

**EĞİTİM**  
yayınevi

# TÜRK SİNEMASI

## ÜZERİNE NOTLAR



EDİTÖR  
ATACAN ŞİMŞEK

# TÜRK SİNEMASI

## ÜZERİNE NOTLAR

Editör

**Atacan ŞİMŞEK**

**EĞİTİM**  
yayınevi

## TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE NOTLAR

Editör: Atacan Şimşek

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

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

**Sayfa Tasarımı:** Kübra Konca Nam

**Kapak Tasarımı:** Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

**Yayıncı Sertifika No:** 47830

**E-ISBN:** 978-625-6552-69-2

1. Baskı, Ekim 2023

### Kütüphane Kimlik Kartı

## TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE NOTLAR

Editör: Atacan Şimşek

149 s., 160x240 mm

Kaynakça var, dizin yok.

ISBN: 978-625-6552-69-2

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

Önsöz .....	5
<b>1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINI GÖSTERİM VE İZLEYİCİ BAĞLAMINDA TARTIŞMAK.....</b>	<b>6</b>
Atacan ŞİMŞEK	
<b>SİNEMA FİMLERİNİN PAZARLANMASINDA SOSYAL MEDYANIN KULLANIMI: 7. KOĞUŞTAKİ MUCİZE FİLMİ ÖRNEĞİ.....</b>	<b>19</b>
Mesut AYTEKİN Cenk Fatih DEMİRCİ	
<b>OBRUKLAR, DOMUZLAR VE İNSANLAR: KURAK GÜNLER FİLMİ ÜZERİNDEN ANTROPOSENE POLİTİK BİR ELEŞTİRİ .....</b>	<b>41</b>
Ayhan KÜNGERÜ	
<b>TÜRK SİNEMASINDA KAYMAKAM VE BELEDİYE BAŞKANI TEMSİLİ.....</b>	<b>59</b>
Selami İNCE	
<b>2000 SONRASI SANAT SİNEMASINDA MELANKOLİ MEKÂNI OLARAK “KARADENİZ” .....</b>	<b>89</b>
Ayşe Seda ASLAN	
<b>TEŞBİH VE TENZİH (BİÇİM VE ÖZ) BAĞLAMINDA GELENEKSEL SANATLAR ÜÇLEMESİ .....</b>	<b>111</b>
Murat BOZKURT	
<b>TÜRK SİNEMASINDA BİR OYUNCU PORTRESİ OLARAK ERCAN KESAL .....</b>	<b>133</b>
Yunus Emre ÖKMEN	
<b>ÖZGEÇMİŞLER .....</b>	<b>147</b>

## **Hakem Kurulu**

Prof. Dr. Selami ÖZSOY

Doç. Dr. Nesrin TAN AKBULUT

Doç. Dr. Zuhâl AKMEŞE DEMİR

Doç. Dr. Derya ÇETİN

Dr. Öğr. Ü. Volkan EROL

## Önsöz

Yüzüncü yılını geriden bırakan Türk Sineması; içerisinde barındırdığı dönemler, önemli gelişmeler, filmler ve yönetmenleriyle dünya sinema tarihinde kendine yer edinen önemli bir ulusal sinema örneğidir. Türk sineması üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar için oldukça faydalı olacağını tahmin ettiğim bu kitap çalışmasında birbirinden değerli akademisyenler, önemli araştırmalarıyla yer alıyor. İlk olarak Atacan Şimşek'in "1980 Sonrası Türk Sinemasını Gösterim ve İzleyici Bağlamında Tartışmak" isimli çalışması, 80 sonrası Türk sinemasını gösterim ve izleyici bakımından detaylı olarak incelemektedir. Mesut Aytekin ve Cenk Fatih Demirci'nin "Sinema Filmlerinin Pazarlanmasında Sosyal Medyanın Kullanımı: 7. Koğuştaki Mucize Filmi Örneği" isimli çalışmasında Türk Sineması'nın sosyal medya kullanımı, 2019 yılının Türkiye'de en çok izlenen filmi ve Türkiye'nin Oscar Ödüllerinde En İyi Uluslararası Film dalında adayı olan 7. Koğuştaki Mucize filmi örneklemini üzerinden incelenmiştir. Ayhan Küngerü'nün "Obruklar, Domuzlar ve İnsanlar: Kurak Günler Filmi Üzerinden Antroposene Politik Bir Eleştiri" isimli çalışmasında küresel düzeyde kullanılan antroposene kavramı üzerinden taşradaki distopik anlatıyı çözümlemek amaçlanmaktadır. Selami İnce'nin "Türk Sinemasında Kaymakam ve Belediye Başkanı Temsili" isimli çalışmasının amacı, Türk sinema tarihi boyunca başrolü / ağırlıklı rolü kaymakam veya belediye başkanı olan filmlerde kaymakam ve belediye başkanının hangi kültürel değerlerle ve siyasi yapılarla ilişkili olarak sunulduğunu, temsil edilen bu değer ve yapıların toplumsal süreçte ne anlama geldiğini incelemektir. Ayşe Seda Aslan tarafından kaleme alınan "2000 Sonrası Sanat Sinemasında Melankoli Mekânı Olarak 'Karadeniz'" isimli çalışmada incelenen filmler üzerinden karakter ya da karakterlerin içinde buldukları melankolinin anlatılmasında Karadeniz doğasının bu anlatımı nasıl beslediğini ortaya koyabilmek amaçlanmıştır. Murat Bozkurt'un "Teşbih ve Tenzih (Biçim ve Öz) Bağlamında Geleneksel Sanatlar Üçlemesi" isimli çalışmasında İslam fikriyatını olduğu gibi sanatını da şekillendiren tenzih-teşbih-tevhit kavramsal üçlemesi çerçevesinde Zaim'in "Geleneksel Sanatlar Üçlemesi" adını verdiği filmlerini değerlendirerek, sanatın ve sinemanın zaaflarının ve imkânlarının sorgulanması amaçlanmıştır. Son olarak, Yunus Emre Ökmen'in "Türk Sinemasında Bir Oyuncu Portresi Olarak Ercan Kesal" isimli çalışmasında Kesal'ın yer aldığı filmlerdeki karakterlerin ana ve yan karakter açısından incelenerek filme ne oranda katkı sunduğu, filmin başarısında ne ölçüde etki gösterdiği ve bir oyuncu portresi olarak Türk sinemasındaki yeri ve öneminin daha detaylı anlaşılacak şekilde ortaya koyulması amaçlanmıştır. Katkı veren tüm yazarlara teşekkür eder, kitabın alana katkı sağlamasını ümit ederim.

Editör  
Atacan Şimşek  
Ekim, 2023

# 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINI GÖSTERİM VE İZLEYİCİ BAĞLAMINDA TARTIŞMAK

Atacan Şimşek<sup>1</sup>

## Giriş

Bir sinema filmini düşündüğümüzde üretim öncesi aşama, üretim aşaması, üretim sonrası aşama, dağıtım ve gösterim aşamalarından söz edebiliriz. Şüphesiz, bir filmin ortaya çıkışında öncesi ve sonrasıyla üretim aşaması en önemli aşamalardandır. Filmin senaryosunun yazılması, çekim hazırlıklarının yapılması, çekimin gerçekleşmesi ve kurgusunun yapılması gibi süreçler filmi ortaya çıkarır.

Bir filmin üretim aşamasının dışında diğer bir önemli nokta çekilen filmin izleyiciyle buluşmasıdır. Sinemada üretim izleyici tarafından izlenmek için yapılır, gösterim şansı bulamayan film bir nevi hiç çekilmemiş gibidir. Bu sebeple sinema üzerine yapılan çalışmalarda içerik ne kadar önemliyse, dağıtım, gösterim ve izleyici aşamaları da o kadar önem arz etmektedir.

Her ülkenin ulusal sineması içerisinde gösterimi ve izleyiciyi etkileyen bazı önemli toplumsal ve ekonomik olaylar bulunmaktadır. Sinema toplumdan kopuk bir sanat değildir, toplumu etkileyen toplumsal ve ekonomik meseleler sinema salonlarını ve sinemaya gitme deneyimini de etkilemektedir.

1980 sonrası Türk sinemasına baktığımızda özellikle 12 Eylül süreci öncesi ve sonrası yaşanan toplumsal şiddet olayları ve insanların dışarı çıkmaya korkar olması, televizyonların renklenmesi ve içeriklerinin artması, video kasetlerin yaygınlaşması ve ülkedeki liberal politikalar sonucu dağıtım ayağının yabancı şirketlerin eline geçmesi gibi durumlar 80 sonrası Türk sinemasını önemli ölçüde etkilemiştir.

2000 sonrası Türk sineması yerli izleyici sayısının yükselişe geçtiği bir dönem olmuştur. *Eşkıya* filmiyle başlayan süreçle birlikte yerli izleyici sayısı artmış, bu yıllarda yerli film izleyici sayısı yabancı film izleyicisini geride bırakmıştır.

<sup>1</sup> Dr. Öğr Ü., Bolu Abant İzzet Baysal Üniv., atacansmsk@gmail.com, 0000-0002-7380-3678.

1980 sonrası Türk sinemasında gösterim ve izleyici meselesini detaylı olarak incelemeyi amaçlayan bu çalışmada gösterim ve izleyici sayısını etkileyen Türkiye'deki toplumsal ve ekonomik olaylar incelenerek, sayısal veriler kullanılarak, gösterim ve izleyici konularına bakılmıştır. Çalışma nitel bir çalışma olup, doküman toplama yöntemiyle elde edilen veriler betimsel analiz yöntemine göre analiz edilmiştir.

### **1. 1980- 2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Gösterim ve İzleyici**

2000 yılı öncesi Türk sinemasını gösterim ve izleyici bağlamında düşündüğümüzde hem gösterimi hem de sinemaya giden izleyici sayısını etkileyen bazı önemli olaylar vardır. Bu olaylar; televizyon yayınlarının yaygınlaşması, toplumsal ve siyasi olaylar, video kasetin yaygınlaşması ve alınan bazı iktisadi, ekonomik kararların etkileri olarak özetlenebilir.

1952 yılında İTÜ TV tarafından başlatılan eğitim ve deneme yayınları sonrası 1968 yılında TRT tarafından Ankara'da televizyon yayınları başlatılmıştır. Ankara Televizyonu tarafından 31 Ocak 1968'de başlatılan düzenli yayınlar, önce haftada 3 gün üçer saat olarak, 1 yıl sonra haftada 4 güne çıkarılarak devam etmiştir (www.trtmuze.com.tr, t.y.). Genel müdür Adnan Öztrak'ın 1971 yılında istifa etmesiyle asker kökenli Musa Ögün aynı tarihte TRT genel müdürü olmuştur. Askeri hükümetin televizyona verdiği destekle birlikte 5 KW gücündeki vericiler 500 KW'a çıkarılmış ve spor karşılaşmaları, Akdeniz Olimpiyatları gibi önemli organizasyonlar naklen yayınlanmıştır. İstanbul ve İzmir televizyonları Ankara'ya bağlanarak yayın yapmaya başlamış, 1972 Münih Olimpiyatları ve Eurovision şarkı yarışması naklen verilmiştir. Aynı zamanda Edirne, Antalya, Erzurum, Çukurova, Gaziantep ve Diyarbakır televizyonları da paket program yayınlarını başlatmıştır (Tekinalp, 2011:233).

Yayın gün ve sayıları yıldan yıla artmış, bu ihtiyaçları karşılamak için 1986 yılında TRT 2, 1989 yılında TRT 3 ve 1990 yılında da TRT 4 yayın hayatına başlamıştır. Televizyon yayınlarını izlemek için evlerde bulunan televizyon alıcıları önem arz etmektedir. Ne kadar sayıda düzenli televizyon yayını yapılsa da izleyicilerin bu yayınlara ulaşması televizyon alıcılarıyla mümkün olmaktadır. Televizyon yayınlarının başladığı ilk yıllarda televizyona sahip olan kişi sayısı çok fazla değildir. Bu sebeple insanlar televizyon izlemek için televizyonu olan komşularının yanına misafirlığe gitmektedir.



**Tablo 1:** Yıllara Göre Televizyon Sayıları

YIL	TELEVİZYON SAYISI
1972	102.150
1973	266.922
1974	455.753
1975	999.921
1976	1.769.000
1977	2.109.282
1978	2.310.309
1980	3.108.117
1981	4.565.942

(Atalar, 2016:59)

Tablodaki verilere göre değerlendirildiğinde 80’li yıllarda televizyon alıcısı sayısı 5 milyona yaklaşmış, televizyon yayınlarının artmasıyla da insanlar sinemaya gitmek yerine evlerinde televizyon izlemeye ilgi göstermişlerdir.

Türkiye’de 60’lı yılların sonunda toplumsal olaylar ve şiddet artmış, ideolojik bölünmüşlük en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Sokak çatışmalarında birçok insan hayatını kaybetmiştir. 1969’da 9, 1970’de 19, 1971 ve 1972’de 22, 1973’de 15, 1974’de 27, 1975’de 37, 1976’da 108, 1977’de 319, 1978’de 1095, 1979’da 1362 ve 1980 yılında 278 kişi 12 Eylül sonrasında olmak üzere, 2206 dolayında vatandaş şiddet ve terör olayları sonrası hayatlarını kaybetmiştir (Keleş ve Ünsal, 1982: 35). Bu ortamda ailelerin özgürce dışarı çıkıp, film izlemek için sinema salonlarına gidebilmesi zorlaşmıştır.

90 öncesi Türk sinemasında sinema izleyicisi sayısını en fazla etkileyen gelişmelerden biri video kasetlerin yaygınlaşmasıdır. 70’li yıllarda sinemamızın girdiği kriz, çekilen filmlerle ailelerin sinemadan uzaklaşması, bölge işletmecilerinin yapımcılara verdiği avansın azalması gibi sorunlar 80’li yıllarda Türk sinemasında para sıkıntısının yaşanmasına neden olmuştur. Para sıkıntısının çekildiği zamanda Abisel’in ifadesiyle beklenen mucize gerçekleşmiş, yurt dışında yaşayan Türklere yönelik video kaset pazarlayan şirketler, Türk yapımcıların ellerinde olan filmlerin gösterim haklarını almak istemişlerdir (Abisel, 2005:116). Büyük yapım evleri ekonomik dar boğazdan bir an önce kurtulabilmek için işin ekonomik boyutunu ve videonun gelecekteki durumunu ön görmeden filmlerinin gösterim haklarını Minareci, Türkola, Videola gibi yurt dışında yaşayan Türklere yönelik video kaset satışı yapan şirketlere devretmiştir (Erkılıç, 2003: 140,141). Yapılan satışlar miktar olarak düşük olsa da video şirketlerinden gelen peşin ve toplu para yapım evlerinin krizden çıkmalarına imkân tanımıştır. Uğur Film yaklaşık seksen filmini iki buçuk milyon liraya satarken, Mine Film on filmini bir buçuk milyon liraya devretmiştir (Abisel, 2005:116, 117).

Daha sonraki yıllarda da beklenti bu şirketlerin yapım şirketlerinin ellerindeki filmleri alması yönündeydi ama bu gerçekleşmemiş, video şirketleri yapımcılara avans vererek istedikleri türde film yaptırma yoluna gitmiştir (Abisel, 2005: 117). Aslında önceden para vererek film yaptırma sistemi, Türk sinemasında daha önce yer alan Bölge İşletmeciliği sistemine benzemektedir. Bölge işletmeciliği sisteminde bölgeler oluşturulmuş ve bölge işletmecileri yapımcılara önceden para vererek, istenen tarzda filmlerin çekilmesini mümkün kılmıştır. Benzer sistemler olsa da bölge işletmeciliği ve video işletmeciliği sistemi arasında bazı temel farklılıklar görülmektedir. Bölge işletmecisi, avans verirken filmlerin yapımcılardan gösterim hakkının tamamını almıyor sadece gösterim hakkından yapımcıya düşen payı önceden almış oluyordu ama video işletme sisteminde filmin video hakkı 5 yıllığına verilen avans karşılığı video şirketine geçiyordu (Erkılıç, 2003:141).

Video şirketleri için film yapma durumu o yıllarda tam bir salgın halini almış, yapılan anlaşmalarla paketler halinde filmler çekilmiştir. Bu dönemde video seyircisine yönelik birbirinin benzeri ucuz filmler yapan yapımcılar iyi maddi gelir elde etmiştir (Abisel, 2005: 117).

Bir sonraki aşama Videola, Türkan, Pınar Video gibi film çektiren yabancı şirketlerin Türkiye’de şube açması olmuştur. Şube açarak burada film yapma işine giren şirketler, video çekim ve kurgu stüdyoları kurmuş, bazı teknik donanımları da beraberinde getirmiştir. Fakat yüksek oranda kâr yapma gayreti, yatırım eksikliği, teknik personel ve bilgi yetersizliği gibi problemler işin başarısız olmasına neden olmuştur (Abisel, 2005: 118).

Yurt dışında yaşayan Türklerin dışında 80’li yıllarda yerli izleyici de videoya ilgi duymaya başlamıştır. Bu dönemde çalışmada özetlenen nedenlerden dolayı sinemaya gitmeyen izleyici televizyona ilgi duymuştur. 31 Aralık 1981 yılından itibaren Türkiye’de televizyon ekranlarının renkli hale gelmesi de videoya olan ilgiyi artırmıştır. Yurt dışından tanıdık vasıtasıyla getirilen ya da yurt içinde satın alınan video oynatıcılar evleri doldurmaya başlamış, insanlar video kaset dükkanlarından kaset kiralamaya başlamıştır.

80’li yılların başında artan video kaset üretimiyle hareketlenen video pazarı, 80’lerin sonunda doyumunluğa ulaşarak tıkanmıştır. Video şirketleri için film üreten yapımcılar piyasada etkin olabilmek için kendi video şirketlerini kurmuşlardır. Erler Film Ulusal şirketini, Varlık Film Varlık Videoyu, Metro, Burak ve Burç Filmler kendi şirketlerini kurmuştur (Erkılıç, 2003:141,142). Video piyasasının doymasından video işletme sistemi de etkilenmiştir. Video işletmeleri yapım şirketlerine verdikleri avansı nakit paradan bonoya çevirmiş, paket anlaşmaları bitirerek, 1-2 filmlik sözleşmelere yönelmiştir. Bu durum 80’lerin başında video film furçasında kurulan küçük şirketleri olumsuz olarak etkilemiş ve kapanma noktasına getirmiştir (Erkılıç, 2003:143).

Fiyap'ın 1984 yılında yayınlanan raporuna göre Türkiye'de o yıllarda 5600 video gösterimi yapan kulüp vardır. Bu kulüpler hiçbir denetime ve vergiye tabi tutulmayan, korsan kasetlerle gösterim yapan yerler olmuştur. Herhangi bir telif kısıtlamasına ve vergilendirmeye maruz kalmayan video; kahvehane, birahane, otel, kafeterya, bar gibi halka açık yerlerde yaygınlaşmıştır. Denetimsiz kulüplerin varlığı, televizyonların renklenmesiyle insanların evlerinde ucuza film seyretmeyi tercih etmesi salon sayısını etkilemiş, salon sayısı 500'e düşmüştür (Erkılıç, 2003:143).

Süleyman Demirel hükümetinde Başbakanlık müşavirliğine getirilen Turgut Özal tarafından 24 Ocak 1980 tarihinde bazı ekonomik ve iktisadi kararlar alınmıştır. İthal ikameci iktisadi politika terk edilmiş, dış ticaret teşvik edilmiştir. Bu kararlar daha sonraki dönemde de liberal politikaları destekleyen Özal'ın ekonomik ve iktisadi düşüncelerinin bir yansıması olmuştur. Özelleştirmeler desteklenmiş, devletin ekonomideki payı küçültülmüştür. Ayrıca daha sonra sinemamızı da etkileyecek olan yabancı sermaye yatırımlarını destekleyecek adımlar atılmıştır.

Ülkenin içerisinde bulunduğu bu liberal rüzgâr içerisinde Bakan Adnan Kahveci tarafından "The off-shore media" projesi geliştirilmiş, proje kapsamında büyük Amerikan film şirketleri üretim yapmaları için ülkeye davet edilmiştir. Projeye göre Amerikan şirketleri burada büyük stüdyolar kuracak, teknik alt yapıyı kurup, filmler çekecektir. Böylece bu stüdyolarda Türk sinema sektöründen insanlar yer alacak, yılda 1-2 film belki bu stüdyolarda çekilecektir. Ayrıca teknik alt yapı çözülerek, filmlerimizin kalitesi artacak ve yurt dışına pazarlanabilecektir (Erkılıç, 2003:145). Bu proje gerçekleşmemiş olsa da 1987 yılında Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu'nda değişiklik yapılmış ve yabancı şirketlerin Türkiye'de aracısız olarak şirket kurmalarına imkân tanınmıştır. Bu değişiklik sonrası önce Warner Bros. sonra UIP, Türkiye'de dağıtım sektörüne girerek, çektikleri filmleri aracı olmadan gösterim imkânı elde etmiş, ABD filmleri Avrupa'yla aynı tarihte Türkiye'de gösterime girmiştir. O yıllarda çekilen Türk filmlerine izleyici bulmakta zorlanan salon sahipleri de bu Amerikan şirketlerinin emrine girmiş, ne istenirse o film salonlarda gösterilmiştir (Atalar, 2016:82).

Bu durum sinemamızda Hollywood darbesi denilen durumu yaratmıştır. Birçok sorunla ve krizle uğraşan, izleyiciyi sinemaya çekmekte zorlanan Türk sineması bu gelişmeyle birlikte gösterim yapacak salon bulmakta zorlanmıştır.

**Tablo 2:** 1989–1996 Yılları Arasında Çekilen ve Gösterime Giren Türk Filmi Sayıları

YIL	FİLM SAYISI	GÖSTERİLEN FİLM SAYISI
1989	99	12
1990	74	12
1991	33	17
1992	39	10
1993	82	11
1994	82	16
1995	37	10
1996	37	10

(Scognamillo, 2010:368)

Tabloda görüldüğü gibi çekilen film sayısı ve gösterime giren film sayısı arasında büyük farklar vardır. 1989- 1996 yılları arasında toplamda 483 Türk filmi çekilirken sadece 98 film gösterim şansı yakalamıştır.

Yapılan bu değişiklik sinemacılar tarafından tepkiye karşılanmış bazı milletvekilleri konuyla ilgili yasa önerisi hazırlayarak meclise sunmuştur. Kırşehir Milletvekili Gökhan Maraş tarafından 22 Eylül 1989 tarihinde TBMM Başkanlığı'na sunulan yasa tasarısında, sinema veya video alanında faaliyet gösteren yabancı dağıtım ve işletmecilerin elde ettikleri hasılatın yüzde 40'ını sinema sanayine harcamaları zorunlu kılınmakta, sinema işletmecilerine bir takvim yılı içerisinde yüzde 25 oranında Türk filmi gösterme şartı getirilmekte, Türkiye'de gösterime giren yabancı filmlerin dublajsız, altyazısız olarak gösterilme zorunluluğu gibi düzenlemeler bulunmaktadır (Atalar, 2016:84). Getirilmek istenen düzenlemelerle sektördeki Hollywood etkisi kırılmaya çalışılmıştır.

Yasa tasarısı ABD hükümeti tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. ABD Ticaret Bakanlığı, Washington Büyükelçiliği aracılığıyla Dışişleri Bakanlığı'na yazı göndermiş, tasarıdaki maddeler yasalaşırsa ABD'nin protesto ve misillemede bulunabileceği aktarılmıştır. ABD Ticaret Bakanlığı temsilcisi Carla Hills, yapılacak düzenlemenin Türk ekonomisinin benimsediği liberal politikalara ters düşeceğini Bakan Güneş Taner'e aktarmış, Ankara'daki ABD Büyükelçiliği Dışişleri Bakanlığı'nı ziyaret etmiştir (Atalar, 2016:85).

Hollywood darbesinden sonra Türk sinemasında yapım sektörü çöktüğü için film çekmek isteyenler ya Amerikan film tekellerinin kapısını çalacak ya da kendi imkânlarıyla bağımsız film çekmenin formüllerini arayacaklardır. Bağımsız filmler çekilse bilse dağıtım ve gösterim ayağı Hollywood şirketlerinin elinde olduğu için gösterim şansı çok zordur. Bu zorluklar içerisinde sınırlı da olsa Eurimage yardımıyla yapım ve dağıtım olanağı bulan, Kültür Bakanlığı'ndan sınırlı parasal destek alan, sponsor desteğinden yararlanarak yapım, gösterim

olanakları yaratmaya çalışan bağımsız sinemacılar ortaya çıkmıştır (Kuyucak Esen, 2016:184,185).

1989 yılında Avrupa Konseyi tarafından bir kültür kuruluşu olarak kurulan “Eurimage” Avrupa ülkeleri tarafından çekilen yapımlara destek sağlamaktadır. Kurulma amacı, Amerikan sinemasına karşı Avrupa sinemasını korumak ve Amerikan kültür emperyalizmini önleyerek, ortak bir Avrupa kültürü yaratmaktır. Yapım desteği kuruluş amacına uygun olarak sadece bir ülke yapımına değil, ortak ülke yapımına verilmekte ve ortak kültür desteklenmektedir. Türkiye, Eurimage’e 1990 yılında üye olmuş, Türk sinemasına günümüze kadar önemli destekler verilmiştir.

**Tablo 3:** 1990–1999 Yılları Arasında Vizyona Giren Yerli ve Yabancı Yapımlar

YIL	YERLİ FİLM	YABANCI FİLM
1990	25	169
1991	33	176
1992	13	151
1993	11	148
1994	15	164
1995	10	154
1996	9	162
1997	12	183
1998	11	161
1999	13	142

(Akt. Sevinç, 2014:100).

Tabloya baktığımızda Türk sinemasının içerisinde bulunduğu kriz net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. 1990-1999 yılları arasında sadece 152 yerli film gösterime girerken, gösterime giren yabancı film sayısı aynı yıllar içerisinde yerli film sayısının 10 katından fazla olmuş, 1610 yabancı film gösterime girmiştir. Yerli yapımların toplam 10 yılda ulaştığı gösterim sayısına yabancı yapımlar 1 yılda ulaşmıştır. Gösterime giren yerli yapım sayısı en fazla 1991 yılında olmuştur. Bunda Türkiye’nin Eurimage’a girmesi ve filmlerimizin destek alması önemli bir unsurdur. Yabancı filmlere bakıldığında en fazla 1997 yılında yabancı film gösterime girmiştir.

**Tablo 4:** 1980–1989 Yılları Arasında Yerli ve Yabancı Filmlere Giden Seyirci Sayıları

YIL	YERLİ FİLM SEYİRCİ SAYISI	YABANCI FİLM SEYİRCİ SAYISI
1980	38.553.202	24.027.301
1981	41.523.345	34.629.209
1982	33.479.210	34.858.379
1983	35.835.614	45.133.962
1984	26.753.374	29.562.237
1985	21.284.575	21.386.030
1986	20.345.721	19.857.030
1987	11.734.923	13.097.248
1988	7.736.710	12.550.466
1989	7.165.710	13.882.149

(Akt. Sevinç, 2014:102).

1980-1989 yılları arasında yerli ve yabancı seyirci sayısına baktığımızda, sinemaya giden seyirci sayısı yıllar içerisinde radikal düşüşler yaşamıştır. Bu durum sadece yerli film seyircisine özgü bir durum değildir. 1989 yılında yerli film seyirci sayısı 7 milyona kadar düşerken, yabancı film seyirci sayısı da yaklaşık 13 milyona kadar düşmüştür. Bu durumun gerçekleşmesinde 86 yılından sonra televizyonların renklenmesi, ikinci televizyon kanalının yayın hayatına başlaması ve video kasetlerin yaygınlaşması neden olarak görülebilir.

**Tablo 5:** 1990–1999 Yılları Arasında Yerli ve Yabancı Filmlere Giden Seyirci Sayıları

YIL	YERLİ FİLM SEYİRCİ SAYISI	YABANCI FİLM SEYİRCİ SAYISI
1990	5.668.705	13.565.271
1991	4.135.653	12.408.040
1992	3.082.474	10.158.925
1993	3.356.713	9.163.881
1994	1.185.408	9.282.056
1995	1.509.502	7.796.192
1996	1.593.458	7.861.138
1997	2.467.300	8.877.127
1998	2.100.769	13.650.177
1999	2.097.503	13.231.629

(Akt. Sevinç, 2014:103).

1990-1999 yılları arası sinemamızdaki izleyici sayısına baktığımızda seyirci sayısındaki düşüşün devam ettiğini söyleyebiliriz. 1996 yılına kadar ufak yükselişler olsa da yerli ve yabancı seyirci sayısı azalmıştır. Bu verilere ışığında seyirci sayısındaki düşüşün devam ettiğini söyleyebiliriz.

1980- 1999 yılları arasında Türkiye’deki salon sayısına baktığımızda 1980 yılında 941 olan salon sayısı, 1983 yılında 975’e çıkmış, daha sonraki yıllarda toplumsal olaylar, televizyonun yaygınlaşması ve video kasetlerin evlere girmesiyle insanların sinemadan uzaklaşması sonucu her yıl düzenli düşüş göstermiştir. 1993 yılında Türkiye’de 281 sinema salonu vardır. Bu yıldan sonra salon sayısı artmaya başlamış, 1999 yılında bu sayı 516 olmuştur (Erkılıç, 2003: 156,177).

## 2- 2000 Sonrası Türk Sinemasında Gösterim ve İzleyici

Önceki bölümde detaylı olarak ifade edilen nedenlerden dolayı izleyicisini kaybeden Türk sineması için Yavuz Turgul tarafından 1996 yılında çekilen *Eşkiya* filmi eşik filmi olmuştur. 2,5 milyon izleyici barajını geçen film, izleyicilerin tekrar sinemaya dönüşünün habercisidir.

2000 yılı sonrası Türk Sinemasına baktığımızda çekilen filmleri iki ana başlık altında toplayabiliriz. İlk olarak, bağımsız yönetmenler tarafından çekilen, daha çok bireysel konuların işlendiği, yurt dışı ve yurt içi festivallerden ödüller alan fakat yurt içinde izleyici sayısı az olan filmleri görürüz. Bu filmlerin dağıtım ve gösterim imkânları da oldukça kısıtlıdır.

Diğer yandan ana akım sinema içerisinde değerlendirilecek, izleyici sayısı fazla olan, dağıtım ve gösterim imkânlarının geniş olduğu, ünlü oyuncuların yer aldığı komedi tarzda filmleri görürüz. Özellikle Şahan Gökbakar ve Cem Yılmaz tarafından çekilen filmler 2000 sonrası Türk sineması içerisinde en fazla izlenen filmler olmuştur.

**Tablo 6:** Türk Filmleri Seyirci Rekoru- İlk 100 (1989’dan günümüze)

#	Film Adı	Dağıtımçı	Hafta	Toplam Seyirci
1	 <b>Recep İvedik 5</b> 16 Şubat 2017	CGV Mars D.	25	7.437.050
2	 <b>Recep İvedik 4</b> 21 Şubat 2014	Tiglon	20	7.369.098
3	 <b>Düğün Dernek</b> 5 Aralık 2013	UIP Türkiye	40	6.980.070
4	 <b>Fetih 1453</b> 16 Şubat 2012	Tiglon	52	6.572.618
5	 <b>Müslüm</b> 26 Ekim 2018	CGV Mars D.	39	6.480.563
6	 <b>Düğün Dernek 2: Sünnet</b> 4 Aralık 2015	CGV Mars D.	21	6.073.364

(TRBoxOffice)

**Tablo 7: 2000-2022 yılları Sinemada Gösterilen Film ve İzleyici Sayısı****Sinema, gösterilen film ve seyirci sayısı, 2000-2022**

The number of movie halls, films shown and audiences, 2000-2022

Yıl Year	Sinema		Gösterilen film sayısı The number of films shown			Seyirci sayısı The number of audiences		
	salonu sayısı The number of movie halls	Koltuk sayısı The number of seats	Toplam Total	Yerli film National film	Yabancı film Foreign film	Toplam Total	Yerli film National film	Yabancı film Foreign film
2000	606	200 853	<b>24 096</b>	4 733	19 363	<b>17 086 152</b>	2 899 103	14 187 049
2001	580	139 664	<b>25 608</b>	5 042	20 566	<b>16 905 737</b>	3 289 438	13 616 299
2002	532	134 045	<b>22 529</b>	3 302	19 227	<b>15 406 597</b>	2 079 671	13 326 926
2003	826	141 839	<b>21 254</b>	3 351	17 903	<b>14 503 052</b>	2 923 286	11 579 766
2004	822	145 298	<b>26 398</b>	4 989	21 409	<b>18 670 834</b>	6 657 156	12 013 678
2005	987	152 234	<b>25 076</b>	5671	19 405	<b>18 001 466</b>	6 795 791	11 205 675
2006	1 045	153 736	<b>25 297</b>	6 829	18 468	<b>23 512 599</b>	10 838 617	12 673 982
2007	1 140	161 923	<b>28 733</b>	8 340	20 393	<b>20 659 569</b>	7 712 626	12 946 943
2008	1 514	212 155	<b>32 003</b>	9 455	22 548	<b>31 132 231</b>	16 166 153	14 966 078
2009	1 647	229 822	<b>34 947</b>	13 275	21 672	<b>31 334 447</b>	15 220 249	16 114 198
2010	1 834	249 297	<b>35 999</b>	12 885	23 114	<b>35 787 380</b>	17 996 023	17 791 357
2011	1 917	257 604	<b>37 892</b>	13 027	24 865	<b>37 439 786</b>	17 954 808	19 484 978
2012	1 998	263 301	<b>37 546</b>	12 072	25 474	<b>39 002 190</b>	18 235 611	20 766 579
2013	2 102	293 025	<b>40 406</b>	15 545	24 861	<b>45 077 509</b>	24 963 870	20 113 639
2014	2 170	276 318	<b>41 517</b>	16 999	24 518	<b>55 378 716</b>	30 994 840	24 383 876
2015	2 356	297 610	<b>49 151</b>	21 494	27 657	<b>57 148 011</b>	31 661 600	25 486 411
2016	2 483	307 456	<b>53 443</b>	22 642	30 801	<b>55 260 600</b>	28 834 409	26 426 191
2017	2 692	328 845	<b>58 214</b>	25 275	32 939	<b>68 482 526</b>	37 904 091	30 578 435
2018	2 858	342 813	<b>65 501</b>	30 145	35 356	<b>64 772 380</b>	39 195 881	25 576 499
2019	2 826	337 914	<b>68 386</b>	29 064	39 322	<b>56 479 209</b>	32 331 764	24 147 445
2020	2 698	317 763	<b>25 960</b>	10 978	14 982	<b>17 226 952</b>	13 255 849	3 971 103
2021	2 398	285 130	<b>26 483</b>	9 981	16 502	<b>12 418 777</b>	3 264 580	9 154 197
2022	2 366	284 204	<b>55 056</b>	25 869	29 187	<b>35 754 644</b>	18 834 898	16 919 746

(TÜİK, 2023)

Detaylı olarak tabloyu incelediğimizde sinema salon sayısında 2000 yılından 2020'ye kadar, bazı ufak azalışlar hariç, düzenli bir artışın olduğunu söylemek mümkündür. 2019 yılında yaşanan Covid-19 küresel pandemiden dolayı sinemaların kapalı kalması, 2020, 2021 ve 2022 yıllarında salon sayısında azalmalara neden olmuştur. 2022 sayılarına baktığımızda hala 2019 yılı sayılarına dönülemediği söylenebilir. Koltuk sayısına bakıldığında 2000 yılından 2001 yılına kadar önemli bir azalışın olduğu fakat diğer yıllarda, istisnalar hariç, yıldan yıla düzenli bir artış olduğu söylenebilir. 2019 yılında ortaya çıkan küresel pandemi, koltuk sayısını da salon sayısı ile paralel olarak etkilemiştir.

Toplam film sayısına baktığımızda 2005-2019 yılları arasında, 2012 yılı hariç, istisnasız düzenli olarak bir artışın yaşandığını söylemek mümkündür.



Covid 19 küresel pandemisi gösterime giren film sayısını da oldukça etkilemiş, 2019 yılından 2020 ve 2021 yılına kadar film sayısında yaklaşık olarak 40 bin kadar düşüş olmuştur. 2022 yılı verilerine baktığımızda sektörün pandeminin etkisini attığını ve 2019 yılı sayılarına yaklaştığını söyleyebiliriz. 2000 yılından günümüze 2019 yılı 68.386 film ile en fazla filmin gösterime girdiği yıl olmuştur.

Toplam film sayısına paralel olarak, istinalar hariç, yerli ve yabancı film sayısının yıllara göre düzenli artış yaşadığını söyleyebiliriz. Özellikle 2000’li yılların başlarında gösterime giren yabancı film sayısı yerli filmler arasında bariz farklar göze çarpmaktadır. Yerli filmlerin 4 katı kadar yabancı film gösterime girmiştir. Son yıllarda bu fark azalmasına rağmen, yerli film sayısı hiçbir zaman yabancı film sayısını geçememiştir. Pandemi döneminde gösterime giren yerli ve yabancı film sayısı oldukça azalmış, 2022 yılında gösterime giren film sayısı 2017 yılını yakalamıştır. En fazla yerli film, 30.145 film ile 2018 yılında gösterime girmiştir. En fazla yabancı filmin gösterime girdiği yıl ise 39.322 film ile 2019 yılı olmuştur.

Toplam sinema seyircisi, bazı istisnai yıllar hariç, 2000 yılından itibaren düzenli olarak artış göstermiştir. 2000’li yılların başında yabancı film seyircisi ile yerli film seyircisi arasında bariz farklar vardır. Yabancı film seyircisi yerli film seyircisinin yaklaşık 7 katı kadardır. Fakat daha sonra durum değişmiş, 2008 yılında ilk defa yerli film seyirci sayısı yabancı film seyirci sayısını geride bırakmıştır. Bu durumun oluşmasında çok izlenen yerli komedi filmlerin etkisi büyüktür. 2013 yılından 2021 yılına kadar her yıl yerli film seyircisi yabancı film seyircisinden fazla olmuş, 2021 yılında pandeminin etkisiyle gösterime giren yerli film sayısının azalması, yerli film seyirci sayısını da azaltmıştır. En fazla yerli film seyirci sayısı 2018 yılında 39.195.881 seyirci sayısı ile gerçekleşirken, en fazla yabancı film seyirci sayısı 2017 yılında 30.578.435 seyirci ile gerçekleşmiştir. Günümüzde pandeminin etkileri geçse de 2022 yılında yerli ve yabancı seyirci sayısı pandemi öncesi sayıyı yakalayamamıştır.

1970 yılında nüfusu 35 milyon 605 bin 176 olan Türkiye’de 2424 sinema salonu varken, toplam koltuk sayısı 1 milyon 164 bin 769’dur. Nüfusa oranladığımızda ülkedeki her 30 kişiye bir koltuk düşmektedir. 2014 yılında 2170 sinema salonu varken sadece 276.318 koltuk vardır. Nüfusa oranladığımızda 1970 yılına göre düşen koltuk sayısı 9 kat azalmıştır. Sinema salon sayısı ve koltuk sayısı azalmıştır. Bu durumun sebebi, 1990’lı yıllardan itibaren büyük sinema salonlarının bölünmesi veya kapatılması ve yeni açılan sinema komplekslerinin de çok sayıda küçük salondan oluşmasıdır. ABD dağıtım şirketleri, daha çok film gösterebilmek için büyük balkonlu, localı salonlar yerine küçük salonlu sinemalar yapmasını salon sahiplerinden istemiştir (Atalar, 2016:98-100).

## Değerlendirme ve Sonuç

1980 sonrası Türk sinemasında gösterim ve izleyici konularını etkileyen önemli teknolojik gelişmeler, toplumsal ve ekonomik olaylar vardır. Tüm dünyada televizyon yayınlarının yaygınlaşması, sinema seyircisini etkilemiştir. Ülkemizde 1968 yılında TRT tarafından düzenli televizyon yayınlarının başlaması, 80'li yıllarda televizyonun renklenmesi ve içeriklerin artarak ikinci bir kanalın kurulması, insanların sinemaya gitmek yerine oturma odalarında oturup, televizyon izlemelerini sağlamıştır. Televizyona özgü filmler, programlar ve diziler izleyicilerin ilgisini çekmiştir.

İlk başlarda yurt dışında Türkler arasında popüler olan ve yurt dışı izleyici için üretilen video kasetler, 80'li yılların ikinci yarısından itibaren yerli izleyici tarafından da benimsenmiştir. Açılan video kulüpler, kahvehane, birahane gibi mekânlarda videoların gösterimi, videoyu popüler hale getirmiştir. Sinema filmlerini video aygıtı vasıtasıyla evlerinde izleme şansı yakalayan izleyici için bu durum cezbedici olmuştur. Ayrıca 1970'li yıllardan sonra sokaklarda artan şiddet ve toplumsal olaylar, izleyicileri özellikler aileleri sinema salonlarından uzaklaştırmıştır. Sokağa çıkmaya çekinen insanlar için sinemaya gitmek zor bir durum olmuştur.

24 Ocak ekonomik ve iktisadi kararları sinemamızı zor duruma sokmuştur. Özal tarafından devreye alınan liberal politikalar neticesinde Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye'de aracısız faaliyet göstermesi, Türk filmlerinin sinema salonlarında yer bulmasını zorlaştırmış, sinemamızı yeni bir krize sokmuştur. Çeşitli fonlar ve desteklerle filmlerini çeken yönetmenler filmlerine gösterim imkânı bulamamıştır. Yönetmenler filmlerini gösterime sokabilmek için yabancı dağıtım tekellerinin şartlarını kabul etmek zorunda kalmıştır.

2000 sonrası Türk sinemasına baktığımızda, istisnalar hariç, sinema salon sayısı ve koltuk sayısının arttığını görürüz. Tabii ki burada Covid-19 pandemisi önemli bir eşik olarak karşımıza çıkıyor. 2020 ve 2021 yıllarında sinemaların kapalı olması, birçok salonun kapanmasına ve koltuk sayısının düşmesine neden olmuştur. Gösterime giren yerli ve yabancı film sayısı da 2000 yılından günümüze değin istisnalar hariç artmış, gösterime giren yerli film sayısı hiçbir yıl yabancı film sayısını yakalayamamıştır.

Pandemi dönemi ve bazı yıllar hariç Türkiye'de sinemaya giden izleyici sayısı yıldan yıla artmıştır. 2013 yılından 2021 yılına kadar yerli film seyircisi yabancı film seyircisinden fazla olmuş, 2021 yılında pandeminin etkisiyle gösterime giren yerli film sayısı azalmış ve sonuç olarak yerli film seyirci sayısı, yabancı film seyirci sayısının gerisine düşmüştür. 2022 yılına baktığımızda yerli film seyirci sayısının yabancı film seyircisinden fazla olduğunu söyleyebiliriz. Çoğu ülkede görülen Amerikan filmleri istilasını ülkemizde de kısmen görürse de Türk izleyicisinin yerli filmleri tercih etmesi Türk sinemasının güçlü bir ulusal sinema olma özelliğini ortaya koymaktadır.

## Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Atalar, M.M. (2016). *Türk Sineması – Seyirci İlişkisi*. (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*. (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Keleş, R.& Ünsal, A. (1982). *Kent ve Siyasal Şiddet*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 40, 97-118.
- Tekinalp, Ş. (2011). *Camera Obscura'dan Synopticon'a Karşılaştırmalı Radyo ve Televizyon*. İstanbul: Beta.
- TRT Tarihi, <https://www.trtmuze.com.tr/hakkimizda/trt-tarihi/>, Erişim Tarihi: 20.09.2023.
- TÜİK, (2022). *Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri, 2021*. Ankara: TÜİK.
- TÜİK, (2023). *Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri, 2022*. Ankara: TÜİK.
- Türk Filmleri Seyirci Rekoru- İlk 100 (1989'dan günümüze), <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/turk-filmleri>, Erişim Tarihi: 10.09.2023.

# SİNEMA FİMLERİNİN PAZARLANMASINDA SOSYAL MEDYANIN KULLANIMI: 7. KOĞUŞTAKİ MUCİZE FİLMİ ÖRNEĞİ

Mesut AYTEKİN<sup>1</sup> Cenk Fatih DEMİRCİ<sup>2</sup>

## Giriş

Kapitalist dünya düzeninde ürün ve hizmet çeşitliliği sürekli olarak artmaktadır. Ürün ve hizmetlerin insanlara duyurulması ve tanıtılması, ürünlerin satılmasında büyük önem taşımaktadır. Sürekli olarak değişen ve sertleşen rekabet koşulları, üreticileri doğru oluşturulmuş pazarlama iletişimine yönlendirmektedir. Bir ürünün tüketiciler tarafından benimsenmesi, tercih edilmesi ikna edilmelerine bağlıdır. Üreticiler, tedarikçiler, pazarlamacılar, tüketicilere ulaşmak için farklı yolları denemekte ve geliştirmektedirler. Bu yollardan en önemlilerinden biri pazarlama faaliyetleri içerisinde yer alan reklam çalışmalarıdır. Reklam çalışmaları, hedef kitle göz önünde bulundurulurken, ürünün en iyi şekilde hazırlanmasıyla, uygun zaman ve mecrada yayınlanmasıyla başarılı olabilmektedir.

Sinema endüstrisi, sanat yönüyle birlikte ticari bir yönü de olan, diğer endüstriler gibi kâr amacıyla faaliyet gösteren büyük bir endüstridir. Ürettiği ve satmaya çalıştığı ticari “meta/mal” ise sinema filmleridir. Filmler, seyircilerle (hedef kitleyle) buluştuğu ve gösterime girdiği sırada endüstriyel bir ürüne dönüşmekte, hızla tüketilmektedir. Ayrıca VCD, DVD, Blu-Ray olarak ekonomik piyasaya sunulduğu zaman dayanıklı ve beğenmeli ürün sınıfına girmektedir (Aktaran Güney, 2009, s. 38). Sinema filmleri, televizyonlar, dijital platformlar, çeşitli ulaşım araçları (Uçak, otobüs, tren, gemi vb.), internet siteleri gibi farklı mecralarda, kamu ve özel kurumlarda seyirciyle buluşmakta, gösterimler sinema salonları dışında da devam edebilmektedir. Yani sinema filmleri için tek gösterim mecrası, sinema salonları değildir. Sinema filmleri, sinema salonları dışında da yıllar geçse bile gelir elde edebilmektedir. Bunun için de farklı mecralarda pazarlama, halkla ilişkiler ve reklam çalışmaları

1 Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü, mesutaytekin@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0344-868X

2 Yüksek Lisans, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, cenkfatihdemirci@gmail.com

yürütülmektedir/yürütülmelidir. Pazarlama için kullanılan mecralar birbirini destekler ve bağlantılı olur ise hedef kitleyi etkilemek ve ikna etmek daha kolay olabilmektedir. Mecralara uygun içerikler üretilmesi seyirciler üzerindeki etkiyi de güçlendirmektedir. Filmin doğru şekilde pazarlanması ve reklam çalışmalarının etkili yapılması, filmin seyirci sayısını dolayısıyla hasılatını da arttırmakta ve ilerleyen süreçte diğer gösterim mecralarında yer alabilme ihtimallerini de yükseltmektedir.

Sinema filmlerinin, gösterim tarihinden önce, gösterim süresince ve gösterim sonrasında tanıtım ve tutundurma çalışmaları yani kapsamlı pazarlaması yapılmaktadır. Bu çalışmalar teaser, afiş, fragman, halkla ilişkiler çalışmaları, film ürünlerinin satışları, televizyon reklamları, radyo, gazete, dergi ve internet/ sosyal medya reklamları gibi çeşitler içerebilmektedir. Her (ülkenin) sinema endüstrisinde, her film için bu tür çalışmalar yapılmasa da dünyanın en önde gelen sinema endüstrisi olan Amerikan sinema endüstrisinde bu pazarlama çalışmaları kapsamlı şekilde gerçekleştirilmektedir. Bugün konvansiyonel medya araçlarına ek olarak yeni iletişim ortamları ve yeni medya uygulamaları pazarlama karmasında daha etkin rol oynamaya başlamıştır. Filmler, sadece kitle iletişim araçları üzerinden değil popüler hale gelen Facebook, Twitter, Instagram, YouTube gibi sosyal medya araçları üzerinden de tanıtılmakta ve pazarlanabilmektedir. Sosyal medya uygulamaları geleneksel medyaya göre daha aktif ve etkin şekilde kullanılmaktadır.

Filmler için yoğunluklu olarak sosyal medyadan pazarlama faaliyetlerinin yürütüldüğünü söylemek mümkündür. Bu pazarlama yönelimlerinde hedef kitlelerin sosyal medya kullanımlarının artmasının da payı büyüktür. Artık potansiyel sinema seyircileri vakitlerinin büyük çoğunluğunu sosyal medyada geçirmektedir. Bu yüzden hedef kitleye ulaşmak için birinci medya aracı olarak sosyal medyalar öne çıkmaktadır. Türk Sinema endüstrisi de bu bağlamda pazarlama politikaları geliştirerek, filmlerin tanıtım çalışmalarının önemli bir kısmını sosyal medya üzerinden yürütmektedir. Bu çalışmada da Türk Sineması'nın sosyal medya kullanımı 2019 yılının Türkiye'de en çok izlenen filmi ve Türkiye'nin Oscar Ödülleri En İyi Uluslararası Film dalında aday olan *7. Koğuştaki Mucize* filmi örnekleme üzerinden incelenmiştir.

## 1. Sinema Filmlerinin Pazarlanması

Pazarlama kavramı birçok endüstrinin hedef kitleye ulaşmak için kullandığı etkili bir araçtır. Farklı endüstrilerde kullanılması, çağın şartlarına göre yenilenmesi ve gelişmesi, istek ve ihtiyaçların tespiti, iletişim süreçlerinin oluşturulması ve alıcıların hoşnutluğu gibi faktörler nedeniyle pazarlama için tek bir tanımda mutabık kalmak mümkün değildir. Kavram, pek çok uzman, akademisyen ve sektör profesyoneli tarafından tanımlanmış, açıklanmaya çalışılmıştır. Amerikan Pazarlama Birliği pazarlamayı şöyle tanımlamaktadır:

“Pazarlama, müşteriler, alıcılar, ortaklar ve genel olarak toplum için değeri olan tekliflerin yaratılması, iletilmesi, teslim edilmesi ve değiş tokuş edilmesi için faaliyet, kuramlar seti ve süreçleridir.” (Definitions, 2022). Kotler, pazarlamanın müşterilerin ilgisini çekmek için bir strateji belirleme süreci olduğunu ifade etmektedir: “Pazarlama firmalarının, hangi malların veya hizmetlerin müşterilerinin ilgisini çekeceğini tayin etmeleri ve satışlar, iletişim ve işletme idaresi geliştirmeleri için stratejileri belirlemeleri sürecidir.” (Aktaran Bulunmaz, 2016, s. 353). McCarthy’de ise pazarlamanın tüketicilerin ihtiyaçlarını gidermek noktasına vurgu yaparken aynı zamanda işletmelerin hedeflerine ulaşmalarını sağlamak amacıyla malların ve hizmetlerin üreticiden tüketiciye veya kullanıcıya akışını yöneten işletme düzenlemeleri yapmak olarak tanımlamaktadır (Aktaran Cemalcılar, 1965, s. 67). En basit ifadeyle pazarlamayı, müşteri memnuniyeti ve buna bağlı olarak elde edilen kazanç olarak tanımlamak mümkündür.

Pazarlama başta sanayii olmak üzere toplumların davranışlarını, iletişim şekillerini, modayı, sanatı, kültürü etkilemekte ve toplumsal yaşamın bütününde etkin rol oynamaktadır. İnsanlar doğrudan veya dolaylı olarak, isteyerek ya da istemeyerek bir şekilde pazarlama faaliyetlerinin içine dahil olmaktadır (Yakovski & Stamenkovski, 2011, s. 15).

Sinema endüstrisinde, sinema filmlerinin üreticileri/yapımcıları kısa zaman içinde en büyük geliri hedeflemektedir. Özellikle hafta sonunda vizyona giren filmlerin ilk 3 günü (Cuma, cumartesi, Pazar) büyük önem taşımaktadır. Zira bugünlerde elde edilen gişe başarıları filmlerin sonraki haftalardaki gösterim sürecini de etkilemektedir. Türk Sineması gibi vizyon takviminde yer bulmanın zor olduğu film endüstrilerinde bu kritik zamanları, öncesiyle ve sonrasıyla çok iyi değerlendirmek gerekmektedir. İlk haftada yakalanan iyi bir gişe rakamı filmlerin salon sayısını artırıp gösterim süresini uzatabileceği gibi istenen gişe rakamına ulaşılamaması filmin gösterim anlaşması sona ermeden vizyondan kaldırılmasına ya da salon sayılarının azaltılmasına da yol açabilmektedir. Bu yüzden pazarlamanın çok etkili ve planlı bir şekilde gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Pazarlama karması fiyat, ürün, dağıtım ve tutundurma faaliyetleri olarak kabul edilmektedir (Aytekin & Özkardeş, 2022, s. 143). Sinema endüstrisini bu bağlamda incelersek fiyat sinema bileti, ürün filmin kendisi, dağıtım filmin dağıtım şirketleri ve buna gösterim kısmı yani sinema salon işletmeleri de eklenebilir. Zaten pek çok sinema yapım süreçleriyle ilgili açıklamalarda dağıtım ve gösterim tek başlık altında ele alınmaktadır. Zira birbiriyle yakından ilişkili olmakla birlikte birbirini tamamlayan bir süreci kapsamaktadırlar. Yavuz’a (2004, s. 57) göre bir filmin tanıtım ve tutundurma faaliyetleri; reklam, halkla ilişkiler, direkt satış ve satış özendirici faaliyetleridir. Reklam, görsel,

işitsel, basılı ve yeni medya olmak üzere çok geniş bir medya ilişkiler ağını içermektedir. Halkla ilişkiler bağlamında basın toplantıları, basın bültenleri, röportajlar, film seti gezileri, galalar, ön gösterimler, basın gösterimleri, medyaya her türlü içerik (kamera arkası fotoğraflar, videolar, film ile ilgili güncel gelişmeler, sosyal medya ve internet sitelerinin güncellemeleri) servisi vb. pek çok faaliyet söz konusudur. Direk satış olarak ise VCD, DVD, Blu-ray pazarlama, ücretli gösterim seçenekleri (televizyon, dijital platformlar, ulaşım araçları vs.) olarak ifade edilebilir. Televizyon reklamları, basılı ürünler üzerine verilen reklamlar, fragmanlar, internet üzerinden izleyiciye ulaşma çalışmaları, afişler, filmin web sitesi, filmin basın tanıtım kitabı gibi birçok alternatif tutundurma faaliyetleri bulunmaktadır (Çetin Erus, 2010, s. 129-136).

Reklam, bugün hayatın her alanına işlemiş bir medyadır. Farklı türleri ile evde, işte, sokakta, telefonda, televizyonda pek çok mecrada kendini göstermektedir. Berger, sürekli olarak revize edilmeleri ve içinde bulunulan zaman dilimine uygun olarak düzenlenmeleri bakımından reklam imgesinin anlık olduğunu ve insan topluluklarının kaçmasının çok zor olduğunu belirtmektedir (2005, s. 129-130). Teknolojik gelişmelere paralel yenilenen yapısı ile reklam hem bugünün hem de yarının vazgeçilmez bir olgusudur. Pazarlama karması içinde önemli bir yeri olan reklam, sinema için de vazgeçilmez bir araçtır. Reklam sinema filmlerinin tanınırlığını sağlamak ve izleyicilerin ilgisini filme çekmek için kullanılmaktadır. Bu süreçte kitle iletişim araçları ve dijital ortamlar kullanılarak kampanyalar oluşturulmaktadır. Bu kampanyalar aracılığıyla oluşturulan tutarlı ve sürekli reklamlar ile izleyicinin ilgisi filme çekilmektedir (Aytekin & Özkardeş, 2022, s.144). Reklamın kapsayıcı ve etkileyici gücünden faydalanan sinema, filmlerin konularına, türlerine ve bütçesine göre farklı reklam türleri aracılığıyla hedef kitleye ulaşmaya çalışmaktadır. Bu bazen basılı, bazen görsel bazen işitsel bazen ise yeni medya araçları olabilmektedir. Bununla birlikte bu medya türlerine özgü reklam faaliyetleri birbirini destekler şekilde eş zamanlı olarak da yürütülmektedir. Halkla ilişkiler çalışmaları da bu sürece dahil edilerek organize bir sinema pazarlaması gerçekleştirilmektedir.

Halkla ilişkiler çalışmaları, satışa özendirici faaliyetlerin temelinde yer almaktadır. Son yıllarda halkla ilişkiler çalışmalarında sinema endüstrisi için ağırlıklı olarak sosyal medya kullanılmaktadır. Aynı zamanda gala, basın toplantıları, set gezileri, röportajlar ve özel haber çalışmalarıyla bu süreç desteklenmektedir. Filmin hikâyesi, karakterleri, önemi, farkı, seyircinin filmi neden izlemesi gerektiği, planlı halkla ilişkiler çalışmalarıyla seyircilere anlatılmaktadır. Bu şekilde filmin satışa özendirici pazarlama faaliyetleri de gerçekleştirilebilmektedir (Aytekin & Özkardeş, 2022, s.144).

Teknolojinin getirdiği gelişim ve dönüşüm ile pazarlama uygulamaları da çeşitli değişikliklere uğramıştır. Özellikle internet ile ortaya çıkan yenilikler,

pazarlama ve reklam sektörüne yeni mecralar kazandırmıştır. Konvansiyonel medya ile birlikte sosyal medya uygulamaları pazarlama ve reklam faaliyetlerinde kullanılabilir (Aytekin & Yıldızvıran, 2021, s. 221). Her geçen gün yenilenen farklı türdeki sosyal medyalar zamandan ve mekândan bağımsız, etkileşimli yapılarıyla sinema seyircilerine ulaşmak için en etkili araçlar haline gelmişlerdir. Hem görsel, hem işitsel hem de yazınsal içeriklere izin vermesi ve aracısız şekilde kullanıcıları, medya ortamına dahil etmesiyle diğer medya araçlarından ayrılan sosyal medya araçları, paylaşımlara anında tepkiler verilebilmesinin önünü açarak geri dönüşlerin güçlü olmasına zemin hazırlamışlardır. Böylece hedef kitlenin tepkileri, beğenileri, istekleri çok daha kısa sürede, daha ölçümlenebilir hale gelmiştir. Ülke sınırlarını kaldırarak milyonlarca kişiye ulaşmaya imkân tanıyan bu mecralar, çok büyük yatırımlar almaktadır. Bu da yapılarını güçlendirmekte, işleyişlerini hızlandırmakta daha etkili araçlar haline gelmelerini sağlamaktadır. Dijital alanda gerçekleşen pazarlama yenilikleri, Türkiye’de de etkin bir şekilde kullanılmaktadır (Aytekin & Yazıcı, 2019, s. 392). Bütçe anlamında da film yapımcılarını rahatlatan yeni medyalar, pazarlama faaliyetlerinin bu yöne kaymasına zemin hazırlamışlardır. Sinema endüstrisinde daha hızlı ve etkili bir hedef kitle iletişimi için medya tercihleri artık yoğunluklu olarak Instagram, Facebook, YouTube gibi sosyal medya araçları olmaktadır.

Her ülke sineması bugün mevcut medya araçlarını (farklı sebeplerden dolayı) başarılı bir şekilde kullanamasa da özellikle Amerikan sineması, medyalar arası kapsayıcı reklam ve halkla ilişkiler çalışmalarını başarılı bir şekilde sürdürmektedir. Filmlerin fikir aşamasından nihai gösterim aşamasına kadar sistemli ve planlı bir şekilde pazarlama faaliyetleri yürütülmektedir. Sinemanın temel özelliklerinin en önde geleni olan görselliğe vurgu yaparak güçlü görsellerle (video, fotoğraf, çizim, animasyon vs.) pazarlama içerikleri hazırlanmakta medyanın ilgisi çekilmektedir.

### **1.1. Sinema Filmlerinin Pazarlanmasında İnternet**

Yeni iletişim ortamlarının ortaya çıkmasıyla özellikle internet sonrasında birçok kurum ve kuruluşun işleyişlerinde, pazarlama, reklam, halkla ilişkiler ve tanıtım faaliyetlerinde büyük dönüşümler ve değişimler olmuştur. İnsanlar, ihtiyaçları doğrultusunda, yeni iletişim ortamlarında tüketicinin aktif olarak konumlandıkları medyalara yönelmiştir. Tüketiciler artık geleneksel kitle iletişim araçlarından farklı olarak yeni medya araçları aracılığıyla reklamlar, web siteleri, internet kullanıcılarıyla kendi istek ve görüşleri doğrultusunda etkileşim ve iletişime girmektedir (Özen & Sarı, 2008, s. 15).

İnternetin kullanım alanı her geçen gün gelişmekte ve yaygınlaşmaktadır. Sinema sektöründe filmlerin tutundurma faaliyetleri içinde İnternet önemli bir araçtır. İnternet üzerinden kullanılan araçlardan biri web siteleridir. Özellikle



sosyal medya ağları popülerleşmeden önce filmlerin birçoğunun kendine ait bir web sitesi bulunmaktaydı. Maddi açıdan uygun, etkisi büyük olan bu pazarlama aracı, film hakkında birçok veriyi de içinde barındırmaktadır. Kamera arkası görüntüler, röportajlar, basın yansımaları, film hakkında detaylı bilgiler gibi birçok seçenek üzerinden seyirciye film, hem tanıtılmakta hem de seyircinin filme gitmesi için bir algı oluşturulmaktadır (Güney, 2009, s. 64). Web siteleri seyirci için sinemaya gitme noktasında “haklı” bir neden oluşmasına zemin hazırlarken, içeriğindeki bilgi ve tasarım gücüyle seyirciyi ikna etmeye yardımcı olmaktadır. Ayrıca güncellemeler yapıldığından web siteleri, filmler için çok önemli olan arşiv ihtiyacını da karşılamaktadır. Araştırmacıların, sinema yazarlarının, akademisyenlerin, sinefillerin doğru bilgiye ulaşmasında web siteleri önemli bir rol oynamaktadır. Ancak sosyal medya ağlarının güçlenmesi, daha hızlı güncellenmeleri, ekonomik olmaları, hedef kitleyle anında iletişime geçebilmeleriyle web sitelerine olan ilgi azaltmıştır. Web sitelerinin zaman içinde hantallaşan yapıları, mobilize dünyaya uyum sağlayamamaları da bu süreçte etkili olmuştur.

