman hanımefendi Nihal Hanım için olsa, bu para tam yeter. Doğru hesap yapmışsınız, bir şeyi hesaba katmamışsınız. Karşınızdaki insanın bütün bu inceliği anlamayacak pis bir sarhoş olduğunu” diyerek parayı ateşe atar. İsmail'le Nihal arasında geçen bu diyaloglar, toplumsal sınıf bağlamında alt ve üst kültürün inşası bağlamında değerlendirilebilir.

Gelenek ve Görenekler

Kira ödemedikleri için icra gönderilmesine ilişkin tepkisini Hamdi “ele güne karşı böyle yapılmasa iyi olurdu, bizim de bir haysiyetimiz var” söylemi ile dile getirmiştir. Hidayet de “bırak Allah aşkına Hamdi, kaç ay ellemelik sizi bir de bizi suçlu çıkaracaksın şimdi” şeklinde cevap vermektedir. Bu diyalog incelendiğinde Hamdi'nin icradan ele güne karşı rahatsız olduğu, Hidayet'in ise kiracı ödeme yapmadığı için suçlu olduğu izlenimi vermektedir. Bu bağlamda “ele güne karşı” deyiminin burada yeniden üretimi ile kültürel ve toplumsal bir kod olarak özellikle Türk toplumu içinde anlam kazandığını söyleyebiliriz.

Necla'nın sıcak bir şeyler getireyim dedim abime, diyerek Aydın'ın odasına girdiği sahneyi de Türk kültüründe kız kardeşin abisine hürmet etme geleneğinin yeniden üretimi olarak değerlendirmek mümkündür.

Necla'nın Aydın'a; "tiyatrocı adamsın iyi bildiğin konularda yazsana" söylemi ile tiyatronun ve tiyatrocunun yüksek kültür ürünü olduğu izlenimi verildiğini algılamak mümkündür. Devamında Necla'nın Aydın'ın yazılarını eleştirmesine karşılık, Aydın'ın bu eleştirilerin kardeşler arasında doğal olan, olması gereken bir şey olduğunu ifade etmesi de kardeşler arasındaki ilişkiye kültürel gönderme olarak yorumlanabilir. Yine Necla'nın Aydın'ın yeni yazdığı köşe yazısının konusunu öğrendikten sonra "bulmuşsun dişine göre bir kurban, etinden sütünden faydalanıyorsun. Bıraksana artık şu adamcağızın peşini" ifadesi Aydın ile Hamdi Hoca arasındaki kültürel farklılıklara gönderme olarak nitelendirilebilir. Necla'nın Aydın'a karşı "Annesinin babasının mezarı önünde tek bir damla gözyaşı dökmemiş, hatta bir gün bile mezarlarını ziyaret etmemiş birinin maneviyattan bahsetmesini samimi bulmuyorum" sözlerini sarf etmesini de kabir ziyaretinin kültürel anlamda yeniden üretimi olarak anlamlandırmak mümkündür. Bir başka ifade ile Aydın'ın anne babası öldüğü için üzülmemesi, mezarlarını ziyaret etmemesi kültürel bir eksiklik olarak dile getirilmektedir. Aydın'ın "can sıkıntısı her zaman lüks olarak nitelenebilecek bir şeydir" söylemi de can sıkıntısının yüksek kültüre sahip insanlara özgü olduğunu ironik bir şekilde ifade etmektedir.

Kültürel Değerler ve İnançlar

Necla ile Aydın arasında geçen sohbette Aydın'ın "eskiden de yoksulluk vardı ne bileyim üç tane zeytinin vardır ama o üç zeytini tabağa koyup yemek var, bir de torbanın dibine elini daldıra daldıra yemekte" söylemi ile toplumsal bir olgu olan yoksulluğa estetik kaygı ile yaklaştığını söylemek mümkündür. Devamında Aydın kiracıların evi pis ve derbeder olarak kullandığını betimlerken "evde kadın da var güya ama var demeye bin şahit ister" sözleri ile de temizlik yapmanın kadına ait bir görev olarak atfedildiği mesajı yatmaktadır ki, bu söylem Türk kültüründe kadına yüklenen rol ve sorumluluklara gönderme yapmaktadır. İlerleyen sahnede Aydın Hamdi hocayı kastederek "be adam sen bir din adamısın, senin çevrene, cemaatine örnek olman gerekmez mi, kendine çeki düzen vermen gerekmez mi?" söylemi ile Türk kültüründe hocadan beklenen rol ve sorumluluklara gönderme yapmaktadır. Necla'nın kim bu adam ben tanıyor muyum diye sorması üzerine, Aydın "tanımazsın babam zamanından kalma, zaten sokakta görsem ben de tanımam öyle yamuk yumuk kılıksız bir adam" ifadelerini de kılık-kıyafet ve dış görünüş kalıpları bağlamında alt- üst kültür kültürün inşası olarak yorumlamak olanaklıdır. Bir sonraki sahnede Aydın'ın "halbuki din adamlarının halka örnek olacak kalibrede olması gerekmez mi, hele de kırsal kesimde" ifadeleri de İslamiyet'in üst kültür dini olduğuna ve kırsal kesimin alt kültürüne eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Aydın'ın din adamlarına ilişkin düşüncelerini “Yüzde doksan dokuzu müslüman olan bir ülkenin halkı; iyi yetişmiş, oturmasını kalkmasını bilen, kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren bir imaja sahip din adamlarını hak etmiyor mu? Her hafta imamlarımızın petekten bal süzer gibi okudukları eserlerden bilgiler süzerek hazırlayacakları hutbe, cemaat tarafından zevkle ve beğeniyle dinlenecek, onları da yükseltecektir. İslamiyet bir medeniyet, bir yüksek kültür dinidir” şeklinde dile getirmiştir. Bu söylemler, Aydın'ın Hamdi hocaya olan bakış açısını ve tutumunu açıkça gözler önüne sermektedir. Özellikle İslamiyet'in üst kültür dini olduğu ve hatta üst kültüre mensup olan din adamlarının, onları dinleyen cemaati de kültürel anlamda yükselteceği ifade edilmektedir. Devamında ise Aydın “adam pasaklılığıyla, pişkinliği ile ne idüğü belirsizliğiyle köşe yazısına konu olmayı başardı” söylemi ile toplumsal açıdan imandan beklenen rol ve sorumlulukların yeniden üretilmesi açısından önem arz etmektedir.

Aydın'ın Necla'yı “Bunca yıl sonra bile uslanmayıp boşanmana hiç şaşırmmamalı, sen bu sivri dili bırakmazsan hiçbir erkek çekmez seni bak söyleyim” ifadeleri ile eleştirmesi de toplumsal ve kültürel pratik olarak anlam kazanmaktadır. Özellikle Türk kültüründe kadınların erkeklere nazaran daha ağır başlı ve içine kapanık olması, aklından geçen her sözü söylememesi beklenmektedir. Necla'nın Nihal'i yardım meleği olarak nitelendirmesi, insanı küçümseyen bakışlarla süzdüğünü ifade etmesinin altında da aslında ihtiyacı olanlara yardım etmediğine, aksine insanları kültürel olarak küçümseydiğine gönderme olarak değerlendirilmek mümkündür.

Coğrafi Yapı

Necla'nın Aydın'a “kimsenin okumadığı yerel gazete yerine daha büyük gazeteye yazsan olmaz mı?” söylemi taşraya gönderme olarak yorumlanabilir. Taşrada yaşayan insanlar da kendilerine özgü kültürel anlayışa ve yaşayışa sahip oldukları için, bu noktada alt kültür olarak değerlendirmek mümkündür.

Nihal'in Suavi'ye Londra'ya gitmesini önermesi üzerine, “Suavi her şeye I love you diyen İngiliz damadı çekemem” şeklinde verdiği cevap ve tavırla, yabancı damadı küçümsemesi aslında toplumsal ve kültürel farklılıklara yönelik gönderme olarak anlaşılabılır.

Yaşadıkları bölgeyi çorak topraklar olarak nitelendirmeleri de taşra ve alt kültüre gönderme olarak değerlendirilebilir. Necla'nın İstanbul gibi bir yeri bırakıp da buraya yanınıza yerleşmeyi nasıl kabul ettim diye kendini sorgulaması, devamında Kapadokya'yı “uyuşuk bir yer” olarak ifade etmesi de taşra-kent ikilemi kapsamında alt ve üst kültürü inşa eden önemli bir söylem olarak nitelendirilebilir. İstanbul kültür, sanat ve medeniyet şehri olarak nitelendirilmesinden dolayı üst kültür şehri, Kapadokya ise daha kırsal ve Anadolu şehri olması nedeniyle alt kültür şehri olarak nitelendirilmektedir. Necla'nın Aydın'a “en güzel yıllarını, ne idüğü belirsiz senle hiç alakası olmayan çalışmalarla tüketiyorsun” ifadelerinin altında kültürel anlamda işe yaramazlık, küçümseme ve beğenmeme yatmaktadır.

Sonuç

İçinden çıktığı toplumun kültürel bir ürünü olan sinema filmleri kültürü aktarma ve yeniden üretme görevi görmektedir. Kültür, kapsamı geniş olan bir kavram olmakla birlikte, insanların maddi ve manevi olarak ürettiği, yaptığı her şeyi kapsamaktadır. Sinema filmleri de bir sanat biçimi olarak kültürün içinde var olan ve kültürle şekillenen bir üretim alanıdır. Bu bağlamda kültürel bir ürün olan sinema filmlerini toplumdan ve kültürden bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir.

Maddi kültür ürünü olan sinema filmleri hem kültürden etkilenmekte hem de kültürü etkilemektedir. Belli bir seyirciye sahip bağımsız filmler ise, filmin konu aldığı toplumun kültürünü ulus ve uluslararası boyutta aktarabilmektedir. Buradan hareketle bu çalışmada yaptığı filmlerle dikkat çekip Türk sinemasını uluslararası boyutta temsil eden Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filminde kültürel kodlar alt kültür- üst kültür bağlamında analiz edilerek kültür olgusunun söylemi nasıl inşa ettiği söylem analizi yöntemiyle yorumsamacı yaklaşımla analiz edilmiştir.

Analizle birlikte elde edilen kültürel kodlar, alt ve üst kültür bağlamında söylemin nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarmak amacıyla belirli kategorilerle yorumlanmıştır. Belli kategoriler altında yorumlanan bulguların, kültürel kodların birbiriyle iç içe geçtiğini ve ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Filmde sosyo-ekonomik yapı ve sınıfsal ilişkiler, gelenek ve görenekler, kültürel değerler ve inançlar, coğrafi yapı gibi kategorilerde ele alınan kültürel kodlarla alt kültürün ve üst kültürün inşa edildiğini söylemek mümkündür.

İnceleme sonucunda filmde alt ve üst kültürün temel ve belirgin olarak Aydın karakterinin diğer karakterlerle olan ilişkisi bağlamında kurulduğunu söylemek mümkündür. Aydın, ünlü tiyatro oyuncusu ve Türk tiyatro tarihi kitabı yazmak isteyen, modern ve kültürlü bir karakteri temsil etmektedir. İsmi de Aydın olması hem üst kültürü hem de modernleşmeyi yansıtmaktadır. Aydın'ın yanında çalışan Hidayet'e, kiracıları Hamdi Hoca ve ailesine, eşi Nihal'e, kardeşi Necla'ya, öğretmen Levent'e karşı takındığı tavırları ve kullandığı ifadeleri statüsel olarak alt ve üst kültürün yeniden inşası olarak yorumlamak mümkündür.

Filmin başlarında Hidayet ve Aydın arasında geçen diyaloglarda, Hidayet'in kiracıları bilgisiz ve ekonomik açıdan güçsüz olarak nitelendirdiği ifadelerin statü farkı bağlamında alt ve üst kültürü yeniden ürettiği gözlemlenmiştir. İlyas'ın taş atıp kamyonetin camını kırması üzerine Hidayet- İsmail ve İlyas arasında geçen diyaloglarda sınıf farklılığı kavramları kültürel anlam ve pratikleri gözler önüne sermektedir. Hidayet'in İsmail'e karşı kullandığı üstünlüğü, İsmail'de oğlu İlyas'a karşı kullanmaktadır. Hiyerarşik olarak inşa edilen diyaloglar aslında Türk toplumunda güçlü olanın güçsüz olana ya da daha az güçlü olana karşı takındığı tavrı kültürel boyutta gözler önüne sermektedir.

Hamdi Hoca'nın kira ödemedikleri için evlerine icra gelmesine ilişkin tepkisini "ele güne karşı böyle yapılmaz iyi olurdu, bizim de bir haysiyetimiz var" söylemi

ile dile getirmesi de kültürel ve toplumsal kodların filmde yeniden üretildiğinin bir göstergesidir. Bu bağlamda sinemanın kültürden etkilendiğini, var olan egemen kültürel kodları pekiştirdiğini söylemek olanaklıdır.

Necla'nın abisi Aydın'a içecek bir şeyler ikram etmesi, Türk toplum ve kültüründe kız kardeşin abisine hürmet etmesi alışkanlığını akla getirmektedir. Toplumda kabul gören ve benimsenen gelenekler film aracılığıyla aktarılmıştır.

Aydın'ın "be adam sen bir din adamısın, senin çevrene, cemaatine örnek olman gerekmez mi, kendine çeki düzen vermen gerekmez mi"? ifadeleri de Türk kültüründe hocadan beklenen rol ve sorumlulukları işaret etmektedir. Aydın'ın İslamiyeti yüksek kültür dini olarak nitelendirmesi, devamında Hamdi Hoca'yı bakımsız, kılık kıyafetinin düzgün olmaması nedeniyle eleştirdiği ifadelerde de alt ve üst kültürün inşasını daha net gözlemlemek mümkündür.

Filmin geçtiği Kapadokya bölgesini karakterlerin kırsal kesim ve çorak topraklar olarak nitelendirilmesi de kültürel bir anlam olarak değerlendirilebilir. Taşra, kırsallık ve modernleşme ikilemleri Aydın karakterinin kimliğini ve karakterini biçimlendiren unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Suavi'nin İngiliz damadına ilişkin yaptığı yorum da kültürel farklılıklara ilişkin gönderme olarak yorumlanabilir. Filmde kullanılan "ileri gelen" ifadesini alt ve üst kültürün inşası olarak kabul etmek bu noktada mümkündür.

Yaşanan olumlu olmayan durumlardan dolayı Hamdi Hoca'nın yeğeni İlyas'ı Aydın Bey'in elini öpmeye getirmesi de el öpme adetinin Türk kültüründeki yerini ve önemini göstermektedir. Bu sahneler de sinema filminin üretildiği toplumun kültürüne ayna tutması olarak değerlendirilebilir.

Aydın'ın yerel bir gazete yazı yazması üzerine Necla'nın Aydın'a; "tiyatrocu adamsın iyi bildiğin konularda yazsana" ifadelerini kullanması da tiyatronun ve sanatçının üst kültür mensubu olarak konumlandığının göstergesidir. Aydın'ın hem yerel gazete yazılar yazması hem de Türk tiyatro tarihini yazmaya çalışması da sanatsal üretim süreci olarak aktarılmaktadır. Bu da film kapsamında üst kültür mensuplarının estetik kaygı gütmelerini ve toplumu şekillendirmelerini akla getirmektedir.

Filmde toplumsal ve kültürel yapıya ilişkin izler, kültür olgusu bağlamında alt ve üst kültürün inşası bağlamında karakterler arasındaki diyaloglarda ve kişisel ilişkilerde karşımıza çıkmaktadır. Modernleşme, kırsal yaşam ikilemi, din, dış görünüş, ait olma ve kimlik gibi toplumsal konular bireyler ve ilişkiler bağlamında işlenmektedir. Kültürel kodlar, alt ve üst kültür unsurları söylem boyutunda da yeniden üretilip aktarılmaktadır.

Kaynakça

- Barker, C., Galasinski, D. (2001). *Cultural Studies And Discourse Analysis: A Dialogue On Language And İdentity*, London: Sage.
- Candemir, T. (2007). Türk-İran Sinema Afişlerindeki Kültürel Yaklaşımlar, 38. *Icanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, Kültürel Değişim, Gelişim Ve Hareketlilik, Cilt I*, 1-15.
- Çalışkan, F., Nişancı, İ. (2021). ‘Kış Uykusu’ Filminde İç Mekânlarda Aydınlatmanın Anlatı İle İlişkisi, *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 17, 35, 2323-2362.
- Doğar, N. (2016). Kültür, Kimlik, Etnisite ve Milliyet Kavramları Çerçevesinde Batı Balkanlar: Hofstede Perspektifi, *The Journal Of Academic Social Science Studies*, 52, 401-416.
- Gans, H.J. (2014). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (E. O. İncirlioğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitapevi.
- Karadaş, N. (2013). Televizyon Dizilerinde Gücün Temsili, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(2), 67-90.
- Kılınç, B. (2019). Rus Düşüncesinin Türk Sinemasındaki İzleri: Yeraltı ve Kış Uykusu Filmleri, *Intermedia International e-Journal*, 6(10), 36-47.
- Kocadaş, B. (2005)., Kültür ve Medya, *Bilig*, 34, 1-13.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı, (2021). *Kültür*; 12 Ocak 2021 tarihinde <https://www.ktb.gov.tr/Adresinden> Alındı.
- Öncü, A. (2017). Çağdaş Türk Sinemasında Din Adamı Tasviri: ‘Kış Uykusu’ Filmi Örneği, *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 21(2), 947-976.
- Özkan, Z.Ç. (2014). Kültürlerarası Etkileşimde Sinemanın Rolü: Ferzan Özpetek ve Fatih Akın Filmlerinde Kültürlerarasılık, *International Journal Of Science Culture And Sport*, (1), 340-349.
- Özonur, D. (2021). Bir Sinema Filminde Sınıfların Temsili ve Politik Duruş: Kış Uykusu, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 43, 98-117.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı* (2.B), İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Pöstecki, N., Toplumsal Değişim Süreci Bir Etkileme Aracı Olarak Sinema ve 90’lar Türkiye Sineması, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2001.
- Rocha, G. (2009). Gastronomia Sensual. Civitas, *Porto Alegre*, 9(2), 263-280.
- Somuncu, M. (2020). Dr. Fahrettin Koca’nın Sosyal Medyadaki Salgınla İlgili Paylaşımlarının Eleştirel Söylem Analizi Yöntemiyle İncelenmesi, *Kesit Akademi Dergisi*, 23, 21-40.
- Tanrıkulu, M. (2015). Türkiye Coğrafyasında Genel Kültür, Alt Kültür ve Mozaik Kültür, *Tücaum Vuu. Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 473-481.
- Tezcan, M. (2008). *Kültürel Antropoloji* (3b.), Ankara: Maya Akademi.
- Yaylagül, L. (2010). *Kitle İletişim Kuramları*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yılmazok, L. (2018). Ulusal Sinema: Ulus, Kültür, Kimlik ve Karakter Üzerinden Bir İnceleme, *Beykoz Akademi Dergisi*, 6(1), 136-151.

2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN DİN ADAMI TEMSİLLERİ

Başak Akıllı Kuş¹

Öz

Din ve toplum, tarihsel serüvende birbirini etkileyen, değiştirip dönüştüren iki önemli olgu olarak karşımıza çıkmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında dünya sahnesine çıkan, yedinci sanat diye adlandırdığımız sinema, gerek mekanik anlamda gerekse düşünsel anlamda insan üretimi olduğundan bu etkileşimde yerini almıştır. Sinema filmleri toplumu etkileyen, aynı zamanda toplumdaki yapıyla her dönem çeşitli konular çerçevesinde inceleme konusu olmuştur. Bu çalışmada, sinemanın din ile olan ilişkisi çerçevesinde 2010 sonrası Türk Sinemasında din adamı temsilleri beş film üzerinden söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışma, mevcut literatüre değinirken incelenen yeni filmlerle birlikte literatüre katkı sağlaması da düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Sinema ve Din, Din Adamı Temsilleri

Abstract

Religion and society have emerged as two important phenomena that affect, change and transform each other in historical adventure. Cinema, which came to the world stage at the beginning of the twentieth century and which we call the seventh art, has taken its place in this interaction as it is a human production both mechanically and intellectually. Films have always been the subject of investigation within the framework of various issues, with their structure that affects the society and is also affected by the society. This study examines the representations of clergypersons in Turkish cinema after 2010 through the discourse analysis method on five films within the cinema's relationship with religion. While the study touches on the existing literature, it is also thought to contribute to the literature with the new films examined.

Keywords: Turkish Cinema, Cinema and Religion, Representations of Clergypersons

¹ İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, akilibasak@gmail.com

GİRİŞ

Kültür, bir toplumun her türlü düşünce, yaşayış biçimi ve üretimsel faaliyetlerinin toplamıdır. Toplumların kültürel yapılarına önemli ölçüde etki eden din aynı zamanda bu ilişkilerden de etkilenmiştir. Toplumların kültürel birikimleri döneminin sanat eserlerine de yansımıştır. Sinema da bir sanat dalı olarak toplumların geçirdiği dönüşümlerin yansıdığı önemli bir sanat dalıdır. Her saniyesinde yirmi dört fotoğraf karesi barındıran sinema, adeta yaşanan dönemin fotoğrafını çekmektedir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi insanlar kültürel birikimlerini sanat eserlerine yansıtırken, üretilmiş sanat eserlerinden de etkilenmektedirler. Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema da yapısında bulunan hem görsel hem de işitsel öğelerle güçlü bir kültür taşıyıcısı haline gelmiştir. İçinde bulunduğu toplumun kültürel kodlarını izleyiciye büyük bir özdeşim imkanıyla sunan sinema aynı zamanda bu kodları dönüştürme ve yeniden üretme imkanına da sahiptir. Çalışmamızın ana konusu olan din olgusu da sinemada farklı şekillerde işlenmiş ve din adamları da farklı şekillerde temsil edilmişlerdir. Bu temsil edilmiş karakterle güçlü özdeşim kuran seyircinin algısını da değiştirebilmektedir. Bu açıdan filmlerin kendi içinde değerlendirilmesi kadar üretildiği dönemin koşulları ve diğer filmlerle olan benzerlikleri ya da farklılıkları da önem taşımaktadır.

Bu çalışmada Türk Sinemasında din ve din adamı temsilleri 3 başlık altında incelenecektir. Çalışmanın ilk bölümünde sinema ve din ilişkisi ele alınacaktır. İkinci kısımda ise Türk sinemasındaki din adamı tasvirleri kronolojik olarak, sosyal ve kültürel bağlamıyla incelenecektir. Üçüncü ve son kısımda ise 2010 yılı sonrasında yapılmış beş film olarak **“İtirazım Var”** (Onur Ünlü, 2014), **“Kış Uykusu”** (Nuri Bilge Ceylan, 2014), **“Ahlat Ağacı”** (Nuri Bilge Ceylan, 2018), **“Kelebekler”** (Tolga Karaçelik, 2018) ve **“Nuh Tepesi”** (Cenk Ertürk, 2019) belirlenmiştir. Çalışmamızın örnekleminin 2010 sonrası olarak seçilmesinin nedeni, Türk Sinemasında din adamı temsillerinin incelendiği akademik çalışmaların çoğunlukla 2010 yılı ve öncesinde çekilmiş ve ana akım filmlerin de dahil olduğu örnekleme sahip olmasıdır. Dolayısıyla çalışmamıza konu olan bu beş filmin ana akım sinemanın dışında bağımsız sinema yapımları çerçevesinde değerlendirilen filmler olması ve daha önce “din adamı temsilleri” açısından değerlendirilmeyen yeni filmlerin de (**Kelebekler, Ahlat Ağacı ve Nuh Tepesi**) eklenmesiyle birlikte çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Bu filmlerdeki din adamı olarak ‘imam’ karakterlerinin filmdeki olay örgüsü içindeki diyalogları söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu bağlamda 2010 yılı sonrasında sinemamızdaki din adamı temsilleri, toplumun sosyo-kültürel yapısı, bilimsel gelişmeler ve ortaya çıkan fikir akımları çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Sinema, Toplum ve Din İlişkisi

Sinema, din ve toplum ilişkisini incelerken öncelikle bu kavramları birer birer ele almak ilişkiselliği anlamlandırabilmek için önemli olacaktır. Toplum; sosyal

ihtiyaçları karşılamak için etkileşime giren ve ortak bir kültürü paylaşan çok sayıdaki insanın oluşturduğu, en küçük birimi sosyal kişi olan bir birlikteliktir. Din ise, kelime kökenine bakıldığında Arapça “Yol, hüküm, mükâfat, itaat, hesap verme, saltanat, mülk, âdet, baş eğmek, ferman, hâl, kaza, tedvir, takva, ma’siyet” gibi anlamlara denk gelirken Latince’de ise (religare’den religio) “Bağlamak ve cemaat” manalarına gelmektedir (Tunç, 2015: 5).

Dinin doğuşu ve dinlerin nasıl ortaya çıktığı ile ilgili çeşitli görüşler olsa da, kutsal kitapların verdiği bilgiler dışında kesin ve net bilgi veren bir belge bulunmamaktadır. Velioğlu’na göre dinin ilk çağlarda doğayı dize getirme çabası olarak ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Ona göre doğada korunmasız kalan insanların ölüm, hastalıklar ve çeşitli doğal afetlerle başa çıkamayışlarının doğurduğu çaresizlik durumu insanların birtakım güçlere inanmalarını ve ibadet etmelerini doğurmuştur (Velioğlu, 2005: 15).

Din olgusu insanlık tarihinde çok büyük bir yer kaplamaktadır. Yapılan arkeolojik kazılarda bulunan binlerce yıllık kalıntılarında, mağara duvarlarında dinsel sembollere rastlanması dini inançların varlığının insanlık tarihi kadar eski olduğunu göstermektedir. İnsan yaşamının önemli bir parçası olan din, dünyayı algılayışlarını ve buna paralel olarak toplumların yaşayışlarını etkilemiştir. Tek tanrılı ya da çok tanrılı farketmeksizin dini inançların hepsi yaşadıkları toplumları şekillendirmişler, toplumlar ise yaşadıkları dönemle birlikte coğrafi koşullara uygun olarak dini ve dini ritüelleri şekillendirmişlerdir (Tunç, 2015: 7).

Din ve toplum ilişkisine bakıldığında hem din açısından hem de toplumun yapısı bakımından birbiri için önemli niteliklere sahiptir. Bir toplumun sahip olduğu değerler, toplum tarafından teşvik edilen ya da yasaklanan güdü ve dürtülerle; kendileriyle inanç, tutum ve davranışların inşa edildiği ve korunduğu ideallerle vasıflandırılmaktadırlar. Bununla beraber dini de toplumdan ve toplumsal ilişkilerden bağımsız olarak tanımlamak ve teşhis etmek oldukça zordur. Böylelikle, bütün dinî inanış gelenekleri, toplum hayatı ve gündelik tutumlar için, büyük alaka ve saygı barındıran hedefler olarak kabul görmektedirler (Tunç, 2015: 5).

Toplum ve dinin birbiriyle olan sıkı ilişkisini Türk toplumunda görmek de mümkündür. Türklerin tarih boyunca Gök Tanrı inancı, Şamanizm, Maniheizm, Yahudilik ve Hristiyanlık gibi birçok farklı dini inanışa sahip olduğu bilinmektedir. İnanılan her bir din Türk toplumu üzerinde çeşitli etkiler bırakmıştır. Çünkü bir toplum yeni bir dini inanışı kabul ettiğinde önceki dini inanışların izleri tamamen silinememektedir. Türklerin de eski inanışlarından günümüze kadar gelen ve zaman zaman İslamiyetin içinde eritilmiş adetleri bulunmaktadır. Türbe ve yataz ziyaretleri, mezar taşı kullanımı, ölü aşı verilmesi, ağaçlara bez bağlayarak dilekte bulunulması, ağaçların, toprağın ve suyun kutsal kabul edilmesi, kurşun dökme ve Hıdırellez günü ateş üzerinden atlanması gibi adetler geçmişten günümüze kadar gelen farklı inanışların pratikleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Velioğlu, 2005: 40-41).

Sinema ise donuk fotoğrafların saniyede 24 kare ard arda gösterilmesiyle onlara hareket kazandıran bir mekanizma olarak doğan, panayırlarda eğlence aracı olarak görülen bir araçken, bünyesinde bulundurduğu kendine has özelliklerle bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok yönetmen ve eleştirmen sinemanın tanımını kendi bakış açılarıyla yapmıştır. Nijat Özön'e göre sinema ilk bakışta karşımıza düzenlenmiş resim ve ses temelli işaretler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki temel tekniği içinde barındırmasından dolayı onun çok yönlü bir araç olduğunu vurgulamıştır. Ona göre sinema sadece resim ve sesi birlikte barındırmakla kalmaz, "yedinci sanat" olarak anılmasının hakkını verecek şekilde tüm sanat dallarını kapsamaktadır. Sinemanın tüm sanat dallarını kendi içinde sentezleyebilme yeteneği onu sanat dalları içinde ayrıcalıklı kılmaktadır. Aynı zamanda izleyiciye ulaşma biçimi ve evrensel bir dile sahip olması nedeniyle büyük kitlelere hitap edebilmeyi de başarmasını da sinemanın kendine has önemli niteliklerinden biri olarak saymıştır (Özön, 1984: 8).

Sergey Eisenstein ise sinema için sanatların en evrenseli yorumunu yapar ve bu evrenselliği dünyanın birçok yerine ulaşabilme özelliğinden dolayı değil, tekniğin gelişen olanaklarıyla ve bundan beslenen yaratıcı gücünden dolayı olduğundan bahseder (Eisenstein, 1975: 7). Bazin ise sinemayı fotoğrafla karşılaştırarak sinemanın fotoğraftan ayrılan en önemli özelliğinin içinde zaman boyutunu barındırması olduğunu belirtir (Bazin, 2011: 20). Andrey Tarkovski de Andre Bazin'le paralel olarak sinemadaki zaman kavramının onu diğer sanat dallarına göre özgün kıldığını ifade etmiştir.

"Sinemanın kendine özgü olan yönü, zamanı sabitlemesidir. Sinema yakalanmış zamanla işler, sonsuz kereler tekrarlanabilen bir estetik ölçüsü birimi gibi. Başka hiçbir sanat bu yetiye sahip değildir. Görüntü ne kadar gerçekçi olursa, hayata ne kadar yakın olursa, zaman o kadar sahici olur; uydurulmaması, yeniden yaratılmaması anlamında; tabii ki uydurulmuş ve yeniden yaratılmıştır, ama gerçekçiliğe öyle bir noktadan yaklaşır ki, onunla kaynaşır." (Tarkovski, 2009: 23).

Sinema, toplum ve din kavramları birbirini etkileyen unsurlardan oluşmaktadır. Tüm sanat dalları gibi sinema da, içinden çıktığı toplumun bir parçası olan sanatçının üretimidir. Din ve toplum nasıl birbirini hem etkileyen hem de birbirinden etkilenen iki olguysa aynı şekilde sinema, din ve toplum da birbirini etkilemektedir. Dinler insanların ve toplumların düşünüş ve yaşayış biçimlerine etki ederken, toplumlar da zamanla dini kültürel öğelerle birleştirerek etkilemişlerdir. Sanatçı içinde bulunduğu toplumdan tamamen ayrı değildir, sinema ise onu üreten sanatçının kültürel mirasından yalıtılmış olarak ortaya çıkan bir yapıt değildir. Bu etkileşim çift yönlüdür. Sinema yapıtındaki kültürel öğeler, temsiller ve mesajlar da aynı şekilde toplumu etkiler. Öyle ki Tunç (2013) makalesinde sinemanın toplumla ilişkisinin seyirci ile olan ilişkisinden çok daha önce başladığını söylemiştir. Çünkü bir filmin

her şeyden önce, filmin kendisini var eden sanatçının toplum ile, az veya çok, devam eden ilişkisi; bu münasebetin başlangıcını oluşturmaktadır.

Sinemanın toplumla olan bu etkileşimli ilişkisi onun ‘politik olma’ yanına da işaret etmektedir. Sinemanın sahip olduğu kendine özgü teknikleri ve anlatım dili seyirciyle çok sıkı bir bağ kurmasına neden olmaktadır. Özellikle sinema filmlerinin ‘sinemalarda’ izlendiği dönemlerde, karanlık sinema salonunda büyük ekranda gösterilen filmler seyirciye filmdeki karakterlerle özdeşim kurma imkânı sağlar. Seyircinin gerçekliği filmin gerçekliği olur. Filmdeki toplumsal ve ahlaki değerler, cinsiyet ve sosyo-ekonomik temsiller seyirci üzerinde etkili olmaktadır. Sinemanın seyirciler özelinde topluma olan etkisi kimi zaman dönemin siyasi erkleri tarafından bilinçli bir şekilde toplumu istenilen yönde etkilemek amacıyla kullanılmaya çalışılmış, kimi zaman ise sinema zamanının doğal akışı içerisinde topluma bir ayna olmuştur.

Bu bağlamda çalışmamızın konusu olan Türk Sineması’nda din adamı temsilinin değişimi, toplumsal bağlamından koparılmaması adına temsillerin yoğun olarak benzerlik gösterdiği dönemlere ayrılarak incelenecektir.

Türk Sinemasında Din Adamı Temsillerinin Dönemsel İncelenmesi

Çalışmamızın giriş kısmında sinema, toplum ve din olgusunu incelerken bu üç olgunun birbiriyle sıkı bir etkileşim içinde olduğunu ve birbirinden ayrıştırılmış olarak incelenemeyeceğinden bahsetmiştik. Bu bağlamda sinemanın ‘politik olma’ yanının güçlü olduğuna ve dönemin siyasi atmosferinden etkilenmesinin bu etkileşimin doğal sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Türk Sinemasının gelişimine bakıldığında da ülkenin siyasi atmosferinin dönem filmlerinin konularına, karakter temsillerine ve anlatı biçimlerine etki ettiği ve onları biçimlendirdiği görülmektedir. Bununla birlikte bilimsel gelişmeler de Türk Sineması’nı yalnızca teknik olarak değil aynı şekilde konu, anlatı, karakter bağlamında da etkilemiştir. Çalışmamızda din adamı temsillerinin dönemsel olarak incelenmesinde de değişen siyasi havanın ve bilimsel gelişmelerin bu temsilleri nasıl değiştirdiğini daha net olarak görmek mümkün olacaktır.

Bazen de bu dönemsel incelemeler yerine Türk Sineması’nda etkili olan akımlar dikkate alınarak sınıflandırma yoluna gidilmiştir. Karakaya Türk Sineması’ndaki akımları Toplumsal Gerçekçi Sinema, Devrimci Sinema, Milli Sinema ve Ulusal Sinema olarak 4 ana başlıkta incelemiştir. (Karakaya, 2015)

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Türk Sineması incelemeleri birbirinden farklı ele alınabilmekte ve değerlendirilebilmektedir. Bu çalışmada ise sinema filmlerinin yayımlandıkları dönemlerde din adamı temsillerinin ortak noktalarından yola çıkılarak Yenen’in (2018) makalesindeki 1920-1960 yılları Dışlanmış Din Adamı Temsili, 1960-2000 yılları Daraltılmış Din Adamı Temsili ve 2000 sonrası için Kabul edilmiş Din Adamı temsili şeklinde üç başlık referans alınarak incelenecektir.

1920-1950 Yılları Arası Türk Sinemasında Dışlanmış Din Adamı Temsili

Türk Sinema Tarihi ile ilgili en merak edilen sorulardan bir tanesi sinemanın başlangıç tarihidir. Giovanni Scognomilo diğer ülkelerin sinema tarihlerine bakıldığında halka açık yapılan ilk gösterim tarihinin yaklaşık olarak bile olsa bir tarih vermek mümkünken Türkiye için bunu söylemenin zorluğundan bahsetmiştir. Bu zorluğun sebebi olarak da Türkiye’de sinema tarihi ile ilgili çalışmaların, sinemayla ilgili kaynakları ve belgeleri koruma çabalarının çok geç başlamasını göstermektedir (Scognomillo, 2010: 15).

Türkiye’de sinema filmlerinin gösterimleri Milli Mücadele ve cumhuriyetin ilk yıllarına denk gelmiştir. Bu dönemin toplumsal, kültürel, siyasi ekonomik seyrine paralel olarak gelişme göstermiştir. Uzdu’ya göre, cumhuriyet rejimi ile birlikte dinin ve devletin ayrımıyla başlayan “sekülerist ideoloji” toplum yaşantısında bireysel ve kamusal ayrımını ortaya çıkarmıştır. Cumhuriyet öncesinde din ve toplum ilişkisi bir bütün olarak değerlendirilirken cumhuriyet sonrası bu birliktelik kopmuş ve din kamusal alandan çıkarılarak bireysel sınırlar içinde din ve vicdan özgürlüğüyle sınırlı kalmıştır (Uzdu, 2016: 27).

Toplumdan bireye indirgenen ve vicdanla sınırlanan bu anlayışın temellerinin dinin ilerlemeyi engelleyen bir unsur olarak görülmesine dayandığını söylemek mümkündür. Cumhuriyet dönemiyle birlikte ‘çağdaş ülkeler seviyesine yükselmek’ ideali ve modernleşme süreci karşında din, yavaşlatıcı bir unsur olarak görülmüş ve bireysel manevi alanla sınırlandırılmıştır. Kamusal alan uygulamalarının sekülerleştirilmesine bağlı olarak 1939 yılında gösterime giren filmleri denetlemek amacıyla bakanlar kurulu tarafından kabul edilen ‘Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname’sinin dördüncü maddesi ‘din propagandası yapan’ filmlerin gösterimine izin verilmeyeceğini belirtmektedir. Bu maddenin ortaya çıkış gerekliliğinden sinemanın toplumu etkilemede ve yönlendirmede çok etkili bir araç olduğu da ortaya çıkmaktadır (Uzdu, 2016: 27).

Yenen’e (2018) göre dinin çağdaşlık karşıtı-gericilik olarak algılanmasındaki önemli nokta, Osmanlı Devleti’nde özellikle son iki yüz yıldaki din eğitimi ve dine bağlı bürokrasinin yozlaşması, reforme edilmeyen dini anlayışın hurafelere ve bidatlara teslim olmasıyla çağa uygun sahih dini bilgi üretilememesidir. Buna bağlı olarak din olgusu, muasır medeniyetler seviyesine ulaşma ve çağdaşlaşma amacını benimseyen siyasal yapılanmaya karşısında duran hareketlerin itici gücü olması sebebiyle gerici, ilerleme karşıtı gibi kavramlarla anılmaya devam etmiştir. Bundan dolayı din, cumhuriyet dönemiyle birlikte hem reform gerektiren özelliklerinin varlığı hem de yeni siyasi görüşlere karşı iktidarın kullanabileceği önemli bir araç olması sebebiyle kontrol edilmesi gereken ancak bu kontrolün de merkezin dışında yapılması gereken bir olgu olarak görülmektedir (Karataş, 2014: 37).

1920-1950 yılları arasında üretilen filmlere bakıldığında din adamı temsillerinin belirgin bir biçimde aynı kodları kullandığı görülmektedir. Bunun en büyük

nedenlerinden biri film üreticilerinin dönemin hâkim ideolojisine paralel biçimde din ile ilerlemeyi/modernleşmeyi birbirine karşıt olarak konumlandırması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Türk sinemasında karşımıza çıkan ilk isim Muhsin Ertuğrul olmaktadır.

Muhsin Ertuğrul din ile ilgili görüşlerini şu ifadelerle dile getirmiştir; “Biz çok geri kalmış bir milletiz. Bunun milyonlarca başka sebeplerinden vazgeçip de en hakiki halini ararsak bir din olarak bilgiye tapınmadığımızda buluruz. Dünyada tek bir din vardır, o da “bilgi”. Bu bilgiye erişmek için çalışmak en büyük sevap ve ibadettir. Dünyada bir tek mukaddes şey vardır, o da öğreten “kitap”. İnsanların bir tane silahı olmalıdır, o da: kalem. Beşer bu büyük gayeye eriştiği gün dünya bir cennettir, insanlar birer dindardırlar, kütüphaneler birer cami, kilise, havra olur.” (Uzdu, 2016: 32).

Muhsin Ertuğrul çektiği edebiyat uyarlaması olan filmlerinde çok sayıda din adamı tiplemesine yer vermiştir. Nur Baba (1922), Ateşten Gömlek (1923), Ankara Postası (1928), Bir Millet Uyanıyor (1932), Ayranoz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) filmlerinde din adamı tiplmeleri yer almaktadır. Bu filmlerdeki din adamları incelendiğinde Nur Baba filmindeki şeyh karakteri zengin kadınlardan faydalanan, hurafelerle dolu bir din anlayışı içinde olan ve din adı altında başka kadınlarla da ilişki içinde olan bir din adamı temsili sunar. Milli Mücadele yıllarını anlatan Ateşten Gömlek, Ankara Postası ve Bir Millet Uyanıyor filmlerinde ise din adamı temsili hain, düşmanla işbirliği yapan ve irticanın timsali olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu dönemin din adamı temsili açısından bir diğer önemli filmi Ömer Lütfi Akad’ın Vurun Kahpeye isimli filmidir. 1949 yapımı olan bu filmdeki Hacı Fettah karakteri Kuvay-i Milli birliklerine karşı duruş sergileyen, mal ve para düşkünü, fitne fesat çıkaran iftiracı bir temsiliyet göstermektedir.

Bu dönemdeki filmlere bakıldığında genel olarak din adamlarının benzer tasvirlerle sinema filmlerinde kendine yer bulduğu görülmektedir. Modernleşmenin karşısında duran, gerici, dini anlayışı hurafelerle dolu, ahlaki değerlere sahip olmayan, mal ve para düşkünü, iftiracı ve yeri geldiğinde vatan haini olarak özellikle bu dönemde çok yoğun biçimde karşımıza çıkmaktadır. Köylerde ve kırsalda yaşayan ve genel olarak aydınlanmanın temsili olan öğretmen, mühendis ve doktor gibi karakterlerin tam karşısında konumlandırılmıştır (Karlı, 2016: 458).

1920-1950 yılları arasında üretilen filmlerdeki din adamları, dini sorumluluğuna ters olarak birçok kötü özelliğe sahip gösterildiğinden toplumsal hayat düzenlemesinde kendine yer bulamayan, ‘dışlanmış’ bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır.

1950-2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Daraltılmış Din Adamı Temsili

1920-1950 yılları arasındaki din adamı karakterleri sinemaya yansıyan temsillerinde ‘dışlanmış’ olarak karşımıza çıkarken, 1950-2000’li yıllar arasına bakıldığında ise ilk dönemlerde olduğu gibi tamamıyla dışlanan bir karakterden ziyade, alanı ve toplumsal işlevi açısından ‘daraltılmış’ olarak görmekteyiz.

Sinemaya yansıyan din adamı temsillerindeki değişim bir noktada sinemanın üreticisi konumundaki kişilerin kanaatlerinin değişmesiyle de ilgilidir. Burada kanaat önderi konumundaki aydınlar ve entelektüel arasında yer alan yönetmenlerin de din anlayışına ilişkin görüşleri sinemaya yansıyan din adamı karakterlerini de biçimlendirmiştir. Subaşı (1996), bu dönemin entelektüellerinin ve aydınlarının büyük oranda beslendiği pozitivizm, materyalizm, aydınlanma ve varoluşçuluk gibi kavramlar etkisinde yapılan değerlendirmelerin ‘dinden bağımsız bir kanaatin’ yorumlamasına benzeyeceğini dile getirmektedir. (Aktaran, Yenen 2018) Bu bağlamda bu dönemdeki din adamı karakterlerinin bu düşünce akımları paralelinde ‘daraltılarak’ sinemada kendine yer bulduğu söylenebilir.

Bu dönemdeki Türk filmlerine bakıldığında din adamı karakterlerinde belli ortak noktalar olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki din adamının köy ortamında konumlandırılmasıdır. Burada dinin de köy ve köylülükle ilişkilendirilerek negatif vurguların öne çıktığı söylenebilir. İkinci olarak İslam’ın da batıl inanç olarak saydığı büyü, üfürme, muska gibi uygulamaların din adamları tarafından yapıldığı görülmektedir. Özü itibarıyla dinin ilkeleriyle çelişen bu uygulamaların din adamları tarafından yapılıyor olması, onların akletmekten uzak olduğuna işaret etmektedir. Filmlerdeki din adamı karakterlerinin bu davranışlarıyla bilime, bilgiye ve tekniğe karşı olarak anlamamıza neden olmaktadır. Burada öne çıkan filmlerden Yılmaz Güney’in Umut (1970) filmi örnek olarak gösterilebilir. Bu dönemin filmlerindeki din adamı karakterlerinin bir diğer ortak noktası ise haksız işleyen düzenin destekçileri/ ortakları konumunda olmalarıdır. Genellikle köy ağalarının köylülere kul olarak davranışı ve haksızlık yapmaları halinde din adamlarının haksızın yanında değil de köy ağalarının yanında olmaları karşımıza çıkan durumlardandır. Bu şekilde hak ve adalet kavramlarının din ile bağlantısının koptuğu da görülmektedir. Bu duruma örnek teşkil eden filmlere ise Züğürt Ağa (1985) ve Kibar Feyzo (1978) örnek gösterilebilir. 1960-2000 yılları arasındaki bu temsiller arasında istisnai olarak karşımıza çıkan film ise Halit Refiğ’in Kurtar Beni (1987) filmidir. Bu filmde imam karakterinin köyde değil şehirde konumlandırılması ve hayat kadını olduğunu bildiği bir kadına aşık olup, her şeyi bilerek ve kabul ederek kadın karakterle evlenmesi işlenmektedir. Bu imam karakteri dönemin karakterleri arasında belki de tek istisnadır denilebilir (Yenen, 2018: 293).

Sinemanın ülkemizde başlangıcından 2000’li yıllara kadar olan din adamı temsillerindeki ‘dışlanmış’ ve ‘daraltılmış’ özellikleri Koç’un (2016) makalesinde değerler psikolojisi bakımından ele alınmıştır. Koç’a (2016) göre, sinemada din karşıtı

senaryolardaki din adamı temsillerine din psikolojisi çerçevesinden bakıldığında bu durumun ‘değer-yoksun dindarlık’ adı altında yeni bir dindar tipolojisi olarak analiz etmek mümkündür. Koç, değer-yoksun dindarlığı şu şekilde tanımlamıştır: “İnanılan dinin doktrinel ve yaşamsal prensiplerinin içselleştirilmemesi sebebiyle psiko-sosyo-teolojik içerikli değerlerin bireyin tutum ve davranışlarına bütünüyle yansıtılmadığı dindarlık modeli..” (Koç, 2016: 197).

Değer-yoksun dindarlık tipolojisinde bireyin inançlarının gereği olan değerleri içselleştirememesi, bilinçli veya bilinçsizce göz ardı etmesi ve kendi kişisel çıkarlarına göre kullanması karşımıza çıkmaktadır. Bu tipolojide birey davranışlarının dini değerlere uygunluğunu denetlemez ve buna göre yaşamını sürdürmez. Bu noktada manevi değerlerin dengesi bozulduğu için dengesiz bir dünyevileşme meydana gelmektedir. Buna bağlı olarak dini değerlerle özdeşim kuramayan bireyde, kendinden beklenen tersi davranışlar meydana gelebilmektedir. Örneğin; yalan söyleme, dedikodu yapma, haram yeme, evlilik dışı ilişkilerde bulunma ve rüşvet alma gibi birçok farklı tutum ve davranışta bulunabilir (Koç, 2016: 197).

2000’li yıllar öncesindeki Türk filmlerindeki din adamı karakterlerinin temsiliyetlerine bakıldığında büyük oranda değer-yoksun özellik gösterdiği söylenebilmektedir. Haksızlık karşısında gücünün yanında olan duruşları, rüşvet almaları, dini değerlere uygun olmayan batıl uygulamalarda bulunmaları ve ilk dönem filmlerinde düşmanla iş birliği yapan hain konumunda yer almaları değer-yoksun tipolojisine uygun olarak değerlendirilebilmektedir.

2000’li Yıllarda Türk Sinemasında Kabullenilmiş Din Adamı Temsili

2000 sonrası Türk filmlerine bakıldığında yönetmenlerin değişen algılarıyla birlikte filmlerdeki din adamı karakterlerinin de temsillerinin değiştiğini ve daha ‘kabullenilmiş’ karakterler olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür.

2000’li yıllara kadar olan din adamı karakterlerinin istisnaları olmakla birlikte genel anlamda dışlanmış ve daraltılmış karakter özellikleriyle karşımıza çıkmaktayken, 2000 sonrasında bu durum din adamlarının toplumda karşımıza çıkan halleriyle daha sahici temsil edildikleri görülmeye başlanmıştır.

2000’li yıllarla birlikte dinin ve din adamı temsillerinin değişimindeki faktörlere bakıldığında karşımıza sekülerleşme kavramı çıkmaktadır. 2000 yılı öncesinde sekülerleşme kavramı ‘dinin yok sayılması’ şeklinde televizyon yapımlarında ve filmlerde işlenirken, 2000’li yıllarla birlikte sekülerleşme hareketinin sosyal yapıya daha uygun şekilde işlendiği görülmektedir. Bu yaklaşımın etkisiyle hayatın dışında bir olgu gibi olan, tebliğ ve irşat esaslı yapımların yerini sosyal yapının bir parçası olarak kabul edilmiş ‘yaşamın parçası olan din’ anlayışı gelişmeye başlamıştır (Lülecı, 2007: 111).

2000 öncesindeki filmlerde köyde konumlandırılan ve karakter özellikleri bakımından sınırlandırılmış din adamı karakterlerin yanı sıra hazretli filmler akımı

ve milli sinema akımı çerçevesinde de dinin işlendiği görülmüştür. Ancak 2000’li yıllardaki bu dönüşümü o yıllardan ayıran nokta hazretli filmler akımındaki gibi filmlerin temasının tamamıyla dini karakterlerin oluşturduğu ya da Milli Sinema akımındaki gibi tebliğ esasıyla mesaj verme kaygısı içeren filmler olmamasıdır. Bu dönemde kendilerinin dini kimlikleriyle tanımlayan bazı yönetmenlerin dini, hayatın bir parçası olarak ele almaya başlaması 2000’li yıllardaki din adamı karakterlerini önceki dönemlerden ayıran en önemli unsurlardan biridir (Lüleci, 2007: 112).

2000’li yıllardaki değişimin bir diğer nedeni olarak gösterilen unsur ise ülkenin siyasi havasının değişmesidir. 2002 yılındaki seçimde muhafazakâr bir parti olan Adalet ve Kalkınma Partisi iktidar olmuştur. Dinin ve din adamı karakterlerindeki değişimin nedeni olarak birçok sinema eleştirmeni ve yazarı bu durumu muhafazakar bir partinin iktidar olmasıyla meydana gelen değişimlerle yorumlamıştır. Bu sinema yorumcularına göre Milli Sinema akımıyla aynı düşünce çizgisine sahip bir siyasal partinin yerelde güçlenmesi sonrasında ise iktidar olması Milli Sinema akımı yönetmenlerinin sinema sektöründe daha fazla söz sahibi olmasına neden olmuştur. Ancak bundan farklı düşünen ve bu değişimin siyasi koşulların değişmesinden kaynaklanmadığını, ülke ve dünya çapında sinemaya bakışın değiştiğini, bu bağlamda sinema filmlerinde gündelik yaşamın dinamiklerinin daha gerçekçi bir şekilde işlenmesinin önem kazanmasına da bağlanmıştır. Dönemin yönetmenlerinde Mesut Uçakan’ın ifadeleri de bunu desteklemektedir:

“Söylem biçimleri değişti. İdeolojik rüzgârlar geride kaldı. İnsanlar artık kendi hakikatinin peşinde. Evrenin varoluş sırlarını kurcalıyor. Dünya sinemasında da, Türkiye sinemalarında da esen rüzgâr bu.” (Tunç, 2013: 61).

2010’lu Yıllar ve Değişen Din Adamı Temsili

2010’lu yıllarla birlikte dışlanmış, daraltılmış ve kabullenilmiş/geleneksel dindarlık ve din adamı karakterlerinin özellikleri yeniden farklı temsil edilmeye başlamıştır. Bu temsillerdeki farklılık toplumsal ve bilimsel gelişmelere paralel olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde geleneksel dindarlık sorgulanmaya başlamıştır. Uzun yıllardır tartışma konusu olan dinin ve bilimin çelişip çelişmediği konusu bu dönemde dinin bilime ve akletmeye karşı olmadığı, tam tersine bunu tavsiye ettiği düşüncesi yaygınlaşmaya başlamıştır. Köse (2015) bunu ‘Fundamentalist Muhafazarlık’ kavramıyla açıklamaktadır. Ona göre, geleneksel dindarlığın eleştirisi yine kendi içinden, yeni nesil dindarlar arasından çıkmıştır. Bu eleştirilerin ortaya çıkmasındaki etkenlerden biri ise yeni nesil dindarların modern eğitim sisteminden geçmiş olmalarıydı.

Fundamentalizm kavramı esasında Hristiyan kültürün bir üretimidir. 18. Yüzyılda Amerika’da ortaya çıkan Hristiyanlığın aslından koptuğunu ve gerçek Hristiyanlığın özüne dönülmesi gerektiğinin savunulduğu bir düşünce hareketidir. Bunun ülkemizde 2010’lu yıllarla birlikte İslam’a yönelik biçimi ise “yeni nesil

Müslümanların geleneksel bazı uygulamaların sorgulanması şeklinde olmuştur. Modern eğitim sisteminden geçen ve önceki nesillere göre daha çok kaynağa ulaşan ve araştırma yapan bu yeni nesil, geleneksel din anlayışında bazı eksiklikler veya yanlışlıklar olduğunu, bunların gerçek İslam'ı ve Müslümanlığı temsil etmediğini düşünerek “‘kör muhafazarlık’ı” eleştirmeye başlamıştır (Köse, 2015: 16).

2010'lu yıllardan itibaren Türk sinemasındaki din adamı temsillerine bakıldığında değişen yeni dindarlık ve din adamı karakterine rastlanmaktadır. Bu dönemdeki değişimi anlayabilmek için sekülerizm kavramı da önem taşımaktadır. Sekülerizm kuramlarına bakıldığında ilk olarak rasyonalizm ve inanç kaybı argümanlarının yoğun olduğu görülmektedir. Ancak Larry Shinner'e göre sekülerleşme süreci tek boyutlu değil çok katmanlı bir süreçtir.

Larry Shinner altı farklı farklı sekülerleşme biçiminden bahsetmektedir. Bunlardan ilki sekülerleşme kuramını savunanların görüş birliğinde olduğu dini öğretilerin, kurumların ve sembollerin önemini kaybetmesidir. Shinner buradan yola çıkarak sekülerleşmenin geldiği son noktanın dinsiz bir toplum olacağını söylemektedir. İkinci tip ise karşımıza 'dünyevileşme' olarak çıkmaktadır. Bu ahiret inancının yerini dünyaya alışma ve dünya ile bütünleşmenin alacağını ön görüşüdür. Üçüncü tip sekülerleşme biçimi de toplumun dinle olan bağlantısının kopmasını, dini merkeze alan anlayışın yerini dinden bağımsız bir gerçekliğe bırakması olarak ortaya çıkacağını belirtmektedir. Bunun devamında ise din anlayışının bireylerin özel hayatlarıyla sınırlanacağını düşünülmektedir. Dördüncü tip sekülerleşmede, dini bilgilerin, inanç sistemlerinin ve dini kurumların işlevlerinin dünyevi bir görüntüye sahip olacağı ifade edilirken beşinci tip sekülerleşmede ise dünyanın dini anlayışlardaki kutsallık içeren ve bir amaca hizmet eden araç niteliğini kaybedeceği, bunun yerini rasyonel olarak konumlandırılmış bir obje olarak yeniden anlamlandırılacağı düşüncesi bulunmaktadır. Shinner son olarak kutsalları olan toplum yapısından seküler düşünceye sahip toplum yapısına evrilmekten bahseder. Toplumdaki kuralların ve verilen kararların dini temellere dayanarak değil rasyonel temellere dayanarak alınmasıyla sekülerizasyonun tamamlanacağını ifade etmektedir. (Aktaran Küçükcan, 2005).

Bu bağlamda bu dönemdeki filmlerde din adamı temsilleri beş film üzerinden söylem analizi yöntemiyle incelenecektir.

Din Adamı Temsilleri Bağlamında Film Analizleri

İtirazım Var (2014)

Filmin Konusu

İtirazım Var filmi, senaristliğini ve yönetmenliğini Onur Ünlü'nün yaptığı 2014 yapımı polisiye türünde bir filmidir. İstanbul'un bir semtinde camii imamı olan Selman Bulut siyasal bilimler ve antropoloji okumuş, saz çalan, boks yapan, Bektaşî deyişleri söyleyen 'marjinal' bir hocadır. Bir gün Selman Hoca camiide namaz kıldırırken bir silah sesi duyulur ve cemaatten biri yere yığılır. Bu cinayetten

sonra camii bir süreliğine kapatılır ve polisler soruşturma başlatır. Selman Hoca ise bu olay sonrasında harekete geçerek kendi araştırmalarını yapmaya başlar ve işin içinde kendinin de olduğunu gördüğü bir dizi olayın içine dahil olur. Tüm bu serencamın sorunda cinayeti polislerden önce aydınlatır.

İtirazım Var Filminde Din Adamı Temsili

İtirazım Var filminde camii hocası Selman Bulut alışılmış bir imam temsilinin dışında bir temsille karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel dediğimiz imam temsilinden farklı olarak dini eğitimin dışında Siyaset Bilimi alanında lisans öğrenimi görmüş, Antropoloji alanında ise yüksek lisans yapmış bir hocadır. Saz çalmak, boksle ilgilenmek, satranç oynamak ve felsefe ile ilgilenmek gibi farklı alanlardan beslenmektedir. Geleneksel imam temsilinden uzak bir biçimde dine eleştirel yaklaşan, günah işleyen ancak ahlaki değerlerine de sahip olan ve olaylara mizahi yaklaşabilen bir temsiliyetle insani ve sosyal yönü ön plana çıkarılarak işlenmiştir.

Türk Sinemasında din adamı temsilleri 2000’li yıllardan sonra değişmeye başlamıştır. 2000 yılı öncesi filmlere bakıldığında din adamlarının çoğunlukla köylerde ya da kırsal bölgelerde ikamet ettiği görülmektedir. 2000’li yılların gelişiyle birlikte filmlerdeki din adamı karakterlerinin köy ve taşra yaşantısı içinden çıkarılarak şehir yaşantısı içinde konumlandırılmaya başladığını görmekteyiz. Din adamları şehrin içinde, değişen toplum dinamiklerinden yalıtılmış olarak değil, modern yaşamın akışında var olan bir karakter olarak varlık göstermektedirler. Bu bağlamda sinema filmlerindeki din adamı temsiliyetleri sosyal hayatın bir parçası olarak, beşeri yönleriyle karşımıza çıkmaktadır.

İtirazım Var filminde bir din adamı olan Selman Hoca karakteri din adamı rolünden çok bir dedektif karakterine benzemektedir. Polisin sorumluluğunda olan cinayeti çözme ve suçluları yakalama görevini kendi kendine üstlenir. Bu amaç doğrultusunda meyhaneye gidip içki içebilen, takip ettiği şüpheliyi izleyebilmek amacıyla gittiği kilisede mum yakarak haç çıkarabilen ve bunları yaparken herhangi bir çekince duymadan amacını sonuçlandırma yoluna devam eden bir karakterdir. Bu temsiliyet seyircinin gözünde ‘iyi’ bir amacın ve niyetin doğrultusunda dinin yasakladığı davranışlarda bulunmanın ‘normal’ olabileceği yönünde karşılık bulabilmektedir (Günaydın, 2019: 150).

Din adamı ve modernizmin ilişkisi olarak karşımıza çıkan bir diğer sahne ise Selman Hoca’nın kızı olan Zeynep’in Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Heykel Bölümü öğrencisi olması ve erkek arkadaşıyla aynı evde yaşamasıdır. Sevgiliyle aynı evde yaşayan Zeynep bu durumu babasına ‘imam nikahının varlığı’ ile sunmaktadır. İmam Selman ise ‘dini nikah’ın varlığının onlara nefislerine uyma hakkı vermediğini, gizli kalmış, duyurulmamış imam nikahının hiçbir hükmünün olmadığını söyleyerek imam nikahı hakkında günümüzde karşılaşılan anlayışın dışında ahlaki yönüne vurgu yapan bir deşendirmede bulunur. Burada dikkat çeken

nokta yönetmenin, dini nikahın önemsiz ve değersiz olduğu düşüncesinden ziyade İslam açısından yeterli olan dini nikahın topluma duyurulmayan ve gizli yaşanan ilişkileri meşru kılmak için kullanılan yol olarak görülmesine bir eleştiridir.

Filmde dikkat çeken bir diğer diyalogda ise Selman Hoca önce “İnfak edilmiyor. Mülkte şirk koşuluyor.... Komşusu açken tok yatmamak için zengin mahallelerine taşınanlar var.” diyerek Müslüman toplumların dini değerleri içselleştirmedikçe değinerek toplum eleştirisi yapar, sonrasında ise İslam dininin fıkıh anlayışını şu sözlerle eleştirir. *“Bu dinin klasik fıkıh anlayışı, yeryüzünün sokaklarında aç gezen 1 milyar insan için ne diyor? O fıkıh, Ömer’i vuranların, Ebuzer’i çöle gömenlerin, Ali’yi hançerleyenlerin, Hüseyin’i susuz bırakanların, Medine’yi yağmalayarak 900 sahabe kadınına tecavüz edenlerin ve Kâbe’yi mancınıkla ateşe verenlerin fıkıhıdır.”*

Bu ifadeler İslam fıkıh anlayışına eleştiriler içermektedir. İslam dinini onun emir ve buyruklarına göre yaşamayan ve İslam dinini kullanarak çevresindekilere zulmedenlerin düşünce ve davranışlarının günümüz İslam anlayışı olarak karşımıza çıktığını göstermektedir. Yine Arap kültürünün cahiliye dönemindeki uygulamaları öne çıkarılarak günümüz İslam fıkıhının bir sonucu olarak gösterilip olumsuzlanmıştır. Diyalogun başında geçen ‘komşusu açken tok yatmamak için zengin mahallelerine taşınanlar var.’ ifadesi ‘komşu’ özelinde tüm yoksulları ifade etmektedir. ‘Zengin mahallelerine taşınanlar’ ifadesi ise müslüman olan ancak İslam anlayışını gerçek anlamda yaşamayan ‘müslüman toplum’a eleştirisi olarak öne çıkmaktadır.

İtirazım Var filmi din adamı karakteri açısından Türk Sinemasında yeni bir temsildir. Filmde modern ve marjinal olarak karşımıza çıkan din adamı eskiye oranla daha olumlu bir görünüm çiziyor olsa da, din adamının kazandığı bu değerini dini temsiliyeti ile değil, modernleşmeye yakınlaşmasıyla, dinin hükümlerine değilse de algılanışına ve günlük hayattaki uygulanışına eleştirel yaklaşmasıyla kazandığını söylemek mümkündür. Nitekim din adamını camiide din görevini yerine getirirken değil, dedektiflik yaparak ve şahsi olarak ilgilendiği alanlardaki faaliyetiyle görmekteyiz. Dini görevini yerine getirdiği sahnelerde ise İslam dininin hükümlerini aklileştirirken müslüman toplumu ise İslam anlayışını içselleştirmemiş oluşundan dolayı yoğun olarak eleştirmektedir. Bununla birlikte Selman Hoca karakteri karşımıza ‘güzel ahlaklı’ olarak çıkmaktadır. Faizden ve haramdan uzak duran, hesabına yatan paradan bahsederken utandığını dile getiren bir karakterdir. Bu bağlamda Selman hocanın filme yansıyan ‘insani’ yanı oldukça olumlu olan aynı zamanda İslam’a akli pencereden bakan ve toplumun İslami yaşayışındaki eğreti yanları eleştiren yönüyle film içerisinde olumlu temsil edilmiştir.

Kış Uykusu (2014)

Filmin Konusu

Emekli bir oyuncu olan Aydın oyunculuğu bıraktıktan sonra Kapadokya’da babasından kalan bir butik oteli işletmek için geri dönmüştür. Aydın’ın günleri bu butik otelde gündelik işlerle ve köşe yazıları yazarak geçmektedir. Film, gerçek

dünyadan kopuk bir şekilde günlerini geçiren Aydın'ın, onunla hiçbir şekilde yakınlık kurmayan eşi Nihal ve boşanıp Aydın'ın yanına taşınan ablası Necla ile ilişkisi üzerinden ilerlemektedir.

Kış Uykusu Filminde Din Adamı Temsili

Filmde din adamı olarak karşımıza çıkan Hamdi Hoca karakteri abisi ile birlikte yaşayan, bulundukları bölgede maddi olarak nüfuzu olan Aydın Bey'in kiracılarındadır. Hamdi hocayı filmde ilk kez abisi İsmail ile Aydın'ın yardımcısı Hidayet'in kavga ettiği sahnede görmekteyiz. Kirayı ödeyemedikleri için icraya verilmelerinin üzerine Hamdi Hoca, Aydın'ı ziyarete gider. Hamdi hoca'nın kendisini görmeden kapıda çamura bulanmış ayakkabıları gösterilmektedir. Hamdi ve Aydın'ın bu diyaloga girdikleri ilk sahnede Hamdi hocayı Aydın karşısında eğilip bükülen bir tavırla görmekteyiz. Boynu bükülmüş, ses tonu yumuşamış olan bu tavır, Aydın'ın yardımcısı olan Hidayet'e olan tavrından farklılık göstermektedir. Öncü (2017) bu tavır değişikliğini din adamının simgesel sermayesinin 'maddiyatın ve sınıf gücünün karşısında erimesi' olarak yorumlar. Bourdieu'nun ifadesiyle, Hamdi Hoca, "toplumun kendini yeniden üretim biçimlerinde ondan daha fazla pay sahibi olan" Aydın'ın karşısında sahip olduğu "simgesel sermayenin" Aydın'dan düşük olduğunun farkındadır ve bu farkındalığa göre hareket etmektedir (Öncü, 2017: 963).

