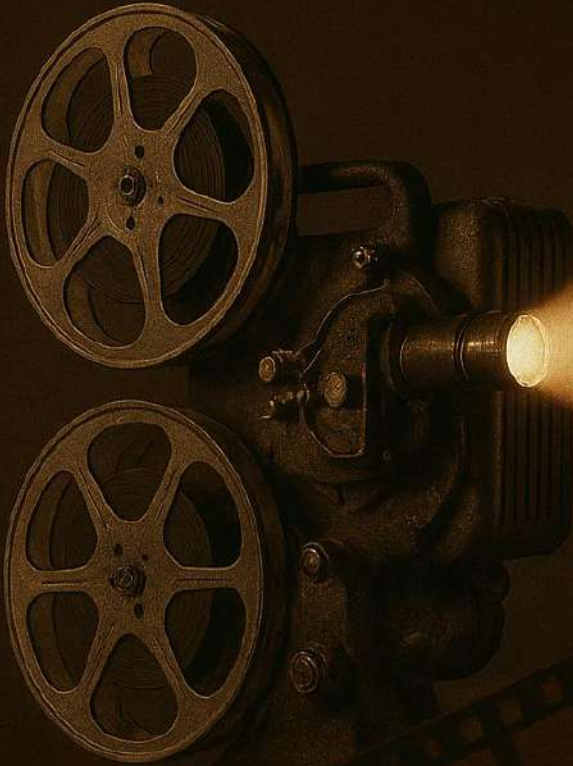


21. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE TÜRK SİNEMASI

Dönüşümler, Temsiller ve Yön Verenler

Editör
Doç. Dr. Onur TAYDAŞ



21. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE TÜRK SİNEMASI

Dönüşümler, Temsiller ve Yön Verenler

EDİTÖR

Doç. Dr. Onur TAYDAŞ,
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon
ve Sinema Bölümü, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye
onurtaydas@cumhuriyet.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-5068-8988

YAZARLAR

Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ
Doç. Dr. Gönül CENGİZ
Doç. Dr. Mevlüt Can KOÇAK
Doç. Dr. Onur TAYDAŞ
Doç. Dr. Özlem ÖZGÜR
Doç. Dr. Salih GÜRBÜZ
Dr. Öğr. Üyesi Erhan HANCIĞAZ
Dr. Öğr. Üyesi Seher KARATAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Selim BEYAZYÜZ
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba YILMAZ
Öğr. Gör. Dr. Mehmet Ali SEVİMLİ
Öğr. Gör. Olgun KÜÇÜK
Burhan AĞBABA
Eda İNALOĞLU
Hicran GÜR GÖRGÜN

DANIşMA KURULU

Prof. Dr. Mustafa BOSTANCI
(Sakarya Üniversitesi)

Prof. Dr. Osman Kubilay GÜL
(Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)

Prof. Dr. Ömer ALANKA
(Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)

Prof. Dr. Sefer KALAMAN
(Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet Sefa DOĞRU
(Konya Selçuk Üniversitesi)

Doç. Dr. Nergiz KARADAş
(Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Doç. Ozan ÖZPAY
(Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)

Doç. Dr. Ülhak ÇİMEN
(Erzurum Atatürk Üniversitesi)

Doç. Dr. Yelda KORKUT
(Erzurum Atatürk Üniversitesi)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17764559>



Copyright © 2025 by UBAK publishing house

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by

any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. UBAK International Academy of Sciences Association Publishing House®

(The Licence Number of Pubicator: 2018/42945)

E mail: ubakyayinevi@gmail.com

www.ubakyayinevi.org

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

UBAK Publishing House – 2025©

ISBN: 978-625-5753-24-3

November / 2025

Ankara / Turkey

İÇİNDEKİLER

Sunuş	5
21. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Türk Sinemasınac Genel Bir Bakış	8
Türk Sinemasında Ailenin Uzun Hikâyesi: Erken Dönemden Yeni Türk Sinemasına Temsil, Dönüşüm ve Süreklilik.....	29
Albert Camus'tan Uyarlanan Yazgı Filminde Nietzsche İzleri: Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın, Aşk ve Evlilik Kurumu.....	63
Toplumsal Gerçekçi Sinemanın İzlerine Zeki Ökten Filmleri Üzerinden Bakmak	90
Taşranın Hayalperest Sinemacısı: Ahmet Uluçay.....	117
Emin Alper'in <i>Abluka</i> Filminde Güvenlik, Şiddet ve Hukuk-Dışı Yaşamlar: Agamben'in İstisna Hâli Bağlamında Bir İnceleme	138
Türk Sineması'nda Duygu Anlatısının Ustası: Çağan Irmak'ın Sinemaya Bakışı	169
Modern Türk Sinemasında Kadın Perspektifinin İnşası: Pelin Esmer Örneği	186
Kötülüğün Sıradanlığı: Zeki Demirkubuz'un Sinematik Evreninde Dostoyevski Okuması	220
Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine	243

SUNUŞ

Sinema, bir milletin aynasıdır; onun hayallerini, korkularını, değişimini ve direncini perdeye yansıtır. 21. yüzyılın ilk çeyreği, Türkiye'nin hızla dönüşen sosyolojik, politik ve kültürel iklimiyle birlikte, Türk sinemasının da kendini yeniden icra ettiği, küresel ölçekte ses getiren ve derin izler bırakan bir dönem oldu. 21. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Türk Sineması isimli bu çalışma, işte bu bereketli ve çok katmanlı dönemin haritasını çıkarmayı, onu şekillendiren usta sesleri ve onların öncü eserlerini mercek altına almayı amaçlamaktadır.

Bu kitap, Türk sinemasını tek bir anlatının içine hapsetmek yerine, onun zengin dokusunu oluşturan farklı ipliklerin peşine düşüyor. İlk bölümde, döneme genel bir bakış sunarak, seyirciyi yeni yüzyılın sinema diline, üretim koşullarına ve temel eğilimlerine hazırlıyoruz. Ardından, toplumun çekirdeği olan "aile" kurumunun sinemamızdaki uzun soluklu serüvenini takip ediyor, bu temsilin klasik dönemden "Yeni Türk Sineması"na nasıl bir dönüşüm ve süreklilik içinde evrildiğini inceliyoruz.

Kitabın omurgasını, bu döneme damgasını vurmuş yönetmenler ve onların açtığı estetik-politik cepheler oluşturuyor. Zeki Ökten'in kamerasından, toplumsal gerçekçi geleneğin güçlü izlerini sürüyor; sinemanın bir eleştiri ve hakikat aracı olarak nasıl işlev gördüğünü hatırlatıyoruz. Taşranın imkânsızlıklar içinde parıldayan "hayalperest" dehası Ahmet Uluçay ile, sinemanın en saf, en lirik haline ve bir coğrafyanın ruhuna nasıl tercüman olabileceğine tanıklık ediyoruz.

Günümüzün keskin politik gerilimlerini, Emin Alper'in "Abluka" filmi üzerinden, Giorgio Agamben'in "istisna hâli" kavramıyla okuyarak, güvenlik, şiddet ve hukuk-dışı yaşamlar üzerine derinlemesine bir düşünme imkânı sunuyoruz. Bir başka kutupta, Çağan Irmak'ın sinemasında, toplumun ortak duygu hazinesine dokunan, içimizi ısıtan ve hüznendiren anlatıların

ustalığını mercek altına alıyoruz. Pelin Esmer'in eserleri üzerinden, modern Türk sinemasında kadın perspektifinin nasıl inşa edildiğini, kadının hem anlatının öznesi hem de onu kuran yaratıcı güç olarak nasıl yeni bir dil yarattığını keşfediyoruz.

Son olarak Nuri Bilge Ceylan'da duruyoruz; çünkü onun sineması, bu çeyreğin hem zirvesi, hem özeti, hem de bir tür aynasıdır.

Bu metinler akademik bir tarih yazımı ya da kapsamlı bir ansiklopedi iddiası taşımıyor. Daha çok, bu filmleri salonlarda izlemiş, evinde tekrar tekrar dönmüş, üzerlerinde uzun uzun düşülmüş bir sinema tutkununun notları, soruları, itirazları ve hayranlığıdır. Eksik çok şey vardır elbette: Semih Kaplanoğlu'nu, Reha Erdem'i, Derviş Zaim'i, Yeşim Ustaoglu'nu, Özcan Alper'i, Seren Yüce'yi, Onur Ünlü'yü, Tolga Karaçelik'i, Kaan Müjdec'i'yi ve daha nice yönetmeni bu kitapçığa sığdıramadık. Onlar da bu dönemin ayrılmaz parçasıdır ve umarım bir gün başka bir çalışma onlara hakkını teslim eder.

21. yüzyılın ilk çeyreği biterken, Türk sineması hâlâ kendini arıyor, hâlâ yaralarını deşiyor, hâlâ öfkeli ve umutlu. Ama artık çok daha cesur, çok daha karanlık, çok daha derin ve çok daha kendinin farkında. Umarım bu sayfalar, o arayışa küçük bir ışık, bir tartışma zemini ya da en azından yeniden izleme isteği uyandırabilir.

Bu kitap, bir dönem okuması olmanın ötesinde, sinemanın toplumla kurduğu canlı ve dinamik ilişkiyi gözler önüne sermeyi hedefliyor. Amacımız, sadece bir tarih dökümü sunmak değil, aynı zamanda bu filmlerle ve yönetmenlerle yeniden bir diyaloga girmek, onların bize söyledikleri ve söylemedikleri üzerine düşündürmektir.

Sinemaseverler, akademisyenler ve Türkiye'nin kültürel dönüşümünü anlamak isteyen herkes için kapsamlı bir kaynak olan bu eserin, okurun zihninde yeni ufuklar açacağına inanıyoruz.

İyi okumalar ve iyi seyirler.
Sinema devam ediyor.

Doç. Dr. Onur TAYDAŞ

30.11.2025

21. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Doç. Dr. Onur TAYDAŞ,

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon
ve Sinema Bölümü, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye

onurtaydas@cumhuriyet.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-5068-8988

GİRİŞ

Türk sinemasının başlangıcı ilk günden itibaren çeşitli sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. 1890'larla birlikte dünyadaki artan gerilim ve sonrasında yaşananlar bu süreçte etkili olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından da yaşanan geçiş döneminde yine farklı sorunlar yaşanmıştır. Türk sinemasının biçim ve üslup arayışlarına dair çalışmalar zaman içinde derinleşmiş, kısa süreli sinema akımlarının etkisi film üretiminde hissedilmiş, ancak kesin bir gelişme yaşanmamıştır. 1970'lerin sonlarına kadar film üretimi yıl bazında genellikle artış göstermiş, halkın sinemaya olan ilgisi de devam etmiştir. Ancak yaşanan darbeler, yasal düzenlemeler, ülkeye uygulanan ambargo ve dünyanın genelini etkileyen petrol krizi, televizyon ve video sistemlerinin gelişmesi gibi birçok neden Türk sinemasının 1970'lerden itibaren gerilemesine neden olmuş, Yeşilçam dağılmış, sinema endüstrisi bir durgunluk içine girmiştir. Ancak 1990'lı yıllarla birlikte yeni yönetmenler ve yeni yönelimlerin ortaya çıkmasıyla birlikte yeniden kıpırdanmaya başlayan Türk sineması, 2000'lerle birlikte ivmesini yukarı yöneltmiştir. Bu dönem Türk sinemasını 21. yüzyılın ilk çeyreğinde hem estetik hem de endüstriyel olarak, geçmişe nazaran daha dinamik bir hale getirmiş ve dönüştürmüştür.

Bu dönemde Türk sinema sektöründe anlatı sinemasının benimsenmesi, devlet teşviklerinin artırılması, yabancı sermayenin sinemaya

yatırımcı olarak gelmesi, yapım şirketlerinin daha profesyonel bir şekilde film üretim süreçlerine geçmesi, dijital teknolojilerinin maliyetleri düşürmesi, özel televizyonların sinemaya yatırım yapmaya başlaması, düşük bütçeli bağımsız yapımların üretilmesi gibi çeşitli faktörlerin etkili olmuştur. Ayrıca dünyada olduğu gibi Türk sinemasında da minimalist akım benimseyen yönetmenler de filmler üretmeye başlamıştır. Auteur anlatılar geliştiren bir “yazar” sineması geleneği Türk sinemasında kendisinden söz ettirmeye başlarken, dönemde popüler kültür kodlarından beslenen ve gişede rekorlar kıran “ana akım” (mainstream) denilen film üretilmeleri de devam etmiştir. Aynı zamanda dönemde toplumsal cinsiyet, kimlik, azınlık hakları, kentleşme sorunları, göç, taşra anlatıları ön plana çıkmış, bu konulara değinen filmlerin yanı sıra belgesel ve bağımsız sinemada adından söz ettirmeyi başarmıştır.

Dönemin son on yılına bakıldığında ise, dijital platformların (Netflix, Amazon, Disney vb.) sektöre girmesi ve film üretim süreçlerine dahil olmasıyla birlikte yeni bir jenerasyonun varlığından söz edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde dijital platformlar kendileri için üretilen filmlerde üretim ve dağıtım süreçleri başta olmak üzere, filmlerin temaları, anlatı biçimleri, oyuncu kadroları hatta mekân seçimlerinde dahi yönlendirme yapabilir konuma gelmiştir. Sinema izleyicisinin film izleme alışkanlıkları da değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Söz konusu süreçler hakkında bilgilerin yer aldığı bu bölümde 21. yüzyıl öncesinde Türk sinemasına genel tarihsel bir bakış sunulmuş, sonrasında ise 21. yüzyıldaki Türk sinemasına dair bir değerlendirmeye yer verilmiştir.

1.1.21. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİ ÖNCESİNDE TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Sinemanın icadıyla Osmanlı topraklarına gelmesi neredeyse eşzamanlıdır. Pathé Fères’nin Türkiye’de temsilciliğini yürüten Romanyalı Sigmund Weinberg, 1897 yılının henüz başlarında İstanbul’da ilk film

gösterimlerini yapmaya başlamıştır. Weinberg'in, Beyoğlu'ndaki Sponeck Restoranında başlattığı bu film gösterimleri kısa sürede tüm ülkeye yayılmıştır. Osmanlı'da üretilmeye başlayan ilk filmler daha çok yabancı kameramanlar tarafından kayda alınan belgesel türünde yapımlardı. Osmanlı ordusunda görev yapmakta olan Fuat Uzkınay tarafından 1914 yılında filme alındığı ifade edilen Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı isimli belgeselde Türk sinemasının ilk örneği olarak kabul görmektedir (Hakan, 2008, s. 1-7). 1915 yılında ise Osmanlı Ordusu'nun Başkomutanı ve Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından Ordu Film Merkezi (OFM) kurulmuş ve ordu için belgeseller üretilmesi amaçlanmıştır. 1916 yılında Weinberg, Himmet Ağa'nın İzdivacı filmini OFM için çekmeye başlamıştır. Kurtuluş Savaşı'nın hemen ardından ise ilk uzun metraj film yapım şirketi olan Kemal Film 1922 yılında Seden Kardeşler tarafından kurulmuştur. Kemal Film, Muhsin Ertuğrul ile 1922 yılında İstanbul'da Bir Facia-i Aşk ve Boğaziçi Esrarı, 1923 yılında Ateşten Gömlek ve Kızkulesi'nde Facia filmlerini yapmıştır. Ancak filmlerden kısa bir süre sonra sektörden çekilmiştir. Ertuğrul ise filmler ile başlayan 20 yıl boyunca Türk sinemasında hakimiyet kurmuş ve daha sonradan yanlış olduğu anlaşılabilecek bir dönem başlamıştır (Kaplan, 2008, s. 740).

1930'lu yıllarda Muhsin Ertuğrul hakimiyeti devam etmiştir ve bu dönemde Nazım Hikmet önce senarist ve ikinci yönetmen olarak, sonrasında ise yönetmen olarak sinema sektörüne girmiştir. 1940 – 1948 arası ise Türk sinemasının Nijat Özön tarafından “Geçiş Dönemi” olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde İpek Filmin hakimiyeti kırılmıştır. Bu hakimiyetin kırılmasında ilk pay 1939 yılında Ha-Ka Filmin kurulmasıdır. Hemen ardından Batı'da eğitim almış Faruk Kenç, Adolf Körner, Batı Gelenbevi gibi yönetmenler sektöre girmiştir. Ancak Ertuğrul'un sinema geleneğinin sürdüğü bu dönemde nitelikten daha ziyade denemelere odaklanması önemlidir. Başlangıçta

sinema-tiyatro ayrımı pek gözetilmeksizin filmler yapılmış, dönemin sonunda ise bu çizgi yavaş yavaş çizilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu dönemde sinemadan gelir elde edilmeye başlanması yapımcıların ve filmlerin sayısının artmasına olanak sağlamıştır. Geçiş döneminin ardından ise sinemacılar dönemi başlamıştır (Scognamillo, 1998, s. 105-116).

Türk; 1950’li yıllarla birlikte Türk sinemasında anlatım üslubuyla ilgili bir değişim yaşandığını ifade etmektedir. Oyunculuk yaklaşımını da içeren bu süreçte, sinemanın kendine özgü mizansen anlayışı oluşmuş, kurgu yaklaşımı değişmiş, kostüm, makyaj, dekor, mekân gibi konularda da deneme yanılma yoluyla da olsa bir üslup geliştirilmiştir. Türk sinemasının kendine özgü üslubunun gelişmesindeki ilk temellerin atıldığı bu dönem, Ertuğrul döneminin tiyatral yapısı da yavaş yavaş bırakılmıştır. Ayrıca 1950’li yıllardan itibaren Türk sinemasında artan işgücü, ileriki yıllarda film sayılarının artmasına da olanak sağlamıştır. Ayrıca bu dönemin henüz başında 1948 yılında yürürlüğe sokulan vergi indirimi de sinemanın üretiminin artmasına ön ayak olmuştur (Türk, 2024, s. 53-54).

1960’ların henüz başında Türkiye’de yaşanan askeri darbe, ülkenin toplumsal ve siyasal haritası üzerinde oldukça etkili olmuştur. Osmanlı’nın son zamanlarında başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında da devam eden yanlış Batılılaşma hareketlerini Türk toplumu, 1960’lı yıllarla birlikte sorgulamaya ve bununla hesaplaşmaya başlamış; 1970’lerin sonuna kadar da bu hesaplaşmayı sürdürmüştür. Ortaya çıkan bu durum kuşkusuz Türk sinemasını da etkisi altına almıştır. Hal böyleyken, toplumun müzikal, görsel, edebi ve teatral geleneklerinden öykünen bir sinema anlayışının olması gerektiği fikri benimsenmiş, bu bağlamda Türk sinemasının biçimsel ve anlatsal ilkeleri müzakereye açılmıştır. Nitekim Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman F. Seden ve çağdaşları toplumsal gerçekçilik akımını benimsemişler, filmlerini bu bağlamda üretmeye başlamışlar fakat Toplumsal Gerçekçilik

akımının Türk sinemasındaki etkisi kısa süreli olmuştur. Dönemin bir diğer yönetmeni Halit Refiğ ise Ulusal Sinema Hareketi'ni kurmuştur. Yine kısa süren bu akım 1960'lı yıllarda kendisinden söz ettirmeyi başarmıştır. Aynı dönemde Refiğ'in Ulusal Sinema Hareketi'ni benimsemeyen ve tam olarak karşısında yer alan Milli Sinema Akımı da başlatılmıştır. Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik ve Mesut Uçakan tarafından başlatılan bu akım, Milli Türk Talebe Birliği'nin çatısı altında birleşmiş, İslami düşünceleri temel almaktaydı (Kaplan, 2008, s. 741-744). Her ne kadar büyük bir bölümünde sinema anlayışıyla ilgili tartışmalar sürse bile, 1960'larla birlikte Türk sinemasının bir ivme kazandığı bilinmektedir. Bu dönemde artan film, oyuncu, yönetmen, yapım şirketi, sinema salonları sayısı, sinemaya olan ilgi gibi birçok etken sinemadaki üretimin itici gücü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaplan, bu dönemi Türk sinemasındaki üretimin ve kalitenin zirveye çıktığı zaman olarak ifade etmektedir. Ayrıca bu dönemde Türk sinemasında film türlerinin çeşitlendiğini, etkili hikâye anlatımının ön plana çıktığını, ikonik oyuncu ve yönetmenlerinde sinemaya giriş yaptığının, Türk sinemasının Hollywood'u olarak tanımlanan Yeşilçam'ın şekillendiğinin de altını çizmektedir. Türk sinemasının altın çağı olarak tanımladığı bu dönemin o günkü toplumun değerlerine, mücadelelerine ve özlemlerine bir pencere tuttuğunu ifade etmektedir (Kaplan Z. , 2024). 1950'li yıllarda başlayan ve 1970'lerin ortasına kadar süren “Sinemacılar Dönemi” olarak ifade edilen bu dönemde Türk sinemasında endüstriyel üretime geçilmiş, farklı türlerde filmler üretilmiş, yeni oyuncular, yönetmenler, yapımcılar ve yapım şirketleri sektöre giriş yapmıştır. Ayrıca Türk sinemasında, ulusal bir kimlik arayışına da girilmiştir. Ancak dönemin sonuna gelindiğinde, dünyada yaşanan ekonomik problemler, petrol krizi, ülkede yaşanan petrol ambargosu gibi nedenlerden ötürü film üretimi gerilemeye başlamış, seks filmleri ve arabesk sanatçılarının ön planda olduğu, klipler arasında filmin aktığı filmler üretilmiştir.

Kimi kaynaklara göre 1975 kimi kaynaklara göre de 1980’le birlikte Türk sineması yeni bir döneme girmiştir. Bu dönemde Türk sinemasında radikal değişimler yaşanmıştır. 1980 darbesi ve patlak veren ekonomik krize ek olarak televizyona olan ilgi artışı sinema sektörünü olumsuz etkilemiştir. Esen, Türk sinemasında 1980’lerle birlikte film sayısının iyice azaldığını, artık seks filmlerinin yerini, arabesk ve şarkıcı filmlerine bıraktığını, toplumsal sorunlardan ziyade bireysel problemlerin filmlere konu olduğunu ifade etmektedir. Yine bu dönemde kadının birey olabilmesine ilişkin temsillerin, evlilikte erkekten beklentilerin, toplumda da kadına dair bakışının yer aldığı filmler ön plana çıkmıştır (Esen, 2000, s. 41). 1980’li yıllarla birlikte daha önceki dönemlerde benimsenen “yıldız sistemi” tamamen çökmüş, filmler artık başrol oyuncularıyla değil yönetmenleriyle anılmaya başlanmıştır. 1977 yılında, sinemaya dair hukuksal regülasyonların yapılması, ülke dışında Türk sinemasının tanınımının sağlanması, uluslararası festivallere Türk filmlerinin katılmasının sağlanması vb. amaçlarla Kültür Bakanlığı’na bağlı Sinema Dairesi Başkanlığı kurulmuştur. Sonrasında da devlet direkt olarak sinema sektörünü düzenlemeye çalışmıştır. Bu bağlamda 1986 yılında çıkarılan sinema, video ve müzik eserleri yasası ayrı bir öneme haizdir (Sinema Genel Müdürlüğü, tarih yok).

Scognamillo, 1980’li yıllarla birlikte Türk sinemasında, uzun zamandır sürdürülen bir sistemin ansızın değiştiğini ifade etmektedir. Bu değişim sinemadaki karakterler üzerinde de yaşanmıştır. Ruhbilimsel incelemeleri ve düz öyküleri tercih etmeyen sinema izleyicisinin karşına, burjuvadan marjinal kade birçok problemli, bunalımlı, çatışmalı, iletişimsiz karakterler çıkmıştır. Türk sinema izleyicisi için de yeni olan bu durumla birlikte izleyiciler daha rafine karakterler ve konulardan, daha sorunlu, politik ancak kimi zamanda çözümsüz konuların içinde kendisini bulmuştur. Böylelikle Türk sinemasında iki kutup oluştu. Bunlardan birincisi gişe başarısı

kazanan, eğlendirici olan, kimi zaman Yeşilçam kodlarından ve Amerikan modelinden beslenen taraftır. İkincisi ise yukarıdaki değinilen problemleri alanları ve karakterleri konu alan filmleri üreten taraftır. Ancak hangi yöntem benimsenirse benimsensin asıl sorun finansmana çıkmaktaydı. Bu noktada da 1991 yılında ilk kez Devlet sinemayı desteklemeye başlamıştır. 1992 yılında ise Kültür Bakanlığı %50'si hibe, %50'si beş yıl ve %15 faizli olmak üzere film başına 500 milyon TL'lik destek açıklamıştır. Sonrasında ise bu destekleri artırmıştır (Scognamillo, 1998, s. 429). Başlayan bu yeni dönem ile sinemada üretim artmaya başlamış, sinemadaki üslup arayışları devam etmiştir.

Özellikle 1980'lerden sonra Yeşilçam sinemasının zaman, mekân ve kişiler arasında kuramadığı bağı kurmaya çalışan bir yaklaşımın ön plana çıktığı bilinmektedir. Yavaş yavaş melodramlardan dramatik yapılara doğru geçişleri amaçlayan yönetmenlerin kendi üsluplarını geliştirmesi ve daha bireysel bir üslup ile film üretmelerinin yanı sıra filmlerdeki karakterlerde artık çevreleriyle birlikte izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır (Bilgiç, 2022, s. 133).

1990'lı yıllar genel itibariyle dünyada ve Türkiye'de siyasal ve ekonomik olarak radikal değişimlerin yaşanmaya başladığı dönem olarak tanımlanmaktadır. Bahsedilen bu değişimler kuşkusuz Türk sineması üzerinde de etkili olmuştur. 1990 ve 2000 arasındaki on yıllık dönemde toplam 507 filmin üretilmiştir. Önceki yıllara orana göre değerlendirildiğinde film üretimi oldukça düşük kalmıştır. Ancak buna rağmen Türk sinemasının yeniden filizlenmeye, küllerinden doğmaya başladığı süreçte yine bu dönemdir. Türk sinemasında yeni eğilimler ve yaklaşımlar benimsenmiştir. Daha önceki dönemde benimsenen, yönetmen sineması sistemi sürdürülmüş, yeni bir sinema dili oluşturulmuştur. Önceki dönemlerden farklı olarak üniversite öğrencilerinin ve entelektüel düzeyi yüksek şehirli kesimlerinde sinemaya

gitmeye başlamasıyla birlikte izleyici profili de değişmiştir. Daha önceki dönemlerde sinemaya yansıyan insan ilişkileri yerine, daha özel ve belirli bir mekânda yaşanan, toplumun yüzleşmek zorunda olduğu ilişkilere ve problemlere değinilmiş, şehre ve büyük şehrin sorunlarından ziyade şehirlerin arka sokaklarına, taşraya odaklanılmıştır (Aygün, 2016, s. 375-376). Bu yıllarda Tunç Başaran, Engin Ayça, Şerif Gören, Yavuz Turgul, Derviş Zaim, Ferzan Özpetek, Ömer Kavur, Tunç Okan, Zeki Demirkubuz, Fehmi Yaşar, Atıf Yılmaz, İrfan Tözüm, Orhan Oğuz, Memduh Ün, Yeşim Ustaoglu, Mustafa Altıoklar, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Ömer Vargı, Reha Erdem, Sinan Çetin, Kudret Sabancı, Tomris Giritlioğlu ve Çağan Irmak başta olmak üzere birçok yönetmen film çekmiştir. 21. yüzyılın ilk çeyreğine girerken Türk sinemasında bir uyanış ve canlanma başlamıştır.

1.2.21. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Asya'da 1997 yılında Tayland'da patlak veren, Güneydoğu Asya'ya yayılan ekonomik kriz kısa sürede Rusya ve Brezilya başta olmak tüm dünyada etkilerini hissettirmiştir. Halihazırda zaten ekonomik sıkıntılarla baş etmeye çalışan Türkiye'de krizden etkilenmiştir. Ancak Türkiye'deki krizi daha da derinleştiren şey, 17 Ağustos 1999 Depremi olmuştur. Resmi rakamlara göre 17 binden fazla insanın yaşamını yitirdiği deprem, Türkiye ekonomisindeki en önemli alan olan Marmara bölgesinde de yaşamın durmasına neden olmuştur. Hal böyleyken, Türkiye, 2000'li yıllara girerken büyük bir ekonomik sıkıntı ile karşı karşıya kalmış, Kasım 2000 ve Şubat 2001 yıllarında ülkede ekonomik krizler patlak vermiştir. Patlak veren bu krizlerin sadece ekonomik değil siyasal ve toplumsal yaşam üzerinde de etkileri büyük olmuştur.

İstihdam sorunlarının ve enflasyonun beraber tırmandığı 2001 kriziyle birlikte, insanların alım gücü düşmüş, fiyatların yükselişi devam etmiş, artan

iflas oranları firmaların kapanmasına, kapanan firmalar ise istihdamın azalmasına neden olmuştur. Bu dönemde evlilik sayıları düşmüş, intihar sayıları ve gelir adaletsizliği de artmıştır (Haydaroğlu & Çırak, 2024, s. 652-653). Şubat 2011 krizi ve sonrasında yaşananlar, toplumsal güveni, insanların gelecek algısını, insani ilişkileri, insanların birbiriyle olan iletişimini temelden sarsmıştır. Birbiri ardına batan/kapanan bankalar, paranın ani değer kaybı, yüksek enflasyon, tırmanan işsizlik, toplumsal bir travmaya sebep olmuş, bu travma ile toplumda topyekûn bir şekilde güvencesizlik hissi, iletişimsizlik ve yabancılaşma artmış, adı konmamış, henüz tanımlanmamış bir “yalnızlık” duygusu hâkim olmaya başlamıştır. Dolayısıyla yaşanan bu süreç sinemayı da derinden etkilemiştir.

20. yüzyılla birlikte Türk sineması, kültürel hafızanın şekillenmesinde önemli bir araç olmuştur. Buna ek olarak Türk sineması, Yeşilçam’ın gelenekleri bırakmış, bağımsız sinemaya, göç ve kimlik konularına, toplumsal cinsiyet çalışmalarına, sayısallaşmadan siyasal anlatılara kadar uzanan geniş bir alana açılmıştır (Eşidir, Bak, & Karadağ, 2025, s. i). 1990’ların ortasından itibaren kabuk değiştiren Türk sineması, “popüler” ve “sanatsal” kanatlarında, devamlı “aidiyet” temasına tekrar dönen, Türkiye’de “aidiyet” temasında sürdürülen gerilimlerin, açmazların öykülerini konu almaya başlamıştır. Dolayısıyla “Yeni Türk Sineması” sürekli geçmişteki travmatik hayatların örüntülerinin olduğu, geçmişteki suçların açığa çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği öykülere yer vermektedir (Suner, 2005, s. 16-17).

1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren sinemaya giriş yapan genç yönetmenlerin, özel görüntü, ses efektleri, dinamik kamera hareketleri gibi yeni biçimsel özellikleri kullanmaya başladıkları, reklam, televizyon ve müzik gibi kültür endüstrisinin farklı kollarından da yer yer beslenen, popüler sinema ve sanat sineması olmak üzere iki farklı koldan beslenen yeni bir sinema

ortaya çıkmıştır. “Yeni Türk Sineması” olarak tanımlanan bu sinema sayısal verilerin değişiminde de ciddi yükselişlerin yaşandığı bir sinemadır. Bu yıllarda sinema salon sayılarının çoğalması, Sinema-TV bölümlerinin açılması, devlet desteğindeki ve sinema alındaki yatırımların artması gibi birçok faktörün bu süreçte etkili olduğu görülmektedir (Sevinç, 2014, s. 116). Ancak BoxOffice sitesinin Türk sinemasının 1989 yılından günümüze kadar olan sinema seyirci sayılarına dair verilere bakıldığında, popüler sinemanın bu süreçte sanat sinemasından daha fazla izleyiciyle buluştuğu görülmektedir.

Tablo 1.1 1989’dan günümüze Türk Filmleri Seyirci Sayıları

Sıra	Filmin Adı	Gösterime Giriş Tarihi	Dağıtımçı	Hafta	Toplam Seyirci
1	Recep İvedik 5	16.Şubat 2017	CGV Mars D.	25	7.437.050
2	Recep İvedik 4	21 Şubat 2014	Tiglon	20	7.369.098
3	Düğün Dernek	6 Aralık 2013	UIP Türkiye	41	6.981.584
4	Fetih 1453	16 Şubat 2012	Tiglon	52	6.572.618
5	Müslüm	26 Ekim 2018	CGV Mars D.	39	6.480.563
6	Düğün Dernek 2: Sünnet	4 Aralık 2015	CGV Mars D.	21	6.073.364
7	Ayla	27 Ekim 2017	Warner Bros. Türkiye	46	5.589.872
8	Bergen	4.Mart 2022	CJ ENM	30	5.486.175
9	7. Koğuştaki Mucize	11 Ekim 2019	CJ ENM	34	5.365.822
10	Aile Arasında	1 Aralık 2017	CGV Mars D.	34	5.294.459
11	Arif v 216	5 Ocak 2018	CGV Mars D.	21	4.976.367
12	Recep İvedik 2	13 Şubat 2009	Özen Film	24	4.333.144
13	Recep İvedik	22 Şubat 2008	Özen Film	32	4.301.693
14	Kurtlar Vadisi: Irak	3 Şubat 2006	KenDa	26	4.256.567
15	Ailecek Şaşkınız	2 Mart 2018	CGV Mars D.	23	4.034.858
16	G.O.R.A.	12 Kasım 2004	Warner Bros. Türkiye	36	4.001.711
17	Recep İvedik 6	8 Kasım 2019	CJ ENM	12	3.986.797
18	Eyyvah Eyyvah 2	7 Ocak 2011	UIP Türkiye	38	3.947.988
19	CM101MMXI Fundamentals	3 Ocak 2013	Tiglon	30	3.842.535
20	Babam ve Oğlum	18 Kasım 2005	Özen Film	81	3.839.883

Kaynak BoxOffice Türkiye (<https://boxofficeturkiye.com/>, 2025)

Yukarıdaki listede sanat sineması olarak tanımlanan türde filmlerin yer almadığı görülmektedir. Ancak buna rağmen Türk sinemasının ülke dışındaki başarılarına bakıldığında ise, en fazla başarının bu sinema türünde elde edildiği görülmektedir. Yeni Türk Sineması olarak tanımlanan bu akımın daha sanatsal kaygılarla üretildiği ve dönemin, toplumun ve bireylerin bir

yansıması olduğu ve filmlerdeki karakterlerin ise ön planda olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda akla ilk gelen film Yazgı (2001)'dir

Zeki Demirkubuz'un "Karanlık Üzerine Öyküler" ismini verdiği üçlemenin ilk filmi olan Yazgı (2001), Albert Camus'un Yabancı (1947) adlı eserinden uyarlanmıştır. Filmde başına gelen bütün olaylara karşı kayıtsız kalan bir adamın hikayesi anlatılmaktadır. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ve İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde ödül alan film, Cannes Film Festivali'nde de aday gösterilmiştir.

Demirkubuz'un sinemasında kadın ve erkek karakterlerin, bir şekilde toplumsal normlara uymadığı gözlemlenmektedir. Yol-yolculuk, kapanmayan ya da açılmayan kapılar, devamlı izlenen televizyon, kimi zaman açılan kimi zaman ise açılmayan telefonlar, suçlu veyahut suçsuz olan karakterlerin bir şekilde içine düştüğü hapisane gibi öğelerin sıklıkla tekrarlandığı görülmektedir. Yalnızlık, yabancılaşma, vicdan, iyilik ve kötülük gibi kavramlar yine Demirkubuz'un filmlerindeki temalarda kendilerine yer bulabilmektedir. Daha çok karakter sineması olarak tanımlanabilen filmlerinde, söz konusu karakterlerin nihilist bir tavır sergiledikleri ve başlarına gelen kötü olaylara "kader" deyip geçebildikleri görülmektedir (Mutlu, 2019, s. 79-80).

2001 krizinin etkileri devam ederken, Nuri Bilge Ceylan tarafından çekilen Uzak (2002) filmi sadece ülkedeki sanatseverlerin ilgisini çekmekle kalmamış, uluslararası alanda da adından söz ettirmeyi başarmıştır.

Uzak filminde Ceylan, modern insanın endişelerini ele almış, onu sinemasal bir dille beyaz perdeye aktarmıştır. Dünyaları her açıdan birbirine farklı iki karakterin, birbirlerine olan uzaklığı anlatılmaktadır. Eski yaşantısını hatırlamak istemeyen Ceylan ve taşradan tanıdığı eski arkadaşı Mahmut'un şehirdeki yalnızlığı filmde resmedilmektedir. Nitekim Uzak filmi modernleşme ve yalnızlık kavramlarına yeni anlamlar inşa etmektedir

(Çökerdenoğlu, 2022, s. 111). Uzak filmi 39. Antalya Altın Portakal Film Festivali, 14. Ankara Uluslararası Film Festivali, 24. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri, 13. Orhon Murat Arıburnu Ödülleri, 56. Cannes Film Festivali, 22. Uluslararası İstanbul Film Festivali (Ulusal Yarışma), Cinemaya Film Festivali, 39. Chicago Uluslararası Film Festivali, 25. Montpellier Film Festivali, Mid East Film Festivali, Uluslararası Manaki Kardeşler Film Festivali, Chicago Uluslararası Film Festivali, Cinemania Uluslararası Film Festivali, Avrupa Film Ödülleri, San Sebastián Uluslararası Film Festivali, Tallinn Kara Geceler Film Festivali, 16. Trieste Film Festivali, Mexico City Film Festivali, Cannes Film Festivali, Singapur Uluslararası Film Festivali, Sofya Uluslararası Film Festivali başta olmak üzere bir çok festivalden çeşitli ödüller almıştır.

Uzak filmi, Yeni Türk Sinemasının özelliklerini barındıran bir film olarak görülmektedir. Algan (2003) Uzak'ı, *“farklı bir estetik tavra sahip olan, üretim koşullarını tamamen bireysel anlamda yaratarak sınırlı bir bütçeyle, kamerayı kendi kullanarak, görsel anlamda oldukça başarılı bir film”* olarak tanımlamakta ve *“film sanatının pek çok unsuru açısından üstün nitelikli ve çığır açıcı nitelikte”* olduğunu ifade etmektedir.

2000'li yıllarla birlikte Yeni Türk Sineması'nda popüler sinema anlayışının alternatifi olarak izleyici karşısına çıkan “bağımsız” sinemacıların başarıları sadece Türkiye ile sınırlı kalmayıp, Türkiye dışına da taşmıştır. Minimalist bir yaklaşımla üretilen filmler, izleyiciyle buluşmuştur. Bu yeni yaklaşımda Zeki Demirkubuz'u ve Nuri Bilge Ceylan'ı da bağımsız yönetmenler arasında değerlendiren Çakmak'a göre Dostoyevski, Camus, Tarkovski, Bresson ve Çehov gibi isimler bu ikilinin sinema anlayışını şekillendirmektedir. Ayrıca Demirkubuz'un en çok etkilendiği ismin Dostoyevski, Ceylan'ın ise Çehov olduğunu ifade etmektedir. Tüm bunlara ek olarak Demirkubuz ve Ceylan'ın minimal sinema anlayışını benimsedikleri ve

sanat sineması yaptıklarını söylemektedir (Çakmak, 2023, s. 194-195). Demirkubuz ve Ceylan'ın filmlerinin gösterimleri devam ederken aynı yıl Zeki Demirkubuz'un İtiraf, Handan İpekçi'nin Büyük Adam Küçük Aşk, Savaş Ay'ın Dansöz, Osman Sınay'ın Deli Yürek: Bumerang Cehennemi, Semir Aslanyürek'in Şelale başta olmak üzere daha birçok film gösterime girmiştir. Dolayısıyla Yeni Türk Sineması popüler sinema ve sanat sineması olmak üzere iki koldan ilerleyişini sürdürmüştür.

Daha önce de değinildiği üzere 1990'larda başlayan izleyici profilindeki değişim 2000'ler de devam etmiştir. Bu değişim özellikle sinemacıların anlatımlarını değiştirmesine neden olmuştur. Teknik düzeyleri belirli bir standartın üzerine taşınan Türk filmlerinin bütçeleri de genişlemiş ve artık milyon dolarla, seyirci sayıları da milyonlarla ifade edilir hale gelmiştir. 2004 yılında ise 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" yürürlüğe girmiştir. Yürürlüğe giren bu kanun ile sinema için yeni destek şekilleri hayata geçirilmiştir. Yapılan bu destekler sonrasında film üretiminde artış yaşanmaya başlamış, film sayılarındaki artış ise seyircilerin sinema salonlarına geri dönmesine neden olmuştur. 2002 yılında vizyona giren toplam dokuz film varken, bu sayı 2024 yılında 223'e yükselmiştir. Yine aynı şekilde 2002 yılında iki milyon olan yerli film izleyici sayısı, 2024 yılında 18 milyona erişmiştir. Türk filmlerinin toplam seyirci sayısı ise 2024 yılında 32 milyonu geçmiştir. Buna ek olarak Türk sinemasının 2000'lerden itibaren uluslararası arenada artan ödül sayısı da dikkat çekmektedir (Sinema Genel Müdürlüğü, tarih yok).

Tablo 1.2 Uluslararası Festivallerde Ödül Almış Türk Filmleri

Filmin Adı	Yönetmeni	Yılı	Ödül
Susuz Yaz	Metin Erksan	1963	Berlin Film Festivali
Sürü	Zeki Ökten	1979	Berlin Film Festivali
Yol	Şerif Gören - Yılmaz Güney	1981	Cannes Film Festivali
Güneşe Yolculuk	Yeşim Ustaoglu	1999	49. Berlin Film Festivali
Uzak	Nuri Bilge Ceylan	2002	55. Cannes Film Festivali
Duvara Karşı	Fatih Akın	2004	54. Berlin Film Festivali
Takva	Özer Kızıltan	2005	57. Berlin Film Festivali Fipresci
Yaşamın Kıyısında	Fatih Akın	2007	60. Cannes Film Festivali
Pandora'nın Kutusu	Yeşim Ustaoglu	2008	56. San Sebastian Film Festivali
Üç Maymun	Nuri Bilge Ceylan	2008	61. Cannes Film Festivali
Çoğunluk	Seren Yücen	2010	67. Venedik Film Festivali
Bal	Semih Kaplanoğlu	2010	60. Berlin Film Festivali
Bir Zamanlar Anadolu'da	Nuri Bilge Ceylan	2011	64. Cannes Film Festivali
Küf	Ali Aydın	2012	13. Frankfurt Film Festivali
Yeraltı	Zeki Demirkubuz	2012	9. Uluslararası Dubai Film Festivali
Tepenin Ardı	Emin Alper	2012	7. Asya Pasifik Film Ödülleri
Sivas	Kaan Müjdeci	2014	71. Venedik Film Festivali
Kış Uykusu	Nuri Bilge Ceylan	2014	64. Cannes Film Festivali
Abluka	Emin Alper	2014	9. Asya Pasifik Film Ödülleri
Kalandar Soğuğu	Mustafa Kara	2015	28. Tokyo Uluslararası Film Festivali
Ana Yurdu	Senem Tüzen	2016	16. Uluslararası Tiflis Film Festivali
Albüm	Mehmet Can Mertoğlu	2016	66. Cannes Film Festivali
Buğday	Semih Kaplanoğlu	2017	2017 Tokyo Uluslararası Film Festivali
Ayla	Can Ulkay	2017	Uluslararası Asya Film Festivali
Kelebekler	Tolga Karaçelik	2018	Sundance Film Festivali
Hayaletler	Azra Deniz Okyay	2020	77. Venedik Film Festivali

Kaynak Darağacı Sanat Edebiyat Kökenli Sanat Dergisi ve Onedio.com (Darağacı Sanat Ailesi, 2020) (<https://onedio.com>, 2017).

Yukarıdaki verilerden de anlaşılacağı üzere, Türk sinemasının kurulduğu yıllardan itibaren aldığı en büyük başarılar 21. Yüzyılın İlk Çeyreğinde ve Yeni Türk Sineması olarak ifade edilen dönemde gerçekleşmiştir. Bu başarılar elbette ki birçok faktörün birleşimiyle gelmiştir. Sinema-TV bölümlerinin açılması ve buralardan mezun olan isimlerin sinemaya girmesi, devlet desteklerinin artması, Eurimages gibi fonların Türk

sinemasını desteklemeye başlaması, yönetmen sinemasına geçilmesi, toplumsal ve bireysel problemlerin sinemaya yansıtılması, modernleşmenin getirdiği sorunlara karşı sergilenen tutum, minimal yaklaşım, daha evrensel motifler vb. birçok etken bu süreçte etkili olmuştur.

Yine bu dönemde dikkat çeken bir diğer unsur da sinemada mekân ve konu seçiminde taşraya verilen önemdir. Ekonomik krizlerin de etkisiyle taşrada iç göç artmış, bu durum Yeni Türk Sineması için artık, yoksulluk, baskı, hesaplaşma, yalnızlık, ilişkiler arasındaki gerilim, çaresizlik, teslimiyet ve kaderin temsili olarak resmedilmeye başlanmıştır. Ayrıca Yeşilçam döneminde iç göç sonucunda, özellikle İstanbul'a yapılan göçlerde, yaşanan sigortasız çalışma, barınma sorunları, işsizlik ve 1980'li yıllarda artan kadınların "kötü yola" düşmesi gibi temalarda Yeni Türk Sineması'nda yerini farklı konulara bırakmıştır. Örneğin 2004 yılındaki Korkuyorum Anne filmi, 2005 yılında Beş Vakit filmi ve genel olarak Reha Erdem sinemasını Erçetingöz (2023, s. 10) *"hayata dair anlam arayışını görselleştirirken şiirsel bir ifade yakaladığı; filmlerinde, belirsizlik ve varoluşa dair gizemler ile zenginleşen farklı anlam boyutlarına ulaşmayı başardığı söylenebilir"* şeklinde ifade etmektedir. Erdem'in filmlerinde, kimi zaman ortak bir paydada birleşen kimi zamanda birbirinden çok uzak araftaki bir durumu resmettiğini söylemektedir. Benzer şekilde 2006 yılında çekilen Özer Kızıltan imzalı Takva filminde din olgusu, içsel ve sosyal ilişkiler özelinde ele alınmıştır. Filmde tarikatların hem birey ve toplumla olan bağı hem de ekonomiyle kurdukları ilişki irdelenmiştir (Taş & Güvendi, 2020).

2008 yılında gelindiğinde ise küresel piyasalarda yeniden bir ekonomik kriz patlak vermiştir. Daha çok emlak piyasalarında başlayan ve sonrasında diğer piyasaları da etkileyen bu kriz, başta ABD'nin tüm mali sistemi olmak üzere tüm dünyayı etkisi altına almış, Avrupa'da bazı bankalar iflas etmiş, konut piyasalarında burada da ani düşüşler yaşanmıştır. Yaşanan

bu krizin etkisi büyümeye devam ederken, Yeni Türk Sineması'ndaki üretim de devam etmiştir. Bu dönemde Nuri Bilge Ceylan'ın Üç Maymun (2008) ve Yeşim Ustaoglu'nun Pandora'nın Kutusu (2008) filmleri uluslararası festivallerden ödül almayı başarmıştır. Seren Yücen, Semih Kaplanoğlu, Emin Alper, Kaan Müjdeci, Senem Tüzen, Mehmet Can Mertoğlu, Can Ulkay, Tolga Karaçelik, Azra Deniz Okyay, Mustafa Kara, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi isimler ödüller almaya devam etmiştir.

Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemde ödül alan filmler minimal yaklaşımlarla çekilmiş ve taşra özeline sıkışıp kaldığı tartışmaları devam ederken, animasyon ve çizgi film üretiminde de yoğun bir artış yaşanmıştır. Bunda kuşkusuz dijital teknolojilerin yaygınlaşmasının, TRT'nin ve Kültür Bakanlığının destekleri, genç kuşağın bu alana olan ilgisinin vd. faktörlerin etkili olduğu bilinmektedir. TRT Çocuk bilindiği üzere 2008 yılında yayın hayatına başlamış ve bu kanal için yerli içerik üretilmesi isteği sektörü canlandırmıştır. Yine aynı şekilde 6112 sayılı kanunun 14/3. maddesinde *“Genel ve tematik içerikli yayın yapan televizyon kuruluşlarının, çocuk yayınlarında çizgi filmlere yer vermeleri hâlinde, çizgi filmlerin en az yüzde yirmisinin, diğer çocuk programlarının en az yüzde kırkının Türkçe dilinde üretilmiş yapım olması ve Türk kültürünü yansıtması zorunludur.”* ifadelerine yer verilmiştir. Çocuklara yönelik yayın yapan kanalların sayısındaki artışa paralel olarak kanununda zorlayıcılığıyla birlikte, sektördeki üretim artmıştır. Bu bağlamda bir dönem adından oldukça söz ettiren ancak telif sıkıntısı nedeniyle yayından kaldırılan 2008 yapımı Pepee, 2011 yılında yayınlanmaya başlayan Keloğlan Masalları ve 2014 yılında dizi şeklinde yayınlanmaya başlayan Rafadan Tayfa çocuklar tarafından oldukça izlenmiştir. Ortaya çıkan bu durum TRT Çocuk kanalının izlenme sayısının artmasına neden olduğu gibi animasyon sektörünün de canlanmasında olanak sağlamıştır.

Tablo 1.3 En Çok İzlenen 10 Türk Animasyon Filminin Seyirci Sayıları

Sıra	Filmin Adı	Gösterime Giriş Tarihi	Dağıtımçı	Hafta	Toplam Seyirci
1	Rafadan Tayfa Göbeklitepe	27 Aralık 2019	CGV Mars	24	3.444.814
2	Rafadan Tayfa Galaktik Tayfa	06 Ocak 2023	CGV Mars	38	2.853.070
3	Rafadan Tayfa 4: Hayrimatör	29 Aralık 2023	TME Films	45	2.815.328
4	Rafadan Tayfa: Kapadokya	27 Aralık 2024	TME Films	40	2.306.909
5	Allah'ın Sadık Kulu: Barla	04 Kasım 2011	Özen Film	25	2.227.113
6	Kral Şakir Korsanlar Diyarı	04 Ekim 2019	CJ ENM	17	2.107.865
7	Rafadan Tayfa:Dehliz Macerası	26 Ekim 2018	CGV Mars	31	1.802.339
8	Aslan Hürkuş Kayıp Elmas	7 Ocak 2022	CGV Mars	28	1.167.455
9	Aslan Hürkuş Görevimiz Gökbey	21 Ekim 2022	CGV Mars	28	908.441
10	Aslan Hürkuş 3:Anka Adası	10 Kasım 2023	A90 Pictures	59	559.448

Kaynak BoxOffice Türkiye (<https://boxofficeturkiye.com>, 2025)

Tabloda yer alan veriler ışığında, Türk sinemasının en çok izlenen animasyon filmlerine bakıldığında, neredeyse tamamının çocuklar için üretilen dizi şeklindeki yapımların, uzun versiyonları olduğu görülmektedir. Buradaki temel nokta çocukların halihazırda var olan izleme pratiklerinin sinemaya aktarılmasıyla ilgili olduğu düşünülmektedir.

Ayrıca Türk animasyon sektörünün temsilcilerinin filmlerinde dünya standartlarını yakalama çabası, devlet desteğinin artması, bu konudaki teşviklerin çoğalması, üretilen filmlerin elde ettikleri başarılar, artan animasyon stüdyo sayıları ve bunların sağladığı istihdam olanakları sektörü güçlü kılmaktadır (Civelek, 2024, s. 34). Animasyon sektörünün 2021 yılı itibariyle 270 milyar dolar pazar hacmine ulaşmış ve bu rakam gittikçe artacaktır (Ünal & Kacı, 2022, s. 1).

SONUÇ

Yeni Türk Sineması olarak belirtilen dönem 1990'ların ortasından itibaren başlamıştır. Bazı sinema araştırmacıları bu dönemin Tabutta Rövaşata, Eşkîya gibi filmlerin üretildiği 1996 yılı ile başladığını ifade etmektedirler. Ancak Türk sinemasında üslup ve biçim arayışlarına yönelik çalışmaların 1980'lerden sonra arttığı, 1990'lı yıllarda bir biçime bürünme başladığı, 2000'lerle birlikte ise sanat ve popüler olmak üzere iki dalda devam ettiği görülmektedir. Bu iki dalda en fazla seyirciyi sinema salonlarına çekmeyi başaran filmler kuşkusuz popüler sinema kodlarını kullanan yapıtlardır. Ancak ulusal ve uluslararası arenada Türk sinemasının adını duyurmayı başaran, ödüller alan filmler ise sanat sineması olarak tanımlanan daldaki yapıtlar olmuştur. Ayrıca animasyon filmlerinin üretiminde de Türk sineması uluslararası alanda adından söz ettirmeyi başarmış, üretilen filmler ihraç edilmeye başlanmıştır.

2021 yılı itibarıyla ise sinema salonlarındaki veriler incelendiğinde Türk sinema izleyicisinin yeniden salonlardan çekilmeye başladığı gözlemlenmektedir. 2019 Pandemisinin ardından yaşanan ekonomik krizin etkilerinin hala günümüzde sürüyor olması bu durumun nedenlerinden biri olarak görülürken, dijital platformların ve bu platformların üye sayılarındaki artış da yine bir diğer etken olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca bu yıllardaki sinema izleyici sayılarına bakıldığında, 2021 yılından itibaren Türk filmlerinin izleyici sayılarının gittikçe azaldığı, ancak yabancı filmlerin ise izleyici sayılarının arttığı ya da kimi zamanda bir önceki yıla benzer kaldığı gözlemlenmektedir. Dijital platformların, filmlere verdikleri destek ve gösterim haklarını satın almaları da yine bu süreçte etkili bir diğer faktördür.

Ancak bütün bunların ötesinde; Türk sinemasının 2001 sonrasında yaşanan krizlere ve problemlere rağmen, belirli bir üslubu benimsediği, bu sayede uluslararası alanda büyük başarılar elde ettiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Algan, N. (2003). Türk Sineması'nda tematik açıdan bir kırılma noktası. *Yeni Sinema Dergisi*(2003-2024 Kış). Yeni Sinema Dergisi . adresinden alındı
- Aygün, M. (2016). 1990'lı Yıllar Türk Sineması Üzerine Bazı Tespitler. *Sosyologca*, 374-391.
- Bilgiç, F. (2022). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Civelek, H. T. (2024). Animasyon Film Yapım Süreçlerinde Türkiye'Nin Yeri. *Umay Sanat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 22-29.
- Çakmak, H. H. (2023). Türk Sinemasında Bireysellik. Ö. Çubukçu, & O. Bilgin (Dü) içinde, *Türk Sineması: Türkiye'nin Yumuşak Gücü* (s. 165-200). İstanbul: Diplomasi Vakfı Yayınları.
- Çökerdenoğlu, R. (2022). Nuri Bilge Ceylan'ın "Uzak" ve "İklimler" Filmlerinde Yalnızlık Teması. *Çekmece Sosyal Bilimler Dergisi*, 103-112.
- Darağacı Sanat Ailesi. (2020, Eylül 16). *Darağacı Sanat Edebiyat Kökenli Sanat Dergisi*. Eylül 06, 2025 tarihinde Darağacı Sanat: <https://daragacisanat.com/2020/09/16/yurt-disinda-odul-almis-20-turk-filmi/> adresinden alındı
- Erçetingöz, A. (2023). A Ay (1989), Kaç Para Kaç (1999), Korkuyorum Anne (2004) ve Beş Vakit (2005) Filmleri Çerçevesinde Reha Erdem Sinemasında 'Arada Kalmışlık' Halleri Ve Sinematik İfadeleri. T. Söğütlüler (Dü.) içinde, *Sinema ve Reklam Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar* (s. 7-20). İstanbul: Eğitim Yayınları.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.

- Eşidir, O. V., Bak, G., & Karadağ, B. (2025). Önsöz. O. V. Eşidir, G. Bak, & B. Karadağ içinde, *Türk Sineması Araştırmalarının Evrimi: Akademik Çalışmaların Bibliyometrik Analizi (1978-2025)* (s. i-ii). Ankara: İKSAD Yayınevi.
- Hakan, F. (2008). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Haydaroğlu, C., & Çırak, B. (2024). Türkiye'de Yaşanan Ekonomik Krizler ve Sosyo Ekonomik Etkileri. *Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi*, 641 - 661.
- <https://boxofficeturkiye.com>. (2025, 1 1). *Seyirci Rekortmeni Animasyon Filmleri*. Eylül 21, 2025 tarihinde <https://boxofficeturkiye.com>: <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/turler/animasyon-filmleri> adresinden alındı
- <https://boxofficeturkiye.com/>. (2025). *Türk Filmleri Seyirci Rekoru - İlk 100 (1989'dan günümüze)*. Eylül 03, 2025 tarihinde Box Office: <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/sevirci-rekorlari/turk-filmleri> adresinden alındı
- <https://onedio.com>. (2017, Kasım 15). *Film Önerisi: Yurt Dışında Ödül Almış 23 Türk Film*. Eylül 07, 2025 tarihinde <https://onedio.com>: <https://onedio.com/haber/film-onerisi-yurt-disinda-odul-almis-23-turk-filmi-795628> adresinden alındı
- Kaplan, Y. (2008). Türk Sineması. G. Nowell-Smith, & G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 740-745). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Kaplan, Z. (2024, Ağustos 05). *Türk Sinemasının Altın Çağı: 1960'lar ve 1970'lerin unutulmaz filmleri*. 09 01, 2025 tarihinde www.sozcu.com.tr: <https://www.sozcu.com.tr/turk-sinemasinin-altin-cagi-1960-lar-ve-1970-lerin-unutulmaz-filmleri-p71203> adresinden alındı

- Mutlu, N. (2019). Zeki Demirkubuz Sinemasında Bireysel Gerçeklik Üzerine Bir İnceleme. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı .
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 97-118.
- Sinema Genel Müdürlüğü. (tarih yok). *Türkiye'de Sinema*. Eylül 02, 2025 tarihinde <https://sinema.ktb.gov.tr>: <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html> adresinden alındı
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Ankara: Metis Yayıncılık Ltd.
- Taş, K., & Güvendi, T. (2020). Din ve Modernizm Bağlamında Sinemada Tarikatlar: Takva Filmi Örneği. *Tabula Rasa Felsefe & Teoloji Dergisi*, 39-52.
- Türk, M. S. (2024). Türk Sinemasının Sinemacılar Döneminden Yeşilçama Serüveni . *ICT Medya*, 50-56.
- Ünal, G., & Kacı, S. (2022). *Animasyon Sektörü Raporu*. T.C. Saniye ve Teknoloji Bakanlığı. Eskişehir: Bursa Eskişehir Bilecek Kalkınma Ajansı.

TÜRK SİNEMASINDA AİLENİN UZUN HİKÂYESİ: ERKEN DÖNEMDEN YENİ TÜRK SİNEMASINA TEMSİL, DÖNÜŞÜM ve SÜREKLİLİK

Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ,

Ankara Yıldırım Bayazıt Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Medya ve İletişim Bölümü, Yeni Medya ve İletişim Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye
enderhankarakoc@aybü.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-8969-6144

Doç. Dr. Özlem ÖZGÜR,

Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı, Konya, Türkiye
ozzlemozgur@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0907-2687

GİRİŞ

Aile, biyolojik, psikolojik, ekonomik ve kültürel boyutlarıyla hem bireysel kimliğin hem de toplumsal düzenin oluşumunda merkezi bir kurumdur. Sosyal ve tarihsel bir olgu olarak, içinde var olduğu toplumun yapısıyla birlikte değişir ve dönüşür. Kurumsal düzlemde aile; evlilik, kan ya da evlat edinme bağlarıyla birbirine bağlı, ortak yaşamı ve sorumluluğu paylaşan bireylerden oluşan bir toplumsal birliktir (Çimen, 2008; Yılmaz, 2012). Tezcan'ın da (2000) vurguladığı üzere, toplumsallaşmanın ilk gerçekleştiği, karşılıklı ilişkilerin kurallara bağlandığı ve maddi manevi değerlerin kuşaktan kuşağa aktarıldığı çok yönlü bir birimdir. Türk ailesi ise tarih boyunca kültürel ve ekonomik dönüşümlerin etkisiyle biçimlenerek; toplumsal dayanışmanın ve kimlik aktarımının merkezinde yer almış, kültürel

sürekliliğin en görünür taşıyıcısı olagelmıştır (Tezcan, 2000; Kalkan, 2010; Kongar, 1978).

Aile, yalnızca biyolojik bir birliktelik değil, toplumsal yaşamın sürekliliğini sağlayan temel bir yapıdır. Toplumun değişimiyle birlikte bu yapı da dönüşür; modernleşme, kentleşme ve ekonomik faktörler, aile biçimlerini ve ilişkilerini yeniden tanımlar. Sinemanın toplumsal yapıları yansıtan ve yeniden kuran bir anlatı alanı olduğu düşünüldüğünde, aile olgusu Türk sinemasında yalnızca bir tematik unsur değil, aynı zamanda değerlerin, ideolojik konumlandırmaların ve toplumsal ilişkilerin estetik bir izdüşümüdür (Güçhan,1992). Bu bağlamda sinema, aile kurumunun tarihsel ve toplumsal dönüşümlerini görünür kılan, farklı dönemlerde değişen değer sistemlerinin izlenebildiği bir temsil alanı olarak önem kazanır. Aile temsili, Türk sinemasında en istikrarlı biçimde sürdürülen yapısal eksenlerden biri olarak, toplumsal değişimlerin, ekonomik dönüşümlerin ve kültürel kırılmaların yansıdığı bir anlatı alanıdır (Abisel, 2005; Scognamillo, 2003). Erken Cumhuriyet döneminde ulus inşasının simgesine dönüşen aile temsili (Özön, 1995), 1950'lerden itibaren ve 1960'lı yıllar boyunca Yeşilçam melodramlarında toplumsal değerlerin taşıyıcısı (Dorsay, 1995, Kaplan, 2004), 1970'lerde sınıf çatışmalarının yansıtıcı bir aracı; 1980 sonrasında ise bireyselleşmenin ve yabancılaşmanın metaforu hâline gelmiştir (Özkoçak, 2025; Velioğlu,2017). 1990'lardan itibaren Yeni Türk Sineması'nda aile, kimlik, aidiyet, bellek ve etik sorgulama temalarıyla yeniden biçimlenmiştir (Suner, 2006).

Bu araştırma, Türk sinemasında aile olgusunun temsillerini tarihsel bir çizgide izleyerek toplumsal, estetik ve ideolojik dönüşümlerle ilişkisini incelemektedir. Amaç, aile anlatılarının toplumsal değişimle nasıl etkileşime girdiğini ve bu dönüşümlerin sinemasal anlatı biçimlerine nasıl yansıdığını

ortaya koymaktır. Böylece Türk sinemasında ailenin temsiline dair süreklilik ve kırılma noktaları bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmektedir.

2.1. ERKEN DÖNEM TÜRK SİNEMASI: AİLENİN İLK İZLERİ (1914–1923)

Sinema, 1896 yılında Lumière Kardeşler’in sinematografi icat etmesinin ardından kısa sürede Osmanlı topraklarına ulaşmıştır. İlk gösterimler saray çevresinde yapılmış, daha sonra halka açık gösterimlerin ilgiyle karşılanması ile İstanbul’da sinema salonları açılmıştır. Böylece sinema, 20. yüzyılın başlarında Osmanlı kent yaşamında eğlence aracı olarak yer edinmiştir. Gösterimlerin zamanla film üretimine dönüşmesiyle ilk yerli yapımlar ortaya çıkmıştır. Bu tarihten itibaren Türk sineması tarihsel süreç içinde hem estetik hem de yapısal anlamda birçok kırılma yaşamış ve bu kırılmalar, sinemanın üretim biçimlerini, anlatı stratejilerini ve tematik önceliklerini şekillendirmiştir.

Bu üretim sürecinin ilk örnekleri, belgesel nitelikli kayıtlarla başlamıştır. Osmanlı coğrafyasında yaşayan Manaki Kardeşler’in 1907’den itibaren çektikleri belge filmler dışında, bir Türk tarafından çekilen ilk film *Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı*’dır. Her ne kadar filmin varlığı tartışmalı olsa da, ilk Türk belgesel filmi olarak kabul edilmektedir (Özgüç, 1990, s. 18; Güçhan, 1992, s. 72). 1917’de Sedat Simavi’nin çektiği *Pençe* ve *Casus* ise ilk öykülü Türk filmleri arasında yer alır. *Pençe*, evlilik dışı ilişki nedeniyle ailesini terk eden bir adamın hikâyesini anlatır; *Casus* hakkında ise yalnızca polisiye türünde olduğu bilgisi mevcuttur (Onaran, 1999, s. 11-19). Aynı dönemde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın eserinden uyarlanan *Mürebbiye*, Fransız kadınlarını ahlaksız gösterdiği gerekçesiyle sansüre uğrayan ilk Türk filmi olmuştur. *Himmet Ağa’nın İzdivacı*, *Mürebbiye* ve *Leblebici Horhor Ağa* da bu dönemin öykülü yapımlarıdır (Esen, 2002, s. 8- 14; Evren, 2003, s. 9-13). Bu erken dönem filmlerde ailenin, toplumsal düzenin korunmasında ve

modernleşme tartışmalarında önemli bir temsil alanı olduğu görülmektedir. Özellikle *Pençe*'de aile içi sadakatsizlik nedeniyle yaşanan çözülme, geleneksel yapıya yönelik ahlaki bir uyarı niteliği taşıırken; *Himmet Ağa'nın İzdivacı* evlilik kurumunu mizahi bir dille ele alır. *Mürebbiye* ise Batılılaşma ile aile arasındaki gerilimi öne çıkararak, yabancı unsurların aile düzeni üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat çeker. Bu örnekler ile dönemin sinemasının az sayıdaki üretimlerinde ailenin sosyo kültürel tartışmaların odak noktası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

2.2. TİYATROCLAR DÖNEMİ: SAHNE GELENEĞİ ve AİLE TEMSİLLERİ (1923–1939)

Erken dönem girişimlerin ardından Türk sineması, 1920'li yıllardan itibaren daha düzenli ve sürekli bir üretim sürecine girmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte sanat alanında kurumsallaşma çabaları hız kazanmış, bu süreç sinema alanında da etkisini göstermiştir. Ancak bu yıllarda sinemanın henüz bir meslek olarak görülmemesi, tiyatro kökenli sanatçıların sinemada belirleyici olmasına yol açmıştır. Bu durum, 1923 ile 1939 yılları arasında kapsayan ve sinema üretiminin büyük ölçüde tiyatro etkisinde şekillendiği *Tiyatrocular Dönemi* olarak adlandırılan dönemin temelini oluşturmuştur (Özön, 2013; Scognamillo, 2003). Tiyatrocular dönemi filmlerinde içeriksel bir yenilikten çok, teknik anlamda biçimsel bir değişim söz konusudur; anlatı düzeyinde ise belirgin bir değişimden söz edilemez (Tunalı, 2006, s.178). Dolayısıyla Türk sinemasının bu yıllarda tiyatronun etkisinden tamamen kopmadığını, ancak sinemasal anlatımın temellerinin atılmaya başlandığını söylemek olanaklıdır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarını kapsayan Tiyatrocular Dönemi'nde sinema, yeni Türkiye'nin kültürel kimliğini biçimlendirme aracı olarak görülmüştür. Ancak bu dönemde çekilen filmler yukarıda da söz edildiği üzere örneğin *Ankara Postası* (1928), *Tosun Paşa* (1939) gibi filmler büyük ölçüde

tiyatro etkisindedir (Tunalı, 2006, s.178). Çünkü Tiyatrocular Dönemi Muhsin Ertuğrul'un tek yönetmen olarak sinemaya egemen olduğu bir dönemdir. Bu süreçte sinema, tiyatro estetiğiyle biçimlenmiş; anlatı ve oyunculuk dili büyük ölçüde sahneye bağlı kaldığı için gelişmemiştir. (Özön, 2013; Scognamillo, 2003).

Nijat Özön (1995)'e göre Muhsin Ertuğrul'un sinema anlayışı, Şehir Tiyatrosu'nda uyguladığı tiyatro anlayışının bir uzantısıdır. Bu anlayış, Alman Okulu'nun etkisinde gelişen bulvar tiyatrosu tarzını aşamamıştır. Özön (1995), Ertuğrul'un sinemasını tiyatro mevsimi kapanınca, sahnedeki oyunları kamerayla kaydedip seyircinin önüne getirmek olarak açıklar.

Tiyatrocular döneminde aile, erken dönemlerden başlayarak öyküsel çatışmanın eksenine oturur. *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* (Muhsin Ertuğrul, 1922), *İstanbul Sokaklarında*, *Karım Beni Aldatırsa*, *Aysel Bataklı Damın Kızı*, *Şehvet Kurbanı* gibi filmler uyarlama eserlerdir bu filmler aile kurumu üzerinden işleyen aldatma, kıskançlık, intikam gibi temalar üzerine şekillenmiştir (Oral & Erus, 2018, s.214).