İnternetin sinema filmlerin pazarlanması bağlamında etkili olduğu alanlarında biri de internet reklamlarıdır. Özen ve Sarı’ya (2008, s. 15) göre internet reklamcılığı, İnternet tabanlı uygulamalarda ve web sitelerinde ses, görüntü, animasyon gibi teknolojilerin kullanıldığı online pazarlama içerisinde yer alan reklamlara verilen addır. İnternet reklamcılığının diğer medya araçlarına göre sağladığı avantajlar şu şekilde sıralamak mümkündür (Kırtay, 2012, s. 26): “Kesintisiz olarak istenilen anda hedef kitleye ulaşma imkanı, reklamın kimlere ulaştığı, kaç kişi tarafından izlendiği, ölçümleme seçeneği, ucuz maliyet, güncelleme olanağı.” Bu avantajlara etkileşim ve geri bildirim özellikleri de eklenmelidir. Çok farklı seçenekler sunması, farklı animasyon, yazı, görsel ve boyutta tasarlanabilmesi, geleneksel medyaya göre daha ucuz ve daha çok tekrar etmesi, hedef kitle odaklı yerleştirmelerle gerçek hedef kitleye daha hızlı ve daha isabetli şekilde ulaşabilmesi internet reklamlarını cazip kılmaktadır. Özellikle kültür sanat, haber, magazin, sinema web sitelerinde sinema filmlerinin reklamlarına sıklıkla rastlanmaktadır. Bu reklamlar üzerinden filmlerin web sitelerine, sosyal medya hesaplarına, bilet satış uygulamalarına da yönlendirme yapılabilmektedir. Böylece reklamlarda başka medya ortamlarına köprüler kurularak çoklu fayda sağlanabilmektedir. Yeni medya ortamları bu bağlamda inovatif yaklaşımlara çok açıktır

İnternet üzerinden en etkili tanıtım çalışması yapılan ilk filmlerden biri “Blair Cadısı”dır (Güney, 2009, s. 64-65). Filmin pazarlama çalışmalarında ana mecra internet olmuştur. Filmin öyküsü, gerçek bir olay gibi kurgulanarak hedef kitleyle filmde önce özel hazırlanan web sitesinde paylaşılmıştır. Sitede sahte polis raporları, röportajlar, olayla ilgili bilgilere yer verilmiştir. Hedef kitle, hikâyenin karmaşık kalan çözüm noktalarının neler olduğunu öğrenmek,

hikâyeyi araştırmak için sosyal medya ve internete yönelmiştir. Ağızdan ağıza pazarlama o kadar çok hızlı ilerlemiştir ki herkes Blair Cadısı Efsanesinin gerçek olduğuna inanmıştır. Filmle ilgili sahte kısa belgesel, kayıp ilanları hazırlanmış, ilanlar Sundance Film Festivali'nde dağıtılmıştır. Bu şekilde hedef kitleyle sıcak ve uzun süreli bir etkileşim sağlanarak film için hazır bir kitle oluşturulmuştur. Neticede 60 bin dolar gibi çok küçük bir bütçeyle çekilen film, 140 milyon dolarlık Amerika gişesi yanında toplamda dünya genelinde 250 milyon dolarlık bir gişe başarısı elde etmiştir.

İnternet üzerinden filmin pazarlama ve tanıtımında kullanılan bir diğer yöntem ise “internet keywords” uygulamasıdır. Bu uygulamayı ilk olarak New Line Cinema şirketi gerçekleştirmiştir (Yavuz, 2004, s. 102-103). Proje için büyük arama motorlarıyla çeşitli anlaşmalar yapılmıştır. İzleyiciler ilgili oldukları filmlerin isimlerini arama motorlarına yazdıklarında direkt olarak filmin internet sitesine yönlendirilmişlerdir.

### **1.2. Sinema Filmlerinin Pazarlanmasında Sosyal Medya**

Sinema filmlerinin pazarlanmasında kullanılan yeni medya araçlarından biri de sosyal medya araçlarıdır. Kaplan & Hainlein sosyal medyayı, bilgi ve içeriğin kullanıcılar tarafından üretilerek aynı zamanda Web 2.0 teknolojisi üzerine temellendirilmiş uygulamalar, gruplar olarak tanımlamaktadır (aktaran Deniz, 2019, s. 1). Kullanıcıların aracısız olarak medyaya girebildikleri, kullanabildikleri ve üretebildikleri bir ortam sunan sosyal medya, kullanıcıları daha aktif hale getirmiştir. Elektronik cihazların mobil hale gelmesi, bilişim ve teknoloji alanındaki gelişmeler yakınsamayı da beraberinde getirerek, sosyal medyanın daha da yaygınlaşmasını, zaman ve mekâna bağlı kalmadan medyayı takip edip, paylaşım, yorum ve eleştiri yapmayı, içerik üretmeyi olanaklı hale getirmiştir. Bu sayede kullanıcılar, kurumlar, şirketler, kendi ilişki ağlarını kurmuş, hedef kitlelerine ulaşabilmiş, özel ilişkiler geliştirmişlerdir.

Mayfield'in (2008, s. 6) ifade ettiği sosyal medyanın, “katılımcılık, açıklık, çift yönlülük, topluluk ve bağlantılılık” özellikleri onun kısa sürede çok farklı uygulamalarının doğmasına ve popüler hale gelmesine neden olmuştur. Bugün genel olarak sosyal medya üzerinden ürün pazarlaması yapılırken Facebook gibi sosyal paylaşım siteleri, Youtube video paylaşım siteleri, Twitter gibi mikroblog siteleri, Instagram gibi fotoğraf paylaşım siteleri kullanılmaktadır. Bu uygulamalar üzerinden reklam çalışması yapan kurum, kuruluş ve kişiler konvansiyonel medya araçlarına göre daha az para harcayarak daha iyi sonuçlar elde edebilmektedirler (Deniz, 2019, s. 32).

Her sektörün pazarlama faaliyetlerinde kullanmaya başladığı sosyal medya araçlarına sinema sektörü de kısa zamanda dâhil olmuştur. Filmlerin sosyal medya üzerinden tanıtımı ve pazarlaması yapılırken özellikle dünyanın genelinde çok ilgi gören Facebook, Instagram, Twitter, Youtube gibi uygulamalar

kullanılmaya başlanmıştır. Bunlara ek olarak Whatsapp gibi sohbet ve iletişim uygulamaları da filmlerin pazarlamasında kullanılabilir (Deniz, 2019, s. 43). Bu uygulamalar hedef kitleye ulaşmak için hız, çeşitlilik, ölçümleme gibi avantajlar sunmaktadır. Aynı zamanda kendine has özellikleri ile farklı kullanıcılara da ulaşma imkanı tanıyan bu uygulamalar, zengin içerik üretmeye ve çok daha büyük bir etkileşim ağı oluşturmaya olanak tanımaktadırlar. Sosyal medya araçlarıyla hedef kitleye afiş, fragman, film hakkında güncel bilgiler, vizyon tarihleri, filmin satışa sunulan ürünleri ile ilgili pek çok bilgi verilebilmektedir. Film hakkında her türlü bilgi anında güncellenip hedef kitleye ulaştırılabilmekte, gelen tepkilere göre yeni ve daha etkili içerikler oluşturulabilmekte, olumsuz haber ve yorumların önüne geçilebilmektedir.

Sosyal medya uygulamaları ile kullanıcıları ikna edici kampanyalar yürütülebilmektedir. Bu uygulamalar kullanıcıların kararlarını etkileyebilen aynı zamanda yönlendirebilen bir yapıya sahiptir. Bir konu etrafında çoğunluk sağlandığında kullanıcılar görüşlerini değiştirebilmektedirler. Yeni medya araçlarından önce kullanılan ağızdan ağza pazarlama yöntemi sosyal medya araçları ile daha hızlı ve daha geniş kitlelere uygulanabilmektedir. Dijital ortamda bu şekilde çok daha fazla kullanıcıya ulaşılabilir (Aytekin & Yıldızviran, 2021, s. 223).

Filmlerin farklı sosyal medya hesapları yanı sıra filmin oyuncusu, yönetmeni, yapımcısı ve diğer hem yaratıcı hem de teknik ekibin sosyal medya hesapları da aktif olarak kullanılabilir. Özellikle filmin oyuncuları, yönetmeni, senaristi, yapımcısı gibi takipçisi milyonlara ulaşmış popüler isimlerin paylaşımları, filmle ilgili etkileşimleri, paylaşımları arttırmakta ve kamuoyunda olumlu bir algı oluşmasına büyük katkı sağlamaktadır.

### **1.2.1. Instagram**

Instagram kullanıcıları tarafından fotoğraf ve video çekip bu malzemeler üzerinde tasarımlar, düzenlemeler yapmaya imkan tanıyan, kendi sayfası dışında bu fotoğraf ve videoları diğer sosyal medya uygulamalarında paylaşmalarına izin veren, uygulama içinde iletişim kurulabilen yeni medya aracıdır. Kevin Systrom ve Mike Krieger tarafından 2010 yılında kurulan Instagram'ın yorum yapma ve paylaşım yapma özelliği de bulunmaktadır. Instagram 2012 yılında Facebook tarafından satın alınmıştır.

Instagram, tanıtım ve pazarlama faaliyetleri açısından görsel anlamda büyük avantaj sağlamaktadır. Markaların yeni ürün ve hizmetlerini görseller üzerinden tanıtmak için uygun bir ortam oluşturmaktadır. Etiketleme özelliği ile ürün hakkında yorum, deneyim ve görüş paylaşımı yapılabilmesi, müşteri potansiyeli açısından artış sağlayabilmektedir (Akar, 2018, s. 100). Instagram'ın film pazarlamasında başarıyla uygulandığı örneklerden biri Ayla filmidir. Türk Sineması'nda 2017 yılında toplam 5.589.872 seyirci sayısı ile en çok izlenen 2.

filmli olmuştur. Akar'ın film üzerine yaptığı çalışmada Instagram hesabından gösterimi sürecinde 47 fotoğraf, 71 video ve 58 metin olmak üzere 176 paylaşım gerçekleştirilmiştir (2018, s. 102). Halkla ilişkiler faaliyetleri açısından büyük önem taşıyan sosyal sorumluluk ve sponsorluk çalışmaları da Ayla filmi Instagram hesabı üzerinden etkili bir şekilde kamuoyuna aktarılmıştır. Bugün Türk Sineması'nda filmlerin büyük çoğunluğu pazarlama çalışmalarına sosyal medya hesabı açarak özellikle Instagram hesabı açarak başlamakta ve sürekli güncel tutarak hedef kitleyle etkili bir iletişim kurmaya çalışmaktadır.

### **1.2.2. Twitter**

Twitter 2006 yılında kurulmuş, kullanıcıların düşüncelerini, fikirlerini, projelerini, üretimlerini, söylemek istedikleri her şeyi sınırlı sayıda bir karakterle (280 karakter. Ancak bilgiseller (floodlar) ile bu karakter sınırı aşılabilmektedir.) paylaşabildikleri, video ve fotoğraf desteği de sunan yeni medya aracıdır. Sadece bir iletişim ortamı değil aynı zamanda kültür, sanat, bilim, teknik, eğitim gibi alanlarda bilgi ve verilerin paylaşıldığı bir haber ortamıdır. Bu farklı kullanım ortamları sebebiyle uygulama sadece iletişim ortamı olmaktan çıkmakta, ekonomi-politik ve kültürel ortam şeklinde konumlandırılmaktadır (Altunay, 2010, s. 36). İşlevsel özellikleri ve hedef kitleye doğrudan ulaşabilme olanakları nedeniyle, tanıtım, lansman ve pazarlama gibi çalışmalar için de sıklıkla kullanılmaktadır

Twitter, sinema filmlerinin pazarlanmasında, tanıtılmasında farklı özellikleri ile ön plana çıkmaktadır. Twitter'ın "Promoted Tweets" ve "Promoted Trends" seçenekleri sinema pazarlamacıları için önemli fırsatlardır. "Promoted Tweets" seçeneğiyle bu mikroblog kullanıcılarının ilgi alanlarına göre film için hazırlanan iletileri görmeleri sağlanmaktadır. Kullanıcılar sayfayı takip etmeseler bile bu iletiler arama ve zaman çizelgesi bölümlerinde karşılına çıkmaktadır. "Promoted Trends" seçeneği ise pazarlaması yapılacak olan filmin, oluşturulmuş bir etiket (hashtag) üzerinden trend listesinin üstlerinde yer alınabilmesi sağlanabilmektedir (Deniz, 2019, s. 52). Ayrıca sohbet odaları açılarak sinema ve filmler üzerine tartışmalar yapılabilmektedir. Twitter'ın diğer sosyal medya araçlarına göre kültür-sanat ve haber ağırlıklı paylaşımların daha çok üretildiği bir ortam olması, mecranın görece daha eğitilmiş kullanıcılar tarafından kullanılması, sinema filmlerinin pazarlanmasında tercih edilmesinin önemli etkenlerinden biridir.

### **1.2.3. Facebook**

Mark Zuckerberg, Harvard Üniversitesi öğrencisiyken 2004 yılında TheFacebook sitesini oluşturmuştur. Okuldaki öğrencilerin birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlayan bu üyelik merkezli, kapalı sistem yoğun ilgi görmüş ve zaman içinde başka okullara da açılmıştır. TheFacebook ismini 2005 yılında Facebook olarak değiştiren uygulama, aynı yıl yurt dışındaki okullar tarafından

kullanılmaya başlanmış, 2006 yılında ise e-posta hesabı bulunan bütün internet kullanıcılarına sisteme dâhil olma imkanı vermiştir.

Facebook, sayfa oluşturma, grup kurma, yorum yazma, fotoğraf, video, metin ve link paylaşımı gibi özellikleriyle çoklu iletişim ortamı sağlamaktadır. Aynı zamanda kullanıcılara, tanıdıkları ve tanımadıkları pek çok kişi ile iletişim kurma fırsatı tanımaktadır. Güncel, hızlı içerik paylaşımı sayesinde kişisel, özel bir sayfa kurma imkanı sunan Facebook, özel mesajlaşma, sınırlı sayıda kişi ile kapalı bir iletişim evreni oluşturma ayrıcalıklarını da beraberinde getirmiştir. Bugün kısa video, film izleme, oyun, ürün satış, reklam özellikleriyle çok daha işlevsel hale gelen Facebook teknoloji ile yakından ilişkili Meta şirketinin önemli bir parçasıdır.

Facebook ulaştığı yüksek kullanıcı sayısı ve sunduğu multimedya özellikleri sayesinde dijital pazarlama alanında sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca uygulama üzerinden hem bireysel hem de kurumsal satışta yapılabilmektedir. Sitenin kullanıcılara sağladığı paylaşım, yorum yapma, video ve fotoğraf ekleme, grup oluşturma, bağlantılı sayfa ve mağaza açma gibi seçenekler çok sayıda pazarlama stratejisini ortaya çıkarmıştır. Sinema yapımcıları bu özellikleri kullanarak filmlerini pazarlamaya çalışmaktadır. Film sayfaları ile birlikte yapımcı şirketler ve oyuncular da kendi Facebook sayfalarından paylaşımlar yaparak filmlerin tanıtımlarına katkıda bulunmaktadırlar. Facebook grup kurma, hikaye oluşturma özellikleri ile de farklı kullanıcılara erişme imkanı tanımakta aynı zamanda filmler için görsel malzemelerini, bilgilerini arşivlemeye sağlayan bir ortamda sunmaktadır. Facebook bugün birçok yeni sosyal medya aracı ortaya çıksa dahi dünyanın en fazla kullanılan sosyal medya araçlarından biridir. Bu yüzden sinema ve daha pek çok endüstri için Facebook işlevsel bir pazarlama ortamı olarak önemini korumaktadır.

#### **1.2.4. YouTube**

Yeni iletişim ortamlarının ortaya çıkmasıyla kullanıcılara video paylaşım olanağı sunan mecralar da internet ortamında yerini almıştır. Bu mecralardan YouTube, 2005 yılında Steve Chen ve Chad Hurley tarafından kurulmuştur. YouTube kısa zamanda çok sayıda internet kullanıcısı tarafından deneyimlenmiştir. Google tarafından 2006 yılında 1.65 milyar dolara satın alınan YouTube, daha geniş kitlelere ulaşmış, birçok yenilik ile birlikte bir yayın platformuna dönüşmüştür (Kuyucu, 2019, s. 1109)..

YouTube uygulamasının video tabanlı olması, hareketli görüntülerle hikâye anlatma sanatı olan sinema için büyük bir tercih sebebidir. Zira ürün hareketli görüntülerden yani bir anlamda videolardan oluşmaktadır. Dolayısıyla YouTube için bu anlamda içerik üretmek, onu inovatif şekilde kullanmak daha kolay olmaktadır. Ayrıca özellikle yeni nesil (Z ve Alfa kuşağı) sinemaseverlerin büyük çoğunluğu da YouTube kullanıcısıdır.

Site üzerinden filmlerin teaserları, fragmanları, röportajları, film sahneler ve kamera arkası görüntüleri paylaşarak pazarlama faaliyetleri yürütülebilmektedir. Ayrıca sitenin sunduğu alt yazı seçeneği ile başka dillerde tanıtım yapmakta mümkün olmakta, filmler uluslararası olarak pazarlanabilmektedir. Sitenin reklam verme özelliği sayesinde filmler, başka videolar, programlar, içerikler arasında reklam olarak yer alabilmektedir (Öge, 2020, s. 73).

## 2. Amaç

Araştırmanın amacı Türk Sineması'nda filmlerin pazarlanmasında sosyal medyanın nasıl ve ne şekilde kullanıldığını öğrenmek, etkin bir şekilde kullanıp kullanılmadığını ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Türk Sineması'nda filmlerin pazarlanmasında sosyal medya uygulamaları nasıl bir yer tutmaktadır?
2. Türk Sineması'nda filmlerin pazarlanmasında Twitter'ın rolü nedir?
3. Türk Sineması'nda filmlerin pazarlanmasında Instagram'ın rolü nedir?

## 3. Yöntem

Araştırma evrenini Türk Sineması oluşturmaktadır. Bu evren içinde 2019 yılının en çok izlenen filmi olan *7. Koğuşdaki Mucize* filmi örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmin örneklem olarak seçilmesinde kamuoyu tarafından yoğun ilgi görmesinin dışında 93. Oscar Ödüllerinde En İyi Uluslararası Film dalında Türkiye'nin adayı olması da etkili olmuştur. Araştırma kapsamında filmin pazarlama sürecinde aktif olarak kullanılan Twitter ve Instagram hesapları incelenmiştir. Twitter ve Instagram, aynı zamanda Türkiye'de en çok kullanıcısı olan sosyal medya araçlarındandır. Araştırmaya filmin YouTube ve Facebook sayfaları dahil edilmemiştir.

Araştırma verileri içerik analizi yöntemiyle toplanmıştır. Berelson içerik analizini, iletişimin belirgin yazılı/açık içeriğinin objektif, sistematik ve niceliksel tanımlarını yapan bir araştırma tekniği olarak ifade etmektedir (1952, s. 7). Karasar'a göre içerik analizi (2012, s. 184) "belli bir metnin, kitabın, belgenin, belli özelliklerini sayısallaştırarak belirleme amacıyla yapılan bir taramadır. Belgelerdeki belli bakış açıları, felsefeler, dil, anlatım vb. özellikler, derinliğine ve belli ölçütlere göre yapılacak çözümlenmelerle" anlaşılabilir. Yıldırım ve Şimşek'in (2006) belirttiği gibi içerik analizinde yapılan temel işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır. Bu yöntemle elde edilen veriler, önceden oluşturulmuş temalar üzerinden özetlenmekte ve yorumlanabilmektedir. Veriler

amaç soru cümleleri üzerinden düzenlenebileceği gibi gözlem ve görüşme sonuçlarına göre de oluşturulabilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 224).

Filmin Twitter ve Instagram hesaplarındaki paylaşımlar, fotoğraf ve video başlıklarından derinlemesine incelenmiş, hesaplar içerik, farkındalık ve etkileşim kategorileri bağlamında analiz edilmiştir. Bu kategoriler Akar'ın (2018) "Filmlerin Tanıtımında Halkla İlişkiler Aracı Olarak Instagram Kullanımı: Ayla Filmi Örneği" çalışmasında kullandığı kategorizasyondan "kimlik" kategorisi çıkartılarak oluşturulmuştur. Oluşturulan kategorilerin tamamı bir markanın pazarlama faaliyetlerini desteklemektedir. Araştırma verileriye 20 Temmuz ile 30 Temmuz 2020 tarihleri arasında toplanmış olup, incelenen paylaşımlar, Haziran 2019 tarihinden Aralık 2019 tarihine kadar olan gönderilerdir. Bu tarih aralığı hesaplar aktif olarak kullanıldığı ve güncellendiği için seçilmiştir. Ayrıca veriler ve gönderiler 2023'ün Haziran ayında yeniden gözden geçirilmiştir.

## **4.7. Koğuştaki Mucize Filminin Pazarlanmasında Sosyal Medya Hesaplarının Kullanımı**

### **4.1. Filmin Künyesi**

**Yapım:** Lanister Medya, Motion Content Group **Yönetmen:** Mehmet Ada Öztekin **Senaryo:** Kubilay Tat **Görüntü Yönetmeni:** Torben Forsberg **Müzik:** Hasan Özsüt **Oyuncular:** Aras Bulut İynemli, Nisa Sofiya Aksongur, Celile Toyon, İlker Aksum, Mesut Akusta, Deniz Baysal, Yurdaer Okur ve Sarp Akkaya **Yıl:** 2019 **Süre:**132'

### **4.2. Filmin Konusu**

Çobanlık ve çeşitli işler yaparak geçimini sağlayan zihinsel engelli Memo (Mehmet Koyuncu), kızı Ova ve annesi Fatma ile birlikte Muğla'da yaşamaktadır. Memo, 23 Nisan 1983 tarihinde hayatını kaybeden sıkıyönetim komutanının kızını öldürmekle suçlanır. Memo suçsuz olduğunu anlatmaya çalışsa da başaramaz ve hapishaneye gönderilir. Arkadaşları ve ailesi Memo'nun suçsuz olduğunu kanıtlamak ve onu kurtarmak için çok çaba harcarlar. Kızından uzak kalan Memo'nun dünyası Ova'nın gizlice hapishaneye gelmesiyle değişir.

### **4.3. Filmin Hikâyesi**

Yapımcılığını Lanistar Media ile Motion Content Group'un üstlendiği 7. Koğuştaki Mucize filmi, Güney Kore yapımı Miracle in Cell No 7 filminden uyarlanmıştır. Çekimler Muğla ve Beykoz Kundura'da hazırlanan özel mekânlarda yapılmıştır. İlk adı Yedi Numaralı Hücredeki Mucize olan 7. Koğuştaki Mucize, 11 Ekim 2019 tarihinde vizyona girmiştir. Vizyondaki ilk haftasında 615. 411 kişi tarafından izlenen film, vizyonda kaldığı 12 hafta boyunca toplamda 5.365.522 seyirciye ulaşarak 2019 yılının en çok izlenen filmi

olmuştur.<sup>3</sup> Film gişede 90.164.447 TL hasılat elde etmiştir. Ayrıca Almanya, Hollanda, Avusturya, İsviçre, Belçika, Fransa, İngiltere ve Danimarka’da gösterilmiştir. 7. Koğuştaki Mucize, Netflix üzerinden de dünyaya açılmıştır. Filmin IMDb puanı 8.2’dir.

#### 4.4. İçerik

##### 4.4.1. Filmin Twitter Hesabı

Mayıs 2019 tarihinde açılan filmin resmi Twitter hesabının 4.601 takipçisi vardı; Filmle bağlantılı (yapım şirketi, oyuncular vs.) 13 hesap da takip edilmektedir. Hesap bilgilerinde filmin web sitesine (kogustakimucize.com) bağlantı verilmiştir ancak filmin web sitesi açılmamaktadır. Mayıs ayında açılmasına rağmen ilk paylaşım, 22 Haziran tarihinde filmin çekimlerinin başladığını belirten bir metin ve dijital klaket fotoğrafı ile yapılmıştır. Hesap erken bir zamanda açılmasına rağmen uzunca bir süre paylaşım yapılmamıştır. Hesabın arka plan görselinde afişin, uygulamaya göre yatay düzenlenmiş hali, profil fotoğrafında ise filmin İngilizce adı yer almaktadır.

İncelenen 7 aylık sürede filmin Twitter hesabından toplamda 134 tweet atılmıştır. 134 paylaşımın 34’ü seyircilerin, oyuncuların ve yönetmenin paylaşımlarının retweet’tidir. Hesaptan 49 fotoğrafı, 27 videolu, 24 adet ise sadece metin içeren tweet paylaşılmıştır. Oluşturulan içeriklerde görselliğe çok önem verildiği özellikle videolu içerikler üretildiği görülmektedir. Fotoğraflı paylaşımlara da çok sık yer verilmiştir. En çok paylaşım ise filmin vizyona girdiği ekim ayında yapılmıştır. Bu ayda 17 videolu 1 fotoğrafı paylaşım vardır. Vizyon tarihine doğru paylaşımlar artmış; vizyona giriş ayından sonraki süreçte paylaşımlar azalmıştır.

**Tablo 1.** Filmin Twitter hesabındaki gönderi türleri ve sayıları

Gönderi Türü	Haziran 2019	Temmuz 2019	Ağustos 2019	Eylül 2019	Ekim 2019	Kasım 2019	Aralık 2019	TOPLAM
Fotoğraf	2	4	3	9	16	12	3	49
Video	-	2	2	5	17	1	-	27

Twitter hesabı üzerinden yapılan fotoğraf ve video paylaşımlarının içeriklerini şu başlıklar altında toplamak mümkündür: Tanıtım resimleri, oyuncu resimleri, replikler, sahne, tanıtım videoları, teşekkür videoları, oyuncu videoları, özel gün mesajları, röportaj, afiş, fragman.

3 Filmin hasılat ve gişe bilgileri www.boxofficeturkiye.com sitesinden alınmıştır.



**Tablo 2.** Filmin Twitter hesabındaki Gönderi İçerikleri

İÇERİK	ADET
Tanıtım Resimleri	16
Oyuncu Resimleri	15
Replik	13
Sahne	8
Tanıtım Videoları	8
Teşekkür Videoları	6
Oyuncu Videoları	4
Özel Gün Mesajları	3
Röportaj	1
Afiş	1
Fragman	1

En çok paylaşım filmin tanıtım (16) ve oyuncu resimleri (15) kategorisinde olmuştur. Bu paylaşımlar metinlerle desteklenmiştir. Filmi tanıtıcı kısa repliklerin kullanılması ve film sahnelerinden görüntülerin paylaşılması hedef kitlenin merakını artırmıştır. Filmin hikâyesi hakkında bilgi parçaları veren bu paylaşımlar seyircinin ilgisini çekecek niteliktedir. Görseller büyük metinler kısa ve öz olarak verilmiş daha çok filmin hikâyesinin ön plana çıkması sağlanmıştır.

Filmde bulunan karakterlerin resimleri ve filmde bir sahneleri paylaşarak izleyici bilgilendirilmiştir. Ayrıca karakter afişleri ile bu yaklaşım desteklenerek karakterlerin hikâyedeki yerleri/rolleri daha belirgin hale getirilmiştir. Bu şekilde izleyiciler karakterleri kimin canlandıracağını ve hangi rolde karşılarna çıkacaklarını öğrenmişlerdir. Filmin afişi hem bir bütün halinde hem de parça parça paylaşılmıştır. Özellikle vizyon tarihi afiş ve fragman üzerinde belirtilmiştir. Vizyon haftasında oyuncuların seyircileri, filme davet videoları da hesapta yayınlanmıştır. Filmin sahneleri paylaşarak seyircide heyecan yaratılmak istenmiş ve filme karşı merak uyandırmak amaçlanmıştır.

Paylaşımlarda özel günler atlanmamış 3 özel gün için paylaşımı (Öğretmenler günü, 29 Ekim ve 10 Kasım) yapılmıştır. Filmin vizyon süresince her geçen gün artan gişe başarısı üzerine 6 adet teşekkür videosu hazırlanmıştır. Filme olan ilgi sayısal olarak da gösterilerek seyirci dinamik tutulmuştur. Hesap üzerinde içerik açısından eksiklik olarak basın haberlerine çok az, sadece bir defa (NTV’de başrol oyuncularının katıldığı canlı yayımlanan Gece Gündüz programının fotoğrafı), yer verilmesi gösterilebilir.

#### 4.4.2. Filmin Instagram Hesabı

Filmin Instagram hesabını 74.400 kişi takip etmektedir. Hesap ise filmle bağlantılı 17 kurum ve kişiyi takip etmektedir. Filmin profil fotoğrafında ise filmin İngilizce adı yer almaktadır. Hesap bilgilerinde filmin YouTube hesabına da link verilmiştir.

Filmin çekimlerinin başladığını belirten dijital klaket resmi ile ilk paylaşım 22 Haziran 2019'de yapılmıştır. Hesaptan 7 ay boyunca 107 gönderi paylaşılmıştır. Bu paylaşımların 84'ü fotoğraf ve 23'ü video içeriklidir. Instagram'ın fotoğraf ağırlıklı bir sosyal medya olması, bu yönüyle ön plana çıkmasından dolayı fotoğraf paylaşımlı içeriklerden daha fazla yararlanılmıştır. 38 paylaşım ile en fazla paylaşım filmin vizyona girdiği ekim ayında yapılmıştır. Bu ayda 23 fotoğraflı, 15 videolu içerik paylaşılmıştır. 7 aylık sürece bakıldığında fotoğraflı paylaşımlarda aylar arasında bir denge var iken videolu paylaşımlarda bir dengesizlik olduğu neredeyse bütün paylaşımların vizyon ayında yapıldığı görülmektedir.

**Tablo 3.** Instagram gönderi türleri

GÖNDERİ TÜRÜ	HAZİRAN 2019	TEMMUZ 2019	AĞUSTOS 2019	EYLÜL 2019	EKİM 2019	KASIM 2019	ARALIK 2019	TOPLAM
FOTOĞRAF	2	14	12	11	23	18	4	84
VİDEO	-	1	1	4	15	2	-	23

Instagram hesabı üzerinden yapılan paylaşımlar, Sahne, oyuncu afişleri, afiş, replik, teşekkür, bilgilendirme, özel gün mesajları, fragman, kamera arkası fotoğrafları, film müziği, röportaj başlıkları altında şekillenmiştir.

**Tablo 4.** Instagram gönderi içerikleri

İÇERİK	ADET
Sahne	45
Oyuncu Afişleri	17
Afiş	13
Replik	11
Teşekkür	7
Bilgilendirme	4
Özel Gün Mesajları	3
Fragman	3
Kamera Arkası Fotoğrafları	2
Film Müziği	1
Röportaj	1

Instagram'ın fotoğraf ve video paylaşım uygulaması olması sebebiyle sahne gösterimleri daha fazla gönderilerde yer almaktadır. Set fotoğrafları ayrı gönderiler halinde kullanılarak izleyiciye sunulmuştur. Uygulamanın hikâye özelliğinden de yararlanmış, 26 farklı hikâye öne çıkarılmıştır. Bu paylaşımlarda karakter afişleri, seyircilere teşekkür paylaşımları. ve yurt dışı gösterim ülkeleri ile fragman yer almaktadır.

Filmin gişe başarısı arttıkça hesaptan teşekkür gönderileri paylaşılmıştır. İlk hafta en iyi açılış, 1 milyon, 2 milyon, 3 milyon ve 5 milyon seyirci sayılarına ulaşıldığına dair teşekkür paylaşımları hazırlanmıştır. Ayrıca 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, Öğretmenler Günü ve Mustafa Kemal Atatürk'ün ölüm yıldönümü için özel gönderiler oluşturulmuştur. 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı ve Öğretmenler günü için filmde uygun sahneler ve karakterler seçilmiş, filmle özel günler pekiştirilmiş, bu değerlere saygı duyulduğu hem film hikâyesiyle hem de gerçek anlamda gösterilmiştir. Filmde bugüne uzanan bir mesaj hazırlanmıştır. Bu özel gün paylaşımları genel olarak yüksek beğeni ve yorum almıştır.

Afiş gönderisinin özel bir şekilde düzenlendiği görülmektedir. Filmin iki büyük afişinin parçaları da fotoğraf olarak filmde metinlerle takipçilere sunulmuştur. Vizyon tarihi ise bilgilendirme şeklinde gönderi olarak paylaşılmıştır. Filmle ilgili olarak sadece NTV'de başrol oyuncularının katıldığı program (Gündüz Gece) bilgisine yer verilmiştir. Uygulama üzerinden çok azda olsa oyuncuların ve yönetmenin (3 paylaşımında) gerçek hesapları etiketlenerek yönlendirme yapılmıştır.

#### 4.5. Farkındalık

Film için kullanılan sosyal medya hesaplarında farkındalık yaratmak amacıyla hashtag ve mention kullanımı yapılmıştır. Instagram hesabı üzerinden paylaşılan 107 gönderi içinde 15 gönderi hariç diğer bütün gönderiler tek hashtag ile paylaşılmıştır. #yedincikoğuştakimucize hashtag'i ile 92 gönderi paylaşarak hesabın Instagram'ın akış kısmına düşmesi amaçlanmıştır. Akış kısmında görünürlük daha fazla sayıda izleyiciye ulaşmak için doğru bir yöntem olarak görülmektedir. Hashtag olmayan gönderilerden iki tanesi özel gün mesajıdır. Günlerin anlam ve önemini önüne geçmemek için böyle bir uygulama yapılmış olabilir.

Twitter hesabı üzerinden yapılan paylaşımlarda sadece ilk dört gönderi ve iki özel gün mesajlarında hashtag kullanılmamıştır. Twitter üzerinde de Instagram'da olduğu gibi #yedincikoğuştakimucize hashtagi kullanılmıştır. Buna ek olarak bir gönderide filmin başrol oyuncusu için oluşturulmuş hashtag #arasbulutiynemli kullanılmıştır. Bir defa olarak da #dünyakızçocuklarıgünü hashtagi ile özel gün mesajı verilmiştir. Twitter üzerinde ayrıca film oyuncularının gerçek hesapları mentionlanarak oyuncuların bağlantılarında görünür olmak istenmiştir. Bu şekilde oyuncuların takipçilerine, hayranlarına ve fan sayfalarına ulaşarak daha fazla kitleye ulaşmak amaçlanmıştır.

#### 4.6. Etkileşim

Etkileşim teması altında gönderiler, yorumlar, beğeniler, retweetler ve görüntüleme verileri değerlendirilmiştir.

**Tablo 6.** Twitter Etkileşim Verileri

TWITTER	HAZİRAN	TEMMUZ	AĞUSTOS	EYLÜL	EKİM	KASIM	ARALIK	TOP-LAM
BEĞENİ	1.402	2.554	4.120	17.521	19.597	6.988	1882	54.064
YORUM	32	282	128	435	395	104	36	1.412
RETWEET	36	810	713	4.038	2.747	710	319	9.373

Twitter üzerinden yapılan retweetler, filmin daha fazla insana ulaşması için çok önemlidir. Toplanan verilere göre toplam 9.373 retweet yapılmıştır. Bu sayede çok sayıda insana/hedef kitleye film hakkında tanıtıcı bilgiler sunulmuştur. Ayrıca filmin Twitter hesabı olumlu ve güzel, özellikle duygusal seyirci yorumlarını da retweet ederek, izleyiciyi de pazarlama ve tutundurma faaliyetlerinin içine katmıştır. Bu şekilde izleyicilerle etkileşime girilmiş ve izleyicinin düşüncelerinin önemsendiği gösterilmiştir.

Twitter üzerinde filmin en çok etkileşim aldığı aylar eylül ve ekim olarak saptanmıştır. Vizyon tarihinin bir ay öncesi olan eylül ayında gönderiler 17.521 beğeni ve 435 yorum almıştır. Eylül ayı filmin gönderilerinin en çok yorumlandığı ay olarak belirlenmiştir. İzleyicinin merakı ve filmin pazarlanması için istenilen etkileşimin sağlandığı görülmektedir. Filmin vizyona girdiği ekim ayında ise gönderilere 19.597 beğeni yapılmıştır. Bu 7 ay içinde ulaşılan en yüksek beğeni sayısıdır. 3 Ekim 2019 günü paylaşılan 2. gönderi (video) en çok beğeni (10 bini aşkın), en çok yorum (1.114) ve en çok görüntülenme (3.321.026 görüntülenme) gönderi olmuştur.

Seyirci tarafından filme olumlu geri bildirimler yapılmıştır. Verilere göre araştırma kapsamında 395 yorum, 2.747 retweet yapıldığı görülmektedir. Bunun dışında yönetmenlerin ve bazı oyuncuların resmi twitter hesapları da etiketlenmiş ve bu hesaplar üzerinden daha fazla etkileşim kurulmaya çalışılmıştır.

**Tablo 7.** Instagram Fotoğraf Paylaşımlarının Etkileşim Verileri

INSTAGRAM FOTOĞRAF	HAZİRAN	TEMMUZ	AĞUSTOS	EYLÜL	EKİM	KASIM	ARALIK	TOP-LAM
BEĞENİ	18.393	41.474	51.999	67.716	211.395	214.425	155.123	760.525
YORUM	165	210	458	505	2.571	1.515	2.928	8.352

Instagram hesabı üzerinden yapılan fotoğraf paylaşımlarının 7 ay boyunca toplamda 760.525 beğeni alması, çok sayıda insanın filme karşı olumlu bir düşünceye sahip olduğunu göstermektedir. Gönderilere yapılan beğeniler Aralık ayına kadar, yorumlar Kasım ayına kadar sürekli artarak devam etmiştir.

Kasım ayında 214.425 ile en yüksek beğeni rakamına ulaşılmıştır. Vizyon tarihinin bir ay sonrası için saptanan bu rakam, izleyicinin filme olan ilgisinin devam ettiğini göstermektedir.

**Tablo 8.** Instagram Video Paylaşımlarının Etkileşim Verileri

INSTAGRAM VIDEO	HAZİRAN	TEMMUZ	AĞUSTOS	EYLÜL	EKİM	KASIM	ARALIK	TOPLAM
GÖRÜNTÜ-LENME	-	86.357	140.382	572.542	7.697.361	269.324		8.765.966
YORUM	-	152	163	1.541	5.798	313		7.967

Video paylaşımları vizyon tarihi olan Ekim ayında yoğunlaşmış ve raf ömrü kısa olan film için doğru bir pazarlama stratejisi üretilmiştir. Elde edilen veriler göre filmin vizyona girdiği ekim ayında videoların görüntülenme sayısı toplamda 7.697.361'dir. Video paylaşımlarına gösterilen bu ilginin karşılığı gişe rakamlarında kendini göstermiş ve film 5.365.522 gişe rakamına ulaşmıştır. Ekim ayında izleyiciler gönderilere toplamda 5.798 yorum yaparak 7 ay içindeki en yüksek yorum etkileşimini gerçekleştirmişlerdir. Vizyon ayında saptanan bu rakam, hedef kitle ile yüksek etkileşim sağlanarak tanıtımın gerçekleştirildiğini göstermektedir. Hesap üzerinden en çok ikinci görüntülenmenin sağlandığı ay ise eylül ayıdır. Vizyon ayının hemen öncesi olan eylül ayında videolar en yüksek ikinci görüntülenme rakamına ulaşmıştır. Eylül ayında 572.542 görüntülenme ve 1.541 yorum yapılması vizyon tarihi öncesi istenen etkileşimin sağlandığına işaret etmektedir. 3 Ekim 2019 tarihli ikinci fragman gönderisi 3.321.026 kişi tarafından izlenmiştir. Aynı gönderi 94.705 beğeni ve 114 yorum olarak izleyici ile yüksek bir etkileşime girmiştir. Aynı gün paylaşılan diğer fragman ise 2.099.403 kişi tarafından görüntülenmiş, 72.033 beğeni ve 812 yorum almıştır. 1.113 yorumla en fazla yorum alan video ise 3 Ekim'deki en fazla görüntülenme sayısına da sahip olan filmin fragmanıdır.

Videoların görüntülenme sayısı haricinde aldığı yüksek yorum sayısı ile Instagram akışına düşmüş olduğu tahmin edilmektedir. Bu sayede film hakkında bilgisi olmayan kullanıcıların filmle akış üzerinden karşılaşması mümkün olmuştur. Video paylaşımları vizyon tarihi olan Ekim ayında yoğunlaşmış ve raf ömrü kısa olan film için doğru bir pazarlama stratejisi üretilmiştir. Ayrıca Instagram hesabı üzerinden yapılan fotoğraf paylaşımları toplamda 760.525 beğeni alması çok sayıda insanın filme karşı olumlu bir düşünce beslediğini göstermektedir. 24 Aralık'taki paylaşılan Memo'nun karakoldaki fotoğrafı, 1.311 yorum ile en çok yorumu alan fotoğraflı paylaşım olmuştur. En fazla beğeni alan fotoğraf ise 67.524 beğeniyle filmin 5 milyon seyirciye ulaştığına dair 3 Aralıkta paylaşılan teşekkür fotoğrafıdır.

Instagram hesabı üzerinden yapılan paylaşımlarda kullanıcılar yorum kısmında mentionlar atarak diğer kullanıcıları filmin sayfasına çekmek

istedikleri belirlenmiştir. Bu tutundurma faaliyetleri açısından önemli bir durumdur. Ulaşılabilen kullanıcı sayısının fazlalığı filme olan ilgiyi arttıracaktır. Ayrıca yorumlar kısmında kullanıcılar birbirleri ile interaktif olarak etkileşim sağlayabilmişler, görüş ve düşüncelerini dile getirmişlerdir.

Twitter üzerinden yapılan retweetler filmin daha fazla insana ulaşması için çok önemlidir. Toplanan verilere göre 9.373 retweet yapılmıştır. Bu sayede çok sayıda insana film hakkında tanıtıcı bilgiler ulaştırılmıştır. Film pazarlamalarının ve tutundurma faaliyetlerinin en önemli amacı çok sayıda insana ulaşmaktır. Ayrıca filmin Twitter hesabı izleyici yorumlarını da retweet ederek izleyiciyi de pazarlama ve tutundurma faaliyetlerinin için kullanmaya denemiştir. Bu amaçla bazı kullanıcıların olumlu yorumları hesap tarafından retweet edilmiştir. seyircilerle etkileşime de girilmiştir. Onların düşüncelerinin önemsendiği gösterilmiştir. Seyircilerle sıcak bir ilişki kurulması amaçlanmıştır.

### **Sonuç**

Dijitalleşmenin etkisiyle büyük bir dönüşüm sonrası ortaya çıkan yeni medya araçları, internetin de etkisiyle bugün hayatın her alanında aktif olarak yer almaktadır. Konvansiyonel kitle iletişim araçlarının kullanım pratiklerine karşı yeni medya araçları insanlara daha fazla seçenek ve avantaj sunmaktadır. Etkileşim, hipermetinsellik ve multimedia özellikleriyle bu araçlar reklam, tanıtım, tutundurma ve halkla ilişkiler faaliyetleri açısından kullanıcılara yeni iletişim kanalları açmaktadır. Her geçen gün popülerliği artan özellikle internet tabanlı uygulamalar, kişileri üretici-tüketici (prosumer) yaparak birer medya aracına dönüştürmüştür.

Her endüstride olduğu gibi sinema endüstrisi içinde yeni medya araçları, hem geliştirim hem üretim hem dağıtım ve gösterim hem de pazarlama (tanıtım, reklam ve halkla ilişkiler) faaliyetleri açısından birçok avantaj sunmaktadır. Bu çalışmada sosyal medya uygulamalarının pazarlama faaliyetleri açısından kullanımı irdelenmiştir. Araştırmada 7. *Koğuştaki Mucize* filminin Twitter ve Instagram hesapları içerik, farkındalık, etkileşim kategorileri altında incelenmiştir.

Takipçi sayısı olarak Twitter hesabı, Instagram hesabının takipçi sayısına ulaşamamıştır. Filmin gösterim tarihinden 5 ay önce açılan Twitter hesabı metinleri destekleyici multimedya özelliğine sahip olmasına rağmen etkileşim açısından Instagram'ın gerisinde kalmıştır. Buna karşın Twitter hesabında hedef kitle ile daha yakından bir ilişki kurulmaya çalışıldığını söylemek mümkündür Zira seyircilerin film hakkındaki olumlu ve duygusal görüşleri, yorumları retweet edilmiştir. Böylece seyircilerin deneyimleriyle birlikte ağızdan ağıza pazarlamanın da önü açılmıştır. Filmin ismi İngilizce ve Türkçe hastag olarak bazı paylaşımlara eklenerek Twitter, pazarlama sürecinde etkin olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Hastag ile Twitter içinde bulunan trend listesine girilmek amaçlanmıştır.

Filmin Instagram hesabı üzerinden elde edilen veriler, pazarlama açısından çok sayıda kişiye/seyirciye ulaşıldığını göstermektedir. Filmin pazarlaması için kullanılan Instagram hesabı fotoğraf ve video ağırlıklı olarak kullanılmış ve çok sayıda beğeni ve görüntüleme almıştır. Hesap üzerinden paylaşılan fragmanlar, milyonlarca kullanıcı tarafından görüntülenmiştir.

Instagram hesabındaki içerikler Twitter hesabındaki içeriklerle örtüşse de Instagram'a özel bazı görseller hazırlanmıştır. Özellikle filmde bazı sahneler 3D animasyon olarak takipçilere sunulmuş ve oldukça beğeni toplamıştır. Karakterle ilgili filmdeki bazı önemli sahnelerden görüntüler (hem video hem de fotoğraf olarak) paylaşılmıştır. Twitter'da yer almayan filmde farklı karelerde Instagram'da paylaşılmıştır. Özellikle Memo ve Ova'nın yakın plan, tek başlarına yer aldıkları fotoğraflar seçilmiştir. Seçilen fotoğraflar çok sinematografik ve etkileyicidir. Filmin dramatik hikâyesine gönderme yapmaktadır.

Filmdeki karakterlerin birçoğuna yan karakterlere bile özel karakter afişi hazırlanmıştır. Seyircilerin filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmeleri daha kolay hale getirilmiştir. Bunun için karakterler hakkında hem video (karakterin filmdeki rolünü anlatan filmde sahneler) hem de fotoğraflar paylaşılmış, oyuncuların repliklerine metinlerde yer verilmiştir. Karakterin özel afişi, sahnesi ve sahne fotoğrafı arka arkaya gelecek postlar şeklinde paylaşılarak anlamlı bir bütün oluşturulmuştur. Böylece karakterin kim olduğu hangi rolde olduğu filmde önce seyirciye anlatılmıştır. Bu tür paylaşımlar Instagram'da daha sık ve çeşitli yapılmıştır.

Genel olarak her iki hesapta da filmin hikâyesi ön plana çıkarılmıştır. Film afişleri, afişlerden kesitler, karakter fotoğrafları, afişleri ve videoları, paylaşılan replikler ve metinler hep filmin hikâyesini anlatan, ona gönderme yapan, filmin dramatik yapısı hakkında bilgi veren içeriklerdir. Bütün paylaşımlar filmi doğru şekilde anlatmak için yapılmıştır. Film, filmde kullanılan fotoğraf ve videolarla, filmin malzemesiyle sinemanın temel özelliğine, görselliğine, vurgu yaparak anlatılmıştır. Çok fazla etiketlemeye, link bağlantısına ve metne yer verilmemiştir. Kaliteli ve bazen işlenmiş görsellerle filmin hikâyesinin görsel olarak zihinlere yerleşmesi için çalışılmıştır. Paylaşımlarda filmin duygusal müziğine, seslerine de yer verilmiş, müzik ve görselliğin bütüncül anlatımından yararlanılmıştır. Genel olarak içeriklerin hazırlanışı, sunumu ve paylaşımı başarılıdır.

Her iki sosyal medya hesabının da ilk paylaşımları aynı postlardır ve hesaplar aktif oldukları süre içerisinde Instagram'da bazı farklılıklar mevcut olmakla birlikte benzer video ve fotoğrafları, görselleri paylaşmışlardır. Bu anlamda birbirlerini destekler bir sosyal medya yönetimi olduğunu söylemek mümkündür. Uyumlu bir yapıları vardır.

Filmin sosyal medya hesaplarından çok düzenli paylaşımlar yapılmamış olup çoğunlukla paylaşımlar, filmin gösterime girdiği ayda yoğunlaşmıştır. Bu anlamda paylaşım planının yapılmadığı görülmektedir. Oysaki filmin her iki sosyal medya hesabı da Türk Sineması'ndaki olağan durumun tersine çok uygun bir zamanda, gerektiği gibi filmin çekimleri başladığı zamandan önce açılmıştır. Buna rağmen ilk aylarda setten, kamera arkasından çok önemli içerikler paylaşılabilirken bu aylar paylaşımsız geçilmiştir. Bu süreçte çekilen birçok video ve fotoğraf arşivlerde kalmıştır. Filmle ilgili zengin içerikler yeteri kadar paylaşılammış, eldeki malzeme verimli kullanılamamıştır.

Paylaşımlar için ise vizyon öncesi haftaya ve vizyon haftasına yoğunlaşmıştır. Bu süreçte önceden hazırlanan içerikler yoğun olarak paylaşılmıştır. Bununla birlikte aktif olunan döneme bakıldığında özellikle Twitter'da sayısal olarak çok az paylaşım yapıldığı görülmektedir. Bazı aylarda çift haneli sayılarda bile paylaşım yapılmamıştır. Bir pazarlama aracı olarak kullanılan hesaba göre paylaşım sayısı ortalamanın altındadır.

Filmin avantajlı olduğu basın yansımaları, basında yarattığı etki kamuoyuna duyurulamamıştır. Bu anlamda basın ile yakından ilişki kurulamadığını da söylemek mümkündür. Zira paylaşılan içeriklerde röportaj, basın gösterimi, basın reklamları, sinema yazarlarından görüşler vb. içerikler yer almamaktadır.

Instagram verileri ve filmin gişe rakamları göz önüne alındığında daha çok ön plana çıktığı saptanmıştır ve Twitter'a göre çok daha başarılı bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. Instagram, film pazarlaması açısından önemli bir araç olduğu ortaya çıkmaktadır. Sunduğu görsel, metin ve işitsel paylaşım imkânları, hikâye özelliği yanında yorum ve beğeni ile geri bildirim sağlanması pazarlama açısından önemli bir avantaj olarak görülmektedir. 7. Koğuştaki Mucize filminin Twitter ve Instagram sosyal medya hesapları eksikliklerine rağmen etkileyici görsel içerikleri, özel tasarımları, etkileşimi yüksek paylaşımlarıyla filmin pazarlamasına olumlu katkı yapmışlardır.

Sosyal medya ile sadece film değil film ürünleri tanıtımı ve devam filmleri için seyirci ile sürekli, eş zamansız ve dolaysız bir iletişim kanalı oluşturulmuştur. Televizyon, gazete, radyo, dergi gibi reklam, tanıtım mecralarına göre sosyal medyanın çok fazla seçeneği olduğu görülmektedir. Sinema için reklam, tutundurma, tanıtım ve halkla ilişkiler açısından büyük önem taşıyan sosyal medya araçlarının yapılarına ve özelliklerine uygun içerikler oluşturulup hesaplar güncel tutulmalı ve teknolojinin sunduğu kreatif imkanlardan yararlanılmalıdır. Özellikle birbirini destekleyen, etkileşime açık ve seyirciyi önceleyen sosyal medya kullanımları, filmlerin gişe başarısına çok olumlu katkılar sağlayacaktır.



## Kaynakça

- Akar, D. (2018). Filmlerin Tanıtımında Halkla İlişkiler Aracı Olarak Instagram Kullanımı: Ayla Filmi Örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, 95-109.
- Altunay, U. M. C. (2010). Gündelik Yaşam ve Sosyal Paylaşım Ağları: Twitter ya da ‘Pıt Pıt Net’ *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 12, 31-56.
- Aytekin, M., & Özkardeş, M. A. (2022). Sinema Endüstrisinde Pazarlama: Covid-19 Sürecinde Canlandırma Film Stüdyolarının Instagram Kullanımı. N. Güngör (Ed.). *Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi 9.Uluslararası İletişim Günleri Dijital Çağda İletişim Çalışmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı içindir.* (ss. 142-175). İstanbul: Üsküdar Üniversitesi Yayınları.
- Aytekin, M., & Yazıcı, M. (2019). Sinema Perde Reklamlarının Seyirci Üzerindeki Etkisi: Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 5 (8), 386-406.
- Aytekin, M., & Yıldızvıran, M. (2021). Sinema Tanıtım Ve Reklam İlişkisi Bağlamında Türk Sinema Endüstrisinde Sosyal Medya Kullanımı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 35, 217-238.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri.* (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communication Research.* New York: The Free Press.
- Box Office Türkiye (2023). <https://boxofficeurkiye.com/film/7-kogustaki-mucize--2014724>
- Bulunmaz, B. (2016). Gelişen Teknoloji ile Birlikte Değişen Pazarlama Yöntemleri ve Dijital Pazarlama. *TRT Akademi*, 1 (2), 348-365.
- Cemalcılar, İ. (1965). Pazarlama Nedir?. *Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Dergisi*, 1 (2), 63-72 .
- Çetin Erus, Z. (2010). Amerikan Sinemasında Pazarlama: Ürün Geliştirme, Fiyatlandırma, Tutundurma ve Dağıtım . *Marmara İletişim Dergisi*, 17, 126-145.
- Definitions of Marketing (2022). <https://www.ama.org/the-definition-of-marketing-what-is-marketing/>.
- Deniz, E. (2019). *Sinema Filmlerinin Pazarlanmasında Sosyal Medya Kullanımının İzleyici Sayısına Etkileri.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Güney, N. (2009). *Sinema Filmlerinin Reklam ve Tanıtımında Afiş ve Fragmanların Rolü.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi (23. b.).* Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kırtay, O. (2012). *Reklam İletilerinde Mizah Kullanımı: Öğeler, Teknikler ve Uygulama Örnekleri.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
- Kuyucu, M. (2017). Y Kuşağı ve Teknoloji: Y Kuşağının İletişim Teknolojilerini Kullanım Alışkanlıkları . *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5 (2), 845-872.
- Mayfield, A. (2008). *What Is Social Media?* UK: iCrossing.
- Öge, M. S. (2020). *İzleyicinin Sinema Filmi Tercihinde Sosyal Medyanın Etkisi.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- Özen, Ü., & Sarı, A. (2008). İnternet Reklamcılığı: İnternet Kullanıcılarının İnternet Reklamcılığı Konusundaki Tutum ve Davranışları. *Bilişim Teknolojileri Dergisi*, 1 (3), 15-26.
- Yakovski, B., & Stamenkovski, A. (2011). *Pazarlama ve Pazarlama Yönetimi.* (Çeviren: F. Nezir & N. Ramadan). Üsküp: Grafički Centar Ltd.
- Yavuz, Ö. (2004). *Sinema Filmi Pazarlaması ve İletişim Stratejileri.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (5. Baskı).* Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (8. b.).* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

# OBRUKLAR, DOMUZLAR VE İNSANLAR: KURAK GÜNLER FİLMİ ÜZERİNDEN ANTROPOSENE POLİTİK BİR ELEŞTİRİ

Ayhan KÜNGERÜ<sup>1</sup>

## Giriş

İnsanın doğa ve dolayısıyla dünya üzerindeki varlığının ve etkisinin kuvvetli olduğu bir döneme girildiği gözükmektedir. Dünya gezegeni üzerindeki bitkiler, hayvanlar, yer altı kaynakları, hava, atmosfer gibi unsurların hepsi insan çağının etkisinin sonuçlarıyla yüzleşmektedir. Teknoloji her ne kadar gelişse ve ilerlese de insanı doğal sürecin dışına çıkaracak bir konuma daha gelememi. İnsan halâ biyolojik sürecin bir parçası olarak doğal hayatın içerisinde konumlanmakta ve hastalıklar, yaşlanma, kıtlıklar gibi sorunlarla da mücadele etmektedir. Bu bağlamda insan, biyolojik varlığıyla doğal sürecin içerisinde yer alırken, aynı zamanda kendi eliyle kurduğu yer ve gök üzerindeki hâkimiyetin sorumluluğu ile de yüzleşmek zorunda kalmaktadır. İnsan; günlük su, gıda, barınma ihtiyaçları üzerinden kendi eliyle girdiği çağın sorunlarıyla mücadele ederken, diğer taraftan ise bu sorunların ortaya çıkmasına neden olan politik ve ekonomik sistemi üretmektedir.

İnsan çağı olarak da ifade edilen döneme verilen ad antroposen olarak ifade edilmektedir. Antroposen dönem, insanın dünya üzerindeki varlığının ve ürettiği her şeyin, doğal hayatın tüm kütesini de aştığı bir dönemin adıdır. Antroposen kavramı, insanın dünya üzerindeki politikalarının doğa ile girdiği mücadele sonucunda kendi lehine döndürdüğü sürecin doğaya verdiği zarar üzerinden geri dönülemez biçimde girdiği sarmala da işaret etmektedir. Antroposen, dünyayı dönüştüren insanı asıl fail konumuna yerleştirmekte ve buradaki sorumluluğu onun omuzlarına yüklemektedir. İnsanoğlu doğanın ve dolayısıyla da kendisinin planladığı konular üzerinden etken bir konumda iken, aynı zamanda kendi uyguladığı politikalarının getirdiklerinin de esiri konumuna gelmektedir. Böylece, gelecek açısından bakıldığında kendisinin esiri olduğu politikalar aracılığıyla daha iyi yaşamlar elde etme çabasında olan insanoğlu

1 Doç Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniv., ayhankungeru@ibu.edu.tr, 0000-0003-3175-2371

bir bakıma bataklık içinde hareket ettikçe hızlanan batışından kurtulmak için bir çıkış yolu arayışındadır. Diğer taraftan, doğa da insanoğlunun yaptıklarına karşı her zaman bir çıkış yolu arayışı içindedir.

Antroposen çağa ilişkin eleştiriler ya da temsiller, sanatsal faaliyetler ve üretimler de kendilerine yer bulabilmektedir. Bu alanlardan biri de tabii ki sinemadır. Geçmişten günümüze sinema çeşitli konularda dünya ve dünyanın geleceği ile ilgili endişeleri paylaşmıştır. Kasırgalar, fırtınalar, kaynakların yok olması, virüslerin, hastalıkların yayılması gibi konular kıyamet sonrası sinemanın da örneklerini oluşturmaktadır. Bu tarz konular insanoğlunun gelecekte yaşayacağı sorunlara dikkat çeken kurgusal yapımlar olma niteliği taşımaktadır. Diğer taraftan, günümüz penceresinden antroposen dönemin gerçeklerini göstermeye çalışan, yaşadığımız döneme ilişkin eleştiriler getiren yapımlar da bulunmaktadır. Bu bağlamda, 2022 yapımı *Kurak Günler* filmi, bir taşra distopyası üzerinden günümüz politikalarının doğa ile karşılaşmasının eleştirisini küçük bir kasabada yaşananlar üzerinden vermektedir.

*Kurak Günler*, Emin Alper'in yönetmenliği yaptığı 2022 yapımı bir Türk filmidir. Film, 2022 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi yönetmen ve en iyi erkek oyuncu olmak üzere birçok dalda ödül almasının yanında diğer birçok festivalde de çeşitli ödüller almıştır (baskasinema, 2022). Film, insanlığın doğaya yaklaşımının ve doğanın bu yaklaşıma verdiği tepki ile birlikte çevreyle mücadele halindeki politik örgütlenmenin sadece insanın günümüzdeki hayatını değil, geleceğini de belirsizleştiren bir sürece doğru gittiğini göstermektedir. Bu süreçte de film, gündelik politikaların insanlığın geleceğini daha da kötüye götürdüğüne işaret etmektedir.

Bu çalışmada öncelikle, antroposen kavramı hakkında bilgi verilecektir. Antroposen, insan ve doğa arasındaki ikiliği çoğunlukla jeolojik düzlemde değerlendirmektedir. *Kurak Günler* filminde tüm sorunların göbeğinde su sorunu bulunmaktadır. Bu sorun da günlük politikalar çerçevesinde çözülmeye çalışılmakta ve bu sorun ile ilgili doğanın tepkisiyle karşılaşmaktadır. İkinci olarak, filmin yönetmeni Emin Alper'in ve yönetmenliğini üstlendiği *Kurak Günler* dâhil olmak üzere, diğer filmleri *Tepenin Ardı*, *Abluka*, *Kız Kardeşler* filmlerinden bahsedilecektir. Yönetmenin filmlerine genel olarak bakıldığında taşra anlatısının distopik bir çerçevede ele alındığı görülmektedir. *Abluka* filmi metropolde geçmektedir. Ancak orada da büyük iş merkezleri ve rezidansların uzağında konumlanmış varoşlarda yaşayan insanların hayatı gösterilmektedir. Bir bakıma merkezin dışındaki hayatlar betimlenmektedir. Dört film de yaklaşık bir şekilde mekânsal olarak benzer örüntüyü paylaşmaktadır. Üçüncü olarak da insan çağının getirdikleri üzerinden *Kurak Günler* filmi değerlendirilecektir. İnsan çağı politikalarının taşra dünyasında getirdikleri, içinde yaşanılan dünyayı betimlemek için kullanılan antroposen üzerinden anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Çalışma, kavramların film aracılığıyla betimlenmeye çalışıldığı

nitel bir çalışmadır ve küresel düzeyde kullanılan kavramsal çerçeve üzerinden taşradaki distopik anlatıyı çözümlenmek amacını taşımaktadır. Bu bağlamda çalışma, insan politikalarının yansımalarının doğa üzerindeki etkisinin antroposen çağının olumsuz yüzünü gösterdiği fikrini taşımaktadır.

### 1- Emin Alper Filmleri

Emin Alper'in *Tepenin Ardı* filmi, dededen kalma bir arazide mülkiyet üzerinden gerçekleşen hâkimiyet sürecine odaklanmaktadır. Faik babasından kalma arazide yaşamaktadır. Arazide de Mehmet ve karısı Meryem iki çocuğuyla beraber onunla yaşamaktadırlar. Faik'in oğlu Nusret iki oğluyla birlikte babasının yanına tatile gelirler ve olaylar gelişmeye başlar. Filmin konusu Faik'in arazisine hayvanlarını otlatmaya gelen yörükler tarafından izinsizce girilmesi ve arazinin kullanılmasıdır. Faik, egemen iktidar kültürünü temsil ederken, filmde bir kere bile görülmeyen yörükler ise ötekini temsil etmektedirler. Faik, yörüklerin izinsiz arazisine girmesine karşın devletten ve kolluk kuvvetlerinden herhangi bir yardım alamadığından şikâyet etmektedir. Bu da vahşi batı misali sorunların çözümünün insanın kendisinde olduğu bir şiddet yanılması ortaya çıkarmaktadır. Nusret'in küçük oğlu Zafer'in askerlik yaptığı dönemle ilgili gördüğü halüsinasyonlar ve psikolojisinin bozuk olması da militarizmin bir eleştirisi olarak betimlenirken, filmin sonunda Faik'in "Zafer'imi öldürenler işte şurda, şu tepenin ardında" demesi ve Faik'in liderliğinde militarist bir müzik eşliğinde tepeye doğru çıkmaları da bunu kanıtlar niteliktedir. Tepeye doğru çıkanların hepsinin de erkekler oluşu dikkat çekicidir. Keza, Faik'in oğlu Nusret bacağından vurulmuş olmasına rağmen en arkadan onları takip etmektedir. Sorunların sorumluları aralarındayken suç ötekilerin yani yörüklerin üzerine atılmaktadır. *Tepenin Ardı* filminde eril iktidarın mülkiyet içerisinde kurduğu tahakkümün militarist yapısının ötekileştirici yönünün eleştirildiği ifade edilebilir.