Aydın'ın İmam Hamdi ile bu ilk görüşmesinde Aydın'ın gözünde İmam Hamdi'nin izlenimi kılık kıyafetine önem vermeyen, kendini yetiştirememiş, görgü kurallarından bihaber olan ve çevresine güven vermeyen bir din adamı şeklindedir. Öyle ki, sekansın sonunda Aydın, İmam Hamdi'nin bir daha kendisini ziyarete gelmemesini ve Hidayet'le iletişime geçmesini söyler. Bu sırada Aydın'ın İmam Hamdi ile ilgili düşüncelerini duyarız. Aydın'a göre büyük çoğunluğu Müslüman olan bir toplum, kendini ilmi anlamda yetiştirmiş, aynı zamanda da dış görünüşüne dikkat eden ve görgü kurallarını bilen din adamlarını hak etmektedir. Aydın'a göre "İslamiyet bir medeniyet, bir yüksek kültür dinidir". Din adamları her hafta hutbelere kendilerini özenle hazırlamalıdır ki cemaati etkileyerek kendiyile birlikte toplumu yükseltebilsin. Bu düşünceler paralelinde Aydın'ın İslamiyet paralelinde din adamlarını da insan kimliklerinden ayrı, sosyo-ekonomik koşullardan yalıtılmış olarak idealize ettiğini görmekteyiz. İmam Hamdi'yi ise cahil ve mesleğini hakkıyla icra edemeyen biri olarak tanımladığı anlaşılmaktadır.

Aydın ile İmam Hamdi'nin ikinci görüşmesi de, İmam Hamdi'nin Aydın'ın 'bir daha gelme' demesine rağmen yeğenini de zorla yanında getirerek otele gelmesiyle meydana gelmiştir. Aynı şekilde ayakları çamur içinde, ses tonu günlük hayattaki ses tonundan farklı olarak incelmış, Aydın karşısında el bağlamaya yakın derecede eğilip bükülmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu sahnede İmam Hamdi'nin hadislerden yola çıkarak affetmenin önemi, dargınlıkların küskünlüklerin giderilmesi hususunda Aydın'ı ikna etmeye çalıştığını görürüz.

İmam Hamdi'nin yeğenini zorla getirdiği sahnenin akışından ve çocuğun beden dilinden anlaşılmasına rağmen, çocuğun kendi isteğiyle geldiğini söylemekte ve beklenen din adamı kimliği ile çeliştiği görülmektedir.

Bu diyalogun başlangıcında ise İmam Hamdi'nin ağzından şu cümleler dökülür:

Hamdi: ... Ama en azından ev camiinin yanında ya, ona şükrediyorum. Yoksa çok zor olurdu. Sabahın köründe, peşinde itler, beş vakit git gel..

İmam Hamdi'nin sabah namazı vaktini sabahın körü olarak görmesi, namaz vakitleri için 'beş vakit git gel' ifadesinin kullanması, onun din adamı olarak dini yaşam biçimini içselleştiremediği, namaz kıldırmanın yalnızca beş vakit git gel yapmaktan ibaret olan bir iş olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

İmam Hamdi'nin filmdeki son sahnesi ise Aydın'ın eşi Nihal'in İmam Hamdi'nin evine yaptığı ziyaretidir. İmam Hamdi'nin davranışları öncekilerle benzer şekildedir. Nihal'in İmam Hamdi'nin ailesine maddi yardımda bulunmak istemesi sebebiyle yanında yüklü miktarda para getirmiştir. İmam Hamdi başlangıçta bu parayı almaktan çekinse de, kimsenin haberinin olmadığı öğrenince parayı kabul eder. Ancak sonrasında öfkesi 'sarhoşluğuna' bağlanan İsmail'in gelmesi ve parayı ateşe atmasıyla İsmail karakter olarak yüceleşir. Din adamı kimliğiyle Nihal'in gizlice getirdiği parayı kabul eden Hamdi ve sarhoş olarak nitelik yüklenen abisi İsmail'in parayı gururuna yediremeyip ateş atması, İmam Hamdi'nin olumsuz bir izlenime sahip din adamı karakteri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ahlat Ağacı (2018)

Filmin Konusu

Sinan, sınıf öğretmenliğinden yeni mezun olmuş, yazar olma isteğiyle dolu bir gençtir. Çanakkale'ye ailesinin yaşadığı kasabaya geri dönen Sinan, ailenin ekonomik sıkıntıları ve babasının ganyan bağımlılığıyla karşı karşıya kalır. Bir yandan yazar olmak ve kitabını bastırmak için girişimlerde bulunurken diğer yandan ailesiyle, çevresindekilerle sorunlar yaşamaya başlar.

Ahlat Ağacı Filminde Din Adamı Temsili

Ahlat Ağacı filminde din adamı temsili sunumunda karşımıza iki imam çıkmaktadır; Köyün imamı Veysel ve onun imam arkadaşı Nazmi. Filmde bu iki din adamı karakteriyle ilk olarak bir elma ağacı üzerinde, gizlice elma koparıp yerlerken tanışıyoruz. Tam bu esnada ağaca taş atılır ve iki imam da panikler ve taşın nerden geldiğini kestirmeye çalışır. Taşı kimin attığını göremeyince de çocukların yaptığını düşünerek 'izinsiz' ve 'gizlice' elma toplamaya kaldıkları yerden devam ederler. Sinan ise iki imamı da paniklemeyle eğlenir ve aralarında şu diyalog geçer:

Sinan: *Oğlum, ne yapıyorsunuz? Dünyadan da mı kovduracaksınız bizi.*

Veysel: *Sinan, oğlum sen misin ya.*

Sinan: *Sen de mi Veysel Hoca ya.. Sen de mi yasak elmanın peşinde dolanıyorsun. Günah oğlum günah. Aman ha şeytan kaldırmayın seni, oraya kadar çıkmışsın.*

Bu diyalogun devamında Veysel ve Sinan arasında ezan okumayla ilgili bir konuşma geçer. Bu konuşmanın nedeni köyün imamı olan Veysel'in kendi görevi olan ezan okuma işini Sinan'ın yaşlı dedesine yaptırıyor olması, Veysel'in ise düğünlere gidip altın takması ancak Sinan'ın dedesinden almış olduğu altını geri vermemesi ile ilgilidir. Ayrıca Sinan'ın dedesine imamlık ricasında bulunan, işinin sorumluluğunu yerine getirmediği halde aldığı maaşla kendisine yeni motosiklet alan bir tiptir.

Sinan: ... *Esas seni gören cennetlik Hoca. Kaçmışsın yine bugün. Düğün mü vardı?*

Veysel: *Davetiye gönderiyorlar. İcabet etmeyince de olmuyor. Müftünün karısının kardeşinin bilmem neyi. Adam ta buraya bana davetiye göndermiş. E napacaksın, tanımam etmem halbuki.*

Sinan: *Ya git tabi, git de, şu ezan mezan işlerini bizim dedeye bırakıp durma ama artık ya. Korkuyor oğlum şaşırır maşırır diye. Yaş olmuş seksen, kulaklar duymuyor.*

Veysel: *Şaşırmaz şaşırmaz ya. Ayrıca şaşırsa ne olacak ya. Öyle ihlaslı adamın şaşırmasında bile rahmet vardır. Boşver sen.*

Sinan: *Valla köylü rahmet mahmet anlamaz hoca, bir başladı mı dedikoduya on yıl sonra onun dönüşü fıkra olur.*

Veysel: *Yok hiçbir şey olmaz. Canavar senin dede, canavar ya. Bana da çok faydası dokunuyor o konuda sağolsun.*

Nazmi: *Yedek imam diyosun yani o konuda he.*

Veysel: *Aynen aynen yedek imam.*

Bu konuşmalarda Veysel Hoca'nın dini açıdan mesleğine ters düşecek davranışlarda bulunduğu görülmektedir. İslam dininde sahibinin haberi olmaksızın malından istifade etmek haram sayılmışken, Veysel Hoca ve Nazmi Hoca 'izinsiz' elma toplamaktadır. Bununla Veysel Hoca birlikte kendi görevi olan ve karşılığında devletten maaş alan 'resmi din görevlisi' olmasına rağmen işini yaşlı bir hafıza yaptırır. Bu bağlamda Nazmi Hoca için ilk olarak din adamı vasıflarıyla örtüşmeyen davranışlarda bulunduğunu ve kendi menfaati doğrultusunda İslam'ın sözüne aykırı söz söylemekten çekinmeyen bir imaj çizdiğini söylemek mümkündür. Bu konuşmanın devamında Nazmi Hoca'nın da görüşlerinin belli noktalarda Veysel Hoca'dan ayrıştığı görülmektedir.

...

Sinan: *O değil de, ya insan hiç tanımadığı birini düğününe derneğine çağırır mı ya. Alenen para istemek değil mi bu. Hiç mi onur gurur kalmamış. Bir de öyle bir hale gelmiş ki, adamın borcu vardır öldürsen vermez ama düğüne derneğe gelince altınını eksik etmez.*

Nazmi: *Maalesef kardeşim maalesef. Bak ama Ebu Zer'in bir lafı var...*

...

Nazmi: *Hakkını helal et kardeşim, herkes bilmez de o yüzden. Hocaların bile çoğu bilmiyor. Neden dersen, daha popüler sahabeler biliniyor. Ebu Hureyre gibi.*

Veysel: *Olur mu canım ne popülerleri nerden çıkardın. Sahabeden bahsediyoruz. Nerden çıktı şimdi bu.*

Nazmi Hoca konuşmanın bu kısmında sahabelerden Ebu Zer'dan bahseder. Sinan'ın bu sahabeyi bilmesine şaşırır ve şaşırmasının gerekçesi olarak da 'genellikle popüler sahabelerin bilindiğini' söylüyor. Bu cümle iki imam arasında çatışmanın başladığı yerdir. Daha tutucu bir görüntü çizen İmam Veysel İmam Nazmi'ye sahabeye söylenen 'popüler' kelimesini kabul etmez ve karşıt söylemlerde bulunmaya başlar. Kendisi 'imam' kimliğine ters düşecek davranışlarda bulunuyor olsa da Nazmi'nin yurtta öğrenci sorumlusu olmadığını 'köyün imamı' olduğunu, söylediklerini süzgeçten, elekten geçirmesi gerektiğini söyler. Nazmi hoca ise karakter olarak onun karşısında bir noktaya konumlanmıştır. Müslüman toplumların durumunun ortada olduğunu, dünyanın değiştiğini insanlığın artık farklı bir noktaya geldiğini savunan, logosun temsili gibidir (Öztek, 2019: 321).

Veysel dinde yenileşme ve yeniden yorumlamanın olamayacağını, bu düşüncelerin Kuran-ı Kerim'in yorumlanışının yetersiz olduğu anlamına geleceğini savunurken, Nazmi ilerleyen ve gelişen insanlıkta değişimin şart olduğunu, bunun aksinin değişmemekte ısrar olduğunu dile getirerek Veysel'in karşına konumlanır. Veysel düşünmenin ve sorgulamanın kişiyi doğru yoldan saptırabileceğini ve bu risklerden korunmanın yolunun ise 'sorgusuz sualsiz inanmak' olduğunu ifade eder.

Veysel: *Sonu yok bu tartışmanın, uzar gider. İş insanda bitiyor sonuçta. Yani ben kendi adıma konuşayım, benim dönüp dolaşıp geldiğim nokta sorgusuz, sualsiz teslimiyetin huzurlu gölgesi olur yani. İnanacaksan inanırsın ama yok dersen, benim aklım daha üstündür, ben karanlık noktalara iğne sokarım, cüzi irademle Allah'ın yüce hikmetinin peşine düşerim, onu çözmeye çalışırım, böyle bir çılgınlığa girişirim, o senin bileceğin iş. Ama ben kesinlikle o yolu tercih etmem yani.*

Bu sekansın bu şekilde sonlanmasıyla iki imamın dinde 'düşünüp, akletme' kavramları üzerinde ayrıştığı görülmektedir. İmam Veysel, dine karşı sorgulamayan ve tam teslimiyet içinde olunan bir konumdayken, İmam Nazmi düşünmenin ve akletmenin de dinin bir gereği olduğu savını savunmaktadır.

Bu sekansın devamında Sinan, Veysel ve Nazmi'nin köy kahvesine giden yolda, Veysel'in bir motosiklet alması üzerine başlayan yeni bir diyalog dizisinin olduğu sekans başlar. Yürünmeye başlanan bu uzun yolda ilk olarak tutuculuğu ve yeniliklere karşı duruşuyla karşımıza çıkan Veysel karakterinin kendine motosiklet alması, eskinin hurda oluşunu anlatması Veysel karakteri açısından yine bir söylem-davranış çelişkisine işaret etmektedir. Sonrasında camiilerin ve mescitlerin büyük masraflarla tasarımının yapılmasının gerekli olup olmadığı, ahlakiliğin dine ve

inanca bağlı olup olmadığı üzerine konuşma devam eder. Burada Sinan ve Veysel arasındaki şu diyalog öne çıkmaktadır:

Sinan: *Hiç kimse vicdaniyla, özgür iradesiyle baş başa kalan biri kadar güvenilir olamaz. Bunu öyle hazır bulmaz. Vicdaniyla özgür iradesiyle onu sıfırdan yaratır ve her şeyiyle günahıyla sevabıyla üstlenmek, sahiplenmek durumunda kalır.*

Veysel: *Özgür irade dediğin şeyin o kadar da özgür olduğuna o kadar emin olma. Öyle olsa bile onun ipiyle kuyuya inilir mi ya?*

Bu kısımdan sonra Sinan'ın argümanlarının sadece Veysel'le değil Nazmi'yle de çatıştığı görülür. Sinan'ın suç işleme motivasyonu bakımında inançlı kimselerin rolünün inançsız toplumlara göre daha çok olduğunu dile getirmesi, hakikat-din ilişkisinin sorgulanması ve imanın ne'liği noktasında Nazmi ve Sinan'ın da karşı karşıya geldiği görülmektedir. Nazmi'nin burada geleneksel din adamı özelliklerini taşıdığını söylemek mümkündür. Hakikatle İslam çatışsa bile, gaybe iman eden bir Müslüman olarak İslam'ın yanında duracağını belirtmiştir.

Nazmi: *Bir yerde okumuştum. Hakikatin İslam'ın dışında olduğunu ispatlasalar bile hakikatin yanında olmaktansa İslam'ın yanında olmayı tercih ederim diyordu.*

Sinan: *E o zaman o meşhur 'inanç doğruyu bilmeme isteğidir' sözünün doğruluğunu da ispat etmiş oluyorsun hocam.*

Nazmi: *İman gaybe inanmak değil midir? Bilinmeyene yani...*

Ahlat Ağacı filminde din adamı temsilini son olarak gördüğümüz yer köy kahvesinde Nazmi, Veysel ve Sinan'ın çay içtiği sahnedir. Bu sekansta ilk olarak kötü alışkanlıklar üzerinden insanın kendini islah etmesi ve iyiye yönelmesi gerektiğini düşünen Nazmi'ye karşı Veysel, bu konuların çok düşünülmemesi gerektiğini ve kader deyip geçilmesi gerektiğini söyler. Burada Veysel'in dini konularda dar bir bakışa sahip olduğu ve insanın kendisine yazılmış kader doğrultusunda hayatını devam ettirdiği düşüncesinde olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Nazmi daha 'modern' bir din adamı imajındayken, Veysel'in sorgulanmayan değerleriyle daha 'geleneksel' imam imajı çizdiğini söylemek mümkündür.

Filmin yansıttığı imam temsilindeki belki de en önemli sahne, köy kahvesinde edilen muhabbetin son kısmıdır denilebilir. Bu sahnede Veysel elinde telefonla oynamaktadır. Sinan ise Veysel'in yenileşmeye olan karşı duruşuna rağmen teknolojik cihazlarla haşır neşir oluşuna iğneleyici sözlerle dokundurma yapar. Veysel ise kendisiyle çelişkiye düştüğünü anlamadan telefonla oyalanmaya devam eder. Bahsettiğimiz bu sahnede Sinan'ın iki imama karşı olan sert eleştirileri onların bir bakıma durum tespitini yapmaktadır.

Veysel: *Her zamankinden daha fazla ihtiyaç var günümüzde maneviyata. Ne diyor Rasulullah; 'Her devir bir sonrakinden daha kötü olacak. Böylece gelecek kıyamet.' diyor.*

Sinan: *İşte o yüzden de artık elinizdeki telefondan, altınızdaki motora kadar teknolojiyle hemhal bir hayat sürerken, işiniz gereği savunmak zorunda olduğunuz argümanları içselleştirmekte zorlanmıyor musunuz ya?*

Sinan'ın bu sözleri sarfettiği an aslında filmdeki imam temsilinin bir özeti gibidir. İki imamın da yeni teknolojik aletleri kullanıyor olması, ancak inandıkları ve temsil ettikleri dine karşı içselleştirilmemiş düşüncelerinin olması, bunun sonucunda bir din adamından beklenmeyen davranışlarda bulunma konusunda büyük bir eleştiride bulunmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın 2018 yılında çekmiş olduğu Ahlat Ağacı filmindeki din adamı temsilinin Veysel ve Nazmi olarak iki farklı karakter üzerinden gösterildiği görülmektedir. Kırsal kesimde resmi din adamı olarak görev yapan iki imamın geleneksel din anlayışı tabanına sadık olmaları bakımından ortak, dinin sorgulanması ve akletme noktasında ise birbirinden farklılaştığı görülmektedir. Filmdeki Veysel karakterinin, yönetmenin 2014 yılında çekilen Kış Uykusu filmindeki Hamdi karakteriyle benzer yanlara sahip olmakla birlikte, yoksulluk, tertipli bir görünüş ve eğitimsizlik noktalarında Hamdi karakterinden ayrıştığı söylenebilir.

Kelebekler (2018)

Filmin Konusu

Kelebekler filmi Tolga Karaçelik'in 2018 yılında çektiği üçüncü filmidir. Filmin konusu, birbirinden kopuk yaşayan üç kardeş babalarının onları köye çağırmasıyla bir araya gelirler ve köye doğru yola çıkarlar. Ancak köye vardıkları zaman babalarının öldüğünü öğrenirler. Babaları vasiyetinde köye kelebeklerin geldiği zamanda gömülmeyi istemiştir. Film, birbirleriyle ve babalarıyla bağları kopmuş olan üç kardeşin birbirleriyle ilişkilerini gözden geçirdikleri bir hikâyeyi konu almıştır.

Kelebekler Filminde Din Adamı Temsili

Kelebekler filminde din adamı temsili köyün imamı üzerinden karşımıza çıkmaktadır. Filmde köy halkının kardeşlere babalarının vefat ettiğini söyleyememesi üzerine, üç kardeşi durumu anlatması için camiye köyün imamının yanına yönlendirirler. Bu sahne filmdeki din adamı karakteriyle ilk karşılaştığımız yerdir. Karakterler camiye girerken imam ise gözlerini yukarıya dikmiş, düşünür halde görülmektedir. Bu ilk karşılaşma her ne kadar imam karakterinin Türk sinemasında genel olarak köyde konumlandırılmasıyla benzer olsa da imamı ilk sahnede düşünür vaziyette görmek farklı bir imam temsiliyle karşı karşıya olduğumuzun göstergesidir. Kardeşlere babalarının öldüğünü lafı dolandırmadan 'öldü, tahtalı köye göçtü' ifadesini kullanarak anlatmıştır. Sahnenin devamında muhtarında camiye gelmesi ve en büyük kardeş olan Cemal'in Almanya'da yaşadığı ve astronot olduğu bilgisi imamın dikkatini çeker.

İmam: *"Ben de ilgilenirim. Böyle süpernova, kara madde, enerji falan. Neil Armstrong'u bilirsiniz."*

Bu sahnede imam heyecanlı bir şekilde Cemal ile uzay ve astronomi bilimi üzerinden sohbet etmeye başlayacakken Suzan'ın hocanın sözünü keserek şimdi ne yapacaklarını sorması ve durumu hatırlatması üzerine imam 'din adamı' sorumluluğuna döner. İmam karakterinin bu davranışı birincil görevi olan dinin hükümlerinin uygulayıcısı ve temsilcisi olduğu gerçeğinden koparak kişisel ilgili alanlarına ilişkin konuları öncelemesi karakter ve temsiliyetin birbiriyle örtüşmediği sonucunu çıkarmayı mümkün kılmaktadır. Cami sekansının devamında muhtarın kardeşlerle yürümesi esnasında astronot olan Cemal'e imam hakkında söyledikleri, imam karakteri hakkında seyirciye daha fazla bilgi vermektedir. Muhtar Cemal'in uzayla ilgili konuları İmam ile konuşmamasını, İmam'ın itikadi anlamda sorunlar yaşadığını ve bu haliyle cemaate Cuma günleri vaaz verdiğini söyleyerek uyarılmaktadır.

Muhtarın imam ile ilgili sarfettiği bu cümleler, imamın son dönemlerde dinin temellerini sorgulamaya başlaması ve bilime yöneldikçe inanç bağlamında şüpheye düştüğünü anlatmaktadır. Burada Türk Sinema tarihinde özellikle 80'li yıllara kadar olan dinin bilimin karşısında konumlandırılması daha dolaylı olarak sunulmuştur. Öyle ki filmde muhtarın anlattıklarından başlangıçta imamın geleneksel din adamı niteliği taşıdığı, ancak son dönemlerde bilimle uğraşmasına paralel olarak iman açısından şüpheye düştüğü görülmektedir.

İmam karakterinin filmde karşımıza ikinci çıkışı ise köy kahvehanesinde toplanan köylülerin muhtarla tavukların patlamasıyla ilgili meseleyi konuşurlarken imamın da gelmesiyle konuyu yağmur duasına dönmesiyle olmaktadır. Bu sekansta imamın yağmur duası hakkındaki düşünceleri Türk sinemasında alışılmış din adamı temsiline dışına çıkmaktadır.

Muhtar: *Hocam biliyorsun ne kadar zamandır yani köyümüz kuraklıkla uğraşıyor. Hep ekinlerimiz kurudu. Valla köylü bunun için toplandı hocam. Seni bunun için çağırttık. Biz yağmur duası istiyoruz. He hocam? Şu yağmur duasını yapalım. Çıkalım duamızı edelim. Ne zaman gidelim hocam?*

İmam: *Yani ben..*

Muhtar: *Hocam dinimizde yağmur duası yok mudur?*

İmam: *Ya vardır.*

Muhtar: *Eee? Tamam o zaman çıkalım yapalım duamızı. Köylü de rahat etsin. Yarın çıkalım. Ha? Ne dersin? Yarın çıkalım işte. Yarın gidelim.*

İmam: *O zaman biz bu yağmur duası meselesi... Bu yağmur duasını biz... Ya ben yapamam muhtar.*

Muhtar: *Nasıl yapamam hocam?*

İmam: *Yani benim durumumu biliyorsunuz. Ya yağmur duası diyorsunuz Allah aşkına. Yağmur duası. Yani Allah bu köye yağmur yağdırsın diyorsunuz değil mi?*

Köylü 1: *Evet öyle diyoruz.*

İmam: *Arkadaşım ne yağmuru? Ya hadi diyelim bizi duyuyor. Hadi diyelim her şeyi duyuyor. Ve her şeye cevap veriyor. Yahu sen koca evreni yaratmışsın. Yahu evrende kaç tane galaksi, kaç tane gezegen var bizim gibi. Hepsini bir kenara bırak, gel, Hasanlar'a yağmur yağdır. Ya bununla mı uğraşsın? Ya Allah neden ilgilen sinizin yağmurunuzla? Ya neden? Ya bu bir denge meselesi kardeşim. Hasanlar'a yağın yağmur, çoraklara yağmayan yağmur. Çoraklar yağmur istemiyor mu yani. Ya bu doğal bir denge meselesi...*

Köylü 2: *Ya sen bela mısın? Sen ne biçim hocasın? Başına güneş mi geçti senin ya?*

İmam: *Arkadaşım, Allah senin hizmetçin mi? Tövbestağfurullah. Sen git doğanın dengesini boz. Her şeyi mahvet. Ondan sonra Allah oraya yağdırsın, Allah buraya yağdırsın. Allah lükstür, lüks. Her şeye koşturamaz.*

...

Ya ilgilenmiyor. Söylüyorum size. İlgilenmiyor. Allah sizin yağmurunuzla ilgilenmiyor. Çıkmıyorum yağmur duasına.

İmam'ın Allah'ın kulun duasıyla ilgilenmediği, O'nun insanların işleriyle uğraşmadığını ifade etmesi İslam'la taban tabana zıttır. Öyle ki Allah, Kur'an-ı Kerim'de "Hiç yarattığını bilmez mi? O, (lütuf ve ihsan sahibi, en küçük şeylere ilmiyle nüfuz edip haberdar olan) El-Latîf, (her şeyden haberdar olan) El-Habîr'dir. (Kuran- Kerim 14:67) ve "Kullarım Beni sana soracak olursa, muhakkak ki Ben (onlara) pek yakınım. Bana dua ettiği zaman dua edenin duasına cevap veririm. Öyleyse, onlar da Benim çağrıma cevap versinler ve Bana iman etsinler. Umulur ki irşad (doğru yolu bulmuş) olurlar." (Kuran- Kerim 2:186) ayetleriyle bu durum ifade edilmektedir. Bu bağlamda imam karakterinin ifadeleri ile ilgili karşımıza deizm kavramı çıkmaktadır. Deizm; "Tanrı'yı yalnızca ilk sebep olarak kabul eden, evreni bir Tanrı'nın yarattığına inanmakla beraber yaratıcının evrene hiçbir müdahalesi olmadığını ve olmayacağını savunan, vahyi reddeden görüş." (Türk Dil Kurumu, 2019) olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda imam karakterinin yağmur duası ile ilgili görüşlerini ifade ederken deizme yaklaştığını görmekteyiz. Öztekin (2019) çalışmasında Kelebekler filmindeki imam karakteri için geleneksel imam temsilinin yapıbozuma uğratıldığını söylemektedir.

"İmamın "Allah neden ilgilen sinizin yağmurunuzla, neden?" karşı çıkışına köylülerden tek ses gelir: "Ya sen ne saçmalıyorsun hoca?" Bu sahnede *Ahlat Ağacı*'ndaki gibi bir diyalektikten bahsedemeyiz. Köylüler imamın aynı anlama gelen karşı çıkış cümlelerine imam her defasında farklı bir mantık yürüterek ve gittikçe hiddetlenerek kızgın bir tonda cevap verir: "Ya arkadaşım Allah senin hizmetçin mi?" Yeşilçam filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz sahte ve sorgulamayan 'hoca' imgesinin tam zıttı olan *Kelebekler* filmdeki imam karakteri yapısöküm teorisinin iz düşümü olarak okunabilir." (Öztekin, 2019: 322).

Filmde imamın karşımıza çıktığı son yer ise merhumun gömülme sahnesidir. İmam, Nas Suresi’ni okumayı tamamlayamaz. Bunun nedeni olarak da ahiret, cennet ve cehennem ile ilgili şüpheyne düşmüş olmasıdır. “*Ya bunların hiçbirisi yoksa? Cennet, cehennem ya bir boşluksa?*” diyerek ‘emin olmadığı duayı okuyamayacağını’ söyler ve cenazeyi bırakıp gider. Kendi inancını sorgulama noktasında olan bu din adamı temsili 2000’lerden sonra Türk sinemasında görülmeye başlamıştır. Kelebekler filmindeki din adamı tasvirinin sinemada görmeye alışkın olduğumuz hoca tasvirlerinden çok farklı olduğu görülmektedir (Öztek, 2019: 323).

Nuh Tepesi (2019)

Filmin Konusu

Nuh Tepesi, baba karakterini canlandıran İbrahim’in, ölmenden önce son isteği olarak çocukken kendi diktiği ağacın dibine gömülmek ister ve bu konuda arasının iyi olmadığı oğlu Ömer’den yardım ister. Ömer’le birlikte köye doğru yolculuğa çıkarlar. Köye vardıklarında İbrahim’in diktiğini iddia ettiği ağacın Nuh peygamber tarafından dikildiği inancı, köylüler ile İbrahim arasında çatışmaya neden olur. Bu hikâye aynı zamanda hesaplaşması tamamlanmayan bir baba-oğul hikayesinin de açığa çıkmasına neden olacaktır.

Nuh Tepesi Filminde Din Adamı Temsili

Nuh Tepesi filminde karşımıza çıkan din adamı karakteri köyün imamı olan Ahmet’tir. İbrahim’in Nuh ağacını kendi diktiği gerekçesiyle ağacın dibine gömülme isteği köylülerle onu ters düşürmüştür. İbrahim’in evinin dış bölümü bir gece vakti köylüler tarafında evinin dış bölümü pisletilmiştir. Ertesi sabah durumu farkedenden İbrahim ve Ömer bu duruma oldukça öfkeliyken, elinde balla hoşgeldiniz demeye gelen köyün imamı Ahmet ilk kez filmde görünür. Bu ilk sahnede Ahmet’in köylüler tarafında kutsal sayılan Nuh Ağacı için söylediği sözler onun nasıl bir imam olduğunun işaretlerini vermiştir.

Ahmet: *Abi cahil inadı işte. Geminin ne işi var burada değil mi yani? Bende diyorum ama bana bile inanmıyorlar. Neticede birisi dikti bu ağacı değil mi?*

Daha henüz ilk diyalogda nedensellik bağlamında sunulan argüman, Ahmet’in köyün insanından farklı düşündüğünü göstermektedir. Ağaca verilen kutsallığın İslam ile bağdaştırılmasına rağmen imam kimliği ile Ahmet bu görüşün karşısında yer almaktadır.

Ahmet’in filmde ikinci kez görüldüğü sahne ise, İbrahim’in fenalaştığı haberi üzerine geçmiş olsun ziyaretiyle olmuştur. İmam Ahmet burada iki önemli karakter özelliği göstermektedir. İlki İbrahim’in sağlığı için akşam namazında dua edeceklerini ifade etmesidir. Özellikle Kelebekler filmindeki duanın karşılığı olmadığı inancına sahip imam temsiline karşı, namazdan sonra İbrahim’in sağlığı için dua edeceklerini açıklaması onu ayırıştırılmaktadır. Diğer önemli nokta ise, İbrahim’in İmam Ahmet’i evinde misafir olarak ağırlarken ikram ettiği kavurma yemeğine karşın ‘et

yemiyorum’ şeklinde verdiği cevaptır. İbrahim nedeni sorduğunda ise ‘uzun hikaye’ deyip konuyu kapatmıştır. Burada Ahmet’in et yememeyi neden tercih ettiği konusu muallakta kalmıştır. Et yememeyi tercih etmesi vegan olmakla ilişkili bir karar mı yoksa farklı nedenlerinin mi olduğu sorusu cevapsız kalmıştır.

İmam Ahmet’in filmde üçüncü kez karşımıza çıktığı sahne ise, akşam vakti İbrahim’in evinin önünde ateşin başında çay içtikleri sahnedir. İmam Ahmet burada İbrahim’e neden ağacın altına gömülmek istediği ile ilgili sorular sorar.

Ahmet: *Ağabey, sen neden ağacın altına gömülmek istiyorsun? Haddi mi aştıysam kusuruma bakma.*

İbrahim: *Sen hiçbir şey istemedin mi hayatında? Yani hani bir şey istersin de sebebini bilmezsin. Öyle düşün.*

Ahmet: *Ne istediğimizden ziyade, nasıl istediğimiz önemli bence. Hem akıl hem kalp ile istenmeyen şeyden ben şüphe ederim.*

Ahmet’in burada üstünde durduğu ‘hem kalp, hem akıl ile istemek’ ifadesi inanç ve akletmek olarak anlamlandırılabilir. Çünkü Ahmet’e göre bu iki kavramdan birinin yokluğu şüphe etmeye sebeptir. Bu diyalogun devamında İbrahim’in tapu işini halledebilmek amacıyla rüşvet verme fikrine İmam Ahmet karşı çıkar ve rüşvetin haram olduğunu söyler. Burada Ahmet’in din adamı temsiliyeti ile karakterinin örtüştüğünü söylemek mümkündür.

Köyün imamı olan Ahmet filmde son olarak Ömer’le birlikte bahçede sohbet ettiği sahnede karşımıza çıkmaktadır. Bu sahnede yazın kuran eğitimi için camiye gelen çocuklara Nuh’un gemisinin köye hiç gelmediğini söylediğini, ancak köylülerin buna mukabil yaz boyunca çocukları camiye göndermediklerini ifade etmektedir.

Ahmet: *Geçen yaz çocuklara Nuh’un Gemisi buraya hiç gelmedi dedim, yaz boyunca çocukları Kuran Kursuna yollamadılar. Ben imamım ağabey. Benim görevim doğruyu tebliğ etmek. İlk tayin olduğumda İhtiyar Heyetine de söyledim. Kur’an’ı kafana göre yorumlama dediler. Bak işine dediler falan. Dinlemediler.*

Bu son sekanstaki ifadelerle birlikte Ahmet karakterinin filmin içinde temiz görünümlü, giyimine kuşamına dikkat eden, din adamı kimliğine uygun davranış sergileyen, dinin emirlerini içselleştirmiş, din üzerine hem akleden hem de kalben tasdik eden bir imajla sunulduğu görülmektedir.

Sonuç

Din adamı karakterleri Türk sinemasında belli dönemlerde kendi içinde ortak noktalar taşıyarak temsil edilmişlerdir. Çalışmamızda 1920-1950 arası dönem, 1950-2000 arası dönem, 2000’li yıllar ve 2010 sonrası olarak dört başlıkta din adamı temsillerinin özellikleri incelenmiştir. Çalışmamızın temel kapsamı olan 2010 sonrası dönem beş film üzerinden incelenmiş ve yeni din adamı temsiliyeti ile birlikte yeni bir din anlayışının da işlendiği görülmüştür.

Bu beş filme bakıldığında Onur Ünlü'nün İtirazım Var (2014) filminde multidisipliner alanlardan beslenen, geleneksel dini anlayışın eksik veya yanlış gördüğü noktalarında eleştiri yapan ve gerektiğinde amacı dahilinde dinin yasakladığı davranışlarda bulunan ve şehirde ikamet eden bir imam temsili bulunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın 2014 yapımı Kış Uykusu filminde ise kırsalda ikamet eden, imamlık vazifesini iş olmaktan öteye götüremeyen, dinin emir ve yasaklarını içselleştirememiş, din psikolojisi bakımından değer-yoksun diye tanımlanabilecek bir imam temsili vardır. Yine Nuri Bilge Ceylan'ın 2018 yapımı Ahlat Ağacı filminde iki imam karakteri üzerinden temsil yapılmıştır. Bu imamlardan biri Kış Uykusu filmindeki imam karakteri (Veysel) gibi değer-yoksun olarak özellik gösterirken, diğer imam karakterinin (Nazmi) daha sorgulayıcı, farklı kaynaklardan beslenen bir imaj çizdiği görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan iki filminde de Müslümanlık temelinde toplum eleştirisi yapmaktadır. Kış Uykusu filminde Aydın Bey'in İmam Hamdi ile görüşmesinden sonra Müslümanların durumuyla ilgili yaptığı konuşmadan bu sonuca ulaşılabilir. Tolga Karaçelik'in Kelebekler filminde ise farklı alanlara ilgi duyan, bilime meraklı ve dinin inanç esaslarını sorgulayan bir imam karakteri karşımıza çıkmaktadır. Burada imam karakterinin bilime olan merakı sonucunda inanç konusunda şüpheye düştüğü görülmektedir. Cenk Ertürk'ün 2019 yılında çekilen, 2020 yılında gösterime sunulan Nuh Tepesi filminde ise kırsalda ikamet eden, sorgulayan ancak inanç noktasında şüphesi bulunmayan bir imam teşmili bulunmaktadır. Filmdeki 'kalp ve akıl' birlikteliği vurgusunda olduğu gibi imam Ahmet karakteri de inancını akletmekle beraber inşa etmektedir.

Bu bağlamda 2010 sonrası bağımsız Türk sineması kapsamında değerlendirilen bu beş filmdeki altı din adamı karakterinden iki tanesinin (Kış Uykusu- Hamdi / Ahlat Ağacı-Veysel) toplumdaki yerinin sınırlı olduğu, dini değerleri içselleştirememiş ve sorgulamadan inanan din adamı kodlarıyla verildiği görülmektedir. Buradan hareketle bu iki karakterin 1950-2000 yılları arasındaki "daraltılmış" din adamı tiplerine benzediğini söylemek mümkündür. Kelebekler filmindeki "İmam" karakterinin din bilimlerinin dışında Astronomi ve Uzay bilimleri ile ilgilenmesi, bunun yanı sıra İslam'ın inanç esaslarını sorguladığı, Tanrının yaratma eyleminin yalnızca başlangıcı oluşturduğu, evrenin işleyişine müdahale etmediği düşüncesini -yağmur duası sekansından hareketle- savunduğu görülmüştür. İtirazım Var filminde Selman Hoca karakterinin de din bilimlerinin yanı sıra Antropoloji gibi farklı alanlarla ilgilendiği ve aynı zamanda İslam'ın imam nikahı, zekat gibi önemli yere sahip öğretilerinden bir kısmını toplum yaşantısı içerisindeki yerini sorguladığı ve eleştirdiği görülmüştür. Buradan yola çıkarak İtirazım Var filminde Selman, Ahlat Ağacı filminde Nazmi ve Nuh Tepesi filminde Ahmet karakterlerinin itikadi açıdan şüphede olmadıkları ancak dini emirlerin uygulanması, yorumlanması ve bâtıl inançların sorgulanması noktasında benzer duruşa sahip oldukları görülmüştür. Buradan hareketle dinin sorgulamaya ve akletmeye karşı olmadığı düşüncesinden yola çıkarak geleneksel din anlayışı eleştirisinin yine kendi içindeki dindarlar

tarafından yapıldığı “Fundamentalist Muhafazakarlık” kavramı Selman, Nazmi ve Ahmet Hoca karakterlerinin temsil ettiği anlayışı karşılamaktadır.

Sonuç olarak 2010 sonrası bağımsız Türk sineması kapsamında çalışmamıza konu olan bu beş filmdeki altı din adamı karakterinin sunumuna bakıldığında; geleneksel ve katı din anlayışına sahip din adamlarının eleştirildiği, akletmeyi ve sorgulamayı öne çıkaran, sadece dinin uygulayıcısı / din görevlisi olarak değil, kişisel ilgi alanlarıyla da var olan din adamı temsillerine yöne doğru evrilmeye başladığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Baydemir, S. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (2), 113-135. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ogusbd/issue/10987/131490>
- Bazin, A. (2011). Sinema Nedir? İstanbul: Doruk Yayınevi.
- Deizm nedir? Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Eisenstein, S. (1975). Bir Sinemacının Düşünceleri. İstanbul: Yol Yayınları.
- Günaydın, R. (2019). 1980 Sonrası Türk Sinemasında Din Adamı Temsili. Veri tabanından erişildi. (<http://hdl.handle.net/11489/1151>)
- Karakaya, H. (2015). Türk sinemasında Modernleşme Algısı, Akımlar ve Din Adamı Tiplemesi. Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (MÜSBİD) , 4 (6) , 6-15 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tusbd/issue/40551/486655>
- Karataş, M. (2014). Düşünce Dünyasında Türkiz [sayı:28]. Türk Sinemasında Din Adamı Temsili. Erişim adresi: <https://www.tasav.org/sayi-28-medya-ve-iletisim.html>
- Karsli, B. (2015). Türk Sineması “Alan”ında Din’in Kullanımına İlişkin (Seküler) Habitus Tavırlar, Uluslararası Sinema ve Din Sempozyumu, İSTANBUL, TÜRKİYE, 21-24 Mayıs 2015, pp.451-461
- Koç, M. (2016). Değerler Psikolojisi Perspektifinden Türk Sinemasında Din Görevlisi İmajı: Değer-Yoksun Dindarlık Tipolojisi Bağlamında Semantik Analizler. Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi / (Nisan 2016): 191-249 . <https://doi.org/10.21054/deuifd.284622>
- Köse, A. (2015). XXI. Yüzyıl Türkiye’sinde Gelenekle Modernite Arasında Din Algıları ve Dindarlık Formları: Sosyolojik Bir Bakış. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 49 (2016) : 5-27
- Küçükcan, T. (2005). Modernleşme ve Sekülerleşme Kuramları Bağlamında Din, Toplumsal Değişme ve İslâm Dünyası. İslam Araştırmaları Dergisi , vol.1, no.1, 109.
- Lüleci, Y. (2008). *Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği* . Genç Akademisyenler Sempozyumu, İstanbul, Turkey
- Öncü, A. (2017). Çağdaş Türk Sinemasında Din Adamı Tasviri: ‘Kış Uykusu’ Filmi Örneği . Cumhuriyet İlahiyat Dergisi , 21 (2) , 947-976 . DOI: 10.18505/cuid.327667
- Özön, N. (1984). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Öztek, C. (2019). Yapısöküm Kuramı Bağlamında Ahlat Ağacı Ve Kelebekler Filmindeki “İmam” Temsilleri. Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3 (2) , 319-324 . DOI: 10.30692/sisad.532529
- Scognomillo, G. (2010). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı
- Tarkovski, A. (2009). Şiirsel Sinema. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tunç, H. (2013). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Din-Toplum Algısı. Veri tabanından erişildi. (<http://hdl.handle.net/11424/20832>)

- Uzdu, H. (2016). Türk Sineması'nda Din İmgesi Üzerine Din Sosyolojisi Açısından Bir Bakış Denemesi. *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3 / 5 (Ocak 2016): 0- . <https://doi.org/10.17050/kafifd.204064>
- Ünal, A. (2015). Uyumlu Bir Dünya İnşası Bağlamında Sinema ve Din İlişkisi: “Life of Pi” Örneği. *International Journal of Sport Culture and Science* , Cilt 3 (Özel Sayı 2) , 567-583 . DOI: 10.14486/IJSCS438
- Velioğlu, Ö. (2005). İnançların Türk Sinemasına Yansıması. *Es Yayınları*.
- Yenen, İ. (2018). Türk Sinemasında Din Adamı Karakteri Temsilleri . *TRT Akademi* , 3 (5) , 284-302 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trta/issue/35456/361096>

SİNEMADA SOSYAL KONTROL VE DÜZEN: SOSYAL NORMLAR EKSENİNDE YERALTİ FİLMİNİN İNCELEMESİ

Erdem Başhan¹

Öz

İnsan ilişkilerini, düşüncelerini konu alan sanat eserleri ya da iletişim teknolojileriyle alakalı platformlar birden fazla yönüyle birey ve toplum ilişkisiyle birlikte birey ve toplumun da kültür, iktidar ve normlar ile olan bağına araştırmak için uygun ortamı oluşturmaktadırlar. Bununla birlikte sanat eserlerinin biçimleri, işleyişleri ve aktarılma yöntemleri birbirinden farklı şekilde gelişmektedir. Film sanatının yöntemi ise içerisinde barındırdığı unsurlardan dolayı iletişim ve sanat araştırmalarına farklı şekilde konu olmasına olanak sağlamaktadır. Film sanatının birey ve toplumu konu alan anlatısıyla birlikte birey ve toplum tarafından oluşturulan olgular etrafında oluşturulması bu sanatın sosyoloji ve psikoloji gibi disiplinlerin çalışma alanına tabi olmasına neden olmaktadır. Bununla beraber kitle iletişim aracı olarak kitlelerin fikir ve duygularını etkilemek amacıyla propaganda aracı olarak kullanılması iletişim çalışmalarında üzerinde durulan bir unsur olmasını sağlamıştır. Kitleye dair olan her araştırma konusunun toplum ve kültür ile alakalı olduğu da düşünülebilir. Bununla beraber filmlerin insan ilişkilerini yansıtan bir ayna görevi görmesi toplum ilişkilerinin beyaz perdede yeniden üretilmesine de sebep olmaktadır. Konu aldığı insan ilişkilerinin, bireylerin ve toplumların kültürlerini yeniden yarattığı gibi aynı zamanda bireyleri ve toplumu biçimlendiren sosyal normları da buna bağlı olarak yinelemektedir. Bu durumun filmde işlenen konunun ele alış biçimi ile de ilişkisi olduğu düşünülse de sadece belli bir konuyu ele alarak da o konunun gündemde ve toplumda yer edinmesinde etken olduğu görüşleri de dile getirilmektedir. Filmlerin büyük kitlelere erişimin kolaylığı ve bir eğlence aracı olarak bireyler tarafından tüketilmesi filmlerdeki anlatıların ne derece önemli olduğuna işaret etmektedir. Bu sebepten dolayı filmlerin sosyal kontrol ve sosyal düzen gibi egemen güç ve normları temsil eden olgular etrafında incelenmesi önemli olarak görülmektedir. Yine bundan dolayı konu edilen yapımın içerdiği söylev ve

¹ İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD Doktora Öğrencisi, bashanerdem@gmail.com

semboller incelenerek filmlerde sosyal normların ve düzenin nasıl işlendiğine dair bulgulara rastlanmaya çalışılmıştır.

Abstract

The platforms related to works of art about human relations and ideas or communication technologies have the environment for investigating the relationship between the individual and society as well as the connection between, individuals, society, culture, power, and norms with more than one aspect. Therewithal, the forms, functions, and methods of transferring artworks are developing separately. The method of the art of film allows it to be the subject of communication and art studies due to the elements it contains. The fact that the narrative of the art of film is constructed around the phenomena created by the individual and society, and consequently together with its narrative about the individual and society, makes that it takes place in different disciplines fields such as sociology and psychology. Withal the use of mass media as a propaganda tool to influence the feelings and ideas of the masses has made it to become an important subject of communication studies. It can also be considered that every research topic about the mass is related to society and culture. Nevertheless, movies act as a mirror that reflects human relations can cause the reproduction of social relations on the silver screen. Films, also reiterate the social norms that shape individuals and society, correspondingly recreating the culture of human relationships. While it is considered that this is related to the way the subject is handled in the film, but also there are views that films can cause this by just addressing the particular subject. Easy accessibility of films to large masses and the consumption by individuals as a means of entertainment point to the importance of narratives in films. For this reason, it is important to examine films around facts that represent the power and norms such as social control and social order. Therefore, the discourse and symbols of the production were examined to try to find examples of how social norms and orders are processed in films.

Giriş

Sanatın yaşamı ve toplumu etkilediği (Rabang, 2018) güç ilişkilerini sarsmak ya da protesto etmek amacıyla kullanılabildiği (Larmon, 2018) görüşlerinin yanı sıra aynı zamanda sanatın üretildiği tarihte, üretildiği bölgenin kültürel öğelerini yansıttığı görüşleri de dile getirilmektedir (Factor, 2017). Sanat eserlerinin ve düşünürlerin fikirlerini geniş kitlelere ulaştırmasını sağlayan üretim araçlarının keşfedilmesi, geliştirilmesinden sonra sanatın değişim hareketleriyle olan bağından da bahsetmek mümkündür (White, 2020). Bu durumda sanat eserlerinin toplumu etkilemek ve toplumdaki güç ilişkilerini değiştirmek ya da ortadan kaldırmak amacıyla da üretildiğini öne sürebiliriz. Bununla beraber sanat ve sanatçının yaşadığı zaman ve bölgenin kültürünü yansıttığı görüşünü de göz önünde bulundurduğumuzda bu eser ve bireylerin belli zaman aralığındaki normları sergileyeceğini de dile getirebiliriz. Bu durumda sanat eserlerinin sosyal yaşantıyı subjektif bir açıdan da olsa gözlemlemek amacıyla incelenebileceğini düşünebiliriz.

Yukarıda bahsettiğimiz bağlam ile birlikte film sanatının görsel ve işitsel hikaye anlatıcılığını kullanması sebebinden dolayı propaganda aracı olarak kullanılmaya elverişli olduğu görülmüştür (McMillan, 2019). Nazi’ler filmler aracılığıyla propaganda kampanyaları düzenlerken (Raack, 1986: 189-195) aynı zamanda sadece gençlere yönelik film organizasyonları düzenleyerek de bu tür propaganda filmleri sayesinde gençleri etkilemeye çalışmışlardır (Altmann, 1948: 379-386). Bu durum filmlerin belli bir görüşü benimsetmek amacı güdülerek üretildiği ve politik çıkarlar doğrultusunda kitleleri manipüle etmek amacıyla kullanılabilindiğini göstermektedir.

İletişim araçlarının bireye ve topluma etkisi üzerine düşündüğümüzde tutum ve davranışlar üzerindeki etkisiyle birlikte medya iletilerinin ekonomik, sosyal, siyasal, tarihsel olgular bağlamında üretilen içeriklerle birlikte sosyal gerçeklik üzerindeki etki alanı üzerine de düşünmemiz gerekecektir (Aziz, 2010: 167 - 174). Bu durumda kurgusal ya da kurgusal olmayan film ya da diğer türlü medya içeriklerinin incelenmesi bize içeriğin içerdiği enformasyon ve içeriği oluşturan kurum, kuruluş ya da kişilerin içeriği oluşturma amacı ya da bu amacın dışında da olsa içeriğe bağlı olarak farklı boyutlar etrafında farklı şekilde analiz edebilmemize olanak sağlayacaktır. Bununla birlikte dizi gibi popüler kültür içeriklerinin yumuşak güç olarak değerlendirilerek kültürel emperyalizm ile bağdaştırılması görsel ve işitsel anlatı şekillerinin sosyal yapı üzerindeki önemine işaret etmektedir (Aslan, 2019: 25-50). Kültürün sınır dışına yayılması ve egemenlik kurma çabalarının ya da hesaplanmayan bir sonuç olarak da olsa etken bir unsur olarak kendi varoluş yöntemlerinden dolayı etki alanı oluşturmalarının yanı sıra medya içeriklerinin toplumsal norm ve aidiyet gibi olgular aracılığıyla ait olduğu, geliştiği kültürün içerisinde yer alan bu normların, olguların kendini yeniden yaratmasına imkan vermesi de görsel ve işitsel öğelerin toplumsal boyutunu ele almamızın gerekliliğine işaret ettiği düşünülmektedir. Reklam filmlerinde de görülebileceği gibi, cinsiyet temsili gibi belli bir kimlik ile bütünleştirilen belli özelliklerin pekiştirilmesi de bahsettiğimiz ilişki içerisinde değerlendirilebilecektir (Sarı, 2013: 85-104). Bununla birlikte sinema filmlerinde her ne kadar cinsiyet ya da diğer kimlik temsilleri de dahil olmak üzere, bu temsillere atfedilen bazı özellikler ilk bakışta diğer tasvirlerden farklı olarak görülebilse de altmetinlerdeki kodlamaların göstergebilimsel incelenmesi sonucunda geleneksel normların varlığı da görülebilmektedir (Bostan ve Kirel, 2017: 6- 27). Yine sinemada yerli kültür ve tarihe ait olmayan ötekinin/yabancıнын tasvir biçimleriyle birlikte yerliliğin sınırları, kimliği, normları ve ona ait olan diğer toplumsal olgular da tanımlanmaktadır (Par, 2008: 129- 156). Bu durum sinemada kimlik tasvirlerinin bireysel olarak karakterle sınırlı kalmayarak üretildiği topluma ait unsurları barındırdığını ve kimlik inşasında sanatçısının gözünden yeniden yaratılarak toplumu görme biçimiyle alakalı bir şekilde eser içerisinde yer aldığına dair bir fikir vermektedir. Ancak yukarıda bahsettiğimiz şekilde sanatçının ya da içerik üreticisi kurum ya da kuruluşların belli amaçlar doğrultusunda yinelediği, bahsetmekten kaçındığı veya eklediği unsurlar da bu bağlamda inceleneceği gibi

farklı amaçlarla veyahut bilinçli bir şekilde propaganda üretme gayesi güderek var olma biçiminden dolayı toplumu yönlendirme yöntemleriyle birlikte farklı politik ve sosyolojik çalışmalar kapsamında da analiz edilebilir. Sinemanın toplumu yansıttığı görüşleriyle (Fairman, 2016) birlikte filmlerde bazı yönelimlerin ya da kimliklerin yeterince tasvir edilmediğine dair düşünceler de sinema, kimlik, toplum ve düzen arasındaki ilişki hakkında bilgi verebilir (Rangayan, 2016). Bu durumda her ne kadar sinema toplumun aynası görevi gördüğü düşüncesi üzerine yoğunlaşan fikirler ve çalışmalar olsa da toplumun göz ardı edilen ve tasvirinden kaçınılan kimliklerin filmlerde yer almaması konusunun da incelenmesi gerekmektedir. Bu durum, yukarıda değindiğimiz sınırlılıklar, kimlik tasviri ve kültürel normlar ile ilgili olarak değerlendirilebilir. Aynı şekilde sinemanın topluma ayna tuttuğu görüşü yineleyerek hali hazırda bazı kimliklerin ve eğilimlerin toplum tarafından göz ardı edildiği de söylenebilir. Bununla birlikte Castells'in kimlik tanımında kimliğin insanların anlam ve tecrübe kaynağı olarak nitelendirilmesi de düşünüldüğünde insanların olguları anlamlandırması ve bu olguları anlamlandıran ya da anlamı bozguna uğratan araçlar üzerine de düşünmemiz gerekecektir (Castells, 2006: 12-13). Yukarıda da değindiğimiz üzere sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması da olguları anlamlandırmadaki rolü hakkında bir bilgi verebilecektir. Bu durumda kimlik inşası üzerine düşündüğümüzde sinemanın kültür ile olan bağıyla birlikte bu kültürün kendi mekanizması çerçevesinde yarattığı kimlikten bağımsız olmamakla birlikte bu durumun bağımsızlaştırılması ya da bozguna uğratılması hakkında da düşünebiliriz. Aynı zamanda propaganda ve sosyal kontrol hakkında yapılacak bir araştırmanın kimlik inşası ile olan ilişkisi bu kültürel değerler etrafında irdelenilebilecektir.

Sinema bağlamında kimlik ve kültür ilişkisi üzerinden toplumsal normları incelediğimizde ise Raymond Williams'ın, iletişimin sadece aktarımdan ibaret olmamakla birlikte, alımlama ile karşılık verme süreçlerini de içeren bir olgu olduğu görüşünü de belirtmekte fayda olacaktır (Williams, 2017: 459-467). Aynı zamanda Williams iletişim kuramlarının, topluluk kuramı da olduğu ve yapılan çalışmalar sonucunda iletişimin kitlenin zihninde yer edinen etki yaratan bir bilime dönüştüğünü de söyler (Williams, 2017: 459-467). Bu görüşten hareketle sinema ve diğer kitlesel iletişim araç ve ürünlerinin kitleden bağımsız olarak değerlendirilemeyeceği öne sürülebilir. En azından propaganda aracı olarak kullanılabilecek ürünlerin ya da etkileme ve değişim yaratma çabası içerisinde değerlendirilebilecek içeriklerin kitle kuramlarına uygun bir şekilde hareket edebileceği değerlendirilmesinde de bulunulabilir. Bununla birlikte iletişimin önemli noktalarından biri olan alımlamanın yani burada toplumun alımlamasının üzerine düşündüğümüzde de daha önce bahsettiğimiz kültür ve kimlik ilişkisi hakkında fikir sahibi olmamız gerekecektir. Philip Smith, kültürü etkin vatandaşlığın bir parçası olarak değerlendirirken, bu olgunun günlük yaşamda ne izleyeceğimizden, alışverişe çıktığımızda neyi alacağımıza kadar kimlik ve kim olduğumuz da dahil olmak üzere her alanda düşüncemizi biçimlendirdiğinden bahseder (Smith, 2007:

7-10). Dolayısıyla kültürün izlerini hayatımızın her alanında aramak mümkün olacaktır. Bu düşüncenin ve bahsedilen olgunun kapsayıcılığını anlamak için David Swartz'ın Bourdieu'nun çalışmalarından yola çıkarak belirttiği; kültürün iletişimin ve insanlar arası etkileşimin kaynağı olmakla birlikte aynı zamanda tahakkümün yani baskı ve hükmetmenin de kaynağı olduğu, sanat, bilim, inanç ve dil gibi olgular ile bu olguların barındırdığı sistemlerin aracılığıyla toplumsal ve kişilerarası hiyerarşiyi yani toplumda var olan güç dengelerini oluşturmakla birlikte bu hiyerarşinin sürdürülmesini de sağladığı görüşünü aktarmak da gerekecektir (Swartz: 2011: 11-12). Öyleyse iletişimden bahsettiğimizde yalnız olarak salt bir iletiden bahsetmekle kalmayız. Aynı zamanda iletişim ile birlikte toplumsal ölçekte var olan kültürel değerler ile birlikte, iktidarı oluşturan olgu ve düşünce yapısından da bahsederiz. Sanat eserlerinin bu hiyerarşiyi oluşturmakla birlikte aynı zamanda kültür ürünü olarak bu hiyerarşinin etkisinde ortaya çıktığı da ileri sürülebilir. Bu durumda iktidar, kültür, dil ve sanat birlikteliği salt düzeyde bir iktidar hegemonyası dışında da var olan bir kültürel değerler bütünü ve bağlamı olarak da değerlendirilebilir. Öyleyse başta da bahsettiğimiz üzere propaganda aracı olarak kullanılan sinema, siyasi çıkarlar ekseninde ve amacında üretilmese bile belli bir kültürün var olması ile birlikte bu kültürün devamlılığını sağlaması açısından da incelenebilir. Burada kimlik ile toplumsal normların da aynı eksen çerçevesinde birbirini tamamlayan, yaratan ve sürdüren olgular olarak araştırılması da farklı bir düzeyde toplumsal kontrolün çıkış noktasını bize gösterebilir. Öyleyse sinema ve sosyal kontrol üzerine yapılacak araştırmaların da bu hususa dikkat ederek hali hazırda eserin üretildiği sıradaki toplumsal normlar ve kültürü de dikkate alması gerekecektir.

Aynı şekilde yukarıda bahsedildiği üzere kültür ve hegemonya ilişkisinin medya üzerinden yani kitle iletişim aracılığıyla iktidarı sağlama ya da koruma yönünden de ele alındığında mevcut sanat eserleri ile birlikte iletişim kanalları arasındaki güç hiyerarşisi ve bunun hem sonucu hem de amacı olarak beliren sosyal kontrol olgusu hakkında da açıklanabilecek düşüncelere hakim olabiliriz. Enzensberger'in bilinç biçimlendirici güç, sanayi ile betimlediği bu iktidar, kontrol mekanizmasına karşı ortaya koyduğu araştırma ekseninde kitle iletişim araçlarının harekete geçirme konusundaki gücünü belirtmesi de bu sebepten dolayı görünebileceği iddia edilebilir (Enzensberger, 1979: 17-37). Bu görüş etrafında, mevcut hakimiyetin, kontrolün ve düzenin sağlamasında ya da direkt olarak var olmasında tarihsel olarak gelişen kültürün etkisi izlenmekle birlikte kültürel değerlerin yeniden üretimi kitle iletişim araçlarıyla sağlanabilmektedir. Aynı şekilde hakim olan algılama, yaşayış düzeyini sarsacak hareketlerin, değişim çabalarının da kitle iletişim araçları dolayısıyla yukarıda da konu olan kültürel öğelerin etkisinin olabileceği ya da bu hareket eksenin göz ardı edilemeyeceğinden de bahsedilebilir. Bu durum hem hakim olan iktidarın hem de iktidarın hegemonyasını sarsmak isteyen yeni iktidar ve güç odaklarının kültür ile birlikte kültür üretimini sağlayan araçlara yönelmesini de sağlayabilecektir. Aynı zamanda genel olarak mevcut olanı

kavrayabilmek açısından da hali hazırda var olan sosyal kontrol mekanizmaları ile kimlik arasında süregiden bağlantının fark edilmesi açısından da kitle iletişim araçlarının incelenmesi gerekecektir. Bundan sebeple geniş ölçekte tahakkümün ana unsurlarını, işleyiş biçimlerini görmek, incelemek önemli görülse de mikro ölçekte günlük yaşantıda da izlerini sürmek var olanı gösterebileceği düşünülebilir. Buna bağlı olarak sinemada mevcut olanın aktarımında yer edinen ve aslında geniş ölçekte incelenmesine imkan tanıyabileceği halde fark edilmeden devam ettiği iddia edilebilecek sosyal normların araştırılması önemli olarak görülmektedir.

Sosyal Düzen ve Görsel Anlatı

Film ve diğer görsel işitsel ya da metin içeren eser ve ürünlerde yer alan sosyal yapıları incelemek için toplumda sosyal yapıların nasıl kurulduğu ve bu yapıların nasıl ve neden işlediğine dair fikir edinmemiz gerekecektir. Daha önce değindiğimiz gibi toplumun bir kesimini ya da bütünü yönlendirmek amacı güdülerek üretilen eserlerle birlikte varoluş biçiminden dolayı bu amaç güdülmeksizin de etki alanı oluşturan içerikleri incelediğimizde birden fazla olguyla karşılaşmaktayız. Bunlar toplumun tarihsel süreçler dahilinde kültürüne işleyen normlar olmakla birlikte aynı zamanda bu normlardan bağımsız bir şekilde düşünülemeyecek olan kimlik temsilleri olarak da göze çarpmaktadır. Bununla birlikte bireylerin kimlik inşası ya da günlük yaşantısını etkileyen unsurlara dair verdiği tepkilerin nasıl ve neden olduğunu açıklayabilmek için ise toplumsal normların bireyler üzerindeki etkisi ile bireylerin bu normları algılayışı üzerine düşünmemiz gerekecektir.

Bireyin günlük yaşamda toplum ile ilişkisini düzenleyen normların farklı şekillerde tanımlanması aynı zamanda bireyin toplum ile olan ilişkisinin farklı boyutlarda ele alınabileceğini de göstermektedir. Bu durumda farklı toplumsal normlar ile bireyin bu normları algılayış biçimlerini de ele almak için kişilerin gözlemlerine dayalı gerçekleşen normları tanımlamak gerecektir. Buyruksal normlar “olması gerekeni” yani toplum tarafından genel olarak onaylanan ve normal olarak görülen davranışlara dair edinilen fikir ve algılara işaret ederken tanımlayıcı ya da betimsel normlar ise insanların olaylar ya da olgular üzerinde aslında nasıl davrandıklarına dair gözlemlere dayanmaktadır (Cialdini, Kallgren ve Reno, 1991: 201-234). Bu durumda toplumda normal ya da yapılması gereken, tembihlenen bir olgu ya da davranışın farklı bireyler ya da gruplar tarafından ihlali söz konusu olabilmektedir. Birey toplum tarafından doğru davranış olarak nitelendirilen eylemlerin toplumsal yaşamda diğer bireyler tarafından gerçekleştirilmediğini, bu eylemlerin tam tersi şeklinde nitelendirilebilecek eylemlerde bulunduklarını gözlemleyebilmektedir. Örneğin, yalan söylemek, çalmak, dedikodu yapmak gibi olgular ve eylemler toplum tarafından uygun olmayan davranışlar olarak nitelendirilse de birey çevresindeki insanların belli durumlarda ve koşullarda bu eylemlerde bulunduklarını gözlemleyebilir. Bununla birlikte betimsel normların bireylerin ve dolayısıyla toplumun yaşantısı üzerinde etkisi olduğuna dair çalışmalar

düşünüldüğünde (Rollin ve Bamberg, 2020) toplumsal olarak doğru davranış olarak adlandırılan olgu ile normların etkisi dışında da çevresel faktörlerin, izlenimlerin önemli bir yer tuttuğunu öne sürebiliriz. Medya araçlarıyla kitlelere yayımlanan içerik ve mesajların da her ne kadar bir davranışı olumsuz bir şekilde ifade etmek amacıyla oluşturulması hedeflense de bireyler bu olumsuz davranışın pek çok kişi tarafından yapıldığını dolayısıyla bu davranış kalıbını gerçekleştirdiğinde kendini yalnız hissetmeyeceği hissine sahip olabileceği düşünebilmektedir (Nan ve Zhao, 2016: 56-66). Bu durumda kamu spotları gibi televizyon programları dahil olmak üzere diğer medya araçları ve platformları tarafından aracılığıyla üretilen ve dağıtılan içeriklerin birey ve toplumda değişiklik yapması amaçlanan hedeflerin dışında da farklı bir sonuca neden olabileceği iddia edilebilmektedir. Öyleyse sosyal normlar ve bu normlar üzerinden ya da direkt olarak bu normların değişimine dair olan hedefler doğrultusunda gerçekleştirilen iletilerin yaratabileceği beklenmedik etkilerin de gözlemlenmesi gerekecektir. İnsan davranışlarının çevresel faktörler ve gruplar etkisiyle değişime uğraması günlük hayat ile birlikte toplumsal yaşantı hakkında farklı boyutlarda ele alınabilecek sorunlara işaret ederken aynı zamanda medya iletilerinin ya da sağlık iletişimi gibi önemli iletişim alanlarının da üzerinde durması gereken değişkenlerden biri olarak değerlendirilebilecektir.

Bununla birlikte görsel anlatılar ya da herhangi bir iletişim ile anlatının sosyal normlar ile ilişkisi üzerine düşündüğümüzde sosyal normların, kültür ile olan ilişkisinden de söz etmemiz gerekecektir. Bu durum, bahsettiğimiz gibi toplum ilişkilerini anlamak ve toplumsal değişimleri yaratmak açısından önemli olacaktır. Bu sebepten dolayı sosyal normlar ile kültür ve benlik ilişkisini incelemek gerekecektir.

Sosyal normlar yazılı olmayan kurallara işaret edebileceği gibi farklı gruplar ve ülkelerde olmak üzere bu yazılı olmayan kuralların ihlal edilmesinde de (belli bölgelerde bazı normların ihlalinde katı tepkiler, bazı kuralların ihlalinde ise daha yumuşak yaklaşımlar) farklı yaklaşımlar izlenebilmektedir (Gelfand, 2019). Bu durumu daha iyi gözlemleyebilmek için benlik, sosyal gruplar ve kültürün öz inşasındaki etkisini araştırmamız da gerekecektir. Sosyal normların ve değerlerin farklı şekilde algılanması ve farklı çevrelerde değişik şekillerde yorumlanmasının kaynağını bahsettiğimiz ilişkiler etrafında gözlemlememiz önemli olacaktır.

Benlik, kendini ve başkalarını nasıl algıladığımız ile ilgili olmakla birlikte bu algılama sürecini etkileyen unsurlar, kişinin aile ilişkilerinden, mesleğine, fiziksel özelliklerden sosyal ilişkilerine kadar geniş bir yelpazede ele alınabilmektedir (Will, 2020). Bu durumda farklı fiziksel özelliklere ait olmak bizim belirli bir grup içerisinde yer almamıza neden olabilirken aynı şekilde mesleğimiz, hobilerimiz ya da evlilik ve bekarlık gibi medeni durumumuz da farklı şekilde kendimizi algılamamıza ya da başkaları tarafından gruplandırılmamıza sebep olabilir. Bununla birlikte benlik ve algı olgularından bahsettiğimizde kültürün etkisinden bahsetmemiz de gerekecektir. Bireyin dünyayı algılamasında ve davranışları yorumlamasında

içinde doğduğu ve yetiştiği kültürün etkisi görünmekle birlikte salt olarak belli bir bölge kültüründen ziyade yetiştirme tarzını etkileyen ailevi ya da diğer unsurlar da göz önünde bulundurulması gerekmektedir (Marshall, 2001:19-25).