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda 1923–1939 yıllarını kapsayan Tiyatrocular Dönemi, Türk sinemasında üretimin sınırlı, anlatımın ise tiyatro estetiğine bağımlı olduğu bir evre olarak değerlendirilebilir. Sinema bu dönemde teknik açıdan gelişmeye başlasa da içerik düzeyinde yenilikler sınırlı kalmıştır. Buna rağmen aile, öyküsel çatışmanın merkezinde yer alarak ahlaki değerlerin ve toplumsal düzenin temsil alanı hâline gelmiştir. Ayrıca bu dönemin anlatıları, ilerleyen yıllarda melodram türünün biçimlenmesine zemin hazırlamıştır.

2.3. GEÇİŞ DÖNEMİ: MODERNLEŞME SÜRECİ ve AİLE KODLARININ KURULUŞU (1939–1950)

Türk sinemasında 1939–1950 yılları arasındaki dönem, tiyatro etkisinden sinemasal anlatıma geçiş yaşandığı için bu dönem *Geçiş Dönemi*

olarak kabul edilir. Bu dönemin yönetmenleri Batı’da eğitim almış olsalar da, II. Dünya Savaşı, Mustafa Kemal Atatürk’ün vefatı ve Türkiye pazarını etkisi altına alan Mısır filmleri gibi etkenler nedeniyle sinemada belirgin bir sıçrama gerçekleştirememişlerdir. (Özön, 2013; Scognamillo,2003). Bu dönem içerisinde aileleri hedef alan filmler izleyiciyle buluşur (Oral & Erus, 2018). Söz konusu filmler çoğunlukla melodram türündedir ve genellikle de bir ailenin içinde bulunduğu çıkmazı perdeye taşıyarak aileyi anlatının temeline yerleştirir.

1939 yılında Faruk Kenç, *Taş Parçası* (1939) adlı filmiyle Türk sinemasındaki tek yönetmen ve tek yapım şirketi tekeli kırılmış; yeni bir sinema anlayışının öncüsü olmuştur. Film, Ha-Ka Film Yapım Şirketi adına çekilmiştir. Böylece hem yönetmen hem de yapım şirketleri açısından yeni bir çoğulculuk dönemi başlamıştır (Hayır, 2014). Reşat Nuri Güntekin’in aynı adlı oyunundan uyarlanan bu filmde, üvey annesinin bir başka erkekle ilişkisini öğrenip durumu babasına haber veren bir gencin öyküsü anlatılır; aile, ahlak ve vicdan temaları üzerinden bireysel dürüstlük vurgulanır. Faruk Kenç’in *Yılmaz Ali* (1940) filmi ise bir cinayetin ardından suçsuz olduğunu kanıtlamaya çalışan bir polisin hikâyesiyle Türk sinemasındaki ilk polisiye örneklerinden biri olarak dikkat çekerken, *Dertli Pınar* (1943) kan davalı iki ailenin çocuklarının dramatik aşk öyküsünü anlatır ve melodram türünün temellerini atar.

Dönemin sonunda film yöneterek sinema sektörüne giriş yapan Lütfi Ömer Akad, *Vurun Kahpeye* (1949) filmiyle hem edebiyat uyarlamaları geleneğini sürdürmüş hem de birey toplum ilişkisini aile ekseninde sorgulayan bir anlatım kurmuştur. *Vurun Kahpeye*, Halide Edib Adıvar’ın romanından uyarlanmış olup, işgal yıllarında Anadolu’da öğretmenlik yapan idealist bir kadının, halkı eğitme ve Cumhuriyet ideallerini savunma mücadelesini konu edinir. Film, geleneğe karşı akıl, bilim ve ulusal bilinç gibi modern değerleri

öne çıkarırken, aile, din ve okulun modernleşme sürecindeki ideolojik rolünü görünür kılar (Erdiç & Yalçın, 2023).

Bu dönemde üretilen filmler, bir yandan melodram ve ahlak temalarıyla toplumsal değerleri yeniden üretirken, diğer yandan aileyi modernleşme sürecinin hem koruyucu hem de dönüştürücü bir unsuru olarak konumlandırmıştır. Dolayısıyla geçiş dönemi, teknik ve estetik olgunlaşmanın yanı sıra, aile kurumunun modernleşme ideolojisiyle yeniden tanımlandığı bir evre olarak Türk sinemasında özel bir yere sahiptir.

2.4. SİNEMACILAR DÖNEMİ: YEŞİLÇAM’IN ALTIN ÇAĞINDA AİLE (1950–1970)

1950–1970 yıllarını kapsayan *Sinemacılar Dönemi*, tiyatro etkisinden uzaklaşan ve sinemaya özgü anlatım biçimlerinin geliştiği bir evredir. Bu dönemde yalnızca sinema ile ilgilenen bir yönetmen kuşağı yetişmiş, Muhsin Ertuğrul’un etkisi azalmış ve sinema üretimi nitelik kazanmıştır (Özön, 2013; Scognamillo, 2003).

1950’lerde popüler bir eğlence biçimi olarak ortaya çıkan Türk sinemasının altın yılları 1960’lar ve 1970’lerin başında yaşandı. Bu dönemin popüler Türk sineması, film yapım şirketlerinin toplandığı İstanbul’daki sokaktan dolayı genellikle Yeşilçam sineması olarak adlandırılmaya başlandı (Suner, 2004, s. 305-304). Yeşilçam’ın doğuşu, Demokrat Parti’nin tüketim toplumu idealiyle büyük ölçüde uyumlu idi. Elektrik sağlayan belediye vergilerinde yüzde 70’e varan kesintiler ve sinema sayısındaki ani artış, film yapımını adeta bir altın madeni haline getirdi. 1950 yılında Yeşilçam’a gerçek bir akın yaşandı; Anadolu’nun dört bir yanından tüccarlar film üretmek için İstanbul’a gelmeye başladı (Daldal, 2005). Yeşilçam yılda ortalama 200 film ürettiyordu. 1966’da Türkiye, 229 film yaparak ABD, Hindistan ve Mısır’ın ardından dünya film üretiminde dördüncü sırada yer aldı. Türk sineması ayrıca

Mısır, İran ve Irak gibi diğer Orta Doğu ülkelerinde de çok popüler hale geldi (Suner, 2004, s. 305-304).

1960'ların geleneksel Yeşilçam'ında izleyici talebiyle seri hâline gelen *Cilalı İbo* (1960, Mehmet Dinler), *Ayşecik* (1960, Memduh Ün), *Turist Ömer* (1964, Hulki Saner), *Kezban* (1968, Orhan Aksoy) ve *Küçük Hanımefendi* (1961, Ertem Eğilmez) filmleri benzer özellikleri ile öne çıkar. *Cilalı İbo*, başlangıçta yan bir karakterken halkın ilgisiyle seriye dönüşmüştür. Dönemin bir diğer unutulmaz tipi aylak adam *Turist Ömer*'dir; Sadri Alışık'ın canlandığı bu figür, *Helal Olsun Ali Abi* (1963, Hulki Saner) filminde Ayhan Işık'ın çapkın tipine karşıt, beceriksiz ve halktan bir karakter olarak ortaya çıkar; ailesi yoktur ve bu durum filmlerde mutlaka hatırlatılır. *Ayşecik* (1960) ise kendinden sonra gelen *Ömercik* ve *Sezercik* serilerinin yolunu açmış; bu filmlerde büyümüş de küçülmüş çocuk kahramanlar ebeveynlerin sorunlarını çözüp aileyi dağılmaktan kurtarmıştır (Kirel, 2005, s. 237-249).

1960–1970 yılları arasındaki dönemde siyasal istikrarsızlık, sanayileşme ve kentleşme, aile kurumunu ve kadınların toplumsal konumunu yeniden kurdu. Eğitime erişimdeki eşitsizlikler, kadınların hukuki haklarını kullanma ve ekonomik bağımsızlık kazanma olasılığını sınırladı; kentlere göçün getirdiği işsizlik, kültürel gerilim ve kimlik bunalımı, ikinci kuşakta değerlerin değişmesine, baba otoritesinin zayıflamasına ve kadının aile içi konumunun görece güçlenmesine yol açtı (Kaplan, 2004; Özgür, 2018). Aynı süreçte hızlanan kentleşme, çocukların sosyal alanlarını daraltıp erken evlilik ve çocuk emeğini arttırdı. Savaş sonrası neoliberal tüketimci dönüşüm, kentleşmeyle birleşerek barınma, eğitim, istihdam, beslenme ve sosyalleşmede kırılganlıkları derinleştirdi (Akdağ, Yetimova & Eser, 2022). Yaşanan tüm süreci ana akım sinema kimi zaman mizahla normalleştirirken, toplumsal gerçekçi sinema eleştirel temsiller üretti. 1960'lardan 1970'lerin sonuna dek Türk sinemasında üretilen toplumsal gerçekçi filmler, mevcut aile

yapısını yalnızca onaylamakla kalmadı; aynı zamanda aile içi ilişkileri de sorgulayarak, statüleri toplumsal değişimle paralel biçimde dönüşen kadın, erkek ve çocuk kahramanlar yarattı. Dönüşüm yaşayan Türkiye’de, aile yapısı içinde kadının rolündeki değişimle birlikte farkındalığın artması, güçlenme, örgütlenme ve konumunun dönüşmesiyle yeni bir kültür ortaya çıktı. Toplumsal yapıda yaşanan bu önemli dönüşüm döneminde, sinemada yeni sosyal sınıfları ve çeşitli kadın kimliklerini temsil eden karakterler aracılığıyla kadının toplum içindeki konumu vurgulandı (Özkoçak, 2025). Bu bağlamda 1970’e kadar, köy–kent gerilimi ve ataerkil normların aile üzerindeki etkisini kadın öznesi üzerinden tartışan filmler öne çıktı: *Yılanların Öcü* (1962, Metin Erksan) aile–mülkiyet–namus üçgeninde kadın bedeninin denetimini görünür kıldı; *Susuz Yaz* (1963, Metin Erksan) su/iktidar kavgasında aile içi şiddet ve kadınların nesneleştirilmesini tartıştı; *Gurbet Kuşları* (1964, Halit Refiğ) göçle kente gelen ailenin çözülüşünde genç kadının sınıf/ahlak baskılarıyla yüzleşmesini anlattı; *Vesikalı Yarım* (1968, Lütfi Ömer Akad) aile normları, namus ve kadınlık hallerini kırılğan bir ilişki üzerinden sorguladı; *Kuyu* (1968, Metin Erksan) ise zorla evlendirme ve kırsal patriyarkanın kadın üzerindeki baskısını keskin biçimde sergiledi.

Sonuç olarak, 1960’lardan itibaren Türkiye’deki modernleşme, sanayileşme, göç ve kentleşme süreçlerinin aile yapısını yeniden biçimlendirdiğini ve bu dönüşümün sinemadaki aile temsilleri aracılığıyla görünür hale gelmiştir Türk sineması, bu dönemde toplumsal değişimin hem ürünü hem de eleştirisi olmuş; değişen değer sistemlerini, sınıf yapısını ve cinsiyet rollerini aile merkezli anlatılar üzerinden tartışmaya açmıştır. Dolayısıyla sinema, toplumsal modernleşmenin kültürel kodlarını yeniden üreten ve dönemin ideolojik dönüşümlerini görselleştiren bir alan olarak konumlanmıştır (Kaplan, 2004).

2.5. YENİ/GENÇ SİNEMA: TOPLUMSAL KRİZLER ve AİLENİN SARSILMASI (1970–1987)

1970’li yıllarda yaşanan ekonomik krizler ve televizyonun yaygınlaşması, sinema sektörünün ekonomik olarak daralmasına neden olurken ve içerik açısından çeşitlenmesine de kaynaklık etmiştir. Bu dönemde geleneksel melodramlar, siyasal eleştiri içeren filmler, güldürüler, arabesk ve seks filmleri gibi farklı türler ortaya çıkmıştır. Ancak yapımcılar, sektördeki bu çeşitliliğe rağmen sinemadan elde ettikleri büyük gelirleri film endüstrisine değil, ekonominin diğer alanlarına yatırmayı tercih etmişlerdir. Bu durum, Türk film endüstrisinin piyasa dalgalanmalarına karşı kırılgan kalmasına yol açmıştır. 1970’lerin ortalarına gelindiğinde yapımcıların ciddi mali sorunlar yaşamasına neden olan bu koşullara ek olarak, Yeşilçam’ın geleneksel seyircisi olan ailelerin sinemadan uzaklaşmasına da toplumsal olaylar, politik kargaşalar ve sektörde seks filmlerinin yaygınlaşması etkili olmuştur (Suner, 2004, s. 304-305).

1960’lı yıllarda başlayıp 1970’li yıllarda hız kazanan göç, kentleşme ve gecekondu olguları, Türkiye’nin toplumsal yapısında köklü dönüşümlere neden olmuş; bu süreç Türk sinemasında da doğrudan karşılığını bulmuştur. Sinema, hem bu değişimin aynası hem de kültürel anlamda yorumlayıcısı konumuna gelmiş; özellikle Lutfi Ömer Akad’ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesi bu dönemin toplumsal gerçekçiliğini güçlü biçimde yansıtmıştır. Akad, kırsaldan kente göç eden ailenin geleneksel değerlerle modern yaşam arasında sıkışmışlığını, aile yapısındaki çözülmeyi ve yeni kentli sınıfın oluşum sürecini ele alırken, halk değerlerinin bütünüyle yok olmadığını; toplumsal dönüşüm sürecinde yeni biçimler altında varlığını sürdürdüğünü göstermektedir (Kaplan, 2004). Bu filmler göç olgusuna gerçekçi bir yaklaşımla emek bilinci, para kazanma hırısı ve sınıfsal çatışmalar gibi temaları işlerken, ailenin artık dışarıdan gelen müdahalelerle yıkılan basit

bir yapı değil, kendi içinde de sorunlar barındıran bir kurum olduğunu vurgular. Böylece aile, yekpare bir bütün olmaktan çıkarak farklı çıkarları olan bireylerin oluşturduğu karmaşık bir toplumsal alan olarak temsil edilir (Özkan & Bulut, 2022). Lütfi Ömer Akad gibi Ömer Kavur da modern şehirlerde çocukların ve ailelerinin yaşadığı sorunların kökenine inebilmek için Anadolu şehirlerindeki kültürel ve eğitimsel süreçlere yakından bakmıştır (Akdağ, Yetimova & Eser, 2022).

Ömer Kavur'un yazıp yönettiği *Yusuf ile Kenan* (1979) filmi, 1970'lerde Türkiye'ye dair politik göndermeler içermesinin yanı sıra aile kurumunun çözülüşüne ve yeniden arayışına da odaklanmaktadır. Köyde babaları bir kan davası yüzünden öldürülmüş, çocuklar yetim kalmıştır. Bunun üzerine yollarını İstanbul'a çevirirler. Ancak İstanbul da büyük bir köy gibidir; yıkık ve harap bir yerdir. Şehirdeki en büyük sorun para ve geçimdir. Çocuklar işsiz ve parasız yaşamak zorunda kalır, kimseden yardım göremezler. Kenan ise küçük olduğu için çeteye alınmaz fakat Kenan şanslıdır; bir oto tamircisinde iş bulur ve yasal olarak çalışmaya başlar. Öte yandan Yusuf, oto teypleri çalmaya başlar. Bir gece tutuklanır ve hapse gönderilir. Yusuf'un hapiste zor koşullar altında verdiği yaşam mücadelesi, aileden yoksun kalmış çocukların toplumsal hayatta tutunma biçimlerini ve aile yerine ikame edilen sokak bağlarını da görünür kılar. Filmdeki bu gelişmeler, hem toplumsal yaşamın hem de adalet sisteminin 1970'lerdeki öznel ve yaygın politik karakterini vurgularken, ekonominin her yaş grubu için temel sorun olarak ortaya çıktığını göstermektedir (Akdağ, Yetimova & Eser, 2022).

Türk sinemasının 1960–1975 arası dönemi aynı zamanda ticari–popüler dönemdir. Bu dönemde filmlerde çocuk yıldızlar vardır. Duygusal melodramlar çocuk merkezli bir biçimde yeniden kurgulanır. *Ayşecik* ve *Yumurcak* gibi filmlerde çocuklar kahramandır. Kahraman çocuklar; haydutları yakalayan, annelerini/babalarını barıştıran, kötülere karşı galip

gelen kişiler olarak tasvir edilir. *Canım Kardeşim* (1973) gibi filmler ise bu kalıbı nadiren kırar ve yoksulluğun gerçekliğini yetim bir anti-kahraman çocuğun gözünden anlatır. Abisi ve onun arkadaşından başka bir akrabası olmayan, tek hayali bir televizyona sahip olmak olan bu çocuk, kanser tedavisi için para bulamadan bir ailenin koruyuculuğundan mahrum bir şekilde hayatını kaybeder (Becerikli, 2018, s. 341–343). Duygusal melodramların yanında Türk komedi filmleri de 1970’li yılların önemli türleri arasındadır. Özellikle Ertem Eğilmez aile komedileri ile doruğa ulaşmıştır. *Sev Kardeşim* (1972), *Tatlı Dillim* (1972), *Oh Olsun* (1973), *Yalancı Yârim* (1973), *Köyden İndim Şehire* (1974), *Salak Milyoner* (1974), *Hababam Sınıfı* (1975), *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* (1975), *Hababam Sınıfı Uyanıyor* (1976), *Hababam Sınıfı Tatilde* (1976), *Gülen Gözler* (1977) ve *Şabanoğlu Şaban* (1977) gibi filmler, 1971 Askeri Muhtırası sonrasının baskı ve sansür koşullarında üretilmiştir. Bu nedenle politik mesajlar içermemiş; izleyiciyi gülme aracılığıyla sinemaya bağlamıştır. Kalabalık oyuncu kadroları, mahalle atmosferi ve dayanışma temalarıyla, köyden kente göç eden izleyiciye cemaat duygusu sunan bu filmler, teknik açıdan sade ama popülist ve Türk toplumundaki aile değerleri uyumlu yapımlardır (Yaylagül, 2018).

1970’li yıllarda Türkiye’de yaşanan hızlı kentleşme, göç ve toplumsal dönüşüm süreçleriyle birlikte arabesk müzik, halkın duygusal ve kültürel ifadesinde önemli bir alan olarak öne çıkmıştır. Bu dönemde arabesk, yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda kırdan kente göç eden kesimlerin kimlik arayışını, aidiyet sorunlarını ve duygusal gerilimlerini yansıtan bir kültürel söylem haline gelmiştir. Türk aydınlarının arabeske yönelik yaklaşımları ise genel olarak dört temel görüşte toplanmaktadır. Birinci görüş, arabesk müzik dinleyicilerini ve gecekondu sakinlerini yabancılaşmış kitleler olarak görürken; ikinci yaklaşım arabeski yoz bir müzik türü olarak değerlendirir. Üçüncü bakış açısına göre arabesk müziğin sözleri karamsarlık ve edilgenlik

duygularını pekiştirdiği için ciddiye alınmaya değmez. Dördüncü yaklaşım ise arabeski çevreye uyumsuzluğun ve toplumsal kaosun müziği olarak tanımlar (Özbek, 1991, s. 154). Bu yaklaşımlar, 1970’li ve 1980’li yıllarda sinemada ortaya çıkan arabesk filmlerde de yankı bulmuş; özellikle aile kurumunun çözülüşü, duygusal kırılmalar ve kent yaşamına uyum sorunu gibi temalar üzerinden görsel bir karşılık bulmuştur. Dönemin şarkıcılarının yaşam hikayelerini ve fotoğraflarını yayınlayan dergiler ve arabesk müzikli filmlerle birlikte 70’li yılların Türkiye’inde arabesk kültür hızla yayılmış; 1981 yılına gelindiğinde çekilen 72 filmin 33’ü arabesk kategorisinde yer almıştır (Esen, 2000, s. 146). Ferdi Tayfur, Müslim Gürses, İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Küçük Emrah ve Küçük Ceylan’ın başrolde olduğu filmler büyük ilgi görmüştür. Bu filmlerin konuları birbirine çok benzemektedir. Filmlerde acı temasına sıklıkla başvurulur. Bu acının ortaya çıkışını hüznün, karasevda, çile, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kimsesizlik, yalnızlık, kötü yazgı, yakınma, umutsuzluk, karamsarlık, kadercilik, kan davası ve namus lekesi gibi olgular oluşturmaktadır (Evren, 1997, s. 116).

Arabesk filmlerde erkeklik temsilleri, aile kurumuyla yakından bağlantılıdır. Kahramanların düşmüş kadınla kurdukları ilişkiler, aile normlarıyla gerilim yaratır. Kadının fedakârlığı, hem erkeğin erkekliğini hem de aile onurunu pekiştirir. Yeşilçam’da aileye dönüş anlatısı öne çıkarken (*Vesikalı Yarım*), arabesk filmlerde bu tercihin reddi genellikle trajediyle sonuçlanır. Böylece arabesk sinema, aşk ile aile arasındaki gerilimi erkekliğin kırılma yapısı üzerinden görünür kılar (Büyücek, 2024). Ayrıca arabesk filmler Türk toplumu için hassas bir konuma sahip olan yetimliği yani babasızlığı ya da üvey babanın neden olduğu acıları yoğun bir şekilde işlemiştir. Ailenin reisi konumundaki babadan yoksun yetim çocuklar bu filmlerde türlü acılar çekerek erken yaşta erginleşmek ve birer yetişkin olmak

zorunda kalarak ailelerini bir arada tutmanın yollarını aramışlardır (Ormanlı, 2009, s. 90).

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda arabesk filmlerin sadece bireysel acıların değil, aynı zamanda toplumsal yapının dönüşümünün ve aile kurumunun çözülme sürecinin de bir yansıması olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Köyden kente göçle birlikte erozyona uğrayan değerler sistemi, aile içi rollerin dönüşümü ve ataerkil otoritenin sarsılması, arabesk filmlerde dramatik anlatının ana eksenini oluşturmaktadır. Baba figürünün yokluğu ya da otoritesini kaybetmesi, anne karakterinin fedakâr ama çaresiz bir konuma indirgenmesi ve çocukların erken yaşta ailenin sorumluluğunu almak zorunda kalması, aşk uğruna ailenin terki ve bu yüzden çekilen acılar arabesk filmlerde aile ve aileye ilişkin değerlerin artık yok olmaya başladığının anlatıya yansımasıdır. Bu filmler ailenin artık bir sığınak değil, acının ve yalnızlığın kaynağı haline geldiğini göstermektedir. Dolayısıyla arabesk filmler, aileyi hem duygusal hem de ideolojik bir çatışma alanı olarak yeniden tanımlamış; modernleşme sürecinin yarattığı kırılmaları melodram estetiği içinde görünür kılmıştır.

1980’li yıllara gelindiğinde ise hem siyasî hem de ekonomik krizler sinema sektörünü derinden etkilemiştir. 12 Eylül Askerî Darbesi’nin ardından uygulamaya konan sansür ve baskı ortamı, toplumsal meseleleri ele alan filmlerin üretimini kısıtlamış; sektörde büyük bir duraklamaya neden olmuştur (Pösteği, 2004, s. 28-36). Türk sineması 1980’li yılların ilk yarısında ciddi bir kriz dönemine girerek ve yılda ortalama yalnızca on film üretilebilir hale gelmiştir. Askeri rejimin gölgesinde popüler Türk sineması ile geleneksel seyircisiyle arasındaki bağ zayıfladı ve Türk sineması toplumdaki hızlı dönüşümlere ayak uydurmakta zorlandı (Suner, 2004, s.305). Bu süreç, kültürel üretimlerde bireysellik, yalnızlık, içe dönüş ve fantezi öğelerinin öne çıkmasına zemin hazırladı (Pösteği, 2004, s. 28-36). Filmlerde karakterlerin

içinde bulunduğu psikolojik durumlar anlatının merkezine yerleştirdi ve dönemin politik sessizliği ve toplumsal baskı ortamı, bireyin içe kapanması, kimlik sorgulaması ve aidiyet arayışı, yalnızlık biçiminde sinemada karşılık buldu. Ömer Kavur'un *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981), *Anayurt Otel*i (1987) ve *Gece Yolculuğu* (1988) filmleri, modern bireyin iç dünyasında süren sessiz çatışmaları ve kendine dönük yolculuklarını temsil eder. Erden Kıral'ın *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1983) filminde, sürgün bir öğretmenin fiziksel ve ruhsal yalnızlığı ön plana çıkarken, Atıf Yılmaz'ın *Değirmen* (1986) filminde bürokratik düzenin yarattığı anlamsızlık bireyin çaresizliğine dönüşür. Halit Refiğ'in *Teyzem* (1986) filminde, aile içi bastırmaların ve toplumsal normların yarattığı ruhsal çöküş gözler önüne serilir. Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey* (1987) ve Reha Erdem'in *A Ay* (1989) filmleri ise zaman, bellek ve benlik kavramlarını psikolojik bir atmosfer içinde işler. Barış Pirhasan'ın *Usta Beni Öldürsene* (1989) filminde ise ölüm ve varoluşun son sınırı ele alınır. Bu filmler, aile kurumunun çözölmeye bireyin yalnız olma durumu ile yüzleştiği bir sinema anlayışının ürünleri olarak, 1980'ler Türkiye'sinin ruh halini yansıtır.

Neoliberal politikaların uygulandığı 1980'li yıllarda kadın-erkek eşitliği konusu öne çıkmış ve sinemaya da yansımıştır. Kadın filmleri olarak adlandırılan bu dönemde, patriarkal düzende ayakta kalmaya çalışan ve baskılara direnen kadın karakterler görülür; boyun eğdirilmiş, ahlak timsali kadın imgesi terk edilmiştir. Atıf Yılmaz'ın öne çıktığı bu furyada *Mine* (1982), *Fahriye Abla* (1984), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Adı Vasfiye* (1985), *Dul Bir Kadın* (1985) ve Tunç Başaran'ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) filmi yer alır (Erus, 2011). Kara (2022)'ya göre bu yapımlarda kadının aile ve toplum içindeki kimlik arayışları, dışlanmışlığı ve bireysel mücadelesi işlenirken, özellikle aile bağlamı kadının değişen konumunu anlamak açısından merkezî bir rol oynar. Söz konusu filmlerde ev, yalnızca kadın karakterlerin yaşam

alanı değil, aynı zamanda aile içi rollerin, cinsiyet eşitsizliğinin ve toplumsal iktidar ilişkilerinin yansıtıldığı bir mikro-toplum olarak betimlenir. Bu filmlerde aile, bir sığınak olmaktan çıkıp baskı ve yalnızlığın kaynağına dönüşürken, kadınların evden ayrılışı bağımsızlaşmanın simgesi hâline gelmiştir. 1980’ler Türk sinemasında ev, ailenin çözülüşünü ve bireyin kimlik arayışını bir arada temsil eden sembolik bir çatışma alanına dönüşmüştür.

2.6. 1990 SONRASI DÖNEM: KİMLİK ARAYIŞLARI ve AİLENİN DÖNÜŞÜMÜ (1990–1996)

1990’lı yıllardan itibaren Türkiye, yeni bir ekonomik sürecin şekillenmesine tanıklık etmiştir. Bu dönemde banka ve finans sektörü gelişmiş, borsa faaliyete geçmiş, medya ise etkisini ve gücünü önemli ölçüde artırmıştır. Döviz gündelik yaşamın doğal bir unsuru haline gelirken, bireycilik de toplumsal bilincin önemli bir parçasına dönüşmüştür. Küreselleşme ve teknolojik devrimle birlikte bilgisayar, cep telefonu ve internetin yaygınlaşması, dünyayı adeta küçültmüştür. Berlin Duvarı’nın yıkılması ve Doğu Bloğu’nun çöküşüyle birlikte, sermayenin dolaşımını hızlandıran yeni bir dünya düzeni oluşmaya başlamıştır (Tunç, 2012, s. 166). Ayrıca Türkiye’nin bu dönemde özel televizyon kanallarıyla tanışması, iletişim alanında da yeni bir dönemi başlatmıştır. TRT’nin tek sesliliğinden kurtulan ülkede, açılan özel TV ve radyo kanallarıyla birlikte farklı içerik üretme ihtiyacı öne çıkar. Bu dönem, aynı zamanda özel yaşamın ifşa edildiği ve sorgulandığı yıllardır. Giderek artan özel televizyon kanallarında yayımlanan reality programlar aracılığıyla şiddet günlük bir seyirliğe dönüşmüştür (Özkan & Bulut, 2022).

Yukarıda söz edilen ekonomik ve kültürel değişimler, 1990’lı yılların Türk sinemasını olumsuz yönde etkilemiştir. Özellikle 1994 ekonomik krizi, sektörde ciddi bir daralmaya yol açmıştır. Film üretiminde belirgin bir azalma yaşanmış, güçlkle tamamlanan yapımlar çoğu zaman gösterim olanağı

bulamamıştır (Karakaya, 2014, s. 28–29). Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan yasal düzenlemeyle de sinema sektörü yabancı yatırımcılara açık bir alana dönüştürülmüş ve dev Hollywood şirketleri Türk Sinemasını belirleyen bir güç haline gelmiş (Oktan, 2018, s.15); Amerikan film şirketlerinin dağıtım ağlarını kontrol altına almasıyla salon düzenleri yenilenmiş, izleyiciye konforlu mekânlarda gelişmiş ses ve görüntü sistemleriyle Amerikan filmleri sunulmuştur. Zamanla seyirci, yerli yapımlar yerine yabancı filmleri tercih etmeye başlamıştır. Bu durum Yeşilçam’ın tamamen çöküşüne neden olmuş ayrıca bu filmlerin özel televizyon kanallarında sıkça gösterilmesi, izleyicinin sinemaya gitme alışkanlığını olumsuz etkilemiş ve Türk filmlerinin televizyon üzerinden tüketilmesini yaygınlaştırmıştır. Böylece sinema yerine televizyon için film ve dizi üretimi artmış, sektör çalışanları bu alana yönelmiştir. Setlerde çalışacak nitelikli insan gücünün azalması ve izleyici ilgisinin düşmesi nedeniyle Türk sineması 1990’ların ortasında neredeyse durma noktasına gelmiştir (Pösteki, 2012, s. 36; Tunç, 2012, s. 166–167).

1990–1996 yılları arasında Türk sineması, ekonomik krizlerin ve üretim azlığının gölgesinde, aile kurumunu farklı toplumsal bağlamlarda ele alan az sayıda da olsa filmler üretmiştir. Bu dönemde aile, artık Yeşilçam melodramlarındaki gibi koruyucu ve birleştirici bir yapı olmaktan çıkarak, bireysel yalnızlık, toplumsal çözülme ve kuşak çatışmalarının merkezine yerleşmiştir. *Soğuktu Ve Yağmur Çiseliyordu* (Engin Ayça, 1990) filminde kayıp, boşluk ve yerine koyma meselelerini ve ailenin yokluğu öne çıkarken, *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1991) kırsaldan kente göç eden bir ailenin yoksullukla mücadelesini anlatır. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (Atıf Yılmaz, 1993) ise aileden kopmuş bireylerin kentte kurdukları geçici dayanışma biçimlerini tartışır. *Yengeç Sepeti* (Yavuz Özkan, 1994), yazlık bir evde bir araya gelen parçalanmış bir ailenin iç hesaplaşmalarını ve duygusal çözülmesini konu edinir. *Bir Kadın, Bir Hayat* (Feyzi Tuna, 1995) kadın

karakterin ailesini kurtarma arayışını merkezine alır. Dönemin son örneklerinden *Bir Erkeğin Anatomisi* (Yavuz Özkan, 1996) ise erkek kimliğini aile, toplum ve vicdan üçgeninde sorgular. 1990 yılında gösterime giren *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990), *Benim Sinemalarım* (Füruzan & Gülsün Karamustafa, 1990), *Fazilet* (İrfan Tözüm, 1990) ve *İki Başlı Dev* (Orhan Oğuz, 1990) filmleri, aile kurumunu ve özellikle babalık olgusunu sorgulayan anlatılar sunmaktadır. Bu filmlerde aile, artık huzur ve dayanışmanın değil; duygusal kopuş, otorite krizi ve bireysel yabancılaşmanın mekânı hâline gelmiştir. Dolayısıyla dönemin filmleri, aileyi artık dayanışmanın değil; bireysel çözülme, kimlik bunalımı ve toplumsal yabancılaşmanın sembolik zemini olarak ele almışlardır.

Yavuz Özkan'ın yönetmenliğini yaptığı *Yengeç Sepeti* filmi yukarıda adı geçen filmlerin arasında farklı bir yerde durmaktadır. Bireyselleşme duygusuyla çıkarların çatıştığı haneleri anlatan ilk filmlerden biri olma özelliğini taşıyan filmin başında mutlu ve geniş aile tablosu, yerini aynı sepet içine sıkışmış ve birbirlerini yemeğe çalışan bir yengeç sepetine bırakır. Dolayısıyla film kutsal aile mitinin ifşasıdır. Dışarıdan bakıldığında geleneksel geniş aileden ayrılan çekirdek ailelerin aslında o kadar sorunsuz olmadığı görülür. Yaşlı baba ve annelerini ziyarete gelen çocukların arasındaki gerilimler, film ilerledikçe su üstüne çıkmaya başlar (Özkan & Bulut, 2022).

Yengeç Sepeti, 1990'lı yılların ortasında Türk sinemasında aile kurumuna yönelik eleştirel bakışın en olgun örneklerinden biri olarak, geleneksel dayanışma anlayışından bireysel çıkar ilişkilerine geçişin simgesine dönüşür. Bu filmle birlikte aile, artık yalnızca duygusal değil, ekonomik ve ahlaki kırılmaların da sahnesi hâline gelir. 1997 sonrasında ise bu çözülme teması daha da derinleşmiş; bireyin yalnızlığı, kuşak çatışmaları ve kimlik arayışları farklı estetik biçimlerle işlenmiştir.

1990'lı yılların ikinci yarısı, Türk sinemasında yeni anlatı biçimlerinin geliştiği, estetik arayışların arttığı ve toplumsal dönüşümlerin birey merkezli hikâyelere yansıdığı bir dönemdir. Küresel ve yerel çalkantılar; toplumsal cinsiyet, kimlik politikaları, geçmişle hesaplaşma ve ötekinin temsili gibi konuların görünürlüğünü artırmış; bireyin yalnızlığı, aidiyet arayışı ve ahlaki çözülme temaları *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998), *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), *Gemide* (Serdar Akar, 1998) ve *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998) gibi filmlerde farklı biçimlerde ele alınmıştır (Oral & Erus, 2018). Bu dönemde kendilerini Yeni Sinemacılar olarak adlandıran Serdar Akar, Önder Çakar, Kudret Sabancı ve Özer Kızıltan, *Gemide* (1998) ve *Laleli'de Bir Azize* (1998) başta olmak üzere; devamında *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Maruf* (2001) ve *Takva* (2006) ile toplumsal gerçekliğe duyarlı ama biçimsel olarak yenilikçi bir çizgi geliştirmiş; özellikle erkeklik deneyimi, inanç ve kimlik bunalımı etrafında yoğunlaşan anlatılar kurmuştur (Yüksel, 2008, s. 129). Bu filmlerde aile çoğunlukla dolaylı temsil edilir. *Gemide*'de mürettebat, kaptanın otoritesi altında örgütlenen sözde bir erkekler ailesi olarak görünürken; *Laleli'de Bir Azize*'de köksüz ve aidiyetsiz bireylerin herhangi bir ailesi yoktur. Devamındaki yapımlarda *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* küçük kasabada baba yokluğu ve erkek kardeşlik ilişkileriyle çözülmeyi; *Maruf* geleneksel otoritenin birey üzerindeki baskısını; *Takva* ise aile yerini alan cemaat aidiyetini tartışır. Böylece aile, dayanışmanın değil; baskı, yalnızlık ve otorite krizinin simgesel alanına dönüşür.

Özellikle 2000'li yıllarda yeni kuşak yönetmenlerin filmleri, aile temasını modernleşme, kentleşme ve toplumsal dönüşüm süreçleriyle birlikte yeniden ele alan bir sinema anlayışının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Velioğlu'na (2017) göre, bu eğilim, 1980 darbesinin yarattığı sosyoekonomik

travmaların etkisiyle biçimlenen Türk sinemasında; sınıfsal eşitsizlikler, ekonomik adaletsizlikler ve bireysel çıkmazların filmlere melankolik bir atmosfer kazandırmasının bir sonucudur. Ona göre bu içe kapanık sinema anlayışı, 1990'lı yılların ikinci yarısında gelişecek Yeni Türk Sineması'nın temellerini oluşturmuştur.

2.7. YENİ TÜRK SİNEMASI: AİDİYET, BELLEK ve AİLENİN YENİDEN KURULUŞU (1996 SONRASI)

Bu dönemde sinemada iki farklı yönelim belirginleşmiştir. Bir yanda geniş izleyici kitlelerine hitap eden yüksek bütçeli popüler filmler, diğer yanda bireysel temaları ve biçimsel deneyselliği önceleyen bağımsız yapımlar ortaya çıkmıştır. Bu ikili yapı, popüler sinemanın yeniden güç kazandığını, sanat sinemasının ise kendi estetik kimliğini oluşturarak kurumsallaşma sürecine girdiğini göstermektedir. Asuman Suner (2006, s. 28–33) bu dönüşümü Yeni Türk Sineması kavramı altında değerlendirir ve bu dönemi Türk sinemasında üretim, temsil ve estetik anlayışların köklü biçimde değiştiği bir kırılma noktası olarak tanımlar. Yeni Türk Sineması'nın iki farklı yönelimlerini somutlaştıran iki film, Yavuz Turgul'un *Eşkîya* (1996) ve Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) yapımlarıdır. Her iki film aynı yıl gösterime girmiş olsa da, Türk sinemasında birbirine zıt iki estetik anlayışı temsil eder. *Eşkîya*, Yeşilçam melodram geleneğini Hollywood'un teknik anlatı biçimleriyle harmanlayarak, geniş izleyici kitlesine ulaşan ilk popüler başarı örneği olmuştur. Film, dürüstlük, onur ve sadakat gibi geleneksel değerleri, neoliberal dönemin bireyci yaşam tarzıyla karşı karşıya getirir. Böylece 1980 sonrası Türkiye'de yaşanan toplumsal dönüşüme nostaljik bir eleştiri sunar (Suner, 2004). Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filmi ise, düşük bütçesi ve minimalist anlatımıyla bağımsız Yeni Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilir. Film, toplumun dışına itilmiş bireylerin kent yaşamındaki görünmezliğini ve yalnızlığını merkezine alır. Mahsun karakteri üzerinden

modernleşmenin dışladığı yaşamları görünür kılan Zaim, kentsel yoksulluğu şiirsel bir sinema diliyle aktarır (Atam, 2011). Dolayısıyla *Eşkîya* ile *Tabutta Rövaşata*, aynı dönemde farklı yönlerde gelişen iki sinema damarını temsil eder. İlki, sinemanın yeniden kitleselleşmesini sağlayan popüler anlatıyı; diğeri, kişisel ifade biçimlerini öne çıkaran bağımsız sanat sinemasını. Bu iki filmle birlikte Türk sineması, hem endüstriyel hem de estetik açıdan yeniden doğmuş; Yeni Türk Sineması dönemi resmen başlamıştır. Bu filmin ardından Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz'un yurt dışında elde ettiği başarılarla da Yeni Türk Sineması kavramı meşrutiyet kazanmıştır (Atam, 2011, s. 85).

Türkiye'nin yeni bağımsız sinemasının diğer önemli örnekleri ise *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999) ve *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2000) filmleridir. Bu filmlerde aile, çoğu zaman doğrudan anlatının merkezinde yer almaz; ancak bireyin geçmişle hesaplaşmasında, yalnızlık, aidiyet ve kimlik arayışlarının şekillendiği temel bir arka plan olarak varlığını sürdürür. Demirkubuz'un filmlerinde aile, karakterlerin kaderini belirleyen sessiz bir travma kaynağı; Ceylan'ın sinemasında nostaljik, kırılğan bir bağın temsilidir. Ustaoglu'nda aile, toplumsal bellek ve kimlik sorgulamasıyla iç içe geçerken, Zaim'in filmlerinde ise gelenek, inanç ve modernleşme arasındaki gerilimleri yansıtan bir etik zemin olarak izleyici karşısına çıkar.

Yeşim Ustaoglu'nun sinemasında aile teması, genellikle çözülen, parçalanmış ve tamamlanmamış aile tipleri etrafında şekillenir. *İz* (1994) ve *Güneşe Yolculuk* (1999)'ta aile ilişkileri arka planda kalırken, *Bulutları Beklerken* (2003) yönetmenin aile temasını merkeze aldığı ilk filmidir. Ustaoglu, sonraki filmlerinde de parçalanmış aile yapısını farklı biçimlerde işler: *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) bu yapının

en belirgin örnekleridir. *Tereddüt*'te Şehnaz ve Elmas karakterleri, aile baskısı ile bireysel özgürlük arasındaki çatışmayı deneyimlerken; *Araf*'ta aile, çaresizlik anlarında sığınılan ama aynı zamanda eleştirel biçimde sorgulanan bir kurum olarak karşımıza çıkar. Genel olarak Ustaoglu'nun sinemasında aile, bireyin kimlik arayışını, içsel hesaplaşmasını ve özellikle kadın karakterler üzerinden toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmasını mümkün kılan bir alandır (Salman, 2019). Bu bağlamda Gökhan Evecen'in (2020) çalışması, 2000 sonrası Türk sinemasında aile temsillerini yine Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008) filmiyle birlikte *Kelebekler* (2018) üzerinden okumakta ve aileyi bellek ile geçmişle hesaplaşma bağlamında ele almaktadır. Her iki filmde de aile, travmatik geçmişin izlerini taşıyan bir bellek mekânı olarak kurgulanmıştır. Yolculuk motifi, kardeşler arasındaki çatışmalar ve kuşaklar arası kırılmalar eşliğinde ortak belleğe ulaşma çabasını simgeler. Eksik anne-baba figürleri, geçmişle bağların kopuşunu ve aile içi travmaların sürekliliğini gösterirken, ev mekânı bireysel ve toplumsal hafızanın kesişim noktası hâline gelir. Böylece hem Ustaoglu'nun sinemasında hem de 2000 sonrası Türk sinemasında aile, toplumsal dönüşümlerin bir yansıması olarak kırılan, çatışmalı ve sorgulanan bir yapı hâline gelmiştir.

2000'li yılların ilk yarısında çekilen 9 (Ümit Ünal, 2002), *Mustafa Hakkında Her Şey* (Çağan Irmak, 2003), *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008), *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008), *Bornova Bornova* (İnan Temelkuran, 2009) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) gibi filmler, aile üzerinden toplumun ve değerlerin yozlaşmışlığını, geçmişle hesaplaşmaları, iletişim eksikliğini ve yabancılaşmayı konu edinirken (Oral & Erus, 2018); aile temsilleri giderek daha karanlık, parçalanmış ve tekinsiz bir yapıya evrilmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) filminde iletişimsizlik, sır ve suç temaları;

Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010) filminde otoriter baba figürü ve itaat kültürü; Zeki Demirkubuz'un *İtiraf* (2001) ve *Bekleme Odası* (2003) filmlerinde ihanet, yalnızlık ve içsel hesaplaşma öne çıkar. Aslı Özge'nin *Köprüdekiler* (2009), Çiğdem Vitrenel'in *Geriye Kalan* (2011) ve Deniz Akçay Katıksız'ın *Köksüz* (2013) filmleri ise dağılmış, sevgisiz, duygusal bağlarını kaybetmiş modern aileleri konu alır (Özkan & Bulut, 2022). Böylece aile, 2000'li yıllar Türk sinemasında artık istikrarın değil, kimlik arayışının, bireysel yalnızlığın ve toplumsal çözülmenin simgesine dönüşmüştür (Yaşartürk, 2014). Bu çözülme ve kimlik arayışı temaları, Türkiye sınırlarını aşarak Avrupa'daki Türk diasporasının sinemasında da yankı bulmuştur. Bu bağlamda, Fatih Akın'ın filmleri, aile kurumunu göç, kültürel kimlik ve aidiyet ekseninde yeniden tanımlayan önemli örnekler olarak öne çıkar.

Fatih Akın'ın sinemasında aile teması, göçmenlik ile iç içe geçerek, kimlik ve aidiyet meseleleri de anlatıya dahil edilmiştir. Yönetmen, *Kısa ve Acısız* (*Kurz und schmerzlos*, 1998), *Solino* (2002), *Duvara Karşı* (*Gegen die Wand*, 2004), *Yaşamın Kıyısında* (*Auf der anderen Seite*, 2007), *Kesik* (*The Cut*, 2014) ve *Paramparça* (*In the Fade*, 2017) gibi filmlerinde Almanya'daki Türk göçmen ailelerin kimlik çatışmalarını, kuşaklar arası uzaklaşmayı ve kültürel aidiyet sorunlarını işler. Aile, bu yapımlarda hem dayanışma ve kök bağı hem de çatışma ve yalnızlaşma alanı olarak resmedilir. Fatih Akın'ın sinemasında aile, çoğu zaman aidiyetin ve kimliğin sınılandığı bir alandır. *Kebab Connection* (2004) filminde, kuşak çatışması ve kültürel farklılıklar mizahi bir dille komedi unsurları ile ele alınırken, karakterler hem geleneksel hem de modern değerlerle uzlaşarak bunları hayatlarına dahil etmenin yollarını arar. Buna karşın *Paramparça* (*Aus dem Nichts*, 2017) filminde aile tamamen kaybedildiğinde, kadın karakterin varoluş zemini de yok olur. Hayatına devam etmenin bir yolunu bulamaz. Katja, adaletin yerini bulmadığı bir dünyada hem kendini hem de saldırganları yok ederek, aileyle birlikte

yaşamın da anlamını yitirdiğini gösterir. Akın'ın bu filmi, aile kurumunun yokluğunun bireyin kimliğini ve varlığını nasıl temelden sarstığını çarpıcı biçimde ortaya koyar.

Yaşartürk ve İlbuğa (2014)'nın çalışması da, aynı dönemde kadın temsillerinin dönüşümünü ele alarak bu çözülmenin toplumsal cinsiyet boyutunu görünür kılarken aileye ilişkin değerlendirmeler sunar. Araştırma kapsamında incelenen *Üç Maymun* (2008, Nuri Bilge Ceylan), *Nar* (2011, Ümit Ünal), *Geriye Kalan* (2012, Çiğdem Vitrinel), *Güzel Günler Göreceğiz* (2012, Hasan Tolga Pulat), *Zerre* (2012, Erdem Tepegöz) ve *Şimdiki Zaman* (2013, Belmin Söylemez) gibi filmlerde kentlerde yaşayan kadınlar, ekonomik sıkışmışlık, yalnızlık, kimlik arayışı ve toplumsal baskı içinde hayatta kalmaya çalışan bireyler olarak resmedilir. Kent, bu filmlerde kadınlar için özgürleşmenin değil; yabancılaşma ve tehditlerin mekânıdır. Dolayısıyla aileden kopmuş ya da ailesiz kadın karakterlerin çoğalması, modern Türk sinemasında ailenin artık bir sığınak olmaktan çıkıp, kadının yokluğunda bile toplumsal baskıyı yeniden üreten bir arka plan haline geldiğini göstermektedir. Böylece her iki çalışma birlikte değerlendirildiğinde, dönemin Türk sinemasında aile ve kadın temsillerinin iç içe geçerek, toplumsal dönüşümün duygusal ve kültürel kırılmalarını görünür kıldığı söylenebilir. Benzer şekilde Ahmet Oktan (2018)'ın çalışması da, Türk sinemasında aile imgesinin dönüşümünü ele almakta ve bu dönüşümü *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2005) ile *Vavien* (Yağmur & Durul Taylan, 2009) filmleri üzerinden incelemektedir. Çalışma, aileyi toplumsallaşmanın temel alanı olarak görür; bireyin kimlik ve aidiyet duygusunun, toplumsal rollerin ve kültürel kodların aile içinde şekillendiğini vurgular. Ancak 1980 sonrası Türk sinemasında bu kurumun artık kutsal bir yapı olmaktan çıktığı, çözülme, otorite krizi ve iletişimsizlik temalarıyla temsil edildiği belirtilir. *Korkuyorum Anne* filminde Reha Erdem, İstanbul'un çok katmanlı bir apartman yaşamı içinde birbirine

tutunmaya çalışan karakterler aracılığıyla aileyi sınırları belirsiz bir topluluk ve eksikliklerle dolu bir birliktelik olarak resmeder. Geleneksel aile yerine, kayıp parçalarını tamamlamaya çalışan bir arada yaşama biçimi öne çıkar. *Vavien* filminde ise Taylan kardeşler, küçük bir Anadolu kasabasında erkek otoritesine dayalı aile düzeninin çöküşünü, duygusal soğuma, sıradanlaşmış şiddet ve iletişimsizlik üzerinden gösterir (Oktan, 2018). Aile içi şiddet temsillerini inceleyen bir başka çalışma Yeşim Şener'e (2021) aittir. Şener (2021), *Müslüm* (Kecche & Can Ulkay, 2018) filminde aile içi şiddetin toplumsal, ekonomik ve kültürel kökenlerini tartışır. Çalışmada, aile içi şiddetin ataerkil aile ideolojisi, alkol bağımlılığı ve sosyoekonomik eşitsizliklerle yeniden üretildiği ve kuşaklar boyunca aktarıldığı vurgulanır. Çalışmada filmsel anlatı içerisinde ailenin, bireylerin duygusal gelişimini şekillendiren ancak aynı zamanda travmatik bir alan olarak sunulmaktadır. Filmdeki şiddetin yalnızca bireysel bir davranış değil, kültürel, ekonomik ve ideolojik bir sistemin sonucu olduğu sonucuna varılmıştır.

Biyografik türdeki yükseliş, *Müslüm*'ün (Kecche & Can Ulkay, 2018) büyük gişe başarısıyla başlamış; ardından *Bergen* (Caner Alper & Mehmet Binay, 2022) ve *Dilberay* (Kecche, 2022) gibi filmlerle devam etmiştir. Bu yapımlar, müzik dünyasından kadın ve erkek sanatçıların trajik yaşam öykülerini merkeze alarak, Türk sinemasında melodram ile biyografinin kesiştiği yeni bir anlatı eğilimini temsil etmiştir. Toplumsal ve kültürel bellekte önemli yer tutan bu kişi ve olaylar, söz konusu filmler aracılığıyla yeniden hatırlatılmakta; filmler birer anımsama nesnesine dönüşmektedir. Melodramatik anlatı biçimini kullanan bu yapımlar, izleyiciyle güçlü bir duygusal bağ kurmakta; müzik, duygu yoğunluğu ve iyi-kötü çatışması gibi öğeler aracılığıyla Yeşilçam geleneğini çağdaş bir biçimde sürdürmektedir (Çalışkan, 2022). Özellikle kadını merkeze alan bu biyografilerde aile, hem ataerkil şiddetin yeniden üretildiği hem de bireysel direnişin şekillendiği bir

yapı olarak öne çıkar. Biyografik sinemada ailenin artık bir sığınak değil; bireysel, kültürel ve toplumsal travmaların yansıdığı bir alan olarak temsil edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Aile kurumunun tartışıldığı bir diğer popüler örnek de Handan İpekçi'nin *Çınar Ağacı* (2010) filmidir. Film, modernleşmenin etkisiyle dönüşen aile yapısını ele alır; dayanışma, sadakat, çatışma ve hafıza gibi kavramlar etrafında üç kuşağın ilişkileri üzerinden toplumsal değişimi görünür kılar. Çınar ağacı, köklü ve koruyucu yapısıyla ailenin metaforu olarak öne çıkar; Adviye Hanım bu metaforu somutlaştıran bir figürdür. Kadınların güçlü konumda görüldüğü bu yapı, aslında modern Türk ailesinin geleneksellik ile modernlik arasında sıkışmış hâlini yansıtır. Aidiyet, kimlik, statü ve iktidar gibi kavramların aile üzerinden yeniden üretildiği; ailenin kültür ve belleğin taşıyıcısı olarak konumlandığı görülür. Filmde aile bağlarının toplumsal dönüşümlere rağmen ortak geçmiş aracılığıyla korunduğu vurgulanır (Oral & Erus, 2018).

Bu doğrultuda, 2000 sonrası Türk sinemasında da aile, geçmişle hesaplaşmanın ve toplumsal dönüşümün en görünür zemini hâline gelmiştir. Bu dönemde çekilen *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) ve *Dedemin İnsanları* (Çağan Irmak, 2011) filmleri, aile kurumunun artık birleştirici bir sığınak değil; duygusal ve kültürel kırılmaların yaşandığı bir alan olarak temsil edildiğini gösterir (Yağbasan & Ateş, 2018; Akdağ, Yetimova & Eser, 2022).

Yeni Türk Sineması'nın genç kuşak yönetmenleri arasında yer alan Pelin Esmer, Özcan Alper, Hüseyin Karabey ve Mahmut Fazıl Coşkun, filmlerinde aile temasını farklı biçimlerde yeniden yorumlamaktadır. Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi* (2012) filminde aile, kaybedilmiş bir güven alanı olarak sunulur; karakterler geçmiş travmalarının gölgesinde kan bağı ilişkisini aşarak birbirlerinde yeni bir aidiyet kurmaya çalışır. Yönetmenin diğer filmi

11'e 10 Kala filminde de biyolojik olmayan ama güven, sevgi ve paylaşım temelleri üzerine kurulu seçilmiş bir aile fikrini pekiştirerek biyolojik bağın yerine sevgi bağını koyar. *İşe Yarar Bir Şey* filminde ise ailenin varlığı değil yokluğu perdeye taşınır. Kadın karakterler, tıpkı hayatına son verme kararı alan karakter gibi, kendi özgür iradeleriyle sürece dâhil olur ve anlatının merkezine bireysel tercihleriyle konumlanır. Böylece film modern bireyin aileden kopuşu ve empati üzerine kurulur. Benzer şekilde Hüseyin Karabey'in *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (2008) filmlerinde ise kadın karakterin yolculuğu, geleneksel aile bağlarından kopuşun ve bireysel özgürlük arayışının simgesidir. Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) ve *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmlerinde aile, sessiz sevgi, iletişimsizlik ve kolektif belleğin taşıyıcısı olarak yer alır; toplumsal travmalar bireysel kayıplarla birleşir. Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal* (2009) ve *Yozgat Blues* (2013) filmleri, kan bağına dayalı aile yerini duygularla örülmüş yeni bir aile fikrini öne çıkarır. Bu yönetmenlerin sineması, aileyi artık kutsal ve sabit bir kurum olarak değil; yalnızlık, bellek ve kimlik arayışının biçimlendirdiği dinamik bir alan olarak kurgular ve ailenin sadece kan bağından ibaret olmadığını sevgi bağının da esas olduğunu anlatı içerisine yerleştirir.

SONUÇ ve TARTIŞMA

Türk sineması, tarihsel süreç boyunca hem estetik hem de yapısal açıdan pek çok kırılma yaşamıştır. Bu değişimler, yalnızca teknik gelişmeleri değil, sinemanın üretim biçimlerini, anlatı stratejilerini ve tematik önceliklerini de belirlemiştir.

Erken dönemlerde anlatı yapısı, belirgin biçimde tiyatronun etkisi altında olmasına rağmen zaman içinde sinemaya özgü bir ifade dili gelişti ve özgün bir estetik anlayış yerleşmeye başladı. 1920'li ve 1930'lu yıllarda film üretimi sınırlı olsa da, sinema Cumhuriyet'in kültürel kimlik arayışında önemli bir temsil alanına dönüştü. Bu dönemde aile, hem toplumsal düzenin

hem de modernleşme arzusunun simgesi haline geldi. Tiyatrodan devralınan sahneleme biçimleri, melodramın temel öğelerini oluşturdu. Böylece aile teması, duygusal, toplumsal ve ideolojik yönleriyle Türk sinemasının kalıcı bir anlatı eksenine dönüştü. Yeşilçam döneminde melodramlar, aile merkezli öyküler ve tekrarlanan olay örgüleriyle toplumsal değerleri yeniden üretti. Kentleşme, göç ve sanayileşmenin hız kazanmasıyla aile yapısı da dönüşüme uğradı; bu durum filmsel anlatılara da yansdı. Kadının toplumsal konumundaki değişim, sinemada yeni kadın temsilleriyle görünür hâle geldi. Toplumsal gerçekçi sinemanın yükselişiyle birlikte aile, artık korunması gereken bir yapı olmaktan çıktı; toplumsal eşitsizliklerin, ataerkil düzenin ve sınıfsal gerilimlerin sorgulandığı bir alan hâline geldi. 1950–1970 arası döneminde Türk sinemasının toplumsal gerçekçi filmleri aileyi doğrudan yansıtmak yerine, onu temsil eden, yeniden kurgulayan ve kimi zaman da dönüştüren anlatıları üreten bir anlayışa da sahip oldu.

1970’li ve 1980’li yıllar, Türk sinemasında toplumsal, ekonomik ve kültürel kırılmaların derinleştiği bir geçiş dönemi olarak öne çıkar. 1970’lerde yaşanan toplumsal dönüşüm, üretim koşullarını da temaları da değiştirmiştir. Aile artık dayanışmanın değil, çözülmenin ve çatışmanın merkezindedir. Arabesk kültürün yükselişiyle birlikte acı, yoksulluk ve kadercilik kavramları etrafında yeni bir aile temsili oluşmuştur. Baba otoritesi sarsılmış, anneler çoğu kez özüm üretemeyen çaresiz figürlere dönüşmüştür. 1980’li yıllarda ise askeri darbe ve neoliberal politikaların gölgesinde bireysellik, yalnızlık ve kimlik arayışı öne çıkmıştır. Bu dönemde ev, bir sığınak olmaktan ziyade patriarkal baskının ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin görünür kılındığı bir mekân hâline gelmiştir.

1990’lar, 12 Eylül Darbesi’nin ardından uygulanan neoliberal politikaların ve küreselleşmenin toplumsal yapıyı kökten değiştirdiği bir dönemdir. Yeşilçam geleneği çözülürken, birey merkezli anlatılar öne

çıkmiştir. Film üretimi azalsa da aile, artık huzurun değil; yalnızlığın, kuşak çatışmasının ve çözülmenin simgesidir. Bu dönemde yaşanan kırılmalar, aile kurumunun ahlaki ve toplumsal boyutlarının yeniden sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Bu yeniden sorgulanma zemini 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren , Yeni Türk Sineması'nın düşünsel temelini oluşturan bir geçiş evresi olmuş ve 2000'lerdeki kimlik, aidiyet ve bellek temalı anlatılara yön vermiştir.

Yeni Türk Sineması'nın genç yönetmenleri, aileyi toplumsal dönüşüm, kimlik inşası ve bireysel özgürlük arasındaki gerilimin somutlaştığı bir alan olarak ele alır. Onlar için aile, iletişimsizlik, yabancılaşma ve aidiyet arayışlarının şekillendirdiği bir yapıdır. Bu filmlerde aile, geçmişten devralınan yüklerle bireyin öznel varoluşu arasındaki çatışmanın yansıma alanıdır. Böylece, geleneksel kan bağına dayalı aile modeli yerini duygusal paylaşım ve dayanışma temelli seçilmiş aile anlayışına bırakır. Bu yaklaşım, modern bireyin yalnızlık, özgürlük ve etik sorumluluk arayışlarını görünür kılar.

Bu çalışma boylamsal bir bakış açısı ile aile temasının Türk sinemasında değişen toplumsal dinamiklere rağmen hâlâ en istikrarlı anlatı eksenlerinden biri olduğunu göstermektedir. 21. yüzyıl filmlerinde göç, toplumsal cinsiyet ve modern bireyin aidiyet temelli kırılmaları aile kurumunu çözülmüş bir yapı olarak sunsa da, aile hâlâ anlatının merkezindedir. Yeni kuşak yönetmenler aileyi artık bir sığınak değil, yüzleşme ve etik sorgulamanın yaşandığı dinamik bir alan olarak kurgular. Aile dönüşmektedir; ancak sinemasal anlatının temel ekseninde varlığını sürdürmektedir. Çünkü Türk sinemasında her toplumsal değişim, sonunda eve, köklere ve aidiyet arayışına geri dönen bir anlatı hattında yeniden anlam bulur.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Kitabevi.
- Akdağ, M., Yetimova, S., & Eser, H. Y. (2022). Children's victimization in Turkish cinema between the 1970s and the 1980s: A political economy perspective. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 4, 189–209. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i4.290>
- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Becerikli, R. (2018). Çocuk yıldız filmleri ile Canım Kardeşim filminin anlatı ve karakter özellikleri bağlamında karşılaştırılması. *Selçuk İletişim*, 11(2), 321-346.
- Büyücek, S. (2024). Representation of masculinities in the Arabesk films of Orhan Gencebay within the context of 1970s Turkish popular cinema (Yeşilçam). *Turkish Studies*, 25(4), 699-719. <https://doi.org/10.1080/14683849.2024.2336697>
- Çalışkan, Ö. (2023). Ayla'dan Bergen'e Türk sinemasında biyografik ve tarihsel bellek üzerine anımsatıcı film anlatıları. M. Cemiloğlu (Ed.), *Perdenin ötesi: Farklı bakış açılarıyla sinema*. içinde (s. 141–159). Konya: Palet Yayınları.
- Erus Çetin, Z. (2011). Güçlü kadın denemesi: Fahriye Abla. Â. Sivas (Ed.), *Yavuz Turgul sinemasını keşfetmek* içinde (s. 61–83). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Çimen, L. (2008). *Türk töresinde kadın ve aile*. İstanbul: IQ Yayıncılık.
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Homer Yayınları.
- Erdiç, Ş., & Yalçın, S. (2023). İdeolojik bir aygıt olarak sinema-din ilişkisi: Vurun Kahpeye filmi örneği *Tokat İlmîyat Dergisi*, 11(1), 91–114. <https://doi.org/10.51450/ilmiyat.1268998>
- Esen, Ş. (2000). *1980'ler Türkiye'sinde sinema*. İstanbul: Betaş Yayınları.

- Esen, Ş. (2002). *Türk sinemasının kilometre taşları*. İstanbul: Naos Yayıncılık.
- Evecen, G. (2020). 2000 sonrası Türk sinemasında ailenin belleğine yolculuk: Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler filmleri. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı(2), 457–473. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.681343>
- Evren, B. (1997). *Değişimin dönemecinde Türk Sineması*. İstanbul: Leya Yayıncılık.
- Evren, B. (2003). *Türk sinemasının doğum günü*. İstanbul: Antrakt Yayınları.
- Güçhan, G.(1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. Ankara: İmge Yayınları.
- Hayır, C. (2014). The Turkish cinema between its inception and downfall: A historical overview. *The Journal of International Social Research*, 7(35), 804–812.
- Kalkan, A. (2010). *Tanrının bahçesinde bir kadın*. İstanbul: B Yayınları.
- Kaplan, N. (2004). *Aile sineması yılları 1960'lar*. İstanbul: Es Yayıncılık.
- Doğan, İ. (1995) Manas destanında aile sosyolojisi açısından bir yaklaşım denemesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Manas Destanının 1000. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu* Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi, s. 229-246.
- Kara, B. (2022). Woman and home in 1980s Turkish cinema: A relational reading through Atıf Yılmaz's films. *International Conference Cinema – Art, Technology, Communication* Avanca, Portugal: Cine-Clube de Avanca.
- Karakaya, S. (2014). *Doksanlı yıllarda Türk sineması*. İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Kongar, E. (1978). *İmparatorluktan günümüze Türkiye'nin toplumsal yapısı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.

- Oktan, A. (2018). Korkuyorum Anne ve Vavien Örnekleminde Aile Mitinin Sinemasal Görünümleri. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (29), 11-33.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Türk sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oral Süar, S., & Erus Çetin, Z. (2018). Sinemada dönüşen aile kavramı üzerinden kolektif belleğin kurucusu olarak kadın ve erkek: Çınar Ağacı filmi örneği. *İNİF E-Dergi*, 3(1), 213–233
- Ormanlı, O. (2009). *1980’den günümüze Türk sinemasında baba oğul ilişkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü*. İstanbul: Horizon Yayıncılık.
- Özgür, Ö. (2018). *Türk sinemasında baba temsili*. Konya: Palet Yayınları.
- Özkan Çetin, Z., & Bulut Öztürk, Ö. (2022). Geçmişten günümüze Türkiye sinemasında sosyo-kültürel değişim sürecinde aile olgusuna genel bir bakış. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 149–159. <https://doi.org/10.32955/neuissar202212574>
- Özkoçak, Y. (2025). ‘Gelin–Düğün–Diyet’: A new look at the presentation of gender roles in Turkish cinema after 50 years. *Art and Interpretation*, 46, 147–153. <https://doi.org/10.47571/sanatyorum.1635790>
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya: Türk sineması ve sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk sineması tarihi (1896–1960)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Pösteği, N. (2004). *1990 sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteği, N. (2012). *1990 sonrası Türk sineması (1990-2011)*. (3. Basım). Kocaeli: Umuttepe.

- Salman, S. (2019). Yeşim Ustaoglu sinemasında aile: Araf ve Tereddüt filmlerinin analizi. *Selçuk İletişim*, 12 (1): 351-367.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Suner, A. (2004). Horror of a different kind: Dissonant voices of the new Turkish cinema. *Screen*, 45(4), 305–323.
<https://doi.org/10.1093/screen/45.4.305>
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şener, Y. (2021). Müslüm filmi özelinde 2000 sonrası popüler Türk sinemasında aile içi şiddet olgusu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (35), 423–443. <https://doi.org/10.31123/akil.887010>
- Tezcan, M. (2000). *Türk ailesi antropolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a melodram*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Tunç, E. (2012). *Türk sinemasının ekonomik yapısı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Velioğlu, Ö. (2017), *Kötülüğe yenik düşen Türk sineması*, İstanbul: Agora Yayınları.
- Yağbasan, M., & Ateş, U. (2018). 1980 öncesi ve 2000 sonrası Türk sinemasında ailenin temsili. *Akademik Bakış Dergisi*, 67, 26–40.
- Yaşartürk, G. (2014). Çekirdek ailenin kabusları: 2000'li yıllar Türkiye sinemasında çekirdek aileye değişen bakış. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1(1), 1–20.
- Yaşartürk, G., & Uçar İlbuğa, E. (2014). Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 39(Güz), 159–180.
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema, toplum, siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yılmaz, S. (2012). *Türkiye'de ailenin dönüşümü*. İstanbul: Divan Kitapları.

Yüksel, N. A. (2008). Taşra, gelenek ve toplumsal cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar. *Selçuk İletişim*, 5(2), 128-135. <https://doi.org/10.18094/si.74801>

**ALBERT CAMUS'TAN UYARLANAN YAZGI FİLMİNDE
NİETZSCHE İZLERİ: ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA
KADIN, AŞK VE EVLİLİK KURUMU**

Doç. Dr. Salih GÜRBÜZ,

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Film Tasarım ve
Yönetmenliği ASD, Konya, Türkiye
drsalihgurbuz@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5690-8136

Doç. Dr. Mevlüt Can KOÇAK,

Necmettin Erbakan üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Sinema ve Televizyon
ASD, Konya, Türkiye
mevlutcan.kocak@erbakan.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-9496-0541

Öğr. Gör. Olgun KÜÇÜK,

**Karabük Üniversitesi, Safranbolu Şefik Yılmaz Dizdar Meslek
Yüksekokulu, Görsel, İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü,
Radyo ve Televizyon Programcılığı Pr./, Karabük, Türkiye
olgunkucuk61@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-9471-3540**

GİRİŞ

Felsefe, derinlemesine ve eleştirel bir sorgulama etkinliği olarak düşünmenin belirli ve özel bir biçimi şeklinde tanımlanabilir. Bu tanım çerçevesinde böylesi bir düşünme insana verilen ve insanı diğer yaratılmışlardan ayıran en önemli olgudur. Bunun neticesinde insan iyi ve kötünün, doğru ve yanlışın, günah ve sevabın ayırımına varacak davranış kalıplarını ortaya koyar. İnsanlık tarihin binlerce yıllık tekamülünde kültürün ve esasında kültüründe hem içinde bulunan hem de kültürün de etki ettiği bilimin ilerleyişinde düşünce önemli araç olmuştur. Düşünmeden var olma,

ilerleme söz konusu olamaz. Sorunların baştan düşünülerek engellenmesi, sorun çıktığı anda en etkili yolların bulunması, sorunsuz bir toplumun ya da daha az sorunlu yaşamın devamında düşünme en etkin güçtür. İnsanlığın dününün bugünden daha farklı ya da ileri olması hususunda ortaya çıkan gelişmelerin ve söylenen sözlerin kaynağı şüphesiz düşünce üzerinedir. Düşünebilmenin sonucunda bilim ilerlemekte, bilimin de estetik şekilde farklı çıktılarla ortaya koyduğu şeyler vasıtasıyla insanlığın duyuşsal evrenini tatmin edici ve arzularını tamamlayıcı süreçlerin ürünü olan sanatla karşılaşmaktadır. Bilim ve bilimi oluşturan disiplinlerin hem kaynağında hem de yeniden üretiminde, düşünme yani felsefe hep var olmuştur olmak zorundadır. Bütün disiplinler kendilerini açıklayabilmek adına felsefeden yararlanma yoluna gitmektedir. Bir bakıma felsefe yoluyla bir temel de inşa ederler (Timuçin, 2013, S. 29). Felsefe aynı zamanda pek çok disiplinin anlaşılmasına ve yorumlamasına katkıda sağlar, hem de tüm disiplinlerin doğal ve estetik çıktılarının sonucu olan ayrıca başlı başına da bir disiplin olarak da görülebilecek sanatta da felsefe en birincil üretim fonksiyonu olur.