Tepeyle çevrelenmiş mülkiyetin ötekileştirici yüzünü gösteren *Tepenin Ardı* filminin ardından yönetmenin ikinci filmi *Abluka* ile gelmiştir. Kadir, şartlı tahliye ile hapisten çıkarılır. Hapisten çıkarılmasının nedeni ise polis muhbiri olarak politik karmaşanın içerisinde bilgi sağlama şartıdır. Bu arada Kadir küçük kardeşi Ahmet'i bulur. Ahmet'in belediye işi, başboş sokak köpeklerinin öldürülmesidir. Kadir, Ahmet ve diğer karakterlerin yaşadıkları varoşlar plazaların etrafında konumlanmış ve kaosun, şiddetin ve politik karmaşanın olduğu yerlerdir. Ahmet de bu şiddeti ve sevgisizliği bizzat her gün sokak köpeklerini öldürerek gerçekleştirilmektedir. Kadir ve Ahmet'in kendi ailelerinden kopukluğu, Ahmet'in karısı tarafından terk edilmiş olması ve karakterlerin kaotik ortama uygun paranoyaları, varoşlara sıkışmış karakterlerin çıkış yollarının abluka altına alınmış olması ve iyi hayaller kurmanın imkansızlığı filmin distopik çerçevesini oluşturmaktadır. Ahmet

kendi paranoyası içinde öldürülürken, Kadir de kardeşine ihanet etmenin vermiş olduğu yük ile karşılaşır. Sonuç olarak, sistemin insanların omuzlarına yüklediği paranoya onların sonunu da getirir.

Yönetmenin 2019 yapımı *Kız Kardeşler* filmi, kuşatılmışlık duygusunu şehirden/kasabadan uzakta yaşanmakta olan köy hayatı üzerinden verir. Film, besleme olarak verilen üç kız kardeşin babaları Şevket'in köydeki evlerine geri dönmesi ve yaşadıklarını anlatmaktadır. Reyhan, Nurhan ve Havva farklı nedenlerden ötürü evlerine geri dönmüşlerdir. Reyhan evlilik dışı yaptığı çocuk nedeniyle babasının evine dönmüş ve köyde yarım akıllı olarak bilinen Veysel ile evlendirilmiştir. Nurhan, besleme olarak verildiği evdeki anne vefat ettiğinden dolayı evine geri gönderilmiş, Havva ise gönderildiği evdeki çocuğa vurduğu gerekçesiyle evin babası Necati Bey tarafından geri getirilmiştir. Besleme olarak verilmelerinin nedeni ise kaybettikleri annelerinin kızların köy hayatı dışarısına çıkmasını ve daha farklı hayatlara sahip olmalarını istemesidir. Film, farklı ataerkil biçimlerine ayak uydurmaya çalışan üç kız kardeş üzerinden keskin kasaba ve köy ayrımını, seçeneksizliği ve ataerkil cahilliğin eleştirisini sunmaktadır. Şehir hiç gösterilmez, ancak şehirden köye gelenler vardır. Köy kendi içerisinde üç kız kardeşin hayatlarının kuşatıldığı bir yer olarak betimlenir.

2022 yapımı *Kurak Günler* yönetmenin son filmidir. Film, benzer şekilde yönetmenin taşraya olan ilgisinin eleştirel yönünü taşır. Film, temelinde doğal bir kriz üzerinden gerçekleşen gündelik politikaların fütursuzca saldırısını düzene ayak uyduramayan dürüst bir savcının bozulan hayatı üzerinden yapmaktadır. Emre, bir taşra kasabası olan Yanıklar'a atanmış yeni bir savcıdır. Genç savcı atandıktan sonra kendini bir anda kasabadaki su krizi, bunun doğal sonuçları (obrukların oluşması), yerel seçimler ve hatırlayamadığı bir gecenin sonunda tecavüze uğrayan bir kızın soruşturmasıyla ilgilenirken bulur. Film, yönetmenin diğer filmlerine benzer bir şekilde alegorik anlatımın yansımalarını göstermektedir.

## 2- Antroposen Kavramsal Çerçeve

Antroposen insanın çevreyi kendi yöntemleriyle geri dönülemez bir biçimde değişikliğe uğratması ve tüketmesinden kaynaklanan ve insan çağını gösteren bir terim olarak günümüzün en önemli kavramlarından bir tanesidir. Eugene Stoermer kavramı 1980'lerden beri kullanmasına rağmen, kavram Paul Crutzen tarafından popülerleştirilmiş ve ikisi birlikte 2000 yılında bir çalışma yayınlamışlardır. Crutzen ve Stoermer, Holosen'in yeterli olmadığını ve yeni jeolojik dönemi açıklayan yeni bir terminolojiye ihtiyaç olduğunu söylemişlerdir. Crutzen ve Stoermer, antroposeni jeolojik bir çağ olarak adlandırsalar da kavram iklim değişikliği ve diğer çevresel değişimlerle ilişkilendirilmektedir (Jorgensen ve Jorgensen, 2016, s. 231). Başka yazarlar da antroposen terimini kullanmadan

aslında kavrama işaret etmişlerdir. Andrew C. Revkin 1992 yılında yayınlanan kitabında Holosen sonrası dönemi adlandıracaklarını, bunun adının Antrosen olabileceğini ve bunun insanın kendi kendine yaptığı bir jeolojik çağ olduğunu belirtmiştir (Steffen, vd., 2011, s. 843). İnsanlığın dünyayı değiştirdiği fikrinin yeni olmadığı ve bundan yüz yıl kadar önce insanın küresel dönüştürücü bir güç olduğunu ifade etmek için Antropozoik, Psikozoik ve Noosfer gibi terimler kullanılmıştır (Zalasiewicz, 2010, s. 2228).

Son üç yüz yıldır insan faaliyetlerinin küresel çevre üzerindeki etkisinin arttığı ve antropojenik karbon dioksit emisyonlarından dolayı, küresel ikliminin önümüzdeki birkaç bin yılda doğal düzeninden sapabileceği ifade edilmektedir. Holosen’i tamamlayan insan egemenliğini gösteren bu jeopolitik döneme de antroposen demenin uygun olacağı belirtilmektedir. Antroposenin kutup buzullarındaki analiz sonucunda karbondioksit ve metan gazlarının küresel bir şekilde artmaya başladığı on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında başladığının söylenebileceği ve bunun da James Watt’ın 1784 yılında buhar makinesini tasarladığı zamana denk geldiği ifade edilmektedir (Crutzen, 2002). Crutzen, çok büyük bir felaket olmadıkça insanlığın binlerce hatta milyonlarca yıl jeolojik güç olmaya devam edeceğini belirtmektedir. İnsan jeolojik bir güç olarak dünyanın hâkimi haline gelmiştir. Bunun gösterdiği şey ise insan örgütlenmesinin dünyadaki her unsuru etkileyebilme kapasitesi, gücü ve bunun yanında bu etkilerden de doğrudan etkileniyor ve etkilenecek olmasıdır. Paul Crutzen’in ifadesine göre antroposen dönemin başlamasının on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına denk gelmesi Avrupa’nın öncülüğünü yaptığı sanayi devrimleri dönemiyle örtüşmektedir. Bir bakıma kapitalist örgütlenmenin sömürgeci aşaması, devamında yaşanan savaşlar, soğuk savaş döneminin nükleer denemeleri ve hızla artan insan nüfusu gibi gelişmeler insan çağının belirleyici parametreleri olarak ortaya çıkmaktadır. Antroposen dönemin ortaya çıkışına işaret eden gelişmeler aynı zamanda sanayileşme sonrası ortaya çıkan yıkımları ve teknolojinin yıkıcı gücünü de göstermektedir: “Antroposen’i karakterize eden yıkım sadece Homo sapiens türünün üstlendiği faaliyetlerin sonucu değildir; bunun yerine, bu etkiler petrokapitalizmin çağdaş gerçekliğinde ortaya çıkan belirli bir epistemik, teknolojik, sosyal, politik ve ekonomik birleşme bağından kaynaklanmaktadır” (Aktaran, Ünal, 2019, s. 189).

Holosen dönem boyunca dünyadaki koşullar insanın gelişimini destekleyecek şekilde devam etmiştir. İnsan bu koşullar içerisinde kendi türünün devamlılığını sağlamış ve hayatını sürdürmüştür: “Düzenli sıcaklıklar, tatlı su mevcudiyeti ve biyojeokimyasal akışların tümü nispeten dar bir alanda kaldı. Şimdi, büyük ölçüde fosil yakıtlara ve endüstriyel tarım biçimlerine hızla artan bağımlılık nedeniyle, insan faaliyetleri, Dünya’yı arzu edilen Holosen

durumunda tutan sistemlere zarar verebilecek bir düzeye ulaştı.” (Rockström, vd., 2009). Eski Yunanca’da “tamamen yenilenmiş” anlamına gelen Holosen’e Crutzen’in itirazı da bu adlandırmaya yönelik olmuştur: “Biz Antroposen’e çoktan girdik” derken artık yerkürenin kaderini biçimlendiren esas aktörün insan türü (antropos) olduğunun altını çizmek amacıyla “insan türünün devri” anlamına gelen “antroposen” terimini öneriyordu.” (Uğur, 2021, s. 559). Bu bağlamda, antroposen teriminin öne sürdüğü iki şey bulunmaktadır: Bunlardan ilki dünyanın Holosen adı verilen jeolojik çağdan çıkıyor olduğu, ikincisi de Holosen’den çıkışın büyük ölçüde insan faaliyeti olduğu ve insanoğlunun bizi kendisinin küresel bir jeolojik güç haline geldiğidir (Steffen, vd., 2011, s. 843).

Antroposen fikrinin arkasında teknoloji olduğu belirtilmektedir. Crutzen buna örnek olarak James Watt’ın buhar makinesi tasarımını görürken, bazı çalışmalar 16 Temmuz 1945 tarihinde Trinity nükleer testleriyle nükleer çağın başlangıcıyla bağlantı kurmakta, bazı çalışmalar da tarımı doğayı değiştirmeye yönelik bir girişim olarak görmek ve durumu tarım toplumuna kadar götürmektedir (Jorgensen ve Jorgensen, 2016, s. 232). 2000 yılı aşkın sürede dünya nüfusunun artış hızının ilerlediği belirtilmektedir. Geçen sürede dünya nüfusuna sekiz milyar kişi daha katılmıştır. Bu artışa da “büyük hızlanma” ya da “büyük tırmanma” denilmiştir. Petri kabındaki yaşamsal aktiviteye benzer bir şekilde insanlar da petri kabındaki gibi çoğalmışlardır. 1778 yılında Georges-Louis Leclerc “yeryüzünün tamamı insanın gücünün damgasını taşıyor” demiştir (Aktaran, Dunn, 2022, s. 26).

Antroposen çağının işaretleri olarak belirtilebilecek yedi unsurdan biri nükleer silahlardır. İnsanların geliştirdikleri savaş teknolojisi jeolojik yapı üzerinde iz bırakmıştır. Diğer taraftan fosil yakıtlar aracılığıyla elde edilen ürünlerin antroposen çağın belirleyicisi olduğu ifade edilmektedir. Günümüz karbon emisyon değerlerinin son 65 milyon yıldan fazla olması ve atmosferdeki karbondioksit değerlerinin yüksekliği hali hazırdaki göstergelerdir. İnsan çağının en önemli göstergeleri beton, plastik ve alüminyum gibi maddelerdir. Bu malzemelerden herhangi birini içeren tortul tabakaların/çökeltilerin antroposenin açık işareti olacağı belirtilmektedir. İnsan, yağmur ormanlarının bir parçasını yok ettiğinde aynı zamanda Dünya’nın jeolojisini de değiştirmektedir. İnsanlar şu ana kadar kendi amaçları uğruna toprakların yüzde elliden fazlasını dönüştürmüştür. Artan nüfusu beslemek için gübre kullanımı son yüzyılda topraktaki nitrojen ve fosforu iki katına çıkarmıştır. Diğer taraftan, antropojenik iklim değişikliğinin gelecekte daha rahat ayırt edilebileceği ifade edilmektedir. Dünyanın sıcaklığı artmakta ve dünyadaki deniz seviyeleri yükselmektedir. Zaman içerisinde birçok canlının nesli tükenmiştir. Ancak büyük kitlesel yok oluşların birçok jeolojik dönemin başlangıcına ve sonuna işaret ettiği belirtilmekte ve bazı tahminlere göre gelecek yüz yıllarda türlerin dörtte

üçünün yok olacağı ve altıncı toplu yok oluşa doğru gidildiği düşünülmektedir (Wong, 2016). Her ne kadar sanayi devriminin başlangıcıyla ilişkilendirilen bir antroposen dönem olsa da son yüzyıldaki gelişmeleri ve bu gelişmelerin hızı antroposenin daha bütünsel anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. İnsan nüfusunun gitgide artması ve kaynakların kısıtlılığı ve insanın dünyayı dönüştürme çabası, onun dünyadaki yaşamsal varlığını günden güne daha da zorlaştıracak gibi görünmektedir.

Dünyada'ki biyoçeşitlilik son 50 yıldır gitgide gerilemeye başlamıştır ve bunun da çeşitli nedenleri bulunmaktadır: Dünyadaki kara yüzeylerinin yüzde yetmiş beşinin insan faaliyetleri sonucu değişmesi, doğal kaynakların amansız kullanımı, iklimde ve biyoçeşitlilikte yaşanan krizler, kirlilik kaynaklı tehlikeler, istilacı türler gibi etkenler insanın çözmek zorunda olduğu sorunların başında gelmektedir (Perktaş, 2022).

İnsanın sadece dünya ekosistemini oluşturan bir tür olmanın ötesinde başka türlere hâkim olması, insan varlığının çoğalması ve yaşam alanının genişlemesi birçok canlı türünün ortadan kaybolmasına ya da sayısının azalmasına neden olmuştur. Bu bağlamda insan, tür olmanın ötesinde diğer canlıların bizatihi yaşamını doğrudan etkileyen doğal hayatın da bir parçası konumundadır. Nasıl bir türün çoğalması ya da aşırı güçlenmesi mücadele içinde olduğu türler açısından tehlike oluşturuyorsa insanoğlunun çoğalması ve yaşam alanlarının genişlemesi de diğer türler aleyhine bir durum oluşturacaktır: Burada da ortaya çıkan soru insanın doğal sürecin bir parçası olarak mı jeolojik bir güç haline geldiği ya da kapitalizmin aşırı büyümesinden ötürü mü antroposen dönemden söz edildiğidir:

“Modern sosyal ve bilimsel gelişmeyle ise, artık sadece türlerden bir tür değiliz, aynı zamanda doğal koşullardan biriyiz de. Tüm insanlık tarihinde ilk kez, biz insanlar, kendimizi kolektif olarak teşekkül ettiriyoruz ve bunun farkındayız: Hayatta kalma tarzımız kolektif aklımızın olgunluğuna bağlı. Ama, Antroposen'den söz eden bilim insanları “buna oldukça ters düşen laflar ediyor. Onların iddia ettiği şey, insanların, belli bir tür oluşturdukları için, başka türlere hakim olma sürecinde, jeolojik bir kuvvet statüsü kazanmış oldukları. Diğer bir deyişle insanlar bir tabiat koşulu haline gelmiş bulunuyorlar.” Buna getirilecek standart Marksist karşı iddia, Pleistosen'den Antroposen'e geçiş, kapitalizmin indifai büyümesinden ve bunun global etkilerinden ötürüdür, demektir – ki bu da bizi, temel soruyla karşı karşıya bırakıyor: Sermaye'nin sosyal tarihi ile Yeryüzündeki hayatın koşullarında vuku bulan çok daha büyük çaplı jeolojik değişimleri birbirine nasıl bağlayacağız (Zizek, 2012, s. 85-86).

Zizek, bu noktada endüstriyel yaşam, ya da iklim değişikliğinin sebebi olarak enerji tüketimine dayalı kapitalist toplum yapılanmasının görülebileceğini söylemekte, ancak insanın dünyadaki varoluş koşullarını geliştiren şeyin de dünyanın sıcaklığı gibi bu dünyanın koşulları olduğu ve insanın bu koşulların



bozulma riskini alamayacağını belirtmektedir: “Maalesef, varoluşumuz için şart olan bu parametrik koşulları bozan jeolojik etmen, şimdi bizzat biziz.” (Zizek, 2012, s. 87).

Geçmişten günümüze hiçbir dönemde dünyadaki eko sistemin bu kadar bozulduğu ve insanlığın dünya genelinde ekolojik bir krizle karşı karşıya kaldığı bir dönemin olmadığı ifade edilmektedir. Antroposenle ilgili çalışmalarda hâkim doğa anlayışının ortadan kalktığı ve antroposenin farklı bir bilim anlayışının müjdecisi olduğu belirtilmektedir (Aktaran, Erçandırlı, 2019, s. 181).

Erçandırlı, 1950’li yıllar ile sanayileşmiş ülkelerde insanın doğaya verdiği tahribat sonucunda yaşanan hastalıklar ve ölümler ile birlikte durumun daha fazla gündeme girmeye başladığını belirtmektedir. Aradan otuz yıl geçtikten sonra ozon tabakasının incelenmesi ve bilimsel araştırmalar ile küresel ısınmanın boyutlarının daha belirgin olduğu ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin ve neoliberal politikaların doğayı göz ardı eden gelişimi ve ilerlemesinin sonucunda çevre sorunlarının artması, antroposen çağ ile ilgili birçok kavramsallaştırmayı ve araştırmayı da ortaya çıkarmıştır (2019, s. 182-183).

Doğanın, ya da dünyadaki gelişmelerin antroposen kaynaklı açıklamalarının kapitalizmin doğayı tahribat gücünü indirgediğine yönelik argümanlar da bulunmaktadır. Kapitalosen de tam da bu noktada doğanın tahribatının sorumluluğunu sermayenin büyümesinden kaynaklandığına işaret etmektedir. Nihayetinde sermaye başarısını doğa üzerindeki tahribat gücünden de almaktadır: “Küresel ısınma soyut bir insanlığın, yani Antropos’un başarısı değil. Küresel ısınma sermayenin nihai başarısı. Küresel ısınma sermaye kaynaklı [kapitalojenik].” (Aktaran, More, 2021). Sermayenin politikalarının jeolojik bir güç haline getirdiği insanın temele alındığı bir çağ adlandırması olduğu ortaya çıkmaktadır.

### 3- Yöntem

Doğanın, insanın doğaya müdahalesine verdiği tepkilerden biri obruklardır. Obruk isim olarak “içinde su biriken çukur yer, doğal kuyu” anlamındadır (TDK, 2023). Uzmanlar obrukların artış nedeninin insanlar olduğunu söylemektedir: “Son dönemde obruk artışının temel nedeni, aslında insani nedenlerdir. Bunları birkaç başlık altında toplayabiliriz ama en önemlisi yer altı suyunun kullanılmasıdır. Çünkü tarımsal faaliyetler için yer altından derin su seviyelerinden suyu çektiğinizde, orada jeolojik bir boşluk meydana geliyor. Bu boşluk daha sonra çökerek obruklar oluşuyor.” (Kaygın, 2019). BBC Türkçe Servisi’nin hazırladığı kısa belgeselde doğanın insan çağına olan bir tepkisi olarak Konya havzasında oluşan obrukların küresel ısınma, yer altı sularının aşırı kullanımı ve sonuç olarak yer altı su seviyesinin düşmesi ile sayılarının gitgide artmasından bahsedilmektedir. Doç Dr. Bülent Özmen, “Konya da şu anda tespit edilebilen 600’e yakın obruk var ve bunların özellikle eskiden yılda

1- 2 tane meydana gelirken ve son yıllarda bunların sayısının 30'a yaklaştığını görüyoruz. Sadece bu verilere bile bakarak biz artık obruğu bir afet olarak kabul etmemiz ve afet yönetimi bilinçli ışığı altında bilimin bakış açısıyla gruplara bakmamız gerekiyor.” (BBC, 2021). Bu da aslında şunu göstermektedir: İnsan kendi çağını kendi eliyle yaratırken doğayla mücadele içerisinde değil, doğayla ve çevreyle uyum içinde olmayı kabullenmelidir.

Bu bağlamda; filmde her şeyin temelinde yatan problem olarak su bulunmaktadır. Suyun elde edilmiş biçimine karşı doğanın verdiği tepkiler de obruklardır. *Kurak Günler* filminde obruklar siyasetin sonucu, su ise her şeyin temelinde yatan unsur olarak belirmektedir. Bu bağlamda çalışmada film temelinde su problemi ve obrukları içermesinden dolayı amaca göre örneklem yöntemiyle seçilmiş ve insanın doğaya müdahalesinin çevresel ve politik yansımaları bakımından da antroposen kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Keza, antroposen kavramının ön plana çıkmasının nedenlerinden biri de insanın doğaya müdahalesinin açık bir şekilde etkilerinin görünüyor olmasıdır. Film de bunu karşılar niteliktedir.

#### **4- Kurak Günler Filmi İnceleme**

“Obruk, memleketimin Konya olması nedeniyle çok aşına olduğum bir olgu. Su meselesi başından beri senaryonun parçası olsa da obruk imgesi sonradan netleşti ve gittikçe büyüyerek filmin tümüne yayıldı. Öyküsel anlamda tam olarak ele almak istediğim konu için biçilmiş bir elbise gibiydi. Ibsen’in *Bir Halk Düşmanı* oyununda olduğu gibi, halkın kısa vadeli çıkarlarına hizmet eden, ancak uzun vadede hem tabiat hem de insanlar için tahrip edici olacak bir vaka arıyordum. Obruklar bunun için çok uygun görüldü. Konya’daki obrukların bazılarının tarih öncesine uzandığı söylenir, ancak son dönemde sayıları gittikçe artıyor. Orta Anadolu toprağının yapısının dışında, yeraltı sularının aşırı kullanımı ve iklim kriziyle ilişkili kuraklık en önemli sebepler. Halk daha çok para getireceğini düşündüğü, ancak çok daha fazla su tüketen tarımsal ürünlere özendiriliyor. O coğrafyanın doğal mahsulü olan buğday artık neredeyse bitmiş, çiftçiler ay çiçeği ve yonca gibi çok daha fazla su tüketen ürünlere yönelmiş. Obruklar halk için de tedirgin edici. Beklenmedik bir şekilde, bir anda oluşuyorlar. İçine düşenler ya da açıldığında hayvanları telef olanlar var. Filmde de evlerin arasında gördüğümüz gerçek bir obruk var, iki metre yanda açılıymış binayı yutacakmış. Ek olarak, obruk çok güçlü bir sinematografik imge sunuyor, bu da benim açımdan cezbediciydi. (Eksen ve Atılğan, 2022).”

Film, hâkime Zeynep ve savcı Emre’nin kocaman bir obruğun başındaki konuşmalarıyla başlar. Hâkime Zeynep Emre’ye obruk için nasıl diye sorduğunda genç savcı Emre şöyle cevaplar: “Korkutucu gerçekten”. Obruğun etrafında duran iki karakterin uzaktan görüntüsü ufuk ile birleşmektedir. Onlara

eşlik eden bir arabanın dışında hiçbir şey gözükmekte hem karşıdan hem arkadan bakıldığında başında dikildikleri obruk ve kurak arazinin dışında kayda değer bir şey bulunmamaktadır. O sırada da Emre, Zeynep'e belediye başkanının onu sürekli yemeğe davet ettiğinden ama kendisinin her seferinde bahane ürettiğinden bahseder. Zeynep ise çalıştıkları yerin küçük bir yer olduğunu, böyle şeylerin doğal karşılandığını ve merak etmemesi gerektiğini söyler. Geri dönerlerken yukarıdan obruğun ihtişamı karşısında iki karakterin ne kadar da ufak olduğu gözükmektedir. İkilinin obruğa bakmaları da genel olarak dünyanın özelde de bölgenin, şehrin, kasabanın uğradığı doğal erozyon hakkında bilgi vermektedir. Çevreye bakıldığında filmin tam ortasına yerleştirilen sorunun kendisi de ortaya çıkmaktadır: Su problemi. Keza, *Kurak Günler* filmi, suyun olmadığı bir kuraklık ortamında başlamaktadır. Sonrasında arabayla çalıştıkları kasabaya dönerlerken arazinin çoraklığının ve kuraklığın genel bir görüntüsü görülür.

Hemen sonrasında bağrıışmalar ve silah sesleri kasabanın bir yanından bir yanını sarmaktadır. Kasaba halkının coşkulu bağrıışları ve alkışları arasında bir dizi araçtan tüfeklerle havaya ateş açılmaktadır. Kasaba içerisinde bir yaban domuzu havaya ateş edilen arabalar tarafından takip edilmektedir. Genç savcı Emre de sesleri ve yerdeki kan izlerini fark eder ve arabasıyla peşinden gittiğinde yaban domuzunun bir traktöre bağlandığı ve sürüklendiği, halkın da buna eşlik ettiği görülür. Şu ana kadar filmin girişinde insanın doğa ile girdiği ilişkiyi gösteren iki önemli unsur bulunmaktadır. Obruk ve yaban domuzu. Obruk ve etrafındaki çorak arazi, kuraklığın sembolü olarak ortaya çıkarken, öldürülen yaban domuzu, insanın doğal hayat üzerindeki hâkimiyetinin acımasız tarafını pekiştiren, insan eğlencesinin bir aracı haline dönüşmektedir. Kasaba halkının, özellikle de çocukların sürüklenen domuzun peşinden koşmaları ve silahlar eşliğinde domuzun yakalanışının kutlanması da antroposene işaret eden, insanın doğaya yönelik müdahalesinin tüm hızıyla sürdüğüne ve yeniden üretildiğine işaret etmektedir.

Birinci bölümün adı “ziyafet”tir. Bölüm, genç savcı Emre'nin annesi ile internet üzerinden konuşmasıyla başlamaktadır. Emre, annesi ile konuşurken bir taraftan da deftere bir şeyler çizmektedir. Emre'nin oturduğu ev derme çatma bir evdir. Bir savcının kalması için çok tekin bir yer gibi durmamaktadır. Annesi, Emre'ye alışabildin mi diye sorduğunda Emre biraz gönülsüz bir şekilde yavaş yavaş alıştığını söyler. Bu da Emre'nin taşra hayatına çok da alışık olmayan şehirli biri olduğunu göstermektedir. O sırada kapı çaldığında bir genç ona fare zehri getirir. Çocuk evin içerisinde çeşitli yerlere fare zehrini döker. Emre'nin kiraladığı ev eski bir evdir ve eski evlerde fare olabilmektedir. Fare, yönetmenin metaforik anlatımının bir unsuru olarak ortaya çıkmaktadır. Evin her yerini farelerin basması, aynı zamanda çürümüşlüğün bir göstergesidir.

Emre, sabah uyanır ve yüzünü yıkamak için lavabonun başına gidip musluğu çevirdiğinde su akmaz. Bir sonraki sahne ise vantilatörün serinletici etkisi ile başlar, devamında da şehrin bizzat içerisinde meydana gelmiş obrukların slayt görüntüleri görülür. Su, obruk ve havanın sıcak etkisi filmdeki her şeyin temelini insanın doğaya olan müdahalesini koymaktadır. Keza, küresel ısınma, su kıtlığı ve obrukların oluşma nedeninin arkasında insanın doğal kaynaklar üzerindeki sorumluluktan uzak, plansız politikaları yatmaktadır. Bu plansız politikalar da film içerisinde genç bir savcının kendi bulunduğu konumdan uzaklaşmasına neden olacaktır.

Savcı Emre'nin ilk ziyaretçileri belediye başkanının avukat oğlu Şahin Öztürk ve dişi Kemal Gürçay'dır. Tanışma faslının ardından Şahin "Ya Savcı Bey sizi biraz korkuttuk mu acaba?" diye söze girer. Bunu nedeni kasabanın içerisinde domuz avlanmasıdır. Savcı da sokak ortasında ateş edildiğini söyler. Şahin aslında domuzlara ateş edilmediğini, domuzları korkutmak için havaya ateş edildiğini ifade eder. Emre de Şahin'in avukat olduğunu vurgulayarak meskûn mahalde havaya ateş etmenin yasak olduğunu en iyi kendilerinin bilmesi gerektiğini ifade eder. Aralarında bir gerginlik oluşur. Dişi Kemal, kasabanın silahlara, bu tarz olaylara, kutlamalara alışkın olduğundan ve bunun kasaba halkınca eğlence olarak görüldüğünden bahseder. Bir bakıma kasabanın kendi işleyişinin ve kasaba halkının bu tarz olaylara bakışının hukuksal zemininin karşılığı bulunamamasıdır. Şahin, havaya ateş açılması ve domuz kovalanmasıyla ilgili savcıya sizi korkuttuk mu acaba derken aslında o savcının meskûn mahalde yaşananlarla ilgili kendilerine işlem yapamayacağı güvenini taşımaktadır. Diğer taraftan bakılacak olursa, durum savcı ve kasaba halkını yönlendiren siyaset arasında ortaya çıkacak gerilime işaret etmektedir.

Savcı Emre arabasıyla kasabanın içinden geçerken Yanıklar'da yaklaşan seçim öncesi Şahin'in babası Selim Öztürk'ün seçim arabası geçmektedir: "Selim Öztürk bir dönem daha oylarınıza..." Diğer taraftan uzun bir kuyruk oluşturan halk su bidonlarıyla çeşme önünde dizilmişlerdir. Aslında birinin nedeni birinin sonucudur. Neden politika, sonuç su sıkıntısıdır. Emre arabasıyla kurak topraklardan göle doğru gitmektedir. Etrafa bakıldığında yeşile dair hiçbir şey gözükmemektedir. Susuz bir gün geçiren Emre gittiği gölde serinlemektedir. Karşısına Yanıkların Sesi gazetesi sahibi Murat Körükçü çıkar. Gazeteci biraz kasabadaki durumu açıklar. Belediye ve vatandaşlar arasında davalar bulunmaktadır. Emre'den önceki savcı süresi dolmadan apar topar tayinini isteyip kasabadan ayrılmıştır. Savcının ayrılması sonucunda da su davası ortada kalmıştır. Murat, eski savcının öldürülmüş olabileceği şüphesini uyandırmaya çalışır. Su davalarıyla ilgilecek kişi de burada yeni savcı Emre'dir. Savcının neden ayrıldığıının cevabı filmin sonunda aydınlanmaktadır. Emre de benzer bir konuma sürüklenmiştir.

Savcı Emre sonunda belediye başkanı Selim'in yemek davetini kabul etmiştir. Selim su sıkıntılarının olduğundan bahseder ve bunun kırk yıllık bir mesele olduğunu söyler. Başkan su sorunu için konuyu şöyle açar:

“Ama şükür, yüzdük yüzdük kuyruğuna geldik. Yani, siz de vakıf oldunuz. Bizim eskiden beri suyumuz yer altı sularından. Bu yeni bir şey değil yani. Tabii kasabanın ihtiyacı artınca modern tesisatlar döşemek istedik, işte tam o sırada aksilik, obruk adamın ahırını yuttu, hayvanlar telef oldu, sizden önceki savcı da ceza davası açtı. Vay efendim, yeraltı sularını çekince obruk olurmuş bu da yerleşim merkezlerini, insanları tehdit edermiş. Obruklar benim çocukluğumdan beri var ya...Biz belediye olarak çok araştırdık. Bu meselenin yer altı sularıyla hiçbir ilgisi yok. O bambaşka bir tabiat olayı. Zaten uzman raporları da bu yönde siz okudunuz...Allah'tan hakim tedbir koymadı da projeyi devam ettiriyoruz. Ama inanın proje dursa bayram edecek bir dünya insan var burada maalesef. İşin arkasında hep bir takım siyasi hesaplar.”

Belediye başkanının söyledikleri tam da insan çağında bizatihi insanın doğaya ve çevreye ilişkin politikalarının uzun vadeli sonuçlarını yansıtmaktadır. Obrukun oluşma nedeninin yer altı suları dışında bir nedene bağlanması aynı zamanda politik yapılanmanın ileriye dönük olmayan politikalarının bir tezahürüdür. İnsanlık sanayi devriminden bu yana doğa üzerindeki hâkimiyetini pekiştirirken aynı zamanda doğa üzerinde tahribat da bırakmıştır. Bu tahribatın bir nedeni de genel anlamda kapitalosen içerisinde sistemin kar mantığının sürekli büyümek istemesi ve buna eşlik eden bir politikanın uygulanmasıdır. Gerçi su davası devam etmektedir ve gazeteci Murat'ın dediğine göre de davanın iki tarafı belediye ile savcılıktır. Şahin'in dediğine göre Murat, Yanıklar'ın muhalif gazetecisidir.

Filmde, Emre ve diğer karakterler üzerinden söylenebilecek bir şehir-taşra farkı ya da ayrımı da bulunmaktadır. Öncelikle Emre'nin yaşadığı ev bölgeye özgü bir evdir ve şehirdeki bir evde karşılaşılacak fare sorunu bulunmaktadır. Su sıkıntısı kuraklığın sonucu ana karakteri gölde yüzmeye götürece kadar hissedilir düzeydedir. Öbür taraftan kültürel eğlencenin boyutu Emre'nin algısından daha farklıdır. Eğlence için kasabaya ekip geleceği söylendiğinde Emre bunu sanatsal faaliyet içerisinde konumlandıran bir durumdadır. Bu durum da Şahin ve Kemal karakterleri tarafından dalga konusu haline getirilir. Kemal, evli olmasına rağmen bu tarz etkinliklere katılma noktasında bir çekince duymamaktadır. Emre de duruma “devletin savcısına yakışır mı? Biz devleti temsilen burdayız” diyerek karşı çıkar. Emre durumun hoş karşılanmayacağını ifade ederken, Şahin ise “yasak bir şey mi? Erkeğiz sonuçta ne olacak” diyerek ataerkilliğin vurdumduymazlığını ve sınır tanımazlığını göstermektedir. Bu sırada Pekmez'in gelmesi, onlara katılması ve Kemal, Şahin ve Pekmez'in fasıl ile dans etmeleri içkili olan Emre'yi tam da istemediği bir konuma sürükler.

İkinci bölüm “soruşturma”dır. Bölüm, o geceden sonra Emre’nin kendi yatağında uyanmasıyla başlar. Çalışan vantilatör havanın sıcaklığına işaret ederken, lavabo musluğundan gene su akmamaktadır. Evin içinde yerde ölü bir fare de sabahleyin Emre’nin irkilmesine neden olur. Bir sonraki sahnede ise yeni oluşan bir obruğun polis kordonuyla çevrilmesi ve Emre’nin de oraya gitmesi gösterilir. Obrukların insanın gündelik hayatını çevirdiği Yanıklar kasabasında Emre’nin karşısına çıkan diğer vaka ise bir önceki gece buldukları ortama gelen Pekmez’in tecavüze uğramış olmasıdır. Pekmez, kısmen akli dengesi az olan ve daha önce de tecavüze uğramış bir kızdır.

Savcı Emre, Pekmez ile konuştuğundan sonra avukat Şahin için gözaltı talimatı verir. Sabahleyin belediyenin içme suyu tankeri getirdiği kasaba halkına duyurulur. Emre Şahin’i gözaltına alır. Şahin soruşturma açan Emre’ye şöyle cevap verir: “Aslında cesaretinize hayranım Savcı Bey...Bütün gece birlikteydik. Meselenin ucunun size de dokunacağını düşünmeden soruşturma açmanız büyük cesaret...Yani bir suç işlenmişse siz de oradaydınız.” Akşam vakti gazeteci Murat su davasıyla ilgili elindeki jeolojik raporları Emre’ye getirir. Elindeki belgelerde usulsüzlüklerin olduğunu ve belediyenin raporları hasır altı ettiğini iddia etmektedir. Raporlar yer altı suyunun aşırı tüketiminin obruklara yol açabileceğini göstermektedir. Murat belediyenin raporları değiştirdiğini söylemekte ve davada mahkemeye sahte raporları sunduğunu söylemektedir. Gazetesinde basmamasının nedeni de halkın su sıkıntısı çektiğinden dolayı su projesine muhalefet edildiğinin düşünülmemesini istemesidir. Murat kasabanın su ihtiyacının Görgüm barajından karşılanacağını ancak Selim’in suyu oradan getirmek istemediğini iddia etmektedir.

Üçüncü bölümün adı “yeni gözaltılar”dır. Bu bölüm, sürecin ve gerilimin ilerlediği bölümdür. Emre’nin hafızası yavaş yavaş yerine gelecek, savcı ve siyaset arasındaki farklılık belirginleşecektir. Bu bölümdeki gözaltılar Murat’ın arkadaşı dışı Kemal ile devam eder. Savcı, belediye başkanının oğlunu ve arkadaşını göz altına alarak kasabadaki dikkatleri tamamen üzerine çekmeye ve siyasetin odağı haline gelmeye başlayacaktır. Devamında savcı, hâkime Zeynep ve kocasıyla hâkimenin evinde yemek yemektedir. Kısa bir sohbetten sonra Zeynep elini Emre’ye doğru atar ve bu tavrı bırakmazsanız taşrada sıkıntı çekersiniz der. Burada hâkimenin taşranın politikasına eklenen bir karakter olduğu anlaşılır.

Ertesi gün Zeynep Emre hakkında çıkan haberi gösterir. Haberi çıkaran gazete Selim Bey’in eniştesinin gazetesi “Yeni Yanıklar”dır. Manşet şöyledir: “Savcılık su projesinin durdurulmasını talep edecek.” İkinci sayfada da “O gece bağ evinde neler oldu” haberi ve Şahin ile Emre’nin resmi bulunmaktadır. Emre arabasıyla gene çeşme önünde su kuyruğunda olan halkın yanından arabayla geçerken bu sefer halk dönüp ona bakmaktadır. Evinin önüne

geldiğinde de evin kapısının önü boş su bidonlarıyla doludur. Belediyeye yakın medya üzerinden Emre'nin mevcut politikaların karşısında konumlandırılması aynı zamanda halk nezdinde onu hedef tahtasına oturtmaktadır. Savcının halk tarafından protesto edilmesinin nedeni çıkan haberlerdir. Bu da film içerisinde medya ve politika ilişkisine eleştirel bir gözle bakıldığını göstermektedir.

Daha öncesinde Emre'nin evine fare zehiri koyan çocuk tekrar uğrar. Çocuk: “Bu Murat var ya...Gazeteci. O öbür partinin adamı. Bunlar Selim amcanın su getirmesini istemiyorlar. Çünkü Selim amca suyu getirirse bunlar bir daha burada seçim meçim kazanamaz.” Çocuk Murat hakkında muhtemel cinsel tercihten dolayı ahlaksız diye devam eder. Emre ve Murat köy yolunun içerisinden arabayla geçerken elinde su bidonları olan halkın arasında kalırlar. Halktan biri arabaya bidon atar. Benzer bir şekilde halk, çıkan haberler neticesinde gazeteci Murat ile Emre'yi su projesinin karşısında düşünerek tepki göstermektedir. Ancak bu tarz tepkilerin filmin sonunda vardığı yer ise topyekûn bir ötekileştirmedir.

Son bölümün adı “seçim”dir. Selim başkan seçilmiştir. Şahin hapisten çıkmıştır. Şahin ve Kemal'in serbest kalma nedeni semen raporlarının örnekle uyuşmamasıdır. Hâkime Emre'nin odasına gelir ve Yeni Yanıklar gazetesinde Murat ile Emre'nin olduğu haberi gösterir. Hakime: “Emre Bey bakın. Yeni bir dönem başlıyor. Eski husumentleri bir kenara bırakın artık Yeni ve temiz bir sayfa açın Yanıklar'la. Olmaz mı?” O sırada silah sesleri duyulur. Arabalarla kutlama için çıkmıştır. Arabalardan havaya ateş açılmakta ve halkta selamlamaktadır. Bu aynı zamanda savcının ve hukukun kendisinin de çiğnenmesidir. Murat'ın evine silahlarla ateş edilmiştir. Avcılar domuzların kaçtığını ve açılan ateş sonucunda bazı mermilerin onun evine işaret ettiğini iddia etmektedirler. Emre avcılarını cinayetten göz altına alın emrini verir. Silah sesleri akşam olmasına rağmen hala devam etmektedir. Bu ardarda gelen sahneler aslında izleyiciyi filmin başına götürmektedir. Filmin başında kasabanın bir av sahası haline geldiği domuz avı kutlamalarına benzer bir şekilde kutlamalar yapılmaktadır. Bu da aslında yönetmenin alegorik anlatımına örnek teşkil etmektedir. Artık avlanacak olanlar domuzlar değil, su projesinin ve Selim'in karşısında olanlardır.

Emre evdedir ve yukarıdan fare sesleri gelmektedir. Bu arada çatıya çıkan Emre kutlamaları bakarken Pekmez ve ailesinin de evleri yanmaktadır. Bu arada Murat'ın gazetesi basılır. Halk “suyumuza dokunma sabrımızı taşıрма. Yanıklar'a dokunma sabrımızı taşıрма” diyerek yolda yürümektedir. Bu arada fare cıyıklaması gelir gene evden.. Halk savcının evinde toplanmıştır. Elinde sopalar vardır. Dışarıdan bir adamın sesi yükselir: “Ahlaksız savcı Yanıklar'la uğraşmayacaktın. Suyumuzla uğraşmayacaktın.” Bir diğeri “Belanızı bulacaksınız lan ikiniz de. Yavuklun yanında mı savcı? Gece vakti

ne yapıyorsunuz? Halk, aşağıdan eve sopalarla vurmaktadır. Hakime Emre ile konuşur. Pekmez ifadesini değiştirmiş. Kendisine saldıranlardan bir tek seni teşhis ettiğini söylemiş. Hakime: "Emre, bu akşam senin için en emniyetli yer nezaret." Halk elinde sopalarla: "Yanıklar size mezar olacak. Burası Yanıklar, buradan çıkış yok!" Emre ve Murat çıkar arabaya biner toplanan kalabalık ilginç bir şekilde bir şey yapmaz ancak arabaya bindiklerinde arkalarından koşarlar.

Emre ve Murat arabayla uzaklaşırlarken Şahin ve avcılara rastlar. Şahin ve beraberindekiler onları takip etmeye başlarlar. Emre ve Murat araba ile uzaklaşırken yolun kapalı olduğunu görürler ve arabadan inip koşmaya başlarlar. Belediye başkanı Selim, Şahin, Kemal peşlerinden gelmektedir. Bir anda karşılarında bir obruk çıkar ve grup durur, karşı tarafa fenerlerle baktıklarında Emre ve Murat'ın onlara baktıklarını görürler ve film böyle biter. Obruk iki kutbu birbirinden ayıran, Emre ve Murat için bir kurtarıcı, diğerleri için ise durmaları yeri gerektiğini belirten bir işaretir. Bu bağlamda, obruklar film içerisinde bu anlamda aktif bir rol oynamaktadır.

### **Sonuç ve Tartışma**

Çalışmanın analiz kısmında filmde önemli görülen kısımlar ayrıştırılmıştır. Öncelikle filmin antroposen eleştirisini taşıyan unsuru insanların kendi elleriyle kendilerini kuraklığa mahkûm etmeleri ve bunun sonucunda da obruk gibi doğal oluşumlarla karşılaşmalarınıdır. Filmin tüm politik eleştirisinin temelinde su bulunmaktadır. Su sıkıntısı filmin temelinde dururken, ulusal ve küresel ölçekte de dünyanın iklimle ilgili yaşadığı krizlerde politikanın doğanın aleyhine işleyen bir yapı haline dönüştüğü eleştirisi ortaya çıkmaktadır.

Antroposen insanın geri dönülemez bir biçimde dünya üzerindeki bir taraftan hâkimiyetine diğer taraftan da yıkımına işaret etmektedir. Bu yıkımın temelinde de tabii ki insan davranışı ve bu davranışın ortaya çıktığı sosyo-kültürel, ekonomik ve politik yapı yatmaktadır. Filmde, birbirleriyle bağlantılı iki unsur vardır: Su sıkıntısı ve obruk. Obrukların oluşması yer altı sularının çekilmesine, su sıkıntısının oluşması da yer altı sularının aşırı kullanımına bağlıdır: "Obruk, nesnel bir realite olduğu kadar, aynı zamanda Antroposen ahlakın güçlü bir temsilini canlandırıyor. Bu ahlak topluma ve doğaya adaletsiz bir tasarım sunmaktadır. İnsan artık jeolojik failliğini tesis etmiştir yeryüzünde. Kibri, açgözlülüğü ve hırsı tüm varlıklara doğru genişlemiş ve onları yutmuştur." (Çilingiroğlu, 2023). Bu noktada kuraklığın girdabına sıkışmış Yanıklar kasabası obrukların çevrelediği ve suyun bulunmadığı bir kasabada yaşananları betimlemektedir. Antroposen eleştirisi tam da bu noktada devreye girmektedir. Politika yapıcı olarak insanın, doğayı ve kendi doğasını da olumsuz etkilediğine yönelik bir eleştiri ortaya çıkmaktadır.

Obruklar ve su sıkıntısı doğal nedenler olarak ortaya çıkarken, karakterlerin tutumları da aslında insan çağında insan failliğinin bir göstereni haline



gelmektedir. Burada öncelikle hikâyenin ana karakteri Emre bulunmaktadır. Emre Yanıklar kasabasına yeni atanmış genç, hukuk kurallarını uygulama hedefinde olan ve uygulamaya çalışan bir savcıdır. Daha önce kasaba hayatına alışık olmadığı annesiyle yaptığı görüşmeden anlaşılmaktadır. Diğer taraftan, filmi bir taşra distopisi haline getiren de Emre karakterinin taşranın kendi iç dinamiğini sağlayan politikalara ayak uyduramamasıdır. Keza, bu noktada taşra hayatına ve getirdiği politikaları çok iyi bir şekilde sahiplenmiş olan hâkime Zeynep karakteri bulunmaktadır. Bu aslında daha filmin ilk sahnesinde Emre'nin belediye başkanı ile yemek yemeye olumsuz bakmasıyla ilgili böyle şeylerin küçük yerlerde sorun olmadığını söylemesinden anlaşılmaktadır. Zeynep filmin genelinde politik yapının içerisinde kendine yer bulmuş bir karakter olarak belirmektedir. Emre'nin karşısına filmin genelinde zaman zaman çıkan “buralarda bunlar normal karşılanır” söylemi taşra ahlakının işleyen mantığını göstermektedir. Diğer karakterlerden belediye başkanı Selim, oğlu Şahin, kasabanın dışçisi Kemal ise taşra politığıne eklemlenmiş karakterlerdir.

Antroposenin doğrudan içerisinde yer alan bir bakıma insanın doğaya müdahalesinin ve yıkıcı gücünün temsili Selim, Şahin ve beraberindekiler olarak söylenebilir. Filmin başında yaban domuzunun öldürülmesi ve kasabanın içerisinde sürüklenmesi insanın doğa karşısındaki gücünün vahşi ve hoyrat tarafını göstermektedir. Şahin, Kemal ve beraberindeki avcıların kasabanın içerisinde yani meskûn mahalde ateş açmaları da doğaya karşı tavrın aynı zamanda hukuksal zeminde suç teşkil etse de bir yaptırımının olmadığını göstermektedir. Şahin'in öldürdüğü domuzlarla övünmesi ve Pekmez ile dans ederken vahşi bir hayvan gibi davranması dokunulmazlık zırhını giymiş ataerkilliğin sınırsız gücünü göstermektedir. Filmin sonunda Şahin'in suçsuz olması ve Emre'nin suçlu duruma düşmesi aynı zamanda geleneksel, taşra patrimonyasını paylaşmayan Emre'nin başına gelenleri göstermektedir.

Filmin sonunda belediye seçimlerini Selim'in kazanması ve ondan sonra gelişen olaylar insan çağı politikalarının iki taraflı yüzünü göstermektedir. Öncelikle seçimin kazanılması sonrası yaşananlar şöyle sıralanabilir: Seçimi kazananların kasabada silahlarla kutlama yapması, kutlama yapanların tüfeklerinden çıkan mermilerin gazeteci Murat'ın evine isabet etmesi, Murat'ın gazetesinin basılması, kasabanın etrafında yaşayan çingenelerin evlerinin yakılması, Pekmez'in ifadesinin değişmesi ve Emre'nin evinin kalabalık tarafından kuşatılması. Yanıklar kasabasındaki su sorunu ile seçimin birleştirilmesi kasabaya su getireceğini söyleyen Selim'in kazanmasını sağlar. Öbür taraftan Selim'in su projesine karşı çıkacak herkesin aynı zamanda su sorununa karşıymış gibi kodlanmasıyla doğaya karşı girişilen topyekûn linçin ana akım politik düzlemin karşısında yer alan herkese karşı yöneltildiği görülmektedir. Şahin aleyhine ifade veren Pekmez'in ifadesini onun tutuklama emrini veren Emre aleyhine dönmesi ve evlerinin yakılarak cezalandırılmaları,

su sorunu ile ilgili Selim'e muhalefet eden Murat'ın evine kurşun isabet etmesi ve sonrasında gazetesinin basılması ve son olarak Emre'nin evinin taşlanması ve kalabalığın sopalarla evin önünde toplanması, insanın doğaya karşı giriştiği acımasız müdahalenin insana karşı da girilen sosyal, kültürel zeminini politikada bulan bir müdahaleye döndüğünü göstermektedir.

Filmin sonunda Emre ve Murat'ın kaçarak uzaklaşmaları ve birden ortaya çıkan obruğun iki tarafı ayrıştırması ve iki tarafın karşılıklı bakışmalarıyla bitmesi filmde bir tarafa doğa tarafından el uzatılması ve diğer tarafın da obruğun büyüklüğü ve derinliği tarafından durdurulması filme olumlu bir bakış katmaktadır. Ancak yönetmenin dediği gibi bu durum "... filmin havasının çok karanlık olduğu, kasabanın yozluğunun ve kitle dinamiklerinin izleyicinin içini kararttığı gerçeğini değiştirmiyor." (Eksen ve Atılğan, 2022).

## Kaynakça

- Başkasinema, (2022). Kurak Günler, <https://www.baskasinema.com/filmler/kurak-gunler/>, Erişim Tarihi: 4.06.2023
- BBC, (2021). Konya'daki obruklar neyin işareti?. <https://www.youtube.com/watch?v=Rg8hKrQ3KKM>. Erişim tarihi: 13.06.2023
- Crutzen, P. J. Geology of mankind. *Nature* **415**, 23 (2002). <https://doi.org/10.1038/415023a>
- Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. (2021). The 'anthropocene'(2000) (pp. 19-21). Springer International Publishing.
- Çilingiroğlu, Ç., (2023). Bir Antroposen filmi olarak Kurak Günler. <https://www.gazeteyenigun.com.tr/bir-antroposen-filmi-olarak-kurak-gunler>.
- Dunn, R., (2022). Geleceğin Doğası: Biyoloji Yasaları ve İnsan Türünün Kaderi. Çev. Barış Gönülşen. İstanbul: Minator Kitap
- Eksen, K., Atılğan, Y., (2022). Obrüğün kıyısında. <https://birartibir.org/obrugun-kiyisinda/>, erişim tarihi: 12.06.2023
- Erçandırılı, Y., (2019). Antroposen Çağında Marx ve Eko-Marksizm(ler): Toplum-Doğa İlişkisinin Diyalektiği, *Praksis* 50, ss. 179-203.
- Jørgensen, F. A., & Jørgensen, D. (2016). The Anthropocene as a History of Technology. *Technology and Culture*, Vol. 57, No: 1, s. 231-237.
- Gündoğdu, S. (2021). Antroposen, Kapitalosen, Plastosen: Cehaletin Evrimi. Doğu-Batı, (97).
- Kaygın, M., (2019). 'Obruk oluşumunun en önemli nedeni yer altı suyunun kullanılmasıdır.' <https://www.aa.com.tr/tr/temiz-cevre-temiz-su/obruk-olusumunun-en-onemli-nedeni-yer-alti-suyunun-kullanilmasidir/1498360>, erişim tarihi: 12.06.2023.
- Moore, J., (2021). <https://terrabayt.com/yasam/sistemi-adlandir-antroposenler-kapitalosen-alternatifi/>. Çev. Öznur Karakaş. <https://terrabayt.com/yasam/sistemi-adlandir-antroposenler-kapitalosen-alternatifi/>, erişim tarihi: 11.06.2023.
- Perktaş, U., (2022). Doğaya yönelik en büyük beş tehdit biyoçeşitlilik ve iklim krizlerini tetikliyor. <https://acikradyo.com.tr/editorden/dogaya-yonelik-en-buyuk-bes-tehdit-biyocesitlilik-ve-iklim-krizlerini-tetikliyor>. erişim tarihi: 13.06.2023
- Rockström, J., Steffen, W., Noone, K. et al. (2009). Safe operating space for humanity. *Nature* 461, 472–475. <https://doi.org/10.1038/461472a>
- Steffen, W., Grinevald, J., Crutzen, P., & McNeill, J. (2011). The Anthropocene: conceptual and historical perspectives. *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 369(1938), 842-867.
- Türk Dil Kurumu Sözlüklere, (2023). Obruk. <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 12.06.2023.
- Uğur, A. (2021). Antroposen: İklim Krizi mi Yoksa Uygurluk Krizi mi?. *Reflektif Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(3), 557-579.
- Ünal, B., (2019). Antroposen ve yeni dünya tasarıları. *Fine Arts*, 14(3), 186-199.
- Wong, S., (2016). Marks of the anthropocene: 7 signs we have made our own epoch, <https://www.newscientist.com/article/dn28741-marks-of-the-anthropocene-7-signs-we-have-made-our-own-epoch/>, erişim tarihi: 8.06.2023
- Zalasiewicz, J., Williams, M., Steffen, W., & Crutzen, P. (2010). The new world of the Anthropocene. *Environmental Science Technology*. 44, 7, 2228–2231.
- Zizek, S. (2012). Antroposen'e Hoşgeldiniz. çev. Mehmet Budak. İstanbul: Encore Yayınları.

# TÜRK SİNEMASINDA KAYMAKAM VE BELEDİYE BAŞKANI TEMSİLİ<sup>1</sup>

Selami İNCE<sup>2</sup>

## Giriş

Türk sinemasında konusu veya başrol oyuncusu belediye başkanı ve kaymakam olan birçok film vardır. Bu çalışmada, başrolünde belediye başkanı / belediye başkan adayı ve kaymakam bulunan “siyasi filmler” incelenmiş, siyasi hayatın dönemlere göre Türk sinemasında nasıl temsil edildiği ortaya çıkarılmıştır. Filmlerde dönemlerin sadece siyasi-ideolojik özellikleri değil, ilçelerin genel görünümü, iç mekânların fiziki özellikleri, giysiler, müzikler, kahramanların konuşma biçimleri, aile hayatları gibi dönemlere ait günlük hayat ve kültür de incelenmiştir. Filmlerin içeriklerinin veya siyasi mesajlarının tıpkı mekânlar veya giysiler gibi yapım yıllarına göre nasıl değiştiği tespit edilmiştir.

“Gündelik hayata yönelik tüm kesimler geniş anlamda bakıldığında siyasal bir niteliğe sahipse (...) sinema içeriği nedeniyle tartışmasız siyasal bir sanattır” (Koncavar, 2017: 105). Siyasal olduğu kadar kültürel birer olgu da olan filmler aracılığı ile Cumhuriyet boyunca ülkedeki siyasal ve kültürel süreçlerin, nasıl değişime uğradığı tespit edilmektedir. Türk sinemasında kaymakam ve belediye başkanları temsilleriyle hem dönemin tüm özelliklerini anlamamız hem de temsillerin toplumu nasıl inşa ettiğini görmemiz mümkündür. Filmler, gerek Yeşilçam döneminde gerekse Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan günümüzde hem var olan sosyo-kültürel yapıyı temsil etmiş, hem de bu yapıyı yeniden inşa etmiştir. Filmlerdeki kaymakam ve belediye başkanı temsil biçimleri, “bize özgü” ulusal veya kültürel kimliği yansıtmamasının ya da oluşturmasının yanında bu temsiller aracılığı ile yöneticilere ve yönetim sistemine halkın nasıl baktığını ya da bakması gerektiğini de göstermektedir. Filmler aracılığıyla, ülke siyasetinde aktör olan seçilmişlerin ve atanmışların halkın gözünde aynı ağırlıkta olmadığı da görülmektedir.

1 Bu makale 2021 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü RTS Anabilim Dalında Prof. Dr. Hasan Akbulut'un Danışmanlığında yazılan Türk Sinemasında Kaymakam ve Belediye Başkanı Temsili isimli doktora tezinden üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Ü., Şirnak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, RTS Bölümü, selamiince@gmail.com, 0000-0002-3676-9044.

Kaymakam ve belediye başkanı temsiline dayalı filmlerin çoğunun, kitlelerin kolay anlayabileceği güldürü filmi olduğu görülmektedir. “Bütün Hollywood filmleri özleri itibariyle ideolojiktir” (Ryan & Kellner, 2010: 42). Hollywood gişe sineması örneğinden yola çıkarak Türkiye’deki popüler komedi filmlerinin de ideolojik olduğu ileri sürülebilir. Sinema dilinin ve işaretlerinin herkes için eşit olması gerektiğine dikkat çeken Robert Stam, “sinema okuması olmayanlar için edebiyattır” (2015: 35) demektedir. Bu filmlerin “ulus inşası” ve sonrasındaki resmi tüm ideolojik hegemonya süreçlerinde doğrudan siyasi bir rol oynaması hedeflendiği için sinemacıların hem devletin hem de seyircinin beklentisine göre film yaptığı görülmektedir. Yönetmenlerin egemen ideolojik ortamı tanımları hatta “zihniyeti kılcal damarlarına kadar kavraması gerekmektedir” (Adanır, 2003: 287) ve politik bir konuyu işleyen bu filmlerin bu anlayışa daha dikkatli uyduğu görülmektedir. İncelemede, filmler yoluyla egemen siyasi kültürün nasıl eleştirildiği ve nasıl bir değişimin özlendiğine de bakılmıştır.

Türkiye’de “Atatürkçülük” adı altında toplanan ve batıcılık olarak özetlenebilecek kurucu resmî ideolojiyi savunan ve kurucu ideolojiye muhalif filmlerin yapım yılı aralıkları bize, Türkiye’deki siyasi ve özellikle de Türk kamu idaresindeki ideolojik değişimin seyri hakkında fikir vermektedir. Filmlerin yapıldığı dönemlerin ekonomik ve siyasi hangi özelliklerinden doğrudan etkilendiği ve izleyiciyi de tam olarak hangi yönde etkilemeye çalıştığı net olarak görülmektedir. “Sinema, sosyal bir örgütlenme olarak yapım, tüketim, ekonomik- sosyal değerler içeren bir sosyal yapı bütünü ise, o zaman filmleri kimin, neden ve hangi finansal kaynakla yaptığı da önem kazanmaktadır” (Çiner, 2016: 99). Örneğin, bir ilçedeki en üst kamu yöneticisini, bir kaymakamı veya belediye başkanını temsil eden bu filmler, beldedeki sanayileşme, kentleşme gibi bütün ülkeyi ilgilendiren kalkınma sorunlarının çözümü için yöneticilerden beklentiler ve yöneticilerin sorunlara yaklaşımlarını da göstermektedir. Yöneticilerin yolsuzluk, şeffaflık, tarafsızlık gibi değerler karşısında gösterdikleri tutum da demokrasi ile ilgili yaklaşımlarını sergilemektedir. Birbirini tamamlayan ve dönemlere göre değişen tutum, sadece bir ilçedeki yöneticilerin tutumunu değil genel iktidarın ve siyasi yapıların gerçek dönemsel tutumunu özetlemektedir. “Türk sinema tarihini, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet modernleşmesine, oradan yakın geçmişe kadar geniş bir zaman dilimine yayılarak farklı perspektifleri ortaya koyan, bir Türkiye Cumhuriyeti tarihi olarak yorumlamak mümkündür” (Duruel & Erkiş, 2014: 199).

Diken ve Lausten’in Filmlerle Sosyoloji’sine yazdığı önsözde Zizek, “bu kitabı yalnızca filmlerin toplumsal gerçekliği nasıl yansıttığı ya da meşrulaştırdığıyla ilgilenenlerin değil, toplumlarımızın nasıl olup da kendilerini ancak filmler aracılığı ile yeniden ürettiği hakkında fikir sahibi

olmak isteyenler de okumalı” (Diken & Lausten, 2010: 15) demektedir. Zizek’e göre, “bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir” (Diken & Lausten, 2010: 15). Türkiye’de sinema, ulus devlet sürecinin tamamlandığı dönemde gelişmeye başlamıştır. Türk sinemasının kuruluşu hatta dünyada sinemanın gelişmeye başlaması ile Cumhuriyet’in kuruluşu aynı döneme denk gelmektedir. Türkiye’de sinemanın gelişmeye başladığı ilk yıllarda sinemayı etkileyecek kadar önemli bir devlet maddi katkısından söz etmek mümkün değildir. Genç cumhuriyet tarafından sinemaya aktarılan bir sermaye olmamasına rağmen cumhuriyet ideolojisinin, yani laik milliyetçilik ve batıcılık ideolojisinin Cumhuriyet’in ilk döneminden beri ana akım Türk sinemasında nasıl etkili olduğu incelen filmlerde görülmektedir. Cumhuriyetin ulus devlet hatta ulus inşasına dair ideolojik hegemonyası ve sinemanın gelişimi paralel bir süreç içinde gelişmiştir ve en ufak bir dikkat dağılması yaşanmamıştır.

Türk sineması, Türk ulus devlet ideolojisinin, laiklik ve batıcılığın yani Kemalizm’in amaçlarını kendine amaç edinmiş ve bunların geniş bir toplumsal hegemonya kurmasında etkili olmuştur. Ancak, sinemanın tümünden bu amaca hizmet ettiğini söylemek veya sinema içinde herhangi bir farklı düşüncenin olmadığını söylemek zordur. Kaldı ki, Türkiye’nin resmi ideolojisi bağlamında, “söz konusu Türk sineması olduğunda, her şeyden önce Türk’ün nasıl tanımlandığı sorusu anlam kazanır” (Akbulut, 2012: 27). Filmlerde resmi ideolojiyle arasında su sızmaz ilişkilerin olduğu yönetici Türkler bulunduğu gibi, resmi ideolojiye uygun yöneticinin sorgulandığı örneğin Türkçeyi iyi konuşamayan belediye başkanlarının olduğu, seküler kaymakamı “kötü” gösteren “ideolojik gedikler” de bulunmaktadır. Çünkü “Kemalist ideolojinin ‘biz’ kimliğini tanımlarken benimsediği öteki ise dönemlere göre değişir” (Akbulut, 2012: 27 – 28) ve bunun nasıl değiştiği de filmleri inceleme nedenlerinden biridir. Zaten Kemalist ideolojinin filmlerdeki algılama biçimi de yıllara göre değişmektedir. İdeolojiler insanları oluşturmazlar veya sabitlemezler, sadece seslenirler tespitinde bulunan Therborn, ideolojilerin “kim olduğumuzu durmaksızın kurdukları ve yeniden kurdukları” (2008: 90) tespitinde bulunur.

Bu çalışmada kaymakam ve belediye başkanının toplumsal ve kültürel yapıyı nasıl temsil ettiği veya eleştirdiği, siyasal ve kültürel yapıyı nasıl meşrulaştırdığı ve film izleyicileri aracılığı ile siyasal ve kültürel sistemin kendini nasıl yeniden ürettiğinin veya reddedildiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Ayrıca Türk sineması yönetmenlerinin kamu yönetimine dair siyasi yaklaşımları ve Türk sinemasının, Türkiye’nin sorunlarıyla ilgilenme anlayışı da bu çalışmada incelenmiştir. Türkiye’nin modernleşme ve laikleşme döneminin, yani ulus devlet kuruluş ideolojisinin filmlerde nasıl inşa edildiği

ve sinemanın bu geleneği sürdürüp sürdürmediğinin tespiti bu çalışmanın amaçlarından biridir.