Film ve sosyal düzen üzerine yapılacak çalışmalarda propagandanın film ile olan ilişkisinin yadsınamacağı görüşü hakimken bunun yanı sıra sinema filminin gündelik yaşantıya ayna olduğu varsayımına dayanarak sinemanın toplumsal düzeyde sosyal normlar ile var olan insan ilişkilerine dair işlediği konuların araştırılmasının da sosyal düzen ve görsel anlatı ilişkisine dair elde edilecek bulgular etrafında değerlendirilmesi önemli görülmektedir. Bununla birlikte toplumsal düzeni oluşturan sosyal normların insan ilişkilerine ve davranışlarına yansıyan etkilerini araştırdığımız bölümlerdeki olguların görsel anlatılarda izini sürmek aynı zamanda sinemanın toplumsal yaşantıya ayna olduğu varsayımını güçlendirecek bulguları da saptamamıza yardımcı olacaktır. Bu sebepten dolayı sinema ve görsel anlatı üzerinden sosyal düzenin incelendiği bu çalışmada, literatür kısmında konu alınan, araştırılan farklı sosyal normlar ile kültürel değerler göstergebilimden faydalanarak ile incelenecektir. Saussure'in sözcük ve imge arasında kurduğu ilişki (Saussure, 1998: 108-111) ile Peirce'in göstergelerin yorumlanmasındaki farklılıklara dikkat çekmesi gösterge ile gösterilen imge arasındaki ilişkinin bilişsel değişimlerden kaynaklı olarak farklı şekilde yorumlanabileceği görüşünün (Peirce, 1955:98-119) etrafında sosyal normları incelemek bu çalışma için uygun görülmüştür. Bununla beraber Roland Barthes'ın göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalarda düz anlam ve yan anlam açıklanmasında değindiği üzere farklı bilişsel süreç ve kültürle sahip bireylerin göstergeleri farklı bakış açıları ile yorumlama ve anlamlandırması sosyal normların film incelemesi açısından incelenebilmesi için göstergebilimin önemli bir çalışma alanı olduğunu da göstermektedir (Barthes, 1979:86-92). Araştırma kapsamında Zeki Demirkubuz'un 2012 yapımı Yeraltı filmi (Demirkubuz, 2012) ele alınacaktır. Yapım bahsedildiği üzere sosyal normlar üzerinden betimsel bir şekilde değerlendirilecek iken aynı zamanda bu normların incelenmesinde görsel anlatımda yer alan göstergeler de yorumlanacaktır.

Yeraltı Filminin İncelenmesi

Zeki Demirkubuz'un 2012 yapımı Yeraltı filminin (Demirkubuz, 2012) izleyici ile buluşmasının ardından film, Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar kitabından uyarlama olmasından itibarıyla, sinema ve roman uyarlamaları üzerinden ele alınmış (Yüksel, 2017: 39-59), yine aynı sebepten dolayı edebi yorumlama üzerinden aşırı yorum olup olmadığı da incelenmiştir (Kılınç, 2015: 55-64). Bununla birlikte eser, yönetmeni konu alan auteur araştırmasında mizantrop kavramı üzerinden incelendiği gibi (Akmeşe, 2016: 570-588), Nietzsche'nin felsefi görüşleri etrafında da yorumlanmıştır (Gürbüz, 2013: 175-181). Yönetmenin sinemasının toplumsal ölçekte irdelendiği başka bir çalışmada ise filmin ana karakteri olan Muharrem'in sosyo-ekonomik açıdan ait olduğu toplumsal sınıf ile birlikte karakterin toplum

ile olan ilişkisi üzerinde durulmuştur (Yılmaz ve Adıgüzel, 2017: 241-272). Bu çalışmada ise sosyolojik olarak gündelik hayatımızda var olan toplumsal, sosyal normların filmde tespiti yapılması hedeflenmiştir. Bu durum ekseninde kültürel olarak toplumsal normların sosyal düzen içerisinde farklılık göstermesi, olması gereken ile, gözlemlenen arasındaki yani tanımlayıcı/betimsel ile buyruksal normlar arasındaki farklar göz önünde bulundurulmuştur (Cialdini, Kallgren ve Reno, 1991: 201-234). Sosyal düzenin sinema eserindeki yansımalarının betimsel olarak incelenmesiyle ile birlikte toplumsal düzeyde insan ilişkilerinin farklılıklarını görebilmek amacının yanı sıra kültür, kimlik ve normlar arasındaki ilişkilerin çok katmanlı olmasının sonucu olarak sosyal normların çözülmesinin bulgularıyla birlikte de kitle iletişim araçları ile var olan yapılar arasındaki ilişkilerin propaganda dışında da izdüşümlerini tespit etme gayesi güdülmüştür. Yine bu sebepten dolayı Muharrem karakterinin yaşadığı uyumsuzluklar ve tezatlıklar değerlendirilmiştir. Muharrem karakterinin kişiler arası ilişkilerde toplumsal normların, ideal olarak görülenin aksi yönünde hareket etmesine karşılık olarak toplum ile ilişkisinde tam olarak kopmaması da dikkat çeken bir nokta olarak görülmüştür. Her ne kadar uyumsuz olarak görülse de Muharrem, düzenin içerisinde yer almaya devam etmektedir. Karakter gündelik olarak iş hayatına devam ederek, toplum tarafından yapılması zorunlu olarak görülen ya da düzende hayatta kalması için gerekli olan görevini yerine getirmektedir. Fakat çevresel faktörle ile toplum tarafından daha uyumlu görülen karakterle olan etkileşimde düzenin telkin ettiği, tahakkümün uygun gördüğü uyumu yakalayamaz. Muharrem'in bu uyumsuzluğundaki sebeplerden biri olarak yukarıda bahsettiğimiz toplumsal normların yani olması gereken davranış kalıpları ile aslında var olan arasındaki tezatlığın oluşturduğu karmaşa görülebilir. Bu durumda toplumsal düzeyde farklı tahakküm altında dahi farklı bir toplumsal anlaşmadan da bahsedilebilir. Fakat bu bahsedilebilecek gevşetmenin hakim düzenin kendi görüşleri üzerinden mi olduğu tartışılacak bir konu olacaktır. Burada toplumun kültürel olarak var olma biçimi, bireylerin kendi arasında süregiden yazılı anlaşma dışındaki bir anlaşmadan da söz edilebilir. Ama çevresel faktörlerin dışında Muharrem'in uyumsuzluğunda göstergebilimsel düzeyde filmde sembolik anlatımdan doğan bir felsefi bakış açısından da bahsedilebilir. Muharrem'in diğer karakterlerin davranış kalıplarına karşı geliştirdiği savunma mekanizmasının toplumdan soyutlanma olabileceği, bir kaçış olarak toplumdan kendini ayırmaya çalıştığı iddia edilebilirse de bu durumun salt bir savunma mekanizmasından ziyade aynı zamanda bahsettiğimiz felsefi göndermelerden doğan bir ahlaki farkındalık olduğu da söylenebilir. Muharrem'in düzen içerisinde asıl sorununun ahlaki çöküşe karşı duyduğu öfke olduğu da iddia edilebilir. Burada karakterin aynı ahlaki çöküşten dolayı kendine duyduğu öfkeden de bahsedilir. Aşağıda bu uyumsuzluğun sosyal normlar üzerinden de tespit edildiği bazı sahneler açıklanmıştır.



Görsel 1. Muharrem'in İşyeri Sahnesi

Muharrem karakterinin paranoyak ve özgüvensiz bir ruh hali içerisinde olduğunu gözlemlendiğimiz bu sahnede karakterin kaygıları içerisinde gündelik hayatına devam etmeye çalıştığını görürüz. Ona göre herkes onu küçümsemektedir. Bu durum karakterin uçlarda yaşayan ve toplum ile savaş hali içerisinde olma nedenlerini de göstermekte olduğunu ileri sürebiliriz. Aslında karakterin toplumsal değer yargılarının dışında davranmaya, bunlardan bağımsız hareket etmeye çalıştığını ilerleyen sahnelerde görmekteyiz. Fakat karakterin tezat oluşturacak düzeyde toplumun baskısını yine toplumsal değerler üzerinden hissetmesi karakterin bu değer yargılarından tam olarak kopamadığını da göstermektedir. Aslında gurur üzerine olan diyaloglarında bir bakıma bu durumun hissedilmiş olabileceği ileri sürülürse de bu cümleler tam olarak karakterin değer yargılarından kopuşunu ya da bu değer yargılarına olan bağlılığı hakkında bir bilgi vermemektedir.



Görsel 2. Muharrem'in Arkadaşları ile Görüştüğü İlk Sahne

Bu sahnede Cevat karakterinin aldığı ödül ile yaptığı davranışlarının ya da olduğu kişinin unutulduğu ima edilmektedir. Toplumun değer yargılarının da bir eleştirisi olarak görülmektedir. Eğer ana karakter Muharrem'in arkadaşlarını daha geniş ölçekte toplumun bir aynası olarak değerlendirirsek aynı zamanda Muharrem toplumun iki yüzölçümünü eleştirmektedir. Sosyal normları hatırladığımızda fikir hırsızlığı ile suçlanan yazar Cevat karakteri toplum tarafından aslında hoş olarak karşılanmayacak bir davranışta bulunmuştur fakat aynı zamanda bu arkadaş grubu yaptığı davranışı umursar gibi görünmemektir. Hatta aslında toplum tarafından cezalandırılması ya da dışlandırılması beklenen karakter uğruna bir yemek gecesi de düzenlediklerini öğreniriz aynı sahnede.



Görsel 3. Muharrem'in Kitap Okuduğu Sahne

Muharrem'in Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabını, kitaplarda yazılan düşünceleri heyecan içerisinde onaylayarak okuması, karakterin Nietzsche'nin görüşlerine yakınlık duyduğunu göstermektedir. Yalnız ve dışlanmış ana karakterin toplumsal değer yargılarının dışında bir felsefi yaklaşımı öneren düşünür ile ortak fikirlerde olması onun diğer karakterlerin de içinde bulunduğu durumlardan kurtulması üzerine verdiği önerilerde de kendini göstermektedir.



Görsel 4. Muharrem'in Türkan'a Cinayet Önerisi

Bu sahnede Muharrem, Türkan'ın içinde bulunduğu durumdan kurtulması için baktığı kişiyi öldürmesini önermektedir. Burada sosyal normları hatırladığımızda öldürmenin kanun dışı olduğu dışında da toplumsal düzeyde hoş görülme-yen davranışlar arasında olduğu bilinse de sosyal normların dışına çıkan bir öneride bulunmaktadır. Türkan'ın finansal konularda özgür olmaması onu sosyal normların hatta kanun dışı davranışların içerisinde yer almasını isteyecek duruma getirmektedir. Muharrem'in Türkan'ın polisten ve kanundan, suçlamalardan kaçınması için önerdiği duygusal tepkimeler ise bireylerin duygusal davranışlarının nasıl yorumlanabildiğini göstermektedir. Sahne, bir durumdan olaydan, kurtulmak için bireylerin felsefi olarak evrensel değer yargılarından bağımsız hareket edebildiğini göstermektedir.

Sonuç

İletişimin bireyin kendini tasvir, tanımlama çabası olarak değerlendirilmesi toplum ile bağ kurmasındaki en önemli aktörlerden biri olduğuna işaret edilmesini de sağlamaktadır. Bu durumda iletişim bireyin psikolojik yönlerini açığa çıkaran bir araç olarak görülebilmektedir. Aynı zamanda bireyin belli gruplar ile olan duygusal bağı da ortak paydada buluşan insanların kültürel değerleriyle de ilgili olacaktır. Bununla birlikte toplumu oluşturan grupların duygu ve düşüncelerini bu sebeplerin

de verdiği ipuçları dahilinde kitlesel iletişim kanalları ve iletilerinde aramak, bahsettiğimiz ilişki ağlarının hangi olgular etrafında tarihsel süreçte doğduğunu, geliştiğini ya da bozguna uğradığını görmek açısından önemlidir. İletişimin tarih, kültür ve sosyal hiyerarşi ile olan bağının incelenmesi aynı zamanda göstergeleri fark etmemizi sağlayacaktır. Bu durum sembolik anlatıların hangi kodlar aracılığıyla neyi açıklamaya ya da bu sembolik anlatıların bağlamını üzerinde taşıyan sembollerin nelere işaret ettiğine dair bilgi edinmemize de olanak sağlayabilir. Politik söylemler her ne kadar direkt olarak ifade edilme, nutuk biçiminde var olma geleneği ile kendi var olma yolunu hitap aracılığıyla sürdürse de aynı zamanda kitle iletişimin diğer araç ve yöntemlerine de ulaştığı görülmektedir. İletişimin yalnız günlük iletiler dahilinde değerlendirilemeyeceği iletişim çalışmalarında gösterildiği üzere de iletişimin farklı kültür ve gruplar tarafından farklı şekillerde yorumlanabilecek biçimde duyguları ifade etmek için sanat eserleri içerisinde kitlelere ulaşması yukarıda bahsettiğimiz ilişkiler ağı etrafında düşünüldüğünde kültürel boyutunun ne ölçüde etkin ve etkili olduğuna dair fikir uyandırmaktadır. Bu durum sanat eserlerinin propaganda aracı olarak kullanılmasının ya da kullanılabileceğinin fark edilmesi, buna bağlı olarak eleştirel düşüncenin sanat eserlerini algılamadaki önemini göstermektedir. Yine propaganda dahilinde değerlendirilemeyecek ya da istem dışı propaganda olarak görülebilecek sanat eserlerindeki kültürel kodlamaların araştırılması sanat ve toplum arasındaki ilişkinin açığa çıkmasını sağlayabilmektedir. Sanat dalları arasında kitlelere ulaşması açısından en önemli propaganda araçlarından biri olarak değerlendirilebilecek sinemanın tarihsel gelişiminde de bahsettiğimiz olgulara dair örneklerle rastlanmaktadır. Bununla birlikte propaganda aracı olarak kullanılmadığında da sinemanın toplumsal ilişkiler üzerine değindiği hususlar aynı zamanda o bölgenin ve o bölgede yaşayan insanların belli bir bakış açısından da olsa incelenmesine imkan tanıyacak anlatıyı oluşturduğu da söylenebilir. Aynı zamanda toplumsal ilişkilerin kurulu düzen ve yaşayış ile olan bağı bize özelden genele dair insan ilişkileri hakkında da fikir verebilecektir. Toplumsal yaşayışın, kültür ile bağı düşünüldüğünde ise sosyal normlar ve yaşam ile birlikte toplumun üzerinde yazılı olmayan şekilde anlaşmaya vardığı kuralları da gözlemleyebileceğimizi görebiliriz. Bununla birlikte sosyal normların da farklı bölge ve gruplarda farklılık göstermesi de etik ahlak ilkelerinin ve dolayısıyla toplumu ilgilendirdiği için toplumbilim ile birlikte felsefenin de konusu olacak sorunların fark edilebilmesinde rol oynayabilecektir. Her ne kadar olguların görsel anlatılarda canlandırılması ve tekrarlandırılması aracılığıyla normalleştirilmesi üzerine yapılan çalışmalar olsa da aynı zamanda bu anlatılar olguların araştırılması üzerinde de etkili olabileceğini söyleyebiliriz. Ancak sosyal düzen üzerine yapılacak incelemelerde göz ardı edilmemesi gereken noktalardan biri olarak değerlendirilebilecek bir diğer husus ise sosyal normların ve gündelik yaşantıda bu sosyal normların görsel anlatılarda nasıl yer aldığı olarak görülmektedir. Film sanatında propagandanın varlığı ile birlikte yine film sanatında gündelik yaşantı içerisinde yer alan hikayelerin

anlatımında kullanılan semboller ile diyaloglar aynı şekilde toplumsal yaşantının izlerini sürebileceğimiz olguların varlığını da göstermektedir. Bu durumda görsel sanatlar ya da iletişim ile ilgili çalışmalarda toplum ve kültür üzerine yapılacak bir değerlendirmede toplumsal düzeni araştırırken bu tür sosyal normların ve bu sosyal normların çevre ile diğer etkenlere bağlı olarak değişmesinin nedenlerini de görebiliriz. Çok katmanlı bir yapı üzerine yapılan çalışmalarda dikkat edilmesi gereken disiplinler arası yaklaşımların yanı sıra bu katmanların varlığının tespiti ile birlikte ayrı katmanların kendi ekseninde sınırlılığın belirtilmesi fakat aynı zamanda bu katmanların işleyişi ile toplumsal düzeyde daha büyük bir çarkı döndürdüğünün fark edilmesi bu sayede gözle görülebilecektir.

Kaynakça

- Akmeşe, E . (2016). Mizantrop Bir Auteur : Zeki Demirkubuz . SineFilozofi , Özel Sayı (2) Mayıs 2020 , 570-588 . DOI: 10.31122/sinefilozofi.674970
- Altmann, J. (1948). Movies' Role in Hitler's Conquest of German Youth. Hollywood Quarterly, 3(4), 379-386. doi:10.2307/1209310
- Aslan, P. (2019). Uluslararası İletişim ve Popüler Kültür Üzerine: Latin Amerika'daki Türk Televizyon Dizileri Üzerinden Bir Araştırma . Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences , (57) , 25-50 . DOI: 10.26650/CONNECTIST2019-0052
- Aziz, A. (2010). İletişime Giriş. İstanbul: Hiperlink Yayınları
- Barthes, R. (1979) Göstergebilim İlkeleri (Çev. Berke Vardar, Mehmet Rıfat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Bostan, A., Kirel, S. (2018). Postmodern Dönem Disney Prenses Anlatılarında İnşa Edilen Kadın Temsilinin Moana Örneği Üzerinden İncelenmesi. TRT Akademi , 3 (5) , 6-27.
- Castells, M. (2006). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Kimliğin Gücü, Cilt 2 (Çev. E. Kılıç) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cialdini, R., Kallgren, C., ve Reno, R.R. (1991). A Focus Theory of Normative Conduct: A Theoretical Refinement and Reevaluation of the Role of Norms in Human Behavior. Advances in Experimental Social Psychology, 24, 201-234.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). Yeraltı [Film]. Türkiye: Mavi.
- Enzensberger, H. M. (1979). Bir Kitle İletişimi Araçları Teorisinin Oluşturucu Öğeleri (Çev.Ünsal Oskay), Birikim Dergisi sayı: 58-59, ss:17-37.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. (2019). Yeraltı'nı Nietzsche'den Okumak. sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi , 4 (1) , 175-181 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/44722/555581>
- Factor, R. (2017, Kasım 17). Art is a reflection on society and the times. PantherNOW. 4 Mart 2021 tarihinde, <http://panthernow.com/2017/11/17/art-reflection-society-times/#:~:text=Art%20is%20a%20reflection%20of%20society.&text=As%20society%20expands%20and%20grows,period%20it%20was%20written%20in.> adresinden erişilmiştir.
- Fairman, L. (2016, Mayıs 19). Influence And Appreciation Of Film In Today's Society. 15 March 2021 tarihinde, <https://www.rifemagazine.co.uk/2016/05/influence-and-appreciation-of-film-in-todays-society/> adresinden erişilmiştir.
- Gelfand, M (2019, Eylül 09). Understanding Cultural Differences Around Social Norms. 28 Mayıs 2020 tarihinde, <https://behavioralscientist.org/understanding-cultural-differences-around-social-norms/> adresinden erişilmiştir.
- Kılınç, B . (2015). Yönetmen ve Uyarlamada Aşırı Yorum: “Yeraltıdan Notlar” ve “Yeraltı” Arasında . Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi , 15 (1) , 55-64 . DOI: 10.18037/ausbd.95256

- Larmon, A. (2018, Mayıs 21). Can art change the world?. BBC. 4 Mart 2021 tarihinde, <https://www.bbc.com/culture/article/20180517-can-art-change-the-world> adresinden erişilmiştir.
- Marshall, H. (2001). Cultural Influences on the Development of Self-Concept: Updating Our Thinking. *Young Children*, 56(6), 19-25. Retrieved June 15, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/42728020>
- McMillan, E.,Z. (2019, Nisan 24). Truth, Lies, and Cinema: A Brief History of Cinematic Propaganda - One Room With A View. 4 Mart 2021 tarihinde, <https://oneroomwithaview.com/2019/04/24/truth-lies-cinema-propaganda/> adresinden erişilmiştir.
- Par, A.,T. (2008). “Türk Sinemasında Yabancı Kimliği”, Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzduşümleri, (ed) Uğur Tanrıöver H., İstanbul: Hil Yayınları, 129-156.
- Peirce, C.S. (1955). “Logic as Semiotic: The Theory of Signs” Buchler, J.(Ed.) içinde, *Philosophical Writings of Peirce* (s.98-119), New York: Dover Publications
- Raack, R.C. (1986) Nazi film propaganda and the horrors of war, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 6:2, 189-195, DOI: 10.1080/01439688600260201
- Rabang, I. (2018, Aralık 07). Art and Its Impact on Society: Art Districts Revitalizing Communities. 4 Mart 2021 tarihinde, <https://www.boldbusiness.com/society/art-and-its-impact-on-society-art-districts-revitalizing-communities/> adresinden erişilmiştir.
- Rangayan, S. (2016, Mayıs 22). Movies mirror reality: Queer cinema offers a striking reflection of our diversity. 15 Mart 2021 tarihinde, <https://www.firstpost.com/entertainment/movies-mirror-reality-queer-cinema-offers-a-striking-reflection-of-our-diversity-2793164.html> adresinden erişilmiştir.
- Rollin, P., ve Bamberg, S. (2021). It’s All Up to My Fellow Citizens. Descriptive Norms as a Decisive Mediator in the Relationship Between Infrastructure and Mobility Behavior. *Frontiers in psychology*, 11, 610343. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.610343>
- Sarı, Ü . (2013). Reklamlarda Kadın Objesinin Kullanımı: Örnek Olarak “Maccoffee Strong – Sert Kadın” Reklamı . *Atatürk İletişim Dergisi* , (5) , 85-104 . 15 Mart 2021 tarihinde, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniiletisim/issue/2764/372244> adresinden erişilmiştir.
- Saussure, F.D. (1998). Genel Dilbilim Dersleri (Çev. Berke Vardar). İstanbul: Multilingual
- Smith, P. (2007) Kültürel Kuram (Çev. S. Güzelsan ve İ. Gündoğdu) İstanbul: Babil Yayınları.
- Swartz, D. (2011) Kültür ve İktidar, Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi (Çev. E. Gen) İstanbul: İletişim Yayınları
- White, A. (2020, Ocak 20). The Art of Protest: A History of Resistance in Design. 4 Mart 2021 tarihinde, <https://www.shutterstock.com/blog/protest-art-history> adresinden erişilmiştir.
- Williams, R. (2017). Kültür ve Toplum, 1780-1950 (Çev. U. Kocabaşoğlu) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Will, D. (2020, Nisan 18). Who Am I? Developing A Strong Sense of Self. 5 Haziran 2020 tarihinde, <https://livingwellcounselling.ca/who-am-i-developing-a-strong-sense-of-self/> adresinden erişilmiştir.
- Xiaoli Nan ve Xiaoquan Zhao (2016) The Mediating Role of Perceived Descriptive and Injunctive Norms in the Effects of Media Messages on Youth Smoking, *Journal of Health Communication*, 21:1, 56-66, DOI: 10.1080/10810730.2015.102395
- Yılmaz, M , Adıgüzel, E . (2017). Toplumsal Sorunlardan Bireyin Dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması . *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* , (28) , 241-272 . DOI: 10.31123/akil.437623
- Yüksel, E . (2019). BİR UYARLAMA ÖRNEĞİ OLARAK YERALTI FİLMİ . *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* , 8 (1) , 39-59 . DOI: 10.32001/sinecine.536704

SİNEMA VE AİLE: TOPLUMSALLAŞMA SÜRECİNDE AİLE KURUMU VE ÇOĞUNLUK FİLMİNİN İNCELENMESİ

Glden Damla Trkmen¹

z

Sinema anlatılarının ve temsillerinin dünya görüşümüzü etkilemeleri birçok disiplinin bu alanı incelenmesine sebep olmuştur. Sinema, sosyolojik bakış açısından ele alındığında, bireylerin içinde bulundukları toplumu anlamlandırmaları açısından önemli bir unsurdur. Bireylerin içerisinde yer aldığı ilk toplumsal kurum olan aile de sosyolojik açıdan sinema araştırmaları içerisinde bağımsız olarak ele alınabilecek bir unsur olarak değeriendirilebilir. Film analizleri içerisinde aile hayatı ve dinamikleri karakterlerin arka planlarına dair referans noktası olması açısından ön plana çıkmaktadır. Türk sinemasında da aile kurumunun temsili dönemsel olarak değışiklik göstermekle birlikte sıklıkla filmlerde işlenen bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makale çalışması içerisinde Türk sineması, aile temsili üzerinden incelenmiştir. Öncelikle toplumsal açıdan aile kavramının gelişimi ve bunun filmlerdeki yansımalarının incelenerek toplumun aile kurumuna bakış açısı seçilen örneklem film üzerinden incelenmiştir. Sinema filmlerinin kültürel temsilleri üretme ve devamlılığını sağlama konusundaki etkileri aile kurumu açısından ortaya konulmaya çalışılmıştır. Toplumsal anlamda yeri doldurulamayacak bir kurum işlevi gören ailenin, bireyler üzerindeki etkisi ve toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşumunda ne derece etkili olduğu gibi sorular değeriendirilmeye çalışılmıştır. Aile bireylerinden beklenen roller ve bu rollerin karakterler üzerinde oluşturduğu baskı ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema ve aile, Aile sosyolojisi, Toplumsal cinsiyet, Aile temsili, Türk sinemasında aile, Çekirdek aile

Abstract

The effects of cinema narratives and representations on our worldview have led to multiple disciplines' examination of this field. When considered from a sociological point of view, cinema is an essential element for individuals to make sense of their society. The family is the first social institution in which individuals are involved can be considered as an element that can be handled independently in cinema studies from a sociological point of view. Family life and its dynamics have an important place in the analysis of the film in terms of being a reference point for the backgrounds of the characters. Although the representation of the family institution in Turkish cinema changes periodically, it often appears as a theme in the movies. In this article, Turkish cinema has been examined through family representation. First of all, the development of the concept of family from a social point of view and its reflections in the movies were examined, and then the society's perspective on the family institution was examined through the selected film. The effects of movies on producing and maintaining cultural representations have been tried to be revealed in terms of the family institution. This article also discusses the roles expected from family members and the pressure these roles create on the characters. It has been tried to answer questions such as the effect of the family on individuals, which functions as an irreplaceable institution in the social sense, and how effective it is in the formation of gender identities.

Keywords: Cinema and family, Sociology of family, Gender, Family representation, Families in Turkish cinema, Nuclear family

Giriş

Aile, sosyalleşme açısından öncelikli kurumlardan biri olması ve cinsiyet rollerinin bir sonraki nesillere aktarıldığı ilk yer olması açısından önemlidir. Sinema içerisinde aile temsili ön plana çıkartılsın ya da çıkartılmasın neredeyse her filmde karşımıza çıkan bir olgu olmaktadır. Türk sineması içerisinde aile kurumuna verilen ve aile kavramına atfedilen değerler incelendiğinde dönemsel olarak değişiklikler görülmektedir. Bu açıdan toplumsal dönüşümlerin sinemadaki anlatılar üzerindeki etkisi incelendiğinde belirli bir paralellik söz konusu olmaktadır.

Sinemada aile temsili konusu yaygın olarak aile biriminin bir şekilde çağdaş toplumu yansıtır yansıtmadığı ve egemen toplumun ailenin hangi role sahip olduğunu düşündüğü açılarından araştırılmıştır. Sosyolojik alan, bir kurum olarak aile hakkında birçok ilginç fikir ve aile üyeleri arasındaki karmaşık etkileşim hakkında teoriler sunmaktadır. Aile huzur bulunan, sığınılan bir alan olabildiği gibi aynı zamanda huzursuz ve kaçmak istenen bir yer olabilmektedir.

Türk sineması içerisinden seçilen Çoğunluk filminin çözümlemesinde yorumsamacı (hermenötik) bir yöntemden yararlanılmıştır. Bu çalışmada sinemadaki aile temsili sosyolojik bir bakış açısıyla, aile üyeleri ile aile arasındaki dinamikler açısından ele alınacaktır.

Sinema ve Aile

Sinemada ailenin farklı türlerde nasıl tanımlandığı tartışılmaktadır. Filmdeki çeşitli eğilimlerin ardında yatan sosyal değişimler ve aile anlayışının analiz edildiği çeşitli yaklaşımlar görülmektedir.

Sinema ve toplum arasındaki girift yapı pek çok alanda olduğu gibi sosyoloji alanında da birbirini etkileyen bir pozisyonudur. Bu açıdan toplumsal kurumların temsilleri, Şendur Atabek'in de belirttiği üzere iki açıdan önem taşımaktadır. Filmler, belirli toplumsal kurum ve olgulara yönelik bakış açımızı belirlerken aynı zamanda bu kurumlara yönelik temsillerin de oluşumunda etkili olmaktadır (Şendur Atabek vd. 2015: 292).

Pauline Turner, ailenin medyada ve filmlerdeki görüntülerini tartışırken bunları gerçek hayattaki gerçeklerle karşılaştırmaktadır. Bununla beraber, bir aile tasvirinin, ailenin ne olduğu konusundaki anlayışımıza zarar verip veremeyeceğini, bu temsillerin kendi deneyimlerimizle ne kadar örtüştüğünü sorgulamaktadır (Ylinen, 2009: 8).

Aile Kavramı

İngilizce '*Family*' (aile) kelimesi, '*famulus*'un (hizmetkar) bir türevi olan Latince '*familia*'dan türetilmiştir. Başlangıçta bu terim, bugün ondan genel olarak anladığımız şeyi ifade etmiyordu, bunun yerine topluca *famuli* olarak adlandırılan "tek bir çatı altında yaşayan tüm köleleri ve hizmetçileri" ifade ediyordu. Daha sonra anlamı, 'bir yandan tüm hane halkını, efendiyi ve onun kontrolü altında yaşayan karı, çocukları ve hizmetçileri' içerecek şekilde genişletilmiştir (Zonabend 1996'dan akt. Berghahn, 2013: 18). Başka bir deyişle, '*aile*', akrabalık ve ortak ikamet kavramlarını içerirken zamanla, '*akraba*' kelimesi (kan bağıyla bağlantılı kişiler) daha az yaygın hale gelmiş ve '*aile*' terimi, hane halkı (tek bir çatı altında yaşayan tüm bireyler) gibi kelimelerle belirtilen tüm çeşitli akraba gruplarını kapsayan bir biçime dönüşmüştür. Böylece aileler akraba veya kan bağıyla, ayrıca karı koca arasındaki evlilikle, bir tür sosyal sözleşmeye dayalı olarak bir arada tutulmuştur (Berghahn, 2013: 18).

Sosyal bilimciler, 'eşler ve çocuklardan oluşan samimi, yakından organize bir grup' olarak tanımlanan evlilik veya çekirdek aile ile 'neredeyse örgütlenmemiş kan akrabaları grubu' olarak tanımlanan akraba veya geniş aile arasında ayırım yapmışlardır. Tüm dünyada yaklaşık 250 küçük toplumu analiz eden Amerikalı antropolog George Peter Murdock'a göre aile, "evrensel bir insan sosyal gruplamasıdır". Murdock'un 1949'a dayanan aile tanımı hala geniş çapta alıntılanmaktadır: 'Aile, ortak ikamet, ekonomik işbirliği ve yeniden üretim ile karakterize edilen bir sosyal gruptur. En az ikisi sosyal olarak onaylanmış bir cinsel ilişki sürdüren her iki cinsiyetten yetişkinleri ve cinsel olarak birlikte yaşayan yetişkinlerin sahip olduğu veya evlat edinilmiş bir veya daha fazla çocuğunu içermektedir (Murdock, 1949'dan akt. Berghahn, 2013: 19). Murdock, 'aile' terimini 'çekirdek aile' ile eş anlamlı olarak kullanırken çoğu

toplumda çekirdek ailenin daha geniş birleşik aile formlarının bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Ailenin evrenselliğini, bağlantı kurduğu dört temel sosyal etkililiği ile açıklamaktadır. Aile, evlilik yoluyla cinselliği sosyal olarak kabul edilebilir bir biçimde kontrol etmektedir. Cinsel ayrıcalıklar, ekonomik işbirliği ve birlikte yaşamının bileşimi olarak tanımlanan ekonomik işlev, aile için bir ön koşul olarak evlilik ve evliliğin temelini oluşturmaktadır. Ailenin üreme rolü, kültür, dil ve sosyal normların nesillere aktarılmasını sağlayan eğitim işlevini, çocukların beslenmesi ve sosyalleşmesi takip etmektedir. Murdock, başka hiçbir toplumsal kurumun bu dört temel işlevi üstlenemeyeceğini ve yaşam, kültür ve toplumun aile olmadan var olamayacağını ifade etmektedir (Berghahn, 2013: 19).

Fransız antropolog ve etnolog Claude Lévi-Strauss, ‘ailesiz toplum olmazdı, ama aynı şekilde, toplum zaten var olmasaydı aile de olmazdı’ (Lévi-Strauss 1996: 4), yine de ‘toplumun türü ne olursa olsun aile evrensel bir varlık olmalıdır’ hipotezine meydan okumaktadır. Geçmişte ve günümüzde yaklaşık 4.000 ila 5.000 insan toplumu hakkında bilgi toplarken, aralarında çocukların geleneksel olarak anne soyuna ait olduğu ve kocanın neredeyse hiçbir rol oynamadığı güney Hindistan’daki anasoylu Nayar da dâhil olmak üzere bir dizi karşı örnek listelemektedir. Ayrıca çağdaş Batı toplumlarındaki alternatif aile düzenlemelerini, çekirdek aile modelinin ‘evrensel bir ihtiyacı karşılamadığının’ kanıtı olarak aktarır (Lévi-Strauss 1996: 6; Berghahn, 2013: 19).

Aslında, Pierre Bourdieu bize bugünlerde sosyolojik bir bakış açısından şunu hatırlatır: çoğu modern toplumda çekirdek aile, birlikte yaşayan evli olmayan çiftlerin, tek ebeveynli ailelerin, ayrı yaşayan evli çiftlerin vb. sayısına kıyasla bir azınlık deneyimidir (Bourdieu 1998: 64). “Aile” olarak adlandırılan heterojen sosyal gruplar, terimin baskın tanımına çok az benzerlik göstermektedir. Çekirdek aileyi doğal olarak kabul etmemize neden olsa da aslında bu, varlığı “toplucu tanınmasına” bağlı olan “sağlam temelli bir kurgu” dur (Bourdieu 1998: 66; Berghahn, 2013: 19).

Judith Stacey’nin etnografik çalışması *Brave New Families*’de açıkladığı gibi, doğum kontrolündeki gelişmelerle 1960’lar ve 1970’lerde kürtajın yasallaştırılması kadınların cinsel davranışını değiştirmiştir. “Baskın kültürel ideoloji ile uyumsuz davranışlar arasındaki uçurumun modern aileye radikal meydan okumalar ürettiği” “aile devrimi” nin yolunu açmıştır (Stacey, 1990: 12). İkinci dalga feminizmin ardından, kadınların işgücüne katılımı önemli ölçüde artmış, böylece kadınlar maddi olarak geçimini sağlayan bir kocadan bağımsız hale gelmiştir. Sonuç olarak, bazı sosyal bilimciler çağdaş ailenin (ve çocuk yoksa evliliğin) temel işlevinin sevgi ve şefkat sağlamak olduğunu öne sürmektedirler (Berghahn, 2013: 20).

‘Aile Mitolojisi’ John Byng-Hall tarafından bir ailenin kendi imajı (mitler) ve bu fikirlerin altını çizen öyküler / masallar olarak açıklanır (Byng-Hall, 1998: 133). Bu iyi entegre edilmiş inançlar, hem birbirleriyle hem de aile yaşamındaki karşılıklı konumla ilgili olarak tüm aile üyeleri tarafından paylaşılr (Ylinen, 2009: 12). Nasıl

davranılacağı konusunda bir ikilem olduğu ve aileyi belirli bir şekilde davranması konusunda uyarmanın önemi olduğu sürece, belirli bir ‘Aile Efsanesi’nin anlatılmaya devam etmesi muhtemeldir (Byng-Hall, 1998: 134). Sadece inkâr davranışlarını gözlemleyebilen bir yabancı, ailenin kendi imajını bir mit olarak algılayabilir; aile için bu onun gerçeğidir. Bu tür mitlerin varsayılmış işlevlerinin savunmaya yönelik çalıştığına inanılır; onlar ailenin kabul edilemez davranışları gizleme şeklidir. Mitler, ailenin değerlerinin ve beklentilerinin bir kodlayıcısı olarak çalışır, ailenin bağlılığını ve birlikteliğini güçlendirir. Byng-Hall aynı zamanda, bir ailenin çeşitli bağlamlarda hangi rollerin oynanacağına dair ortak beklentileri olan ‘Aile Senaryoları’ terimini de tanıtır, böylece aile üyeleri rollerini bilir ve aile senaryolarına girerken ipucu verir. ‘Aile efsaneleri’ genellikle olayları aile senaryosunun temel olay örgüsünü izleyerek tasvir eden ve böylece senaryoyu destekleyen bir şekilde anlatılır. Belirli bir aile olayı beklenenden sıyrılırsa, ‘aile efsanelerinin’ odağı haline gelebilir ve ardından başarılı olursa normatif hale gelen ve böylece senaryoya yazılan gelecekteki aile davranışına ilişkin beklentileri etkileyebilir. ‘Aile senaryolarını’ yeniden yazmak, genellikle yeni ilişki yöntemlerinin doğaçlama yapıldığı bir dizi aile senaryosunu içerir. Bu eylem, yeni bir ‘kendimizi değiştirebiliriz’ metascript’inin ortaya çıkmasına yol açabilir (Byng-Hall, 1998’den akt. Ylinen, 2009: 12).

‘Aile ortamı’, kültürün öğrenilip, içselleştirildiği ve daha sonraki kuşaklara aktarıldığı adeta mahrem olan ‘kamusal’ bir alandır (Yağbasan ve Ateş, 2018: 26). Aile içi ilişkiler ve aile ortamı psiko-sosyal açıdan bireylerin en çok etkileşimde bulunduğu mekândır. Bu etkileşim, bireyin özgüvenini, diğer bireylere saygısını, öz kimliğini, kişiliğini, sosyal becerilerini ve toplumsal adaptasyon sürecini sağlaması açısından önemlidir (Yağbasan ve Ateş, 2018: 28).

Ailenin Tarihsel Gelişimi

Ailenin tarihsel gelişimiyle ilgili süreç; din, felsefe, etnoloji, kültürel antropoloji ve sosyoloji gibi farklı disiplinler aracılığıyla okunabilmektedir (Can, 2013: 89). Platon, kadınların erkeklerle yaşamamaları gerektiğini doğan çocukların da anne babalarını tanımamaları gerektiğini savunmaktadır (Sevim, 2005: 16).

Aile kavramının gelecek yıllarda ortadan kalkacağına dair görüşler de yer almaktadır. Engels ailenin, üretim ilişkileri üzerinden özel mülkiyetin devamlılığını sağlamak amacıyla ortaya çıkan bir üstyapı kurumu olduğunu söyler. Bu sebeple özel mülkiyetin ortadan kalkmasıyla birlikte aile kurumuna da ihtiyaç kalmayacağını savunur (Engels, 2000; Aydın, 2011: 42). Buna karşın ailenin aktarılamayan temel işlevleri sebebiyle gelecekte de devamlılığını sürdüreceği (Aydın, 2011: 43) ve ailenin insan doğasının bir gereği olarak varlığını devam ettireceği düşünülmektedir (Dikeçilgil, 2012: 46).

Giddens’a göre, farklı bölgelerde farklı türde aile yapılarına aynı anda rastlamak mümkündür. Günümüzde, aile yapılarındaki değişimin seyri ve hızının birbirinden bağımsız olduğunu ve bu dönüşümün etkilerinin de farklı şekillerde görüldüğünü

öne sürmek mümkündür. Örnek olarak Batı kültüründeki romantik sevgi ideallerinin diğer toplumlara yayılması gösterilebilir. Bununla birlikte özerk toplumların merkezi hükümet yönetimlerinin eline geçmesiyle beraber ulusal siyasal sistemin çıkarları doğrultusunda şekillendirilmeleri de söz konusu olmuştur (Giddens, 2012: 252).

Margaret Mead, her toplum içerisinde kadına ve erkeğe verilen rollerin bulunulan koşullara göre değişiklik gösterdiğini belirtmektedir. Tarihsel süreç içerisinde farklılaşan ve dönüşen bu roller, çocukların yetiştirilmesinden iş hayatına değin geniş bir sorumluluk alanını içine almaktadır. Özellikle işbölümünün bu süreç içerisinde değişikliğe uğraması, aileyi de temelden etkilemiştir. Bu yaklaşımla ele alındığında, toplumlar açısından üç tarihsel dönem ön plana çıkmaktadır. Bunlar; 1. ilkel toplumlar 2. sanayi öncesi toplumlar 3. sanayi toplumlarıdır (Özen, 1990: 404'den akt. Can, 2013: 72).

Ailenin dönüşümüne neden olan başlıca sosyal olgular: 1. Nüfus, 2. Toprağa yerleşme, 3. İşbölümü, 4. Artan ihtiyaçlar, 5. Coğrafi keşif ve icatlar, 6. Bilim ve teknoloji, 7. Sanayileşme, 8. Sanayi sonrası toplumların (hürriyet, eşitlik, bağımsızlaşma, mutluluk gibi) bazı sorunları şeklinde sayılabilmektedir (Celkan, 1991: 29; Can, 2013: 72).

Bununla birlikte Aydın, aile hayatıyla ilgili tarih öncesi dönemlere ait bilgilerin varsayımlara dayalı olmasından dolayı herhangi bir bilimsel kesinliğin söz konusu olmadığını belirtmektedir. Aileye yönelik tarihsel yaklaşımlardan birine göre; a. Anaerkil b. Ataerkil c. Eşitlikçi dönem şeklinde üç farklı dönemden bahsedilmektedir. Bu dönemlerden ilki olan anaerkil dönemde gücün kadında olması, çocuk doğurması ve evin ihtiyaçlarını karşılamasıyla bağlantılı olmuştur. Başta toplayıcı görevi üstlenen kadın, tarımsal üretime geçildikten sonra aile içerisinde etkin ve merkezi bir konumda yer almıştır (Aydın, 2011: 40-41). Anaerkil örgütlenmenin söz konusu olduğu ailelerde, erkeğin sahip olduğu, anne tarafına miras kalmaktaydı, bu şekilde erkeğin mirası kendi çocuklarına değil, kız kardeşinin çocuklarına geçmekteydi (Berktaş, 1996: 39).

Paleolitik dönemde insanların avcı toplayıcı olarak yaşamlarını sürdürdükleri zamanlarda kadınlar daha çok toplayıcılıkla üretime katkı sağlarken aynı zamanda ava da katıldıkları bilinmektedir. Bu şartlar altında kadınların toplumda erkeklerle eşit bir statüde olduklarına kanaat getirilmiştir. Neolitik dönemde hayvan yetiştiriciliğinin başlamasıyla beraber, kadınlar tarım işlerini yerine getirme, yiyeceklerin tedariki ve pişirilmesi sorumluluklarını yerine getirmiş, tohumu ve tahılların yeniden üreme devresini keşfetmeleri de onlara toplumda yüksek bir statü kazandırmıştır (Sevim, 2005: 8-9).

Sanayi Öncesi Dönemlerde ailelerin toprağa yerleşmeye başlamasından sonra tarım, kadın mesleği olmaktan çıkarak erkek mesleği haline gelmiştir. Sanayi devrimiyle erkeğin, hane halkı üzerindeki statüsünün artmasıyla servet ve güç babadan oğula geçmeye başlamıştır. Ev içi ile işyeri arasındaki ayrım, erkeklerin

dünyası ile kadınların dünyası arasındaki ayrımı da ortaya çıkarmıştır (Berktaş, 1996: 175).

17. yüzyılın başlarından 18. Yüzyıla kadar süren bu geçiş ailesi, aynı zamanda günümüz çekirdek ailesine benzer özellikler göstermektedir. Ailede babanın otoritesinin artmasına rağmen, evlilikte ve öncesindeki sevgi ve aşk duygularının sıkça vurgulanması söz konusudur. Daha sonraki süreç ise, modern ailenin özelliklerini yansıtır biçimdedir. *“Bu aile, yakın duygusal bağlarla bağlanan, ev mahremiyetinin yüksek bir derecesinin tadını çıkaran ve çocukların yetiştirilmesiyle uğraşan bir topluluktur. Bu, bağlanmacı bireyciliğin yükselişiyle, yani evlilik bağlarının, cinsel çekim ya da romantik aşk kılavuzluğundaki kişisel seçim temelinde oluşumunun yükselişiyle belirginleşir”* (Giddens, 2012: 249).

Bu dönemde üretim, ev içerisinde ve tarım alanlarında sürerken çocukların da üretim faaliyetlerine katkı sağladıkları görülmektedir. Sanayileşme ile birlikte kapitalist girişimlerin yaygınlaşması sebebiyle, aile bireylerinin farklı iş kollarına yönelmeleri söz konusu olmuştur (Giddens, 1998: 112).

Tüm bu değişimler edebi eserlere de farklı biçimlerde yansımıştır. Tanzimat romanındaki muhafazakârlık göstergelerine değinen Sancar, Batılılaşma özentisi olarak züppelik, yanlış Batılılaşmanın aile kurumu ve kadınlar üzerindeki yıkıcı etkilerinin vurgulandığını ve bu dönemde eğitilmiş kadınların geleneksel değerlerin yitirilmesi açısından ele alındığını belirtmektedir. Romanlarda sıklıkla geleneklerden kopma sonucu baş gösteren ahlaki bozukluklar ve ailenin çözülüşü anlatılır (Sancar, 2014: 135).

Çekirdek ailenin endüstri devrimine bağlantılı bir şekilde ortaya çıktığı görüşü, 1970’li yıllardan itibaren etkisini yitirmiştir. Yapılan yeni çalışmalara göre, çekirdek ailenin tarihi Batı’da Sanayi Devrimi öncesine dayanmaktadır. Örneğin Cambridge’deki kilise kayıtlarının incelendiği “Nüfus ve sosyal yapıyı inceleme merkezi” araştırmaları, 1530’lu yıllarda çekirdek ailenin var olduğunu kanıtlamaktadır. Laslett gibi bazı düşünürler çekirdek ailenin bir gelişmişlik göstergesi sayılmasına karşı çıkmaktadır. Onlara göre geniş aile daha işlevsel bir gelişmişliğin kanıtıdır (Aydın, 2010: 27). Giddens da, artan kapitalist girişimlerle birlikte yaşanan toplumsal dönüşümlerin, geniş aile yerine çekirdek aile tipini getirdiği varsayımının doğru olmadığı belirtmektedir (Giddens, 1998: 112; Can, 2013: 79).

Young ve Willmott, “bakımsız aile” ifadesiyle, ev içi görevleri ve çocuk bakımının kadın erkek arasında eşit dağıtılmasını savunmuşlardır. Kadınların iş hayatına girmelerine rağmen başlıca sorumluluklarının evdeki görevleri olması ve erkeklere göre daha az boş zamana sahip olmaları feminist sosyologlar tarafından incelenmiştir (Giddens, 2012: 280-281).

Ailenin geleneksel işlevleri sanayi dönemindeki değişimlerden etkilenmiş, aile işlevinin aile kurumu dışına taşınmasıyla birlikte “mahremiyet” de tartışma konusu

haline gelmiştir Yıldırım'a (2009: 152-154) göre modernleşme ve sanayileşme ile birlikte ailenin "mahremiyet" kimliği öncelikli bir biçimde dönüşüme uğramıştır. Giddens'in "mahremiyetin dönüşümü" şeklinde ifade ettiği, toplumsal, hatta küresel düzeyde gerçekleşmekte olan değişimlere işaret etmektedir (Giddens, 2012: 282).

Kadının toplumsal ve sosyal hayatta etkin hale gelmesi ve erkeklerle eşit haklara sahip olması, topluma annelik görevi dışında bağımsız bir birey olarak da hizmet edebiliyor olması modern dönemle birlikte mümkün olmuştur. Bununla birlikte kadınların kendi kendine karar verebilen, kendi parasını kazanabilen bireyler haline gelmeleriyle ataerkil aile biçiminin önemini kaybetmeye başladığı düşünülmektedir (Can, 2013: 82).

Türkiye'de Aile

Türkiye'de aile sosyolojisi üzerine yapılan çalışmalarda ailenin gelişim süreci, Batı sosyolojisi yaklaşımı olan geleneksellik- modernlik sınıflandırması ekseninde ele alınmıştır (Can, 2013:65). Türkiye'de 19. yüzyılın sonlarından itibaren yaşanmaya başlanan değişim ve dönüşümleri Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte Medeni Kanun'un kabulüyle kadın erkek eşitliğinin sağlanması ve evliliğin yasalarla güvence altına alınması; 1950'li yıllardaki köyden kente göçle birlikte ekonomik ve kültürel sıkıntıların baş göstermesi ve 1980'li yıllardaki neo-liberal politikalar olarak sıralayabiliriz. Cumhuriyet'in başlangıcındaki bu değişimle birlikte Türkiye'de 1950'lerde başlayan ve 1980'lerde hızla devam eden köyden kente göç hareketiyle ailenin küçülmesi söz konusu olmuştur (Şendur Atabek vd. 2015:293). Kırdan kente göçle birlikte geniş aile biçiminden çekirdek aileye geçildiği düşünülmektedir. Ancak yapılan araştırmalara göre, en az 140 yıldır Türkiye'nin kırsal bölgelerinde geniş aile tipinden çok çekirdek aile tipinin yaygın olduğu görülmüştür (Duben, 2012: 76).

Can, Dikeçligil'e atıfla Türkiye'deki çekirdek ailelerin, geleneksel geniş aile yapısına benzer olduğunu ifade eder. Duben, belirli bir akrabalık koduna bağlı olarak gerçekleşen toplumsal ilişkilerin, şehir hayatı içerisinde akraba olmayanlar arasında da var olduğunu belirtirken benzer bir biçimde Litwak'ın "değişikliğe uğramış çekirdek aile" ve "çekirdek aileler konfederasyonu" kavramları da Türkiye'deki çekirdek aile yapısına benzer özellikler göstermektedir. Dikeçligil'e göre geniş aile özelliklerinden bazıları zaman zaman mekan bağlamına uygun bir biçimde çekirdek aile tarafından devam ettirilmektedir (Can, 2013: 80).

Türkiye'de iç göçün artmaya başladığı 1950'li yıllarda köyden kente göçle birlikte aile yapısında değişimler görülmüştür. Genç nüfusun artmaya başladığı bu yıllarda, evlenme ve çocuk sahibi olma yaşları da yükselmiş buna bağlı olarak ailelerin çocuk sayısında bir düşüş görülmeye başlamıştır. Sanayileşmenin gelişim göstermeye başladığı yıllarda bugüne oranla daha az çalışan kadın ve az sayıda boşanma davası görülmektedir. Bu dönemde boşanmanın, toplumda kabul görmediği de bilinmektedir (Şendur Atabek vd. 2015:295). Can da Yıldırım'a

atıfla gerçekleşen göçlerin toplumsal değerler, kurumlar, sosyal ilişkiler üzerinde değişime sebep olduğu ve bu sosyo-kültürel öğelerin gerçekleşen yer değişimiyle birlikte, aile kurumu üzerinde önemli bir şekilde etki yarattığını belirtmiştir (Can, 2013: 81).

Sinemada Aile Temsili

Andrew Horton, işlevsiz bir ailenin sorunlarını çözmesinin mümkün olup olmadığını sorgularken; ayrı olan aile bireyleri bir araya gelebilir mi? Bölünmüş aileler tekrar birleşebilir mi? Anlaşılmaz ya da sosyal olarak kabul görmeyen aileler bir şekilde iyileşebilir mi? gibi sorulara yanıt bulmaya çalışır. Horton, aile temasında asıl ön plana çıkan konunun, kabul görme pratikleri ve aşılamayacak gibi görünen farklılıkların üstesinden gelmek olduğunu belirtmektedir (Horton, 2008; 54- 55).

Sarah Harwood, *Family Fictions: Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema* (1997) kitabında 80’li yılların popüler filmlerindeki aile temsili, Amerikan ve İngiliz toplumlarındaki ‘kimlik krizi’ konusunu ekonomik ve sosyal açıdan ele almaktadır. Bunun filmlere de yansıdığını belirten Harwood, her şeyden önce bu sosyal iklimin ailelerin filmdeki temsili nasıl yeniden üretildiğini incelemektedir. Bu anlamda toplumda artan bireysellelikle birlikte aile kurumuna yönelik algının değişmesi çekirdek aile açısından kriz durumu oluşturmuştur (Harwood, 1997: 3). Harwood, bunun bu dönemin filmlerinde çeşitli şekillerde yorumlanabileceğini iddia ederken, basmakalıp ataerkil söylemin ve baba rolünün sorgulanması ve filmde görece olmayan veya pasif olan anne karakterine de çok az yer verildiğini belirtmektedir. Anne ve baba eksikliğinde, çocuklar 1980’lerde daha ayrıcalıklı bir role sahip olmuş ve genellikle ebeveynlerinden daha zeki ve aktif olarak tasvir edilmiştir. Bununla bağlantılı olarak, mükemmel çekirdek ailenin ideolojisi olarak tanımladığı ‘familism’ kavramını gündeme getirir. ‘Familism’, mükemmel bir ailenin nasıl olabileceği ve nasıl görünmesi gerektiğinin belirlenmeye çalışılması olarak yorumlanabilir (Ylinen, 2009: 7).

Türk sineması içerisinde aile, sinemanın gelişmeye başladığı ilk dönemlerden itibaren karşımıza çıkmaktadır. Tiyatrocular Dönemi içerisinde Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen, İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk (1922), İstanbul Sokaklarında (1931), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935), Şehvet Kurbanı (1940) gibi örneklerde aile kurumunu ele alan temalara yer verildiği görülmektedir. Geçiş Dönemini kapsayan 1940- 1950 yılları arasında Mısır filmlerinden etkilenen Türk sineması, süslü melodramlara ağırlık verir. Ailenin ön planda olduğu filmler 1960’larda Yeşilçam filmlerinin yükselişiyle birlikte altın çağını yaşar (Oral ve Erus, 2018: 214).

Türk sineması içerisinde aile konusunun incelendiği çok sayıda örnek bulunmakla birlikte bu çalışmalar arasında, Abisel’in “Türk Sinemasında Aile” isimli çalışması ve Demiray’ın “Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile” çalışmaları örnek verilebilir. Bu örneklerde

görüldüğü gibi genellikle dönemsel film analizleri yapılmıştır. Toplumsal değişimlerle birlikte aile kurumunun dönüşümü ve aile bireylerinin değişen rolleri üzerine tartışmalar yapıldığı görülmektedir. Abisel, 1970’li yıllarda popüler yerli filmlerde, geleneksel ve modern aile arasındaki gerilime dikkat çekmiştir. Bununla birlikte “Türk sinemasının ataerkil ilişkilere sığındığı; tutuculuğun ve yinelemenin güvencesinden yararlanan bu dönem filmlerinin toplumsal hareketlerin gerisinde kaldığı” ileri sürülmüştür (Abisel, 2005’den akt. Şendur Atabek vd. 2015: 291).

Demiray’ın, 1960-1990 yılları arasında çekilen 25 filmi inceleyerek; aile yapısı, aile içerisindeki kadın ve erkek rollerini ele aldığı çalışma içerisinde, toplum içerisindeki aile değerleri ve bu değerlerde gözlenen değişimlerin filmlere de yansıdığı ortaya çıkarılmıştır (Şendur Atabek vd. 2015: 291). Demiray’ın çalışmasına göre, 60’lı ve 80’li yıllar arasında filmlerde sevgi işlevini yerine getiren ailenin bu işlevini daha sonraki yıllarda kaybetmeye ve yerine getirme konusunda etkisini yitirmeye başladığı sonucuna varılmıştır (Aydoğan, 2020: 9).

Yaşartürk, Türk sinemasında çekirdek aile yapısını bozabilecek tehlikeleri belirlediği çalışmasında bazı tespitlerde bulunmuştur. Bu tehlikeler: *Kanun Namına* (Akad, 1952) filminde sebepsiz zenginleşme, *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) ve *Acı Hayat* (Metin Erksan 1962) filmlerinde hızlı kentleşme, *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) filminde yoksulluk, *Anadolu Üçlemesi* (Akad, 1973,1974,1975) filmlerinde göç, *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982) ya da *Aaahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986) filmlerinde kadınların cinsel özgürleşmesidir. 90’lı yıllarda gerçekleşen değişimlere bağlı olarak aile kendi kendisinin düşmanı haline gelmiştir. Yavuz Özkan’ın *Yengeç Sepeti* (1995) ve Zeki Demirkubuz’un *İtiraf* (2002) filmlerini aile temsili açısından değişimlerin görüldüğü örnek yapımlar olarak göstermek mümkündür. Bu anlamda Türk sinemasında aile kurumunun sarsılmasında toplumsal değişimlerin etkisi görülmektedir. Bu değişim, dış etmenlerden iç etmenlere doğru gerçekleşmektedir. Son dönem Türk sinemasında aile kurumunu ön plana çıkaran filmler aileyi, travmaların, suçların, mutsuzlukların mekânı olarak temsil ederken ailelerin bir diğer işlevi de bellek mekânı oluşturmalarıdır. (Yaşartürk, 2014’ten akt. Evecen, 2020: 463). Bu açıdan Türk sinemasında aile konusu işlenirken geçmiş ve günümüz şartlarının özel ve toplumsal hayat içerisindeki etkileri üzerinde durulduğu görülmektedir.

Abisel, aile kurumunun Türk sinemasında yüksek bir konuma yerleştirildiğini, aile birlik ve beraberliğinin toplumsal düzenin göstergesi olarak ele aldığını ve bu açıdan korunması gereken bir kurum olarak ele alındığını belirtir (Abisel, 2005: 77). Benzer bir ifadeyle Evecen de aile kurumunun devamlılığının sağlanmasına yönelik her tür fedakârlığın teşvik edildiğini savunmaktadır (Evecen, 2020: 463).

Sinema çalışmalarının dönemin sosyo-kültürel, politik ve ekonomik şartlarından bağımsız olarak değerlendirilemeyeceği bilinmektedir. Bu bütünsel ele alış biçimine dayanarak bu dönemdeki filmlerde daha çok birlik ve dayanışmanın ön plana çıktığı aile anlatılarının yerini bireyselliğe bıraktığı görülmektedir.

Türk sinemasında 1960'lı yıllarda yıldız sistemi ile birlikte aile filmlerinde artış görülmüştür. Özellikle çocuk kahramanların ön plana çıktığı bu melodramlarda, aile ortamının önemine vurgu yapılmaktadır (Oral ve Erus, 2018: 215).

1970'li yıllardaki siyasi çatışmalarla içine kapanan toplum 80 darbesi ile birlikte ideolojik ve kültürel bir değişim içerisine girmiştir. 1980'li yıllarda kadınların da çalışma hayatında daha etkin olmaları özgürlük arayışlarını başlatmıştır. Bu dönemde hem toplumsal hem de siyasal alanda kadın-erkek eşitliği talepleri sinemada da yer almaya başlamıştır. Türk sineması 1980'li yıllardan itibaren kadın temsiliinde değişim göstermiştir. Bu yıllarda kadın karakterlerin kısmen de olsa özgürleştiği görülmektedir. Çekilen filmlerde iyi-kötü kadın temsili yerine modern-geleneksel kadın temsiline yer verilirken, çalışan kadın karakterlerle kadınlar güçlü bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır (Sertaş ve Çelik, 2020: 26).

Bu döneme örnek olarak Yılanı Öldürseler (Türkan Şoray, 1982), *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul, 1984), *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984), *Adı Vâfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz, 1985), *Bir Kadın Bir Hayat* (Feyzi Tuna, 1985), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) filmleri gösterilebilir. Bu filmlerde kadınların kimlik arayışları, dışlanmışlıkları, birey olarak mücadelelerine yer verilmektedir (Oral ve Erus, 2018: 215).

1980'li yıllarda erkek karakterlerin anlatıda merkezi konumlarını kaybettikleri görülse de 1990'larda bu durum tersine dönmüş ve kadın karakterler çerçevenin dışında bir konuma yerleştirilmişlerdir. Bu dönemin anlatılarında erkek karakterler, daha çok bunalımlı ve başarısız özneler olarak temsil bulmuşlardır (Aydoğan, 2020: 3). Aydoğan'a göre bu dönem içerisinde erkek karakterlere daha çok odaklanılmasının nedeni modern kent yaşamına yönelik ataerkil bir ideoloji ve erkeklik biçiminin henüz bir dil oluşturmamış olmasıdır (Aydoğan, 2020: 9).

“Hegemonyanın istikrarsızlaşmasına karşı müzakere ve yeni bir uzlaş üretmeyen erkeklik kendisine odaklanmıştır. Bu bağlamda erkek filmlerinin en belirgin özelliği kadının yokluğudur. Bu filmlerde kadın erkekler tarafından görüldüğü ve anlaşıldığı şekli ile vardır. Yeni Türk Sineması erkeklik bunalımlarına odaklansa da erkek merkezli tavrını devam ettirmektedir” (Aydoğan, 2020: 14).

Tüm bu gelişmeler ve çeşitli faktörlerin etkisiyle yaşanan toplumsal değişimlerle birlikte Türk sineması, bireylerin daha özgür biçimde temsil edildiği bir konuma gelmiştir. Türk sinemasında 1990'lı yılların ortalarından itibaren artan değişimle 2000'li yıllarda çekilen pek çok film farklı perspektiflerden seyirci karşısına çıkmıştır (Sertaş ve Çelik, 2020: 27).

1990'lı yıllarda film dilindeki değişiklikler aile kavramının ülke sembolü üzerinden yeniden inşa edilmesini sağlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerdeki temalar daha çok geniş pencereden ele alınmıştır. Bu tarz filmlerle ön plana çıkan yönetmenlere Handan İpekçi, (*Babam Askerde*, 1995), Yavuz Turgul (*Eşkıya*, 1996), İrfan Tözüm (*Mum Kokulu Kadınlar*, 1996), Serdar Akar (*Gemide*, 1999), Kudret

Sabancı (*Laleli'de Bir Azize*, 1999), Mustafa Altıoklar (*Ağır Roman*, 1997), Zeki Demirkubuz (*Masumiyet*, 1997), Ömer Vargı, (*Her Şey Çok Güzel Olacak*, 1998) ve Sinan Çetin (*Propaganda*, 1999) örnek gösterilebilir (Oral ve Erus, 2018: 215).

1990'lı yılları takip eden süreçte ise Yeni Türk sinemasının popüler filmlerinde ve bağımsız filmlerde sıklıkla erkek kahramanların hikâyelerinin ön plana çıktığı filmlere rastlanmaktadır. Bu dönemde çekilen filmlerde erkek temsillerine dair değişim gözlenmektedir. İdeal erkek temsillerinden farklı bir şekilde hikâyelerde bireyselleşme ön plana çıkar. Erkek karakterlerin; başarısız, işsiz, korkak, aciz, suçlu, yalnız, hasta, zayıf, eksik, mutsuz, sıkışmış, kaybolmuş, deforme yanları olan varoluşsal kaygılar taşıyan, depresyonda olan temsillerine sıklıkla yer verilir. Karadaş bu tarz filmlere örnek olarak Serdar Akar, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Tolga Karaçelik, Emin Alper, Derviş Zaim, Reha Erdem ve Seren Yüce gibi yönetmenlerin filmlerini gösterir (Karadaş, 2020: 1261-1262). Bu film örnekleri aracılığıyla Türk sinemasında aile kavramının, yaşanan değişimler etkisindeki gelişimi gözlenebilmektedir.

Film Çözümlemesi

Seren Yüce'nin yazıp yönettiği, başrollerini Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Esme Marda, Nihal Koldaş ve Erkan Can paylaştığı 2010 yapımı Çoğunluk filmi, 2010 yılında Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Erkek Oyuncu kategorilerinde ödül kazanmıştır. Yurtdışında da başarı sağlayan film, 67. Venedik Film Festivali'nde Geleceğin Aslanı Ödülü olarak bilinen *Luigi De Laurentiis* ödülünü kazanmıştır” (Deniz ve Akmeşe, 2015: 88).

Aile üyelerinin söylemleri ve aile içinde oluşturduğu kuralları açıklamak ve bunların altında yatan davranışların nedenlerini anlamak, karakterlerin seçimleri yönünden önemlidir. Kurgusal bir ailedeki, aile mitleri ve bireylerin bakış açıları sonunda hayatlarını yönetmeye başlar. Karakterler kendilerini kısıtlı rollerine hapsolmuş bulurlar, bu da onların insan olarak büyümelerine izin vermez. Çoğunluk filmi, sıklıkla erkek olmanın toplum tarafından karşılanması gereken rollerine ve baba-oğul arasındaki gizli çatışmaya odaklanmaktadır. Bu anlamda film, babası tarafından hiçbir hareketi onaylanmayan ve aşağılanan ana karakterin kendisine güvensizliği üzerinden temellendirilen bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anlatının merkezinde yer alan Mertkan, babasının baskısından kaçmak istemesine rağmen bunu nasıl yapacağını bilememektedir. Babasının otoritesine karşı koyamayan karakterin, filmin ilerleyen sürecinde bu pozisyona karşı koymak yerine babasına benzediği çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır. Bu anlamda giriş sahnesi, filmin sonuyla bağlantılı olarak tam bir dolanım sağlar. Filmin giriş sahnesinde babasıyla ormanda yürüyüş yapan Mertkan, babasına yetişmeye çalışmaktadır. Babasının arkasında ona yetişmeye çalışan, nefes nefese kalan Mertkan, filmin sonunda bir anlamda babasına yetişir.