Böylece bütün sanat dalları kendini felsefi bir temele dayanarak ortaya koymaktadır denilebilir. Bir sanatçının eseri onun aynı zamanda düşünsel yapısını ve felsefesini yansıtmaktadır. Hatta tek tek bireyler varoluşsal gerçekliklerini tanımlama ve yaşama anlam katabilmek için felsefeye ihtiyaç duymaktadır (Küçük ve Koçak, 2025, s. 1). Diğer bir deyişle sanatçıların sanat üzerine olan fikirlerini felsefeden bağımsız olarak ele almak sanatsal olarak bir izolasyon meydana getirecektir (Young, 1992).

Hegel'e göre sanat ve felsefe iç içe geçmiş durumadır. O, sanatta felsefi bilgiye sahip olmanın önemli olduğunu belirtir çünkü insanların sanatı yorumlayabilmesi için tarih bilgisi yanında felsefi bir bilgiye sahip olması gerekmektedir (Küçük ve Koçak, 2024, s. 47). Başka bir ifadeyle, düşüncel üretimlerin çözümlenesinde felsefe bir ihtiyaçtır. Hegel, sanatsal yapının

gerçek anlamda onaylanabilmesi için felsefeyi bir araç olarak gördüğünü savunur. Fakat tarihsel süreçte Platon gibi önemli bir felsefeci sanata mesafelidir. Hatta Platon Devlet adlı eserinde sanata ve sanatçıya uzak durmuştur. Ortaya konan eserleri de birer taklit olarak değerlendirmiştir (Beiser, 2019, s. 369) Hem Platon hem Hegel sanatı ele alırlarken felsefeyi ön plana çıkarsalar da onların sanatta bakış açıları farklılık göstermiştir.

Nietzsche, felsefe ve sanat terimlerini bir arada kullanan bir isimdir. Ona göre sanat ve felsefe ile yaşanan dünyanın düğümleri çözebilir ve anlamları kavranabilir (Holub, 1995, s. 94). Onun sanat ve felsefeyi anlam üreten değerler olarak tanımlaması bu iki disiplinin nesneye yüklemiş olduğu farklı işlevleri daha da anlaşılır hale gelmektedir.

Gözlemci bir yaklaşımla bakılırsa, felsefe nesnelerden yola çıkarak anlamlar oluşturur. Sanat ise bu nesneleri de kullanarak yeni fikir ve anlamlar ortaya çıkarmaktadır. Nesne sanat için estetik bir anlam ifade ederken felsefe bunu hakikat ve bilgiyi aramada bir araç olarak kullanmaktadır (Aslan, 2025, s. 76).

Bu çalışmanın temel argümanı “Modern Türk sinemasının önemli temsilcilerinden Zeki Demirkubuz'u ve Yazgı filmi üzerinden felsefenin sanatsal üretim üzerindeki dönüştürücü etkisini okura kavratmaktır.

Felsefenin, insanı anlamlandırma ve varoluşsal sorgulamalarla yüzleştirme gücü, sanatın her dalında farklı biçimlerde yankı bulmuştur. Özellikle sinema, felsefi derinliği görsel bir dille aktararak izleyiciyi düşünsel bir yolculuğa çıkarabilen güçlü bir mecra olmuştur. Bu bağlamda, Türk sinemasının özgün ve önemli yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz, filmlerinde bireyin yalnızlığı, ahlaki ikilemleri, kader ve yazgı gibi evrensel felsefi temaları işleyerek sinemasını adeta bir düşünce laboratuvarına dönüştürmüştür. Demirkubuz'un eserleri, Dostoyevski, Camus ve Nietzsche gibi düşünürlerin felsefelerinden beslenirken, aynı zamanda toplumsal

gerçekliklerin birey üzerindeki etkilerini ve modern insanın sıkışmışlığını gözler önüne serer. Bu çalışma, Demirkubuz sinemasının bu felsefi altyapısını ve filmlerinde ele aldığı temel varoluşçu meseleleri daha detaylı inceleyecektir.

3.1. ZEKİ DEMİRKUBUZ

12 Eylül 1980'den sonra işkencelerle dolu hapis dönemi geçirmiş olan Zeki Demirkubuz, bu tutukluluk sürecinde dünya edebiyatı ile tanışarak Tolstoy, Dostoyevski, Stendhal ve Balzac gibi isimlerin klasiklerini okuyarak yönetmenlik kariyerinde filmlerinde başvurduğu kaynaklarını oluşturur. Hapis sonrası en yakınlarınca dışlanması, ailesinin ekonomik zorlukları, iş hayatında ülkenin dört bir yanını dolaşması, tüm bunların etkisinde düşünme ve yazma çabaları, yarım kalan eğitim hayatını tamamlaması ve sinema dünyasına adım atması ile artık Zeki Demirkubuz bir yönetmen asistanıdır. Asistanlığını yaptığı ilk isimler, Zeki Ökten, Yılmaz Atadeniz, Yavuz Özkan, Tuncay Baytok, Ferdi Tayfur ve Tomris Giritlioğlu olur (Öztürk, 2006).

Zeki Demirkubuz Türk sinemasında 1980'li yıllarda asistan olarak çalışmaya başlayan ve ilk filmi C Blok ile başladığı yönetmelik kariyerine hâlihazırda 12 film sığdıran bir yönetmendir. Demirkubuz'un filmleri varoluşçu düşünce ve Fyodor M. Dostoyevski'nin birkaç argümanını kendine göre yorumlama iddiası içindedir. Demirkubuz'un insanın ontolojik olarak kötü olduğu motivasyonu ile hareket ettiği düşünülmekte olup ayrıca yapılan bir araştırmada bu durum ortaya konmaya çalışılmıştır (Akmeşe, 2020:572). İlk filmi C-Blok'tan itibaren bireyin yalnızlığını, umutsuzluğunu, toplumla uyum içinde yaşayamamasını kısaca sıkışmışlığını anlatmıştır (Günay ve Subölen, 2016:150)

Bu filmler ise sırasıyla 1994 C Blok, 1997 Masumiyet, 1999 Üçüncü sayfa, 2001 İtiraf, 2001 Yazgı, 2003 Bekleme Odası, 2006 Kader, 2009

Kıskanmak, 2012 Yeraltı, 2015 Bulantı, 2016 Kor ve 2023 Hayat olarak yönetmenin filmografisinde yer almıştır. (Atıfsız)

Yönetmenin sinemasını besleyen diğer isimler ise, Albert Camus, Robert Bresson ve Andrey Tarkovski'dir. Yönetmen için Dostoyevski, insanın psikolojik yapısını çözümlemede adeta bir rehber gibidir. Yönetmen şehir hayatı içerisinde sıkışıp kalmış insanın en yalın halini anlatmaktadır. Yönetmenin filmlerinde de bireyin içinde bulunduğu ruhsal durum ve yaşadığı gelgitler salt bir gerçeklik ile izleyiciye sunulmaktadır. Annesinin ölümüne tepkisiz kalan bir oğul, arkadaşlarının sahtekârlıklarından kaçmak için yalnızlığı seçen bir adam, her şeye rağmen sevdiği kadının peşinden gitmeyi seçmiş bir erkek gibi hikâyeler yalın bir biçimde izleyiciye sunulur. Demirkubuz sinemasına bir başka ilham kaynağı ise Albert Camus ve varoluşçuluk felsefesidir. Camus'un filmlerindeki varoluşçu düşüncenin etkileri, sinemasının da temelini oluşturmaktadır. (Yılmaz ve Adıgüzel,247).

Zeki Demirkubuz toplumsal sorunlar ve dönüşümlerden ziyadesi ile etkilenen bireyin dünyasına girmekte, toplumsal gerçekçi bir yaklaşım ile ele aldığı toplumsal meselelerin bireyi nasıl etkilediğinin yanı sıra bireyin topluma verdiği geri dönüşleri de irdelemektedir (Yılmaz ve Adıgüzel, 246)

Zeki Demirkubuz sineması, kaderin ve yazgının sıradan insanın hayatında yarattığı şiddetin ve koşulsuz bir biçimde teslim olmanın hikâyesini anlatmaktadır. Demirkubuz sinemasında şiddet, bireyin hayatında gündelik olanın sıradan bir anına dönüşmüş, böylece alışılmış olan ve dolayısıyla görünürlüğünü kaybeden bir hal almıştır. Zeki Demirkubuz sinemasında “ufak” hayatların ve insanların hikâyesini anlatırken, aşk ve acı gibi dramatik unsurun belirginleştiği konuları kendi yalın dilinin çerçevesine yerleştirir. Bu bakımdan Demirkubuz sineması dramatik hikâyelerin gerçekçi ve minimalist bir sinema diliyle birleştiği nokta olarak görülebilir. Şiddetin tüm yakıcılığıyla belirginleştiği ve dışarıdaki gerçek hayatın sinema perdesinden izleyiciye yine

tüm gerçekliğiyle aktarıldığı bir sinema dili yaratmış olan Demirkubuz, bu tercihi hikâyelerinin merkezine almıştır (Aytekin, 2015:157). Ayrıca yönetmen toplumsal sürecin birey üzerindeki etkisi ve buna bağlı olarak yaşadıkları duygu değişimi, geliştirdikleri tepki ve seçtikleri yaşam biçimlerini de ele almaktadır. Geleneksel anlatının dışında bir yol izleyerek bireysel hikâyeler üzerinden toplumsal hayata bir bakış açısı sunmaktadır. Toplumsal gerçekçilik temasını, filmlerinde önemli ölçüde kadın-erkek figürleri üzerinde geliştirmekte ve genellikle de kadının aldatmasını ele alarak, aldatılan erkeğin trajedisini, toplumun farklı bir gerçeği olarak sergilemektedir (Yılmaz ve Adıgüzel, 2017: s.244). Kadın aldatmasının daha trajik bir durum yaratabileceğini düşünerek kadın aldatmasını daha ön plana çıkararak filmlerinde yer verdiği de ayrıca ifade edilebilir.

Zeki Demirkubuz filmlerinde hızlı sahnelerden ve kamera hareketlerinden kaçınarak, sıradan insanların sorunlarına, endişelerine ve acılarına odaklanışını teknik üslubu ile de izleyiciye aktarmaktadır. Psikolojiyle ilgili olan bu filmlerde biçim ile içeriğin uyumlu olduğunu ifade edilmektedir (Pösteke, 2005:108).

Güler (2012:30) Demirkubuz'un ticarete, reklama ve tüketime dayalı popüler sinemanın karşısında durarak kişisel bir yönetmen sinemasının peşinden gittiğini değerlendirmekle beraber, Demirkubuz filmlerinde kadın ve erkek karakterler arasındaki ilişkide ise erkek karakterler, ilişki içerisinde oldukları kadınları olduğu gibi kabul etmeyen ve kendi fantezilerinde ürettikleri kalıplara kadınları sokmaya çalışan tipler olarak imlenmekte, kadın karakterler ise erkek tahayyüllerine hizmet eden ve evcilleştirilmeye çalışılan tipler olarak sunulmaktadır (Güler, 2012:52). Bu cümleyi destekler nitelikte, erkek karakterler, kadınların kadınlıkları neticesinde zavallı ve başına gelenleri hak etmemiş gibi algılanarak konumlandırılır ve kadınlar bir nefret objesi olarak nitelendirilir (Karabağ, 2019:1434). Bu değerlendirmeler

neticesinde modern toplumdaki eril düşüncenin yansımalarının Demirkubuz'un filmlerinde de var olduğu ifade edilebilir. Bu noktada Demirkubuz filmlerinin bir izleyicisi de olarak, modern insanın sürüklendiği sorunlardan bir türlü kurtulamama hali, çözümsüzlük, asla bir çıkışın olamaması halleri de ortak bir tema olarak, önceki cümlede işaret edilen eril düşüncenin modern anlayışın potasındaki kıvamının karakterlerin yaşam deneyimlerinde de görülmekte olduğu söylenebilir. Yönetmenin mekan seçimleri de karakterlerin bu hapsolmuşluk hallerinin ve çıkışsızlıklarının pekiştiricisi olarak da izleyiciye sunulmaktadır. Evlerdeki eşyaların seçiminden karakterlerin repliklerine kadar modern insanın çektiği sızılara bir ayna tutulduğunu, modernin aslında bir buhran çağı olduğu da filmlerin ortak dilinden izleyiciye aktarılmaktadır. Bu noktada Demirkubuz'un karakterler ve mekan kullanımlarındaki özgünlüğü ile moderne, modern insana da bir eleştiri getirmektedir denilebilir. Her ne kadar taşranın da filmlerde ele alındığını izlese de, aslında kentleşen taşranın o acizliği ve ikilemelerini görmektedir. Bu noktada Demirkubuz buhranlı, yalıtılmış, bulanık, donuk karakterlerin sahibi bir yönetmen tanımının çok daha ötesinde aslında tüm bunları eleştiren bir yönetmendir.

Kısaca Zeki Demirkubuz, 12 Eylül sonrası yaşadığı hapis deneyiminde dünya edebiyatı klasikleriyle tanışmasıyla sinema kariyerine yön vermiştir. Filmleri, varoluşçu düşünce, Dostoyevski, Camus gibi isimlerden beslenerek insanın ontolojik kötülüğü, bireyin yalnızlığı, umutsuzluğu ve sıkışmışlığını işler. Yönetmen, şehir hayatında kaybolmuş sıradan insanların ruhsal gelgitlerini, kader ve yazgının yarattığı şiddeti, aşk ve acıyı minimalist, gerçekçi bir dille aktarır. Filmlerinde kadın-erkek ilişkilerindeki eril düşünce ve aldatma temaları öne çıkar. Hızlı kamera hareketlerinden kaçınarak karakterlerinin iç dünyasına odaklanan Demirkubuz, popüler sinemaya karşı duruş sergiler. Mekân ve karakter seçimleriyle modern insanın buhranlı, çözümsüz ve yalıtılmış varoluşuna eleştirel bir ayna tutar. Bu bağlamda, Zeki

Demirkubuz'un filmleri, felsefi sorgulamaları görsel bir anlatım biçimiyle harmanlayarak, sinema ve felsefenin kesişim noktasında nasıl güçlü ve etkileyici bir diyalog kurabildiğini çarpıcı bir şekilde göstermektedir. Yönetmenin eserleri, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda derin felsefi meseleleri tartışmaya açan, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eden bir platform olabileceği fikrini pekiştirmektedir. İşte bu noktada, sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi daha genel bir çerçevede ele almak, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin bu iki disiplini nasıl iç içe geçirdiğini anlamak adına kritik öneme sahiptir.

3.2. SİNEMA ve FELSEFE

Sinema ve felsefe estetik ve düşünsel zenginliği aynı potada eriten bir birliktelik olarak, soyut felsefi kavramları somutlaştırarak izleyicinin düşünsel dünyasına açılan güçlü bir kapı aralama heyecanı taşımaktadır. Ancak, bu ilişkinin doğası ve derinliği, felsefenin sinemayı bir araç olarak kullanıp kullanmadığı veya filmlerin kendi başlarına felsefe yapma yeteneğine sahip olup olmadığı gibi konularda da çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Hareketli fotoğrafın ilk örneği olarak gösterilen Lumiere kardeşlerin sinematografi gösterileri 1895 yılında başlamış ve süregiden zaman içinde sinema bir sanata dönüşmüştür. Sanat olarak kendini göstermeye başladığı ilk zamanlardan başlayarak felsefe ile sinema arasında bir bağ oluşmuştur (Müminoğlu, 2020, s. 96) .

Sinema 20. yüzyılda biraz da tiyatronun mirasını devralarak resim ve fotoğrafın yüksek anlatı gücünden yararlanmış edebiyat ve müzik gibi diğer sanat dallarını da işin içine sokarak yepyeni bir anlatım dili inşa etmiştir. Ardından geçen sürede sinema felsefe ile daha yakın bir ilişki içine girerek düşüncelerin aktarımını sağlayan bir araca dönüşmüştür. Böylece sinema felsefesi diye adlandırılan yeni bir alan doğmuştur. Sinema, içinde bir yandan estetik unsurları barındırırken diğer yandan ise felsefeye önemli oranda alan

açmıştır. Sinemanın felsefe ile yakınlığı farklı sanat dallarının sinema yoluyla yeniden yorumlanmasını sağlamış, düşünsel bir zenginlik oluşmuştur (Terrone, 2013, s. 114). Bu bakımdan, sinema estetik üzerinden felsefi düşünceye yer vermesiyle iki disiplin arasında etkileşimli bir zemin oluşturmuştur.

Sinema ve felsefe arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Felsefe çoğu zaman sinematik medya tarafından kullanılır. Aynı şekilde bazı filmler kendi içerisinde bağımsız, yenilikçi hatta sinematik anlamda felsefe yaparak felsefenin beslenmesine katkı sağlayabilir. Her ne kadar felsefe ile sinema arasında böyle bir ilişkiden söz edilse de sinemanın felsefeden yararlanması kimi zaman eleştirilere konu olmaktadır. Özellikle filmlerdeki yenilikçi, bağımsız ve sinematik üsluplar üzerinden nasıl felsefe yayılabileceği tartışılmaktadır. Yine filozofların, filmler hakkında felsefi yorumlar yapıyor olması yapıtların içeriklerinde felsefi bir anlatım olduğu anlamına gelmez. Diğer bir deyişle bir filmde sıradan bir hikâye aktarılabilir, bu hikâye felsefi olmayabilir (Livingston, 2008, s. 590). İşte bu yüzden bir filme felsefi yakıştırması yapılması onun tümüyle felsefik bir içeriği olduğunu göstermez. Zira felsefe ve sinema ilişkisi filmin kendi içsel yapısı üzerinden de kendini gösterebilir. Kısaca sinema, 20. yüzyılda çeşitli sanat dallarını birleştirerek estetik ve felsefi düşünceyi aktaran güçlü bir dil oluşturmuştur. Bu sayede felsefe ile etkileşimli bir zemin kuran sinema, kimi zaman kendi içinde felsefi bir bakış açısı sunarken, felsefi yorumların her filmi bütünüyle felsefi kılmadığı, ikili arasındaki ilişkinin ‘filmin içsel yapısıyla’ da ilgili olduğu vurgulanmaktadır.

Mullarkey’e göre (2011, s. 87) film, filozoflar için önem arz edip etmediği üzerinde tartışılan bir konudur. Film ve felsefe ilişkisi ele alındığında kimi zaman filmler üzerinden felsefe öğrenilebileceği görüşü ortaya atılabilmektedir. Fakat filmi felsefenin hizmetkarı olarak görmek doğru

değildir, bir filmde kendi başına felsefe yapabilir. (McClelland, 2011, s. 14) Bir anlamda film filozofun yerine geçerek felsefe yapabilir. Sadece felsefe yapan kişiler veya bu kişilerin düşüncelerini takip edenler değil tek başına bir film de felsefi tartışmalar için veriler oluşturabilir. Bu bakımdan bir filmin yorumlanmasında yorumlayıcı kendi düşüncelerini değil filmin ne anlattığını aktarmaktadır.

Film sadece bir anlatı aracı olarak görülmemelidir. Filmlerde felsefi düşüncelere yer verilir. Film, izleyicinin düşünsel dünyasına yönelirken aynı zamanda felsefi kavramlara açıklık getirilebilecek bir zemin de sunmuş olur.

Filmlerin üzerinden felsefe yapmak soyut kavramların somutlaştırmasına katkı sağlayacaktır. Sinema sayesinde düşünce, yaşam, politika ve eylem ilişkisi bir arada verilebilir. Diğer bir deyişle felsefe düşünce somutlaştırmada bir araç görevini üstlenebilmektedir (Ward, 2008, s. 1213). Sinemanın felsefeye vermiş olduğu katkılar ona karşı ilginin artmasını sağlamıştır. Dolayısıyla, felsefe filmlerin görsel ve işitsel dili aracılığıyla soyut düşünceleri anlaşılır kılarak, bir nevi filmlerin diline tercümanlık yapmaktadır diyebiliriz.

Zaman içinde felsefecilerin sinema ile daha çok ilgilendikleri görülmektedir. Geçmişte az sayıda filozof sinema felsefesi ile ilgilenirken artık farklı alanlarda çalışan filozoflar da filmlerden yararlanma yoluna gitmektedir. Bir bakıma filmler üzerinden farklı alanların felsefi okuması yapılmaktadır (Wartenberg, 2006, s. 19).

Livingston'a göre (2006, s. 11) sinema felsefesi meseleleri beyaz perdeye taşımakta, canlı tutulmasını sağlamaktadır. Özellikle filmlerde belli düzeyde felsefi bilgilere yer verilmesi bu bilgilerin araştırılmasına katkı sağlar. Hatta felsefi anlatımın daha detaylı incelenmesine yol açar (Smuts, 2009, s. 409). Livingston bu sebeple sinemayı felsefi düşünceye katkı sağlayan bir araç olarak değerlendirmektedir. Ona göre sinemaya özgü

birtakım araçlar üzerinden felsefe yapılabilir, bu sayede yenilikçi felsefeye katkı sağlanmış olur.

Burada felsefe ile sinema arasındaki işlevsel farklılıklar kendini gösterebilir. Livingston sinemayı felsefe ile ilişkili ve yararlı bir araç olarak görürken buna karşılık sinema kavram üretme mecburiyeti olmadan felsefi tartışmalar için bir ortam sunmaktadır.

Felsefede filozofların kavram oluşturma arayışları vardır. Onların temel gayesi kavram oluşturma olduğu için sinema üzerine düşünmek zorunda değildirler. Sinemada kavram üretme gibi bir zorunluluk bulunmamaktadır. Daha çok hareketli görüntüler ve zaman üzerinden bir şeyler aktarılmaktadır. Sinemada zaman ve hareket yardımı ile bir blok oluşturulmaktadır. Bu ikisi film için önem arz etmektedir çünkü hikâyenin aktarımında zamansal ve mekânsal bir bütünleşmeye ihtiyaç duyulur. Kısacası felsefede kavramlar oluşturulurken, sinemada hikâye/ hareket/zaman üzerinden blok kurulur (Deleuze, 1988, s. 104).

Felsefede bağımsız ve özgün üretim yapılması önem arz etmektedir. Sinemada felsefi açıdan özgün bir üretim yapıp yapılmadığı ise tartışmalıdır. Örneğin, Ingmar Bergman'ın sinemasında Eino Kaila'nın felsefi psikolojisi önemli yer tutmasına rağmen özgür bir felsefi üretim yapıp yapılmadığı tartışmalıdır. Bu durum onun eserlerini felsefi açıdan yenilikçi olmasını tartışmaya açmaktadır. Bergman'ın daha önce ortaya atılmış, formüle edilmiş birtakım felsefi düşünceleri, Kaila'nın fikirlerinden de yararlanarak ortaya koyması felsefeye bir yenilik getirmemiştir. Diğer bir deyişle Bergman filmlerinde felsefe yapsa da bunlar ortaya güçlü bir düşünce koyamamıştır (Curran, 2011, s. 254).

Sinema ve felsefe ilişkisi üzerinde duran ve bunu filmlerine taşıyan bir diğer isim Margarethe Von Trotta'dır. Onun Hannah Arendt ile ilgili çekmiş olduğu film tartışmalara konu olmuştur. Yöntem, düşünce sürecinin

nasıl ortaya çıktığını ve nasıl geliştiğini sinemasal olarak ortaya koymuştur. Fakat bu tarz filmler eskiye oranla azalmış durumdadır. Bunun nedenlerinin de biri de sinemanın özellikle batı toplumlarında bir eğlence aracına dönüşmüş olmasıdır. Film üreticileri artık herkesin anlayacağı tarzda filmler yapmaktadır. İzleyiciler bu filmleri izlerken çok da çaba harcamamaktadır. Yüksek ticari kaygılar film üreticilerin felsefeye dayalı filmler üretiminden uzaklaşmasına neden olmuştur (Tommasoli, 2016, s. 400).

Popüler anlatımından uzak, sanatsal ve felsefî içerikler barındıran filmler kitle toplumunun içerisinde ilgi görmeyebilmektedir. Zeki Demirkubuz, Cüneyt Özdemir'in 5N 1K programına katıldığında, filmlerinin yüzlerce sinema salonunda vizyona gireceğini sandığını fakat 25-30 salonda gösterildiğini belirtmiştir. Demirkubuz, bu tarz filmlere ilgi az olduğu için salonların tercih etmediğini belirtmiştir (URL-1). Zeki Demirkubuz'a göre, düşüncel içeriklere sahip olan filmler kitle tarafından ilgi görmemektedir. Bu nedenle felsefî ve derin düşünsel içeriklere sahip olmayan popüler, eğlence odaklı filmler üretilmektedir.

Zeki Demirkubuz gibi bazı yönetmenler popüler eğlence üzerine film üretmek yerine edebiyat ve felsefî aktarmaları ile ön plana çıkan filmler çekmektedir. Bu filmlerde bireyin içsel çatışmaları, varoluş meseleleri ön plana çıkartılırken sinemayı sadece anlatım aracı ile sınırlandırmamışlardır. Bu tarz yapıtlarda en değersiz şeyleri sunmak yerine, derin konular üzerinde durularak izleyicilerin anlam arayışına girilmesi sağlanmaktadır. Erich Fromm (1990, s.17), eğlendirme arayışı gütmeyen filmlerin insanın kafasında gerçeklik duygusu oluşturabileceğini belirtir.

Fakat bu tarz filmler sınırlı düzeydedir. Hatta kimi zaman sinemanın piyasa ekonomisi üzerinden işlemesi çeşitli düşünürlerin eleştirilerine neden olmuştur. Özellikle Adorno ve Horkheimer gibi isimlerin sinemaya olumsuz

bakmasının altında yatan neden de budur. Sinema bu iki düşünüre göre ideoloji ve ekonominin aracı haline gelmiştir (Koçak ve Küçük, 2022, s.135).

Yukarıdaki metinden de anlaşılacağı gibi felsefi aktarımlarla güçlendirilen filmler, indirgemeci bir eğlence nesnesi olmaktan uzaklaşır. Bu sebeple felsefe ile ilgilenmek önem arz etmektedir. Diğer bir deyişle, sanatla uğraşanların düşüncelerine yön vermede filozofların önemli katkıları olacaktır. Çeşitli filozofların eserlerini okuyan sanatçılar insanları derinlemesine inceleyebilir duruma gelebilmektedir (Küçük ve Koçak, 2025, s. 8).

Bu bağlamda, felsefi ve insanı sorgulamaya iten sinema filmlerinin desteklenmesi kritik bir gerekliliktir. Hükümetler, bu tür filmlerin sadece sanatsal değil, toplumsal bir değer taşıdığını kabul etmeli ve bu yönde adımlar atmalıdır. Bu destekler, finansal teşvikler, dağıtım kolaylıkları, sinema salonlarına kota uygulamaları ve özel gösterimlerin düzenlenmesi gibi çeşitli şekillerde olabilir. Ayrıca, felsefe ve sinema arasındaki etkileşimi teşvik eden eğitim programları ve festivaller de bu tür filmlerin görünürlüğünü artırabilir. Böylece, sinema indirgemeci bir eğlence nesnesi olmaktan çıkarak, izleyiciye derinlemesine düşünme ve çözüm yolları arama fırsatı sunan bir platform haline gelebilir. Felsefi sinemanın desteklenmesi, toplumun entelektüel gelişimine ve kültürel çeşitliliğine önemli katkılar sağlayacaktır.

3.3. YAZGI FİLMİNİN İNCELEMESİ

Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı ve Albert Camus'nun "Yabancı" isimli romanından uyarlanan "Yazgı" filmi Nietzsche felsefesi bağlamında ele alınmıştır. Film izlenmiş, Nietzsche'nin kitapları ve onun üzerine yazılan dokümanlar taranarak karşılatırmalı bir çözümleme yapılmıştır. Buradaki temel amaç, hakkında biyografik detayları verilen Zeki Demirkubuz'un film dilindeki mesajlarını da çözümleyebilmektir.

3.3.1. Aldatan Kişiyeye Duyulan Sevgi

Filmde Musa ile komşusu Necati arasında bir diyalog geçer. Necati, Musa'ya bir metresi olduğunu, onun bütün masraflarını karşıladığını ve “güzel güzel geçindiğini” belirtir. Necati bir gün metresinin çantasını karıştırdığında milli piyango bileti ile bazı adamlarının telefon numaralarını bulduğunu, sorduğunda kendisine “kate külle” yapmaya çalıştığını belirtir. Bu sahnede Necati, kadın kendisini aldattığı halde onu hala sevdiğini belirtir. Diğer taraftan, onu nasıl cezalandırması gerektiği hakkında Musa'ya akıl danışır.

Nietzsche yazılarında genelde kadınları “güç arzuları” olarak yorumlamaktadır. O, kadınlara yönelik şu ifadeleri kullanır: “Kadın için hakikatten daha yabancı, itici, düşmanca ne var ki! - En büyük sanatı yalandır, en yüce derdi görünüş ve güzellik, itiraf edelim, biz erkekler: kesinlikle kadındaki bu sanata, bu içgüdüye saygı duyuyor, âşık oluyoruz” (Nietzsche, 2015, s. 157).

3.3.2. Evlilik Kurumuna Bakış

Filmde Sinem, Musa'ya “benimle evlenmek ister misin” sorusunu yöneltir. Musa, bu soruya “benim için fark etmez” cevabını verir. Sinem daha sonra Musa'ya “peki beni seviyor musun” diye sorar. Musa bu soruya ise “bilmiyorum” yanıtını vermiştir. Musa'nın bu sahnede evlilik kurumuna karşı kayıtsızlık gösterdiği gözlenmektedir.

Sinem evliliği aşk ile ilişkilendirmeye çalışırken Musa bu şekilde düşünmez. Evlilik kurumuna Nietzsche ve Schopenhauer gibi pek çok isim olumsuz bakmaktadır. Örneğin, Arthur Schopenhauer (2012, s. 76) yazılarında aşk ve evlilik konusuna mesafeli durmaktadır. O, aşk evlilikleri olsa bile bunun bir çıkar uğruna gerçekleştiği söyler. Diğer bir deyişle, gerçek aşk evliliklerinin olmayacağını olan evliliklerin ise daha çok yeni bir varlığı

dünyaya getirmek olduğunu söyler. Bu evliliği de mümkün olduğunca sürdürmeyi amaçladıklarını belirtir. Nietzsche (2015, s. 246) ise evlilik ile ilgili olarak şunları söyler: “Evlilik yirmili yaşlarda gerekli, otuzlu yaşlarda ise yararlı ama gerekli olmayan bir kurumdur: yaşamın sonraki yıllarında ise genellikle zararlıdır ve erkeğin tinsel gerileyişini hızlandırır” Nietzsche, evliliği gençlik yıllarında biyolojik nedenlere bağlarken ileri zamanlarda bilinç üzerinden okunabileceğini vurgulamaktadır.

Nietzsche (2013, s.126), felsefecilerin evliliğe mesafeli durduğunu belirtmektedir. Ona göre evlilik başarıya gidilecek bir yolda engel teşkil edebilir. Sokrates’in dışında Herakleitos, Platon, Descartes, Spinoza, Kant, Schopenhauer gibi felsefecilerin evlenmediğini belirtmektedir.

Nietzsche, evlilik karşıtlığını evlenmeyip felsefe alanında önemli işler yapmış felsefeciler üzerinden açıklarken diğer taraftan, evliliğin önemini vurgulayan ve evlilik konusunda akıl veren kişilere karşı da eleştiriler getirmektedir. Bunlar arasında din adamları da yer almaktadır. Ona göre, hiç evlenmemiş din adamlarının bu konuda akıl vermeleri doğru değildir. Diğer bir deyişle, hayatında zorluk yaşamayan kişilerin cehenneme girip çıkmış kişilere göre hayatı iyi yorumlamaları ve onlara rehberlik etmeleri kolay değildir (Percy, 2019, s.124).

Nietzsche ayrıca sevgi ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır: "... en iyi sevginiz bile sadece tutkulu bir taklitten ve sancılı bir ateşten ibarettir!" Nietzsche aslında bu sözlerle sevgi denilen duyguyu sorgular. “Taklit” kelimesini kullanarak daha önce öğretilmiş, özgün olmayan şey olarak değerlendiriyor. Diğer bir deyişle Nietzsche sevgiyi yüzeysel görerek ona inanmamaktadır (Nietzsche, 2016, s.65).

Nietzsche başka bir yazısında evlilikten önce düşünme denemesi diyerek şu ifadeleri kullanmaktadır: “Varsayalım ki, kadın beni seviyordu, uzun süreli olsa ne kadar sıkıntı verici olurdu benim için! Ve varsayalım ki,

kadın beni sevmiyordu, uzun süreli olsa gerçekten ne kadar sıkıntı verici olurdu benim için! Konu sadece iki değişik türden sıkıntı verme ile ilintilidir”. O bu ifadelerle evlilik kurumunu yönelik bakış açısını ortaya koymaktadır. Buna göre sevgi olumsuzlanmakta ve insanların üzerinde bir yük oluşturduğunu vurgulamaktadır. Hatta ona göre sevgi bunaltıcı olmasının yanında insanın özgürlüğünü elinden almaktadır. Diğer taraftan, evlilikte kadının sevmemesi de bir problem teşkil edebilmektedir. Nietzsche evliliğin insan doğasına çok uymadığı düşüncesine sahiptir (Nietzsche, 2014, s. 231). O, evliliği her şarta sıkıntılı bir süreç olarak görürken filmdeki Musa karakteri de evlenme ve evlenmeme arasında bir fark görmez. Diğer bir deyişle evliliği bir yazgı olarak değerlendirir.

Yukarıdaki paragraflardan yola çıkılarak Nietzsche’nin evliliğe mesafeli olduğu söylenebilir. Fakat Lanier Anderson, Nietzsche’nin Felsefesi kitabında Nietzsche’nin Lou Andreas Salome adlı bir kadına âşık olduğu hatta evlenme teklifi ettiği ve reddedildiği aktarılmaktadır (Anderson, 2022, s.14). "Yukarıdaki paragraflardan yola çıkılarak Nietzsche’nin evliliğe ve aşka mesafeli bir duruş sergilediği söylenebilir. Ancak, Lanier Anderson'ın 'Nietzsche’nin Felsefesi' adlı kitabında, Nietzsche’nin Lou Andreas Salome'ye âşık olduğu, hatta evlenme teklifi ettiği ve reddedildiği bilgisi aktarılmaktadır (Anderson, 2022, s.14). Bu kişisel deneyim, Nietzsche'nin felsefi düşüncelerinin ve söylemlerinin altında yatan travmatik hikayelerin olabileceği ihtimalini düşündürmektedir. Bu durum, hem filmdeki Musa karakterinin yapılandırılmasında hem de Nietzsche'nin fikirleriyle yapılan çözümlemelerde, düşünürün gerçek hayattaki deneyimlerinin felsefi duruşunu nasıl etkileyebileceği sorusunu gündeme getirmektedir. Zira bir düşünürün kişisel yaşamı ile felsefi görüşleri arasındaki etkileşim, onun ortaya koyduğu fikirlerin derinlemesine anlaşılması için önemli bir boyut sunar."

3.3.3. Kadının Aldatması

Filmde Sinem, Musa ile evlenmesine rağmen evli olan patronu Naim ile ilişkisine devam eder. Necati'nin sevgilisinde olduğu gibi yine bir kadının erkeği aldatması işlenir. Necati kendisini aldattığını düşündüğü sevgilisine fiziksel şiddet uygularken Musa hiçbir eylemde bulunmaz. Nietzsche'ye göre (2015, s. 88-89), aldatma durumu normaldir. O, çiftlerin birbirlerini aldatabileceklerini çünkü her iki tarafın da merkezlerinde kendileri ve kendi idealleri olduğunu söyler. Nietzsche, “kadınlar derinden huzursuzdurlar” bu huzursuz durum da onların bu tür eylemlerde bulunmasına yol açabilir der. Yine ona göre aşk konusunda kadınlar erkeklere göre daha barbar olabilmektedir.

Zeki Demirkubuz aldatma temasına yoğun biçimde yer vererek pek çok filminde kullanmıştır. Bunlar arasında erkeklerin aldattığı hikayeler de olmakla birlikte onun filmlerinde daha çok aldatan kadınlar vardır (Adıgüzel, 2016, s. 39).

3.3.4. Aldatılma Karşısında Erkeğin Sessizliği

Filimde Musa, Naim'in eşi ve çocuklarını ölümünden sorumlu tutularak savcı karşısına çıkarılır. Savcı soru sırasında Musa'ya, Sinem ile ne zamandan beri evli olduğunu ve nasıl evlendiklerini sorar. Savcı, Musa'ya eşi için “kendisinden şüphe ediyor muydun başkası ile ilişkisi konusunda” diye bir soru yöneltir. Musa bu soruya “Naim Beyle olduğunu sanıyorum” ifadesini kullanır. Savcı, Musa'ya eşinin aldatmasına kayıtsız kalması ile ilgili birtakım sorular sorar. Daha sonra Musa'ya “nerde büyüdün sen, Paris'te filan mı” ifadesini kullanır. Musa karakteri kayıtsızlığına karşı ideolojik aygıt konumunda olan savcı ve polis müdahalesi gerçekleşmektedir.

Filmde Musa hem emniyette hem de savcılıkta eşinin aldatmasına ses çıkarmamakla ilgili sorulara maruz kalmıştır. Musa, aldatma eylemini

önemsiz olarak görürken toplumun diğer kesimi özellikle bir erkeğin eşinin aldatmasına ses çıkarmamasına anlam veremez. Filmde Musa karakteri toplum dışı bir varlık olarak sunulmaktadır. O, toplumsal normları önemseyen bir karakterdir. Toplumsal ahlak anlayışını yok sayma durumu Nietzsche'nin yazılarında fazlasıyla yer bulmaktadır. Hatta Nietzsche bu durumu şöyle açıklar: “Ahlakı yok edenler benim gözümde iyiler ve adillerdir: ahlak içermez benim öyküm.” (Nietzsche, 2016, s. 62).

Musa kendisini sorgulayanları ahlaki hüküm vermeye çalışan kişiler olarak görmektedir. Musa bu duruma zaman zaman tepki göstermektedir. Musa'nın tepkileri ile Nietzsche'nin tepkileri benzerlik taşımaktadır. Nietzsche, her türden övgü, yergi ve ahlaki yargılara karşı mesafelidir. Bu düşüncelerini şöyle dile getirir: “Alışılabilen ahlaki hükümlere karşı şunu sorarım: Hüküm veren hüküm vermeye esas itibarıyla haklı mıdır? O onun yeterli derecede üstünde midir? Onun sağgörüsü, hayal taze, serin ve doğallığını yitirmemiş olarak tutun! His dolu olanların ilik havası, duygusalların boğucu sıcak havası sizden uzak olsun” (Nietzsche, 2007, s. 215).

SONUÇ

Zeki Demirkubuz'un “Yazgı” filmi üzerinden yapılan bu kapsamlı incelemede, yönetmenin sinematografik dili ve felsefi derinliği, Nietzsche felsefesiyle olan güçlü bağı ortaya çıkarılmaya çalışıldı. Demirkubuz'un 12 Eylül sonrası yaşadıkları ve dünya edebiyatından beslenen entelektüel arka planı, filmlerinde işlediği bireyin yalnızlığı, sıkışmışlığı ve varoluşsal çelişkilerin temelini oluşturur. Yönetmenin minimal sinema dili, karakterlerinin ruhsal gelgitlerini yalın ve gerçekçi bir biçimde sunarken, biçim ile içeriğin uyumunu sağlar. Bu durum, Yazgı filmi örneğinde de görüldüğü şekilde Demirkubuz sinemasını, dramatik hikâyelerin felsefi

sorgulamalarla birleştiği gl bir platform olarak konumlandırılması dşncesini ortaya çıkarmaktadır.

Bir filmin yalnızca felsefi fikirleri aktarmakla kalmayıp, aynı zamanda kendi başına felsefe yapabileceği tezi, “Yazgı” filmi özelinde de gl bir karşılık bulmuştur.

Filmin ana karakteri Musa’nın evliliğe ve sevgiye karşı “fark etmez” ve “bilmiyorum” şeklindeki kayıtsız duruşu, Schopenhauer ve Nietzsche’nin evliliğin bireysel özgürlüğü kısıtlayabileceği yönündeki eleştirileriyle örtüşür görünmektedir. Nietzsche’nin aşkı yüzeysel, “taklit” bir duygu olarak görmesi ve evliliğin tinsel gerileyişe yol açabileceği fikri, Musa’nın bu tavrının felsefi zeminini oluşturur gibi değerlendirilebilir. Öte yandan, Nietzsche’nin kişisel yaşamındaki Lou Andreas Salome tecrübesi, felsefi duruş ile bireysel tecrübeler arasındaki karmaşık etkileşimi de Yabancı ve Yazgı rnekleri üzerinden okura/izleyiciye aktarılmaktadır. Ancak burada Musa karakteri üzerinden atlanılmaması gereken bir husus ise, her ne kadar Musa’nın toplumsal kurallara karşı kendi kurallar alanını oluşturma çabasının Nietzsche bağlamında dayatmaya karşı bir başkaldırı gibi görülse de, Musa’nın sonradan eşi de olan Sinem’in inatla ve istekle Musa’ya yönelişi, Musa’yı bir tür sığınak ve hatta patronunun Sinemi cinsel bir arzu nesnesi olarak kullanmasın ve sonu gelmeyecek o ilişi karmaşasından Sinem’in Musa’yı bir kaçış /kurtuluş sığınılacak bir liman gibi görme ve yuva kurma arzusuna (geleneksel toplumda normal bireylerden beklenen bir davranış durumu) ve Musa’yı istediğine dair söylemlerine karşı Musa’nın tepkisizliği de kadının aldatma ya da ulaşamadığı ve beklentilerinin karşılanmadığı doyuma ulaşmamış bir evliliğin bir aldatma olarak tezahür etmesine sebep olmuş olabileceği de dikkate alınmalıdır. Ancak bunu dikkate alırken de aldatma gibi toplumsal değerler uzamında önemli bir sınırdaki bulunan olgunun tepkisiz kalınmaması ve kadının da erkeğinin sevgisine ve ilgisine karşılık bulamayışının

neticesinin de aldatma olmaması gerekliliği ya da toplumsal beklentisi de üzerinde ayrıca durulması gereken ve belirtilmesi gereken bir husustur.

"Yazgı"daki aldatma teması, Sinem'in eylemleri üzerinden Nietzsche'nin kadın doğasına ilişkin "egoistçe düşünceler" ve "huzursuzluk" tespitleriyle paralellik taşır. Demirkubuz'un sinemasında kadın aldatmasının sıklıkla işlenmesi bu felsefi perspektifin yansımasıdır. Ancak filmin en kritik noktası, Musa'nın eşinin aldatmasına karşı gösterdiği "sessizlik" ve "kayıtsızlıktır". Bu tepkisizlik, onu toplumsal yargılardan ve geleneksel ahlaki beklentilerden soyutlayarak "toplum dışı bir varlık" olarak konumlandırır. Musa'nın bu duruşu, Nietzsche'nin "ahlakı yok edenler iyilerdir" ve ahlaki yargılardan uzak durma felsefesiyle örtüşerek, bireyin toplumsal beklentilerden bağımsız, kendi değer sistemini yaratma arayışının bir tezahürüdür.

Ancak, Nietzscheci yaklaşımın toplumsal normların dışına çıkmayı yüceltmesi, içerisinde yaşanılan toplumun değerleri ve kültürel normları bütünündeki birlikteliği açısından kritik bir tartışma alanını da beraberinde getirir. Toplumsal yaşamın sürdürülebilirliği, bireylerin belirli sorumluluklar ve ortak değerler etrafında birleşmesini gerektirir. Özellikle ahlaki anlamda, toplum nezdinde kayıtsız kalınmaması gereken belirli durumlar ve sınırların varlığı göz ardı edilemez. Bireysel özgürleşme ve kendi değerlerini yaratma çabası, içinde bulunulan toplumsal yapının hassasiyetleri ve kolektif sorumluluk bilinciyle dengelenmek zorundadır. Bu denge, felsefi ve sinematik yorumlamaların etik açıdan daha sağlam bir zemine oturmasına katkıda bulunacaktır.

Sonuç olarak, "Yazgı" filmi, Zeki Demirkubuz'un sinematografik diliyle Nietzscheci felsefenin katmanlarını harmanlayarak, Musa karakteri üzerinden bireyin toplumsal dayatmalar ve ahlaki beklentiler karşısındaki duruşunu derinlemesine sorgular. Film, bir yandan özgürleşme ve değer

yaratma arayışını sunarken, diğer yandan bu arayışın toplumsal sorumluluklarla olan gerilimli ilişkisini de gözler önüne serer. "Yazgı", sinemanın sadece bir sanat dalı değil, aynı zamanda felsefi düşünceye katkı sunan ve izleyiciyi varoluşsal sorgulamalara yönelten güçlü bir araç olduğunu kanıtlamaktadır. Demirkubuz gibi yönetmenlerin bu tür felsefi filmleri üretmeye devam etmeleri ve ticari kaygılardan arındırılarak desteklenmeleri, toplumun entelektüel gelişimine ve kültürel çeşitliliğine önemli katkılar sağlayacaktır.

Yazgı filmi Nietzsche felsefesi bağlamında analiz edildiğinde evliliğe bakış, aldatma, toplumsal normlar ve üstinsan kavramı çerçevesinde benzer düşünceler üretildiği anlaşılmaktadır. Filmde aldatılan erkek pozisyonundaki Necati kadına karşı hala sevgi hissedebilmektedir. Bu sevgi ise Nietzsche'nin kadınları görüntüye önem veren ve yalanı bir sanat haline getirmiş tanımıyla ilintilidir. Erkek aldatıldığını bile bile kadının cazibesine kapılarak ve onu cezalandırarak ilişkisini sürdürmeye devam edebilmektedir. Nietzsche ve Schopenhauer evlilik kurumuna mesafeli ve eleştirel yaklaşmaktadır. Musa'nın evlilik konusundaki kayıtsız tutumu bir bakıma iki filozofun düşüncesiyle uyum içindedir. Evlilik bireyin özgürlüğünü ve verimliliğini kısıtlamasına rağmen erkek biyolojik gereklilikler sebebiyle "fark etmez" ve "bilmiyorum" gibi nötr cevaplarla bu konuya yaklaşmaktadır. Bir bakıma Musa evlilik konusunda özgür karar vermemekte gerekli olduğunu düşündüğü için evlenmektedir. Filmde aldatma teması yoğun olarak işlenmektedir. Sinem, evli olmasına rağmen patronu ile ilişki yaşamaktadır. Bu durum Nietzsche tarafından dile getirilen, çiftlerin düşüncelerinin egoistçe olduğu yargısı ile örtüşmektedir. Ona göre, kadın daima bir içsel kararsızlık ve huzursuzluk halinde olduğundan aldatmaya yeltenebilir. Zeki Demirkubuz'un kadın ağırlıklı aldatma temalarına yer vermesi Nietzsche'nin düşünceleriyle paralellik taşımaktadır.

Kısaca Musa'nın durumu, geleneksel evlilik ve sadakat anlayışının ötesine geçerek, bireysel özgürlüğünü ve kendi değer yargılarını oluşturma arayışını temsil etmektedir. Dolayısıyla, filmde işlenen bu tema, toplumsal kalıpların dışına çıkarak farklı bir varoluşsal duruş sergileme çabası olarak değerlendirilmeli, kesinlikle ahlaki bir yargı ya da bir davranış biçiminin övgüsü olarak algılanmamalıdır. Amaç, toplumsal beklentilerin ötesinde, bireyin kendi hakikatini bulma ve yaşama cesareti şeklinde de ele alınabilir.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, E. (2016). Toplumsal gerçekçilik akımı perspektifinden Zeki Demirkubuz sineması'nın incelenmesi (Yüksek lisans tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü)
- Akmeşe, E. (2016). Mizantrop Bir Auteur: Zeki Demirkubuz. SineFilozofi (570-588), <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.674970>.
- Anderson, L. (2022). Nietzsche'nin felsefesi (S. Dilmaç, Çev.) İstanbul: Beyoğlu Kitapevi.
- Aslan, Y (t.y.). Objektif ve subjektif düşüncenin sanata ve sanat tarihine etkisi üzerine Anadolu Mecmuası, 3(8), 73–86.
- Aytekin, P. E. (2015). Zeki Demirkubuz sinemasında şiddet: Masumiyet ve kader. Ankara Üniversitesi, İlef Dergisi, 2 (2), 155-178.
- Beiser, F. (2019). Hegel (S. Beyazıt, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Curran, A. (2011) Cinema, philosophy, Bergman: On Film as Philosophy by Livingston, Paisley The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 69 (2), 253–255.
- Deleuze, G. (1998). Having an idea in cinema. In E. Kaufman & K. J. Heller (Eds.), Deleuze and Guattari: New mappings in politics, philosophy, and culture (ss. 14–19).
- Fromm, E. (1990) Sağlıklı toplum (Y. Salman & Z. Tanrısever, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

- Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 29-54.
- Günay, Ö. L. ve Subölen, S. (2016). Zeki Demirkubuz sineması'nda varoluşçuluk izleri: karanlık üzerine öyküler üçlemesi. *SineFilozofi*, 1(2), 147-167.
- Holub, R. C. (1995). Nietzsche and the Jewish question *New German Critique*, (66), 94–121.
- Karabağ, M. (2019). Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın temsillerinin feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmesi: c blok, masumiyet, üçüncü sayfa. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2), 1427-1444.
- Koçak, M. C. ve Küçük, O. (2023) *Frankfurt Okulu ve eleştirel medya* Ankara: Akademisyen Yayınları
- Küçük, O. ve Koçak, M. C. (2024) *Sanat ve estetik üzerine düşünceler* Ankara: Akademisyen Yayınları.
- Küçük, O. ve Koçak, M. C. (2025) *Nietzsche ile sanat üzerine* Ankara: Akademisyen Yayınları.
- Livingston, P. (2006). Theses on cinema as philosophy *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 11–18.
- Livingston, P. (2008) Recent work on cinema as philosophy *Philosophy Compass*, 3(4), 590–603.
- McClelland, T. (2011). The philosophy of film and film as philosophy.

- Mullarkey, J. (2011). Film can't philosophise (and neither can philosophy): Introduction to a non-philosophy of cinema. In *New takes in film-philosophy* (ss. 86–100). London: Palgrave Macmillan UK
- Müminoğlu, K. (2020). Felsefe ve sinema *İçtimaiyat*, 4(2), 96–106
- Nietzsche, F. (2007). *Mektuplar 1* (S. Umran, Çev.) İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın soykütüğü üstüne* (A. İnam, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2014) *Tan kızılığı: Ahlaksal önyargılar üzerine düşünceler* (H. Salihoğlu & Ü. Özdağ, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Nietzsche, F. (2015a). *İyinin ve kötünün ötesinde* (A. İman, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015b). *İnsanca pek insanca 1* (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2016). *Böyle söyledi Zerdüşt* (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2006). *Kader: Zeki Demirkubuz*, İstanbul, Dost Kitabevi Yayınları.
- Percy, A. (2019). *Her güne bir Nietzsche* (P. Aslan, Çev.) İstanbul: Pena Yayınları.
- Pöstecki, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması. 1. Baskı.* İstanbul: Es Yayınları.

- Schopenhauer, A. (2012). Aşka ve kadınlara dair: Aşkın metafiziği (A. Aydoğan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Smuts, A. (2009). Film as philosophy: In defense of a bold thesis The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 67(4), 409–420.
- Terrone, E. (2013). Filosofia analitica del cinema APhEx.
- Timuçin, A. (2013). Estetik İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tommasoli, A. (2016). The dialogue between cinema and philosophy: Hannah Arendt by Margarethe von Trotta Journal of Literature and Art Studies, 6(4), 400–410.
- URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=wHxRoRzi3M8&t=113s>
- Ward, M. C. (2008). Gilles Deleuze: Cinema and philosophy MLN, 123(5), 1213–1218.
- Wartenberg, T. E. (2006). Beyond mere illustration: How films can be philosophy The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 64(1), 19–32.
- Yılmaz, M. Ve Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz sineması. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (28), 241-272.
- Young, J. (1992). Nietzsche's philosophy of art Cambridge: Cambridge University Press.

Yılmaz, M. ve Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (28), 241-272.

TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMANIN İZLERİNE ZEKİ ÖKTEN FİLMLERİ ÜZERİNDEN BAKMAK

Burhan AĞBABA,

Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Film Tasarımı

Anasanat Dalı, Gaziantep, Türkiye

burhanagbaba36@gmail.com

ORCID NO: 0009-0007-7929-250X

Doç. Dr. Gönül CENGİZ,

Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarım ve

Yönetim Programı, Ankara, Türkiye

gonulcengiz88@gmail.com,

ORCID NO: 0000-0002-6264-4544

GİRİŞ

Türkiye’de, sinema seyircisi olarak insanın ruhuna dokunan filmlerden söz ederken, bu filmler içerisinde Zeki Ökten’in izine rastlamamak neredeyse imkansızdır. Bu anlamıyla, kendisini Türkiye sineması açısından bir mihenk taşı olarak tanımlama da mümkündür. Ökten, gerek asistanlığını yaptığı filmler olsun, gerekse kendi anlatıları olsun, Türkiye sinema tarihinde tartışmasız olarak önemli bir yere sahiptir. Sinemada yer aldığı dönemler bütünsel olarak düşünüldüğünde; hem Lütfi Akad, Halit Refiğ, Yılmaz Güney ve Atıf Yılmaz gibi usta isimler çalışmış olması hem de sinemaya ilk adımlarını yanında atan Sinan Çetin, Zeki Demirkubuz ve diğer genç sinemacılara yol gösterici olması açısından, kendisinden kuşaklar arası bir köprü olarak da bahsedilebilir. Buna rağmen, literatür incelendiğinde kendisi ve filmleri ile ilgili olan kaynakların sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu durumun böyle olmasının başat nedenleri arasında ise, yönetmenin söyleşi, röportaj

veya ödöl törenlerine katılma konusundaki çekingenliğini söylemek mümkündür. Örneğin, *Yoksul: Zeki Ökten* kitabını derleyen Ali Karadoğan (2007, s. 8), kitabı oluşturma sürecinde önlerindeki en aşılmaz engelin, yönetmenin röportaj yapmaktan kaçınan ve söyleşileri sevmeyen birisi olduğu yönündeki ‘söylentiler’ olduğunu belirtmektedir. Bu duruma benzer bir örnek olarak; *Zeki Ökten: Yeşilçam’da Özgün Bir Yönetmen* (2014) kitabının yazarı Şükran Kuyucak, çalışmasının önsözünde yönetmeni davet ettiği söyleşilere kalabalık önünde konuşmaktan çekindiğini söyleyerek defalarca kendilerini reddettiğinden bahsetmektedir. Ulusal ve uluslararası festivallerde sayısız ödöl almış, sansür uygulanan dönemlerde cesurca mücadele etmiş birisinin bu heyecan ve çekingenliğine ise oldukça şaşırdığını eklemektedir.

Zeki Ökten, esasen suskun, alçakgönüllü ve daha çok filmleri ile konuşmayı seven bir yönetmen olmayı tercih etmiştir (Özgüç, 2003, s. 161). Öne çıkma kaygısı taşımamak ve mütevazı tavırlara sahip olmak, her şeyden öte Ökten’in kişiliğinin bir yansımasıdır. Diğer bir yönüyle de kendisi bir geleneğin, usta-çırak ilişkisinin hakkını ve değerini teslim eden bir isimdir (Maktav, 2007, s. 91). 1960’larda sinema endüstrisi içerisine giren, 70’li yılların sonu ve 80’lerin ilk yarısında ‘yeni sinemayı’ oluşturanlar arasındaki bağlantıyı kuran kişi bir bakıma Zeki Ökten’dir (Scognamillo, 2010, s. 329).

Zeki Ökten sineması incelendiğinde, kariyerinin ilk yıllarında piyasa filmleri olarak adlandırılan yapımlarda yönetmenlik yaptığı görölmektedir. Ağırlıklı olarak komedi türünde olan bu filmlerde sinema deneyimlerini arttırmıştır. 70’li yılların sonuna doğru Yılmaz Güney ile beraber yapmış oldukları filmlerde ise toplumsal ve sınıfsal anlatıları daha keskin bir biçimde ortaya koymuştur. Ökten, 80’li yıllar ile birlikte yönetmenliğini yapmış olduğu filmlerin hemen hepsinde, toplumda ortaya çıkan siyasi, ekonomik ve sosyal buhranının gündelik hayata yansımaları ve bireylerin üzerinde yarattığı etkileri ele almıştır (Kırbaş, 2022, s. 92). 1980’ler Türkiye’sinin sinema

alanında, Zeki Ökten Yeşilçam formüllerinin dışında bir sinema anlayışı içerisinde varlığını ortaya koymuş ve o yıllarda bağımsız bir yönetmen olarak belirmiştir. Temel olarak ise, 80'leri karakterize eden, ekonomik, siyasal ve toplumsal meseleleri filmlerinde yansıtmaya çalışmıştır (Dalyanoğlu, 2002, s. 90). Zeki Ökten'in diğer yönetmenlerden ayrılan en belirgin farklılığı; sinemada konu edindiği olaylara, insanlara, toplumlara ve tarihsel süreçlere sosyolojik ve yer yer antropolojik bir bakış açısı ile yaklaşabilmesidir. Yönetmen, özellikle bazı filmlerinde sinemayı, yaşadığı toplumun veya dönemin, tarihsel-toplumsal veya ekonomik olarak bir yansımalarını kurmak amacıyla kullanmaktadır. İyi tanıdığı toplumu, daha iyi anlamak ve anlatmak amacıyla film yapan Ökten'in, sinemada kurmuş olduğu dünyalar gerçeğin bir uzantısı haline dönüşmektedir (Karadoğan A. , 2007, s. 12).

Toplumsal değişim ile sinema ilişkisi bir arada düşünüldüğünde; Zeki Ökten'e ait filmlerin, ülkedeki problemleri gerçekçi bir şekilde ele almaya çalışan ve 'toplumsal gerçekçi' anlayış çizgisinde filmler olduğu görülmektedir. Dram ve güldürü türünde anlatılarını bir arada oluşturan yönetmen, 1976 ile 1990 yılları arasında çektiği filmlerde, Türkiye'nin tarihsel süreç içinde yaşamış olduğu toplumsal sorunlar üzerine düşünme fırsatı yaratmıştır. Ökten'in filmleri, ülkedeki toplumsal dönüşümleri sosyolojik olarak değerlendirmeye olanak sağlayan, sorunların toplumsal kaynaklarını gösteren; hatalı ekonomi politikalarını, kapitalizmin rekabetçi ahlakını ve tüketim ideolojisini eleştiren, tüm toplumsal kurumlara sirayet eden sömürü ilişkilerini, karakterlerin anlatı içerisindeki deneyimleri ile sunan ve eleştiren metinler olarak kendisini göstermektedirler (Kaplan, 2022, s. 282). Zeki Ökten'in anlatıları, sıradan bireylerin günlük yaşam içerisindeki endişelerini, sorunlarını ve bu durumlarla başa çıkma stratejilerini konu edinmektedir. Yönetmenin, genel olarak da, komedi türünün ironi ile melodram türünün

nostalji unsurlarını harmanlayarak bu anlatıları meydana getirdiği görülmektedir (Binark, 2007, s. 197).

Araştırmada, başat olarak Zeki Ökten'in sinema anlayışı ortaya konulması amaçlanırken, kendisinin hayat mücadelesi, yolunun kesiştiği isimler ve sinema kariyerine yön veren insanlar ile olan ilişkileri de ele alınmıştır. Ökten'in hayatındaki kırılma anları ve dönüm noktaları, bu durumların sinemasına olan yansımaları bütünlük ve kronoloji içerisinde aktarılmaya çalışılmıştır.

Yönetmenin vermiş olduğu mülakatlar üzerinden yola çıkıldığında, yaşamında ve sinema kariyerine ilişkin yolculuğunda, dört ana bölümün oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu referansla yola çıkarak, çalışmanın ilk bölümünde Zeki Ökten'in hayatı ve sinemadaki ilk yıllarına yer verilmiştir. Ökten'in çocukluğu, öğrencilik hayatı ve büyümüş olduğu çevrenin kendisini nasıl sinema dünyasına yaklaştırdığı ve sinemadaki ilk yılları bu bölümde aktarılmıştır. 1950'li yılların ortası ile 1960'lı yılların sonuna denk gelen bu dönemde, Ökten'in ailesi, okul arkadaşları ve mahalle çevresi ile olan ilişkisinin yanı sıra, sinema yolculuğunun ilk adımları ve ilk yönetmenlik deneyimine ilişkin notlara da bu bölüm içerisinde yer verilmiştir. Uzun yıllar asistan olarak devam etmesindeki kararın nedenlerine de yine bu bölüm içerisinde cevaplar aranmıştır. İkinci bölümde ise, 1970'li yıllar ile birlikte artık yönetmen olarak kendi filmlerini çektiği ve üretkenliğini artırdığı dönem olarak ele alınmış ve sinema dili ile anlatı tarzını geliştirdiği yapımlar incelenmiştir. Sinemada niceliksel olarak üretkenliğinin arttığı bu dönemde, yönetmenin niteliksel dönüşümünün yolculuğu da yakından irdelenmiştir. Kemal Sunal'ın başrolde olduğu filmlerde yakalamış olduğu gişe başarısı ile birlikte, filmlerde kurmuş olduğu sosyolojik temaların alt metinleri ele alınmıştır. Yine 70'li yılların sonunda Yılmaz Güney ile ortak yürütmüş olduğu çalışmalara ve başarılarına bölüm içerisinde detaylı olarak yer

verilmiştir. Üçüncü bölümde ise, 12 Eylül sonrası toplumda yaşanan büyük dönüşümün ve Zeki Ökten'in sinemaya olan yaklaşımına bakılmıştır. Türkiye'de sinema sektörü için büyük güçlüklerle ve kırılmalara sahne olan bu yıllarda, yönetmenin anlatılarındaki özgünlük ile toplumdaki dönüşüme dair yalın ve cesur yorumlarının bu yıllarda çektiği filmlerde kendisini net olarak göstermektedir. Ökten'in, kendi sinema dilini ve film yapma amacını bu yapımlarda daha yakından görmek mümkündür. Son bölümle birlikte, 90'lı yıllar ve sonrasında çekmiş olduğu filmlere göz atılarak, yönetmenin uzun yıllara dayanan aralıklar ile çekmiş olduğu filmlere bakılmıştır. Yönetmenin bu dönemindeki filmlere ve sinemaya olan yaklaşımı değerlendirilmiştir. Sinema hayatının son dönemine denk gelen bu yıllarda, değişen sinema teknolojisi ve izleyici profili ile Ökten'in anlatıları arasındaki bağıntıya bir arada bakılmıştır. Araştırma, betimsel film analizi yöntemi ile yürütülmüştür.

4.1. YÖNETMENİN HAYATI ve SİNEMADAKİ İLK YILLARI

Zeki Ökten, 1941 yılında İstanbul'da gözlerini hayata açmıştır. Göçmen bir ailenin çocuğu olarak başladığı yaşam yolcuğunda ise, henüz bir yaşında babasını kaybetmiş ve annesi tarafından büyütülmüştür. Ailesinin maddi yetersizliği nedeniyle erken yaşta hayat mücadelesine atılmak zorunda kalan Ökten; ilk çalışma deneyimini ise, sinema hayatı boyunca hep yakın çalışma arkadaşı olan ve aynı mahallede büyüdükleri Umur Bugay'ın babasının yanında nargile kömürü yaparak yaşamıştır (Kuyucak Esen, 2014, s. 9-11). Yönetmen, ilk etkilendiği kişi olarak da, Umur Bugay'ın heykeltıraş olan abisi Saim Bugay ve onun kütüphanesi olduğunu belirtmektedir. Saim Bugay'ın kütüphanesinden Orhan Kemal'in kitaplarını ödünç alarak edebiyata olan ilgisinin ortaokul yıllarına kadar dayandığını ifade etmektedir (Karadoğan, 2007, s. 24-25).

Lise yılları boyunca da edebiyata ilgi duymaya devam ettiğini aktaran Zeki Ökten, dünya ve Türk edebiyatından pek çok yazarın kitaplarını okuduğunu

ifade etmektedir. Bu yıllarda, ailesel olarak maddi durumlarının daha da kötüleştiğini dile getiren yönetmen, gidebilecekleri en ucuz etkinlik olması nedeniyle annesi ile birlikte yazlık sinemalara gittiğini ve ilk film izleme deneyimlerini de bu dönemde edindiğini aktarmaktadır (Karadoğan, 2007, s. 25). Sinemada ilk izlediği filmler olarak, Lutfi Akad'a ait olan *Beyaz Mendil* (1955) ve *Ak Altın'ı* (1957) hatırladığını belirten Ökten, bu filmlerden çok etkilendiğini ve sinemacı olma tutkusunun bu filmler ile birlikte başladığı bilgisini paylaşmaktadır. Haydarpasha Lisesi'nde devam ettiği öğrencilik yıllarında tiyatro çalışmalarının içerisinde de yer alan yönetmen, arkadaşları ile birlikte kurdukları tiyatro kolunda çeşitli oyunlar sahnelemeye başladıklarını ifade etmektedir. Okuldaki bu deneyimi vesilesi ile Muhsin Ertugrul'un yanına giderek hem tiyatro hem de sinema öğrenmek istediğini dile getirdiğini belirten Zeki Ökten, daha sonra Nişan Hançer'in yanında birinci asistan olarak Yeşilçam'a adım attığını aktarmaktadır (Kuyucak Esen, 2014, s. 11-14). Zeki Ökten'in, yönetmenliğinden bahsetmek gerektiği kadar aynı zamanda usta bir yardımcı yönetmen olduğunu da belirtmek gerekir. Kendisinin bu konudaki özverisini, Lutfi Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve Yılmaz Güney'le yaptığı çalışmalarda görmek mümkündür (Kıraç, 2007, s. 239).

Ökten, 1960'lı yıllar itibari ile asistan olarak başladığı sinema hayatında farklı türlerde filmler yaparak kendisine ait üslup geliştiren bir yönetmen olarak değerlendirilmektedir. İlk filmi olan *Ölüm Pazarı*'nı 1963'te çeken yönetmen, ardından asistanlığa geri dönerek pek çok usta isimle çalışmış ve uzun yıllar bu görevini sürdürmüştür. İlk filmi ile ilgili olarak çok fazla bilgi bulunmamasına rağmen, çekildiği dönem itibari ile ticari bir yapım olduğunu kestirmek güç değildir. 1960'lı yıllar boyunca, yapımcıların para kazanma amaçlı olarak, hayali kahramanlar, tipler yaratarak sinemada bu tarz filmlere yer vermiştir. Zeki Ökten, bu film türlerinin yoğun olarak üretildiği

dönemde kendisine gelen teklifi kabul ettiğini, fakat tasarladığı mizansenleri çekebilme konusundaki yetersizliğini görerek bir süre daha yönetmenlik yapma fikrini erteleyip asistanlığa geri döndüğünü anlatmaktadır (Dalyanoğlu, 2002, s. 36-37). Yönetmenin bu ilk çalışması, dönemi için Türk sinemasının en moda türü olan avantür bir filmi. Başrol oyuncularının bol kavga ettiği ve yumrukların havada uçuştğu film, küçük bir yapımcıya ait olması ve tanıtımdan da uzak kalması sebebi ile herhangi bir başarı yakalayamamıştır. Ökten, biraz daha ‘pişmesi’ gerektiği fikriyle asistanlığa geri dönmüş ve 1972 yılına kadar Atıf Yılmaz’ın yanında çalışmıştır (Sekmeç, 2007, s. 233). Nihayetinde, 1973 yılında çekmiş olduğu *Bir Demet Menekşe* ile önemli bir çıkış yapmış ve adını sinema camiasına duyurmayı başarmıştır (Akbulut, 2007, s. 155). Senaryosu Selim İleri’ye aile olan film, yönetmenin kendisine özgü bir anlatımı sergilemiş olduğu ilk yapım olarak göze çarpmaktadır. Kartal Tibet ve Hale Soygazi’nin baş rolde yer aldıkları film; melodrama kaçmadan, duygusal anlatısını başarılı olarak sunmaktadır (Onaran, 1994, s. 152). Konusu, Yeşilçam’ın daima ele almayı sevdiği ‘zengin adam-fakir kız’ arasındaki aşk olan film; benzerlerinden farklı olarak ağdalı bir melodrama kaçmadan ve kendince çıkışlar bularak işlenmiş bir anlatıdır. Zaman zaman şiirselliğe ulaşan anlatımlar ve ilişkideki duyarlılık ile dürüstlük, Zeki Ökten’in sinema dilinin ileride ulaşacağı başarı örgüsünün de ilk sinyallerini vermektedir (Sekmeç, 2007, s. 234).