Çiner'in ifadesiyle; “sinemanın toplumu yansıttığı düşünülürken, anlatılanın topluma ayna tutma rolü yadsınamaz. Aynı şekilde talep edilen bir toplum için yönetimin de sinemayı etkilediği ve dönüştürdüğü bir diğer gerçekliktir” (Çiner, 2016:100). Filmler, ülkenin siyasal dönemlerinin özellikleri dikkate alınarak, yani tarihsel siyasal dönem analiziyle birlikte birer dönem okuması şeklinde ele alınmış, dönem iktidarlarının filmsel anlatılar üzerindeki söylemsel gücü tartışılmıştır.

Ele alınan filmlerde seçilmiş ve atanmış üst düzey kamu yöneticisi temsilinin yönetmenin gözünden öznel bir süreç olduğu, hatta izleyicinin gözünden de yönetimin öznel resmedildiği sanılsa da Ciner'in vurguladığı gibi, iktidarın hangi dönemde sinemayı nasıl etkilediğine bakmak, sürecin kültürel ve toplumsal yanlarını gösterecektir. “Açıkça belirtmek gerekirse, kültürel ürünlerde yer alan temsiller aracılığı ile yaratılan dünyaların değiş(tiril)iyor oluşunun bir rastlantı olduğunu düşünmek, en hafif deyimle saf dilliliktir” (Kirel, 2010: 363). Bunun için sinemanın öznel bir süreç olduğu kadar siyasal ve kültürel bir olgu olduğuna dair tartışmalar, değerlendirilen filmlerdeki bulgular aracılığı ile yapılmıştır. Çalışma ‘Temsil Teorisi’ yöntemine göre yürütülmüştür. Filmler birer metin olarak değerlendirilmiş ve Stuart Hall’ün Temsil Teorisindeki inşacı yaklaşımına göre, sinemanın kimlik, kültür ve anlam inşası süreçleri çözümlenmiştir. Bir toplumun “anlam sistemleri” olmadan herhangi bir kimliği üstlenemeyeceğimizi belirten Stuart Hall, anlam sistemleri olmadan yine “kültür olarak adlandırdığımız ortak yaşam dünyasını inşa edemeyeceğimizi ve sürdürmeyeceğimizi” (2017: 13) vurgulamaktadır. Hall’ün inşacı yaklaşımına göre, kimlik, kültür ve anlam sürekli inşa, yani oluşum halindedir ve hiçbir kimlik sabitlemez, hiçbir kimlik ilelebet sürecek bir protokol altına alınmaz.

Stuart Hall’ün belirttiği “anlam” sistemlerini kurmadaki büyük etkisi, yani toplumun kültürü olarak adlandırdığımız “ortak yaşam dünyasını” oluşturmada sinemanın “inşacı” yönü, Türk sinemasındaki kaymakam ve belediye başkanı temsillerinde açık bir şekilde görülmektedir. Bu yaklaşım, sinemanın öznel bir ürün olmaktan çok kültürel ve toplumsal bir olgu olduğu tartışmasıyla ilgili sahip olunan bakış açısını yansıtmaktadır.

Bir bütün olarak kültürün de Stuart Hall’ün tanımıyla “olayların ardından dünyanın bir yansıması olarak değil, sosyal konuları ve tarihi olayları şekillendirmekte ekonomik ya da materyal ‘temel’ kadar önemli, başlıca ya da ‘esas’ süreç” (2017: 13) olduğunu kabul edersek, bu esas sürecin inşasını açıklamamız gerekir. İncelenecek filmlerin tümü birer kültürel temsil ürünleri olduğu kadar siyasal temsil ürünleridir de.

“Temsil olgusu hem birileri için ve onlar adına konuşmak olan siyasi temsil, hem de felsefede ve sanattaki anlamıyla temsil, bize, iktidardan alt ve üst kültür ilişkilerine, entelektüellerin konumundan, kuram ve yorumun deneyim ve üretimle olan ilişkilerine, hegemonyadan alttakilerin konuşabilirliklerine, alternatif kamusal alandan ifade ve temsilin avangard ya da devrimci ifadelerine ve bilişsel haritalarımızın iç dinamiklerine doğru açılımlar sunar” (Akbal Süalp, 2004: 67)

Hall “geniş anlamda dil yoluyla anlam temsiline işleyişini açıklayan üç yaklaşım” (2017: 34) olduğunu söyler. Hall, bu üç yaklaşımı “yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı” olarak nitelendirmektedir ve bu yaklaşımları “anamlar nereden gelir’ ve ‘bir kelime ya da görüntünün gerçek anlamını nasıl biliriz’ sorularını yanıtlama deneyimi olarak” (2017: 34–35) düşünebileceğimizi söyler. Hall, kendisinin de asıl önemseydiği ve bu çalışmada uygulanan yaklaşım olan “inşacı yaklaşımı” şöyle tanımlamaktadır: “Şeylerin anlamı yoktur, temsil sistemlerini, kavramlar ve işaretleri kullanarak anlamı biz inşa ederiz. İşte bu yaklaşım, dilde anlam yapılandırıcısı ya da inşacı yaklaşım olarak adlandırılır” (2017: 37). Bir başka anlatıyla Hall’e göre özne, her zaman ötekine göre yer değiştirir ve farklı biçimde konumlanır. Özne her zaman ötekine göre oluşan bir anlatı, bir söylem olarak vardır ve sinema anlatıyı, söylemi değiştirdikçe özne de değişir. “Hiçbir özne verili bir kimlik, verili bir kategori değildir; cinsel kimlikler dâhil bütün kimlikler kararsız ve değişkendir; çünkü özne her zaman bir eksiklikle, bir özdeşleşmeyle biçimlenir” (Şen, 2019: 30-31).

Bu çalışma da filmleri inşacı bir temsil olarak değerlendirmekte ve bu temsiline inşasında etkili olan tarihsel, toplumsal, ekonomik ve politik/ ideolojik bağlamı açıklamak amacı taşımaktadır.

İdeoloji “bir bakıma, bütün bilgilerin bilgisidir” (Foucault, 2017: 340) ve sinemada temsil ile ideoloji arasında, “söylemin” oluşmasını da kapsayan doğrudan bir ilişki vardır. Çünkü; “Toplumsal yapıda oluşan değişimler bazen doğrudan bazen de dolaylı yollardan sinemanın gelişmesinde – kimi zaman duraklamasında – etken olmuştur ve sinema tarihini bu etkileşimler çerçevesinde değerlendirmek olanaklıdır” (Güçhan, 1992: 71–72). “Önünde sonunda sinema gerçekliğin kendisinden ziyade yalnızca belli belirsiz bir temsili değil midir?” diye soran Diken ve Laustsen, bu sorunun cevabını şöyle veriyor: “Diyalektik açıdan bakarsak sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır” (2016: 21).

### **1. Araştırmanın Önemi ve Türk Sinemasının Cumhuriyet İdeolojisine Katkısı**

Ryan ve Kellner, filmlerin en apolitik temsillerde bile ideolojik bir yönlendirme içerdiğini düşünmektedir. Filmlerde sinemasal bir aldatmacanın ideolojiyi görünür olmaktan çıkardığını belirten Ryan ve Kellner, genellikle



toplumsal yaşamı inşa eden romantik aşk, babaerkil aile, işyeri hiyerarşisi gibi muhafazakâr mutlak değerlerin de sanal dünyada yeniden üretildiğini ve bunların da benzer bir biçimde irdelenmesi gerektiğini belirtir. Günlük hayatın ayrıntılarının gözden kaçırılmasıyla, toplumsal hayatın tümünün gözden kaçırılması arasında her zaman doğrudan bir ilişki bulunmaktadır.

Enapolitik veya piyasa filmlerinde bile dönemin siyasi, toplumsal veya günlük hayatına dair özellikleri görmenin mümkün olduğunu belirten Kellner, filmlerin doğası gereği kendiliğinden bir aydınlatma özelliği taşıdığını vurgulamaktadır. Çünkü “gerçeklik algımızın bilinç dışı tarafları vardır” (Jung, 2020: 17). Filmler, görüntüleri, sahneleri ve hikâyeleri aracılığıyla sadece belli bir döneme ışık tutmazlar belli çağrışımları aracılığıyla kişisel ve toplumsal aydınlanma da yaşatırlar. “Walter Benjamin ve T. W. Adorno’nun da belirttiği gibi, filmler gibi kültürel formlar, içinde bulunduğu toplumsal çerçeveyi aydınlatan ‘diyalektik imgeler’ sağlayabilir” (Kellner, 2013: 33). Ayrıca “filmlerin öngörme özelliği vardır, çevrildikleri dönem içinde meydana gelebilecek olayları tahmin edebilir, öngörebilirler” (Kellner, 2013: 36). Filmlerin sadece kültürel ve ideolojik belirlenimlerden etkilendiği ve bu alanları etkilediğini söylemek yeterli olmaz. Devlet politikası, ekonomi, militarizm, kadın haklarının evrimi, demokrasinin gelişimi gibi konularda da hem topluma ayna tutarlar hem de toplumu ideolojik ve kültürel olarak belirlerler. Bu çalışmadaki filmlerin analizinde tarihsel ardışıklıkların ve bağlantıların saptanması ve temsil sürecinin anlaşılmasına çalışılmıştır.

Çalışma boyunca başrolü veya ağırlıklı rolü kaymakam ve belediye başkanı olan 24 film izlenmiş, filmlerin ortak yanları saptanmıştır.

Dönemin bir yönetim biçimi olan iki adet Nahiye Müdürü filmi de araştırmaya dâhil edilmiştir.

Seçimle gelen belediye başkanları ve atanmış “mülki idare amiri” olan kaymakamların ele alındığı filmler incelenmektedir.

Filmlerin 1960’lı yıllardan günümüze (2020) kadar yapıldığı ve içeriklerinin de Osmanlı’nın son döneminden günümüze kadar olan tüm dönemleri kapsadığı görülmektedir. Filmlerde iç içe geçmiş anlatı, hem Türkiye’nin siyasi tarihi, hem idari anlayış değişiklikleri hem de sinemanın geçirdiği değişim açısından önemli sonuçlar sunmaktadır.

Osmanlı’nın son döneminde başlayan ülkenin yönünü belirleme çabaları, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte batılı anlayışın hâkim olduğu bir noktaya ulaşmıştır. Ancak ideolojik tartışma ve siyasi çekişmeler cumhuriyetin ilanından sonra da bitmemiş, Türkiye toplumu günümüze kadar sinemayı da oldukça meşgul eden yoğun siyasi ve ideolojik çekişmelerin içinde bulmuştur kendini. Bir anlamda Türk sineması, ülkedeki ideolojik ve politik çatışmaların, siyasi rekabetin, ekonomik çelişkilerin temsil alanı haline gelmiştir. İncelediğimiz

filmlerde “vizyona giren” her filmin ülkenin siyasal vizyonu ile ilgili bir taraf tuttuğu ve karşı tarafı da yediği görülmektedir.

Hem Avrupa’da hem de Osmanlı’da sinemanın gelişmeye başladığı dönemde imparatorluk çökmeye başlamıştı ve aynı dönemde Osmanlılık’tan Cumhuriyet’e geçişin sancıları yaşanıyor. Sinemanın yeni rejimle birlikte yükselişe geçtiği hatta rejim oturtulduktan sonra sinemanın bir koruyucu zırh gibi rejimin etrafını sardığı görülmektedir. Öte yandan diğer kültürel ürünlerin, doğmakta olan yeni rejimin ideolojisini oturtmaya yarayan araçlar olduğu düşünülüp devlet korumasına alındığına dair kanıtlar bulunurken sinemanın dışarda kalan bir araç olduğunu da belirtmek gerekmektedir.

Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren ülkede yaşanan “kültür savaşları” sinema sahnesinde de kendini göstermektedir ve Batıcılarla Osmanlıcılar arasında geçen bu savaş, başka bir deyişle, dindarlarla laikler arasında yaşanmaktadır. Türkiye siyasi tarihi, sinema sahnesine olduğu gibi yansıtılmaktadır. Örneğin ülkede dini kültürel mücadele dışında yaşanan en önemli çatışma olan, ağa ve eşraftan oluşan yerel burjuvazi ile öğretmen, doktor gibi dışarıdan gelen aydın kesim arasında yaşanan ekonomik ve ideolojik savaş da sinema sahnesine yansımıştır. Bu savaşın genel anlamdaki boyutu ise, yerel belediye başkanı ile dışarıdan gelen okumuş kaymakam arasındaki kıyaslamada görülmektedir. Okumuş, dışarıdan gelen aydınlanmacı aktörle yerel halkın kültürü bazen çatışmakta bazen de örtüşmektedir.

Kahramanı kamu yöneticileri (belediye başkanı ve kaymakam) olan bu filmler demokrasi, iyilik ve kötülük, resmi ideolojiye yakınlık ve uzaklık gibi, halktan yana olmak – halka uzak olmak, dürüst veya yolsuz gibi doğrudan olgular dünyasından türetilmiş olabileceği gibi, kurgusal da olabilecek kavramsal çerçevede düşünülmektedir. Her ne kadar ilk bakışta aşk, komşu kavgası, yolsuzluk, dinin kötüye kullanımı gibi birbiriyle ilgisiz çok farklı konulara sahip olduğu görülse de aslında ele alınan filmlerin tümü, bir ana düzlemde analiz edilmeye fırsat vermektedir. Bu düzlem ise, filmlerin kendi alt metinleri içinde oluşturdukları evrende; kamu gücünün, siyasal ve sınıfsal ilişkilerin, devletin ve halkın konumlanışının ortaya çıktığı, temsil edildiği düzlemdir. Devleti temsil eden kamusal otorite nasıl kurulmaktadır yani kamusal otoriteyi temsil eden belediye başkanı veya kaymakam kimdir, ideolojisi nedir ve devleti nasıl temsil etmektedir ve devlete karşı halkın yanında nasıl konumlanmaktadır?

Örneğin kamusal otorite kurulurken kaymakamda atama yoluyla tamamlanan sürecin, diğer kamu yöneticisi olan belediye başkanında otorite ve yetki alma süreci, seçimle farklı kurulmaktadır. İkisi süreç arasında doğrudan bir ilişkisi olmadığı gibi belediye başkanının seçim sürecinde siyasal partiler, baskı grupları, yerel meclis üyeleri, aile gibi etkenler doğrudan ilişkilidir ve sınıfsal köken ve sınıfsal bakış açısı çok şey ifade etmektedir. Halk, belediye başkanı seçiminde kime yetki verdiğini bilir ve seçimden sonra rolünü

oyunmasını beklerken, atanmış kaymakamın kim olduğunun ortaya çıkması için bir krizin ortaya çıkması ve kaymakamın bunu çözmesi gerekmektedir. Kaymakam göreve başladığında tamamen yabancısıdır ve hiç kimsenin oyunu almış değildir. İşte kaymakamın ortaya çıkan bir krizi kimin yararına çözdüğü atanmış kaymakamın seçilmesi anlamına gelmektedir. Kaymakam yerel iktidar güçlerinin yararına sorunu çözüyorsa o tarafın, halkın yararına çözüyorsa diğer tarafın seçilmiş haline dönüşmektedir. Belediye başkanı ise genellikle zaten bilinen, tanınan, güvenilen, dalga geçilen biridir. Belediye başkanı ile ilgili en çarpıcı duygu ise, bir kriz anında ortaya çıkan hayal kırıklığı olmaktadır. Başkan, seçmen beklentilerini karşılayamadığında kriz ortaya çıkmaktadır.

Sosyolojik bir perspektifle yapılan içerik analizi, Türkiye'nin siyasal dönemlerinin özellikleri dikkate alınarak, yani tarihsel siyasal dönem analiziyle birlikte birer dönem okuması şeklinde ele alınmış, dönem iktidarlarının filmler üzerindeki söylemsel etkisi tartışılmıştır. “Yüzyılları aşır bir insan topluluğuna bir ‘kimlik’ veren kimliksel kutsallıklar ya da eski çağlardan kalma kutsallıklar yoktur. Kültür sürekli alışverişlerin ve yeniliklerin bir toplumsal oluşumdur, korunacak kapalı bir sistem değildir” (Bourse ve Yücel, 2017: 135). Çalışmada yanıt aranmaya çalışılan sorular, anlatının nasıl kurulduğu, ana çelişkinin ne olduğu ve nasıl çözüldüğü, filmlerde mekânların, karakterin ve zamanın nasıl inşa edildiği ve son olarak türsel olarak hangi eğilimin başat olduğu gibi temel başlıkları altında aşağıdaki gibi uzun bir tablo halinde gösterilmiştir.

**Tablo 1.** Belediye başkanı ve kaymakam filmleri üzerine genel bir değerlendirme

Filmin Adı Yılı Yönetmeni	Anlatı Nasıl Kuruluyor?	Ana Çelişki Nedir ve Çelişki Nasıl Çözülüyor?	Mekânın Görünümü	Ana Karakterin Görünümü	Filmin Zamanı	Filmin Türü ve İdeolojisi
Yılanların Öcü (1962) Metin Erksan	Devletin gücünü arkasına alan muhtar ve güçlü köylüler, yoksul kadın ve oğluna haksızlık ediyor. Mağdurlar direniyor.	Kaymakam hakem durumunda. Sonuçta hakkı yenmiş köylüden yana tutum almaktadır.	Yoksul bir Anadolu köyü yaşantısı. Kırsal alanlar. Toprak yollar, kavak ağaçları, zayıf binek hayvanları.	Kasketli, güneş gözlüklü, genç bir modern kaymakam. Kadın erkek köylüler.	1950 yılı öncesi, tek parti dönemi.	Toplumsal gerçekçi dram filmidir. Devlet sosyal adaletçidir. Yoksullar devlet tarafından korunmaktadır.
Yarın Bizimdir (1964) Atıf Yılmaz	Kasabanın zengin belediye başkanı halk için değil kendi çıkarı için çalışmaktadır. Genç bir ekip buna karşı çıkar. Belediye başkanlığı yarışı başlar.	Halk için çalışma sözü veren genç ‘devrimci’ ekip, başkanının istediği oteli yaptırmayıp üreticisi kooperatifi kurulmasını sağlar. Aynı ekip bütün zorluklara rağmen ilk seçimi kazanarak yozlaşmış başkanı devirir. Çağdaş-muhafazakâr çelişkisi de açıktır.	Birçok şeyin sahibinin belediye başkanı olduğu İznik ilçesi gerçek dış mekândır. Küçük esnaf işletmeleri ön plandadır.	Hitler bıyıklı, fötr şapkalı belediye başkanı ve yaşlı, itici taraftarları. Genç, modern yakışıklı/güzel muhalif ekip.	Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşüyor.	Toplumsal gerçekçi dram ve yer yer komedi. İdeolojik ana akım Kemalizm’in sola yönelik sınırlarını zorlayan siyasi film örneği olarak okunabilir.

Buzlar Çözülmeden (1965) Nejat Saydam	Yoksul halkı soyan eşrafa, din tüccarlarına ve eşkıyaya karşı mücadele eden 'deli kaymakam'ın mücadelesi ve karşısında birlik olan soyguncu, yobaz eşraf ve eşkıyalar.	'Deli kaymakam' yeni bir düzen kurar ama sonunda deli olduğu anlaşılınca kasabayı terk eder. Ancak, akıllıların da ne kadar sahtekâr ve soyguncu olduğu anlaşılır.	Karla kaplı bir kasaba, metruk görünümlü hükümet binası ve yoksul iç mekânlar. Küçük esnaf dükkânları.	Kararlı, devrimci kaymakam yoksul kasabalıdır. Çıkar ilişkileri içindeki yolsuz eşraf ve eşkıya. Bakkal, fırın, kasap gibi küçük esnaf.	Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşüyor.	Toplumsal gerçekçi dram ve yer yer komedidir. Yerel yöneticiler eleştirilmekte, sahipsiz kasabalar vurgusu yapılmaktadır. Adaleti sağlayan kamu yöneticileri de hala vardır.
Hasip ile Nasip (1976) Atıf Yılmaz	Belediye başkanlığının süaleden süleleye geçtiği bir yoksul kasabada adaylar kız yüzünden bir birine düşer ve gelecek bozulur.	İkisi de yozlaşmış kesimi temsil eden adaylardan biri dini kullanır ama sonuçta ikisi de kaybeder, seküler başka bir aday kazanır. Yozlaşmış politikacılar ve kaymakam gider.	Gerçek bir Anadolu kasabası ve kasabanın günlük hayatı, seçim kampanyası görüntüleri. Gerçek bir seçim propagandası görüntüleri.	Her iki aday taşralı giyimli, yozlaşmış ve komik. Orta yaşlı kaymakam kentli görünümlü. Halk köylü ancak içki içer. Filmde ilk kez bir kasabada bakkalın markete dönüştüğünü görürüz.	Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşür. Zamanın politikacı tiplerini gerçeğe yakın temsil edilmektedir.	Zeki Alasya – Metin Akpınar ana akım komedisidir. Filmde politik seküler görüş ön plandadır. Seküler olmayan görüşle alay edilir. Daha sol adayın kazanması da filmin tarafını belli eder.
Kanal (1978) Erden Kıral	Çeltik tarlası sulamada yoksul köylülere ayrılan suyu kullanan ağalara karşı köylüler önce çaresizce teslim olur, sonra mücadele ederler. Ayrıca köyün içinden akan su sağlığı da tehdit etmektedir.	'Devrimci' kaymakam yoksul köylülerin mücadelesine katılır ama devlet kendisini değil ağaları korur ve sürgün edilir.	Kırsal alan, tarlalar, su basması, az sayıda kapalı mekân.	Yakışıklı genç kaymakam ve güzel doktor kadına karşı çirkin, yaşlı ve yoz ağayla yandaşları temsil edilir. Gösterişsiz devlet daireleri ve meyhane gibi diğer mekânlar.	Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşüyor	Toplumsal gerçekçi dram filmi olan Kanal ana akımın sınırlarını zorlamaktadır. Sosyal adaleti devletin temsilcisi kaymakam sağlamaktadır ancak devlet kendi kaymakamının arkasında durmaz. Kaymakam devlete rağmen halkın yanında durmuştur.
Zübük (1980) Kartal Tibet	Kurnaz, rüşvetçi bir kasaba memurunun dini kullanarak parti ilçe başkanı, belediye başkanı ve milletvekili olması.	Halk ve yetkililer Zübük'ün dolandırıcı olduğunu bilse de dolandırılmaktan kurtulamaz. Kandırılmak adeta halkın yazgısı gibidir. Halk bir umut diye herkese bel bağlamaktadır.	Bir yandan yoksul kasaba, yoksul evler, diğer yanda kent ve lüks çeşitli iç mekânlar. Kenti kahramanlar daha samimiyetsiz köylüler samimi gösterilir.	Dolandırıcı olduğu tipinden de belli olan politikacı Zübük, dolandırılan köylüler, taşralılar. Bazı orta halli ofisler ve kentli insanlar.	Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşüyor.	Bir Kemal Sunal komedisi olarak ana akım ideoloji ile çalışmamaktadır. Film sekülerdir. Traji – komik kültür filmidir. Politikacı ikiye bölünmüşlüğü ile alay edilmektedir.

<i>Üçkâğıtçı</i> (1981) Natuk Baytan	Tefeci ağa, din tüccarlarıyla işbirliği halindedir ve belediye başkanını olmak üzeredir. Yobaz din görevlisi de tefeci ağadan yanadır. Tesadüfen köye gelen saf, dürüst ve seküler bir genç buna karşı çıkar.	Seküler, saf ve temiz genç belediye başkanı seçilir, din tüccarları, tefeciler ve ağalar bloğu kaybeder.	Yoksul bir Anadolu kasabasıdır. Belediye binası ve evler kasabanın yoksulluğuna uygundur.	Klasik fotr şapkalı ağa, kara sakallı din tüccarı, köylüler ve genç aday dönemin giysileri içindedir. Kahvehane ve derme çatma evler. Belediye binası kasabaya uygundur.	Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşüyor.	Bir Kemal Sunal komedisi olan filmin toplumsal gerçekçi- sınıfsal vurgusu ön plandadır. Ana akım Kemalizm içindedir. Sekülerdir.
<i>Kuyucaklı Yusuf</i> (1985) FeYZi Tuna	İdealist ve güçsüz bir kaymakam taşrada hem kişisel dertleriyle hem de toplumsal -sınıfsal yapıyla boğuşmaktadır. Evlatlık edindiği Yusuf, sınıfsal ve toplumsal çelişkilerin daha net görünmesini sağlar.	Toplumsal sorunları gören ama 'devrimci' bir müdahalede bulunamayan kaymakam ölünce yerine gelen yeni kaymakam gerici güçlerle işbirliği yapar. Yusuf, bu kesimlerin düşmanıdır. Bir akşam namus davası yüzünden bazılarını öldürüp dağa çıkar.	Kurtuluş Savaşı öncesi yoksul Anadolu kasabası. Döneme uygun at arabası, toprak yollar, derme çatma evler, kırsal görüntü.	Zengin eşraf ve yoksul köylüler, giysilerinden bellidir. Kaymakam ve eşraf Osmanlı fesi ve giysileri içindedir. Zenginlik ve yoksulluk iç mekânlara da yansımıştır.	1985'te çekilen filmin zamanı Kurtuluş Savaşı öncesi yıllardır. Kurtuluş savaşında bağımsızlık yanlısı kesim yani Cumhuriyetçiler övülmektedir.	Toplumsal gerçekçi -tarihsel bir dönem filmidir. Yakın tarih, trajik bir aşk ilişkisi üzerinden politik ve kültürel yönleriyle anlatılır. İdeolojik ana akım içindedir.
<i>Değirmen</i> (1986) Atıf Yılmaz	Etilye sütlüye karışmayan yaşlı kaymakam çıkarıcı eşrafın oyununa gelip 'dansöz oymatma' davetini kabul eder. Alem yapılan ev sallanınca deprem oluyor sanılır ve deprem olduğu bilgisi Padişah'a kadar gider. Deprem görüntüsü vermek için Kaymakam ve adamları kasabayı yıkmaya başlar.	Kaymakam ve diğer devlet görevlileri, kağıt üzerinde kabul gören doğru ile gerçek hayattaki doğrunun birbiriyle uyusmasına bakmaksızın halkı, padişahı, medyayı ve hatta bütün dünyayı idare etmeyi başarır. Bu düzen en fazla çıkarıcı eşrafın işine yarar.	Yoksul bir Anadolu kasabası, harap köyler, at arabaları, kurak, ağaçsız kırsal görüntüleri, yıkılmış evler.	Fesli kaymakam ve eşraf, üzerindeki giysilerinden yoksul olduğu görünen köylüler. Osmanlı üniformalı askerler ve Osmanlı hanedan temsilcileri.	Filmin zamanı Osmanlı imparatorluğunun son dönemine denk gelmektedir.	Bir Şener Şen komedisi olan film toplumsal gerçekçi, siyasi yani ağır basan bir filmidir. Ana akım komedisi içindedir. Osmanlı döneminin haktan kopukluğu eleştirilmektedir.

<i>Selamsız Badosu</i> (1987) Nesli Çölgeçen	Belediye başkanı kasabanın makûs talihini yenmek için yurt gezisine çıkan Cumhurbaşkanı'nın treninin kasabada durmasını sağlamaya çalışmaktadır. Kasabayı modern bir karşılama badosu kurmaya zorlar.	Tren kasabada durmaz, herkes hayal kırıklığı içindedir; bando provasını yaptığı modern müzikler yerine oyun havası çalmaya başlar ve kasaba eski haline döner.	Bir kaç esnaf dükkânından oluşan Anadolu kasabasının küçük belediye binası, derme çatma evler, tren yolu, geniş kırsal alanlar, çimenlik futbol sahası.	Belediye başkanı ve kasabalılar modern giysiler içindedir, bando takımı ve futbolcular olması gerektiği gibidir.	Film 1950'li yılları anlatmaktadır. Ancak çekildiği yılların bazı temel özelliklerini de temsil etmektedir. Trenle seyahat eden Cumhurbaşkanı, Yurt gezisine çıkan zamanın Devlet Başkanı Kenan Evren'i çağırıştır-maktadır.	Trajik bir Şener Şen komedisi olan film toplumsal gerçekçi, siyasi ve kültürel eleştiri filmidir. Ana akım sinema ideolojisine uygundur. Aydınlanmadır. Ancak, tepeden inmece, zorlama aydınlanmanın tutmadığı eleştirisi de yapılmaktadır.
<i>Koltuk Belası</i> (1990) Kartal Tibet	Belediye başkanı dayanmayan kasabaya yeni belediye başkanı seçilecektir. Herkesin mutabakatıyla belediye başkan seçilir. Esnafın, partinin milletvekili ve ailesinin çıkar ilişkileri yüzünden başkan adım adım dürüstlükten ayrılmaktadır.	Dürüst ve demokrat belediye başkanı çıkar çevrelerinin ve ailesinin taleplerine hayır diyemediği için yozlaşır, işi kendi heykellerini dikirmeye kadar götürür. Eşrafa ve yoz politikacılara teslim olmuştur. Keramet koltuktur. Koltuk sevdası en dürüst insanı bile bozmaktadır.	Belediye binası ve başkan odası şatafattan uzaktır ama kentlinin görüntüsüne siteler, villalar, lüks araçlar, lüks ev içleri ve deniz tatili girmiştir. Deniz kasabası çarpık kapitalizmi filme dâhil olmuştur. Deniz kirliliği, çevre sorunları gibi daha modern sorunlar filme dâhil olmuştur.	Kahramanlar günümüze yakın giysiler ve davranış kalıpları içindedir. Aile üyeleri ve başkanın partisi, partinin milletvekili ilk kez bu kadar ön plandadır. Diğer filmlerde başkanlar adeta partisz gibi görünürken bu filmde parti başkanı yönetmektedir.	Filmin zamanı ile çekim zamanı bir birine uymaktadır.	Tipik bir Kemal Sunal siyasi komedisidir. Ana akım ideolojiye uygun ama siyasetin eleştirildiği bir film. Sorunun kişisel hırs ve iddiadan çok sistemle ilgili olduğu hatırlatılmaktadır.
<i>Sayın Başkan</i> (1990) Ünal Küpeli	Solcu ve toplumu belediye başkan adayını yeni kurulan bir İstanbul ilçesinde sosyal belediyecilik yapma vaadiyle seçim kazanır. İlçenin konut, içme suyu havzasının korunması gibi kentsel sorunları vardır.	Solcu başkan kısa sürede yozlaşır, oy için su havzasına konut izni verir, eşi ve partililerle halktan kopmaya başlar. Solcu kadın danışmanı ve sevgiliyle arası bozulur ve sonuç kentsel ve politikacı olarak fiyasko olur.	Anadolu'dan ilk kez İstanbul taşrasına gelinmiştir. Belediye makam odası modernleşmiştir. İnşaat demir filizleri, sıvasız evler, çarpık sokaklar, inşaat malzemesi satan yerler, yarı modern ofisler, restoranlar ve daha modern arabalarla çarpık büyük kent kapitalizm görünmektedir.	Belediye başkan adayını (başkanın) ilk kez ağızdan sevgilisi vardır. Başkan eski solcudur. Kadın danışman ve sevgili entelektüeldir. Göçle gelmiş insanlar, inşaat hırsı içindedir. Yozlaşmış politikacı ve aile bireyleri görülür.	Filmin zamanı ve çekim zamanı birbirine uymaktadır. Hatta parti adı, aday tipi gibi bazı temsiller güncel siyasette de karşılık bulmaktadır.	Toplumsal gerçekçi bir dramdır. Ana akım içinde değerlendirilebilir. Film seküler olsa da sol içi eleştiri filmi özellikleri taşıyor.

<i>Çizme</i> (1991) İsmail Güneş	Tek parti döneminin Arapça ezan yasağını kaldıran yeni hükümet kararına rağmen Nahiyeye Müdürü kasabada hala Türkçe ezan okutmaktadır. Eşraf, dindar halk bu yasağa karşıdır.	Yeni hükümetin temsilcileri kasabaya gelerek kararı bildirir, Arapça ezan yasağı kalkar, Arapça ezan okunur, halka zulmeden Nahiyeye Müdürünün iktidarı son bulur.	Köy görüntüsü, köy kahvesi, tarihi köprü, kırsal alanlar, cami, ırnak.	Kötü Nahiyeye Müdürü fofra şapka, Hitler bıyığı, çizme ve kamçı ile görülür. Rakip hoca nur yüzlü, beyaz sakallıdır. Dindarlar iyi sekülerler sorunludur.	Filmin zamanı ile çekim dönemi örtüşmemektedir. 1950 seçimlerinin hemen sonrasını anlatmaktadır film.	Film bir Beyaz sinema - İslami sinema örneğidir. Komedi yanları vardır. Tek parti dönemi katı dinsiz, DP dönemi dindar halkçı olarak gösterilmektedir. Ana akım Kemalizm ideolojisine ters bir filmidir.
<i>Vizontele</i> (2001) Yılmaz Erdoğan	Kasabaya televizyon vericisi kurmaya çalışan belediye başkanı çeşitli engellerle karşılaşmaktadır. TV'ye karşı olan sağcı sinema sahibi, TV'yi günah gören imam, imamın etkisindeki belediye başkanının eşi bu karşıt insanlar arasındadır.	Belediye Başkanı kasabanın delisinin yardımıyla vericiyi kurar.	Yoksul bir kasaba, gösterişsiz belediye binası ve makam, yazlık sinema, siyasi parti binaları, toprak damlı evler, Kürtçe müzik, bozuk Türkçe.	Modern emekli öğretmen belediye başkanı, aslında deli olmayan kasabanın delisi, sosyalist gençler, kasaba siyasetçileri, komik figürlerden oluşan kasaba ve aile hayatı.	Film, 1980 askeri darbesi öncesini temsil etmektedir. Çekildiği zamandan önceki zamandır.	Ana akım komedi filmi olan Vizontele, toplumsal gerçekçi, seküler ve aydınlanmacı bir filmidir.
<i>Vizontele Tuuba</i> (2004) Yılmaz Erdoğan	Kütüphanesi olmayan kasabaya sürgün olarak kütüphane müdürü atanır. Aydınlanmacı belediye başkanı kütüphane kurmaya çalışmaktadır. Kütüphaneye yardım edenler olduğu gibi karşıt çıkarlar da vardır.	Kasabanın delisi, kütüphane müdürü ve belediye başkanı kütüphaneyi kurar ancak askeri darbe olur ve kütüphane müdürü gözaltına alınır. Kütüphane dağıtılır. Asker aydınlanma karşıtıdır.	Yoksul kasaba, derme çatma evler, avlular, kırsal görüntüler, uzun toprak yollar, metruk binalar, esnaf dükkânları.	Emekli öğretmen belediye başkanı, sürgün kütüphane müdürü kasabanın 'akıllı' delisi, jandarma komutanı, askeri araçlar. Sol Kürt grupları.	Film, 1980 askeri darbesi öncesini temsil etmektedir.	Ana akım seküler ve aydınlanmacı olan film, toplumsal gerçekçi bir komedidir. Askeri darbe karşıtı, sol Kemalist bir bakış açısı içindedir.

<i>Entelköy Efköy'e Karşı</i> (2011) Yüksel Aksu	Kentin keşmekeşinden bıkan okumuş bir grup Anadolu'da bir ekolojik komün hayat projesi inşa etmeye çalışmaktadır. Ancak kaymakamlık ve bazı köylüler bu alana enerji santrali kurulmasını istemektedir.	Kasabalı Avrupa Birliği temsilcisinin de yardımı ile ekolojik köyün önemini anlar. Kaymakam önce enerji şirketinden yana tavır alırken hükümetin kararının değişmesinden sonra ekolojistlerin yanına geçer.	Geleneksel bir köy ve ekolojik hayatın inşa edildiği alan. Yeşil, ormanlık alanlar.	Kaymakam gayet modern ve pragmatisttir. Gerçek politika ve gerçek AB temsilcisi görünür. Geleneksel köylüler ve içlerinde yabancı uyruklu üyenin de olduğu ekolojistlerin yaşamı ekrana gelir.	Film gerçek zamanlıdır.	Ana akım komedi filmi gibi görünen film, toplumsal eleştirel, ekolojist ve alternatif kalkınmacı özellikleri de temsil eder. Devletin pragmatist bir döneme girdiği anlatılır. Kaymakam ideolojik tutumdan çok faydacı tutum içindedir.
<i>Hür Adam</i> (2011) Mehmet Tanrısever	Bediüzzaman Saidi Nursi'nin Isparta Barla'daki sürgün hayatında Nahiye müdürü ile diyalogları ve müdürün çelişkileri gündemdedir.	Nahiye Müdürü Ankara'nın zoruyla Saidi Nursi'ye "kötü" davranmaktadır oysa içten içe kendisi de Nursi'den etkilenir.	Kırsal alan, yoksul evler, derme çatma Nahiye Müdürlüğü ve karakol binası.	Devleti temsil edenlerin Hitler bıyığı ve fötr şapkası, diğerlerinin sarığı ve sakalı dikkat çekmektedir.	Film Kurtuluş Savaşı'ndan 1934 yılına kadar olan tarihi kapsamaktadır. Saidi Nursi'nin hayatını anlatan bir propaganda filmi gibidir.	İslami – beyaz sinema örneği, Saidi Nursi'nin büyük lider ve din bilgini olduğunu anlatan yarı belgesel, bir propaganda filmidir. Ne film olarak ana akım sinema içinde ne de ideolojik olarak batıcı ideoloji içinde yer almamıştır. Kemalizm'e karşı ideolojik bir filmidir.
<i>Hükümet Kadın</i> (2013) Sermiyan Midyat	Xate belediye başkanı kocasının trafik kazasında ölmesi üzerine belediye başkanı seçilir. Okuryazar bile olmayan 8 çocuklu Xate ilçeye su ve elektrik getirmeye çalışmaktadır. Tüm engellemelere rağmen İşleri tam yoluna koyar askeri darbe olur.	Ankara'dan mekânsal olduğu kadar ideolojik olarak da oldukça uzak olan Midyat'ta aydınlanmacı ama teknik yatırımlara da önem veren çalışkan belediye başkanı yine Ankara'dan gelen darbeye devrilir.	Tarihte kalmış yoksul bir kasaba, ağaçsız ve kurak araziler, taş evler, taş bir belediye binası...	Eşarplı kadın belediye başkanı, sinemada ilk kez kadın belediye başkanı temsil edilmiştir, köylüler, taşra siyasetçileri, saçlı açık veya çarşafı kadınlar.	Film 1950 – 1960 arası dönemi temsil etmektedir.	Seküler olduğu kadar dinin kültürel ve toplumsal hayattaki önemini de reddetmeyen film, komedi türündedir. Aydınlanma ve yatırım konusunu da bir karşıtlık olarak değil bir birini tamamlayan bir bütünü parçaları olarak görmektedir.



<p><i>Gitme Baba</i> (2013) Ahmet Sönmez</p>	<p>Sit alanını, yeşil alanları rant mafyasına vermek istemeyen Kuşadası belediye başkanının aydınlanmacı, modern ve sosyal adaletçi mücadelesi.</p>	<p>Rant mafyası başkanı öldürür ve yerine mafya ile iyi ilişkileri olduğu için görevine son verilen eski belediye çalışanı başkan seçilir.</p>	<p>Hızla modernleşen ve yenilenen bir deniz kenti. Yazlık türü evler, deniz, yatlar, villalar, temiz ama lüks olmayan belediye binası, Atatürkçü ve sol görüşlü semboller.</p>	<p>Okumuş ve aydın belediye başkanı, viski için mafya üyeleri, yolsuz belediye personeli, birlikte rakı için modern aile üyeleri.</p>	<p>Film 1994 yılını temsil etmektedir ancak yer yer 1980 askeri darbe dönemini de temsil etmektedir. Kent rantı kavramının gündelik hayata girdiği bir dönem anlatılmaktadır.</p>	<p>Ana akım seküler bir dramdır. Toplumsal gerçekçi eleştirel bir filmidir. Rantçı, açgözlü çıkar çevreleri ile işini yapan düzgün bir belediye başkanının mücadelesinde yönetmen belediye başkanından yanadır.</p>
<p><i>Hükümet Kadın 2</i> (2014) Sermiyan Midyat</p>	<p>Film Hükümet Kadın'ın öncesidir. Yine kocası hapiste olduğu için belediye başkanlığı yapan Xate, bu sefer Midyat'ta kız çocuklarının mücadelesi vermektedir ve okul yaptırmaya çalışmaktadır. Bu arada erken seçim kararı alınmıştır ve Xate kocasının propaganda çalışmalarını yürütmektedir. Ankara ve Ankara'nın yereldeki temsilcisi çok anlayışsızdır.</p>	<p>Xate, ilk okulu yaptırır, kız çocuklarının okumasını sağlar, erken veya zorla evlendirilmelerine karşıdır, hapisteki kocasını belediye başkanı da seçtirir. Başörtülü kadın belediye başkanı kız çocuklarını okutmaktadır.</p>	<p>Midyat bir ilçe olarak değil de bir büyük köy olarak temsil edilir. İlk okulu bile yoktur, insanlar ama huzur ve barış içinde yaşamaktadır. Çünkü herkes diğerinin dinine, kültürüne ve yaşam biçimine saygı duymaktadır.</p>	<p>Başörtülü belediye başkanı, kız çocukları, yerel siyasetçiler, askerler, becerikli özel kalem müdürü, belediye başkanının çocukları.</p>	<p>Film 1950 yılı civarını temsil etmektedir.</p>	<p>Dini inançlara saygılı, seküler bir komumda olan film, komedi türündedir. Ankara ideolojisini hem Kürt sorunu hem de toplumsal kültürel hayatla ilişkisi açısından eleştirmektedir. Bu yönleriyle ideolojik ana akımdan ayrılmaktadır.</p>
<p><i>Dursun Çavuş</i> (2014) Ali Engin</p>	<p>Herkesin çok sevdiği postacı çavuşu Dursun Çavuş, eşinin ve oğlunun zorlamasıyla belediye başkan adayı olur.</p>	<p>Var olan belediye başkanı bir ağadır, Dursun Çavuş'a kompo kurar ve hapse atırır.</p>	<p>Küçük kent veya ilçe görünümü, taş belediye binası, kırsal alanlar, kahveler, lokantalar...</p>	<p>Taşra belediye başkanı, taşra aday, belediye personelleri, askerler, miting.</p>	<p>Film 1970'li yılların Adıyaman ilini temsil etmektedir.</p>	<p>Ana akım komedi filmi gibi görünen filmde politik olarak Beyaz sinemanın etkileri vardır. 28 Şubat sürecini çağırıştırır.</p>

<i>Ekşi Elmalar</i> (2016) Yılmaz Erdoğan	Merkez sağ siyasetten olduğu belli olan Hakkâri belediye başkanı yeniden seçilirse telefon gibi projeler yapacağını anlatmaktadır. Modernleşme, yatırımcı başkan, beklediği bir biçimde son seçimi kaybeder.	Seçimi merkez sol, aydınlanmacı adaya karşı kaybeden başkan değişen koşullarda yeni bir hayat kurmaya çalışmaktadır ama artık hem ruhsal, hem siyasi hem de bedensel olarak çağa ayak uyduramaz hale gelmiştir.	Yaylalar, elma bahçesi, mutlu aile hayatı, kar ve ferah doğa manzaraları, taş evler. Şehir hayatı, apartman dairesi, Büyükşehir belediye binası.	Güçlü ve güçlüsüz aynı belediye başkanı, genç mühendis, başkanın eşi ve kızları, mutsuz evlilikler yapan kızların eşleri.	1970'ten 1990'ların sonuna kadar uzanmaktadır film.	Ana akım içinde değerlendirilebilecek ancak zamanının aydınlanmacı değil de kalkınmacı, projeci, yatırımcı ideolojisine onay veren bir dram – komedi türüdür.
<i>Yangın Var</i> (2018) Murat Saraçoğlu	Trabzon'un küçük bir belediyesi Diyarbakır Büyükşehir belediyesinden itfaiye aracı hibe alır. Aracın Diyarbakır'dan Trabzon'a getirilmesi süreci.	Karadenizli şoför yolculuk sürecinde Kültürlü ve Kürt sorununu tanır, Diyarbakırlı belediye memuru kadın da ülkenin diğer gerçekliğiyle.	Diyarbakır kent ve doğal manzara görüntüleri, uzun yolda giden itfaiye aracı, Karadeniz manzaraları, Diyarbakır düğünü, Artvin'de Gürcü kınası.	Belediye başkanları, Gürcü belediye şoförü, Kürt kadın memur.	Filmin zamanıyla çekim zamanı örtüşmektedir.	Toplumsal gerçekçi ana akım dram – komedi içinde değerlendirilebilecek film, Kürt sorunu, Kürtçe gibi kavramlar dolayısıyla resmi ideolojiye eleştirel yaklaşan bir temsildir.
<i>Nasipse Adayız</i> (2020) Ercan Kesal	Bir doktor, İstanbul'un Beyoğlu ilçesine sosyal demokrat partiden belediye başkan adayı olmak istemektedir. Aday adaylığı sürecini başlatmıştır ve tabanda ve genel merkez düzeyinde destek aramaktadır.	Kısa süre içinde adaylık sürecinin tabanla veya seçmenle ilişkili olmadığını görür, adaylık sürecinin genel başkana bağlı farklı dinamiklerle ilgili olduğunu hayal kırıklığı içinde anlar.	Toplantı salonları, otel lobileri, asansörler, iç mekânlar, tekstil atölyesi, halay ve oyunlar.	Aday aday politikacı, hemşehri dernekleri tabanlı seçmen kesimleri, dini cemaat üyeleri, şoför, medya ve organizasyon ekibi.	Filmin zamanıyla çekim zamanı örtüşmektedir.	Toplumsal gerçekçi ana akım dram filmidir. İdeolojik tutumdan çok siyasetçi karakteri eleştirisi yapılmaktadır.

## 2. Kaymakam ve Belediye Başkanı Filmleri Neyi Anlatıyor

### 2.1 Ana Akım Sinema Ana Akım Siyasetle Örtüşüyor

Ele alınan filmlerin çoğundaki siyasi söylem, toplum ve devlet, ilerlilik ve gerilik, toplumsal cinsiyet eşitliği veya eşitsizliği, aydın-yobaz, zengin-fakir, aydınlanmacı-dinci gibi çelişkiler etrafında kurulmaktadır. Kaymakam ve belediye başkanı filmlerinin hepsi, toplumsal bir sorun üzerinden kurulan gerilimin belli bir toplum kesimi adına veya yararına çözümlenmesi hikâyesini temsil etmektedir. Her toplumsal sorun ve çözümü siyasal bir program içeriği ile sunulmaktadır. Filmlerin hepsinin ideolojik tercihi oldukça nettir ancak ideolojik söylem çoğu kez eğlencenin bazen de dramın içine yedirilmektedir.

Resmî ideolojiye uygun ana akım filmlerin hepsinde ideolojik tercih net olarak belli olsa da filmlerin asıl amacının izleyiciye siyasi mesaj vermekten yana değil de seyirciyi eğlendirmek yönünde olduğu izlenimi verilmektedir. Popüler ana akım ideolojik filmlerin, güldürmek veya sıkılmadan boş zaman geçirtmek için yapılmasına özel önem verildiği anlaşılmaktadır.

Filmlerin incelenmesi üzerine tasarlanmış olan bu araştırmada filmler birer “metin” olarak değerlendirilmiştir. Çünkü “Kültürel Çalışmalar”ın geliştirdiği en tanınmış ve muhtemelen en önemli kuramsal strateji, kültürel ürünleri toplumsal pratikleri ve hatta kurumları ‘metinler’ olarak okumaktır” (Turner, 2016: 105). Öte yandan “Yeğlenen anlamı okurla metin birlikte üretmektedir ve bu işbirliğinde okur, başat değer sistemine ve topluma belirli ilişkiler dizgesiyle bağlı olan biri olarak inşa edilir. Bu, işbaşındaki ideolojidir” (Fiske, 1996:132). Okurun yerine izleyicinin geçtiği bu filmlerde, filmin ve işbaşındaki ideolojinin içinde izleyicinin nasıl inşa edildiği de incelenmiştir. Çünkü “bir filmi aynı zamanda seyirciler de yapar” (Godard, 2014:223).

Dram filmlerinin bile bir güldürü yanının olması ilginçtir. Filmlerin ideolojik tercihlerini belirleyen en önemli etkenlerden birinin piyasa, yani izleyici beğenisi, pazar kaygısı olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında da zamanında ve şimdi bile oldukça popüler olan bu filmlerin genel tüketici eğiliminden farklı bir tüketici eğilimi yansıtmadığını söylemek mümkün. Orta ve üst orta sınıf ekonomik statüye sahip, şehirli, eğitilmiş ve görece genç nüfusunun batılı ve laik kesiminin de sinema ürünleri tüketicisi olduğu genel kabul görmektedir. Resmî ideolojiye uzak veya resmî ideoloji ile çatışan İslami içerikli filmler ise, genel olarak eğlenceden uzak ve ideolojik yönü fazla öne çıkan filmlerdir. Ancak, bu tür filmlerin hemen hiçbiri popüler olmamıştır, tanınmamaktadır, çünkü sinema izleyicisine hitap etmemektedir.

Yönetmen veya kamera dramatik veya komik bir popüler hikâyeyi ön planda tutup ideolojik amacı bunun arkasında gizlemeyi başardığı müddetçe başarılı olmuştur. İdeolojik amacın da kesinlikle resmi ideoloji ile çatışmaması gerekmektedir. Adorno, “kitle iletişim araçlarının kamuoyunun oluşumu üzerindeki ideolojik etkisi, sonuçta genel kültürel iklimimizi belirlemektedir” (2017: 176) diyerek, film dâhil popüler metinlerin kültürel gelişme konusunda belirleyiciliğine dikkat çekmektedir. Adorno’ya göre, ideolojik ve teknolojik hegemonya, bireysel düşünce yapısını daha önce olmadığı kadar konsantre hale getirmiştir ve bu süreç sonunda bireysel özneye benzer bir toplumsal düşünce yapısı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. “Bu yapının ürünleri, naif gözlemcilerin inanabileceğinden çok daha yüksek derecede güçlü bir karakter yapısına sahip olabilir” (Adorno, 2017: 176) ve adeta popüler kültür ürünlerinin belirleyiciliğinden kaçış yok gibi görünmektedir. Adorno, gerçekliğin oluşturulmasından çok gerçekliğin özne üzerindeki etkisi üzerine

düşünmektedir. Adorno'ya göre “basit cehalet ve kafa karışıklığı arasında, yani, yeterli entelektüel eğitimi olmadan, salt gerçekliğin bilgisi ile hareket edenlerle, kitle iletişim araçlarının ve propagandanın bitmek bilmeyen etkisi altında deliren ve gerçekler hakkında ne düşüneceğini bilmeyenlerin durumu arasında ayırım yapmak zordur” (2017:181-182).

Filmlere göre, Türkiye toplumunun film izleyicisi, genel olarak laiklerden, kentlilerden, batılılardan, aydınlardan oluşmaktadır veya filmler bu kesimlerin beğenisine sunulmuştur; nihayetinde izleyici de bu yönde gelişmiştir. Zaten laik ve çağdaş olmayan, Kemalist ideoloji dışı filmlerin, yani karşıt ideolojiyi savunan filmlerin görünürlüklerinin bir hayli düşük olduğu, ana akım haline gelemedikleri görülmektedir. İktidarlar değişip, sistem ana akım ideolojiyi terk ederek karşıt ideolojiye geçse de eski kültürel hegemonyanın yıkılmadığı, hala laik sinema ideolojisinin kendi izleyicisini belirlediği görülmektedir. Toplumun eğlence biçimi Batılı aile eğlencesini hatırlatmaktadır ve toplum Batılı anlamda komik kalıplara gülmektedir.

Filmleri tüm bu bağlamlar içinde birer metin gibi okumak hem filmlerin arka planını anlamamızı hem de hâkim ideoloji ile karşıt ideolojiyi karşılaştırarak ülkenin gidişatını, toplumun ruhsal durumunu kavramamıza imkân sağlar. Hayatın bile bir metin olduğu görüşüne göre, bu metin, süreç içinde gözden geçirilir, üzerinde düşünülür, yorumlanır. Sanders'in ifade ettiği gibi “Yaşamak bir dizi olayı dokuyarak ortaya adına yaşam denen karmaşık bir anlatı modeli çıkarmaktadır” (2014: 16). Filmlerin hemen hepsi gerçek yaşama uygun diye nitelendirilebilecek filmlerdir.

Filmlerde Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana, parti politikaları (Hükümet Kadın), darbeler (Vizontele), siyasal islam (Dursun Çavuş, Çizme), kentleşme (Gitme Baba, Sayın Başkan), Kürt sorunu (Yangın Var) gibi ülkenin çok önemli siyasi gelişmeleri tekrarlanarak gündeme gelmektedir. Filmlerin hepsi, dönemlerinin çatışmalarını tasvir etmekle birlikte, bu çatışma etrafında her zaman “tarafı” olan mülki amirler, yani kaymakam ve belediye başkanları temsilleri üzerinden ülkenin genel değişimini beyaz perdeye yansıtmaktadır. Filmler, ülkenin siyasal ve toplumsal tarihini doğrudan yansıttığı için çalışmada tarihsel ve siyasal bakış açısı yer yer sinemanın önüne de geçmektedir. Filmlerin belli bir dönemde yoğunlaşmayıp 1990 – 2000 yıllarındaki ekonomik ve siyasi kriz dönemi hariç, her dönem çekilmiş olmasının yanında, cumhuriyetin hemen öncesinden günümüze kadar ülke politikasının ayrımsız konu edilmesi de hem politika tarihi hem de sinema tarihi açısından verimli bir tartışmanın yapılmasına imkân sağlamaktadır.

Belediye başkanı ve kaymakam filmlerinde neredeyse ortak bir anlatı örgüsü olduğu ve “anlatının kuruluşu”nun tüm filmlerde benzer olduğu görülmektedir. Belediye başkanı ve kaymakam filmlerinin anlatısı filmlerin çekildiği dönemin

veya temsil ettiği zamanın güncel bir siyasi, kültürel ve ekonomik “gerçek sorun” karşısında kahramanların aldıkları tutum üzerine kurulmaktadır. Kaymakam, belediye başkanı veya belediye başkan adayının güncel resmi devlet ideolojisi veya politikası, ekonomik çıkar çevreleri, yolsuzluk, sekülerlik ve anti sekülerlik, demokrasi gibi güncel konular karşısında nasıl pozisyon aldığı değerlendirilmektedir.

## 2.2 Seçilmiş “Bizden Biri” Atanmış Çok Uzaklardan Gelip Giden Biri

Kaymakam filmlerinde genellikle sorun oldukça açıktır ve kaymakamın bu soruna halkın hangi kesiminin beklentisine göre müdahale edeceğine bakılır. Halk veya izleyici sorunun hakkaniyetle çözüleceği yönünde büyük bir beklenti içinde değildir ve sonuç ne olursa olsun kaymakamın kararına uyulur. Kaymakamdan aslında adaletli bir hakem rolü oynaması beklenmektedir. Devletten tarafsızlık daha doğrusu halkıdan yana olmasını bekleyen halk veya seyirci kaymakamın işine karışmamakta, adeta “devletin işine akıl sır ermez” mesafeli beklentisiyle olup biteni izlemektedir. Belediye başkanları ise, “hakem” konumunda kalamayıp “sınanmak” zorunda kalmaktadır; çünkü başkan öncelikle sorumlu ve icracı komundadırlar. Belediye başkanları halkın ekonomik veya toplumsal sorunlarını çözmek, kasabanın makus talihini yenmek, halkı din tüccarlarının elinden kurtarmak veya yolsuz ağalık, yozlaşmış eşraf düzenine son vermek zorundadır çünkü buna söz vererek bulunduğu makama seçilmiştir. Kaymakam ise, herhangi bir söz vermeden gelmiş, yukarıdan atanmıştır. Vaatlerini tutmayan belediye başkanları ise “halkın başına bela” olmaktadır. Verdiği vaatler ve halkın beklenti eşiği bazen soruna neden olmaktadır. Halk belediye başkanını daha fazla kontrol edebilmekte, belediye başkanının karşılaştığı sorunları çözebilme becerisini veya niyetini değerlendirebilmektedir. Belediye başkanı halka kendini kanıtlamak zorundadır, kaymakamın böyle bir sorunu yoktur. Halk belediye başkanına daha yakın durmakta, başkanla komşuluk, arkadaşlık gibi sıcak ilişkiler kurabilmektedir. Belediye başkanının kahraman ve hain damgası yemesi an meselesidir.

Filmlerde, halkın belediye başkanı veya aday ile kaymakama yaklaşımı, öncelikle “samimiyet” ve “mesafe” açısından net bir biçimde ayrılmaktadır. Genel olarak belediye başkanları “halktan biri” olarak gösterilir ve halk belediye başkanına “bizden biri” diye bakarken, kaymakam, devlet ciddiyetinin temsilcisi olarak gösterilmektedir ve sürekli halkla mesafeyi korumaktadır. Halkın kaymakama yaklaşımı da belediye başkanına olduğu gibi teklifsiz ve samimi değildir. Halk seçtiğini eleştirebilir hatta onunla dalga geçer, komik duruma düşürebilir. Ama atanmıştan korkmaktadır.

Belediye başkanlarının tamamı, seçildikleri bölgenin yerlisi olduğu için yaşadığı mekânla arasında bir kopukluk yoktur. Her belediye başkanı ve belediye başkan aday seçilmeden önce zaten toprak ağası (Dursun Çavuş)

zengin esnaf (Hasip ile Nasip) öğretmen (Vizontele), doktor (Nasipse Adayız) gibi halkla iç içe ve temsil yeteneği olan insanlardan oluştuğu için bir mesafe sorunu bulunmamaktadır. Belediye başkanları halkla sıcak ilişki ve diyalog kurabildiği (Üçkâğıtçı) gibi aynı ölçü halkın eleştirisiyle de (Koltuk Belası) karşılaşabilmektedir. Halk temsil ettiği taşralılar tarafından sevilmekte, eleştirilmekte, dalga geçilmekte, yetersiz bulunmakta ancak “samimi ve bizden” kabul edilmektedir. Oysa kaymakama karşı halk her koşulda mesafeyi korumaktadır. Bu da halkın seçtiği ile daha duygusal ve hesapsız ilişki kurabildiğini, ancak atanmış birine karşı hep “hesaplı” olduğunu göstermektedir.

Kaymakama herkes “gidici” gözüyle bakmaktadır. Belediye başkanı ise, seçimi kaybetse bile ilçede yaşayacaktır. Bu durumda kaymakam halk karşısında iki şekilde pozisyon almaya zorlanmaktadır: Ya okumuş, bilgili, devleti temsil eden otorite biçiminde halkın tümüne “mesafeli” durmaktadır ve halk bir bütün olarak “fazla samimi olunması gerekmeyen kitle” olarak gösterilmektedir ya da kaymakam halkın çatışan iki sınıfı karşısında tutum almaktadır. Çoğu kez kaymakam feodal gerici kalıntıları temizlemekle meşguldür. Örneğin çatışma yoksul halkla ağalar arasında ise ve kaymakam yoksul halktan yana tutum alıyorsa, kaymakam da biraz daha halka yaklaşmış olmaktadır (Kanal) ve aslında kahramanlaşarak yine belli bir mesafeyi korumaktadır. Kaymakamlar genel olarak dönemin iktidarının gerçek temsilcisi olarak gösterilmekte ve filmin yapıldığı yıla uygun siyasal konumlanış içinde gösterilmektedir. Yönetmenin siyasi tutumuna ve dönemin siyasi atmosferine göre kaymakam bazen dindar insanlara eziyet etmekte (Çizme), bazen de çevreciler veya köylüler aleyhine tutum alabilmektedir (Efeköy Entelköye Karşı). Görevini tamamlayıp geldiği yere, yani merkeze dönmek isteyen kaymakamların (Hasip İle Nasip, Değirmen) halka ilgisizliği karşısında halk da aynı ilgisizliği göstermektedir. Halkın devleti temsil eden kişiyle dalga geçemediği ama seçtiği kişiyle dalga geçebildiği görülmektedir.

Devleti temsil eden kaymakamlar, çoğunlukla “hakem” rolü oynayarak kimin haklı olduğuna karar vermektedir. Az sayıda kaymakam toplumdaki çelişkileri görmezden gelmekte, görev süresinin bitişini bekleyip hem devleti, yani temsil ettiği merkezi gücü hem de halkı “idare” etmektedir. Genellikle kaymakamın veya kaymakam üzerinden devletin aldığı kararlar tartışılmamaktadır. Ana akım filmlerde halkın veya yönetmenin kaymakama bakışı mesafeli, saygılı ve tartışmasızdır. Kaymakam genellikle doğru karar almaktadır, ancak merkezi idare veya çıkar çevreleri bazen kaymakamı (Kanal, Kuyucaklı Yusuf, Değirmen) yanıltmaktadır. Dönem filmi olarak çekilen iki “beyaz sinema” örneğinde ise, kaymakam tartışmaya başlanmıştır; birinde, kaymakam (Hür Adam-Nahiye müdürü) aslında iyi bir insandır ama merkezi idareden korkmaktadır, diğersinde (Çizme) ise kaymakam halk düşmanı olarak gösterilmektedir.

### 2.3 Feodalitenin Tasfiyesinde Mülki İdare Amiri

Türk sineması, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminden itibaren değişen toplumsal ve kültürel yapıyı, yani insan ilişkilerini, sosyo-ekonomik durumu ve siyasi geleceği temsil ederken, eski ve terk edilen dönemi de karalayıcı bir bakış açısıyla anlatmıştır. Bu nedenle sinemanın dünyada ve ülkemizde gelişmeye başladığı dönemde, yeni rejimin resmî ideolojisi haline gelmiş bulunan modernleşme, çağdaşlaşma ve laiklik anlayışı ve bu anlayışın hâkim olduğu dönemin sosyo-ekonomik ve siyasi özellikleri çalışmada incelenmiştir. Modern Türkiye Cumhuriyeti devletinin resmî ideolojisi olan Kemalizm'in veya diğer bir deyişle Atatürkçülüğün filmlere de yansıyan birinci özelliğinin modernlik olduğu görülmektedir. Çünkü "Modern milletin ve onunla bağlantılı her şeyin temel karakteristiği, modernliğidir" (Hobsbawm, 2014: 30). Türk sinemasının birinci çelişkisi modernlik ve anti modernlik üzerinedir. Bunun filmlere yansması ise, feodalitenin tasfiyesi mücadelesi olarak görülmektedir.

Tüm filmlerde, sorunlar ve çelişkiler benzerdir ve bunların çözümü de benzer yöntemlerle gerçekleştirilmektedir. Filmlerin ana çelişkisi, kamu kaynağını ve kamu gücünü elinde tutan mülki idare amirinin bunları hangi siyasi, ideolojik veya kültürel kesimin yararına kullandığı ya da hangi kesimin yararına kullanmadığı üzerine kurulmaktadır. Filmler, türünden bağımsız olarak açık bir sınıfsal ve siyasal anlatıya sahiptir ve bu anlatı kaymakam veya belediye başkanının tercihleri dolayısıyla görünür olur. Ortak çelişkiler veya sorunlar arasında bulunan din sömürüsü, aydınlanma, merkezi idarenin veya kaymakamın halka uzaklığı, kalkınma projeleri, yoksulluk ve yolsuzlukla mücadele gibi konular sonuçta feodalitenin tasfiyesi (Buzlar Çözülmeden, Hasip İle Nasip, Değirmen, Üçkağıtçı) mücadelesi olarak da konumlandırılmıştır. Belediye başkanı ve kaymakam bu sorunlar karşısında ya halktan ya da din sömürücüsü esnaftan yana yer almaktadır veya tarafsız kalıp sorunu çözümsüz bırakmaktadır. Mülki idarecilerin bir kısmı var olan çelişiklerden kendi çıkarına uygun bir biçimde yararlanmakta ve yolsuz veya yozlaşmış kesimle işbirliği yapmaktadır.