Hegemonik erkeklik, farklı erkeklik biçimlerinden oluşan, karşılıklı bir onay sistemine bağlı “küresel eril ittifak düzeni”ne işaret eden bir kavramdır. Sancar, bu yaklaşımın, “temelde farklı erkeklik biçimlerinin, pratiklerinin, erkek egemen değerlerin ve bu değerleri ayrıcalıklı kılan kültürel ve kurumsal yapıların, kadınların boyun eğdirilmesinde ortak çıkarlara sahip olduğuna işaret” ettiğini belirtmektedir (Karadaş, 2020: 1257). Mertkan, film süresince babası tarafından belirli durumlarda nasıl davranması gerektiğine dair direktifler almaktadır. Bu açıdan sürecin devamlılığını sağlamak da önemlidir. Mertkan, kendinden beklenen davranış kalıplarını kabullenerek bu döngüden çıkamaz.

Otoritesi iş yerinde de kabul gören babası, söylediklerinin sorgulanmasını istemez. Mertkan’ı gereksiz yere İzmit’e tahta götürmeye gönderir. İrfan Usta başta “Bizde çok tahta var niye getirdin” diye sorar. Mertkan, “Babam söyledi arayalım istersen” dediğinde de “Aramayalım baban bilir bu işleri” diyerek duruma karışmak istemez. Yine babasının zoruyla gittiği saunada da babasının arkadaşı Necmi, “Askerlikten kaçmak olmaz üzme babanı” diyerek Mertkan üzerindeki baskıyı pekiştirir. “Erkekliklerin dâhil olduğu homososyal topluluklar da erkekliğe atfedilen değerlerin, davranışların ve bakış açılarının aktarıldığı alanlardan biridir. Aileyi ve homososyal toplulukları erkekliğin aktarılmasında, öğrenilmesinde ve yinelenmesinde işlevsel kılansa sosyalizasyon için uygun bir ortam sağlamalarıdır” (Gön, 2014: 54).

Çekirdek aile tipine uyan bir örnek olarak abisi, evlenip evden ayrılmıştır. Bu da karakterin kaçış noktası olarak gördüğü bir seçenektir. Mertkan, abisiyle konuşmasında, “sen evlenip kurtuldun” şeklindeki sözleriyle bu görüşünü bildirir. Abisel’in de belirttiği gibi, var olan düzeni sürdürmek adına gençlerin de toplumsal işlevlerini yerine getirerek evlenmeleri, çocuk sahibi olmaları beklenmektedir. Ailenin birliğinin devamının sağlanması, düzeninin bozulmaması açısından önemlidir. Bu amaçla aile bireyleri kendilerine düşen görevleri yerine getirmelidir. Çoğu zaman manevi değerlere atıfta bulunan aile kurumu temsilinde olumsuz görülebilecek geleneksel dışı temsiller az sayıda yer almakla birlikte, bu anlatıların aynı zamanda sıklıkla yergi içerdikleri görülmektedir. Bu tip öneklere karakterler; yozlaşmış, insani değerlerden yoksun, çıkarıcı ve mutsuz bireyler olarak temsil edilmektedir. Bununla birlikte geleneksel aile bağlarının övülmesi, çeşitli toplumsal değişikliklerin ve zorlukların aşılması için paravan olarak izleyicide yatıştırıcı bir etki oluşturmak amacıyla da kullanılmaktadır (Abisel, 2005: 77-80).

Abisinin “Sen de evlen kurtul. Başka türlü zor” ifadesine benzer biçimde kız arkadaşı Gül, Sosyoloji bölümünde okuyan bir üniversite öğrencisi olmasına rağmen kurtuluşu evlenmekte görmektedir. Gül, en büyük hayalinin ne olduğunu sorduğunda Mertkan cevap veremez. “Sen söyle önce” der. Gül’ün en büyük hayali yakışıklı bir erkek bulup evlenmektir. “Kültür- görünüm, boy, dayanıklılık, şekil, güç toplama, ekonomi, mertlik, kadınsılık, iyi çocuk, iyi davranış, dinsel inanç-

herhangi bir alandaki başarıyı ya da arzu edilen mükemmellik biçimini dar sınırlar içinde tanımladığında, kendini bu ölçütlere göre ayarlama gereği, o kültürün bütün üyelerinin pişşelerinde içselleştirilir” (Estés, 2020: 195).

Çoğunluk filmindeki çekirdek aile, karşımıza mutlu bir aile olarak çıkmaz. Anne karakterin de evliliğinde mutlu olmadığı, kocasının otoritesi karşısında ezildiği ve onunla tartışmaktan çekindiği gözlenmektedir. Aile içi iletişimde sorunların olduğu ve karakterlerin birbirlerine duygusal anlamda açılmadıkları görülmektedir.

Filmde herhangi bir isim verilmeyen annenin, ev içindeki görevleri daha çok pratiktir. Bunlar alışverişi yapmak, yemek pişirmek, sofrayı hazırlamak, temizlik yapmak olarak sıralanabilir. Kocasından ya da oğlundan duygusal bir destek görememektedir. Eve gelen eşine “Bir hal hatır sor. Güler yüz göster” diyerek sitem eder. Mertkan’la olan konuşmalarında da “sana kızmıyorum kendime kızıyorum. Sizi nasıl böyle duygusuz yetiştirdim ona kızıyorum. Nasıl böyle duygusuz adamların arasına düştüm” diyerek bulunduğu durumdan şikâyet eder.

Başka bir sahnede annesi Mertkan’a sitem ederek onunla hiç konuşmadığını, derdini anlatmadığını söyler. Mertkan babasının, Gül ile birlikte olmasını istemediğini söylemesi üzerine “Peki sen istiyor musun?” diye soran annesine duraksadıktan sonra “Ben istiyorum galiba” diye yanıt verir. Bunun üzerine annesi “daha sen ne istediğini bilmiyorsun ki oğlum, ben senin bugüne kadar herhangi bir şeyi gerçekten istediğini görmedim ki hiç. Baban istemiyorsa vardır bir bildiği, babanla münakaşa ettirme beni” diye cevap verir.

Bir aile üyesi bir role hapsedildiğinde, kişisel potansiyelleri kademeli olarak onun taleplerine uyacak şekilde deforme olur ve yavaş yavaş rol haline gelir. Bir kişi bir rolü ne kadar uzun süre oynarsa, o rolde o kadar katı bir şekilde sabitlenir. Her rol kendine özgü bir acıyla büyür, kendine has semptomları vardır ve hem birey hem de bir bütün olarak aile için kendi getirilerini sunar (Wegscheider-Cruse, 1989’dan akt. Ylinen, 2009: 16). Filmde de aile içerisindeki rollerinde kısıtlanan ve kendilerini içerisine hapsettikleri rollerden sıyrılamayan karakterler karşımıza çıkmaktadır. Kendi olmaktan vazgeçen karakterler olarak Mertkan ve annesinin, baba figürü karşısındaki edilgenlikleri ve ona karşı çıkamamaları bu şekilde açıklanabilir.

Babası eve temizliğe gelen Şükriye’yi “Mertkan onun adı Mertcim değil” diyerek uyarır. Mertkan’ın da Şükriye’ye karşı tavırları serttir; tekme atar üzerine bir şeyler fırlatır. Daha sonra evlerine ziyarete gelen Şükriye için “Ne istiyor, para mı istiyor?” diyerek şüpheyi yaklaşır. Dertleşmeye geldiğini söyleyen annesine “Hâlâ çok kötü kokuyor ya” diye tepki verir.

Bakhtin’e göre aile, kahramanın hayat öyküsü açısından toplumsal statü ve sınıf kadar belirleyici bir konumda yer almaktadır.

“Kahraman, tümüyle cisimleşmiş ve hayata tam anlamıyla yerleştirilmiş birisi olarak, sınıfının veya toplumsal mevkisinin,

ailenin konumunun, yaşının, hayatının ve biyografik hedeflerinin somut ve nüfuz edilemez kisvesine bürünmüş birisi olarak bir olay örgüsüne bağlanır. Kahramanın insan-olma özelliği hayattaki konumu tarafından, o kadar somut ve özgül hale getirilmiştir ki, bu insan-olma özelliğinin olay örgüsündeki ilişkiler üstünde herhangi tayin edici bir etki yaratması söz konusu değildir. Yalnızca bu ilişkilerin katı çerçevesi içinde açığa vurulabilir” (Bakhtin, 2001: 213).

Mertkan, arkadaşlarıyla diskoya gidişinin dönüşünde arabada uyuya kalır ve taksiye çarpar. Alkollü olduğu için ehliyetine el konulur. Arabanın trafik sigortasının da süresi geçmiştir. Karakola gelen babası, duruma el koyar ve mağdur taksicinin arabasını kendi istediği yerde tamir ettireceğini söyler. Kasko alkollü olduğu için arabanın masrafı karşılamaz. Babası Mertkan'ın karakola gidip raporu düzelttirmesini ister. Mertkan raporu yeniden yazdırmayı başaramaz. Babası arkadaşı Necmi aracılığıyla raporu düzelttir. Mertkan'ı raporu alması için Necmi'nin dükkânına gönderir. Necmi “bir dahaki sefer uyanık ol böyle bir şey olursa beni ara” diyerek yapılan yanlışların cezasız kalarak üstünün örtülebileceğini ifade eder. Bunun için belirli yerlerde tanındıkların olması yeterlidir. Mertkan'ın yaptığı hata yanına kar olarak kalır. Taksici işyerine gelerek arabanın halledilmediğini söylediğinde babası para teklif eder almayı kabul etmediğinde de kavgaya çıkar ve dışarı atılır.

Mertkan film boyunca babasına karşı gelemmez hatta ona karşı gelme arzusunun olup olmadığı da tam olarak belirgin değildir. Film süresince babasına benzerlikleri vurgulanır. Kilosu, alt sınıftan insanlara karşı hareketleri hep bu yöndedir. Mertkan, gelişimi süresince babasının baskısına maruz kalır ve kendi sırasının ne zaman geleceğini daha çok merak eder ve bu güce ihtiyaç duyar gibidir bu da babasından gördüğü baskıdan kurtulma güdüsü içeren bir istek olarak algılanabilir. “Mertkan, ergenlik ile yetişkinlik arasında ya da iktidar sahibi bir erkek olmak ya da olamamak ekseninde sıkışıp kalmıştır” (Oktan ve Akyol, 2016: 105).

Erkek sessizliğinin, otoriter bir kültürle ilişkilendirildiği Çoğunluk filminde, Mertkan karakterinin otorite karşısında pasif kaldığı görülmektedir ve bu pasif duruşa karşın kadınlara karşı oldukça agresif hareketler ve söylemlerde bulunmaktan geri kalmaz. Mertkan, babasının baskısı ve kuralcılığı altında kendini geliştiremez, iradesiz ve suskun bir karaktere dönüşür (Aydoğan, 2020: 16).

Kendi hayatıyla ilgili herhangi bir karar almaktan aciz bir karakter olarak işteki üstün pozisyonunu babasını örnek alan davranış kalıplarıyla ortaya koyar. Sarhoş halde eve döndüğünde ertesi gün babası ceza olarak onu Gebze'deki şantiyeye gönderir. Mertkan şantiyede işçilerle yemek yemez, onların işlerini eleştirir. “Niye az harç koydun buna kazma? Bunu bozup tekrar yapacaksın” diyerek işçiyi azarlar.

Mertkan'ın babasıyla olan ilişkisi, “hem özel alanda hem de toplumsal ilişkiler içerisinde yaşamın her anını kuşatan, baş edilmez, irrasyonel bir hegemonya biçimine karşılık gelmektedir. Baba figürü filmde, konunun toplumsal bağlamını oluşturan

sınıf kültürüyle de bağlantılı olarak sözüne itiraz edilmez, kararları sorgulanmaz bir otorite figürü şeklinde kurgulanmaktadır” (Oktan ve Akyol, 2016: 104).

Bu açıdan Sancar’ın da belirttiği üzere:

“erkeklerin eril iktidar konumlarını nasıl sürdürdüklerini ve tahakkümü nasıl inşa ettiklerini anlamak da önemli olmalıdır. Kadınların ezilmişliğe nasıl boyun eğdiğini anlamak kadar erkeklerin tahakkümü nasıl gerçekleştirdiklerini de yakından ve “mikro-politik” düzeyde anlamak cinsiyetlendirilmiş iktidarın doğası hakkında daha bütüncül bilgiler elde etmemizi olanaklı kılar. Cinsiyetlendirilmiş toplumsallığın daha bütüncül bir eleştirisini yapmak ancak bu sayede mümkündür” (Sancar, 2016: 15).

Bu anlamda film erkek temsili açısından da bu etkilerden kaçışın mümkün olmadığı mesajını vermektedir. Bu da genel anlamda erkek temsili açısından olumsuz bir portre çizilmesine sebep olur. Annesi de bu konuda yardımcı olamaz ve bunun kaçınılmaz bir durum olduğunu kabullenir şekilde tepkiler verir, aynı evde yaşadığı erkeklerin duyarsızlığından şikâyet eder ama bunu bir kaçınılmazlıkmiş gibi algılamaktadır. Kocasına karşı gelmenin boşuna bir uğraş olduğunu düşünür onunla zıtlasmaktan kaçınır, onun isteklerine boyun eğer.

Parsons, cinsiyete dayalı ailesel rollere dikkat çekmektedir, ona göre kadın erkek rollerinde uzmanlaşma olmalıdır. Böylelikle, aile alt-sisteminin ayakta kalmasına ve çocuğun toplumsallaşmasına temel oluşturulmuş olur. Parsons bütün toplumlardaki ailelerin iki ana ve indirgenemez işlevinin olduğunu ve bu işlevlerin çocukların toplumsallaşması ve yetişkin kişiliklerinin istikrarının sağlanması olduğunu savunmaktadır (Ecevit, 1993: 11).

Ebeveynlerin çocukları üzerinde performansa dayalı bir ilgi olduğu gözlenebilmektedir. Mertkan, Gebze dönüşü ailesi tarafından öncekine göre daha iyi bir şekilde ilgi ve alaka ile karşılanır. Erkeklerin sosyalleşme sürecindeki rollerinin kadınlar üzerinde tahakküm ve baskıyı içerdiği bir sistemde bu roller, farkında olmadığı kadar küçük ve sinsi şekillerde olabilmektedir. Mertkan için de bu şekilde babası gibi davranmak o kadar kolaydır. Ailesinden, özellikle babasından gördüğü sevgi performansa dayalıdır. Filmin sonunda babasının sözünü dinleyen bir konuma geldiğinde davranışları kabul edilir hale gelir. Mertkan daha huzurludur ve bu konuda kendini sorgulamaz. Aile içerisindeki sorunları görmezden gelme ve yok sayma günün sonunda kendi olmaktan vazgeçmeye dönüşmektedir. Bu bir anlamda toplumsallaşma süreci içerisinde erkeklerin de özgür olmadıklarının göstergesidir. Belirli kalıplar içerisinde sıkışmışlıkları film süresince ana karakter bağlamında verilmektedir. Mertkan filmin sonunda başlangıca tam daire çizerek kendisinden beklenen konuma gelir ve babasına yetişir.

İşlevsiz bir aile son derece düzensiz bir sisteme hapsolmuş hissettiğinde, aile üyeleri nasıl uyum sağlar? Sağlıklı yanıt, birbirleriyle dürüstçe düşünceleri ve duygusal acıyı dile getirerek sorunu açık bir şekilde ortaya çıkarmak olacaktır. Bununla birlikte, çok az aile hayatlarının tüm matrisini kaybetme riskiyle karşı karşıya kaldıkları için bu seçeneği seçmektedir. Bunun yerine, ne pahasına olursa olsun aile sistemini korumaya çalışırlar ve gerçek duygularını yapay bir davranış modelinin arkasına gizlerler. Rol yapma hesaplanmaz, bilinçaltında gerçekleşir ve aile muhtemelen onun varlığını reddeder (Wegscheider-Cruse, 1989'dan akt. Ylinen, 2009: 15).

Sonuç

Bu çalışma Seren Yüce'nin 2010 yapımı Çoğunluk filmi üzerinden aile dinamiğini bir bütün olarak ele alarak karakterlerin davranış biçimlerinin aile içerisindeki rolleri ve onlardan beklenen davranış kalıplarına uygun bir biçimde gelişip gelişmediği incelenmiştir. Karakterlerin davranışlarının aile içerisinde gördükleri muameleyle bağlantılı olduğu gözlenmektedir. Çalışma içerisinde yorumsamacı (hermenötik) bir yöntemden yararlanılmıştır. Disiplinlerarası pek çok şekilde ele alınabilecek olan aile temsili Türk sinemasından seçilen örneklem film üzerinden ele alınmaktadır.

Türk sinemasındaki aile temsili özellikle ilk yıllarda çoğunlukla olumlu şekilde temsil edildiği görülmektedir. Bununla birlikte üretilen bu temsillerin daha çok politik amaçlar güttüğü göz önünde bulundurulduğunda kurgusal temsillerin gerçek temsillerin yerini aldığı söylenebilir. Temsil biçimleri günümüzde farklılaşmaya başlasa da erkek hegemonyasının hala geçerli olduğu ve kurgusal karakterler üzerinden meşrulaştırıldığı örnekler karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen Çoğunluk adlı filmde erkek egemen bir aile yapısı içerisinde anne ve oğulun karakter olarak sıkışmışlıkları ve çaresizlikleri sonuçsuz kalarak hegemonik erkeklik kalıpları içerisinde şekillendiği görülmektedir. Ailenin bir arada olmasına rağmen bireyler arasındaki iletişimsizlik ön plana çıkmaktadır. Bu mutsuz aile ortamında huzur bulamayan karakterlerin evliliği bir kaçış yolu olarak görmeleri dikkat çekicidir.

Karmaşık olabilen aile dinamikleri içerisinde Mertkan'ın babasının sözünü dinleyip dinlememesi ailenin birliği açısından çözülmesi gereken bir sorun haline gelir ve babasının Mertkan'ı cezalandırma yöntemi olarak aile ortamının dışına göndermesiyle sonuçlanır.

Çoğunluk filmi özelinde yapılan çözümlemede, kültürün yeniden üretildiği toplumsal bir mekanizma olan aile üzerinde erkek egemen görüşün kendini nasıl haklı çıkardığı ve toplumsal düzen içerisinde öncelikle aile içerisinde görmezden geldiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Aydın, M. (2010). “Aile, Aile Yapımız ve Sorunları”, *Ümrân Dergisi*, Mart 2010, sa 187, ss.28-33.
- Aydın, M. (2011). *Kurumlar Sosyolojisi: Kurumlara Başlangıç Çerçevesinde Bir Çalışma*, Ankara: Kadim Yayınları.
- Aydoğan, D. (2020). “Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması’nda Erkeklik Halleri”. *Erciyes İletişim Dergisi*. Cilt 7, sa 1, ss.1-24.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaladan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev. C. Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berghahn, D. (2013). *Far-Flung Families in film The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Berktaş, F. (1996). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Byng-Hall, J. (1998). “Evolving Ideas About Narrative: Re-editing the Re-editing of Family Mythology”. *Journal of Family Therapy* 20. Oxford UK/Malden USA: Blackwell Publishers, 133-142.
- Can, İ. (2013). “Ailenin Tarihsel Gelişimi: Dünü, Bugünü ve Yarını” *Sistemantik Aile Sosyolojisi*. Konya: Çizgi Kitabevi, 65-91.
- Celkan, H. Y. (1991), “Aile Kurumunda Süreklilik ve Değişme”, *Türk Aile Ansiklopedisi*, cilt. 1, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Yayınları, 28-36.
- Deniz, K. ve Akmeşe, Z. (2015). “Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: “Çoğunluk” Filmi Örneği”. *Erciyes İletişim Dergisi “akademia”* Cilt 4, sa 1, ss.86-96.
- Dikeçligil, B. F. (2012), “Aileye Dair Kabullerin Ezber Bozumu”, *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, sa.31, ss.21-52.
- Duben, A. (2012), *Kent, Aile, Tarih*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (1993). “Aile, kadın ve devlet ilişkilerinin değerlendirilmesinde klasik ve yeni yaklaşımlar”. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, sa.1, ss.9-34.
- Estés, C. P. (2020). *Kurtlarla Koşan Kadınlar Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Engels, F. (2000), *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Çev. İ. Yarkın, İstanbul: İnter Yayınları.
- Evecen, G. (2020). “2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Hafızasına Yolculuk: Pandora’nın Kutusu ve Kelebekler Filmleri”. *SineFilozofi* 4 Special Issue (2) ss.457-473.
- Giddens, A. (1998), *Sosyoloji: Eleştirel Bir Yaklaşım*, Çev. M. R. Esengün ve İ. Öğretir, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Giddens, A. (2012), *Sosyoloji*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gön, A. (2014). “Tepenin Ardı: Homososyallik, Aile ve Erkeklik”. *Sinecine*, sa.5(1), ss.53-74.
- Harwood, S. (1997). *Family Fictions: Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*. Hampshire: MacMillan Press Ltd.
- Horton, A. (2008). *A Family Affair: Cinema Calls Home*. London: Wallflower Press.
- Karadaş, N. (2020). “Türk Sinemasında Feodal Aile Yapısı İçerisinde Erkek Kimliğinin İnşası”. *Gaziantep University Journal Of Social Sciences*. sa.19(3), ss.1255-1270.
- Oktan, A. ve Akyol, K. (2016). “Metinden İmgeye Metinlerarası Bir Figür Olarak “Arafta Olmak”: “Babama Mektup” Ve “Çoğunluk” Örnekleminde Baba-Oğul İlişkileri”. *The Journal of Academic Social Science Studies* 4, sa.45, ss.95-112.
- Oral, S. S. - Çetin Erus, Z. (2018), “Sinemada Dönüşen Aile Kavramı Üzerinden Kolektif Belleğin Kurucusu Olarak Kadın ve Erkek: “Çınar Ağacı” Filmi Örneği”. [Elektronik Version] *İnif E-Dergi*, ss.213-233.

- Özen, Sevinç (1990), “Aile Kurumuna Bazı Sosyolojik Yaklaşımlar”, *Aile Yazıları: Temel Kavramlar, Yapı ve Tarihi Süreci*, ed. B. Dikeçliçil ve A. Çiğdem, cilt. 1, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, S. (2016). *Erkeklik: imkânsız iktidar ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Serttaş, Aybike ve Çelik, Dorukan (2020), “Türk Sinemasında Aile Kurumunun Temsili ve Dönüşümü”. *Anasay Dergisi*, sa.14, ss.17- 42.
- Sevim, Ayşe (2005). *Feminizm*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Stacey, Judith (1990), *Brave New Families: Stories of Domestic Upheaval in Late Twentieth Century America*, New York: Basic.
- Şendur Atabek, G., Sönmez, S. ve Bilge, D.(2015). “Değişen Sinema Anlayışları Çerçevesinde Türk Filmlerinde Evlilik ve Boşanma”. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, sa.41, ss.290-312.
- Yağbasan, M. ve Ates, U. (2018). “1980 Öncesi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Temsili”. *Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı*, sa.67, ss. 26-40.
- Yıldırım, Ergun (2009), “Toplumsal Değişme Sürecinde Aile”, *Aile Sosyolojisi*, ed. K. Canatan ve E. Yıldırım, İstanbul: Açılım Kitap, 121-132.
- Ylinen, A. (2009). “Everyone Just Pretend to Be Normal” A Sociological Analysis of Little Miss Sunshine. Orebro University,
- https://www.academia.edu/42225135/_Everyone_Just_Pretend_to_be_Normal_A_Sociological_Analysis_of_Little_Miss_Sunshine E.T. 17 Mart 2022

SİNEMA; IRKÇILIK, TÜRCÜLÜK VE CİNSİYETÇİLİK İLİŞKİSİ: “AİLE ARASINDA” FİLM ANALİZİ

Melike Doğan¹

Öz

Özellikle 1960-1980’li yıllarda artış göstermeye başlayan toplumsal hareketler; işçiler, kadınlar, yoksullar gibi dezavantajlı konumdaki birey ve grupların maruz kaldığı toplumsal eşitsizlikler neticesinde gelişmiştir. Nitekim bu grupların karşılaştıkları ayrımcılıklar, elde etmeye çalıştıkları haklar ve karşılaştıkları sosyokültürel engeller tarihte benzer seyir izlemiştir. Bir kitle iletişim aracı olan sinema, metinler arası okuma yapıldığında bu ötekileşme tezahürünü yansıtabilecek nitel veriler sunabilmektedir. Bu araştırmada, ırkçılık, türcülük ve cinsiyetçilik kavramlarına değinilmiş ve Judith Butler ve Stuart Hall’ın inşacı yaklaşımı benimsenerek Ozan Açıktan’ın yönetmenliğini, Gülse Birsell’in senaristliğini üstlendiği Aile Arasında (2017) film analizine yer verilmiştir.

Anahtar Kavramlar: toplumsal cinsiyet, cinsiyet, erkeklik, inşacılık, sinema

Abstract

Social movements that started to increase significantly since the 1970s; actors such as workers, women, and the poor have developed due to social inequalities that disadvantaged individuals and groups are exposed to. The discrimination faced by these groups, the rights they try to achieve, and the sociocultural obstacles they face have followed a similar course in history. Cinema can present qualitative data to reflect this manifestation of marginalization when intertextual reading is done. In this study, the concepts of racism, speciesism and sexism were touched upon, and the film “Aile Arasında” (2017) analysis was included with a constructivist approach to associate sexism with cinema.

Keywords: gender, sex, masculinity, constructivism, cinema

¹ İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi, Sosyal Politika ve Sosyal Hizmetler Yüksek Lisans Bölümü Öğrencisi, melikedogana@gmail.com

Giriş

İrkçilik, türcülük ve cinsiyetçilik için ortaya çıkış noktaları ve toplumsal etkileri itibarıyla oldukça benzedikleri söylenebilir. Öncelikle her biri, masumane “bilimsel sınıflandırma” gerekçesine dayandırılarak kavramsallaşmıştır. Biyolojik determinizm ile doğuştan gelen genetik kodlara atfedilen birçok özelliğin, bilimsel geçerliliğini yitirse dâhi; canlıların seçmediği fizyolojilerine kısıtlayıcı ve indirgemeci roller yüklenmesi sonucunda birçok eşitsizlik ortaya çıkmıştır. Örneğin hayvanların iradesinin olmaması, insanların hayvanlardan üstün olduğuna yorulmuştur (Kalkanden, 2013). Fakat bu tümevarım, kadınların doğurganlığı sebebiyle duygusal, kırılgan ve hassas olduklarını varsayan düşünce benzerinde olup birçok açıdan hatalıdır. Zira bu indirgemeci bakış açılarında genelleme yapılan ve atfedilen özellikler kısıtlayıcı, önyargılı, yüzeysel olmakla birlikte bilimsel olarak yanlışlanabilir.

Paleotik çağda avcı (erkek) ve toplayıcı (kadın) iş bölümünden itibaren kültürel kodlarda cinsiyetçi ayırım yerleşmeye başlamıştır ve söz konusu iş bölümünün arkasında başlayan görünmez hiyerarşi; günümüzde karşımıza patriyarkal sistem ile çıkmaktadır. İnsan-merkezli yaklaşımın başat kaynağı olan eril perspektif, yalnızca kadınlara değil; engelliler, yaşlılar, yoksullar gibi dezavantajlı grupların ötekileştirilmelerine sebep olarak toplumsal görünürlüklerine, haklarına ve temsillerine ket vurmaktadır. Ataerkillikle sürdürülerek ekonomik çıkar gözeten ayrımcı ve kapitalist politikalar, “çalışan beyaz erkek/adam” bakış açısıyla diğer türlere, ırklara, cinsiyetlere değersiz/işlevsiz rol biçmektedir. Eril perspektifin gerekliliklerini taşımayan, “öteki olanlar” modernist yaşama uymadıkları gerekçesiyle doğrudan veya dolaylı biçimde toplumdan dışlanırlar (Karakaş, 2019). Nitekim meşrulaştırılmış ayrımcılıklar için yalnızca toplum düzenini bozduğunda veya sosyal işlevsellik kazanılması ihtiyacı duyulduğunda; sosyal politikalar ve sosyal hizmetler devreye girerek dönemin krizlerine geçici çözümler üretilir.

Sosyolojik perspektiften bakıldığında ise ırkçılık, türcülük ve cinsiyetçilikte temel olarak farklı olana eşitsizliğin meşru görülmesi, ahlaki üstencilik, hor görme, önyargılar, söylemler ve tutumlar söz konusudur (Karakaş, 2019). Literatürde ayrımcılık (discrimination), ötekileştirme (otherize), sosyal dışlanma (social exclusion) gibi biçimlerde ele alınır ve karşıtı olan dahil etme/içerme (inclusion) hareketinin normatif adımları için öncelikle toplumsal tezahürlerinin saptanması gerekir. Nitekim söz konusu nitel tespitlerin yapılabilmesi için sinemanın önemi yadsınamaz. Sinema, yaşanmış veya yaşanan kültürlerin temsillerini işitsel ve görsel olarak sunar ve üretildiği ideoloji kapsamındaki kültürel kodları barındırır (Ulusay, 2011).

Sinemada tarihi olaylar ve sosyo-politik gelişmeler, çeşitli anlatı biçimleriyle yansıtılır; toplumun benimsediği davranış ve düşünce temsillerini sunar. Dünya tarihinde ayrımcı ve adaletsiz olmayan bir devir olmadığını göz önünde bulundurarak

sinema yapımlarını incelediğimizde, eril perspektifin görünmez prangalarını aşamamış; çoğu zaman liberal “beyaz erkek-çalışan” baş kahramanlarının kanıksamış ve “diğerlerinin” cezalandırılmış ya da pasif temsilleri ile beyaz perdede yer aldıklarını görebiliriz (Yaşartürk, 2019). İlgi çekici özellikleri barındıran ve toplumsal güzellik standartlarına uyan erkek başrollerin yan rollerinde, klişeleşmiş davranış kalıpları ve tahmin edilebilir söylemleriyle “ötekiler” bulunur. Mutfaktaki ev hanımı, mütevazı siyahi bir hizmetçi, başrol erkeğe özenerek/yardımla aynı sosyal statüye erişen yoksul işçi... Bahsi geçen yan karakterler ‘anormal’ veya ‘değersiz’ değildir fakat egemen erkek grup ile diğerleri arasındaki hiyerarşiyi meşrulaştıran rolleri temsil ederler. Kadın hareketleri ve feminist sinema, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini medya temsillerinde değerlendirerek eleştirel biçimde yaklaşmış ve birçok araştırmayı literatüre kazandırmıştır.

Özellikle 1960-1980 arasındaki dönemde yerli sinemada genellikle, bir kadın “kahraman, çilekeş, fedakar” anne rolleri dışında bedenleri ve erkeğe ihtiyaç duyan “ikinci cins” olarak temsil edilirken; başrol erkekler babalık rollerinden bağımsız olarak da güçlü, kıskanç, şiddete meyilli, otoriter, kadınsı özelliklerden kaçınan şekilde spesifik temsillerle karşımıza çıkmaktadır (Birttek, 2007). 1980’lerde yükselen feminist hareketle birlikte; toplumsal cinsiyetin medyadaki bu klişeleşmiş tezahürleri araştırmacılar tarafından eleştirilmeye başlamıştır (Koç, 2014). Bu doğrultuda feminist sinema; cinsiyetçi karakter inşalarına, söylemler ve davranış kalıplarına, yalnızca erkek egemen yönetmen sektörüne, eril bakış açısı hakimiyetine ve dayatmasına karşı çıkmaktadır (Çoban, 2014).

Senaristliğini Gülse Birsel’in ve yönetmenliğini Ozan Açıktan’ın üstlendiği 2017 yapımı Aile Arasında filminde, genel olarak popüler kültürde kaçınılan ve daha çok sanat filmlerinde eleştirilerini görebildiğimiz “feminist sinema” okuması yapmak mümkün görünmektedir. Konusu itibarıyla yapım, farklı aile yapılarındaki iki gencin evlilik serüvenini ve ailelerin kültürel çatışmalarını anlatmaktadır. Komedi filmlerinin metinsel araçlarından olan zıtlıklarla temanın vurgulanmasına dayalı “yan yana yerleştirme” (juxtaposition) bu filmde kullanılarak, karakterler ve olay örgüsü işlenmiş ve en sonunda parçaların birleşmesiyle film sonlandırılmıştır (Demir, 2019). Bu araştırmada öncelikle ırkçılık, türçülük ve cinsiyetçilik kavramları tanımlanarak sinemayla ilişkisine değinilecek, ardından toplumsal cinsiyet açısından 2017 yapımı Aile Arasında film analizine yer verilecektir.

İrkçilik

Literatür araştırmalarına bakıldığında ırkçılık için “eski/yeni, klasik/modern, biyolojik/kültürel” ırkçılık gibi biçimlerde olmak üzere genel itibarıyla iki farklı şekilde ele alındığı görülecektir. Bilhassa “eski, biyolojik, klasik ırkçılık” olarak karşımıza çıkan boyutunu anlamak için ise öncelikle etimolojisine inmek gerekir. En yaygın anlamıyla “ırk” kavramı, fiziki ve biyolojik ortak özellikleri olan insan gruplarını ifade etmeye tekabül etmektedir (Boas, 1940: 14). Başka bir tanıma

göre, “Deri rengi, kafatası şekli, saç, göz, burun şekli gibi fenotipik veya biyolojik özelliklere atıfta bulunan soy, köken” şeklinde karşımıza çıkar (Kaya ve Durgun, 2020: 81).

Carl Linnaeus (1707-1778), *Systema Naturae* (Doğa Düzeni) isimli eserinde hayvan ve bitkilerin arasındaki ilişkiyi de yansıtabilecek şekilde iki terime dayalı bir isimlendirme sistemi önermiştir. Buna göre ilk isim, cinsin ismini belirtirken, ikinci isim türün ismini belirtmektedir. Linnaeus, insan çeşitliliğini biyolojik olarak sınıflandırma yöntemine başvuran ilk kişi kabul edilmektedir (Akt. Aşar, 2009). Bu doğrultuda bilimsel temelde ırka dayanan çalışmalar on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru başlamış, 1930’lu yıllara dek biyolojik özelliklere atıfta bulunarak bulunarak varlığını sürdürmüştür.

İrkçilik ise kısaca “Birey ya da grupları kendi ırklarına göre destekleyen herhangi bir politika, tutum, eylem veya eylemsizlik” olarak tanımlanabilir (Wolf ve Guin, 2004: 2). Bunun yanı sıra ırkçılık, “biyolojik belirleyiciler üzerinde yükselen, kişiyi biyolojik ve fiziksel özelliklerine hapseden, ırklar arasında hiyerarşik ilişkiler kuran düşünce, davranış ve tutumlar” olarak ifade edilebilir (Sumbas, 2009: 265).

İrk tanımı her ne kadar fizyolojik ve biyolojik özelliklerle kavramsallaşmış olsa da; ırkçılık yalnızca bu kapsamda değerlendirilebilecek bir olgu olmaktan çıkmıştır. İrk, ırkçılığın dışlama ve ayrıştırma eylemlerini gerçekleştirme hedefleri için araç haline gelmiştir. “Klasik, eski, biyolojik” ırkçılık, bireylerin etnik kökenlerine göre ‘bilimsel amaçlarla’ sınıflandırılmasının insanlık aleyhine kullanılmasına ve milyonlarca insan katledilmesine yol açmıştır (Kaya ve Durgun, 2020). Zamanla insan türleri arasındaki biyolojik ayrımların hiyerarşisinin bilimsel meşruiyeti olmadığı ortaya çıktığı için ırkçılığın biteceği düşünülmüştür. Fakat 1960’lı yıllarda ırkçılığın biçim değiştirerek varlığını sürdürdüğüne ilişkin fikirler öne sürülmüştür. Nitekim “Yeni/ Kültürel/ Modern ırkçılık” olarak süregelen haliyle ırk kavramının fenotipik sınıflandırma çerçevesinden oldukça sıyrılrsa dahi, evrensel bir ayrımcılık sorunu olarak devam ettiği görülmektedir. Yeni ırkçılık, insanların farklı etnik köken, dil, din veya belirli değerlere aidiyeti gibi insani ve kültürel farklılıklarına göre bir hiyerarşiye tabi tutulması, ötekileştirilmesi, dışlanması ve düşmanlaştırılmasıdır (Çakır, 2019). İrkçılığın önüne geçmeye çalışan yasal düzenlemeler yapılması, toplumsal anlamda ayrımcılık ve sosyal boyutuyla ötekileştirme sorunlarını çözmemiştir. Fanon, kendi gelenek ve kültürlerinin diğer grupların gelenek ve kültürleri karşısında daha değerli olduğuna olan inancın, tutum ve davranışların bugünkü ırkçılığın devamlılığını sağladığına vurgu yapar (akt. Sumbas, 2009: 269). Günümüzde ırkçılık, imha ya da doğrudan ayrımcı politikalar yerine ötekileştirme ve farklılığa tahammülsüzlük gibi biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Matheson(2005: 139), farklılıkların artık genetik olmasa da, kültürel olarak ortaya konduğunu ve kültürel farklılıkların da ırkçılık olarak adlandırıldığını belirtmiştir.

Özetle “klasik/eski” ırkçılık, kalıtsal özelliklere dayanarak yapılan ve bilimsel

geçerliliğini yitirdiğinde dönüşüme uğrayan ırkçılık biçimini ifade ederken; “yeni/kültürel” ırkçılık ise farklı ırktan insanları kültürel özellikler ve davranışlarıyla ötekileştiren biçimi yansıtır (Korkmaz ve Baran, 2018: 197). Son dönemlerde yapılan araştırmalarda özellikle klasik ve yeni ırkçılık ayrımını birbirinden bağımsız iki farklı olgu olarak değerlendirmek yerine; zamanla birbirini besleyen, dönüştüren ve sürdüren ideolojik bir olgu biçiminde ele alınması gerektiğine ilişkin görüşler öne sürülmektedir.

Bazı düşünürlere göre, ırkçılık heterofobi (farklı olandan hoşlanmama) türlerinden biridir (Çakır, 2019). İnsanların “öteki”ne duyduğu kaygı, eski zamanlardan bu yana sürmektedir. Diğerindeki bilinmezlik, farklı olandan korkmak ve tehdit unsuru olarak görmek eski çağlardan bu yana karşılaşılan bir olgudur (Eke, 2016).

Başka bir bakış açısına göre ise ırkçılık etnosantrizm (kavim merkezlik, etnik merkezlik) ile ilişkilendirilmektedir. Etnosentrizm, toplumsal bir grubun kendi grubunu diğer gruplardan üstün gören düşünce, davranış ve tutumlardır. Etnosentrizm kültürel dar görüşlülüğün yanında öteki gruplara karşı olumsuz önyargı ve tutumları da içerir (akt. LeVine ve Campbell, 1972: 7-8). Adorno ve arkadaşları ise etnosantrizmi daha farklı biçimde ele almıştır. Frankfurt Okulu’nun kitle kültürü eleştirisi doğrultusunda Adorno, kültür ortamının standartlığı sonucunda bireylerin düşünce dünyasının da standartlaştığını belirtmektedir. Dolayısıyla etnosentrik bireylerin genel kültür ortamının sonucu olduğunu ileri sürer (Adorno, 2007).

Türcülük

Türcülük kelimesi ilk olarak 1970’de Richard Ryder tarafından, diğer türlere karşı önyargılı tutumu tanımlamak ve kavramın ırkçılık, cinsiyetçilik ile benzerliğini ortaya koymak için kullanılmıştır (Singer’den akt. Gök, 2019). Türcülük, bireylerin kendi biyolojik türünden olana benmerkezci ve üstenci tutumlarla yaklaşırken; biyolojik türü farklı olanlara (hayvanlara) önyargılı ve ayrımcı tutum göstermek veya bu tutumlara kayıtsız kalmak olarak ifade edilebilir. “Türcüler hayvanları yenecek, üzerinde deney yapılabilecek, sahiplenilebilecek, tecavüz edilebilecek bir nesne olarak görürler” (Kalkandelen, 2018:51). Türcülerin insan dışındaki canlıların hayatını önemsiz görmesinin ve acılarına kayıtsız kalmalarının yegane sebebi ise hayvanların insanlar için var olduğu inançlarından kaynaklanır. Nitekim Nigel Warburton’ın dediği gibi, “Birçok insan, yapacağı şeye karar verirken sadece diğer insanları düşünür. Oysa bu yanlıştır. Hayvanlar da acı çekebilir ve acıları dikkate alınmalıdır.” (Warburton, 2015:352).

Cinsiyetçilik

Darroch’un tanımı ile cinsiyetçilik, bireylerin cinsiyeti ya da cinsel yönelimi sebebiyle baskı ve ayrımcılığa uğratılmasıdır (Darroch, 2007). Tanımı açık ve net olmasına karşın, içeriği ve etkilerini tartışabilmek için “ataerkillik, toplumsal cinsiyet, feminizm” gibi birçok farklı olguya değinmek gerekir. Kavramın güncel boyutuyla anlamını yorumlayabilmek, tarihsel süreçte dönüşümü değerlendirilerek

ele alınması ile sağlanabilir. Günümüzde sosyal hayatlarımızda aşına olunmaya başlanan ve literatürde sayısız araştırmayla karşımıza çıkabilecek cinsiyetçiliğin kavramsallaşmasında ve görünürlüğünde feminist hareketin yeri tartışılmaz. Zira feminizm, Hooks tarafından cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir hareket olarak tanımlanmaktadır (Hooks, 2000: 12).

Özellikle 1980 sonrasında 2. Dalga Feminizm ile toplumsal bilinirliği artan cinsiyetçilik kavramı, son dönemde medya içeriklerinde dolaylı ya da doğrudan referanslarla karşımıza çıkmaktadır. Bir cinsiyetin diğerine göre daha üstün olduğunu savunan cinsiyetçi düşüncenin karşısında feminizm, birçok dallara ayrılarak farklı yaklaşım biçimleri ve çözüm önerileriyle cinsiyetçiliğin karşısında durur (Gök, 2019). Cinsiyetçiliğin, ırkçılık ve türçülük ile bağlantı kurulabilecek olan özelliklerini ise liberal feminizm, varoluşçu feminizm ve kültürel feminizm ile görebiliriz (Hooks, 2000). Bu bağlantıda temel olarak üç ortak kavram karşımıza çıkar: *rasyonellik, biyolojik fark ve biyolojik farkın olumlanması*.

İnsanın iradesini nedensel bir yaklaşımla açıklamak için genetik özelliklerine vurgu yapan biyolojik determinizm; doğaları gereği kadınların ve erkeklerin bilişsel ve fizyolojik açılardan farklı olduklarına değinir (Turhanoğlu, 2019). Bu yaklaşımda erkekler hormonal, kas ve iskelet yapılarına dayandırılarak güçlü, vahşi, yıkıcı, korumacı iken; kadınlar doğurganlıklarından ötürü daha sevecen, korunmaya muhtaç, uyumlu olarak nitelendirilir (Turhanoğlu, 2019). Bu yönüyle biyolojik determinizm, “özcülük”² yaklaşımını anımsatmaktadır.

Biyolojik determinizm her ne kadar özcülüğe benzer biçimde indirgemeci oluşuyla eleştirilse dahi, doğuştan gelen cinsel uzuvlar için ayrımcı “normaller” biçerek cinsiyetin hiyerarşik bir yapıya dönüşmesine neden olmuştur. Zira insanların seçmedikleri cinsiyetlerine atfedilmiş özellikleri değiştirilemez, sorgulanamaz ve doğal görüldüğünde toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri biyolojik özelliklerine dayalı olarak meşrulaştırılır (Turhanoğlu, 2019: 3).

Antropolojide cinsiyetçilik için ilk çağlarda kadının doğurganlığı sebebiyle doğayla (toprak ana) özdeşleştirildiği ve kutsal görüldüğü dönemden söz edilir (Özbudun, 2018). Paleotik çağa geçildiğinde ise avcılık ve toplayıcılık yapılan iş bölümüne göre; kadınların mensturasyon ve gebelik dönemlerinde toplayıcılık yaptığı ve erkeklerin komün olarak ava gittiği söylenmektedir. (Atay, 2018) Avcılık yaparken icat edilen av araçları ile ava çıkarak kas gücü ve atiklik kazanan erkeklerin fiziksel açıdan avantajlı hale geldiği öne sürülür. Yerleşik hayata geçilen neopolitik çağda ise kadınlar toplayıcılık işlerinin yanı sıra domestik işlere geçerken; erkekler tarımcılığa geçişle beraber ev dışında, fiziksel güç gerektiren ve hemicinsleriyle birlikte gerçekleştirilen işlere yönelmiştir (Tilev, 2018).

Yaklaşık 2 milyon yıl süren paleotik çağ ve takip eden eski çağlarda; fiziksel güççe dayalı iş bölümleri ne yazık ki Sanayi Devrimi’nde yok olmamış; farklı

² Özcülük: Belli bir gruba ait belli özelliklerin grubun tümüne genellenerek, evrensel ve her tür bağlamdan bağımsız olarak varolduğu görüşüne dayanır (Yeşilçayır, 2020).

savunularla kadınları pasif, hassas, kırılgan, itaatkar olarak konumlandırmıştır. Seri üretimin işgücü “çalışan, eve ekmek getiren, beyaz erkekler“ ile sağlanırken; “annelik, yemek yapmak, temizlik, bakım hizmetleri“ kadınlara yıkılmıştır (Örnek, 2021). Kapitalizm, kamusal alanda erkek hegemonyasının sürdürülmesine neden olurken; özel alana hapsedilmiş kadınların emeğine çıkarları pahasına kayıtsız kalmıştır. Dünya’da çok önemli bir olgu haline gelen emek, söz konusu kadın emeği olduğunda değersizleştirilmiş, görünmezleştirilmiş ve vaat ettiği para karşılığını (dolayısıyla ekonomik bağımsızlığı) kadınlara vermemiştir (Ecevit, 2011).

Gerek iş bölümü ve ekonomik getirileri; gerek biyolojik determinizm, gerekse kültürel kodların cinsiyetçi biçimde tarih boyunca süregelmesi; toplumda “ataerkillik“ olarak karşımıza çıkar. Ataerkillik (patriyarka), erkek otoritesine dayanan toplumsal örgütlenme düzenini ifade etmektedir. Bu doğrultuda değinilmesi gereken bir diğer kavram olan erkekmerkezcilik (androsentrizm) ise bilinçli yahut bilinçsiz bir şekilde kişinin dünya görüşünü eril perspektif ile oluşturmasıdır (Karakas, 2019). Patriyarkal sistemde ekonomik ve politik sorunların çözümleri yalnızca erkekler için üretilmiştir.

Savaşların ve ekonomik krizlerin büyük olumsuz sonuçlarına çözüm üretmek amaçlı oluşturulmuş refah tipolojileri, toplumsal hareketler ve mevzuatlar, oldukça uzun yıllar kadın-erkek eşitsizliğini görmezden gelmiş ve cinsiyet körü oldukları gerekçesiyle eleştirilmişlerdir. Marshall’ın 1873’te yayınlanan Yurttaşlık ve Sosyal Sınıfa dair kült makalesi, Gosta Esping-Andersen’in refah rejimlerinde sunduğu toplumsal risk çözümleri; patriyarkal sisteminin kümülatif sonuçlarını göz ardı etmiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı döneminde askere giden erkeklerin yerlerine kadınların geçmesi ve pekâlâ toplumsal görevlerini sürdürmelerinin ardından; savaş sonunda ev içi görevlere ve aile merkezli yaşama tekrar adapte olmaları beklenmiştir. Nitekim erkekler akılcı, güçlü, korumacı, öncü rolleri ile ailenin, toplumsal çevrelerinin, kültürlerinin ve devletlerinin egemenliğine çabasız ve hatta meşru biçimde erişirken; kadınlar ikincil seçenek/yedek olarak özel alana hapsedilmiştir. (Turhanoglu, 2019).

1972 tarihinde Ann Oakley, kadın ve erkek arasındaki ayrımın biyolojik kısmından bağımsız olarak toplumsal ve kültürel inşa edilmiş farklılıklarına değinen Oakley, yalnızca cinsiyet (sex) kavramı ile açıklanamadığı açık olan ataerkilliğin sosyolojik boyutunun bütünsel değerlendirilmesini sağlayan bir bakış açısı ile toplumsal cinsiyet (gender) kavramını ortaya koymuştur (Oakley, 2015).

Ataerkillik kadın olmaya ve dişillığe dair roller/sınırlar için oldukça belirgin “gereklikleri“ özel ve kamusal alanda çarpıcı derecede gösterse de, toplumsal cinsiyet erkeklik olgusuna dair kültürel inşaları da içinde barındırır (Yaşartürk, 2019).

Feminist hareketin öncü olduğu erkeklik konusu için kült eser olarak Raewyn Connell’in 1995’te yayınlanan Masculinities (Erkeklikler) adlı eserine değinmek

gerekir. Connell erkeklik biçimlerini temelde dört ana başlıkta inceler. Fakat “erkek cinsiyeti” genetik ikili ayrımından bağımsız olarak erkeklikler vardır; dolayısıyla cinsel yöneliminden bağımsız kadınların da “erkek gibi” olabileceği, söz konusu erkeklik tutumlarını toplumsal cinsiyet kodlarınca düşünce ve davranışlarında taşıyıp sergileyebileceği unutulmamalıdır (Özbay, 2013).

ERKEKLİK TÜRLERİ	Tanımı	Özellikleri	Toplumsal Yansımalar
Hegemonik Erkeklik	Erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün sürmesini sağlayan ve destekleyen, eylem örüntüsünde aktif.	Baskın, otoriter, başarılı, çalışan, güçlü	Meşru, “Adam gibi adam”
Tabi Kılınan Erkeklik	Cinsel yönelimi ve kişisel seçimleri, fiziksel özellikleri hegemonik erkeklerle uymayan.	Eşcinsel, feminen, duyarlı, zayıf	Meşru değil, “Karı/kız gibi”
İşbirlikçi Erkeklik	Ataerkil aktif rol oynamayan fakat çıkarına kullanan, kadınların ötekileştirilmesi ile barışık kişilerdir.	Sessiz, liberal, kadın haklarına kayıtsız	Karşı çıkmayan, “Düzen böyle”
Marjinalleştirilen Erkeklik	Lümpen, alt sınıf, siyasi, ırkı ile farklıdır ve hegemonik erkeklerin ötekileştirilmesiyle belirlenirler.	Dönemin ideolojisi, politikalarına uymayan	Farklı ırk-din, “X ülkeli değil mi, bunların hepsi böyle”

Tablo I. Rawyn Connell’in Erkeklik Türleri (Connell, 2005).

Hegemonik erkekliği anlayabilmek için, hegemonya kavramına aşina olmak gerekir. Gramsci’nin tanımıyla hegemonya, dini pratiklere, kitle iletişiminin içeriğine, emeğe karşılık verilen ücretlere, özel alana, ev düzenine, politikalara kök salan üstünlüktür (Gramsci, 2005:832). Yalnızca fiziksel güç ya da genetik özelliklerle sınırlandırılmaz fakat söz konusu üstünlük şiddetle sağlanabilir veya desteklenebilir. Ancak hegemonya, tanımından da anlaşılabilir gibi; mevcut üstünlüğü açık olsa da salt galip olan grup anlamına gelmez. Süregelen sistemde diğerlerinden daha önemli, ön planda ve imtiyazlı olduklarını ifade eder. Kısacası hegemonya sonuçlanmış ve başarılı bir hakimiyeti değil; mevcut üstünlüğü taşımayı temsil eder.

Judith Butler’in İnşacılık Yaklaşımı ile Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyetin belirlenmesine dair farklı görüşler mevcuttur. İlk görüşün temellendiği nokta, toplumsal cinsiyetin oluşabilmesi için cinsiyet ayrımının kabulüne ve kaçınılmazlığına dayanır. Butler ise toplumsal cinsiyet inşasının cinsiyet ayrımına yol açtığı ve çocukların kendi bedeninin cinsiyetini keşfetmediği, onu paternal gösterge rejimi dolayısıyla anlamlandırarak tekrar icat ettiğini dile getirir. Ontolojik işlevini biyolojik cinsiyetin belirlenimine bağlayan görüşler olmasına karşın, Butler bu düşünceye karşı çıkar ve cinsiyeti belirleyenin sonucu olarak toplumsal cinsiyeti konumlandırır.

Butler, yapısökümü ile cinsiyeti ele aldığı eserine Simone De Beavoir'ın İkinci Cins kitabından “Kişi kadın doğmaz, kadın olur.” ve Luce Irigaray'ın “Kadının cinsiyeti yoktur.” sözlerine atıf yaparak başlar. Feminizmin her ne kadar “biyoloji kaderdir” önermesini reddetse de cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımının ikililiğinin feminist kuramın kendi iddiasını baltaladığını ve özne bakış açısında “kadın” olmanın inşasını farklı temsil etmeye çalışmasının “kültür kaderdir” biçimine dönerek paradoksal açıdan feminist harekete muhalefet olduğunu savunur (Butler, 1999).

Butler'ın cinsiyetin keskin ayrımları ve değişmezliğine inşacı bir yaklaşımla sunduğu görüşler oldukça özgündür ve kültürel kodlara yerleşmiş morfolojik cinsiyet ayrımı kabulünü tartışır. Bu noktada Butler'ın görüşü biyolojik cinsiyet ayrımındaki kadın-erkek ikili ayrımına dayalı değerlendirilmesini bir yana bırakmak gerektiği ve toplumsal cinsiyeti aynı ikili olarak incelemek için bir sebep olmadığına dayanır. Başka bir deyişle, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı reddeder ve cinsiyet olgusunu yalnızca toplumsal cinsiyetin sonucu olarak değerlendirir. Foucault'nun metodolojik tarihselciliği ve Nietzsche'nin soykütüğü perspektifinden esinlenerek; inşacılık³ kavramıyla temellendirilen ve toplumsal cinsiyetin, cinsiyetin bir alt kategorisi şeklinde ele alınmasının yanlışlığını savunur (Butler, 1999).

Geçmişteki toplumsal hareketler, politik ve ideolojik birçok sosyal adaletsizliğe dayanır. Nitekim 1960-1980 yılları (liberalizm-neoliberalizm geçişi) siyah aktivistlerin mücadeleleri, işçi sınıfı hareketi, kadın hareketleri ile sosyal hakları için mücadele eden “ötekilerin” görünür olmaya başladığı yıllardır. Tıpkı beyazların aşağılayıcı amaçla zenci (negro) kavramının siyah aktivistler tarafından mücadele yöntemi olarak kullanılması gibi ortaya çıkan queer kavramı ise; Butler'ın çalışmasından esinlenerek ortaya çıkmış bir harekettir. Ulusay'a göre queer, toplumsal cinsiyet ve cinsel ifadenin normatif kodlarına ve aynı zamanda gey/lezbiyen cinselliğinin sınırlayıcı potansiyeline direnişi temsil eder (Ulusay, 2011:8). Bu kapsamda toplumsal cinsiyeti cinsiyet temellendirmesindeki dişil/eril kurulumuyla ele almak, tarihsel süreçte dinamik dönüşümlerini ifade etmek için yeterli olmayacaktır. Zira ırksal, sınıfsal, etnik, cinsel ve bölgesel boyutlarıyla kültürel kısmı yadsıyarak ele alındığı takdirde toplumsal cinsiyet (gender), cinsiyet (sex) hususundan bağımsız biçimde kuramsallaşamaz ve anlamı ve işlevi etkili biçimde tartışılmaz.

Cinsiyetçilik, cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) arasındaki nedensellik ilişkisi ne olursa olsun iki kavramdan uzak düşünilemeyen; dönüşümleri ve yansımalarıyla araştırmacıların değerlendirdiği ve incelediği mühim bir konudur. Kamusal alanda erkek egemenliğini ve kadının özel alanda konumlandırılmasını meşrulaştıran, bebeklikten itibaren seçilmeksizin taşınması güç roller yükleyerek inşa

3 İnşacılık (Social Constructivism): Bireylerin kendilerinden önce mevcut bir dünyaya uymaktan başka, bu dünyanın oluşumuna sürekli ve aktif bir biçimde katkıda bulunduklarını savunur (Adler, 1997). Temelde özcülük karşıtı olduğu için “anti-özcü” olarak da adlandırılabilir.

eden ve çıkarıcı gerçekliklerini sürdürmek için kadınları ötekileştiren cinsiyetçilik; toplumun en küçük biriminden geniş kitlelerine dek hayatlarımızda olan bir gerçektir. Cinsiyetçi söylemler, ilişkiler, gelenekler ve sosyal alışkanlıkların görece kısa süreli olumsuz etkilerinin yanı sıra politikalar, medya içerikleri ve kültür ise bir süreç ve döngü olarak uzun vadede toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin devamlılığına neden olacaktır. Üçüncü dalgada “dolaylı cinsiyetçilik (indirect sexism)” olarak Mills tarafından kavramsallaştırılan boyutuyla cinsiyetçilik, bilinçli veya bilinçsiz kültürel inşalara dayanan temsilleriyle medya içeriklerinde karşımıza çıkar (Mills, 2003).

Sinema; Irkçılık, Türcülük ve Cinsiyetçilik İlişkisi

Sinemada ırkçılık, türcülük ve cinsiyetçilik ilişkisi, öznenin hangi açıdan ele alındığına göre köklüce değişebilir. Örneğin özcü yaklaşımda özne sabittir ve tespit edilen, eleştirilen yahut değiştirilen bir yön yoktur, ayna görevi görerek olanı yansıtır. Öznenin göreceliğine dayanan ve kültürel kodlarla inşa edildiği öne sürülen anti özcü (inşacı)⁴ görüşte ise; bireyin cinsiyeti, ırkı, davranış modelleri ve kültürel kodlar toplum, iktidar ve medya vasıtasıyla yüklenir ve çıkarlar için sistematik kurgulanarak sürdürülür (Özdoğru, 2020:1027). Bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın temsilinin gücünü, etkisini ve boyutlarını tartışmaya açık hale getirir (Satıcı, 2017). Nitekim sinemada özcülüğü savunabilmek için, her zaman yalnızca “gerçeği” yansıttığı ve stereotipleşme, basmakalıplar ya da klişelere başvurulmadığını kanıtlamak gerekir. Fakat özellikle ana akım sinema söz konusu olduğunda bu durumun her zaman geçerli olduğu söylenemez. İnşacılık yaklaşımında ise sinemayı; temsiller, ses, dil yardımıyla görünür ya da görünmez kılınarak (dolaylı yahut doğrudan) benimsetilen eril perspektifli düşünceleri oluşturan, sürdüren gücüyle ele alabiliriz (Dinç ve Dinçer, 2019).

Fransız kökenli ideoloji kelimesinin kökeni, fikir bilimi anlamına gelmektedir ve Frankfurt Okulu, Gramsci, Althusser gibi birçok bilim insanı farklı şekillerde ele almıştır. Althusser’ın aşına olduğumuz ideoloji kuramında DİA (Devletin İdeolojik Aygıtları); özneyi, gerçekliği ve toplumsal normları üreten ve belirleyen düzeneklerden bahseder (Althusser, 2003). Stuart Hall, temsil etmenin aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma olduğunu belirtmektedir (Hall, 1999:88). Nitekim medyanın, topluma gerçekten egemen sınıfın düşüncelerini yaydığı hususunda birçok araştırmacı hemfikiridir (Serttaş ve Luşoğlu, 2018).

Adorno, kültür endüstrisi yaklaşımında sinemanın üstyapı olduğunu ve altyapıyı etkilediğini savunur. Sinemada söylenen her şey temsildir ve bir etkiye yol açar (Dinç ve Dinçer, 2019). Dolayısıyla sinemanın toplumda üretimi, izlenişi, algılanışı sosyolojik ve politik açıdan önem taşır. Geçmişten bu yana süregelen ötekileştirme; ayrımcılığa uğrayan grupların medya görünürlüklerinde ciddi oranda sınırlılık getirerek tesir etmiş veya temsillerindeki basmakalıplaştırmalar ile hegemonyayı

4 İnşacılık kavramının zemin hazırladığı kuramlara örnek olarak ideoloji yaklaşımında Althusser tarafından ifade edilen DİA (Althusser, 2003), Stuart Hall söylemin gücü (Hall, 1999), Butler’ın toplumsal cinsiyet kuramı (Butler, 1999), Foucault’un özne tanımları (Foucault, 2011) verilebilir.

pekiştirici birçok film beyaz perdede tüketicilere sunulmuştur (Ulusay, 2011). Sinema ve toplum arasındaki ilişkide sinema, güncel ideolojinin yansımalarını üretirken aynı zamanda toplumdaki gerçekliği oluşturma gücü ile başlı başına ideolojiyi oluşturan, pekiştiren ve yerleştiren aktördür (Akmeşe, 2020).

Temsillerin politik anlamı olmalarının yanı sıra toplumun gerçeklik algısının medya tarafından şekillendirildiği, istenen kültürel donelerin içselleştirilmesine ve yayılmasına destek olduğu söylenebilir (Göker, 2014). Dolayısıyla medyada temsil edilgen bir ayna işlevi taşımaz, egemen grup tarafından toplumsal normları üreten ve belirleyen ve gerçekliği şekillendirebilmesini sağlayan önemli bir güç aracıdır (Çağrı, 2014). Nitekim erkek hegemonyası göz önünde bulundurulduğunda, “gerçek” izleyiciye eril perspektif üreticileri tarafından taraflı aktarılır ve toplumsal eşitsizlikleri meşrulaştırır.

İrkçi, cinsiyetçi ve türcü yaklaşımların farklı gerekçelere dayandırılıp benzer ayrımcılıklara neden olabildiği gibi benzer nedenlere dayandırılarak farklı ayrımcılıklara maruz kalındığını gözlemlememiz mümkündür (Keneş, 2014). Ancak ortak noktaları genellikle öznenin “öteki, diğer, normal olmayan, yabancı, marjinal” konumlandırılmasıdır (Selçuk, 2012).

İrk, tür ve cinsiyetlerin sinemada temsillerini inşacılık perspektifi ile baktığımızda yansıtılabileceği üç farklı açıdan inceleyebiliriz: *roller, senaryo, dil ve söylem*.

SİNEMA	Cinsiyetçilik	İrkçilik	Türcülük
<i>ROLLER</i>	Hegemonik Erkek + Pasif Bağımlı Kadın	Hegemonik Erkek + Marjinalleştirilen Erkek	Hegemonik Erkek + Avcılık
<i>SENARYO</i>	Başarılı iş adamı	Kurtarılan siyahi	Beslenen insan aile
<i>DİL- SÖYLEM</i>	Klişeleşmiş kalıplar	Nefret söylemleri	Veganlık eleştirisi

Örnek I. Sinema: Cinsiyetçilik, İrkçilik ve Türcülük: Basmakalıplaşmış Temsilleri.

Berrin Yanıkkaya, toplumsal cinsiyet, ırk, etnik kimlik temsillerinin her zaman benzer çerçeveler içinde sunulduğunu öne sürmüştür (Yanıkkaya, 2009). Teun van Dijk ve James Lull, medyanın sosyal grup ve inançları etkileyerek ırkçılığın yeniden üretilmesi ve yaygınlaştırılmasında oynadığı rolü tartışırken, Van Dijk egemen sınıftan, ırktan, cinsiyetten olmayan dezavantajlı grupların temsillerini inceleyerek medyada kısıtlı yer verildiği, itibarlı ve geçerli olarak başvurulmadığı, olumsuz içerikliklerle özdeşleştirildikleri ve ihtiyaç sahibi olarak konumlandırıldıklarını gözlemlemiştir (Van Dijk, 1999:368-369). Ulusay, belli konulara ya da kesimlere ilişkin toplumsal önyargılar ve genel-geçer düşüncelerin popüler metinlere taşındığını, bu metinlerin, basmakalıp önyargıları, tutumları toplumsal tüketime sunarak pekiştirdiğini ifade etmiştir (Ulusay, 2011:2).

Medyanın halihazırdaki gerçeği yansıtan görevinin üstünde “anlam verme” gücü, inşacılık perspektifinden baktığımızda ırkçı, cinsiyetçi ve türcülüğe dair kültürel kodlarımıza yerleşmiş ve ezberlenmiş klişelerini sorgulamamız gerektiğini

söylemektedir. Zira eril hegemonya, her sistemin içine nüfuz etmiş ve adem-i merkeziyetçi bakış açısı olarak ifade edilen bu düzende hegemonik erkeklik dışında kalanlar “nesne” olarak konumlandırılmıştır. Geçmişe kıyasla oluşan farkındalık ve mücadelelerle daha çok bağımsız ve güçlü kadın, başrollerde eşcinsel ve özgün karakterler, farklı ırkları ve hayvan haklarına duyarlı yapımlarla karşılaşsak bile; bir anlam oluşturma gücünün farkında olmaksızın hızlı tüketime popüler kültür adına üretilmiş içeriklerin içinin doldurulması elbette bambaşka bir konudur. Her ne kadar “moda” olduğu için üretilmiş olmaları anlamlılıklarını doğrudan tartışılabilir hale getirir de, günümüzde cinsiyetçiliği, ırkçılığı ve türçülüğü sinemada izleyerek öğrenen, bilinçlenen ya da yalnızca kayıtsız biçimde maruz kalan bireyler olması umut vericidir.

Film Çözümlemesi

Film Özeti

Solmaz, bir vokalisttir. 17 yaşından itibaren 21 sene birlikte olduğu Necdet adlı bir klarnetçiyle ilişkisi sona erer. Eski, ahşap bir binada assolist arkadaşı Behiye, güzellik merkezinde çalışan Leyla ve kızı Zeynep ile birlikte yaşamaktadır. Uzun süredir birlikte olduğu Necdet’in 25 yaşında bir kadın için onu terk etmesi sonucunda onu kıskandırma amacıyla biriyle görüşme kararı alır. Arkadaşı Behiye aracılığıyla çalıştığı iş yerinden dinleyicisi olan gözlüklü bir erkekle hızlı bir buluşma ayarlanır.

Fikret ise işleri pek yolunda gitmeyen bir avizecidir. Eşi Mühraban’ın sıradan geçen bir günde 21 yıllık evliliklerini sonlandırması neticesinde yıkılır. Boşanma dilekçesini görünce bilgi almak için kayınbiraderi Okan’ın arkadaşı olan avukat bir kadınla görüşmek için randevulaşır. Kendisini beğenen gözlüklü bir erkekle buluşacağını düşünen Solmaz ve eşiyle arabuluculuk yapacak avukat bir kadınla buluşacağını düşünen Fikret’in ortak noktası ise; bu kişilerin fiziksel görünümelerini ve isimlerini bilmemeleridir. Fikret’in gözlüklü olması ve buluşma saatlerinin çakışması neticesinde ikili tanışır ve yanlış anlaşılmalara silsilesi başlar. Gerçekler ortaya çıktığında evsiz kalan Fikret için üzülen Solmaz, kiracı olarak onlarla yaşayabileceğini söyler ve aralarında bir dostluk oluşur.