4.2. 1970’Lİ YILLAR ve SİNEMADA ÜRETKENLİĞİNİN ARTTIĞI DÖNEM

Dokuz yıla yakın bir süre Atıf Yılmaz’ın yardımcılığını yaparak sinema hayatına devam eden Ökten, 1970’li yılların ilk yarısı itibari ile yeniden yönetmenlik koltuğuna oturmuştur. Bu dönemde, *Kadın Yapar* (1972), *Kırık Hayat* (1972) ve *Ağrı Dağı’nın Gazabı* (1973) filmlerini çekerek, kendisine özgü anlatı dilini oluşturmuş ve Yeşilçam’da kendisine yer

edinmiştir (Kırbaş, 2022, s. 89). 1970’li yıllar, Zeki Ökten’in sinemada ustalaştığı ve Türk sineması içerisinde yerini sağlamlaştırıp, dünya sinemasında dahi adını duyurduğu bir dönemdir. Özellikle 1970’li yılların ikinci yarısındaki çalışmaları ile birlikte yönetmen, filmleriyle izleyiciye Türkiye’de toplumsal bir yolculuk yaptırmaktadır. Zeki Ökten’in, sinemasıyla sokaktaki insanların yaşamlarına tanıklık ederek onların umutlarını, çıkmazlarını, duygularını ve düşüncelerini perdeye yansıttığı görülmektedir. Sinema izleyicisi, yaşadıkları dönemin Türkiye’sine dair gerçekliklere, sıradan insanın Türkiye toplumu içindeki yerine, o yıllardaki toplumsal yapıya hep Ökten’in sinema çerçevesi ve tahlilleri üzerinden tanıklık etmiştir (Kuyucak Esen, 2014, s. 73-74).

Sinemadaki diğer isimler gibi yönetmenlik kariyerini profesyonelce sürdüren Zeki Ökten, 1970’ler boyunca filmler çekmeye devam etmiştir. Bu yıllarda kendisi, *Bitirim Kardeşler* (1973), *Bitirimler Sosyete* (1973), *Boşver Arkadaş* (1974), *Hasret* (1974), *Askerin Dönüşü* (1974), *Hanzo* (1975) ve *Şaşkın Damat* (1975) gibi sayısız yapıma imza atmıştır. Ayrıca, *Kapıcılar Kralı* (1976) ve *Çöpçüler Kralı* (1977) gibi Kemal Sunal ile birlikte çektiği filmlerle de hatırı sayılır ticari başarı elde etmiştir. (Scognamillo, 2010, s. 329). Her iki film, Ökten’in Kemal Sunal ile birlikte çektiği filmlerdeki dönüşümü ve Kemal Sunal’ın kariyerindeki değişimlere yönelik olarak da önemli izler taşımaktadır. Kemal Sunal, sinema kariyeri boyunca her senaryoda farklılaşan karakterlere yer vermiş olsa da, aslında bunlar saf görünümüne rağmen gerektiğinde kurnazlığı da elden bırakmayan Anadolu çocuğu tiplemesi ortak paydasında buluşabilmektedir. Ancak *Kapıcılar Kralı* (1976) ve *Çöpçüler Kralı* (1977) filmleri ile birlikte Kemal Sunal’ın canlandırmış olduğu karakterlerin, toplumcu bir eleştiri unsuruna doğru evirildiği görülmektedir. Bu yapımlar ile birlikte Zeki Ökten, Türk sinemasındaki *toplumsal güldürü* türüne *toplumsal gerçeklik* unsurunu da

eklemiştir. Böylece yönetmenin komedinin yanına dramı da ekleyerek, hüznü ve kahkahayı bir arada işleyip kendi sinema dili ile bütünleştirdiği anlaşılmaktadır (Maktav, 2007, s. 93-94). Senaryoları Umur Bugay tarafından yazılan bu filmlerde, sıradan insanın yaşam yolculuğundaki zorluğun, umudun, coşkunun ve engellerin bir karışımı olan hüznün duygusu derinden hissedilmektedir. 1970’li yılların ikinci yarısında, sinemada olgunluğa erişmiş ve bu duyguları iyi bilen birisi olarak Zeki Ökten, ilgili öyküleri beyaz perdeye taşıyabilecek bir isim halini almıştır. Onlarla benzer toplumsal katmandan gelen, beden dili ve mimikleri ile popüler güldürü anlatılarında halkın sevdiği birisi olarak Kemal Sunal da kendilerine eklenince, toplumdaki çelişkileri ortaya çıkaran ‘hüzünlü Kemal Sunal güldürüleri’ tarzı filmler sinemada yerini almıştır (Kuyucak Esen, 2014, s. 74-75). Ökten sinemasında, 1974-1977 yılları arasında yapılan filmler iki bölüm halinde incelenebilir. Türk sinemasında, seyirci ile etkileşimin farklılaşmaya başladığı böyle bir dönemde; yönetmen izleyicinin beklentilerine cevap vermek amacıyla çektiği filmlerde popüler anlatı özelliklerinin yanına sosyo-ekonomik, toplumsal yaşama göz atan faktörler de eklemiştir. Bu harmoni, güldürü sineması ile sosyal içerikli yapıların bütünleşmesini sağlamıştır (Nazik, 2000, s. 109).

Yönetmen, *Kapıcılar Kralı* filmi ile 70’li yılların İstanbul’undaki; alt-orta ve yoksullardan oluşan belirli bir toplumsal kesimin kültürel, ekonomik ve sınıfsal ilişkilerden kaynaklanan sorunlarını betimlemiştir. Bilhassa Seyit karakteri aracılığıyla kısa yoldan sınıf atlama düşünce biçiminin somutlaştığı bir kültürel değişim ortamını vurgulamış ve işaret etmiştir. Yine *Çöpçüler Kralı* filmindeki hikayesiyle, İstanbul’un bir semtindeki insanlar üzerinden ezen-ezilen ilişkisini yansıtmış ve sorgulamıştır. Çöpçü Abdi’yi merkezileştirerek kurduğu anlatısında, sadece toplumsal statüsü sebebiyle ezilen bireyi değil; 70’lerde yaşanan temel mallardaki kıtlık sorununu, tüp-şeker kuyruduğunda beklemek zorunda kalan insanları ve ekonomik krizlerin

toplumsal sonuçlarını da başarılı bir biçimde anlatmıştır (Kaplan, 2022, s. 275-276).

Zeki Ökten, 1978 yılında çekmiş olduğu ve senaryosunun Yılmaz Güney'e ait olan *Sürü* filmi ile birlikte ise ulusal ve uluslararası festivallerde pek çok ödül kazanmıştır. Film, 1979 yılında Berlin Uluslararası Film Festivali, Locarno Uluslararası Film Festivali ve Londra Film Festivali ile 1980 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden ödüller kazanarak yönetmenin ismini geniş kitlelere ulaştırmıştır (Scognamillo, 2010, s. 329). Ökten, *Sürü* filminden önce de yaşama olan bakış açısını ve sinemacı olarak perspektifini açık şekilde ortaya koymuş bir isimdir. Ancak tüm imkansızlıklara rağmen, Yılmaz Güney'in senaryosunun hakkını yemeden ve daha da ötesi anlatıyı destanlaştırarak seyirciye sunması, kendisini hayata sınıf eksenli bakan insanların gözünde özel bir yere taşımıştır. Yönetmen, sömürü ilişkilerini fırsata çevirerek sınıf atlamaya gayreti içinde olan kent yoksullarının öykülerini *Kapıcılar Kralı* ve *Çöpçüler Kralı* filmlerinde başarılı bir şekilde izleyiciye sunmayı daha önce başarmıştır. *Sürü* filminde ise, bu defa kapitalizmin ardında bıraktığı feodal kalıntılar içinde yoksullaşan ve çaresizliğe terk edilen insanların dramını beyaz perdeye taşımıştır (Maktav, 2007, s. 99). *Sürü* filmi, ekonomik olarak gücünü ve bununla birlikte itibarını kaybetmekte olan Veysikanlar aşiretinin ağası olan Hamo'nun ayakta kalabilmek için verdiği mücadeleye odaklanmaktadır. Öyküyle birlikte, değişmekte olan üretim ilişkilerinin, şehir/kır karşıtlığının ve ataerkil düzenin eleştirel bir yapısı ortaya konmaktadır (Kılıçbay, 2007, s. 205). Filmin öne çıkan bir diğer özelliği de gösterilenlerin izleyici de yeni bir imge yaratmış olmasıdır. Filmdeki Berivan karakterinin sessizliği '*tüm bir halkın anlatılamaz yoksulluğunun*' simgesi olurken; Berivan'ın ölümü ise, '*bir yaşam tarzının, bir ekonomik düzen, feodal yapının son kalıntıları de yok olduğunu*' göstermektedir. Yine aşiret reisi Hamo'nun filmin son sahnesinde, Ankara'nın

en kalabalık meydanlarından birisinde tek başına kalması da, aslında ‘*yeni toplumsal yaşama adapte olamaması neticesinde tek başına yapayalnız kalmasının*’ imgesini taşımaktadır (Dalyanoğlu, 2002, s. 81). Zeki Ökten filme, farklı metaforlarla simgesel anlamda güç katmıştır. Örneğin, Berivan’ın çadırının önündeki yeni dikilmiş fidan geleceğe dair umudu ifade etmektedir. Umudun tükenmesini de yine o fidanın kuruması açıklamaktadır. Berivan’ın beslediği kafesteki keklikler ise; Berivan’ın da onlar gibi kafesteymişçesine, töreler ve feodal-erkek egemen yapıdaki sıkışmışlığının sembolünü taşımaktadır (Kuyucak Esen, 2014, s. 176).

Sürü ’yü, senaryosunu yine Yılmaz Güney’in yazmış olduğu *Düşman* (1979) filmi takip etmiştir. Film, 30. Berlin Şenliği’nde jüri özel ödülü ve en iyi senaryo ödülünü kazanmasının yanı sıra, Uluslararası Katolik Ofisi’nin ödülünü de elde etmiştir. İşsiz, yoksul bir işçinin öyküsünü anlatan *Düşman*, önce sansür kurulu tarafından yasaklanmış fakat daha sonra Danıştay tarafından bu karar bozularak gösterimine izin verilmiştir (Scognamillo, 2010, s. 329). Yılmaz Güney-Zeki Ökten işbirliği; *Sürü* filminde göçebe hayat süren ailelerin akrabalık ilişkilerini ve ekonomik kaygılarını ortaya koyarken, *Düşman* filminde ise, işsizliğe ve beraberinde gelen sosyal sorunlara değinerek toplumsal gerçekçi anlatıları ortaya koymuştur (Alaca, 2016, s. 57). Güncel olaylarla, ekonomik açmazları bir arada ele alarak kendisine özgü bir yol çizmeye başlayan Ökten, *Düşman* filminde yoksul, çaresiz insanların gerçeğini bu defa Çanakkale’de sergilemiştir. Aytaç Arman’a, 17. Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü kazandıran film, yurtdışından da ödülleriyle dönmüştür (Canbazoglu, 2007, s. 230). Film, günlük işler bulup çalışabilmek için birbiriyle yarışan yoksul ve göçmenlerin trajik yaşamlarından kesitler sunmaktadır. Ökten, anlatısında iç göç olgusuna atıfta bulunmakta ve Türkiye’nin her bölgesinden Çanakkale’ye çalışmak için gelen göçmenlerin mücadelesini yansıtmaktadır. Diğer bir yandan ise, Aytaç

Arman'ın canlandırmış olduğu İsmail karakteri ve ailesine odaklanarak, yoksulluğun aile içinde yarattığı sorunları göstermektedir. Çünkü, Çanakkaleli İsmail de iş için gelen diğer kişiler gibi işsizdir ve geçim mücadelesi vermektedir (Kaplan, 2022, s. 277).

Düşman'dan sonra, darbenin etkisi ile de üç yıl kadar film çekmeyen Zeki Ökten, biraz da zorunlu bir duraklamanın ardından 1982 yılında *Faize Hücum* filmi tekrar sinemaya dönmüştür. Ökten, bu filmi çekmesindeki temel etmenin 24 Ocak Kararları ile ilişkili olarak ülkedeki ekonomi durumunun olduğunu aktarmaktadır (Karadoğan A. , 2007, s. 50).

4.3. 12 EYLÜL SONRASI: SİNEMADA TOPLUMSAL GERÇEKLİK ANLAYIŞI ve ÖZGÜNLÜĞÜNÜN YÜKSELİŞİ

Ökten'in 1977 yılında çekmiş olduğu *Kapıcılar Kralı* filminde çizmiş olduğu Türkiye manzarası, esas olarak 1980'lerle birlikte billurlaşarak ortaya çıkan, yeni bir toplumsal ruh halini de haber vermektedir. Yönetmenin, 70'li yılların sonuna doğru geçen bu filmde kurguladığı insan tipleri ve ele almış olduğu insan ilişkileri 'Özalizm' alametlerini taşımaktadır. Genellikle, 12 Eylül askeri darbesinin ve sonrasındaki gelişmelerin ürünü olarak kabul edilen bu yeni birey tipinin kökleri, *Kapıcılar Kralı* filminde kendisini izleyiciye net olarak göstermektedir. Bu anlamıyla filmi, Zeki Ökten'in 1980'lerde çekeceği diğer filmlerde de sık sık işlemiş olacağı geç kapitalizm insan tipolojisinin öncüsü olarak değerlendirmek de mümkündür (Karadoğan R. , 2007, s. 137). Yönetmen, 80'leri ve Özal ekonomisini anlatabilecek başarılı örnekleri sinema vasıtasıyla halka sunmuştur (Nazik, 2007, s. 81). 1980 sonrası Türkiye ve sinema ortamında, Yeşilçam sinema tarzına özgü formüllerden bağımsız olarak belirmiş bir anlayışla Zeki Ökten, esas olarak bu yılları karakterize eden ekonomik, toplumsal ve siyasal gelişmeleri filmlerinde yansıtmaya gayreti içerisinde olmuştur. Yönetmenin çekmiş olduğu ve ekonomik gelişmeler ile siyasal zihniyetin ürününün bir yansıması olan *Faize Hücum* (1982), ülkedeki

işsizliğin panoramasını çizen ve yeni umut kapısı olarak Arap ülkelerinin görüldüğü *Pehlivan* (1984), bürokrasi ile halk arasındaki iletişimsizliği gözler önüne seren *Davacı* (1986), Ankara'da gecekonduların arasında ve ekonomik sıkıntılar içerisinde yaşam mücadelesi veren insanların yaşamından kestiler sunan *Düştürü Dünya* (1986) ve liberalizmin yansımalarının ele alındığı, bir iş hanındaki insan ilişkilerinin aktarıldığı *Yoksul* (1988) gibi filmleri bu düşünce ile gayretin birer yansıması olduğu söylenebilir (Dalyanoğlu, 2002, s. 90-91).

Zeki Ökten'in 12 Eylül sonrası çekmiş olduğu ilk yapımı olan 1982 yapımı *Faize Hücum* filmi, bu yılların ekonomi politika uygulamalarını gerçekçi tarzda eleştiren bir anlatı olarak ön plana çıkmaktadır. Filmde esnaf, işçi ve memur kesiminden insanların; alt ve alt-orta sınıfı temsil eden kişilerin, bankerler tarafından verilen yüksel faiz vaatlerine güvenerek taşınmaz mallarını dahi satıp faize yönelmeleri neticesinde yaşadıkları hayal kırıklıkları anlatılmaktadır (Kaplan, 2022, s. 278). Film, 80'li yıllarda başlatılan bankerlik kurumunun toplumda açmış olduğu yaraları, geniş kitlelerin sınıf atlama özlemini işlemektedir. *Faize Hücum*, sınıf atlama sorununun salt bireysel yönü ile değil, toplumsal boyutunu da değinen ve bir dönemin siyasal, ekonomik şartlarını eleştiren özellikler içermektedir (Çelikcan, 2012, s. 162). Filmin anlatıldığı yıllarda, tüm ülke adeta bir 'faiz' salgını sarsılmaktadır. Her kesimden insanlar, malını mülkünü satıp paralarını yüksek faiz için bankerlere yatırmaktadırlar. Filmin ana kahramanı olan memur Kamil Bey ise, bakanlar kurulu kararı ile bankerlere yasal statü verilmesinin ardından bu furyaya katılmış ve babasından kalan küçük evi satıp parasını bankere yatırmıştır. İlk zamanlarda yüksek kazanç sağlayan bu durum, bankerlerin iflas edip ülkeyi terk etmesi ile büyük bir hüsrana dönüşmüştür. Kamil Bey ve ailesi de diğer insanlar gibi tüm gelirlerini bu süreçte kaybeden insanlar arasına katılmışlardır (Kuyucak Esen, 2019, s. 154-155). Üç yıllık bir aradan sonra

çekmiş olduğu *Faize Hücüm* (1982) filmiyle Zeki Ökten, 20. Altın Portakal Film Festivali'nde kazandığı ödüller ile adından bir kez daha söz ettirmiştir. Film festivalde; en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo (Fehmi Yaşar), en iyi erkek oyuncu (Genco Erkal) ve en iyi yardımcı kadın oyuncu (Asuman Arslan) ödüllерinin sahibi olmuştur (Scognamillo, 2010, s. 330).

Ökten, *Pehlivan* (1984) filminde de, *Faize Hücüm* (1982) filminde olduğu gibi yine ekonomik sıkıntılar içerisindeki bireylerin yaşadığı sorunların ve umutların odağında yer aldığı bir anlatı sunmayı tercih etmiştir. Öykünün ana karakteri Bilal, çalıştığı yerden kovulduktan sonra Libya'da çalışabilmek için işçi olarak başvuruda bulunmuştur. Başvurunun neticelenmesi beklerken, bu süre zarfında da geçimini sağlayabilmek adına güreş müsabakalarına katılmaktadır. Buradan kazandığı ücret geçinebilmesi için yeterli olmayan Bilal, başpehlivan olma hayali ile Kırkpınar'a katılmıştır. İsteddiği gibi sonuçlanmayan bu süreç sonrası ise tükenmiş olarak hayatına devam etmek zorunda kalmıştır (Kırbaş, 2022, s. 91). Bir Trakya kasabasında geçen film, dede mesleği olan pehlivanlıkta çıkış yolu arayan Bilal'in hikayesini anlatmaktadır. Fakat bu sadece bir pehlivanlık hikayesi veya Kırkpınar'a giden zorlu yolcuğun anlatısı değil, aynı zamanda hayatın değişen yüzünü gösteren bir öykü olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Filmde yoksulluğun, değerler erozyonu ile birlikte yaşandığını gösterilmektedir. Güreşin yerinin futbol almış, yırtma ve kendini kurtarma düşüncesi futbola endekslenmiş ve gelenek unutulurken ahlaki bir çöküntüye kitlesel olarak girilmiştir (Maktav, 2007, s. 103). Pehlivan filmi, Tarık Akan'a 21. Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü kazandırmasının yanı sıra 1985 Berlin Film Festivali'nde de jüri özel ödülünü almıştır (Scognamillo, 2010, s. 330).

Ökten-Bugay-Sunal üçlüsü, yaklaşık on yıl sonra *Davacı* (1986) filmi yeniden bir araya gelerek toplumsal hayatın görünümünü yine mizahi bir

dille anlatmışlardır. 1980 öncesi başlayan ve 1980 sonrası da gelişme göstermeden devam eden bir mahkeme davası ile adalet sisteminin çarpıklarını toplumsal taşlama yoluyla göstermişlerdir (Dalyanoğlu, 2002, s. 99). Avukat Cenap Güven'in 'Bir Mahkeme Öyküsü' isimli eserinden yola çıkarak çekilen filmin senaryosu Umur Bugay tarafından kaleme alınmıştır. Kemal Sunal'ın başrol olarak yer aldığı film; Anadolu'nun bir köyünde hayvan sürüsünün yan komşusunun bahçesine girmesi ve tarafların birbirinden şikayetçi olması üzerine kurulu bir öyküdür. Filmi; açılan davanın yedi yıldan beri sonuçlanmayan, meşakkatli süreçlerin etrafında örülmüş bir kara mizah anlatısı olarak tanımlamak da mümkündür (Bodur, 2024, s. 25). Film, hukuk ile adalet arasındaki ilişkiyi sorgulamaya olanak tanıyan bir anlatı sunmaktadır. Filmin vurguladığı en önemli toplumsal sorun; hukuk kurumunun adaleti sağlama konusunda yetersiz kalabileceği konusudur (Kaplan, 2022, s. 280).

Zeki Ökten'in 1986 yılında Kemal Sunal ile çekmiş olduğu *Davacı* ve *Yoksul* filmleri, yönetmenin değişik yaklaşım tarzıyla ele aldığı ve toplumda sayısız örneği bulunan kişi ile olayları merkezine alarak hareket etmektedir. Bir kırsal alan güldürüsü olan *Davacı* filmi; bir hiç yüzünden davalı ve davacı durumuna düşen iki ailenin adalet arayışlarını ile karşılaştıkları güçlükleri anlatmaktadır. *Yoksul* filmi ise, başlangıçta saf birisi olan fakat gün geçtikçe ortama ayak uydurarak son derece hesapçı ve kurnaz hale gelen çay ocağı çırağının hikayesini dile getirmektedir. Yönetmen bu filmi, tek mekanda (olayı geçtiği iş hanı) ve zaman birliği içerisinde anlatmayı tercih etmiştir (Scognamillo, 2010, s. 330). *Yoksul*, 1980'leri belirleyen tüm parametrelerin; ekonomiyi, popüler kültürü, liberalizmin gündelik hayattaki tezahürlerine dönüşümünü katmanları ile anlatan bir filmidir. Bu yeni düzen biçiminde ticaret, borçlar ile senetler üzerinden yürümekte ve yeri geldiğinde de hayali olarak yapılmaktadır. Yine, herkesin birbirini dolandırmaya çalıştığı bu yeni

dünya düzeninde insan ilişkilerinin belkemiği yalan ve ikiyüzlülüğe dayanmaktadır. Bu nedenle *Yoksul*, kazanma hayalleri ile kaybetme hüznünü bir arada anlatan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır (Karadoğan R. , 2007, s. 138).

Yoksul filmi de, *Kapıcılar Kralı* ve *Çöpçüler Kralı* filmlerinde olduğu gibi kentteki küçük adamın ‘önlenebilir yükselişini’ ele almaktadır. Filmin mekan olarak seçildiği han, Türkiye'nin o yıllardaki bir modelini yansıtmaktadır. Film içerisinde, dönemin uygulanan ve benimsenen ekonomi politikaların, han içerisindeki küçük ticarethanelere yansımaları net olarak görülmektedir. Karaborsacılıktan hayali ihracata, borsa kazançlarından faizciliğe kadar her şeyin gözlemlenmesi mümkündür (Dalyanoğlu, 2002, s. 102). 1986 Türkiye’sinin tüm güncel sorunlarına değinilen filmde, imar affı beklentilerinden beyaz eşya ve diğer tüketim mallarına sık sık yapılan zamlara kadar pek çok konuda diyaloglara yer verilmiştir. Ülkeye yeni yeni girmeye başlayan elektronik araçlar, atari oyunları, tekstil ihracatının çoğunun Arap ülkelerine yapılması, enflasyon yüksekliği, sosyal güvencesiz çalıştırılan işçiler gibi konuların tümü filmin dokusu içerisinde yer bulmaktadır (Kuyucak Esen, 2014, s. 114-115).

Zeki Ökten’in 1988 yapımı olan *Düştürü Dünya* filmi, birçok açıdan dikkat çekici anlatı olarak göz çarpmıştır. Sıradan insanların, çaresizlik içerisinde kuşatılmış küçük dünyalarını sergileme konusunda ustalaşmış olan Ökten, Kemal Sunal’ın alışageldik rolleri dışındaki başarılı oyunculuğuyla nitelikli bir toplumsal taşlama örneğine imza atmıştır (Canbazoglu, 2007, s. 231-232). Filmin ana karakteri Mehmet, Ankara’da geceleri pavyonda klarnet çalarak hayatını kazanmaktadır. Akşamları işe gidip, sabahın ilk saatlerine ise gecekondulu mahallesindeki evine dönmektedir. Fakat oturduğu, evin sahibi olan kayınbiraderi ise evi müteahhitte vermiş ve ailenin evi tahliye etmesini istemektedir (Yıldız, 2008, s. 167). Zeki Ökten, Umur Bugay ve Kemal Sunal

üçlüsünü, sinemada son kez olarak bir araya getiren yapımdır bu aynı zamanda. Filmin kahramanlarından birisi de, Dütdüt Mehmet'in bakanlıkta odacılık yapan kayınbiraderi Osman'dır. Turgut Özal'ın bir zamanlar 'Benim memurum işini bilir!' sözleriyle takdir ettiği memurdan olan Osman, dar gelirli olmasın rağmen her fırsatı kazanca çevirerek zengin olmuş birisidir (Nazik, 2007, s. 108-109). Filmlerinde, izleyiciye şehrin belli yaşam sahalarına ilişkin olarak deneyimler sunan Zeki Ökten, *Düttürü Dünya* filminde ise ana mekan olarak Ankara'nın karanlık yüzünü betimleyen pavyonu seçmiştir. Filmin ana karakteri olan klarnetçi Dütdüt Mehmet ise, ne kayınbiraderi odacı Osman gibi 'işini bilenler' tarafında olabilmiş ne de pavyon müşterilerini memnun ederek umut ettiği üne kavuşabilmiştir (Kaplan, 2022, s. 281).

Düttürü Dünya filmi, 1980'lerde yaşanan iç göçün bir neticesi olan konut ve barınma sorununu, toplumsal taşıyıcı bir bakış açısıyla, Türkiye'nin en büyük üç kentinden birisi olan başkent Ankara'daki görünümünü ele almaktadır (Dalyanoğlu, 2002, s. 104). Film, izleyiciyi 80'li yıllar Türkiye'sinin başkentinde yaşama tutunmaya çalışan gecekondu bir ailenin hayatına ortak etmekte ve onların alanından gösterdikleriyle tüm Türkiye'nin algılanmasına olanak sağlamaktadır (Kuyucak Esen, 2014, s. 131).

1980'li yıllar içerisinde, *Derman* (1983), *Firar* (1984), *Kurbağalar* (1986) ve *Ses* (1986) gibi çalışmalara da imza atan Zeki Ökten'in bu yapımları, aynı yıllarda çekmiş olduğu diğer filmleri kadar ön plana çıkan yapımlar olmamıştır. Bu anlatılar arasında, diğerlerinden göre biraz daha öne doğru sıyrılan *Ses* (1986) filmi, işkence sorununa değinen öyküsü ile dikkat çekmektedir. Zeki Ökten'in tüm iyi niyeti ve dürüst yaklaşımına rağmen film; denetimi aşabilme endişesi ile ne işkence sorununa inebilmiş ne de bu olayı çarpıcı bir biçimde ele alabilmiştir (Scognamillo, 2010, s. 330). *Ses* filminin anlatısal olarak göze çarpan ilk eksikliği ise, dış dünya ile bağlantısının

kurulmasındaki zayıflıktır. İzleyici, filmin ana karakteri olan delikanlının bunalımın ve uyumsuzluğun sebebini anlamakta güçlük çekmektedir. Öyküdeki ana kahramanın, geçirmiş olduğu bunalımın nedeninin, 12 Eylül’de kalmış olduğu hapislik hayatından kaynaklığı net olarak anlaşılmamaktadır. Seyirci, delikanlının yaşamış olduğu bu bunalımın sebebini, altı yıl önce gerçek yaşamda geçirmiş olduğu deneyimden faydalanarak kendi bilişsel yapısı ile doldurmak durumunda kalmaktadır. Bu durum da filmin yer yer soyut kalmasına neden olmaktadır (Nazik, 2000, s. 158). Filmin ana karakterin izleyiciye anlatılma biçimi geleneksel anlatıya da çağdaş anlatıya da tam olarak oturtulamamıştır. Karakterin geçmişine ilişkin bilgi verilmemiş olması, onun gelişmesinin önünde de engel oluşturmaktadır. Nedenleri dahi net olarak bilinmeyen bir ruh hali içerisindeki karakterin, bu durumuna özgü olarak izleyicinin sonraki eylemlerini yorumlama şansını ortadan kalmaktadır. Netice itibariyle, belirsizlik içerisinde başlayıp aynı şekilde sonlanan karakterle ilgili olarak; ne eski bir aşk, ne eski bir mahkumun topluma uyum gayreti ne de işkencenin öyküsünün tam olarak anlatılabildiğini söylemek mümkündür (Bilgiç, 1994, s. 93).

4.4. 1990 SONRASI FİLMLERİ ve SİNEMA YAKLAŞIMI

Zeki Ökten 1988’den 1999’a kadar geçen süre içerisinde, bir kısa film dışında herhangi bir sinema filmi çekememiştir. Sinema alanındaki yapısal kriz ve dönüşüm nedeniyle sadece o değil, geçmişin pek çok önemli yönetmeni de bu dönemde film üretme konusunda büyük güçlükler yaşamışlardır. Yönetmenin bu krizden çıkarmayı ise, 1999 yılında çektiği *Güle Güle* filmi ile başarmıştır. Senaryosunun Fatih Altınöz’e ait olan bu yapımın ardından birlikte çalışmalarına devam edilmiş ve yine senarist-yönetmen ortaklığı ile 2002 yılında *Gülüm* ve 2006 yılında *Çinliler Geliyor* filmlerine birlikte imza atılmıştır (Kuyucak Esen, 2014, s. 271).

Zeki Ökten, 1980'li yılları *Düştürü Dünya* filmi ile kapattıktan sonra, deregülasyon, küreselleşme kavramları ile tanımlanan 90'lı yılların ilk yarısını film çekmeden geçirmiştir. 1995 yılında ise, sinemada önemli işlere imza atmış diğer yönetmenler ile birlikte aynı çatı altında toplanarak Türk Sinema Vakfı kuruluşunda yer almıştır. Ökten; kuruluş amacı sektördeki mali krizi ortak çaba ile aşmak olan bu vakıf altındaki faaliyetleri ile birlikte, *Hep Aynı* (1995) isimli kısa metraj çalışmasıyla 90'lı yıllardaki ilk film çekmiştir (Dalyanoğlu, 2002, s. 110-111). Zeki Ökten, 1990'lı içerisinde film çekemediği dönemde geçim kaynağı olarak televizyon dizilerine yönelerek yönetmenlik yapmıştır. *Bizimkiler* (1989-2002), dizisinin bazı bölümlerini yönetmiş, kurgu ve senaryosuna katkılar sağlamıştır. Yine bu yıllarda çekilen ve on üç bölümden oluşan *Saygılar Bizden* (1992-1993) dizinin tüm bölümlerini kendisi yönetmiştir (Kuyucak Esen, 2014, s. 350).

Sinema dünyasının ekonomik açıdan zorlandığı ve üretkenliğin az olduğu bu yıllarda Zeki Ökten, toplumsal huzursuzlukların bilince olarak, bir dostluk filmiyle olan *Güle Güle* ile sinemaya dönüş yapmıştır. Yönetmenin bu filminde, dönemin sinema içi üretim dinamiklerine göre şekil almış içeriksel ve anlatısal özellikler dikkat çekmektedir (Nazik, 2000, s. 175). Zeki Ökten'in, 90'lı yılların sonunda izleyici karşısına çıkan filmi *Güle Güle*, görsellik anlamında farklılıklar taşısa da, komedideki nahifliğini yine korumaktadır (Kıraç, 2007, s. 245). Ökten *Güle Güle*'de, saygılı, sevgili, dürüst, dost vb. sıfatlarla özdeşleştirdiği karakterleri üzerinden, gerçekte kaybolan değerlere dikkat çekmekte ve bu değerlere duyduğu özlemleri anlatmaktadır. Filmdeki karakterler ile birlikte bu değerler de yok olup gidecektir, çünkü yeni nesil bu duygulardan uzak olarak büyümekte ve empati kuramamaktadır. Yönetmen filmde, yiten değerleri, kuşaklar arası ilişkiler vasıtasıyla anlatmayı tercih etmektedir (Akbulut, 2007, s. 186). Filmde, 1960 ve 1970'li yılların sinema anlatısında görülen dayanışma, karşılıksız ilişki

içinde yaşayan ve ‘küçük insanlar’ olarak tabir edilebilecek kişilerin dünyasına benzer bir anlatı çerçevesi kurulmuştur. Bir bakıma yönetmen; 1980’lerde sinemasında sıkça değindiği ve eleştiriler sunduğu sosyo-ekonomik koşullara göre şekillen insan ilişkilerine, geleneksel dostluk ilişkileri bakış açısı ile 1990’lı yıllarda cevap vermiştir (Nazik, 2000, s. 178). Sektörden de kabul gören bir yapım olarak adından söz ettiren *Güle Güle* filmi, 37. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde en iyi film ödülünü kazanmıştır (Canbazoglu, 2007, s. 232).

Ökten, *Güle Güle* filminin yaratmış olduğu rüzgarla, 2002 yılında senaryosunun yine Fatih Altınöz’e ait olduğu *Gülüm* filmini çekmiştir. Bir aile dramı olan *Gülüm*’de de, bir önceki filmde olduğu gibi gündelik hayatın içindeki ilişkilere, değişen değer yargılarına, aşk, sadakat aile gibi kavramları ve kuşaklar arası çatışmaları tema edinmiştir (Maktav, 2007, s. 114).

Yönetmen, *Gülüm* filminde İstanbul’a adeta özel bir rol vermiştir. Filmde, geçmiş kuşaktan insanların mahallelerinde yürüdüğü, boğaza inip balık tuttuğu görülmektedir. Bu anlamıyla onların İstanbul’u cemaate açık bir yapıdadır. Buna karşın evli olan genç karakterlerin site içerisinde, çok katlı modern apartmanlarda yaşadıkları görülmektedir. Genç kuşağın İstanbul’u ise, şirketlerin, büyüyen yerli ve yabancı sermayenin İstanbul’unu temsil etmektedir. Ökten, karakterlerin kentle ilişkilerindeki bu farka dikkat çekerek insanların kentle birlikte değiştiğini vurgulamaktadır (Akbulut, 2007, s. 191). Bir kuşak çatışması olarak da okunabilecek olan bu film, değişen ahlaki kurallara uymakta zorlanan ve zorlanmayan insanların yaşam öyküsüne değinmektedir (Sekmeç, 2007, s. 236). Kişisel çıkarlar uğruna küresel sermaye ile ortaklığa giren bir toplumun eleştirisini yaptığı *Çinliler Geliyor* (2006) filmi ise, yönetmenin diğer toplumsal güldürüleri gibi ‘tezi’ olan bir filmidir. Ancak bu defa yaşama sol perspektiften bakmak yerine, tam tersi olarak ‘milli semboller’ kullanılarak eleştiriler getirilmektedir (Maktav, 2007,

s. 117). Film, İzmir'in küçük bir kasabasında, uluslararası sermayenin kasabaya yatırım yapacağı yönündeki haber üzerine temellendirilmiştir. Bahse konu olan haber ile birlikte, bu durumun kasabalılarda yarattığı etik dönüşüm ve etik değerlerin yozlaştığı savını taşımaktadır (Binark, 2007, s. 199). Filmde, bir gün öncesine kadar birbirlerinin yardımına koşan kasaba insanlarının, ertesi gün çıkarları uğruna birbirlerine kazık atmaya çalışan bireylere dönüşü anlatılmaktadır. Zeki Ökten, çıkarları uğruna değişen ahlaki değerlere el atmıştır filmde (Sekmeç, 2007, s. 237). Paranın kişiyi etkileme gücünü, ahlaki erozyonunu sorgulayan bu yapıttaki nahiflik ve yalınlık; değişen sinema izleyicisinin beklentilerine, alışkanlıklarına uzak bir komedi olarak kaldığı görülmüştür (Canbazoglu, 2007, s. 232).

SONUÇ

Literatürdeki araştırmalar ve değerlendirmeler ele alındığında, Zeki Ökten'in toplumsal gerçekçi bir anlayış içerisinde sinemaya yaklaştığı ve bu tarzda filmler çektiği görülmektedir. Yönetmenin, anlatılarında toplumsal meseleleri dert edinerek, güncel konuları ön planda tutup bu konuları izleyiciye anlatma gayreti içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Ökten, yaşanan dönem ve içinden geçilen süreçlere, bir sinemacı olarak kayıtsız kalmamayı kendisine düstur edinmiş birisidir. Sinema seyircisi; ülkenin yaşadığı sancılara, dönüşümlere, güçlüklerle ve tüm bu durumların topluma nasıl tezahür ettiğine onun filmleri aracılığıyla daha net ve yakından tanıklık etmiştir. Toplumun farklı kesimdeki insanların yaşamından kesitler sunduğu bu anlatıları ise, her zaman yalın ve sade bir dille aktarmayı tercih etmiştir. Bu tercihi bir bakıma, kendi yaşamındaki nahifliğin de bir yansıması görmek mümkündür. Çünkü Zeki Ökten, her şeyden önce filmleri ile konuşmayı seven, onun dışında çok fazla röportaj vermeyen bir isimdir aynı zamanda. Kendisi genellikle, filmlerindeki karakterler ve metinler vasıtasıyla söyleyeceklerini dile getirmiştir.

Zeki Ökten'in yaşamsal yolcuğu ve hayat deneyimleri, 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren, sinemada ustalaşmaya başladığı dönemlerde kendi sinema dilini oluşturabilmesi konusunda ona önemli katkılar sağlamıştır. Ökten, kendi hayatından da iyi bildiği yoksulluk hallerini, ekonomik ve siyasal süreçlere dair yapmış olduğu gözlemlerle birleştirerek, sinema izleyicisine toplumdaki sınıfsal çelişkileri sunma ve analiz etme olanağı sunmuştur. Çünkü onun filmlerindeki karakterler salt bireysel öykülerini değil, aynı zamanda bulunmuş oldukları sınıfın öykülerini de derinden yansıtmaktadır. Filmlerle birlikte, farklı tabakalardan insanların toplumdaki konumlarına ve ilişkilerine tanıklık etmek de mümkün olmuştur.

Ökten'in, filmlerinin mizansenini oluştururken yapmış olduğu mekan tercihleri ve mekan ile kurmuş olduğu ilişki de anlatılarında bir unsur ögesi olarak göze çarpmaktadır. Bu anlamıyla *Kapıcılar Kralı* filmindeki apartman ve içerisinde yaşayan sakinlerinin oluşturduğu ilişkiler bu duruma ilişkin ilk örneklerinden birisini oluşturmaktadır. Kemal Sunal'ın canlandığı kapıcı Seyit karakteri ve ailesinin apartmanın bodrum katında olmasının dışında, memur olan ailenin giriş katta, albay ve banka müdürünü karakterlerinin ise apartmanın üst katlarına doğru yaşıyor olması yönetsel bir şema dizilimi olarak kendisini göstermektedir. Yine tek mekanda geçen bir anlatı yapısına sahip olan *Yoksul* filminde de, ülkedeki insan tipolojisinin yansımalarını bir iş hanı içerisinde göstermektedir. Bu anlatılardan farklı olarak, şehirlerdeki belirli semtleri ve yaşam kültürünü ele aldığı filmlerde de sosyolojik yaklaşımının izlerinden bahsetmek mümkündür. Örneğin *Çöpçüler Kralı* filminin, geri planında yer alan semt ilişkilerini filmin dokusu adına önemli bir unsurdur. Benzer bir örnek olarak da *Düştürü Dünya* filmi, çekilmiş olduğu Altındağ bölgesinin semt öyküsü ile değerlendirildiğinde toplumsal gerçekçi sinema anlayışının yansımaları daha net olarak kendisini göstermektedir. Bu anlamıyla Zeki Ökten'i, hem tek mekanda geçen öyküleri başarılı olarak

anlatabilmiş etkili bir yönetmen hem de karakterlerin yaşadıkları sosyal çevre ve zümresini doğru şekilde tahlil etmiş iyi bir gözlemci olarak tanımlamak mümkündür.

Yönetmenin sinemasına dair notlar düşerken; anlatılarında ‘diğerleri’ veya ‘görünmeyenler’ olarak adlandırılabilir insanların yaşamlarını ışıktuttuğu görülmektedir. Ökten’in, bilhassa 1970’li yılların sonuyla birlikte başlayan sinemasal dönüşümünde bu anlatı tercihi daha baskın olarak kendisini göstermektedir. Kendi dünyalarındaki bu insanların yaşam telaşlarını ve sorunlarını perdeye taşıyan Zeki Ökten, bir anlamıyla onların dert ve sıkıntılarını kendilerinininkine eşdeğer gördüğünü söylemek mümkündür. Çünkü kendisi de hayatında pek çok zorluk ve güçlüğü karşı mücadele etmek durumunda kalmıştır. Bu anlamıyla, sinemasındaki öyküler ve karakterin kendi yaşamından izler taşıdığı anlaşılmaktadır.

Zeki Ökten, sinemadaki anlatıları kadar, yaşamda da politik ve yer yer muhalif duruşu ile tanınan bir kişiliktir. Birlikte çalışma yürüttüğü insanların anlatılarını başarılı olarak sinemaya aktarabilmesinde bu durumun etkisinin olduğu ise şüphesiz bir gerçektir. Kendisi sadece bir sinemacı olarak değil, duygu yönüyle de ortaklık kurduğu kişilerle film çalışmaları yapmış ve o insanların yaşam perspektifini de perdeye taşımayı başarabilmiştir. Bu duruma en iyi örnek olarak ise, Yılmaz Güney ile birlikte yapmış oldukları *Sürü* filmidir. Yılmaz Güney’in anlatmak istediği duyguları, Zeki Ökten kendi kadrajları ve yorumlamaları ile en yakın haliyle yansıtmaya çalışmıştır. Bu duruma sunulabilecek bir başka önemli örnek ise, Umur Bugay ile yapmış oldukları çalışmalar gösterilebilir. Senarist ve yönetmen ortaklığı yürüttükleri sayısız çalışmadaki kritik nokta; aynı mahalle bir arada büyümüş olmalarıdır. Aynı okula gitmiş olmaları, kimi işlerde birlikte çırak olarak çalışmaları ve edebiyata olan ilgilerinin beraber gelişmiş olması; sinemada kurdukları ortaklıkların ve başarıların diğer dönüm noktalarını olduğu anlaşılmaktadır.

Ülkedeki kritik süreçlerin sosyolojik çözümlemelerini perdeye taşıyan bu ikili, adeta birbirinin tamamlayan yapıları ile uzun yıllar birlikte önemli çalışmalara imza atmışlardır.

Son olarak, Zeki Ökten'in yaşama dair duruşunu, sinemaya ilk adımını yanında atan ve Ökten'den 'ustam' diye bahseden Zeki Demirkubuz'un bir anısı ile aktarmak daha doğru olacaktır:

‘‘Ses filmini çekmeye karar vermişti ve kimsenin sesini çıkartamadığı bir dönemdi. Gümüşlük’’te filmi çekiyorduk. Bir gün kahvede otururken MGK'dan birisi gelip bize selam verdi ve Zeki ağabey başını çevirdi. O zamanlar insanlar bir onbaşının karşısında bile hazır ola geçiyordu. Biz endişelendik film için ,Zeki ağabeye söyledik. ‘Ben bu ülkenin çocuklarına işkence edenlere selam vermem’ dedi. Film sonra yarıda kesildi zaten. Zar zor izin alınabildi daha sonra. Sosyalistti. ‘İyi insan olunmadan iyi Beşiktaşlı olunmaz’ sözünün tam karşılığı bir adamdı.’’ (<https://www.hurriyet.com.tr>, 2009)

KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2007). Zeki Ökten Sinemasında Melodram Kipi: Melodramın 'Politik' Seyri. (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 155-196). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Alaca, E. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Sinemasında Emek Kavramı, Sendikal Haraketler ve İşçi Temalarının İşlenişi*. Isparta: T.C. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Ana Bilim Dalı. (Yüksek Lisans Tezi).
- Bilgiç, F. (1994). *1980 Sonrası Türk Filmleri'ndeki Bireyselleşme Çabaları*. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı. (Yüksek Lisans Tezi).
- Binark, M. (2007). Çinliler mi Geliyor Yoksa Geleneksel Değerler ve Toplumsal Dayanışma mı Yitiliyor? Zeki Ökten Neye Karşı Duruyor?. (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 197-204). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Bodur, H. (2024). Orada Bir "Adalet" Var, Uzakta...: Zeki Ökten'in "Davacı" Filmi Üzerine Sosyo-Hukuki Bir İrdeleme. *XI. Hukuka Felsefi ve Sosyolojik Bakışlar Sempozyumu* (s. 25). İstanbul: HFSA.
- Canbazoglu, C. (2007). Alçak Sesli Filmlerin Yönetmeni. (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 229-232). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Çelikcan, P. (2012). Türk Sinemasında Sınıf Atlama Sorunu. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(6), 159-174.
- Dalyanoğlu, A. (2002). *Türkiye'deki Toplumsal ve Siyasal Olayların Zeki Ökten Filmlerine Yansıması*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon, Sinema Anabilim Dalı. (Yüksek Lisans Tezi).
- <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/zeki-okten-son-yolculugunda-13263698> adresinden alındı, Erişim Tarihi: 30.09.2025.

- Kılıçbay, B. (2007). Düşman Kadınlar. (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 205-219). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kıraç, R. (2007). Ses Ver Zeki Ökten. (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 239-245). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kırbaş, O. (2022). *Komedi Filmlerinde Tıp ve Karakter Ayrımı: Zeki Ökten Sineması'nda Kemal Sunal'ın Şaban Tiplemesinin Karaktere Evrilmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı. (Yüksek Lisans Tezi).
- Kaplan, A. B. (2022). Türkiye'nin Toplumsal Atmosferinin Sinemasal Örneği: Zeki Ökten Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. *Akademik Hassasiyetler*, 9(18), 267-286.
- Karadoğan, A. (2007). Sinema Erdemdir. (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 23-58). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Karadoğan, A. (2007). *Yoksul: Zeki Ökten*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Karadoğan, R. (2007). Zamanın Ruhunu Yakalamış Bir Film: Yoksul. (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 137-153). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2014). *Zeki Ökten: Yeşilçam'da Özgün Bir Yönetmen*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kuyucak Esen, Ş. (2019). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Su Yayınları.
- Maktav, H. (2007). Yönetmenin Hüznü. (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 91-126). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Nazik, Y. (2000). *Zeki Ökten Sineması*. Ankara: T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon, Sinema Anabilim Dalı. (Yüksek Lisans Tezi).
- Nazik, Y. (2007). Zeki Ökten Sineması ve 60'lardan Günümüze Türk Sineması Değerlendirmesi: Nereden Nereye? (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 59-90). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması* (I. Cilt). İstanbul: Kitle Yayınları.

- Özgüç, A. (2003). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sekmeç, A. (2007). Dürüst ve Duyarlı... (der. A. Karadoğan) içinde, *Yoksul: Zeki Ökten* (s. 233-237). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.

TAŞRANIN HAYALPEREST SİNEMACISI: AHMET ULUÇAY

Dr. Öğr. Üyesi Erhan HANCIĞAZ,

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Gazetecilik ve Habercilik

Bölümü, Erzincan /Türkiye

erhanhancigaz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4539-0394

GİRİŞ

İnsanlık tarih boyunca duygularını, düşüncelerini ve yaşadığı dünyayı çeşitli sanat dalları aracılığıyla ifade etmiştir. Ricciotto Canudo'nun tanımlamasıyla birlikte ortaya çıkan ve günümüzde de “yedinci sanat” olarak kabul gören sinema, bu sanatların en genç ama en etkililerinden biridir (Yıldırım, 2022, s. 55). Sinema, etimolojik olarak devinimi yazma saptama anlamına gelen “Sinematograf” kelimesinden ortaya çıkmıştır. Dünya sinema tarihinde ilk film gösterimini yapan kişilerin Lumiere kardeşler olduğu kabul edilmektedir. Bu gösterimi kendi icatları olan ve sinematograf olarak adlandırdıkları cihazla gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda Andre Bazin de sinemanın mucitlerinin bir nevi bilim adamları olduğunu söyleyerek, sinemanın da bilimsel çalışmalar neticesinde ortaya çıkmış bir sanat olduğunu ifade etmektedir (Morva, 2006, s. 117). Sabit görüntülerin hareketli hale getirilme çabası, sinemayı teknolojiye bağımlı kolektif bir sanat haline getirmiştir. Bu da sinemayı seyirci haricinde kimseye ihtiyaç duyulmadan tek başına gerçekleştirilen stand up gösterilerinden farklı kılmaktadır. Sinemada ortaya konulan eserler ortak bir çabanın ürünü olarak kompleks ve maliyetlidir. Bu yüzden sinemanın 19. yy.'da ortaya çıktığı ve geliştiği yerlere bakınca kapitalizmin zemini görülmektedir. Belirli bir maliyete sahip olan bu

iş, aynı zamanda bir yatırım alanı halini almıştır. Sinema salonda izlenir ya da perdede izlenir sözü bile aslında eseri pek çok kişiye aynı anda izleterek, bunu bir kazanç haline dönüştürme çabasının ifadesidir. Bütün bu teknik ve ticari boyutlarına rağmen sinema toplumun ürünüdür. Diğer sanat dallarında olduğu gibi öznesi insan ve toplumdur (Hancıgaz, 2023, s. 161).

Sanatın bir iletişim vazifesi olduğunu ifade edebiliriz. Aynı toprak üzerinde beraber yaşayan insanların birbirini anlaması, pek çok açıdan ortaklığa sahip olması, yaratılışın önemli yanlarından birini oluşturmaktadır. Sanatın da bilimin de ortak yanlarından biri dünyayı anlama çabasıdır. Fakat sanat yeni bir şey keşfetmekten veya bilimsel yasalar ortaya koymaktan ziyade, ifade tarzındaki özgünlük ile ön plana çıkar. Bu özgün ifade ise estetik yoldan gerçekleşmektedir. Sinemada sanatçı dünyada var olan gerçekliği sanatsal bir imge oluşturarak perdeye yansıtır. Dolayısıyla sinema insanların birbiriyle ilişki kurmasını sağlayan bir ortaklıktır. Bu sayede topluma aktarım yapar ve toplumun tecrübelerini sinemasal dil vasıtasıyla oluşturur (Tarkovski, 2020, s. 31-34).

Sinema gerçek hayattan beslenir. Bu nedenle de sosyal yaşam içindeki vuku bulandan ayrıştırılamaz. Dahası sosyal yaşamdaki konulara değinen, hemen yanı başında olan veyahut tanı olduğu olaylar izleyicilerin filmlerle özdeşim kurma sürecini tetikler (Taydaş, 2024, s.47). Bu nedenledir ki; toplumsal ve bireysel düzeyde yaşanan gerçek yaşam deneyimleri sinemanın ana malzemesidir. İzleyici, perdede gördüğü hikâyede kendisine dair bir yansıma arar. Bir film, karakterleri ve olay örgüsü aracılığıyla seyircinin kendi yaşamıyla özdeşleşebileceği unsurlar sunduğu zaman, izleyici tarafından benimsenir. Burada söz konusu olan “gerçeklik” kavramı, gündelik yaşamda var olan olayların birebir aktarımını değil, seyircide sunulan dünyanın var olabileceği duygusunun oluşturulmasını ifade etmektedir. Bu gerçeklik hissinin sağlanabilmesi; karakter, zaman, mekân ve olay örgüsünün

birbirleriyle tutarlı ve inandırıcı bir bütünlük içinde sunulmasına bağlıdır. Dolayısıyla, anlatı bilim kurgu türünde olsa dahi, bu öğeler arasındaki içsel uyum korunduğu sürece seyircide gerçeklik izlenimi yaratmak mümkündür. Eser, doğrudan gerçek dışı öğeler içerse bile, izleyici bu durumu kabul ettiği anda, anlatının gerçek dışı olaylar çerçevesinde gelişmesi, izleyici açısından problem olmayacaktır (Mutlu, 1995, s. 45). Çünkü sinema, seyircinin aktif olduğu bir sanattır. Seyirci zevk almak için filmle bütünleşen bir tamamlayıcı unsur olarak varlık gösterir (Tuğran & Tuğran, 2016, s. 201). Sinema, kimi zaman günlük olayları ve dönüşümleri neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde ele alarak kitleleri yönlendiren bir işlev üstlenirken, bazen de metafizik dünyayı yorumlamaktadır. Bu doğrultuda öznesi insan ve toplum olan sinema, insanı ve toplumu anlamaya ve anlatmaya çalışmaktadır.

Brecht'e göre sinema toplumsal işlevi yerine getirdiği müddetçe anlamlı olacaktır (Brecht, 1977, s. 56). Sinema beslendiği toplumu doğrudan ya da dolaylı bir şekilde betimler, anlatır, resmeder. İnsan ve yaşamın kendisidir. Bu minvalde ortak bilincin yansıması olarak kendini göstermektedir. Bir sanat eseri içinden çıktığı toplumun kültürel kodlarından ayrı düşünülemeyeceği için sinema da toplumdan ayrılmaz bir parça olarak tetkiklerini toplum üzerinde yapmaktadır (Erenözlü, 2023, s. 268). Nitekim sanat eserleriyle toplumsal yapı arasındaki paralellik her sanat eseri için aynı oranda olmayabilir. Ancak sinemanın kitlesellik özelliği, onu diğer sanat dallarından ayırmaktadır. Film içeriklerinin değişmesi ile toplumsal yapı arasında diyalektik bir döngüden bahsedilebilir (Güçhan, 1993). Gündelik yaşam, sosyolojik değişimler, savaşlar, ekonomik krizler, köyden kente göç, toplumsal hareketler gibi insandan ve toplumdan beslenen pek çok konu sinemada vücut bulmaktadır. Dolayısıyla filmler toplumun amel defterleridir.

5.1. TÜRK SİNEMASININ GELİŞİM SÜRECİ

Sinemanın başlangıcı sayılacak dönemlerde hareketli görüntüleri kaydedebilmek için sayısız çalışmalar yapılmıştır. Pek çok icada imzasını atmış olan Amerikalı mucit Thomas Edison, 1891’de bir sinematograf cihazı ve film gösterme projektörü yapmış, 1894’te ise Paris’te bir gösteri düzenlemiştir. O dönem Edison’un yaptığı kamera ile film çekilebiliyordu ancak bu film perdede gösterilemiyordu. Filmi mercek takılmış bir delikten bakarak ancak tek kişi izleyebiliyordu. Yapılan birikimli çalışmalar sonucunda 1895 yılında, Fransız Lumiere Kardeşler “sinematograf”ı yaptılar ve bu sayede insanlar kaydedilmiş görüntüleri beyazperdede izleyebilme imkanına sahip oldu. 28 Aralık 1895’te Paris’te Capucines Bulvarı’nda Grand Cafe’de düzenlenen törende, “Lumiere Fabrikasından Çıkış” ve “Trenin Gara Girişi” adlı film gösterimleri sinemanın doğum tarihini belirlemiştir (Özuyar, 2017, s. 17-20).

Başlangıcından beri Türk Sineması çeşitli aşamalardan geçmiştir. Az sayıda konulu film çekilmiş olsa da ilk dönem filmleri, belge filmleridir. Türkiye’de sinemanın başlangıcından öncesine ait bilgilerimiz pek fazla olmasa da “Sinematograf” cihazının, padişahın izniyle yenilikleri takip etmek için her yıl Fransaya giden Bertrand isimli bir hokkabaz tarafından 1897 yılında saraya sokulduğu bilinmektedir (Scognamillo, 2003, s. 15). Daha sonra bunu halka yapılan genel gösteri izlemiştir. Ancak sinema 1908 yılına kadar gezginci olmaktan kurtulamamıştır. İkinci meşrutiyetin ilanıyla 1908’de İlk yerleşik sinema açılmıştır. O tarihten sonra da sinema ağır ama düzenli bir gelişme göstermiştir (Gençoğlu & Öztürk, 2023, s. 226).

Sinema gösterimlerinin Türkiye’de gerçekleşmesi dünyayla eş zamanlı olmuştur. İlk başta sarayda yapılan gösterimleri, saray dışında yapılan gösterimler takip etmiştir. Tarihi tartışmalı olsa da 1914’te “Fuat Uzkınay” tarafından çekilen “Ayestefenos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” adlı kısa

belgeselin Türk sinema tarihinin ilk filmi olduğu kabul edilmektedir (Saydam, 2020, s. 406). Dönemin Dışışleri Bakanı Enver Paşa'nın Almanya'yı ziyaretinde; Alman ordusundaki sinema çalışmalarını görmesi ve propagandadaki etkisini anlaması, yurda döndükten sonra Merkez ordu Sinema Dairesi'ni kurmasına neden olmuştur (Kurnaz-Şahin, 2014, s. 4). 1916 yılında Ordu Film Dairesi'nden başka İstanbul'da "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" adlı yarı resmi bir kuruluş da ortaya çıkmış ve Almanya'dan getirttiği cihazlarla film çekimine başlamıştır. Harp dönemi olması hasebiyle harp belgeselleri çekmekle işe başlayan bu kuruluşun operatörü de Kenan Erginsoy olmuştur (Onaran, 1999, s.14).

Türkiye'de ilk özel film yapım şirketi ise Kemal Filmcilik'tir. Bu şirketi kuranlar 1914 yılında, Beyoğlu'nda bulunan pek çok sinemaya karşın "Müslüman İstanbul'unda" hiç sinema binası olmamasından hareketle Sirkeci'de bir lokantayı sinema salonu haline getirerek film gösterim işine giren; varlıklı bir lokantacı olan Ali Efendi, Maliye Nezareti memuru Mehmet Kemalettin, İstanbul Lisesi elektrik memuru ve sinema operatörü olan Fuat Uzkınay'dır (Akçura, 1995, s. 15-17).

Türk sinemasının ilk yılları değerlendirildiğinde göze çarpan ilk durum, "sinematograf" cihazının bulunuşundan ancak yirmi yıl sonra Türkiye'de film yapımına başlanmasıdır. Film yapımının başlaması ise dünya sinemasından kopya eserler şeklinde olmuştur. Çünkü o dönem sinema, profesyonller tarafından değil de bu işle haricen uğraşan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malul ve Gaziler Cemiyeti gibi yarı-resmi kuruluşlar tarafından yönetilmektediydi. Dolayısıyla bu kuruluşlar da işin uzmanlarını devreye sokmak yerine, bulabildikleri yerli teknisyenlerle çalışmakla yetinmişlerdi. Ancak, Türkiye'de sinemanın ilk dönemlerde profesyonellikten uzak bir şekilde başlaması aksaklıklara ve yetersizliklere neden olsa da, bu çalışmalar izleyicilere Türkiye'de film yapılabileceğini ve halkın teveccüh göstereceğini

kanıtlamış, sonradan gelenlere ise bu yolda cesaret vermiştir (Onaran, 1999, s. 19).

1922 ile 1939 yılları arasındaki 17 yıllık “Tiyatrocular Dönemi” Türk sinemasının; özellikle Muhsin Ertuğrul’un, tiyatrocuların ve tiyatro eserlerinin cazibesi altında olduğu bir dönemdir. (Onaran, 1999, s. 20). Tiyatrocular dönemini sıhhatli bir şekilde değerlendirebilmek için mezkûr tarihlerdeki siyasal ve sosyal ortamı doğru bir şekilde değerlendirmek gerekmektedir. Dönemi içine alan 1920’li ve 1930’lu yıllar Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarına rastlamaktadır. Tek parti idaresiyle yönetilen bu dönem, devletçilik ilkesi gereğince siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda, devletin yöneticiler tarafından biçimlendirilmeye başlandığı yıllardır. Siyasal yaşamdaki “tek adam” hakimiyeti, sinemada Muhsin Ertuğrul’un şahsında vücut bularak kendini göstermiştir. Bu dönemde, Türk sinemasının tiyatronun etkisi altına girdiği ve filmlerin temasını izleyici eğilimlerinden ziyade, Muhsin Ertuğrul’un belirlediği görülmektedir (Hayır, 2014, s. 352-353).

Muhsin Ertuğrul genel olarak yönettiği oyunların filmlerini perdeye aktarmıştır ve sinema için devlet yardımının gerekliliğine dikkat çekmiştir. Bu durum ise devletin sinemaya kayıtsızlığının somut bir göstergesidir. Devletin sinemaya ciddi bir katkısı olmamasına rağmen, uzun süre dönemin etkin yönetmenleri Cumhuriyet’in temel değerleriyle uyumlu filmler çekmiştir (Kayalı, 1994, s. 14). 1939’dan sonra tiyatro özellikleri taşıyan filmler, yerini sinema özellikleri taşıyan filmlere bırakmaya başlamıştır. 1950 ve 1960’lı yıllar, Türk sinemacıları için verimli yıllar olmuştur. Sinema halk arasında yaygınlaşmıştır, bir eğlence aracı olarak Türkiye’nin şehirlerini, ilçelerini hatta köylerini bile kaplamıştır.

1939’dan 1952’ye kadar devam eden, Türk sinemasının kendini tiyatrodan koparıp sinemaya yaklaştırmaya çalıştığı on üç yıllık süre “geçiş dönemi” olarak adlandırılmaktadır. Dönemin dikkat çeken iki özelliği, yapım

evlerinin sayısındaki artış ve yeni yönetmenlerin sinemaya girişidir. 1922-1939 arasındaki 17 yıllık dönemde iki özel yapımevi varken, 13 yıllık geçiş döneminde bu sayı büyük oranda artış göstererek 18'e ulaşmıştır. Bu 18 şirketin 6'sı 1939-48 arasındaki 9 yılda kurulmuş, buna karşılık 1948-50 yılları arasında 12 şirket faaliyete geçmiştir. Dönemin sonundaki bu hızlı artışın sebebi ise, 1948 yılında belediye Gelirleri Kanunu'nda yerli filmler lehine yapılan bir değişikliktir (Şener, 1970, s. 25). Geçiş döneminin önemli bir diğer özelliği de sinemaya, tiyatro dışından gelen yönetmenlerin katılmasıdır. Avrupa'da sinema ve fotoğraf üzerine eğitim aldıktan sonra memlekete geri gelen bazı genç yönetmenler, sinemaya yeni bir soluk getirmiş ve dönem sonunda tiyatrocuların sinema üzerindeki hakimiyetlerine son vermiştir.

1952 yılı hem film sayısındaki ani artış yüzünden hem de dönüm noktası sayılan bir filmin çekilmiş olması açısından Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı kabul edilir. Bu film 1952 yılında Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen *Kanun Namına* filmidir. Film, gösterildiği her yerde büyük bir etki yaratmış, oyuncu yönetiminden tiplerin seçilişine, filmin montajından anlatımına, gerçek mekanlarla dekor arasındaki uyuma kadar sinemanın her ögesinde ortak bir başarıya ulaşmıştır (Şener, 1970, s. 45).

Sinemacılar döneminin en mühim özelliklerinden biri çekilen film sayısındaki dikkat çeken artıştır. Bir önceki dönemde 131 film çevrilmişken 1952-1963 yılları arasındaki sinemacılar döneminde toplam 821 film çevrilmiştir (Özgüç 2001, s. 207). 1952 yılından sonra Türk sinemasında büyük bir canlanma görülmüştür. Yönetmen sayısı elliye ulaşmış, sinemaya yatırım yapan girişimciler artmış ve ülkenin her tarafında artan sinema salonlarıyla orantılı olarak film sayısında da büyük bir artış meydana gelmiştir.

1960'ta gerçekleşen askeri darbeyle oluşan özgürlük ortamında sinema rahatlamıştır. Bu durum ise Türk Sinemasının toplumsal sorunlara eğilebilmesini sağlamıştır. Bu dönemde toplumsal gerçekçi olarak değerlendirilebilecek filmler çekilmeye başlanmıştır. 1960'tan sonra toplumla bütünleşen Türk Sineması, 1970'lerde başlayan televizyon yayınlarının, ekonomik ve siyasal çalkantıların etkisiyle bunalıma girmiş ve bu bunalımdan seks filmleri ile kurtulmaya çalışmıştır. 1980'lere gelindiğinde seks filmlerinin, yerini arabesk filmlere bıraktığını görüyoruz. Ancak toplumcu filmlerde bu dönemde kendisine yer edinmiştir. Bu son dönemde Türk Sineması insanı tüm özellikleriyle işlemeye çalışmıştır. Toplumsal yapı film konularına yansıtılmıştır (Saydam, 2020, s. 413-417).

1990'lı yıllar, Türk sineması açısından yeni bir kırılma noktası olmuştur. Ekonomik krizler, video teknolojisinin yaygınlaşması ve devlet desteğinden yoksunluk, sinema üretimini merkezden çevreye taşımıştır. Bu süreç, sinema tarihine “Yeni Türk Sineması” olarak geçmiştir. Bu dönemde Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim gibi yönetmenler, kişisel anlatılar, taşra estetiği ve edebiyatı üzerinden uluslararası festivallerde dikkat çeken filmler ortaya koymuştur. Fakat bu yeni dalga içinde Ahmet Uluçay, diğerlerinden farklı bir yerde durmaktadır. O bütün teknik yetersizliklere rağmen, Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinde tamamen amatör koşullarda sinema yapan bir “kendin-yap” sinemacıdır. Bu özelliklerinden dolayı Uluçay'ın sinemayı meslek olarak değil, bir yaşam biçimi olarak gördüğü ifade edilebilir (Dönmez-Colin, 2008, s. 180).

5.2. AHMET ULUÇAY SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Ahmet Uluçay, 1990'lar sonrası Türk sinemasının en özgün ve “yerel” sinemacılarından biridir. 1954 yılında Kütahya'nın Tavşanlı ilçesine bağlı Tepecik köyünde dünyaya gelen Uluçay, sinemayla profesyonel bir eğitim süreci aracılığıyla değil, kendi olanaklarıyla tanışmıştır. Genç yaşlarda,

tavukçuluk, taşımacılık ve inşaat işçiliği gibi işlerde çalışırken, sinema merakını köy koşullarında kendi imkânlarıyla geliştirmiştir. Bu yönüyle onun sineması, Türkiye’de amatör ruhun estetik bir değere dönüştüğü nadir örneklerden biridir. Uluçay, 1990’ların başında arkadaşlarıyla birlikte Tepecik Hayal Okulu adını verdiği bir topluluk kurarak kısa filmler üretmeye başlamıştır. Bu topluluk, Türkiye’de bağımsız sinemanın taşradaki en yaratıcı örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Pay, 2021, s. 191).

Uluçay’ın kısa filmleri -özellikle *Optik Düşler* (1992), *İnci Deniz Dibinde* (1995) ve *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak* (1998)- hem sinemaya duyulan içsel bir tutkuyu hem de taşra yaşamının hayal gücüyle kurduğu özgün bağı görünür kılmaktadır. Bu filmler, el yapımı film malzemeleri, amatör oyunculuklar ve gündelik eşyalarla ortaya çıkarılan eserler olarak sinema tarihinde hatırı sayılır bir konum kazanmıştır (Masdar & Çağlı, 2023, s. 120). Uluçay’ın sinematografisi, biçimsel olarak amatör fakat içsel olarak derinliği olan bir yapı arz etmektedir. Sinemayı yapmak için yapmak yerine var olmak arzusuyla kullanmıştır. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi, bu anlayışın zirvesidir. Yönetmenin kendi çocukluk anılarından yola çıkarak çektiği film, taşrada sinema yapma tutkusunu anlatırken, aynı zamanda sinemanın kendisine dair bir metafor kurmaktadır. Aslında bu film, Uluçay’ın sinemayı “hayal kurma yaklaşımı” olarak gördüğünü kanıtlamaktadır.

Bazin’e göre bir görüntü, gerçeğe ne kadar şey eklediğine göre değil, gerçeği ne kadar iyi ortaya koyduğuna göre değerlendirilir. Daha açık bir ifadeyle görüntünün değeri, gerçekliği süsleyip değiştirmesinde değil; gerçeği olduğu gibi yansıtmasında, görünür hale getirmesinde yatmaktadır (Bazin, 1967, s. 6). Gerçekliği olduğu gibi tanımlayan bu yaklaşım Uluçay’ın doğallıkla kurduğu ilişkiyi açıklamak açısından önemlidir. Kamera, seyircinin

gözü değil, yaşamın kendisidir. Bundan dolayı Uluçay’ın filmlerinde, gerçekte gerçektir hayalde gerçektir.

Uluçay’ın sinemasını anlamak için Walter Benjamin’in el emeği ve “auranın geri çağırılması” kavramı da dikkat çekici bir çerçeve sunmaktadır. Benjamin (1969, s. 218) teknolojik yeniden üretim çağında sanatın özgünlüğünü yitirdiğini söylerken, Uluçay’ın sineması tam tersine bu özgünlüğü geri kazandırmaktadır. Yönetmenin ilk filmi Optik Düşler 30 dakikalık bir orta metraj film mahiyetindedir. El emeğiyle vücuda getirilmiş bu film, sinema severlerin dikkatini çekmiştir. Sonrasında çektiği ve 19 dakikalık diğer filmi Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak Uluçay’ın ikinci filmidir. Bu filmlerden sonra yapmış olduğu Bizim Köyün Orta Yeri Sinema filmi ise bir belgeseldir. Bu film esasen yönetmenin sinema için göstermiş olduğu fedakarlığı anlatmaktadır. Ahşaptan yapılan projektör makinesi, manuel kurgu cihazı, teknolojik olmayan aygıtlar bunun en güzel göstergelerindendir (Masdar & Çağıl, 2023, s. 120). Uluçayın filmleri sinema sanayine karşı el emeği ile oluşturulan sanat eserleri gibidir. Bu durum, Benjamin’in “aura” kavramını günümüz sinemasında sanki yeniden geçerli kılmaktadır. Çünkü Benjamin’e (2000) göre, “aura”lı sanat eserinin kendine has olması esasen “gerçeklik” kavramını oluşturmaktadır.