Feodalitenin tasfiyesi daha çok kaymakamlardan beklenmektedir. Belediye başkanı filmlerinin tümünde ise, ya modern ve anti modern diye tanımlanabilecek iki siyasi görüşün çatışması bulunmaktadır. Siyasi görüş farkı genelde dine yaklaşım, ağalık ve sömürü düzeninden yana olup olmama, yoksulların veya zenginlerin hakkını savunup savunmama çelişkisi üzerine kurulmaktadır. Kişisel veya ailevi çıkarlarını düşünen başkanlar, partili insanların ekonomik çıkarlarını gözetkenler ve bunlara karşı gelen başkan veya adaylar da cepheleşmektedir. Çatışma siyasi emellere büründürülmüş ekonomik çıkar çatışması olarak gösterilmektedir. Filmlerin çoğunda feodal ağalar, modern bir belediye başkanına (Üçkağıtçı), deneyimsiz, genç ve modern bir kaymakama (Kanal)

yenilmektedir. Bazen de ağalarla, tefecilerle iş birliği yapan kaymakamı, cesur bir delikanlı (Kuyucaklı Yusuf) halk adına yenebilmektedir.

Filmler, ülkede feodalitenin tasfiye edilmesini, adaletli bir modern yönetimi hedeflemektedir ve feodalitenin tasfiyesi görevini devlete, devletin temsilcisi olarak da kaymakamlara vermiştir. Belediye başkanı ve kaymakam filmlerinin hemen hepsinin taşrada çekilmiş olması, feodalitenin uzak Anadolu’da, memleketin ücra bir köşesinde hala yaşadığını göstermektedir. Oysa Ankara yani modern, merkez Türkiye feodal değildir ve aydınlanma, feodalitenin tasfiyesi Ankara’dan gelen kaymakama bırakılmıştır. Belediye başkanı ve kaymakam bazen Ankara’nın hedeflerini uygulamamakta, pragmatist temsiller içinde görülmektedir. Kaymakam feodalite mücadelesinde her zaman devleti arkasında görememektedir, devlet ağanın dolayısıyla feodalitenin yanında (Kanal) olmaktadır.

Atatürkçülüğün, feodaliteyi yenme ve çağdaşlık hedefi genel olarak sinemada karşılık bulmuştur. Etiye sütlüye karışmayan kaymakam temsillerinde bile izleyici kaymakamla değil, çağdaş kesimle özdeşlik kurmaktadır. Merkezi iktidarla ve feodal eşrafla birlikte olup yoksul halkı ezen belediye başkanı ve kaymakam da açıkça olumsuz kahramanlar olarak perdeye yansımaktadır.

## **2.4 İlçenin Makûs Talihi Yenmek Zorunda Olan Yöneticiler**

İncelenen filmlerde bütün ilçeler yoksul Anadolu ilçeleridir ve bir kurtarıcı beklemektedir. Filmlerde ele alınan temel toplumsal çelişkilerden biri, yoksulluk, kalkınma ve merkezi idare temsilcisinin bu sorunlara yaklaşımıdır. Bütün ilçeler merkeze çok uzaktır. Kasabaların makûs talihinin yenilmesi gerekmektedir ve daha çok belediye başkanları bu sihirli formülü bulacak olan kişilerdir. Bazen küçük üreticilerin sulama veya kooperatif sorunu, bazen de halkı faizci ağadan kurtarmak, bazen kütüphane kurulması, bazen de televizyon vericisi getirilmesi başkanın veya kaymakamın çözmesi gereken sorun olarak gündeme gelmektedir. Yeni dönem filmlerinde çağa uygun olarak kurtuluş turizmde (Gitme Baba) veya hazine arazilerinin halka dağıtılmasında da (Sayın Başkan) görülür.

Bazen başkanlar projelerini halka kabul ettirmek zorunda kalırlar, bazen de halk başkanlardan kalkınmaya yönelik bir büyük sorunu çözmeyi bekler. Projelere karşı çıkanlar ve destek olanlar arasındaki çelişki ve çatışma en yüksek seviyesine çıktıktan sonra çözülür ve film biter. Seçildikten sonra “seçmene ihanet eden, eşine dostuna çalışan” belediye başkanları da (Sayın Başkan, Koltuk Belası) sık görülmektedir.

İncelenen filmlerde mekânın kuruluşunda da ortaklıklar görülür. Filmler gerçek köy-kasaba görüntülerinden oluşmaktadır. Filmlerin hemen hepsi taşrada çekilmiştir. İstanbul’un “taşrasında” çekilen Sayın Başkan ve İstanbul’daki taşralı insan ilişkilerini, “hemşehri tabanlı siyaseti” konu alan Nasipse Adayız



filmleri dışındaki tüm filmler Anadolu'da küçük kasabalarda çekilmiştir ve dekor olarak gerçek mekân görüntüsü sunulmaktadır.

Marie, “sinema kentsel bir keşiftir” (2014: 73) ifadesini kullanmaktadır. Sinemanın doğuşunda stüdyo yoktur ve “sinema bu dönemde kenti temsil etme sorumluluğunu üstlenir” (Marie, 2014: 74). İncelenen filmlerin çekildiği dönemlerde popüler filmlerin hemen hepsinde mekân, yani şehir İstanbul'dur, ancak bu filmlerin hemen hepsinde mekânın taşra olması bir özgünlüktür. Belediye başkanı ve kaymakam filmleri, şehri değil, tarihsel süreç içinde fazla da değişmeyen, merkezle çelişik duran, geri kalmış, sahipsiz, sıcak, komik, çocuksu, naif ilişkilerin yaşandığı kasabayı temsil etmektedir. Belediye başkanı ve kaymakam taşraya özgü yönetici gibi gösterilmiştir. Bir ili veya büyükşehir temsil eden belediye başkanı yoktur. Bu filmler, bir tür küçük kasaba belgeselleri gibidir ve hem anlatsal yapısı hem de hikâyenin tümü itibarıyla filmde çok gerçeği yansıttığı duygusu vermektedir. Filmlerin abartılı ve gerçekten uzak yapısını belirtmek için kullanılan “aynen Türk filmi gibi” benzetmesi bu filmler için sanki “aynen gerçek hayattaki gibi” diye kullanılabilir. Çünkü hikâye de mekân da temsil edilen tarihsel kesit de gerçeğe çok yakındır.

### **2.5 Yoksul Taşrada Seküler Örnek Oluşturan Yöneticiler**

Her filmde, ahşap masa, ahşap sandalyeler, kömür sobası gibi içinde aynı eşyalar bulunan iki katlı, harap düşmüş bir belediye veya kaymakamlık binası bulunmaktadır. Belediyeler ve kaymakamlıklar, ekonomik olarak güçsüz, şatafattan uzak döşenmiş ve halkın yabancılaşmadığı mekânlardır. Mekân ve çevre seçimi kasaba günlük hayatın doğal akışına uygundur, bu da filmlerin inandırıcılığını ve hikâyenin gerçekliğini artırmaktadır. Zaten çoğu kez gerçek mekânlarda, gerçek insanların, gerçek siyasi partilerin çekişmesi anlatılmaktadır.

Belediye başkanı veya kaymakam makamda fazla oturmamaktadır ve ilçenin, kasabanın sokaklarında sürekli gezerek mekânın bakımsızlığını, geri kalmışlığını, yoksulluğunu izleyiciye göstermektedir. Tekelci kapitalizm öncesi ilişkilerin hüküm sürdüğü kasabalarda fırın, beyaz eşya bayii, bakkal, market, manav gibi sadece “zorunlu işletmeler” bulunmaktadır. Birkaç sokak ve cadde de dar ve bakımsızdır.

Filmlerde kahramanların görünüşü arasında da ortaklık bulunmaktadır. Belediye başkanları başkan seçildiği bölgenin şivesini konuşan, orta yaş ve üstü, fazla eğitilmiş olmayan erkeklerden oluşmaktadır. Belediye başkanları toprak ağası, eşraf, hali vakti yerinde esnaf, emekli öğretmen, eski belediye başkanının eşi gibi yörenin tanınmış kişileridir. Yolsuz ve dürüst diye ikiye ayrılan belediye başkanları arasında dayanışmacı, yufka yürekli, yardım sever, alçakgönüllü iyiler olduğu kadar açgözlü, kibirli, çıkarımı düşünen, dalavereci, faizci, sahtekâr kötüler de vardır. Siyasi olarak başkanların çoğu kültürel alanda

yatırım yapan, seküler ve batılı bir yol izlerken bazıları da dini kötüye kullanan ve ekonomik anlamda iş bitirici ve yolsuz tiplerdir. Bunlar kültürel yatırımdan çok teknik yatırımlara önem verir. Ancak genel olarak belediye başkanları halka yakın ve filmin sonunda anlayış gösterilen insanlardır. Halk çoğu kez zaten yolsuz ve din tüccarlığı yapan adayları seçmemektedir.

Belediye başkanları ve kaymakamlar çağına uygun, “alçakgönüllü” giysileri içindedir. Dönem filmlerinde kaymakam ve belediye başkanı giysileri çağa uygun hale getirilmiştir. Daha eski filmlerde zamana uygun fötr şapka ve Hitler bıyığı görülmektedir ama yenilerde kravat, takım elbise bulunmaktadır.

Neredeyse tüm belediye başkanı ve bazı kaymakamlar rakı içmektedir. Rakı içmek, sağ veya sol görüşte olmayı gerektiren veya dindarlıkla ilgili bir sembol değildir. Rakı sofrası, erkek eğlencesi veya taşra eğlencesi türü bir ritüel olarak görülmektedir. Tüm filmlerde başkanın olduğu büyük masalarda yemek yenirken rakı içilmektedir. İstisna olarak AK Parti iktidarı döneminde yapılan Entelköy Efeköy’e Karşı (2011) filminde kaymakam şarap içmiştir. Filmlerde genel olarak iyiler rakı içmektedir, kötülerse viski. Rakı içen iyi insanlar dertleşmektedir, viski içen kötü insanlar ya kumpas kurmakta (Gitme Baba) ya da kötü bir plan yapmaktadırlar. Doğu’daki ilçelerde halkın birlikte gidebileceği içkili mekân yoktur, daha çok evde veya piknikte içki içilir. Batılı ilçelerde içkili mekâna rastlanmaktadır.

## 2.6 Yönetici Kesim Sadece Erkek

Hükümet Kadın ve Hükümet Kadın 2’deki belediye başkanı Xate Hanım hariç hiçbir filmde kadın belediye başkanı veya kadın kaymakam yoktur. Xate Hanım da biraz “kaçık” bir belediye başkanı olarak temsil edilmektedir. Belediye başkanlığı yapsa da belediye başkanı olmanın ağırlığını taşımamaktadır ve asla daha önce belediye başkanlığı yapan kocasının saygınlığına erişememektedir. Ancak ilçesine yol, su gibi dönemine göre oldukça ileri hizmetler getirmiş ve okul yaptırmıştır. Xate Hanım rolünde oynayan Demet Akbağ’ın Vizontele ve Vizontele Tuuba’da da biraz tuhaf bir kadın olarak belediye başkanının eşini oynamaktadır. Kadınların “olumsuz” temsiline başka bir örnek ise, Koltuk Belası’nda başkanın eşini önce aday olmaya, sonra da yolsuzluk yapmaya, gözünü açmaya zorlamasıdır. Dursun Çavuş’u belediye başkanı olmaya iten ısrarlı ve ihtiraslı güç de “başkan karısı olmak isteyen” eşidir. Üçkâğıtçı’da ise, gözü doymaz, başkasının toprağını ve evini ele geçirmeye çalışan bir kadın görülür. Hasip ile Nasip’te belediye başkanı adaylarının uğruna kıyasıya mücadele ettiği kadın, kendini “kaymakamın kızı” diye tanıtan, kasabalı gençlerin duygularıyla oynayan kaymakamın sevgilisi olan bir sahtekâr kadındır.

Filmlerde çocuklar da ayak bağı olarak görülmektedir. Vizonteleler’deki başkanın çocukları, Xate hanımın çocukları, Koltuk Belası’ndaki çocukların

hepsi başkana zorluk çıkarmaktadır. Kaymakam ve belediye başkanları eşleriyle ve aileleriyle değil, arkadaşlarıyla veya siyasi yakınlarıyla vakit geçirmektedir. Belediye başkanları kasaba sakinleri ile bir aile ilişkisi içinde gösterilmektedir ve başkanlar ailesini ihmal eder. Kaymakam ise yaşı ne olursa olsun hem ailesine hem de halka “devlet baba” rolündedir.

### **2.7 Başkanın Adamları, Özel Kalem Müdürleri ve Devlet Otoritesi**

Belediye başkanlarının çoğunun parti oyuyla değil, kişisel çevresinin ve çıkar beklentisi içinde olanların oyuyla seçim kazandığı görülmektedir. Her belediye başkanının mutlaka bir sosyal çevresi, “adamları”, her zaman yanında olan “özel kalem müdürü” niteliğinde yakın bir yardımcısı bulunmaktadır. Bu yardımcıları başkanın yanındaki “kilit kişi” veya “dalkavuk” olarak rol oynar. Özel kalem müdürü saygın değildir ama önemlidir. Başkan müdürünü bazen azarlar bazen de kendi yetkilerini kullanır. Belediye başkanı bazı yasadışı veya etik dışı işlerini de bu kişilere gördürür. Belediye başkan yardımcısının olmaması, “özel kalem müdürünün” olması ilginçtir.

Özel kalem müdürleri, becerikli ve kurnaz kişilerdir. Belediye başkanını çoğu kez yönetirler. Ancak çok büyük bir hata yaptıklarında veya artık halka karşı savunulması mümkün olmadığında belediye başkanı (Hükümet Kadın 2) bu dalkavukları yanından uzaklaştırır. Kaymakam filmlerinde bu tarz kişilere rastlanmaz.

Yönetmenler filmlerde belediye başkanını daha çok kaotik, profesyonel olmayan, halka ve personele karşı otoritesiz, eğitimsiz, düzensiz, plansız, ailesi üzerinde bile otorite kuramayan ve bu insanların yönettiği birileri olarak gösterirken, kaymakamı yardımcıya ihtiyaç duymadan da düzeni sağlayan ciddi bir otorite figürü olarak konumlandırmaktadır. Belediye başkanlarını ve adayları, daha çok deli dolu, şakacı, çaresiz, hayalperest veya yetersiz gibi “otorite” ile anılamayacak kavramlarla tanımlamak mümkünken, kaymakamlar; profesyonel, çoğu kez genç ve kararlı, hükümeti iyi temsil eden, yakın çevresinin etkisi altında olmayan otoriter kişilikler olarak görülmektedir. Seküler yönetmen kaymakama veya nahiye müdürüne tamamen eleştirel baktığı durumlarda bile, devlet otoritesini temsil eden kimliğini sorgulamaz. Çünkü filmler devletin ciddi bir yapı olduğu fikri üzerine kurgulanmaktadır. Her ne kadar kaymakam otorite figürü olarak görülse de bazı filmlerde belediye başkanının da otoriteyi sağladığı görülmektedir. Örneğin Selamsız Bandosu’nda belediye başkanının diğer örneklerle kıyaslandığında ciddi bir otoritesi vardır.

Kaymakam, zaten belli şartları yerine getiren devlet memurları arasından atandığı için, liyakat, eğitim veya yeterlilik şartlarını taşıdığı düşünülmektedir ve filmlerde bu özellikleri sorgular, şüpheye düşürücü bir durum ortaya çıkmamaktadır. Belediye başkanlarının seçiminde ise, ölçülebilir liyakat, eğitim, meslek gibi özelliklerin aranmadığı görülmektedir ve bu eksikleri özel kalem müdürü ile tamamlamaktadır.

## 2.8 Gerçekçi Dönem Filmleri ve Siyasi Makas Değişimi

Filmler ağırlıklı olarak dönem filmidir. Filmlerde gerçek siyasi partilerin gerçek iktidar ve muhalefet dönemleri ve anlayışları aslına uygun bir biçimde gösterilmektedir. Daha eski filmlerde Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Adalet Partisi (AP) çekişmesi görülmektedir. Yine zamanın partilerinden Milli Selamet Partisi (MSP), Sosyal Demokrat Halkçı Parti ve Doğru Yol Partisi de filmlerde konumlanmıştır. Yeni filmlerde Adalet Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi çatışması yerini Adalet ve Kalkınma Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi temsililerine bırakmıştır. Filmin dramatik zamanı da tarihsel ve toplumsal bağlamdan kopuk değildir ve hem hikâyeye hem görüntü tekniği ve bütün görsellik çoğu kez anlatılan zamanın özelliklerini yansıtmaktadır.

Kaymakam ve belediye başkanları filmlerinin Türkiye siyasi tarihi içinde özel olarak ilgilendikleri bir dönemden söz etmek mümkündür. Filmler 1960–1980, 1980-1990 ve 2000–2020 arasında yoğunlaşmaktadır. Buna karşın 1991’den 2001’e kadar geçen on yıllık süreç arasında çekilmiş kaymakam veya belediye başkanı filmi bulunmamaktadır. Bu dönemde film yapılmamasının en önemli nedeni olarak, 1990’lardan itibaren ülkede yaşanmaya başlayan siyasi ve ekonomik istikrarsızlığı göstermek mümkündür. Türkiye bu dönemde güçsüz koalisyonlarla yönetilmiş, ekonomik ve siyasi krizler yaşamıştır. Bu kriz seyirciye ve sinemaya da yansımış, Yeşilçam sinemasının 1980’lerden itibaren başlayan krizi bu dönemde de sürmüş ve toplumsal içerikli filmlerden, siyasetten kaçış biçiminde kendini göstermiştir. Ayrıca ülkedeki sinema sektörü ciddi bir ekonomik kriz içine girmiştir.

Şerif Gören, askeri darbe sonrasında Yeşilçam’ın apolitikleştiğini ve siyasal sinemanın sona erdiğini söylemektedir. “1980 sonrası depolitizasyon en yoğun olarak yaşandığı, gençlerin artık siyasallaşmadığı, Özal politikaları ile daha çok bireyciliğin, köşe dönmeçiliğin ortaya çıktığı dönemde, bireysel filmler başladı” (Sinema Söyleşileri 2004, 2006: 32). Ancak bu süreçte “taşra komedisi” biçimindeki eleştirel tutumun, siyasi filmler döneminin belediye başkanı veya kaymakam filmleriyle kesintilerle de olsa devam ettiği görülmektedir. Özellikle 1980’li yıllarda yapılan kaymakam ve belediye başkanı filmleri komedi türü olmalarına rağmen ciddi bir eleştirelilik ve siyasi mesaj taşımaktadır. Darbe döneminde bunların yapılmış olması ayrıca dikkate değerdir.

Yeni Türk Sineması, 1990’lı yılların sonundan itibaren tekrar toplumsal içerikli filmlere dönmüştür. 2002’de yaşanan iktidar değişikliği ile Türkiye Cumhuriyeti’nin tüm Cumhuriyet tarihi boyunca uygulanan Batılı-laik resmî ideolojisi değişmeye başlamış ve bu değişiklik bundan sonraki sinemaya da yansımıştır. 2002 yılında iktidara gelen AK Parti, bu zamana kadar uygulanan laik ve Batıcı ideolojiye vurguyu ortadan kaldırmış, ülke ideolojik ve yapısal olarak bir geçiş dönemine girmiştir. Yapısal ve ideolojik dönüşümden

sinema da nasibini almıştır. 2001–2011 yılları arasında sadece iki film yapılmış, Vizanteleler dışında başka da kaymakam ve belediye başkanı filmi yapılmamıştır. 2011 yılından günümüze kadar olan dönemde kaymakam ve belediye başkanı filmlerinin sayısı yine artmaya başlamıştır. Sonuçta 1960–1990 yılları arasıyla 2011–2020 yılları arasında bir yoğunlaşma görülmektedir. 1991–2011 yılları arasındaki ekonomik, siyasi ve ideolojik geçiş döneminde anlatılacak bir hikâye bulunamamıştır.

Bir kaymakam filmi olan Yılanların Öcü'nün 1985'te ikinci kez çekiminde başrolde oynayan Fatma Girik, gerçek hayatta Şişli Belediye Başkanı olmasının hikâyesini trajikomik bir biçimde anlatmaktadır. Girik'in anlatımları hem Türk sineması tarihi açısından hem de Türkiye tarihi açısından tesadüflerin veya ilişkilerin ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Girik'in anlatısı, bir yandan ülke içinde sinemanın geçirdiği evrimi ve sinemacının önemini, rolünü, diğer yandan da siyasette makam işgal etmenin ya da doğrudan belediye başkanı olmanın nasıl tesadüflere bağlı olduğunu, seçim öncesi nasıl bir sürecin işlediğini son derecede trajik ve komik bir biçimde göstermektedir:

“Türk Sineması tam güzel güzel giderken, birden Uzakdoğu'dan karate filmleri geldi, seks filmleri ortaya çıktı. Biz biraz geri çekildik. Yapabileceğimiz bir şey yoktu. O sırada bana belediye başkanlığı teklif edildi. Komik şeyler geçti başımdan. Sanatçıların gittiği Çiçek Bar diye bir yer vardır. Bir gün sinemacılar falan oturuyoruz. Arif geldi, ‘Bak şurada üç tane bey var. Seninle konuşmak istiyorlar. Seni belediye başkanı yapmak istiyorlarmış’ dedi. Şaka yapıyorlar zannettim. Sahiden öyleymiş. Dedim ki, ‘Ben her türlü rolü oynuyorum. Oynayacağım bir şey kalmadı ki.’ Hayatımda hiç belediyeden içeri girmemiştim. ‘Partinin başındakilerin bana böyle bir teklif getirmesi lazım’ dedim. Nurettin Sözen'in seçim kampanyası için yazıhanesi vardı, oraya gittim. Erdal İnönü ile konuştum. Erdal İnönü ‘Belediye başkanı olmak istiyormuşsun’ dedi. ‘Hayır’ dedim. Sonra, ‘Baykal seni bekliyor’ dediler. Gidip görüştüm ve beş sene belediye başkanlığı yaptım” (Sinema Söyleşileri 2004, 2006: 13- 14).

Gerçek bir oyuncunun, gerçek bir belediye başkanı olması süreci böyle başlamıştır. Girik, her rolü oynadığını söyleyerek aslında olayı bir rol gibi değerlendirmiş ve sonuçta bu rolü de iyi oynadığını belirtmiştir. Türk sinemasında birçok filmde belediye başkanı olma süreci de benzer tesadüflere bağlıdır. Belki de Girik'in anekdotu, sinema ve gerçek hayat ilişkisinin “tesadüf” değil zorunluluk” olduğunu göstermektedir. Bu zorunluluk, yukarıdaki filmlerden anlaşılacağı gibi, sinemanın ulus inşasında oynadığı rolde de kendini göstermiştir.

## 2.9 Belediye Başkanları Komik, Çocuksu ve Nostaljik

Türsel olarak bakıldığında filmlerin ağırlıklı olarak komedi türünde olduğu görülür. Hem belediye başkanı hem de kaymakam filmlerinde genellikle

başrolde veya önemli rollerde Kemal Sunal, Şener Şen, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Demet Akbağ, Yılmaz Erdoğan gibi dönemlerinin en ünlü komedyenlerinin oynaması bile bu filmlerin türü hakkında bir fikir vermektedir. “Popüler filmler, toplumsal hayatta cereyan eden meselelerin, kolektif hissiyat düzeyinde nasıl yaşanacağına işaret eden farklı anlatılara ev sahipliği yapar” (Arslan, 2005: 13) ve bu tür filmlerdeki toplumsal hayatı tanımlayan çelişkiler, ortaya çıkan değişimler ve belirsizlikler, dönemin toplumsal ruh halini olduğu kadar, egemen siyasi anlayışı da yansıtmaktadır. Bu filmlere popüler “Kemal Sunal filmleri” dendiği bile gözlemlenmektedir.

Kaymakam ve belediye başkanları filmlerinde mülki amir, kalender, babacan çoğu kez de beceriksiz bir baba rolündedir. Nurdan Gürbilek, Jale Parla’nın Türk edebiyatının kahramanlarının “güçlü, adil, koruyucu bir babaya muhtaç” olduğu fikrine katıldığını söyler. Gürbilek, “Parla’ya göre Türk romanı bir baba-oğul çatışmasından çok, babadan yoksun kalmanın telaşı içinde, bir baba arayışının içine doğmuştur” (2016: 53) demektedir ve bu arayışın sinemaya da etki ettiğini belirtmiştir. Toplumun kurtaracak, makûs talihini yenecek, topluma örnek olacak bir baba arayışına cevap vermektedir mülki amir.

Buna rağmen filmlerde babayla nasıl dalga geçilmektedir? Gürbilek, sinema ve edebiyatta kültürel olarak “devlet baba”nın batılıların babasına göre silik, anlamsız, acınacak durumda olduğunu hem de Batıya karşı güçsüz, iktidarsız ve çağı yakalamakta geç kalmış olduğunu söyler. Gürbilek, ülkedeki bu ikili eksikliği gidermeye çalışan evlatların önce kendi babalarıyla dalga geçmeye, onları komik göstermeye ve böylelikle dışarıdan gelecek, “komik bularak aşağılama hamlelerini bir anlamda katlanır kılmaya” (Gürbilek, 2016: 53) yöneldiğini belirtmektedir. Belediye başkanı filmlerinin birer komedi temsilleri olmasının en önemli nedenlerinden biri babanın otoriteyi temsil ederken bile komik duruma düşmesidir. Çocukları babaya gülmektedir, izleyici de buna katılmaktadır. Devlet ve baba yetmezliğine karşı komedinin bir çıkış ve bir savunma olduğunu iddia eder Gürbilek. Aslında otoritenin katlanılabilir hale getirilmesi değildir sorun, sorun başkasının “bizim otoritemize gülmesidir” (2016: 53).

“Kuşkusuz babayı korkutucu olmaktan çıkartmanın bir yoludur onu komikleştirmek, ama diğer yandan da baba sahiden de komik, sahiden de korunmaya muhtaç, sahiden de çocuktur. Bu durumda herkesten önce davranıp onu önce kendisi gülünç kılarak, onunla önce kendisi alay ederek düşmanca bir alaydan korumak ister onu çocuk” (Gürbilek, 2016: 53).

Gürbilek’in tespitleri, adeta yıllardır kasabaların değişmemesi, bir türlü kalkınmanın olmaması, 1964 yılındaki kasaba temsillerindeki anlayış ve sorunların 2020’de de sürüyor olmasının nedenini anlamamıza yardımcı olur. “Açığı kapatmak için vaktinden evvel büyümek zorunda kalan, bu yüzden

de hep çocuk kalan alaturka Oidipus'un 'acıklı ama gülünç' hikâyesinin bir trajedi olarak değil, bir kudret savaşı olarak da değil, Yeşilçam'da (...) hep bir yanlışlıklar komedisi olarak temsil edilmesinin nedeni budur" Gürbilek'e göre (2016: 61). Yazar, ülkemizde kültürel kuvvetini kaybetmiş, o yüzden de sakil duran, az gelişmiş babaların çocukları utandırdığını, çocukların bu boşlukla baş etme yolları aradığını ve herkesin bir baba arayışını içinde olduğunu belirtmektedir. Belediye başkanları ve kaymakamların erkek ve baba gibi gösterilmesinin bu tartışma ile bir ilgisi vardır.

Asuman Suner, Vizontele ve Vizontele Tuuba için "nostalji filmleri" nitelemesi yapmaktadır. Ona göre nostalji filmlerinde "dönem anlatısı" biçiminde kurulan hikâyenin mekânı taşradır ve olaylar bir "şamata" şeklinde gelişir. Suner'in bu tespiti incelenen bütün belediye başkanı filmlerinin hem mekân hem dönem hem karakterler hem de çatışmalar açısından genel bir özeti gibidir. Ancak kaymakam filmlerindeki çatışmaların ve genel atmosferin benzer olduğunu söylemek mümkün değildir.

"Bu filmlerde taşra ortamı küçük, dışa kapalı, samimi yapısıyla büyük bir aile ortamı gibidir. Buna paralel olarak küçük kent/ kasaba mekânı da içinde yaşayanların tüm köşe bucağına aşına olduğu, korunaklı, sıcak bir "ev içi" gibi tasvir edilir. Bu, katıksız saflık ve samimiyetin egemen olduğu bir yaşantıdır. Düşmanlıklarda bile, çocuksu, safça bir yan vardır. Farklı gruplar arasındaki çıkar çatışmaları, politik anlaşmazlıklar çoğu kere mizahi yanın ağır bastığı ağız dalaşlarına, bazen de tantanalı meydan kavgalarına dönüşür. Genellikle ortama hâkim olan bir "şamata" atmosferidir. Farklılıklar şamatanın içinde erir, yumuşar, komikleşir, uzlaşır. En keskin çatışmalarda bile insan ilişkilerine saflık ve samimiyet yön verir" (Suner, 2006: 60).

## Sonuç

Sonuç olarak, filmler, Türk sinema tarihinin Türk siyasal, ekonomik veya kültürel tarihiyle paralel gittiğini göstermiştir. Türk sinemasının ideolojik yönelimi her dönem egemen olan Türk siyasetinin ideolojik yönelimiyle çakışmaktadır. Sinemanın dili siyasetin diliyle uyumlu olmuştur. Örneğin batılılaşma hem siyasetin hem de sinemanın ortak konusu olmuş, Ulusalçı Sinemacılar ve İslamcı Sinemacılar, Türkiye'nin Batılılaşma serüvenini bir "yanlış Batılılaşma" süreci olarak değerlendirmiş ve bu yaklaşım neredeyse tüm sinemayı zaman zaman hegemonyası altına almıştır. Türk çağdaşlaşma ve demokrasi tarihine paralel olarak Türk sinema tarihinin bölümlere ayrılması mümkündür. Demokrasi dönemleri şemalarıyla sinema tekniği açısından yapılan bölümlenme çalışmaları da örtüşmektedir. Buna Cumhuriyet dönemi belediyeleşme, hatta şehirleşme şeması da denk düşmektedir. Çünkü Türk sineması ülkede hâkim olan ekonomik ve siyasi sistemden doğrudan etkilenmiş, bu sisteme uygun ürünler ortaya çıkmıştır. Yani tek parti döneminin sinemasıyla

1950'lerin sineması arasındaki fark kadar, 1980 sonrası askeri darbe dönemi sinemasıyla 1970'li yıllar arasındaki fark da dikkat çekicidir ve bu farkın nedenlerini ülkenin ekonomik, siyasi durumuyla veya ülke çağdaşlaşma tarihiyle açıklamak mümkündür. Türk sinemasında resmi ideoloji ile kurulan ilişkilerin yanında, kentleşme dönemleriyle veya iktidar değişiklikleriyle meydana gelen ekonomik farklar da filmlere yansımıştır.

Filmlerde belediye binalarındaki değişimden belediye başkanlarının bıyığından giyimine kadar gözlemlenen değişim aslında zaman içinde toplumsal yapıda ve yönetimde meydana gelen gerçek değişimlere uygun değişimlerdir. Durağan gibi görünen küçük kasabalarda bile sürekli devinim içinde olan hayat, filmlerde kent mekânında veya insanların davranış kalıplarında yaşanan değişimi ekrana getirmiştir. Filmlerdeki kooperatif yerine turistik otel açılması çabaları, bakkalın markete dönüşmesi, kütüphanesi olmayan kasabaya kütüphane müdürü atanması gibi küçük değişimlerin ülkedeki daha büyük siyasal, ekonomik, kentsel ve kültürel değişimi yansıttığı görülmektedir.

Kentlerdeki ve sinemadaki değişim ülkedeki siyasal dengelerin izin verdiği ölçüde ya da dayattığı kadar bir değişimdir, çizgi dışına çıkmadığı örnekler nadirdir. Belediye başkanlarının veya kaymakamların hesabını sonrada ödemek zorunda kaldığı veya övüldüğü “çizgi dışı” kararlar aldığı nadir de olsa görülmektedir. Nihayetinde kentte ve sinemada görülen tüm değişimin ideolojik arka planını Batı düşüncesi, Batı kurumları, kadın erkek eşitliği, laiklik ve çağdaşlaşma ile kurulan onay veya red ilişkileri belirlemektedir.

Demokrasi tarihi, düşünce tarihi, kentleşme tarihi ve sinema tarihi açısından tüm sürecin bir modernleşme ve Batılılaşma tarihi olduğunu, seküler bir yeni ülke ve ulus yaratma çabasının tüm sütunlarının birbirini beslediğini ve birbirinden etkilendiğini kabul etmek durumundayız.



## Kaynakça

- Adanır, Oğuz (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Adorno, Theodor W. (1995). Studien zum autoritären Charakter. (10. Auflage). Frankfurt am Main: Shurkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Akbal, Süalp, Tül, Z. (2004). Zaman Mekân Kuram ve Sinema. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, Hasan (2012). Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem. İstanbul: Hayalperest
- Arslan, Umut Tümay (2005). Bu Kâbuslar Neden Cemil, Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk, İstanbul: Metis Yayınları.
- Çiner, Can Umut. (2016). "Yönetim ve Sinema," Prof. Dr. Oğuz Onaran'a Armağan, Ed. Şulener Özkan Erdoğan, Ozan Zengin, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Kamu Yönetimi ve Uygulama Merkezi, 87 -104.
- Diken, Bülent & Laustsen, B. Carsten (2008). Filmlerle Sosyoloji, Çev. Sona Ertekin, İstanbul: Metis Yayınları.
- Duruel, Erkiç Senem (2014). Türk Sinemasında Tarih ve Bellek, Ankara, De- Ki Sinema Basım Yayım.
- Fiske, John (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Foucault, Michel (2017). Kelimeler ve Şeyler, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. Ankara: İmge Kitabevi.
- Godard, Jean-Luc (2014). Godard, Godard'ı Anlatıyor, Söyleşiler, çev. Aykut Derman. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Güçhan, Gülseren (1992). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması. Ankara: İmge Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2016). Kötü Çocuk Türk, 5.Bs., İstanbul: Metis Yayınları.
- Hall, Stuart (2017). Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları, Çev. İ. Dündar, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Hobsbawn, Eric (2014). Milletler ve Milliyetçilik, 5. Bs., Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jung, Carl (2020). İnsan ve Sembolleri, İstanbul: Kabalcı.
- Kellner, Douglas (2013). Sinema Savaşları, Bush – Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset, İstanbul, Metis Yayınları.
- Koncavur, Ayşe (2017). Türk Siyasal Sineması 1960 – 1990. İstanbul: Pales Yayınları.
- Marie, Michel (2014). "Filmlerde Kentsel Sinema," Kentte Sinema, Sinemada Kent, Haz. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz. İstanbul: Pales Yayıncılık, 73- 77.
- Ryan, Michael & Kellner, Douglas (2010). Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. 2. Bs., Çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sinema Söyleşileri 2004 (2006). Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı. Haz. Yamaç Okur, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Stam, Robert (2014). Sinema Teorisine Giriş. Çev. Selma Salman, Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, Asuman (2006). Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şen, Sabahattin (2019). Gemideki Hayalet, Türk Sinemasından Türklüğün ve Kürtlüğün Kuruluşu. İstanbul: Metis Yayınları.
- Therborn, Göran (2008). İktidarın İdeolojisi İdeolojinin İktidarı. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Turner, Graeme (2016). İngiliz Kültürel Çalışmaları. Çev. Deniz Özçetin, Burak Özçetin, Heretik Yayınları, Ankara.

## 2000 SONRASI SANAT SİNEMASINDA MELANKOLİ MEKÂNI OLARAK “KARADENİZ”

Ayşe Seda ASLAN<sup>1</sup>

### Giriş

Türkiye’de, 1990’lı yıllarda başlayan ve 2000’lerden sonra ivme kazanan, özellikle Kültür Bakanlığı ve Eurimages destekleriyle sanat sineması filmleri üretiminde ciddi bir artış yaşanmıştır. Bu filmlerin artması ile hem Türkiye’de farklı sinema anlayışları ortaya çıkmış hem de uluslararası alanda ülke sineması görünür hale gelmiştir. Çekilen bu sanat filmlerinde mekan olarak daha çok taşra tercih edilmiştir. Bu tercihin nedeni taşrada çekim maliyetlerinin ucuz olması ile birlikte, çekilen filmler ve anlatıları göz önüne alındığında, filmde işlenen temanın kökeni ailevi, toplumsal, ekonomik ya da politik, kısaca ne olursa olsun taşra ruhunun ve doğasının filmlerdeki karakterin ruh hallerini daha iyi yansıttığıdır. Çünkü mekânın kendisi sinema filmlerinde anlatı kadar önem taşımaktadır.

Taşranın literatürde bir çok tanımı olmakla birlikte, onu sadece fiziki anlamı ile değil içinde barındırdığı sosyal, toplumsal ve kültürel özellikleri ile birlikte ele alan Tanıl Bora taşrayı: “...dar ufuklar, kahredici bir yeknesanlık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin-teknolojiyle daha da derinleşebilen-kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu âlem, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan ‘yabanî’ bir hâl, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği...” (2016: 40) olarak tanımlamaktadır. Bora taşranın fiziksel olarak yalıtılmışlığına ve kendi içindeki yalnız ve yalın haline dikkat çekmektedir. Nurdan Gürbilek (2016: 137) ise taşrayı kendine özgü ve nahif edebi üslubu ile şu şekilde açıklamaktadır: “Taşra denilince illa uzaktaki kıyı, ücra toprakları, ıssız bölgeleri, medeniyetten nasibini alamamış insanları değil; merkezden yayılan güçlü ışığın sırf daha güçlü diye bir anda sönmüştüğü her şeyi, ışığın hem cezbedip hem imkânsız bıraktığı, kendi gözüümüzde bile köhne ve yavan kılınmış yanımızı, kendi imkânsız taraflarımızı da düşünelim.” Gürbilek taşrayı

1 Araştırma Görevlisi. Bülent Ecevit Üniversitesi. aysesedakeles@gmail.com, 0000-0003-4600-1108.

salt merkezin dışında kalan, yalıtılmış bir mekan olarak ele almamış insanın kendi içinde taşıdığı taşraya da dikkat çekmiştir. Taşranın kendine has hem fiziki hem de manevi varlığı onu kendine özgü, kendi başına anlamı olan bir yapıya büründürmüştür. Gürbüz'e göre filmlerinde taşranın kullanılmasının iki önemli eğilim var; ilki taşrayı huzur mekanı olarak, ikincisi ise, huzursuzluğun mekanı olarak (2015: 110).

2000 sonrasında çekilen sanat filmlerinde taşranın ön planda olması ile birlikte mekân olarak özellikle Karadeniz dikkati çekmektedir. Çünkü Karadeniz'in doğası yönetmenin anlatısını güçlendirecek görsel zenginliğe sahiptir. Ana akım sinemada özellikle komedi filmlerinde gösterilen Karadenizli karakterlerin daha çok fiziki özellikleri, düştikleri komik durumlar ya da konuşma şekilleri ile salt mizahi bir unsur olarak ele alınmasının aksine Karadeniz'de çekilen sanat filmlerinde Karadeniz insanı derinliği, düşünselliği ve sıkıntılarıyla bir bütün olarak insani ve duygusal yönleriyle ele alınmaktadır. Bu duygu durumlarında öne çıkan hüznün, yalnızlık ve kaygı hali de karakterlerin melankolik eğilimlerinin bir göstergesi niteliğindedir.

Karadeniz coğrafyasının ormanlık, yağışlı ve kapalı havası, dalgalı denizi, engebeli arazisi ve bu arazi koşullarının toplumsal yaşamı mesafeli kılarak yalıtılmışlığa sebep olması gibi etkenler sanat filmlerindeki karakterlerin ruh halleri ve duygusal durumları ile uyumlu bir ortam yaratmakta, insan ve doğanın bu özdeş anlatımı filmlerdeki karakterlerin doğa ile birlikte bir anlamsal bütünlük oluşturduğunu gözler önüne sermektedir. Bölge coğrafyasında geçen bu filmlerde Karadeniz salt bir mekânsal arka plan değil, anlatıda rolü olan ve filmin önemli bir parçasıdır.

Film karakterlerinin melankolik özelliklerinin onların yalnızlıkları, hüznüleri, yaşamsal kopuklukları, kendi halinde olmaları gibi etkenlerle birlikte olduğu düşünülmektedir. Melankolinin tarihsel arka planına ve yüzyıllar boyunca değişen anlamına bakılıp bugün ele alınışı göz önünde bulundurularak bir ruhsal durum tahlili yapılmaktadır. Filmlerde melankoli hali öncelikle Antik, Orta Çağ ya da Aydınlanma Çağı'ndaki gibi anlamlarının dışında daha çok günümüz koşulları üzerinden ele alınacaktır. Bu melankoliyi besleyen yalnızlık, kaygı ve hüznün hali modern insanın içine düştüğü çıkmaz, kendi başına kalma, kendine dönme ve sosyalleşmeyi istememe durumu üzerinden incelenecektir.

Yukarıda bahsedilenler doğrultusunda bu çalışmanın amacı; incelenecek filmlerdeki karakter ya da karakterlerin içinde buldukları melankolinin anlatılmasında Karadeniz doğasının bu anlatımı nasıl beslediğini ortaya koyabilmektir. Makalenin konusu dahilinde incelenecek olan filmler; Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* (2003), Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008), Semih Kaplanoğlu'nun *Bal* (2010), Belma Baş'ın *Zefir* (2010), Mustafa Kara'nın *Kalandar Soğuğu* (2015), Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti'nin

*Sibel* (2018) filmleridir. İncelenecek bu filmlerde melankoli ögesine bakılarak anlatının doğa ve mekân ile girdiği diyalog tematik çözümleme ile incelenecektir. Böylece bu filmlerden yola çıkarak Karadeniz doğasının salt bir görsel malzeme olmadığı, anlatıyı desteklerken karakterlerin melankolisinin film içinde yansıtılmasında ne denli önemli bir yerde durduğu gösterilmek istenmektedir.

### 1. Tarihte Melankoli

Melankoli, günümüzde daha çok kendini toplumun dışında tutan, insanlarla iletişimini en aza indirgemeye çalışan ya da indirgemiş kişilerin ruhsal durumlarını tanımlamak için kullanılmaktadır. Günlük hayatta, görsel sanatlarda ve yazın dünyasında sıkça karşılaşılan bu kavram tabii ki anlık bir durumun salt ve net tanımlaması değildir. Melankoli üzerine yüzyıllardır yazılıp çizilmiş, ona neyin sebep olduğu üzerine çokça tartışmalar yapılmıştır. Melankoli gerek tıp ve psikoloji gerekse felsefe alanlarının üzerinde ciddi anlamda kafa yordduğu bir kavramdır. Bu kavramın, şu an kullanılan anlamına nasıl eriştiği, bu süreçte yüzyıllar boyunca nasıl anlamsal değişim ve dönüşümlerden geçtiği üzerine kısa bir tarihini sunmak anlamlı olacaktır. Bu kısa tarihçe ile günümüzde melankoli kavramına yüklenen anlamın arka planında nasıl bir kavrayış bütünü olduğu gösterilmek istenmektedir.

Serol Teber, melankoli ile ilgili kapsamlı ve tarihsel çalışması *Melankoli* (2013: 9) kitabında melankolinin toplumsal olarak eksik güven ortamlarında daha çok adı geçen ve bir yaşam tarzı, ruhsal hal, kişilik biçimi olduğunun altını çizerek, ilk örneklerinin Homeros destanlarına uzandığını belirtir. Melankoli, Antik Çağ'da doğrudan melankoli adı ile değil daha çok destanlaştırılan kahramanların ruhsal durumlarıyla anlatılmaya çalışılır. Bu destanlarda özellikle tanrıya başkaldırı sonucunda, devlet ve yasalarca cezalandırılıp toplum tarafından dışlanma ve yalnızlığa bırakılma söz konusudur (Teber, 2013: 82).

Teber'in ifade ettiği gibi, Antik Çağ'da melankoli salt duygusal bir hezeyan ya da bunalım hali ile değil fiziki değişimlerle de birlikte ele alınmaktadır. Hipokrat ile birlikte tıbbın inanç düzleminde ayrışmaya başladığı bu dönemde melankolinin fiziki bir bütünlük, değişim ve bozulmalar içinde de açıklanmaya çalışıldığı sürece girilmiştir. Bu doğrultuda Homeros destanlarında öfke ile safra arasında bir ilişki kurulmuştur (2013: 92) Vücudun sıvı oranındaki bir dengesizliğin sonucu olarak kara safra tarafından insanı etkilediği düşünülen melankolinin bu destanlarda da duygu durumu ile olan ilişkisinin vurgulanması anlamlıdır. Genelde o dönem melankoliklerinde; uykusuzluk, hüznün, üzüntü, acı, öfke, insanlarla iletişim kurmaktan kaçınma, vücudun orta bölgelerinde ağrı, kusma gibi duygusal ve fiziki belirtiler gözlemlenmiştir (Teber, 2013: 100-101). Böylece son derece geniş bir tanımlama biçimi olan melankoli, salt

bir hastalık olarak değil aynı zamanda inançsal ve sanatsal anlamda da etkileri görülebilir bir olgu olarak ele alınmıştır.

Dönemin inanişâ göre sevda, yani insanın özü dört maddeden oluşuyordu. Bunlar kara safra, sarı safra, kan ve balgamdı. Daha sonraları aynı inanişâla melankoli üzerine tıbbi bir açıklama getiren en eski tıp alimlerinden olan İbn-i Sina *Melankolinin Teşhis ve Tedavisi* yazısında melankoliyi hem anatomik hem de duygusal boyutları ile ele almış ve buna yönelik bazı tedavi yöntemleri önermiştir. Temel olarak melankoliyi sevdavî bir bozulma olarak düşünmüştür. İbn-i Sina, sevdanın (kara safranın) yani özün bozulmasının duygusal sebeplerine de değinmiş, melankolik kişiliklerde aşırı keder ve kaygının var olduğunu belirterek duygusal kötüleşmenin yanında karın ağrısı, baş dönmesi ve kusmanın da altını çizmiştir (2007: 26-27). Onun tıbbi açıdan yaklaştığı melankoli açıklamalarına kadar geçen süreçte daha çok yaratıcılık ve duygu durumu ile ilgiliydi. İbn-i Sina'nın yaklaşımının önemini anlamak için, melankolinin yaratıcılık ve şarap ile ilgisine değinen Aristoteles'in düşüncesine değinmek faydalı olacaktır. O, "*Kara Safralılık*" yazısına "*Neden, felsefede, siyasette, şiirde, sanatlarda bütün sıra dışı adamlar bariz kara safralı?*" cümlesi ile başlamaktadır (2007: 108). Şarabı fazla içenlerin kara safralıya dönüştüğünü ve bunun da yaratıcılığı tetiklediğini belirten Aristo tam da bu yüzden kara safralılığın daha çok ünlüler ve şairlerde görüldüğünü belirtir (Aristoteles, 2007: 110). Melankoliyi şarabın yarattığı hafif sarhoşluk hali ile özdeş bir anlamda ele alması, kendi kültüründe melankoli ile şarap arasında kurulan genel anlayışı da açıklar biçimdedir.

Orta Çağ'da ise Kilise'nin ve Hristiyanlık öğretisinin günlük yaşama olan etkisi, Antik Çağ'da melankoliye bakılan perspektifi tersi yönde değiştirmiştir. Bu dönemde melankolik durum daha çok ölümcül bir günah, insanlara tanrı tarafından verilen bir ceza olarak konumlandırılmıştır ve böylece melankoli inançsızlığı barındırdığı için önlem alınması gereken başlıca toplumsal bir rahatsızlık olarak düşünülmüştür. Öyle ki yine bu dönemde melankoliklerin muhalif bir yan taşıdıklarına inanılıp ortadan kaldırılmak istenmeleri de durumun ciddiyetini gösterir niteliktedir. Ancak bu durum Aydınlanma sürecinde hem Kilise karşıtı yapılanmanın oturması hem de deney ve gözleme dayalı bilimsel bilginin ışığında olay ve olguları yorumlamayı önceleyen yaklaşım hâline getirmeye çalıştığı için melankoliye olan bakış da daha çok bir sağlık ekseninde ele alınmıştır. Böylece kara safra ve şarap arasında kurulan ilişki, zamanla tıbbi bir yaklaşıma yakınlaşmış, Kilise etkisi altında şeytan ile ilişkilendirme noktasına varılsa da sonucunda salt bir psikolojik sorun olarak değerlendirilmiştir. Böylece sorun, melankolikleri ortadan kaldırmak ya da cezalandırmak yerine hekimler ve hakimler tarafından kliniklere hapsedilmeleri yoluyla çözülmeye çalışılmıştır (Teber, 2013: 143). Michel Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* adlı çalışmasında izini sürdüğü süreç, bu açıdan

ele alındığında bireysel görülen hastalığın devlet eliyle kontrol altına alınma çabasına ve iktidara da işaret eder olmuştur.

Aydınlanma ile melankoliklere karşı bilimsel açıklamaların getirilmeye çalışılması geçmiştekine benzer sadece fiziki değişimleri değil, aynı zamanda sinir sistemi incelemelerini de ön plana alıyordu. Böylece yavaş yavaş melankoli psikanalizin konusu olmaya başladı. Burada Sigmund Freud'un 1917 yılında basılan, yas ve melankoli arasında ince sınırı en net biçimde çizen makalesi *Yas ve Melankoli* 'ye değinmekte fayda görülmektedir. Freud, yası sevilen bir nesnenin, kişinin, özgürlüğün, idealin kaybı olduğu ve libidonun onunla olan bağlarını kesmesi gerektiğinin farkına varıldığı durum olarak tanımlarken, melankoliyi ise tüm bunları içermekle birlikte acı veren keyifsizlik, dış dünya ile iletişimin kopması, benlik saygısı ve özgüvenin azaldığı bir süreç olarak yorumlamaktadır (2019: 10). Ona göre melankolide nesnenin kaybı çoğu zaman manevidir, kaybedilen nesne olmasa da ona duyulan sevgidir ya da açıkça anlaşılmayan bir kayıp söz konusudur. Kısacası bilincine varılmamış bir kayıp vardır (Freud, 2019: 11). Yasta belirli bir süre sonra normal hale dönme söz konusuysen, melankolide normale dönme ihtimali vardır fakat bu yastaki kadar kesin değildir çünkü melankoli yastan daha farklı çatışma halleri içermektedir (Freud, 2019: 23). Agamben, Freud'un makalesinden yola çıkarak melankoli ve yası ayıran noktanın melankolide kayıp nesnenin kaybindan önce geldiğini, bu durumun da kaybı öngören bir yas eğilimin paradoksu olduğunu belirtir (2007: 259).

20. yüzyılda özellikle psikoloji alanındaki etkili yaklaşımların sonrasında melankoli daha çok felsefe, sanat ve edebiyatta varoluşsal kavrayış temelinde işlenmiştir. Modern dönem filozofları, bireyi nesnel bir bakıştan öznel bir bakışa çekmiş, kişinin yalnızlığını, kendini tanıma serüvenini ve öze dönmesi bağlamında değerli bulup ruhbilimlerine farklı bir perspektif getirmiş ve insanın kendi üzerine düşünmesinin önemini vurgulamışlardır (Teber, 2013: 248). Teber, modern dönemle birlikte ele alınan insanın melankolisinin daha çok toplumsal normların içselleştirilmesiyle ve bireyin bu durumlardan kaçma yönelimine girdiğini belirtmektedir (2013: 300). Modern yaşam insanı bir krize sokmuş ve insan artık hiçbir şeyin değişmeyeceği ve eskisi gibi olmayacağını bilincine varmıştır. Bu durum da onu derin yalnızlığa, kaygıya, umutsuzluğa ve kendi içine dönmeye mahkum kılmıştır. Tam da bu noktada kaygı kavramını biraz açmak gerekmektedir.

Özellikle 20. yüzyılda etkileri görülen varoluşçu filozoflar için insanın kendine dönmesi, kendi varlığı üzerine düşünmesi onda kaygıyı da eş zamanlı olarak beraberinde getirmiştir. Bu dönemde J. P. Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger gibi önde gelen düşünürler açısından varoluşçuluğun sahip olduğu anlam, onlardan önceki anlamından bazı farklılıklar içermekteydi. Varoluşçu

düşünürler arasında varoluşçuluğu onlardan farklı bir biçimde Hristiyanlıkla birlikte ele alan ve hem bunu erken tarihte yapması hem de sonraki dine karşı varoluşçulardan ayrılmasıyla Soren Kierkegaard'ın yaklaşımı önemlidir. Ona göre; kaygı kavramı, insan var oluşundan ayrı bir şekilde ele alınamaz. İnsanın kaygı duyması onu diğer canlılardan da ayıran temel özelliklerden birisidir. Onun düşüncesinde kaygı, özgürlüğün olanağıdır ve bu kaygıyı da inanç beslemektedir (Kierkegaard, 2012: 155-156). Başka bir ifadeyle Kierkegaard, varoluşu baştan olumlu ya da olumsuz olarak ele almayı inancın da katkısıyla insanın sürekli onun üzerine düşünmesi gereken bir süreç olarak ele alır ancak yaklaşımındaki karamsarlık, insanın eylemde bulunmasını gerektiren temel bir duruma da işaret etmektedir. O da Kierkegaard'a göre umutsuzluk üzerinden ele alınabilir. Umutsuzluk üzerine 1849 yılındaki kapsamlı çalışması *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*'ta da ona göre insan sırf insan olmasından ötürü dünyevi bir yaşam içerisinde kendi varoluşunun getirdiği kaygıyla umutsuzluğa düşmek zorundadır. Çünkü insanın başlangıç noktası o düşüştür (Kierkegaard, 2010, s. 40) Ancak bu umutsuzluk her insanda aynı biçimde ortaya çıkmaz. Bu sebeple insanın bu düşünme süreci, onun umutsuzluktan yalnızca yılmaz bir imanla kurtulabileceğine işaret eder (Kierkegaard, 2012: 161). Bu bağlamda melankoli Kierkegaard için kaygıyla ve umutsuzlukla ilişkili olarak modern yaşam içinde insan olarak var olmanın bir yoludur (Ferguson, 2005: 4).

Kierkegaard'daki bu inanca bağlılık ve bunun üzerinden kaygıyı açıklama çabası özellikle 20. yüzyıl varoluşçu düşünürleri tarafından hatalı bulunacak temel noktayı oluşturur. Örneğin; Martin Heidegger ondan fazlasıyla etkilenmekle birlikte onun Hristiyanlığa olan bağlılığını eleştirip Hristiyanlığı dışarıda bırakarak odağını varlığın kendisine kaydırır. Okuması ve anlaşılması en zor eserlerden biri olan *Varlık ve Zaman* (1927) onun varoluşçuluk üzerine düşüncelerini en kapsamlı biçimde ortaya koymaya çalıştığı eseridir. Heidegger, kaygıyı somut dünya içindeki maddi koşullar altında ele alır. Heidegger'de kaygı varlığın kendini açığa vurma şeklidir. Bu kaygı durumu varlıkta kendisiyle yüz yüze gelme ve gündelik düşüşünde ortaya çıkar. Fakat bu kaygı nesnelere bağlı değil, nesnesi belirsiz bir endişe, sıkıntı ve bunalım halidir. Bu derin düşünsel süreçlerle varlık kendini dünyaya atılmış hissederek ontolojik kaygısını oluşturur ve böylece bu kaygı durumunda varlık hiçbir zaman kendi bütünlüğüne ya da tamlığına ulaşamaz (Çüçen, 2003: 80-92).

Nitekim Jean Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* (1943) adlı çalışması da onun varoluşçuluk üzerine olan düşüncelerini politik olanı da tartışmanın içine dahil ederek açıklama çabası güder. Dolayısıyla Kierkegaard'daki Hristiyanlık, Heidegger'deki varlık, Sartre'daki Marksizm ya da Camus'deki yabancılaşma varoluş düşüncesi içindeki kaygı ve melankoliyi olabildiğince farklı biçimlerde ele almanın en bilinen örnekleridir. İşte bu durumda melankolinin kendisi de özellikle 20. yüzyılla birlikte bireyin maddi yaşam koşulları karşısındaki

çaresizliği, zaman zaman politik olanın tahakkümü altında kalmanın acizliğine dönüşmüştür. Bu sebeple melankolinin kendisini artık modern yaşamın içinde, modern yaşamın getirdiği sorunlarla birlikte ele almak gerekmektedir.

Sonuç olarak, her toplumsal dönem kendi norm ve değerlerini üretmektedir. Akıl, bilim ve politika bu değerlerin standartlarını belirlemekte ve toplumsal yaşayış da buna göre şekillenmektedir. Tüm bu dönemler ve şartlar göz önüne alındığında melankolik kişilikler için varılabilecek ortak yargı bu kişilerin döneminin norm ve değerlerin dışında kalanlar ya da dışına itilenler olduğudur.

## 2. Sinemada Mekân Çözümlemesine Kuramsal Yaklaşımlar

Henri Lefebvre mekânın, zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağladığını ileri sürer (2019: 25). Sinema açısından mekân, bir film anlatısı içinde hikaye, senaryo ve sinematografi kadar anlatıyı tamamlayan en önemli öğedir. Mekân filmin içinde anlatıya dahil edilerek, anlatmak istediğini bütüncül bir şekilde verebilmektedir. Mekân özellikle sanat sineması ve bireyin kendi ruhsal durumunun ön planda olduğu filmler için kritik bir yeri temsil etmektedir. Çünkü filmde mekân ve karakter etkileşim halindedir. Her ikisi de anlam sürecinde birbirini desteklemektedir. Karakterin deneyimlediği bu mekânlar filmin kendi gerçekliğini oluşturmaktadır (Çam, 2016: 11). Filmin geçtiği coğrafya ya da mekan o filme dair toplumsal, ekonomik ve sosyolojik bir takım fikirler vermekte ve tüm bunlarla birlikte film anlamlandırılmaktadır.

Mekân kavramını daha net anlayabilmek için Otto Friedrich Bollnow'un mekan kavramsallaştırması olan *fiziki ve deneyimlenmiş mekana* değinmekte fayda görülmektedir. *Fiziki mekan*, coğrafi olarak sınırları ve koordinatları belli olan ve yapılandırılmamış mekânı tasvir ederken, *deneyimlenmiş mekan* ise o sınırlar içinde olan birey ya da toplumun mekânla etkileşim halinde olup onu deneyimlemesidir. Deneyimlenmiş mekan, doğa ve yaşamsal faaliyetlerle iç içedir. Mekânı değerlendirmek için onu, üzerinde barındırdığı tüm canlılarla ele almak, mekânın anlamını kavramak noktasında önem arz etmektedir (Bollnow'dan aktaran Çam, 2016: 10).

Sinematik mekân, salt sosyoloji, felsefe ya da iletişim alanında değil, coğrafya bilimcileri tarafından da üzerinde durulan bir araştırma sahası olmuştur. Coğrafi çalışmaların sinematik mekânları çalışmalarına dahil etmeleri iki alanda gerçekleşir. Bunlar; insan bilimleri ve manzara kuramları, ikincisi ise sosyokültürel çalışmalardır. İlk çalışmalar daha çok mekânın kendisine odaklanırken, ikinci çalışmalar ise sosyoloji, kültürel çalışmalar ve sosyal coğrafyadan beslenerek daha çok mekân, birey ve anlam üzerine yoğunlaşmaktadır (Kenndy ve Lukinbeal, 1997: 34). İkinci çalışmalar, günümüzde geline noktasındaki sinema mekân çalışmalarını son derece etkilemiştir. Çünkü mekân artık salt coğrafi sınırları çizili verili bölgeler olarak değil; kültür, toplum, politika ile iç içe geçmiş bir şekilde ele alınmaktadır.



Aydın Çam, “Sinemasal Mekanlar ve Sinemasal Mekanların Çözümlemesi” adlı makalesinde sinemada mekan çalışmalarını özetledikten sonra bu çalışmalardan yola çıkarak sinema ve mekan ilişkisine dair beş maddelik bir önerme ortaya koyar:

1. Sinemada mekan anlatının geçtiği yer olarak bir platformdur.
2. Temsil ve gerçekliğin izleyiciye aktarılması bağlamında işlev görür.
3. Sinema mekanı sadece filmin üzerinde geçtiği yer değil anlatıya dahil olan film ögesidir.
4. Mekan; toplumsal, kültürel, politik ya da benzeri iktidar ilişkilerinin ve çatışmalarının gerçekleştiği yerdir.
5. Mekan sinemada bir arzu nesnesine dönüşmektedir (2016: 22-23).

Bu maddelerden de yola çıkarak; mekanın sadece bir görsel öge değil, aynı zamanda anlatıyı destekleyen, filmin en önemli parçalarından biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bir filmin çözümlemesine girişildiği vakit bunu birçok açıdan yapmak mümkündür. Ya teknik kısma odaklanıp kamera açıları, kurgu, ses ve ışık kullanımı bakılır ya da daha anlatısal kısmına odaklanılıp karakterlerin duygusal durumları, senaryonun içeriği, toplumsal cinsiyet, etnik köken, kültürel öğelere odaklanılan çözümlemeler yapmak mümkündür. Bu noktada Michael Ryan ve Melissa Lenos mekan odaklı film çözümlemesine iki yaklaşım önermektedir. Bunlardan ilki *biçimsel çözümleme*; sinema metninin ve sinemasal anlamın çözülmesi, ikincisi ise *bağlamsal çözümleme*; kültürel, toplumsal, politik, siyasal, cinsiyet rolleri gibi anlamların toplumsal düzlemde ele alınıp analizinin yapılmasıdır. Bu noktada şunun altını çizmekte fayda görülmektedir; bir filmi tam anlamıyla çözümlemek ve alt metnini ortaya koymak hem biçimsel hem de bağlamsal çözümlemeyle tüm öğelerini ele almakla mümkün olmaktadır (aktaran Çam, 2016: 26). Çam, bu noktada sinemasal mekanla ilgili yapılacak bir çözümlemede her iki yöntemin de temel alınmasını önermektedir (2016: 26) Fakat biçimsel çözümleme daha filmin planlarına ayrılıp niceliksel verileri de kapsadığı için, sadece bağlamsal çözümleme de film içindeki mekanı anlamlandırmaya çalışırken yeterli olabilmektedir.

Yukarıda, tarihsel süreçte ana hatlarıyla ele alınan melankoli ve sinemada mekan çözümlemelerine, onlara yönelik kuramsal yaklaşımlara kısaca değinildikten sonra bir sonraki bölümde film karakterlerinin melankolilerinin mekanla bağlantılı çözümlemesine geçilecektir.