Baş rollerdeki Solmaz ile Fikret’in özellikleri itibariyle; filmin popüler kültürde karşımıza çıkan yakışıklı, güçlü, zengin erkek ve güzel, yardıma muhtaç, hassas kadın ilişkisi klişesinden sıyrılmış görünmektedir. Zira Fikret, giyimine pek özen göstermeyen, çekingen ve kaygılı bir erkekken Solmaz, ekonomik açıdan bağımsız, bakımlı, cesur ve merhametli bir ‘kadın’ olarak temsil edilmiştir.

Zeynep ve Emircan ise 6 aydır beraberlikleri olan genç sevgililerdir. Zeynep, ailesini aşık olduğu erkek arkadaşından gizlemektedir. Çünkü annesi “pavyonda çalışan” bir kadındır, babası ise alkolik ve şiddete eğilimli biridir. Emirhan ise Adanalı bir ailenin çocuğudur. Babası kebabçı Haşmet ve annesi Mükerrerem, büyük oğulları Kahraman ve eşi Gülümser ile birlikte Adana’da varlıklı ve geleneklerine

bağlı yaşayan bir ailesi vardır. Ailenin oğullarının evlenmek istediği Zeynep ve ailesinin, kendi ailelerine uygunluğu konusunda kafaları oldukça karışık.

Genç aşıkların evlenme konusunda diretmesiyle Türk aile yapısına, gelenek ve göreneklerine uygun biçimde gerçekleşmesi için Zeynep ve annesi Solmaz Fikret'ten komiser bir baba rolünü üstlenmelerini ister. Kız isteme, çeyiz alışverişi, kına ve düğün gibi türlü seremonide gizlenmeye çalışılan birçok detay izleyiciye güldürü unsuru olarak yansıtılır.

Karakterlerin Betimleyici Özellikleri

Solmaz; neşeli, pozitif, alımlı, geçimini çalışarak sağlayan, genç yaşta anne olmuş bir kadın olarak karşımıza çıkar. Güçlü görünmesine karşın, duygusal açıdan yaşadığı sorunlarda kendini inkarla telkin etmektedir. Gururlu olduğu için olayları rasyonel yorumlamak yerine kendini kandırarak problemlerini görmezden gelir. Terk edilmesinin ardından üzüntü yaşamak yerine hiçbir şey olmamış gibi devam etme çabası, ardından “katarsis” olarak nitelendirdiği ağlama krizleri ile dışavurumu gerçekleşir. Sorunlarını içine atarak şakayla geçiştirmekte ya da çözmeyi ertelemektedir. Hak ettiği övgüyü Fikret aracılığıyla aldığı bir nevi öz değerini keşfeder. Solmaz, hakkını savunması, maddi bağımsızlığı, boyun eğmeyen tavrıyla ise asi bir kadındır. Bunun yanı sıra, mesleğine ilişkin eleştirilere maruz kalsa da; anneliğinde bir ‘kusur’ bulunamamaktadır. Zira kızına her zaman destek olur; bunu yaparken kendi istek ve beklentilerini, hayatını ihmal etmez.

Fikret, takıntıları olan, ürkek, yalan söylemeyen ve “güçsüz, pasif, korkak” görülen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kötümser ve kaygılı olmasına karşın bu tutumunu katı şekilde lanse etmez. Karamsar, negatif, kendine özen göstermeyen, takıntılı, çekingen ve ürkek ve hiç çocuğu olmamış bir erkektir. Nazik ve anlayışlı, insanları dinler, tartışmadan kaçınır. Ondan hiçbir şey beklememiş, hiçbir şey beceremediğini düşünen 21 yıllık eski eşi Mihriban'ın yıllarca sözlü dikteleriyle yaşayan Fikret için; 2 saatlik kız isteme ve 2 saat düğün etkinliğinde “baba rolünü” oynamak imkansız gelir. Fakat bu hikayeyi Fikret'in olumlu teşvikler, duygusal bağ kurulması, Solmaz'ın iltifatlarıyla özgüveninin artması, onu dinleyen insanlarla vakit geçirmesi ve yargılanmaması ile ürkek halinden çıkarak cesaretli ve sevdiklerini koruyup kollayan bir kişiye dönüşümü izler. Fikret için terk edilmesi; onu olduğu gibi kabul eden Solmaz'la kavuşabilecekken çıkan engellere kızabilen birine dönüşümü olarak kendini bulma öyküsüne benzemektedir. Filmin başlarında ahşap evde yaşarken yangın çıkmasından korkmasına karşın Solmaz'a evlenme teklifi ederken ateşi kullanarak “yanalım gitsin” diyerek kavuşmaları; karakterin öz saygısını kazandığı izlenimini yaratmaktadır.

Haşmet'in tüm hegemonik erkeklik söylem ve davranışları, oğulları, oğullarının eşleri hatta oğullarının eşlerinin ailesine karşı otorite kurma çabası ve patriyarka beklentisi filmin sonunda Mükerrerem'in onu aldattığını öğrenmesi ile parçalanır. Zeynep ve ailesinin giyim kuşama, mesleklerine ve tavırlarını yadırgayan; ataerkil

Haşmet; filmin sonunda onların evine; idealize ettiği tüm ailevi değerlerin aksi olan tarafa geçer.

Mükerrem, baba ile oğlunun arasında tartışma çıkmasına sebep olan, gelinine türlü zorluklar çıkaran, gelinleri yerine kararlar alan ve iğneleyici konuşan; bunun yanı sıra eşini aldatmış ve bu konuda vicdanen bir rahatsızlığı olmayan biridir. Abartılı, gösterişçi ve şekilci ev aksesuarları ve kıyafetlere önem verir, geleneklerine bağlıdır. Dengesiz istekleri olabilir ve düşünceli değildir. Filmin sonunda ona ne olduğunu bilmesek de, kendisinin “ailesinin” yanında olmayacağı sezilebilmektedir. Dolayısıyla bu karakter bize örf ve adete bağlılığın genel itibariyle sadakat, iyilik, hoşgörü, merhamet, adalet gibi evrensel birçok insani değerden bağımsız olabileceğiyle birlikte basmakalıplaşmış anneliğin kutsallığını ve dokunulmazlığını düşündürür.

KARAKTER	ROL	TEMSİL
<i>Solmaz</i>	Terk edilmiş kadın	Feminen, şarkıcı, argo konuşma biçimi, iyi bir anne ve asi bir kadın
<i>Fikret</i>	Terk edilmiş erkek	Sessiz, pasif ve güçsüz, kaygılı, tabi erkeklik
<i>Behiye</i>	Solmaz’ın ev arkadaşı	Trans birey, sorunlarda akıl danışılan kişi
<i>Zeynep</i>	Solmaz’ın kızı	Gayrimeşru çocuğun annesi gibi olmama çabası
<i>Necdet</i>	Zeynep’in babası	Alkolik, kıskanç, şiddete meyilli, lümpen erkeklik
<i>Haşmet</i>	Emirhan’ın babası	Otoriter kalmaya çalışan, varlıklı, zengin, güçlü, hegemonik erkeklik
<i>Mükerrem</i>	Emirhan’ın annesi	Ortallığı karıştıran ve aldatan, pişmanlık duymayan kadın, geleneklerine bağlı
<i>Kahraman</i>	Emircan’ın ağabeyi	Dominant, baba otoritesinde eş, işbirlikçi erkeklik
<i>Gülümser</i>	Emircan’ın yengesi	Baskıcı bir ailede gelin, uyum sağlamaya çalışıyor
<i>Mihriban</i>	Fikret’i terk eden eşi	Sivri dilli, antipatik ve manipülatif bir kadın
<i>Emirhan</i>	Aşık genç çocuk	Ailesinin geleneklerinden bağımsız seçimler yapan, marjinal erkeklik

Tablo II. Aile Arasında (2017) filminde karakterlerin rolleri ve temsilleri.

Sloganvari Kültürel Kodları İçeren Söylemler ve Kültürel İnşalar

Adam gibi bir kadın: Behiye, film boyunca birçok sorunu çözen, yetenekli ve akıl danışılan rolleri ile Haşmet ve Kahraman’ın gözüne girerek “adam gibi bir kadın” övgüsünü alır. Becerikli, ağırbaşlı ve sorun çözebilen özellikleri “erillikle” bağdaştırmaları, karakterlerin aşık arayanı görmeyişleri ile tiye alınmaktadır. Aynı şekilde Mükerrem’in “Deve tabanı gibi ayağın var!” demesi, hiçbir şekilde trans birey kabulü, farkındalığı ya da ihtimali olmaksızın fiziksel bir gözlem ve eleştiri olduğundan; bir kadının ayak ebatında dahi “normal/anormal” ölçütler olduğunu gösterir. Bununla birlikte Behiye, Behiç olmak için cinsiyet değiştirseydi; Marjinal

Erkek kategorisinde dışlanan ve “onaylanmayan” bir erkek olabilirdi. Çünkü kadın halini kabullenebilir kılan, erkeklere yakıştırılan olumlu özellikleriydi.

Keza hanımefendi: Emircan, Zeynep’in ve ailesinin kabul edilebilir olduğuna ailesini ikna çabasında Solmaz için “keza hanımefendi” demektedir. Bu sekanstan sonraki sahnede Solmaz ise, oryantal bir müzikle içeri girer. Bu geçiş, otomatik bir şekilde “keza hanımefendi olmak” ve “dans etmeyi, eğlenmeyi, dilediği gibi giyinmeyi sevmek” gibi kişisel tercihlerin paralel olmadığını ve toplumun ideal anne beklentilerine uymadığını gösterir nitelikte bir karşıtlık sunar. Fakat film boyunca anne-kız ilişkilerinde birbirlerinin seçimlerine daima saygı duyan, hoşgörülü, eğlenceli ve birbirlerine duygusal açıdan bağlı oldukları anlaşılabilmektedir.

Erkek adama yakışır yara: Fikret’e kazara lazer epilasyon yarası oluşturan Leyla, tesellisi için “erkek adama yakışır yara” der. Bu cinsiyetçi söylem, Fikret’in en tezcanlı olduğu zamanda bile başvurduğu bir yalana dönüşmez, kendisi “hegemonik erkeklerin” yanında olsa dahi kadını bulunacak lazer yarası olduğunu dışlanma pahasına cesur ve dürüstçe söyler.

Pavyoncu/Hafif Kadın: Solmaz, kına sahnesinde şarkı söylemeye karşı koyamaz; evlerindeki terasta sıklıkla şarkı söyler; işinin aslında onun için zaruri değil keyif verici olduğu aşikardır. Dolayısıyla etiketlenişi onu olumsuz etkiler, samimi ve iletişime açık biri olmasına rağmen dolaylı göndermelere duygusal açıdan tahammülü yoktur.

Özellikle bekar kadınlar için, bazı meslekler kadınlar için toplumsal açıdan uygunsuz bulunur. Kültürel normların uzun yıllardır kök saldığı “ev kadını/anne” statülerinin dışına yetenekleri ve potansiyelleri doğrultusunda istese dahi çıkamayan kadınlar için; bu meslekler iyi bir eş veya anne olmalarının önünde “engelmış” gibi lanse edilir. Fakat Solmaz yetenekli, uçlarda yaşayan, işini iyi yapan ve becerikli biri olarak temsil edilmektedir.

Sonuç

Aile Arasında filmi, yapım ekibi ve oyuncu kadrosunda oluşturulmuş dengeli kadın-erkek sayısı itibarıyla eşit haklardan söz edebileceğimiz ve senaristi Gülse Birsnel’in dili kullanım biçiminde söylemin gücünü bir kez daha idrak edebileceğimiz bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Birsnel, Türk toplum yapısında tabulaşmış cinsiyet kalıplarından sıyrılmış ve bu durum eleştirel bir tutum yerine trajikomik olarak yansıtılmıştır. Nitekim filmde izlediğimiz geleneksel açıdan “kültürel normlara uygun” karakterler, klişe ön yargılarından mütevellit komik duruma düşerken -yani cezalandırılırken-, temkinli yaklaşılan ve aykırı durumdaki karakterler günü kurtaran ve sempatik rollerde temsil edilmiştir. Romantik ilişkilerde basmakalıplaşmış kadın-erkek rollerinden çıkılması, anneliği doğaüstü fedakarlık ve sorumluluklar yüklemeksizin kutsallaştırmaması, evrensel insani değerleri kişilerin mesleki, cinsi, kıyafeti gibi şekilci araçlara bağlamaması yönleri dikkat çekmektedir. Olay örgüsünün ise didaktik bir tarafı bulunmaktadır. Filmde kültürel

açıdan onaylanmayan kişilere öfke duyulmaz, bu karakterler küçük düşürülmez ve insancıl özellikleri oldukça gerçekçi ve dokunaklı bulunur. İzleyici manipülatif ya da üstenci bir anlatıyla değil, anlayışlı ve eğlenceli olan ayrımcılık karşıtı bir yapımla karşı karşıyadır.

Günümüzde popülerleşmesi neticesinde oluşan bilgi kirliliği doğrultusunda eşitlikçi ya da duyarlı yaklaşımlar her ne kadar küçümsenerek eleştirilse bile; bilinçli, üzerinde düşünülmüş ve tutarlı yapımların üretilmesi, önemli değerlere ilişkin farkındalık kazandırılması ve kitlelere erişmesi oldukça önemlidir. Önyargıları kırarak, ötekileştirilme karşıtı ve farklılıklara duyarlı bir kültür inşası için bilhassa eril perspektife sahip bireylerin mevcut durumdaki adaletsizliğin imtiyazlarından vazgeçmesi gerektiği açıktır. Aldous Huxley, Cesur Yeni Dünya adlı kitabının önsözünde kendi kusurlarını fark etmesine rağmen, eski metnini değiştirmeyerek eklemiştir,

“Ne sebeple olursa olsun, hatanızın üzerine kara kara düşünmeyin. Temizlenmenin yolu çamurda yuvarlanmak değildir.”

Her canlının sosyal refahı için; eşitsizlikten ve ötekileştirilmekten uzak, adaletin ve erdemin desteğinde huzurlu bir dünya temennisiyle.

Kaynakça

- Adler, E. (1997). Seizing The Middle Ground : Constructivism in World Politics. European Journal of International Relations, 319-364.
- Adorno, W. T. (2007). Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi. (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akmeşe, Z., ve Arda, Ö (2020). Ken Loach Sinemasında ‘Özgürlük Teması’ ve ‘Özgürlük Rüzgânı’ Filminin Çerçeveleme Çözümlemesi. OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 15(23), 2108-2131.
- Althusser, L. (2003). İdeoloji Ve Devletin İdeolojik Aygıtları. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Anbarlı, Z. Ö. (2019). Dijital Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkeklik. Erciyes İletişim Dergisi , 81-104.
- Atay, T. (2018). Çin işi Japon işi: Cinsiyet ve cinsellik üzerine antropolojik değiniler. İletişim Yayınları.
- Aşar, S. (2009). Irk Ve Irkçılık Üzerine Tartışmalar Ve Yeni Irkçılık. Ankara Üniversitesi. Ankara.
- Birtek, B. F. (2007). Toplumsal Cinsiyet Açısından Sosyal Değişimlerin Türk Sinemasında Erkek Kimliklerine Yansıması: Koca Rolü (1980–2000 Yılları Arası). Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Boas, F. (1940). Race, Language And Culture. New York: The Free Press (The Macmillan Company).
- Bozok, M. (2019). Raewyn Connell Ve Erkeklik Çalışmalarının Köşe Taşı Çalışması Olarak Erkeklikler. Viraverita E-Dergi: Disiplinlerarası Karşılaşmalar, 199-205.
- Butler, J. (1999). Cinsiyet Belası: Feminizm Ve Kimliğin Altüst Edilmesi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Connell, R. W. (2005). Masculinities. (2nd Edition). University Of California Press.
- Connell, R. W., ve Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking The Concept. Gender & Society, 19(6), 829-859.
- Çağrı, A. (2014). Feminist film teorisi bağlamında 1980ler Atıf Yılmaz filmlerinde ataerkilliğin eleştirisi (Master’s thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

- Çakır, M. (2019). Kültürel (Yeni) Irkçılık Nedir? Kuramsal Bir Değerlendirme. 11-24.
- Çelik, G. (2016). “Erkekler (De) Ağlar!”: Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Erkeklik İnşası Ve Şiddet Döngüsü. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 8(2), 1-12.
- Çoban Keneş, H. (2014). Yeni ırkçılığın bileşeni olarak cinsiyetçilik: Irkçılığın cinsiyetçilikle eklemlenmesi.
- Demir, Ö. (2019). Ses Tasarımının Komedi Filmlerinde Anlatı Üzerine Etkisi: Aile Arasın- da Filmi Örneği. *Sinecine*, 10(1), 85-109.
- Darroch, E. (2007). What Is Sexism? It's A Global Problem. *Just Focus*, [Http://Www .Justfocus.Org. Nz/What-Is-Sexism-Its-A-Global-Problem/](http://www.justfocus.org.nz/what-is-sexism-its-a-global-problem/) (Erişim Tarihi: 27.02.2021)
- Demir, Ö. (2019). Ses Tasarımının Komedi Filmlerinde Anlatı Üzerine Etkisi. *Sinecine*, 10(1), 94-101.
- Diñç, M. A., ve Diñçer, Z. (2019). Yeni Medyada Temsili Anlamlandırmak. *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 2(1), 91-102.
- Ecevit, Y. (2011). Türkiye’de Kadın Emeği Konulu Çalışmaların Feminist Tarihçesi. D. S. Sancar İçinde, *Birkaç Arpa Boyu 21.Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar*. İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Eke, N. P. (2016). Beyazperdede ‘Öteki Olmak’ Dönersen Işık Çal Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Sinefilozofi*.
- Ergeç, N. E. (2019). Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi Ve Dışıl Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi. 4(7).
- Foucault, M. (2011). Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5, Ayrıntı Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, S. 341
- Gök, Ö. (2019). Türcü Ve Cinsiyetçi Bağlamda Terbiyeli Tavuk Reklamları. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 433-337.
- Göker, N., ve Göker, G. (2014). Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Stepford Kadınları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 221-238.
- Gramsci, A. (2005). The intellectuals. *Contemporary Sociological Thought. Themes and Theories*.
- Hall, S. (1999). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü. Mehmet Küçük (Der.), *Medya, İktidar, İdeoloji*, 77 – 127, Ankara: Ark Yayınevi.
- Hooks, B. (2000). *Feminist Theory: From Margin To Center*. Pluto Press.
- İnceoğlu, D. G. (2019). Medyada Cinsiyetçi Söylem Toplumsal Cinsiyetin Popüler İsimler Bağlamında Medya Yansıması. Yüksek Lisans Tezi.
- Kalkandelen, Z. (2018), Vegan Devrimi Ve Hayvan Özgürlüğü, Kocaeli:Kült Neşriyat.
- Kalkandelen, Z., ve Başkent, C. (2013). *Veganizm: Ahlakı, Siyaseti ve Mücadelesi*. Propaganda Yayınları.
- Karakaş, Z. H. (2019). Feminizm Ve Anti-Türcülük Kesişimselliğinde Erkek Merkezli Dünya Tasarımına Yönelik Bir Eleştiri. Ankara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Kaya, E. E., ve Durgun, Ş. (2020). Irk Ve Irkçılığın Dönüşümü: Kavramsal Ve Kuramsal Bir Çerçeve. *Akademik Hassasiyetler*, 79-102.
- Keneş, H. Ç. (2014). Yeni Irkçı Söylemlerin Eklemliliği Ve Medyanın İşlevi. *Sbf Dergisi*, 407-433.s
- Koç, N. (2014). Feminist Kadın Temsili Açısından Kadının Adı Yok Filminin İrdelenmesi, Marmara Üniversitesi Doktora Tezi.
- Korkmaz, A., ve Baran, S. (2018). Irkçılık Ve Ayrımcılık Bağlamında Sosyal Medyada #Oscarsowhite1. *Ascad*, 5(6), 194-210.
- Küngerü, A., ve Uluç, G. (Tarih Yok). Hollywood Filmlerinde “Sihirli Zenci” Kavramsallaştırması. I. Uluslararası Sosyal Bilimler Öğrenci Kongresi, (S. 233-).

- Levine, R. A., ve Campbell, D. T. (1972). *Ethnocentrism: Theories Of Conflict, Ethnic Attitudes, And Group Behavior*. John Wiley & Sons.
- Matheson, D. (2005). *Media Discourses*. McGraw-Hill Education (Uk).
- Mills, S. (2003). Third wave feminist linguistics and the analysis of sexism. *Discourse analysis online*, 2(1), 1-19.
- Oakley, A. (2015). *Sex, Gender And Society*. Dorchester: Ashgate Publishing, Ltd.
- Oktan, A. (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura Ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. 5(2), 153-165.
- Örnek, A. (2021). Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Üniversite Öğrencilerinin Tutumları. *Kültür ve İletişim*, 24(47), 286-323.
- Özbay, C. (2013). Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak. *Doğu Batı* 63, 185-204.
- Özbudun, S., ve Uysal, G. (2018). 50 Soruda Antropoloji.
- Özdoyran, G. (2020). Judith Butler Ya Da Lacancı Psikanaliz: Medya Etkileri Ve Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları. *Selçuk İletişim Dergisi*, 1025-1054.
- Satıcı, H. (2017). Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Sinemada Temsili, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Selçuk, S. S. (2012). Postmoderndönemdefarklılığınkutsanmasıvetoplumunparçacillaştırılması: “Öteki” Ve “ötekileştirme”. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 15(2), 77-99.
- Serttaş, A., ve Luşoğlu, S. (2018). Televizyonda Cinsiyetçilik: Reklam Filmleri Üzerinden Bir Analiz
- Sumbas, A. (2009) “Batı Avrupa’da Yükselen Yeni Irkçılık Üzerine Bir Deneme”, *Alternatif Politika*, Eylül 2009, Cilt 1, No:2, Ss. 260-281.
- Tilev, F. (2018). Esnek Çalışma ve Kadın İstihdamı. Fırat Üniversitesi Uluslararası İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 2(2), 121-150.
- Turhanoglu, F. A. (2019). Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Giriş. Anadolu Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi. Eskişehir.
- Ulusay, N. (2011). Yeni Queer Sinema: Öncesi Ve Sonrası. *Fe Dergi* , 3(1), 1-15.
- Van Dijk, Teun (1999). Söylemin Yapıları Ve İktidarın Yapıları. Mehmet Küçük (Der.), *Medya, İktidar, İdeoloji* (Ss. 331 – 397). Ankara: Ark Yayınevi
- Warburton, N. (2015). Felsefenin Kısa Tarihi (S. 352). İçinde
- Wolf, R. ve Le Guin, C. (2004). “Race And Racism Illumination Project Curriculum Materials” In *Race And Racism And Service Delivery*, Multnomah County Annual Diversity Conference. Portland, Oregon, 1-9.
- Yanıkaya, B. (2009). Gündelik hayatın suretinde: Öteki korkusu, görsel şiddet ve medya. B. Çoban (Der.), *Medya Milliyetçilik Şiddet*, 11-27.
- Yanıkaya, B. (2014). Türkiye’de feminist (alternatif) medya: Duvarları aşmak. *Kendi medyanı yarat*, 2, 47-99.
- Yaşartürk, G. (2019). Son Dönem Hollywood Sinemasında Anne Temsilleri. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri* 2), 1-13.
- Yeşilçayır, C. (2020) Eğitimde Benimsenen Özcü Anlayış Üzerine Felsefi Bir Değerlendirme. *Sinerji Uluslararası Alan Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 44-52.

TÜRK SİNEMASININ ‘SAĞLIKSIZ’ ‘ÖTEKİLER’İ: “KAPATILMIŞ” BEDENLER

Gizem Parlayandemir¹ ve Deniz Oğuzcan²

Öz

Özne-beden ilişkisinde iktidarın varlığı sosyolojik tartışmalara konu olmuştur. Sinemanın toplumsal sorunlarla bağlantısına paralel olarak beden bütünlüğü ve beden sağlığına dair imgelerin sinemada yer alması kaçınılmazdır. Muhalif duruşu simgeleyen bir sanat dalı olarak sinema bağımsız filmlerle sesini duyurmaya çalışsa da ana akım sinemada egemen iktidarın ağırlığı her zaman hissedilmektedir. Bu çalışmada beden bütünlüğüyle ilgili farklı özel durumların Türk Sineması’nda nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Sinemada temsilin toplumsal etkisi göz önünde bulundurulduğunda ötekilik yaratılmaması açısından doğru temsilin önemli olduğu da görülmektedir. Bu çalışma, farklı yıllarda gösterime giren dört Türk filmi -Benim Dünyam (2013), Tamam Mıyız? (2013), Mucize (2015) ve 7. Koğuştaki Mucize (2019)- üzerinden, bir ‘öteki’lik hali olarak bedensel ötekiliği ve sağlıklı olmamayı tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Özne, Beden, Beden Sosyolojisi, Ötekilik, Türk Sineması

Abstract

In the subject-body relationship, the existence of power has been the subject of sociological debates. Parallel to the cinema’s connection with social problems, it is inevitable that images of bodily integrity and bodily health are included in the cinema. Cinema, which is a branch of art that symbolizes the oppositional stance, tries to make its voice heard with independent films. However, the weight of sovereign power is always felt in mainstream cinema. This study has examined how different special situations related to bodily integrity are represented in Turkish cinema. Due to the social impact of representation in cinema, it is also seen that correct representation is vital in terms of not creating otherness. In this article, four Turkish films were released in different years - *Benim Dünyam/My World* (2013),

¹ Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi RTS Bölümü Sinema Anabilim Dalı, gizem.parlayandemir@istanbul.edu.tr

² Arş. Gör., Altınbaş Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Radyo Tv Sinema Bölümü, deniz.oguzcan@altinbas.edu.tr

Tamam mıyız?/Are We OK? (2013), *Mucize/The Miracle* (2015) and *7. Koğuştaki Mucize/Miracle in Cell No. 7* (2019)- discuss bodily otherness and not being healthy as a state of ‘otherness’.

Keywords: Subject, Body, Sociology of the Body, Otherness, Turkish Cinema

Giriş

“18. yüzyılın sloganı mutluluk; 19. yüzyılın sloganı özgürlüktü. 20. yüzyılın sloganı ise sağlıktır” (Moulin, 2013: 17). Sağlığın fetişizm haline dönüşmesindeki belirleyici etkenlerden biri, bedene duyulan ilgidir. Bununla birlikte, “bilinçaltına bağlanmış, özneye bitleştirilmiş ve kültürün toplumsal formların arasında sayılmaya” başlanmış beden, “siyasi çatışmaların, bireysel özlemlerin etkisiyle kültürel tartışmaların merkezine oturmuş, varlığı ise bir düşünce nesnesi olarak derin bir dönüşüme uğramıştır” (Courtine, 2013: 10). Yapısalcılığın etkisinin azalması ile birlikte özne merkeze konumlandıkça, sosyal bilimler alanında araştırma yapan pek çok kişi için beden de -hem imgesel hem de işlevsel olarak- tartışmaların merkezine oturmuştur.

Özne-Beden üstünde iktidarın varlığını tartışan düşünürlerin başında Foucault gelir. Kapatılan, denetlenen ve normalleştirilen beden ile ilgili başlıca çalışmaları iktidar ile ilişkilidir. Sarte gibi iktidarı kötü olarak tanımlamasa da (Foucault, 2011a: 244- 245) -“İktidar kötü değildir” (ibid: 244)-, ona göre “iktidar ilişkileri [bedene] doğrudan müdahale eder: onu kuşatır, damgalar, eğitir, işkenceden geçirir, belirli görevleri yerine getirmesi, törenlere katılması, etrafına bir takım işaretler göndermesi için zorlar.” (Foucault’dan akt. Butler, 2012: 275). İktidar ve özne arasındaki bağlantıyı politik bir öznellik kuramı olarak tanımlayan Foucault, değişmeyen, tutarsızlık barındırmayan, bireysel bir özne fikrini kabul etmeyerek öznenin inşa edildiğini, özneliliğin tarih boyunca tüm toplumlarda mevcut olan iktidar ve itaat ilişkileri ile yaratıldığını söyler. Özneliliğin iktidar ilişkileri ya da oyunlarından doğduğunu değişmez, bireysel, bağımsız bir öznellik fikrinin insanları belli kalıplar içinde tanımlayarak sınırlandırmak için kurgulandığını iddia eder. Özneliliğin iktidar ilişkileri yoluyla bireylere empoze edilmiş, kurgulanmış, çelişki barındıran ve sürekli olarak yeniden üretilen bir deneyim sürecidir. Özneleşme sürecinde beden, iktidar tarafından boyun eğdirilen ana öğedir (Foucault, 2014: 62- 63). Foucault’nun bu fikri temel alınarak iktidar ve beden arasındaki ilişkiyle “nesnelleşmiş beden” söz konusu olduğunda; “beden disipline edilmiş ve normalleştirilmiş bir beden tasavvurudur” ve düzenlenmiş beden bilinçli olarak yönlendirilebilir duruma gelmiştir. Bu şekilde bedenin denetiminden, bilincin denetimi sağlanır. Bedeni, söylemlerin biçimlendirmesiyle kurumsal-yönetsel pratiklerin bir sonucu olarak gören Foucault’ya göre “bilgi ve iktidar sayesinde bedenin yönetsel yordamlar aracılığıyla üretilmesi ve düzenlenmesi” mümkündür (Foucault, 2014: 64). Foucault’nun *Uysallaştırılmış Bedenler (Surveiller et Punir)* adlı beden sosyolojisi kitabında ruh, beden hapishanesinde tutulan bir mahkum

metaforuyla gösterilerek “hapishaneler ve tımarhaneleri de tıpkı okullar ve garnizon gibi bedenleri uysallaştırmak üzere kapalı alanlarda tutmaya mahkûm etmişlerdir” ifadesiyle açıklanmaktadır. Hapishane sistemi ve devlet eli yoluyla cezalandırmaya dair Foucault’nun tespiti, disiplin öznesi olarak bedenin seçilmesidir (Foucault, 2014: 64- 65). Beden, gözetim sistemleri tarafından ya fiilen gözetim altında tutularak ya da gerçekleştiği hayal edilen gözetimle şekillendirilerek disipline edilmektedir. Bedenin sosyal olarak inşa edildiğini savunan Foucault’ya göre, beden biyolojik olarak var olmanın dışında iktidar ilişkilerinin merkezinde yer alarak bir güç nesnesi konumundadır (Foucault, 2014: 74). Weber bedeni, kapitalizmin endüstri toplumundaki uygulamalarından etkilenen varlık olarak tanımlar. Beden hakkındaki fikirleri Marx’la benzer yöndedir. Üretim araçları olarak kullanılan işçi bedenleri tek bir işleve uyarlanan, mekanizmanın ayrı ayrı işleyen parçalarıdır. Sistemin bireylerin doğal ritmini göz ardı ederek sadece iş performansına yönelik olduğunu dolayısıyla güçler ekonomisine hizmet etmeyi amaçladığını ifade ederler (Weber, 2008: 361).

Durkheim ise bedeni toplumun temeli olarak görmüştür ve bu düşüncelerini din üzerine araştırmaları sonucunda ortaya koymuştur. Durkheim, kutsal sayılan şeylerin maddi nesnelerle ilişkilendirilmiş kolektif idealler olduğunu söyler. Kolektif temsillerin görüntü olarak sadece onları sembolize eden maddi nesnelerle varlık bulduğunu iddia eder. Bireysel bilinçler duygularını işaretler ve sembollerle göstererek birbirlerine yakınlaşırlar ve bir komün ya da birlik olduklarını hissederek (Durkheim’den akt. Çil, 2017: 453). Tiryakian, Durkheim’in din üzerine düşüncelerinin toplumlar için geçerli olduğunu ifade ederek kolektif hislerin simgelerle temsil edildiğini ve bu simgelerin toplumların kolektif duygularını temsil eden araçlar olduğunu belirtir (Tiryakian, 2010: 256). Durkheim bireysel bedenden farklı olarak toplumsal bedenin, toplumsal hisler ve kategoriler temelinde geliştiğini söyler. Böylelikle bireysel beden toplumsal bedene dönüşür (Nazlı, 2009: 62). Durkheim gibi Giddens da bedenin toplum dışında olmadığını fiziki bedenin olduğu yerde toplumsal bedenin de var olduğuna vurgu yapar. Toplumsal beden, içinde bulunduğu toplumdaki deneyimlerle şekillendiği kadar ait olduğu grubun norm ve değerlerinden de etkilenmektedir (Giddens, 2012 :296).

George Simmel ise bedeni toplumun yaratımında ve sürekliliğinde önemli bir araç olarak görür. Simmel’e göre beden, bireyler arasındaki temel ve asgari düzeyde kurulan ilk kontaktın aracıdır. Bireylerin sosyal formlar oluşturarak toplumsal etkileşime girebilmeleri, bedenin duyular aracılığıyla insanları birbirine bağlamasıyla mümkün olur (Simmel, 2009: 47). Bourdieu’nun habitus kavramına göre birey sosyal statüsünü ve bedene ilişkin uygulamaları kendi habitusu çerçevesinde oluşturur. Habitus, bireyin sahip olduğu, yaşadığı toplumla ilgili olarak kalıcı bir nitelik biçiminde bedenine dahil olandır. Böylelikle habitus maddeleşerek sermaye durumuna gelir. Habitus, bedenin toplumsallığına dair bir kanıttır. Bedenin çekici,

sağlıklı ve güçlü olması hakkındaki düşünceler, farklı sosyal sınıflarda farklılık gösterebilir. Toplumsal cinsiyet olgusuyla ele alındığında ise habitus, beden kullanıma biçimi bakımından farklılık yaratır. Erkek ve kadın cinsiyetleri arasındaki yemek yeme şekli, yürüyüş gibi basit alışkanlıklarda bile gözlemlenen farklılık cinsiyet çerçevesinde bedenin kullanım şeklinin değişebildiğini göstermektedir. Sosyal olarak bakıldığında ise beden, cinsiyet haricinde statü ya da bir gruba üye olma durumuyla ilgilidir ve farklı hareketlere sebep olmaktadır. Bireyin sahip olduğu toplumsal kimlikler ve cinsiyet özellikleri kendi bedenine göre şekil alarak ortaya çıkar (Işık, 1998: 138- 142).

Bedenle ilişkili olarak bedenin sağlıklı olma hali, beden sosyolojisi disiplininde önemli bir yer tutar. Giddens, hastalığın gündelik yaşamı etkilediği gibi diğer insanlarla olan ilişkileri de etkilediğini belirtir. Bunun sebebi bedenin normal işleyişi hayatın önemli ama göz ardı edilen bir parçası olarak görülmesidir. Birey, bedenin işlemesi gerektiği gibi işlemesine bel bağlar; benlik algısını bile bedenin toplumsal ilişkilerini ve günlük etkinliklerini kesintiye uğratmadan sürdürmesini sağlayacağı şekilde işlemeye devam edeceği beklentisi üzerine kurar (Giddens, 2012: 309). Bedenin bütünlüğü ve beden sağlığı sosyolojik olarak birçok kuramcının üzerinde tartıştığı bir konudur.

Bu tartışmalar pek çok alanı etkilemiştir. Bedeni tartışan alanlardan biri de film çalışmalarıdır. *Chairs du Cinema*'da yazan Rohmer'e göre, "Filmin malzemesi boşluktaki bir kurguyu ve bedensel ifadeleri içeren kayıtlardır" (akt. de Baecque, 2013: 305), diğer bütün sanatların bedenle kurduğu ilişkiye ek olarak sinema bedene dair imgeleri yeniden ve farklı biçimlerde üretir. Ryan ve Kellner'e göre filmler değişimlerin olduğu vakitlerde yaşanan endişe, gerginlik, umut ve korkuların en uç halini sunarlar. Toplumsal değişimde pay sahibi olup ayrıca bu değişimin ilerlemesini sağlarlar. Dolayısıyla sinema toplumsal olana ilişkin çok önemli bilgiler verir. Tarih boyunca ve farklı toplumlar da değişen engellilik ve hastalık gibi beden bütünlüğüyle ilgili kavramların sinema aracılığıyla nasıl temsil edildiğinin incelenmesi, toplumsal ve kültürel özelliklerin anlaşılabilmesi için önemlidir (Ryan ve Kellner, 1997: 26). Muhafazatçı duruşu simgeleyen bir sanat dalı olarak sinema bağımsız filmlerle sesini duyurmaya çalışsa da ana akım sinemada egemen iktidarın ağırlığı her zaman hissedilmektedir. Sinemanın toplumsal bağlamda kendini imgelerle ifade ettiğini söylemek mümkündür. Buna bağlı olarak filmlerdeki bedenin temsilde egemen ideolojinin ve iktidarın etkili olduğu görüşü çıkarılabilir bir düşüncedir.

Sinema tarihine beden merkezli bakmak için *Bedenin Tarihi* adlı çalışma bir kaynak ve yol gösterici olabilir. Söz konusu çalışmada, sinemanın ilk döneminde bedenin "canavar ve burlesk" olarak temsil edildiği; klasik sinemada ise bedenin "cazibe ya da albeni" nesnesi olarak yeniden üretildiği; çağdaş sinemada ise "ilkel bedene dönüş" gözlemlendiği belirtilmiştir (de Baecque, 2013: 305-321). Sinemada bedenin temsiline yönelik ilk çalışmalardan sayılan Laura Mulvey'in 'Görsel Haz

ve Anlatı Sineması' başlıklı makalesi, kadın bedeninin ne şekilde erkek bakışının nesnesi haline geldiğini inceleyen ve iktidar olanın dolayısıyla ataerkil bakışın kadın bedenini temsilini irdelemektedir. Mulvey (1997) ana akım filmlerin dikkati insan bedenine çektiğini belirterek, ana akım anlatıda ölçek, uzam ve öykülerin insanbiçimci olduğunu söyler. Buna göre insan yüzü, insan gövdesi ve insan bedeninin etrafıyla kurduğu ilişki, bireyin evrendeki görünen varlığıdır.

Öte yandan ana akım sinemanın, klasik döneminden itibaren, kahramanlarını mükemmel ruhsal ve bedensel imajlar üstüne inşa ettiği bilinmektedir. Gerek sinemasal biçim gerekse karakterlerin inşası üstünden estetik, güzellik, sağlıklı olma gibi normallik ve olumluluk atfedilen değerler yeniden üretilmektedir. Hollywood sinemasının özellikle öne çıkardığı bedenler güzel, çekici, güçlü ve yapılı bedenlerdir. Filmlerde yer alan bedensel engelleri olan karakterler normal kabul edilen sağlıklı bedenlerin tanımlanmasında rol oynamaktadır. Davis'e göre ana akım filmler, sinemanın ilk yıllarından beri engelli bedenlerin gösterilmesine takıntılıdır. Körlük, sağırılık ve fiziksel engelli bedenler ilk filmlerden itibaren ayrı tutulmaktadır. Sinemasal deneyim, engelli ve normal bedenlerin kıyaslanması ve yerleştirilmesi olarak yer bulmaktadır. Bedenleri normal olmayan (kör, sağır, dilsiz ya da bedenengelli) bireylerin hikayeleri ilgi çekici olarak kullanılmaktadır. Ancak sinemanın beden ve engelleriyle bu kadar ilgilenmesinin nedeni bundan daha fazlasını içerir. Bunun sebebini anlayabilmek için filmlerde neyin görüldüğü konusuna yoğunlaşmak gerekmektedir: cinsellik ve şiddet. Filmlerin cinsellik ve şiddet barındırması sinemanın gözetlemeci doğasıyla ilgili olarak seyircinin başka yerde karşılaşmayacağı şekilde cinsellik ve şiddet görebilmesiyle alakalıdır. Cinsel ilişkiye giren çift ya da parçalanmış ve yaralanmış bedenler görmek standart bir sinema izleyicisi için olağan bir durumdur (Davis'ten akt. Tuğan, 2014: 102). Film endüstrisinde bedenler üzerinden güç, arzu ve şiddet ilişkileri uç noktalarda temsil edilir. Kimlik, cinsiyet, ırk ve beden gösterilirken bu kavramların temsili gerçekleştirilmektedir. Abisel, Western filmlerde doğa ve modern karşıtlığı yerli bedeni ve beyaz adam bedeni üzerinden tanımlandığını belirtir. Doğayla ilgili özellikler yerli bedeniyle temsil edilirken modern olan her şey beyaz adamın bedeni üzerinden tasvir edilir. Yerliler şiddet kullanan vahşilerdir ve beyaz adamın kurduğu modernizmi tehdit eden barbarlar olarak gösterilir (Abisel, 1995: 109). Hollywood'un yıldız geleneği popüler kültür nesnesi haline gelen bedenlerin bir sunumudur. Marilyn Monroe zeki ve iyi bir aktris olmasına karşın sadece kadın cinselliğiyle öne çıkarılmış bir oyuncudur (Dyer, 2004: 17).

Sinemada güzel, güçlü ve arzulanmış bedenlerin karşısına yerleştirilen engelli ve hasta bedenlerdir. Filmlerde beden bütünlüğü zedelenmiş engelli ve hasta bireyleri öykü edinmek, onları önyargılı ve standart bir temsille göstermek Barnes ve Mercer'e göre genellikle Batı kültüründe belirli bireylerin farklı ya da öteki olarak görülmesinden ve öteki olarak etiketlenmesi sebep olmaktadır. Bu standart

tanımlamalar özellikle bedensel olarak kusuru bulunan ve çeşitli sebeplerle çirkin bedenleri olduğu düşünülen insanlar için geçerlidir. Hastalıklı ya da engelli bir bedene sahip olan kişi olumsuz tepkilere maruz kalırken aynı zamanda durumunun romantikleştirilmesiyle de yüz yüze gelmektedir (Barnes ve Mercer’den akt. Tuğan, 2014: 104). Toplumsal ve kültürel kabullerle yaratılan söylem sağlam beden normal olduğunu vurgular. Sağlam bedenlere karşı konumlandırılan engelli bireyler ise standarttan sapanlar olarak değerlendirilir (Davis, 2011: 192). Davis filmlerdeki kötü karakterlerin genellikle bedensel olarak da anormal olduğunu ifade eder (Davis, 2011: 201).

Türk Sineması içinde, özellikle Yeşilçam dönemi incelendiğinde, hastalık, körlük, sakatlık, hafıza yitimi gibi durumlar ana karakterin yolculuğunda geçilmesi gereken bir aşamadır ve genellikle bir süre sağlığını yitiren ana karakter muhakkak iyileşir. Bu durumun, Yeşilçam’da bazen karikatürize bir biçimde işlendiği de görülebilir. Türkan Şoray’ın başrolünde olduğu “Hayatım Sana Feda” bir kazadan sonra görme yetisini yitiren ve filmin sonunda iyileşen Yeşilçam karakterlerinden biridir. Cüneyt Arkın’ın başrolünde olduğu “Kara Murat” filminde ise gözlerine mil çekilen Kara Murat şifalı kaplıca sularında iyileşmektedir. Öyle ki Ertem Eğilmez’in hem kendi sinemasını hem de Yeşilçam sinemasını mizahi bir üslup ile eleştirdiği film olarak kabul edebilecek “Arabesk” adlı filminde bu durum trajikomik ve absürt biçimde işlenmiştir. Yeşilçam sinemasında bedensel rahatsızlıkları olan karakterler bir tür yabancılaştırma etkisi göstererek ötekileşirler ve iyileşene kadar eski hayatlarına dönemezler. İdeal bedenın karşıtı olarak ideal olarak temsil edilmeyen bedenler Yeşilçam’da sıklıkla yer almışlardır.

Sinemada temsılın toplumsal etkisi göz önüne alındığında ötekilik yaratılmaması açısından doğru temsılın önemli olduğu görülmektedir. Hall, temsılın anlamlandırmayla ilişkisini vurgulayarak “normalin ne olduğunu, kime ait olduğunu ve kimin dışarıda kaldığını tanımlayan” temsılın gücünden bahseder (Hall, 2017: 19). Görsel bir sanat olan sinemanın sunduğu temsillerin toplumsal anlamlandırmalarda etkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışma farklı yıllarda gösterime giren dört Türk Filmi *Benim Dünyam* (2013), *Tamam Mıyız?* (2013), *Mucize* (2015) ve *7. Koğuşdaki Mucize* (2019) filmleri üzerinden, bir ‘öteki’lik hali olarak bedensel ötekiliği ve sağlıklı olmamayı tartışmaktadır.

Filmlerin Çözümlemesi

İncelemede yöntem olarak metinlerarasılık ve metin analizi kullanılmıştır. Çalışmada seçilen filmlerin ortak özelliği, kahramanların hikâyelerinde bedenlerinin ve sağlıklarının merkezde olması ile ana akım sinema örnekleri olmalarıdır. Seçilen filmlerden “Benim Dünyam” ve “7. Koğuşdaki Mucize” uyarlama iken; “Tamam mıyız?” ve “Mucize” ise özgün senaryodur. Çözümlemede uyarlama filmlerin ana kaynağı ile ilişki kurulmamış sadece başlangıcında kendi yaptığı göndermeden bahsedilmiştir. Seçilen dört film arasında metinsel bir karşılaştırma amacı

bulunmamaktadır. Filmlerin hikâyelerinin bedensel ötekiliğin farklı durumları ile ilgili fikir verebileceği düşünülmüştür.

Benim Dünyam

“Benim Dünyam” filminin açılışında “Black” (Siyah) adlı bir Hint filminin uyarlaması olduğu belirtilmektedir. Filmin aynı zamanda ana karakteri de olan anlatıcısı Ela (Beren Saat), kendini tanımlarken “Tanrı’nın kusurlu bıraktığı”, “kaderle savaşı”, “imkânsız mümkün kılan” sıfatlarını kullanmaktadır. Kullandığı sıfatlar, öyküsünün, olumsuz bir durumdan olumlu bir duruma evrileceğini ve izleyicisinin mutlu bir sona kavuşacağını, henüz anlatının başlangıcında, düşündürmektedir. Öte yandan daha sonra film başlamadan kahramanın söylediği, filmin ana kaynağına da atıfta bulunan “Benim dünyamın tek bir ismi var: Siyah” cümlesi, değinilen mutlu sonun alışlagelmiş bir mutlu son olmadığının kanıtı niteliğindedir.

Yağmurlu bir gece, Ela’nın, evinin bahçesinde Mahir Hoca’yı (Uğur Yücel) perişan halde bulmasıyla başlayan hikâyenin anlatılma sebebi; Mahir Hoca’nın geçmişi ve böylece hikâyelerini unutmamasıdır. Yağmur, su, ıslanmak, hikâyenin ilerleyen bölümlerinde de kullanılacak kodlar olacaktır. İlerleyen sahnede Alzheimer hastası olduğu öğrenilen Mahir Hoca’nın götürüldüğü hastanede yaşlı hastalar ve doktorlar vardır. Foucault’cu terminoloji açısından hastane de kapatılma mekânlarından biridir.

Doktorlara –yani sisteme- göre Mahir Hoca’nın geçmişi hatırlaması imkânsızsa da “Kızım sizin imkânsız dediğinizi mümkün kılacak” diyen Ela’nın annesinin belirttiği gibi, “İmkânsız Mahir Hoca’nın Ela’ya hiç öğretmediği bir kelime”dir.

Anneyle babanın çocuklarının engelli olduğunu öğrendikten sonra verdikleri tepkiler, sağlıklı olmama durumunun gündelik hayattaki tezahürlerine dair filmin önemli saptamalarından biridir. Davis, normalite kavramının engelliliği yaratacak biçimde inşa edilmesinin problemin asıl kaynağı olduğunu belirtir (Davis, 2011: 192). Çocuklarının ‘normal olmaması’ ebeveynlerinde farklı tepkiler yaratır. Bu durumla yüzleşmek istemeyen baba giderken, anne de duruma inanamaz. Filmde, taraflar açısından travmatik olan bu durum daha sonra günlük hayatın olağan akışına dönüşür. Giddens, hastalığın bireye acı ve sıkıntı verdiği kadar yakın ilişki içinde olunan bireyleri de etkilediğinden bahseder. Hasta yakınları hastalığın gerçeğini kabullenmek için çaba gösterebilir veya hayatlarına bu gerçeği dahil etmeyi denerler. Hastalık karşısında tepki geliştirebilirler ve bu tepkiler sonucunda hastanın kendi benliğini yorumlamasına yardımcı olabilecekleri gibi hastanın benlik algısının sarsılmasına da sebep olabilirler (Giddens, 2012: 309). Ailesinin tepkilerinin Ela’nın benlik algısına katkıda bulunmadığını söylemek mümkündür. Bebek ve edilgen Ela, çocuk ve etkin olup, ailenin *normal-sağlıklı* diğer bebeğine istemsizce zarar vermeye kalkana dek Ela’nın kapatılması gerektiğini düşünse de annenin aksi yöndeki isteğine saygı duyan baba için bu olay bardağı taşıran son damladır. Baba kardeşini beşikten düşüren Ela’ya şiddet uygulayınca anne araya girerek “Hiçbir

şey bilmiyor bebeğim. Onun suçu yok. Karanlıkta boğuluyor” diyerek Ela’nın kendi bedeninin içinde hapsedildiğini bir kez daha vurgular. Duyuları olmadığı için değer yargıları ve normları olmayan Ela’nın kapatılacak olması filmde bahsedilen ikinci kapatılmadır.

Ela’nın “son umut ışığı” ise “ışığı sevmeyen” Mahir Hoca’dır. Mahir Hoca’nın film boyunca ışığa çıktığında siyah gözlükler takması dikkat çekici bir unsurdur. Ailenin bir eğitmen araması üzerine Mahir Hoca’nın bir iş arkadaşı Mahir Hoca’nın evine gelir ve durumu Mahir Hoca’ya anlatır. Kapıyı açmaya bile kalkmayan, arkadaşının yedek anahtarı ile girdiği, kendini eve kapatmış ve kendisi hayattan vazgeçmiş bir alkolik olan Mahir Hoca, Ela’yı “hayata kazandıracak”, Ela’nın “acılarını dindirecek”tir. Ela’yı zapt etmek için bağlanması, ya da kızın akıl hastanesine kapatılacak olması, Mahir Hoca’nın kendi hayat hikâyesi yüzünden tahammül edemeyeceği durumlardır. Ela’nın akıl hastanesine yatırılacak olması, Mahir Hoca’ya göre Ela’yı “hastanenin pis kokulu, boklu, sidikli taşlarına gömmek”tir. Zira Mahir Hoca, geçmişte Ela ile aynı durumda olan kardeşini kapatılmaktan kurtaramamıştır ama şimdi Ela için aynı durumun tezahür etmesine izin vermeyecektir.

Ela’nın evine giden Mahir Hoca, yemekte kızın “hayvan gibi” yemek yediğini görür. Etrafında dolanırken görmediği sofradan elleriyle herkesin tabağından yiyen Ela Mahir Hoca’ya göre “hayvan” gibi olsa da sofrada, çatal bıçak kullanarak yemek yemek aslında insani değil kültürel bir durumdur. Mahir Hoca, Ela’nın kendi tabağından yemesine izin vermez ve Ela’yı iter. Böylece Ela belki de ilk kez günlük yaşamda ailesi dışından birinin koyduğu –toplumsal-, bir yasa, bir yasak ve bir cezayla karşılaşır. O güne dek tam insan olarak kabul edilmeyen Ela, bir tür pozitif ayrımcılıkla, diğer beşerler için mecburi algılanan sofranın kurallarına uymaktan münezzeh tutulmuştur. Fakat öğrendikleriyle değil, içgüdüleriyle yaşayan Ela bu durumu umursamaz. “Kızım da benim gibi inatçı” diyen babasının koruyucu tavrına rağmen eğitim süreci boyunca, ödül-ceza sistemini uygulayan ve gerekli gördüğünde zor kullanacak olan Mahir Hoca, Ela’ya özürlü denmesine izin vermez ve onun kurallara uymasını ister. Kendine zarar vermemesi için Ela’nın zil takan ailesine de kızar. “Bu çocuğa bir daha özürlü demeyin. Hayvan gibi zil de takmayın” demesine karşılık babası “Onu insan yapmak sizin işiniz. Nasıl yapacaksınız merak ediyorum doğrusu” diyerek tepki gösterir. Mahir Hoca ise bir kez daha bedene vurgu yaparak “Parmaklarımla. Körlerin gözü, dilsizlerin sesi, sağırın şii” cevabını verir. Çocuğuna “kötü” davranılmasına tahammül edemeyen Ela’nın babası, iş seyahatine çıkmadan önce Mahir Hoca’nın işine son verir ve evden gitmesini ister. Fakat yalnız kalan anneyi ikna eden Mahir Hoca evin bir bölümünü yeniden düzenler ve Ela’nın bir süre annesiyle görüşmesine izin vermez. Ela ilk kez anneden kopar ve böylece bireyleşme için ilk adım atılmış olur.

“Kuş”, “su”, “top”, “yağmur”, gibi kavramların yanı sıra yaralanan Ela’ya “yaralara merhem olma”yı da öğreten Mahir Hoca, süreçle ilgili “cereyan kesildiğinde ne zaman geleceğini bilmezsin” der, sudan korkan Ela, korkularını yenince suda oynamaya başlar, böylece Ela “su”yu ve “suyun korkulacak bir şey olmadığını” öğrenir, öğrenme süreciyle birlikte “cereyan” gelir.

Hikâye şimdiki zamana döndüğünde, Alzheimer yüzünden belleğini yitiren Mahir Hoca ile amacının ona “bana öğrettiğin her şeyi sana öğretmek” olduğunu söyleyen Ela’nın ilişkisi yön değiştirir, öykünün başında edilgen bir karakter olan Ela, çözüm üretebilen bir bireye dönüşmüştür. Ela Mahir Hoca’ya kendini hatırlatmaya çalışırken koluna yazı yazarak “Her küçük detayı koluma yazmıştın. Orkestra şefi gibi” der. Ela’nın kendi beden hapishanesinden kurtulmasına yardımcı olan Mahir Hoca, hastalığı yüzünden Ela gibi kendi beyninde hapsolmuştur.

Hikâye geçmiş zamana döndüğünde, bir baloda eğlenirken görülen, toplumsallaşmış Ela için yeni hedef üniversitede okumaktır. Bu konuyu baloda fakültenin dekanı ile konuşan Mahir Hoca’nın aldığı cevap, Ela’nın “sepet, halı, dikiş” öğrenebileceğidir. Dekan ile Mahir Hoca arasındaki diyalog, Ela’nın normal olmadığını izleyene tekrar hatırlatır:

Dekan: Ela gibi bir öğrencinin normal üniversiteye kabul edildiğini gördünüz mü?

Mahir Hoca: Görmedim ama görmek isterdim.

Ela sınava girdiğinde Atlantik’in yeri sorulur cevabı, “doğuda da batıda da olabilir çünkü dünya yuvarlaktır” olur, katıldığı derslerden birinde, “Düş gören gözler değil beynimizdir. Gözlerim görmüyor ama düş görebiliyorum.” der, anlatabildiği her şeyi Mahir Hoca’nın öğrettiği özel bir dil ile anlatır. Üniversitede arkadaşları olur, mutludur. Arkadaşlarına işaret diliyle konuşmayı öğretir. Öğrettiği kelimeler; ağaç, kelebek, kuş, balık ve arıdır. Ela’nın siyah dünyasının artık can bularak renklendiğini söylemek mümkündür. Fakat sınavlarda daktilo kullanırken yeterince hızlı olamadığı için ikinci kez başarısız olur, Ela için dünya yine “siyah”tır. Üniversitenin dekanı Ela için işaret diliyle hazırladığı ders notlarını Mahir Hoca’ya verirken Mahir Hoca’nın Alzheimer hastalığı nükseder ve Dekana ‘dışarı nasıl çıkacağımı’ sorar. Hastalığının tıpkı Ela gibi onu kapatılmış hissettirdiği söylenebilir. Ela ise Mahir Hoca’nın kendisini unutacağından çok korkmaktadır. Sonraki sahnede Mahir Hoca gerçekten de Ela’yı parkta unutarak tek başına eve döner.

Film Mahir Hoca’nın Alzheimer olacağına dair ipuçları verdiği gibi, Ela’nın kardeşinin Ela’nın kardeşi olmaya dair hoşnutsuzluğuna dair de kimi ipuçları da verir. Hayatı boyunca Ela’ya uygulanan pozitif ayrımcılık, gösterilen ilgi sonucu kendini ötekileştirmiş hisseden kardeşi nişan yemeğinde duygularını dışa vurur. Oysa Ela o akşam okunması için kardeşine bir mektup yazmış, hiç yaşayamadığı ve yaşayamayacağı duyguları kardeşiyle özdeşleşerek yaşayabildiği için “Senin gözlerinden dünyayı göreceğimi anlamıştım. Sen benim sessiz parmaklarımın

sisinin” diyerek ona teşekkür etmiştir. Bu sahne ile ilgili tek sorun mizansendir, Ela’nın kardeşi masanın bir ucunda, babası bir ucunda oturur, masanın iki yanında Ela’nın kardeşinin nişanlısı ve ailesi, diğer yanında Mahir Hoca ile Ela oturmaktadır. Bu oturuş düzeni kadrajı kurarken hikaye anlatımını kolaylaştırıcı olsa dahi, anlatı biçimi olarak gerçekçiliği seçmiş filmin en kurmaca sahnesi olmuştur.

Kardeşi Ayla’nın düğününden sonra Mahir Hoca’yı babası gibi seven Ela’nın Mahir Hoca’ya olan duyguları değişmiş, ya da cinselliğe dair merakı -Freudyen bağlamda- onu Mahir Hoca’ya yakınlaştırmıştır. Mahir Hoca’nın istememesine rağmen Ela’nın öpüşme deneyimini asla başkasıyla yaşayamayacağını söylemesi üzerine, Mahir Hoca Ela’yı öper ve sonra onu terk eder. Üst ses olarak Ela “Bir kadın olarak bana itibarımı verirken bir öğretmen olarak itibarımı yitirmişti” diyerek bu terk edişin nedenini açıklar. Sonra her şeyi unutup Ela’nın evinin bahçesine gideceği yağmurlu akşama dek bir daha görüşmezler. Mahir Hoca’nın bulunduğu hastanede onu bağladıklarını gören Ela çılgına döner. Mahir Hoca’nın bağlarını çıkartıp hastane koridorlarında sürükleyerek götürür. Mahir Hoca, Ela’nın ‘bir hayvan gibi’ kapatılmasına izin vermemiştir; Ela da Mahir Hoca’nın ‘bir hayvan gibi’ bağlanmasına izin vermez.

Hikâye şimdiki zamana dönünce Ela üniversiteden mezun olabilmıştır. Ela mezuniyet töreninde konuşmacı olarak kürsüye çıkar –annesi ona çevirmenlik yapar: “Sizin 20 senede yaptığınızı ben 40 senede yaptım.” der ama ona göre sadece karanlığın ve boğulmanın değil, bilginin, başarının da rengi olan siyah cüppesini giymez. “Ben giymedim beni cüppemle ilk görececek kişi hocam” der ve hastaneye gider. Ela ile Mahir Hoca hastane koridorunda karşılaşır, Mahir Hoca Ela’yı cüppesiyle görür. Mahir Hoca Ela’ya ilk öğrettiği kelimeyi -su- söyleyerek onu hatırladığını gösterir. Film biterken yağmur yağar.

Tamam Mıyız?

Özel gereksinimli bir genç olan İhsan ile ondan yaşça büyük bir gay olan Temmuz’un hikâyesini anlatan film Hakan Günday’a teşekkürle başlamaktadır. Temmuz (Deniz Celiloğlu) İhsan’ı henüz tanımadan rüyasında görür ve İhsan (Aras Bulut İynemli), Temmuz’a “Ben senin sevdiğin herkesin ve her şeyin tek bedende toplanmış haliyim” der.

Kendini eve kapatan ve genellikle toplumsallaşmayan ve obsesif bir karakter olan Temmuz’un annesi ile ilişki de bağımlı bir ilişki türüdür. İzleyicinin sevgilisinin Temmuz’u terk ettiğini, sevgilisinin attığı e-maili Temmuz’un sesiyle okumasından anladığı Temmuz’un sevgilisinin cinsiyetinden anlamasa da ayrılık sonrası gay bara gitmesi onun -kendi deyimiyle- “farklı bir renk” olduğunun ilk ipucunu verir.

Film boyunca görülen tek arkadaşıyla buluşan Temmuz, parkta koşan, yürüyen insanlar arasında tekerlekli sandalyedeki İhsan’ı görür, İhsan’ın annesi ile otobüse binmesine yardım eder. Filmin günlük hayattaki fiziksel bağımlılığı anlatması açısından önemli olan sahnede, izleyen Temmuz’un gözünden İhsan’ın durumuyla,

otobüste çektiği sıkıntılarla yüzleşir. Temmuz İhsan ile ilişki kurmak için engelliler için çalışan bir derneğe üye olduğuna ve bu derneğin etkinliklerinden birinin engelli insanlara kitap okumak olduğuna dair yalan söyler. Önce yolda İhsan'ın annesi ile, daha sonra da annenin İhsan'a kitap okuması için İhsan'ın babasından izin alması gerektiğini söylemesi üzerine İhsan'ın babasıyla tanışır. Babası filmin gölge karakteri, bütün kötülüklerin müsebbibidir ve Temmuz'un İhsan ile ilgili soru sorması üstüne "İhsan ne hissedecek öyle oturup duruyor" der.

İhsan ile Temmuz tanışır ve İhsan ilk yalnız kaldıklarında Allah'a hep "Ölmek isteyen beni neden böyle yarattın?" diye sorduğunu söyler, "Kurtar beni abi, beni özgür bırak" diyen İhsan için kapatılma kendi eksik bedenine kapatılmazdır.

Temmuz'u ikna etmeye çalışan İhsan hayatındaki zorlukları anlatırken "Bir kıza sarılıp onu öpemeyeceğim" der ve asla onlar gibi olamayacağını düşündüğü mutlu insanları tasvir eder, bu mutlu insanların anlatıldığı sahne bir başka kapatılma mekânı olan alışveriş merkezinden enstantaneler sunar. Öte yandan "Babamın nefreti... Sıkıldım, yoruldum" diyen İhsan'ın en büyük sorunu babasının ona olan tavrıdır.

İhsan'ı kendi evine alan Temmuz, İhsan'a kendisinin "başka" olduğunu söyler: "Başka bir rengim bu dünyada doğdum ama kendime ait bir dünyam daha var." ve ekler "Dünya da babam da başka biri olmamı istedi."

Annesi için yük ve ayak bağı olduğunu düşünen İhsan filmin ana karakteri değildir, Temmuz'un yaptığı heykelinde olduğu gibi, hayata bağlanma sürecinde de nesneleşmiştir. İhsan'ın Temmuz'un yanında ve terapist ile yaşayacağını öğrenen izleyici İhsan'ın geleceğine dair kendisini gerçekleştirmek için ne gibi bir süreç yaşayacağı hakkında fikir sahibi olmaz. Filmin mutlu sonu kendi bedenlerine hapsolmuş Temmuz ile İhsan tek beden olup İhsan'ın imkânsız olduğunu sandığı hayalini gerçekleştirmiş olmasıdır.

Mucize

Film, Egeli bir muallimin Kars'ın bir dağ köyüne atanması ve köye doğru yolculuğu ile başlar. Muallim Mahir'in (Talat Bulut) köye gelişini sevinçle karşılayan köy muhtarı, oğullarından birini evlendirmeye karar verir. Altı oğlundan bekar olanlar öne çıkar. Bunlardan biri de bedensel engeli olan ve konuşamayan Aziz (Mert Turak) karakteridir. Aziz'in nasıl engelli olduğu açıklanmamaktadır ancak filmin sonunda mucizevi bir iyileşme göstermektedir.

Ailesi kadar köylüler tarafından da sevilen ve korunan Aziz'e, yalnızca köyün çocukları kötü davranmaktadır. Her ne kadar kötü muameleye maruz kalmasa da Aziz'e 'deli' etiketi yapıştırılarak, tüm hareketlerinin delilikten kaynaklandığı düşünülmektedir. Sağlık ve hastalığın bireyler tarafından kavranışı, toplum kültürünün bir parçası olarak şekillenir. Dolayısıyla toplumun bireylerinin hastalık hakkındaki değer yargıları, tutumları ve inanışları içinde bulundukları kültürün

özelliklerini yansıtır (Adak, 2002: 9). Ailesi dahil tüm köylülerin Aziz'i, bedensel engelinin haricinde zihinsel engelli görmesi kültürel bir yargı olarak görülmelidir. Aziz bedenen kapatılmış olmasa da manen kapatılmış durumdadır. Filmin başında köylülerle iletişim kuramayan Aziz'in, atıyla mükemmelen iletişim kurabildiği de yansıtılmaktadır.

Yıkanması için ailesi tarafından soyulan Aziz çıplak bir şekilde kaçır. Köy meydanında yakalanan Aziz tekrar yıkanmaya götürülür. Başka bir sahnede Aziz, babasıyla şehre inmek istediğinde durdurulur. Engelli bireylerin kendi yaşamı üzerindeki karar hakkı, bakımını sağlayan ailesine veya bulunduğu toplumsal kuruma aittir (Yardımcı, 2015: 11). Aziz'in kendi yaşamı üzerinde söz hakkı olmaması onun aşırı davranışlar göstermesine sebep olur.

Köye okul yapılması için şehre inen Mahir, destek bulamayınca eşinden yardım olarak okulun yapımına başlar. Okulun inşasına katılan eşkıyaların varlığı, Mahir'i korkutur. Onların bildik eşkıyalar gibi çalıp öldürmediğini ve bir tür koruyucu olduğunu söyleyen muhtarın, kendi oğlunun da o eşkıyalardan olduğunu öğreniriz. Cemilo, babasına eziyet eden köyün ağasını öldürmüş ve dağa çıkmıştır. Okul inşaatı bittikten sonra evine yerleşen Muallim Mahir, Aziz'le iletişim kurmaya çalışır. Aziz okulun penceresinden onu izler ancak çağırıldığında kaçır. Birkaç kez yinelenen bu durumdan sonra Aziz, Mahir'i dinler ve içeri girer. Ailesinin kayb olduğunu düşündüğü sırada Aziz, Mahir ile yazı yazmaya ve okumaya çalışmaktadır. Okulun penceresinden onları izleyen muhtar ile oğulları çok şaşırır ve sevinir. Aziz'in kardeşlerinden biri Mahir'i 'şih' olarak nitelendirir ve kimsenin yapamadığını onun başardığını söyler. Engellilik, fiziki ya da akli yetersizlikle ilgili değil; ayrımcılık ve önyargılarla ilgilidir (Shakespeare ve Watson, 2011: 389). Aziz'in, kendisiyle ilk kez normal bir insan gibi konuşan kişiyle kolayca iletişim kurması şaşırtıcı değildir. Aziz'e önyargılarla yaklaşan ailesi, onun kendi bedenine kapanmasına sebep olmuştur.