Uluçay’ın filmlerinde taşra sadece bir mekân değil, aynı zamanda bir bilinç durumudur. Köy, Uluçay sinemasında hem sınırlandıran hem özgürleştiren bir alandır. Türk sinemasında taşradan çıkmış olan ve özgün bir dile sahip yönetmenlerden bahsedebiliriz. Bilhassa 2000’li yıllarda form değiştiren ve yeni bir anlatım diline kavuşan Türk sinemasında taşra, filmlerde mekân olarak anlatımın bir parçasıymış gibi görünmektedir. Taşra, Uluçay’ın filmlerinde de değişmez öğelerden biridir. Ancak Uluçay’ın flmlerinde taşrayı işleme şekli onu diğer yönetmenlerden ayırmaktadır. Onun filmlerinde taşra,

siyasetin ya da ideolojinin enstrümanı olarak değil en saf haliyle seyirciye aktarılmaktadır (Turan, 2010, s. 31).

Uluçay'ın sineması, Deleuze'ün (1997) “zaman-imge” kavramı bağlamında da okunabilir. Zaman-imge kavramı ile bağlantılı olarak düşünülmesini sağlayan sebep ise, hareketin mantıksal düzlemde ayrılmasıdır; böylelikle bilinçdışı deneyimler ve imgelem önem kazanmaktadır (Deleuze, 1997, s. 214). Uluçay, zamanı doğrusal biçimde işlemez; anılar, rüyalar ve hayaller birbirine karışır. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta görülen rüya-hayal sahneleri, Deleuzecü bakış açısıyla zamanın doğrudan görünümüdür. Zaman, hadiselerin kronolojisinden değil, duyguların hareketinden oluşur.

Uluçay'ın sinemasını dikkate değer kılan şeylerden biri de onun onurlu duruşudur. Uluçay için sinema insanın dünyayla bağ kurmasını sağlayan bir unsur olarak çıkar karşımıza. Dolayısıyla sinemayı bir endüstri olarak görmediği ifade edilebilir. Bu duruş, onun amatörlüğünü eksiklikten poetik bir tavra dönüştürmüştür. Sonuç olarak Ahmet Uluçay sineması, Türk sinemasında teknik imkansızlıkların bir teknik halini almasını sağlamıştır. Onun filmleri, kitle endüstrisi ürünü değil, popüler kültüre meydan okuyan el yapımı hikâyelerdir. Bu nedenle Uluçay 21. yüzyıl Türk sinemasının özgün yönetmelerinden biri olarak hatırlanmalıdır.

birbirine karışır. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta görülen rüya-hayal sahneleri, Deleuzecü bakış açısıyla zamanın doğrudan görünümüdür. Zaman, hadiselerin kronolojisinden değil, duyguların hareketinden oluşur.

Uluçay'ın sinemasını dikkate değer kılan şeylerden biri de onun onurlu duruşudur. Uluçay için sinema insanın dünyayla bağ kurmasını sağlayan bir unsur olarak çıkar karşımıza. Dolayısıyla sinemayı bir endüstri olarak görmediğini ifade edebiliriz. Bu duruş, onun amatörlüğünü eksiklikten

poetik bir tavra dönüştürmüştür. Sonuç olarak Ahmet Uluçay sineması, Türk sinemasında teknik imkansızlıkların bir teknik halini almasını sağlamıştır. Onun filmleri, kitle endüstrisi ürünü değil, popüler kültüre meydan okuyan el yapımı hikâyelerdir. Bu nedenle Uluçay, 21. yüzyıl Türk sinemasının özgün yönetmelerinden biri olarak hatırlanmalıdır.

5.3. AHMET ULUÇAY SİNEMASINDA AMATÖR RUHUN POETİKASI

Ahmet Uluçay sineması 21. yüzyıl Türk sinemasının eğilimlerini anlamak için önemli bir köşe taşıdır. O sinemayı merkezden çevreye taşıyan, imkansızlıkları ve amatörlüğü izlenebilecek bir eser haline getiren, düşünle gerçeği aynı düzlemde buluşturan bir sinemacıdır. Yönetmenin önemli yapıtlarından olan Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filmi, herşeyin hayalle başladığına dair bir anlatıdır. Gündelik hayatın gerçekliğinin perdeye yansımalarıdır.

Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi, Türk sinemasında hem estetik hem de ontolojik açıdan ehemiyeti olan bir yapıttır. Tavşanlı'nın sıradan bir mahallesinde, sinema perdesine ulaşmak için hurda parçalarla projektör yapmaya çalışan iki çocuğun hikâyesi, bir taşra anlatısından öte sinemanın doğuşunu ve sinema yapma arzusunun özünü betimleyen bir belgesel niteliğindedir. Film, taşrayı bir yoksunluk alanı olarak değil, hayal ile başlayan, denemenin ve üretmenin alanı olarak inşa eder. Uluçay'ın kendi yaşamından, kendi çevresinden ve kendi çocukluğundan süzülen bu hikâye, sinemada bir samimiyet estetiği oluşturur.

Filmin açılışındaki yavaş kamera hareketleri, yeni güne uyanan bir köy sabahına ait sesler, sobalardan çıkan duman ve çocukların toplamış olduğu hurda parçaları, derin bir uykudan uyanan insan mahmurluğuyla seyirciyi tatlı bir şekilde taşranın ritmine dâhil eder. Bazin'in sinemanın ontolojik gerçekçiliğine dair düşünceleri burada vücut bulur. Bazin (1967),

sinemayı “gerçekliğin yeniden yaratımı değil, yeniden varoluşu” olarak tanımlar. Öyleki izleyicinin sahneye ilişkin algısını manipüle etmek için kullanılabilen her türlü araca ve sahnenin belirsiz ve yoruma açık kalma potansiyeline karşı çıkmaktadır. Bundan dolayı Eisenstein’ın filmlerinde sergilenen montaj tekniklerine şiddetle karşı çıkmaktadır. Potemkin Zırhlısı filmindeki -merdivenin neredeyse sonsuz olduğu yanılsamasını yaratmak için montaj tekniğinin kullanıldığı- merdiven sahnesi ve merdivenlerden aşağı yuvarlanan bir bebek arabasının görüntüleri, gerçek mekânın gerçekliğini yok ederek izleyiciyi manipüle etme anlamına gelir (Blakeney, 2009). Dolayısıyla Uluçay’ın kamerası gerçektir. Hiçbir şeyi yeniden kurmaz, sadece var olanı, gündelik hayatın rafine halini kaydeder. Işık doğaldır; oyunculuk, doğrudan yaşantının kendisidir. Sinema, burada bir temsil aracı değil, yaşanan dünyanın ruh köklerinin bir uzantısıdır.

Karpuz sergisinde çıraklık yapan Recep ve Mehmet’in sinema yapma çabaları, aslında sinemanın kendine dair bir metafora dönüşür. Sinema, bu çocukların ellerinde yeniden icat edilir. Kesik film şeritleri, bir el feneri ve bir lokum kutusundan ibaret olan sinema yapma maceralarına köyün deli oğlanı Ömer de ortak olur. Başka kimseyle diyalog kurmayan Deli Ömer, filmin hayalperest iki kahramanının arkadaşıdır. Beraberce yerel ağızla “gımıldak” diye isimlendirdikleri film şeritlerini saniyede 24 kare hareket ettirebilmenin heyecanını taşır. Toplumun günlük hayatta çok yakın ilişki içinde bulanabildiği ve yabancı olmadığı karakterlerden olduğu için Deli Ömer hikâyeyi gerçekçi kılan unsurlardan biri olmayı başarmıştır. (Hancıgaz, 2016, s. 12).

Filme taşra bir fon olarak değil, Deleuze’ün (1997) zaman-imge kavramında olduğu gibi, zamanın ve belleğin bir arada olduğu bir bilinç alanını temsi eder. Köyün sokaklarında oynayan çocuklar, gerçekle hayali aynı anda deneyimler. Uluçay’ın, olayları anlatımında sistematik bir sıralama

yoktur; geçmiş, bugün, hatıralar, rüyalar, hayaller birbirine karışır. Filmdeki geçişler rasyonel bir dizgiyle değil, duygusal çağrışımlarla gerçekleşir. Deleuze’ün modern sinemada belirlediği “kesintili zaman algısı” Uluçay’ın sinema anlayışında taşranın gündelik rutiniyle birleşir. Zaman, olayları düzenlemez; duyguları resmeder. Uluçay’ın bu anlatı ritmi, Tarkovski’nin “zamanı mühürlemek” dediği poetik sinema düşüncesiyle de yakınlık göstermektedir. Tarkovski’ye göre zaman insana hakikati arayan manevi bir varlık olarak kendini tanıma imkânı verir. Sinemada imge, hayatın içinde var olan olguların zaman içinde gözlemlenmesidir. Filmin her karesinde imgenin zamanda, zamanında imgede yaşaması gerekmektedir. Filmdeki masa, sandalye, bardak gibi ölü objeler bile zamandan bağımsız sunulamaz (Tarkovski, 2020, s. 51, 61). Uluçay’ın sinema anlayışı, zamanı Tarkovski’deki metafizik yoğunluktan, taşra yaşamının gündelik dokusuna taşımaktadır. Filmde yaşanan her deneyim -projektörün çalışmadığı, ampulün patladığı, çocukların tekrar tekrar deneme yaptığı- zamanı sabırla birleştiren sessiz bir çığlığa dönüştürür. Bu manada Uluçay, Türkiye’de “yavaş sinema” kavramının öncülerinden sayılabilecek yönetmeler arasında zikredilebilir.

Uzun çekimler, anlatı belirsizliği ve duygusal dinginlik gibi biçimsel araçlar 1960’ların bazı filmlerinde görülse de o dönemde bu unsurlar henüz açıkça teorileştirilmiş bir estetik paradigmaya dönüşmemişti. Ancak 2000’li yılların başından itibaren, “yavaş sinema” kavramı, uzun süreklilik, seyrek anlatı gelişimi, ortam sesi ve olaydan çok süreye odaklanma gibi özellikleri kapsayan küresel film teorisinde ilgi görmeye başlamıştır. Türkiye’de “yavaş sinema” genellikle 2000 sonrası bir estetik olarak tanımlanmaktadır. Bilhassa, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz’un filmlerinde yavaşlık estetiğinin olduğunu ifade edebiliriz. İki yönetmen arasındaki farklara rağmen anlatımın minimal hale getirilmesiyle beraber zamanın uzatılması yavaş sinemanın biçimsel yapısıyla uygunluk göstermektedir. (Güven, 2025, s. 37, 38).

Dolayısıyla Uluçay'ın 1993 yılında eski bir kamerayla çekmiş olduğu Optik Düşler ve 2002 yılında çekmiş olduğu Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filmleri Uluçay'ı Türkiye'de yavaş sinemanın önülerinden biri yapmaktadır.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, biçimsel olarak da bir amatörlik manifestosu olmakla beraber bu durum, filmin doğallığı ve gerçekçiliğinden dolayı bir deavantaj olmaktan çıkmaktadır. Filmdeki hayal ile gerçeklik arasında iç içe geçmiş belirsizlik sekansları, filmin derinlikli yönünü oluşturmaktadır. Özellikle gerçeklikle bağı kopmuş, kendi dünyasında yaşayan biri olan Deli Ömer'in hallüsinasyonları ve yersiz korkuları, olmayan varlıkları görmesi, olmayan sesleri işitmesi ve bunlara gerçeklik değeri vermesi bu geçişlere örnek olabilir (Hancıgaz, 2016, s. 13).

Deleuze'ün “zaman-imge” kavramı bağlamında burada “önce”, “sonra” ve “şimdi” kavramlarının yok olduğunu görmekteyiz. Deleuze, devamlılık içinde anlamsal bir bütüne hizmet etmekten çok birbirinden farklı yapıların ortaya çıkmasını sağlayan zaman-imge sinemasının, rasyonel sahneler yerine irrasyonel sahnelerle birbirine bağlandığını ifade eder. Bundan dolayı hareket-imgedeki mantıksal, rasyonel ilerleyişler yerini irrasyonel anlatı yapılarına bırakır (İpek, 2017, s. 291). Nitekim film şeritlerindeki resimlerin hızla çekilince hareket edeceğini ve böylelikle resimlerin canlanacağını düşünen Deli Ömer'in, cebinden ölmüş sevgilisi olduğunu söylediği bir kadının resmini çıkararak “Nişanlım Nuriye de canlanır mı?” diye sorması da bunun göstergesidir (Hancıgaz, 2016, s. 13). Deleuze'ün “imge-zaman” kavramı, filmde yalnızca biçimsel değil, varoluşsal bir karakter taşımaktadır. Zaman, geçmiş ve şimdinin beraber vücut bulduğu bir bilinç hâlidir.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filmi, dünya sinema tarihinde de sayılı olan “kendine dönük filmler” (meta-sinematik yapıtlar) arasında özgün bir yere sahiptir. Filmde çocukların projektör yapma arzusu, aslında

Uluçay'ın kendi yaratma arzusunun bir yansımasıdır. Film, sinema yapmanın kendisini konu edinir ama bunu ironik bir mesafeyle değil, samimi bir tarzla yapar. Uluçay'ın filmdeki yegâne kaygısı; zor koşulları ve imkansızlıkların sinemayla uğraşmaya engel olamayacağını izleyicilere göstermektir (Önal, 2010, s. 42,43).

Filmin finalinde, çocukların yaptıkları projektörün ışığı, kısa süreliğine duvara yansır. Projektörün ışığının duvara yansıdığı o büyümlü an, sadece teknik bir zafer değil, sinemanın “zamanı mühürleyen” doğasının tezahürüdür. Işık, karanlığın içinde bir anlığına ortaya çıkar; bu an, Tarkovski'nin sözünü ettiğı türden bir saf zaman imgesine dönüşür geçici fakat derin bir varoluş deneyimidir.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, sadece bir taşra hikâyesi değil, sinemanın kökenine dair taşrada geçen bir kendini gerçekleştirme arzusudur. Bu yönüyle siyasi, ekonomik, ideolojik boyutlara dikkat çekmeye çalışan taşra filmlerinden ayrılmaktadır. Gerçekliğin ontolojisine inanan Bazin'in, el emeğinin önemine dikkat çeken ve değerini savunan Benjamin'in, zamanın şiirselliğini düşünen Deleuze'ün kavramları, Uluçay'ın filminde karşılık bulur. Ancak bu kuramsal paralellikler, filmin üzerine bilinçli bir şekilde giydirilmiş teorik bir kılıf olmaktan ziyade, filmde hareketle ortaya çıkan sezgisel değerlendirmelerdir. Uluçay'ın sineması, teoriyi doğrulamak için değil, gerçeğı yakalamak ve yansıtmak için vardır.

SONUÇ

Ahmet Uluçay, 21. yüzyılın başlarında kendini gösteren, karakteristik özelliklere sahip Türk sinemasının özgün yönetmenlerinden biridir. Türk sinema tarihinde pekçok yönetmen, sahip olduğı teknik imkanlarla, uluslararası festivallerde kazandıkları ödüllerle ve bu sayede kazandıkları popülarlıkla anılırken; Uluçay, bu imkanların hiçbirine sahip olmadan, yaşamış olduğı köyün/kasabanın yetersizlikleriyle ve çoğı kez hastalıklarla

mücadele ederek bir hayalperest gibi sinema üretmiştir. Uluçayı çağdaşlarından ayıran en önemli özellik filmlerinin biçimsel özelliklerinden ziyade, sinemaya yaklaşımındaki etik ve poetik duruştur.

Uluçay'ın filmlerinde görülen temel yaklaşım, gerçekliktir. Yönetmen, sinemayı gösteri dünyasının bir ürünü ya da sanat dalı olarak değil, geçekliğin yansıması olarak görmektedir. Bu nedenle Uluçay'ın filmlerinde, sinema yapma arzusu kendisini bu arzunun dramatik bir ögesi hâline getirmektedir. Karakterler projektör yapmak, “gımlıdak” diye adlandırdıkları film şeritlerini saniyede 24 kare hareket ettirebilmek, film izlemek için çabalar. Filmin kendisi, anlatının hem konusu hem de biçimidir. Bu da Uluçay'ı, Türk sinema tarihinde “meta-sinematik” yapıtlar ortaya koyan yönetmenler arasında öncü konumuna getirmektedir.

Kuramsal bağlamda, Uluçay sinemasını Bazin, Benjamin ve Deleuze ile okumak mümkündür. Bazin'in ontolojik gerçekçilik anlayışı, Uluçay'ın uzun planları, doğa ışığı kullanımı ve amatör oyunculuk tercihleriyle örtüşmektedir. Sinemada doğallığa vermiş olduğu değer, onun filmlerinde vazgeçilmez bir unsur hâline gelmektedir. Benjamin'in “auranın kaybı” kavramı ise Uluçay'da tersine çevrilir: Endüstriyel üretimden uzak, el emeğiyle yapılan filmler, seyirciyle daha güçlü bir auratik bağ kurmasını sağlar. Yönetmenin köyde kendi imkânlarıyla kamera ve projektör üretmesi, Benjamin'in “el emeğinin değeri” düşüncesini sinema alanına taşımaktadır. Deleuze'ün “zaman-imge” kuramı da Uluçay'ın rüya-hayal ekseninde gelişen sekanslarında kendini gösterir. Uluçayın sinemasında zamanın bir sistematigi yoktur, duygusal deneyimler ön plandadır. Bu kuramsal yaklaşımlar paralalinde, Uluçay sinemasını yalnızca bir taşra sineması ya da amatör girişim olarak görmek eksik olur. Türk sineması tarihinde özel bir kırılma noktasıdır. Uluçay sineması samimiyeti bir teknik olarak benimsemiş, sinema

literatürüne hayal, el emeği, paylaşım, duygusal yoğunluk, sadelik kavramlarını yerleştirmiştir.

Ayrıca Uluçay'ın mirası, yalnızca sinema tarihine değil, Türkiye'nin kültürel belleğine de aittir. Taşrayı ekonomik, politik ya da ideolojik bir araç olarak kullanmadan sadece mekân özelliklerini ve yaşam biçimini ele alması, taşrada da sinema yapılabilir yaklaşımıyla merkez-çevre ilişkisini sanatsal düzeyde sorgulaması ve sinemayı doğal bir ifade biçimi hâline getirmesi, onun katkılarından bazılarıdır.

Sonuç olarak, Ahmet Uluçay Türk sinemasının 21. yüzyıldaki yönelimlerini anlamak için dikkat edilmesi gereken bir yönetmendir. Onun için sinema; sınırlılıkların içinde, amatörülüğün estetik ve yaratıcı bir tavra dönüşmesi eylemidir. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filmi ise yalnızca bir film değil, Türk sinema tarihi için poetik bir manifestodur: Sinema, her şeyden önce hayal kurma yeteneğidir.

KAYNAKÇA

- Akçura, G. (1995). Aile boyu sinema. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (1967). What is cinema? (Cilt 1, H. Gray, Çev.). Berkeley, CA: University of California Press.
- Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. İçinde H. Arendt (Ed.), Illuminations (ss. 217–252). New York, NY: Schocken Books.
- Benjamin, W. (2000). Pasajlar (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Blakeney, K. (2009). An analysis of film critic Andre Bazin's views on expressionism and realism in film. Inquiries Journal/Student Pulse, 1(12).
- Brecht, B. (1977). Sinema yazıları (B. Onaran & Y. Salman, Çev.). İstanbul: Görsel Yayınları.
- Deleuze, G. (1997). Cinema 2: The time-image (5. bs., H. Tomlinson & R. Galeta, Çev.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Dönmez-Colin, G. (2008). Turkish cinema: Identity, distance and belonging. London, UK: Reaktion Books.
- Erenözlü, S. S. (2023). Felsefi boyutlarıyla sinema sanatı. SineFilozofî, 8(16), 263–278.
- Gençoğlu, A., & Öztürk, E. (2023). Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Sinemasının Serüveni: Miras ve Devamlılık. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 65, 223-238.
- Güçhan, G. (1993). Sinema-toplum ilişkileri. Kurgu Dergisi: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 12, 51–71.
- Güven, Z. C. (2025). Slowness and diverging aesthetics: Nuri Bilge Ceylan and Zeki Demirkubuz in new Turkish cinema [Yeni Türk sinemasında yavaşlık ve ayrışan estetik: Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz]. İnsan & İnsan, 12(40), 37–50.

- Hancıgaz, E. (2016). Türkiye'nin toplumsal ve kültürel yapısındaki delilik olgusunun Türk sinemasına yansımaları. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 1(2), 1–20.
- Hancıgaz, E. (2023). Türkiye'de toplumsal değişimin sinemaya yansımaları: Züğürt Ağa filmi bağlamında incelenmesi. İçinde E. Karakoç & O. Taydaş (Ed.), *Sinema felsefesi* (ss. 161–183). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Hayır, C. (2014). Cumhuriyet dönemi: İktidar, ideoloji ve sinema [Republican period: Government, ideology and cinema]. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 7(31), 174–184.
- İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze felsefesinde düşüncenin imge hali. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(1), 282–294.
- Kayalı, K. (1994). Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kurnaz Şahin, F. (2014). Cumhuriyetin kuruluşuna kadar Türkiye'de yardım cemiyetlerinin sinema faaliyetleri ve kamuoyunda sinema algısı (1910–1923). *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 30, 1–36.
- Masdar, F. & Çağır, F. (2023). “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” filminde mizansen. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (43), 117–133.
- Morva, A. D. (2006). Bir serbest zaman etkinliği olarak sinema. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 27, 113–124.
- Mutlu, E. (1995). Televizyonda program yapımı. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1999). Sinemaya giriş. İstanbul: Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Önal, H. (2010). Film eleştirisinde "kendini yansıtmak" ve "meta-sinematik" anlatının evreleri. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 10, 44–61.

- Özgüç, A. (2001). Türk filmleri sözlüğü 1–2. İstanbul: Sesam Yayınları.
- Özuyar, A. (2017). Sessiz dönem Türk sinema tarihi (1895–1922). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pay, A. (2021). “Örnek okur”unu arayan yönetmen: Ahmet Uluçay. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 19(37), 189–210.
- Saydam, B. (2020). Türk sinemasının tarihine genel bir bakış. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 18(36), 401–424.
- Scognamillo, G. (2003). Türk sineması tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Şener, E. (1970). Yeşilçam ve Türk sineması. İstanbul: Kamera Yayınları.
- Tarkovski, A. (2020). Mühürlenmiş zaman (2. bas., M. Beyhan, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taydaş, O. (2024), Filmlerdeki “Hasta/lık” Üzerine Bir İnceleme İçinde Sinema Araştırmaları ve Film Çözümlemeleri (ss.27-49), Konya Palet Yayınları
- Tuğran, F. E. & Tuğran, A. H. (2016). Pelikülden dijital: Sinemadaki değişimler. Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5(4), 193–206.
- Turan, H. (2010). Bir “yerli” sinemacı: Ahmet Uluçay. İçinde A. Pay (Ed.), Yönetmen sineması: Ahmet Uluçay (ss. 27–35). İstanbul: Küre Yayınları.
- Yıldırım, T. (2022). Sinemanın “yedinci sanat” olma niteliği: Ricciotto Canudo’nun Schopenhauer ve Hegel felsefelerinden ilham aldığı bütüncül sanat görüşü üzerine bir inceleme. SineFilozofi, 7(Özel Sayı 4), 55–72.

EMİN ALPER'İN *ABLUKA* FİLMİNDE GÜVENLİK, ŞİDDET ve HUKUK-DIŞI YAŞAMLAR: AGAMBEN'İN İSTİSNA HÂLİ BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

Dr. Öğr. Üyesi Selim BEYAZYÜZ,

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı
Düzce, Türkiye
selimbeyazyuz@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-8384-8992

Eda İNALOĞLU

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans
Programı, Düzce, Türkiye
edainaloglu@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9016-5893

GİRİŞ

Modern dönemin önemli sorunlarından biri güvenlik ve özgürlük arasındaki denge üzerine kuruludur; devletin var olma sebebi olarak meşru hale gelen güvenlik, egemenliğin en belirgin biçimlerinden biri haline gelmiştir. Bu anlamda güvenliğin sağlanması bazen bireysel hak ve özgürlüklerin de askıya alınmasına neden olabilir. Toplumsal düzenin yeniden tahsis edilebilmesi için olağanüstü haller yalnızca geçici bir hukuk boşluğunu değil, hukuk ile şiddet arasındaki sınırların belirsizleştiği bir yönetim halini de ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada Giorgio Agamben'in *istisna hali* kavramı sözü edilen durumu anlamlı hale getirmek için önemli bir referans noktası olarak görülebilir. Giorgio Agamben'e göre (2006, s. 11) istisna hali iç savaş, ayaklanma ve direniş gibi krizlerle yakından ilişkilidir. İç savaş, normal

durumun zıttı olarak, devletin istisna haline verdiği yanıt verdiği belirsiz bir alanda konumlanmaktadır.

İstisna hali kavramı Carl Schmitt (1985, s. 5) tarafından ortaya atılmıştır. Schmitt egemenin istisna durumuna karar veren kişi olduğunu, egemenlik ile istisna arasında önemli bir ilişki olduğunu ifade etmektedir. Carl Schmitt'e göre istisna olağanüstü durumlarda uygulanan ve devletin işleme sistemini devam ettirmek için hukukun askıya alınmasını imler. Egemen olağanüstü hâl ilan ederek yasaları ve hukuku geçici olarak askıya alır ancak bu durum ne hukukun dışında ne de içinde olma durumudur. Bu alanın sakinleri ise Agamben'in Homo Sacer olarak betimlediği figürü oluşturur. Agamben'e göre Homo Sacer (2013, s. 92) hem ilahi hem de insani hukuk dışındadır. Bu dışarıda olma durumuyla ne Tanrı'ya ait bir varlık ne de kurban edilecek bir kişi durumundadır. Homo Sacer'in bu belirsizlikler üzerine olan bu durumu çıplak yaşam kavramına atfı zorunlu kılmaktadır. Egemenlik bir yandan mutlak bir şekilde terk etme bir yandan da hayatı koruma durumunu belirttiği için bir anlamda çıplak yaşam üretmektedir (Agamben, 2013, s. 104).

Bu kavramsal bağlam, modern ülkelerin güvenlik mekanizmalarıyla yakından ilintilidir. Güvenlik bir yandan toplumsal düzenin korunmasını sağlarken diğer yandan egemen olanın denetim alanını genişleterek bir yönetim biçimi haline gelmektedir. Bu biçimiyle iktidar yalnızca öldürme gücünden ziyade yaşamı da yönetebilme gücüne sahiptir. Agamben'in de dikkati çektiği üzere bu yönetim şekli yaşamın siyasetten ayrıldığı bir çıplak yaşam biçimlerini de beraberinde getirmektedir.

İstisna halinin devamlı olduğu bu olağanüstü yönetim durumları toplumsal yaşamda da dönüşümlerin olmasına neden olmaktadır. Sıkı gözetim, denetimler, ihbar edilme korkusu bireyin yaşamında başat özneler olarak konumlanır. İstisna halinde herkes birer potansiyel tehdit olarak görülebilir ve suç ile masumiyet arasındaki sınırlar oldukça bulanık hale gelir.

Bu durum ise birey fail ya da kurban olma arasında sıkışarak paranoya hissine kapılır. Egemen ise bu belirsizlik ve bulanık ortamda kendi meşruiyetini yeniden üretir.

Yukarıdakilerden hareketle çalışmanın amacı, Emin Alper'in 2015 yılında yönetmenliğini yaptığı Abluka adlı filmi, Agamben'in istisna kavramı, Homo Sacer, güvenlik, şiddet ve hukuk dışı yaşam temsilleri bağlamında incelemektir. Bu amaçla örneklem olarak seçilen Abluka adlı film nitel metin çözümlemelerinden biri olan betimsel analiz yöntemine uygun olarak incelenmiştir.

Bu bağlamda çalışmanın ilk kısmında Giorgio Agamben'in istisna hali kavramını açıklanmış, istisna halinin tarihteki önemli örneklerine ver verilmiştir. Hukukun askıya alınarak istisna halinin üretildiği toplumlarda Homo Sacer ve çıplak yaşam kavramı önemli bir yer oluşturmaktadır. Çıplak yaşamların güvenlik, şiddet ve egemenlik ilişkisi çalışmanın devamında ele alınmıştır. Çalışmanın devamında 2000 sonrası Türk sinemasının içinde bulunduğu durum kısa olarak ele alınmıştır. Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Emin Alper ve sinematografisi, estetiği, aldığı ödüller ve Türk sinemasındaki yeri ele alınmıştır.

Emin Alper'in politik sinema üslubu ile bireysel sorunlara odaklandığı Abluka filmi ise çalışmanın son bölümünü oluşturacaktır. Alanyazın kısmında tartışılacak kavramlar çerçevesinde ele alınacak olan film, iktidar mekanizmasının istisna hali ile günlük yaşama sızması ve bireylerin salt yaşama indirgenerek psikolojik çöküşe sürüklenmesinin sonuçlarını analiz edecektir. Örneklem olarak seçilen Abluka filmi nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yöntemi ile ele alınacaktır.

Betimsel analiz yöntemine kısaca bakıldığında önceden elde edilmiş verilerin, belirlenmiş temalar çerçevesinde yorumlanmasına dayanmaktadır. Betimsel analizin amacı, düzenlenerek ve yorumlanarak sunulmasıdır. Elde

edilecek olan verilerin sistematik ve açık bir şekilde betimlenmesiyle birlikte temaların ilişkilendirilmesi, tanımlanması ve ileriye dönük tahminlerin ortaya konması araştırmacının yapmış olacağı yorum bakımından önemli bir yer tutmaktadır. Veriler arasında bir neden-sonuç ilişkisi kurulmaktadır. Betimsel analizin gerçekleşmesi için dört aşama mevcuttur (Karataş, 2015, s. 73): (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 224).

1. Analiz Çerçevesinin Oluşturulması: Analizin hangi temalar etrafında yapılacağı, veri toplama araçları (görüşme soruları, gözlem notları vb.) hazırlanırken belirlenmiştir. Tüm bunlardan yola çıkılarak veri analizine dair bir izlek oluşturulur. Bu izlek verilerin hangi temaları içereceği ve sunulacağına dair bilgiler içermektedir. Betimsel analizi kullanabilmek için kavramsal çerçevenin öncesinde belirlenmiş olması gerekmektedir.

2. Verilerin Düzenlenmesi ve Okunması: Daha önce toplanan veriler bu aşamada okunarak düzenlenmektedir. Bu sebeple bazı veriler önemli olmayabilir. Sonuçlara dahil edilecek verilerin kategorilere göre işlenmesi yapılır.

3. Verilerin Kodlanması ve Kategorize Edilmesi: Her bir veri, ilgili kategorilere yerleştirilmektedir. Bu işlem aşamasında;

- Her kategori kendi içerisinde alt temalara ayrılabilir.
- Burada amaç, temalara ayrılmış verilerin özünü yakalayabilmektir.

4. Verilerin Betimlenerek Yorumlanması: Son aşamada ise araştırması kategoriler halinde elde ettiği verileri sunmaktadır.

- Önce veriler özetlenmektedir,
- Ardından doğrudan alıntılar kullanılarak betimleme zenginleştirilir,
- Son olarak ise araştırmacı kendi teorik bilgisi ile yorumladığı veriler doğrultusunda okuyucuyu sonuca ulaştırır (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 224).

Çalışmada “*istisna hâlinin günlük yaşama sızması*”, “*güvenlik söylemi ve paranoia*”, “*hukuk-dışı yaşamlar*”, “*devletin şiddet tekeli*”, “*mekânın politik inşası*” ve “*toplumsal çözülme ve güvensizlik*” adlı parametreler, betimsel analiz yöntemi bağlamında belirlenmiş, örneklem olarak seçilen film bu temalar doğrultusunda incelenmiştir. Çalışma sonunda Abluka adlı filmin devletin güvenlik politikaları ve gözetim mekanizmaları yoluyla bireyleri devamlı olarak istisna hali içerisinde konumlandığı, paranoya ve güvensizlik ortamının Agamben’in istisna hali ve Homo Sacer kavramları çerçevesinde modern egemenlik biçimlerinin bireyler üzerinde baskı aracı oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

6.1. GIORGIO AGAMBEN’İN İSTİSNA HALİ KAVRAMI

Carl Schmitt *Political Theory* adlı eserinde (1985, s. 5) egemenin istisnaya karar veren kişi olduğunu ifade eder. Egemenlik ve istisna kavramı modern devlet teorisinin önemli tartışma alanlarından birini oluşturmaktadır. Egemenin istisnayı belirleyen kişi olduğu tanımı hukuki normların ötesinde, sınırdaki bir durumla ilişkilidir. Sınırdaki olma olgusu belirsizlikten ziyade en uç noktayı ifade etmektedir. İstisna sadece olağanüstü hâl ve kuşatma durumunda uygulanan bir mekanizma olmanın yanında devletin işleme sistemini ve özünü gösteren kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle egemenlik sıradan normlardan üretilen bir güç olmanın yanında karar verme yetkisinin mutlak bir biçimde kullanıldığı kavramdır. İstisna ile norm arasındaki ayrımın en açık şekilde ortaya çıktığı durumu betimler.

Egemen olanın işlevi normal hukuk düzeninin dışında ortaya çıkan krizlerin üstesinden gelmek ve krizi yönetmek, yapılan eylemlerin kamu yararı ve devletin çıkarlarına uygun olduğunu belirlemektir. Acil durumların önceden öngörülemez yapısı egemenin yetkilerini sınırlandırmaz ve önceden belirlenen yasalarla tamamen düzenlenmez. Egemen sadece hukukun belirlediği sınırlar içerisinde değil aynı zamanda normatif bağamlardan

bağımsız hareket edebilir ve mutlak bir yetkiye sahip olabilir (Schmitt, 1985, s. 6-7).

Egemenlik konusunu yani tüm egemenlik sorununu ilgili kılan tam da istisnadır. Acil bir durumun kesin ayrıntıları tahmin edilemeyeceğinden böyle bir durumda neler olabileceği de açıklanamaz. Egemenliğin tanımı da bu gibi aşırı ya da acil durumlarda bunun üstesinden nasıl gelineceğini imler. Bu durum liberal anayasal düzenlerde bile egemenin belirleyici rolünü gösterir, bu durumda anayasa sadece bir rehber konumuna indirgenebilir, krizin kendisi ve uygulanacak önlemler egemenin vereceği karara bağlıdır (Schmitt, 1985, s. 7).

Tarihsel açıdan bakıldığında egemenlik kriz ve istisna kavramlarıyla bir arada ele alınmıştır. Modern devlet teorisinin öncülerinden bu yana egemen olanın yetkileri sadece rutin işleyişle değil, istisnai durumlarda da somut hale gelmiştir. Bu anlamda egemenliğin belirleyici özelliği normların askıya alınması ve kararın mutlak hale gelmesidir. Egemen acil durumlarda yürürlükteki yasaları askıya alır ve devletin varlığını, düzenini korumak için çabalar. Böylece egemenlik yalnızca yasayı uygulamak değil, gerektiğinde normları askıya alarak kriz yönetme yetkisini elinde bulundurmaktır (Schmitt, 1985, s. 7-8).

Giorgio Agamben *İstisna Hali* adlı eserinde Carl Schmitt'in *Political Theology* adlı eserinde egemenlik ile istisna hali arasındaki temel bağı ele alarak, egemen olanın istisna haline karar veren kişi ya da kurum olduğu tanımlamasıyla öne çıkmaktadır. Ancak günümüzde kamu hukukunda yerleşik olarak bir istisna hali kavramı bulunmamaktadır ve hukukçular bu durumun fiili bir durum olduğunu değerlendirmektedirler. İstisna hali hukuk ile siyaset arasındaki birleşimde gizlidir ve iç savaş, ayaklanma gibi krizlerle ilişkilendirilir ve hukuken tanımlanamayan ama hukuk içerisinde yer alan bir paradoksu betimler (Agamben, 2006, s. 9).

1934-1948 yılları arasında Avrupa demokrasilerinin çöküşü karşısında Carl Schmitt tarafından *Die Diktatur* kitabında ilk kez ortaya çıkan istisna hali kavramı özel bir ilgi görmeye başlamış ancak bunun anayasal diktatörlük adı verilen bir tartışmanın yanıltıcı bir biçimi içinde meydana gelmiş olması anlamlıdır (Agamben, 2006, s. 14).

Agamben kitabında (2006, s. 18-19) Batılı ülkelerin hukuk sistemlerinde istisna halinin iki farklı biçimde görülebildiğini ileri sürmektedir. Fransa ve Almanya gibi ülkeler bunu anayasa ya da yasayla belirlerken İngiltere, ABD ve İtalya gibi ülkeler açık bir biçimde düzenlemez. Ancak bu farklar sadece biçimsel olarak farklı temelde ise yanıdır. Çünkü fiilde istisna hali yer yerde bulunmaktadır ve modern devletlerde olağanüstü durumlar ister yazılı ister fiili uygulamalarla olsun iktidarın temel yönetim aracı haline gelmiştir.

İstisna halinin tarihi modern devletlerin kriz anlarında hukuku nasıl askıya aldıklarının uzun bir hikayesini anlatmaktadır. Kökenleri Fransız Devrimi'ne kadar uzanmaktadır. 1791 yılında Kurucu Meclis'in kararıyla ilan edilen kuşatma hali, 1797'de Direktuvar ve 1811' de Napoléon döneminde geliştirilip *kurmaca ya da siyasal kuşatma hali* adını almıştır. 1814 yılında Charte'nın 14. Maddesi gereğince egemen olana devlet güvenliği için gerekli görüldüğü takdirde düzenleme yapma yetkisi vermiştir. Bu durum ise bütün bir anayasanın bir anda askıya alınması ya da kaldırılabilmesi ihtimalini doğurmaktaydı. 1848 yılında Paris'in kuşatma altına alınması ile General Cavaignac'ın yetkilendirilmesi, Fransa- Prusya savaşı ve 1871 Komünü sırasında 40 ilde istisna hali ilan edilmesi, bu uygulamaların örneklerini göstermesi açısından oldukça önemlidir. I. Dünya Savaşı'nda Fransa Cumhurbaşkanı Poincaré'nin bütün ülkeyi kuşatma haline sokması, parlamentonun da bu kararı onaylamasıyla beş yıl boyunca ülke olağanüstü yönetim altında kalmıştır. Almanya ise Bismarck Anayasası'nın 68. Maddesi

ile imparatora olağanüstü yetkiler vermişti. Tüm bu örnekler istisna halinin sadece askeri tehditlerle değil, ekonomik krizler, toplumsal ayaklanmalar ve siyasal krizlerle de bağlantılı olabileceğini olağanüstü halin giderek normal yönetim tekniği haline gelebileceğini göstermektedir (Agamben, 2006, s. 20-23).

İstisna hali iç savaş, ayaklanma ve direniş gibi krizlerle yakından ilişkilidir. İç savaş, normal durumun zıttı olarak, devletin istisna haline verdiği yanıt verdiği belirsiz bir alanda konumlanmaktadır. Örneğin Nazi Almanyası'nda Hitler'in 28 Şubat Kararı işe Weimar Anayasası'nın özgürlük maddeleri askıya alınmış, 12 yıl süren bir yasal iç savaş ve sürekli istisna hali yaratmıştır. Bu durum geçici önlemlerin devletler tarafından kalıcı bir yönetim tekniğine dönüştüğü ve demokrasilerle mutlakiyet arasındaki belirsizliği artırdığını göstermektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nin 2001 sonrasında yaptığı uygulamalar, hukukun kendini askıya alması vasıtasıyla bireyleri belirsiz bir hukuki statüye sokarak, istisna halinin doğrudan biyopolitik etkisini ortaya koymaktadır. Diğer bir örnek ise Guantanamo'daki tutukluların hukuki işlemleri ve kimlikleri askıya alınmış, sadece fiilen alıkonulan varlıklar haline gelmişlerdir. Bu örnekler istisna halinin sadece geçici bir kriz önemli değil, modern egemenlik pratiğinde sürekli ve yapısal bir mekanizma olduğunu göstermektedir (Agamben, 2006, s. 11-12).

İstisna hali hukuki düzenin hem içinde hem de dışındadır ve bu durumdan dolayı istisna halinin tanımı tam olarak yapılamamaktadır. Normun askıya alınması ortadan kaldırıldığı anlamına gelmemekte askıya alınmanın kurduğu yasadışı durumu yine hukuk düzeniyle bağlantısız değildir (Agamben, 2006, s. 33-34). İstisna hali normal işleyen hukukun kriz, ayaklanma ya da olağanüstü durumlarda askıya alınarak egemen olanın mutlak karar yetkilerini kullandığı bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte devlet bazı bireyleri hukuki koruma dışında bırakarak onları olağan

normların dışında konumlandırabilir. Bu hukuk dışına itilmiş kişiler Giorgio Agamben'in *Kutsal İnsan* adlı kitabını sözünü ettiği Homo Sacer'in özellikleriyle benzer özellikler göstermektedir.

6.1.1. HOMO SACER ve ÇIPLAK YAŞAM

Giorgio Agamben eserinde (2013, s. 90) Homo Sacer'i bir yandan kutsal olan yani toplumun dışında kalan olarak tanımlarken diğer yandan kurban edilememekte ve sadece cezasız bir şekilde öldürülebildiğinden söz etmektedir. Böylece onun kutsallığı kurban ritüelinden değil, hukukun sınırları dışında kalmasından kaynaklanmaktadır. *Sacer esto* formülü ise *ceza gerektirmeden öldürülebilmeyi* hem de kurbanlığın dışında kalmayı aynı anda içerdiğinden ne tamamen kutsal ne de tamamen suçlu kılmaktadır; onu hukukun dışında istisnai bir duruma sürüklemektedir.

Homo Sacer hem ilahi he de insani hukukun dışında konumlanmaktadır. Ne Tanrıya ait bir varlık ne de kurban edilecek bir kişi durumundadır. Bundan dolayı Homo Sacer, Roma toplum düzenine göre sınırdaki bir kavram olarak dinsel ve hukuksal alanın kesişiminde bulunmaktadır (Agamben, 2013, s. 92-93).

Homo Sacer'i toplumsal tabuya benzer bir yapıda düşünebilmek mümkündür. Homo Sacer'in tabulaştırılmasının nedeni bir yandan kutsanırken diğer yandan lanetlenmesidir. Kutsal olduğundan dolayı saygı görmek fakat dışlandığı için de korkutucu görülmektedir. Bu dikotomiler onun sınırlarını daralttığı için Sacer'e ait tüm sıfatlar birer tabu gibidir. Bu özelliklerinden dolayı Homo Sacer bir yere ait olmasa da ötekileştirilmekte, dinin hukuk açısından Tanrı'ya ait görülmekte, dolayısıyla ölüm ritüellerinden azat edilmektedir. Ceza hukuku açısından ise adanmış ruhundan geriye kalan bedeninin yok edilebileceği anlamı ortaya çıkmaktadır. Sacer, bağlamında değerlendirildiğinde kişi dini hukuk alanına girme den insani hukukun dışında bırakılmaktadır (Bora, 2022, s. 48).

Roma hukukunda ilk kez öldürme yetkisi olan *kan dökmeden öldürme* anlamındaki *necare* eylemi olduğunu ileri süren Agamben bu yetkinin herhangi bir suçun cezası ya da aile reisinin ev içindeki otoritesiyle bağlantılı olmadığını ifade eder. Öldürme yetkisi baba ile oğul arasındaki ilişkiye dayanmakta, baba oğlunu ken di eseri olarak gördüğü için onun yaşamı ya da ölümü üzerinde mutlak hak sahibi olduğunu düşünür. Böylece yaşam ve ölüm hakkı özel bir alana değil, siyasal iktidarın temel işleme biçimlerine işaret etmektedir (Agamben, 2013, s. 109). Agamben durumu şu şekilde açıklar (2013, s. 109): “İlk olarak ortaya çıkan siyasal unsur, yalın doğal hayat değil; ölüme maruz bırakılan hayattır (*çıplak hayat ya da kutsal hayat*).”

Agamben kitabında (2013, s. 103-104) Homo Sacer figürünü hukuk ve egemenlik bağlamında açıklamış, siyasal iktidarın temelinde yatan *çıplak hayat* kavramını temellendirmiştir. Hukuk sistemi istisna halinde geçerliliğini yitirse de egemenin kararıyla varlığını sürdürmekteyken Homo Sacer de hem Tanrı’ya ait yani kurban edilemezliği ile hem de topluma ait yani öldürülebilirliğiyle bir varlıktır. Bundan dolayı kutsal yaşam iki kez dışlanmış hem ilahi hem de beşerî hukuk alanının dışında kalmıştır. Homo Sacer’e yöneltilen şiddet ne kurban etme ne de cinayet olarak tanımlanabilir; hukukun askıya alındığı ve çıplak hayatın egemenin hükmü altına alındığı özgül bir istisna alanını oluşturmaktadır. Agamben’e göre (2013, s. 104) siyasal egemenlik tam olarak bu alan üzerine -öldürmenin cinayet sayılmadığı ama kurban da olmadığını- belirsizlik alanının üzerine kurulmuştur. Buradan hareketle egemenlik bir yandan hayatı koruma bir yandan da mutlak biçimde terk etme gücünü kendine toplayarak bir *çıplak yaşam* üretmektedir. Dolayısıyla hayatın kutsallığının kökeninde aslında hayatın egemen iktidara tabi kılınması bulunmaktadır.

Agamben (2013, s. 105-106) egemenlik ile *sacraito* (kutsal-lanetleme) arasındaki benzerliğe vurgu yapmaktadır. Ona göre düzenin iki ayrı kutbunda

yer alan egemen ile Homo Sacer, aynı yapısal ilişki içerisinde birbirini tamamlamaktadır. Egemen, karşısındaki neredeyse herkesi potansiyel bir Homo Sacer olarak tanımlarken, karşısında herkesin egemen konumuna geçtiği kişidir. Hem egemen hem de Homo Sacer beşerî ve ilahi hukukun dışında konumlanmakta ve bu dışarıda olma hali, Batı siyasetinin doğmasına zemin hazırlayan önemli etkenlerdendir.

Homo Sacer, kurban edilemeyen ancak öldürülebileni temsil ettiği için modern ülkenin biyopolitik stratejilerinde önemli bir rol almaktadır. Onun varlığı bir yandan iktidarın diğer yandan toplumsal düzenin yeniden üretimine olanak sağlamaktadır. Liberalizmle hız kazanan sanayileşme ve onun önemli bir getirisi durumunda olan kentleşme, nüfusun denetlenmesini zorunlu hale getirerek iktidarın odağında (bireyden- topluma doğru) bir dönüşüme neden olmuştur. Hastane, okul, sokak, hapisane gibi tüm kitlesel alanlarda nüfus denetimi bir iktidar dinamiği haline gelerek birey ya da toplulukların Homo Sacer durumuna indirgenmesi modern devlet paradigması içinde önemli bir araç haline gelmiştir (Akmeşe & Küngeru, 2022, s. 119).

İstisna haliyle kurulan bağ, Homo Sacer'in *çıplak hayatına* yani egemen olanın hükmü altındaki, korunmasız yaşama denk düşmektedir. İstisna kavramı sadece hukuki düzenin bir süreliğine askıya alınmasından ziyade modernitenin de etkisiyle bizzat bu düzenin işleyiş biçimi haline gelmiştir. Böylece istisna kuralları askıya almaktan ziyade kuralın kendisi haline gelmiştir. Homo Sacer ise bu kuralların altında *çıplak hayatına* devam etmeye çalışmaktadır (Ercan, 2021, s. 1409-1410).

6.1.2. GÜVENLİK EGEMENLİK ve ŞİDDET İLİŞKİSİ

Aykut Çelebi, *Bir Parıltı... Sonra Gece* adlı kitap bölümünde (2010, s. 11-13) şiddeti sadece fiziksel zor ve etkili bir fiil olarak tanımlanabilmesinin zor olduğunu kavramın çok geniş bir yelpazeye sahip olduğunu ileri sürmektedir. Her zor kullanımının şiddet sayılamayacağını, şiddet iktidarın

yanlış, yıkıcı ve kasıtlı olarak kullanıldığı yerlerde ortaya çıktığını ifade etmektedir. Şiddet hem bireylere yönelik psişik hem de fiziksel zarar verme hem de hak ihlali ve yapısal bağlamlarda değerdendirilmesi gerektiğini ifade eden Çelebi, minimalist yaklaşım şiddeti zor kullanımı üzerinden tanımlarken daha kapsamlı yaklaşım ise hak ihlali, ekonomik ve siyasi koşullar bağlamında değerdendirmektedir. Çelebi'nin görüşlerinden hareketle şiddet, güvenlik ve egemenlik kavramlarıyla yakından ilişki içerisinde. İktidarın kontrol mekanizmaları, hukuki düzenlemeler şiddetin kapsamını, niteliğini ve mağdurlar üzerindeki etkisini belirler. Şiddetin yapısal ve sistematik boyutları bireylerin kendilerini sürekli olarak tehdit altında hissetmelerine neden olur. Bu durum ise paranoya ve güvensizlik duygularının bireyler tarafından pekiştirilmesine neden olmaktadır.

Walter Benjamin *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* adlı kitap bölümünde (2010, s. 19-21) şiddetin adalet ve hukukla olan bağlantısının temellerini sorgulamaktadır. Benjamin'e göre hukuk düzeni aslında şiddet üzerine kurulmuştur. Hukuk bir yandan kurucu şiddet yani düzeni oluşturan diğer yandan koruyucu şiddet yani mevcut düzeni sürdüren bir yapıdadır. Bu durumdan dolayı esasında şiddet hukuku dışında değil merkezi bir konumda bulunmaktadır. Doğal hukuk ve pozitif hukuk ayrımını yapan Benjamin, doğal hukukun şiddeti adil amaçlar için meşru hale getirdiğini ileri sürerken pozitif hukukun ise hukuka uygun araçlar üzerinden meşru hale geldiğini ifade etmektedir. Fakat her iki yaklaşımın da aynı dogmaya dayandığını iddia eden Benjamin'e göre bu döngü şiddetin kendisini sorgulamaz yalnızca biçimlerini tartışır.

Hukuk bireyin elindeki şiddeti tekeline almak ister. Çünkü bireysel şiddet hukuk varlığını tehdit eden bir potansiyel taşıır. Bu noktada devletin şiddet üzerindeki tekeli koruma çabası güvenlik adına işleyen bir egemenlik mekanizmasına dönüşmüş olur. Bireylerin grev hakkı gibi örneklerde

görüldüğü gibi şiddet hem yasal hem de yasadışı olarak farklı biçimlerde görülebilir. Ancak her durumda hukuk tarafından tanımlanmalı ve sınırları çizilmelidir. Benjamin'in eleştirisi bu meşru mekanizmaya karşıdır. Şiddet hukuk ya da adalet adına kullanılsa bile egemenliğin varlığını her koşulda yeniden üretmektedir. Bu açıdan bakıldığında adil şiddet kavramına ulaşmak söz konusu olamaz. Hukukla iç içe geçmiş bir şiddet mutlaka sonunda egemenin kendini koruma biçimine dönüşecektir (Benjamin, 2010, s. 23-24).

Modern toplumlarda bireyin sürekli izleniyor gibi davranmasının birey üzerinde içselleştirilmiş bir disiplin yarattığını vurgulayan Giddens (2008, s. 245-246) bu içselleştirilmiş gözetimin bireyde her an izleniyor olma algısını sürekli canlı tutarak bir anlamda paranoyaya sahip olacağını iddia etmektedir. Toplumun neredeyse büyük kesimlerinin her an izleniyor oluşu bireyde gözetim altında bulunmanın davranışları etkilediği, gözetim ve disiplinin sosyal paranoya yarattığı düşünülmektedir. Bireyin kendini sürekli gözetleniyor gibi hissetmesi, gözetim ve disiplinin psikolojik etkisi olarak paranoyayı tetikleyen bir mekanizma olarak işlev görmektedir. Özellikle bireyin iradesi ile direniş geliştirme kapasitesi olsa bile sürekli denetim altında bulunması kaygı ve şüpheyi besleyerek bir anlamda paranoya oluşturabilir.

6.2. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

Türk sineması özellikle 90'ların ikinci yarısından itibaren belirgin şekilde ivme kazanarak bağımsız yapımlar sıkça görülmeye başlanmıştır. Türk sineması proje aşamasında olan yapımlarla aldığı ulusal ve uluslararası desteklerle farklı tür ve anlatı yapıları ortaya çıkararak yoluna devam etmektedir. Bu bileşenler Türk sinemasına nitelik ve nicelik açısından oldukça önemli kazanımlar sağlamıştır (Yılmazkol, 2011, s. 7).

2000'li yıllarda Türk sinemasında önemli dönüşümler yaşanmış, Yeşilçam döneminin ideal tip ve karakter yapılarından farklı özgün karakterlerin yer aldığı sinema anlatıları ortaya çıkmıştır. Kadın imgesi ve

erkek egemen kalıplarda sıyrılarak kendi ayakları üzerinde duran bakış açılarıyla donatılmış biçimler önem kazanırken, bağımsız yönetmenlerle daha özgür ifade imkânı bulan sinema yerli sinemaya ilginin artmasını sağlamıştır. Bu anlamda izleyici sayılarındaki artışlar sinema salonları ve devlet destekleriyle artarak yeni girişimler ortaya çıkmıştır. Yurt dışında önemli festivallerde ödüller alan Türk filmleri uluslararası arenada da görülerek tanınır hale gelmiş böylece yeni Türk sinemasının kendini gösteren yapısı ortaya çıkmıştır (Sevinç, 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme, 2014, s. 98).

Türk sineması 90'lı yıllara gelene kadar belli kalıplar çerçevesinde bir anlatı seviyesine sahiptir. 90'lı yılların ortalarına gelindiğinde ise Türk sinemasında yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde, sinemada gözlenen değişimler yeni genç kuşak yönetmenler sayesinde olmuştur. Genç yönetmenler kuşağı ile başlayan dönem birçok kişi tarafından “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılmıştır (Diren, 2022, s. 48).

2000'li yıllar Türk sinemasının dünya sahnesine açılma dönemi olarak görülmektedir. O dönemde Türk sinemasına adım atan; Yavuz Turgul, Nuri Bilge Ceylan Zeki Demirkubuz, Emin Alper, Derviş Zaim, Ahmet Uluçay, Semih Kaplanoğlu, Fatih Akın, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem gibi pek çok isim yeni dönem Türk sinemasına katkı sağlayacak önemli işlere imza atmışlardır (Kaya, 2011, s. 64).

Yeni dönem Türk sinemasına iz bırakan bu yönetmenler, Türk sinemasında gelenekselleşen ve popüler olan film üretimlerine karşı çıkarak kendi sinema dillerini oluşturmuşlardır. Bu yönetmenler filmlerinde tematik olarak, yalnız ve problemlili bireyleri, bozulmuş aile içi ilişkileri ve kent yaşamının birey ve toplum üzerinde yarattığı etkiyi ele almışlardır. Yaşanan siyasi sorunlar, bu sorunlarla birlikte içine kapanan yalnız bireyler ve

karakterlerin psikolojik bunalımlarını yazar-yönetmen üslubuyla usta bir şekilde seyirciye aktarmışlardır (Tekin, 2021, s. 55).

2000’li yıllar itibarıyla özellikle yeni kuşak yönetmenlerin anlatı üslubuyla şekillenmeye başlayan Türk sineması, filmlerin sayısı ve nitelikleri bakımından önemli bir konuma gelmiştir. Sanat sineması ve popüler sinemada etkili filmler ortaya konmuştur. Birçoğu ilk filmlerini çeken genç yönetmenler Yeni Türk Sineması’na yön vermeye başlamışlardır. Özellikle Yeşilçam anlatısından farklı karakterler ve temalar işleyen yönetmenler, toplumsal sorunlara ve bireysel anlatılara, kimlik-aidiyet gibi durumlara değinmişlerdir. Bu yönetmenlerden biri de Emin Alper’dir (Diren, 2022, s. 52).

6.3. EMİN ALPER SİNEMASI

Yeni dönem Türk sinemasında etkili olan yönetmenler arasında yer alan Emin Alper, 13 Ağustos 1974 tarihinde Konya’da dünyaya gelmiştir. Boğaziçi Üniversitesi’nde Tarih ve Ekonomi alanlarındaki eğitimini tamamladıktan sonra, doktora derecesini Modern Türk Tarihi alanında almıştır. Çeşitli dergilerde yazarlık yapan yönetmen aynı zamanda, İstanbul Teknik Üniversitesi’nde dersler vermektedir. Uzun metrajlı filmlerine ek, *Mektup* (2005) ve *Rıfat* (2006) isimli iki tane de kısa filmi mevcuttur. Yakın arkadaşı Seyfi Teoman’ın da yapımcılığını üstlendiği ve Kültür Bakanlığı destekli ilk uzun metrajlı filmi olan *Tepenin Ardı*’nın çekimlerini 2012 yılında tamamlamıştır. Emin Alper’in bu filmi yurt içi ve yurt dışı film festivallerinde pek çok ödül kazanmıştır (Ataş, 2025, s. 45).

İlk uzun metrajlı filminin senaryosunu Boğaziçi Üniversitesi’nde öğrenciyken yazan yönetmen, film çalışmaları konusunda eğitim geçmişi olmamasına rağmen bu konuda çalışmalar yapmaya başlamıştır. Başka yönetmenlerin kısa filmlerinde aldığı roller sayesinde diğer sinemacıları gözlemlene ve deneyim kazanma şansı bulmuştur. Seyfi Teoman ile tanışması hayatının dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Teoman’ın

çekmiş olduğu *Apartman* adlı kısa filmde yer almıştır. 2005 yılında ilk kısa filmi *Mektup*’u yapmasının ardından ertesi yıl, 2008 Bükreş Uluslararası Film Festivali’nde En İyi Kısa Film Ödülü’ne layık görülen *Rıfat* isimli kısa filmini tamamlamıştır. 2012 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan *Tepenin Ardı*’nın prömiyerini gerçekleştirmiştir. Bu filmle, Berlin Uluslararası Film Festivali’nde Caligari Film Ödülü olmak üzere 24 ödül almıştır. 2014 yılında *Abluka*, 2019 yılında da *Kız Kardeşler* isimli iki uzun metrajlı film daha çekmiştir. *Abluka* filmiyle Arca Cinema Giovani, Premio Bisato d’Oro ve Venedik Film Festivallerinde Jüri Özel Ödülü almıştır. 2016 yılında *Abluka* Film Yazarları Derneği tarafından ise En İyi Yönetmen Ödülüne layık görülmüştür. *Kız Kardeşler* filmi, Berlin film Festivali’nde Altın Ayı ödülü için yarışmak üzere seçilmiştir. Ortaya koymuş olduğu bu filmler yönetmene otuz beş ödül kazandırmıştır. 2020 yılında da *Alef* isimli bir televizyon dizisi yönetmiştir (Özdemir, 2025).

Tepenin Ardı, yaylada geçen bir hikâyeyi konu edinmektedir. Nusret iki oğlunu da alıp babasının çiftliğine hava değişikliği amacıyla gezmeye gitmektedir. Zafer askerden sonra yaşamış olduğu bunalımla daha sakin, içine kapanık bir karakter olarak işlenmektedir. Kardeşi ise tam tersi laftan anlamaz, hırçın bir karakterdir. Dede Faik, çiftliğinin çevresinde dolaşan keçi sürülerinden ve sürünün sahibi çobanlardan şikayetçidir. Çiftliğin etrafında ne olup biterse çobanlardan bilmektedir. Nereden geldiği belli olmayan bir silah sesiyle çiftlikle yaşananlar sonrası huzurları büsbütün bozulacaktır. *Tepenin Ardı* filmi kırsal yaşamı odak alırken aynı zamanda bu yaşamın içerisinde gizli kalmış paranoya ve güvensizlik duygusuna gönderme yapmaktadır. Kırsal alanda yaşanan olaylar üzerinden Ulusal bir alegori oluşturarak Türkiye’de var olan toplumsal kutuplaşmaları işlemektedir. Filmde yer alan karakterler, birbirlerine ve yaşadıkları dış dünyaya karşı bir güvensizlik geliştirmişlerdir (Doğan, 2025, s. 809).

Kız Kardeşler (2019) filminde ise taşrada yaşayan üç kız kardeşin hikayesini göstermektedir. Annelerinin ölümünden sonra kasabada üç farklı ailenin yanına besleme olarak gönderilen Nurhan, Havva ve Reyhan'ın yaşadığı çıkmaz üzerinden hem bireysel hem de sınıfsal bir hikâye anlatılmaktadır. Yönetmen, ataerkil düzenin kadınlar üzerindeki baskısını ve taşrada yaşamının gerçekliğini kurgulamıştır. Filmde hayal ve gerçek arasındaki bulanık geçişler yönetmenin kendisine özgü gerilimli anlatı tarzını ve tedirgin edici unsurları da gözler önüne sermektedir (Ataş, 2025, s. 46).

Son filmi olan *Kurak Günler* (2022) su sorunu yaşanan Yanıklar kasabasına yeni atanan savcı Emre ve Belediye Başkanı Selim, oğlu Şahin, kasabanın gazetecisi Murat ve kasabanın yerlisi halk arasında yaşananlar çatışmaları konu edinmektedir. Emin Alper taşra toplumunun ötekileştirme gibi tutumlarını mercek altına almıştır. Film bir yandan taşrada yaşayanlar için yerleşik hukuk, adalet ve toplumsal kurallar çerçevesinin nasıl işlendiğine dair yaşanan olayları gösterirken öte yandan bu yapının içine giren, farklı olan her şeyi nasıl birer tehdit olarak algılayıp baskıladığını izleyiciye aktarmaktadır. Filmde kişisel ahlakın taşrada nasıl zorlandığı ve adalet sisteminin yerel güçlerin elinde toplumsal bir manipölasyon aracına nasıl dönüştürüldüğü incelenmektedir (Doğan, 2025, s. 810).

Yeni dönem Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden biri olan Emin Alper'in anlatı üslubunu özellikle politik ve toplumsal konular oluşturmaktadır. Filmlerinde işlediği ortak temalar yönetmenin kendi sinema dilini oluşturmaya ve kendi izleyici kitlesini kazanmasına olanak sağlamıştır. Yönetmen yalnızca izleyicinin gördüğü kadraj içi sahnelerle değil, kadraj dışı unsurlar üzerinden de derin ve etkileyici bir anlatı kurmaktadır. Görünmeyen ya da ima edilen unsurları kullanarak çoğu zaman yorumu seyirciye bırakmaktadır. Emin Alper'in sineması çoğu zaman bireyin, devlet ve toplumla olan çatışmasını ele almaktadır (2025, s. 45). Toplumsal

meselelere yaklaşımı ile dikkat çeken yönetmenlerden biri olan Emin Alper'in sineması, modern Türkiye'nin toplumsal, ekonomik ve politik yapısını sorgulayarak, bireyin bu sistem içerisindeki konumunu ve yaşadığı çatışmaları derinlikli bir şekilde ele almaktadır (Doğan, 2025, s. 809).

Yönetmenin film anlatıları, ele aldığı bireyin kendisine ve çevresine karşı duymuş olduğu güvensizlik ve tedirginlik duygusunu işlemektedir. Filmlerinde yer alan karakterler genellikle toplum tarafından dışlanan ya da dışlanmaya meyilli tiplerdir. Bireyin yalnızlaşmasını desteklemek amacıyla filmlerinde gri-boğuk bir atmosfer ve uzun sabit planlardan yararlanmaktadır (Ataş, 2025, s. 46).

Emin Alper'in filmlerindeki politik tema dikkat çeken bir unsurdur. Filmler genellikle kötülük, suç, günah, paranoya, ötekileştirme, otorite, militarizm kavramları etrafında şekillenir. Hem içerik hem de biçimsel olarak, filmlerinin politik olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmen diğer pek çok politik sinemacı gibi filmlerini, alışlagelmiş anlatı yapısından farklı olarak kurgulamaktadır. Emin Alper geleneksel anlatı biçimlerinin dışında, izleyicisine nesnel gerçeklik değil bulanık bir gerçeklik sunmaktadır. Olayların nasıl gerçekleştiği, karakterlerin nasıl sona yaklaştığı ya da paranoya haline sürüklendiği konusundan izleyiciyi kasıtlı olarak belirsizlik içinde bırakmaktadır. Dolayısıyla karakterlerin yaşamış olduğu paranoya ve belirsizlik ortamı, bu nesnel gerçekliğin yıkıma uğradığını göstermektedir (Gündüz, 2023, s. 44).

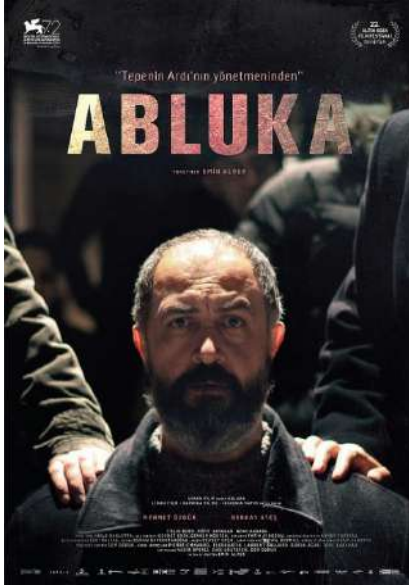
Mekân kullanımı açısından özellikle taşra ortamını tercih eden yönetmen bununla birlikte Türkiye'de yaşanan sosyal dönüşümleri ve bu süreçte ortaya çıkmış olan toplumsal çatışmaları görselleştirmeyi hedeflemektedir. Kırsal alanlar, karakterlerin psikolojik durumlarının bir aynası olarak boğucu, karanlık, kapalı ve sert mekanlardan oluşmaktadır. Bu sayede filmlerdeki tedirginlik ve baskı duygusu seyircide de

körüklenmektedir. Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal sorunlarına dair evrensel eleştiriler içeren bu filmler yalın ve bireysel hikâye anlatımlarından ayrı olarak değerlendirilmektedir (Ataş, 2025, s. 46).

Filmlerinde işlenen politika ve toplumsal olaylar doğrudan politik sinema olarak değerlendirilmemelidir. Emin Alper'in filmleri öncelikle birey odaklıdır. Bireyin iç dünyasına, hikâyesine ve kimliğine odaklanmaktadır. Böylelikle izleyiciye bireysel anlatıların içerisine yerleştirilmiş toplumsal etkiler üzerinden topluma dair temel görüş ve ipuçları sunmaktadır. Yönetmenin asıl söyleminin arka planında kalan bu ikincil anlamlar Türkiye'nin sosyal ve siyasi sorunlarını konu edinmektedir (Cemiloğlu, 2023, s. 1589).

Sonuç olarak Emin Alper'in anlatı tarzı Türkiye'de yaşanan toplumsal ve politik gerilimleri, birey ve devlet çatışmasını ve siyasal yapılar karşısındaki insanın yalnızlığını gerçekçi bir biçimde yansıttığı için, özgün bir tarz olarak ön plana çıkmaktadır. Yönetmen hem içerik hem de biçimsel olarak uluslararası arenada da tanınan, Türk sinemasına yeni bir soluk getirmiş önemli yönetmenlerden biri olarak ön plana çıkmaktadır (Ataş, 2025, s. 46).

6.4. ABLUKA FİLMİNİN BETİMSEL ANALİZ YÖNTEMİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ



Yönetmen: Emin Alper

Senaryo: Emin Alper

Oyuncular: Mehmet Özgür, Berkay Ateş, Tülin Özen

Yapım Yılı: 2015

Tür: Gerilim/Dram

Süre: 119 dk

Ülke: Fransa, Katar, Türkiye

Görsel 6.1. Abluka Film Afişi

6.4.1. FİLMİN KONUSU

Emin Alper'in senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini üstlendiği 2015 yapımı Abluka filmi ulusal ve uluslararası sinema festivallerinde çeşitli ödüller kazandıran, politik bir filmidir. Filmde yirmi yıl cezaevinde kaldıktan sonra emniyetten gelen muhbirlik teklifini kabul edip şartlı olarak salınan Kadir'in yaşamını anlatmaktadır. Uzun süre hapishanede olan Kadir, dışarıya çıktıktan sonra tek akrabası olan kardeşi Ahmet'i bularak kendisi adına normal sayılabilecek bir yaşam kurmaya çalışır. Kabul ettiği muhbirlik işi için çöplerden teröristlere ait bulgular toplarken polis gözetiminde giriş çıkışlara izin verilen bir gecekondu mahallesinde, küçük kardeşi Ahmet'in vasıtasıyla kiracısı olacağı evin sahipleri Ali ve Meral ile tanışır. Belediyede köpek itlaf ekibinde görev yapan Ahmet'in karısı ve çocukları tarafından terkedildiğini

öğrenen Kadir, kardeşine bu konuda yardım etmek ister. Ancak kardeşinden beklediği yakınlığı göremez. Zamanla intiharın eşiğine sürüklenen Ahmet için tek mutluluk kaynağı gizlice evine aldığı sokak köpeği Coni'dir. İşi gereği köpekleri zehirleyen evde ise bir köpeğe bağlanarak yaşamaya çalışan Ahmet için hayat giderek muğlaklaşır. Dış dünya ile ve abisi Kadir ile bağlarını koparmaya başlayan Ahmet, kendini iyice eve kapatır. Kardeşinin kendisinden iyice uzaklaşmasıyla birlikte Kadir, yaptığı işin de etkisiyle herkese ve her şeye karşı şüpheyle yaklaşmaya başlar. Kendi zihninde ürettikleri önce kardeşi Ahmet'in polisler tarafından öldürülmesine sonrasında ise kendi sonunun gelmesine yol açar.