### 3. 2000 Sonrası Sanat Sineması'nda Karadeniz'de Geçen Filmlerin Melankoli ve Mekân Analizleri

#### 3.1. Bulutları Beklerken

Yeşim Ustaoğlu'nun filmi *Bulutları Beklerken* (2003), Osmanlı'nın son döneminde, I. Dünya Savaşı neticesinde ülkede yaşayan Rumların Yunanistan'a sürülmelerini anlatan ve bunu da yer yer gerçek sürgün görüntüleri ile göstermeye çalışan önemli bir filmidir. Film siyah beyaz, sürgün görüntüleriyle açılmakta ve izleyiciye ne hakkında bir film izleyeceğini baştan belli etmektedir. Filmdeki ana karakter Ayşe (Rüçhan Çalışkur), yani asıl adıyla Eleni'nin, geçmişini ve gerçek kimliğini hatırlayıp, köklerine dönüş mümkün olmasa da geçmişiyile hesaplaşmasının bir öyküsüdür *Bulutları Beklerken*. Eleni, ablası Selma (Suna Selan)'nın ölümünden sonra derin bir kedere gömülmüş, tavan arasında bulunduğu fotoğraflar ile de geçmişini hatırlamış ve asıl bu sefer keder tam anlamıyla Eleni'nin yaşamsal bir parçası haline gelmiştir. Tam da bu noktada Karadeniz'in, keder ve hüznü insanın en derinlerine kadar hissetmesine yardım eden doğası devreye girmektedir. Eleni'nin içinde bulunduğu ruh hali coğrafya ile anlamsal bir bütünlük oluşturmuştur.

Film gerçek görüntülerden sonra geniş açı ile dağ manzarası eşliğinde açılmaktadır. Bu manzaranın ortasında Eleni'ye ait olduğu anlaşılan bir ev bulunur. Karadeniz'in yalıtılmışlığı ilk sahnede izleyiciye gösterilir. Bu görüntüden sonra Eleni ile ilk defa karşılaşırız. Karadeniz mimarisinde evlerde çok yaygın olarak bulunan *hayat bölümünde* Eleni'yi camdan bakarken görürüz. Karadeniz'i mekan olarak kullanan birçok filmde buna benzer görüntü ile karşılaşılır. Bu alan içeri ile dışarının ayrımı niteliğindedir. Adının hayat bölümü olması da evin tüm canlılığını, yaşamsal alanını temsil eder. Her ne kadar bu bölüm yeşile bakmasından ötürü umudu ve yaşamı imlese de (Yüksel, 2016: 386) gerek *Bulutları Beklerken* filminde gerekse incelenen diğer filmlerde daha çok ulaşılamayanı, hatıraları ve geçmişi simgelemektedir.

Film, Eleni'nin ablasını kaybetmesiyle hayatında başlayan kırılma noktasını Karadeniz'in bardaktan boşalırçasına yağın yağmuru ile karşılar. Evin örümcek ağı bağlamış tavan arasında eski eşyaları karıştırırken bulur eski fotoğrafları Eleni. Yazın yaylaya çıkma zamanı gelince o da herkesle birlikte yola düşer. Fakat, yayla onun içsel yolculuğunu gerçekleştireceği mekân olarak, yazın aydınlık ve bereketli anlamından çok kışın hüznünü ve hesaplaşmasını yaşayacağı mekâna döner. Onun bu hesaplaşması, yıllarca ait olmadığı bir yerde, geçmişini ve geçmişinde bıraktıklarını unutarak yaşamak zorunda kalmasıdır. Eleni'nin yaylaya çıktıkları ilk an sisleri sanki ilk defa görüyormuş gibi bakışı geçmişi ile arasındaki bağın soluk belirsizliğidir. Eleni'nin bir taş üzerinde ve sisler içinde sürekli kendi kendine kalmayı tercih etmesi aslında onun karanlık geçmişinin kocaman bir sisle kaplanmış haliyle baş başa kalmak

istemesisidir. Geçmişini onun üzerine aynı o sisler gibi çökmüştür. Eleni, şimdiki anda geçmişinin içinde kaybolmuştur. Küçük arkadaşı Mehmet (Rıdvan Yağcı)'e işaret ederek dağın arkasını gösterdiği yer onun asıl ait olduğu yerdir. Tüm hesaplaşmasını yaylanın en yüksek ve en sisli yerinde gerçekleştirmesi de bununla ilgilidir.

*Bulutları Beklerken*, Eleni'nin daha çok dağ ve sis ile olan ilişkisini Tirebolu köyünde yaşanan hikaye üzerinden anlatır. Denizin hikayeye anlatsal katkısı mekanın yalıtılmışlığının temsilidir. Denize kıyısı olan yerlerden beklenen hareketlilik ve canlılığın aksine buradaki deniz cansız ve durgun, sanki yaşam yokmuşçasına hareketsizdir. Karadeniz'in tabiri caizse hırçın dalgası bu filmde yerini dinginliğe bırakmıştır. Film, gerek mekân gerek ideolojik atıflarla denizin ardında olanı düşünmeye zorlar seyirciyi.

Yayla sahnelerinde, yaylanın en yüksek yerinde tek başına oturan Eleni'yi kamera yalnızca sislerin içinde görüntülemez. Görüntü onunla birlikte yaylanın aşağısında kalan evleri de aynı kadrada göstermektedir. Yüksek dağ Eleni'nin insanlarla arasına çektiği sınırdır. Daha sonra yaylada gerçekleşecek olan düğünde tüm köy halkı eğlenirken, o kendi evinde, hayatını değiştiren fotoğrafa bakmaktadır. Yönetmen böylece doğa aracılığıyla ve mekânın coğrafi uygunluğuyla Eleni'nin aslında oraya ait olmadığını gösterme çabasındadır. Bu yalnızlık, melankoli ile birlikte ele alınmaktadır.

Tarih boyunca melankolik kişiliklerin arkasında şeytani bir güç olduğu varsayımı bu filmde de karşımıza çıkar. Eleni, sessizliğe gömülüp köy halkı ile iletişimi kesince, komşuları ona kurşun dökmek ister. Çünkü onlara göre sessizliğin sebebi, yaşanmış rasyonel acılar değil, kişiye musallat olmuş kötü güçlerdir. Kurşun dökme, Eleni'nin kendi iç çatışmasını ve hesaplaşmasını yaşamasına fırsat vermeden ya da anlamaya çalışmadan, toplumsal önyargı ve inançlarla alınan bir karar doğrultusunda gerçekleştirilmeye çalışılır. Fakat o, komşularının kurşun dökme isteklerini dengesiz ruh halinin de etkisi ile yarıda keser ve onları evden kovar. Köylülere göre Eleni'yi Allah cezalandırmıştır.

Mevsim kışa dönmeye başladığında herkes yayladan iner, yalnızca Eleni orada kalmak ister. Mevsimin dönüşü ile birlikte daha çok yalnızlığına gömülmüştür. Dış mekanın melankolik etkisi bu sefer iç mekana taşınır. Eleni, derme çatma kulübesinde ateşin başında dışarı bakarak sadece düşünmektedir. Onun bu derin düşüncelere dalmış hali, dışarıdaki gibi aydınlık bir atmosferde değil, yalnızca ateşle aydınlanan geneli karanlık bir mekanla verilmektedir. Zaten Eleni "benim burada ölmekten başka isteğim yok" diyerek neden oradan gitmek istemediğini ve içinde bulunduğu ruh halini anlatır.

Eleni'nin melankolik ruh haline girmesine sebep olan eski bir fotoğrafken, o melankolik ruh halinin dağılmasına sebep olan biraz da olsa ona umudu veren şey de Yunanistan'dan gelen mektuptur. Sisler arkasından görünmeyen geçmişi

Eleni'ye ulaşmış, böylece Eleni onu sığındığı yüksek kayalıklardan aşağıya doğru inmiştir. Bu sefer sıra geçmiş ile yüzleşmeye gelir. Film boyunca durgun, yalnız ve terk edilmiş gördüğümüz deniz Eleni geçmişine giderken arkasında güneşin doğuşunu barındırmaktadır. Karadeniz, Eleni'yi geçmişine, ait olduğu yere güneşin ışıklarıyla, sisleri dağıtarak uğurlamaktadır.

Teber'in belirttiği gibi; melankolik insan, geçmişin etkisinden bir türlü çıkamamakta, geleceğe yönelik bir şey düşünmesi olanaksızlaşmakta ve şimdiki zamanın içinde sıkışıp kalmaktadır (2013: 255). Eleni de geçmişinin içine sıkışıp kalmıştır. Yaşadığı sürgün deneyimi, kendini gizlemek zorunda kalması geçmişine, kendi topraklarına duyduğu özlem onu derin bir melankoliye sürüklemekte ve bu melankoli de filmin anlatısında coğrafya ve iklim ile ifade edilmektedir.

### 3.2. Sonbahar

Özcan Alper'in politik ağıt niteliğindeki filmi *Sonbahar* (2008), Yusuf (Onur Saylak)'un siyasi mahkum olarak hapisanede girdiği açlık grevi sebebiyle ciğerlerinin iflas etmesi ve hastalığının ilerleyip tıbben artık bir şeyin yapılamayacağını anlaşılmamasıyla, hapisaneden tahliye edilip köyü olan Hemşin'e geri dönüşünün hikayesidir. Siyasi mahkum olarak gençlik yıllarını mücadeleye adan Yusuf, kaybetmenin ağırlığı ve yıkımı ile köyüne yani ana kucağına geri dönmektedir. Filmde karakterin melankolisini besleyen nokta da burada izleyicinin karşısına çıkar. Yusuf, hayatını adadığı ideolojik mücadelesini kaybetmenin hüznünü taşır. Filmin melankolisi kaybetme olgusu üzerine kurulmaktadır.

Hapisanedeki gerçek direniş görüntüleriyle açılan film, Yusuf'un köye dönüş yolu ile devam eder. Uzun Karadeniz yollarında dik yamaçlar ve dalgalı deniz manzarası eşliğinde memleketi Hopa'ya gelen Yusuf'u hava, tam da bölgenin iklimine uygun olarak sağanak bir yağmurla karşılar. Filmde, geçmişe dönük konuşmaların olduğu ve Yusuf'un hayata dair umut kırıntıları olarak yorumlanabilecek anların dışında güneş zaten pek yüzünü göstermez. Yolculuk eve varmayla sonlandığında Yusuf'u köyünün yeşili bol manzarasının yanında, derme çatma evin hayat bölümünde ilk defa görülecek olan annesi karşılar. Yusuf'un evi tıpkı onun ruhunun yansıması gibidir; ayakta fakat eski ve yorgundur. Evin içi onun geçmişi ile doludur. Duvarda asılı eski fotoğraflar, defterler, kitaplar ve aynı şekilde duran yatağı, hepsi Yusuf'un ve geçmişinin bir parçasıdır. Onun köyüne geri dönüşü geçmişine de yaşamına da bir elvedadır. Belki de bu yüzden kendi yatağında sürekli kabuslar gören Yusuf, sık sık evin önündeki açık alanda ağaçların arasında uyurken görülür. Evin içi ona hüznün ve hatıralardan başka bir şey vermemektedir. Çünkü evin içinde yaşamak demek devam eden bir hayatın parçası olmak demektir. Bu devamlılık filmin sonlarına doğru evin içinde kulağa çalınan saat tıkırtısında daha net duyulur ve hissedilir.

Bu ses hem hayatın devamı hem de Yusuf'un yaklaşan ölümünün sesidir. Fakat Yusuf kendini bu devam eden yaşamın bir parçası olarak göremez. Ne geçmişi ne de şimdisi ona bu hakkı tanır. Onun geçmişine ait en hüznü nesne tavan arasında bulunduğu, sonrasında kendi ölümüne ağıtı yakacak olan tulumudur.

Evin filme anlatsal katkısının yanında iklim de aynı şekilde Yusuf'un geçmişi ve şimdiki zamanı arasındaki bağlantıyı ve onun sağlığıyla paralel olarak ciddileşen durumunu göstermek için kullanılmıştır. Geçmişini ve ait olduğu yeri temsil eden köyüne dönerken ve geçmişinden bahsettiği sırada yağın yağmur artık geriye dönüşün mümkün olmadığını göstermektedir. Sağlığı kötüleştikçe mevsim de kışa dönmektedir. Yağmur yağarken köyüne gelen Yusuf, kar yağarken sonsuza dek hayattan ayrılır. Güneşin kendini tek belirgin ettiği sahne Yusuf'un deniz kenarında arkadaşı ile geçmişi konuştuğu yerdir. Burada Yusuf ve arkadaşı geçmişteki umutlarından bahsetmektedir. Fakat artık bu umutlar da denizin ardında kendini gösteren ve batmak üzere olan güneş gibidir: Uzak ve ışığı solgun.

Deniz, Karadeniz filmlerinde sıkça kullanılan bir görsel öğedir. Onun farklı halleri insan ruhuyla özdeşleştirilmeye fazlasıyla müsaittir. *Sonbahar*'da da deniz en az filmin canlı bir karakteri kadar önem taşımaktadır. Anlatı içinde hem Yusuf'un ruh haliyle özdeş durumu hem de filmin sonuna doğru taşıdığı anlam ve anlatılanlarla paralel görüntüleri, denizin bir karakter gibi çözümlemesinin yapılmasını elzem kılmaktadır. Yusuf'un yenilgisindeki kabullenmişlik ve sessizlik, rüzgarın ve dalgaların hırçınlığı ile tezat oluşturmaktadır. Böylece film anlatısı Yusuf'un içinde bulunduğu melankoliyi onun doğa karşısındaki acizliği ile göstermeye çalışır. Filmin başlarında durgun olan deniz, Yusuf'un durumu kötüleştikçe ve umutsuzluğu arttıkça dalgalarını arttırmakta ve dalgalar karaya daha sert vurmaktadır. Doğa kışa dönmekte, Yusuf'un durumu ciddileşmektedir; bu durdurulamaz ve müdahale edilemez bir süreçtir.

Filmde Yusuf'un melankolisini besleyen kaybetmişlik ve çaresizlik duygusu farklı şekillerde arkadaşı Mikhail (Serkan Keskin) ve yeni tanıştığı Eka (Megi Kobaladze)'da da görülmektedir. Her bir karakter Karadeniz'in o yalıtılmışlığı içinde kendi hüznünü yaşar ama çaresizliklerinin de farkındadır. Buna rağmen Yusuf içinde bulunduğu hastalığından kimseye bahsetmez. Arkadaşı Mikail'e hafta sonu yaylaya çıkmak istediğini söylediğinde, Mikail "*Şimdi yaylaya mı çıkılır? Bahara gideriz*" diye yanıtlar onun bu talebini. Çünkü yayla, baharı ve yazı temsil eder Karadenizliler için. Hemen bu sahnenin ardından gelen, Yusuf'un baktığı eski fotoğraflarda yaylada yaz zamanına ait olduğunu düşündüren sahneler vardır. Fakat Yusuf baharı beklemeyi göze alamaz ki bekleyemeyecektir de. Asıl bulunduğu mekândan farklı olarak daha yukarı bölgelerde olan yayla filmin gelecek sahnelerine atıf vermektedir. Öyle ki yaylaya çıktıklarında her taraf karla kaplıdır. Yusuf'un ölümünün de temsilidir bu karlı kaplı dağlar çünkü Yusuf yakın zamanda kar köye indiğinde ölecektir.

Belki bu yüzden yaylaya çıktığında bir “oh” çekerek kendini karların içine bırakır.

Sonuç olarak, *Sonbahar* filmi Yusuf’un melankolisini ve ölümü gidişini Karadeniz coğrafyasıyla birlikte anlatmıştır. Coğrafya filmde salt bir fon olarak kullanılmamış anlatının aktif bir üyesi olmuştur. Filmin sonunda yer alan ağıt da aynı şekilde o coğrafyanın bu bahsedilen tarafının bir ezgisi olarak anlatıyı desteklemiştir.

### 3.3. Bal

Semih Kaplanoğlu’nun *Yusuf Üçlemesi*’nin son filmi olan *Bal* (2010), hem bir baba-oğul ilişkisini hem de bir bekleyişin öyküsünü konu edinmektedir. Çamlıhemşin’de geçen filmde, *Sonbahar* filmindeki karakterle aynı adı taşıyan sekiz yaşındaki Yusuf (Bora Altaş)’a tam olarak melankolik diyemsek de, onun ruh hali melankolik unsurları andıran öğeler barındırmaktadır. Nitekim film, üçlemenin diğer filmleri ile birlikte düşünülünce Yusuf’un hayatının ileri aşamasında ortaya çıkacak derin yalnızlığın ve melankolinin ilk nüvelerini burada göstermektedir. Yusuf sekiz yaşında fakat yaşlıtlarının aksine sessiz ve içine kapanık bir çocuktur. Dış dünyaya karşı pek iletişimi olmayan Yusuf, sadece anne ve babasıyla iletişim kurar. Diğer sosyal ilişkilerini sessizliği ile çözmeye çalışmakta bu yüzden görünmez bir yan da taşımaktadır.

*Bal*’da mekân olarak orman ana karakterlerin ilişkilerinin anlatımı bakımından birincil önemdedir. Filmin giriş sahnesinde izleyiciyi orman karşılamaktadır. Uzun gövdeli ağaçlar insanı hapseden sonsuz parmaklıklar gibidir. Ormanın yarattığı tekinsizlik ve sessizlik filmin ilerleyen kısımlarını daha da anlamlı kılmaktadır. Diğer filmlerin aksine filmde Karadeniz’de geçmesine rağmen deniz görüntüsüne hiç rastlanmaz. Asıl rol bu filmde ormana verilmiştir.

Orman, Yusuf’un babasını sessizce izlediği yerdir. Ormanın sessizliğine yakışır şekilde Yusuf’un da babası ile ince ve nahif ilişkisinde sessiz ve gizemli bir taraf vardır. Orman, babası (Yakup (Erdal Beşikçioğlu)) arıcılık yapan Yusuf’un ailesinin geçim kaynağını sağladığı için yaşamlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Yusuf daha çok ormanın çocuğu gibidir. Onun en mutlu görüldüğü anlar babası ile birlikte ormanda olduğu anlardır. Öyle ki yine bir gün babasıyla ormana gittiği sırada babası sara krizine benzer bir atak geçirip bayılır. Yusuf babasının yüzüne su vurmak için dereye gider ve karşısında bir ceylan görür. Yusuf kadrajdan çıkar fakat ceylan hâlâ oradadır. Ceylan ormanın içindeki Yusuf’tur, yalnız ve ürkektir. Yusuf da filmin ilerleyen sahnelerinde tıpkı o ceylan gibi yalnız kalacak ve babasız kalışının acısını artık kökleri dışarı çıkmış bir ağacın kucağında dindirmeye çalışacaktır. Babası ile ilişkisinde yakınlığı kurmasına aracılık eden orman babası öldüğünde ona kucağını açacaktır. Yusuf’un babasının kulağına fısıldadığı rüyası gerçeğe dönüşecektir.

Karadeniz bölgesi eğer mekân olarak sanat sinemasında kullanılıyorsa yöreye ait unsurlar pek eğlence ya da neşe ile birlikte verilmez. Verilse de karakterlerin duygusal durumları ile zıtlık yaratmak içindir. Mekanın kendisi zaten sis, yağmur, kapalı hava, ıstık gibi öğelerle hüznün ve yalnızlık yüküdür. İçinde duygusal bir gerilimi barındırır. Keza *Bal*'da bu gerilim babanın yokluğu üzerine kurulmuştur. Yusuf ve annesi yaylaya çıkarlar fakat bu sefer her zaman olduğundan farklı bir bekleyiş vardır. Yakup bal toplamak için gittiği yerden geri dönmemiştir ve annenin son umudu yaylada şenlikler sırasında ona ya da onu gören birine rastlamaktır. Nitekim Yusuf'un gözleri de etrafta babasından başka bir şey aramaz. Fakat ne yazık ki yayladaki tüm eğlencenin aksine Yusuf ve annesi kendi sessizlikleriyle geri dönmek zorunda kalır.

Yusuf'un annesi, onun bu içe kapanık durumunu dert edinmekte, çare olarak da kocasına onu hocaya göstermeyi teklif etmektedir. Melankolinin toplumsal tarihinden de hatırlanacağı gibi içinde bulunulan bu tarz ruhsal durumlar, hele ki manevi değerleri yaşamın bir parçası olan toplumlarda daha çok kötü güçler tarafından olduğuna inanılmaktadır. Nitekim sorunun çözümünde yine ilâhi bir yolla çözüleceği inancı yaygındır. Fakat babası annesinin bu talebini duymazdan gelir çünkü o Yusuf'u annesinden daha yakın ve farklı tanımaktadır. Annesi, babasını dinlemeyip yine de Yusuf'u hocaya götürse de neticede değişen bir şey olmayacaktır.

Karadeniz'in yüksek ve dağınık yerleşimi yalıtılmış ve birbirinden uzak yaşam alanlarının oluşmasına sebep olmaktadır. Doğası gereği iç içe yerleşime sahip olmayan Karadeniz, karakterlerin bu duygu durumlarını vermek için oldukça elverişlidir. Filmde Yusuf'un evi, sanki herkesten ve her şeyden uzakta, ormanın en ücra köşesinde gibidir. Nasıl iki orman onların yaşamsal bir parçasıysa, onlar da ormanın bir parçasıdır. Filmin mekanla bağlantılı bir diğer önemli öğesi ses kullanımıdır. Filmin başından itibaren fondaki doğanın sesi hiç kesilmez. Yağmur sesi, hayvan sesi, orman sesi mekanın gerçekliğini pekiştirmekle birlikte anlatıya eşlik eden bir şarkı gibidir. Ses izleyiciyi filmin gerçekliğine ikna etmektedir.

Özet olarak, *Bal*'da orman baba ile özdeştir Yusuf için. Bu yüzden o, babasının öldüğünü anlayınca tek kaçacak yerinin orman olduğunu bilerek koşar. Orman babasını almıştır Yusuf'un. Babanın geçim için ağaçların tepesine çıkıp bal toplaması çocuğun çocuk olması sebebi ile gerçekleştiremeyeceği bir eylemdir. Ağaçlar yüksektir, düşebilir ya da arılar sokabilir; bal ise yüksektedir. Dolayısıyla geçimi sağlayan bu güzel yiyecek ve mekân baba ile özdeşleşmiştir. Yusuf, babanın da ölümü ile birlikte bir bakıma çocukluğunun altın çağını geride bırakmak zorunda kalır. Üçlemenin ilk iki filmi ile birlikte düşünüldüğünde Yusuf'un içine kapalı, melankolik karakterini belirleyen de bu baldan, babadan, ormandan kopuşla ilgilidir. Yusuf artık büyüme zorundadır.

### 3.4. Zefir

Belma Baş'ın 2010'da çektiği filmi *Zefir*, babasız büyüyen bir kız çocuğu Zefir (Şeyma Uzunlar)'in annesinin işi sebebiyle, Ordu'nun Çambaşı yaylasında annesine ve dedesinin yanında yaşarken annesinin gelmesini bekleyişini ele alır. Film, uzun uzun Zefir'in bu bekleyiş sırasında içinde bulunduğu ruhsal gerilimi ve yalnızlığı işlemektedir. Doğa bu filmde izleyici karşısına daha çok yalnızlık ve ölümlü ilişkili olarak çıkar.

Zefir, filmin başından itibaren hep bir bekleme halindedir. Beklediği kişi annesidir. Doğa, filmde Zefir'in annesini beklediği bekleme odasıdır. *Bulutları Beklerken*'de Eleni'nin geçmişine baktığı sisler bu filmde Zefir'in annesini yolunu beklerken baktığı patikalara dönüşmüştür. Zefir her ne kadar belli etmemeye çalışsa da annesine karşı büyük özlem duymaktadır. Fakat duygularını gösterme konusunda isteksiz olması hatta bunu gizlemeye çalışması onun bu özlemini doğa içinde hapsetmesi ile gösterilir. Zefir, hiçbir şekilde annesini özlediğini kimseyle paylaşmaz hatta tam karşıt bir tavır geliştirir ama sürekli annesini sorması, kayalıklara çıkarak onu beklemesi, onun için çilek toplaması onun özlemini aslında yeterince belli etmektedir. Zefir annesi dışında kimseyle duygusal bir bağ kurmaya yanaşmaz hatta arkadaşları ile ilişkisi yer yer sorunlu ve kopuktur. Onun kurduğu en net ilişki annesini beklerken ona ev sahipliği yapan doğa ve patikalardır.

Filmde, doğanın kendisi ölümü, kayıpları ve bekleyişini içinde barındırır. Salt Karadeniz'in yeşillikleri değil bu yeşil doğa içinde hayvanlar da filme dahil olmuş ve anlatıya katkı sağlamıştır. Daha çok ölümün habercisi niteliğinde olan ölü hayvanlar ya da Zefir'in hayvanlarla girdiği ilişki onun karakteri hakkında ipuçları barındırmaktadır. Bir yandan ölüme karşı soğukkanlı duruşunu korurken diğer yandan ölmüş bir hayvanı ortada bırakmayıp gömecek kadar da şefkatlidir. Nitekim benzer soğukkanlılık ve şefkati kendi annesi öldüğünde de birebir gösterecek hatta üzerine çiçek bile koyarak taçlandıracaktır. Zefir, yaşamı ve ölümü içinde barındıran doğa gibi bu her iki kavrama da mesafeli bir yakınlık duymaktadır. Yaşlılarından beklenmeyecek bir şekilde dedesiyle öldüklerinde nereye gömüleceklerine dair konuşmalarında ölümü hiç olmadığı kadar normal bir şeymiş gibi karşılar. Filmde, ölü hayvanlar yaklaşan bir ölüme işaret ederken, Zefir'in onlara kayıtsız denilebilecek soğuk yaklaşımı izleyiciyi sonda gördüğü olaya ve Zefir'in tepkisine hazırlamaktadır. Zefir'in canlılarla olan tüm mesafesi hayvanlarla ilişkilerinden anlaşılmaktadır. Komşularının ineği *Nergis*'in kaybolması, Zefir'in annesinin gelmesi, Zefir'in annesini öldürmesi ve ineğin geri gelmesi bunların hepsi doğa ve diğer canlılar ile kurulan anlatsal bağdır. İneğin sahibi kayalıklara oturmuş ineğinin yolunu beklerken karşıdan Zefir, annesi, anneannesi ve dedesi gelir. Aslında kadının ineği yakın zamanda gelecektir ama Zefir annesini öldürdükten sonra gelir. Yine



filmde sıklıkla kullanılan bir başka hayvan salyangozdur. Karadeniz filmlerinin hemen hemen tümünde rastlanan ve genellikle yağmur sonrası çıkan salyangoz metaforu yavaş akan zamanı ve taşradaki yaşamın dingin yanını temsil eder.

Filmde yalnızca doğa değil iç mekan da bazı anlamlar barındırmaktadır. Taşrayı mekan olarak alan diğer filmlerde görmeye alışkın olduğumuz geleneksel ailenin dışında kalan bu aile belirli sosyo-ekonomik ve kültürel düzeyin üzerinde görünmekte ve ev içinde belirli nizami ölçütlerle yaşamlarını sürdürmektedir. Işığın çok kullanılmadığı iç mekan daha çok şömine ve dışarıdan gelen güneş ışığı ile aydınlatılmaktadır. Evin bu hafif karanlık hali filmin karamsar atmosferini de destekleyici niteliktedir. Ev içinde de aynı iletişimsizliğini sürdüren Zefir'in burada tek iletişim yolu dinlediği şarkılardır. O, tüm derdini dinlediği şarkılarla ifade etmeye çalışır.

Ayrıca, belgesele yakın görüntülere sahip olan filmde doğayı arka plan olarak kullanan filmlerde görmeye alışkın olunan geniş açılardan yakın çekimler de çok kullanmıştır. Bu yakın çekimler hem yaşanılan bölgeyi daha yakından göstermek ve hem de onların parçalanmışlığına dikkat çekmek içindir. Nitekim, filmin ilk sahnelerinde gördüğümüz dereye düşmüş saçın bir kısmı filmin son sahnelerinde aslında Zefir'in uçurumdan ittiği annesinin saçıdır. Yakın çekimler izleyiciyi sona hazırlayan görsel mikro parçalar niteliğindedir.

Sonuç olarak; Zefir sessiz ve melankolik tavrını film boyunca her durum karşısında aynı tutarlılıkla gösterir. Filmin son sahnesine kadar olan süreçte ölümü sık sık hem metaforik hem de gerçek anlamı ile sık sık hatırlatarak izleyicinin alışmasını sağlamıştır. Zefir annesinin boşluğunu doğa ile kurduğu ilişkiyle doldurmaya çalışmış. Nitekim bu ilişki ona faklı yollardan sirayet etmiştir. Zefir, var olan ama yanında olmayan annesinden doğa aracılığıyla kendince bir intikam almıştır.

### 3.5. Kalandar Soğuğu

Mustafa Kara'nın 2015 yapımı filmi *Kalandar Soğuğu*, Karadeniz'in dağ yamacında bir köyde yaşayan Mehmet (Haydar Şişman) ve ailesinin geçim sıkıntısını temel aldığı hikayeyi anlatmaktadır. Evin babası Mehmet, altın bulmak umuduyla dağlarda gezmekte ve bu tutkusu sebebiyle düzenli bir işe sahip olamamaktadır. Karısı Nazife (Hanife Kara) ise evin geçimini sağladıkları hayvan ile ilgilenir ve bunu yaparken Mehmet'e de sürekli söylenir. Mehmet tüm inadıyla fakat bunu kavga aracına dönüştürmeden aradığından vazgeçmez, sonunda da doğadan istediğini alır.

Doğa görüntüleri filmin anlatısını pastoral bir noktaya taşımıştır. Olaylar ve karakterlerin gelişimi mevsim döngüleriyle eş ve doğa ile özdeşleştirilerek verilmiştir. Karadeniz'in sert ve acımasız doğası ailenin içinde bulunduğu zor yaşam şartlarının görsel ifadesidir. Doğanın kendisi tıpkı bir oyuncudur, kendine ait sesleri, görüntüsü ile herkesten fazla söyleyecek sözü vardır. Film

yüksek dağlarla çevrili eski ve yıkık gözükten bir kulübede geçer. Aile dağların arasında köydeki diğer insanlardan yalıtılmış bir şekilde yaşamlarını devam ettirmektedir. Film Mehmet'in mağaranın içinde kazı yaptığı ve bir şeyler aradığını düşündüren bir sahne ile açılır. Mehmet'in aradığı şey madendir. Doğa, ailesi ve köylüler tarafından düzenli bir işi olmadığı için sürekli eleştirilen Mehmet'in kaçıp sığındığı yer olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Dağlar hem her şeyden uzaklaşıp sığındığı yer hem de bu eleştirilerden kaçmak için umudunu bağladığı yerdir. Bu yüzden ısrarla o madeni bulmak için tüm tehlikelere rağmen karış karış dağları gezmektedir. Bu doğaya kaçışlar hem bir mücadeleyi hem de acizliği barındırır. Mehmet çalışmadığı için çevresinden dışlanmıştı aslında. Bu dışlanmışlık sessizliği ve kaçışı getirmiştir, içine kapanıktır. Onun hüznü, aradığını bulamamaktan ve ailesine maddi olarak yetememekten gelmektedir. Ama her şeye karşın, kendisine karşı söylenene ve yapılan eleştirilere kulak asmaz. Onun tüm diyalogu doğa ile dir. Doğadan bir alacağı vardır ve bunun için de şansını sonuna kadar zorlamaktadır.

Mehmet maden ararken uçurumun kenarına gitmekten hiç çekinmez. Heybetli dağların uçurum kenarlarında korkusuzca ve umutla, hayatlarını kurtaracak madeni arar. Yaptığı şey aslında her seferinde bir yanda şansını diğer yanda tam tersi şanssızlığı barındırır. Uçurum metaforu bu durumu anlatmak ve onun ne derece çıkmazda olduğunu göstermek için görsel bir katkıdır. Bu sahnelerde kamera Mehmet'i üst açıyla ve yerle birlikte alan derinliği yaratarak çerçevelerken onun istediği şey için ne kadar tehlikeli bir noktayı göze aldığına da altını çizer. Mehmet o kadar yüksektedir ki bulutlar bile aşağıda kalmıştır. Mehmet yukarılara çıktıkça yağmur kara, rüzgar ise fırtınaya evrilir. Doğa bir uyarı verir belki de Mehmet'e ama Mehmet asla vazgeçmez aradığından. Ne annesinin ne karısının ne de çevrenin söylediklerini dinler, hepsini kulak arkası eder. Mehmet dağlara, karısı ise Mehmet'e bakarak iç geçirir. Karısı Hanife'ye göre uçarı hayaller peşinde koşan Mehmet'in aslında amacı kolay para kazanıp köşeyi dönmekten ziyade kendini de kanıtlama çabasıdır.

Doğal ses hiç kesilmeden hep arka planda işitilmektedir. Bu sesler rahatlatıcı ve dinlendirici etkisinin tersine gerilimli ve ürkütücüdür. Hayvan sesleri sürekli kulağa çalınmaktadır, sohbetin ve yaşamın bir parçası olarak. Yağmur damlasının yere değdiğinde çıkardığı ses kadar doğa tüm gerçekliği ile kendini hissettirir. Ancak bu uyum doğanın zorlamasıyla karamsarlaşır. Mevsim kışa döndükçe Mehmet dağa da çıkamaz, çareyi ailenin geçimini sağlayan boğayı güreştirmekte bulur. Hanife'nin tüm karşı çıkışlarına rağmen isteğini yerine getirmekte kararlıdır. Boğa güreşi bir umut kapısı aralasa da Mehmet ve ailesi için sonuç hüsrandır, sisler tekrar çökmeye başlar. Baharın getirdiği güneş sislerin ardında kalmıştır. Fakat boğanın doğumu aslında gerçekleşecek umudun ve gelecek olan baharın göstergesidir. Sonunda karlar erir, güneş yüzünü gösterir. Son umudu yağmurla beraber evi saran salyangozlar müjdelere

Mehmet'e. Çünkü boğa kaçmıştır ve aileyi panik sarar. Tek geçim kaynakları da elden gitmiştir. Kaçan boğa engelli oğlu Mustafa aracılığıyla Mehmet'i bir sürprize yaklaştıracaktır. Doğa Mehmet'e tüm mücadelesinin karşılığını verir. Hem boğayı hem de aynı yerde aylardır aradığı altını bulmuştur.

Tüm bu anlatı ele alındığında Mehmet sert ya da geleneksel ailenin ataerkil kodlarını işleten bir erkek değil tersine sessiz, hüznü ve uzlaşımına açık bir insandır. Mehmet'in melankolisi geçim sıkıntısının verdiği eksiklik hissinde, nalburda, sokakta, evde dışlanmasında yatar; bu melankoliyi aşabilmek için de çözümü doğa ile mücadelede bulur. İnsan kaynaklı bu melankoli Mehmet açısından sanki doğaya bir üstünlük sağlanırsa içinden çıkılabilecekmiş gibi görünen bir melankolidir. Oysa Mehmet'i melankoliden çıkaracak olan şey, baştan beri fark etmediği üzere doğa ile mücadele etmek değil onunla barışmaktır. Keza, Mehmet de farkında olmadan melankolisini çözebilmek için altının peşine düşer ama doğa ile olan mücadelesini gözü görmeyen bir saplantıya soktuğu için de uzun bir süre onu elde edemeyerek acı çekmektedir. Dağlarda tek başına gezerek tekinsiz mağaralara girerek, boğa güreşine katılarak ve daha pek çok zorlu çaresiz bir sürece girmiştir. Doğa Mehmet'i bu zorlu süreçlerden geçirerek onun olgunluğa erişebilmesi için tek geçim kaynağı olan boğa ile sınamıştır. Mehmet'in nihayetinde altını bulması her ne kadar ilk anlamı ile baştan beri peşine düştüğü salt maddi kazancı ona getirmiş gibi görünse de aslında Mehmet kendi melankolisine son veren olgunluğa kavuşmuştur. Bu sahnenin bir oyuğun içinde kapalı boğucu bir hava altında olması da, onun zar zor, tesadüfen bulduğu altını, güneşe uzatıp gerçekliğinden emin olmasıyla gerçekleşmesi de önemlidir. Sonuç olarak; melankolisinin çözümü doğada olan ama bu çözümü doğaya karşı olarak arayan Mehmet, başarısızlıklarının ardından çözümü gerçekten de doğada bulur ama bu sefer doğayla uyum içindedir. Dolayısıyla Karadeniz'in kapalı boğucu havası ve engebeli arazisi film boyunca Mehmet'in melankolisini artıran unsurlar olarak öne çıksa da filmin sonunda bu melankoliyi dağıtan da yine doğanın kendisi olmuştur.

### 3.6. Sibel

2019'da gösterime giren Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti'nin yönetmenliğini yaptığı *Sibel*, Giresun'un Kuşköy köyünde geçen, dilsiz olduğu için çevresiyle ıslık dili ile iletişim kuran Sibel (Damla Sönmez)'in hikayesini anlatmaktadır. Karadeniz'in doğası bu filmde Sibel'in sığınma noktasıdır. Köy halkı tarafından dışlanması onun köy içinde vakit geçirmesini imkansız kıldığı için köyün dışında vahşi doğada vakit geçirmek yapabileceği tek şeydir. Sibel, işlerinden her arta kalan vakitte doğada kurt avlamaya çıkar. Tabii kurdun gerçekten olup olmadığı meçhuldür, metaforik anlamlar bütünüdür bu av süreci. O, kurdu avlayıp insanlara kendini kabullendirmek ister. Bununla bağlantılı olarak, toplumdaki kadın olarak dışlanan Sibel, kıyafetleri,

hareketlerinin sertliği, elindeki tüfeği gibi erkeklik araçları ve davranış kalıpları ile var olmaya çalışır. Zaten babası ile ilişkisini de diğer kardeşinden farklı yapan budur. Çünkü babası onu kız çocuğu gibi değil erkek çocuğu gibi görmektedir. Babası ile ilişkisinin sonradan bozulmasının sebebi, babasının Sibel'in kadınlığını hatırlamasıdır. Kadınlığının sadece babası tarafından değil köy halkı tarafından fark edilmesi de Sibel'in engeli yüzünden değil "ahlaksız" olduğu düşünüldüğünden dışlanmasına sebep olmuştur.

Dilsiz olduğu için, köylülerin gözünde adeta bir ucubeye dönüşmüş Sibel, kendi varlığını kabul ettirmek ve bir şeyler başardığını göstermek için elinde silahla yine dağda gezdiği bir gün, "terörist" olarak jandarma tarafından aranan bir asker kaçağı ile karşılaşır ve onunla kurduğu ilişki neticesinde sonraları da av yerine onunla görüşmek, ona yardımcı olabilmek için dağa çıkar. Onların bu görüşmeleri köy halkı tarafından duyulunca hem dayak yer hem de dilsizliği nedeniyle dışlanmasının yanında artık ahlaksızlıkla da suçlanır.

Sibel'in karakter yapısı için melankolik tanımı yapmak pek yerinde olmayacaktır. Sibel melankolikten öte yalnızlaştırılmış bir karakterdir. Köy halkının onu dışlaması, onun kendine mekan olarak doğayı seçmesine ve orayı kendini kanıtlama aracı olarak görmesine sebep olmuştur. Çünkü Sibel ne o toplumun bir üyesi olarak ne de bir kadın olarak var olabilir. Sibel aslında toplum içine girmeye, insanlarla iletişim kurmaya açık bir yapıdadır. Bu yüzden *Sibel*'in mekan analizini yaparken bunu onun yalnızlaştırılması üzerinden yapmak daha doğru bir yorumlama olacaktır. Dolayısıyla Sibel'in melankolisi makale dahilinde incelenen diğer filmlerdeki karakterlerinki gibi değil, dışlanma ve görünmezlik sonucu oluşan melankoli olarak ele alınacaktır. Makalede ele alınan diğer filmlerin aksine, bu filmde karakterin melankolisini inşa eden şey doğa değildir, aksine onu melankoliye sürükleyen toplumsal dışlanma melankoliden kurtulmanın tek yolu olarak karakteri doğaya gitmeye zorlamaktadır. Doğa çoğunlukla onu kötülerden koruyan bir sığınaktır. Sibel'in yaptığı, günlük hayatın kurallarına bir başkaldırı olup kendi kurallarını kendisi koymaktadır. Melankolik olanın kendini özgürleştirme çabası (Teber, 2013, s. 249), bu filmde kendi kurallarını inşa etme çabasıyla ortaya çıkmaktadır.

Filmde ana karakter dışında yan karakter *Narin*'e de değinmekte fayda görülmektedir. Narin de tıpkı Sibel gibi farklı sebeplerle toplumun dışına itilmiştir. Bu dışlanmışlık onu mekânsal anlamda da dışarı sürüklemiştir. Narin, köyün dışında, ormanın içinde, yüksek olarak algıladığımız bir yerde derme çatma bir evde yaşamaktadır. O, Sibel'in babası dışında en rahat iletişim kurduğu kişidir. İkisinin de ortak noktaları dışlanmışlıklarıyla beraber doğaya sığınmalarıdır. Bu açıdan filmde bölgenin iklim şartlarını bir anlatı aracına dönüştürme uğraşına da değinmek gerekmektedir. Genel anlamda film, Karadeniz'in puslu havasından ziyade güneşli ve aydınlık zamanlarını

kullanmıştır. Sibel'in duygusal anlamda doruk noktasını yaşadığı anlarda yağmur başvuru doğal öge olmuştur. Onun psikolojik durumunun kırılma anlarında genelde hava soğuk ya da yağmurludur ancak filmin başında onun özellikle avlanırken, babasıyla ya da tek başına ormana giderken son derece keyifli olmasının nedeni havanın bunları yapmaya imkân tanıyacak şekilde sıcak ve güneşli olmasıdır. Özellikle filmin sonunda hem kız kardeşi hem de çay kesen diğer kadınlar tarafından fiziksel şiddete maruz kalarak hakarete uğraması ve dışlanması, artık bir kırılma noktası oluşturur. Nitekim çılgılık atamadığı, içini dökemediği ve bu sebeple kendi boğazına vurarak ağladığı sahnede onun atamadığı çılgılığı sanki doğa gök gürültüsü ve yağmurla atarak onun bir kez daha melankoliden kaçmasını, rahatlamasını sağlar.

Sonuçta; Karadeniz bizzat coğrafya olarak ormanı, iklimi, arazisi ile karakterin melankolisinden bağımsız düşünülemez. Bu filmde diğer filmlerin aksine melankoliyi bizzat besleyen doğa olmasa da karakterin bu melankoliden tek çıkış yolu doğaya sığınabilmektir. Bu sebeple Sibel filmi ele alınan filmler arasında farklı bir yere sahip olmakla birlikte melankolinin hem bir kavram hem de toplumsal yaşam içerisinde bir gerçeklik olarak coğrafyanın kendisinden bağımsız bir şekilde ele alınamayacağını göstermesi bakımından son derece önemlidir. Ne Sibel'in dışlanmasını ne lal oluşunu ormandan, sık sık gittiği mağaradan, tepelerin arasında peşine düştüğü kurttan bağımsız düşünmek mümkündür. Dışlandığında ormana kaçır, azar işittiğinde gizli kulübesine uğrar. Tam da bunun sağlamasını gösterecek biçimde onun en iyi anlaştığı kişi, onun konuşamıyorken kendisini dinleyen, hiç kimsesi olmayan Narin'dir. Tüm bu dışlanmışlık ve itilmişliğe rağmen Sibel inatla kendini toplum içinde var olmaktan geri çekmemekte ama yaşadığı dışlanmalarda da öfkesi, doğanın onun yerine dile gelip konuşmasına dönüşmektedir.

## **Sonuç**

Makalede incelenen 2000'ler sonrası sanat filmlerinin anlatısında ele aldığı konu salt olay örgüsü ve senaryo bağlamında değil mekanın da aktif ve özel bir rolü vardır. Anlatı düzleminde diyalog azdır ve görüntüyle hikaye anlatılır. Bu filmlerin konusu sıklıkla taşrada yaşanan iktidar ilişkileri, toplumsal cinsiyet sorunları, maddi sıkıntılar üzerine odaklansa da aynı zamanda kentli insanın taşrayla olan ilişkisi sıklıkla işlenen temalardan biridir. Bu farklı konula birbirinden tamamen bağımsız değil aslında mekan üzerinden bir analiz yapıldığında pek çok benzerlik barındıran ortak sorunlar olarak belirtilmektedir. Özellikle bu filmlerde taşra mekanı olarak çoğunlukla Karadeniz'in ön plana çıkması mekanın bizzat aktif öge olarak gösteren unsurlardan biridir. Karakterlerin melankolisini anlatırken çalışmada ele alınan filmler üzerinden de değerlendirildiğinde taşrada geçen bu filmlerin konuları birbirinden ne kadar farklı olsa da hikayenin mekan üzerinden kurulması dikkat çeken noktadır.

İncelenen filmlerde melankoli, *Bulutları Beklerken*'de geçmişini hatırlayan ve derin bir sessizliğe gömülen Eleni'de, *Sonbahar*'da gençlik yıllarını siyasi mücadeleye adanmış Yusuf'un tüm kaybetmişliği ile köyünü dönüp ölümü beklemesiyle, *Bal*'da baba ile özdeş olan doğanın ve onu bekleyişin öyküsüyle, *Zefir*'de anne özlemi ve katı duygusuzluk ile, *Kalandar Soğuğu*'nda tüm karşı çıkışlara rağmen doğada bir arayışı, *Sibel*'de ise kendini kabul ettirme çabası ile arşımıza çıkar. Bu filmlerdeki ortak nokta karakterlerin tüm bu ruhsal halleri Karadeniz'in doğası ile katkı sağlamasıdır. Orman; karakterlerin sığındığı, toplumsal olandan kaçışı, yalnızlıklarını yaşayabildikleri yerken, deniz hem dalgalı hem hırçın halleri ile karakterlerin ruhsal durumunu yansıtır. Dağ yamaçlarındaki birbirilerinden uzak evler onların yalıtılmışlığını gösterirken iklim; kapalılığı, yağmuru ve karı ile hem zor hayat şartlarını hem de karakterin kendi içinde yaşadığı çatışmaları anlatır. Tüm bunlardan dolayı Karadeniz filmlerde bir mekan anlatısı olarak ayrıca incelenmesi gereken bir unsur olarak belirir. Bu öne çıkmanın yanında ele alınan bu filmlerde melankolinin kendisinin bizzat bu mekan ile doğrudan işleniyor olması mekan ve melankoli ilişkisini anlamak açısından da önemlidir.

## Kaynakça

- Agamben, G. (2007). Kayıp Nesne. *Cogito*. (Çeviren: Ş. Öztürk). 51, 258-262.
- Alper, Ö. (Yönetmen). (2008). *Sonbahar* (Film). Türkiye: Nar Film.
- Aristoteles. (2007). Karasafırlılık. *Cogito*. (Çeviren: Ö. Aygün). 51, 107-126.
- Baş, B. (Yönetmen). (2010). *Zefir*. (Film). Türkiye: FC İstanbul.
- Bora, T. (2010). *Taşralaşmamak ve Taşrayı Yitirmek*. T. A. Süalp ve A. G. (Ed.) *Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar* (s.167-183). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *Sinecine*. 7(2), 7-37.
- Çüçen, A. K. (2003). *Heidegger 'de Varlık ve Zaman*. Bursa:Asa.
- Freud, S. (2019). *Yas ve Melankoli*. (Çeviren: L. Uslu). İstanbul:Cem.
- Ferguson, H. (2005). *Melancholy and the Critique of Modernity Soren Kierkegaard's Religious Psychology*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi*. (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge.
- Gürbilek, N. (2016). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gürbüz, N. (2015). *Yeni Türkiye Sineması Taşra Ne Arıyor*, M. Varlık (Der.) Edebiyatın Taşradan Manifestosu (ss. 109-117). İstanbul: İletişim Yayınları,
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (Çeviren: A. Yardımlı). İstanbul: İdea.
- İbn-i Sina (2007). Melankolinin Teşhis ve Tedavisi. *Cogito*. (Çeviren: A. S. Aykut). 51. 24-38.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2010). *Bal*. (Film). Türkiye: Kaplan Film.
- Kara, M. (Yönetmen). (2015). *Kalandar Soğuğu*. (Film). Türkiye: Kara Film, Katapult Film.
- Kennedy, C., Lukinbeal, C. (1997). Towards a Holistic Approach to Geographic Research on the Film. *Progress in Human Geography*. 21/1, 33-50.
- Kierkegaard, S. (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (Çeviren: M.Mukadder Yakupoğlu). Ankara: Doğu Batı.
- Kierkegaard, S.(2012). *Kayıp Kavramı*. (Çeviren: T. Armaner). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Lefebvre, H. (2019). *Mekânın Üretimi*. (Çeviren: I.Ergüden). İstanbul: Sel.
- Sartre, J.P. (2009). *Varlık ve Hiçlik*. (Çeviren: T. Ilgaz ve G. Çankaya Eksen). İstanbul: İthaki.
- Teber, S. (2013). *Melankoli Normal Bir Anomi*. İstanbul: Say.
- Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (2003). *Bulutları Beklerken*. (Film). Türkiye: Ustaoğlu Film.
- Yüksel, B. (2016). *Bir Oyuncu Olarak Doğa: Karadeniz Platolu Filmler*. U. Biryol (Ed.) *Karardı Karadeniz* (s. 375-395.). İstanbul: İletişim.
- Zencirci, Ç. ve Giovanetti, G. (2018). *Sibel*. (Film). Türkiye: Riva Film.

# TEŞBİH VE TENZİH (BİÇİM VE ÖZ) BAĞLAMINDA GELENEKSEL SANATLAR ÜÇLEMESİ

Murat BOZKURT<sup>1</sup>

## Giriş

İçinden çıktığı sosyal, kültürel, düşünsel, inançsal ortamlarla göbek bağına sahip olan sanat tüm bu olgular tarafından biçimlendirildiği gibi aynı zamanda bu olguları biçimlendiren etkileşimli bir eylem alanıdır. Batı sanatını doğuran, yoğuran itikadi ve ahlaki vasat nasıl ki Aydınlanma düşüncesiyle daha seküler/profan bir düzleme kaymışsa Doğu sanatı da geleneğin duyuş ve inanış biçimini sürdürmeye çalışmış ve fakat geleneğin var olduğu kültürel ortam, yaşamsal pratikler moderniteyle birlikte değişmeye başladığı için varlık zeminini yitirmeye başlamıştır. Sinema gibi teknik anlamda oldukça “modern” ve “Batılı” bir sanat formu ile geleneksel perspektife sahip bir film dili inşa edebilmek bir yandan oldukça güç, diğer yandan oldukça ufuk açıcı (sinemaya soluk üfleyici) bir imkândır. Bu makale, sanatın ve sinemanın ne olduğu, Batı’da ve Doğu’da nasıl idrak ve icra edildiğini, İslam sanatının başlıca ilkelerini/amaçlarını, geleneksel İslami sanatların film diline yansımalarını Derviş Zaim sineması üzerinden anlatmaya çalışacaktır. İslam fikriyatını olduğu gibi sanatını da şekillendiren tenzih-teşbih-tevhit kavramsal üçlemesi çerçevesinde Zaim’in “Geleneksel Sanatlar Üçlemesi” adını verdiği filmlerini değerlendirerek sanatın ve sinemanın zaafalarını ve imkânlarını sorgulamaya çalışacaktır.

## 1.Doğu ve Batı Sanat Düşüncesi

Tarkovski, verdiği röportajlardan birinde değme sanat tarihçilerine taş çıkartacak bir ayırım ve niteleme yapar: “Batı sanatı kendine yoğunlaşmış, benmerkezcî bir sanattır. Doğu sanatı ise tam tersine. Doğu’da anlam ‘kaybolmakta’ ve kaynaşmakta’ yoğunlaşır.” (Tarkovski, 2018) Doğu sanatında anlamın “bütün” (*kemal*) içinde kaynaşması sanatın “tam ve eksiksiz olma” (*cemal*) sıfatıyla ilgilidir. Batı düşüncesinde sanat daha çok güzel’in estetik duyumu olarak nitelendirilirken Doğu geleneğinde hem güzel’in hem yüce’nin



bütün içinde kaynaşma ve yoğunlaşması olarak belirlemektedir. O. Wilde, sanatın görevinin güzeli/güzelliği tasvir etmek değil güzel tasvir etmek olduğunu, çirkinin de güzel şekilde tasvir edilebileceğini, duyumsatılabileceğini vs. ifade eder. (Wilde, 2019) Çoğu kişinin yanlış anladığı üzere bu güzelin/güzelliğin değil estetiğin tanımıdır ama. İyiyi kötüyü, güzeli çirkinin “duyumsa(t)ma” olan estetik ile güzel(lik) idesi aynı şey değildir. Batı düşüncesinde ve dillerinde bir yönüyle güzel/lik “pırıldı/parıldama” (İng. *shine*; Alm. *scheinen*) isim fiiliyle karşılanırken (Platon’da mutlak Hakikat’in; Hegel’de mutlak Ruh’un parıldaması, şaşaaşı); Doğu düşüncesinde ve dilinde (tabii burada İslami Doğu’yu kastediyoruz) “tam ve eksiksiz olma, olgun olma, bütünlük” gibi yüceliği çağrıştıran kök anlamlara sahip cemel (ve kemal) ismiyle tavsif edilir.<sup>2</sup> Türkçede de “güzel/gözel”, “göğ/gök” ile ilgilidir. Göğermiş olan, gökçe olan görklü olan, göksel olan, kökte olan, gökte olan, yani yüce olan güzeldir. Gözün gördüğü güzel göğün (gökçe/mai) ışığının, yüce’nin yansımasıdır.<sup>3</sup>

İslam düşüncesinde mutlak varlık sahibi, varlığı kendiliğinden olan Allah, tenzihî ve teşbihî tüm sıfatlarıyla tevhit etmiş, bütünleşmiş, birleşmiş “en yüce” varlıktır. Her türlü kusurdan, eksiklikten arınmış, idrakin ötesinde ve bilinirlikten münezze bir varlık olan Allah aynı zamanda yarattıklarıyla yarattıklarının idrak seviyesine giren ve böylece kendini bildiren mutlak Zat/Özne’dir. Allah’ın hem zahir hem bâtın, hem ezeli hem ebedî, hem müteal (aşkın) hem mündemiç (içkin), hem mücerret (soyut) hem müşahhas (somut) vs. olması (kendini bu zıt, tenzihî ve teşbihî kavram çiftleriyle tanıtmayı) ve nihayetinde tüm bu ikilikleri kendi mutlak Öz’ünde birleştirmesi (tevhit), O’nun yüceliğinin (varlığının en “yüksek”, en “uç” noktada olmasının) bir gerekliliğidir. İslam düşüncesi de İslam sanatı da bu kavram çiftlerinin tefrikinden (ayrımından) ve sonra tevhidinden (birleşmesinden) doğmuştur. Zira bu soyut ve somut düşüncüyü kışkırtan, bir nevi diyalektik ve paradoksal düşünme pratiği sağlamaktadır. Mutlak Varlık’ı ve varlığı (dolayısıyla hayatı, insanı vs.) kavrayabilmek için aklın somut ve içkin olandan (yani teşbihten ve duyulur olandan; *mahsusat, sensible*) hareketle soyut ve aşkın olana (yani tenzihe, sezilir olana) doğru yol almak; teşbihin şüphesiyle tahrik olup tenzihin nezih alanına girmek insanın kendini (dolayısıyla da Rabbini) bilme yolunda atacağı sağlam adımlar gibi durmaktadır.

İslami düşüncenin paradoksal ve diyalektik imkânını en iyi ve en derinlikli şekilde kullanan, vahdet-i vücud (varlığın birliği) nazariyesinin sahibi olan, varlığın zahir ve bâtın tüm yönlerine işaret eden İbn Arabî’nin öğrencisi ve üvey evladı olan Sadreddin Konevi’nin, “O’ndan sadece ‘değil’ ile bahseden

2 Bu iki ismin (cemel ve kemal) aynı zamanda Yaratıcı’nın sıfatları olması bakımından tüm mevcudatın olduğu gibi güzelliğin mutlak sahibinin de (O’nun güzel olması, güzeli var etmesi ve güzeli talep etmesi) Allah Teala olması söz konusudur.

3 W. Chittick’e göre de bâtın (içrek ya da tezahür etmeyen) tenzihe; zahir (dışrak ya da tezahür eden) teşbihe karşılık gelir. Hatta “gök”ü tenzih, “yer”i de teşbih düzlemine yerleştirebiliriz. Ama yine Chittick’e göre, “Gök Allah’a yakındır, dolayısıyla yer de uzaktır. Bu bakımdan, gök bizi teşbih sıfatlarına duyarlı kıldırdığı hâlde yerde tenzih sıfatları baskındır.” der. (2022)

ve her çeşit teşbihi O'ndan nefyedip, Hakk'ı kendi meşrep ve anlayışına göre sınırlayan kimse dilsiz, sağır ve inatçı bir cahildir. Zira O'nun birliği çokluğunun, basitliği terkinin, zuhuru bâtinliğin, ahirliği evvelliğinin ayıdır.” (Konevi, 2012) şeklinde ifade ettiği tevhitçi bakış açısı sözünü etmeye çalıştığımız paradoksal düşünce tarzının en güzel ve belirgin örneklerinden biridir. İbn Arabi ise “Tenzih bilmek Allah'ı bilmektir.” (İbn Arabi, 2018) diyerek Mutlak Varlık'ı akılla ama aklın kurallarından ve sınırlarından soyutlayarak idrak etmeye yönelik çabası yine yüce'nin (“en uçta” olanın) idrak edilemezliğine işaret eder. Ki bu idrak seviyesinin ilk izleri, Hz. Peygamber'in yakın dostu Ebubekir Sıddık'tan mülhemdir: Asıl idrakin idrak edemezlik olduğunu idrak etmek şeklinde ifade edilen bu paradoksal durum mantığın ve nutkun (aklın ve sözün) belli bir sınıra kadar ulaşip yetersiz kalacağını izhar eder.

Tam bu nokta sanat, mantık ve nutkun idrak ve ifade etmekte nakıs kaldığı yüce'yi ve güzel'i ihsas ve izhar etmeye yönelik bir su'n (iş/eylem) olarak belirir. Düşünsel arka plana sahip olmakla birlikte teorik düzlemde daha fazla ilerlemenin pek mümkün olmadığı bir tecrübe alanında sanat, yüce'nin kavranmasını değil duyumsanmasını ve deneyimlenmesini amaçlar. Aklın ve sözün ifade etmekte yetersiz kaldığı noktada sanatın kendine has dilsel ve biçimsel imkânları, insanı (insanın anlam arayışını) öte'ye (güzel'e ve yüce'ye) doğru seyretiren bir b/akış hâlidir. Burada tenzih bir bakış, teşbih bir akış eylemidir ve sinema bu her iki eylemi de doğasında barındıran bir seyir faaliyetidir. Bu kavramsal ikilikler/zıtlıklar bağlamında S.H. Nasr İslam sanatının kesret âleminde vahdetin (tevhidin/birliğin) bir sonucu olduğunu, duyular aracılığıyla doğrudan algılanabilir olan fiziksel düzende arketipik hakikatleri ve eylemleri tezahür ettirdiğini ifade eder. (Nasr, 2019) Kur'an'da da zikredilen metafizik bir hakikati, yani nereye dönülürse dönülsün Allah'ın zatını (varlığını, güzelliğini, güzel yaratışını) hatırlatacak bir vasat (ortam/medium) oluşturacak bir vasıttır (araç/media) İslam sanatı.<sup>4</sup>

İslam sanatı, doğanın formlarını (biçimlerini) taklit etmek yerine yaratışın normlarını (ilkelerini) yansıtır daha çok. Elbette içinde doğada var olan formlar (geometrik, bitkisel, hayvani desenler ve figürler) vardır ama bunları basit mimetik bir mantıkla olduğu gibi taklit ve tekrar etmek yerine, o formların arka planındaki ilkeyi/arketipi (İlahi İlke'yi) duyumsatmak yahut sezdirmek asıl amacıdır. Modern sanatın aksine bir diğer amacı ise insani özü (ego) İlahi Öz'ü (Deu) yüceltmek ve insanı o yüceliğin karşısında haşyet ve hayret makamına ulaştırmak; celal, cemel ve kemal sıfatlarını tecrübe ettirmek; güzellik ve tümlük/tamlık üzerinden varlık ve kulluk bilinci kazandırmaktır. İslam estetiğinin temel ilkelerinden biri güzeli, iyinin ve doğrunun ifadesi olarak görmesidir. (Karadeniz, 2021) Bunu da kendine has üslubuyla yapar. Her gelenek kendi inanç ve düşüncesinin dışavurumu olan bir biçime/üsluba

4 “Doğu da Allah'ındır batı da. Nereye dönerseniz dönün Allah'ın yüzü/zatı oradadır.” Bakara, 2:115.

sahiptir zira bir şeyin özü kendi biçimini oluşturur. İtikat ve ahlak (inanç ve tutum) biçimi belirleyen temel özlerdir. Kendi uygarlık tecrübesi dışındaki tüm gelenekleri egzotik, otantik ilkel bir öteki, sergilemelik bir müze/bienal nesnesi gibi algılayan/algılatan ve o geleneklerin arkasındaki düşünce ve inanç birikimi görmek istemeyen modernliğin sanatı dinin yerine ikame ederek boşalttığı özü ve teknik imkânlarla çoğaltarak sıradanlaştırdığı biçimi kendi zamanının ruhunu verir; geleneksel sanatlar kendi varlık bilinçlerini, inanç tecrübelerini, kutsallık algılarını aksettir. Bu noktada geleneksel sanatların (tüm gelenekleri kastederek söylüyoruz) bir yönüyle kutsal sanattır, kutsalın/yücenin peşinde olan sanattır. Burckhardt'ın ifade ettiği gibi “Hiçbir sanat, o sanatın biçimleri belli bir dine has manevi vizyonu yansıtmadıkça ‘kutsal’ olamaz.” (Burckhardt, 2017) Biçim, varlığının özünün dışı yansıma, dışı vurma şeklidir; bu özelliği kutsalla/yüceyle de ilgili olabilir kutsal dışıyla da. Pornografi (her anlamıyla pornografi) nasıl ki fiziksel iştahın (şehvetin), hırsın (ihtirasın) dışı vurumu ise soyutlama ve dolayımılama üslubunu kullanan sanat anlayışları da metafiziksel bir hicabın/taaccübün örtülü yansımaları olarak belirir. Bu bağlamda sanat, özün (düşüncenin/inancın) biçimi (eylemi) varlık alanına çıkarttığı etik bir tavır, biçimin de özü duyumsattığı estetik bir tarzdır diyebiliriz.

Yaratılmışı değil yaratışı taklit ederek kutsal'ın ruhunu insan ruhuyla mezcetmek, insanı düşük/süfli olandan (nefsin, egonun, benliğin, bedenın tutsaklığından) kurtarıp yüce/ulvi olana yönlendirmek (tinin dinlenmesini, dinginleşmesini sağlamak), sanatın (özelde İslam sanatının) asıl gayesidir. Bunu da, kendi özünü biçimsel bir çerçeve içinde sınırlandırarak, bir şeyleri içerip bir şeyleri dışarıda bırakarak yapar. “Modern sanatın” özgür, hadsiz, sınırsız transformasyonu içinde biçimlerin ve özlerin iç içe geçmesi, onun var olamayışının temel sebebi olması gibi geleneksel sanatların katı/kati kuralları, sınırları, biçimleri, sahip oldukları özün sağlıklı bir bedenleşmesi ve varlık alanına çıkmasıdır. Biçim, Burckhardt'ın vurguladığı üzere, doğası gereği bir şeyleri ayıklayıp dışarıda bırakma işidir. Yani biçimci/üslupçu sanatkar, eserine dahil ettiği şeyler kadar katmadığı şeylerle de sahip olduğu özü gürleştirir. Nihayetinde bir “yaratma” eylemi olarak sanat bir “çerçeveleme” işidir; bir şeyi var edebilmek için belirli, sınırlı bir bedene kavuşması, o bedenın eksiltilmiş bir biçimlendirmeye kalıp bulması gerekmektedir. Geleneksel sanatların boyutu, odak noktasını, tek merkeziliği, kısaca dış gerçekliği birebir taklit etmek yerine onu belli bir stilizasyona (üsluplaştırmaya) tabi tutarak arkasındaki arkeye odaklanması bu bağlamda değerlendirilmeli ve geleneksel sanatların bedensel (biçimsel) boyutunun ruhsal (özel) boyutuyla hemhâl olduğunu hatırlatmalıdır.