Muallim Mahir, Aziz'e bir yandan okuma yazma öğretirken diğer yandan kullanamadığı koluyla egzersiz yaptırır. Öğrencilerini Aziz'e iyi davranmaları konusunda uyarır Mahir, Aziz'in derslere katılmasını sağlar. Aziz büyük bir gelişme göstererek, Cemilo dağdan geldiğinde babasının adını söyleyerek ilk kelimelerini dile getirir. Engelli bireyin kendine olan saygı ve özgüven yokluğu, topluma katılım için büyük bir problem teşkil eder (Shakespeare, 2011: 55). Aziz'in topluma katılmasını sağlayan Muallim Mahir olmuştur. Bu sırada Cemilo, karısının ısrarlarıyla teslim olmaya karar verir.

Kış bitip bahar geldiğinde Aziz'in bekar olan diğer kardeşi de evlenecektir. Bir ritüel olarak muhtarın karısı ve gelinleri başka köye yeni bir gelin seçmeye giderler. Gelinin niteliklerini ölçmek için belirli kıstasları vardır: ağız sağlığı, vücut yapısı, yemek yapmayı bilmesi, Kuran okuyabilmesi ve yere düz bir çizgi halinde serdikleri ipte yürüebilmesidir. İlk evlenen kardeş için dişleri çürük olan fakat diğer tüm

kıstaslara uyan bir gelin seçtikleri gibi ikinci kardeşe de diğer kıstaslara uyan fakat gözleri şaşır bir gelin seçerler. Filmin bedensel farklılıklara saygı duyulması gerektiği mesajı, ritüele tam olarak uyulmayarak verilmektedir. İkinci kardeşi evlenirken Aziz'in de topluma karıştığı görülür. Hatta konuşarak kardeşine destek olur.

Cemilo'nun mahkemesine giden muhtar, çıkışta bir adamın vurulmasını önler. Adam can borcunun karşılığı olarak kızını vermek ister. Muhtar "Benim oğlum sakattır" demesine rağmen adam kızını ne olursa olsun vereceğini belli eder. Muhtarın karısı ve gelinleri aslında ayarlanmış bir evlilik için kızın evine giderler. Aziz'e eş olarak 'verilen' Mizgin'i gördüklerinde ritüel olarak istedikleri şeyleri sormaz ve yaptırmazlar. Aziz'in sakat olduğunu öğrenen Mizgin, onunla karşılaştığında ağlamaktadır. Aziz'in annesi, Mizgin'e hem eş hem anne olacağını söyler. Birbirlerine alışan Aziz ve Mizgin'in köylüler tarafından kabul edilmesi mümkün olmayacaktır. Aziz'e daha önce deli diyerek mazur görmüş köy halkı, Mizgin'le alay eder; Aziz'i ise kocalık göreviyle ilgili olarak aşağılar. Aziz, bir kez daha ötekileştirilerek kapanan bedenine döner. Bunun sonucunda intihar etmek isterken Mahir tarafından durdurulur. Mizgin ve Aziz köyü terk ederler.

Filmin finalinde yedi yıl sonraya atlayan film zamanı, Mahir'le birlikte köyden ayrıldıkları anlaşılan Mizgin ve Aziz'in dönüşüne odaklanır. İki çocukları olmuş ve Aziz büyük oranda iyileşmiştir. Engelli bedeni kısmen iyileşmiş ve konuşma yetisini kazanmış olan Aziz, toplum tarafından kabul edilebilir hale gelmiştir. Filmin, bu finalle engelli bireylerin özgürlükleri için iyileşmeleri gerektiğini ima eden olumsuz bir mesaj vermekte olduğu söylenebilir.

7. Koğuştaki Mucize

Film, gelinlik giymiş genç bir kadının ayna önünde hazırlanışı ile açılır. Televizyondan duyulan 80 Darbesi haberiyle anılarına dönen bu kadın Ova'dır. Babası Memo (Aras Bulut İynemli), zeka yönünden eksik olsa da sevgisiyle Ova'yı kuşatmıştır. Küçük bir Ege kasabasında babaannesi (Celile Toyon) ve kızıyla (Nisa Sofiya Aksungur) yaşayan Memo, kasabalı tarafından sevilen biridir. Ancak toplumdaki konumu deli olmaktan öteye gidemez. Ova, babaannesine babası için okulda deli dediklerini söylediğinde babaanne cevap olarak "Senin baban herkesten farklı çünkü o seninle aynı yaşta" diyerek Memo'nun durumunu özetler.

Ova'nın çarşıda görüp istediği çantayı kasabanın güç ve iktidar sahibi olan sıkıyönetim komutanı Yarbay Aydın'ın (Yurdaer Okur) kızı satın alır. Memo komutana para verip küçük kızın çantasını sırtından almaya çalışır. Komutanın "Sen kim oluyorsun da kızıma dokunuyorsun?" diyerek şiddet göstermesi üzerine kasabalılar araya girer. Foucault'a göre, iktidar bedenler üzerinde iktidar-egemenlik bağlantısıyla kodlanmaktadır (Foucault, 2010: 76). Komutan, kızına dokunulmasını iktidarına karşı bir tehdit olarak algılamıştır. Ova, babaannesine komutanın babasına vurduğunu söyler. Babaanne Memo'ya zarar gelip gelmediğini kontrol ederken Memo'ya "Senin onlardan bir eksiksin yok, fazlan var iyi kalpli oğlum benim" der.

Memo'nun akli yetersizliği, toplum tarafından biçilen kapatılmış bedenidir. Ancak kenarda sessiz kaldığında kabul edilebilen biri olan Memo, ötekileştirilmektedir.

Bir sonraki sahnede Memo hayvanları otlatırken komutanın kızı onunla oynamak ister. Kayalıklara çok yaklaşan küçük kız aşağı düşer. Memo, küçük kızı sudan çıkardığında, onu öldürmekle suçlanır ve göz altına alınır. Sorguda işkence görerek suçunu itiraf etmesi için zorlanır. Komutanın isteğiyle çabucak tutuklanarak bir kapatılma mekanı olan cezaevine yollanır. Cezaevi askeri sorumlusu Yüzbaşı Faruk (Deniz Celiloğlu), Memo'yu getirdiğinde ona özellikle dikkat edilmesini Yarbay'ın istediğini iletir. Cezaevi müdürü Nail, Yarbayın emrini kendi iktidar alanına müdahale olarak görür ancak kabul eder.

Memo, cezaevinde kendi koşullarının iktidarı olan koğuş ağası ve diğerleri tarafından da şiddet görür. Ancak koğuştakiler zaman geçtikçe Memo'nun kimseyi incitmemiş olduğuna ikna olurlar ancak mahkemesi görülen Memo idama mahkûm edilir. Hatta hapishaneye ziyarete giden Ova'nın öğretmeni, Ova ve babaannesi içeri alınmaz. Müdür Nail yardım etmeye çalışır ancak Yarbay'ın emrini aşamaz.

Cezaevinde masum olduğuna inanılan Memo sevilen birine dönüşür. Memo, koğuşun ağası Askorozlu'yu (İlker Aksum) bir suikast girişiminden kurtarır. Bunun üzerine kızını göremediği için üzülen Memo'ya yardım eden Askorozlu, Ova'yı koğuşa sokmayı başarır. Ova, olayı gören bir şahit olduğunu söyler. Askorozlu, hapishane müdürü Nail'i ikna ederek olayı araştırmasını sağlar. Şahit, asker kaçağıdır bu yüzden yakalandığında tutuklanır. Olay sorulduğunda, Memo'nun masumiyetini kanıtlayan bir şekilde ifadesini verir. Ancak durumu öğrenen Komutan, şahit askeri vurarak Memo'nun idamını kesinleştirir. Foucault, bedenin, fiziksel varoluşunun dışında, güç ve iktidar ilişkilerinin odağında bir konumu olduğunu belirtir (Foucault, 2014: 74). Komutan, suçsuz olduğunu öğrenmesine rağmen Memo üzerinden iktidarını sürdürmeye çalışmaktadır.

Kızıyla son kez koğuştaki görüşen Memo, babaannesinin öldüğünü öğrenir. Memo idam edildiğinde Ova yalnız kalacaktır. Koğuş arkadaşları bir çözüm bulmaya çalışırken koğuştan Yusuf isimli mahkûm bir kaçış planı sunar. Masumiyeti kanıtlanmış olan Memo'nun kurtulması için onun yerine Yusuf idam edilecektir. Memo'nun yerine geçmek isteyen Yusuf, iftiralar nedeniyle masum olan kendi kızını öldürmüştür. Suçunun diyeti olarak ve ayrıca Memo'nun uğradığı haksızlığı bertaraf etmek için idam edilmek ister. Memo, koğuş arkadaşları, Yüzbaşı Faruk ve Müdür Nail'in de dahil olduğu bir grup tarafından el birliğiyle hapishaneden kaçırılır. Ova ile Memo kavuşurlar ve bir tekneyle yurt dışına çıkarılırlar. Filmin finalinde yıllar sonra Ova evlenirken, babasının yerine idam edilen Yusuf'u hatırlayarak kendi mutlu sonunu gerçekleştirmiş olur. Film, Memo'nun akıbeti konusunda bilgi vermemektedir.

Sonuç

Gerek beden üstünde kontrolün ve ötekileştirmenin gerekse öznenin merkeze konumlanmasının etkisiyle yirminci yüzyıl bedeninin merkezde olduğu bir yüzyıl olmuştur. Öznenin nesneleştirilmesini iktidar ve güç ilişkileri ile açıklayan Foucault, iktidar üzerinden öznenin toplumsal bedenini sorgular.

İktidar biçimleri, bireyi kategorize ederek ve bir kimliğe bağlayarak, bireyin kendinin ve diğer insanların kabul etmek zorunda olduğu bir gerçeklik yasası dayatarak direkt olarak gündelik yaşama müdahale eder. Bu müdahale, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Foucault'a göre öznenin iki anlamı vardır: denetim ve bağımlılık sebebiyle başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi sebebiyle kendi kimliğine tabi olan özne. Öznenin iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimini destekler (Foucault, 2014: 63). Öteki'yi, üzerinde iktidar uygulanan olarak açıklayan Foucault, iktidar biçimlerinin ötekinin eylemleri üzerinde eylemler kümesi kurduğunu söyler (Foucault, 2014: 73). Foucault'un biyo-iktidar olarak tanımladığı, insan bedenine bir makine olarak yaklaşan iktidar biçimi, insan bedenini disipline eder, ekonomik olarak verimli hale getirir ve itaatkar kılar (Foucault, 2014: 17). Foucault iktidar ilişkilerine tabi olan öznenin belli genellikler yoluyla kurulduğunu söyler. Bunlar; akıl ile delilik, hastalık ile sağlık, cinsel ilişkilerin rolü sorunu ve benzeridir (Foucault, 2014: 191). İktidarın toplumun ayırmak istediği öteki'leri bir şekilde kapattığını ileri süren Foucault için bu mekanlar akıl hastaneleri, hapishaneler, ıslahevleri, kışlalar, fabrikalar ve okullardır (Foucault, 2011b: 106-107). İnsan bedeni üzerindeki iktidar ve öznenin nesneleştirilmesi bu şekilde doğmuştur.

Beden sosyolojisi, bedenin sağlığı ve toplumsal beden üzerinde durarak iktidarın bir başka örneğine ışık tutar. Beden sosyolojisi üzerine çalışan ve bedeni toplumbilimsel olarak irdeleyen A. W. Frank, bedenin içinde bulunduğu üç alan olduğunu söyler. Bunlardan biri söylemdir. Söylem, bir tür bilişsel harita olarak bedenin sınırlarını ve ihtimallerini ortaya koymaktadır (Nazlı, 2009: 63). Bedenin toplumsal ve kültürel olarak anlam kazanması iktidar ilişkileri yoluyla açıklanmaktadır. Dolayısıyla bedensel ve ruhsal hastalıkların iktidar özelinde düşünülmesi gerekmektedir.

Stuart Hall, kitle iletişim araçlarının, toplumsal ilişkilerin inşasında etkili olduklarını ve toplumsal ilişkilerin işleyişine içkin olduklarını ifade eder (Hall, 2014: 95). Bir kitle iletişim aracı olan sinema, içinde bulunduğu toplumun ve kültürün bir temsili olarak beden- iktidar ilişkisinin ele alındığı mecradır. Dönemsel olarak bedeni korkunç, güzel veya sıradan gösteren sinema, başlangıcından beri bedenle ilişki içindedir. Dolayısıyla filmsel söylemlerin toplumsal bir olgu olan bedensel ötekiliği tartışabilmeleri önemlidir. Bu çalışmada 2013 yılında gösterime giren “Benim Dünyam” ve “Tamam Mıyız?” ile Mucize (2015) ve 7. Koğuştaki Mucize (2019) filmleri üzerinden, bir ötekilik hali olarak “sağlıklı” olmamak ve

bedensel ötekilik tartışılmıştır. Seçilen dört film arasında metinsel bir karşılaştırma amacı bulunmamaktadır. Filmlerin hikâyelerinin engellilik durumunun farklı problemleri ile ilgili bir düşünce oluşturabileceği düşünülmüştür. Öyle ki seçilen filmlerden Benim Dünyam’da karakter bedenini kullanabilmekte fakat duyularını yitirmişken, Tamam mıyız? filminde karakter her şeyi görüp işitebilmekte ama hareket edememektedir. Mucize filminde ise bedensel engeli olan ve konuşamayan bir ana karakter bulunurken; 7. Koğuştaki Mucize filminde akli sağlığı yerinde olmayan bir ana karakter bulunmaktadır. Bu hikâyeleri birleştiren bir diğer unsur da kapatılmaktır. Filmlerdeki ana karakterler sadece bedenlen değil, başka türde kapatılma durumunu örneklemişlerdir. Başka bir deyişle toplumdan uzak tutularak sosyalleşmeleri engellenmiş; iletişimsizliğe itilmişlerdir.

“Benim Dünyam” filminin aynı zamanda ana karakteri de olan anlatıcısı Ela, kendini çeşitli sıfatlarla tanımlamaktadır. “Tanrı’nın kusurlu bıraktığı”, “Kaderle savaşı”, “İmkânsız mümkün kılan” tanımlamaları Ela’nın biyolojik bedenine değil; toplumsal bedenine yönelik söylemlerdir. Bedeniyle bulunduğu topluma ve onun normlarına uygun davranamayan Ela, yaşamdan kopuk bir hayat sürdürmektedir. Toplumsal bir baskı altında olan anne ve babası ise Ela’nın ilerlemesi için gereken adımları atmamış onu, kendi bedenine hapsedmiştir. Öte yandan Mahir Hoca Ela’yı toplumsal bedenine kavuşturmak için çaba harcayan bir iktidar gücü olarak addedilebilir. Ela’ya toplumsal kuralları öğretmeye çalışması, hırçın davrandığında Ela’yı cezalandırması, Mahir Hoca’nın iktidar bir gücü olarak Ela’yı toplumsal normlara uydurma çabalarının birer ürünüdür. Bedensel engelleri nedeniyle ötekileştirilen Ela temsili toplumun engelli bireylere bakışının bir yansımasıdır. Ela’nın sağlıklı olmaması onun hikâyesinin temelini oluşturmuştur. Filmde Ela her şeyi kendi dünyasına göre öğrenmiş ve izleyenin –normallerin- dünyasına uyum sağlayabilmiş, toplumsallaşabilmiş bir ötekidir. Alzheimer yüzünden belleğini yitiren ve bir hastaneye kapatılan Mahir Hoca ile amacının ona “bana öğrettiğin her şeyi sana öğretmek” olduğunu söyleyen –normallerin dünyasına uyum sağlayamasa bir hastaneye kapatılacak olan- Ela’nın ilişkisi yön değiştirir, öykünün başında edilgen bir karakter olan Ela, çözüm üretebilen bir bireye dönüşmüştür. Öte yandan Ela sadece aralarındaki ortak kodları kullanırken, Mahir hoca daha önce eğitimde zor ve cezayı kullanmıştır. Ela’nın eğitim sürecinde, Ela’nın normal olmadığı sözlü olarak okuduğu okulun dekanı tarafından dile getirilmiştir. Ela cinsellik, romantizm gibi duyguları yaşayamayacağı için bu duygulara dair özlemine kardeşinin hayatına eklenerek, merakını da Mahir Hoca ile öpüşerek giderir. Filmde görme, işitme, gibi duyularını yitiren Ela, bedeni sayesinde iletişim kurmayı öğrenirken, daktilo, baston gibi araçlar da Ela’nın bedeninin parçası olur. Film Ela’nın hikâyesini anlatırken, bedeninin hikâyesinin de bebeklikten 40 yaşına kadar çeşitli evrelerini anlatır.

İncelenen diğer bir film olan *Tamam mıyız?* da bedensel engelli bir genç adam olan İhsan ile ondan yaşça büyük gay bir heykeltıraş olan Temmuz'un hikâyesini anlatan film Hakan Günday'a teşekkürle başlamaktadır çünkü Günday'ın kitabından esinlenilmiştir. Temmuz İhsan'ı henüz tanımadan rüyasında görür ve İhsan, Temmuz'a "Ben senin sevdiğin herkesin ve her şeyin tek bedende toplanmış haliyim" der. Kendini eve kapatan ve genellikle toplumsallaşmayan ve obsesif bir karakter olan Temmuz'un annesi ile ilişki de bağımlı bir ilişki türüdür. Film boyunca görülen tek arkadaşıyla buluşan Temmuz, parkta koşan, yürüyen insanlar arasında tekerlekli sandalyedeki İhsan'ı görür, İhsan'ın annesi ile otobüse binmesine yardım eder. Filmin günlük hayattaki fiziksel bağımlılığı anlatması açısından önemli olan sahnede, izleyen Temmuz'un gözünden İhsan'ın durumuyla, otobüste çektiği sıkıntılarla yüzleşir. İhsan ile Temmuz tanışır ve İhsan ilk yalnız kaldıklarında Allah'a hep "Ölmek isteyen beni neden böyle yarattın?" diye sorduğunu söyler, "Kurtar beni abi, beni özgür bırak" diyen İhsan için kapatılma kendi eksik bedenine kapatılmazdır. Temmuz'u ikna etmeye çalışan İhsan hayatındaki zorlukları anlatırken "Bir kıza sarılıp onu öpemeyeceğim" der ve asla onlar gibi olamayacağını düşündüğü mutlu insanları tasvir eder, bu mutlu insanların anlatıldığı sahne bir başka kapatılma mekanı olan alışveriş merkezinden enstantaneler sunar. Annesi için yük ve ayak bağı olduğunu düşünen İhsan filmin ana karakteri değildir, Temmuz'un yaptığı heykelinde olduğu gibi, hayata bağlanma sürecinde de nesneleşmiştir. İhsan'ın Temmuz'un yanında ve terapist ile yaşayacağını öğrenen izleyici, İhsan'ın geleceğine dair kendisini gerçekleştirmek için ne gibi bir süreç yaşayacağı hakkında fikir sahibi olmaz. Filmin mutlu sonu kendi bedenlerine hapsolmuş Temmuz ile İhsan'ın tek beden olup İhsan'ın imkânsız olduğunu sandığı hayalini gerçekleştirmiş olmasıdır.

Mucize filminde ise yolu ve okulu olmayan bir dağ köyüne atanan Muallim Mahir, köylü tarafından sevinçle karşılanır. Köyün muhtarının oğullarından biri olan Aziz bedensel engellidir ve konuşamamaktadır. Ailesi dahil tüm köy, onu deli olarak yaftalamış ve kendi bedenine kapatarak ötekileştirmiştir. İktidar bir güç olarak Muallim Mahir, Aziz'in ötekilik halini değiştirmek amacıyla onu topluma kazandırmaya çalışır. İlk olarak konuşmasını, yazmasını ve okumasını öğretir. Özsaygısına kısmen kavuşan artık köyün delisi Aziz değil; muhtarın oğlu Aziz'dir. Evlendirilmek istendiğinde kabul eden Aziz, içinde yaşadığı toplum tarafından tekrar ötekileştirilerek dışlanır. Bunun üzerine eşiyle köyü terk eder. Yıllar sonra konuşması tamamen düzelen ve bedenlen de daha iyi görünen Aziz, toplum tarafından kabul edilebilir bir hale gelmiştir.

7. Koğuştaki Mucize filmi, zihinsel olarak engelli olan Memo ile kızı Ova'nın yaşamına odaklanmaktadır. Memo, yaşadığı kasabanın iktidarı gücü olan Yarbay'ın kızını öldürmekle suçlanır ve hapse atılır. Bir kapatılma mekânı olan hapishanede işkenceye maruz kalır. Masumiyetini kanıtlayacak şahit bulursa da Yarbay tarafından

engellenir ve Memo idama mahkûm edilir. Onun suçsuz olduğunu öğrenen koğuş arkadaşları, Müdür Nail ve Yüzbaşı Faruk Memo'ya daha iyi davranmaya başlar. Bu sırada kızıyla görüştürülmeyen Memo'ya koğuş arkadaşları yardım eder. İdamına az bir süre kala, yerine geçen koğuş arkadaşı sayesinde hapisneden kaçırılan Memo kızı Ova'ya kavuşur. Ancak kasabaya dönmeleri Yarbay yüzünden imkansızdır ve yurt dışına çıkmaları sağlanır. Ova yıllar sonra evlenmek üzere görülürken Memo'nun akıbeti belirsizdir.

Seçilen filmler ana akım film pratikleri içinde, öznelerini ötekilerden seçmeleri ve bunu karakterin atlatması gereken bir evre değil gerçeklikleri olarak kurmaları noktasında Türk sinemasında önemli bir aşama kaydedildiğini göstermektedir. Bedensel engellerin temsili, kimliğin oluşturulması açısından önemlidir. Filmlerde özel gereksinimli olan ana karakterler, bedenlerini bu şekliyle kabul ederek veya kısmen iyileşerek kimliklerine kavuşurlar ve toplumdaki yerlerini alırlar. Foucaultçu terminolojiye göre, kapatılan bedenleri önyargılardan kurtularak engelleri aşar. Engelli temsiline bir diğer önemi de filmleri izleyen engelli bireylerin üzerindeki etkisidir. Kitle iletişim araçlarında karşılaştıkları engelli temsillerinin, özellikle seyircinin acıma duygusunu körüklemek adına çekilen filmlerdeki temsillerin gerçek hayattaki bireyler için olumlu etkiler yaratmayacağı söylenebilir. Seçilen filmlerde toplumdan farklı şekillerde dışlanan engelli karakterler kendilerini eksik hissederken daha sonra belli bir toplumsal kabul içinde yeniden hayata tutunurlar. Bu çalışmada yer alan filmlerdeki karakterler, Yeşilçam'daki engelli karakterlerden farklı olarak aniden iyileşen ya da ancak iyileştikten sonra normal hayatına devam edebilen karakterler değildirler. Engellilikleri kabul eden temsiller, ötekilik kavramı karşısında durarak toplumsal bir misyon içermektedirler. Örnek filmler bağlamında son dönem Türk sineması, özel gereksinimli bireyler konusunda farklı söylemler içermektedir ve bu söylemler ötekilik algısında değişimler yaratılabileceğini düşündürerek umut vermektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adak, N. Ö. (2002). *Sağlık Sosyolojisi Kadın ve Kentleşme*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Ataman, N, İnanoğlu, T (Yapımcı) ve Eğilmez, E. (Yönetmen). (1988). Arabesk (Sinema Filmi). Türkiye: Arzu Film, Erler Film.
- Avcı, E. (Yapımcı) ve Yücel, U. (Yönetmen). (2013). Benim Dünyam (Sinema Filmi). Türkiye: UIP.
- Butler, J. (2012). “Bedenler ve İktidar, Tekrar”. Şeyda Öztürk (Translated by). *Cogito, Michel Foucault*, 70-71, 275-288.
- Courtine, J. J. (2013). “Giriş”, Corbin, A; Courtine, J, J; Vigarello, G (Edited by). *Bedenin Tarihi* (9-12). Saadet Özen (Translated by). İstanbul: YKY.
- Davis, L.J. (2011). “Normalliliğin İnşası: Çan Eğrisi, Roman ve On Dokuzuncu Yüzyılda Sakat Bedenin İcadı”. D. Bezmez, S. Yardımcı ve Y. Şentürk. (Edited by). *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- De Baecque, A. (2013). “Perdeler Sinemada Beden” Corbin, A; Courtine, J, J; Vigarello, G (Edited by). *Bedenin Tarihi*, (305-321). Saadet Özen (Translated by). İstanbul: YKY.
- Dyer R. (2004). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: Routledge.
- Giddens A. (2012). *Sosyoloji*. Cemal Güzel (Translated by.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Foucault, M. (2010). *Cinselliğin Tarihi*. H. Tanrıöver (Translated by). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011a). “Bir özgürlük pratiği olarak kendilik kaygısı etiği”, Keskin F (Edited by), Özne ve İktidar, (221-247). Osman Akinhay (Translated by). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Original Book Published in 1994).
- Foucault, M. (2011b). *Büyük Kapatılma. (Seçme Yazılar III)*. Işık Ergüden ve Ferda Keskin (Translated by). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault M. (2014). *Özne ve İktidar. (Seçme Yazılar II)* Işık Ergüden ve Osman Akinhay (Translated by). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hall, S. (2014) “İdeoloji ve İletişim Kuramı”. Süleyman İrvan (Edited by.). Ahmet Gürata (Translated by). *Medya Kültür Siyaset*. Ankara: Pharmakon Yayınevi, 79- 96.
- Hall S. (2017). *Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İdil Dündar (Translated by). İstanbul: Pinhan Yayınları
- Işık E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Most Production (Yapımcı) ve Irmak, Ç. (Yönetmen). (2013). Tamam mıyız? (Sinema Filmi). Türkiye: UIP.
- Mulvey L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. Nilgün Abisel (Translated by), 25. Kare, 21(Ekim): 38-46.
- Tuğan H. N. (2014). Türk Sinemasında Hastalık ve Beden Temsilleri. Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Elif Özsayar (Translated by). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel G: (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (Translated by). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shakespeare, T. ve Watson, N. (2011). “Farkı Yaratmak: Sakatlık, Siyaset ve Tanınma”. D. Bezmez, S. Yardımcı ve Y. Şentürk. (Edited by). F. B. Aydar (Translated by). *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Shakespeare, T. (2011). “Sakatlık Sosyal Modeli” D. Bezmez, S. Yardımcı ve Y. Şentürk. (Edited by). F. B. Aydar (Translated by). *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

- Tiryakian E.A. (2010). “Emile Durkheim”. Ceylan Tokluoğlu (Translated by). *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*. Tom Bottomore ve Robert Nisbet (Edited by). İstanbul: Kırmızı Yayınları. sf 214-265.
- Nazlı A. (2009). “Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden”. *Toplumbilim Dergisi*. (24): 61- 68.
- Weber M. (2008). *Sosyoloji Yazıları*. Taha Parla (Translated by). İstanbul: Deniz Yayınları
- Yardımcı, S. (2015). “Sakatlığın Tarihsel İnşası”. K. Çayır, M. Soran ve M. Ergün. (Edited by). *Engellilik ve Ayrımcılık: Eğitimciler İçin Temel Metinler ve Örnek Dersler*. İstanbul: Karekök Yayınları.

SİNEMADA SOSYAL DEĞİŞİM VE SOSYAL HAREKETLER: MÜLKİYET ÜZERİNE BİR İNCELEME *SUSUZ YAZ* ÖRNEĞİ

Hümay Ongan¹

Öz

Bu çalışmada sinemanın, sosyal değişim ve hareketlerden etkilendiğine, özellikle kimi tarihsel dönemeçlerde bu durumun daha açık bir biçimde gözlemlenebildiğine değinilmiştir. Bu bağlamda çalışmada, kimi teorik kavramlar açıklandıktan sonra Türkiye'nin 60'lı yıllarda yaşadığı sosyal değişimden etkilendiği açıkça gözlemlenebilen *Susuz Yaz* (1963) filmi nitel içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Film incelemesi sırasında dönemin siyasal ve toplumsal yapısına değinilmiş, sinema tarihinden örneklerle sosyal değişim ve sinema arasındaki ilişki desteklenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sinema sosyolojisi, Sosyal hareketler, Metin Erksan sineması

Abstract

In this study, it is mentioned that cinema is affected by social changes and movements, and this situation can be observed more clearly, especially in some historical turns. In this context, in the study, after explaining some theoretical concepts, the movie *Susuz Yaz* (1963), which can be clearly observed to be affected by the social change that Turkey experienced in the '60s, was analyzed using the qualitative content analysis method. During the film analysis, the political and social structure of the period was mentioned, and the relationship between social change and cinema was supported with examples from the history of cinema.

Keywords: Cinema sociology, Social movements, Cinema of Metin Erksan

Giriş

Sinema, sanatsal bir üretim olmakla birlikte bir iletişim aracı, bir belge gibi niteliklere de sahiptir. Dolayısıyla bir dönemi anlamak, o dönemde yaşanmış olan siyasal, kültürel, sosyolojik olayları analiz etmek açısından ele alınmaya imkan tanımaktadır. Ancak bu durum sinemanın yaşanan toplumsal ve siyasal olaylardan bağımsız bir biçimde, yalnızca bir ayna gibi yaşananları yansıtan bir araç olduğunu göstermez. Sinemanın kendisi de toplumsal olarak yaşanan her şeyden etkilenmektedir. Bu durum sinema-toplum arasındaki bağların güçlülüğünü göz önüne sermektedir. Bu çalışmada seçilmiş olan film (*Susuz Yaz*-1963) hem o dönemde yaşananların hem de sinemanın ülkemizde yaşananlardan nasıl etkilendiğinin anlaşılması açısından örnek teşkil etmektedir. Gülseren Güçhan, sinemanın çeşitli açılardan toplumla olan ilişkilerinden söz ettiği makalesinde “Sinema diğer sanatlar ve kitle iletişim araçları gibi, toplumsal yapının bir ürünüdür; toplumsal yapıya bağlı olarak gelişir ve değişir” (Güçhan, 1993: 52) şeklinde düşüncelerini belirttikten sonra Armağan’ın tanımlamasına yer vermektedir. Armağan, sanat eseri ve toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi “Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar, hem toplumun ekonomik alt yapısından hem de üst yapıyı oluşturan bilişsel dizgenin farklı öğelerinden etkilenir. Ancak sanat yaratıları da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler” (Armağan’dan aktaran Güçhan, 1993: 52) şeklinde tanımlamıştır.

Bu çalışmada *Susuz Yaz* filmi sosyal hareketler ve sosyal değişim bağlamında mülkiyet kavramının ele alınmasıyla incelenmektedir. Çalışmada nitel içerik analizi yöntemi kullanılarak filmin okuması gerçekleştirilmektedir. Öncelikle literatür taraması yapılarak temel kavramların açıklanması ve mülkiyet kavramının çeşitli yaklaşımlarla tanımlanmasına yer verilmektedir.

Giddens *Sosyoloji* adlı çalışmasında alana ilişkin birçok kavramı açıklayarak düşüncelerini ortaya koymuştur. Çalışmasında toplumsal değişmeye ilişkin olarak çeşitli etkenler belirlemiş ancak bu etkenlerin modern toplumlarda değişime uğradığına da değinmiştir. Giddens; sosyal değişimin sebeplerini üç madde olarak belirlemiştir; “kültürel etkenler, fiziksel çevre ve siyasal örgütlenme”. Kültürel etkenlerin içerisinde “dinin etkilerini, iletişim sistemlerini ve liderliği” ele almaktadır. Fiziksel çevre şartları (hava koşulları vb.) insanın yaşam biçimini değiştirmek durumunda bırakmaktadır. Ancak bu durum modern toplumlarda çok etkili olarak görülmez, insanın doğaya müdahale imkanı artmıştır. Giddens’in siyasal örgütlenmeden kastı bir topluluğun nasıl yönetildiğidir, yöneticilerin toplumun gelişimini etkileyebileceğine değinmektedir. Ancak Giddens bu etkenleri eski (geleneksel) toplumlar için belirlemiştir. Modern dönemde ise fiziksel çevreyi “ekonomik etkenler”in içinde ele almış, siyasal örgütlenme kavramı yerine de daha genel bir biçimde “siyasal etmenler” kavramını kullanmıştır. Bu bağlamda Giddens, modern toplumlarda sosyal değişimin etmenlerini; bilimin gelişmesiyle

birlikte kültürel etkenlerin içinde gelenek ve alışkanlıkların yerini bilimsel bilginin alması, ekonomik etkenlerin içinde kapitalizmin bilimin sürekli gelişmesi açısından teşvik edici olduğunu düşünerek sürekli değişime (teknolojik tüketim maddelerinin üretilmesi ve sürekli yenilenmesi) alan açması, siyasal etkenlerin içinde ise yine hükümetlerin etkisinin önemi şeklinde sıralamaktadır (Giddens, 2008: 79-83).

Giddens'in çalışmasına kıyasla daha yeni bir çalışma olan Della Porta ve Diani'nin *Toplumsal Hareketler* adlı çalışmasında ise toplumsal hareketler; "aktörlerin kolektif eyleme katılmasını sağlayan mekanizmalardan oluşan ayrı bir toplumsal süreçtir; a. net bir şekilde tanımlanmış karşıtlarla çatışmalı ilişkilerde yer alırlar, b. yoğun ve enformel ağlarla bağlıdırlar, c. ayrı bir kolektif kimliği paylaşırlar" (Della Porta ve Diani, 2020: 29) şeklinde tanımlanmaktadır. Burada çatışmadan kasıt, iki farklı öznenin karşı karşıya gelmesiyle belirli bir sonuçta öznelerden birinin zarar görecektir olmasıdır. Dolayısıyla "toplumsal hareket eylemi, özellikle toplumsal ya da siyasal olarak ifade edilen kolektif çabaların hedeflerinin tanımlanmasını gerektirir" (Della Porta ve Diani, 2020: 30) diyerek açık bir çatışmanın toplumsal hareketleri tanımlamadaki öneminden söz edilmektedir. Diğer iki madde de farklı bireylerin ve hatta örgütlerin ortak taleplerde bulundukları bir an içinde, birbirleriyle sürekli bir etkileşim içinde bulunması olarak okunabilir.

Bu noktada değinmek gerekir ki bugün toplumsal hareketler eski-yeni şeklinde bir ayrım yapılarak tanımlanmaktadır. Özen, meydan hareketlerine ilişkin makalesinde eski-yeni toplumsal hareketler arasındaki farklılıkları ve bugünkü eylemliliklere yansımalarını incelemekte ve bu ayrımı şu şekilde ortaya koymaktadır (Özen, 2015: 14):

Toplumsal hareketlere ilişkin eski ve yeni ayrımı 1960'ların sonlarında doğmaya başlayan ve 1970'lerin ortalarından itibaren çeşitlenen direniş ve mücadelelerle birlikte tartışılmaya başlanan bir konu oldu. Yeni ibaresi genellikle çevre, ekoloji, insan hakları, feminizm, barış gibi temalar etrafında ilk kez bu yıllarda doğan mücadeleler için kullanılırken, eski ibaresi milliyetçi hareketleri de içermekle birlikte daha çok sınıf çatışması etrafında örgütlenen işçi sınıfı hareketine işaret etmek üzere kullanıldı.

Avrupa menşeli araştırmacılar tarafından 60'lı yılların sonlarında başlayan bu tartışma Türkiye şartlarında yeniden değerlendirildiğinde ise Türkiye'de bu dönemde (1960'lar) özellikle işçi sınıfı temelli sendikal hareketlerin yükselişte olduğunu belirtmek gerekir. *Susuz Yaz* filminin çekildiği dönem Türkiye'de toplumsal olarak siyasallaşmanın yaşandığı ve yukarıdaki tanımlamaya göre eski toplumsal hareketlerin gözlemlendiği bir dönem olarak ele alınabilir. Ayrıca Özen de makalesinde yeni toplumsal hareketlerin eskiden ayrılması açısından net bir uzlaşma olmadığına değinmektedir (Özen, 2015: 14). Della Porta ve Diani'nin çalışması ise güncel bir yaklaşımla yeni toplumsal hareketlerin anlaşılmasına yönelik bir inceleme ortaya koymaktadır.

Filmlerle Sosyoloji adlı çalışmanın sunuş bölümünde Zizek sinemanın toplumsal olanla ilişkisini şu şekilde ortaya koymaktadır; “Bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar” (Diken ve Laustsen, 2019: 15).

Böyle bir bakışla herhangi bir filmin -ana akım ya da bağımsız filmler, politik filmler ya da politik bir söz söyleme iddiasında olmayan filmler- incelenmesiyle birtakım toplumsal gerçeklere ulaşmak mümkündür. Sinema, egemen ideolojiyi olumlayarak ya da karşısında durarak, bilerek ya da bilmeyerek toplumsal olana ilişkin bir söz içermektedir. Ancak kimi tarihsel dönemlerde bu bağlantıyı incelemek araştırmacılar açısından kolaylaşmaktadır.

Siyasal ve toplumsal değişimlerin daha keskin yaşandığı süreçler kaçınılmaz olarak sinemada da net biçimde gözlemlenebilmektedir. Bu duruma örnek vermek gerekirse İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinema tarihinin önemli akımlarından biri olmakla beraber ortaya çıkışı doğrudan siyasal ve toplumsal değişimlerle ilintilidir. Toplumcu gerçekçilik sanatta “gerçekliğin toplumculuk bilinciyle ve diyalektik maddeci yöntemle veriliş biçimi” (Çalışlar’dan aktaran Önbayrak, 2008: 188) şeklinde tanımlanmaktadır. Sanatta gerçekçilik tartışmaları toplumcu gerçekçilikten çok daha eskiye dayanmaktadır (Önbayrak, 2008). Ancak toplumcu gerçekçilikte yer alan bir ya da birkaç kişinin değil, bir toplumun öyküsünün anlatılması düşüncesi sanatçıların yaşadıkları dünyada gerçekleşen değişimlerle kurdukları bağın bir sonucudur. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği faşizme ve faşizmin İtalya’daki simgesi ve taşıyıcısı olan Mussolini’ye karşı verilen mücadelenin desteklenmesi ve yoksul halkın gerçek sorunlarını tartışmayı hedefleyen filmlerin ortaya konulması olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda akımın hem içerik hem de biçimsel özellikleri kendinden önceki antifaşist karakterli sinemalarla ilişkilidir. Aynı çalışmada Önbayrak, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin hem Sovyet Sineması’yla hem de Fransa’daki toplumcu-gerçekçi sinemayla ilişkisinden söz etmiştir (Önbayrak, 2008: 190).

Mussolini İtalyası’nda sinema üzerinde baskı ve sansür etkili olmuş, faşizmin yaygınlaşması amacıyla sinemaya başvurularak beyaz telefon filmleri de denilen salon filmleri, tarihsel filmler ve propaganda filmleri dışında film yapmak olanaksız hale getirilmiştir (Stam’dan aktaran Önbayrak, 2008: 192). Ancak İtalyan Yeni Gerçekçiliği böylesi bir ortamda doğarak kendi özgün film dilini hem içerik hem de biçim anlamında yaratmıştır. Akımın kimi bilinen özellikleri şartlar dahilinde ortaya çıkmış ancak zamanla akıma stil katan unsurlar olarak yer edinmişlerdir. Genellikle doğal mekânlarda, profesyonel olmayan oyuncular ve doğal ışık kullanılarak çekim yapılmıştır (Cook, 2009: 115; Önbayrak, 2008: 194).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin de etkilendiği ve bir akım olmanın da ötesinde yeni bir sinema yaratmış olan Sovyet Sineması’nın özellikle ilk dönem filmleri

ve kuramsal tartışmaları da sinema ve sosyal değişim arasındaki bağlantıya örnek teşkil etmektedir.

Hakan Savaş *Ekim Devrimi ve Sinemanın Yeniden İcadı* adlı yazısında sinemanın dördüncü kez Sovyetler Birliği'nde icat edildiğini belirtmektedir. Savaş'a göre sinema tarihi Lumiere Kardeşler ile başlar, Melies'le ilk defa bir öykü anlatma aracı halini alır, Griffith'le gerçek bir sanat dili halini alır. Sovyet Sineması'nda geliştirilen kurgu kuramıyla birlikte sinema dördüncü kez yeniden icat edilir. Sovyet Sineması'nda yaratılan kurgu kuramı sinemanın dili/biçimi üzerinde etkili olmakla beraber içerikle birlikte okunduğunda anlamı ortaya çıkmaktadır. Sovyet Sineması'nın ilk dönem kuramcıları ve bu kuramları uygulamaya sokan yaratıcıları Eisenstein, Vertov, Kuleşov, Pudovkin, Dovçenko olarak sıralanabilir (Savaş, 2017).

Aynı makalesinde Savaş, Eisenstein'in kurgu kuramına bakışının diyalektikle ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır (Savaş, 2017: 76):

Ayzenştayn, kurguyu çekimlerin tuğlalar gibi yan yana sıralanması ya da basit bir toplamı olarak görmüyordu. Tez ile antitez arasındaki karşıtlık ve çatışma nasıl sentezi ortaya çıkartıyorsa ve sentez demek, tezi de antitezi de aşan "yeni bir anlam" demek ise kurgunun da aynı mantıkla (diyalektik mantık) işlerlik kazanması gerektiğini düşündü. Amacı, nesnel görüntülerin (çekimlerin) tek başına taşımadıkları ancak bunların diyalektik ilişkisinden doğan yeni bir anlam yaratmak ve bu anlamı izleyici ile paylaşmaktı.

Burada anlatılmak istenen Ekim Devrimi'nin düşünsel özelliklerinin sinemada yeniden okunarak anlamlandırılmasıdır. Ortaya çıkan yeni sinema dili hem devrimin sonucu hem de aracı olarak görülmüştür. Diyalektik, sanatta bir kuram olmanın ötesinde somut olarak görülebilecek biçimde yorumlanmıştır. Kurgu kuramına göre seyirciyle paylaşılacak istenen düşünce bir görüntünün başka bir görüntüyle birleştirilmesiyle yaratılmaya çalışılmıştır. Burada amaç hikâye anlatmanın ötesine geçerek seyirciye bir düşüncenin ulaştırılması olmuştur.

Sinemayı anlatı yapısına göre üçe ayırmak mümkündür. Bunlar; Birinci Sinema-Klasik (Hollywood) Anlatı, İkinci Sinema-Avrupa Modern Sineması, Üçüncü Sinema-Modern Politik Anlatı olarak ifade edilmektedir (Gökçek, 2017). Zizek'in yukarıdaki alıntısında da değinildiği üzere tüm filmler toplumsal olana ilişkin bir söz söylemektedir ancak anlatı yapısına göre yapılan bu ayırmda politik sinemanın doğrudan böylesi bir amacı olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Üçüncü Sinema, dünyanın çeşitli noktalarından sinemaları barındırsa da özellikle Latin Amerika Sineması kaynaklı olarak ele alınmaktadır. Latin Amerika'daki ilk örneklerinde ise İtalyan Yeni Gerçekçiliği etkileri görülmektedir (Gökçek, 2017: 58-59). İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden söz edilirken onun da kendinden önceki toplumcu gerçekçi akımlardan, Sovyet Sineması'ndan etkilendiğine değinilmiştir.

Bu durum dünyada içerik olarak benzer dertlere ilişkin sinemaların biçimsel olarak da birbirinden etkilendiğine örnek oluşturmaktadır. Üçüncü Sinema'nın bu ismi almasının asıl sebebi üçüncü dünya ülkeleri olarak adlandırılan ülkelerin sinemalarından söz etme olarak gösterilmektedir. Bu ülkelerde gelişen sinema aynı zamanda yaşanan ulusal kurtuluş mücadeleleriyle de paralellik göstermektedir (Gökçek, 2017: 60). Burada ifade edilmek istenen hem konu hem de üretim koşulları bakımından o ülkede gelişen sinemanın yaşanan siyasal ve toplumsal olaylardan etkilenmesidir. Bu ülkelerde yaşanan gelişmeler sanatçıları yeni bir dil ve daha siyasal bir sinemaya itmiştir.

Susuz Yaz filmi ele alınırken de dönem içinde yaşanan toplumsal hareketlerin film içerisinde kendisine bulduğu alanın derinde, ulaşması güç bir noktada olmadığıdır. Bu filmin ana fikrini, örgütsüz biçimde verilen mücadelenin sonuç vermeyeceği olarak ifade etmek mümkündür. Bu sonuç ise suyun mülk edinilip edinilemeyeceği tartışmasından doğmaktadır. Metin Erksan'ın "Mülkiyet Üçlemesi" olarak da adlandırılan mülkiyet konulu filmlerinden ikincisi olan *Susuz Yaz* bir kazanım elde edebilmek için insanların bir araya gelmesi tartışmasını dönemin Türkiye'sinden almaktadır.

Mülkiyet Kavramı Üzerine

Çalışmanın bu bölümünde *Susuz Yaz* filminin temasını oluşturan mülkiyet kavramının açıklanabilmesi adına kavramın tarihsel olarak ele alınışı ve farklı bakışlara değinilmektedir. Tarihsel olarak mülkiyet kavramı; dini, siyasi, ekonomik sistemlerin gösterdiği değişimle ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Günümüzde ise bunların dışında teknolojinin gelişimi de mülkiyet kavramına dair tartışmalara yön vermektedir (Dinler ve Çalışkan, 2019: 449).

Mülkiyet kavramı, başlangıç toplumlarında ortak mülkiyet olarak tariflenirken "zamanla kişilerin kendi özel tasarrufu olarak özel mülkiyet" kavramını ortaya çıkarmıştır (Hacak'tan aktaran Dinler ve Çalışkan, 2019: 425). Özel mülkiyet kavramına yönelik birbirinden oldukça farklı düşünceler söz konusu olmuştur. Mülkiyet hakkının meşruiyeti üzerine ikiye ayrılarak bu hakkı savunan ve ona karşı olan yaklaşımlar ve buna bağlı olarak ortaya çıkan sistemlere ilişkin tartışmalar sürmektedir (Aktan, 2018).

John Locke tarihsel mülkiyet teorisine göre özel mülkiyeti; "bir kişi o mülkü dürüst emeği ile elde etmişse veya o kişinin atalarınca adil bir biçimde elde edilip o kişiye bu şekilde miras bırakılmışsa hak iddia edebilir" (Locke'den aktaran Doğan, 2007: 84) şeklinde ifade etmektedir. "Aynı şekilde, Nozick belli tarihsel veya toplumsal koşulların mülkiyet hakkını doğurduğunu düşünmektedir. Bir kişi bir objeyi, adil bir biçimde elde edilip transfer edilmişse mülkü edinebilir, Nozick'e göre, merkezi dağıtımın tersine, transferdeki adalet bir kişinin halen elinde bulundurduğu malların önceki durumları hakkında tarihsel bilgi gerektirir" (Nozick'ten aktaran Doğan, 2007: 88). Locke, mülkiyeti "doğal hak" olarak tanımladığı görüşünü 17. yüzyılda

dile getirmiş olsa da kapitalizmin devamlılığı açısından oldukça önemli olan özel mülkiyet kavramı bağlamında bu bakış 19. yüzyıldan itibaren zamanının oldukça ilerisinde bulunarak kabul görmüş ve üzerine çalışmalar yapılmıştır (Birdal, 2007: 41).

Marx ise bu görüşün tam tersini savunarak emek-değer teorisi içinde emeğin metalaşmasını ve insanın kendi emeğine yabancılaşmasını açıklamış ve özel mülkiyetin ancak burjuvazi için yararlı, işçi sınıfının ise sömürülmesine sebep olan bir kavram olduğuna değinmiştir (aktaran Aktan, 2018: 202).

Su Mülkiyeti ve Susuz Yaz

Susuz Yaz'da devlet ve yasalardan güç alarak kendi tarlasından çıkan suyun mülkiyetini edinen Osman sınıf atlama çabası içindedir. Suyun sahibi olan Osman artık yalnızca tarlada çalışıp kendi ürettiğiyle geçinen bir köylü değil, suyu satarak kâr elde edebilecek olandır. Dolayısıyla Osman karakteri yalnızca devletin köydeki yansıması olarak yer almamakta aynı zamanda bir sınıfı temsil etmektedir. Erksan, su mülkiyetine dair düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir (aktaran Sönmez ve Öztürk, 1985):

O sıralarda Cari kanun vardı. ‘Türkiye’de göller, karasuları ve akarsular kamunun; yalnız kaynaklar, kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı’ diye. Bazı şeyler görüyorum. Bir toprağın etrafını çitle çevirip, bu benimdir diyebiliyorsunuz. Ama suya sahip olamıyorsunuz. Filme şöyle başlamak isterdim, tutun ki avucunuza toprak aldınız. O toprağı gücünüz yettiği sürece avucunuzda tutabilirsiniz. Ama avucunuza su aldığınız zaman aynı şeyi yapamazsınız. Su parmaklarınızı istediğiniz kadar sıkın, akıp gidecektir. Kaynaktan çıkan bir su. Kaynak devamlı kaynıyor. Nasıl sahip olabilirsiniz buna? Mülk sahibi baraj da yapsa gene tutamaz suyu. Su muhakkak bir yere gidecek.

Başpınar, makalesinde Türkiye’de suyun özel mülkiyeti açısından çıkarılmış olan kanunlara yer vermiştir. Makalede, ‘‘Su mülkiyeti, Cumhuriyetin ilk yıllarında kabul edilmiştir... Buna göre gerek kaynaklar gerek yeraltı suları, içinden çıktığı arazi malikinin mülkiyetindedir’’ (Başpınar, 2016: 2725) şeklinde su mülkiyetine ilişkin ilk kanundan söz edilmektedir. Ancak kanun zamanla değişime uğramıştır: ‘‘Türk hukukunda 1945’ten, özellikle 1950’li yıllardan sonra suyun mülkiyetinin Devlete ait olması yönünde bir eğilim başlamıştır... 1960 yılında, 138 sayılı Kanunla eMK. m. 679’da değişiklik yapılarak, yeraltı suları özel mülkiyet konusu olmaktan çıkarılmıştır’’ (Başpınar, 2016: 2725). Günümüzde de bu kanun çeşitli düzenlemeler yapılmakla birlikte çok büyük bir değişime uğramamıştır. Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* filmini çektiği dönemde (1962-63) yeraltı sularına yönelik kanun doğrudan özel mülkiyet edinilmesine yönelik olmamakla birlikte çeşitli izinler alınmasıyla bir toprak sahibinin kendi arazisinden çıkan suyu kullanımına izin vermektedir. Ancak filmde zaman 1940’lı yılların sonuna işaret etmektedir. Bu dönemde kanunda yeraltı su kaynakları toprak sahibinin mülkiyeti olarak yer almaktadır.

Necati Cumalı'nın uzun öyküsünden uyarlama olan *Susuz Yaz*'ı Metin Erksan "Ben *Susuz Yaz*'ı değil mülkiyet sorununu anlatmayı denedim." diyerek açıklamaktadır (Kayalı'dan aktaran Sim, 2019: 441). Mülkiyet kavramı Erksan'ı düşündüren ve sinemasını etkileyen bir kavramdır. Ancak *Susuz Yaz* bu bakışı bir adım öteye taşıyarak yalnızca mülkiyete dair sorunu ortaya koymamaktadır. Aynı zamanda örgütsüz bir toplumun herhangi bir konuya dair kazanım elde edemeyeceğine ilişkin bir vurguyu da barındırmaktadır. Bu bağlamda öykünün aslında yer almayan, Metin Erksan'ın filminde Hasan'ın hapiste tanıştığı bir karakter dikkat çekmektedir. Tek bir sahnede görülen bu karakter solcu aydını temsil etmektedir ve suyun mülkiyetine ilişkin Hasan'ın aklında olmayan bir bakışa yönelik öğütlerde bulunur (*Susuz Yaz*-1:22:23): "...Mesele suyu onun elinden almak olmalı. Üstelik suyu yalnız onun elinden almak da yetmez, bütün onun gibilerin elinden bütün suları almak olmalı. Seni mahpus damlarına Osman'ın adam vurup suçu senin üzerine yüklemesi düşürmedi. Esas sebep akan suya sahip çıkmanız."

Metin Erksan'ın yapmış olduğu bu ek de ancak dönemin okunmasıyla açıklanabilir. Röportajlarında belirtmiş olduğu gibi mülkiyet meselesi Metin Erksan'ın hayatında etkili olmuştur ancak dönemin Türkiye'sinde yaşanan siyasal gelişmeler de bu filmin ortaya çıkmasında etkilidir.

1960'lı Yıllarda Türkiye

1950'de Demokrat Parti'nin iktidarıyla Türkiye'de önemli bir kırılma yaşanmış ve bu kırılma her manada ülke tarihinde etkili olmuştur. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dünyadaki ağırlığıyla bütün ülkelerin işçi sınıflarında sosyalizme olan ilgi ve sempati artmaktayken bir yandan Amerika Birleşik Devletleri'nin anti-komünist propagandaları da özellikle Türkiye gibi işçi sınıfının örgütsüz olduğu ülkelerde etkili olmuştur.

Çift kutuplu dünyada ABD birçok ülkeye yaptığı çeşitli yardımlar ve sağ iktidarlara verdiği destekle müdahale etmiştir. Türkiye de DP iktidarıyla ABD'yle ilişkilerini arttırmış, Kore'ye gönderdiği 4500 kişilik askeri yardımla NATO'ya girmiş, Truman Doktrini ve Marshall Yardımları'yla ABD'nin yanında yer aldığını defaten göstermiştir.

Ancak 1960 İhtilali'yle birlikte DP iktidarı sona ermiştir (Yanardağ, 2010). Genç subaylardan oluşan Milli Birlik Komitesi 27 Mayıs 1960 tarihinde "ordu millet el ele" sloganıyla yönetime el koymuştur (Yaşlı, 2019: 133).

Bu durumun en önemli sonuçlarından biri Türkiye Cumhuriyeti'nin en ilerici anayasası olan 61 Anayasası'nın yürürlüğe girmesidir. Anayasa, ülkenin bilimsenleri ve aydınları tarafından hazırlanmıştır (Kasım ve Atayeter, 2012: 22):

1961 Anayasası'nın onuncu maddesine göre, herkes kişiliğine bağlı, dokunulmaz, devredilemez, vazgeçilmez temel hak ve hürriyetlere sahiptir. Ülkede yaşayan herkes, din, dil, ırk, cinsiyet, siyasi düşünce, felsefi inanç ayrımı gözetilmeksizin kanun önünde eşittir. Herkes yaşama, maddi ve manevi varlığını geliştirme, haklarına ve kişi hürriyetine sahiptir. Bu Anayasa ile sosyal adaletin sağlanmasına yönelik mülkiyet hakkı, çalışma ve sözleşme hürriyeti, dinlenme hakkı, sendika kurma, sosyal güvenlik, toplu sözleşme ve grev hakları ile adil ücret hakkı güvenceye alınmıştır.

Hatta seçim yasasının değişimiyle baraj sorununun önüne geçilmiş ve %3 oyla Türkiye İşçi Partisi (TİP) on beş milletvekiliyle meclise girmiştir (Yanardağ, 2010). Sürmekte olan 39 Sansür Nizamnamesi'ne karşı TİP anayasa mahkemesine de dava açmıştır ancak reddedilmiştir (Esen, 2016: 72). Bu durum siyaset ve sanat arasındaki ilişkiyi yasalar düzeyinde ortaya koymak açısından bir örnek teşkil etmektedir ancak bu görece özgürlükçü ortamda dahi sansür devam etmiştir. Bu süreçte Türkiye siyasetinde milliyetçi, antikomünist eğilimlere karşı yükselen sol söz konusudur. Bu bağlamda TİP'in kurulması ve meclise girmesinin dışında Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK), Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF) gibi önemli sol özneler de tarih sahnesine çıkmış, sosyalizmin temel eserleri Türkçe'ye çevrilmiş, *Yön, Ant, Türk Solu* gibi dergiler özellikle öğrenciler arasında yaygınlaşmıştır (Yaşlı, 2019: 184).

TİP; işçiler, öğrenciler ve aydınların yer aldığı bir parti olmuştur (Gürdaş, 2015: 58). Dolayısıyla bu durum toplumsal olarak sosyalizmin tabanda bilinirlik ve sempati kazanmasının dışında doğrudan partili, siyasal bir aydın toplumunun oluşması ve sanatsal üretimin böylesi bir bakışla gerçekleştirilmesi açısından değerlendirilmelidir. Ancak girişte de söz edildiği üzere sinema toplumsal olandan etkilenmeye oldukça açık olduğundan yalnızca TİP'li aydınların üretimlerinde işçilerin sorunları, yoksulluk, mülkiyet gibi kavramlar işlenmemiştir, zamanın ruhundan birçok sanatçı etkilenmiştir. Bu dönemde arka arkaya yaşanan büyük işçi direnişleri ve eylemler sanatçıları etkileyen gelişmelerdendir.

Bu toplumsal hareketlerden en büyük olanları şu şekilde sıralamak mümkündür; “31 Aralık 1961 Saraçhane Mitingi, 3 Mayıs 1962 inşaat işçilerinin çıplak ayaklarla meclise düzenledikleri yürüyüş, 12 Ağustos 1962 Karadeniz Ereğlisi'ndeki işçilerin yürüyüşü ve 12 Şubat 1963 Kavel Kablo Fabrikası grevi” (Yaşlı, 2019: 187). Giriş bölümünde değinildiği üzere bugün sosyal hareketler eski- yeni olarak tanımlanmaktadır. Ancak Türkiye'de 60'lı yıllarda yaşanan –yukarıda sıralanan- eylemlilikler işçi direnişleridir, 1970 senesinde bu direnişler hala Türkiye tarihinde görülen en büyük işçi direnişi olan 15-16 Haziran eylemleriyle tepe noktasına ulaşmıştır (Yaşlı, 2019: 233).

Alain Touraine ve Alberto Melucci eski-yeni ayrımını yaparken toplumsal hareketlerin değişmesinin sebebini toplumların değişmesi olarak tanımlamakta, değişen toplum yapılarını; “sınıf çatışması ekseninde doğan işçi sınıfı hareketini çevreleyen toplum sanayi toplumu iken, yeni toplumsal hareketlerin içine doğduğu toplum sanayi sonrası toplum veya bilgi toplumu” (Melluci’dan aktaran Özen, 2015: 15) şeklinde ifade etmektedir. Ancak Türkiye’de geniş işçi yığınları görece geç bir tarihte oluşmuştur. Cumhuriyet’in ilanından sonra kurulan büyük fabrikalarla birlikte taşrada yaşayan tarımsal işçi çoğunluğu giderek yerini kentte yaşayan ve buralarda kurulan fabrikalarda çalışan işçi yoğunluğuna bırakmıştır (Yaşlı, 2019). *Gurbet Kuşları* (1964), *Gelin* (1973) gibi birçok film bu durumun sinemaya yansımına örnek olarak gösterilebilir. Hatta bu durumun sonucu olarak gecekondulaşma, “kentleşememe sonucu taşralaşma” (Torun, 2017: 147) gibi konularda çekilen birçok filme de örnekler vermek mümkündür; *Balathı Arif* (1967), *Sultan* (1978) gibi.

1960’lı Yıllarda Türkiye’de Sinema

Nijat Özön’ün sinema tarihi içinde yaptığı ayrıma göre 1950-1970 arası süreç “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılmaktadır (aktaran Esen, 2016: 48). Aynı zamanda Metin Erksan da alternatif bir biçimde, tarihsel olaylardan yola çıkarak bir dönemleştirme ortaya koymuştur. 1960-1970 arası süreci de “27 Mayıs 1960 Devrimi” olarak adlandırmıştır (aktaran Uslu, 2007: 30). “Sinemacılar Dönemi” Türkiye’de sinemanın kendi dilini oluşturduğuna yönelik bir adlandırmadır. Bu çalışma kapsamında 1950-1970 arasını kapsayan süreç tamamen ele alınmamakla birlikte 1960’lı yıllarda Türkiye’de sinemaya ilişkin atılımlardan söz edilmektedir.

Öncelikle bu dönemde, yalnızca film üretimi değil, sinema hakkında düşünceler de gelişim göstermiş, birtakım akım denemeleri söz konusu olmuştur. Ulusal Sinema bunlardan biridir. Halit Refiğ’in öncüsü olduğu bu yaklaşım Türk toplumunun değerlerine, geleneksel sanatlara dayanan bir sinema oluşturmayı hedeflemiştir. Refiğ’in *Haremde Dört Kadın* (1965) ve Erksan’ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmleri akıma örnek olarak gösterilmektedir (Esen, 2016: 74). Ancak Metin Erksan’ın başka bir filmi Ulusal Sinema örneği olarak ele alınamaz.

Sinemada bir akım denemesi olarak yer almasa da toplumcu gerçekçilik neredeyse bütün sanat dallarında etkili olmuş ve 60’lı yıllarda sinema dergilerinde de tartışılmıştır (Görücü ve Atam, 1995):

Türkiye’de 50’lerin sonu ile 60’ların başında belli sınırlar içinde kalarak da olsa kendisi “toplumcu gerçekçi” akım içinde yer alan edebiyatta olan bu akımın sinemadaki yansıması filmler yapılmıştır (Gecelerin Ötesi, Susuz Yaz, Hudutların Kanunu, Denize İnlen Sokak, Bitmeyen Yol vb). Ancak bunlar bir akım özelliği kazanamadan bizzat yönetmenlerince 1965’den sonra terkedildi.

1965 senesinde Onat Kutlar'ın Sinematek'i kurmuş olması Türkiye'de sinema adına önemli bir kazanımdır. Devrimci Sinema tartışmaları da Sinematek'in önderliğinde gerçekleşmiştir. Sinematek, Avrupa Sineması'nı Türkiye'de seyirciyle buluşturmayı başarmıştır (Kutlar, 2010: 25). Toplumcu gerçekçi filmler, Devrimci Sinema ve Ulusal Sinema dışında Milli Sinema -Müslümanlığın ön plana çıkarılması- bir akım denemesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Esen, 2016). Elbette bütün bunlar dışında ticari filmler yapan Yeşilçam Sineması devam etmektedir. Metin Erksan'ın filmlerini ise herhangi bir akımdan ziyade "Metin Erksan Sineması" şeklinde ele almak daha doğru olacaktır.

Sansür yasasının etkisi, Türkiye tabanı ve aydınlar arasında gelişmekte olan solcu düşünceler ve bir yandan bu duruma karşı geliştirilen tepkiler, sokak hareketlerinin aktifliği gibi birçok mesele bir arada ele alındığında, bu dönemde etkili olan yaklaşım halkın sorunlarına yoğunlaşan filmler olmuştur. Aslı Daldal, 1960 *Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik* adlı çalışmasında sinemamızın ilk toplumsal gerçekçi film örneğinin Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi olduğunu aktarmaktadır. 1960-65 arasında on temel toplumsal gerçekçi film den söz etmenin mümkün olduğunu, bu filmler dışında ise "romantik gerçekçi", "şehir gerçekçiliği" veya "taşra gerçekçiliği" taşıyan ve "sosyalist gerçekçi" film denemeleri olduğunu belirtmektedir. 60-65 yıllarında çekilmiş toplumsal gerçekçi filmler arasında Metin Erksan'ın dört filmi yer almaktadır (Daldal, 2005: 60).

Daldal, çalışmasında Türkiye'de toplumsal gerçekçiliğin ortaya çıkışını İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ortaya çıkışına benzetmektedir. Bir darbe ya da savaş sonrası süreçte sanatta egemen sınıf yararına gerçekçiliğe yaklaşma eğilimi olduğuna, bunun kitleleri kontrol etme amacıyla ortaya çıktığına değinmektedir (Daldal, 2005: 9). Böylesi bir bakış sanat ve toplumsal hareketler arasındaki bağın yok ya da sınırlı biçimde olduğu fikrini uyandırmaktadır. Bu çalışmada ise dönemin okunması bağlamında toplumsal hareket ve değişimin sanatta yeni bir bakış açısı sunmaya imkân sağladığına değinilmektedir.

Metin Erksan Sineması

Lale Kabadayı *Film Eleştirisi* adlı yapıtında çeşitli kuramsal yaklaşımları açıklarken örnek film çözümlemelerine de yer vermektedir. Bu kitabın sosyolojik bakışla film incelemesi bölümünde Metin Erksan Sineması'nı örnek göstermekte ve Erksan'ın filmlerinin doğru biçimde ele alınabilmesi açısından dönemin anlaşılmasına dikkat çekmektedir (Kabadayı, 2013: 56). Bu bağlamda çalışmanın bu noktasına dek sinema ve toplumsal hareketler, 60'lı yıllarda Türkiye'nin toplumsal ve sinemasal ortamı anlaşılmasına çalışılmıştır. Bu bilgilere filmin okunması sırasında yeniden başvurulmaktadır.

Metin Erksan, dönemin yönetmenlerinden farklı olarak oldukça bilinçli bir biçimde sinemaya yönelmiştir. Akad'ın otobiyografi kitabında değindiği gibi kendisi gibi birçok yönetmen tesadüfen film çekmeye başlamıştır (Akad, 2016). Ancak Metin

Erksan, Türkiye’de sinema eğitime en yakın seçenek olduğunu düşündüğü sanat tarihi bölümünde okumuştur. Eleştirmenlik ve senaristlik yaparak sinema sektörüne giren Metin Erksan, ilk filmi *Karanlık Dünya/ Aşık Veysel’in Hayatı*’nı 1953 yılında çekmiştir (Esen, 2016: 115). İlk filminden itibaren hem yalnızca sahneye koyan (metteur en scene) olmadığını göstermiş hem de her zaman sansüre karşı sürece sinema yaşamına giriş yapmıştır. Alexandre Astruc (1959) yönetmenler arasında bir ayırım yaparak; metteur en scene (sahneye koyan) ve auteur (yazar-yaratıcı) tanımlarını oluşturmuştur. Metteur en scene, filmi sadece prodüksiyonun istediği gibi sahneye koyarken (Hollywood ya da Yeşilçam’ın ısmarlama filmlerinin herhangi bir yönetmen tarafından çekilmesi gibi); auteur, filmin senaryo yazımından oyuncu ve ekip seçimine kadar her konuda tek belirleyicidir. Auteur’ün temel özelliği kişisel stil sahibi olmasıdır (aktaran Güngör, 2014: 83). Sinema hayatı boyunca melodram yapıdaki filmlerinden edebiyat uyarlamalarına dek Erksan’ın özgün bakışını görmek mümkündür. Erksan, bir röportajında ticari olarak başarı elde etmiş bir melodram filmi olarak görülen *Acı Hayat*’tan şu şekilde bahsetmektedir (aktaran Sönmez ve Öztürk, 1985):

Acı Hayat’ın ortaya getirdiği problem neydi? Evsizlik, kiralılar. Filmin bütün dramı insanlar ev bulamıyorlar, kiralılar yüksek. Şimdi de öyle değil mi? Yani problem kalkmamış, filmin tarihi 1962. 23 yıl sonra aynı problem bütün dehşetiyle devam ediyor. Zaten filmde bir alegori de vardı. Evlenmek: ev bulmak. Yani bir evin içine girmek demekti. Bir ev bulup içine giremedikleri için o kızla, o erkek ayrılıyorlar ve film oradan itibaren başlıyordu.