Emin Alper'in *Abluka* filmi, Türk sinemasında politik şiddet, iktidar mekanizmaları ve sosyal çözülme kavramlarını izleyiciye sunmaktadır. Yönetmenin ilk filmi *Tepenin Ardı*'nda olduğu gibi bu filmde de merkezi çatışma ve psikolojik gerilimi siyasi bir zemine oturtturarak modern Türkiye'de kronikleşen güvenlik sorunlarını simgesel bir bakış açısı ile ele almaktadır. Film, kentsel dönüşüm alanında, gecekondulu mahallesinin politik nedenlerle belirsiz süreyle kuşatılmasını distopik bir evrende kurgulanmıştır (Cemiloğlu, 2023, s. 1591).

6.4.2. FİLMİN KARAKTERLERİ:

Kadir (Mehmet Özgür): Filmin ana karakteri olan Kadir uzun süre ceza evinde yattıktan sonra koşullu olarak, devlete çalıştırılmak üzere salıverilir. Kardeşi Ahmet'i bulup normal bir hayat düzeni kurmayı hayal etmektedir.

Ahmet (Berkay Ateş): Kadir'in kardeşidir. Belediye itlaf ekibinde çalışmaktadır. Karısı ve çocukları tarafından terk edilmiştir. Bu olayla birlikte Ahmet kendisini yavaş yavaş toplumdan soyutlamaktadır. Kimseyle iletişim kurmaz ve paranoya davranışlar sergilemektedir.

Ali (Ozan Akbaba): Ahmet'in, ablukaya alınan mahalledeki arkadaşıdır. Eşiyle birlikte devlet tarafından aranan yasa dışı örgüt üyelerinden biridir.

Meral (Tülin Özen): Ali'nin eşidir. Aynı zamanda Kadir'in duygusal olarak bağ kurduğu bir karakterdir.

Hamza (Müfit Kayacan): Kadir'in 'şartlı tahliyesini' gerçekleştiren ve süreci takip eden emniyet yetkilisidir.

6.4.3. İSTİSNA HÂLİNİN GÜNLÜK YAŞAMA SIZMASI

Anlatıda Giorgio Agamben'in istisna hali kavramını somut hale getiren önemli sahneler bulunmaktadır. Film olağanüstü halin koşullarını gösteren distopik bir yapıdadır. Filmde olağanüstü hâl geçici bir uygulama olmanın ötesinde yaşamın normal bir versiyonu haline gelmiştir. Filmin ilk sahnelerinde de bu durum görülmektedir. Şehrin dış mahallelerinde devletin güvenlik politikalarıyla kuşatılmış ve sıkı gözetim halinde tutulan alanlar oluşturulmuştur.



Görsel 6.2. ve 6.3. Ablukaya Alınmış Mahalle Görüntüsü

Kadir karakteri şartlı tahliyesine karar verilen ancak şartlı tahliye olmasının koşulunun çöp toplayarak istihbarat sağlama görevi olarak belirlenmiştir. Bu durum istisna halinin günlük yaşama sızmasının önemli örneklerinden biridir. Bu görev devletin bireyleri görünmez olarak denetlediği ve güvenlik sebebiyle bireyi potansiyel bir ajan haline getirdiğini göstermektedir. Mahallede sürekli devriye gezen, arama yapan polisler ve güvenlik kuvvetleri nedenini sorgulamadan yapılan baskınlar olağanüstü hali

olağan hale getirmiş ve anlatıda karakterler tarafından bu durum kanıksanmış şekilde gösterilmektedir. Gündelik yaşamın pratikleri bu baskı ve kuşatmalar çerçevesinde devam etmekte, bireyler ise konuşmaktan, dışarıya çıkmaktan ve bir araya gelmekten korkmaktadırlar. Bakkalın arkasında bulunan meyhane bu durumu örnekler niteliktedir.

Kadir'in devlet için yaptığı iş, mahalle için normalleşmiş istisna halinin diğer bir somut göstergesidir. Kadir, mahalledeki komşularının çöplerini karıştırmak ve onların evlerini dinlemekle görevlendirilmiştir. Çöp, biyolojik yaşamın atığı olarak, özel ve denetimsiz bir alanı temsil etmektedir. Çöplerin incelenmesi, devlet mekanizmasının en ufak ayrıntıya kadar indiğini gösteren politik bir eylem olarak sunulmaktadır. Devletin keyfi gücü, mahallede kurmuş olduğu kontrol noktalarıyla sınırlı kalmayıp, konutların ve aile yapısının mahrem alanına kadar sızmaktadır. *İstisna Hali*'nin artık yasal bir kriz olmaktan çıkıp, sıradan bir idari ve yaşamsal gerçekliğe dönüştüğünü de göstermektedir.



Görsel 6.4. ve 6.5. Kadir Karakterinin Delil Araması

6.4.4. GÜVENLİK SÖYLEMİ ve PARANOYA

Abluka'nın filminin siyasi ve kurgusal yapısı, güvenlik söylemine ve bunun yaratmış olduğu paranoyaya dayanmaktadır. Agamben'in *İstisna Hali*, varlığını deva ettirebilmek için sürekli olarak bir tehdit algısına ihtiyaç duymaktadır. Filmin kurgusal evreninde ise, tehdidin temel kaynağı açık bir şekilde sunulmamaktadır. Mahalle aralarında patlayan bombalar, çöpte

bulunan atıklar siyasi olaylara gönderme yapılan muğlak birer tehlike olarak sunulmaktadır. Tehdit algısının bu belirsizliği, devletin sürekli bir *güvenlik söylemi* yaratmasını sağlamaktadır.



Görsel 6.6. ve 6.7. Mahallede Aralarında Patlayan Bombalar

Anlatıda güvenlik söylemi toplumun ruh halini belirleyen bir tür paranoya olarak işlenmektedir. Devletin güvenliği sağlayabilmek adına yürüttüğü baskı aslında bireyin birbirine duyduğu güveni yok eden bir denetim mekanizmasına dönüşmüştür. Bu güvenlik ağı sadece polis ya da asker gibi güvenlik kurumlarınca değil toplumun içerisinde bulunan bireyler tarafından da yürütülmektedir. Kadir bunlardan biridir ve istihbarat karşılığında şartlı tahliye edilmiştir. Çöplerden buldukları kanıtların yanında Kadir, toplumsal hayatta da yeni bireylerle tanışarak istihbarat toplamak zorundadır. Böylelikle Kadir, konuştuğu, tanıştığı herkesten şüphelenmeye ve onlardan bilgi almaya çalışır. Ahmet'in belediye çalışanı olarak sokak köpeklerini toplayarak barınaklara teslim etmesi gerekirken öldürmesi potansiyel tehdit olan her canlının yok edilmesi ya da cezalandırılması temel fikrinin bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum paranoyanın gelişmesine neden olmaktadır. Kadir'in sürekli gözetleme hali, mahallenin sanki olaylardan hiç haberi yokmuş gibi sakin ve sessiz olması, Ahmet'in halüsinasyonları bir anlamda bu paranoyanın sonuçlarıdır. Ahmet'in evde köpek beslemesi büyük bir suç gibidir.

6.4.5. HUKUK-DIŞI YAŞAMLAR

Anlatıda hukuk dışı yaşamlar Agamben'in çıplak hayat kavramı bağlamında okunabilir. Kadir karakteri devlete çalışmasına rağmen devletin korumasından mahrum, hukukun askıya alındığı bir boşluk durumunda yaşamaktadır. Kadir şartlı tahliye edilmesine rağmen yarı mahkûm konumdadır. Kendisinden istenen istihbaratı sağlayamadığı taktirde yeniden hapishaneye girecektir. Ahmet ise gördüğü halüsinasyonlar ve yaşadığı psikolojik gerilimler sonrasında akıl sağlığını kaybetme noktasına gelmiştir. Hukuk kurallarının işlemediğı ya da kuralların askıya alındığı bir ortamda var olmanın kendisi bir suç haline gelmiştir. Kuşatma altında olan mahalle özellikle de şüpheli konumda insanlar olanlar modern Homo Sacer örnekleri olarak sunulmaktadır. Hukuki haklarından yoksun olmaları, biyolojik yaşamlarının korunmasız hale geldiğini göstermektedir. Devletin gözünde bu insanlar değerli bir yurttaş olarak değil de kontrol edilmesi gereken bir biyoloji olarak görülmektedir.



Görsel 6.8. ve 6.9. Güvenlik Güçleri Tarafından Sürekli Yapılan Operasyonlar

5.3.6. DEVLETİN ŞİDDET TEKELİ

Anlatıda şiddet tekeli sadece fiziksel şiddet olmanın yanında sessizlik, korku ve baskı gibi temel alanlarda da kendini göstermektedir. Devlet bireyi sadece fiziksel olarak değil zihinsel olarak da baskı altında almaktadır. Ahmet'in aslında köpekleri çok sevmesine rağmen onları öldürmek zorunda

kalması yasal bir görev gibi sunulurken şiddetin nasıl sistem tarafından meşru hale getirildiğinin bir kanıtıdır. Kadir'in amiriyle yaptığı toplantılarda belirsizlik, bürokratik mekanizmanın şiddeti nasıl ürettiği gösterilmektedir. Devletin gücü, Abluka'da yasal normlarda değil Agamben'in pratiği çerçevesinde, kimin yaşayıp kimin öleceğine dair sürekli karar verme olgusu ile işlenmektedir. Mahalle aralarında sürekli gezen kolluk kuvvetlerinin insanlar üzerindeki kontrolü, onların hayatlarını ellerinde tutması, mahalle sakinlerinin Homo Sacer pozisyonlarını da pekiştirmektedir. Hukuksal denetimin bulunmadığı bir ortamda, şiddet bir araç temsili olmaktan çıkarak yönetim biçimin kendisi haline gelmektedir. Bu durum da devletin şiddet tekelinin çözüldüğünü göstermektedir. Şiddet, çoğunlukla memurlar (Kadir'in amirleri) tarafından uygulanmakta ve Kadir'in eylemleri aracılığıyla da dolaylı olarak teşvik edilmektedir. Bu da şiddetin artık ceza değil, bir yönetim ve kontrol aracı haline dönüştüğünü göstermektedir.

6.5.7. MEKÂNIN POLİTİK İNŞASI

Anlatıda mekân dekor olmanın ötesinde farklı amaçlar için kullanılmıştır. Filmin geçtiği gecekondu mahallesi devletin potansiyel tehdit olarak gördüğü bir tür bölge olarak belirlenmiştir. Sokakların darlığı, çöp yığınları, sürekli gri tonla kaplı boğucu atmosfer devletin sürekli olarak gözetlemek zorunda hissettiği tekinsiz alanlar durumundadır. Kadir'in çöpleri karıştırarak yeni bilgiler elde etme süreci mekânın politik olarak inşa işlevinin önemli örneklerinden biridir. Devlet en değersiz, işe yaramaz nesneler yoluyla bile enformasyon sağlayarak toplumu denetlediği, birbirini sürekli gözetleyen ve bu yüzden birbirinden çekinen insanlar, mekânın panoptik öznelere oluşturulmaktadır. Ahmet'in evinin küçük, izbe ve karanlık, sürekli olarak perdelerinin kapalı olması, perdeleri ya da kapısı açıldığında Ahmet'in kendisini rahatsız hissetmesi bireyin hem korunma hem de tecrit edilmiş alanını temsil etmektedir.

6.5.8. TOPLUMSAL ÇÖZÜLME ve GÜVENSİZLİK

Anlatının en belirgin özelliklerinden biri de toplumun ya da bireylerin arasındaki temel iletişim biçimlerinin yok olmasıdır. Kadir ve Ahmet kardeş olmalarına rağmen birbirine yabancı bireyler gibi davranmaktadırlar. Birbirlerine olan sevgi ya da muhabbet anlatı boyunca görülmez ya da birbirlerine karşı dürüst değildirler. Ahmet abisine düşüncelerini neredeyse hiçbir zaman söylemez, sessiz kalır, abisinin düşüncelerini eleştirmez. Komşular da sessizdir. Herkes kendi evinde sessizce oturmakta ya da birbirlerini ihbar etmektedirler. Devletin güvenliği sağlama yöntemi bireyler arası ilişkilerde önemli kırılmalar oluşturmuştur. Mahallede sürekli duyulan bomba sesleri, patlamalar ya da baskınlar herkesin tehdit altında hissetmesine neden olmuştur. Ahmet'in bu durumdan dolayı bozulan akıl sağlığı denetlemeye gelen polisler saldırmaya ve hayatını kaybetmesine neden olmuştur.



Görsel 6.10 ve 6.11. Ahmet Karakterinin Yaşadığı Paranoya Sonucu Polisle Çatışması

SONUÇ

Gigorgio Agamben'in istisna hali kavramı modern egemenlik biçimlerinin en belirgin biçimlerinden biri olarak kabul görmektedir. Egemen olan yasayı ve hukuku askıya alarak hem hukukun içinde hem de dışında konumlanır. Bu durum ise bireyin hukuki korumadan mahrum kaldığı çıplak

yaşamlara sebebiyet verebilir. Homo Sacer figürü ise öldürmesi suç sayılmayan ancak kurban edilmesi mümkün olmayan bir yaşam biçiminin somut örneklerinin temsilidir. Bu açıdan bakıldığında modern devlet güvenlik olgusunu meşru bir araca dönüştürerek bireylerin hayatları üzerinde denetleme ve düzenleme hakkını elinde bulundurmaktadır. Güvenliğin sağlanması ve olağanüstü durumun üstesinden gelinebilmesi adına kurulan gözetim mekanizmaları ve disiplin yapıları vatandaşların sürekli gözlem ve baskı altında hissetmelerine neden olabilir. Bu denetim ağı bireyde güvensizlik ve paranoya duygularının gelişmesine neden olabilir; bu anlamda tüm bireyler birer potansiyel tehdit ya da muhtemel hedefler haline gelebilirler. Bu açıdan bakıldığında modern güvenlik sistemleri düzen ve istikrarı koruma amacı güderken aslında istisna halinin kalıcı hale gelmesini ve çıplak yaşamların sürekli olarak yaşamlarını sürdürmelerine neden olmaktadır.

Emin Alper'in Abluka filmi, distopik anlatısıyla günümüz Türkiye'sinin politik atmosferine paralel olarak kurgulanmıştır. Georgia Agamben'in istisna hali kavramından örnekler sunan bir anlatıya sahiptir. Bu doğrultuda çalışmanın betimsel analizi, filmin altı temel tematik alanı üzerinden, İstisna Hali'nin geçici bir önlem olmaktan çıkarak özellikle gecekondü gibi alanlarda kalıcı bir politik norm haline geldiğini koymuştur.

Abluka, Agamben'in Homo Sacer ve çıplak yaşam gibi kavramlarını, Kadir ve Ahmet karakterleri üzerinden şüpheli gözetim ve harcanabilirlik koşulları aracılığıyla, bireysel bir krize dönüştürmektedir. Filmde kuşatılmış olan mahalle de hukukun askıya alındığı devletin keyfi kararlar aldığı ve şiddetin politik yönetime etki ettiği bir kamp alanı olarak kurgulanmıştır. Güvenlik söylemi, belirsizliği ve paranoyayı tetikleyerek toplumsal çözülme (Ahmet'in yaşadığı cinnet duygusu) ortaya çıkarmaktadır. Bu çözülme devletin dış kontrol çabalarını azaltırken aynı zamanda film

içerisinde kurgulanan karakterlerin kendi kendileri denetlediği bir Homo Sacer pozisyonuna indirgemektedir. Şiddet olgusu hukukun tamamen dışında kullanılmaktadır. Abluka filmi, net bir siyasi kimliğin dahi imkânsız hale geldiği, ahlaki ve ideolojik açıdan belirsizliklerin hüküm sürdüğü bir toplumu betimlemektedir. Film, İstisna Hali'nin kalıcılaşmasının bir uyarı simgesi olarak izleyiciye sunulmaktadır. Karakterler üzerinden yasa ve şiddet arasındaki sınırın muğlaklaştığının, toplumsal hayatın basit biyolojik denetim nesnelere indirgendiğinin distopik örnekleri temsil edilmektedir. Sonuç olarak Abluka adlı anlatı devletin güvenlik politikaları ve gözetim yöntemleriyle bireyleri sürekli olarak istisna hali içerisinde bulundururken modern egemenlik biçimlerinin bireyler üzerinde çıplak yaşamlar ürettiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2006). *İstisna Hali*. İstanbul: Otonom Yayınları.
- Agamben, G. (2013). *Kutsal İnsan Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akmeşe, E., & Küngeru, A. (2022). Bir Homo Sacer Örneği Olarak “Umudun Öteki Yüzü” Filminde Mülteciliğin Sunumu. *Art Vision*, 28(49), 116-123.
- Ataş, U. C. (2025). Auteur Teori Bağlamında Emin Alper Sinemasının Değerlendirilmesi. Karabük: Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yeni Medya ve İletişim Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Benjamin, W. (2010). Şiddetin Eleştirisi Üzerine . A. Çelebi içinde, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (s. 19-42). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, C. B. (2022). Agamben ve Homo Sacer. *Kare*, 47(14), 47-56.
- Cemiloğlu, M. (2023). The Auteur Theory in the Filmmaking of Emin Alper. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1582-1596.
- Çelebi, A. (2010). Bir Parıltı... Sonra Gece. A. Çelebi içinde, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (s. 9-18). İstanbul: Metis Yayınları.
- Diren, F. (2022). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Toplumsal Bellek: Yükselen Nostalji İmgesi. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Doğan, E. (2025). Emin Alper Sinemasında Ötekilik: Tepenin Ardı ve Kurak Günler Filminin Ötekilik Bağlamında İncelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 803-815.
- Ercan, D. (2021). Schmitt’in ‘Olağanüstü Hal’i ile Agamben’in ‘İstisna Hali’: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*, 11(2), 1395-1415.
- Giddens, A. (2008). *Ulus Devlet ve Şiddet*. İstanbul: Kalkeidon.
- Gündüz, H. G. (2023). Emin Alper’s Cinema From The Perspective Of Critical Masculinity Studies And Ecofeminism. İstanbul: Bahçeşehir

Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü Yüksek Lisans Tezi.

Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.

Kaya, İ. (2011). Sinemada Minimalizm ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Özdemir, B. D. (2025, 10 14). *Emin Alper*. static-gcs.edit.site: <https://static-gcs.edit.site/users-files/a87d0a33644eee11165862de0678c3f1/emin-alper-tr.pdf?dl=1> adresinden alındı

Schmitt, C. (1985). *Political Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(40), 97-118.

Tekin, N. (2021). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Ataerki ve Kadın Temsili. Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmazkol, Ö. (2011). Sunuş/ Teşekkür. O. Yılmazkol içinde, *2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış* (s. 7-8). İstanbul: Onur Kitaplığı.

TÜRK SİNEMASI'NDA DUYGU ANLATISININ USTASI: ÇAĞAN IRMAK'IN SİNEMAYA BAKIŞI

Dr. Öğr. Üyesi Seher KARATAŞ,

Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,

Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Malatya, Türkiye

seher.karatas@ozal.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3820-520X

GİRİŞ

Sinema, ortaya çıktığı günden bu yana sürekli olarak gelişim göstermekte ve kendi üzerine yeni unsurlar ekleyerek büyümektedir. Türk sineması açısından bakıldığında ise Yeşilçam dönemi filmleri, bu gelişim sürecinin ilk filizlenen örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Yeşilçam, sinemanın kendine özgü bir koza içerisinde büyüyerek farklı tür ve biçimlere evrilmesinde temel bir aşama olarak önemli bir yere sahiptir.

Sinema, yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerin, kültürel belleklerin ve duygusal deneyimlerin temsil edildiği bir anlatı alanıdır. Dolayısıyla her dönemde, içinde bulunduğu toplumun ruh hâlini ve değerler sistemini yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. Bu bağlamda melodram türü, özellikle toplumsal dönüşüm ve kimlik arayışlarının yoğun yaşandığı dönemlerde, duygular üzerinden ortak bir anlatı dili oluşturmaktadır.

Son dönem Türkiye popüler ya da sanat sinemasında azınlıkları ya da azınlıkta kalmış değerleri yansıtan birçok film yapıldı. 1990'lardan itibaren gözlemlenen bu yönelim, 2000'li yıllar ve sonrasında çağdaş popüler Türk sinemasına zemin hazırlamıştır. Çağdaş popüler Türk sineması içinde önemli bir yere sahip olan ve melodram türüne yenilikçi bir yaklaşım geliştiren Çağan Irmak'ın sineması, bir yandan Yeşilçam geleneğini sürdürürken, diğer yandan

azınlıkları nostaljik bir perspektifle temsil etmesiyle dikkat çekmektedir (Özdüzen, 2016: 199). Melodram türü toplumun ahlaki değerlerini ve fikirlerini şekillendirmede rol oynayan bir türdür.

1990 sonrası Yeni Türk sineması kuşağı, bireyin iç dünyasına yönelen ve toplumsal meseleleri kişisel hikâyeler üzerinden anlatan bir eğilim sergilemiştir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem gibi yönetmenlerin oluşturduğu bu kuşak içinde Çağan Irmak, daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilen duygusal anlatı biçimiyle farklı bir konumda yer alır. Irmak, sanatsal kaygıyı popüler estetikle buluştururken, melodram aracılığıyla hem bireysel hem kolektif hafızayı yeniden inşa eder.

Tüm ülke sinemalarında çok sık kullanılan, popüler sinemaların çoğunlukla belkemiğini oluşturan melodram türünü ele alan Çağan Irmak, Yeşilçam melodramatik anlatısının özelliklerini yeni sinemasal yaklaşımlar ile birleştirdiği filmlerinde çocuk karakterleri anlatılarına yerleştiren bir yönetmen olarak üzerinde durulması gerekmektedir (Özdağ, 2021: 93). Çağan Irmak, filmlerinde karakterlerin iç dünyalarını ve duygusal anlatıyı öne çıkaran yönetmenlerdendir. Irmak filmlerinde duygu anlatısını, melodram ve nostalji aracılığıyla bireysel ve toplumsal hafızayı birleştirerek izleyicide derin duygusal tepkiler uyandırmaktadır.

Çalışmada, 2000’li yıllardan sonra Türk sinemasında önemli bir yer edinen Çağan Irmak’ın filmleri incelenerek, yönetmenin sinema yolculuğuna yer verilmektedir. Çalışma, Çağan Irmak sinemasını yalnızca duygusal bir anlatı olarak değil, aynı zamanda Türkiye’nin kültürel dönüşümlerini görünür kılan bir toplumsal hafıza mekânı olarak değerlendirmesi bakımından önem taşımaktadır. Irmak, çağdaş Türk sinemasının melodram ve popüler kültür geleneğini sürdürmesi ve bireysel toplumsal hafızayı başarılı bir şekilde işlemesi nedeniyle çalışmanın odağı olarak seçilmektedir. Çalışmada,

yönetmenin sinemaya yaklaşımını ve eserlerinin toplumsal ile duygusal boyutlarını ortaya koymak amaçlanmaktadır.

7.1. ÇAĞAN IRMAK'IN SİNEMA YOLCULUĞU

4 Nisan 1970'te İzmir'de doğan Çağan Irmak, çocukluk yıllarını Seferihisar'da geçirmiştir. Annesi Nurhan Irmak, kız kardeşi ise Nihan Kılıç'tır. Lisans eğitimini Ege Üniversitesi Radyo-Televizyon bölümünde tamamlayan yönetmen, öğrencilik döneminde çektiği Masal ve Kurban adlı kısa filmlerle Sedat Simavi Ödülü'nü kazanarak sinema serüvenine önemli bir başlangıç yapmıştır. Sektöre yardımcı yönetmenlik ile adım atan Irmak, kısa sürede yönetmenlik koltuğuna oturmuş ve başarılı çalışmalarıyla dikkat çekmiştir (Ertaş, 2016: 99). Irmak, adından söz ettiren yapımları ilk televizyon dizileri ile olmuştur.

Çağan Irmak, televizyon kariyerine 1998 yılında *Mahallenin Muhtarlari* ile başlamış ve ardından *Günaydın İstanbul Kardeş* (1998–2001) ve *Şaşıfelek Çıkmazı* (2001) gibi dizilerde yönetmenlik yapmıştır. *Asmalı Konak* (2002–2003) ile ülke çapında tanınan Irmak, sonraki yıllarda *Çemberimde Gül Oya* (2004–2005), *Kabuslar Evi* (2006), *Yol Arkadaşım* (2008–2009), *Keşanlı Ali Destanı* (2011), *Çalılıkusu* (2013–2014), *Gülizar* (2018), *Yeşilçam* (2021) ve *Yaratılan* (2023) gibi dizilerle televizyon alanındaki üretkenliğini sürdürmüştür (Irmak, t.y) Çağan Irmak'ın yönetmenliğini üstlendiği dizilerden, *Çemberimde Gül Oya* 40 bölüm süren anlatısıyla 1970'li yılların çatışmalı siyasi atmosferini bireysel bir hikâye üzerinden kurgulamaktadır. Nitekim *Babam ve Oğlum* filmi aynı dönemi anlattığı için kimi eleştirmenler tarafından olumsuz değerlendirilmiş olsa da, *Çemberimde Gül Oya* genellikle övgüyle karşılanmış ve Irmak'ın televizyon anlatısı alanındaki başarısını pekiştirmiştir (Özen, 2010: 182-183). Çağan

Irmak, televizyon dizileriyle büyük başarı elde etmiştir. Bu başarı, onun sinemaya geçiş sürecini hızlandırmıştır. Özellikle dramatik yapısı güçlü ve toplumsal belleğe dokunan televizyon yapımlarıyla dikkat çeken yönetmen, elde ettiği ününü sinema kariyerine taşımış, kısa sürede Türk sinemasının önemli isimlerinden biri hâline gelmiştir. Bu erken dönem televizyon yapımları, Irmak'ın aile, aidiyet ve nostalji temalarını sinemasında merkezi hâle getirmesine zemin hazırlamıştır

Asmalı Konak ve *Çemberimde Gül Oya* dizileriyle popülerlik kazanan yönetmen, daha sonra *Babam ve Oğlum*, *Issız Adam* ve *Mustafa Hakkında Her Şey* gibi büyük ilgi gören yapımlara imza atmıştır. Özellikle *Babam ve Oğlum* filmiyle hem yurt içinde hem de yurt dışında ödüller kazanarak başarısını pekiştirmiştir. Genellikle aynı oyuncularla çalışmayı tercih eden yönetmen sıkça hesaplaşma temasını işleyen ya da ima eden bir yaklaşım sergilemektedir (Sezer, 2016: 217). Çağan Irmak, *Yeşilçam* dizisiyle Yeşilçam melodramlarına özgü söylem ve biçimi yeniden üretirken, aynı zamanda bu kalıpları esneterek eleştirel bir içerik yaratmayı başarmıştır. Böylece Irmak, melodramın duygusal aşırılıklarına yaslanan bir anlatı aracılığıyla Türkiye'nin toplumsal belleğinde yer etmiş karanlık sayfalarla yüzleşme zemini oluşturur (Tanrıvermiş, 2021: 562).

Çağan Irmak, özellikle aile ilişkileri, geçmiş ile bugün arasındaki bağlar ve bireyin iç dünyası gibi konulara yoğunlaşarak kendi sinema dilini geliştiren yönetmenler arasında yer almaktadır. Ayrıca edebiyattan, popüler kültürden ve Türk toplumunun ortak belleğinden beslenen yönetmen, duygusal anlatımı ön planda tutarak geniş bir izleyici kitlesine hitap etmektedir.

7.2. ÇAĞAN IRMAK FİLMLERİNDE DUYGU ANLATISI

Çağan Irmak'ın televizyon dizilerinde ve filmlerinde duygular önemli bir anlatı unsuru olarak öne çıkmaktadır. Aşk, kayıp, özlem gibi temalar onun filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Filmlerinde duygular sadece bireysel bir deneyim olarak değil, aynı zamanlar toplumsal belleğin bir parçası olarak sunulur.

Çağan Irmak sinemasında kültürel katmanların yanında toplumsal meseleler de öne çıkar (Özkar, 2020: 156). Aile içi ilişkiler, kuşak çatışmaları ve göç, aşk ve yalnızlık, masalsı ve alegorik anlatımlı toplumsal meseleler sıklıkla güncel konularla işlenmektedir.

Aile içi ilişkiler, kuşak çatışması ve göç temasının işlendiği çağan ırmak filmlerinden olan Babam ve Oğlum (2005) filmi, yalnızca 12 Eylül askeri darbesinin doğrudan mağduru olan genç kuşağı değil, aynı zamanda onların ebeveynleri ile çocuklarını da içine alan üst soy ve alt soy nesillerini derinden etkileyen travmatik bir süreci ele almaktadır. Babam ve oğlum, dramatik geleneksel anlatı yapısını eksiksiz biçimde işleyen kurgusuyla öne çıkar. Film, duygu yönetimi ve etki boyutuyla seyirciye dokunmayı başararak, 12 Eylül'ün Türkiye toplumu üzerinde bıraktığı derin yaraları nesiller boyu aktarılabilir bir travma biçiminde görünür kılar (Köksal, 2025: 16). Bir başka anlatıda dedemin insanları (2011) benzer bir durum gözlemlenir. Babam ve oğlum filminde gördüğümüz bir motifin devamı niteliğinde, babasını kaybeden çocuğa sinemanın büyülü dünyası aracılığıyla teselli sunar. İyilik ve erdemi temsil eden Kosta karakteri, 6 Eylül olaylarında öldürülür; bu ölüm Semih'in hem istihbarat ile bağlarını hem de Rumlar karşısında duyduğu sorumluluk duygusunu pekiştirir. Ancak tüm bu yönleriyle Kosta, esasen araçsal bir karakter konumundadır (Şavk, 2023: 72). Çağan Irmak filmlerinde aile içi ilişkiler ve kuşak çatışması temaları önemli bir yer tutmaktadır.

Çağan Irmak'ın aşk ve yalnızlık temasını işlediğini ıssız adam adlı filmi, romantik bir çerçevede kurgulanmış olmakla birlikte, aslında kadınlara bağlanamayan yalnız bir erkeğin hikâyesini ele almaktadır. Yüzeyde sıradan bir bağlanma sorunu gibi görünen bu durum, derinlemesine incelendiğinde, karakterlerin yaşadıkları yalnızlığın arkasında sosyal, cinsel ve ailevi sorunların yattığı anlaşılmaktadır (Akyıldız, 2021: 424). Nitekim ıssız adam filmi, ilk bakışta sıradan bir aşk hikâyesi gibi görünse de, elektronik kültürün yazılı kültürden üretilmiş eserler bağlamında nasıl konumlandığını sorgulayan daha derin bir anlam örgüsüne sahiptir. Irmak'ın bu temaya yalnızca ıssız Adam'da değil, aynı zamanda Ulak'ta da değindiği görülmektedir. Ulak, sözlü ve yazılı kültürün toplumsal işlevini merkeze alır. Kapalı, geleneksel ve otoriteye dayalı bir köyde hikâye anlatımının yarattığı maddi ve manevi sonuçlar işlenirken, okuma eyleminin bireyi dönüştürücü gücü ve bu dönüşümün yazılı kültür aracılığıyla topluma nasıl yayıldığı vurgulanır (Öztürk, 2010: 214). Çağan ırmak filmlerinde aşk ve yalnızlık teması modern bireyin arayışını konu edinmektedir.

Türkiye sinemasında travmatik konuların, özellikle de gayrimüslim azınlıkların yaşantılarına ve deneyimledikleri zorunlu göç gibi toplumsal kırılmalara odaklanan filmlerin sınırlı olduğu görülmektedir. Toplumsal belleğin oluşumuna katkı sunabilecek bu tür yapımların erken dönem örneklerine ulaşılammakta, söz konusu temsillerin ancak 1990'lı yıllardan itibaren görünür hâle geldiği dikkat çekmektedir (Levent, 2016: 449). Bellek, kişilerin zihinlerindeki geçmişe dair bilgilerinden oluşur. Geçmişe dayanan bu sürecin içerisindeki en önemli unsurlardan biri aidiyet kavramıdır. Aidiyet, bir yere ait olma duygusunun kısaca tanımlanmasıdır. Ait olma ve geçmiş olguları aidiyet ve bellek arasındaki ilişkinin iki temel bileşenidir. Bu iki bileşen ve toplumsal süreçler de içine alarak toplumsal bellek kavramı ile bağdaştırılabilir. Toplumsal bellek konusu, tarihsel, sosyal, siyasal, kültürel

olguların gelecek nesillere aktarımını içine alır. Sinema da bünyesinde taşıdığı görsel, işitsel günümüzde ise dijital avantajlarla bu aktarımın gerçekleşmesinde önemli bir araç konumuna gelir (Çilingir, 2020: 67). Çağan Irmak sinemasında toplumsal bellek yalnızca tarihsel bir kayıt işlevi görmekle kalmaz, aynı zamanda bireylerin duygusal deneyimleri ve toplumsal travmalar aracılığıyla kuşaklar arasında aktarılır.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren özellikle psikolojik rahatsızlıkların beyaz perdeye yansıdığı bilinmektedir (Taydaş, 2024: 30). Toplumsal bellek ve travma teması Irmak'ın sinemasında önemli bir yer tutar. Dedemin İnsanları (2011), mübadele gibi travmatik bir olayın toplumsal bellekteki izlerini ve bu belleğin kuşaklar arası aktarımını derinlemesine işler. Mehmet Bey'in göç sonrası yaşadığı zorluklar, anlatılar ve ritüeller aracılığıyla torunu Ozan'a aktarılır. Böylece toplumsal bellek, bireysel hafızaya dönüşür. Anma pratikleri, geleneksel yemekler ve ritüeller aracılığıyla geçmişin canlı tutulması hem bireysel kimlik inşasında hem de kolektif belleğin sürekliliğinde belirleyici rol oynar. Göçmen kimliğiyle kurulamayan aidiyet, kuşaklar boyunca nostalji ve geçmişe özlem duygularıyla aktarılırken, bu aktarım Ozan'ın kimlik arayışını da şekillendirir (Öztürk, 2024: 1742).

Benim Dünyam (2013) ve Tamam Mıyız? (2013) filmleri de engelli bireylerin sinemada nasıl temsil edildiğini ortaya koyması açısından önemlidir. Benim Dünyam'daki ela karakteri hem işitme hem görme engelli iken, Tamam Mıyız? filmindeki ihsan karakteri kolları ve bacakları olmayan bir engelli bireydir. Her iki film de engellilerin yaşama dair umutlarını koruduklarını gösterse de aynı zamanda toplumsal dışlanma ve yanlış algıların onların hayatını zorlaştırdığını çarpıcı bir şekilde yansıtır (Özkar, 2020: 156).

Masalsı ve Alegorik Anlatım temasını içeren *Ulak* filmi, sinema aracılığıyla modern insana aktarılmış bir masal niteliği taşımaktadır. Türk

kültür tarihinin ve sözlü edebiyat geleneğinin en önemli öğelerinden biri olan masal, filmin merkezinde konumlanır. İzleyici, 1 saat 49 dakikalık film süresince Anadolu’da geçen bu masalın hem dinleyicisi hem de görsel tanığı hâline gelir. Anlatı, Hekim Zekeriya’nın masallaştırdığı hikâye üzerinden şekillenir ve kolektif unutturulmaya karşı kolektif hatırlama mücadelesini görünür kılar (Norşenli, 2023: 74). Irmak kendi anlatısının temelini oluşturan masallardan Babam ve Oğlum filminde sıklıkla yararlanmaktadır. Deniz filmin içinde çoğunlukla kendini bir masal evreninde tanımlamaktadır. Bu evrende cüceler, Alice, Zorro ya da Guliver gibi hikâye kahramanları, Kızılderililer kovboylar, korkunç büyücüler, korsan hazineleri bulunur (Becerikli, 2017: 105). Çağan Irmak filmlerinin özelliği yönetmenin her filmde bir parmak izi taşımaktadır. Irmak filmlerinde temaları katmanlı ve birbirine bağlı olarak ele almaktadır. Bu nedenle Irmak’ın filmlerini tek bir kategoride değerlendirmek çoğu zaman yetersiz kalabilmektedir. Örneğin, *Babam ve Oğlum* filmi sadece bir baba-oğul dramı değildir; aynı zamanda 12 Eylül’ün travması, kuşak çatışması ve sevginin iyileştirici gücü bir arada işlenir. *Issız Adam* yalnızca bir aşk hikâyesi değildir; modern kent yaşamındaki yalnızlık, iletişimsizlik, kültürel değişim ve tüketim kültürü de anlatının bir parçasıdır. *Ulak* ise masalsı atmosferde hem sözlü-yazılı kültür çatışmasını hem de bireyin yalnızlığını hem de toplumsal otorite ilişkilerini barındırır.

7.3. ÇAĞAN IRMAK’IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ

Yeni Türk sineması kuşağı içinde yer alan Çağan Irmak, özellikle melodram kodlarını yoğun biçimde kullanan bir yönetmen olarak öne çıkar. Yönetmenlik kariyerinde yer alan on dört filmin tümünde senaryo yazarlığını da üstlenen Irmak’ın anlatılarında melodram unsurları baskın olmakla birlikte, Yeşilçam melodramlarından ayrılan, dönemin toplumsal koşullarını yansıtan

ve kimi zaman bu koşullarla belirlenen kurmaca unsurlar görülmektedir (Sadakoğlu, 2019: 1195). Irmak'ın melodram anlayışı, yalnızca duygusal ilişkilerle sınırlı kalmaz aynı zamanda toplumsal değişimlerin birey üzerindeki etkilerini de görünür kılar.

Çağan Irmak sinemasında *Issız Adam* (2008), *Ulak* (2007) ve *Babam ve Oğlum* (2005), sözlü, yazılı ve elektronik kültür arasındaki etkileşimleri farklı açılardan ele alır. *Issız Adam*, elektronik kültürün birey üzerindeki yalnızlık ve özgürleşme süreci ikilemini gösterirken, sözlü ve yazılı kültürü temsil eden karakterler bu eksikliği tamamlar. *Ulak*, sözlü ve yazılı anlatının toplumsal dönüşüm yaratma gücüne odaklanır. *Babam ve Oğlum* ise elektronik kültürü, kaybolan geçmişin yeniden üretimi ve belleğin canlandırılması bağlamında işler. Bu filmler aracılığıyla Irmak, farklı kültürel formlar arasındaki gerilimi ve etkileşimi görünür kılar (Öztürk, 2010: 214).

Çağan Irmak melodramlarında aile, kurmacanın merkezinde yer alır; hem güvenli bir liman hem de kahramanın trajik deneyimlerini şekillendiren bir araçtır. Karakterler, özgürlük arayışıyla aileden ve taşradan uzaklaşırlar da, kayıplar ve yalnızlık sonrası yeniden aileye ve kasabaya dönerler (*Babam ve Oğlum*, 2005; *Unutursam Fısılda*, 2014). Irmak, Yeşilçam melodramlarındaki otoriter baba, dul teyze, çocuk ve büyük masa etrafındaki aile toplantısı gibi kodları modern anlatılarına taşır. Başta bir yük gibi görünen aile, zamanla güven ve aidiyetin simgesi hâline gelir. Büyük şehirde yalnız kalan karakterlerde ise (*Issız Adam*, 2008) aile, bireyin eksikliğini ve özlemini temsil eder (Sadakoğlu, 2019: 1196).

Dedemin İnsanları (2011), 1923'te Anadolu'ya gelen Mehmet Yavaş'ın 1980 Askerî Darbesi'ne uzanan yaşamını anlatır. Mehmet, "Türk tohumu" ile "Yunan gâvuru" arasında kimlik çatışması yaşayan, toplumca tam

kabul görmeyen bir karakterdir. Film, modernitenin “biz” –“öteki” ayrımını görünür kılar; mübadele sonrası mübadillerin farklı açılardan yabancılık duygusunu sürdürdüğünü vurgular (Lidar, 2022: 1202). Dolayısıyla, tarihsel ve toplumsal arka planı görünür kılan filmleriyle Çağan Irmak, yalnızca bireysel hikâyeleri beyazperdeye aktarmakla kalmaz, aynı zamanda auteur yönetmen kimliğinin altını çizen özgün bir anlatı dili geliştirmektedir.

Türk auteur yönetmenlerin asıl çoğalacağı dönem, genç ve bağımsız sinemacıların film çekmeye başlamasıyla 1990’lı yılların sonu ve 2000’li yılların başında yaşanmıştır (Toydemir ve Karakoç, 2024: 328). Çağan Irmak’ın auteur olarak değerlendirilmesinin nedenleri arasında şunlar gelmektedir (Ertaş, 2016: 93):

Kendi Sinema Dili: Sanatsal ve popüler kültür öğelerini harmanlayarak özgün bir sinema dili geliştirmiştir.

Senaryo ve Hikâye: Filmlerinin senaryolarını kendisi yazar; edebi bağımsızlığını kazanmış bir yönetmendir.

Temasal Bütünlük: Aile, aşk, yalnızlık, çocukluk, korku, şiddet, sınıf ve kuşak çatışmaları filmlerinin ortak temalarıdır. Mesajlarını tutarlı bir şekilde bu temalar üzerinden iletir.

Karşıtlıklar: İyi-kötü, zengin-yoksul, yaşlı-genç gibi karşıtlıklardan yararlanarak insani, ideolojik ve ahlaki çatışmalar kurar.

Karakterler: Tip değil, ayırt edici kişilik özelliklerine sahip karakterler yaratır. Karakterler arasında zıtlıklar ve tamamlayıcı unsurlar bulunur.

Anlatım ve Kurgu: Çağan Irmak, anlatım ve kurgu açısından çeşitli teknikler kullanır. Hikâyelerinde geri dönüşler, ileri atlamalar ve çok zamanlı anlatılar aracılığıyla olay örgüsünü zenginleştirir. Diegetik ve mimetik anlatımı, açık ve kapalı anlatım biçimleriyle birleştirerek hem karakterlerin iç

dünyasını hem de olayların toplumsal bağlamını yansıtır. Kurgu tekniklerinde ise kısa ve uzun çekimler, zincirleme, kesme ve bindirme gibi yöntemlerle çeşitlilik sağlayarak anlatıyı ritmik ve dinamik bir şekilde kurgular.

Müzik Kullanımı: Özel yaşamındaki müzik tutkusunu filmlerine yansıtır. Müzik; bazen karakterin parçası, bazen anlatının tamamlayıcısı, bazen de ilham kaynağıdır.

Görsellik: Kamera açıları, hareketleri, aydınlatma ve mekân kullanımlarında bilinçli tercihler yapar; gerçekçi görüntüleri düzenlenmiş estetikle perdeye taşır.

Irmak'ın sinemasında müzik, görsellik, özenle seçilmiş kamera açıları ve kurgu teknikleri izleyici üzerinde güçlü bir duygusal etki bırakır. Müzik, kimi zaman karakterlerin yaşadıklarının bir yansıması, kimi zaman ise anlatının duygusal tamamlayıcısı ya da seyirciyi olay örgüsü boyunca yönlendiren bir rehber işlevi görür. Kısa ve uzun çekimlerin ustaca birlikte kullanılması, zincirleme ile bindirme gibi kurgu teknikleri Irmak'ın anlatısına hareket ve ritim katar. Tüm bu biçimsel tercihlerle Irmak, klasik bir hikâye anlatıcısı olmanın ötesinde, izleyiciyle aktif duygusal bağ kurabilen bir auteur kimliği edinir.

Çağan Irmak'ın özgün auteur kimliği, yalnızca teknik ya da estetik başarıları sayesinde değil, toplumsal duyarlılığın ve güçlü bir duygusal anlatım tarzının sinemasına yansıtılmasıyla da öne çıkar. Irmak'ın çalışmaları, geleneksel ile modernin, bireysel ile toplumsalın bir arada var olduğu özgün bir çağdaş melodram perspektifi sunar. Dolayısıyla Irmak, Türk sinemasında bir yandan melodramı yenileyen, bir yandan da toplumun hafızasını insanî ve dokunaklı bir boyutta yeniden kuran önemli ve kalıcı bir yönetmen olarak görülür.

SONUÇ

Türk sineması, özellikle 1990'lı yıllardan sonra toplumsal belleği, bireysel deneyimleri ve kültürel çeşitliliği konu edinen yeni bir anlatı evresine girmiştir. Bu dönemde öne çıkan yönetmenlerden biri olan Çağan Irmak, melodram türünü yeniden yorumlaması, bireysel ve toplumsal travmaları duygusal bir derinlikle ele alması ve anlatılarını popüler sinema ile sanatsal sinema arasında konumlandırmasıyla dikkat çekmektedir. Irmak'ın sinemasını özgün kılan, yalnızca bireysel hikâyeleri aktarması değil, aynı zamanda bu hikâyeleri tarihsel, sosyolojik ve kültürel arka planla bütünleştirerek toplumsal belleğin sürekliliğine katkı sağlamasıdır.

Irmak'ın televizyon dizilerinden başlayan yolculuğu, kısa sürede popülerlik kazanarak sinema perdesine taşınmış, Babam ve Oğlum, Issız Adam, Dedemin İnsanları, Ulak gibi filmlerle hem seyirci üzerinde derin duygusal etkiler yaratmış hem de akademik tartışmaların odağına yerleşmiştir. Yönetmenin özellikle aile, aşk, yalnızlık, göç, aidiyet, kuşak çatışmaları ve toplumsal travmalar üzerine kurduğu anlatılar, bireysel duygularla toplumsal deneyimler arasındaki köprü işlevi görmektedir. Böylece Irmak, yalnızca bir “hikâye anlatıcısı” değil; aynı zamanda Türkiye'nin kültürel ve siyasal geçmişini duygular üzerinden yeniden hatırlatan bir sinemacı olarak konumlanır.

Çağan Irmak'ın auteur olarak değerlendirilmesinin temelinde, sinema dilindeki özgünlük ve bütünsellik yatmaktadır. Filmlerinin senaryolarını çoğunlukla kendisinin yazması, tematik tutarlılığı koruması, karakterlerini tipler üzerinden değil, psikolojik derinlik ve insani çatışmalar üzerinden inşa etmesi, Irmak'ın anlatısını Yeşilçam melodramlarının ötesine taşır. Yönetmenin filmlerinde sıkça görülen karşıtlıklar, dramatik gerilimi

beslerken, görsel tercihler, müzik kullanımı ve kurgu çeşitliliği de onun sinema estetiğini belirginleştirir.

Özellikle toplumsal bellek ve aidiyet meselelerine yaklaşımında, Çağan Irmak'ın sineması ulus-devlet ve modernleşme süreçlerinin yarattığı kimlik çatışmalarını, göç ve mübadele gibi tarihsel kırılmaları ve kuşaklar arası travmaları görünür kılmaktadır. Bu yönüyle yönetmen, kişisel deneyimlerin ötesinde Türkiye'nin toplumsal ve kültürel yapısını duygusal bir anlatımla yansıtmaktadır.

Onun sinema dilini özgün kılan bir diğer unsur da dramatik yapı, görsel estetik, anlatı teknikleri ve müziği organik biçimde birleştirerek, izleyicinin deneyimini derinleştirebilmesidir. Irmak'ın anlatılarında melodram yalnızca bir duygusal dışavurumdan ibaret kalmaz; aynı zamanda geçmişle bugün, bireysellikle toplumsallık arasında bir yüzleşme ve diyalog alanı yaratır. Her karakterin, mekânın ve olayın filmde işlevsel bir bütünlük oluşturduğu Irmak sineması, auteur tanımını sahiplenirken, toplumsal bellek ile kişisel hikâyeleri de bir arada işler, böylece izleyicinin belleğinde kalıcı izler bırakır.

Gelenekten kopmadan günceli yakalayabilen ve melodramı yeni anlatım biçimleriyle harmanlayan Irmak, hem popüler hem de nitelikli olabilmeyi başarır. Kullandığı sinematografik dil aracılığıyla, Türk toplumunun farklı dönemlerinde var olan toplumsal kodları, gündelik hayatı ve bireysel drama katmanlarını görünür kılar. Çağan Irmak'ın filmlerinde duygu anlatısının görece abartılı olmaktan çıkıp toplumsal bir paylaşım ve yüzleşme aracına dönüşmesi, özellikle yeni kuşak yönetmenler için de önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

Çağın Irmak yalnızca teknik açıdan yetkin bir yönetmen ya da senarist değil, aynı zamanda çağdaş Türk sinemasına ruhunu veren duygusal anlatımı merkeze alan, toplumsal sorunlara içtenlikle yaklaşan bir sinema ustasıdır. Onun eserleri, günümüzde Türk sinemasının hem hafızası hem de gelecek vizyonu açısından özgün bir yere sahiptir. Bu nedenle Çağın Irmak, hem Yeşilçam'ın melodram geleneğini modernize eden hem de çağdaş Türk sinemasına kendine özgü bir anlatı dili armağan eden bir auteur yönetmen olarak Türk sinema tarihinde kalıcı bir yer edinmektedir.

Gelecekte yapılacak çalışmalarda Çağın Irmak'ın sinemasını farklı yönleriyle inceleyerek daha geniş bir perspektif sunalabilir. Özellikle yönetmenin dijital platformlarda ürettiği yeni yapımlar (*Yaratılan*, 2023) üzerinden, duygusal anlatının günümüz seyir kültürüyle nasıl dönüştüğünü analiz etmek anlamlı olabilir. Farklı kuşak izleyicilerin Irmak sinemasına yönelik alımlama biçimleri üzerine yapılacak araştırmalar da yönetmenin popüler kültür içindeki konumunu daha net biçimde ortaya koyabilir.

KAYNAKÇA

- Akyıldız, S. G. (2021). Batı'nın utancı, Doğu'nun terk edilmiş: *Utanç ve Issız Adam* filmlerindeki adamlar (yalnız). *CINEJ Sinema Dergisi*, 9(1), 424-455. doi:10.5195/cinej.2021.359
- Becerikli, R. (2017). Çağan Irmak filmlerinde Yeşilçam sinemasının izleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(59), 100-114.
- Çilingir, A. (2020). Çağan Irmak'ın *Dedemin İnsanları* filminin zaman-mekân, aidiyet ve toplumsal bellek kavramlarının ilişkileri bağlamında incelenmesi. E. G. Erol & M. C. Sadakoğlu (Ed.), *Türk sinemasını yeniden okumak: Değişen öykü, karakter ve mekân anlayışları üzerine* (ss. 67-92). İstanbul: Hiperyayın.
- Ertaş, M. R. (2016). *Auteur bir yönetmen olarak Çağan Irmak* (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Irmak, Ç. (t.y.). Filmography [IMDb profile]. IMDb. Erişim adresi: <https://www.imdb.com/name/nm1463981/>
- Köksal, S. (2025). Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* filminin dramatik yapı unsurlarının anlatı ve senaryo bağlamında incelenmesi. *The Journal of Academic Social Science*, 165(165), 1-17.
- Levent, S. (2016). Zorunlu göçe ilişkin belleğin oluşmasında filmlerin katkısı: *Dedemin İnsanları* ve *Bir Tutam Baharat* filmlerinin alımlanması. *Moment Dergi*, 3(2), 436-466. doi:10.17572/moment.410101
- Lidar, V. (2022). Uzaktaki ötekiler, yakındaki yabancılar: Edebiyat ve sinemada uzakta ve arada kalanlar. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 8(61), 1195-1202.
- Norşenli, N. E. (2023). Hatırlama ve unutma diyalektiği bağlamında *Ulak* filminin değerlendirilmesi. *Selçuk İletişim*, 16(1), 63-89. doi:10.18094/josc.1202769

- Özdağ, B. (2021). Çağan Irmak filmlerinde çocuk(su)luğun temsili: *Babam ve Oğlum, Dedemin İnsanları ve Mustafa Hakkında Her Şey*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Doğu Akdeniz Üniversitesi, Gazimağusa.
- Özkar, M. (2020). Türk sinemasında engelli bireyin temsili: *Tamam mıyız?* ve *Benim Dünyam* filmleri örneğinde bir değerlendirme. *Kurgu*, 28(1), 159-168.
- Özdüzen, Ö. (2016). Popüler sinemada azınlık nostaljisi: Çağan Irmak örneği. H. Köse & Ö. İpek (Haz.), *Gözdeki kıymık* (ss. 199-213). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özen, S. Ç. (2010). Bir bellek mekânı olarak televizyon: *Bu Kalp Seni Unutur mu?*. *Mülkiye Dergisi*, 34(269), 171-197.
- Öztürk, S. (2010). Elektronik kültürün “adam”ına karşı yazılı kültürün “ada”sı: *İssız Adam* filmine iletişim sosyolojisi açısından bakmak. *Marmara İletişim Dergisi*, 16, 201-216.
- Ozturk, A. (2024). Sinema ve toplumsal bellek ilişkisi: *Dedemin İnsanları* filmi üzerine bir analiz. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 12(3), 1718-1750. doi:10.19145/e-gifder.1405909
- Sadakoğlu, M. C. (2019). Yeni Türk sinemasında modern melodram geleneksel söylem. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28), 1183-1200.
- Sezer, A. (2016). *Ulak* filminde halkbilimi izlekleri. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17, 216-220.
- Şavk, S. (2023). İki platform dizisinde sinema tarihi tasvirleri ve Yeşilçam’ı tekrar ziyaret etmek. *İleti-ş-im*, 38, 59-83. doi:10.16878/gsuilet.1232713
- Tanrıvermiş, Ş. (2021). Yeşilçam kodlarını kullanarak Yeşilçam geleneğini eleştiren *Yeşilçam* dizisi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 25, 555-563.
- Taydaş, O. (2024). Filmlerdeki “hasta/lık” üzerine bir inceleme. içinde E. Karakoç & O. Taydaş (Ed.), *Sinema Araştırmaları ve Film Çözümlemeleri* (ss. 27-49). Konya: Palet Yayınları.

Toydemir, H. H., & Karakoç, E. (2024). Evini Arayan Yönetmen: Semih Kaplanoğlu Filmlerine Auteurist Bir Bakış. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 8(2), 323-339.

MODERN TÜRK SİNEMASINDA KADIN PERSPEKTİFİNİN İNŞASI: PELİN ESMER ÖRNEĞİ

Hicran GÜR GÖRGÜN,

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Sinema ve Televizyon Yüksek

Lisans Öğrencisi, Düzce, Türkiye

hicrangurgorgun21@hotmail.com

ORCID ID: 0009-0005-7891-4173

GİRİŞ

21.yüzyılın ilk çeyreğinde Türk sinemasında kadın yönetmenlerin üretim pratiklerinin artması, sinemada toplumsal cinsiyet temsilleri açısından önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Kadın yönetmenlerin sinemaya dahil oluşu, sadece üretim alanında değil, aynı zamanda anlatı yapılarında karakter temsillerine ve bakışın konumlanışında da farklı bir dil oluşumuna katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, kadın sinemacıların filmleri, kadın öznenin hikayesini anlatma biçimleri ve sinemasal dilde yenilikler bakımından dikkat çekici ve faydalı örnekler sunmaktadır.

Bu çerçevede, kadın yönetmenlerden biri olan Pelin Esmer'in sineması, toplumsal cinsiyet, kimlik ve özgürleşme temalarıyla dikkat çekmekte, kadın perspektifinin sinemasal anlatıdaki yansımalarını anlamak açısından da önem taşımaktadır. Esmer'in 2012 yapımı *Gözetleme Kulesi* adlı filmi, kadın karakterin iç dünyasını, toplumsal normlarla mücadele ve özgürleşme çabasını ve bakış ilişkileri üzerinden kurulan temsillerin feminist sinema teorisi açısından incelenmesine değer bir örnektir.

Bu çalışmanın amacı, Pelin Esmer'in 2012 yapımı *Gözetleme Kulesi* adlı filmini betimsel analiz yöntemi ile inceleyerek, filmdeki toplumsal cinsiyet sunumlarını ve bakış-kamera ilişkisini analiz etmektir.

Araştırmanın örneklemini, yönetmenin filmografisinde öne çıkan ve kadın temsiline dair güçlü anlatılar barındıran *Gözetleme Kulesi* (2012) filmi oluşturmaktadır. Betimsel analiz kapsamında filmde belirlenen iki ana tema üzerinde durulmuştur:

- 1.Bakış ve kamera ilişkisi,
- 2.Toplumsal Cinsiyet Sunumları.

Yapılan inceleme ve analiz doğrultusunda, filmin feminist sinema kuramı çerçevesinde kadın imgesinin inşasına nasıl katkı sunduğu, kadın karakterin özneleşme sürecini görünür kıldığı ve Pelin Esmer'in sinemasında kadın temsiline dair özgün bir anlatı dili geliştirdiği ortaya konmuştur.

8.1. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI: BAĞIMSIZLIK, TEMSİL ve KADIN BAKIŞI

Türk Sineması'nda 1980'li yılların sonlarında ortaya çıkan ve 1994'li yılların sonrasında daha görünür hale gelen dönüşüm, Yeşilçam sinemasından ayrılan yeni bir dönemin başlangıcına işaret eder. Bu yeni dönem 1990'lı yıllardan günümüze değin sinema eleştirmenleri, araştırmacı ve yazarlar tarafından “Yeni Türk Sineması”, “Türkiye Sineması” olarak adlandırılmıştır. Burçak Evren ise bu dönemi “Bağımsızlar Dönemi” olarak 1994'ten başlatarak günümüzü kapsayacak şekilde kullanır. Ayrıca Türk Sinemasında ekonomik yapının çözülüşünü bağımsızlık olarak nitelendirmekte, filmlerde ayırıksı konuların işlenişini de bu bağlamda değerlendirmektedir. Fikirs

açından ve risk alma yönünden “Bağımsızlar” olarak bir adlandırmanın yapılacağı döneme işaret eder (Sivas, 2011, s. 121-122).

İlerleyen zaman dilimlerine bakıldığında ise Türk Sineması’nda 2000’li yıllar, üretim açısından yoğunluğun etkin bir şekilde arttığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu süreçte çekilen film sayısındaki artışının yanında sadece popüler ve ticari nitelikteki yapımlarla sınırlı olmayıp ulusal ve uluslararası festivallerde başarı elde eden, Türk toplumuna dair güçlü söylemler geliştiren filmler sinema alanında önemli bir yere sahip olmuştur (Yılmaz, 2015, s. 82). Özellikle 2000 sonrası döneme bakıldığında Avrupa Konseyi Sinema Fonu olan (*Eurimages*) ve Kültür Bakanlığı gibi önemli yapıların vasıtasıyla farklı üslup ve biçem denemelerine alan açılmasıyla farklı anlatılar sinemada yer almaya başlanmış ve yönetmenlerin bu alanda teşvik edilmesi sağlanmıştır. Türk yapımları bu desteklerle birlikte uluslararası film festivallerinde görünürlük elde etmeye başlamalarıyla yönetmen sinemasının yükselmeye başladığı bir dönem olarak adlandırılmıştır. Bu anlamda dönem Türk sinemasının geleceği için bir potansiyel barındırmaktadır (Ceyhan, 2023, s. 305).

Deniz Bayrakdar’a (2015, s. 7) göre 90’lı yıllardan itibaren Türk Sineması’nda tarihsel bir dönüşümün gerçekliği hissedilmeye başlanır. Sinemamız yeni bir atılım sürecinin hareketliliğiyle birlikte üretim ve gösterim sahalarındaki sayısal artışın yanında önemli bir nitelik değişimi geçirmiştir. Türkiye yeni bir sinema dönemine girmiştir. Bu girilen dönemi Bayrakdar (2015, s. 7) 2009 tarihli “*Between a Friend Called Expectation and Isolated and Beautiful Country*” çalışmasına atıfla sınıflandırır;

1. Auteur yönetmenler diye nitelendirebileceğim, festivallerde ve belli sinema grupları ve küçük ekiplerle çalışan yeni sinemacılar (artık onlar da orta ve daha yaşlı bir nesil oldular.)

2. Üretim, dağıtım ve gösterimi merkezileştiren yapıyı oluşturan yapımcı yönetmenler (bu oluşum çok uzun soluklu olamadı)

3. 2000'lerden sonra ortaya çıkan “yepyeni” genç yönetmenler (ilk filmlerini Kültür Bakanlığı ve sponsorluklarla yapan, sinema eleştirmeni, cinephile ve sinema okumuş gençler, bu nesilde şu anda orta kariyer dönemindeler).

4. Popüler auteur yönetmenler (genellikle reklam, televizyon ve benzeri mecralardan sinemaya geçen ve hem sanat değeri taşıyan filmler yapan, hem de bu filmleri pazarlamayı da bilen, baştan halkla ilişkiler ve reklam kampanyalarını belli bir toplumsal sınıfla yönetenler)

5. Yeni genre'ların, melez genre'ların yönetmenleri.

Yeni oluşum sürecine katkı sağlayan yönetmenleri sınıflandırma yoluna girilir. Dünya ve Avrupa sineması önemli dünya savaşlarının ardından kendi “yenilerini ve dalgalarını” oluşturarak Türk Sinemasına cesaret ve ivme kazandırdılar. Son 20 yıldaki “yeni oluşumun” öncü yönetmenler ve filmleri Bayraktar (2015, s. 8) tarafından; anlatım stratejileri, yöntemsel yaklaşımları, üretim pratikleri, iş birlikleri, dikey üretim ağının dışında da varlık gösterme kapasiteleri üzerinden tanımlamaktadır. Bu bağlamda Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gerek yapım süreçlerindeki tercihleri gerekse anlatı kalıpları ve seyirciyle kurdukları özgün ilişki biçimleri nedeniyle Bağımsız Sinemanın öncü yönetmeleri olarak nitelendirilmiştir (Sivas, 2011, s. 138). Bu isimlere ek olarak Kazım Öz, Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu, Turgut Yasalar, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Ahmet Uluçay, Yüksel Aksu, Yeni Sinemacılar ve Seçkin Yasar da bağımsız sinema pratiğiyle öne

çıkan yönetmenlerdir (Sivas, 2011, s. 142). Akser'e göre ise Türk sinemasında bağımsız hareketler 1960'larda başlamış olup her on yılda bir yeni bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmıştır. 1980'li yıllardan sonra Ömer Kavur, Erden Kıral, Yavuz Özkan ve Ali Özgentürk öncülüğünde gelişim gösteren sinema ,1997'de Serdar Akar, Kudret Sabancı, Önden Çakar gibi Yeni Sinemacılar ile yeni bir dil kazanmıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim' e ek olarak Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu isimleri yer alırken, 2007'lerde ise Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Seyfi Teoman, Seren Yüce, Tolga Karaçelik bağımsız dalga hareketinin ilk filmlerini çekmişlerdir (Akser, 2012, s. 37-38).

Kadın yönetmenler, sinemanın erkek egemen yapısı nedeniyle ana akım üretimlerde sınırlı bir yer bulurken, bağımsız sinema onlar için yaratıcı özerklik ve ifade özgürlüğü alanı sunmuştur. Birçok yönetmen bu süreçte projelerini gerçekleştirebilmek için kendi yapım şirketlerini kurmak zorunda kalmış, ana akım stüdyo sisteminin normlarına uymamaları veya bütçe kısıtlılığı gibi nedenler bağımsız üretime yönelmelerini kolaylaştırmıştır. Sonuç olarak ana akımda göz ardı edilen toplumsal cinsiyet meseleleri, kadınların deneyimleri ve içsel dünyaları, bağımsız filmlerde merkezi temalar olarak işlenmiştir (Cura, 2025, s. 61). 2000 sonrası Yeni Türk Sineması'nın kıvılcımlarıyla birlikte kadın yönetmenlerin sayısı da artış göstermiştir. 2000-2023 yılı arasında ise bu sayı 108 olmuş toplam 160 uzun metraj film çekilmiştir. Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer, Handan İpekçi, Çiğdem Sezgin, Melisa Önel, Aslı Özge, Belmin Söylemez, Nur Akalın, Leyla Yılmaz, Yasemin Alkaya, Görkem Yeltan gibi yönetmenler bağımsız film üretirken Semra DüNDAR, İlksen Başarır, Andaç Haznedaroğlu, Bilet İlhan, Banu Kaptanoğulları, Tuğçe Soysop ve Raziye Sultan gibi yönetmenler ana akım çizgisinde film üretimi yapmışlardı. Bu dönemde kadın temsiline yönelik

sinema üretiminde artış gözlenmesinin yanında; kadınların ayakları üzerinde durma mücadelesi, özgürleşme süreçleri feminist bir perspektifle sinemada daha da görünür hale gelir. Bağımsız yapımlarda bireysel özgürlük, bedensel özerklik, aile içinde kadının konumu, direniş pratikleri, kent yaşamı, kırsal kesim sorunları, kentsel dönüşüm gibi temalar öne çıkar. Bunun yanında kadın deneyimlerine yönelik ekonomik sıkıntılar, siyasal meseleler, töre baskısı, evlilik kurumuna dair eleştiriler, erkeklik inşaları, ensest ve cinsel şiddet konuları da işlenir (Cura, 2025, s. 38-39).

Alison Butler'e göre "kadınların sineması" kavramı 1) kadın yönetmenlerin ürettiği,2)kadın izleyiciye hitap eden,3)kadınları konu edinen filmler şeklinde üç eksenli bir yapı olarak; kadın yönetmen, kadın izleyici ve kadın temsilleri üzerine kuruludur. Bu bağlamda Türkiye'de "kadın yönetmen" ve "kadın filmi" kavramlarının sınırlarının tartışılmakta olup, bu kavramların sadece biyolojik cinsiyetle değil aynı zamanda film dili ve anlatısına bağlıdır. Bu noktada Türkiye'de kadın yönetmelerin var olduğu fakat bütüncül bir kadın sineması geleneğinin henüz olmadığı, film yöneten kadınların ise "erkek-olmayan" yönetmenler olarak ele alındığı görülmektedir (Öztürk, 2003, s. 11-12). Türkiye'deki kadın yönetmenlere ele alabilmek için Batı'daki gelişim süreci ve dünya sinemasındaki öncü kadınlara bakmak bu anlamda gerekli bir alt yapı sağlayacaktır.

Sinematografin icadıyla birlikte kadınlar her zaman film yapımıyla ilgilenmişlerdir. Ancak bu süreç ülkeden ülkeye farklı zamanlarda gerçekleşmiştir. Dünyanın ilk kadın yönetmeni kabul edilen Alice Guy, 1896'da Fransa'da film çekmiş ve bu alanda öncülük etmiştir. İtalya'da Elvira Notari, sessiz sinema döneminde hem pek çok film çekmiş hem de yeni gerçekçi estetiğin temellerini hazırlamıştır. ABD'de Lois Weber 1908'de, Almanya'da Olga Wohlbrück 1913'te, Rusya'da ise Olga Preobrazhenskaya

1916'da ilk kadın yönetmen olarak öne çıkmışlardır. Avustralya'da Lottie Lyell 1921'e kadar resmi kayıtlarda geçmeyen filmler üretmiş ardından 1926'da McDonagh kardeşler yönetmenlik alanında tanınmışlardır. İngiltere'de Dinah Shurey 1927'de, Japonya'da 1953'te Kinoyu Tanaka ülkelerinin ilk kadın yönetmeni olmuştur. Türkiye'de bu dönemde Cahide Sonku, erkek bir yönetmenle birlikte film yönetmiştir. Genel olarak birçok ülkede kadın yönetmenlerin sinemaya katılımı 1950'den sonra artış göstermiştir (Öztürk, 2003, s. 18). Fakat kadın yönetmenlerin dünya sinema tarihindeki varlığı ve sinema tarihi yazımında bir görünmezleştirmeye maruz kaldıkları görülmektedir. Sessiz sinema döneminde Alice Guy, Lois Weber, Elvira Notari, Olga Wohlbrück, Olga Preobrazhenskaya, Kinoyu Tanaka gibi kadın yönetmenler, sinemanın kurucu figürleri arasında yer almış; kurmaca film yapma, film stüdyolarını kurma, toplumsal sorunları ele alma konularında öncülük etmişlerdir. Ancak erkek merkezli tarih anlatısı; Alice Guy Blache'in (*Lahana Perisi*) ilk kurmaca film yönetmeni olmasına rağmen bu ünvanın Melies'e verilmesindeki gibi kadınların katkı ve başarıları görmezden gelinmiştir. Sinema tarihi kitaplarında Melies'in ismine yer verilir ve sinema öğrencileri içinde *Alice Guy-Blache'in adı bile yabancıdır*. Dönemin belgeleri kadınların film yaratıcılığının da yanında yapım şirketi, stüdyo yönetimi gibi alanlarda da kadınların etkin olduğunu doğrulamaktadır (Öztürk, 2003, s. 16-21).