Hayatın merkezinde yüce'nin (kutsal'ın, Tanrı'nın) olduğu kadim zamanlarda yüce'nin en belirgin özelliğinin (yani bilinemezliğinin ama duyulurluğunun) geleneksel sanatlara yansıma şekli o sanatların itikadi ve felsefi özü olduğu

gibi kendi zamanlarının çocuğu olduklarını, kendi zamanlarını aşan bir Hakikat'ten beslendikleri temel kaynak olduğunu da gösterir. Örneğin Bizans ikonalarını yapan mozaikçilerin Hz. İsa'nın, havarilerin, azizlerin yüzlerini ifadesiz ve boyutsuz bir stille yapmaları, Tanrı'nın her türlü ifadenin ötesinde olduğunun bilincinde olmalarıyla ilgilidir. (P. Schrader, Bresson gibi Katolik ve Jansenist olan bir yönetmenin model kullanımının arka planındaki sebeplerden birinin de bu olduğunu söyler. Schrader, 2017)<sup>5</sup> Muharref de olsa Hristiyan teolojisinden doğan bu “kutsal” düşüncenin İslami açıdan yansması Allah Teala'nın tasvir edilemez tenzihî bir aşkınlığa sahip olmasıdır. Dolayısıyla değil O'nun suretinin ifadesiz tasviri, suretinin ifadesi de tasviri de söz konusu olamaz. Bu yönüyle İslam ilahiyatı ve sanatı, Hristiyan teolojisinden ve estetiğinden çok daha aşkın ve kutsaldır.<sup>6</sup> Hatta o derece ki, İslam'da can/ruh sahibi varlıkların bütüncül tasvirine pek hoş bakılmaz. “Tasvir yasağı” olarak bilinen bu meselenin (putperestliğe kapı aralayan) fihki ve itikadi boyutu bir yana<sup>7</sup>, metafizik boyutuyla değerlendirecek olursak insanın Tanrı'nın suretinde yaratılmasından dolayı kısmen yasak olduğunu söyleyebiliriz. Zira dolaylı bir “küfür”, yani Mutlak Bir'in biricikliğinin ve hakikatının üstünün örtülmesi olarak değerlendirilebilecek bu durum İslam sanatında -yine Burckhardt'ın ifadesiyle- BİRLİK'in özü itibarıyla belirgin biçimde “somut” olmakla birlikte kendisini “soyut” bir kavram/olgu olarak sunmasıyla ilgilidir. (2017) Dolayısıyla İslam sanatı, İslam inancının merkezi olan BİRLİK (Ahadiyet) sıfatının bir yansıması olarak vücut bulmuş “soyut” sanattır ve Tanrı'nın birliğini çokluk içinde (vahdeti kesret içinde) soyutlayarak ima, ihsas ve işaret eder ama tasvir etmez. (“Tanrı herhangi bir tasvir olarak ifade edilemez.” Burckhardt, 2017) Tabii İslam sanatının soyutluğunu, modern soyut ve figüratif (kavramsal) ve nonfigüratif sanatla karıştırmamak adına (ki soyut sanatın ortaya çıkışının Yahudilik ve İslam'daki tasvir yasağından doğan süsleme/tezhip sanatlarının örnek alınarak ortaya çıktığı bilinmektedir) modern soyut sanatın “kural”dan, “düzen”den, “geleneğe”ten soyutlanarak herhangi bir özü olmayan tamamen

- 5 İsevi geleneğin ikonografik boyutunu Batılı zihnin görsel algı türüyle mi yoksa Grek paganizmini veya Bizans formalizmini devralmasıyla mı değerlendirmek gerektiğini, yoksa meselenin temelinde hikemi bir muharrik olup olmadığını tam olarak değerlendiremiyoruz ama İbn Arabi, Bizanslıların resim konusunda kusursuzluk derecesine ulaştığını, çünkü İsa'nın eşsiz doğasının ikonada tevhitte buluştuğunu ifade eder. (???) Bunun tam aksisi bir tavir Uzak Doğu'da söz konusudur ki Budizm'de neredeyse hiçliğe/yokluğa karışmış bir soyutlama/tenzih vardır. Bu soyutlama/tenzih o derece ileri gitmiş bir tutumdur ki hiçliği/yokluğu konu edinen, algılamaya çalışan muhatap kendini olduğu gibi “hatib”i (Yaratıcı'yı) da aradan çıkararak ortada hatibin ve muhatabın olmadığı bir hube (konuşanın ve dinleyenin olmadığı bir konu/m) kalmış gibidir. Boşluğa/yokluğa konumlanmış bir varlık düşüncesi bir yönüyle oldukça aşkın bir düşünce olabileceği gibi bir yönüyle de aradaki “varlık zinciri”ni kopartarak kendi varoluş zeminini silmektedir.
- 6 İbn-i Arabi Hristiyanların tasvir geleneğinin ve İslam'daki yasağın arkasındaki “hikmet”i şöyle izah eder: “Hz. İsa bir erkek insandan meydana gelmemiş ruhun beşer suretinde görünmesinden meydana gelmiştir. Bu nedenle Meryem oğlu İsa ümmetinde, diğer ümmetlerden farklı olarak, sureti benimsemek bulunmuştur. Onlar kiliselerinde müstül (ikonlar) suretlendirmiş, onlara yönelerek ibadet etmişlerdir. Çünkü peygamberlerinin aslı, bir ‘suretlenme’ idi. Böylece bu hakikat, günümüze değin ümmetine nüfuz etmiştir. Muhammedî şeriat geldiğinde ise, suretleri yasaklamıştır. Hz. Peygamber Hz. İsa'nın hakikatini içerdiği gibi, şeriatı da onun şeriatını barındırıyordu. Bu nedenle bize ‘Allah'ı görürcesine ibadet etmeyi’ emredip Allah'ı bizim için hayale sokmuştur. İşte, tasvirin anlamı budur. Şu var ki Muhammedî şeriat, bu ümmete Allah'ı algılanabilir bir suretle tasvir etmeyi yasaklamıştır.” (2018)
- 7 Doğu'da (İslam'da) suret yasağıyla ilgili olarak görsel sanatın gelişmesinde çokça dillendirilir ama bilindiği üzere Doğu'da ciddi bir tasvir geleneği vardır. Nakış yahut minyatür ile ikon(ografî)nin bir açıdan aynı düzlemde değerlendirilebileceğini söyleyebiliriz. Mesela ikisinin de perspektifi tersendir. İkisi de “yazı”nın tamamlayıcı unsurudur. (*Graphy* yazmak; *nakış* ise resmetmek eylemi yerine kullanılıyor ve kitapları tamamlayıcı ikincil unsur.) İkisi de gerçeği kendi düzleminden alır, mimetik tarzdan uzaklaştırır. İkisi de görünende görünmeyeni hissettirir; göstermez, göze vermez ve pornografîye kaçmaz vs. Kısacası “görme”nin (rüyet/rüya/reym/mirat/ rüyetullah) İslam (veya Doğu) geleneğinde yönlendirici ve biçimlendirici bir öge değildir diyemeyiz.

biçimsel bir akım olarak belirlediğini; İslami soyut sanatın ise kurala, düzene, geleneğe bağlanarak belirgin bir özü ortaya koyan ve çokluktan soyutlanarak BİRLİK'e dahil olamaya çalışan bir sanat olduğunu ifade edebiliriz.

Duymanın akla ve hayale dolayısıyla da tenzihe/soyutlamaya; görmenin kalbe ve nefse dolayısıyla da teşbihe/somutlaştırmaya yol açtığı hakikatinden hareketle, diğer sanatların özlerini içinde barındıran ve daha bütüncül bir algı/duyum imkânı sağlayan sinemanın hem tenzhi/soyutlamayı hem teşbihi/somutlaştırmayı içeren “tevhidi” bir sanat(sal imkân) olduğu aşikârdır. Fakat tüm imkânlarının yanı sıra zaafı da barındıran sinema, sanatta (sanatsal formun algılanmasında) doğrudanlık ve dolayıcılık, gerçek-gerçeklik bağlamında eleştirel bir şekilde değerlendirilmelidir. Sinemanın “gerçek”i -her sanat türü gibi- dolayımlyarak ve kendi dilsel imkânı içinde dönüştürerek yansıttığı, yansıtmayı gerektirdiği malum. Peki dolayımlyama ve dönüştürme “mecburiyeti” nereden geliyor? Birincisi, sanatın/sinemanın dilsel mecburiyeti (imkân ve zaafı). İkincisi, yapısal mecburiyet. Bunu birincisiyle ilintili olarak açmak gerekirse: Bir şey, dilsel olarak mevcudiyeti haiz ise yapısal olarak “temsili” -dolayısıyla da mecburi bir mesafeye- bir karaktere sahiptir. Yani dilin kurgusal alanı içinde varlık bulan şeyin gerçek ile ilişkisinin, bir zihin- algı-his vs. süreçlerinden geçerek zoraki bir dolayımlyama ağma/aralığına düşmesi yapısal olarak kaçınılmazdır. Bu, o şeyin varoluşsal imkân aralığı ve aynı zamanda varoluşsal kusurudur. Daha tasavvufi bir dil ve benzetme ile; meratib-i vücud (varlık mertebeleri), yani hakkın/hakikatin nüzul derecelerinde vahdetten kesrete evrilmesi gibidir bu durum. Kanaatimce “Bilinmek istedim...” şeklindeki meşhur kutsi hadisinin doğal uzantısıdır meratib-i vücud. Daha basit bir ifadeyle, “dile gelen” şeyin, dilin döngüsel ve kurgusal bağlamına mecburiyeti gibidir. Ayna metaforundaki gibi, şeyin ne kendisi ne gayrısı. Dil, zihnin ve kalbin aynası olduğu gibi, şeyin ne kendi ne gayrısıdır. İslam kelamdaki vacip, mümkün ve mümteni varlık üçlemesinde “mümkün varlık”ın tabiatını da hatırlayabiliriz burada. Üçüncüsü sanatsal bir mecburiyet. Şöyle ki; eğer sanat -her ne kadar en temelinde mimetik bir faaliyet olsa da- kaba bir mimetik eylem değilse<sup>8</sup>, onu kendi içsel ve eylemsel kuvvesine has bir şekilde, yine dilin içinde kalarak ama dilin çeperlerini zorlayarak -belki bir üst veya alt dil ile- “anlatma” ve daha da doğrusu “ihlas” etme peşindedir. Sanat bu üç mecburiyetiyle “gerçek”i (hakikat’i de diyebiliriz buna) yansıtmaya, hatta yansıtmaya değil keşfetme/kavrama sürecidir. Yoksa “sanat da, sanata, sanatçı kadar düşmandır.” (Gombrich, 2012)

Peki sinemanın “gerçek” ve “gerçeklik”i nedir ve nasıl olur? “Gerçeklik”i, en genel anlamda “gerçek”in “doğal” olmayan, kurgulanmış/kültürel formu olarak tanımlayabiliriz. “Gerçek” ise, duyuşsal ve duyguşsal algının ötesinde, kısmen bilinen ama tanımlanamayan töz/norm, gibi belirsiz bir şekilde tarif edilebilir.

8 Sanat, mimesis/mimetik (benzetme, taklit eden) bir eylem olmaktan çok poesis/poetik (yaratıcı, imal eden) bir eylemdir.

Fakat Lacan'ın tasnifleri ve tarifleri bağlamında taşlar biraz daha oturabilir zihnimizde. Lacan'a göre (Akt. Zizek, 2016) "Gerçek, simgesel tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir ve onu simgeselliğe olan bu dışsallığı ile tanımlamak, onu her şeyden önce dil-öncesi, yani insan-öncesi bir konuma yerleştirmektedir." Asıl çarpıcı tarifi ise "gerçeklik" hakkında: "Gerçeklik, 'gerçek'in simgeselleştirilebilen kadarıdır." Lacan'ın kavram üçlemesinde gerçek ve simgesel arasında bir de imgesel var, ki bu üç kavramın Lacan'dan mülhem benim anlam dünyamdaki çağrışımlarını ifade edecek olursam: Gerçek; ham/çekirdek, dilin/zihnin/algının ötesinde, idrakin derekesinde olduğu ama müdrük olamadığı "şey". Tasavvuf ıstılahında *lüb*, hatta *lubbü'l-lüb*; *la-taayyün* mertebesi. İmgesel; dilin dili, kabuk/ten/doğal örtü/giysi, şeyin doğasında olan dolayısıyla doğal olan ve şeyi algı boyutuna getiren "meta-formel" yapı. (Meta-form; böyle bir kavramsallaştırma var mı yok mu bilmiyorum kastettiğim normun altında ama formun ötesinde olandır.) Tasavvuf ıstılahında *ayan-ı sabiteye* denk düşer imgesel olan, yani *taayyün* mertebesi. Simgesel; dil, kabuğun kabuğu, لباس, mimetik ve sentetik, temsil, kusurlu ve küsürlü olan, şeyin algısal yansıması, kültürel/tarihi/beşerî. Tasavvuf ıstılahında *mertebe-i şahadet*/mülk âlemlerine denk düşer diyemeyiz zira bu mertebeler ontolojik olarak üst mertebelerle ilişiktir, simgesel olan kesretin kısır yansımasıdır. Zaten Lacan'a göre de simgesel; dilsel, gramatik ve kültürel yapıdır.

## 2.Sinemada Teşbih, Tenzih ve Tevhit

Sanat/sinema, büyük bölümüyle bu kavramsal ve olgusal üçlemenin en alt kısmına, yani simgesel alana aittir ama hemen şunu da belirtelim ki "has/yüksek sanat" imgeselden beslenen ve "gerçek"e sızramaya çalışan -ama tabiatı itibarıyla nakışlığa mahkûm olan- ve insanı kendi yolculuğunda kemale/cemale çeken uhrevi/vehbi bir boyuta sahiptir. (Tenzih ve teşbih arasındaki metcezirli/gerilimli ilişki gibidir bu durum.) Sinemasal bağlamda "gerçek"i hakikat ve hayat olarak okumak gerektiğini hatırlatalım. Sinema-hayat ilişkisi dolayısıyla sinemanın bizzat varlığı hayatın sekteye uğradığının bir göstergesidir bir açıdan! Bizim peşinde olduğumuz sanatsal sinemayı bu kesiklikten kurtaracak olan, onu "kaba gerçek"in değil "estetik gerçeklik"in içinden giderek "asli gerçek"e yakınlatacak olan dilsel imkânlardan biri geleneğin dilidir; geleneğin saf, sade ve stilize dili.<sup>9</sup> Film dilinin sadeliğiyle "kurgusal gerçeklik"i "yaşamsal gerçek"e ve hatta "özel gerçek"e yaklaşılabileceğinin örnekleri sinema tarihinde var. Fakat sinema, görüntünün/imgenin ontolojik, epistemolojik, fenomenolojik açılardan Varlık ve Hakikat ile ilişkisi bağlamında; "hareketli görüntü"nün sanatsal imkânı bağlamında; görüntünün/imgenin (ki bu iki kavram pornografikleşmeye en yatkın iki kavram olsa gerekir) insanın kendisiyle ve Tanrı'yla (zira geleneksel sanata göre "sanat Tanrı'ya geri dönüştür") kuracağı

<sup>9</sup> Geleneğin (*tradition*), teolojik ve düşünsel anlamda tarifi Lord Northbourne göre, "medeniyeti vahye bağlayan zincir"; Guenon'dan sonra gelen gelenekselcilere göre "çeşitli dini ve manevi miraslara zaman içre tecelli... insanüstü bir menşee sahip gerçekliklere mahsus bir nakil kanalıdır." (Northbourne, 2012)

özel ilişkiye ne kadar sahici bir katkıda bulunup bulunmayacağı bağlamında değerlendirilmelidir. Yani sinemanın “hakikatli” bir sanat olup olmaması sıkı bir şekilde kritik edilmelidir. “Bozuk”, “zayıf” bir çağın (sahih olmayan bir çağın) büyük sanatının (ve hatta “büyülü” sanatının), insanı “asl”ına ne derece yaklaştırabileceğini ve nasıl bir kurbıyyet (yakınlık) kurdurabileceğini düşünmek gerekir. Çünkü oldukça sorunlu bir alandır burası; zira sinemanın “madde”si ve “form”u sorunludur! “Göz yerine kameraya hitap eden şeyin doğası farklıdır.” der W. Benjamin. (Benjamin, 2019) Sinema, çağın zaafalarını da imkânlarını da içinde barındırıyor ama imkân dediğimiz, artık tersine akışın söz konusu olmadığı, olamayacağı bir düzlemdeki “mecburi imkân”lar mı? “Hareketli görüntü”nün doğasını ve tarihini, Z. Sayın’dan mülhem olarak yazacağım şu düşünceler ışığında/eşliğinde de değerlendirmeliyiz: Modern imge (veya sanat) görünmeyi görünene tevîl etmeye çalışır, klasik imge (veya sanat) ise, görünmeyi görünende hissettirir, görünmeyi görünende görünmez kılar, görünmeyi görünende saklar (hicabıyla, perdesiyle, stilizasyonu, tersten perspektifiyle, üslubuyla vs.

Sinemada tenzih ve teşbih neye tekabül eder peki? Kabaca ifade edecek Deleuz’in kavramsallaştırmalarını kullanacak olursak olaya yoğunlaşmış hareket-imge (*movement image*) odaklı filmleri teşbihî; duruma yoğunlaşmış zaman-imge (*time image*) odaklı filmleri de tenzihî filmler olarak niteleyebiliriz. Ontik olarak merkezinde “hareket”in (kine/cine) olduğu sinema ontolojik olarak “zaman”ı anla(t)ma imkânı ve sanatıdır. Hareket, varlığın yatay düzlemde ilerlemesi iken zaman dikey düzlemlerle birleşmesidir. Teşbihin içkinliğinde hareketin yoğunluğu, tenzihin aşkınlığında zamanın soyutluğu vardır. Teşbih, varlığın/insanın maddî tarafına (vücuduna, bedenine, hareketine, ışığına vs.) odaklanıp görüş alanını biçimini somutlaştırırken; tenzih varlığın manevî tarafına (vicdanına, ruhuna, zamanına, aurasına vs.) odaklanıp görüş alanını ve biçimini soyutlar. Aşırı somutlaştırılmış bir görü(ş) insanın kalp gözünü nasıl köreltir, tahayyülünü nasıl daraltır ve onu çağın çocuğu kılırsa, aşırı soyutlanmış bir görü(ş) de insanın baş gözünü o derece köreltir, idrakini o derece daraltır ve onu çağın dışına fırlatır. Teşbihin ve tenzihin birleştiği, bütünleştiği tevhit bir denge hâlidir ve insanın vücudunu da vicdanını da, bedenini de ruhunu da esas alır. Yapısı itibarıyla teşbihe yakın bir sanat olan sinema ele aldığı, dile getirdiği, göze verdiği her konuyu somutlaştırma zaafına sahip olduğu gibi; tüm bunları yaparken kullanabileceği biçimlerle bunları soyutlama imkânına da sahiptir. Sinema bize hareketin içinde zamanın aşkınlığını, zamanın aşkınlığında hareketin içkinliğini duyumsatarak bizi zaman ve mekân ötesi bir varlık tecrübesi ve varlık bilinciyle karşı karşıya bırakabilir. Bunu, sinemanın şiirsel bir şuur hâli olabileceği şeklinde de ifade edebiliriz. Tarkovski’nin ifadesiyle sinema “manevî bir deneyim”dir. Bunu Hollywood gibi maddî düzleme hapsedmek sinemanın büyük imkânlarını

reddederek ideolojik ve politik bir araca dönüştürür sinemayı. Hollywood'un, zamanı kat'eden, hareketi parçalayan ve gerçeği bozuma uğratan gerçekçi yapısı teolojik anlamda Hristiyanlığın bozuma uğrayarak İsa'yı tanrılaştırdığı ve böylece Tanrı'yı da teşbihî düzlemde müşahhaslaştırdığı tarihsel arka planda değerlendirilebilir. Bunun aksi bir tavır (ama yine de buna göre oldukça derinlikli ve makul bir tavır) Uzakdoğu sinemasında -özellikle Ozu'da örneğini gördüğümüz- tenzihî ve aşkın üsluptur. Ozu'nun biçimsel tavrı da kendi inanç ve kültür ortamından, yani (Zen) Budizm'den beslenir. Budizm'in, Hinduizm'in tüm somutlaştırmalarını reddederek varlığı tüm maddi bağlarından soyutlamaya çalışması da olumsuz anlamda karşıt uçtur. Fakat yine de maddeyi ve maddi olanı içinde barındıran bu tenzihî üslup film diline çok daha uygun bir tavidir. Hayata içkin olan aşkınlığı sadelik ve basitlik içinde anlatan bu film dili, modern insanın anlamakta zorluk çekeceği bir yalınlığa sahip olduğu için bazı zaaf lar da barındırmaktadır. Anlaşılamayacak kadar yalın olan sinema tarzı çağın çocuğu olan sinema izleyicisine "çağ dışı" bir dil önermektedir. Teşbih ve tenzihî mezcedip tevhidî bir dil kurabilen sinema geleneği ise kısmen İran sinemasıdır. Özellikle Mecidi'nin (son dönemlerini kastetmiyoruz) yoğun olay akışı, hareket ve hikâye odaklı anlatıları içinde kullandığı "fitrat dili" maddenin ve insanın varlık/varoluş içinde aradığı hikmeti ihsas eden, dolayısıyla maddeyi ve manayı birleştiren/bütünleştiren tevhidî bir dile/biçime sahiptir.

### 3.Derviş Zaim Sinematografisi ve Gelenekle İlişkisi

1964 yılında Kıbrıs'ın Limasol kentinde doğan, 88 yılında Boğaziçi Üniversitesi İşletme bölümünden mezun olan, 94'te Birleşik Krallık Worwich Üniversite'sinde kültürel çalışmalar alanında yüksek lisans yapan Derviş Zaim, üniversiteden beri ilgi duyduğu sinemaya dair İngiltere'de bulunduğu yıllar Hollywood Film Enstitüsü'nün film yapımcılığı derslerini alarak teroik bir giriş yapar. Dönüşünde Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Sanatta Yeterlilik programını bitirir. Üniversite yıllarında senaryo denemeleri olan Zaim, 91'de *Kamerayı As* adlı deneysel bir video filmi, 92'de *Rock Around the Mosque* adlı bir belgesel film yapar. Yine 92'de yazdığı *Ares Harikalar Diyarında* adlı romanıyla Yunus Nadi roman ödülünü kazanır. 92\*95 yılları arasında KKTC'de devlet kanalında (Beyaz RT), İBB'de (Belediye RT) yönetmen ve yapımcı olarak çalışır. Bu süreç, kendi deyimiyle hata yapmaya ve düzeltmeye, dolayısıyla öğrenmeye imkân sağlayan bir deneyim süreci olur. Zaim, sinemacılığının yanı sıra edebiyatla da sıkı ilişkileri olan bir yönetmendir. Yazma tecrübesi ona estetik algı ve ölçüt kazandıran, kendi içine doğru derinleşmesini sağlayan, senaryolarını sıkı bir şekilde örmesine sebep olan bir tecrübedir. Roman gibi zor bir edebî türle hem kurmacanın estetik yönlerini hem de anlatının psikolojik yönlerini kurabilecek bir tecrübedir bu. Zaim'in ikinci romanı *Rüyet* 2019 yılında yayımlanır. 25 yıllık yönetmenlik kariyeri içinde 10 film, 1 belgesel ve 2 kitap olan Derviş Zaim ulusal ve uluslararası



birçok yarışmada ödüller kazanmıştır. Film çalışmalarına ve üniversitedeki eğitim faaliyetlerine devam eden Zaim, “gerilla taktiği” dediği teknikle çektiği *Tabutta Rövaşata* (1996) filmiyle adını duyurmuş, sonrasında dönemine göre büyük bir yapımla olan *Filler ve Çimen*’i (2000) çekmiştir. Zaim’in geleneksel sanat üçlemesi olan filmleri *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2011) olsa da üçlemenin hem öncesi hem sonrası vardır. Öncesi olan *Filler ve Çimen* filmiyle geleneksel ebru sanatını, sonrası olan *Rüya* (2016) filmiyle de mimariyi filmlerinin içeriğinin ve biçiminin merkezine yerleştirmiştir. Dolayısıyla bu üçleme dizisi aslında bir “beşleme”dir. Fakat biz bu yazı dahilinde literal sınırlar çerçevesinde üçleme olarak bilinen üç filme ama özellikle de *Nokta* filmine değineceğiz zira bu filmin merkezinde biçimsel açıdan İslam sanatlarının en üstünü olarak nitelenen hat (güzel yazı, kaligrafi) vardır.

Derviş Zaim filmografisi ve sinematografisi içinde geleneksel İslami sanatların özel bir yeri vardır. Anaakım sinema dışından film sanatına katkıda bulunmak isteyen her önemli yönetmen gibi Derviş Zaim de kişisel deneyimlerinden ve kendi geleneğinden kök alarak ilerler. Bu, büyük bir tecrübeye sırtını dayamak anlamına gelir. Geleneksel sanatlarda tasvir ve imge yasağı olarak bilinen “otosansür”, sanatçıyı biçimsel ve mimetik açıdan kısıtlayıcı olduğu kadar özsel ve poetik açıdan yaratıcı olmaya iten müteharrik bir unsur olarak değerlendirilebilir. Hayal gücünü harekete geçiren, sanatı mimetik ve katartik boyuttan kurtarıp poetik ve ekstatik (vecd) bir boyut kazandıran, farklı biçimsel arayışlara yönlendiren itici bir güçtür geleneksel sanatlardaki sınırlandırmalar. Güzel yazıdan (hat) motife (tezyin), boyutsuz resimden (minyatür) tek sesli müziğe (*monophony*) yönelik itikadi ve ahlaki tavrın sanatsal yansımalarıdır. Geleneksel sanat modern sanat gibi dünyevi (*profan*) değil kutsal (*sacred*) bir sanattır. Kutsal sanat ise İlahi İlke’ye/Öz’e sahip sanattır kısacası. Yaratılanı değil, yaratışı taklit ederek İlahi Öz’ün işleyiş mantığını kavramaya ve duyumsatmaya çalışır. Modern sanat yaratılanı taklit ederken, yeniden biçimlendirirken ve onu dünyevi bir zemine sabitlerken geleneksel sanat yaratılanın (sanatsal nesnenin) arkasındaki arkeyi/ilkeyi, özü/özneyi işaret etmeye ve deneyimlemeye çalışır. Nihayetinde bir oyun ve eğlenceden ibaret olan dünya hayatının geçiciliğini Sonsuz ve Mutlak olana yöneltme amacını güder.

Batı sanatının dramatik, Doğu sanatının epik olduğu söylenir. Etimolojik olarak da ontolojik olarak da drama eyleme, epik ise söyleme dayanır.<sup>10</sup> Göze dayalı dramatik anlatı perspektif ilkelerine göre hareket ederek aradaki “mesafeyi” ortadan kaldırmaya, gerçeklik “yanılsamasını” kurmaya, muhababını içine çekmeye ve onun üzerinde hakimiyet kurmaya çalışır doğası

10 Fransızca “drame” Yunanca “drama” kelimesinden gelir ve “eylemek, icra etmek” kök anlamına sahiptir; Fransızca “epique” Yunanca “epikos” kelimesinden gelir ve “söz, anlatı, destan” kök anlamına sahiptir. (Bkz. Nişanyan, 2020)

gereği. Söze dayalı epik anlatı ise sesin dolayımıyla mesafesini bürünerek icra edilen sanatın bir “eylem/yapıt” ve “oyun” olduğunu hissettirerek varoluşsal bir mesafe oluşturduğu gibi diğer yandan muhayyileyi daha aktif kılarak muhatapı eserin inşasına dahil eder. Dramatik sanat kesintisizdir, boşluk bırakmaz, muhatabına yer bırakmaz. Epik sanat ise kesintilidir, nefes alır nefes verir, anlamını ve derinliğini diyalektik ve diyalojik olarak kurar. Geleneksel sanatın merkezinde, modern estetik algının yerleştiği güzel’den çok kutsal ve yüce vardır. Buradan hareketle Derviş Zaim sinematografisinin de güzel’in değil kutsal’ın (yani ahlaki olanın, iyi’nin, doğru’nun) peşinde seyreden izleklerden oluştuğunu söyleyebiliriz. Birçok filmde kişilerin ve olayların yatay (dünyevi) seyri içinde dikey (uhrevi) kesişme noktaları olduğunu ve kesişme noktalarında atılan bu düğümlerle insani olduğu kadar ilahi olan bir şeyleri sorguladığını (kader, irade, iyilik-kötülük vs. gibi) görürüz.

Derviş Zaim sineması insanın derinliğine yönelmiş minimalist bir durum sineması değil, yaşamın zenginliğe eğilen bir olay sinemasıdır. Yaşamın akışından, yoğunluğundan, ritminden uzak film yapmak istemez. Kendi tabiriyle seyir zevki olan olayların akışı içinde yaşamın çelişkili, karmaşık yapısını yansıtarak bir derinlik kazanmak ister. Bu bakımdan Derviş Zaim sinemasına minimalist değil vitalist (yaşamcıl) bir sinema diyebiliriz. Yine buradan hareketle metaforik anlatım ile metonomik anlatımı kesiştirir. Filmlerini sadece metaforlara gömerek yaşamın sadeliğinden uzaklaştırmak istemez.

Derviş Zaim’in geleneksel sanatlarla sinema üzerinden kurmaya çalıştığı bağ hem biçimsel hem içeriksel bir bağdır. (Tabii bunu ne kerte başarabildiği tartışmaya açık bir konudur.) Literal olarak üçlemenin bir parçası olmasa da öncüsü olan ve bunu ilk yapmaya çalıştığı *Filler ve Çimen* filminde anlatılan kaotik olaylar (Susurluk olayından mülhem medya-mafya-devlet ilişkisi), ebru sanatının biçimsel özelliklerine benzer. Filmin içinde/içeriğinde ebru sanatının bir motif olarak kullanılması kültürel/sanatsal bir öge olarak kullanılma amacından öte biçimsel bir işleve de sahiptir. Filmin içeriği ve biçimi, tıpkı ebru teknesinde hazırlanan öd katılmış, kitreli, yoğunlaşmış su yüzeyine serpiştirilmiş boya damlalarının oluşturduğu kaos hâli gibidir ki nihayetinde ortaya düzen hâli içinde bir form/kozmos çıkar. Karmaşadan çıkan güzellik, kaostan doğan kozmos hayatın da sanatın da bir izdüşümüdür ebru teknesinde ve kâğıdında. “Ekranında suya düşen ve varoluş-yokoluş temsili oluşturan damlalar filmin genel atmosferiyle benzerlik gösterir. Bu kurmacayı ve kaosu aşmak, Allah’ın kâinatı yaratmasındaki güzellikleri görmek olarak değerlendirilebilir.” (Dağlı, 2012)

Ebru bir su sanatıdır ve her şey bir yönüyle sudan yaratılmıştır. Thales’in, suyu her şeyin arkhesi/ilkesi olarak gören felsefi anlayışından çok daha eski kutsal kitapların suyun hayat bahşedici unsur olduğunu vurgulayan ayetler

(işaretler) vardır. İnsanın sudan yaratılmış olması; suyun doğasındaki sağaltıcı, arındırıcı, gürleştirici ve dingin özelliklerinin yanı sıra akan, coşan, kabaran, taşan, yıkan özellikleri olması; suyun hem kaosun hem kozmosun temelinde olması ebru sanatına yansır. Ebru suyun “vahşi” doğasının sanatla “terbiye” edildiği “medeni” bir tezyin faaliyetidir. Filmde, denizdeki su gibi ebru teknesindeki suyun hem dingin hem coşkun doğası bakışımı olarak verilir. Filmin ana karakteri Havva Âdem’in (yani insanoğlunun) denize baktıkça, yağmur altında koştuğunda izleyicide ebruyu çağrıştıran anlamlar ve yansımalar oluşması, sanatın ve hayatın, hayalin ve hakikatin birbirine geçmesi ve yansımaları gibidir. Ebru kapalı ve ılık bir ortamda yapılır, açıkta yapılmaz. Dış etkenler (toz toprak, rüzgâr, hava vs.) ebrunun iç ahengini bozabilir, ki bu filmde de dile getirilir. Ama Havva Âdem karakteri kışın kar altında, bir mezar yüzeyinde büyük bir ebru yapmaya kalkar. Doğa ve yaşamla (ve hatta ölümle) iç içe olan bu çaba, bir yönüyle ebrunun (yani sanatın) hayatla olan benzerliğini çağrıştırdığı gibi bir yönüyle de geleneğe (geleneksel kurallara, formlara ve normlara) uymamanın, dolayısıyla da kaostan bir kozmos çıkarmamasını çağrıştırmaktadır. Bu, ayrıca insan ürünü bir sanat (ebru) ile es-Sani olan Allah’ın sanatının (yağmur ve kar) mezcedilip ortaya sanatı da aşan bir hakikat (var-oluş ve hazır-bulunuş; *existence* ve *presence*) hâlinin temsili olarak da okunabilir.

Ebrunun kaotik yapısıyla insan iradesinin sağlamaya çalıştığı düzen arasında Derviş Zaim de ilgi kurmuştur ki birçok filminde olduğu gibi bu filmde de irade ve kader merkezî temalardır ve bunlar cevaplanmaktan çok bir soru olarak ortaya konulur. Zaten sanat/sinema, Angelopoulos’un da ifade ettiği üzere cevap vermek değil soru sormaktır. (Fainaru, 2006 Filmin, özellikle birbiriyle ilişkisi olmayan ama bir şekilde birbiriyle kesişen karakterler/yaşamlar üzerinden ilerlerken birbirine temas ettiği geçiş noktaları ebrudaki (ya da yaşamın kendi ahengi ve ritminde olduğu gibi) yumuşak ve dalgalıdır. Bu geçiş ve kesişme noktaları aynı zamanda insan iradesi ile kaderin de kesişme noktaları gibidir. Ebrunun külli ve cüzi iradenin birleşimi olması gibi<sup>11</sup> (tıpkı kaderde olduğu gibi), Derviş Zaim filmlerinde tanrısal ve bireysel bilincin/istencin çatışması, çarpışması, uyuşması, iç içe geçmesini görürüz.

#### 4. Geleneksel Sanatlar Üçlemesi

Derviş Zaim’in literal olarak “geleneksel sanatlar üçlemesi” denilen film serisi Cenneti Beklerken filmiyle başlar. Osmanlı dönemindeki bir minyatürcü Nakkaş Eflatun Bey’in karısı ve çocuğunun ölümünden sonra kendisinden istenilen bir görev (Anadolu’da ayaklanan bir şehzadenin öldürülmeden önce Freng tarzında bir reşmenin tasvir edilip belgelenmesi) sonrasında Anadolu’ya

11 Ebru desenleri ve motifleri sadece zanaatkârın gayreti sonucu değil aynı zamanda tevekkülî sonucu ortaya çıkar. Ortaya çıkan biçim tümüyle zanaatkârın iradesinin hasılası değildir zira su, boya vs. gibi kaygan bir zeminde yapılır. Bu, eskilerin tabiriyle “su üstüne yazı yazmak” gibi bir gayreti ve tevekkülî ihsas eder.

seyahati ve serencamını anlatan filmde Derviş Zaim geleneksel resim (minyatür) sanatını biçimsel ve içeriksel olarak işleme çalışır. Filmde biçimsel olarak minyatür tarzda resmedilen ve hareketlendirilen sahneler ile set kurulup canlandırılan sahneler iç içe geçer. Minyatürün hayal ve rüya âlemindeki zıtlıkları, bu geleneksel resim formunun gerçek âlemden öteye gitme çabasını, boyutsuz ve odaksız üslubuyla hayalin derinliklerine açılan ve çoklu bakış, bilinç ve algılama imkânı sağlayan formunu kullanmaya çalışır.

S. H. Nasr'ın da vurguladığı üzere (2019) minyatürlerde mekân, üç boyutlu olmayan doğasıyla dünyasal mekândan ayrıştırılarak başka bir dünya/âlem (*âlem-i misal*, *âlem-i hayal*) ihdas ve ihsas edilir. Böylece başka bir bilinç ve algı tarzının gerçeklik derecelerini kavrayışı gösterilir. Bu, fiziksel değil metafiziksel bir gerçekliğin vuku ve vücut bulduğu bir “ara-dünya”dır (*mundus imaginalis*). Bu “ara-dünya”, dünya ile ukba arası “araf”, “hayal” ve “berzah”<sup>12</sup> olduğu kadar cenneti çağırır/çağırıştıran bir anlam dünyasıdır. Anlam, nihayetinde bir çağrışım meselesidir ve sessel bir çağırma olduğu gibi tahayyülü kıskırtan görsel bir çağırma/çağırışım da olabilir. Minyatür, bu “öte” veya “ara” dünyada anlamın görsel olarak çağrıldığı bir âlem (atmosfer, aura) oluşturma amacıyla nakşedilir.

Üç boyutlu perspektiften, bakış açısından (*point of view*), odak noktasından uzak, ama sinematografik tabirle çerçeve içinde sınırsız bir “alan derinliğine” sahip, daha bütüncül bir bakışı besleyen minyatür resmin varoluşsal durumu, insanı, taklit edilmiş gerçeğin tek yönlü algısından (*âlem-i şuhud*, *âlem-i mülkten*) uzak tutarak nazarı harekete geçirip gerçek-üstü bir Gerçeklik'in algılanmasına (*âlem-i misal*, *âlem-i melekutun* sezilmesine) kapı aralamaktır. Resmin opaklığından (nihayetinde resim sabit bir anın tasviridir) kurtulup akış hâlinin cevvalliğini resmederek bakışa aksettiren minyatür, yine Nasr'ın ifadesiyle mülk âleminin bir kopyası değil melekut âleminin bir yansımasıdır. Daha sade söyleyecek olursak minyatür dünyayı resmetmekle kalmaz, cenneti(n) izdüşümlerini) resmetmeye çalışır; muhayyilemize dünyadaki cenneti değil, cennetteki dünyayı çatarak, boyayarak, nakşederek hayalimizi diri tutar.

Filmde Doğu resmi ile Batı resminin sanatsal ve düşünsel normlarını da karşılaştıran Zaim, Velezquez'in meşhur tablosu *Las Meninas*'ı (*Nedimeler*'i) kullanır. Söz konusu tabloda, Kral ve Kraliçe resimde görünmemesine rağmen resmin merkezindedir ve âdeta öznel bakış açısı tekniğiyle çizilmiş resimde “iktidar”, bakışıyla (gözetleyen konumuyla) denetleyici pozisyonadılar. Tablonun Foucaultçu yorumu “örtük iktidar eleştirisi” yönündedir (bkz. *Kelimeler ve Şeyler*) ki filmin içeriği de Anadolu'da gerçekleşen bir şehzade

12 “Araf”, “hayal” ve “berzah”. İbn Arabi terminolojisinde birçok kavramsal düalizmin (ruh-beden, akıl-kalp, fizik-metafizik, celal-cemal vs.) hem kesiştiği hem ayrıştığı sınır noktası gibidir. Bu yönüyle sanatın itici gücü olan “hayal”, dünyevi gerçek ile uhrevi hakikatin bulunacağı/buluşacağı bir âlemdir.

ayaklanması üzerinden gücün/otoritenin/iktidarın işleyiş biçimiyle ilgilidir.<sup>13</sup> Batı tarzı resmin (özellikle Rönesans sonrası profan ve perspektifsel resimlerini kastediyoruz) “belgesel” niteliği yanında “kutsal” bir niteliğe sahip olmayışı filmde, isyan eden şehzadenin Batı tarzı bir resmini yapmakla/belgelemekle görevlendirilmiş nakkaşın ağzından şöyle ifade edilir: “Keşke Frenk resimlerinde de bir hakikat olsaydı. Bize Allah’ın âlemini hatırlatacak bir hakikat...”

Dinî geleneklerde resim, (kutsal) metni açıklayıcı tali bir işleve sahiptir. İslam tarihinde de 9. yüzyılda Halife Meymun bazı antik kitapları tercüme ettirirken içindeki görselleri de kopya ettirir. Bu sebeple resim geleneği, geleneğe asli bir sanatsal unsur değildir fakat buna rağmen yaygın bir kullanımı vardır. Kullanıldığı kadarıyla da geleneksel resim bir yönüyle okuma yazma bilmeyen halkı konu hakkında bilgilendirmek, bir yönüyle de kalp gözüne hitap etmek amacını güder. Sadece dünyasal bakışa hitap etmeyen minyatürde zaman ve mekân akış hâlinindedir. Zaim’e göre de minyatürdeki renk ve şekil değişimleri “oynak zaman”, “oynak mekân” oluşturur. (Bu aslında hareketli zaman ve hareketli mekân olarak da isimlendirilebilir.) Minyatür resimlerde zaman ve mekân sabit değildir ve bu çoklu bir bakış imkânı/tecrübesi sağlayarak alımlayıcıyı/algılayıcıyı dünyasal zamanın ve mekânın ötesine taşır. Benzer bir işlevi filmde Zaim de kullanır ve karakter bir mekândan (dolayısıyla bir zamandan) girip başka bir mekândan (ve zamandan) çıkar. Böylece hem kendi zaman-mekân algısını hem de kendi gerçeklik evrenini deneyimleme imkânı sunar. Bu sinema sanatının sahip olduğu zamansal ve mekânsal imkânların geleneksel bir sanatla ilişkilendirerek yeniden üretilmesidir. Deleuze’un “time-image” dediği, tasavvuf ıstılahında da “tayı-ı zaman, tayı-ı mekân” olarak isimlendirilen metafizik bir hâlin tecrübesidir bu.

Üçlemenin üçüncü filmi olan *Gölgeler ve Suretler*’de (ikinci film *Nokta*’yı daha detaylı işleyeceğimiz için sonraya bırakıyoruz) 60’lı yıllardaki Rum-Türk çatışması konu ediliyor. Gölge tiyatrosu yapan bir baba ile kızının hem geçmişin izlerini yansıtan hem de mevcut durumu ortaya koyan dramatik bir şekilde ortaya koyuyor. Birlikte yaşama tecrübesine sahip iyi insanların arasına bile girebilen “belirsiz” bir nefret/düşmanlık ve sonrasında yaşanan ölümler, yaşamın bir gölgeden (gölgelenmeden) insanların ise bu gölgelerin suretlerinden ibaret olduğunu, gölgeler ve suretlerin arka planında (perdenin arka tarafında) neler olduğunu düşünmeyi salık veriyor. Işığın ve karanlığın doğal etkisiyle kültürel etkisinin insan hayatındaki görünümüleri teşbih ediyor. Politikaların oluşturduğu gölge düşmanlar, gölge ötekiler ışığın aydınlığıyla gerçek suretlere dönüşmeleri beklenirken güpegündüz (ışığın ortasında) gölgelerin suretlerle ilişkisi (ölüm/katl aracılığıyla) kesilmektedir.

13 Foucault’nun, Las Meninas üzerinden yaptığı iktidar eleştirisinin aslında onun bir iktidar fetişi olduğunu gösterir cinstendir. (Cümledeki bütün kelimelerin cinsel çağrışımlarını göze sokarak söylüyorum bunu; bilhassa da iktidar kelimesini.) Tüm klişe okumaların dışında Foucault’nun icat edilmiş iktidarı çözümlemeleriyle tekrar inşa eden/etmeye çalışan bir erk sevicisi olduğunu söyleyebiliriz. Hatta ironik bir şekilde, bunca iktidar eleştirisinin altında cinsel bir iktidarsızlık olduğunu da (ki cinsel “tercihi” herkesin malumudur) iddia edebiliriz. Edward Said’in, Foucault hakkında, “o bir erk kuramcısı değil erk yazarı, asıl kaleme aldığı erkin zaferidir” dediğini de belirtmiş olalım. (Said, 2018)

Kendisi bir perde olan sinemanın içinde başka bir perdelerin açıldığı filmde sahnelenen perde oyununda (Hacivat ve Karagöz) geçen diyalog, görünmenin ahlaki boyutunu, gölgede kalan karanlık tarafa hükmetmek gerektiğini vurgular. Işık-gölge kullanımı Platon'un "mağara istiaresi"ni çağrıştırmakla kalmaz, bizzat söz konusu alegoriden hareketle düşünsel ve sanatsal bir hareket noktası oluşturur.<sup>14</sup> Zaten Derviş Zaim de filmin merkezî olgusunun bu olduğunu dile getirir. Gölge, hakikatin (ışığın) bir yansıması olabileceği gibi yanılması da olabilir; suret ise ışığın ayan beyan ortaya çıkardığı varlığın gelip geçiciliğinin bedenleşmiş hâlidir. Bir yönüyle sanatın/sinemanın geleceği gelenektir âdeta. Açılış sahnesinde iplere asılı beyaz çarşaflar arasından geçerken önce silüetleri (gölgeleri) sonra bedenleri (suretleri) beliren Rum polislerin ve Türk halkının görüntüleri, klasik gölge oyunundaki perdeyi ve onun modern izdüşümü olan sinemayı birbirine yakın kılar. Dünya, gölgelik bir yer olduğu gibi (hadiste öyle olduğu zikredilir)<sup>15</sup> sanat da âdeta gölgenin gölgesidir. Peki ya gölgenin gölgesini yansıtmaya ne hacet? Sanattan maksat gölgenin arkasındaki gerçeği, eşyanın hakikatini, mağaradaki gölgelerin idesini (idealar âlemini) izhar ve ihsas etmektir. Perdeye düşen tasviri bir tasavvura çevirmedikçe sanat taklitten öteye gidemez.

Üçlemenin ikinci filmi olan Nokta'da Derviş Zaim İslam sanatlarının şahı olarak nitelendirilen hüsn-ü hattı merkezine alır. Hüsn-ü hattın (güzel yazı, *caligraphy*) İslam sanatları içinde ön planda olmasının en önemli sebebi İlahi Kelam'ın sessel (*audio*) olduğu kadar görsel (*visual*) bir araç ve plastik/estetik bir öge olarak kullanılması ve böylece nisyan ile malul olan insana Yaratıcı'nın (ve peygamberinin) uyarılarını, emirlerini, öğütlerini hatırlatması; insanın nefsanî ve şeytani aldatmacalara, dünyevi zevklere dalmaması konusunda uyarıcı olmasındandır. Ayet ve hadislerin Müslüman idrakindeki merkezî rolü ile hüsn-ü hattın ilahî emirleri/tavsiyeleri mücessem ve güzellik algısını/anlayışını mücerret kılmasıyla bağlantılıdır. Mutlak celal, cemel ve kemal sahibi olan Allah'ın, antik felsefede kabul gördüğü üzere kozmosu ve heyulayı yaratıp kenara çekilmesinin aksine her an bir *şe'n* (yaratma) ve *su'n* (iş) hâlinde mikrokozmos (*âlem-i sağir*) olarak var ettiği insan ile içsel ve dışsal irtibatı olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir.

*Nokta* filmin hikâyesini D. Zaim şöyle anlatıyor: Endülüslü bir hattat yazdığı bir hatta nokta koymayı unuttur ve bunu fark edince hattın peşine düşer. Uzun bir yolculuğa çıkar, hattı bulur, noktayı koyar ve döner. Bunu okuduğumda bu

14 Platon'un Devlet kitabında geçen mağara istiaresi; yüzleri duvara dönük şekilde mağaraya zincirlenmiş mahkûmların duvara vuran ışığın oluşturduğu gölgeleri gerçeklik sanmalarını anlatan teşbih ve istiaredir. Bir şekilde mağaradan kurtulup dışarı çıkan mahkûmlardan biri ışığın aydınlığından gözleri kamaşır, geçici körlük yaşar ve dışarıdaki gerçek hayatı müşahade eder. Geri döntüp arkadaşlarına gördüklerini, buradaki gölgelerin gerçek olmadığını anlatır ama diğerleri onun delirdiğini düşünüp ona kulak asmazlar ve "gönüllü tutsaklıklarını" yaşamaya devam ederler. Bu alegorik hikâye sosyolojik olduğu kadar ontolojik de bazı hakikatler barındırmaktadır. Sosyolojik açıdan sadece toplumu, bireyi, toplumsal kalıpları sembolize ettiği düşünülen alegori asıl yönüyle dünya hayatının (dünyevi gerçekliğin) bir yansımadan (gölgeden) ibaret olduğunu ve onun arkasındaki ışığın/suretlin (idelerin/ideaların) hakikat olduğunu da ima etmektedir. (Bkz. Çetinkaya, 2020)

15 Hz. Muhammed bir hadisinde, "Benim dünya ile ilgim ne kadar ki? Ben bu dünyada bir ağacın altında gölgelenen sonra da oradan kalp giden binimli bir yolcu gibiyim." der.

tavrın modern insana bir şekilde fısıldanması gerektiğini düşündüm. İslam sanat tasavvurunda olduğu gibi estetiğin etikten doğması gerektiği fikrinde olan Derviş Zaim'in bu "küçük" ama önemli hikâyeden bir mülhem bir yapma çabası başlı başına takdire şayandır. Kötülüğün estetiğinin hâkim olduğu bir çağda bu "iyilik" meyli, filmin içeriğinde felsefede "kötülük problemi" (*theodise*) olarak bilinen konu bağlamında da ayrıca tartışılmakta, daha doğrusu dramatize edilmektedir. Filmde, yasa dışı işlere bulaşmış ve bu yüzden hapis yatmış ve tövbe etmiş bir hat talebesinin arkadaşının ısrarıyla çok eski bir mushafın kaçakçılara satılma olayına karışması, arkadaşının ölümüne tanık ve kaçakçıların öldürülmesine sebep olan karakterin çektiği vicdan azabıyla kendini affettirmeye çalışması gibi bol aksiyonlu bir olay, Selçuklu dönemindeki Moğol istinası yıllarında yazdığı bir hattın üzerine mürekkebin bitmesiyle nokta koyamayan bir hat ustasının hikâyesi zaman-üstü bir şekilde birleştirilerek, bağdaştırılarak işlenmektedir. Film, diğer filmlerde olduğu gibi merkezine aldığı geleneksel sanatı sadece içeriksel olarak değil biçimsel olarak da film diline aktarmaya çalışan bir üsluba sahip olmaklığıyla ön plana çıkmaktadır. Bu üsluplandırma faaliyetinin başında da hüsn-ü hatta "ihcam" denilen teknik model alınmıştır. İhcam, hat yazarken elini kaldırmadan tek hamlede yazmaktır ve filmin başında da "İhcamla yazmak hayatı daha geniş bir şekilde zapt etmektir." der, üçlemenin bir önceki filminin nakkaş karakteri Eflatun Bey. Film de bu geleneksel sanat tekniğini bir sinematografik tekniğe dönüştürerek tek planda çekilmiş gibi yapar. Kamera, kesintisiz bir şekilde hareket eder ve sahneler arası geçişler herhangi bir kesme/kopukluk yokmuş gibi seyredir. Geleneksel sanatların biçimini (ki daha önce vurguladığımız üzere, biçim özün dışıdır) film sanatına dönüştürmek, sadece o biçimsel öğeleri görsel dile çevirmekle değil, biçimi biçimlendiren ve biçimin biçimlendirdiği özü yansıtmakla olur. Picasso'nun Arap harfleriyle figüratif (daha doğrusu non-figüratif) resimler çizmesi yaptığı işi nasıl ki kutsal veya İslami sanat kılmıyorsa, herhangi bir İslami sanatı bir filmin merkezine yerleştirmek de o filmi "aşkın" veya "kutsal" kılmaz. Bu bağlamda *Nokta* filminin hat sanatıyla kurduğu biçimsel (estetik) bağlantının odağında bu teknik varken içeriksel (etik) bağlantının odağında irade, kader, iyilik-kötülük meseleleri vardır. İslam sanatını (veya herhangi bir kutsal sanatı) doğuran ahlaki ortam olmadıkça ortaya o geleneğe ait biçimsel bir formun çıkamayacağı veya olgunlaşamayacağı fikri, inanın dünyadaki trajik konumuyla (bireysel seçimler ve Tanrısal çekimler arasında kalan insanın trajik konumuyla) ilişkilendirilerek anlatılır.

Hız. Ali'ye atfedilen sözde, "Yazı, üstadın öğretisinde gizlidir. Kıvâmı çok yazmakla, devamı İslam üzere olmakla mümkündür." denir. (Nuru'l-Arabi, 2021) Bu İslam sanatlarının şahı olan yazının sadece teknik bir estetiğe değil pratik bir etiğe bağlı olduğunu gösterir. Hat (az çok diğer geleneksel sanatlar gibi) tüm plastik ve estetik özelliklerine rağmen etik ve semantik bir arka plana,

derinliğe sahiptir. Burada geleneğin rastgele oluşmuş kültürel bir gelenek değil, Kutsal'dan kaynak alan Tanrısal bir gelenek olduğunu vurgulayalım. Tanrısal/kutsal sanat da sadece göze hitap eden bir güzellik değil öze hitap eden bir yücelik barındırır.

Nokta filminin biçimsel ve içeriksel merkezi hüsn-ü hat olduğu için geleneksel bir sanat olan hat sanatını biraz açmamız faydalı olacaktır. Hat, Burckhardt'ın ifade ettiği üzere İslam sanatlarının en kâmilidir ve Batı ve Hristiyan dünyasında ikonanın/ikonografinin sahip olduğu rol, Doğu İslam sanatlarında kaligrafisindedir. (2017) Zira güzel yazı Allah kelamını, dolayısıyla O'nun iradesini görünür kılan “plastik” bir sanattır. İkonografinin kutsalı (Tanrı'yı) mücessem kılan, somutlaştıran, teşbihi, doğrudan dili hüsn-ü hatta kırılarak Allah, yüceliğinin ve aşkınlığının bir uzantısı olarak müşahhah hâlde, soyutlanarak, tenzihî, dolaylı bir dille ifade edilir. Bu bakımdan hat, ikonaklastik (put kırıcı) bir sanattır diyebiliriz. Aşkın ve yüce olan kutsalı soyutlayan bir somutluğa ve somutlaştıran bir soyutluğa sahiptir. Yazı, biçim olarak keskin, köşeli ve kesik forma sahip çizgisel figürlerdir. (Latin yazısı da Çin yazısı, Türk yazısı da, hatta Arapça ile aynı soydan gelen İbrani yazısı da öyledir.) Fakat hat, Kudi tarzda bile olsa ovalığe, griftliğe, devamlılığa, akıcılığa ve bütünlüğe sahiptir. Nokta'da kamera hareketlerinin sürekliliği ile yatay ve dikey hareketleri hat formunun biçimsel taklidir, yani geleneksel bir sanatın film diline yansımasıdır. Yatay hareketlerin iç içe geçmiş harflerin yersel oluş hâlini ve giriftliğini (kesret ve teşbih hâlini), dikey hareketler de ayrılmış harflerin göksel subutiyetini ve kristalliğini (vahdet ve tenzih hâlini) temsil ediyor gibidir.

*Nokta* filmi, harflerin “öz”ü olan noktayı esas aldığı için noktanın etimolojik ve semantik anlamlarından bahsetmek elzem. Aramice ve Süryaniceden Arapçaya geçen bir kelime/isim olan nokta; delmek, gagalamak, iğnelemek, çentik atmak anlamındadır ve tenkit, münekkit, nükte, nakit, nakarat kelimeleriyle aynı kökten gelir. Noktadan oluşan harf ise; mızrak ve kılıç ucu ile bozmak, çizmek, tahrif ve tahrip etmek anlamlarına sahiptir. Türkçede de yazmak yassı kelimesinden yaymak; kaz(1)maktan kazmak kökünden türer. (Nişanyan, 2020; Eyüboğlu, 2018) Taş kitabelerin yassı zeminlerine kazılarak yazılan eski metinler bu anlamsal bağı pekiştirir. İster bir çizginin ister bir harfin başlangıç noktası olan nokta, anlamı bir biçime sokarak sabitleyen ilksel (*primordial*) öge olmasıyla hem gramatik açıdan hem hermönötik açıdan bir değere sahiptir. Mesela İslam tasavvufunda, Kur'an'ın başlangıcı olan besmelenin ilk harfi olan b'nin altındaki nokta varlığın ve varlığa gelişin anlamını/gizemini içerir şekilde yorumlanır. Abdülkerim el-Cilî, besmelenin şerhini yaptığı bir risalede noktanın “bölünmez öz” (basit cevher), diğer tüm harflerin “bileşik nesnelere” (mürekkep cisimler) olduğunu belirtir. (Akt.



Nuru'l-Arabi, 2021) Nokta, İlahi Öz'ü, İlahi Zat'ı sembolize eder. S.H. Nasr, noktanın elifi, elifin de diğer harfleri oluşturduğunu; noktanın “ehadiyeti” (teklik), elifin “vahdaniyeti” (birlik) simgelediğini söyler. (2018) Nokta da, harf de nihayetinde mürekkebin yansımasıdır. Önemli olan o yansımanın arkasındaki Mutlak Varlık ve mutlak anlamdır. Nokta, özün dışavurumudur, bir gölgedir. Mutlak Varlık'tan başka her varlık bir gölge, bir yansıma, bir yarılsamadır. Tam bu noktada Sühreverdi'nin belagat ve hakikat harikası duasını hatırlayabiliriz: “Ey tüm çizgileri sınırlayan ve evrensel biçimin üzerinde toplanan Yüce Kelime'nin İlk Nokta'sının tezahür ettiği tüm dairelerin kendisinden neşet ettiği Yüce Daire'nin Rabbi.” (*Varidat*'tan akt. Nasr, 2018)

Nokta, İslam sanatı ve maneviyatında bir öz-cevher metaforudur. Tanrı-âlem-insan ilişkisini, tenzih-teşbih-tevhit ilişkisini, vahdet-kesret ilişkisini anlatabilmek için dilin imkânlarını kullanarak aşkın (*müteal/trancendence*) alana işaret eder. Hz. Ali'den başlayarak noktanın sembolik anlamlarını dile getiren İslam büyüklerinin görüşlerini aktaran Nokta Risalesi'nde (Nuru'l-Arabi) Haydar-ı Kerrar Ali efendimizin o meşhur sözü zikredilir: “İlahi sırlar peygamberlere inen kitaplarda, peygamberlere inen kitapların sırları Kur'an'da, Kur'an'ın sırrı Fatiha'da, Fatiha'nın sırrı besmelede, besmelenin sırrı b harfinde, b harfinin sırrı altındaki noktadadır.” Noktadan harf, harften isim/kelime, kelimedan dil, dilden anlam, anlamdan insan, insandan âlem meydana gelmesi gibi tüm harfler/mevcudat noktadan zuhur eder. Nokta bir varlığın özü ve sırrıdır, insan da Allah'ın sırrı/sembolüdür.

Nokta filmindeki nokta arketipi, b'nin noktası değil n'nin noktasıdır. Bu detayı vurgulamamız gerek zira filmde defalarca kez gördüğümüz hüsn-ü hat kompozisyonundaki (“Ğafellahu ğanh. / Allah onu affetsin.”) nun harfinin noktasının eksikliği üzerinden inşa edilir filmin teması. Sami dillerinde nun harfi “balık” anlamına gelir. (DİA, “Hz. Yunus” mad.) Bâtini yorumlara göre nokta insanı da temsil eder. Sembolik ve şiirsel olarak *Nokta* filmi, “Balığın karnındaki insan; azabın kucağındaki vicdan” diye ifade edebiliriz. Yunus kıssasını çağrıştıran bu olayda balık olumlu anlamıyla insanı selamete çıkaracak olan güvenli karnı (merhameti, vicdanı) simgeler. Filmdeki ana karakterin (özellikle afişte vurgulandığı üzere) kıvrılıp yere düşerek nun harfinin noktası olması, affa mazhar olacak insanın (beşerin değil insanın) eksikliğini ve varlığını ihsas eder. Karakter, kendi vicdan muhasebesiyle olgunlaşma, kâmil olma, insan olma ve affa mazhar olma yolunda tekâmil eder. Allah'ın affediciliği insanı (günah bilincinde olan insanı) gerektirir. Zira “Allah affedicidir ve affetmeyi sever.” (Hadis-i şerif) Ki, Derviş Zaim de filmin yönetmen görüşünde benzer bir noktaya işaret ederek devr alınan bir suçun, günahın affı için uğraşan, olgunlaşan insandan bahseder.

*Nokta* filminin biçimsel en sembolik unsurlarından biri mekânıdır; kullanılan mekân hat sanatıyla kurulan biçimsel bir bağıdır. Derviş Zaim, Tuz Gölü'nün kirli beyaz yüzeyini aherlenmiş bir hüsn-ü hat kâğıdı gibi kullanır. Âdeta kendini hattat olarak konumlandıran yönetmen kamerayı bir hat kalemi, mekânı aherlenmiş kâğıt, karakterleri (yani insanları) birer harf/nokta/mürekkep gibi kullanarak ortaya vicdan ve merhamet vurgusu olan bir kompozisyon (yani filmin kendisini) çıkarır. Tüm bu teşbihleri Alexandre Astruc'un "kamera-kalem" ve "auteur" kuramı bağlamında değerlendirmek lazım tabii. Astruc, kuramında diğer edebî/sanatsal türler gibi sinemanın da kendine has bir dili olduğunu, yönetmenin kamerayı kullanma tarzıyla kendi biçimini oluşturduğu bir kalem gibi kullanması gerektiğini, kalıplaşmış ifade tarzlarından, şablon biçimsel yöntemlerin auteur tarzıyla aşılabilceğini ifade eder. (Karadoğan, 2020) Derviş Zaim de hem auteur kuramı hem kamera-kalem kuramı dâhilinde kendi geleneksel biçimini bir film diline dönüştürmeye çalışır.

Mekânı kullanım biçiminin yanı sıra zamanı kullanım biçimi de geleneğe yaslanır Derviş Zaim'in. Zira filmde çizgisel (*linear*) bir zaman değil döngüsel (*circual*) bir zaman deveren eder. Film, geçmiş ve şimdi arasında dairevi bir hat oluşturur. Bu, aslında tam olarak "devr nazariyesi" ile ilgilidir. Mutlak Varlık'tan sudur ve tecelli eden arızı varlıklar madde mertebesine kadar inerler. Bu, dairenin aşağı doğru olan yarıçapıdır. Yukarı doğru olan diğer yarıçap, aynı merhalelerden geçerek (madde, maden, bitki, hayvan, insan ve insan-ı kamil) asli konumuna geri dönüşü anlatır devr nazariyesi. (Bkz. DİA, "Devr" mad.) *Nokta*'da da, önce iradi ve gayiriiradi olaylar (kaçakçılık, cinayet vs.) işleyerek maddeleşen (en düşük varlık mertebesine düşen) insanın vicdan azabı ve muhasebesiyle tekrar vücut bulup (varlık bilinci kazanıp) yeniden insanlaşması gibi döngüsel bir süreç işler. Devr bir döngüdür, dönüştür ama fasit bir daire değil, mûmbit bir harektir. Asl(ın)'a (O'na) dönük bu hareket insana varlık ve kulluk bilinci kazandırır. Deleuze devr nazariyesinden haberdar mıydı bilemeyiz ama "Oluş hâlindeki şeyin varlığı geri dönüştür." (Deleuze, 2008) ifadesi devr nazariyesinin en yalın ifadelerinden biridir. Yani varlığın (ama özellikle insanın) (var)oluş süreci aslında "aslına" geri dönüştür. Zamansal devr gibi bedensel devr de vardır ve bunlar varoluşsal, insanın kendini idrak ve inşa ettiği süreçlerdir. Filmin başında gördüğümüz Moğol istilasını öncesi kayıplara karışan hat çırağının düşüşünü günümüzden bir başka hat öğrencisi "devr" alır. Derviş Zaim sinemasında zaman şimdi'de yoğunlaşmış bir bütündür. Geçmiş ve gelecek şimdi'nin sarkan/uzayan parçalarıdır. Zamanın dönüp dolaşıp (devredip) yoğunlaştığı merkez, yoğrulup cisim kazandığı kap/boşluk şimdi'dir. Geleceğe de geleneğe de şimdi'nin nazarıyla bakılır. "Şimdi", mutlak'ın dışını, araz'ın için işaret eder. O yüzden zaman sadece sıralı (kronolojik) değil aralı (epizodik) bir şekilde işler, deveren eder.