Burada görüldüğü gibi Metin Erksan’ın melodram filmleri de aşk ya da macera hikâyesi olmanın ötesine geçmektedir. Erksan’ın filmografisinde en yoğun üretimi gerçekleştirdiği 60’lı yıllardaki kimi önemli filmleri sıralandığında; *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964) *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968) filmlerine ulaşmak mümkündür. Erksan’ın burada sıralanmış olan ilk dört filmi Daldal’ın toplumsal gerçekçi sinemamıza ilişkin çalışmasında dönemin en temel on toplumsal gerçekçi filmi arasında yer almaktadır (Daldal, 2005:60). Metin Erksan’ın sinema hayatında toplumsal gerçekçiliği ve sinemaya bakışının yerini arka arkaya çektiği ve edebiyat uyarlamaları dahil olmak üzere senaryolarına müdahale ettiği filmlerinden anlamak mümkündür. Erksan, aynı röportajda *Gecelerin Ötesi* filmini şu şekilde açıklamaktadır (aktaran Sönmez ve Öztürk, 1985):

O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. “Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz”. Kendi kendime dedim ki, evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu.

“Her mahallede bir milyoner yetiştirmek” Demokrat Parti’nin iktidara gelirken kullandığı ve en ünlü sözlerinden biri haline gelmiş sloganıdır. Bu sloganla birlikte “Türkiye’yi küçük Amerika yapmak” isteği de birlikte düşünülebilir. Burada hedeflenen özel sektörün güçlenmesi ve toplumun bütününe kapsayan bir kalkınmadan ya da iyileştirmeden ziyade kimilerinin zenginleşeceği bir durumdur. Erksan, bu filmde dönemin önemli politik söylemlerinden birini sinemasında yeniden ele alarak yansıtmıştır.

Metin Erksan’ın sinemasına dair önemli bir mesele de sansür olmuştur. Yukarıda bahsedildiği gibi 60’lı yıllarda çok fazla üretimde bulunmuş olması, dönemin özgürlükçü yapısına rağmen sansürle mücadele halinde olduğu unutulmadan ele alınmalıdır.

Bu bağlamda birtakım örgütlenme hamleleri gerçekleştirildiğinden de söz etmek mümkündür; “Metin Erksan, 1958 yılında Türk Sinema Sanatçıları Derneği’nin, 1963 yılında Sine-İş Sendikası’nın ve 1965 yılında Türk Film Rejisörler Birliği’nin kurucu üyeleri arasında” (Akser’den aktaran Kılınç, 2019:49) yer almıştır. Akad’ın da otobiyografi kitabında aktardığı gibi sendika ve dernek çalışmalarıyla kimi ortak kurallar konmaya ve örgütlenmeye çalışılmıştır (Akad, 2016). Sinemacıların sendikalaşma çalışmaları da bu dönemde anayasal olarak sendikalaşma hakkının tanınmasıyla bir arada okunmalıdır. Sendika çalışmaları dışında Metin Erksan’ın 65 seçimlerinde Türkiye İşçi Partisi İstanbul milletvekili adayı olduğunu da belirtmek gerekmektedir (Daldal, 2005: 96).

Erksan’ın Aşık Veysel’in hayatını anlattığı ilk filmi *Karanlık Dünya*’nın maruz kaldığı durum ise özellikle sansürün boyutunu anlamak adına iyi bir örnek teşkil etmektedir. Film başakların yeterince gür olmadığı, Türk köylüsünün çıplak ayaklı ve sefil gösterildiği gibi sebeplerle sansüre uğramış ve sinemamızın yurt dışında dahi yasaklanan ilk filmi olmuştur (Esen, 2016:119). *Susuz Yaz* da sansüre maruz kalmıştır ancak Erksan filmin kaçırılarak Berlin Film Festivali’ne gönderildiğine dair yaygın kanyı yukarıda alıntılanan röportajda (aktaran Sönmez ve Öztürk, 1985) açıklayarak böyle bir durumun söz konusu olmadığını belirtmiştir.

Bu çalışmanın konusu olan *Susuz Yaz*’ın ana temasını oluşturan mülkiyet meselesi Metin Erksan için önemli bir sorun olmuştur. Erksan, mülkiyet temalı filmlerine *Yılanların Öcü* ile başlamış; bu filmde toprak mülkiyeti, *Susuz Yaz*’da su mülkiyeti ve *Kuyu* filminde insanın insanı mülke dönüştürmesi sorununu işlemiştir. Bu noktada değinmek gerekir ki Metin Erksan’ın filmlerinde kadının toplumsal olarak konumuna dair incelemeler yapmak da mümkündür. *Kuyu* filminin kadınların erkekler tarafından mülk edinilmesi bağlamında irdelendiği bir çalışma da bulunmaktadır (Taş, 2019). Aynı şekilde *Susuz Yaz*’da da bu durum, kadının aile içindeki konumuyla bireyin devlet karşısındaki konumu arasında bir fark olmaması, ikisinde de baskılanan/söz hakkı tanınmayan bir konumda yer alması şeklinde gösterilmiştir. Erksan’ın bu filmleri “Mülkiyet Üçlemesi” olarak adlandırılmaktadır

(Sim, 2009) ancak bir seri şeklinde çekilmemiş, birbirinden bağımsız filmlerdir. *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* aynı bu dönemde sinemanın edebiyatla ilişkisini de gözler önüne sermektedir. *Yılanların Öcü*, Fakir Baykurt'un önce roman ardından oyun biçiminde yazılmış metninden (ki oyun da sansüre uğramıştır (Daldal, 2005: 98)), *Susuz Yaz* ise Necati Cumalı'nın önce uzun öykü ardından oyun biçiminde yazılmış metninden uyarlamadır. İkisi de toplumcu gerçekçi metinler olan bu edebiyat eserleri hem tiyatrodaki sergilenmek üzere oyunlaştırılmış hem de sinemaya aktarılmıştır.

Bu durum bir kez daha defaten değinilen sanat ve toplumsal olan arasındaki bağa örnek teşkil etmektedir. Aynı toplumsal içerikli metin edebi eser, oyun ve sinema filmi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye'de toplumcu gerçekçilik edebiyatta 1930'lu yıllarda tartışılmaya başlanmıştır (Kacıroğlu, 2016) ve oldukça gelişkin bir seviyeye ulaşmıştır dolayısıyla çeşitli sanat dalları buradan faydalanmıştır. Fakir Baykurt ve Necati Cumalı dışında Yaşar Kemal (*Murad'ın Türküsü*-1965), Orhan Kemal (*Üç Tekerlekli Bisiklet*-1962), Sabahattin Ali (*Azap Yolu*-1967) gibi birçok toplumcu gerçekçi yazarın eserleri de sinemaya defalarca kez uyarlanmıştır (Pösteği, 2012: 167).

Metin Erksan'ın 60-65 yılları arasında çektiği filmler toplumsal gerçekçiliğin Türkiye'deki en belirgin örnekleri olmakla beraber yönetmenin filmlerinde insanın varoluşu, iyi-kötü kavramlarının tartışılması meselelerine ilişkin bir yaklaşımı olduğunu da söylemek mümkündür (Daldal, 2005: 96). Dolayısıyla Metin Erksan'ın bu dönemde çektiği filmler, dönemin toplumsal ve siyasal koşulları içinde değerlendirildiğinde anlamlı bir okumaya alan açmaktadır.

***Susuz Yaz*'ı Sosyal Değişim ve Sosyal Hareketler Bağlamında Okumak**

Necati Cumalı'nın 1962 yılında yayınlanan öykü kitabında yer alan on bir öyküden biri olan *Susuz Yaz*'ın ana karakterleri Hasan Kocabaş, Osman Kocabaş ve Bahar'dır. Hikâye, Necati Cumalı'nın mübadeleyle Florina'dan gittiği Bademler Köyü'nde geçmektedir (Bayram, 2018: 165). Öyküde Hasan büyük kardeş, Osman küçük kardeş, Bahar ise Osman ve Hasan'la beraber yaşayan Osman'ın nikâhsız eşidir. Hikâyenin akışı için önemli olan bir diğer karakter Veli Sarı'dır. Veli Sarı öyküde bütün köylülere temsil etmektedir. Öykünün ana çatışması Hasan Kocabaş'ın her zaman köylülerce ortak olarak kullanılmış suyu kendi tarlasından çıkması sebebiyle köylülerle paylaşmamak üzere bir havuz yaptırarak kullanmasıdır. Devlet de bu durumun arkasında durarak suyun Hasan'a ait olduğunu teyit eder. Ancak köylüler bu durumdan rahatsız olur ve sonunda bir gece Veli Sarı ve bir başka köylünün Kocabaşların tarlasına girmesiyle bir çatışma yaşanır. Ertesi gün Veli Sarı'nın cesedi köylüler tarafından bulunur. Veli Sarı'yı öldüren Hasan'dır ancak Osman'ı suçu üstlenmesi için ikna eder, Bahar'a da bir şey söylememesi tembihlenir. Bunun üzerine Osman hapse atılırken Hasan ve Bahar beraber yaşamaya başlar.

Ancak başından beri Osman ve Bahar'ı kıskanan, geceleri gizli gizli onları dinleyen Hasan, Bahar'la birlikte olmayı çok istemektedir.

Başlangıçta Osman ziyaret edilir, Hasan tarafından söz verildiği üzere para yolları ancak Osman'ın Niğde'ye sevk edilmesiyle Hasan para yollamayı bırakır ve Osman'dan gelen mektupları yırtıp atar. Bir gün gazetede, Niğde Cezaevi'nde birinin öldürüldüğü üzerine çıkan bir haberle karşılaşılır ve bu kişinin Osman olduğuna kanaat edilir. Bu durum Hasan için Bahar'la birlikte olmasının yolu olarak görülür. Köy içinde Bahar ve Hasan hakkında dedikodular çıkmıştır. Bahar, Osman hapse girdiğinde hamiledir ve çocuğu doğmuştur. Hasan'ın niyetinin de farkındadır ve karşı koymaz, durumu kabullenir. Bahar'ın Hasan'dan da bir çocuğu olur. Ancak Hasan, Osman'ın bir gün döneceğinden çok korkmaktadır, tabancasını sürekli yanında taşır. Osman, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle çıkan aftan faydalanarak köye döner, yolda yaşananları öğrenir. Köye döndüğünde Bahar'ın kucığında bir başka çocuk daha olduğunu görür ve tarlaya Hasan'la hesaplaşmaya gider. Hasan, Osman'ı vurarak omzundan yaralar. Bahar evdeki çiftle Hasan'ı arkasından vurarak öldürür.

Öykünün orijinali ile Metin Erksan'ın *Susuz Yaz*'ı arasında birtakım farklar vardır. Metin Erksan da *Susuz Yaz* filminin Necati Cumalı'nın değil, kendi *Susuz Yaz*'ı olduğunu belirtmektedir (Altınar'ın aktaran Kılınç, 2019: 4). Metin Erksan, uyarlama yöntemi olarak metni doğrudan alıp senaryolaştırmamış ancak edebi metni özünden koparmayarak görsel bir metin haline getirmiş ve kendi *Susuz Yaz*'ını bu şekilde oluşturmuştur. Öyküyü sinemaya uyarlarken Erksan, Hasan ve Osman karakterlerinin isimlerinin yerlerini değiştirmek gibi doğrudan hikâye akışını etkilemeyecek farklılaştırmaların yanı sıra öykünün sonunu tamamıyla değiştirmek gibi akışa yön veren eklemelerde de bulunmuştur.

Film, orijinal metindeki mekânında geçmektedir. Bademler Köyü, filmin girişinde büyük kardeş Osman'ın (filmdeki adıyla) bir eşeğin sırtında köyün içinde dolanmasıyla gösterilmektedir. Osman, eşeğin sırtında iktidarının gücünü hissederek oturmaktadır. Bu açılış hem mekânın hem de ana karakterin tanıtılmasını sağlamaktadır. Öyküde geçen zaman üç sene iken filmde daha kısadır. Ancak aynı süreci kapsamaktadır. Öyküde de filmde de Demokrat Parti'nin seçimleri kazanması (1950) ve genel affın çıkmasıyla Osman cezaevinden çıkmıştır. Çalışmada karakterler arasındaki ilişkiler aynı zamanda temsil ettikleri toplumsal kesim bağlamında ele alınarak incelenmektedir.

Osman ve Hasan Arasındaki Gerilim

İki kardeş birbirinin zıddı olarak gösterilmektedir. Hatta birçok kaynakta Habil ile Kabil hikâyesine benzetilmiştir (Kayalı, 2004: 77). Küçük kardeş ne kadar temiz, saf ve iyiye büyük kardeş de bir o kadar bencil, emeğiyle kazanmadığı suyun yalnız kendi tarlasından çıktığı için sahibi olduğunu iddia eden, her manada iktidara ulaşabilmek için her şeyi göze alan ve bir o kadar da korkuyla yaşayan

bir karakterdir. Aslı Daldal Osman karakterini şu şekilde tanımlamaktadır (Daldal, 2005: 101):

Osman, sadece, Demokrat Parti zihniyetinin, benmerkezci, liberal tipik bir temsilcisi değil, mutlak bir yalnızlık içinde, toplum dışı patolojik bir kişiliktir. İnsanı toplum içinde huzurlu ve güvenli kılan hiçbir insani değer (arkadaşlık, kardeşlik, sevgi, töre...) Osman için gerçek bir anlam taşımaz.

Osman karakterine ilişkin bu yorumun yanı sıra Osman ve Hasan'ın iki ayrı sınıfı temsil ettiği gözlemini yapmak da mümkündür. Filmde iki karakter arasındaki ayrımın altını daha fazla çizebilmek adına Hasan sürekli; Osman'ın yaptığından yanlış olduğunu, suyu köylülerle paylaşmasını ya da çatışma sahnesinde ateş etmemesini söylemektedir. Hatta Hasan cezaevindeyken Bahar'ın suyu açmasını da istemiştir. Hasan saflığından ve silikliğinden dolayı başlangıçta abisine güvense de içten içe Osman'ın Bahar'a olan ilgisinin farkındadır ve para yollanmamaya başladığında her şeyi iyiden iyiye anlamıştır.

Filmde Hasan'ın karakter olarak gelişimine etki eden bir başka karakter daha vardır. Hasan cezaevinden çıkmadan önce yalnızca bir kez görünen bu karakter Metin Erksan'ın metne yaptığı eklemelerden biridir. Dönemin devrimci aydınını temsil eden karakter, Hasan'la vedalaşırken su meselesinin yalnızca ikisi arasında bir sorun olmadığını, gider gitmez suyu açması gerektiğini, Osman'ın köylüler üzerinde kurduğu tahakkümün zalimlik olduğunu söylemektedir. Osman; filmde iktidarı, haksız kazancı, tahakkümü, devleti, hegemonyayı temsil ederken Hasan da ezilen, sömürülen halkı temsil etmektedir. Osman'ın karakter olarak duruşu özel mülkiyetin devlet tarafından öneminin altının çizilmesine işaret etmektedir. O güne dek kolektif biçimde kullanılan suyun bir kişi tarafından sahiplenilmesi ve devletin de yasalar çerçevesinde bu durumu onaylaması eleştirilmekte ve onaylanmamaktadır.

Osman'ın Yalnızlığı ve Dikizci Osman

Cumalı'nın öyküsünde Osman, her gece Hasan ve Bahar'ın birlikte oluşunu dinlemekte ve Hasan'ı kıskanmaktadır. Hasan cezaevine girdikten sonra da Bahar'ın her gece kapının arkasına sandalye dayamasına hırslanıp ağlayarak uyuyakalmasını dinlemeye devam etmektedir. Filmde ise dinleme yerini Osman'ın yattığı odayla iç oda arasındaki çatıktan dikizlemeye bırakmıştır. Erksan, bu noktada "dinleme" yerine "dikizleme"yi kullanarak edebi bir metnin görsel bir sanatta yorumlanmasını sağlamaktadır. Dikizleme sahneleri aynı zamanda Osman'ın yalnızlığını vurgulamak amacıyla da kullanılmıştır. Osman, önce Bahar ve Hasan'ı birlikte olurken ardından Bahar'ı giyinip soyunurken dikizlemektedir.

Karakterlerin önceki hayatlarına ilişkin bilgi edinmek genel olarak söz konusu değilken Osman'ın eşinin genç yaşta öldüğü bilgisi verilmiştir. Osman'ın yalnızlığı Bahar'ı takıntı haline getirmesine, ne kadar iktidar sahibi olursa olsun Bahar'ı elde edemediği müddetçe kendini de ispat edememesine sebep olmaktadır. Bu durum

filmin en çok tartışmaya sebep olmuş korkuluk katkısına ulaşmayı sağlamaktadır. Korkuluğun temsili karakterlere göre değişim göstermektedir. Osman, korkuluğu Bahar'ın yerine koymaktadır. Bir sahnede korkuluğa bir başörtüsü takıp, Bahar'mış gibi davranarak ona vaatlerde bulunması ve kendisiyle birlikte olmaya ikna etmeye çalışması Osman'ın yalnızlığının ve takıntısının altının çizilmesi açısından önemlidir. Kamera Osman'ın Bahar'a bakışlarında seyirciyi kimi zaman bakan kimi zaman bakılan konuma sokmaktadır. Bu noktada seyirci bir bakış sorunsalı içinde yer alarak hem her şeyi seyreden ve sesini çıkarmayan hem de zulmeden konumuna geçmektedir.

Osman ve Bahar Arasındaki Gerilim

Bahar filmde kadının toplumsal olarak konumuna işaret etmektedir. Tek başına bir karakter olmaktan öte Bahar, bütün kadınları temsil etmektedir. Metin Erksan filmleri kadının toplumsal konumunun gözlemlenmesine ve bulunduğu konuma göre karakterlerin gelişiminin incelenmesine açıktır. Zeynep Tekin Taş'ın yazmış olduğu *Eril Dünyanın 'Kuyu'su* gibi Erksan'ın sinemasını toplumsal cinsiyet üzerinden inceleyen çalışmalara literatürde rastlamak mümkündür (Taş, 2019). Erksan'ın, Şoför Nebahat (1960), *Kuyu* (1968), *İntikam Meleği-Kadın Hamlet* (1977) gibi doğrudan kadının kabul edilmiş konumundan başka bir yerde durmaya çalışması, bir mülk olarak görülmesi gibi konulara değindiği filmleri olduğu gibi neredeyse bütün filmlerinde kadının konumunu sorgulamaktadır.

Filmin başından itibaren bu durum göze çarpmaktadır. Erksan'ın eklemelerinden olan Bahar'ın Hasan tarafından kaçırılması ve düğün gibi sahnelerin temelinde kadının ücretsiz emek gücü olarak yaşadığı evin tarlasında mahsulü kaldırarak, ayak işlerine bakacak işçi olarak çalışması yatmaktadır. Annesi Bahar'ın evlenmesini istememektedir, Osman ise bu durumun sebebinin annesinin Bahar'ı mahsul kaldırılana kadar kullanmak istemesi olduğunu düşünerek Hasan'ı kaçırma işine ikna etmektedir. Osman için de Bahar'ın eve gelmesi aynı şeyi ifade ettiğinden gereklidir. Bu durum kadının emeğinin değerini ortaya koymaktadır.

Erksan, *Susuz Yaz*'a mülkiyet meselesine dair birçok eklemeye bulunmuştur. Bahar, Hasan cezaevine girdiğinde hamile değildir ve Hasan'ın uydurma ölüm haberini aldığı da gitmeye karar vererek (Çocuğunun olması sorunsalının çıkarılması Bahar'ın annesinin evine dönme ihtimalini güçlendirmektedir.) annesiyle birlikte bir arabaya binmektedir. Ancak Osman artık Hasan'ın olan her şeyin Bahar'a kaldığını, tarlanın, suyun yarısının Bahar'ın olduğunu söyleyerek Bahar'ı dönmeye ikna eder. Bu durum Bahar için güvence anlamına gelmektedir. Ona ait bir şeyler olması ihtimali hiçbir zaman yokken bir anda bu söylenenler Bahar'ın mülk edinmesi anlamına gelmektedir. Ancak Bahar bunun karşılığının ne olduğunu bilir. Filmin başından itibaren Osman'ın bakışlarını yakalar ve rahatsız olur.

Çatışmanın yükselmesiyle Bahar'ın karakteri de ivme kazanmıştır ve zaman zaman Osman'a karşı gelen -suyu açma örneğinde olduğu gibi- ya da ondan bir şeyler talep eden -Hasan'a ne zamandır gitmediklerini, Osman'ın sözünü tutmadığını kendinden emin biçimde söylediği sahnedeki gibi- bir pozisyona evrilmiştir. Bahar'ın eve dönmeye ikna olmasıyla kaçınılmaz olan da gerçekleşmiş, Osman Bahar'a tecavüz etmiştir. Bahar, bu durumun gerçekleşme ihtimalinin farkındadır ve durumu kabullenmektedir ancak Erksan'ın yaptığı Bahar'ın mülkiyete ortak olma fikrine yenik düşmesinin eklenmesiyle yeni bir anlam ortaya çıkmaktadır.

Filmde hayvanların kullanımı birçok sahnede dikkat çekmektedir. Hasan, henüz filmin başlarında ineğin memesinden süt içer ardından Osman da aynı şeyi yapar ancak gözlerini Bahar'dan ayırmayarak ineğin memesini cinsel bir arzuyla tutar. İnek sahnesine benzer biçimde yine Erksan'ın katkısı olan Bahar'ı yılan ısırması sahnesinde de Osman'ın cinsel arzusunu gözlemlemek mümkündür. Cumalı, bu sahneyi Bahar'ın karakterine uymayan bir ek olduğunu düşünerek eleştirmiştir (Kocabıyık'tan aktaran Bayram, 2018: 161). Ancak Erksan, Osman'ın Bahar'ı bir arzu nesnesi, sahip olunacak bir başka mülk olarak görmesinin altını çizen eklemeler yapmıştır.

Osman'ın korkuluğu Bahar'ın yerine koyarak ona sarılmasında da herhangi bir sevgiden söz etmek mümkün değildir, aynı cinsel arzu söz konusudur. Bu noktada Erol Taş'ın oyunculüğundan da söz etmek gerekmektedir. Osman karakterini canlandıran Erol Taş; Osman'ın yalnızlığını, iktidar arzusunu, Bahar'a karşı duyduğu cinsel arzuyu açık şekilde ortaya koyarak bu duyguların net biçimde okunmasına izin vermiştir. Korkuluk, ruhsuz ve yalnız bir nesne olarak genel bir sevgisizlik ve yalnızlık sembolüdür. Karakterler korkuluğu hayal ettikleri insan yerine koyarak yalnızlıklarını onunla paylaşmaktadır. Bahar da korkuluğu Hasan'ın yerine koymaktadır. Hasan'ın ölüm haberini aldığı anda ilk reaksiyonu gidip korkuluğa sarılmak olmuştur.

Bahar'la Osman arasındaki gerilimi kamera; birçok kez seyirciye hissettirmektedir. Osman'ın (kameranın) merdivenlerden inen Bahar'ın bacaklarına alt açıdan bakması ya da tarlada eğilen Bahar'a üst açıdan bakması gibi çeşitli konumlanışlarla yalnızca hikâye akışına eklenen sahnelerle değil, görüntünün diliyle de Osman'ın Bahar'a bakışı hissettirilmektedir. Bahar'la birlikte olduktan sonra Osman'ın tutumunun tamamıyla değişerek Bahar'a adeta bir hizmetçi gibi davranması bir kez daha kadının temsilinin altını çizmektedir. Bundan sonra ise Osman'ı korku sarmıştır. Osman için en büyük duygular hırs ve iktidar olma tutkusuydu bir diğer duygu da korkudur. Osman, tatmin olamamaktadır çünkü emeğiyle kazanmamış, sebepsizce tarlasından çıkan suyla herkesin sahibi pozisyonuna ulaşmıştır. Hasan'ın her an dönüp olanları anlayarak Osman'dan intikam alma ihtimali Osman'ın sürekli olarak bir korkuyla yaşamasına sebep olmaktadır.

Filmin son sahnesi ayrıca incelenmeyi zorunlu tutmaktadır ancak Bahar'la ilgili kısmından burada kısaca söz etmek gerekirse; öyküde Osman'ı öldüren Bahar'dır; kullanılmış, aldatılmış Bahar sonunda isyan ederek Osman'ı öldürüp hem Hasan'ı hem de kendisini kurtarmaktadır. Ancak filmde Bahar, Osman'a baltayla koşmuş ama başarılı olamamıştır. Osman bunu fark ederek Bahar'ı vurup yaralamıştır. Dolayısıyla Bahar son sahneden tamamıyla çıkarılmıştır. Ancak Hasan, Osman'ı öldürdükten sonra Hasan'la kavuşması Bahar'ı seyirciye hatırlatmıştır. Bütün bu anlatılanlar seyirciyi şöyle bir soruyla karşı karşıya bırakmaktadır; Bahar, Hasan'a sonunda kavuşmayı ister miydi yoksa onun da ölmesini ve tarlanın tek sahibi olmayı tercih mi ederdi? Filmde intikamı alan Bahar değil, Hasan olmuştur. Ancak Hasan, Osman'ı yalnızca intikam almak için öldürmez aynı zamanda cezaevinde verilen öğüdünü yerine getirmektedir. Dolayısıyla Erksan'ın sonu bireysel bir intikamın yerine toplumsal bir öç almayı barındırmaktadır.

Osman ve Köylüler Arasındaki Gerilim

Başlangıçta köylüler suyun sahiplenilmesine razı olmadıklarını devlete giderek göstermişlerdir. Ancak devlet de Osman'dan yanadır, suda hak iddia etmek devlete karşı gelmek olacaktır. Yalnız Veli Sarı karşı koymaktan vazgeçmemiş, köylüleri de buna ikna etmeye uğraşmış, Osman'ın köpeğini öldürerek gözdağı vermiş, bu da yeterli olmayınca eline aldığı tüfeği Osman'a doğrultmuştur. Ancak Kocabaş Osman -güçlü-, Veli Sarı'yı -haklıyı- öldürmüştür. Bu durum yine bir başka temsili gözler önüne sermektedir. Veli Sarı, memlekette haksızlığa karşı koyduğu için öldürülenleri temsil etmektedir. Bu çıkarım ancak dönemin politik ortamı göz önünde bulundurulduğunda ortaya konabilir. Erksan'ın cezaevine eklediği karakter gibi Veli Sarı da bu dönemde öne çıkan ve aydınları etkilemiş bir durumu temsil etmektedir.

Diğer köylüler ise oldukça pasiftir. Köylüler, nihayetinde Osman'ın suyu parayla satmasını talep etmektedirler. Bu durum köylülerin karşı koyamadıkları mülkiyeti kabullenişini ve düzenin kurallarına uyduklarını göstermektedir. Örgütsüzlüğün sonucu birçok insanın bir tek Kocabaş Osman'a karşı gelememesine sebep olmuştur. Filmin özü; haksızlığa karşı örgütsüz hareket etmenin sonuç vermeyeceğidir. Böylesi bir bakış açısını doğuran da dönemin toplumsal hareketleridir. İşçi sınıfının örgütlenmeye, sendikalarda bir araya gelmeye başladığı bir dönemde iktidarın karşısında ancak birlik olmanın hak kazanmayı sağlayacağı fikri *Susuz Yaz*'da kendini göstermektedir.

Köylüler ve Osman arasındaki ayrımın sınıfsallığı, suyun görsel olarak kullanımında da yeniden yaratılmıştır. Osman'ın evi çevresinde geçen bütün sahnelerde su vardır; ya havuzun içinde koşarken ya banyo yaparken ya da Bahar, Osman'ın ayaklarını yıkarken ama mutlaka suyla haşır neşirken görünmektedirler. Kamera köylülere kestiği anda ise susuzluk göze batmaktadır. Kurumuş toprak üzerinde yürüyen kuru bir kurbağa ya da ağaç dalında oldukça yavaş hareket eden

bir kertenkele köylülere geçiş sekansı olarak kullanılmıştır. En sonunda köylülerden biri kertenkeleyi tutup fırlatır ancak bu sahnenin ardından köylülerin üretebildikleri en iyi yöntem suyu parayla satın almak olmuştur. Köylüler de -Hasan gibi-ezilen halkı temsil etmektedir. Hasan, halkın yapabileceklerinin köylüler ise bir araya gelmedikleri müddetçe yapamayacaklarının yansması olmuştur.

Son Sahne: Hesaplaşma

Hasan'ın minibüsten inmesi sırasında Osman yine havuzunun kenarında yüzünü yıkamaktadır. Suya atlayan kurbağa Osman'ı ürkütür, Hasan'ın çıkıp gelme ihtimaline karşılık Osman tüfeğini yanından ayırmamaktadır. Kurbağanın suya atlaması tehlikenin yaklaşmakta olduğu haberini vermektedir. Köylülerin susuzluk çektiğini gösteren sahnelerde kullanılan kurbağa, Osman'ın değerli havuzuna atlayarak adeta bir şeylerin değişeceğini duyurmaktadır. Bu sekansın ardından Hasan'ın koşarak eve yaklaşması ve Bahar'la karşılaşması gösterilmektedir. Hasan'ın koşmasıyla birlikte heyecanlı bir müzik girmektedir. Filmin müzikleri Manos Hacıdakıs ve Ahmet Yamacı tarafından yapılmıştır. Kimi sahnelerde yöresel ezgiler kullanılmakla birlikte özellikle kavgı sahnelerinde batı ezgileri kullanılmıştır. Özellikle filmin son sahnesinde -Hasan ve Osman'ın havuzda boğuşması- müzik etkileyici biçimde kullanılmıştır. Sahne boyunca düzenli bir ritimde ilerlemeyen, yükselip alçalan, heyecanlı, gerilimli batı ezgileri tercih edilmiştir. Köyde geçen bir filmde seyircinin duymaya alışık olmadığı klasik batı müziği ve yer yer caz tonları barındıran müzik kullanımı sahnenin dramatik etkisini arttırmaktadır.

Osman'ın mermisinin bitmesiyle birlikte Hasan sudan çıkıp Osman'ın üstüne atlayarak onu havuza atar. Bu noktadan sonra suda boğuşma sekansı başlar. Suyun sesiyle birlikte müzik devam eder ve adeta bir dans gibi gerçekleşen boğuşmanın seyircideki etkisi artar. Nihayet Hasan, Osman'ı her şeyin kaynağı, yaratan ve yok eden, temizleyen ve Osman'ın durumunda kirleten suda boğmuştur. Osman'ın tabancayla/çifteyle değil, suda boğularak ölümü Erksan'ın senaryoya yaptığı en önemli katkılardan biridir. Osman'ın boğulmasından sonra müzik değişerek yöresel ezgilere geri dönmektedir. Müzikle birlikte Bahar ve Hasan arasında geçecek duygusal sahneye geçiş yapılmıştır. Bahar'la yeniden bir araya gelen Hasan'ın koşup havuzun kapaklarını açmasıyla Osman'ın cesedi gözleri açık biçimde suyla akıp gitmektedir. Metin Erksan'ın röportajında belirttiği gibi su elde tutulamaz, akıp gitmeye mecburdur (aktaran Sönmez ve Öztürk, 1985). Havuzdan akıp giden Osman'ın ardında Bahar ve Hasan'ın görüntüsüyle film son bulmaktadır. Osman ve Hasan arasında yaşanan hesaplaşma ne kadar bireysel bir uğraş barındırsa da bir yandan yalnızca iki karakterin hesaplaşmasını değil, temsil ettikleri sınıfların da hesaplaşmasını barındırmaktadır.

Sonuç

Çalışmada Türkiye'nin belli bir döneminde yaşanan sosyal hareketler ve sosyal değişim bağlamında, Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) filminin nitel içerik analizi yöntemiyle incelenmesi sonucunda filmde yer alan temsillerden söz edilmiştir. Bu inceleme sonucunda filmin ancak dönemle ilişki kurulmasıyla doyurucu bir okumasının ortaya çıkacağına değinilmiş, böylesi bir bakışla okunmasına özen gösterilmiştir. Çalışmanın giriş kısmında değinildiği üzere sinema ve toplum arasındaki bağın birbirini besleyen, etkileyen bir konumda yer aldığı tespit edilmiştir. Böylesi bir okuma sırasında siyaset, sosyoloji, hukuk ve sinema alanlarına ilişkin literatür taraması yapılarak disiplinlerarası bir yaklaşım ortaya konmuştur.

Türkiye'de sosyal hareketlerin yükselişe geçtiği bir dönemde, sinemamız açısından kült bir film olan *Susuz Yaz* böylesi bir bakışın açıklanabilmesi açısından seçilmiştir ancak herhangi bir dönemde çekilmiş herhangi bir film de dönemin toplumsallığından etkilenmekte ve toplumu etkilemektedir. Dolayısıyla bu çalışma benzer çalışmaların yapılabilmesi açısından bir örnek olarak ele alınabilir. Günümüzde bireysel konulu hikâyelere ağırlık verilmesi yine dönemin koşullarının incelenmesiyle birlikte anlamlı olacak biçimde okunabilir. Bu bakış açısıyla incelenmiş olan *Susuz Yaz* 60'lı yılların Türkiye'sinde mülkiyet üzerine bir tartışma ortaya koymaktadır. Ancak bu tartışmanın sınırları Bademler Köyü'nü aşarak evrensel bir soruna, toplumun bir arada mücadele edememesine ilişkin bir çıkarımı da barındırmaktadır. İnceleme bölümünde de değinildiği üzere Metin Erksan'ın orijinal metne yapmış olduğu katkılar bu çıkarımı güçlendirmektedir.

Susuz Yaz, uyarlama senaryonun özü koruyarak nasıl geliştirip görselleştirileceğine ilişkin de bilgiler sunmaktadır. Literatürde filme ilişkin çeşitli bakış açılarıyla yazılmış çalışmalara rastlanması mümkündür. Bu çalışmanın özü ise her nereden bakılırsa bakılsın filmin işaret ettiği noktanın anlaşılmasının sosyolojik bir okumayı barındırdığıdır. Sinema, birçok sanattan etkilendiği ve kendi içinde yeniden üreterek kullandığı gibi sosyal bilimlerin çeşitli alanlarına ilişkin de bakış açısı barındıran, okundukça okunmaya izin veren bir sanattır. Bu biçimde düşünüldüğünde ufuk açıcı sinema okumalarına ulaşılabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akad, L. Ö. (2016). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktan, C. (2018). Mülkiyet Hakları Felsefesi. *Hak İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 7(18), 194-214. <https://dx.doi.org/10.31199/hakisderg.453468>
- Başpınar, V. (2016). Su Mülkiyeti Açısından Türk Medenî Kanunu, Yeraltı Suları Hakkında Kanun ve Su Kanunu Tasarısı Hükümlerinin Değerlendirilmesi. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 65(4), 2725-2754. https://dx.doi.org/10.1501/Hukfak_0000001876
- Bayram, S. (2018). Necati Cumalı'nın Susuz Yaz Adlı Hikayesinde Yapı ve İzlek. *The Journal of Social Science*, 2(4), 160-175. <https://dx.doi.org/10.30520/tjsosci.454367>
- Birdal, M. (2012). Locke'un Mülkiyet Teorisi ve Marksist Eleştirisi: Mülkiyet Hakkı ve Bireysel Özgürlükler Üzerinden Locke ve Marx Karşılaştırması. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası, 57(1), 39-61. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifm/issue/851/9432>
- Cook, P. (2009). İtalya ve Yeni Gerçeklik. (Çev. H. R. Yılmaz). İLEM Yıllık, 4(4), 113-120. Erişim adresi <https://avys.omu.edu.tr>
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Della Porta, D. ve Diani, M. (2020). *Toplumsal Hareketler*. (Çev. P. Çakır ve C. Gülbudak). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1999).
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2019). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dinler, E. ve Çalışkan, Z. (2019). Mülkiyetin Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir Deneme. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 77, 421-452. <https://doi.org/10.26650/jspc.2019.77.0019>
- Doğan, A. (2007). Özel Mülkiyet Hakkının Temeli Olarak Emek. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 56(03), 84-97. https://doi.org/10.1501/Hukfak_00000000320
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gökçek, Z. (2017). Üçüncü Sinema'ya Fernando Solanas Sineması Üzerinden Bakış. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Görücü, B ve Atam, Z. (1995). Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları 1960'lı Yıllar. *Gelenek*, 50. Erişim adresi <https://gelenek.org/turkiyede-devrimci-sinema-tartismalari-1960li-yillar/>
- Güçhan, G. (1993). Sinema Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, 12, 51-71.
- Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 30, 79-100. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2595>
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kacıroğlu, M. (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. *Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 27-71. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/etusbed/issue/35461/393986>
- Kasım, D. ve Atayeter, H. (2012). 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1(4), 19-33. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/e-gifder/issue/7471/98378>
- Kılınç, U. (2019). 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 4(1), 40-53. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mbsjcs/issue/45413/524990>
- Kutlar, O. (2010). *Sinema Bir Şenliktir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Önbayrak, N. (2014). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekliği. *Marmara İletişim Dergisi*, 13(13), 187-203. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/446/3525>

- Özen, H. (2015). Meydan Hareketleri ve ‘Eski’ ve ‘Yeni’ Toplumsal Hareketler. *Mülkiye Dergisi*, 39(2), 11-40. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1090>
- Pösteke, N. (2012). Türk Sinemasında Toprak Mülkiyetine Bakış. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 1, 141-171. Erişim adresi https://www.academia.edu/8205793/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_Toprak_M%C3%BClkiyetine_Bak%C4%B1%C5%9F
- Savaş, H. (2017). Ekim Devrimi ve Sinemanın Yeniden İcadı. *Sözcükler*, 70, 64-76.
- Sim, Ş. (2009). Türk Sineması Tarihinde İlk Üçleme, Metin Erksan’dan Mülkiyet Üçlemesi: Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Kuyu. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 1(3), 171-196. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iaud/issue/30049/324463>
- Sönmez, H. ve Öztürk, S. (1985). Metin Erksan: “Türkiye’de Entelijansiya Yok”. *Ve Sinema Dergisi*, 1. Erişim adresi <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/133/metin-erksan----turkiye%E2%80%99de-entelijansiya-yok-->
- Taş, Z. T. (2019). Eril Dünyanın ‘Kuyu’su. *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi*, 12, 40-45. Erişim adresi [http://sekans.org/docs/e-sayilar/2019-e12/SEKANS_e12_02b_COZUMLEME_Kuyu\(Tas\).pdf](http://sekans.org/docs/e-sayilar/2019-e12/SEKANS_e12_02b_COZUMLEME_Kuyu(Tas).pdf)
- Uslu, E. (2018). Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Filmlerine Yansıması. *İNİF E-Dergi*, 3(2), 191-212.
- Yanardağ, M. (2010). 27 Mayıs Devrim mi Darbe mi?, <https://haber.sol.org.tr/yazarlar/merdan-yanardag/27-mayis-devrim-mi-darbe-mi-28888f> E.T. 2 Ocak 2020
- Yaşlı, F. (2019). *Antikomünizm, Ülkücü Hareket, Türkiye Türkiye ve Soğuk Savaş*. İstanbul: Yordam Kitap.

“KAMPA GÖNDERSELER NE OLUR? BUNLAR HER YERDE YAŞAR” POLİTİK KAMERADAN TÜRK SİNEMASINDAKİ TEMSİLLERLE SURİYELİLERİ GÖRMEK

Türkey Türkan Ünlü¹

Öz

Sinema sahip olduğu görsel ve işitsel unsurlar sayesinde filmi çeken ve filmi izleyenler arasında bir diyalog oluşturmaktadır. İzleyici, sinema filminde yaratılan bir gerçekliğe dahil olmaktadır. Bu gerçeklik, tarihin bir döneminin yansımasından beslenmekte ayrıca yönetmen tarafından izleyiciye ulaştırılma gayesindeki bir mesajı da barındırmaktadır. Bir gerçekliğin inşa sürecini içeren sinema ideolojik bir araç olarak kullanılmakta ve politik unsurları barındırmaktadır. Bu bağlamda film de politik bir ürün olmaktadır. Sinema, toplumsal olayları yansıtırken politik yapılanma ve ideolojik fikirler aracılığı ile de temsiller yaratmaktadır. Çalışma kapsamında Suriye İç Savaşının Türk Sineması’ndaki yarattığı temsiller ve sundukları bakış incelenmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın kuramsal perspektifinde politik sinema kapsamında temsil ve öteki kavramları irdelenmiştir. Türk Sinemasında Suriye İç Savaşının nasıl ele alındığı kategorize edilmiştir. Kategorize edilen filmlerden Suriyeli sığınmacı temsili barındıran *Misafir* (2017) ve *Saf* (2018) ise kuramsal perspektifte belirtilen kavramlar doğrultusunda incelenmiştir. Filmlerin çözümlemesinde derin bir okuma olanağı sunan, bir göstergebilimsel yöntem olan Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesi uygulanmıştır. İki filmin çözümlemesi neticesinde, Türkiye’de Suriyeli temsili besleyen unsurun “muhtaç” oldukları düşüncesi olduğu görülmüştür. Yapılan yardımlarda, sömürülmelerinde ve Suriyeli kimliğini şekillendirmemizde, savaş ve bunun neticesi olan muhtaç kavramı karşımıza çıkmaktadır. Bu düşünce, Suriyelilere yönelik nefret söyleminin ve ötekileştirilmelerinin temel nedenini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Politik Kamera, Temsil, Öteki, Suriyeli, Sığınmacı.

¹ Doktorant, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, turkayturkan@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-8982-3040

Abstract

Cinema creates a dialogue between those who are shooting the film and those who are watching the film due to its visual and auditory elements. The viewer is involved in a reality created in a motion picture. This reality is fed by the reflection of a period of history, and also contains a message intended to be delivered to the audience by the director. Cinema, which includes the process of constructing reality, is used as an ideological tool and contains political elements. In this context, the film is also a political product. Cinema, while reflecting social events, also creates representations through political structuring and ideological ideas. Within the scope of the study, the representations created by the Syrian Civil War in Turkish cinema and the perspective they offer are examined. In this direction, representation and otherization concepts within the scope of political cinema were examined in the theoretical perspective of the study. How the Syrian Civil War is covered in Turkish cinema is categorized according to their topics. Of the categorized films, *The Guest Aleppo to Istanbul* (2017) and *Saf* (2018), which feature the representation of Syrian asylum seekers, were examined in accordance with the concepts stated in the theoretical perspective. Greimas' semiotics method, which offers a deep reading opportunity, has been applied in the analysis of films. As a result of the analysis of the two films, it was seen that the element that feeds the Syrian representation in Turkey is the idea that they are "needy". In the aid provided to Syrians, their exploitation and the shaping of the Syrian identity, the concept of war and the needy that is the result of it comes across. This idea is the main reason for hate speech and otherization of Syrians.

Keywords: Political Camera, Representation, The Other, Syrian, Asylum Seekers.

Giriş

"Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir"

Mike Wayne, Politik Film Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği

Bir kayıt aracı olarak sinema, teknoloji ile gerçekliği yeniden sunmakta ve ilettiği gerçekliği kurgulamaktadır. Ancak filmin tüketime sunulan ticari bir ürün olarak karşımıza çıkması sunulan gerçekliğin hangi koşullarda üretildiğine dair soruları doğurmaktadır. Sinemanın gerçekliğe olan benzerliği ve tüketime açık unsurlarından beslenen egemen ideoloji, fikirlerini geniş kitlelere ulaştırmak için sinemanın sunduğu olanaklardan faydalanmıştır. Bir ideolojik aygıt olan sinema, yumuşak güç olarak devletler tarafından da kullanılmakta bu sayede politik söylemler geniş kitlelere ulaşarak meşruluk kazanmaktadır. Aynı zamanda sinemanın kültürel bir metin olması, bu metni hareketlendirilmiş görseller aracılığı ile sunması temsilleri oluştururken, bu temsilleri oluşturan kodlar izleyici tarafından çözümlenirken onun kimliğini de şekillendirmektedir.

Gerçekliğin politik bir perspektifte manipüle edilmesi ya da yok sayılması yaratılan temsillerin de doğruluktan uzak olmasına neden olmaktadır. Özellikle kültürel kimliğin tanınmasına olanak tanıyan sinemanın egemen ideoloji nedeniyle oluşturduğu hatalı temsiller öteki unsurunun yaratılması ve bunun kitlelerce onaylanmasına zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla ötekiye dair olan politik bakış açısı, sinema aracılığı ile meşrulaştırılmaktadır.

2011 yılında başlayan Suriye iç savaşı nedeniyle milyonlarca Suriyelinin bölgeden göç etmesi, gittikleri coğrafyalarda kültürel kimliklerine dair tanınmayı gerektirirken pek çok dinamiği hareketlendirmiştir. Türkiye, Suriye ile sınır komşusu olmasından dolayı bu savaştan askeri, ekonomik, siyasi ve kültürel farklı açılardan etkilenmiştir. Ayrıca bu durum, Türkiye’deki Suriyeli sığınmacı nüfusun yoğunluğunu arttırmıştır. Sinemanın içinde olduğu toplumun dinamikleri neticesinde şekillendiği düşünüldüğünde, Türk sinemasında özellikle bu süreçle beraber Suriyeliler üzerine temsiller ortaya çıkmıştır.

Türkiye’de akademik alanda; Türkiye’ye göç eden Suriyeliler içerikli filmlerin eleştirel kuramlar ile incelendiği görülmektedir. Özellikle *Daha* (2017) filmi örnekleme üzerinden farklı perspektif ve kuramlar ile çalışmalar bulunmaktadır. Yüksel’in (2019) *Daha ve Misafir Filmlerinde Mültecilere Yönelik Dışlama Pratikleri ve Yok-Yerler* ve Öztürk ile Altındal’ın (2019) tezden üretilen *Damgalanmanın Mültecilik Yüzü: Daha (The more) Filminin Sosyolojik Okuması* başlıklı çalışmaları bu konuya örnek teşkil etmektedir. Bu çalışmalarda Suriyelilerin ötekileştirilen ve dışlanan bir öge olarak sunulduğu görülmektedir. Suriyeliler hakkında iki adet yüksek lisans çalışması bulunmaktadır. Bunlardan biri Öztürk’ün (2019) yazdığı *Birlikte Yaşama Kültürü Ekseninde Türkiye’de Suriyeli Mülteciler Olgusu: The More- “Daha” Filmi Analizi* iken diğeri ise Gültekin’in (2019) *Türk Sinemasında Suriye Sorunu ve Suriyeli Mülteciler* çalışmasıdır. Kına ve Işık (2019) ise *Türk Sinema Filmlerinin Afişlerinde Suriyeli Mülteciler Krizinin Temsili* çalışmalarında Türkiye’ye gelen Suriyelerin öteki konumunda yer aldığını, sinema filmlerinin afişleri üzerinden incelemişlerdir. Akademik alanda daha önce yapılan çalışmalarda, “mülteci” konulu filmler üzerinden öteki sorunsalını irdeleyen araştırmaların ağırlıklı olduğu görülmüştür. Ancak burada önem arz eden ve gözden kaçırılan bir nokta Türkiye’ye gelen Suriyelilerin mülteci değil “sığınmacı” konumunda olmasıdır². Bu nedenle bu çalışmada, Suriyelilere yönelik sığınmacı ifadesi kullanılmıştır.

Bu çalışma “Suriyeli sığınmacıları içeren temsil pratiklerinde oluşturulan söylem hangi unsurlardan (ekonomik, politik, kültürel, sosyal) beslenmektedir?” sorusu perspektifinde Türkiye’de Suriyeli sığınmacılara yönelik oluşturulan söylemin nedenlerini ve bu bağlamda temsil edilen Suriyeli sığınmacıyı incelemektedir.

² 1951 yılında Türkiye tarafından imzalanan Cenevre Sözleşmesinin birinci maddesinde ona tanınan opsiyonu kullanarak “Coğrafi kısıtlama” getirebilmesi şartı ile kabul etmiş, bu nedenle Avrupa dışında meydana gelen olaylar sonucu mülteci tanımındaki durumları karşılayan bireyler üçüncü bir ülkeye yerleşene kadar Türkiye’de “şartlı mülteci” statüsünde bulunabilirler (Şartlı Mülteci, 2021). Keza bu durum bağlamında İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan *Geçici Koruma Yönetmeliği*’nde Türkiye’de bulunan kayıtlı Suriyelilere yönelik “Geçici Korumamız Altındaki Suriyeliler” ifadesini kullanmaktadır (Geçici Koruma Yönetmeliği, 2014).

Çalışma kapsamında ilk olarak kavramsal çerçeve aktarılmıştır. Bu doğrultuda, “Propagandadan Yumuşak Güce Estetize Edilmiş Politik Sinema” bölümünde sinema ve gerçekliğin aktarımının tartışılmasıyla başlanmış, sinemada ideolojinin etkisi incelenmiştir. İkinci kısım olan “Eklenti mi Gerçekliğin Taklidi mi? İmgenin Temsil ve Ötekiyi Oluşturması” başlıklı bölümde öncelikle temsil kavramı ve sinema temsil ilişkisi irdelenmiştir. Bu kapsamda temsilin gerçekliği ile oluşturulmasında ideolojinin etkisi tartışılmış, ardından politize edilen temsil unsurları manipüle edilmiş olan öteki kavramıyla ilişkilendirilmiştir. “Türk Sinemasında Temsil Olarak 2011 Sonrasındaki Suriye ve Suriyeliler” başlıklı bölümde öncelikle savaş sonrası Türkiye-Suriye ilişkilerinden kısaca bahsedilmiş, sonrasında ise sinemada 2011 sonrasında Suriye Savaşı ve Suriyelilere yönelik çekilmiş filmlerin üçlü bir kategori oluşturduğu belirtilip, kategoriler örnek filmleriyle açıklanmıştır. Bu bağlamda Türk sinemasında, ilk kategoride Suriye’ye yönelik askeri hareketleri içeren filmler bulunmakta, bunlar Türkiye’nin Suriye’ye yönelik gerçekleştirdiği hareketlerden esinlenen ordunun milli değerler ile yüceltildiği, kahramanlıkları anlatan filmleri içermektedir. Suriye iç karışıklığı ile kaçışı anlatan ikinci kategorideki filmlerde ise; iç savaşın süreci ve bölgedeki etkileri, toplumsal kutuplaşmalar ve bölgeden kaçış süreci anlatılmaktadır. Türkiye’deki sığınmacıları ele alan üçüncü kategorideki filmlerde oluşturulan temsiller ise Türkiye’deki yaşam koşulları, sömürülmeleri ve yaşadıkları ekonomik, sosyal ve kültürel sorunları sunmaktadır. Kategorize edilen filmlerden Suriyeli sığınmacı temsili barındıran iki film *Misafir* (2017) ve *Saf* (2018) kuramsal perspektifte anlatılan kavramlar bağlamında çözümlenmiştir. Filmlerin çözümlenmesinde gizli anlamları irdeleme olanağı sunan, bir göstergebilimsel yöntem olan Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesi uygulanmıştır.

Propagandadan Yumuşak Güce Estetize Edilmiş Politik Sinema

Sinema, izleyicisine görselleştirilmiş kültürel bir metin sunmaktadır. Bu kültürel metnin oluşumunda film; tekniğin sunduğu, kamera çekimleri ve montaj gibi özelliklerle bir anlatıyı yaratmaktadır. Kültürel bir metin olarak sinema filmine bakıldığında dönemine dair izler taşıması beklenmektedir. Bir bakış açısı ile sinema, bulunduğu döneme dair gerçekleri yansıtarak bir belge görevi görmektedir (Öztürk ve Altındal, 2015: 169). Öyleyse bu belgenin yaratım sürecinde gerçeklik etken midir ya da etken olan unsurlar nelerdir?

Filmde gerçekliğin aktarımını *Kitle Süsü* isimli kitabında irdeleyen Siegfried Kracauer (2011), film üretim sürecini seyircisi gibi kemikleştirdiğini belirterek, üretilen filmlerin tavrını eleştirmektedir. *Ortalama film yapımları* olarak isimlendirdiği ana akım filmlerin bugünü göstermemek adına kaçış girişimlerini ortaya koyduğunu, toplumun görüşünü engelleyen ideolojiler yarattığını ifade ederken *yüksek kaliteli kurmaca filmler* diye ifade ettiği ortalama sanatsal filmlerin de politik bakımdan önyargısız olmadıklarını ve gerçeğe daha yakın olmadıklarını belirtmektedir (Kracauer, 2011: 265-280). Kracauer’in yaptığı sınıflandırmada, bir film hangi

kategoriye ait olursa olsun ideolojik bir perspektif sunduğu görülmektedir. Kracuer'in eserinde tartıştığı nokta bu ideolojik perspektifin yaratımında filmde gerçekliğin oluşturulmasıdır. Film yaratım sürecinde; gerçeklik oluşturulmasına olanak tanınması, ona dair ayrıntıların şekillenmesine dair de olanak sunmakta, bu şekillenme gerçekliğin örtünmesine, silinmesine ve yansımalarına neden olmaktadır. İdeoloji bu örtünme, silinme ya da yansımaların oluşmasında ana etken olan unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diken ve Lausten ise *Filmlerle Sosyoloji* isimli kitapta, sinema-gerçeklik ilişkisini hakkında asıl sorunun edimsel (gerçeklik-toplum) ve sanal (kopya-sinematografik imge) olmak üzere iki tür varlık üzerinden okuma yapılması olduğunu ifade etmekte, temsil (özdeşleşmeye dayanan imgeler) ve simularka (farklılığa dayananlar) arasındaki karşıtlığı öne çıkarmakta ve sinemanın toplumsalı yansıtmaktan ziyade izleyiciyi makineleştirerek *sanal*'a açıldığını dile getirip toplumsal gerçeklik ve sinema ilişkisini etkileşimli yüzeylere benzetmektedir (Diken ve Lausten, 2019: 21-22). Bir diyalektik ilişki içerisinde görülen sinema ve hayat birbirlerini besleyen iki unsuru oluşturmaktadır. Sinema ile toplumsallığın aralarındaki ilişki imgeler üreten *sanallaştırmayı* ya da imgenin gerçekliğe dahil edildiği *edimselleştirilmeyi* barındıran çift yönlü bir iletişimi içermektedir (Diken ve Lausten, 2019: 22). Görselliği ile hem sunma hem de temsil etme imkanlarını barındıran sinema insanla etkileşim kurarak ona tasarlanan imgelerle dolu bir evreni sunmaktadır. Dolayısı ile bu sunma ve temsil durumu sinemanın özdeşleşme içermesini sağlamakta bu da sinemanın bir ayna görevi görmesine olanak tanımaktadır. Oluşturduğu toplumun sosyal dinamikleri ile bir etkileşim içerisinde olan sinema aslında toplumsal bilinçdışı bir işleve sahiptir (Osmanoğlu, 2015: 577). Bu bağlamda sinema ve ideoloji arasında yakın bir ilişki bulunmakta, sinema ideolojinin yeniden üretildiği bir ortam sunmaktadır. Bu durum, Althusser'ın İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları (2014) eserinde belirttiği ideolojinin devlet tarafından tekrar üretilen bir unsur olarak pekiştirilmesi fikrine istinaden sinema, devletin ideolojik aygıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Faşizm açısından bu durumu *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* isimli çalışmasında açıklayan Benjamin (2018: 78) "*Faşizm kendi içinde tutarlı olarak, politik yaşamın estetize edilmesini amaçlar. Faşizm bir liderin kültüyle boyunduruk altına aldığı kitlelerin ırzına geçmesiyle, yine faşizmin kült değerlerinin üretilmesi için yararlandığı aygıtın ırzına geçilmesi, birbiriyle örtüşmektedir.*" ifadesiyle faşizmi oluşturan unsurların film, müzik ve edebiyatta görülen epik ve güzelleştirme esaslı anlatıma, bir kültü bürünmesini eleştirmektedir.

Bir kültürel üretim olan ve ideolojik aygıt görevi de gören sinema, "*Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde*" (Morrin'den akt. Diken ve Lausten, 2019: 28), bir bağlamda yeniden birleştirmektedir. Althusser'ın "*İnsan doğası gereği ideolojik bir hayvandır*" (Althusser, 2014: 122), ifadesi doğrultusunda filmin yaratıcısı ve onun üretimi

gerçekleştirdiği toplumsal koşulların bir diyalektik içinde olduğu görülmektedir. “*Kameranin konulduğu yer ideolojiktir*” söylemini akıllara getiren bu durum, filmde sunulan sınırlı kadrage perspektifinden, montajına bir gerçeklik inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda sinema olduğu ilk yıllardan itibaren ideolojiyi pekiştirmek maksadı ile kullanılmaktadır.

Sinemada ideolojiyi pekiştirme süreci I. Dünya Savaşı’nda çekilen propaganda filmleri ile başlarken, bu süreçte sinemanın halk üzerindeki etkisinin görülmesi onu araç konumuna getirmiştir. II. Dünya Savaşı’nda propaganda gücü devam eden sinema, savaş sonrasında oluşan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi akımlarla propagandadan politize edilmiş bir estetik anlayışa dönüşmüştür. Ayrıca Üçüncü Sinema gibi oluşumlarla sömürülen ülkeler tarafından bir mücadele alanı haline getirilen sinema, Amerika gibi sinema endüstrisinin geliştiği ülkelerde ise bir yumuşak güç olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla sinema doğduğu süreçten itibaren doğrudan ya da dolaylı ideoloji perspektifinde şekillenen, ona karşı çıkan, destekleyen ya da pekiştiren bir yapıya sahip olmuştur.

Eklenti mi Gerçekliğin Taklidi mi? İmgenin Temsili ve Ötekiyi Oluşturması

Hall, temsili tanımlarken “*Bir kültürün üyelerinin anlam üretmek için kullandığı dili kullandığı bir süreç*” olarak ifade etmekte ve medyada gerçekleşen bu temsil sürecini bir “yansıtmacı yaklaşım” “maksatlı yaklaşım” ve “inşacı yaklaşım” olarak isimlendirmektedir (Hall, 2017: 81). Bu bağlamda Hall, bir temsilin başka bir kültüre yansıtılırken kodlar, sınıflamaların vs. göreceli olduğu ve “çeviri”ye ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir. Buradaki kodlar, göstergeler olabileceği gibi kelimeler de olabilir. Temsillerin bir diğer önemli noktası, kültürden beslenerek farklılıkları işaret etmeleridir. Casebier sinemanın temsille olan ilişkisini şöyle ifade eder (Casebier’den akt. Cerrahoğlu, 2019: 523):

İzleyici film denen şeyin dışında tutulamaz, ondaki temsilleri ve diğer özellikleri kavrayarak güncel tabirle, tıpkı metnin yaratımındaki aktif katılımcılar kadar metne dahil olur. Dahası, bu aktivitelerinde metinlerdeki anlam ve temsillerin oluşturulmasında kullanılan kodları kullanırlar. Bu kodlar arasında sinemasal kodlar, kültürel kodlar, sinemacının kendi kodları gibi şeyler bulunmaktadır.

Sinema, gerçekliği yorumlarken sanatçı, kendi koşul ve edinimleri ile şekillendirdiği bir temsili yaratmaktadır. Bu temsil izleyicinin, edininim ve bilgileri ile alınılmaktadır. Bir önceki bölümde her filmin aslında gerçekliği yansıtırken temelinde bir ideoloji barındırdığı aktarılmıştı. Bu bağlamda oluşan temsiller de bir ideoloji neticesinde oluşturulmaktadır. Yaratıcı, öne çıkacak unsurları film dilini kullanarak kendi oluşturmaktadır. Temsili yaratılan kimlik içerisinde bir kültürel ve siyasi okuma barındırmaktadır. Bhabba “İmge ancak ve ancak, otorite ve kimliğe bir ‘eklentidir’; asla taklidi olarak bir gerçekliğin görünüşü olarak okunmamalıdır” demektedir (Bhabba, 2016: 21). Bu bağlamda sinemada imgeler ile

oluşturulan temsil bir gerçeği yansıtmaya gereksiniminden ziyade ideolojik ilişkiler doğrultusunda kurulmaktadır. Bu doğrultuda Clifford'un ifadesi akla gelmelidir: *"Kim konuşmaktadır? Nerede ve Ne zaman? Kiminle konuşmakta ya da kime ne anlatmaktadır? Hangi kurumsal ve tarihsel kısıtlamalar altında?"* (Clifford'dan akt. Morley ve Robins, 2011: 183). Bu düşünceler ışığında bakıldığında sinemanın sunduğu temsil unsurlarının tarihsel, siyasi, ekonomik, sosyal vs. daha pek çok etkene bağlı bir unsur olduğu görülmekte ve yaratılan temsili "güçlü" olanın hakimiyetinde şekillendiği gözler önüne serilmektedir. Sinema kitleri harekete geçirebilecek güce sahip olan bir üretim sistemine sahiptir. Bu nedenle bir mücadele yöntemi (Üçüncü Sinema'da olduğu gibi) olarak da toplumlarda kullanılmıştır. Dolayısıyla politik olan sinema temsilleri ile de bu politik duruşunu devam ettirmektedir. Bu konuyla ilgili Ryan ve Kellner görüşlerini şöyle açıklar (Ryan ve Kellner, 2016: 384):

"Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca "gerçekliği" ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konumlar."

Sinema, topluma ve toplumsal olaylara dair bir evren oluşturarak yarattığı temsil stratejisi bir söylemi barındırmaktadır. Baker'a göre (2015: 224), sinema kendi anlatım dilinin sunduğu görsel ve işitsel olanaklarla izleyenlerine bir görüş iletmekte ve belge görevi görmektedir. Bu bağlamda gerçekliği aktarımı tartışılan ve gerçekliği kurgulayıp yanılmalı ya da bozuma uğrayıp aktarabilen sinemanın kültürel kimliğe dair unsurları aktarması ise politik önemini öne çıkarmaktadır. Çünkü izleyici gördüğünü alımlamarken, bu alımlama neticesinde kimliğine de şekillendirecektir. Coker bu konuyu şöyle ifade eder (Coker'dan akt. Morley ve Robins, 2011: 184):

Seyirci, olayları ilk elden değil algılama ile yaşantılar. Algıladığı şey, kimliğin doğasına kaçınılmaz olarak bireysel bir tepki doğuracaktır. Dünyanın dayattığı ile aklın talep ettiği, aldığı ve şekillendirdiği arasında hayati bir bağlantı vardır. Ekranda görülen şey, kendimiz hakkında bir şeyler söyler. Bize tepki göstermek, gördüğümü, kendimizle ilişkilendirmek için bir fırsat yaratır Kendi kimliğimizi geçerli kılmaya zorlar bizi.

Bir ideoloji perspektifinde şekillenen temsillerde "öteki"nin temsili ise bir başka problemi ortaya çıkarmaktadır. Özellikle küreselleşme ile mekan olgusunun zayıflaması, göç faaliyetlerinin artması çokkültürlülük, kültürlerarası gibi kavramları doğururken, ötekinin temsilini kültürel kimliğin tanınması için gerekli kılmıştır.

Ancak öteki olanın temsilini kimlerin oluşturduğu yaratılan temsilin gerçekliğinin yansımaları için önemlidir. Bu durumu Susam şöyle ifade eder (Susam'dan akt. Baran, 2018: 43-44):

“Sinema, temsil ilişkilerini ya düzenden, onun onaylanmasından ve sürüp gitmesinden yana bir tavırla ya da eleştirelliğin içinden kurmakta. Eleştirel olmak demek, egemen algının görmezden geldiği kişileri, grupları başka bir deyişle ötekileri, görünmezleri konu ve temsil etmek demektir. Peki, ama ötekileri konu ve temsil tek başına yeterli mi? Popüler kültür araçlarıyla kitleselleştirilmiş yanlış temsiller söz konusuysa ne olacak? Ötekiler, kendi adlarına söz alamıyorlarsa, başkaları onlar adına konuşuyorsa her şeye rağmen seslerini kendileri olarak duyurabildikleri iddia edilebilir mi?”

Sinemada izleyicinin film ile bağ kurmasını sağlayan, ayrıca izleyicinin gerçekliğine katılımını arttıran “özdeşleşme” kavramı ötekiyi tanımlarken öne çıkmaktadır. Toplum algısı ile bakıldığında özdeşleşme; başka bir birey, bir grup ya da bir idealde bunlar üzerinde kurulan ve kurulurken oluşan empatiden kaynaklı paylaşılan dayanışma ile sadakati içermektedir (Hall, 2014: 279). Özdeşleşme, öteki ile ben arasında kurulan bir süreci ifade eden psikanalitik bir süreci kapsamaktadır. Öteki, biz de olmayanın yansımasıdır, bir düalistik mantıktan beslenmekte, yaratılan temsil aracılığı nesnellemektedir. Öteki, kendimizden farklı olanı oluşturmakta, ona dair bakışı da yaratmaktadır. “*Fark konuşur*” diyen Hall, İngiltere’deki siyahi temsilini fotoğraflar aracılığı ile inceledikten sonra, siyahi kültüre dair marjinal ve aşağı anlamların bu görseller aracılığı ile İngiliz kültüründe yerleştirilen yorumlar olduğundan bahsetmekte, ayrıca farklı olan insanların temsiline endişe ve normalleştirme içeren bir tekrar olduğunu belirtmektedir (Hall, 2017: 298).

Bhabha, farklılaştırma ve yoğunlaştırmanın toplumlarda eşzamanlı süreçlerde yaşanmadığını belirtmekte, hatta bu farklıların gösteriminin özdeşlik kurmaya iten tarafının ulusa ait olmayanları tekrar gözler önüne sererken önyargılarla dolu bir inşa yaratabileceğini ve yarı yanlış olabileceğini söylemektedir (Bhabha, 2014: 381). Burada belirtildiği üzere özdeşleşmede yaratılan kimliğin-temsiline “doğru” aktarımı büyük bir öneme sahiptir. Metaforik bir anlam barındıran imge bir yanlışlama içerebilir. Öteki bu temsillerde, normatif bir şekilde sunulmakta ve içerdiği zenginlikler en aza indirilerek tikel bir yapıya bürünmektedir. Bu tikelleşme beraberinde tek tipleşmeyi meydana getirmektedir. Eric Hobsbawn küreselleşmenin oluşturduğu kültürle tek tipleşmede medyanın etkisini şu şekilde ifade eder (Hobsbawn, 2018: 137-138):

Dünyada seyredilen sinema filmlerinin %90’nın (hiç de yabana atılamayacak Hint ve Japon film endüstrisi bir yana bırakılacak olursa) Amerikan prodüksiyonları olduğuna daha önce işaret ettiniz. Aynı şey rock müziği için de geçerli. Dünyadaki bütün gençler hemen hemen aynı tür şeyleri dinliyorlar.