Türkiye'de kadın yönetmenler üzerine yapılan araştırmaların son derece sınırlıdır. Mevcut literatürde yetersizlik ve yanlışlıklardan dolayı ayrıca belge saklama ve arşiv kültürünün gelişmemiş olmasından kaynaklı olarak kadın yönetmenler hakkında bilgi toplamak zor olmuştur. 2000'li yıllarda yapılan araştırmalar, Cahide Sonku, Nuran Şener, Feyturiye Esen, Birsen Kaya, Bilge Olgac, Lale Oraloğlu, Türkan Şoray ve Ayten Kuyululu

gibi isimlerin hatırlanmasını sağlamıştır. Bu süreçte 1980 öncesince “erkek - olmayan kadın yönetmenler” olarak yedi kadın yönetmen bulunduğu saptanmakla birlikte 1980 sonrası sayılarının arttığı görülmüştür (Öztürk, 2003, s. 31-39). 1980-1990 arası Türk Sineması, 1980 darbesinin siyasal etkileri, liberal politikaların yükselişi ve kadın hareketlerinin güçlenmesiyle birlikte bu süreçte “kadın filmleri” tartışması gündeme gelmiştir. Kadın yönetmenler görünürlük sağlamıştır. Türkan Şray, Bilge Oğaç gibi yönetmenler kadın sorunlarını merkeze alan çalışmalarla öne çıkarken kadın odaklı temaların işlenmeye başlandığı görülür. Kadın sinemasının kadın yönetmenleri sınıflandırmasıyla 1980-1990 arası Nisan Akman, Mahinur Ergun bu sınıflandırma içerisinde ele alınır (Öztürk, 2003, s. 163-166). 1990-2003 yılları arasında ise kadın yönetmen sayısında belirgin artış görülmüştür. Bu dönemde Füzûzan ve Gülsün Karamustafa (1990), Canan Gerede (1991), Tomris Gritlioğlu (1991), Işıl Ögentürk (1991), Seçkin Yaşar (1992), Biket İlhan (1993), Canan Evcimen-Öay (1993), Handan İpekçi (1994), Fide Motan (1994), Yeşim Ustaoglu (1994), Sunar Kural-Aytuna (1996), Jülide Öür ve Necef Uğurlu (1998) ilk filmlerini çekmişlerdir (Öztürk, 2003, s. 199-201).

8.2. FEMİNİST TEORİ ve KADIN İMGESİNİN İNŞASI

1970’lerde feminist hareketin etkisiyle bu dönemde kadın yönetmen ve kuramcılar görünürlük kazanmaya başlamıştır. Laura Mulvey ve Claire Johnston gibi feminist film kuramcıları artış gösteren feminist dergi ve festivallerle birlikte sinemada önemli bir dönüm noktası oluşturmuşlardır. Erkek egemen anlayış her ne kadar kadınların sanatçı ve yönetmen olarak tanınması zorluklarla karşılaşsa da feminist sanat ataerkil düzeni sorgulayan bir yaklaşım olarak öne çıkmıştır. 1980’ler artan film okulları ve atölyelerle

kadın yönetmen sayıları artarak günümüze kadar devam etmiştir (Öztürk, 2003, s. 31).

1970’li yıllardan itibaren kadın hareketi, sinema ve sinema literatürüne dair önemli dönüşümlere yol açmıştır. Bu süreç içerisinde feminist film kuramı gelişim göstermiş, festivaller, toplantılarda bu konuda tartışmalar yer almaya başlamıştır. Üniversitelerde kadın temsilleri üzerine araştırmalar yapılmaya başlanınca kadın hareketinin desteklenmesi edebiyat ve diğer sanat dallarındaki inceleme ve araştırmalarla ilerleyiş göstermiştir. Feminist film eleştirisinin ilk örnekleri, Hollywood filmlerindeki kadın temsillerini inceleyen çalışmalardan taban alır. Bu çalışmaların öncüleri Molly Haskell’in *From Reverance to Rape* (Reveranstan Tecavüze,1973) ve Marjorie Rosen’in *Popcorn Venus* (1973) adlı kitaplarıdır. Claire Johnston ise “kadın olarak kadının” sinemadaki yokluğunu belirtir. Ancak alanın en önemli ve etkili olan çalışması Laura Mulvey’in *Screen* dergisinde 1975’te yayımlanan ve görsel haz ile erkek bakışı (*male gaze*) kavramlarını ele aldığı makalesi oldu. Bu makale sinemada çığır açan nitelikte olup feminist film kuramının temel referansı haline gelmiştir. Türkiye’de ise 1997 yılında 25.*Kare* dergisinde çevirisi yayınlanmış ve yankı uyandırmıştır (Öztürk, 2011, s. 659-661).

Türk Sineması’nın erken dönemlerinden günümüze kadar kadın temsilleri Amerikan ve Avrupa sinema pratiklerinde olduğu gibi, erkek egemen bakışın izlerini taşımaktadır (Yıldırım, 2004, s. 164). Öztürk (2003, s. 12), kadınların deneyimlerini merkezine alan, erkek egemen dili yapı söküme uğratarak dişil dili açığa çıkaran yapımları feminist film kategorisine dahil eder. Feminist film kuramı denilince önemli isimleri geçirmek ve süreci ele almak gereklidir. Mulvey, psikanaltik kuramı; filmin büyüü ve ataerkil

toplumun bilinçdışını nasıl şekillendirdiğine açığa çıkarmaya ilişkin politik bir silah olarak kullanmıştır.

“Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sı-lık mesajını veren güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir (Mulvey, 1997, s. 20).”

Mulvey’e göre (1997, s. 20) sinema, kadının *ba-kı-la-sı-lı-ğı-nı* inşa etmenin yanında ona nasıl bakılması gerektiğini de düzenler. Kurgu ve anlatıyla, mekânsal düzenlemeler yoluyla bakış mesafesini denetleyen sinemasal kodlar bakmanın hazzını yöneten bir yanılsama yaratır. Bu bağlamda geleneksel sinemanın sunduğu hazzı karşı gelmek için öncelik olarak bu kodların ve onların biçimlendiren yapısal ilişkilerin kırılması gerekmektedir.

Mulvey’e göre (1997, s. 21) sinemada görmenin hazzını taşıyan bir parça olan voyoristik (*dikizlemecilik*) -skokpofilik (*gözetlemecilik*) “bakış” yapısı üç düzeyde ilişkilendirilir: olayları kaydeden kameranın bakışı, bitmiş filmi seyreden izleyicinin bakışı, film içindeki karakterlerin birbirilerine bakışı şeklindedir. Sinemada ilk ikisi gizlenir, üçüncüsü öne çıkarılır. Böylece izleyici kamerayı unutup filme kapılır. Ancak bu yapı bir çelişki barındırır. Kadın imgesi psikanalitik teoriye göre erkek bilinçdışında hadım edilme kaygısını ortaya çıkarır. Erkek bilinçdışı ise bu kaygıdan kurtulabilmek için iki temel yol izler; ilki “suçlu nesne” olarak kadının değersizleştirilmesi, cezalandırılması veya kurtarılması. Diğer bir yol ise fetişleştirmedir. Bu

konumlandırma erkek izleyicinin arzu ve özdeşleşme ihtiyacına hizmet etmektedir. Bu anlamda klasik sinema, erkeğe etkin bir bakış konumu sunarken kadını edilgin bir seyir nesnesine dönüştürür. Bu bağlamda bakışların karmaşık etkileşimi sinemaya özgü bir haz düzlemi kurar. Radikal sinema pratikleri ise bu yapılanımı kırmak için kameranın varlığını görünür kılarak izleyiciyi eleştirel ve bağımsız bir konuma teşvik eder.

Erkek bakışının taşıyıcısı olan kamera ve erkek bakışla özdeşleşme yoluyla vekil atanan izleyici vasıtasıyla egemen eril bakış ile kadın imgesi çalınmıştır. Nesne olarak kadının güzelliği, yakın çekimlerle parçalara ayrılmış ve stilize edilmiş gövdesi izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı haline getirilmiştir (Mulvey, 1997, s. 20-21). Erkeğin (aktif) bakışının nesnesi haline gelen kadın(pasif) imgesi patriyarkal ideolojinin temsiliyet içeriği ve yapısını görünür kılar (Mulvey, 1997, s. 23).

Kadın imgesinin temsili tarihsel tabanda çoğunlukla güçsüz, bağımlı, söz hakkı sınırlı, anne, eş, ev kadını rolleriyle sınırlandırılmıştır. Bunun temel sebeplerinden biri ataerkil toplumlarda kadının kamusal alanlarda söz sahibi olunmamasıdır. Kadın çoğunlukla erkek bakışına hizmet edecek şekilde idealize formlarda sunulmuştur. Bu bağlamda kadın figürler belirli kalıplara sıkıştırılarak günümüzde dahi sınırlı olarak dönüşüm geçirmiştir. Sinema kadın ve erkek temsillerin aktarım alanı olarak toplumu etkileme gücünü taşır. Fakat filmlerde erkek rollerinin çeşitliliği ve fazlalığı cinsiyetçi ideolojilerden kaynaklandığı gibi kadınlar bunun sonucunda “öteki” ve olumsuz rollerde temsil edilmektedir (Aluç, 2021, s. 9). Bu temsil sorunu toplumsal cinsiyet rollerinde temsil eşitsizliğine işaret eder. Toplumsal cinsiyet, erkeklik ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla “toplumsal cinsiyet”, kadınlar ile erkekler

arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çekmektedir. (Marshall, 1999, s. 98).

Feminizm, kadınların toplumsal yaşamda maruz bırakıldıkları ikincil konumu eleştiren; bu konumun biyolojik ya da doğal farklardan değil, tarihsel ve kültürel süreçlerden kaynaklandığını belirten düşünsel, politik ve etik akımları kapsayan bir harekettir. Kadınların erkek egemenliği karşısında durumunu görünür kılan bu yaklaşım, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin aşılması ve her iki cinsiyet için toplumsal eşitliğin sağlanabilmesi yolunda kuramsal çerçeveler, eylem ve politikalar üretmektedir (Tönel & Baştürk Akça, 2011, s. 14-15). Cinsiyetçilik, fallokrasinin (*penis egemenliği*) doğurduğu bir sonuçtur. Feminist yaklaşımlara göre fallokrasi, erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümü değil, bu tahakkümün hukuk, siyaset, ekonomi, bilim, eğitim, medya gibi kuşatıcı araçlar yoluyla sürekli yeniden üretildiği bir sisteme denk düşer. Bu bağlamda ataerkillik sosyal ve siyasal sisteme gönderme yapar (Michel, 1993, s. 9-10). Toplumsal cinsiyet kavramı bu bağlamda cinsiyet, erk ve iktidar ilişkilerinin kültürel belirlenimci yapısına yönelik eleştirel bir dişil sesin oluşumuna katkı sağladığı gibi sinemada dişil söylemin oluşumunun yanında erkeklik çalışmalarının da ortaya çıkarmıştır (Kılıç, 2020, s. 162).

Feminist hareketin ataerkillik karşı yürüttüğü mücadele ve itiraz biçimleri tarihsel süreçte farklılık göstermiş, bu nedenle feminizmin tarihsel gelişimi açısından üç dalga üzerinden incelenmektedir. Birinci Dalga, kökenleri Orta çağa uzansa da esas olarak Fransız Devrimiyle görünürlük sağlamış; kadınların liberal demokrasinin sunduğu haklardan eşit şekilde yararlanma talebiyle ortaya çıkmıştır. İkinci Dalga, 1970'lerden itibaren etki alanını genişleterek kadınların toplumdaki rolü, ataerkin dayattığı belirlenimler ve cinsiyetçi yapıların eleştirelliğiyle gündeme gelmiştir.

Üçüncü Dalga ise 1990’larda post modern kimlik tartışmalarının etkisiyle başlayıp kadın kimliğinin çeşitliliği ve kadınlık deneyimlerinin görünür kılınmasına odaklanmasıyla oluşum sağlamıştır. Bu süreçler sadece kadınların hak arayışı çerçevesiyle sınırlı olmayıp erkeklik çalışmaları ve dişil bakış açısının gelişimini hızlandırmıştır (Tönel & Baştürk Akça, 2011, s. 15-17).

Sinemada dişil bakış açısı (*female gaze*), kadın figürünün pasif bir seyirlik nesnesi olmaktan çıkarak, aktif bir eyleyene ve bakışın öznesine dönüşmesine dönüşmesini ifade eder. Ancak bir filmin kadın yönetmen tarafından çekilmesi o filmin tartışmasız dişil bakış taşıdığı anlamına gelmez. Yönetmen koltuğundaki kadının, kendi anlatım dilini oluşturabilmesi için farkında olmadan içselleştirmiş olabileceği eril bakışın kalıntılarından kendisini arındırması ve ifade biçimini ortaya çıkarması gerekmektedir (Gür, 2021, s. 13-14). Kadın sinemasını ana akım yapıtlardan ayıran, kadın karaktere öznellik kazandırmak, onu nesne olmaktan kurtarmaktan geçer. Erkek bakışın fetişleştirme ve cezalandırma yaklaşımlarını reddeder. Olayları kadın deneyiminden görme olanağı sağlayarak, egemen anlatıya “karşı” güçlü ve alternatif bir yaklaşım sunar (Öztürk, 2003, s. 12).

8.3. PELİN ESMER SİNEMASI

Pelin Esmer Türk sinemasında bağımsız film yapan kadın yönetmenlerden biridir. Filmlerinde kadın deneyimlerini merkeze alan, feminist duyarlılıkla toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamanın yanında feminizmi, kadınların özgürleşme mücadelelerini ele alır. Esmer’in sinemasında kadın karakterler, toplumun baskıcı normlarına karşın kendi öznelliklerini inşa ederken, özgürleşme ve özneleşme pratikleri görünür kılınır. Esmer’in belgeselden kurmacaya uzanan filmografisinde toplumsal gerçeklik ve gözlemlerini birleştiren ve bu deneyimlerden beslenen; kadınlar arası dayanışma ve kolektif deneyimler, bireysel öznelleşmenin toplumsal

boyutuna vurgu yaparak özgün bir tarz geliştirmiştir. Bu bağlamda Esmer'in sineması toplumsal cinsiyet perspektifiyle feminist bir yorumla alan açar. Yavuz'a göre (2023, s. 88)kamera kullanma pratikleri Gözetleme Kulesi ve İşe Yarar Bir Şey filmlerinde de diğer yapıtlarında olduğu gibi gözlemci bir kamera üslubunu baz alır. Bu filmlerinde kameranın bakış açısı, belgesel niteliğinde bir etki yaratmasının yanında melez bir anlatı yapısının oluşmasını sağlar.

8. 3.1 PELİN ESMER'İN YAŞAMI ve FİLMOGRAFİSİ

Pelin Esmer 3 Mayıs 1972 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde tamamladıktan sonra sinema alanına yönelmiştir. Sinema alanına dönük olarak Yavuz Özkan'ın Z1 Atölyesine katılım sağlamış, ardından çeşitli belgesel ve kurmaca film çalışmalarında yer almıştır. 2001 yılında ise kendi yapım şirketi olan Sinefilm'i kurarak bağımsız film yapımına başlamıştır. Sinema kariyerine belgesel film ile başlar. Amcası Mithat Esmer'in koleksiyon tutkusunu anlattığı ilk filmi Koleksiyoncu (2001) çeker. **Ardından** bir gazete haberinden esinlenerek Mersin-Arslanköy'lü kadınlarının tiyatro yapma çabalarını aktaran Oyun (2005) belgeselini çeker. Film ulusal ve uluslararası festivallerde gösterim sağlar. Belgesel üretimlerinin ardından kurmaca türünde olan 11'e 10 Kala (2009) filmini çeker. Film uluslararası film festivallerinde gösterilir. Kurmaca türünde diğer eseri olan *Gözetleme Kulesi* (2012) filmini çeker. Film uluslar ve uluslararası festivalde pek çok ödül alır. Bu filmi kurmaca olan diğer eseri İşe Yarar Bir Şey (2017) izler. Belgesel türünde olan Kraliçe Lear (2019) belgeselini çeker. Ardından kurmaca olan O da Bir Şey mi (2025) filmini çekerek sinema çalışmalarına devam etmiştir (Esmer, 2025).Pelin Esmer'in sinemasını incelendiğinde, kişisel öğelerin belirgin bir izlek oluşturduğu dikkat çeker. Filmleri bütünüyle otobiyografik

olmasa da gerek mekân seçimlerinde gerek karakterlerin dünyasında, meslekler ya da olay örgülerinde kendi yaşamından ve deneyimlerinden süzülen unsurlar belirgindir. Bu yönüyle, Esmer'in yapıtları bireysel gözlemlerinin ve kişisel hafızasının sinemasal bir yansıması niteliğindedir.

2002 - Koleksiyoncu (46', Belgesel- Senarist, Yönetmen, Yapımcı, Görüntü Yönetmeni)

Roma Bağımsız Filmler Festivali, En İyi Belgesel Film Ödülü. Ankara Uluslararası Film Festivali, Belgesel Film Dalında Üçüncülük Ödülü.

2005-Oyun (70', Belgesel- Senarist, Yönetmen, Yapımcı, Görüntü Yönetmeni, Kurgu)

Tribeca Uluslararası Film Festivali, En İyi Yeni Belgesel Film Yönetmeni Ödülü. Trieste Uluslararası Film Festivali, En İyi Belgesel Film Ödülü. Créteil Kadın Filmleri Festivali, En İyi Belgesel Film Ödülü. Navarra Punto de Vista Film Festivali, Seyirci Ödülü. Vitoria Yeni Avrupa Filmleri Festivali, FIPRESCI Ödülü. Nürnberg Türkiye-Almanya Film Festivali, İnsan Hakları Ödülü. Adana Altın Koza Film Festivali, Yılmaz Güney Anı Ödülü. Boston Türk Filmleri Festivali, En İyi Belgesel Film Ödülü. CMCA Akdeniz Belgesel Film Ödülleri, Büyük Ödül. Bükreş Uluslararası Film Festivali, En İyi Film Ödülü. São Paulo Uluslararası Film Festivali, En İyi Yeni Yönetmen Ödülü.

2009 - 11'e 10 Kala (110', Kurmaca- Senarist, Yönetmen, Yapımcı, Kurgu)

İstanbul Uluslararası Film Festivali, Jüri Özel Ödülü. Adana Altın Koza Film Festivali, En İyi Film, En İyi Senaryo. Abu Dhabi Film Festivali, En İyi Ortadoğu Yeni Yönetmen Ödülü. Tromsø Uluslararası Film Festivali, FIPRESCI Ödülü. Nürnberg Türkiye-Almanya Film Festivali, En İyi Film, Sinema Yazarları Ödülü. Ankara Uluslararası Film Festivali, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Sanat Yönetimi. Cinema Novo Film

Festivali, Büyük Jüri Özel Ödülü, Genç Jüri Özel Ödülü. Tetouan Uluslararası Film Festivali, Jüri Özel Ödülü IndieLisboa Film Festivali, Jüri Özel Ödülü. Tofifest Film Festivali, En İyi Film.Eurasia Film Festivali, En İyi Yönetmen.

2012 - *Gözetleme Kulesi* (100', Kurmaca- Senarist, Yönetmen, Yapımcı, Kurgu)

Adana Altın Koza Film Festivali, En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü. Nürnberg Türkiye / Almanya Film Festivali,En İyi Kadın Oyuncu Ödülü. 8. Uluslararası Dadaş Film Festivali, En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü Brasilia Uluslararası Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü Romanya Uluslararası Film Festivali, Büyük Ödül. Mannheim Türk Filmleri Festivali, Jüri Ödülü. Fribourg Film Festivali, Don Quixote Jüri Ödülü. Taşkent Uluslararası Film Forum, En İyi Film

2017 - *İşe Yarar Bir Şey* (107', Kurmaca- Senarist, Yönetmen, Yapımcı, Kurgu)

21. Tallinn Black Nights Film Festivali, En İyi Senaryo Ödülü. 36. İstanbul Film Festivali, FIPRESCI Ödülü. 24. Adana Uluslararası Film Festivali, En İyi Senaryo, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetimi. 7. Malatya Uluslararası Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu.5. Boğaziçi Uluslararası Film Festivali, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu. 50. SİYAD Ödülleri, En İyi Senaryo, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu.23. Sadri Alışık Tiyatro & Sinema Ödülleri, Yılın En Başarılı Kadın Oyuncusu (Başak Köklükaya), Yardımcı Rolde Yılın En Başarılı Kadın Oyuncusu.29. Münih Türk Filmleri Festivali, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni.

2019-Kraliçe Lear (84', Belgesel- Yönetmen, Yapımcı, Kamera, Kurgu)

SİYAD “Cüneyt Cebenoyan” En İyi Film Ödülü.15. SEEfest, En İyi Belgesel Ödülü.52. SİYAD Ödülleri, En İyi Uzun Metraj Belgesel Ödülü.17. Provinziale Filmfest Eberswalde,,Belgesel Film Seyirci Ödülü. 20. Frankfurt Türk Film Festivali, Almanya-Birol Ünel Jüri Özel Ödülü. 24. CMCA PriMed Akdeniz Belgesel Film Festivali,Akdeniz Sanat, Miras ve Kültür Ödülü. 39. International Festival of Films on Art (Le FIFA), Büyük Jüri Ödülü.26. Tetouan Uluslararası Akdeniz Filmleri Festivali, En İyi Film Ödülü.

2025 - O Da Bir Şey Mi (114', Senarist, Yönetmen, Yapımcı)

44. İstanbul Uluslararası Film Festivali-En İyi Senaryo Ödülü. Filmin festival yolculuğu devam etmektedir.

8.4.GÖZETLEME KULESİ (2012) FİLMİNİN BETİMSSEL ANALİZ YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ



Filmin Künyesi

Yönetmen: Pelin Esmer.

Senarist: Pelin Esmer.

Yapımcı: Tolga Esmer, Nida Karabol
Akdeniz, Pelin Esmer

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken.

Oyuncular: Olgun Şimşek, Nilay Erdönmez, Menderes Samancılar, Kair Cermik, Laçın Ceylan, Rıza Akın, Mehmet Bozdoğan, Nurettin İpek, Fatih Sağlam, İzzet Aytaç.

Görsel 8.1. Gözetleme Kulesi (2012) film afışı

Filmin Konusu

Seher şehir dışında edebiyat okuyan genç bir üniversite öğrencisidir. Bu süreçte yanında kaldığı dayısının cinsel istismarına uğrayınca oradan

ayrılır. Dayısı vasıtasıyla bir otogarda otobüs hostesliği yapmaya başlar ve Tosya'daki küçük bir otogarda hem barınır hem de hayatını sürdürmeye çalışır. Nihat ise geçirdiği trafik kazasında eşini ve çocuğunu kaybetmiş, bu kayıptan kendini sorumlu tutarak ormanda yangın ormanda bir yangın gözetleme kulesinde bekçilik yapmaya başlar. İki karakterin yolları bir otobüs seferi sırasında kesişir. Nihat, Seher'in gizlice doğurduğu bebeği terk etmesine tanık olunca genç kadına yardım etmeye karar verir. İkisinin de benzer travma ve yalnızlık taşıyan durumları onları birbirilerinin tanıklığı altında kendi karanlıklarıyla yüzleşmeye zorlar.

8.4.1. BAKIŞ ve KAMERA İLİŞKİSİ

Filmde iki karakterin kesiştiği nokta gözetleme kulesidir. Bu mekân hem fiziki hem de metaforik bir alandır. Gözetleme kulesi, anlatı özelinde bir *karaktere* dönüşmüş durumdadır. Kule, pencereler, kapılar, yaratılan çerçevelerin yanında en önemlisi anlatının mekânı olmaktan çıkıp gözetleme (*dikizleme*) eyleminin önemli bir temsilidir. Gözetleme kulesinde Nihat üst katta, Seher ise alt katta kalır. Nihat buradan hem ormanı gözetler hem de kadın karakterin davranışlarını gözetler. Mekânsal olarak gözetleme kulesi, eril temsiliyete de işaret eder. Bu alanda Seher ve Nihat bu alanda kendi yaşamları ve vicdanlarıyla yüzleşir. Gözetleme eylemi, toplumsal anlamda erkek bakışını (*male gaze*) simgelerken filmde bu bakış tersine çevrilir. Artık kadın gözetlenen değil, kendi hikayesine bakan ve öznenleşen bir konumdadır.



Görsel 8.2. Gözetleme kulesi mekân olarak tanıtılır.

Filmde Nihat karakteri ve mekânı olan gözetleme kulesi, kameranın 360 derece dönmesi ile mekânsal olarak tanıtılır. Kameranın nesnel konumda oluşu dikkat çekicidir.



Görsel 8.3. Kamera Nihat karakterinin bakışı ile özdeşim kurar.

Nihat kuleden ormanı gözetler. Seyirci Nihat'ın dürbünüyle Nihat'ın gördüğünü görür. Kamera öznelleşir.



Görsel 8.4. Kamera Seher karakterinin bakışıyla özdeşim kurar.

Seher Nihat'ın dürbünüyle etrafı gözetler. Seher'in gördüğünü seyirci de görür. Kamera öznelleşir.



Görsel 8.5. Gözetleyen ve gözetlenen kameranın gözlemci bakışıyla aktarılır.

Kamera otobüs şoförü Seher'i eril bakışla gözetlerken bunu bize gözlemci bakışla aktarır. Kamera erkek bakışın yerine geçmez fakat eril bakışın kadına nesneleşmiş özne bakışının aktifliğini gözlemlemek için bir vurgu yapar. Kadın özne bunu, eril bakışı fark ettiği için sigara içen şoför uzaklaşınca cebine gizlediği çamaşırlarını çıkarıp hızlıca yıkamaya başlar.



Görsel 8.6. Kamera eril bakışla kadın karakteri gözetlerken, eril bakış dışıl öznenin bakışı ile kırılır.

Nihat Seher’i emzirirken gözetler. Fakat Seher bunu fark edip Nihat’a bakınca Nihat’ın gözetlemesi ve dolaylı olarak seyircinin gözetlemesi yarım kalır. Filmde izlenme hazzını dışıl özne fark ederek keser. Görmenin hazzı uzatılmaz, gözetleyende bir rahatsızlık uyandırılır.



Görsel 8.7. Nihat karakteri Seher’i gözetlerken kamera eril bakışla özdeşim kurar.

Nihat Seher’in nereye gittiğini anlamak için onu gözetler. Seyircinin bakışı Nihat’ın bakışıyla özdeşim kurar.



Görsel 8.8. Gözetleyen ve gözetleneni kamera gözlemler.

Nihat bebeği emziren Seher’i pencereden gözetlerken kamera gözlemci bakışla bunu gösterir.



Görsel 8.9. Nihat Seher karakterini gözetler.

Nihat, Seher’i gözetler. Seher az sonra oturduğu yerden kalkarak uzaklaşır. Nihat onun davranışlarını izler.

Bakış ve kamera ilişkisi ele alındığında; kamera çoğu sahneden kadın karakterin tepkilerine, çevresine odaklanıyor. Eril Bakış özelinde ise erkek karakter vasıtasıyla genellikle kadının hareketlerini izleyen konumda gösteriyor. Fakat gözetlenenin gözetlenmeyi fark etmesiyle eril bakışın kırılması söz konusudur.

Filmin en başında kadın karakter (*Seher*) “ Kuleye çıkmak zor olmuyor mu “ diye sorar. Erkek karakter (*Nihat*) “ Kule görünüyor mu?” der. Yönetmen

filmin en başında izleyiciye gözetleme hazzıyla bakan eril bakışın dışıl bakış tarafından fark edildiğinin imasını yapar. Bu bağlamda egemen bakışın yapı bozumunun ön hazırlığı yapılır ve seyirciye de hissettirilir. Bu yapım bozumuna ek olarak alternatif bir bakışın da getirildiğinden söz edilmesi mümkündür. Kamera hem dışıl özne hem eril bakışın birlikte izlenmesini de görünür kılar. Kadın ve erkek karakterin deneyimlerini de gözlemler.

8.4.2.TOPLUMSAL CİNSİYET SUNUMLARI

Seher: filmde toplumsal cinsiyet normlarının görünür biçimde bedeninde ve yaşamında iz bıraktığı karakterdir. Yaşadığı cinsel şiddet, bireysel bir travma olmaktan uzaklaşıp toplumsal bir sessizliği ve görmezden gelmemenin önemli bir dışavurumudur. Ailesi tarafından dayısının yanında *emniyette* olacağı düşünülürken aile içinde istismara uğraması, *kadını koruma* iddiasındaki ailesinin patriyarkal denetimin merkezinde olduğunu ortaya koyar. Toplumun kadına biçtiği masum, temiz, korunmaya muhtaç kimlik olgusu Seher'in istismara uğramasıyla kendisine ait olmayan bir suçluluk duygusunu yaşar. Kadının toplumsal olarak *korunmaya muhtaçlığı* ve *ahlaki sınırları koruma* yükümlülüğü arasında sıkıştığı bir düzeni gözler önüne serer. Film bu noktada toplumsal cinsiyet rollerinin içselleştirilmesini de sorgulama açar. Seher'in bu travma sonrası kendini hem okuldan hem ailesinden izole edip sessizliği seçmesi aslında toplumsal öğrenmelerden biridir. Toplumun kadına biçtiği *namusunu koruma* yükümlülüğü onun susmasını zorunlu kılar; çünkü konuşmak toplum tarafından ayıplı görünen bir kimliği açığa çıkarmak anlamına gelir. Seher'in sessizliği bir anlamda bastırılmış öznelliğe de işaret eder.



Görsel 8.10. Seher eril karakterler arasında sıkışmış olarak yer alır.

Filmdeki kadrallamalarda Seher'i eril karakterler arasında sıkışmış ve sınırlı bir alanda göstererek onun toplumsal baskılara maruz kaldığını gösterilir. Kadının ev dışında çalışması ve çalışırken maruz kaldığı baskılar film anlatısı aracılığıyla toplumsal cinsiyet eşitsizliğini anlatı düzeyinde görünür kılar.



Görsel 8.11. Seher, bebekle aynı karede fakat kopuk ve sıkışmış olarak yer alır.

Seher'in bebekle birlikte aynı kadrada bulunmasında toplumsal cinsiyet rollerinin yansıtılması görülür. Doğum ve ardından bebeği bırakma kararı kadının *annelik rolüyle* toplumun ahlak sistemi arasında sıkıştığı alanlardan biri olur. Seher için annelik, bedensel ve ahlaki bir yük haline gelir. Yaşadığı bu vicdani çatışma *iyi anne*, *iffetli kadın*, *mağdur* kalıpları arasında sıkıştığı kimlikleri görünür hale getirir. Kadınlık hem biyolojik hem ahlaki bir

yük olarak inşa edilir. Seher'in bedenine ve anneliğe dair yabancılaşması, aile ve çevresinden gördüğü tepkiler kadın kimliğinin toplumsal olarak nasıl şekillendirildiğine dair sorgulanan bir anlatı oluşturur.

Seher karakteri var olan eril söylemin aktarıcısı bir annesi, babası, dayı, işveren, şoför, Nihat gibi karakterlerle kuşatılmanın yanında her biriyle ilişkilenişinde eril baskı ve tutuculuğunu hisseder pozisyonudur. Fakat kendi mücadelesini, çatışma riskini alarak bir özneleşme sağlayan çaba içerisinde. Seher'in var olan kadın imgesine sıkıştırılma, baskı altına alınma baskılarına direnen bir karakter çizdiği görülmektedir.

Annesi: Filmdeki anne figürü, ataeril düzenin sessiz sürdürücüsü olarak konumlanır. Seher'in annesiyle karşılan sahne ;annesinin mutfakta yemek yapmasıdır. Anne figürü ev işiyle uğraşan gündelik işlerle uğraşan bir rolde görsel olarak somutlaşır. Kızının gelişini fark eder ama tepkileri duyarsızdır. Kızına soğuk ve duygusuz şekilde sarılır ardından mutfğa yemeğinin başına geçmesi duygusal değil toplumsal reflekslerle hareket ettiğini de ortaya koyar. Seher arkadaşlarıyla ayrı eve çıkmak ve okumaya devam etmek istediğini dile getirdiği sahnede annenin cevabı toplumsal baskının dilini doğrudan yansıtır. Anne :”*Dört bekar kız tek başına, kimin girip çıktığı belli değil o eve. (...) Derler herşeyi derler, küçük yer burası. Kimin ne diyeceği belli mi olur? Sana dayın şans veriyor, otursana oturduğun yerde.*” Kullandığı dil ve içerik açısından bakıldığında annesinin kızına yönelik kaygısından çok, Seher'in eve çıkmasına toplumun bakışı ve eril otoritenin dili ile benzer dil üzerinden iletişim kurduğu gözlemlenmektedir. Kızı dayısının istismarına uğrayıp hamile olduğu söylediği durumda da annesi “*Daha önce neden gelmedin?*” diyerek Seher'e karşı eril otoritenin dili ve davranış yapısıyla paralel şekilde davranarak kızıyla duygusal teması kurmak

istemez. Onu ötekileştirir. Bu durum toplumsal ahlakın anne kız ilişkisinin önüne geçtiğini belirginleştirir.



Görsel 8.12. Seher annesine uğradığı istismarı anlatır.

Seher evi terk eder. Annesi pencerenin perdesini hafifçe aralayarak bakar, ardından kocasının tabağına yemek doldurmakla meşgul olması karakterin içsel sıkışmışlığını da sembolize eder. Annenin eylemsizliği kabulleniş değil, toplumsal dışlanma korkusunun somutlaşmış bir dışa vurumudur. Kızının yanında yer almak, toplumun gözünde *ayıp* sayılacak bir duruştur; bu nedenle kızının yanında olması toplum tarafından dışlanmayı beraberinde getireceği için bu noktada kızının yanında yer almak, dışlanmak istemez. Acısını içine atar, sessizliği seçer. Bu durum ataerkil toplumun kadını baskıya maruz kalan değil aynı zamanda o baskının yeniden üreten bir figüre nasıl dönüştürdüğünü de ortaya koyar.



Görsel 8.13. Annesi, Seher’in evi terk etmesinin acısını içine atar, kocasına yemek doldurur.

Babası: Filmdeki baba figürü toplumsal cinsiyet rollerinin en katı biçimde temsil edildiği karakterlerden biridir. Seher’in eve döndüğünde babasının tepkisizliği, duygusal bir kopukluktan ziyade, patriyarkal düzende erkek otoritesinin soğuk ve mesafeli doğasını yansıtır boyuttur. Anne kızının ayrı eve çıkmak istediğini ve destek istediğinden bahsedince babası: “*Ne güzel üç dört kız bir arada! Senin aklın alıyor mu, dört kız aynı evde kalacak. Giren çıkan belli değil, olmaz öyle şey! O kadar da değil, olmaz öyle şey!*” Sözleriyle tepki gösterir. Bu tepki kadının kamusal alandaki varlığını ahlaki bir tehdit olarak gören ataerkil yapının zihniyetine işaret eder. Babanın dil ve ifade yapısında da eril otoritenin hakimiyetin keskin sınırları görülür. Anne kızının isteğini dile getirmiş olsa bile “*ben dedim zaten, baban istemez*” diyerek boyun eğer. Böylece anne karakteri, ataerkil düzenin yalnızca bir ürünü değil, aynı zamanda sürdürücüsü konumuna yerleşir. Bu durum toplumsal cinsiyet rollerinin yalnızca erkekler tarafından değil, kadınlar tarafından da içselleştirilip yeniden üretildiğini de ortaya koyar.



Görsel 8.14. Annesi Seher'in ayrı eve çıkma isteğini babayla paylaşır.

Sinematografik açıdan da bu sahne, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini vurgulayan biçimsel bir dille de desteklenir. Seher, anne ve babasıyla aynı kadrada yer almasına rağmen kameranın onları farklı bölme ve alanlara ayırması aile yapısındaki güç dengesizliğini de görsel olarak pekiştirir. Bu kadrajlama, eril otoritenin mekânsal ve sembolik düzeyde de belirleyici olduğunu ve Seher'in özgürleşme arzusunun bu sınırlarla kuşatıldığını da görünür hale getirir.

Nihat: Toplumsal cinsiyetçi bakış açısının yetiştirdiği bir karakter olmasına rağmen filmde bu eril dil ve egemen olma davranışlarını Seher'in davranışlarını olması gereken kısma yönlendirme ve onunla çatışmasında güçsüz hissettiğinde kullandığı görülmektedir. Seher'e ve bebeğe yardım etmeye çalışır. Bebeği çeşme kenarından alıp eve getirir. Seher'i otobüsten indiğinde yardım ederek kaldığı gözetleme kulesine götürür. Yardımcı olmaya çalışır Bebeği getirip yıkar, temizler. Beslenmesi için Seher'e baskı yapar. Seher bebeği isteksiz emzirir. Bunu zorla yaptırdığı için Nihat 'a öfkeli. Nihat bebeğin rahat uyuması için bir beşik yapar bahçede. Ertesi gün çarşıdan bebek ve Seher için alışveriş yapar. Seher'de Nihat'ın kaldığı yere çıkar etrafı inceler. Kirli olan çamaşırları (Nihat'ın ölen ailesine ait) yıkar ve asar. Toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı kodlamalara bilinçsiz bir şekilde davrandıkları görülür. Baba figürü dışarda çalışır, kadın temizlik, yemek ve

işleriyle birlikte çocuklara bakmakla görevlidir. Zoraki bir arada bulunma dahi olsa bilinçaltı toplumsal kodlamaların açığa çıkmasıyla birlikte bilinçli olmasa dahi bir role girme durumu görünürdür. Seher açısından bakıldığında bu, toplumun ve eril otoritenin dayattığı bir yaptırım olduğu için Nihat'ın bu çabalarına, kendisini bebeğe bakma noktasında baskı yapması ve zorlamasına başta boyun eğiyor gibi görünse de yaşadığı travma özelinde ne ailesi ne de çevresi tarafından anlaşıldığını hisseder. Anlaşılmamışlık hissi ve eril otoritenin söylemleri karşısında bir itiraz hali vardır.

Toplumsal cinsiyet sunumu noktasında ele alındığında ise Nihat filmdeki kırılma noktalarından biri olan Seher'in doğurup bıraktığı bebeği getirir. İlk bakışta yardım eder gibi görünse de, bu yardımı toplumsal cinsiyet rollerinin belirlediği sınırlar içerisinde gerçekleştirir. Bebeğin bakımı noktasında Seher'e hem sözel hem de toplumsal cinsiyet rollerinin kodladığı şekilde bir baskı yapar. Örneğin Nihat'ın *“Emzir şunu!”* *“Ocakta süt var, kaynat içir!”* gibi buyurgan ifadeleri, erkek karakterin kadına yönelik dilinde yerleşik ataerkil bir otoriteyi yansıtır. Bu dil yapısı, kadının bedenine dair söz hakkını kendinde gören, koruma ve yönlendirme biçiminde maskelenmiş bir tahakküm biçimidir. Seher'in *“Sütüm yok! Hem sana ne oluyor ya!”* tepkisi ise bu baskıya karşı geliştirilen bir direniş biçimidir. Kadın karakterin sözleri, bedeni üzerindeki denetim hakkını geri alma çabası olarak okunabilir. Bu ifadelerin yanında Nihat, onu kontrol etmeye gelen arkadaşına Seher'i korumak amacıyla *“karım”* olarak tanıtır. Seher *“niye öyle dedin adama?”* Nihat *“Ne deseydim? bu kız aşağıdaki otogarda çalışıyo da, gizli saklı doğurdu. Bebeği attı kaçtı, bende burda saklıyorum. İdare etcez mi deseydim?”* Seher *“kimsenin idaresine ihtiyacım yok benim...”* Nihat'ın bu ifadesi görünürde bir koruma jesti olsa da kadını yeniden bir erkek kimliğinin gölgesine yerleştiren ataerkil bir davranıştır. Seher 'in *“kimsenin idaresine*

ihtiyacım yok benim!” cümlesi, bu noktada filmin en güçlü toplumsal cinsiyet eleştirilerinden biridir. Kadın karakter patriyarkanın kadını korumaya alma adı altında yeniden ürettiği bağımlılık ilişkisini reddeder. Yardım etme veya iyi niyet bile olsa erkek karakterin toplumsal cinsiyet kodlarıyla hareket ettiğini, kadının özgürleşmesinin ise bu koruyucu otoriter erkeklik biçimlerinin dışına çıkılabildiği ölçüde mümkün olduğunu gösterir.

SONUÇ

Türk sinemasında 2000’li yıllardan bugüne değin bağımsız, gözlemci, toplumsal anlamda duyarlılığı yüksek olan ve kendine has bir üslup geliştiren yönetmenler artış göstermiştir. Pelin Esmer belgesel kökenli olmasına rağmen gerçeklik ve kurmacayı harmanlayan bir tarzda kendi üslubunu yaratan yönetmenlerden biri olarak Türk sinemasının çağdaş sinema anlayışına farklı bir soluk getirmiştir. Karakter merkezli anlatımı, sinematografik açıdan özgünlüğü ve toplumsal meseleleri kişisel hikayeleri üzerinden ele alışı onu diğer yönetmenlerden ayıran ve Türk sinemasına kadın yönetmen olarak katkılarını görünür kılan özelliklerdir. Bağımsız sinemada bir kadın yönetmen olarak tematik tercihleri, kamera bakışı tercihleri ile sinemaya yön veren bir niteliktedir. Erkek egemen sinemada kendi sesini oluşturma çabaları, kadın temsilleri yönünden de öncü bir örnek teşkil eder. Filmleri, yerel hikayeleri evrensel dile aktarımı ile ulusal ve uluslararası festivallerde görünürlük elde etmesine olanak sağlamıştır.

Pelin Esmer’in *Gözetleme Kulesi* (2012) filmi üzerinden karakterlerin konumlandırıldığı rollerde toplumsal ve ideolojik olarak temsilleri feminizm kuramı üzerinden ele alınmıştır. Seher ve Nihat karakterlerinin hikayesi üzerinden ataerkil yapının hem kadın hem erkek üzerindeki baskısını görünür kılar. Seher toplumun suskunlaştırdığı kadını temsil ederken; Nihat, sistemin duygularının bastırdığı erkeği temsil eder. Her iki karakter de toplumun

normal kabul ettiği öğretileri sorgulayan anlatı üzerinden toplumsal cinsiyet rollerinin birey üzerindeki yıkıcı etkisini gözler önüne serer. Seher karakteri ataerkil düzenin içerisinde mücadele etmekte, var olan olumsuz şartları ve mağduriyetlerine rağmen ataerke boyun eğmeyip bazen sessizliği bazen sesi bazen de yaşam görüşü noktasında bir direnç göstermektedir. Egemen bakış altında kendisini yetiştiren ve eril otoritenin bakışı taşıyıcısı konumundaki annesinden farklı bir yol seyretmektedir. Nihat da aynı şekilde egemen eril gücün yetiştirdiği bir birey olarak Seher’e yaklaşımında bebek ve bakımı özelinde yardımcı olmaya çalışmıştır. Fakat süreç içinde bebeğin beslenmesi, bakımı noktalarında Seher’le yaşadığı çatışmalarda eril otoritenin dili ile konuşmaktadır. Fakat Seher kendi yaşadıklarını paylaştığı son sahnede ise tartışıp yüzleşmeleri Nihat’ın kendi içerisindeki ıkışsızlığı da ortaya serer. Bu durum toplumsal cinsiyet rollerinin hem kadın hem de erkek bireyler üzerinde baskısının belirginleştirir. Sonuç olarak *Gözetleme Kulesi* (2012), yalnızca bireysel bir hikâyeyi anlatmakla kalmayıp toplumsal cinsiyet eşitsizliğini, eril otoritenin mekanizmalarını ve kadının özneleşme mücadelesini sinemasal zeminde ortaya koyar.

Pelin Esmer, *Gözetleme Kulesi* (2012) filminde ataerkil yapının tortularından kendini arındıran alternatif bir bakış açısı sunar. Esmer, eril bakışın hâkim olduğu sinemasal kodları kırarak, kadın karakterin kendi deneyimi ve bakışıyla karşılaşmasını sağlar. Yönetmen eril bakışın yerine geçen açılarda öznenin dikizlendiğini fark etmesiyle kadın karakterin bakışıyla karşılaştırır. Görme ve gözetlemenin hazzı yarım bıraktırılır, bölünür. Bu anlamda alternatif bir bakış çıkarımına ulaşılır. Esmer, toplumsal cinsiyet rollerini, kadına dayatılan kutsal anne, cefakr, fedakâr, düşünceli, sadık eş, stereotipilerini eril bakış temsiliyeti içerisinde yaratılan erveveyi dişil söylemle kırar. Ayrıca toplumsal cinsiyet, bireysel özgürlük, kimlik gibi konulara yaklaşımı onun Türk sinemasına özgün katkılar sunmaya devam

edeceğini göstermekle birlikte gelecekteki sinemacılar için ilham verici bir rol üstlendiğinin sinyallerini verir.

KAYNAKÇA

- Akser, M. (2012). Türkiye'de bağımsız sinema akımları her daim bağımlı. *Panorama Kadir Has Üniversitesi Elektronik Dergi*, 7, 30-39.
- Aluç, Y. K. (2021). *2010 sonrasıkadın yönetmenlerin filmlerine kadın temsili: Türkiye örneği*. Işık Üniversitesi, Sinema ve Televizyon , İstanbul.
- Bayrakdar, D. (2015). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler " sinema ve yeni"*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ceyhan, M. (2023). Tekkerürden Tekamüle:Tayfun Pirselimoglu Sinemasının Mizansen Estetiği ve Kerr Filmi Örneği. S. Beyazyüz, & M. Ceyhan (Dü) içinde, *2000 sonrası Türk sinemasında mizansen:13 yönetmen ve 13 film*. Konya: Palet Yayınları.
- Cura, C. (2025). *2000 Sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenlerin fillerinde özgürlükçü öznenin inşası*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Esmer, P. (2025, 09 10). Pelin Esmer Web Sitesi: <https://www.pelinesmer.com> adresinden alındı
- Gür, G. (2021). *2010 sonrası Türkiye sinemasında kadın yönetmenler*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı.
- Kılıç, E. G. (2020). Dişil sinema dilinden inşa edilen erkek(lik)ler: Pelin Esmer sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(34), 159-184.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. (Ş. Tekeli, Çev.) İletişim Yayınları.
- Mulvey, L. (1997, Ekim-Aralık). Görsel haz ve anlatı sineması. (21), 18-24. (N. Abisel, Çev.) 25.Kare Sinema Dergisi.

- Öztürk, S. R. (2003). *Sinemanın “dişil” yüzü, Türkiye’de kadın yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Öztürk, S. R. (2011). Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak. S. R. Öztürk, & S. Sancar (Dü.) içinde, *Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar* (s. 659-679). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sivas, A. (2011). *Türk ve dünya sineması üzerine sentezler*. (S. Kirel, Dü.) İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Tönel, E., & Baştürk Akça, E. (2011). "Erkek (lik) çalışmalarına teorik bir çerçeve: feminist çalışmalardan hegemonik erkekliğe". *Medyada Hegemonik Erkek (lik) ve Temsil* (s. 11-39). içinde
- Yavuz, İ. (2023). *Sinemada anlatı kuramı: pelin esmer sineması’nda anlatı*. Radyo ,Televizyon ve Sinema. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, A. (2004). *90’lardan günümüze Türk Sineması’da çalışan kadının sunumu*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı.
- Yılmaz, Ç. (2015). *2000’li yılların politik ikliminde Türk sineması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI: ZEKİ DEMİRKUBUZ’UN SİNEMATİK EVRENİNDE DOSTOYEVSKİ OKUMASI

Dr. Öğr. Üyesi Tuğba YILMAZ,

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu,
Gazetecilik ve Habercilik Bölümü, Basım ve Yayım Teknolojileri
Programcılığı, Erzincan, Türkiye
tugba.pirlant@erzincan.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-1905-8678

GİRİŞ

Modern çağın paradokslarından biri, gündelik yaşam pratiklerinde kötülüğün sıradanlığı olgusudur. İnsanlar, büyük ideolojilere sahip olmadan ve bilinçli bir niyet taşımadan nasıl küçük zulümlerin, ihmallerin ve şiddetin taşıyıcısı haline gelmektedir? Bu soru hem Hannah Arendt’in modern kötülük analizinin hem de Zeki Demirkubuz’un sinematik evreninin merkezinde yer almaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, Demirkubuz sinemasını Arendt’in “kötülüğün sıradanlığı” nosyonu ve Fyodor Dostoyevski’nin ahlak felsefesi temelinde incelemektedir. Demirkubuz sinemasında kötülük, ideolojik sistemlerde veya patolojik kişiliklerde değil, gündelik rutinlerin içinde, sorgulamanın yokluğu ile kayıtsızlıkta yer almaktadır. Söz konusu tespit, Arendt’in modern kötülük argümanını ve Dostoyevski’nin ontolojik sorularını 21. yüzyıl Türkiye’sinin toplumsal gerçekliğinde yeniden ele almayı gerektirmektedir.

Hannah Arendt’in 1963 yılında öne sürdüğü kötülüğün sıradanlığı kavramı, modern kötülük anlayışında bir kırılma noktası oluşturmaktadır. Arendt, Nazi subayı Adolf Eichmann’ın Kudüs’teki yargılanma sürecini izledikten sonra, geleneksel kötülük tasavvurlarının yetersiz kaldığını savunmaktadır. Eichmann, milyonlarca insanın ölümüne yol açan süreçte kritik bir rol oynamış olmasına rağmen ne şeytani bir dehaya ne de patolojik bir kötülük arzusuna sahiptir. O sadece görevini yapan, emirlere uyan,

sistemin bir parçası olarak işleyen sıradan bir bürokrattır (Arent, 2014). Bu tespit, Stanley Milgram'ın 1961-1963 yılları arasında gerçekleştirdiği itaat deneyleriyle de doğrulanmıştır. Milgram, sıradan insanların otorite figürlerinin yönlendirmeleri altında, vicdanlarına aykırı eylemlerde bulunabildiğini saptamıştır. “Aracılı durum teorisi” çerçevesinde, bireyler; kendilerini bir otoritenin uzantısı olarak algıladıklarında, sorumluluk kabiliyetlerini görmezden gelmektedir (Milgram, 2015). Bu mekanizma, Eichmann'ın “sadece emirleri yerine getirdim” savunmasının psikolojik temelini açıklamaktadır. Arendt'e göre, Eichmann'ı tehlikeli kılan şey, onun kötülüğü değil, muhakeme eksikliğidir. Düşünsel yoksunluk, Arendt felsefesinde zekâ eksikliğinden öte refleksif yetinin yokluğunu ifade etmektedir. Böyle bir birey, ötekinin varoluşsal konumunu anlamaya, yaptıklarının sonuçlarını öngörmeye ve mekanik söylemlerin ötesine geçmeye muktedir değildir (Arendt, 2018). Bu durum, modern bürokrasinin yapısıyla yakından ilişkilidir. Nitekim sorumluluk parçalanmakta, kararlar anonimleşmekte ve bireyler, mantığa bürünerek kendilerini meşrulaştırmaktadır. Dolayısıyla kötülük, olağanın dışında bir olgu olmaktan çıkmakta ve praksislerin içine sızmaktadır. Arendt'in tezi, yayımlandığında büyük tartışmalara yol açmıştır. Eleştirmenler, kötülüğü “sıradan” olarak nitelendirmenin, Nazi suçlarını küçümsemek anlamına geldiğini iddia etmiştir. Ancak Arendt'in asıl vurgusu, modern toplumların en büyük tehlikesinin, ideolojik fanatikler değil, düşünmeyen kitleler olduğu yönündedir. Bu perspektif, günümüz toplumlarında mikro-şiddet, ayrımcılık ve kayıtsızlık gibi olguların anlamını yitirdiği mevcut süreci irdellemek için kritik bir çerçeve sunmaktadır. Demirkubuz sineması, Arendt'in kavramsal çerçevesini sinematik bir düzleme taşıırken öte yandan Dostoyevski'nin ahlak felsefesine yaslanmaktadır. Dostoyevski'nin edebiyatı, 19. yüzyıl Rusya'sının modernleşme krizini, insan doğasının gölge yanlarını keşfederek ele

almaktadır. Onun karakterleri, Aydınlanma'nın rasyonel insan modelini reddetmekte ve özgür iradenin paradokslarıyla yüzleşmektedir. Yeraltından Notlar (2007) romanı, bu reddedişin manifestosu niteliğindedir. Romanın isimsiz anlatıcısı, “hasta”, “kötü” ve “itici” olduğunu söyleyen, toplumdan kopmuş, kendi bilincinin labirentinde kaybolmuş bir yeraltı insanıdır (Yüksel, 2917). Dostoyevski'nin felsefesinde iki temel sorun öne çıkmaktadır. İlki, özgür irade problemidir. Yeraltı adamı, determinist ve ütiliteryen teorilere karşı çıkmaktadır; insan, mekanik bir varlık değildir; kendi aleyhine hareket edebilmekte, özgürlük için irrasyonel bir seçim yapabilmektedir (Bahtin, 2015). Bu, modernite projesinin temellerinden biri olan rasyonel çıkar anlayışına radikal bir itirazdır. Ancak burada çelişkili bir durum ortaya çıkmaktadır; Byung-Chul Han'ın (2019) da işaret ettiği üzere, “*Gerçekten özgür olmak istiyor muyuz? Özgür olmak zorunda kalmamak için icat etmemiş miydik Tanrı'yı?*”. Özgürlük, aynı zamanda sorumluluk ve tercih yapma yükünü beraberinde getirmektedir; bu ağırlık karşısında birey, otoriteye, geleneğe ya da tanrısal iradeye sığınarak özgürlükten kaçma eğilimi gösterebilmektedir. Özgürlük, Dostoyevski karakterleri için hem bir özlem nesnesi hem de dayanılmaz bir yükür; onu arzularken aynı zamanda ondan kaçınmaktadırlar. Bir diğeri ise, ahlakın metafizik temelleri sorunudur. Karamazov Kardeşler'de (Dostoyevski, 2020), İvan Karamazov'un “*Eğer Tanrı ve ölümsüzlük yoksa her şey mubahtır*” önermesi, seküler bir dünyada ahlakın olanağını sorgulamaktadır. Dostoyevski'nin karakterleri, Arendt'in düşünmeyen bireylerinden farklıdır. Onlar, tam tersine bilinç fazlalığından muzdariptir. Raskolnikov (Suç ve Ceza), Stavrogin (Ecinniler) ve yeraltı adamı gibi figürler, eylemlerinin ahlaki boyutunu derinlemesine düşünmekte, vicdan azabı çekmekte ve iç hesaplaşmalar yaşamaktadır. Ancak bu bilinç, onları eyleme geçirmemekte aksine kabullenişe sürüklemektedir. Bahtin'in (2015) tespit ettiği üzere, Dostoyevski romanları “polifonik” bir yapıya

sahiptir. Öyle ki karakterler, yazarın sözcüleri değil, kendi bağımsız bilinçleri olan varlıklardır. Bu noktada sorulması gereken kritik soru şudur: Arendt'in sorgulamayan sıradan kötülerini ile Dostoyevski'nin aşırı düşünen yeraltı insanlarını nasıl bir arada düşünebiliriz? Demirkubuz'un sineması, tam da bu iki uç arasındaki gerilimi keşfetmektedir. Demirkubuz, Dostoyevski'nin felsefi sorularını modern Türkiye bağlamında yeniden sormaktadır. Masumiyet, Karamazov Kardeşler'in üç kardeş yapısını ve baba-oğul çatışmasını İstanbul'un ara mahallelerine taşımaktadır. "Kader", Suç ve Ceza'nın suçluluk ve vicdan temasını işlemektedir. Yeraltı ise, romanın doğrudan uyarlaması olarak, Dostoyevski'nin yeraltı insanını 21. yüzyılın İstanbul'unda yeniden görünür kılmaktadır. Fakat yönetmenin Dostoyevski ile ilişkisi, sadece bu üç uyarlama filmiyle sınırlı değildir. Tüm filmografisi, Rus yazarın temel soruları etrafında dönmektedir: Özgür irade var mıdır? Tanrı yoksa ahlak mümkün müdür? Suç ve ceza arasındaki ilişki nedir? Vicdan nedir ve nasıl işlemektedir? Bu soruları sorarken Demirkubuz, bir taraftan Arendt'in işaret ettiği kayıtsızlık halini de görünür kılmaktadır. Onun karakterleri ne tam bir mekanik bürokrat ne de bilinçli suçludur. İkisinin arasında, modern Türkiye'nin krizlerinin içinde yitip giden insanlardır.

Zeki Demirkubuz, 1990'ların ortasından itibaren Türk sinemasında kendine özgü bir sinematik dil geliştirmiştir. Onun estetiği, Hollywood anlatı kalıplarından, Yeşilçam melodramlarından ve popüler türlerden bilinçli bir kopuşu temsil etmektedir. Yönetmen, Robert Bresson'un (2000) sinematograf anlayışından, Yasujiro Ozu'nun minimalist estetiğinden ve Avrupa sanat sinemasının geleneklerinden beslenmiştir (Bordwell, 1988). Demirkubuz'un filmlerinin biçimsel özellikleri, felsefi duruşuyla ayrılmaz bir bütündür. Uzun planlar, karakterlerin iç dünyalarına odaklanmayı ve zamanın ağır akışını hissetmeyi sağlamaktadır. Boş mekânlar ve minimal dekor kullanımı, varoluşsal yalnızlığı somutlaştırmaktadır. Diyalogların sınırlandırılması ve

sessizliğin dramatik kullanımı ise yabancılaşma halini görünür kılmaktadır (Özhan, 2011). Bu estetik tercihler, Demirkubuz sinemasını betimleyici olmaktan çıkıp düşünsel bir soruşturmaya dönüştürmektedir. Tematik açıdan, Demirkubuz'un filmografisi tutarlı bir bütünlük arz etmektedir. Nitekim; yabancılaşma, suç, vicdan, kader, kayıp ve kefaret kavramları, neredeyse tüm filmlerinde tekrar etmektedir. Karakterler, genellikle toplumsal hiyerarşinin alt kesimlerinden gelen; işsizler, düşük gelirli memurlar, marjinal kişiliklerden oluşturmaktadır. Söz konusu karakterler ne geleneksel değer sistemine entegre olabilmekte ne de modernitenin vaat ettiği dönüşüme erişebilmektedir; bu çifte olumsuzlama, onları bir ara konumda sabitleştirmektedir (Erus, 2017). Böylesi bir ara konum hem Arendt'in hem de Dostoyevski'nin sorularını yeniden anlamlı kılmaktadır. Demirkubuz'un karakterleri, büyük ideolojilere sahip değildir ancak gündelik ilişkilerinde şiddet, ihmal ve zulüm pratiklerini yeniden üretmektedir. Üçüncü Sayfa (1999) filmindeki aile içi şiddetin rutin bir hal alması, Yazgı'daki (2001) bürokrasinin dehumanizasyonu ve Bekleme Odası'ndaki (2003) karakterlerin pasifliği, Arendt'in düşünsel yoksunluk kavramının sinematik tezahürleri olarak okunabilir. Dolayısıyla bu çalışma, tematik karşılaştırmalı analiz yöntemini kullanarak sıradan yaşam deneyimlerindeki kötülüğün sinematik temsillerini felsefi bir çerçevede analiz etmeyi hedeflemektedir. Çalışmada ele alınan filmler şunlar: Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), İtiraf (2001), Yazgı (2001), Bekleme Odası (2003), Kader (2006) ve Yeraltı (2012). Seçim yapılırken, filmlerin Dostoyevski'yle diyalogu, kötülük ve ahlak sorunsalını ne ölçüde merkezileştirdiği ve yönetmenin hangi sanatsal evresini yansıttığı gibi parametreler göz önünde bulundurulmuştur. Çalışmanın yapısı üç ana bölümden oluşmaktadır; birinci bölümde, Arendt'in kötülüğün sıradanlığı ve pasif düşünme kavramlarının Demirkubuz filmlerindeki yansımaları incelenmektedir. İkinci bölümde, Dostoyevski metinleriyle diyalog kuran üç

film (Yeraltı, Masumiyet, Kader) detaylı olarak analiz edilmektedir. Üçüncü bölümde ise, bu iki teorik çerçevenin kesişim noktası olarak teolojik dayanaktan yoksun evrenin ahlaki boşluğu sorunsalı ele alınmakta ve modern Türkiye bağlamında yorumlanmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın teorik çerçevesi, üç kavramsal alan arasındaki diyalogdan doğmaktadır. Arendt'in totaliter düzenlerde belirlediği muhakeme yoksunluğu ve onun sıradan kötülüğe dönüşme dinamiği; Dostoyevski'nin yeraltı insanında ifade bulan bilinç yükü, vicdan muhakemesi ve ahlakın metafizik temellerinin sorgulanması, en nihayetinde Demirkubuz'un bu iki felsefi çerçeveyi sinematik düzlemde nasıl görselleştirdiği ve Türkiye'nin toplumsal gerçekliğine nasıl yerleştirdiği. Bu üç kavramsal alan, araştırmanın kuramsal zeminini oluşturmaktadır. Böylece, Türk sineması araştırmalarına felsefi bir derinlik kazandırılması ve 21. yüzyılda kötülük, sorumluluk ve özgürlük olgularının sinema aracılığıyla yeniden düşünülmesi mümkün hale gelmektedir. Karşılaştırmalı analiz, felsefe-sinema ve edebiyat-sinema ilişkisini sistematik bir perspektifle ele alma fırsatı sunmaktadır. Arendt ve Dostoyevski'nin düşünsel çerçeveleri, Demirkubuz'un seçili filmlerinin analizinde temel kavramsal hareket noktası olarak işlevselleştirilmektedir. Çalışma, Demirkubuz sinemasını salt bir yönetmen monografisi olarak değil, çağdaş etik sorunların sinematik dışavurumu olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

9.1. KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI: DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE GÜNDELİK ŞİDDET

Hannah Arendt'in kötülüğün sıradanlığı nosyonu, totaliter sistemlerin kitle katliamlarını anlamak için geliştirilmiş olsa da gündelik hayatın mikro-şiddetini, ihmalini ve kayıtsızlığını irdelemek için de kritik bir çerçeve sunmaktadır. Demirkubuz'un filmlerinde büyük ideolojik kötülükler değil; küçük zulümler, sessiz ihanetler ve olağan görülen şiddet anları yer

almaktadır. Bu filmler, kötülüğün nasıl sıradanlaştığını, gündelik rutinlerin içine sızdığını ve muhakeme etmemenin ahlaki bir körlük yarattığını göstermektedir. Yönetmenin karakterleri, çoğu zaman kendilerini kötü olarak tanımlamamaktadır hatta çoğu, yaptıklarının farkında bile değildir. Anılan bilinçsizlik, onları daha da tehlikeli kılmaktadır. Demirkubuz'un sinematik evreninde kötülük, dramatik patlamalarla değil, sessiz tekrarlarla görünmektedir. Nitekim aile içi şiddet, bir olaydan öte, rutindir. İhanet bir kırılma anı olmaktan öte, gündelik ilişkinin parçasıdır. Kayıtsızlık bir tercih değil, varoluş biçimidir (Erus, 2017). Bu durum, Arendt'in Eichmann analizindeki temel bulguyla paraleldir. Öyle ki kötülük, çoğu zaman vicdani boşluğun, sorgulamamanın sonucudur. Ancak Demirkubuz, bu mekanizmayı bürokrasinin imtiyazlı alanlarında değil; ev içinde, sokakta, işyerinde, en mahrem ilişkilerde göstermektedir. Dolayısıyla onun sineması, Arendt'in teorik çerçevesini genişletmekte ve gündelik hayatın mikro-faşizmini görünür kılmaktadır. Üçüncü Sayfa (1999), Demirkubuz'un değinilen temayı en açık biçimde işlediği filmlerden biridir. Film, İsa adlı bir adamın ev sahibini öldürmesi, cezaevinden çıkışı ve topluma yeniden uyum süreci ile karşılaştığı zorluklarla baş edeme sürecini anlatmaktadır. Ancak anlatı, klasik bir suç-ceza-pişmanlık üçgenine dönüşmemektedir. İsa, ev sahibini öldürme eylemini rasyonel bir gerekçeyle temellendirememektedir. Anlatısı; o anki duygusal yoğunluk, kontrol kaybı ve eylemin tamamlanma süreci gibi kopuk ifadelerle sınırlı kalmaktadır. İlgili temsil biçimi, Arendt'in pasif düşünme kavramını doğrudan çağrıştırmaktadır çünkü İsa; davranışının anlamını, boyutunu, sonuçlarını içe dönük olarak değerlendirmemektedir. Cezaevinden çıktıktan sonra toplumsal yaşama döndüğünde, aynı zihinsel durağanlık devam etmektedir. İsa, çevresindeki insanlarla kurduğu ilişkilerde duygusal olarak mesafeli kalmakta, yaşadığı deneyimleri derinlemesine sorgulamadan gündelik rutinlerini sürdürmektedir. Film boyunca İsa'nın yüzünde neredeyse

hiç ifade değişimi görülmemektedir. Bu ifadesizlik; içsel boşluğun, sorgulamayışın sinematik karşılığıdır. Demirkubuz, İsa karakterini canavarlaştırmak yerine; onu sıradan, hatta sıkıcı bir adam olarak göstermektedir. İsa'nın gündelik rutininin detaylı bir biçimde gösterilmesi, filmin anlatısal omurgasını oluşturmaktadır. Demirkubuz'un bu tercihi, Arendt'in Eichmann analizinde vardığı sonuçla girift bir yapı kurmaktadır. Öyle ki kötülük eyleminin faili, şeytanlaştırılmış bir persona değil, sıradan bir insandır. Tekrarlanan rutinler, izleyicide bir rahatsızlık yaratmaktadır çünkü sözü edilen sıradanlığın içinde, geçmişte işlenmiş bir cinayet vardır. Ancak İsa için bu cinayet, hayatının akışını durdurmamıştır. Arendt'in (2014) deyişiyle, o düşünmemiştir ve bu nedenle vicdan azabı da çekmemektedir. Filmin sonunda İsa'nın intihar etmesi, düşünsel durağanlığın ve yaşamsal anlamsızlığın doruk noktasını temsil etmektedir. Bu son, kötülüğün d ng selliliğini kırmak yerine, bireyin kendi varlığından da vazgeçmesini göstermektedir. İntihar eylemi, paradoksal biçimde hem bir karar hem de karar verememe durumunun ürünüdür (Aytaş ve Uğ r, 2024). Demirkubuz'un filmlerinde şiddet sahneleri genellikle sessizdir. Ses perdesinin yükseltilmesi, söylemlerin egzajere edilmesi veya melodramatik müzikal düzenlemeler gibi teatral unsurlar, anlatısal stratejinin dışında yer almaktadır. şiddet; gündelik hayatın akışı içinde, neredeyse sıradan bir jest gibi gerçekleşmektedir. Söz konusu estetik tercih, şiddetin normalleşmesini somutlaştırmaktadır. İzleyici, şiddet anını bir olay olarak değil, bu ilişkinin doğal bir parçası olarak algılamaktadır. Böylesi temsil biçimi Arendt'in tezinin sinematik ifadesidir; kötülük, sıradanlaştığında görünmez hale gelmektedir (Villa, 1995). Karakterler, şiddeti uygularken düşünmemekte, izleyenler de ilk anda fark etmemektedir. Bu, kötülüğün en tehlikeli biçimidir. İlgili saptamanın sistematik izdüşümü olarak Yazęı (2001), Arendt'in bürokrasi eleştirisini doğrudan Demirkubuz'un dünyasına taşıtmaktadır. Camus'nün “Yabancı”

romanının serbest uyarlaması olan film, Musa adlı bir memurun hikâyesini anlatmaktadır. Bürokrasinin anonim bir unsuru olarak konumlandırılan Musa, icra ettiği işlemlerin içeriğini ve varoluşsal anlamını kavrayamamakta; görevinin ahlaki sonuçlarını sorgulamadan işlevsel düzeyde hareket etmektedir. Musa, birbirinin zıddı iki olay arasında fark gözetmeyen bir figür olarak temsil edilmektedir; annesinin ölümüne tepki vermediği gibi, iki çocuk ve bir anneyi öldürmekten sorumlu tutulmasına da sesini çıkarmamaktadır. Film boyunca Musa'nın yüzünde ifade bulunmamaktadır; o, bir otomat olarak yansımaktadır. İşyerindeki sahneler, Kafkavari bir bürokrasi eleştirisini anımsatmaktadır; işlemler gerçekleştirilmekte, evraklar imzalanmakta ama hiçbir şeyin anlamı bulunmamaktadır. Musa, bu sistemin bir parçası olarak, sorgulamadan; düşünmeden hareket etmektedir (Atasoy, 2013). Arendt, Eichmann'ın savunmasında sürekli "sadece görevimi yaptım" şeklindeki savunmasını, sorumluluk zincirinin kopmasına bağlamaktadır. Modern bürokraside, kararlar anonimleşmekte; kim ne yaptığının farkında olmamaktadır. Yazgı filminde Musa da benzer bir konumda bulunmaktadır. O, bürokrasinin bir parçası olarak hareket etmekte ancak eylemlerinin, başkalarının hayatını nasıl etkilediğini düşünmemektedir. Bu düşünmeme hali, onu küçük bir kötülüğün parçası yapmaktadır. Film, açık bir şiddet sahnesi içermemektedir ancak tüm anlatı, sistemin yarattığı şiddetin - görünmez, isimsiz, anonimleşmiş şiddetin- üzerine kurulmuş bulunmaktadır. Musa ne bir canavar ne de bir kahraman olarak sunulmaktadır; o, sadece sistemin içinde kaybolmuş, sorgulamayan bir bireyin temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bekleme Odası (2003), Demirkubuz'un en minimalist filmlerinden biri olarak pasiflik temasını merkeze almaktadır. Dostoyevski'ye ithaf edilen ve Karanlık Üstüne Öyküler üçlemesinin son filmi olan yapıt, Ahmet adlı bir film yönetmeninin yaşamının parçalarını, neredeyse hiçbir dramatik gerilim yaratmadan sunmaktadır. Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza"

(2011), romanını sinemaya uyarlamaya çalışan Ahmet, Raskolnikov karakteri için oyuncu aramakta ancak bu arayış, hayata karşı duyduğu nedensiz kayıtsızlık içinde sürekli ertelenmektedir. Ahmet beklemektedir fakat neyi beklediği tam olarak belirginleşmemektedir. Bir kurtarıcı mı, anlam mı, yoksa değişim mi? Sevgilisi Serap'ın hayatında başka biri olduğunu düşünerek onu terk etmesi, asistanı Elif ile sürdürdüğü anlamsız arayışlar ve nihayetinde evine girmeye çalışan hırsız Raskolnikov rolü için uygun bulması, Ahmet'in varoluşsal sıkışmışlığını somutlaştırmaktadır. Film boyunca herhangi bir olay gerçekleşmemekte ve bu ilgisizlik hali, anlatının özünü oluşturmaktadır. Ahmet, hayata müdahale etmemekte, seçim yapmamakta, tepki vermemektedir. Söz konusu pasiflik, Arendt'in düşünsel yetinin yokluğu argümanının uç noktası olarak okunabilir; Ahmet yalnızca düşünmemekle kalmamakta, var olmayı bile reddetmektedir. Bu varoluşsal hiçlik hali, kötülüğün başka bir tezahürü olarak belirmektedir; zira Ahmet'in eylemsizliği çevresindeki bireyleri de etkilemekte, onları bekletmekte, yaşamlarını askıya almaktadır. Dostoyevski'ye yapılan bu ithaf, tesadüfi değildir; Ahmet, Raskolnikov'un tersine, kötülüğü işleyecek gücü bile bulamayan, hareketsizliğin içinde donup kalan bir anti-kahramandır (Özhan, 2011). Bu filmler -Üçüncü Sayfa, Yazgı, Bekleme Odası- aracılığıyla Demirkubuz, kötülüğün farklı biçimlerini keşfetmektedir. Özellikle “Karanlık Üstüne Öyküler” üçlemesinin parçası olan Yazgı ve Bekleme Odası filmleri, İtiraf (2002) filmi ile yönetmenin bu konudaki sistematik yaklaşımını ortaya koymaktadır. Birinci filmde (Üçüncü Sayfa), kötülük aktif bir şiddet olarak belirmekte ancak failin bilinci bulunmamaktadır. İkinci filmde (Yazgı), kötülük sistemin içinde anonimleşmekte ve bireysel sorumluluk dağılmaktadır. Üçüncü filmde (Bekleme Odası) ise, kötülük pasiflik ve eylemsizlik olarak görünür hale gelmektedir. Her üç durumda da ortak payda, içsel sorgulamanın olmayışı üzerinedir. Karakterler, gerçekleştirdikleri

eylemlerin ya da gerçekleştirmedikleri tercihlerin, söyledikleri sözlerin veya sessizliklerinin doğurduğu sonuçları düşünmemektedir. Söz konusu muhakeme eksikliği, onları ahlaki bir duyarsızlığa itmektedir. Bu duyarsızlık, filmlerdeki kadın karakterlerin konumunu da belirlemektedir. Nitekim Demirkubuz'un filmlerinde kadın karakterler, genellikle sorgulama yetisinden yoksun ve mağdur konumundadır. Ancak yönetmen, kadınları salt kurban olarak göstermemektedir; onlar da sistemin içinde, eleştirel düşüncenin yoksunluğu altında yaşayan bireylerdir. Masumiyet'teki Zagor, kocası Bekir'in sürekli ihmaline ve duygusal şiddetine maruz kalmasına rağmen bu durumu sorgulamadan kabul etmektedir. Zagor'un sessizliği, psikolojik bir çaresizlik olarak okunabileceği gibi, alternatif yaşam biçimlerinin kısıtlılığının da göstergesidir. Zagor, durumunu değiştirmek için ne yapacağını düşünmemektedir çünkü düşünmek için gereken özgürlük alanı ve toplumsal koşullar bulunmamaktadır. Dolayısıyla, düşünsel boşluk sadece faillerde değil, mağdurlarda da görünür hale gelmektedir (Aytaş ve Uğur, 2024). Değinen durum, Arendt'in analizini daha da genişletmektedir; kötülüğün sıradanlığı, sadece kötülük yapanların değil, kötülüğe maruz kalanların da zihinsel sessizliğiyle pekişmektedir (Benhabib, 2003). Demirkubuz'un sinematik dili, işaret edilen pasifliği biçimsel olarak da ifade etmektedir. Uzun planlar, karakterlerin hareketsizliğini, içsel boşluğunu sergilemektedir. Sessizlik, dil yoksunluğunu ve iletişimsizliği vurgulamaktadır. Boş mekânlar, varoluşsal yalnızlığı somutlaştırmaktadır. Kamera, karakterleri yargılamaktan kaçınmakta ancak onları uzaktan, neredeyse soğuk bir mesafeyle kaydetmektedir. Söz konusu estetik tercih, Bresson'un (2000) sinematograf anlayışını çağrıştırmaktadır; oyuncular birer model olarak konumlandırılmakta, psikolojik derinlik yerine dışsal davranış biçimleri ön plana çıkarılmaktadır. Bu anlatısal strateji, karakterlerin iç dünyalarına erişimin güç olduğunu, belki de keşfedilecek bir psikolojik

derinliğin bulunmadığını ima etmektedir. Düşünme yetisinden yoksun bireyin iç dünyası boşluktan ibarettir; söz konusu özne yalnızca dışsal olarak ve mekanik hareketler aracılığıyla var olmaktadır.