Hemen hemen her filminde olduğu gibi Nokta'da da Derviş Zaim'in karakterleri bilerek veya istemeden kötülüğe, suça, hataya, günaha bulaşır. İradi veya gayriiradi bu kötülüğe bulaşma durumu, karakterlerin kötü veya antagonist oluşlarından değil, hayatın ve kaderin insan iradesiyle kesişen kendi ritmi/kurgusu içinde gerçekleşen ve arkasında bir "hikmet" in (en azından kişiye vicdani bir bilinç kazandıran bir sebepler/olaylar silsilesinin) olduğu "doğal" bir süreç ve işleyiştir. Kötülüğün iyiliği, hatanın doğruyu, suçun affı, günahın merhameti ortaya çıkaran; tanrısal iradeyi ve kaderi vurgulan diyalektik ve paradoksal bir durumdur bu ve var olmak, yaşamak biraz da bu tezatlarla birlikte olan trajik bir süreçtir. Bunun teorik arka planında Hristiyan teolojisinde de İslam ilahiyatında da tartışılan "theodise" problemi ve "felix culpa" aksiyomu vardır. "Felix culpa" (mutlu hata/günah), Âdem'in işlediği ilk günah/hata sebebiyle dünyaya düşüşünü<sup>16</sup> ve bu sayede varlık bilinci kazanmasını (ki egzistansiyalizm/varoluşçuluk bize göre tam olarak budur) sağlayan "mutlu" bir eylem veya süreçtir. Derviş Zaim karakterleri de benzer bir ontolojik süreçten geçerek beşerden insan olmaya doğru yol alırlar. Bu ontolojik süreç Derviş Zaim sinemasında minimalist ve tenzihi bir tarzda değil, vitalist ve teşbihi bir tarzda ilerler. Bu açıdan Derviş Zaim sineması tenzih-teşbih diyalektiğinde aha çok teşbihe kayan durum değil olay sinemasıdır, zira o yaşamın akışı ve hareketliliği içinde sürüklenen ve çabalayan insanın kökle/gökle (kendi özüyle ve Mutlak Öz'le) bağını inşa etmeye, birleştirmeye (tevhit) yönelir. (Bkz. Chittick, 2008) "Mutlu günah"ın sonucu olan "düşüş" sağladığı varlık (ve kulluk) bilinci insanın kendini, durumunu, konumunu, amacını sorgulamasıyla oluşur. Bu sorgulamanın nihai (veya ibtidai) noktası ise Tanrı'nın (varlığının) sorgulanmasıdır ki bu da teodise problemidir. Teodise, bir Tanrı savunusudur ve en sistematik/problematik ifadesini David Hume'da bulur ve şu şekildedir: Tanrı ya kötülükleri engellemek ister ama yapamaz ki o zaman güçsüz bir varlıktır, Tanrı değildir. Ya kötülükleri engellemek istememektedir ve engellemez ki o zaman kötü varlıktır. Ya da Tanrı hem güçlü hem iyi ise bu kadar kötülük niçin ve nasıl var? (Yaran, 2021) Her durumda bir kusur söz konusudur ve Tanrılık sıfatıyla bağdaşmaz. İnsan iradesini ihmal ettiği gibi iyilik ve kötülüğün arkasındaki hikemi/varoluşsal özü bilerek gözden kaçırarak bu problematiğin teolojik tartışmalarına girmek bu yazının amacı değil ama en azından Hristiyan mistisizminde de İslam tasavvufunda da ifade edilen şu hakikati söyleyebiliriz ki mutlak kötülük yoktur, kötülük iyiliğin yokluğudur. (Akt. Aydın, 2022) Nokta'da işlenen suç/günah, karakterin hem varoluşsal bir sorgulamaya girmesine hem de vicdani bir varoluş sürecine doğru ilerlemesini sağlar. Vecd/vücut (varlık) kökünden gelen vicdan, insanın bedensel değil bilişsel/duyuşsal varlık kazanmasını sağlayan derin kavrayış hâlidir. Karakter, iradi veya gayriiradi yapmış olduğu hata/suç, işlemiş olduğu günah ile

<sup>16</sup> Dünya, "de'n" kökünden gelir ve düşük, alçak yer demektir. Köle anlamında da kullanılan "madun" (*subaltern, subordinate*) kelimesi de aynı köktendir. (Bkz. Nişanyan, 2020)

yüzleşerek (o yüzleşmeye *vicdan* denir) bir varlık bilinci (o varlığa ve bilince *vücut* denir) kazanır.

### **Sonuç**

“Kameranın konumu ahlaki bir tercihtir.” (Godard) Zaim de estetiğin etikten doğması gerektiği fikrinde olan bir yönetmen olarak kamerasını bazen bir ebru çubuğu, bazen nakkaş fırçası, bazen bir hat kalemi, bazen mimari bir öge gibi kullanmaya, geleneksel sanatlarla, dolayısıyla o sanatı ortaya çıkaran ahlaki ilkelerle biçimsel ve içeriksel bağlar kurmaya çalışır. Gelenek/kutsal ile sanat üzerinden kurmaya çalıştığı bağ, başlı başına değerli ve derinlikli bir çabadır. Yönetmenin bu çabasının biçimsel düzeyi aşırp özsöl bir boyut kazanıp kazanamadığı; geleneğin/kutsalın dilini film diline dönüştürüp dönüştüremediği; geleneğin/kutsalın ruhuna nüfuz edip edip o ruhu modern insana bir film bütünlüğü içinde aktarırp aktaramadığı olumlu olumsuz yönleriyle tartışılabilir tabii. Bir filmin kendi gerçeklik düzeyini kurarak yaşamı ve yaratışı taklit eden ritmini yakalama konusunda bazı (teknik) aksaklıkları, biçimsel/teknik (dolayısıyla teşbihî) düzleme kaçırp özsöl/ontik (tenzihi) düzlemi ıskalayan zayıflıkları olmasına rağmen gelenekle/kutsalla kurmaya çalıştığı bağ, sinema gibi “modern” bir sanata yeni soluklar üfleyecek bir rüzgârın işaretçisi olması bakımından özellikle değerlidir. Bazı teknik zaafı (özellikle oyuncu yönetimi ve filmsel ahengi ve bütünlüğü sağlamak gibi) yanı sıra teşbih-tenzih bağlamında teşbihe (harekete, olay yoğunluğuna, içkinliğe) yakın olan Derviş Zaim’in film dili açısından en büyük kusuru ele aldığı konuları (geleneksel sanatlarla ilişkilendirerek işlemeye çalıştığı ahlaki tutumları) teşbihî bir düzeyden öteye götürüp yeterince derinleştirememesi ve biçimsel bir boyutta kalmasıdır.

Sinemalık, sergilik, bienallik, modern sanat gibi yaşamdan ve inançtan kopuk olmayan, aksine inancın biçimlendirmesiyle yaşamı biçimlendirmeye çalışan bir eylem olmaklığıyla geleneksel sanat, kendisiyle sadece entelektüel ve biçimsel bağ kuracağımız bir sanat değildir. Böyle bir durumda geleneksel sanatın -zaten ezel miktarda örneğini gördüğümüz üzere- kiçleşip özsöl amacını ve değerini yitireceği aşikârdır.

## Kaynakça

- Aydın, S. (2022). *Kötülük Problemi ve İmtihan*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Benjamin, W. (2019). *Fotoğraf Yazıları*. (Çevirenler: T. Turan, B. Halaç). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Burckhardt, T. (2017). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*. (Çeviren: T. Uluç). İstanbul: İnsan Sanat Yayınları.
- Chittick, W. (2012). *İslam'ın Vizyonu* (Çeviren: T. Koç). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Chittick, W. (2008). *Tasavvuf: Kısa Bir Giriş*. (Çeviren: T. Koç) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çetinkaya, B. A. (2020). *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Dağlı, Ş. Z. (2012). "Geleneksel Türk Ebrunun Kimyası, Zamanlaması ve Felsefik Bağlamda Soyut Sanatla İlgisi", *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 5/9, 33-45.
- Deleuze, Gilles. (2008). *The Logic of Sence*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Eyüboğlu, İ. Z. (2018) *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Fainaru, D. (Der.). (2006), *Theo Angelopoulos*. (Çeviren: M. Harmancı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gombrich, E. (2012). *Sanatın Öyküsü*. (Çevirenler: E. Erduran, Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İbn Arabi. (2018). *Günümüz İnsanına Füsusu'l-Hikem*. (Hazırlayan: H. Kılıç). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Karadeniz, M. U. (2021). *İslam Sanatlarında Estetik*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Karadoğan, Ali (Ed.). (2020). *Auteur Kuramı ve Sanat Sineması Üzerine*. İstanbul. De Ki Yayınları.
- Konevi, S. (2012). *İlahi Nefhalar*. (Çeviren: E. Demirli). İstanbul: İz Yayınları.
- Lord Northbourne (2012). *İlerlemeye Farklı Bir Bakış*. (Çeviren. D. Özer). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nuru'l-Arabi, M. (2021) *Nokta Sembolizmi: Noktatü'l-Beyan Risalesi*. (Hazırlayanlar: Ş. Maden, M. Tabakoğlu). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2019). *İslam Sanatı ve Maneviyatı*. (Çeviren: A. Demirhan). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nişanyan, S. (2020), *Nişanyan Sözlük*. İstanbul: Liberus Yayınları.
- Said, E. (2018) *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*. (Çeviren: T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schrader, P. (2017). *Sinemada Aşkın Üslup*. (Çeviren: K. Çevik). İstanbul: İnsan Sanat Yayınları.
- Tarkovski, A. (2018). *Zaman Zaman İçinde*. (Çeviren: Seda Kervanoğlu). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yağlıca, F. (2019). "Türk İslam Sanatlarına Derviş Zaim Sinemasından Bakış", Pamukkale Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yaran, C. S. (2021). *Kötülük ve Teodise*. İstanbul. Rağbet Yayınları.
- Wilde, O. (2019). *Dorian Gray'in Portresi*. (Çeviren: D. Z. Batumlu). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Zizek, S. (2016). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (Çeviren: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

# TÜRK SİNEMASINDA BİR OYUNCU PORTRESİ OLARAK ERCAN KESAL

Yunus Emre Ökmen<sup>1</sup>

## Giriş

Sinema filmindeki temel unsurlardan birisinin oyuncu olduğu söylenebilir. Gerek Türk sinemasında gerekse çeşitli ülke sinemalarında oyuncuların filmin önüne geçtiği çok sık görülmektedir. Bir sinema filmi, filmin ismi ya da hikâyesinden ziyade oyuncunun filmdeki ismi, unutulmayan repliği, giydiği kostüm ya da kullandığı aksesuar ile hatırlanabilmektedir.

Sinema ve oyuncu konusunda ön plana çıkan önemli konulardan birisi yıldız sistemidir. Çünkü bir filmin hikâyesi, ismi, afişi, yönetmeni ya da çekildiği mekândan ziyade hayran kitlesine sahip olan yıldız bir oyuncunun varlığı filmin tanıtım ve reklamını daha iyi yapmaktadır. Yıldız oyuncunun ismi ve gösterdiği performans, filmin sinema tarihindeki yerini doğrudan etkileyebilmektedir (Öz, 2022: 254).

Sinema ve oyuncu ilişkisine odaklanan bu çalışma, Türk sinemasının önde gelen oyuncularından Ercan Kesal'ı merkeze almaktadır. Aslen tıp doktoru olan Kesal, edebiyat ve sinemaya olan ilgisi nedeniyle mesleğini bırakmış, Türk sinema tarihinde önemli başarılarla imza atan isimlerden birisi olmuştur.

Meslek değiştirerek hayatında radikal karar alan Kesal'ın en öne çıkan yönlerinden birisi ise hekim olduğu dönemdeki gözlem ve anılarını hem edebiyat hem sinema alanında kullanarak gerçekçi hikâyelere kavuşturması olmuştur. Bu gözlem yeteneğini oyunculukta da kullanan Kesal, Türk sinemasının usta yönetmeni Nuri Bilge Ceylan tarafından da oldukça beğenilmiştir. Öyle ki, Kesal'ın gerçekçi sinemayla bağdaşan oyunculuk ve senaryo yeteneği, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine doğrudan etki etmiştir.

Bu çalışmada Türk sinemasında bir oyuncu portresi olarak Ercan Kesal'ın çalışmaları ele alınmaktadır. Onu başarılı kılan yönler, oynadığı rollerdeki ortak noktalar, gözlem yeteneğini gerçekçi sinemayla bağdaştırabilmesi, yan rolde

<sup>1</sup> Dr. Süleyman Demirel Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, yunusemreokmen@gmail.com, 0000-0001-9704-8040.

olsa da filmin içinde önemli bir boşluğu doldurabilmesi kaleme alınmaktadır.

Oyunculğunun yanında senaryo yazarı ve yönetmen olan Kesal'ın, bundan önceki dönemlerde Türk sinemasına damga vurmayı başaramamış Kadir İnanır, Türkan Şoray, Kemal Sunal, Adile Naşit ve Münir Özkul gibi Türk sinemasında anılmaya devam edeceği düşünülmektedir. Bu bağlamda Türk sinemasında oyuncu portrelerinin incelenerek içerik olarak ortaya koyulması, pratikte filmlerin başarısı teorikte ise oyuncunun fonksiyonları noktasında alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu konular ışığında çalışmanın problemi, Türk sinemasında bir oyuncu portresi olarak Ercan Kesal'ın filmlere ana ve yan rol olarak sağladığı katkının ne olduğudur. Popülaritesi git gide artan oyuncunun sağladığı istikrarın arka planında ne yattığı, ortaya koyduğu oyunların ortak noktası ve gerçekçi sinema bağlamında hangi rolleri icra ettiği merak edilen soruların başında gelmektedir.

Çalışmanın amacı, Kesal'ın yer aldığı filmlerdeki karakterlerin ana ve yan karakter açısından incelenerek filme ne oranda katkı sunduğu, filmin başarısında ne ölçüde etki gösterdiği ve bir oyuncu portresi olarak Türk sinemasındaki yeri ve öneminin daha detaylı anlaşılacak şekilde ortaya koyulmasıdır.

Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma yöntemlerinin ilkeleri benimsenerek yapılan bu çalışmada, Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'in Nitel Araştırma Yöntemleri (2016) kitabından faydalanılmıştır. Amaç soru cümlelerinden hareketle araştırmanın deseni durum analizidir. Nitel araştırmanın en önemli ve en sık kullanılan veri toplama tekniklerinden doküman incelemesine (2016: 129-156) başvurulmuş, konuyla ilgili literatürdeki veriler toplanmaya çalışılmıştır. Yıldırım'a göre elde edilen verilerin yüzeysel olarak çözümlenmesi betimsel analizdir (2016: 237-268). Bu çalışmada toplanan veriler betimsel analizle çözümlenerek literatüre bir katkı sağlanması amaçlanmıştır.

## 1. Sinemada Oyunculuk Meselesi

Oyuncu seçimi, bir filmdeki en önemli aşamalardan birisidir. Yönetmenin tasavvurundaki film akışına en uygun portrenin seçilmesi, filmin akışını doğrudan etkileyebilmektedir. Oynanan role göre oyuncunun seçimi, izleyicinin filmde etkilenmesini ve filmin inandırıcılık oranını büyük ölçüde etkilemektedir (Caushaj ve Çetin Erus, 2022: 153). Bir filmdeki anne, baba, eş, kardeş, arkadaş gibi çeşitli roller filmin hikâyesine uygun olacak şekilde kurgulanmaktadır.

Hangi karakterin iyi ya da hangi karakterin kötü olması, o rolü kimin oynayacağını belirleyebilmektedir. Oyuncu seçimi belirli ten rengi, uzun boylu ya da kısa boylu olması, zayıf ya da şişman olmasına göre belirlenebilmektedir. Bunun yanında oyuncunun yeteneği, önceki filmlerde edindiği tecrübe asıl belirleyendir. Bu bakımdan belirli yönetmenlerin filmlerinde devamlı aynı

oyuncuyu tercih etmesi, aralarındaki uyum ya da sinemaya bakışlarındaki benzerlikle açıklanabilir.

Lumiere Kardeşler'in tek sahnelik, kameranın açılış ve kapanışında kayda alınan görüntülerden oluşan filmlerinden bugünlere kadar sinema pek çok aşamadan geçmiştir. Bu aşamalardan birisi de filmlere öykü ya da hikâyenin girmesi olmuştur. Hikâyeli film, karakterlerin bir araya gelerek kurmaca bir yapı oluşturmasıdır. Hikâyeli filmlerde ilk akla gelen isim George Melies'tir. George Melies, sinema filmlerinde hile etkisini fark etmiş, çeşitli hileler geliştirerek hikâyeli filmin başlatıcısı olmuştur. Tabii burada önemli bir öge filmdeki oyuncu olmuştur. Her ne kadar hile de olsa filmin izleyicinin gözünde inandırıcı olması, ilk günden bugünlere kadar önemini koruyan bir mesele olmuştur (Teksoy, 2005: 34). Filmin inandırıcı olmasında en önemli unsurlardan birisi de güçlü oyuncu kadrosudur. Yıldız olsun olmasın seyirciyi inandırabildiği ölçüde başarılıdır.

Bu bakımdan, hikâyeli filmlerin başlamasıyla oyunculuk meselesi de gelişmeye başlamıştır. Sinema filmlerinde oyunculuk, filmin yapısına ve yönetmenine göre değişkenlik göstermektedir. Burada yönetmenin çalışma tarzı, istediği isim aslolandır. Filme imzasını atan yönetmen filmin başarı ve başarısızlığının asıl sorumlusu olduğu için, oyuncu seçimi de onun kararı sonrası belirlenmektedir. Bazı yönetmenler oyuncu seçimlerinde tiyatro kökenli oyuncularla çalışmak isterken, kimi yönetmenler profesyonel sinema oyuncularıyla çalışmaktadır (Bayrak, 2014: 108). Bu çalışmanın konusunu oluşturan Ercan Kesal örneği, yetenekli bir oyuncunun eğitim, yıldız algısı, marka yüzü gibi pek çok kriteri elemektedir. Ercan Kesal'ı ve dahil olduğu filmleri başarılı kılan yönü tecrübesi, samimiyeti ve hikâyeye uyumu olduğu düşünülmektedir.

Yönetmen bir film için oyuncu seçimi yaparken senaryo ve senaryodaki karakterlerin hem fiziksel hem zihinsel özelliklerini dikkate almalıdır (Pudovkin, 2014: 310-311). Pudovkin'e göre iyi bir film, hikâyedeki anlatıya uygun seçilmiş, tecrübeli, yönetmenin tasavvurlarını filme en iyi yansıtabilen bir performansla mümkün olmaktadır (2014: 310). Bir filme yakışan oyuncunun kesin formülü bulunmamaktadır. Bununla birlikte filmin hikâyesi, filmin geçtiği mekân ve filmdeki tüm sosyolojik unsurlar hangi oyuncunun daha iyi olacağı konusunda fikir verebilmektedir. Bu durumun kesin bir formülü olmadığı için filme etki eden oyuncu yönetmen uyumunun sağlanması asıl belirleyendir. Bir bakıma yönetmenin oyuncuları derinden etkileyip yönlendirebilmesi gerekmektedir. Bunun somut örneği Nuri Bilge Ceylan sinemasında görülebilmektedir.

Caushaj ve Çetin Erus bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Ceylan gerek amatör gerekse profesyonel oyuncularla filmler çekmiştir. Ceylan'ın filmografisi boyunca, oyuncu seçiminde filmde filme aynı kalan



ve değişen çeşitli tutumlara sahiptir. Bunları tespit etmek adına, oyuncuya yaklaşım ve yönetimdeki (yöntem bilgisi) farkları ortaya koymak gerekir. Ayrıca yönetmenin felsefesi ve auteur kimliğinin, oyuncu seçiminde bir tartışma alanı yarattığı görülmektedir. Diken ve diğerlerinin tanımına göre, Ceylan'ın karakterleri iletişimsizlik içinde edilgen olan ve başarısızlıkla sonuçlanan hikâyelerin, "sessizlik sineması"nda yer alır (2018, s. 15). Bu noktadan hareketle Ceylan'ın sinemasında dekadans kavramının önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Dekadans, insanın tek boyuta inmesi ve sığ olmasının ifadesidir. Bu, içinde yaşadığı hayata ve doğaya karşı yabancılaşan, yaşama hevesini kaybeden, inancını ve iradesini yitiren bir insane işaret eder" (Caushaj ve Çetin Erus, 2022: 155-156).

Dekadans kavramına burada ayrıca vurgulamak gerekmektedir (Akmeşe'den akt. Caushaj ve Çetin Erus, 2022: 155-156). İnsanın tek boyuta inme durumunu ifade eden kavram, filmdeki oyuncunun da yönetmenin istediği gibi olması ya da filmin hikâyesine en yakın performansı sergilemesi olarak düşünülebilir. Nuri Bilge Ceylan gibi usta yönetmenlerin oyuncularını yönetip yönlendirerek istediği sonucu olması filmin başarısına doğrudan etki etmektedir. Bu durum otoriteler tarafından da bir başarı unsuru olarak görülmektedir.

Bir filmde oyuncuya düşen en önemli görev, canlandırdığı oyun kişinin yerine geçmek değil onu sadece göstermektir. Oyuncu kendi duygularını prensip olarak canlandırdığı karakterle özdeşleştirmemelidir. Bu durum seyirciyi de etkilemektedir. Oyuncu ne kadar doğal ve rolü iyi gösterirse izleyicilerin de duyguları o ölçüde samimi olur. Bu durum izleyicileri özgür kılar. Ne oyuncu ne seyirci zorlanmış duyguya yer vermemelidir. Bir filmle özdeşim ancak bu şekilde kurulmaktadır (Ünlü Aycıl, 2012: 83). Konuyla ilgili Brecht şu düşünceleri ifade etmektedir:

"Oyuncu gerek canlandıracağı oyun kişinin gerekse bunun karşısında yer alan karakterlerin ve oyundaki tüm oyun kişilerinin çeşitli anlatımlarını eleştirel bir gözle izleyerek kendi rolüne egemen olur. Oyuncu gestustan kaynaklanan malzemeyi yorumlayarak öykü üzerinde egemenlik kurmalıdır. Bu şekilde canlandıracağı oyun kişisine egemen olur. Her şey öyküye bağlıdır. Öykü tiyatral gösterinin yüreğidir. Neyin tartışılabilir, eleştirilebilir değiştirilebilir olabileceği, ancak insanlar arasındaki olup bitenlerden çıkarılabilir. Oyuncunun gösterdiği özel insan her ne kadar sonuçta olup bitenlerden daha fazlasına uygun düşmek zorundaysa da bunun başlıca nedeni, olayın belli bir insanın çevresinde gerçekleştiği takdirde daha çarpıcı bir nitelik kazanmasıdır" (Ünlü Aycıl, 2012: 83).

Sinemada karakter konusunda verilebilecek pek çok örnek bulunmaktadır. Dünya sinemasına baktığımızda bu konuda en iyi örneğin Charles Spencer Chaplin olduğu görülmektedir (Bayrak, 2014: 108). Sinemada oyunculuk

tiyatroyla doğrudan bağlantılı bir konudur. Bu çalışmanın odağını dağıtmamak için tiyatro oyunculuğuna girilirse de ilk oyuncuların tiyatro kökenli olduğu, sinemayla tiyatronun yakın ilişki içinde olduğu eklenmelidir. Günümüzde hâlâ pek çok oyuncu tiyatrodan geçiş yapmıştır. Özellikle bazı yönetmenler tiyatro kökenli oyuncularla çalışmak istemektedir.

Ercan Kesal'a sinemada oyunculuk meselesi sorulduğunda ise durumu şöyle anlatmaktadır:

“Oyunculuk eğitimi almadım, oyunculuk eğitimi almadığım için rol yapmayı bilmiyorum. Rolyapmayı bilmemek, meğer aslında kamera önünde bir avantajmış. Belki tiyatro için söz konusu bile olmaz benim tarzım. Beceremeyeceğim aşikâr, bir sahnede kendi kendini yöneterek 1,5-2 saat performans göstermek. Ama kameranın önünde bir yönetmene emanet etmekten başka hiçbir çıkar yolunun olmadığını, her şeyimle, ona kendimi, anılarımı, bildiğim, hissettiğim her şeyi başımdan geçenleri, bütün hikâyemi, o kahramanın mizacında, canlandırıdığım, oynadığım kahramanın mizacına yerleştirerek, yönetmene onu sunmak, onun içinden yönetmenin beni yönetmesine müsaade etmek, ona güvenmek, emanet etmek, başka bir şey değil aslında kamera önü oyunculuğu” (Kabadayı & Öztürk, 2018: 242).

## 2. Ercan Kesal Filmografisi

1968 Avanos doğumlu olan Kesal, 1984 yılında Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden mezun olmuştur. Uzun yıllar Ankara, Keskin, Bala ve köylerinde sağlık ocağı hekimliği yapan Kesal, uygulamalı psikoloji ve sosyal antropoloji eğitimleri almıştır. Tıp eğitimi esnasında şiir ve düz yazılarına ilgi duymaya başlamış, ilk olarak Dönem dergisinde yazıları yayımlanmıştır. Çeşitli gazete ve dergilerde de yazan Kesal, Uzak filmiyle sinemaya giriş yaptı. Daha sonra pek çok filmde oyuncu, senarist ve yönetmen olarak görev almaya başlayan Kesal, kendi öz hikâyelerinden beslenerek çok sayıda kitap yayınladı (2016: 2).

Ercan Kesal'ın resmi internet sitesinden alınan verilere göre 20 sinema filminde oynadığı görülmektedir (<http://www.ercankesal.com/filmografi/>, 2023). Bu filmlere tablo üzerinden bakıldığında;

Yıl	Filmin Adı	Karakter	Yönetmeni
2002	Uzak	Yan karakter	Nuri Bilge Ceylan
2008	Üç Maymun	Ana karakter	Nuri Bilge Ceylan
2009	Vavien	Yan karakter	Yağmur Taylan, Durul Taylan
2010	Albatrosun Yolculuğu	Ana karakter	Cengiz Temuçin Asiltürk
2011	Bir Zamanlar Anadolu'da	Yan karakter	Nuri Bilge Ceylan
2012	Küf	Ana karakter	Ali Aydın
2012	Hükümet Kadın 1	Yan karakter	Sermiyan Midyat
2013	Yozgat Blues	Ana karakter	Mahmut Fazıl Coşkun
2013	Sen Aydınlatırsın Geceyi	Yan karakter	Onur Ünlü

2013	Hükümet Kadın 2	Yan karakter	Sermiyan Midyat
2013	Ben O Değilim	Ana karakter	Tayfun Pirselimioğlu
2013	Bulantı	Yan karakter	Zeki Demirkubuz
2017	Yol Kenarı	Ana karakter	Tayfun Pirselimioğlu
2017	Die Hölle	Yan karakter	Stefan Rudowitzky
2018	Eksi Bir	Ana karakter	Orhan Oğuz
2018	Paranın Kokusu	Yan karakter	Ahmet Boyacioğlu
2018	Kelebekler	Yan karakter	Tolga Karaçelik
2018	Görölmüşür	Yan karakter	Serhat Karaaslan
2020	Nasipse Adayız	Ana karakter	Ercan Kesal
2021	Beni Çok Sev	Ana karakter	Mehmet Ada Öztekin

Bunun yanında Kesal'ın resmî web sitesinde belirtmediği ancak yapılan araştırmalar neticesinde oynadığı tespit edilen 9 filmi ise şu şekildedir;

Yıl	Filmin Adı	Karakter	Yönetmeni
2010	Saç	Yan karakter	Tayfun Pirselimioğlu
2012	Vardiya 12-48	Ana karakter	Fatih Özdemir
2012	Derin Nefes Al (Kısa film)	Ana karakter	Başak Büyükçelen
2013	Salıncak (Kısa film)	Ana karakter	Nazan Kesal
2019	Siyah Güneş (Kısa film)	Yan karakter	Arda Çiltepe
2020	Suçlular	Yan karakter	Serhat Karaaslan
2020	Kısmet (Kısa film)	Ana karakter	Gözde Yetişkin, Emre Sert
2020	9,75 Santimetrekare	Yan karakter	Uluç Bayraktar
2022	Begonvil	Ana karakter	Said Sakip Demir

Kesal'ın yönetmenlik yaptığı 2 film bulunmaktadır. Bunlar;

Yıl	Filmin Adı	Yönetmeni
2018	Fındıktan Sonra (Belgesel)	Ercan Kesal
2020	Nasipse Adayız	Ercan Kesal

Kesal'ın senaristliği yaptığı 3 filmi bulunmaktadır. Bunlar;

Yıl	Filmin Adı	Yönetmeni
2008	Üç Maymun	Nuri Bilge Ceylan
2011	Bir Zamanlar Anadolu'da	Nuri Bilge Ceylan
2018	Anons	Mahmut Fazıl Coşkun

2002 yılında sinemayla tanışan Kesal'ın en önemli dönüm noktalarından birisi eşi Nazan Kesal olmuştur. Röportajlarında da belirttiği üzere (Kesal, 2017: 25-26), kendisi de edebiyat ve sinema camiasıyla içli dışlı olmaya başlamıştır. Ancak eşi Nazan Kesal'ın sinemacı olması ve Nuri Bilge Ceylan ile daha önceden tanışıyor olmaları, Ercan Kesal'ın sanat yeteneğini daha organize bir yapı içerisinde gösterme fırsatı sağlamıştır.

Genel olarak Ercan Kesal'ın sinematografisine bakıldığında 29 filmde oyuncu olarak görev aldığı, 2 filmin yönetmenliğini ve 3 filmin senaristliğini yaptığı görülmektedir. Bir oyuncu portresi olarak şu ana kadar 34 filme doğrudan katkı sağladığı anlaşılmaktadır. Devam eden kariyeri kapsamında şimdiye dek üretken bir yapı çizen Kesal, bundan sonra görev alacağı filmlerle birlikte Türk sinemasındaki önemli oyuncu, senarist ve yönetmen figürlerinden birisi olacağı düşünülmektedir.

Ercan Kesal, Uzak filmiyle sinemaya adım atmış olsa da ona dair ilk farkındalık Üç Maymun filminde olmuştur. Filmin anlatısında önemli bir karakteri canlandıran Kesal, Servet karakteriyle başarılı bir oyunculuk ortaya koymuştur. Daha sonra hem senaryosunu yazdığı hem de oynadığı Bir Zamanlar Anadolu'da filmindeki muhtar karakteri, Kesal'ın sinemasındaki yerini sağlamlaştırmıştır. Filmin Cannes'da ödül alması, çok gerçekçi bir köy muhtarı canlandırması sinemadaki başarısını tasdik etmiştir.

Yozgat Blues filmindeki Yavuz canlandırmasıyla Türk sinemasına orijinal bir film daha kazandıran Kesal, otoriteler tarafından artık başarısı kabul edilmiş oyuncu statüsüne erişmiştir. Yozgat Blues, Türk sinemasında özgün bir film olarak önemli boşluğu doldururken Küf, Vavien, Hükümet Kadın, Kelebekler gibi oldukça başarılı diğer filmlerde canlandırdığı karakterle Türk sinemasının önde gelen oyuncularından olmuştur.

Oyuncunun çalıştığı isimlere biraz daha detaylı bakıldığında, Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak, Üç Maymun ve Bir Zamanlar Anadolu'da filmleri olmak üzere toplam 3 filmde yolları kesişmiştir. Aynı zamanda Üç Maymun ve Bir Zamanlar Anadolu'da filmlerinin senaristliğini de yapmıştır. Bu bakımdan Kesal'ın sinemasında Nuri Bilge Ceylan ile yaptıkları iş birlikleri dikkat çekmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın dünya sinemasında elde ettiği başarı göz önünde bulundurulduğunda, Kesal ile iyi bir ritim yakaladıkları, bu başarıda pay sahibi oldukları söylenebilir.

Bunun yanında Tayfun Pirselimoglu'nun Ben O Değilim, Yol Kenarı ve Saç filmlerinde oynadığı görülmektedir. Sermiyan Midyat'ın Hükümet Kadın 1 ve Hükümet Kadın 2 filmleri ile Serhat Karaaslan'ın Görülmüştür ile Suçlular filmleri en çok iş birliği yaptığı diğer yönetmenler olmuştur. Bu filmler içerisinde hem gişe hem festival bakımından en başarılı filmler Nuri Bilge Ceylan ile yapılan filmlerde olmuştur. Bu üç yönetmen dışında diğer filmlerde hep farklı yönetmenlerle çalışmış, bazı kısa filmlerde de görev alarak sektöre yeni giren yönetmenlere de yardımcı olmaya çalışmıştır.

Sinemayla edebiyat iç içe geçmiş iki alandır (Kesal, 2017: 11). Özellikle bir filmin oluşma aşaması olan senaryo kısmında edebiyattan çok sık faydalanılır. Hatta sinemaya uyarlanan filmlerin doğrudan kaynağı edebiyattır. Bu durum Ercan Kesal'ın sinemasında daha da belirginleşmektedir.

Sinemadan önce edebiyatta uğraşan Kesal'ın pek çok kitabı bulunmaktadır. Pek çok gazete ve dergide köşe yazarlığı yapmıştır. Bu yönü sinemaya geçerken senaryo yeteneğini oldukça güçlendirmiş, ön hazırlık süreci olmuştur. Bu bakımdan gerek oynadığı filmler gerekse senaryosunu yazdığı filmlerin hekimlik ve edebiyatla ilgilendiği dönemdeki birikimlerle iç içe geçmiştir. Bu durum pek çok filmde görülmektedir. Bu doğrultuda Kesal'ın edebiyat ilgisine ve kitaplarına da yer vermenin faydalı olacağı düşünülmektedir;

Yılı	Kitabın Adı
2013	Peri Gazozu
2014	Evvel Zaman
2015	Nasipse Adayız
2016	Cin Aynası
2017	Aslında
2017	Zamanın İzinde
2017	Bozkır'da Bir Gece Yarısı
2018	Kendi Işığında Yanan Adam Tanıdım Metin Erksan
2019	Velhasıl
2023	Hekimlik Sanatları

Üretken bir isim olan Kesal, 10 kitabın da yazarı olmuştur. Bu kitaplardan Peri Gazozu ve Velhasıl çeşitli hikâyeleri ele alırken, Aslında kitabı şimdiye kadar yapmış olduğu röportajların derlemesinden, Cin Aynası kitabı ise biyografik yönüyle başından geçen olayların hikâyeleştirilmesiyle oluşmuştur.

Her eserinin başında tüm hikâyelerinin temelini çocukluğunun geçtiği Avanos'a dayandırdığı görülmektedir. Onun edebiyat ve sinema anlayışında çocukluğu, babası ve ailesiyle geçirmiş olduğu yılların büyük etkisi ön plana çıkmaktadır (2019: 49). O dönem ve o coğrafyadaki yaşanmışlıkları tüm sanat hayatını şekillendirmiş, bir şekilde anlatıları çocukluğuna dayandırmıştır. Özellikle babasının gazoz üreticisi olduğu dönemde yazlık sinemalarda sıra sıra dolaşarak gazoz satmaya çalışması ve gazozun markasının bölgedeki Peri Bacaları'ndan dolayı Peri Gazozu olmasını, 2013 yılında çıkardığı kitapta daha detaylı görülmektedir.

Kesal'ın çocukluk yılları ve Avanos'ta yaşamış olduğu anıların yanında bir diğer önemli dönüm noktası İzmir'de geçirdiği öğrencilik dönemi ve tıp hekimliği yapmaya başladığı ilk yıllarıdır (2018: 59-60). İzmir'de tıp eğitimi almaya başladığı yıllarda edebiyata da merak salan Kesal, bir yandan kendini hekim olarak hazırlarken bir yandan şu anda meyvesini topladığı entelektüel sermayenin temellerini atmıştır. Bu yıllarda yaptığı okumalar, deneme ve köşe yazıları onu sanat dünyasıyla buluşturmuştur.

İlerleyen yıllarda hekim olarak mesleğe başlayan Kesal pek çok il ve taşrada görev yapmıştır. Özellikle Kırıkkale'nin ilçesi Keskin'de hekimlik yaptığı yıllar

onun hayatında kalıcı yaşanmışlıklara yol açmıştır. Gözlem yeteneği bir hayli yüksek olduğu düşünülen Kesal, bu görevi sırasında taşrayı, taşra insanını, taşra sosyolojisini çok iyi analiz ederek bundan sonraki sanat icralarında kullanmıştır. Kesal'ın taşrayla olan ilişkisi, yönetmen Nuri Bilge Ceylan ile ortak noktalarından bir diğeri olmuştur. İki ismin de taşra ve taşra sosyolojisine verdiği önem, çok gerçekçi hikâyelerle sinemaya yansımıştır.

Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'da ödül aldığı Bir Zamanlar Anadolu'da filmi, Kesal'ın Keskin'de hekimlik yaptığı yıllarda başından geçen ve gözlemediği olaylardan esinlenerek kaleme aldığı bir yapıt olmuştur (2017: 249). Bu filmin hem senaristi olan hem de muhtar rolünde otoritelerin çok beğendiği bir oyunculuk performansı ortaya koyan Kesal, geçmişini sanat eseri yapma noktasında önemli işler ortaya koymuştur. Yaşadığı olayları bir kenara koyup unutmaktan ziyade, yaşadığı olayları sanat araçlarında ustaca hikâyeleştirerek toplumsal meseleleri ince eleştirilerle yansıtabilmiştir.

### 3. Sinemada Yıldız Olgusuna Karşılık Yan Rollerin Önemi

Nicel olarak yukarıdaki verilerin yanında nitel olarak icra edilen karakterlerin filme etki ve katkısı önemli bir tartışma alanıdır. Propp'un göstergebilimsel çalışmalarında Masalın Biçimbilimi (2018) kitabında da vurguladığı yedi karakterin ön plana çıktığı ve bu karakterlerin her birinin ayrı ayrı bir görevi icra ederek bir bütünü oluşturduğu bilinmektedir.

Erving Goffman'ın oyuncu karakterleriyle ilgili teorisi şu şekildedir (Goffman, 1959);

Kahraman karakter (Lider karakter),

Deuteragonist (İkincil karakter),

Bit oyuncu (izleyicinin farkında olmadığı arka plan oyuncu),

Aptal (mizahı kullanan bir tür karakter).

Bir anlatıdaki karakter meselesine yukarıdaki referanslar göz önüne alınarak bakıldığında, her bir temsilin ayrı görevi yerine getirdiği görülmektedir. Ana karakter anlatının merkezini oluştururken, yan karakterlerin anlatıya sunduğu katkı olmasa ana karakterin bir önemi kalmayacaktır. Bu bakımdan anlatıdaki tüm temsiller hikâyenin amacına ulaşması için vazgeçilmezdir. Bir filmde sadece iyi görünümlü karakterin yeterli olmayacağı gibi, sadece kötü niyetli karakterler de yeterli olmayacaktır. İyi karakterin önemi kötü oyuncuyla ortaya çıkacaktır.

Birinci sinema olarak da ifade edilen Hollywood sineması, endüstrinin kalbidir. Hollywood çıkışlı filmlerin temel amacı gişe ya da ticari hasılattır. Auteur sinemasında ya da sanat sinemasında ise ön planda tutulan filmin vermek istediği mesaj, dünyayı daha anlamlı kılma çabası ya da ders niteliğinde çıkartılacak sonuçtur. Ancak her film bu amaçlara hizmet etmemektedir. Gişe

kaygısıyla çekilen ve izlenme rakamlarıyla başarısı ölçülen filmlerin filmdeki karakterle ilişkisi yıldız oyuncu olup olmamasıyla alakalıdır. Çünkü yıldız oyuncu tüm sevenleri, hayran kitlesiyle film için satılan fazla bilet ve reklamın toplumda yaygınlaşması anlamına gelmektedir.

Hollywood'da bu konuda ilk örnektir. Yeşilçam'da da yıldız sisteminin yaygınlaşması Hollywood'un etkisi üzerine olmuştur. Bir kent eğlencesi olan sinemanın toplumdaki etki alanının genişlemesi, yıldız sistemini hızlandırmıştır. Bu bakımdan kentleşme ve kent eğlencesi olarak sinemanın orta sınıfa doğru yaygınlaştığı dönem yıldız sisteminin yaygınlık kazandığı dönem olmuştur (Öz, 2022: 254).

Sinema bir sanat aracı olmasının yanında ekonomik bir gelir kapısıdır. Filmi ekonomik kaygılardan bağımsız olarak sanat yönüyle ön plana çıkarmak isteyen yönetmenler filmlerini ya kendisi finanse etmekte ya da yapımcıyla bu konuda fikir birliği sağlamaktadır. Çünkü filmlerin ekonomik kaygılarla çekilmesi, pek çok aşamaya etki etmektedir (Bayrak, 2014: 109). Sinemasal zevkleri ön plana çıkartarak seyircilerin kesiminin hoşuna gidecek yönleri ön plana çıkarmak, görsel estetiği sağlamak, yıldız oyunculara yer vermek bunun somut örneğidir.

Yıldız oyuncu seçimi, filmleri cazip hale getiren en basit stratejidir (Öz, 2022: 255). Yıldız oyuncunun hayran ya da fan kitlesi, oyuncuyu takibi sürdürmek için filmi markaja almakta ve filmi adeta onun için izlemektedir. Ancak bir oyuncu yıldız seviyesine ulaşana kadar da kendi marka değerini oluşturabilmektedir. Ya da yıldız oyuncu denilince ilk akla gelen unsur oyuncunun yakışıklılığıdır. Ancak bu çalışmanın vurgulamak istediği yıldız oyuncudan ziyade tecrübeye dayalı oyunculuktur. Ercan Kesal gibi tecrübe sahibi bir oyuncu filmlere doğrudan etki edebilmektedir. Oyuncunun yönetmenle uyumu bu durumu güçlendirmektedir.

Türk sinemasına bakıldığında Münir Özkul, Adile Naşit, Kemal Sunal, Sadri Alışık, Tarık Akan, Şener Şen, Türkan Şoray, Kadir İnanır, Yılmaz Güney Filiz Akın, Ayşen Gruda ve daha pek çok öne çıkan isim saymak mümkündür. Her oyuncunun stili, tarzı, yönetmenle uyumu, sinemamızdaki yeri ve önemi, filmlere etkisi farklılık göstermektedir. Kemal Sunal daha çok komedi filmlerinde komik karakterleri canlandırmasıyla ön plana çıkarken, Türk sineması içerisinde çok üretken bir isim olmuştur (Aktu, 2018: 255). Benzer şekilde Tarık Akan romantik aşk filmlerinde yakışıklılığıyla ön plana çıkmıştır. Yılmaz Güney politik filmlerde toplumsal meseleleri oynarken Münir Özkul öğretmen ya da aile babası rolleriyle çevresindeki insanların iyiliği için mücadele eden bir karakteri canlandırmıştır. Adile Naşit ile birlikte aileyi konu alan filmlerin başında bu iki isim gelmektedir (Tura ve Gül, 2020: 214).

Bayrak, yönetmen ve oyuncu arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir:

“Dünyanın neresinde olursa olsun bir yönetmen ve oyuncunun yeni filmler yapabilmesi için yönetmen, senarist, kurgucu, oyuncu, set çalışmanı ve seyirci arasındaki ilişkinin sorunsuz şekilde işlemesi gerekmektedir. Bu ilişkinin sorunlu olup olmaması özellikle oyuncuların kariyerlerini belirlemektedir. Bu açıdan isimleri yıllardır eskimeyen karakter oyuncularını, bu zor şartlar altında sürdürdükleri sinema kariyerlerinin ardından başarıya ulaşmış kimseler olarak saygıyla anılmaktadırlar. Ülkelerdeki ekonomik ve toplumsal olaylar ve toplumların yaşam biçimini etkileyen unsurlar sanatçıları da doğal olarak etkilemektedir. Bu unsurlara rağmen sanatlarını icra eden bazı sinema oyuncuları kariyerlerini bir şekilde sürdürerek kendi ülkelerinde tarihe geçmişler, seyirciler de onları asla unutmamış ve daima saygıyla anmışlardır” (Bayrak, 2014: 120).

Ancak bu çalışma, yıldız olgusundan ziyade Ercan Kesal örneğini merkeze alarak yan rollerdeki bir karakterin filme başarısını ortaya çıkarmak istemektedir. Bu bakış açısıyla Ercan Kesal sinemasına bakıldığında, bundan 30, 40 yıl sonra tıpkı diğer oyuncular gibi Türk sinemasında önemli bir boşluğu doldurduğunun ortaya çıkacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda Kesal’ın sinemasına bakıldığında 15 filmde yan rol 14 filmde ise ana rol olarak görev aldığı görülmektedir. Bunların içinde en önemli film Bir Zamanlar Anadolu’da olmuştur. Gerek filmdeki performanslar gerek elde ettiği uluslararası başarı filmi Türk sineması içinde özel bir konuma koymuştur. Kesal bu filmle ilgili düşüncelerini ve filmde yıldız olgusundan ziyade gerçeklik meselesinin önemini şöyle ifade etmiştir:

“Aradaki boşluğu, amatörce dediğiniz şey, tam da o, büyük bir neşeyle, büyük bir keyifle doldurmak istiyorum ben. Bu bazen metin yazarak, bazen kameranın önünde bazen arkasında bir hayata şahit olarak, bir hayatı icat ederek yeniden. Çünkü sinemanın ben aslında gerçeğin yeniden icat edilmesinden başka bir şey olmadığını farkettim. Lafı uzatıyorum ama Bir Zamanlar Anadolu’da filmi için 1984 yılında mecburi hizmet yaptığım köye gittik, 25 yıl sonra... 25 yıl sonra gittiğimiz köy, bu önünüzdeki, evvel zamandaki hikâye biraz böyledir, kasaba daha doğrusu ki ilk kez köye gitmiştik, o zaman 25 sene önce bir köy sağlık ocağıydı ama daha sonra kasabada yaptım yani 25 sene önce başımdan bir gecede geçen olayı 70-80 kişi 2-3 yıl boyunca epeyce bir para harcayarak, çok fazla emek sarf ederek taklit etmeye çalıştık tırnak içinde. O geceyi sanki yeniden, ne derler, yâd ettik ve hiçbir şeyin tekrar edilemeyeceğini, zamanın nasıl kıymetli bir şey olduğunu, anın ne kadar önemli olduğunu ben o 25 sene sonraki sinema deneyinde yaşadım. Geçip giden zaman o kadar kıymetliymiş ki, 23-24 yaşında çocukken, genç bir hekimken başımdan bir gecede geçen bu ceset arama yolculuğu, 25 sene sonra o kadar kıymetli bir halde sinemaya kendini ifade ediyor ve yerleşiyor ki, işte BBC alıyor onu, 21. Yüzyıl’ın en önemli 100 filmi arasına koyuyor. Taşrada 24 yaşında bir çocuğun başından geçen bir hikâye



niye 21. Yüzyıl'ın, dünyadaki film auteurlerinin sinema auterlerinin kabul ettiği en önemli film haline geliyor. Bu kendi başına üzerinde konuşulması gereken bir şey gibi sanki. Tek başına bile. Yani bir İngiliz'i, Fransız'ı, İtalyan'ı niye ilgilendirir arkadaş Keskin Devlet Hastanesi'ndeki otopsi hikâyesi? Demek ki insanlığın kaderiyle, insanlığın kederiyle, insanlığın sorunlarıyla ilgili bir ortak ruhumuz var. Hepimiz bu yeryüzü sofrasının bir parçasıyız ve sanki bin yıldır hep aynı sorunlarımızı hep aynı cümlelerin peşindeyiz gibi" (Kabaday'ı & Öztürk, 2018: 235).

### **Sonuç**

Sonuç olarak Ercan Kesal'ın 29 filmde farklı rollerde oyunculuk yaptığı, 2 filmde yönetmenlik yaptığı, 3 filmin de senaryosunu yazdığı görülmektedir. Bunun yanında Kesal'ın yazdığı 10 kitap bulunmaktadır. Üretken bir yapıya sahip olan sanatçının Türk sinemasında şahsına münhasır bir performans gösterdiği düşünülmektedir.

Kesal'ın oynadığı filmlerde dikkat çeken bir nokta gerek ülke içinde gerekse ülke dışında başarı elde etmesidir. Bir filmi başarılı ya da güçlü kılan pek çok unsur olmakla birlikte otoritelerin genel olarak kabul ettiği film festivallerinde ödül almış olmak bunun somut örneğidir. Kesal'ın hem senaryosunu yazdığı hem de köyün muhtarı olarak oyunculuk yaptığı Bir Zamanlar Anadolu'da filmi Cannes Film Festivali'nden ödülle dönerek bir bakıma rüşünü ispat etmiştir. Benzer şekilde Tolga Karaçelik'in Kelebekler filminde rol almıştır. Bu filmde Sundance Film Festivali'nden yine ödülle dönmüştür.

Yine Nuri Bilge Ceylan'a ait Uzak ve Üç Maymun filmleri yurtiçinde önemli başarılar elde etmiştir. Bu filmlerde de başarılı performans gösteren Kesal tecrübesini artırmıştır. Birlikte çalıştığı yönetmenlere bakıldığında, yeni dönem Türk sinemasının önde gelen isimleriyle yakın çalıştığı görülmektedir. Zeki Demirkubuz, Tayfun Pirselimoglu, Mahmut Fazıl Coşkun ve Onur Ünlü bunlardan bazılarıdır.

Yeni dönem Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinin Ercan Kesal'ı tercih etmesinin en önemli nedeninin başarılı bir grafik çizmesi olduğu düşünülmektedir. Filmlerde verdiği oyun o kadar gerçekçidir ki, bunu kendi cümleleriyle de şöyle ifade etmektedir: "Ben filmde oynamıyorum. Filmin hikâyesini başıma gelmiş gibi yaşıyorum. Sanırım bu gerçekçi ve samimiyet izleyiciyi etkiliyor" (Kesal, 2017: 265-266).

Değnilmesi gereken bir diğer nokta oyuncunun yönetmen Nuri Bilge Ceylan ile yakalamış olduğu uyumdur.

Çalışmanın bir diğer sonucu, Kesal'ın oynadığı 29 filmin 14'ünde yan rolü canlandırmasıdır. Burada önemli olan yan rol olmasına rağmen filmin geneline etki eden bir başarının söz konusu olmasıdır. Bir Zamanlar Anadolu'da filminde

birkaç sahnede geçmesine ve merkezde olmamasına rağmen öyle gerçekçi oyun vermiştir ki, hala bazı yorumcular filmdeki muhtarın gerçek hayattakiyle birebir aynı olduğunu söylemeye devam etmiştir. Benzer şekilde Kelebekler filminin son sahnesinde çok kısa görünmesine rağmen unutulmayacak bir oyun vererek filme damgasını vurmuştur.

Buradan hareketle yıldız ya da star oyuncu olgusuna ters düşen bir yapının olduğunu görmek mümkündür. Gerek Hollywood film endüstrisinin gerek diğer endüstrilerin yaratmaya çalıştığı yıldız olgusu ana rolde olmalı, yakışıklı ya da alımlı olmalı, magazin hayatı kontrol altında tutulmalı, hayran kitlesini filmlere çekerek gişede başarı yakalamalı, yakaladığı ün ve şöhreti diğer endüstrilere kaydırarak reklamlarda da oynamalıdır. Ancak Kesal'ın Türk sinemasındaki film performansında böyle bir durum yoktur. Onun başarısı yıldız olgusunun başrolüne karşılık yan rollerden kaynaklanmaktadır. Tecrübeli oyunculuk performansı ile yan rolleri çok etkili kullanmıştır.

Ercan Kesal'ın Türk sinemasındaki yerine bakıldığında, Münir Özkul, Sadri Alışık, Kemal Sunal ya da Yılmaz Güney gibi çerçevesi daha net belirlenmiş bir karakter performansı ortaya koymadığı görülmektedir. Yılmaz Güney daha politik ve eril yapıda bir oyunculuk performansı sergilerken, Münir Özkul aile babası ya da emektar öğretmen karakterleriyle tanınmıştır. Sadri Alışık ya da Kemal Sunal daha çok komedi filmleriyle bilinirken, Tarık Akan yakışıklı, çapkın ve aşkı arayan bir karakterle ün kazanmıştır. Ercan Kesal'ın oyunculuk performansı için böyle bir şey söylemek zordur. O daha çok yan rollere gerçekçi bir karakter yükleyerek filmin eksik kalan yönlerini toparlamıştır.

Çalışma neticesinde ulaştığımız bir diğer bulgu, profesyonel oyunculuk eğitimi almadan hatta sinema sektöründe olmadan başarılı bir amatör oyuncu performansının nasıl yapılabileceğini göstermesi olmuştur. Tıp hekimliğinden sinema oyuncululuğu ve yönetmenliğine giden bu süreç, Kesal'ın gözlem yeteneği, edebiyatla olan yakın ilişkisi, okumalarını sinemaya kaydırması ve bireysel motivasyonları sonucunda gerçekleşmiştir. Bu bakımdan başarılı bir oyuncu performansı için alışılmış kalıpların dışında farklı yol yöntemlerin olabileceğini bizlere göstermiştir.

## Kaynakça

- Akmeşe, E. (2020). Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Dekadans. Ege Üniversitesi.
- Aktu, Y. (2018). Levinson'un Kuramı Bağlamında Kemal Sunal'ın Psikobiyografisi. *International Journal of Social Science Research*, 7 (2), 254-274.
- Bayrak, T. (2014). Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC April 2014 Volume 4 Issue 2*.
- Caushaj, S. & Çetin Erus, Z. (2022). Oyuncu Seçiminin Film Yapısına Etkisi: Nuri Bilge Ceylan Sineması Örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 8, 151-182.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). Nuri Bilge Ceylan Sineması Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü. İstanbul: Metis.
- Ercan Kesal Web Sitesi, <http://www.ercankesal.com/filmografi/> Erişim tarihi: 01.09.2023
- Goffman, Erving. (1959) *The presentation of self in everyday life*. Garden City, NY: Doubleday.
- Kabadayı, L. & Öztürk, S. (2018). Ercan Kesal ile Söyleşi / Interview with Ercan Kesal. *SineFilozofi*, 3 (5), 233-256.
- Kesal, E. (2016). *Cin Aynası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kesal, E. (2017). *Aslında*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kesal, E. (2018). *Peri Gazozu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kesal, E. (2019). *Velhasıl*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Propp, V. (2018) *Masalın Biçimbilimi*. Çeviren: Mehmet Rıfat, Sema Rıfat. İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- Pudovkin, V. (2014). Oyuncu yerine naturshchik (model). R. Taylor (Ed.). *Film Çekme Sanatı ve Sinemada Oyunculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öz, S. (2022). Eleştirel Perspektiften Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit. *Etkileşim*, 10, 254-271.
- Teksoy, Rekin. (2005) *Sinema Tarihi*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Tura, G. & Gül, B. (2020). Yapısal Aile Sistemleri Yaklaşımı Açısından Türk Sinemasında Aile Filmleri: Münir Özkul ve Adile Naşit Filmleri . *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (1), 213-221.
- Ünlü Aycil, N. (2012). Oyunculuk Eğitiminde Brechtyen Oyuncululuğun Yeri Açısından Eğitimci Sorunu. *Art-e Sanat Dergisi*, 5 (10), 78-85.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

## ÖZGEÇMİŞLER

### **Atacan ŞİMŞEK**

Atacan Şimşek, lisans eğitimini Bahçeşehir Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümünde 2011 yılında tamamlamıştır. Yüksek Lisans eğitimini, İstanbul Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde “Türk Sinemasında İstanbul Temsili: Ah Güzel İstanbul ve Anlat İstanbul Filmleri Örnekleme” isimli teziyle 2016 yılında tamamlamıştır. Doktora eğitimini, İstanbul Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde “Küreselleşme ve TV Endüstrisi: Türk Dramalarının Uluslararası Dolaşımı” isimli teziyle 2020 yılında tamamlamıştır. 2013-2018 yılları arasında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı’nda araştırma görevlisi olarak çalışmıştır. 2022 yılından itibaren de Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde Doktor Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Sinema ve Kent, Türk Sineması, Yeni Medya, Televizyon Dramaları alanlarında çalışmalar yapmaktadır.

### **Ayhan KÜNGERÜ**

Lisans eğitimini Yeditepe Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü’nde tamamlamıştır. Yüksek lisans ve doktora eğitimini sırasıyla Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ve Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında bitirmiştir. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü’nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. İletişim bilimleri ve sinema üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

### **Ayşe Seda ASLAN**

Lisans eğitimini Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde, Yüksek lisans eğitimini ise, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde “2000 Yılı Sonrası Bağımsız Türk Sinemasında İktidar İlişkileri” tezi ile tamamladı. Doktora eğitimine Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde devam etmektedir. Bülent Ecevit Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Çalışma alanlarını, ekolojik okuryazarlık, iklim değişikliği aktivizmi, yeni medya ve yaşam tarzı politikaları oluşturmaktadır.

### **Cenk Fatih DEMİRCİ**

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümünden 2014 yılında mezun oldu. 2015 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilişim Ana Bilim Dalı’nda başladığı yüksek lisans eğitimini sinema ve televizyon çalışmalarına ilgi duyması sebebiyle yarıda bıraktı. Yüksek lisans eğitimine 2020 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Ana Bilim Dalı’na tekrar başladı. Eğitim süresince belirli aralıklarla reklam sektöründe açık hava reklamcılığı organizasyon gibi alanlarda çalıştı; Bir kitapta bölüm yazarlığı bulunan Demirci, tezini yazarken akademik çalışmalarına da devam etmektedir

### **Doç. Dr. Mesut AYTEKİN**

İÜ İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü'nü 2003 yılında birincilikle bitirdi. Aynı yıl İÜ Sosyal Bilimleri Enstitüsü Radyo TV Sinema Ana Bilim Dalı'nda lisansüstü eğitimine başlayan Aytekin, "Korku Sinemasında Vampir Filmleri ve Korku Sinemasının Tarihsel Sürecinde Değişen Vampir İmgesi" başlık teziyle 2006 yılında yüksek lisansını, "Türk Milliyetçiliğinin 2000 Sonrası Türk Sineması'na Yansıması (2005-2011)" başlıklı tezi ile 2012 yılında doktorasını tamamladı.

İstanbul Üniversitesi Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü'nde 7 yıl görev yaptı. İstanbul Üniversitesi Web Televizyonu İÜWEBTV'nin kurucuları arasında yer aldı ve içerik koordinatörü olarak farklı türlerde birçok programın çekilmesini sağladı. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Uygulama Birimleri İletim Gazetesi ve Ajans Üniversite'de editörlük, genel yayın yönetmenliği ve koordinatörlük görevlerinde bulundu.

Kısa film ve belgesel çalışmaları olan Aytekin'in, Türk Sineması, korku sineması, senaryo, sinema-reklam ilişkisi, sinemada türler, yeni medya ve sinemanın farklı konularında makale, bildiri ve kitap çalışmaları bulunmaktadır. Ayrıca Aytekin, 6 kitabın editörlüğünü üstlenmiş, 34 kitapta bölüm yazarlığı yapmıştır.

Rengâhenk, Düşünce, Lacivert, Nihayet gibi farklı dergilerde sinema, medya ve iletişim ile ilgili olarak yazılar kaleme aldı, Rengâhenk ve Düşünce dergilerinde editörlük, genel yayın yönetmenliği ve yayın kurulu üyeliği yaptı. Evli ve iki çocuk babası olan Aytekin, halen İÜ İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı'nda doçent olarak akademik hayatına devam etmektedir.

### **Murat BOZKURT**

1981'de Samsun'da doğdu. Lisansını Ankara Üniversitesi'nde "Fuzuli'nin Hadikatü's-Süedası'nda Kerbala Olayı ve Karşılaştırmalı Eleştirisi" adlı teziyle, yüksek lisansını Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nde "Popüler İslami Romanlar ve Eleştirisi" adlı teziyle, doktorasını İstanbul Üniversitesi'nde "Sosyal Medya Kimlik ve Mekân İnşası" teziyle tamamladı. Millî Eğitim'deki görevinin yanı sıra İnsan Yayınları'nda editör olarak çalışmaktadır.

### **Selami İNCE**

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Hizmetler ve Almanya Hannover'de Sosyal Pedagoji ve Sosyal Çalışma okudu. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema dalında yüksek lisans yaptı. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema doktora programını bitirdi. Çeşitli gazete, dergi ve televizyonlarda muhabir, editör ve programcı olarak çalıştı. Kamuda çeşitli idari görevlerde bulundu. Şırnak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde Doktor Öğretim Üyesidir ve bölüm başkanlığı görevini yürütmektedir.

**Dr. Yunus Emre ÖKMEN**

Malatya’da doğdu. İlk ve orta eğitimini Malatya’da, lise eğitimini Sakarya’da tamamladı. Daha sonra İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, TV ve Sinema Bölümünü kazanarak lisans eğitimini tamamladı. Aynı üniversite ve bölümde Türk dizileri üzerine çalışarak yüksek lisansını, “Gelenekselden Dijitale Hikâye Anlatıcılığı” isimli çalışmasıyla doktora eğitimini tamamladı. Dijital medyaya odaklanan doktora tezi, geleneksel hikâye anlatıcılığından dijital hikâye anlatıcılığına geçişi “YouTuberlar” örnek olay çalışması üzerinden ele almaktadır.

Araştırmacının çalışma konuları arasında iletişim çalışmaları, dijital yayıncılık, Türk televizyon dizileri, Türk sineması, dijital medya, dijital hikâye anlatıcılığı, teknik sinematografi, kurgu tasarımı, belgesel sinema gibi konular bulunmaktadır. “Kültürel Diploması: Türk Dizilerinin İhracatı Ekseninde Kültür Aktarımına Katkısı ve Diriliş Ertuğrul Televizyon Dizisi Araştırması” isimli kitabın yazarlarından birisi oldu. “Gelenekselden Dijitale Hikâye Anlatıcılığı” isimli kitabı ise Doruk Yayınları tarafından yayımlandı. Araştırmacı aynı zamanda üç belgeselin yönetmenliğini, çeşitli kısa film ve televizyon programların kameramanlığını yapmıştır. Araştırmacının yönetmenliğini yaptığı son belgeseli “Tren Ali: Bir Çoban Hikâyesi” Umut Film Festivali’nden ödülle döndü.