Gerçeğin politik bir bakış açısı ile alınarak yaratıldığı öteki konumundaki temsiller, izleyici de “biz” ve “onlar” olgusu yaratmakta-pekiştirmekte bu sayede egemen ideolojinin meşrulaşarak devamlılığını sağlamaktadır. Bu egemen ideoloji Türk Sinemasında da kendi fikirlerini meşrulaştırarak ötekileri var etmektedir. Bilhassa 1950’li yıllardan itibaren yoğunlaşan köyden kente göç dalgası Türk Sinemasında ötekini temsil edilmesi bakımından somut örnekleri içermektedir (Aslan, 2018: 70). Milli Mücadele Dönemi etkisiyle oluşan ilk dönem filmlerde öteki Rum, Ermeni veya Arapların düşman olarak lanse edilmesi ve ötekileştirmesini barındırırken (Lüleci ve Nas, 2020: 11), 1950 sonrasında yaşanan göç ile köylülerin ötekileştirildiği şehirli olmanın özneleştirildiği görülmektedir. Ayrıca bu süreçte azınlıklara dair de ötekileştirici söylemler devam etmektedir. Halit Refik’in *Gurbet Kuşları*, köylü-şehirli ve azınlıklara dair 1950’li yıllardaki ötekileştirici fikirleri yansıtan filmlerden biri olarak gösterilebilir.

1980 darbesi ve ardından ANAP ile gelen neo-liberal hareketler, Avrupa Birliğine giriş için uygulanan politika ve küreselleşme hareketleri kimlik temsillerinde yenilikler oluşturmuştur. Öncelikle “ulusal” bir düşünce ile “homojen” bir kimlik yaratma fikri yerini yok sayılmış “ötekileştirilmiş” kimliklerin temsiline bırakmıştır. Ötekileştirilmiş ve bastırılmış kimlikler medya aracılığı ile temsil edilmeye başlarken bu durum yeni ikilikleri de beraberinde getirmiştir. Sağ ve sol çatışmasının 1980 darbesi ile bastırılmış onun yerine muhafazakar ve laik, ilerici ve gerici olguları arasında bir çatışma doğmuştur. Öteki olanın görünür olmaya başlaması toplum içerisinde bir kabul doğururken farklı kimliklere dair de bir bakış yansıtılmıştır. Türk Sinemasında ötekinin yaratımı, içinde bulunulan dönemin koşul ve etkileri doğrultusunda şekillenmiştir. Bu bağlamda ideolojik koşullar perspektifinde değişen öteki Türk Sinemasında birden fazla kimlikle yer bulmuştur. Rum, Ermeni ve Yahudi gibi azınlıklar; şehre göç eden köylüler, Kürtler, eşcinseller, kadınlar vb. pek çok grup sinemada farklı dönemlerde öteki olarak yer almıştır.

2011 sonrası Türk Sinemasında Suriyeli temsillere Hall’un *Fark konuşur* ifadesiyle baktığımızda, temsiller üzerinden yaratılan gerçekliğe dair bir normalleştirme olduğu görülmektedir. Suriyelilere dair yerleştirilen imgeler, Türkiye’deki düşünce ve kültürel unsurları barındırmaktadır. Burada ilk dikkat çeken nokta oluşan çokkültürlü yapıda farklılıkların ortaya çıkmasının bir sorun oluşturması ve hegemon olan yerel kültürün üstünlüğünü devam ettirmeye çalışmasıdır. Dolayısıyla oluşturulan görsel ve söylemler aracılığı ile Suriyeli temsil, damgalamalar üzerinden ötekileştirilmektedir. *Daha* filminde Suriyelileri ülkelerinden kaçmasından ötürü *böcek* ile benzeştirilmesi bu damgalamalara örnek gösterilebilir (Öztürk ve Altındal, 2015: 190.) Suriyeli temsili bir taraftan nefret söylemlerine maruz bırakılıp damgalanırken, diğer taraftan ise acındırıcı bir nesne olarak kullanılmaktadır. Tomlinson (2017), Elliott ve Lemert (2010) gibi düşünürler medyanın ötekilerin durumunu temsil ederken çokkültürlülüğün içerisindeki

sosyal veya ahlaki rahatsız edici farklılıkların ortaya çıkarılmasındaki önemini belirtmektedir. Bu bağlamda sinema da bir ahlaki görev bilinci yaratmaktadır.

Suriyeli temsil bilhassa çocuk ve kadın temsilleri üzerinden sömürülme unsuru ile aktararak acıma üzerinden bir özdeşleşme kurulması sağlanmaktadır. Dolayısıyla özdeşleşme bu sömürülme unsuru üzerinden oluşturulurken, ötekileştirme ise yerel unsurların Suriyeli kimliğine dair olanlarla çatışmasından beslenmekte, ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel öğelerle yaratılmaktadır. Bhabha'nın eklenti olarak gördüğü ve gerçeklikten ayrı tuttuğu imge unsuru burada önem kazanmaktadır. Türk Sinemasında oluşturulan Suriyeli temsil ideolojik ilişkiler kapsamında oluşmaktadır. Bu ideolojik perspektif, Suriyelileri metalaştırırken, onları ucuz iş gücü, vatanlarını terk edip kaçan insanlar, hırsız, ahlaki değerlerden yoksun gibi söylemler üzerinden tek tipleştirilmektedir.

Türk Sinemasında Temsil Olarak 2011 Sonrasındaki Suriye ve Suriyeliler

Türk Sinemasında oluşan Suriyelilere yönelik temsilleri irdeleyebilmemiz için öncelikle Suriye iç savaşı boyunca Türkiye-Suriye ilişkileri üzerine kısaca bilgi vermemiz gerekmektedir. Öncelikle, Arap baharının bir etkisi olarak Suriye'de gelişen iç savaş; Suriye devlet başkanı Beşşar Esad ve onun yönettiği Baas rejimine karşı oluşan bir halk hareketlenmesi olarak 2011 yılında başlamıştır. Türkiye bu süreçte Esad rejiminin aleyhinde bir tavır aldığını belirtmiş tek taraflı yaptırımlar uygulanmıştır. Bu süreçte 2012 yılında Türk Hava Kuvvetlerine ait bir F-4 tipi uçağın Esad rejimine bağlı güçler tarafından düşürülmesi, aynı sene içerisinde Suriye ordusuna ait olan top mermilerinin Türkiye sınırları içine düşmesi ve Türk vatandaşların ölmesi iki ülke arasındaki gerginliği arttırmıştır. Ayrıca, Suriye iç savaşın süresince IŞİD ve YPG gibi terör örgütlerinin yayılcı eylemlerinin artması Türkiye'nin Suriye'ye yönelik hareketler düzenlemesine etken olmuştur. Suriye iç savaşının Türkiye'ye bir diğer etkisi sığınmacıların göçüdür. Can güvenliklerini yitiren Suriyelilerin, farklı ülkelere dış göç etmek zorunda kalması bir göç akınını başlatmıştır. Türkiye'nin 910 km'lik ölçümüyle en uzun sınır komşusu olan Suriye, göç sürecinde Türkiye'de sığınmacıların başvurmalarını kolaylaştırırken aynı zamanda Türkiye'yi onların gözünde Batı ülkelerine açılan bir transit nokta konumuna getirmiştir.

Suriye iç savaşı süresince gelişen diplomatik, askeri eylemler ve sığınmacıların Türkiye'deki durumu, sinema ve toplum arasındaki diyalektik düşünüldüğünde, Türk Sineması'nda yeni temsiller yaratmıştır. Türk Sineması'nda Suriyelilere dair filmlerin üç farklı yaklaşımda üretildiği görülmektedir. İlk kategoride, Türkiye'nin Suriye'ye yönelik gerçekleştirdiği askeri hareketleri ele alan filmler; ikinci kategoride Suriye'nin iç karışıklığı ile bu karışıklıktan Suriyelilerin kaçışını anlatan filmler ve üçüncü kategori Türkiye'ye gelen Suriyeli sığınmacıların yaşadıklarını anlatan filmleri kapsamaktadır.

İlk kategorideki filmlerin oluşumunu Suriye'ye yönelik düzenlenen Fırat Kalkanı Harekatı ve Zeytin dalı Harekatı gibi askeri operasyonlar etkilemiştir. Suriye'ye yönelik askeri hareketleri anlatan filmlere örnek olarak Suriye'ye gönderilen bir timi ele alan *Bordo Bereliler-Suriye* (2017) ve Afrin'de başlayıp İnegöl'de biten bir operasyonu içeren *Bordo Bereliler Afrin* (2018) filmleri gösterilebilir. Bu filmler özel harekate bağlı olan timlerin bölgeye yönelik gerçekleştirdikleri operasyonlara dair kurgulanmaktadır. Ordu mensuplarının kahraman olduğu bu filmlerde epik bir anlatım hakimdir. Askerlerin, kahraman olarak temsil edildiği bu filmlerde milli değerler ön plana çıkmaktadır.

İkinci kategoride Suriye'deki iç karışıklık sürecini ve süreç doğrultusunda Suriye'den kaçışları anlatan filmler yer almaktadır. *Fedakar* (2011) ve *Kardeşim İçin Der'a* (2018) filmlerini örnek verebileceğimiz bu kısımda Suriye iç savaşının nasıl geliştiği ve gelişimin bölgedeki etkileri görülmektedir. Bu filmlerde, Suriye'deki iç karışıklık öncesi süreçten bahsedilmekte ve neticesinde toplumda oluşan gruplaşmalar, huzursuzluk ve savaşın etkileri gösterilmektedir.

Üçüncü kategori ülkemizdeki sığınmacıların temsillerini içermektedir. Bu filmlerde göç olgusuna dair bir farklılık ise Türkiye'nin göç veren değil göç alan ülke olarak konumlandırılmasıdır (Öztürk ve Altındal, 2015: 165). 1960'larda başlayan iç ve dış göçe dair örneklerde Türkiye'den yurtdışına giden göçmenlere odaklanılırken; Suriyeli sığınmacı temsillerini içeren filmlerde "göç alan" ülke konumuna geliş görülmektedir. Türkiye'deki Suriyeli mültecilerin yaşadıklarını anlatan filmlere; *Kumun Tadı* (2014), *Terkedilmiş* (2015), *Hayat Çizgisi Suriye* (2016), *Misafir* (2017) *Daha* (2017) ve *Saf* (2018) örnek oluşturmaktadır.

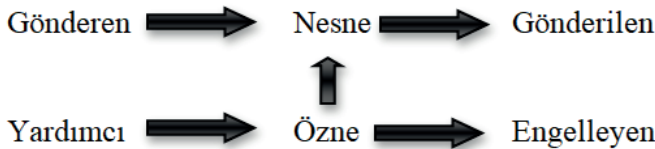
Üçüncü kategoride yer alan örneklerden *Misafir* (2017) ve *Saf* (2018) filmlerinde Suriyeli sığınmacıların Türkiye'ye geldikten sonra yaşadıkları mücadele, toplumla olan ilişkileri aktarılmıştır. Filmlerde Suriyelilerin sahip oldukları fizyolojik, kültürel ve kimliksel unsurlara yönelik kullanılan betimleyici anlatı ve niteleyici sıfatlar onları karşıt bir grupta ele alınmasına ve "biz" olgusunun karşısında konumlanmasına neden olmaktadır. Suriyeli ve Türkler arasında gösterilen kutuplaşma bunun neticesi Suriyelilere yönelik gerçekleşen ötekileştirme gibi unsurlar filmlerde işlenmiştir. *Terkedilmiş* (2015) ve *Daha* (2017) ise sığınmacıların sömürülme sorununa değinmektedir. Bu filmlerde dinamik bir unsur olan göç üzerine etkisi olan gözükmeyen aktörleri içermektedir. İnsan kaçakçılığı, uluslararası oluşumları barındıran bu filmler Suriyelilerin can güvenliği ve hayatlarının devamını sağlayabilmeleri için gerçekleştirdikleri tutunma mücadelesi içerisinde sömürülmeleri anlatılmaktadır. Suriyeli sığınmacıları anlatan filmlerde öne çıkan unsurlardan bir diğeri ise Türkiye'ye gelen Suriyelilerin Avrupa ülkelerine geçmek için Türkiye'yi transit bir amaç ile kullanmalarındır. (Yüksel, 2019: 233). Bu bağlama *Misafir* (2017) ve *Daha* (2017) filmleri örnek gösterilebilir. Bu filmlerde, sığınmacılar, Türkiye'yi Batı ülkelerine geçmek için bir geçiş

noktası olarak kullanmaya çalışmakta hatta bu nedenle insan kaçakçıları tarafından sömürülmektedir.

Bu çalışma “Suriyeli sığınmacıları içeren temsil pratiklerinde oluşturulan söylem hangi unsurlardan (ekonomik, politik, kültürel, sosyal) beslenmektedir?” sorusu perspektifinde Türkiye’de Suriyeli sığınmacılara yönelik oluşturulan söylemi ve temsil edilen Suriyeli sığınmacıyı irdelemektedir. Bu bağlamda Suriyelilere yönelik oluşturulan söylemleri oluşturan unsurlar ortaya çıkarılmıştır.

Araştırma kapsamında Suriyeli sığınmacıları temsil olarak barındıran iki film incelenmiştir. Bu filmler, Suriye’den Türkiye’ye sığınan bir grup Suriyelinin Türkiye’deki yaşam koşullarını anlatan *Misafir* (2017) ve bir Türk işçinin Suriyeli bir sığınmacının yerine işe girmesi sürecini işleyen *Saf* (2018) filmleridir. *Misafir* filmi Suriyeli bir grup insanın gözünden yaşayışları, toplumsal konumları, onlara atfedilen sıfatları ve sorunlarını gösterirken; *Saf* filmi ise Türk karakterler üzerinden Suriyeli sığınmacılara dair sunulan bir bakışı içermektedir. İki filmin seçilmesinde filmlerin sunduğu bu iki farklı bakış açısı ve toplumsal gerçekçi bir anlatıma sahip olmaları etken olmuştur. Bu sayede Suriyeli ve yerliler ikilemine dair, her iki kısmında düşünce ve bu düşüncelerin oluşum sürecindeki etkenler görülmüştür. Bu farklı bakış açılarının detaylıca irdelenmesi için filmlerin çözümlenmesinde bir göstergebilimsel yöntem olan Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesi uygulanmıştır. Çalışmada göstergebilime ait bir uygulama olan Greimas’ın eyleyensel örnekçesinin kullanılmasının nedeni gizlenmiş anlamı, filmlerdeki söylemin ortaya çıkarılmasının amaçlanmasıdır.

Göstergebilim “*anlamla, anlamlama ve anlamın üretilmesi*” dayalı bir faaliyet olması durumudur (Rifat, 2018: 29). Göstergebilimsel yöntemin temelinde bir görsel ya da metnin açık anlamı değil onun derininde, arkasında yatan anlamları bulma çabasını barındırmaktadır. Greimas’ın göstergebiliminin ayırt edici özelliği kavramsal ve biçimsel açıdan bir üstdil oluşturarak bu üstdil aracılığıyla varsayım-tümdengelsel bir metotla kavramların yeniden anlamlandırılmasını sağlamaktadır (Rifat, 2019: 201). Greimas’ın göstergebilimsel yöntemi, yüzeyden derine inerek anlatıyı incelerken anlatıyı evrelere bölerek ve eyleyenlere ayırarak filmdeki anlamı bulmaya çalışmaktadır. Propp’un çalışmalarını genişleterek yeni bir örnekçe hazırlayan Greimas’ın yaklaşıma göre anlatıda; özne, nesne, gönderen, gönderilen, yardımcı ve engelleyen olmak üzere altı eyleyen unsuru vardır.



Şekil 1: Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesi

Kaynak:(Rifat, 2009: 74)

Greimas'ın eyleyensel örnekçesinde bulunan kavramlar aşağıda ifade edilmiştir (Rıfat, 2009: 74):

Gönderen: Anlatıyı harekete geçiren, eylemi belirleyen, özneyi göreve çağıran

Nesne: Öznenin aradığı, eylemi oluşturan eyleyen

Özne: Eylemi gerçekleştiren, kahraman

Engelleyen: Özneye karşıt olan, engellemeye çalışan eyleyen

Yardımcı: Özneyi teşvik eden eyleyen

Gönderilen: Arayış sonucunda nesneye ulaşan özneyi ödüllendiren ya da cezalandıracak eyleyen

Greimas eyleyensel örnekçesinde eyleyenler isteyim ekseni, iletişim ekseni ve güç ekseni olmak üzere üç temel eksenden oluşmaktadır:

İsteyim Ekseni: Özne ve nesnenin birbirine karşı bağıllık içinde olduğu ve birbirlerine göre ilişkilerinin şekillendiği evredir.

İletişim Ekseni: Gönderici özneyi teşvik neticesinde nesneye yönlendirmekte, sürecin bitişinde gönderici tarafından özneye ödül ya da ceza verilebildiği eksendir.

Güç Ekseni: Özneye geçirdiği süreçte yardım eden ya da engelleyen kısımları içermektedir. Yardımcı ve engelleyen unsurlar her anlatıda olmayabilir. Bu eyleyen somut ya da soyut unsurlardan da oluşabilir.

Film çözümlemeyi anlatının başından sonuna devam eden bir dönüşüm evresi olarak gören (Şaklaydın, 2017: 95) Greimas bu nedenle, bir anlatıyı dört evreye ayırmaktadır.

1. **Evre: Eyletim (Gönderme):** Kahraman-öznenin, kendi ya da gönderen aracılığıyla nesneye yönlendirildiği anlatının başlangıç evresi olarak kabul edilen kısımdır.
2. **Evre: Edinim (Yeterlilik-Güçlenme):** Bu kısımda gönderenin işlevi ortadan kalkmıştır. Özne, yeteneklerini ortaya koyması gereken bir sürece girer. Bu yetenekler öznedeki doğuştan olabileceği gibi sonrasında da kazanmış olabilir. Öznenin karşısına, yeteneklerini geliştirmesi ya da ortaya koyması için yardım eden ya da engelleyen faktörler çıkabilir.
3. **Evre: Edim (Gösterme):** Anlatının temel eylemi bu aşamada gerçekleşmekte ve özne sonuca doğru ilerlemektedir.
4. **Evre: Yaptırım (Teyit Etme):** Gönderen, öznenin yaptıkları doğrultusunda ona ceza ya da ödül verebilir (Soydan, 2007: 9).

Misafir (2017) ve Saf (2019) Filmlerinin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi

“Misafir” Filmi

Andaç Haznedaroğlu tarafından senaryosu yazılıp yönetilen *Misafir* (2017) filmi, tarihinde sinemada 14 Eylül 2018 tarihinde vizyona girmiş, toplam 4.942 kişi tarafından izlenmiştir. Film, Suriye’deki savaşta küçük kız kardeşi hariç tüm ailesini kaybeden 8 yaşındaki Lina’nın komşusu Meryem ile Türkiye’ye gelmesi ve burada yaşadıklarını anlatmaktadır.

Misafir Filmi Özeti

8 yaşındaki Lina ve komşuları Meryem Suriye’nin Halep bölgesinde yaşamaktadır. Yaşadıkları bölgede meydana gelen saldırı sonucu Meryem babasını, Lina ise küçük kız kardeşi Zehra hariç ailesinin bütün üyelerini kaybetmiştir. Yaşananlar üzerine Meryem, Lina ve kardeşini alarak bölgeden ayrılmaya çalışır. Türkiye’ye gelmek için gerçekleşen yolculukta IŞİD militanı kişiler tarafından durdurulmaya ve saldırıya uğramaya maruz bırakılan Meryem ve Lina, ellerindeki parayı da bu süreçte kaybederler. Lina’nın Almanya’da yaşayan doktor olan amcasının onlarla iletişim kurması ve yurtdışına alacağını söylemesi Meryem için yeni bir umut kapısı olur. Türkiye sınırına vardıktan sonra Amire ve eşi Ahmet’in desteği ile İstanbul’a kendileri gibi göç etmiş Suriyeli bir grup insanın evine misafir olurlar. Lina bu süreçte diğer çocuklarla fabrikaya çalışmaya giderken, bombardıman esnasında kolundan yaralanan Meryem evdekilere işlerde yardım eder. Bu sırada yaşadıkları evin sahibi üç aydır kira ödemedikleri için hepsini sokağa atar. Meryem, çocuklar ve diğerleri yağmurun altında parkta sabahlarlar. Ahmet’in kızı Hatice’yi İstanbul’da bırakmak için görücü usulü başlık parası karşılığında evlendirdiği dünürlerine yerleşeceklerini söylemesi üzerine Meryem iş arar. Evde beraber yaşadıkları ihtiyaç kadının bir tanıdığı aracılığı ile iş başvurusuna giden Meryem, Lina ve Zehra’yı parkta bırakır. Döndüğünde Lina ve Zehra yoktur. Zehra’nın ateşlenmesi üzerine Lina onları hastaneye götürecek birini aramış ve bulmuştur. Ancak ona yardım eden kadın ile iletişim kuramamakta, bu nedenle parka dönememektedir. Kadın, Lina’yı evine götürür. Ertesi gün kadın bir AVM’de ona ilaç alırken Lina kardeşi ile kaçır. Bu kaçmadan kısa süre sonra parkta tanıştığı arkadaşı Said ile karşılaşır. Bir süre Said ile çalışıp sokaklarda dans eden Lina onun evinde yaşarken Meryem’i özler. Meryem ise Lina’yı aramış ancak bulamamıştır. Polisten yardım isterken bir grup kadının iftirayla saldırısına uğrayıp karakola götürülmüş ancak burada kendini dilinden ötürü ifade edememiş ve nezarethaneye konmuştur. Çıktıktan sonra Lina’yı bulmak için parkta bekleyen Meryem, onun dönüşü ile sevinir. Lina’nın amcası bu süreçte tekrar Meryem ile irtibat kurup Bodrum’a gitmelerini ve gereken parayı ulaştıracağını söyler. Meryem çocuklarla Bodrum’a gider. Ancak onları taşıyacak bot için yeterli para yoktur. Bu nedenle Meryem Lina ve Zehra’yı bota bindirir. Kendisi Lina’ya sonra geleceğine dair söz verip Bodrum’da kalır.

Misafir Filmi Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesi ile Çözümlemesi

Üç aşamadan oluşan Greimas'ın eyleyensel örnekçesi doğrultusunda ilk önce betimsel çözümleme yapıp altı eyleyenle ilişkisi ortaya koyulmuş ardından anlatı olay örgüsü doğrultusunda dört evrede incelenip ikili karşıtlıkları listelenmiştir.

Misafir Filminin Betimsel Çözümlemesi

Özne-Nesne: Filmin öznesi Meryem'dir. Halep'te yaşadıkları bölgenin bombalanması sonucu babasını kaybeden Meryem, kendisi gibi küçük kız kardeşi hariç ailesini kaybeden Lina'yı da yanına alıp uzaklaşmaktadır. Nesnesi olan Avrupa'ya yerleşme olanağı Lina sayesinde ortaya çıkmıştır. Meryem, Lina ve Zehra ile Türkiye üzerinden Avrupa'yı geçmeyi planlamaktadır.

Gönderen-Gönderilen: Filmde, Meryem'i nesneye yönlendiren unsur savaş neticesinde Halep'teki evlerinin bombalanmasıdır. Bu bombalanma sırasında babasını kaybeden Meryem, kimsesi kalmadığı ve can güvenliği için harekete geçmiştir. Gönderilen Meryem'in kendisi dahilinde yanına aldığı ve ona yardımcı eyleyen de olan Lina ve Zehra'nın can güvenliğidir.

Yardımcı- Engelleiyici: Filmde Meryem'e nesnesine ulaşmasında 3 unsur yardımcı olmaktadır. Bu nesnenin yaratılmasını sağlayan Lina ve amcası, onun İstanbul'a gelmesini sağlayan komşuları Amire ve eşi Ahmet ile İstanbul'da kaldıkları evde tanıştığı, ona iş bulan ve umut aşılayan ihtiyar kadındır. Lina'nın Almanya'da doktor olan dayısı, Lina'yı Avrupa'ya getirmesi için kendine maddi destek olacak kişidir. Ahmet ve Amire, Lina'nın dayısı aracılığı ile Almanya'ya kendisinin de gidebileceğini belirtmiştir. Meryem bu yurtdışı kozunu oynayarak onlardan aldığı destekle İstanbul'a beraber gitmelerini sağlar. Ancak Ahmet ile Amire'nin kızları Hatice'yi İstanbul'da bırakmak için görücü usulü Türk biriyle evlendirmesi ve İstanbul'da yaşadıkları evden atılmaları sonucunda Ahmet ve Amire'nin dünürlerinin yardımına sığınmasıyla Meryem'in onlardan gördüğü yardım kesilmektedir. İstanbul'da kaldıkları evde tanıştığı ihtiyar kadın Meryem'e tanıdığı aracılığı iş bulmasına yardım ederken savaş ve sonrasında yaşadıklarını paylaşmaları Meryem'e dayanak olmaktadır. Onunla da yardımı evden atılınca kesilmiştir.

Meryem'i engelleyen unsurlar olarak ise IŞİD ve Türkiye'deki Suriyeli algısı olmak üzere iki kategori karşımıza çıkmaktadır. Suriye'den Türkiye'ye geliş yolunda IŞİD tarafından yolu kesilen araçta Meryem bütün yanına aldığı parayı kaybetmiştir. Bu durum onu amacına uzaklaştırırken İstanbul'da yaşayacaklarına sürüklemiştir. Meryem'in İstanbul'da misafir kaldıkları evden ev sahibi dolayısı ile atılması, parkta iftiraya uğrayıp karakola götürülmesi, nezarethanede yaşadıkları onun Suriyeli olmasının ve bunun Türkiye'deki Suriyeli algısıyla pekiştirilmeye çalışmasının sonuçlarıdır. Meryem, milletinden ötürü toplum tarafından ötekileştirmekte, yok sayılmaktadır. Filmde buna dair bir kısım replikler şu şekildedir:

İstanbul'da yaşadıkları mahallede kadınlar yardım adı altında Meryem'e yiyecek ve kıyafet verdikten sonra *"Kız anam bunlar da bir şey beğenmiyor ki."*

Evdeki erkek çocukların mahalleden birinin tavuğunu çalması sonucu, eve gelen tavuğun sahibi *"Hırsız bunlar hırsız"* diye bağırıp eve dalarak çocukları dövmeye çalışır, araya Meryem ve diğer kadınların girdiği araya girenlere *"Ben onlara yardım yapıyorum"* der. O sırada ev sahibi 3 aylık kiranın ödenmemesi üzerine evdekilere şöyle seslenir: *"Sizi geberteceğim sizi. Ahıra çevirdiniz evimi."*

Evden atılmaları üzerine Meryem ve diğerleri yağmurun altında parkta kalmak zorunda kalmışlardır. Bu olay üzerine Meryem şöyle der: *"Yeter artık yeter! Evime gitmek istiyorum artık. Orada bombaların altında kalsam bile daha iyi! Bombaların altında ölmek istiyorum. Yeter! Yoruldum, yeter!"*

Meryem, Lina'yı aradığı parkta polisin yanına gittiğinde cüzdanını kaybeden bir kadın ve çevresi onu saldırır. Öncesinde şu replikleri söylerler *"Cep telefonu da var nereden buldun onu? Bu çanta ne! Ver bakayım şunu!"*

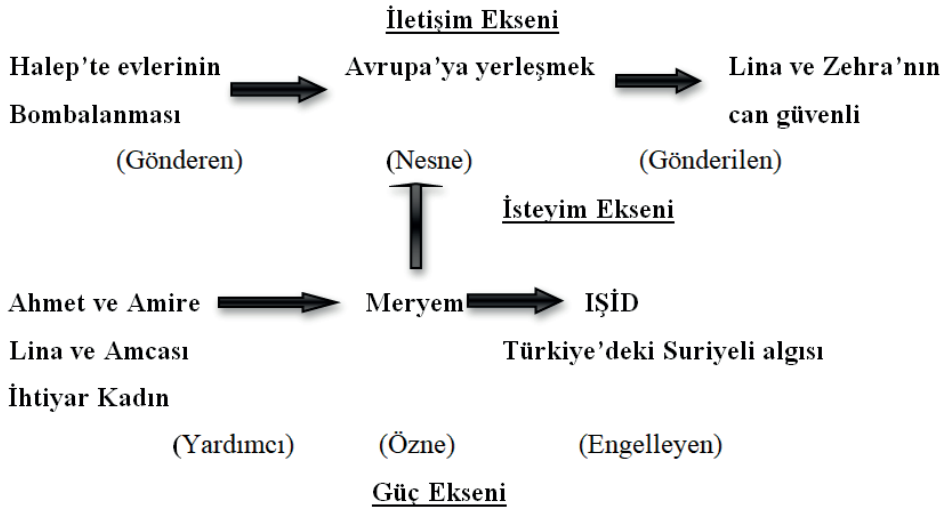
Parkta yaşanan olaydan sonra karakola götürülen ve çevirmen olmadığı için kendini ifade edemeyen Meryem nezarethaneye konur. Nezarethanede içerde olan kadınlar arasında şu diyalog geçer:

"-Kız nerelisin sen?"

-Suriyeli bu Suriyeli.

-Sınırdaki kampa gönderirler seni. Kampa gönderseler ne olur? Bunlar her yerde yaşar.

-Kamp güzel kız güzel. Yemek var yersin."



Şekil 2: Misafir filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesinde Gösterilişi

Eyleyenler	Oyuncular	Eyleyensel İşlevleri
Özne	Meryem	Eylemi yapan kişi
Nesne	Avrupa'ya yerleşmek	Eylemin konusu
Gönderen	Halep'te evlerinin bombalanması	Eylemi oluşturun unsur
Gönderilen	Kendi ile Lina ve Zehra'nın can güvenliği	Eylemin kendisi için gerçekleştiği unsur
Yardımcı	Ahmet ve Amire Lina'nın Amcası İhtiyar Kadın	Eyleme teşvik eden kişi
Engelleyici	İŞİD Türkiye'deki Suriyeli algısı	Eylemi durdurmaya çalışan, aksaklığa neden olan öğe

Tablo 1: *Misafir* Filminin Eyleyensel Örnekçeye Göre Tablolaştırılması

Misafir Filminin Anlatı Düzeyi

Misafir filminin anlatı durumu Greimas'ın oluşturduğu dört evre çerçevesinde şu şekilde çözümlemesi yapılmıştır:

- 1. Evre-Eyletim (Gönderme):** Meryem, Halep'te yaşadıkları bölgeye bomba atılması sonucu evleri yıkılan ve bu nedenle can güvenliği için bölgeyi terk etmek zorunda kalır. Bombardıman sırasında babasını kaybeden Meryem, kendisi gibi küçük kız kardeşi hariç ailesini kaybetmiş olan komşularının kızı Lina ve kardeşini de alarak bölgeden uzaklaşmaya çalışır. Meryem, bölgeden bir zorunluluktan ötürü uzaklaşmaktadır. Can güvenliğini sağlamak için bölgeden ayrılan Meryem için gönderen Halep'te gerçekleşen bombalamadır.
- 2. Evre-Edinim (Yeterlilik-Güçlenme):** Halep'te evlerinin bombalanması sonucu bölgeden halkla beraber ayrılmaya çalışan Meryem ve Lina ile kardeşinin bindikleri araç yolculukları esnasında engelleyici eyleyen olan İŞİD tarafından durdurulmuş, yolcular indirilerek beklemek zorunda bırakılmış ve maddi eşyaları ellerinden alınmıştır. Bombardıman arasında kolundan yaralanmış olan Meryem burada bir süre çalışmadan İstanbul'da misafir oldukları evde işlere yardımcı olur. İstanbul'da yaşadıkları evden çıkartılmaları üzerine Meryem, Lina ve kardeşini alıp diğer ev sakinleri gibi parkta yağmurun altında yatar. İhtiyar kadının ona iş bulmasına yardımcı olacağını söylediği iş yerine giden Meryem, döndüğünde Lina ve kardeşini parkta bulamaz. Onu aramak için koşuşturan Meryem, parkta gördüğü polislerden yardım isterken, bir grup kadının saldırısı uğrar ve karakola götürülür. Çevirmen olmadığı için kendini ifade edemeyen Meryem nezarethanede bekletilir. Çıktıktan parka gidip Lina'yı bekleyen Meryem kalacak yeri olmadığından burada yaşar ancak kendini de korumaya çalışır.
- 3. Evre-Edim (Gösterme):** Ona yardım eden kadından ayrılan Lina, parkta önceden tanıştığı arkadaşı Said'i bulup, bir süre onunla çalışıp ailesinde kalmıştır. Ancak Meryem'e dönmeyi istemesi üzerine Said, onu parka götürür.

Meryem, parkta yaşamaya ve Lina'yı burada beklemeye devam ettiğinden, Lina döndüğünde onu bulur. Lina'nın amcası, Meryem ile tekrar iletişim kurar. Gereken parayı yolladığını ancak Bodrum'a gitmelerini gerektiğini söyler. Lina'nın gitmek istememesine karşın Meryem onu ikna eder ve Bodrum'a geçerler. Bot aracılığı ile onları Avrupa'ya götürecek kişilerin parayı üçünü götürmesi için yetersiz bulması üzerine Meryem bir karar verir.

- 4. Evre-Yaptırım (Teyit Etme, Onaylama):** Meryem, Almanya'ya geçmekten vazgeçmiştir. Elindeki para ile Lina ve kardeşini yollamayı seçer. Lina'ya sonrasında yanlarına geleceğini söyler. Lina'nın amcasına söz verdiği, ona şart olarak da koşulan çocukların can güvenliğini yanlarında olduğu süre boyu sağlamış ve onları yolcu etmiştir.

“Saf” Filmi

Yönetmenliğini Ali Vatansever'in gerçekleştirdiği *Saf* (2018) filmi, vizyona 19 Nisan 2019 tarihinde girmiş, 6.592 seyirciye ulaşmıştır. *Saf*, Fikirtepe'de yaşayan bir çift olan Kamil ile Remziye'nin yaşadıkları gecekondu mahallesinin kentsel dönüşüme girmesi sonucu değişen hayatlarını ve yaşam mücadelelerini anlatıyor.

Saf Filmi Özeti

Kamil iş arayan ancak dürüstlüğü ve herkese iyi davranmayı amaçlamasından ötürü iş bulamayan biridir. Eşi Remziye ile yaşadıkları bölgede kentsel dönüşüm başlamasıyla Kamil bu dönüşümü gerçekleştiren Butan isimli firmada sakatlanan bir Suriyeli çalışan olan Ammar yerine geceleri kepçe ustası olarak çalışmaya başlar. Ancak Kamil'in işe girerken kepçe ehliyeti yoktur ve iş yerine bunu alacağını ifade ederken, Ammar da bu ehliyetin olması Kamil'i rahatsız eden bir unsur olur. Kamil, Ammar'ın çalıştığı fiyata çalışmayı kabul ettiğinden şirkettekiler tarafından ve bu inşaat firmasında çalıştığından ötürü mahalledekiler tarafından dışlanırken, Ammar ise sürekli onun yanına gelmeye işini geri almaya çalışmaktadır. Bu süreçte söz verdiği kepçe ehliyetine parasızlıktan ötürü başvuru yapamayan Kamil, arkadaşı Fatih ve onun amcası Nuri'den yardım istemesine karşın bu parayı bulamaz. Ammar'a karşı tavırları gittikçe sertleşen Kamil, Fatih'in de onu yönlendirmeleri ile Ammar'ın yanına inşaata gider ve onu itmeye çalışacakken kendisi binadan düşüp ölür. Kamil'in eve gelmemesi sonucu kaybolduğunu düşünün Remziye, her yerde onu aramakta bu süreçte polisten beklediği desteği görememektedir. Fatih'ten Ammar'ı öğrenen Remziye, Kamil'in çalıştığı inşaata gidip Ammar ile yüzleşmeye çalışır ve inşaatta Kamil'in dışlandığını öğrenir. Bu süreçte, arkadaşı Nevin, Remziyeyle aynı evde çalışan ve evin bebeğine bakan Ivana'nın sınır dışı edilip onun yerine bebeğe Remziye'nin bakabileceğini ve kendisinin de temizlik yapabileceğine ikna etmeye çalışmaktadır. Eşinin öldüğünü öğrenen Remziye, onu öldürdüğü iddia edilen ve tutuklanan Ammar ile görüşmeye gidip gerçekleri öğrenir. Gerçekleri öğrenen Remziye hayatında eşinin dürüstlük ve vefasıyla devam etmeye karar verir. Ivana'nın ona karşı ılımlı tavırlarından ötürü ona yardım ederken Butan

inşaat sahibinin ev ziyaretindeki üslubu ve yaşadığı süreçten ötürü ise mahallede yer alan kentsel dönüşüme karşı haklarını savunan insanların arasında yer alır.

Saf Filmi Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesi ile Çözümlemesi

Saf Filminin Betimsel Çözümlemesi

Özne-Nesne: Filmde 2 özne bulunmaktadır: Kamil ve Remziye. Filmde ilk 47 dakika boyunca özne Kamilken, onun ölümü ile özne 48. dakikadan itibaren eşi Remziye olur.

Anlatıda Kamil özneyken nesne kepçe ehliyeti almasıdır. Suriyeli Ammar'ın sakatlanması üzerine onun çalıştığı parayı kabul ederek işe başlayan Kamil için, bu şirkette kalmasını sağlayacak unsur bu ehliyettir. Bu nedenle Kamil'in tek hedefi kepçe ehliyeti almak ve bu sayede işte devamlı olmaktır. Remziye özne konumundayken ise nesne Kamil'dir. Remziye kaybolduğuna inandığı eşi Kamil'e ulaşmayı istemektedir.

Gönderen-Gönderilen: Filmde ilk 47 dakika doğrudan bir gönderi olmamakla birlikte Kamil'in iş bulma isteği bu eyleyen sayılabilir. Kamil'in, anlatının başından itibaren gerçekleştirdiği sürekli iş arayışı bunu eyleyen olarak görülmesindeki nedendir. Gönderilen çalıştığı inşaat firması Butan'dır. Kamil inşaatta çalışmaya başladığı süreçte eğer kepçe ehliyetini alırsa onu ödüllendirecek, ya da alamazsa cezalandıracak unsur olarak bu çalıştığı yer çıkmaktadır.

48. dakikadan itibaren filmde gönderen, Kamil'in kaybolmasıdır. Remziye eşinin kaybolmasıyla harekete geçmiş ve onu aramaya başlamıştır. Gönderilen doğrudan olmamakla birlikte Remziye'nin kendisi bu eyleyen kabul edilebilir. Kamil' kavuşması ya da kavuşamaması durumunda ödül ya da cezayı sunacak kişi kendisidir.

Yardımcı-Engelleyici: Kamil özneyken ona yardımcı olan unsur arkadaşı Fatih'tir. Kamil ondan ve amcasının kepçe ehliyeti için borç para istemiş ancak bulamamıştır. Bunun üzerine Ammar ile yaşadıklarını Fatih'e anlatarak ondan destek görmüş ve Ammar'a yönelik tavırlarında onun fikirleri de etken olmuştur. Yardımcı olan Fatih'in yaşadıkları eylemlerde destekleyici söylemlerine şunlar örnektir:

Fatih ve Kamil yolda yürürken arkalarından kalabalık bir Suriyeli grup geçerken Kamil bu diyalogları başlatır:

““Suriyelilerdi.

-Harbi mi?

-A**** koyum her yerdeler ya. Birde böyle kalabalık kalabalık dolaşmıyorlar mı ifrit oluyorum yemin ederim.

-Bir de az paraya çalışıyorlar. Gerçi onların da gidecek yerleri yok. Ne derlerse onu yapıyorlar.

*S*kiyim onları ya.*

-Beni de işimden edecekler. “

Fatih’e Ammar ile olanları anlatan Kamil işini kaybetme korkusunu paylaştığı sırada, Fatih ona şöyle destek olur:

“-Bir tane belgem eksik, o da bu Suriyeli de var.

-Suriyeli mi?”

- Adam işi elimden alacak

-Tanıyor musun sen bu adamı? Gördün mü oğlum daha önce!

-Gördüm gördüm mandıranın orada sizin eski evlerde kalıyorlar

*-A*** koyduklarım, 2 dakika dur burada üstüme bir şey alayım benzetelim”*

-Yok abi yok.

*-Yok oğlum ne yok ya. Sorun bu ib** değil mi? Bunu hallettik mi sen de işin gücüne bakarsın.*

-Yok abi ben başka yolunu bulurum.

*-Ulan bütün p***luğu bu Suriyeliler yapmıyor mu Kamil? Her türlü b*k bunlardan çıkıyor. Alalım Mert ile Serdar’ı basalım işte akşam.”*

Engelleyici unsurlar ise işini geri almak isteyen Ammar, yaşadığı parasızlık, Ammar’ın çalıştığı ücrete çalışmayı kabul ettiği için Butan’daki inşaat çalışanları ve Butan’da çalıştığından ötürü mahallede kentsel dönüşme karşı olan Rıza ve Selami gibi mahalle arkadaşlarıdır. Kamil’in karşılaştığı engellerdeki olaylara dair repliklerin bir kısmı şu şekildedir:

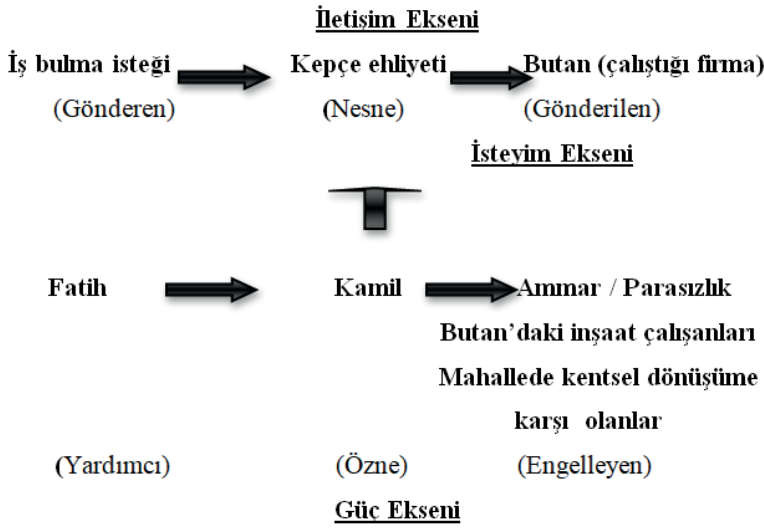
Bir inşaat işi için başvuru yapmayı beklerken Suriyeli biri ve Usta arasındaki kavgayı önledikten sonra usta: *“İyi halt ettin sayende nur topu bir Suriyelimiz daha oldu. Senin elinden ekmeğini alsın da göreyim. Biz de Arap’ın teki ekmeğini almasın diye uğraşıyoruz burada.”*

İnşaatta işçilerle yemek yediği sırada işçilerden biri *“Suriyelilerin parasına çalışıyorsun değil mi?”* deyip kavga çıkarır.

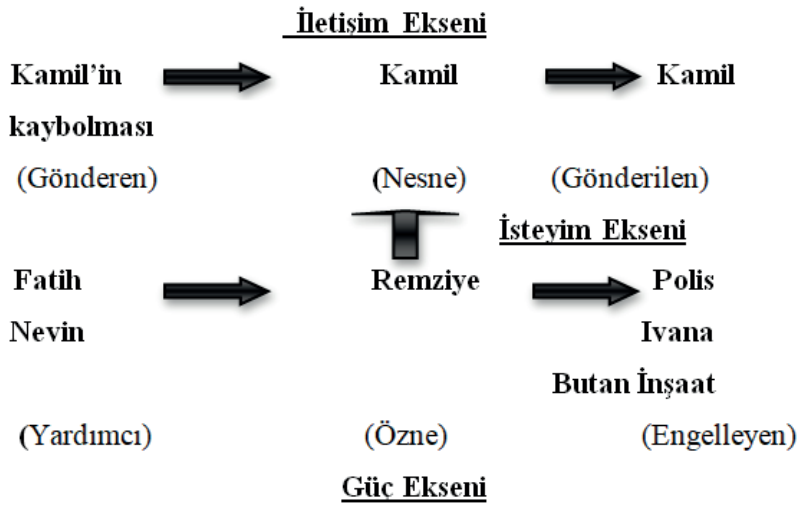
İşçilerden biri ile lavaboda Kamil’i uyarır: *“Yerinde olsam Suriyelilerden uzak dururdum. Yani böyle ucuza çalışacaklarsa ona göre muamele görecekler”*

Ammar, Kamil’in yanına gelip *“Bana iş”* ifadesiyle sürekli baskı kurar.

48. dakikadan sonra Remziye’ye yardımcı olan unsur arkadaşı Nevin ve eşi Fatih’tir. Fatih, Kamil’in kaybolmasıyla arayış sürecinde Remziye’ye destek olurken, Nevin ise çalıştığı yerde Remziye’nin istediği pozisyona sahip olması için fikirler vermektedir. Engelleyici unsurlar ise eşini arayış sürecinde yeterli destek görmediği polis ve çalıştığı evde bebek bakıcısı olan Ivana’dır. Ivana, Remziye’nin istediği konumda çalıştığı için önünde bir engel oluştururken Ivana’nın ona yönelik tavırları ise Remziye’nin ona kötü yaklaşmasını önlemektedir.



Şekil 3: *Saf* Filminin ilk 47 dakikaya ait olan anlatısının Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesinde Gösterilişi



Şekil 4: *Saf* Filminin 48. Dakikadan sonraki anlatısının Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesinde Gösterilişi

Eyleyenler	Oyuncular	Eyleyensel İşlevleri
Özne	Kamil / Remziye	Eylemi yapan kişi
Nesne	Kepçe ehliyeti / Kamil	Eylemin konusu
Gönderen	İş bulma isteği / Kamil'in kaybolması	Eylemi oluşturun unsur
Gönderilen	Butan (Çalıştığı firma) / Kamil	Eylemin kendisi için gerçekleştiği unsur
Yardımcı	Fatih / Fatih- Nevin	Eyleme teşvik eden kişi
Engelleyici	Ammar, Parasızlık, Butan'daki inşaat işçileri, Mahallede kentsel dönüşüme karşı olanlar / Polis, Ivana Butan İnşaat	Eylemi durdurmaya çalışan, ak-saklığa neden olan öğe

Tablo 2: *Saf* Filminin Eyleyensel Örnekçeye Göre Tablolaştırılması

Saf Filminin Anlatı Düzeyi

Saf filminin anlatı durumu Greimas'ın oluşturduğu dört evre çerçevesinde şu şekilde çözümlemesi yapılmıştır:

1. Evre-Eyletim (Gönderme): Anlatı, Kamil'in iş aramasıyla başlamakta ve gönderilen olan iş bulma isteği, onun Butan inşaat kepeç operatörü olmasıyla sonuçlanır. Kendi ve çevresinin iş bulmasına yönelik söylemleri onda iş bulma eyleyenini kuvvetlendirirken, mahallesindeki insanların kentsel dönüşümü gerçekleştiren inşaat firmasına olan tepkisinden dolayı Kamil, çevresindeki insanların durumunu göz önünde bulundurarak onları kırmamak ve vefa adına inşaat firmasında çalışmayı ilk başta istememekte, bu işe olumsuz bakmaktadır. Ancak aramaları neticesinde iş bulamaması ve eşi ile arkadaşlarının yorumlarından ötürü Butan'da çalışmaya başlar. Kamil'in iş bulma istek ve gereksinimi onun harekete geçmeye zorunlu bırakmıştır.

Kamil'in kaybolmasıyla harekete geçen Remziye, onu bulmak için çabalamaktadır. Eşinin 2 gün boyunca eve uğramaması ve onunla haber kurmaması Remziye'yi kayb olduğu fikrini oluşturmuştur. Gönderilen unsur taşıyan Kamil'in kaybol süreci onu eyleme geçirmeye nesnesi olan Kamil'i bulma isteğini başlatmıştır.

2. Evre-Edinim (Yeterlilik-Güçlenme): Kamil, iş bulma isteğini Butan'da kepeç operatörü olmasıyla gerçekleştirdikten sonra burada uzun süre çalışabilmesi için önüne çıkan engellerle mücadele etmesi gerekmiştir. Bu engellerden ilki kepeç ehliyeti edinmesi gerekliliğidir. Ancak Kamil, bu ehliyet için yazılması gereken kursa parasal problemleri olduğundan kayıt olamamaktadır. Bu süreçte arkadaşı Fatih ve onun amcası Nuri'den yardım istemesine rağmen destek olamamaları onun için ikinci bir engel olan Ammar'ı sürekli ortaya çıkarmaktadır. Ammar'ın sakatlanması sonucu onun yerine işe alınması, ancak Ammar'ın sahip olduğu kepeç ehliyetine sahip olamaması işini onun elinden geri alacağı düşüncesini yaratmıştır. Özellikle Ammar'ın işini geri almak için sürekli onu rahatsız etmesi bu düşüncüyü pekiştirmiştir. Kamil için işte çalışmasında karşılaştığı diğer engellerden biri iş arkadaşlarının ona dair düşünceleri ve mahallede kentsel dönüşüme karşı olan

örgütlenmiş yapılanmadır. İş arkadaşları, onu Suriyeli bir çalışanın çalıştığı ücrete çalışmasından ötürü yargılamakta ve dışlamaktadır. Mahallesindeki insanlarsa evlerinden çıkarıldıkları ya da bu çıkma karşılığında bir olumlu sonuç elde edemedikleri için Kamil'in onlara karşı orada çalışmasını benimsememekte ve onu görmezden gelmektedirler. Kamil'in kepçe operatörü arzusuna ulaşması için bütün bu engellerle mücadele etmesi gerekmektedir.

Filmde Kamil'in kaybıyla özne olan Remziye onu bulmak için harekete geçmiştir. Bu süreçte karakolda polis tarafından yeterli dikkate alınmaması onun eşini bulmasında önüne çıkan bir engel olmuştur. Bu engel neticesinde Remziye kendi Butan inşaat alanına giderek orada eşini aramak ve bilgi edinmek istemiştir. Ancak inşaat çalışanları tarafından bu durum engellenmeye çalışılmıştır. Bu engeli aşan Remziye, eşinin işte yaşadıklarını öğrenip onlarla yüzleşmiştir. Bir diğer yandan ise çalıştığı yerde bebek bakıcısı olmayı istemesi o konumda çalışan Ivana'yı devre dışı bırakmasını gerektirmekte ancak Ivana'nın ona yönelik ılımlı tutumları ise bunu zorlaştırmaktadır.

3. Evre-Edim (Gösterme): Öznenin eylemi gerçekleştirmesi gereken bu kısımda, Kamil işte kalmak için öncelikle kepçe ehliyeti edinmesi gerektiğinden kursla görüşüp ücretini öğrenir. Ancak bu ücreti karşılamak için çevresinden Fatih ve Nuri amcasından yardım istese de olumsuz dönüş alır. Bu ölümsüz dönüşler onu eşine patronu tarafından verilen gümüş olduğu söylenen çatal, kaşık takımını satmaya yöneltir. Ancak gümüş olduğu söylenen bu takımın kaplama çıkması ve maddi bir karşılık elde edememiştir. Ammar'ın bu dönemde onu işini geri almak için rahatsız etmesini önlemek için her akşam onun evine yemek götürmeyi teklif etmiş ancak Ammar yemek değil işini istediğini belirtmiştir. Ammar'ın ısrarı ve kendisinin kepçe operatörü ehliyeti almasını sağlayacak yeterli para bulamamasından dolayı arkadaşı Fatih'e bu durumu anlatmıştır. Fatih bu duruma karşı Ammar'ı tehdit etmeyi önermiş ve Kamil işinin elinde kalması için Ammar'a saldırmaya karar vermiştir.

Filmin diğer yarısında özne olan Remziye, Kamil'e ulaşmak için karakolda polislerle durumu anlatmış ancak dikkate alınmamıştır. Ardından inşaatta engeller ile karşılaşmasına karşın eşi hakkında bilgiler edinmiş ve Ammar ile tanışmıştır. Bu süreçte Fatih'ten yardım almıştır. Ayrıca kendi işinde, istediği pozisyonu alması için arkadaşı Nevin onu desteklemektedir.

4. Evre-Yaptırım (Teyit Etme, Onaylama): Kamil'in işini elinde tutma isteği onu Ammar'a karşı olma ve onu ortadan kaldırma isteği yaratmıştır. Ancak Kamil, Ammarla hesaplaşmak için gittiği gün kendi ölmüştür. Sonucunda Kamil, kepçe operatörü olma arzusuna kendi eylemlerinden ve olumsuz şartlarından ötürü erişememiştir.

Remziye eşinin öldüğünü öğrenmesi ile polise karşı sitemini dile getirir. Nesnesi olan Kamil'e erişemeyen Remziye Kamil'in ölümü ile cezalandırmakta

ve Ammar ile yüzleşmek istemektedir. Ammar ile yüzleşen Remziye eşinin kendi hatası sonucu öldüğünü öğrenmesiyle gerçeğe erişmiştir. Gerçeği öğrenmesi onu Kamil’de yargıladığı dürüst ve iyi insan figürüne dönüşmesini sağlayacaktır. İşte, bunların etkisi ile Remziye, Ivana’ya olumlu davranışlar geliştirir ve pasaportun yerini söyler. Remziye, Butan inşaatın sahibinin ziyaret etmesi sırasında sergilediği tavırlar ve bütün yaşadıkları onun mahallede kentsel dönüşüme karşı olanların aktivitelerine katılmaya teşvik eden bir mücadeleye iter.

Tartışma ve Sonuç

Sinema, doğduğu süreçten itibaren egemen ideolojiyi hakim kılmak ya da karşıt ideolojiyi yaymak amaçlarıyla kullanılan bir araç olmuştur. Kitleleri harekete geçirme gücü bulunan sinemanın teknik biçimi ve anlatım dilinin politik amaçlar doğrultusunda kullanılması, yeni akımların doğmasına ve bu akımlara bağlı ürünlerin koyulmasına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda sinema filmi, olduğu toplumun, ekonomik, politik, kültürel ve sosyal devinimlerinden etkilenmiş, bu etkilenme filmlerdeki anlatıyı şekillendirmiştir. Ancak bu anlatımda, sunduğu gerçeklik unsuru tartışılan bir konu olmuştur. Politize edilmiş bir gerçeklik sunan filmin bilhassa egemen ideoloji tarafından beslenmesi aktarılan gerçekliğin manipülatif olabileceğini göstermiştir. Sinemanın bu gerçekliği yaratırken oluşturduğu temsiller ise kültürel kimlikler üzerinde bir yorum oluşturmakta, toplumdaki “biz” ve “onlar” algısını diğer tabirle öteki olgusunu meşrulaştırabilmektedir. Bu nedenle, üretimden dağıtımına geniş bir süreci içeren sinemada filminin kim tarafından, hangi koşullar altında oluşturulduğu, sunduğu ideolojiyi anlamak için önem taşımaktadır.

Suriyeli temsillerin irdelendiği filmlerde estetize edilmiş politik bir bakış bulunmaktadır. Önemli olan filmin kim ve hangi ideolojik perspektifle oluşturulduğu, kısacası yaratılma süreci ve yaratımını sağlayan arka plandır. Stuart Hall’ün fark olarak nitelendirdiği konumda bulunan Suriyeliler üzerinden yaratılan temsil, yerli kodlar aracılığı normalleştirerek tek tipe büründürülmektedir. İnşa edilen Suriyeli temsiller, yerli toplumun damgalamaları ile karşılaşmaktadır. Bhabba’nın belirttiği üzere, temsillerin gerçekliğin taklidinden ziyade bir ideolojik bakış ile üretilen unsurlar olduğu göz önüne alındığında, seçilen filmlerde bu tek tipleşmeye ve toplum tarafından oluşturulan damgalamalara yönelik karşıt bir ideolojik bakış bulunduğu görülmüştür.

Toplumsal gerçekçi bir bakışla oluşan filmlerde, öteki konumunda bulunan Suriyelilerin neden dışlandığı gösterilirken bu dışlanmanın ekonomik, sosyal, kültürel yönleri ortaya konmuştur. Bir duygu kümesi oluşturan sinema yeri geldiğinde farklılıkları göz önüne koyarken hem yok sayıcı bir tutumu ya da tahrip edici olumsuz adlandırmayı beslemekte hem bir ahlaki görev benimsemekte hem de gerçek-üstü bir deneyim sunabilmektedir. Suriyeli temsilleri barındıran filmlerde yerli toplumda yer almış nefret söylemlerinin yer alması bu tahrip edici yapıyı yansıtırken, Suriyelilerin sömürülmesini yansıtılması ise bir ahlaki görev izleyiciye

aşılacaktır. Yaratılan temsiller aracılığı bireylerin edinimler kazandığı ve doğru ya da yanlış öğrenimleri ile kimliksel süreçlerini şekillendirdiği düşünüldüğünde, Suriyelilere yönelik Türk Sinemasında oluşan temsillerin yerli toplumda bulunan olumsuz fikirleri değiştirmeye yönelik bir ideolojiye hakim olduğu görülmektedir.

Türkiye’deki Suriyelilerin yaşadıklarını onların gözünden gördüğümüz *Misafir* filminde sığınmacılar için Türklerin onlara dair olan olumsuz bakışları, yaşamlarında bir engel oluşturmaktadır. Filmde gösterilen bu olumsuz bakışta Suriyeliler, muhtaç, barbar, sahtekâr ve kendini beğenmiş gösterilmektedir. Savaştan gelme unsuru Suriyeli kimliğini şekillendirmiştir. Bu şekillenen kimliğin temsilinde de muhtaçlık ön plana çıkmaktadır. Türkiye’de Suriyeliler savaştan gelmelerinden dolayı yardımda bulunulması gereken bir unsur olarak görülmektedir. Muhtaçlık kavramı yardımlarla dönen bir hayatı yaratırken Suriyelilerin memnuniyetsizliği ise hoş görülmemektedir. Türkiye’deki insanlar için ahlaki görev olarak gösterilen yardım unsuru giyimden yiyeceği kapsayan bir skalaya hakimdir. Ancak bu yardımlar Suriyelilerin muhtaç gözüken durumunu meşrulaştırırken onların üretimde sömürülmesi ya da nasıl yer almalarına dair bir bakış içermemektedir. Filmde Suriyeli çocukların çalışması bu sömürüye örnektir. Muhtaç kabul edilen Suriyeliler onlara uzanan yardımı kabul etmediklerinde ise halk tarafından dışlanmaktadır. Öyle ki filmde Ahmet’in kızı Hatice’yi Türk bir aileye başlık parası altında satması, Meryem’in elindeki telefonun bile sorun olması, muhtaç kavramı ile ne kadar pekiştirildiklerinin bir göstergesidir.

Türklerin gözünden Suriyelilere baktığımız *Saf* filminde ise Suriyeliler ucuz iş gücünü temsil etmektedir. Filmde gösterilen bu unsurun Türk-Suriyeli çatışmasını yarattığı görülmektedir. Gerek film içinde özneyi destekleyen gerekse engelleyen unsurların ortak noktası Suriyelilere dair sahip olduğu ötekileştirici söylemlerdir. Filmde yaratılan Suriyeli temsil, Suriyelilerin “ucuz iş gücü” olarak görülmesinin yarattığı sömürülme problemini yansıtırken, diğer yandan bu durumun Türkler üzerindeki etkisi aktarılmıştır. Bu bağlamda Suriyelilerin ekonomik sistemde maliyetlerinin az olmasından dolayı tercih edilmesi, Türklerin onlara dair nefret söylemini güçlendirdiği görülmektedir. Her iki tarafında yaşamak için ekonomik koşulları karşılama çabası bulunmaktadır. Ammar’ın filmde belirttiği üzere “*Benim ailem dışarda onlara kimse bakmıyor. Ben de her gün burada öliyorum. Eğer ben düşmüş olsam kimse sorun etmez, bir Suriyeli öldü diyor. Benim nasibim burada hapiste ailem de dışarda. Benim kolum sakatlandı, Kamil benim yerimi aldı. Herkes çalışmak istiyor. Hepimizin aynı derdi yemek parası için. Allah rahmet eylesin.*” Ancak bu ekonomik rekabet ortamı Türkiye’de milli kimlik unsurunu güçlendirmektedir. Suriyelilere yönelik söylemlerde, Türk-Arap kimliklerinin öne çıktığı görülmektedir. Bu durum aynı zamanda ucuz iş gücü olarak görülen Suriyelilerin, insani değerlerinin de görmezden gelinmesine, kültürel kimliklerinin eleştirilmesine ve metalaşmasına sebep olmaktadır.

Bu bağlamda, *Misafir* (2017) ve *Saf* (2019) filmleri karşıt eleştirel bir okuma barındırmaktadır. Filmde Suriyelilere yönelik temsille Türklerin onlara dair barındırdığı önyargılı, olumsuz söylemler gösterilmekte, ayrıca bunların Suriyelilerin ötekileştirmesindeki etkileri sergilemektedir. İki filmde, Suriyelilere yönelik lanse ettirilen olumsuz söylemi oluşturan unsur Suriyelilerin savaştan gelmelerinden ötürü muhtaç oldukları düşüncesidir. Yapılan yardımlarda, sömürülmesinde ve Suriyeli kimliğini şekillendirmemizde, savaş ve bunun neticesi olan muhtaç kavramı karşımıza çıkmaktadır. Bu muhtaçlık, Türkler üzerinde bir ahlaki görev olarak yardım unsurunu yaratmakta ve bu yardım da onlara dair muhtaç görünümünü pekiştirmektedir. Yardım olgusundan çıkmaya çalışan Suriyeliler ise ekonomik yapıda ucuz iş gücü istihdamı olarak görülüp sömürülmekte ve muhtaç düşüncesi kullanılmaya devam edilmektedir. Bu bağlamda muhtaçlık fikri Suriyelilere dair oluşturulan nefret söyleminde ve bunun neticesi ötekileşmesinde önemli bir unsur olarak etki etmektedir.

Kaynakça

- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. A. Tümertekin, İstanbul: İthaki.
- Aslan, M. (2018). Türk Sinemasında Öteki Karakter: Üçüncü Sayfa Filminde Ötekilik. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 65-76. DOI: 10.30803/adusobed.443358.
- Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*. Çev. H. Abuşoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baran, E. S. (2018). Bir Direniş Biçimi Olarak Sinema. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Benjamin, W. (2018). *Pasajlar*. Çev. A. Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel Konumlanış*. Çev. Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayınevi.
- Bhabha, H. K. (2014). Özdeşleşme ve Ulus: Psikanaliz, Irk ve Cinsel Ayrım. Ed. F. Mollaer, *Kimlik Politikaları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme. *SineFilozofi Dergisi*, 518-535. DOI: 10.31122/sinefilozofi.515253
- Diken, B. ve Lausten, C. (2019). *Filmlerle Sosyoloji*. Çev. S. Ertekin, İstanbul: Metis.
- Elliott A. ve Lemert, C. (2010). *Yeni Bireycilik*. Çev. B. Kıtır, İstanbul: Sel Yayınları.
- Geçici Koruma Yönetmeliği, (2014). <https://www.goc.gov.tr/kurumlar/goc.gov.tr/evraklar/mevzuat/Gecici-Koruma.pdf> ET. 21.03.2021
- Gültekin, T. (2019). Türk Sinemasında Suriye Sorunu ve Suriyeli Mülteciler. Yüksek Lisans Tezi. Batman: Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sinema ve Televizyon ABD.
- Hall, S. (2014). Kimliğe İhtiyaç Duyan Kim? Ed. F. Mollaer, *Kimlik Politikaları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Hall, S. (2017). Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları. Çev. İ. Dündar, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hobsbawn, E. (2011). *Yeni Yüzyılın Eşiğinde*. Çev. Y. Alogan, İstanbul: Yordam Kitap.
- Kına, S. A. Işık, M. (2019). Türk Sinema Filmlerinin Afişlerinde Suriyeli Mülteciler Krizinin Temsili. The Global Refuge and Migration Congress, Gaziantep, Tam Metin Bildiri Kitabı, Ed. M. Gültekin, 22-31.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. Çev. O. Kılıç, İstanbul: Metis.

- Lüleleci, Y. ve Nas, A. (2020). Türk Sinemasında Azınlıklar. *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı:2, 1-16.
- Morley, D. ve Robins K. (2011). *Kimlik Mekanları*. Çev. E. Zeybekoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Osmanoğlu, Ö. (2015). Yeşilçam Sineması'nda Göç Olgusu: Değişen Kültür ve Toplumsal Yapı. *Disiplinlerarası Göç ve Göç Politikaları Sempozyumu*. Ed. K. Canatan vd., İstanbul: İzü Yayın No: 12, 573-598.
- Öztürk, S. (2019). Birlikte Yaşama Kültürü Ekseninde Türkiye'de Suriyeli Mülteciler Olgusu: The More- "Daha" Filmi Analizi. Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji ABD.
- Öztürk, S. ve Altındal, Y. (2015). Damgalanmanın Mültecilik Yüzü: Daha (Themore) Filminin Sosyolojik Okuması, *İmgelem*, 3 (5), 61-192.
- Rifat, M. (2018). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2019). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1 "Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2016). *Politik Kamera*. Çev. E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soydan, M. (2007). Yavuz Turgul'un Gönül Yarası Filminin Grieması'nın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:18, 1-15
- Şaklaydın, O. (2017). Ayla Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl:4, Sayı:17, 91-100.
- Şartlı Mülteci, <https://www.goc.gov.tr/sartli-multeci>. ET. 21.03.2021
- Üstün, M. T. (2020). Suriye İç Savaşında Yabancı Savaşçılar, *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 34(3), 1021-1043, DOI: 10.16951/atauniibid.714342
- Tomlinson, J. (2017) *Küreselleşme ve Kültür*. Çev. A. Eker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. Çev. E. Yılmaz, İstanbul: Yordam Kitap.
- Yüksel, E. (2019). Daha ve Misafir Filmlerinde Mültecilere Yönelik Dışlama Pratikleri ve Yok-Yerler. *İLEF Dergisi*. ss.227-250. DOI: 10.24955/ilef.653996