Arendt'in "kötülüğün sıradanlığı" kavramı, modern toplumların yapısal sorunlarına işaret etmektedir. Demirkubuz, bu yapısal sorunu bireysel hikâyelerde somutlaştırmaktadır. Onun filmleri, büyük toplumsal analizler sunmamaktadır. Fakat küçük, bireysel krizleri göstererek, yapısal sorunları açığa çıkarmaktadır. Masumiyet'teki aile içi şiddet (Bekir'in Zagor'a yönelik ihmal ve duygusal şiddeti), sadece bireysel bir patoloji değil, patriyarkal sistemin normalleştirdiği bir pratiktir. Yazgı'daki bürokrasi, sadece bir iş yeri olmanın yanı sıra, modern devletin özne statüsünü ortadan kaldıran yapının dışı vurumudur. Bekleme Odası'ndaki pasiflik, sadece bir karakter özelliğinin ötesinde, neoliberal dönemde bireyin güçsüzleşmesinin ifadesidir. Böylece, Demirkubuz'un sineması, Arendt'in kavramsal çerçevesini yerelleştirmekte ve 21. yüzyıl Türkiye'sinde kötülüğün nasıl işlediğini göstermektedir (Suner, 2006). Buradan hareketle, değişim olasılığı sorgulanmalıdır. Demirkubuz'un filmleri, irdelenen bağlamda iyimser bir yanıt sunmamaktadır. Karakterlerin çoğu, filmin sonunda da başladıkları konumda kalmaktadır. Değişim, dönüşüm ya da katarsis bulunmamaktadır. Ortaya çıkan karamsarlık, Arendt'in tezinin kaçınılmaz sonucudur. Düşünmeme hali kırılmadığı sürece, kötülük devam etmektedir. Ancak Demirkubuz'un sineması, tam da bu karamsarlığı göstererek, izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır. Filmler, çözüm üretmemekte ancak düşünme eylemi, gündelik rutinlerin kırılması ve kötülüğün normalleşmesinin engellenmesi gibi temel sorunsalları görünür kılmaktadır. Dolayısıyla söz konusu meseleler sinemanın etik işlevini tanımlamaktadır.

9.2. DOSTOYEVSKİ’NİN GÖLGESİNDE: UYARLAMALAR ve DÖNÜŞÜMLER

Zeki Demirkubuz’un Dostoyevski ile kurduğu ilişki, salt tematik bir yakınlıktan ibaret değildir; yönetmen, Rus yazarın felsefi sorularını ve varoluşsal kaygılarını kendi sinematik evreninde yeniden üretmektedir. Filmografisinde Dostoyevski ile doğrudan ilişki kuran iki önemli yapım bulunmaktadır; Yeraltı (2012), “Yeraltından Notlar” (Dostoyevski, 2007) adlı eserden esinlenen doğrudan bir uyarlamadır; Bekleme Odası (2003) ise Dostoyevski’ye ithaf edilmiş ve içinde “Suç ve Ceza” (2011) romanına metinsel göndermeleri barındıran bir filmidir. Ancak Demirkubuz, bu eserleri doğrudan aktarmak yerine, onların felsefi ve varoluşsal sorularını 21. yüzyıl Türkiye’sinin gerçekliğine uyarlamaktadır. Diğer filmleri ise -Masumiyet, Kader, Yazgı- birebir uyarlama olmamakla birlikte, Dostoyevski’nin temel meselelerini (suç, ceza, yabancılaşma, varoluşsal yalnızlık, ahlaki boşluk) farklı bağlamlarda keşfetmektedir.

Yeraltı (2012), Demirkubuz’un Dostoyevski’ye en doğrudan selam gönderen yapıımıdır. Engin Günaydın’ın canlandığı Muharrem karakteri, Yeraltından Notlar’daki isimsiz anlatıcının sinematik karşılığı olarak tezahür etmektedir. Muharrem, toplumdan tecrit edilmiş, varoluşsal yalnızlık içinde yaşayan bir figürdür. Dostoyevski’nin romanında uzun iç monologlarla aktarılan bilinç akışı, Demirkubuz’un sinemasında; sessizlik, hareketsizlik ve boş bakışlarla görselleştirilmektedir (Yüksel, 2017). Filmin ilk yarısında, Muharrem’in tekrarlayan gündelik rutinleri -evden işe, işten eve, aynı yollar, aynı jestler- onun ontolojik boşluğunu somutlaştırmaktadır. İkinci yarıda ise, eski arkadaşlarıyla yaptığı akşam yemeği ve Türkan adlı kadınla kurduğu ilişki, Dostoyevski’nin romanındaki temel meseleleri -özgür irade, toplumsal yabancılaşma, öfke ve kontrol ihtiyacı- sinematik olarak açığa çıkarmaktadır. Muharrem’in karakteri, Arendt’in “düşünmeyen birey” tipolojisiyle de

ilişkilendirilmektedir. Dostoyevski'nin yeraltı insanı, düşünmenin fazlalığından mustarip iken; Demirkubuz'un Muharrem'i, düşünme yetisini kaybetmiş ya da düşünme eylemini toplumsal etkileşime dönüştüremeyen bir karakterdir. Onun sessizliği, bir iç zenginliğin değil, iletişimsizliğin ve yabancılaşmanın belirtisidir. Film boyunca Muharrem değişmemektedir; yalnızlığı, başlangıçta olduğu gibi, sonunda da varoluşunun özünü oluşturmaktadır. Demirkubuz, Dostoyevski'nin felsefi sorularını görsel bir dile tercüme etmekte ancak romanın retoriğini ve entelektüel katmanlarını, minimalist bir anlatıyla yer değiştirmektedir (Bernstein, 2002).

Bekleme Odası (2003), Dostoyevski'ye ithaf edilmiş ve Karanlık Üstüne Öyküler üçlemesinin son filmi olarak konumlanan bir yapımdır. Film, Ahmet adlı bir yönetmenin, Dostoyevski'nin “Suç ve Ceza” romanını sinemaya uyarlamaya çalışması etrafında şekillenmektedir. Ancak Ahmet, Raskolnikov karakteri için oyuncu ararken, hayata karşı nedensiz bir kayıtsızlık içinde bulunmaktadır. Sevgilisi Serap'ın hayatında başka biri olduğunu düşünerek onu terk etmesi, asistanı Elif ile sürdürdüğü anlamsız arayışlar ve nihayetinde evine girmeye çalışan hırsız Raskolnikov rolü için uygun bulması, Ahmet'in varoluşsal tikanıklığını somutlaştırmaktadır. Bekleme Odası, meta-sinematik bir yapı içinde Dostoyevski ile diyalog kurmaktadır: Ahmet, Dostoyevski'yi filme çekmek isterken, kendisi Dostoyevski'nin bir karakterine dönüşmektedir. Filmin pasiflik teması, Ahmet'in yalnızca bir yönetmen değil aynı zamanda eylemsizlik içinde donup kalan bir anti-kahraman olduğunu ortaya koymaktadır. Film boyunca herhangi bir olay gerçekleşmemekte ve bu hiçbir şey olmaması durumu, anlatının özünü oluşturmaktadır. Ahmet, Raskolnikov'un tersine, kötülüğü işleyecek gücü bile bulamayan, eylemsizliğin içinde kalan biridir. Dostoyevski'ye yapılan bu ithaf, tesadüfi değildir; Demirkubuz, Rus yazarın “suç ve vicdan”

ikilemini, çağdaş bireyin “eylem ve irade” krizi bağlamında yeniden yorumlamaktadır (Özhan, 2011; Erus, 2017).

Dostoyevski’nin diğer eserlerinin gölgeleri, Demirkubuz’un filmografisi boyunca hissedilmektedir. Masumiyet (1997); otorite, aile yapısı ve ahlaki çöküş temaları bağlamında Karamazov Kardeşler’in atmosferini anımsatmakta; Kader (2006), suç, vicdan ve adalet soruları etrafında Suç ve Ceza’nın felsefi meseleleriyle rezonansa girmekte; Yazgı (2001) ise Camus’nün Yabancı’sından uyarılma olmakla birlikte, Dostoyevski’nin yabancılaşma ve varoluşsal boşluk temalarını paylaşmaktadır. Ancak hiçbirini doğrudan bir Dostoyevski uyarlaması değildir; bunlar, Rus yazarın sorularını farklı coğrafyalarda ve farklı tarihi bağlamlarda yeniden soran özgün yapımlardır. Demirkubuz’un Dostoyevski ile kurduğu bu diyalog, yalnızca tematik bir aktarımdan ibaret değildir. Yönetmen, Dostoyevski’yi bir romancı olarak değil, bir filozof olarak okumaktadır. Onun romanlarındaki uzun felsefi tartışmalar, Demirkubuz’un sinemasında görsel bir dile dönüşmektedir. Öyle ki uzun planlar, karakterlerin sessizliği, boş mekânlar, hareketsizlik. Dostoyevski’nin karakterleri konuşarak düşünürken; Demirkubuz’un karakterleri susmakta, bakmakta ve beklemektedir. Söz konusu tercih, sinemasal bir zorunluluk olmakla birlikte öte yandan çağdaş bireyin varoluşsal durumunu da yansıtmaktadır. Nitekim düşüncenin yokluğu, iletişimin imkânsızlığı ve yabancılaşmanın derinleşmesi ontolojik izdüşüm olarak değerlendirilebilir (Özhan, 2011; Atakav, 2011).

Sonuç olarak, Demirkubuz’un Dostoyevski ile ilişkisi, Yeraltı ve Bekleme Odası filmleriyle somutlaşan doğrudan bir diyalog olmakla birlikte, tüm filmografisine yayılan felsefi bir yakınlıktır. Yönetmen, Dostoyevski’nin 19. yüzyıl Rusya’sında sorduğu soruları- “Nasıl yaşamalı?”, “İyi ve kötü nedir?”, “Birey toplumda nasıl var olabilir?”- 21. yüzyıl Türkiye’sinde

yeniden sormakta ancak yanıt vermek yerine, soruyu görünür kılmakla yetinmektedir. Sineması, bir çözüm değil, bir teşhis sunmaktadır.

9.3. TANRISIZ EVRENDE AHLAK: İKİ KAVRAMSAL ÇERÇEVENİN KESİŞİMİ

Geleneksel ahlaki otoritelerin çöktüğü çağdaş dünyada, bireyin etik tercihlerini hangi temellere dayandıracağı sorunu hem felsefi düşüncenin hem de sanatsal anlatının merkezine yerleşen bir problemdir. Arendt'in kötülüğün sıradanlığı kavramı ile Dostoyevski'nin "Eğer Tanrı yoksa, her şey mubahtır" önermesi, görünüşte birbirinden uzak iki felsefi geleneği temsil etmektedir. Arendt, 20. yüzyılın totaliter deneyimlerinden hareketle, modern bürokrasinin yarattığı ahlaki körlüğü analiz ederken; Dostoyevski, 19. yüzyılın modernleşme krizinde dinin otoritesinin çökmesiyle ortaya çıkan ahlaki boşluğu keşfetmektedir. Ancak her iki düşünür de aynı temel sorunla yüzleşmektedir; metafizik temellerin çöktüğü bir dünyada ahlakın imkânı nasıl sürdürülebilir? Tanrı'nın, geleneğin ve mutlak değerlerin yokluğunda, birey neye dayanarak iyi ve kötüyü ayırt edebilmektedir? Demirkubuz'un sineması, söz konusu iki felsefi çerçevenin kesişim noktasında konumlanmakta ve 21. yüzyıl Türkiye'sinde anılan soruyu yeniden tartışmaya açmaktadır (Bouquet, 2005; Benhabib, 2003; Bahtin, 2015).

Hannah Arendt'in kötülüğün sıradanlığı kavramı, konvansiyonel kötülük anlayışını kökten sorgulamaktadır. Arendt'e (2014) göre, Eichmann'ın en tehlikeli özelliği, eylemlerinin kötülük olduğunu düşünmemesidir. Eichmann, yalnızca görevini ifa etmekte, sistemin anonim bir unsuru olarak konumlanmakta ve eylemlerinin ahlaki boyutunu hiç düşünmemektedir. Bu duyarsızlık hali, metafizik bir kötülük teorisine değil, modern toplumun yapısal sorunlarına işaret etmektedir. Dostoyevski'nin karakterlerinde ise durum daha karmaşık bir görünüm arz etmektedir. İvan Karamazov, Tanrı'nın yokluğunda ahlakın imkânsız olduğunu

savunmaktadır. Bu savını şu soruyla desteklemektedir; eğer ölümsüzlük, ceza ve mükâfat yoksa, ahlaki tutumun gerekçesi nedir? Raskolnikov bu soruyu somut düzeye indirmektedir; eğer mutlak bir ahlak yasası yoksa, imtiyazlı bireyler cinayet işleme hakkına sahip midir? Her iki durumda da metafizik temellerin kaybı, ahlaki göreceliği ve nihilizmi tetiklemektedir. Fakat Arendt'in sorgulamayan bireyleri bu soruyu sormaz bile oysa Dostoyevski'nin karakterleri, anılan soruyla boğuşmaktadır. Demirkubuz'un filmleri, bahsi geçen iki uç arasında bir konumda durmaktadır. Onun karakterleri ne Arendt'in tamamen düşünmeyen bürokratları ne de Dostoyevski'nin felsefi tartışmalar yürüten entelektüelleridir. Onlar, çağdaş Türkiye'nin kırsal kesimlerinde; ekonomik krizin, kentleşmenin ve toplumsal dönüşümün etkisi altında kaybolan, geleneksel değerlere tutunamayan ve modern dünyaya entegre olamayan ara özne konumundaki bireylerdir. Geleneksel toplumda ahlak, dinin otoritesine dayanmaktadır; modern toplumda ise hukuk ve rasyonel normlar söz konusu boşluğu doldurmaktadır. Ancak Demirkubuz'un karakterleri, her iki sistemden de dışlanmış durumdadır. Onlar için din etkili olmamakta hukuk ise caydırıcılık teşkil etmemektedir. Geçiş halinde donup kalmaktadırlar ve söz konusu geçiş halindeki uyuşma, ahlaki boşluğun açıldığı yerdir. İtiraf (2001), anılan ahlaki boşluğu en çıplak biçimiyle sunmaktadır. Film, Harun adlı bir mühendisin, karısı Nilgün'ün en yakın arkadaşı Taylan ile aldatmasını öğrenmesi ve bu ihanet sürecinin ardından yaşanan duygusal çöküşü anlatmaktadır. Taylan'ın intiharı ve Nilgün'ün itirafı, geleneksel ahlaki çerçevelerin yetersizliğini ortaya çıkarmaktadır. Nilgün'ün itirafı ne tinsel bir pişmanlık ne de hukuki bir hesap verme eylemidir; yalnızca duygusal bir boşalımdır. Harun ise bu ihanete karşı ne geleneksel intikam normları doğrultusunda hareket etmekte ne de modern hukuk sistemine başvurmaktadır. O, sessizlik içinde donup kalmaktadır. Dostoyevski'nin

karakterleri ihanet ve aldatma karşısında büyük duygusal patlamalar yaşamakta, uzun felsefi sorgulamalar yürütmektedir. Harun ise tepkisiz kalmaktadır. Bu tepkisizlik ne stoik bir kabul ne de bilinçli bir affetme eylemidir; düşünme yetisinin paralize olmasıdır. Geleneksel toplumda böyle bir ihanet, namus kavramı çerçevesinde değerlendirilmekte ve belirli tepki kalıpları bulunmaktadır. Modern toplumda ise hukuki ve psikolojik çerçeveler söz konusu durumu açıklamaya çalışmaktadır. Ancak Harun, her iki sistemin de dışında kalmaktadır. Onun için namus mefhumu anlamlı değildir en nihayetinde modern psikolojinin uzantıları da önemini yitirmektedir. Kendi iç dünyasıyla yalnız kalmış, vicdanının ise mutlak değerler sisteminden yoksun olarak nasıl yönlendirici olabileceği belirsizleşmiştir. Bu durum, İtiraf filminin başlığının ironisini açığa çıkarmaktadır. İtiraf nosyonu hem dini hem de seküler gelenekte önemli bir konum işgal etmektedir. Hristiyan geleneğinde itiraf, günahın kabulü ve Tanrı'nın affını elde etme süreci olarak tanımlanırken; modern psikoloji açısından ise, suçluluk duygusundan kurtulma ve ruhsal rahatlatma anlamına gelmektedir. Ancak Nilgün'ün itirafı, her iki çerçeveye de uymamaktadır çünkü ne dinsel bir kefaret arayışı ne de psikolojik bir arınma sürecidir. İtiraf, boşluğa bırakılmış bir söz niteliğindedir. Anılan boşluk, geleneksel yargı mekanizmalarının etkisizleştiği çağdaş durumu yansıtmaktadır. Harun'un sessizliği, bu temel çelişkinin çözümsüz yapısını açığa çıkarmaktadır (Askarzade, 2024; Gürbilek, 2001; Erus, 2017).

SONUÇ YERİNE

Bu çalışma, Zeki Demirkubuz sinemasını Hannah Arendt'in kötülüğün sıradanlığı kavramı ve Fyodor Dostoyevski'nin ahlak felsefesi ekseninde inceleyerek, yönetmenin çağdaş etik sorunları nasıl görünür kıldığını irdelemektedir. Araştırmanın temel argümanı, Demirkubuz sinemasında kötülüğün aşırılık eğilimleri ya da patolojik kişiliklerle değil, gündelik rutinlerin içinde, eleştirel düşüncenin yokluğu ve metafizik

temelsizlikle tanımlandığıdır. Arendt'in kavramsal çerçevesi, Demirkubuz'un filmlerinde politik alanlardan gündelik ilişkilere taşınmaktadır. Nitekim Üçüncü Sayfa'daki şiddetin rutinleşmesi, Yazgı'daki bürokrasini, Bekleme Odası'ndaki pasifliğin uyuşturucu etkisi, düşünmeme kavramının farklı tezahürleridir. Bu filmlerde, protagonistler büyük ideolojilere sahip değildir ancak küçük zulümlerin, duyarsızlıkların ve kayıtsızlığın gündelik taşıyıcılarıdır. Kötülük, olağanüstü bir olay olmaktan çıkarak normalleşmektedir. Dostoyevski'nin felsefi soruları ise Demirkubuz'un sinematik dilinde sessizlik üzerinden yeniden ifade bulmaktadır. Rus yazarın konuşkan karakterleri karşısında, Yeraltı'ndaki Muharrem, Masumiyet'teki Bekir, Kader'deki Bekir gibi figürler iç çatışmalarını söze dökemez. Haliyle sessizlik, düşüncenin yokluğunu değil, ifade edilememesini göstermektedir. Demirkubuz'un özgün katkısı, Arendt'in düşünmeyen bireyleri ile Dostoyevski'nin aşırı düşünen yeraltı insanlarını sentezlemesidir. Karakterleri ne tamamen bilinçsiz ne de tamamen bilinçlidir; geleneksel değerlere tutunamamış, modern dünyaya da entegre olamamış ara özne konumundaki bireylerdir. Bu ara konum, 1990'lar ve 2000'ler Türkiye'sinin toplumsal gerçekliğini yansıtmaktadır. Geleneksel değerlerin erozyona uğradığı, kentleşme ve ekonomik krizlerin bireyleri köksüz bıraktığı, ancak yeni bir ahlaki çerçevenin henüz yerleşmediği bu dönem, Dostoyevski'nin 19. yüzyıl Rusya'sındaki modernleşme kriziyle paralellik taşımaktadır. İtiraf'taki Nilgün'ün anlamsız kalan aldatma itirafı ve Harun'un bu ihanete karşı sessizlik içinde kalışı, Kader'deki Bekir'in belirsizlik içindeki intikamı, metafizik otoritelerin çöktüğü modern durumun somut örnekleridir. Demirkubuz'un sinematik dili -uzun planlar, sessizlik, boş mekanlar- bu felsefi sorunsalı biçimsel olarak da ifade etmektedir. Robert Bresson'un (2000), sinematograf anlayışını anımsatan bu estetik tercih, karakterlerin iç boşluğunu ve varoluşsal yalnızlığını görselleştirmektedir. Ancak yönetmenin

karamsarlığının kendisi bir etik tutumdur; kolay cevaplar vermeyerek sorunu görünür kılmakta ve izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır. Demirkubuz'un sineması, evrensel felsefi sorunları -kötülük, özgürlük, vicdan, sorumluluk- yerel bir bağlamda ele alarak hem yerel hem de evrensel olan bir sinema yaratmaktadır. Nitekim Sartre'ın da (2017) belirttiği gibi, felaketlerden ders çıkarılmaz bir praksisin zirvesi olmadıkları sürece. Bu nedenle, Demirkubuz sineması sadece trajedilerin ve ihlallerin değil, bu ihlalleri anlamlandırarak ve dönüştürecek etik bir praksisin de gerekliliğine işaret etmektedir. O, sadece bir uyarılama yönetmeni değil, kendi başına bir düşünür olarak sinemasını düşüncenin görsel ifadesi haline getirmiştir. 21. yüzyılın çağdaş toplumlarında mikro-şiddet, kayıtsızlık, ahlaki görecelik ve nihilizmin temel sorunlar olmaya devam ettiği düşünüldüğünde, Demirkubuz'un 20 yıl önce görünür kıldığı meseleler hâlâ güncelliğini korumaktadır. Onun sineması, sorduğu soruları sormaya devam etmenin, düşünmeyi bırakmamanın kendisi bir direnç biçimi olduğunu kanıtlamaktadır. Bu çerçevede Demirkubuz'un sineması, karanlığa karşı sinematik bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Arendt, H. (2014). *Kötülüğün sıradanlığı Eichmann Kudüs'te*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Arendt, H. (2018). *Zihnin yaşamı*. (İ. Ilgar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Askarzade, D. (2024). Zeki Demirkubuz filmlerinde erkek temsillerine sosyolojik yaklaşım.
- Atakav, E. (2011). *Cinema in Turkey: a new critical history*. Newyork: Oxford University Press.
- Atasoy, G. (2013). *Zeki Demirkubuz sineması'nda erkek kimliği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi. Türkiye.
- Aytaş, M. ve Uğur, E. Zeki Demirkubuz sinemasında erkek imgesine bakış: üçüncü Sayfa, kader ve yeraltı filmlerinin psikanalitik kuram çerçevesinde analizi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(1), 24-38.
- Bahtin, M. (2015). *Dostoyevski poetikasının sorunları* (Cem. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Benhabib, S. (2003). *The reluctant modernism of Hannah Arendt* (Vol. 10). Bloomsbury Publishing PLC.
- Bernstein, R. J. (2002). *Radical evil: a philosophical interrogation*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press.
- Bordwell, D., & Ozu, Y. (1988). *Ozu and the poetics of cinema* (Vol. 19). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bouquet, O. (2005). Nilüfer Göle, islam ve modernlik üzerine, melez desenler. *International Journal of Turkish Studies*, 11, 174.
- Bresson, R. (2000). *Sinematograf üzerine notlar* (N. Güngörmüş, Çev.) İstanbul: Nisan Kitabevi.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet*. Türkiye: Mavi Film.

- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1999). *Üçüncü Sayfa*. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2001). *İtiraf*. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2001). *Yazgı*. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2003). *Bekleme Odası*. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006). *Kader*. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). *Yeraltı*. Türkiye: Mavi Film.
- Dostoyevski, F. M. (2007). *Yeraltından notlar*, (M. Özgül, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dostoyevski, F. M. (2011). *Suç ve ceza*. (M. Beyhan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dostoyevski, F. M. (2020). *Karamazov kardeşler*. (N. Yalaza Taluy, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erus, Çetin. İtiraf ve suç: Demirkubuz sinemasında vicdan meselesi. *Sinecine* 8/2 (2017): 45-61.
- Gürbilek, N. (2001). *Kötü çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, B. C. (2019). *Psikopolitika: neoliberalizm ve yeni iktidar teknikleri*. (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Milgram, S. (2015). *Deney: insanın gerçek doğasını ifşa eden deney*. Kafekültür Yayıncılık.
- Özhan, N. G. (2011). *Zeki Demirkubuz sinemasında melodramatik imgelem* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi. Türkiye.
- Sartre, J. P. (2017). *Sartre ile Sartre hakkında*. (Y. Göktürk, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: yeni türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Villa, D. (1995). *Arendt and Heidegger: the fate of the political*. Princeton: Princeton University Press.

Yüksel, E. (2017). Bir uyarlama örneği olarak yeraltı filmi. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 39-59.

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI ÜZERİNE

Doç. Dr. Onur TAYDAŞ,

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon
ve Sinema Bölümü, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye
onurtaydas@cumhuriyet.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-5068-8988

Öğr. Gör. Dr. Mehmet Ali SEVİMLİ,

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema, Sinema ve Televizyon Anabilim
Dalı
masevimli@erbakan.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-2367-9912

GİRİŞ

Türk sineması, başlangıcından itibaren sürekli sorunlar ile uğraşan 1990'ların ilk yarısına kadar daha çok popüler kodlar üzerinden ilerleyen bir sinema olarak değerlendirilmektedir. Bilindiği üzere Türk sinemasının ilk yılları Muhsin Ertuğrul dominasyonu ile devam etmiş, 1950'li yıllar ile birlikte farklı isimler film üretmeye başlamış, 1970'li yılların sonlarından itibaren bir duraklama dönemine girmiş, ağırlıklı olarak seks ve arabesk sanatçılarının filmleri sinema salonlarında kendilerine yer bulmuştur. 1990'lı yılların ortasından itibaren ise Türk sinemasında yeniden bir kıpırdanma ve hareketlenme yaşanmaya başlanmıştır. Yeni Türk Sineması olarak tanımlanan bu dönem içinde birçok genç ve yeni yönetimde film üretmeye başlamıştır. Sevinç, “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılan bu dönemin, Yeşilçam döneminden tip ve karakterler olarak çok farklı olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bu dönemde sinemadaki kadın temsili değişmiş, erkek egemenliğinde var olan iyi veya kötü kadın kalıpları yerini daha feminist bir yaklaşıma bırakmıştır. Bu dönemde ayrıca yönetmenlerin kendilerini özgürce ifade edebildikleri, eski kalıp ifadelerden ve temalardan uzaklaşmış yönetmen

sineması olarak adlandırılan bir sinemaya geçilmiştir (Sevinç, 2014, s. 98). Yönetmen sineması olarak adlandırılan dönemin kuşkusuz en önemli isimlerinden birisi Nuri Bilge Ceylan'dır.

Ceylan, 1990'lı yılların ortalarından itibaren başlayan Türk sinemasındaki hareketlenmenin önemli öznelerinden birisidir. Özgün anlatım üslubuyla, minimalist yaklaşımla ürettiği filmleriyle ve “bağımsız” bir sinemacı olarak adından Türkiye sınırlarının dışında da söz ettirmiştir (Akbulut, 2005, s. 9).

Nuri Bilge Ceylan'ın biyografisinin ele alındığı bu bölümde, filmleri, ödülleri ve Türk sinemasındaki yerine de değinilmiştir.

10.1. NURİ BİLGE CEYLAN'IN BİYOGRAFİSİ

Ceylan, 26 Ocak 1959 yılında İstanbul'un Bakırköy semtinde doğmuş, çocukluğu ise baba memleketi olan Çanakkale'nin Yenice kasabasında (ilçesinde) geçmiştir. 1976 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Mühendisliği Bölümünü kazanır, fakat ülkenin içinde bulunduğu sıkıntılı dönem sonrasında burayı bırakır. 1978 yılında ise tekrar üniversite sınavına girerek, Boğaziçi Üniversitesi'nin Elektrik Mühendisliği Bölümünü kazanır. Burada lise yıllarından itibaren ilgi duyduğu fotoğraf ile olan ilgisi artar ve fotoğrafçılık kulübüne girer. Ayrıca Boğaziçi Üniversitesi'nin kütüphanesinden ve sosyal imkanlarından da faydalanır. Hatta öğrenciliği sırasında burada vesikalık fotoğraflar çekerek harçlığını dahi çıkarır (<https://www.nuribilgeceylan.com>).

Sinemaya girişinde de fotoğrafın rolü olmuştur. Ancak filmografisinin oluşumunda ise, Yenice kasabasında geçirdiği çocukluğu ile, 17 yaşında iken çıktığı yurtdışı gezilerinin etkisi olduğu bilinmektedir. Yurtdışı gezilerinin ardından Türkiye'ye dönen Ceylan, askerlik hizmetini de Ankara'da tamamlar, askerlik hizmeti yönetmenin yeniden ülkesine karşı

sevgisini ve aidiyetini güçlendirir, sonrasında ise sinema yapmaya karar verir (Akbulut, 2005, s. 14-15).

Mimar Sinan Üniversitesi'nde iki yıl sinema dersleri alır, 1993 yılında Mehmet Eryılmaz'ın *Seviyorum Ergo Sum* adlı kısa filminde oyunculuk yapar ve kamera arkasında yer alır. Filmin çekildiği kamerayı satın alarak kendisi de film çekmeye başlar. İlk filmi olan *Koza'yı* (1995) çeker ve film aynı yıl Cannes'de yarışmaya seçilir, bu süreç ile birlikte ilk kez bir Türk kısa filmi Cannes'da yarışmaya katılmış olur. Bu filmin ardından 1997 yılında *Kasaba*, 1999 yılında *Mayıs Sıkıntısı*, 2002 yılında *Uzak* filmlerini çeker. Bu filmlerde daha çok yakın çevresindeki isimleri oyuncu olarak kamera karşısına geçirir. Sonrasında ise 2006 yılında *İklimler*, 2008 yılında *Üç Maymun*, 2011 yılında *Bir Zamanlar Anadolu'da*, 2014 yılında *Kış Uykusu*, 2018 yılında *Ahlat Ağacı* filmlerini çekmiştir (ntv.com.tr, 2020). Son olarak 2023 yılında *Kuru Otlar Üstüne* isimli filmi gösterime girmiştir.

10.2. NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİ

Nuri Bilge Ceylan'ın sinema anlayışı daha minimal, anlatım üslubu ise daha yalın olarak görülmektedir. Bu durumu Akbulut (2005, s. 10) “[..] aksiyonun olmadığı bir yavaşlıkta, günlük yaşamın sıradanlıklarını anlatan yalınlığıyla düşünmeyi talep eden bir sinema” şeklinde açıklamaktadır. Ona göre Ceylan, filmlerinde minimalist bir anlatı yapısı bulunmaktadır. Bu minimalist anlatı yapısı, sessizlikle, zaman ve mekân odaklanılan statik bir anlatım barındırmaktadır. Ceylan aynı Bresson, Antonioni, Tarkovsky, Ozu ve hatta Kiarostami gibi “modernist” bir sinema dili, yeni anlatı ve anlatım yolları geliştirmiştir.

Ceylan sinemasının ilk örneği, *Koza* isimli 1995 yapımı filmidir. Cannes Film Festivali'nde kısa film dalında yarışmaya kalan film, 18 dakika, siyah – beyaz ve diyalogsuzdur. İlk film olmasına rağmen Nuri Bilge Ceylan sinemasının tipik özelliklerini içerisinde barındırmaktadır. Örneğin filmdeki

üç kişiden yalnızca birisi profesyoneldir, diğer oyuncular ise annesi ve babasıdır. Dahası kamera durağandır, özel efektler yoktur, basit iç mekân setler ve bulunmuş mekânlar kullanılmıştır. Ayrıca Ceylan'ın sonraki filmlerinde tekrar edilen temalarının da sunulduğu, özetlendiği *Kasaba*, yoruma açık, muğlak, belirsiz ve öykü anlatma eylemi olarak film yapma ve izleme süreçlerini de sorgulamaktadır. İnsanın varoluşunu “doğal tarih” ve “tarihsel doğal” olarak, mevsimsel manzaralarla, kasvetli ev içleriyle, buraların loşluğuyla ikâmet eden figürler olarak resmedilmektedir. Ayrıca film “bulut dörtlemesi” olarak adlandırılan serinin de ikinci filmidir (Diken, Gilloch, & Hammoud, 2018, s. 42-43). *Kasaba* filminin dünya prömiyeri 1998 yılında Cannes’da yapılmıştır. Film, özgün bir anlatı yapısına sahip olduğu kadar, otobiyografik unsurlar da taşımaktadır. 1970’li yıllarda geçen film, üç kuşağın birlikte yaşamını doğayla iç içe sürdürdüğü sıradan bir Anadolu kasabasında geçmekte, ailenin yaşamını çocuklarının gözünden anlatmaktadır. Film uzun planları, yavaş ilerleyen temposu ve yalın anlatımıyla ön plana çıkmaktadır. *Kasaba* filmi 1997 yılında düzenlenen 34. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde Mansiyon, 11. Adana Altın Koza Film Festivali’nde Yılmaz Güney Özel Ödülü, 1998 yılında düzenlenen 17. İstanbul Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü ve Fipresci Ödülü, Berlin Film Festivali’nde Caligari Ödülü, 1999 yılında düzenlenen Köln Film Festivali’nde ise En İyi Film ve En İyi Görüntü Yönetmeni ödüllerini kazanmıştır (www.imdb.com).

Koza, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinden oluşan bu dörtleme Ceylan'ın sinematografisinin basamakları olarak da görülmektedir. Ayrıca sinema araştırmacılarının bir kısmı *Koza* filmini dışarıda tutarak *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*’ı “*taşra üçlemesi*” olarak da adlandırmaktadır.

Ceylan sinemasının üçüncü filmi olan *Mayıs Sıkıntısı* (1999) da yine taşrada geçmektedir. Filmin ana karakterlerinden Muzaffer, çocukluğunun geçtiği Yenice kasabasına dönerek burada film çekmek istemektedir. Belirli bir süre girdiği arayışın sonunda filmde annesine ve babasına rol vermeye karar verir. Babası ise, bir yandan tarlasının istimlak işleri ile uğraşırken, diğer yandan da oğlunun filminde oyunculuk yapmaktadır. Dayısının küçük oğlu müzikli saat almak, üniversiteyi kazanamadığı için fabrikada çalışması istenen Ali ise fabrikada çalışmak kurtulmak için oyuncu olmak için Muzaffer’den yardım istemektedir. Kısacası kendi halinde sürüp giden kasabadaki hayat, Muzaffer’in gelişiyle birlikte farklılaşmaya başlar. Film 1999 yılında düzenlenen 32. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri’nde “*En İyi Yönetmen*” ve “*En İyi Film*”, 36. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde “*En İyi Yönetmen*”, “*Dr. Avni Tolunay Özel Ödülü*” ve “*En İyi 2. Film*” dalında, 2000 yılında düzenlenen 19. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde “*Altın Lale*”, “*En İyi Türk Filmi*”, “*Fipresci Ödülü*” ve “*Halk Jürisi Ödülü*”, 12. Ankara Uluslararası Film Festivali’nde “*En İyi Film*”, İskenderiye Film Festivali’nde “*Jüri Özel Ödülü*”, Mehmet Emin Ceylan için “*En İyi Erkek Oyuncu*”, “*En İyi Kurgu*” dallarında ve 2001 yılında Buenos Aires Uluslararası Film Festivali’nde ise “*En İyi Yönetmen*” dalında ödül almaya hak kazanmıştır (www.imdb.com).

Mayıs Sıkıntısı filminde, “*ana karakterler üzerinden kendisine ve geçmişine bakan bir yönetmen kimliği*” ile karşı karşıya kalındığını belirten Akdeniz (2001) filmin paylaşımlar ve ayrımlar üzerinden ilerleyen bir anlatı yapısı olduğunu ifade etmektedir. Filmde, kasabadan kente göç eden sonrasında kasabasına geri dönen yönetmenin parçalanmışlığı, kendisi dışındaki her şeyle birlikte gerçeği arama çabası resmedilmektedir. Ayrıca filmde yönetmenin kimliği Muzaffer ile metin içi, hem de yönetmen olarak metin dışı şekilde yer almaktadır. Bu bağlamda Muzaffer öyküyü anlatmakta,

bu sırada anlatım dinamiklerine Ceylan dahil olmamakta, fakat yönetmen olarak ise anlatıyı biçimlendirmektedir.

Mayıs Sıkıntısı filminden sonra “Bulut Dörtlemesi” ya da “Taşra Üçlemesi” olarak tanımlanan serilerin son filmi olan *Uzak*’ı 2002 yılında gösterime sunmuştur. Başrolde yine Mehmet Emin Toprak vardır. Toprak, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve *Uzak* filmlerinin oyuncusudur ve aynı zamanda Ceylan’ın da yeğenidir. Filmin gösterime girmesinden kısa bir süre sonra geçirdiği trafik kazası ile hayatını kaybetmiştir. Ceylan, cenaze töreninde “*Hem evimizin hem de setimizin kahramanını kaybettik. Acımızı tarif edecek kelime olabileceğini tahmin edemiyorum*” diyerek acısını paylaşmıştır (www.hurriyet.com.tr, 2002). Tüm bu yaşananların dışında *Uzak* filmi, serinin en fazla ses getiren filmi olmuştur.

Uzak, Yenice’den İstanbul’a göç etmiş, eşinden yeni boşanmış ama içten içe eşini hala seven, aslında sinema yapmak isterken bu hayallerinden vazgeçip geçimini reklam fotoğrafları çekerek sağlayan Mahmut ile, memleketten iş aramak için İstanbul’a gelen Yusuf’un hikayesini konu almaktadır. Filmde insanların birbirlerine, hayallerine, aşklarına, hayata hatta tutkularına olan *Uzak*’lıkları anlatılmaktadır. Yusuf’un iş arama süreci uzadıkça, evinde misafir olarak kaldığı Mahmut’un ona karşı tahammülü azalmaktadır. Mahmut yaşadığı rahatsızlığı kimi zaman dile getirmektedir. Aslında Mahmut dışarıya entelektüel bir persona sunmaktadır fakat içinde hala olmamış ham bir yan vardır.

Film, Diken, Gilloch, & Hammod’a (2018, s. 81) göre “*şehrin yalnızlığı, hüznün durağanlığı ve sessizlikle temsiline*” ithaf edilmiştir. Durağan olan film, metropoliten izolasyonun beyaz perdeye melankolik bir şekilde yansıtılmasıdır. Filmdeki karakterler empati kurmaktan bihaber, iletişimsizlik içinde, büyük ve kalabalık bir kentteki yalnızlığı resmetmektedir. Akbulut, filmin ana karakterleri birbirine uzak kılanın ve

benzeştirenin taşra olduğunu ifade etmektedir. Mahmut'un taşrasının, onun içinde yer aldığını, Yusuf'un eve işleyen ayaklarının kokusu, Mahmut'a gre sorumsuzluk olarak açıklanır. Yusuf'un taşralığı ise Mahmut'a nazaran daha grnrdr. Filmde Ceylan, daha çok i mekânlarda çekim yapmayı seçmiştir. Meknların ışıklandırması daha çok karakterlerin kullandığı aydınlatma araçları ile sağlanmıştır. Dolayısıyla oyunculuk kadar ışıklandırma da doğal bir şekilde yapılandırılmıştır. Hafif karanlıkta kalan oyuncular, sahne gereğince söylemek ya da açıklamak isteyip de söyleyemedikleri şeylerin olduğuna işaret etmektedir. Karakterler arasındaki gerilim bir şekilde meknlara da sinmiştir. (Akbulut, 2005, s. 161-163)

Film 2002 yılında 39.Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Film*", "*En İyi Senaryo*", "*En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu*", 14. Ankara Uluslararası Film Festivalinde "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Görüntü Yönetmeni*", "*En İyi Kurgu*", "*En İyi Yardımcı Oyuncu*", 24. SİYAD Türk Sineması dlleri'nde "*En İyi Film*", "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Görüntü Yönetmeni*", 13. Orhan Arıburnu dlleri'nde "*En İyi Film*", "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Erkek Oyuncu*", 2003 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde "*Büyük dl*", Muzaffer zdemir ve Mehmet Emin Toprak'ın birlikte aldıkları "*En İyi Erkek Oyuncu*", 22. Uluslararası Film Festivali'nde "*En İyi Film*", "*Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yılın En İyi Yönetmeni*", "*Fipresci dl*", Cinemaya Film Festivali'nde "*En İyi Film*", "*Büyük dl*", 39. Chicago Uluslararası Film Festivali'nde "*En İyi İkinci Film*", "*Altın Antigone*", "*Eleştirmenler Birliği dl*", Beyrut Film Festivali'nde "*En İyi Film*", "*En İyi Senaryo*", 2004 yılında 16. Trieste Film Festivali'nde "*En İyi Film*", Mexico Film Festivali'nde "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Görüntü Yönetmeni*" dallarında ödüller almıştır (www.imdb.com).

Ceylan'ın dördüncü filmi ise 2006 yılında vizyona giren *İklimler*'dir. Filmin ana karakterlerinden olan İsa ve Bahar'ın bitmek üzere olan ilişkilerine

ve birbirleriyle olan iletişimsizliğine odaklanılmaktadır. Cenk, filmi (2024) *“birbirine yabancılaşmış iki karakterin karmaşık ilişkisi üzerinden ilerlerken, iletişimsizlik, anlaşılama ve fiziksel-duygusal yalnızlık gibi temel kavramları sorgulayan ve sorgulatan”* bir film olarak tanımlamaktadır. Filmde iklimler sadece atmosferik bir olaya ait değil, aynı zamanda insan ilişkilerine de ait bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Film 2006 yılında düzenlenen 43. Antalya Film Festivali’nde *“En İyi Ses Tasarımı”*, *“En İyi Kurgu”*, *“En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu”*, *“En İyi Yönetmen”* dallarında, 59. Cannes Film Festivali’nde *“Fipresci Ödülü”*, 2007 yılında 26. Uluslararası Film Festivali’nde *“En İyi Film”*, Japonya Skip City Uluslararası Dijital Sinema Festivali’nde *“En İyi Dijital Film”* dallarında ödüller almıştır (www.imdb.com).

2008 yılında ise *Üç Maymun* filmi gösterime girerek Nuri Bilge Ceylan filmografisindeki yerini almıştır. Film, yaklaşan seçimlere muhalefet partilerinden birinden aday olarak girecek olan Servet’in seçime kısa bir süre kala, arabasıyla birisine çarpıp onu öldürmesi, sonrasında ise o an için aracı kullanmayan şoförü Eyüp’e para vererek olayı üstlenmesi, Eyüp’ün seçimi kazanamaması, sonrasında ise ihtiyaçlarını karşılamak için söz verdiği Eyüp’ün eşi Hacer’le olan yasak ilişkisine odaklanmaktadır. Film adını Japon kökenli olduğu varsayılan Görmemek (Mizaru), Duymamak (kikazaru) ve Söylememek (Iwazaru)’ten oluşan *Üç Maymun* metaforundan almıştır. Filmde sıklıkla metafor kullanımı dikkat çekmektedir. Ayrıca Uzak filminde olduğu gibi İstanbul’un kasvetli havası, film boyunca yağan yağmurun arınmadan çok kirlenmeye sebep olması, İsmail’in ölen kardeşini hayalet olarak görmesi gibi öğeleri de içinde barındırmaktadır. *Üç Maymun* filmi 2. Yeşilçam Ödülleri’nden *“En İyi Film”*, *“En İyi Yönetmen”*, *“En İyi Senaryo”*, *En İyi Kadın Oyuncu”*, *“En İyi Görüntü Yönetmeni”*, *“Genç Yetenek Özel Ödülü”*, 41. SİYAD Ödüllerinde, *“En İyi Kurgu”*, *“En İyi Kadın*

Oyuncu Performansı”, “*En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Performansı*” , “*En İyi Yönetmen*”, 61. Cannes Film Festivali’nde “*En İyi Yönetmen*”, 45. Antalya Film Festivali’nde “*En İyi Özel Efekt*”, Hamburg Film Festivali’nde “Sanat Sineması Ödülü”, Gijon Uluslararası Film Festivali’nde “*Grand Prix Asturias*”, Hayfa Uluslararası Film Festivali’nde “*Altın Çapa Ödülü*”, Durres Uluslararası Film Festivali’nde “*En İyi Balkan Filmi*”, Osian’s Cinefan Film Festivali’nde “*En İyi Yönetmen*”, Manaki Brothers Film Festivali’nde “*Mosfilm Ödülü ve Mansiyon*” dallarında ödüller almıştır (www.imdb.com). Film ayrıca 2008 yılında düzenlenen 81. Akademi Ödülleri’nde (Oscar) de “*Yabancı Dilde En İyi Film*” kategorisinde Türkiye’yi temsil etmiştir.

Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 2011 yılında gösterime giren bir diğer Nuri Bilge Ceylan filmidir. Anadolu kırsalında geçen öyküde, polis, savcı, suçlu, doktor ve diğerlerinden oluşan topluluğun, bozkırdaki bir çeşmenin etrafında gömülü olan cesedi aramaları ve sonrasında ortaya çıkan gerilimi konu almaktadır. Olayı inceleyen savcı Nusret’in, sabah Ankara’da olması gerekmektedir. Ancak zanlı Kenan cesedi nereye gömdüğünü hatırlayamamaktadır. Ceset arama süreci boyunca komiser Naci’nin eşiyle olan tartışmasına, çocuklarının rahatsızlığına, doktorun yaşananlarla, Nusret’in savcıyla dalga geçmesine, devlet yetkililerinin karakterlerine ve yaşamlarına odaklanmaktadır (<https://www.nuribilgeceylan.com>). Doğru (2020, s. 340) Ceylan’ın bu film aracılığıyla zamanı ve mekânı sinemasal anlatıda görünür kıldığını ifade etmektedir. Dolayısıyla filmde Keskin İlçesi sadece şimdiki bir zamanı değil, aynı zamanda geçmişte zamanında değiştiği dönüştüğü hatta geliştirildiği bir mekân olarak beyaz perdeye yansıtılmaktadır. Kaplan (2016, s. 241) ise filmin çok katmanlı bir yapısı olduğunu, farklı okumaların bu nedenlerle yapılabileceğini, filmin endişe,

ölüm hiçlik ve başkalarının varlığı gibi izleklerle, varoluşsal ve insana ait olan derin bir sorgulama içinde olduğunu belirtmektedir.

Film 2011 yılındaki 64. Cannes Film Festivali'nde "*Büyük Jüri Ödülü*", Yarışma dışı kategoride Muhammet Uzuner ve Yılmaz Erdoğan'a "*En İyi Erkek Oyuncu Özel Mansiyonu*", Asia Pacific Screen Awards'da "*En İyi Film*", "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Senaryo*", Dubai Uluslararası Film Festivali'nde "*En İyi Film*", Tallinn Black Nights Film Festivali'nde "*Büyük Ödül*", 44. SİYAD Türk Sineması Ödülleri'nde "*En İyi Film*", "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Senaryo*", "*En İyi Görüntü Yönetmeni*", "*En İyi Erkek Oyuncu*", Taner Birsell ve Fırat Tanış'a "*En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu*", Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "*En İyi Film*", "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Senaryo*", "*En İyi Görüntü Yönetmeni*", Yılmaz Erdoğan ve Muhammet Uzuner'e "*En İyi Erkek Oyuncu*", 4. Yeşilçam Ödülleri "*En İyi Film*", "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Senaryo*", London Film Festivali'nde "*En İyi Film Ödülü*", Tokyo Uluslararası Film Festivali "*En İyi Yönetmen*", Palm Springs Uluslararası Film Festivali'nde "*FIPRESCI Ödülü*", Saraybosna Film Festivalinde "*Özel Jüri Ödülü*" almaya hak kazanmıştır (www.imdb.com). Ayrıca 2011 yılında 84. Akademi Ödülleri'nde (Oscar) "*Yabancı Dilde En İyi Film*" kategorisinde Türkiye'yi temsil etmiştir. Film ulusal ve uluslararası birçok festivalden toplamda 35'ten fazla ödül alıp, 20'den fazla da ödüle aday gösterilerek, Nuri Bilge Ceylan'ın en başarılı filmleri arasında yer almaktadır. Film diğer Ceylan filmlerinde olduğu gibi minimalist bir yaklaşımla üretilmiş, aydınlatmada bazı sahnelerde araç farları kullanılmış, insanların birbirleriyle olan ilişkileri, yabancılaşmaları, yalnızlıkları ve görev bilinçleri gibi kavramları da irdelemiştir.

Ceylan'ın, 2014 yılında *Kış Uykusu* filmi gösteri girmiştir. Film emekli olduktan sonra, hem babasından miras kalan butik oteli işletmek hem de tiyatro tarihi kitabını yazmak isteyen Aydın, kendisine birçok anlamda

uzak olan eşi Nihal'den boşandıktan sonra Aydın'ların yanına taşınan kız kardeşi Necla'nın öyküsünü konu almaktadır. Aydın, babasından yadigâr kalan otelde inzivadan öte bir kış uykusuna yatmıştır. Arzuladığı kitabı yazmaktan öte, otelin işleri, yerel gazeteye hazırladığı köşe yazıları ile geçirmektedir. Kapadokya'ya kışın gelmesiyle birlikte Aydın, rahatsızlık duymaya başlayarak, farklı bir mekâna gitmek istemektedir. Filmin oyuncuların aynı Bir Zamanlar Anadolu'da da olduğu gibi Nuri Bilge'nin yakın çevresinden ziyade daha tanıdık yüzlerden seçilmiştir. Kaya (2014) filmde Ceylan'ın diğer filmlerden farklı olarak karakterlerin arasında var olan gerilimin daha güncel ve toplumsal olduğunu, yönetmenin ise ilk kez gözlemci olarak değil yargılayıcı bir tanrı olarak filmde varlığını gösterdiğini belirtmektedir. Kosova (2018), filmin yüzyıllardır devam eden süreçte Türk aydınlarının rol yapmalarına eğildiğini dile getirmektedir. Ayrıca film Türk sinemasının Batı modernizmine dair bir öykünmeden ibaret olduğuna, sanatkarların Batılı gerçekler üzerinde kendilerine yer aradıklarına, kendi gerçeklerine ve sinemasını dışlayan Türk sanatkarlarına/aydınlarına da vurgu yapmaktadır. Oktan ve Demir (2025, s. 193) ise hayatın gerçekleriyle arasına mesafe girmiş, içlerine olabildiğince kapanmış Aydın'ın bilincini merkeze alarak, onun üzerinden aynı Aydın gibi narsistik ve mutsuz yaşam süren kentsoylu sınıfının yaşantılarına dair göndermelerin filmde yer aldığını ifade etmektedir. Bahse konu sınıfın, yaşamlarındaki manasızlık ile çaresizlik sonucundaki bunalımları ve can sıkıntıları resmedilmektedir. Ayrıca filmde adaletsizlik, yoksulluk ve toplumsal baskı gibi konularda ele alınmaktadır.

Kış Uykusu filmi, 2015 yılında düzenlenen 67. Cannes Film Festivali'nde "*Altın Palmiye (Palme d'Or)*", "*FIPRESCI Ödülü*", 47. SİYAD Türk Sineması Ödülleri'nde "*En İyi Film*", "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Senaryo*", "*En İyi Görüntü Yönetmeni*", "*En İyi Erkek Oyuncu*", "*En İyi Kadın Oyuncu*", "*En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu*", 51. Antalya Altın Portakal Film

Festivali'nde “*En İyi Film*”, “*En İyi Yönetmen*”, “*En İyi Senaryo*”, “*En İyi Erkek Oyuncu*”, “*En İyi Kadın Oyuncu*”, Asia Pacific Screen Awards “*En İyi Erkek Oyuncu*”, Saraybosna Film Festivali'nde “*Özel Jüri Ödülü*”, Dubai Uluslararası Film Festivali'nde “*En İyi Erkek Oyuncu*”, 2015 yılında düzenlenen Palm Springs Uluslararası Film Festivali'nde “*En İyi Erkek Oyuncu*”, “*FIPRESCI*” dallarında ödüller almıştır (www.imdb.com). Sözü edilen bu ödüllerin yanı sıra 2014 yılında 87.si düzenlenen Akademi Ödülleri'nde (Oscar) “Yabancı Dilde En İyi Film” kategorisinde Türkiye'yi temsil etmiştir.

Nuri Bilge Ceylan, 2018 yılında *Ahlat Ağacı* isimli filmi gösterime girmiştir. Ceylan'ın filmografisindeki sekizinci film olan *Ahlat Ağacı*'nın dünya prömiyeri aynı *Kasaba* filminde olduğu gibi Cannes'da yapılmıştır. *Ahlat Ağacı* filmi kısaca, bir karakterin, bir yandan babasını sürekli eleştirmesi bir yandan da ondan ilham alarak yazdığı kitabı basma hikayesi üzerine kurulmuştur ve hikâyenin merkezinde bu ikilem bulunmaktadır (Karataş & Karataş, 20204, s. 94). Üniversitede sınıf öğretmenliği okuduktan sonra, Çanakkale'deki ailesinin yanına dönen Sinan'ın aklında sadece kendi yazdığı *Ahlat Ağacı* isimli kitabı bastırmak ve bunun için gerekli maddi desteği bulmak yatmaktadır. Bunun dışında herhangi bir iş arayışı olmayan Sinan, bu süreçte babasıyla ve aile fertleriyle gerilimler yaşamaktadır. Sinan'ın babası İdris kumar bağımlılığı nedeniyle yakın çevresinin tamamından borç almış ve bunları ödeyememiştir. Kitabı için destek arayan Sinan aynı zamanda babasının bu durumuyla da yüzleşmek zorunda kalmıştır (Bradshaw, 2018). *Ahlat Ağacı* filmi, izleyenlerine, kendisini gerçekleştirme çabası içinde olan, fakat bir şekilde bunu başaramayan, bu nedenle de yabancılaşan, ötekileşen bireylerin aslında kendileri olduğunu anlatmaktadır. Baba-oğul ilişkilerinin, hatta aile kavramının, birçok şeyin nedeni olabileceği

gibi insanın kendisini gerçekleştirme sürecinde de ne derece etkili olduğunu anlatmaktadır (<https://www.soylentidergi.com>, 2019).

Film 2018 yılında 51. SİYAD Türk Sineması Ödülleri'nde "*En İyi Film*", "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Senaryo*", "*En İyi Erkek Oyuncu*", "*En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu*", "*En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu*", 71. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'ye aday gösterildi fakat kazanamadı. 2018 yılında ise Akademi Ödüllerinde "*Yabancı Dilde En İyi Film*" kategorisinde Türkiye'yi temsil etmiştir (www.imdb.com).

Ceylan'ın 2023 yılında gösterime giren bir diğer filmi ise *Kuru Otlar Üstüne*'dir. Film, Ceylan'ın filmlerinin genelinde olduğu gibi taşrada geçmektedir. Genç bir öğretmen olan Samet, Anadolu'nun ücra bir bölgesinde öğretmenlik yapmaktadır. Tüm isteği ve arzusu aslında zorunlu olan bu süreci tamamlayıp bir an önce buradan ayrılıp İstanbul'a dönmektir. Geçirmesi gereken zorunlu süreyi beklerken, bir kız öğrenciyi taciz etmekle suçlanır. Bu süreçte kendisi gibi öğretmen olan Nuray ile tanışır. Nuray, Samet'e yardım etmek istemektedir. Film, bazı sinemaseverler tarafından eleştirilmiştir. Filmde metaforları kullanma şekli, uzun pozlamaya dayalı boş ve durağan sahnelerin sıklığı, bunlar üzerinden taşranın sıkıcılığını anlatma çabası, bir yere varmayan diyaloglar, gizli pedofil imgeleri, insanların engelleri üzerinden kurulan duygusal ajitasyon, iç sesler, anlatıcı sesleri, baygın bakan karakterler, durağanlıkta dahi gidemeyen sahneler, senaryodaki didaktiklik, bir şeyler öğretmeye çalışan yönetmen, filme yabancılaşma, fotoğrafların akışı gibi bir çok sahne nedeniyle sıklıkla Ceylan'ın kendi film anlayışına uzaklaşması olarak da kritize edilmiştir.

Film 2024 yılında Lumiere Ödüllerinde "*Lumiere Ödülü*", Palm Springs Uluslararası Film Festivali'nde "*En İyi Yabancı Film, Fipresci*", 56. SİYAD Türk Sineması Ödülleri'nde "*En İyi Yönetmen*", "*En İyi Kurgu*", "*En İyi Görüntü Yönetmeni*" dallarında ödüller almıştır (www.imdb.com).

Her ne kadar Kuru Otlar Üstüne filmiyle eleştirilere maruz kalsa da son dönem Yeni Türk Sineması döneminin en önemli yönetmenleri arasında yer almaktadır. Aldığı ulusal ve uluslararası ödüller Türk sinemasının tanınırlığının artmasında büyük önem arz etmektedir. Ceylan, ilk dönem filmlerinde Çanakkale ve İstanbul arasında geçen öyküler, anlatmayı seçmiş, bunları yaparken de daha çok yalnızlık, yabancılaşma, iletişimsizlik gibi kavramlar üzerinden hareket etmiştir. Filmlerinde mekanlarda atmosferin yaratılmasında önemli bir rol oynamış, seslendirme ve aydınlatmada mümkün olabildiğince doğallığı korumayı seçmiştir. Belki de bu derece yoğun bir şekilde yaşamın doğallığını beyaz perdeye yansıtması onun başarısının anahtarları arasında yer almaktadır.

SONUÇ

Nuri Bilge Ceylan, sadece Türk sinemasının, yakın zaman içerisindeki en önemli yönetmenleri arasında kalmayıp, uluslararası alanda da saygınlığı olan bir isimdir. Yönetmenlik dışında, fotoğrafçılık konusundaki başarısı da yine ülke dışına taşmış, ulusal ve uluslararası ödüller almıştır. Ceylan'ın ilk filmlerinde daha çok yakın çevresine rol verdiği, akrabası olan Mehmet Emin Toprak'ın ölümünden sonra ise özellikle Kış Uykusu filmi ile daha tanındık, sinema ya da tiyatro oyuncularına yöneldiği gözlenmektedir. Öykülerinde metropol yaşamındaki yalnızlıktan ziyade taşradaki sıkışmışlığa doğru yönelttiği, son dönemlerde ise sinema anlayışında farklılaşmaya gittiği bilinmektedir. Bu değişimle birlikte ise kimi zaman eleştirilerin kimi zaman ise övgülerin odağında olmuştur. Son dönem filmlerinde Türkiye'nin Oscar adayı olarak yarışmaya katılmayı hak kazanmış, ayrıca Cannes'da Ahlat Ağacı filmine kadar olan süreçte, sürekli yükselen bir başarı çizgisi yakalamıştır.

Ceylan filmlerinde mekanlar aracılığıyla kültürel bir yapı inşa etmiştir. Bunu yaparken de kendi perspektifinden mekanları yansıtmayı,

ülkenin sosyoekonomik ve sosyokültürel düzeyini de aktarmayı başarabilmiştir. Ceylan filmlerindeki sinematik evrenin uzun bir zaman ve uğraş ile oluşturulmuş olması, tablovari şekilde sunulması önemlidir (Bilecen & Akar, 2023, s. 159-161).

Nuri Bilge Ceylan'ın, filmlerine bakıldığında, daha çok gerçekçiliği destekleyen kodların sarıh bir şekilde yer aldığı gözlemlenmektedir. Klasik anlatı kalıplarından kaçınmaktadır. Filmdeki zaman daha çok gerçek zamanla neredeyse örüntülü bir şekilde işlemektedir. Birbirinden farklı sosyal sınıfları konu almakta, bunlar arasındaki çatışmalar, gerilimlere değinmektedir. Karakterler aynı senaryoları gibi durağanlık, bir kabulleniş ve hareketsizlik içerisinde (Aytekin, 2015, s. 263-264).

KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akdeniz, B. (2001, Temmuz 3). *Mayıs Sıkıntısı Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan*. Eylül 05, 2025 tarihinde https://www.nuribilgeceylan.com:https://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_yeniyonelim3bige.php adresinden alındı
- Aytekin, P. E. (2015). Uri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma. *Selçuk İletişim*, 247-255.
- Bilecen, N. S., & Akar, Z. (2023). Cannes Film Festivali ve Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Türkiye Görüntüleri: Sinemasal Mekân Üzerine Bir İnceleme. E. Karakoç, & O. Taydaş (Dü) içinde, *Sinema Felsefesi* (s. 141-162). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Bradshaw, P. (2018, May 18). *The Wild Pear Tree Review – Nuri Bilge Ceylan's Delicious, Humane Tableaux*. Eylül 30, 2025 tarihinde <https://www.theguardian.com:https://www.theguardian.com/film/2018/may/18/the-wild-pear-tree-review-nuri-bilge-ceylans-delicious-humane-tableaux> adresinden alındı
- Cenk, E. (2024, 01 30). *İklimler: İnsanın İklimlerine Sinematik Bir Yolculuk*. Eylül 30, 2025 tarihinde <https://www.themaggar.com/:https://www.themaggar.com/iklimler-film-incelemesi/> adresinden alındı
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammod, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. (A. N. Bingöl, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Doğru, M. S. (2020). Zaman ve Mekân Bağlamında Bir Zamanlar Anadolu'da Filmini Bahtin'in "Kronotop" Kavramıyla Okumak. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 329-341.

<https://www.nuribilgeceylan.com>. (Tarih Bilgisi Yok). *Nuri Bilge Ceylan - Biyografi*. Eylül 1, 2025 tarihinde <https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>: <https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php> adresinden alındı

<https://www.soylentidergi.com>. (2019, Eylül 19). “*Ahlat Ağacı*” Bize Ne Anlatıyor? Eylül 30, 2025 tarihinde <https://www.soylentidergi.com>: <https://www.soylentidergi.com/ahlat-agaci-bize-ne-anlatiyor/> adresinden alındı

Kaplan, T. (2016). Varoluşsal Bir Yolculuk: Bir Zamanlar Anadolu’da. *SineFilozofi Dergisi*, 125-146.

Karataş, İ., & Karataş, S. (20204). Kelimeleri Aşan Bir Anlatı: Ahlat Ağacı'nda Neoformalist Bir Görsel Dil. E. Karakoç, & O. Taydaş (Dü) içinde, *Sinema Araştırmaları ve Film Çözümlemeleri* (s. 79-96). Konya: Palet Yayınları.

Kaya, E. (2014). Kış Uykusu. *Arka Pencere*, 6-8.

Kosova, E. (2018). Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi. *TRT AKADEMİ*, 165-184.

ntv.com.tr. (2020, 07 15). *Nuri Bilge Ceylan Kimdir? (Nuri Bilge Ceylan'In Filmleri ve Ödülleri)*. Eylül 1, 2025 tarihinde www.ntv.com.tr: <https://web.archive.org/web/20210709232109/https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/odullu-yonetmen-nuribilge-ceylan-kimdir-nuri-bilge-ceylanin-filmleri-ve-odulleri,wAU7pvErIUWnnmrMr0BpbA/PDERY8teQECxQ0Z-LEktYQ> adresinden alındı

Oktan, A., & Demir, C. M. (2025). Kış Uykusu'nda Hınç ve Felsefi Bağlantıları. *Sinefilozofi Dergisi*, 179-195.

Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(40), 97-118.

www.hurriyet.com.tr. (2002, Aralık 03). *Trafik kurbanı aktör toprağa verildi*. Eylül 25, 2025 tarihinde www.hurriyet.com.tr: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/trafik-kurbani-aktor-topraga-verildi-113325> adresinden alındı

www.imdb.com. (tarih yok). *Nuri Bilge Ceylan Awards*. Eylül 24, 2025 tarihinde www.imdb.com: <https://www.imdb.com/name/nm0149196/awards/> adresinden alındı

21. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE TÜRK SİNEMASI

Dönüşümler, Temsiller ve Yön Verenler

21. yüzyılın ilk çeyreği, Türk sinemasında dönüşümün, tematik çeşitliliğin ve uluslararası görünürlüğün arttığı bir dönemdir. Dijital teknolojiler, yeni yönetmen kuşakları ve festival sineması bu sürecin belirleyici unsurları olmuştur. Bu kitap, 2000'li yıllardan günümüze uzanan süreçte Türk sinemasını tarihsel, estetik ve kültürel yönleriyle ele almakta; çağdaş Türk sinemasına dair kapsamlı bir perspektif sunmaktadır.

