

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

EDİTÖR
EMRAH DOĞAN

VOL.2

IJOPEC
PUBLICATION
London ijopec.co.uk Istanbul

TÜRK SİNEMASI
ARAŞTIRMALARI
VOL.2

Editör
Emrah Doğan

Türk Sineması Araştırmaları

Vol.2

Edtör Emrah Doğan



IJOPEC Publication Limited;
60 Westmeade Close Cheshunt,
Waltham Cross
Hertfordshire EN7 6JR London

www.ijopec.co.uk
info@ijopoc.co.uk
(+44) 73 875 2361 (UK)
(+90) 488 217 4007 (Turkey)

Türk Sineması Araştırmaları Vol.2

First Edition, August 2025 IJOPEC

Publication No: 2025/07

ISBN: 978-1-913809-57-7

<https://doi.org/10.5281/zenodo.17099647>

No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, transmitted in any form or by any means electronically without author's permission. No responsibility is accepted for the accuracy of information contained in the text, illustrations or advertisements. The opinions expressed in these chapters are not necessarily those of the editors or publisher.

A catalogue record for this book is available from Nielsen Book Data, British Library and Google Books.

The publishing responsibilities of the chapters in this book belong to the authors.

Printed & published in London.

Cover Design

Elif Arzen Demirel İnal – She is a faculty member at Bitlis Eren University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Arts. She is distinguished by her work in packaging design and illustration. By designing the book cover illustration, she has provided a significant artistic and aesthetic contribution to the work.

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	5
1 “Ben Kimim?” Sorusunun Peşinde: Yeni Türk Sinemasında Kimlik, Aidiyet ve Ötekilik..... <i>Emrah Doğan</i>	9
2 <i>Kuru Otlar Üstüne</i> Filminde Taşra, Zaman ve Yalnızlık..... <i>Muhammed Said Tuğcu</i>	27
3 Duygusal Bellek Mekânı Olarak Sinema: <i>Selvi Boylum Al Yazmalım</i> Film Müziği Üzerinden Kültürel Belleğin İnşası <i>Seda Kandemir</i>	45
4 <i>Bir Zamanlar Anadolu’da</i> Filminde İç-Gece Aydınlatması ve Anlatıya Etkisi <i>Fatih Çalışkan</i>	71
5 Orada Olmayan Yönetmen: Türk Sineması’nda Yeni Bir Üretim Pratiği Olarak Reha Erdem’in <i>Seni Buldum Ya!</i> Filmi <i>Ulaş Işıklar</i>	117
6 Kara Mizah Alt Türünün Bir Örneği Olarak <i>Kelebekler</i> Filminin İncelenmesi <i>Abdülkerim Tunç</i>	141
7 Politikaya Eleştirel Bir Kavram Kazandıran Film: <i>Zübük</i> <i>Selami İnce</i>	161
8 Antroposen Çağın Sinemadaki Yansımaları: <i>Buğday</i> Filmi <i>Atacan Şimşek</i>	185

ÖNSÖZ

1990 sonrası dönemde gelişen Yeni Türk Sineması, bireyin toplumsal yapı içerisindeki konumunu yeniden düşünmeye sevk eden, biçimsel ve içeriksel dönüşümleriyle dikkat çeken bir sinema dalgası olarak öne çıkmaktadır. Bu sinema anlayışı, klasik Yeşilçam anlatı kalıplarını geride bırakırken (her ne kadar geride bıraksa da ondan izler barındırarak), kimlik, aidiyet, ötekilik, taşra, yalnızlık, siyasal yozlaşma, ekolojik kriz ve duygusal bellek gibi temaları, kuramsal ve estetik çerçeveler eşliğinde çok katmanlı biçimde ele almaktadır. Bu çerçevede, Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Edward Said, Homi Bhabha, Jan Assmann ve Christian Metz gibi düşünürlerin teorik yaklaşımları, filmlerdeki temsil biçimlerinin anlaşılmasında belirleyici olmuştur. Bu bağlamda sinema, sadece görsel bir anlatı formu olmakla birlikte, kültürel bellek, duygusal aktarım ve eleştirel sorgulama işlevi gören bir düşünsel platforma dönüşmüştür. Örneğin, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında taşra, yalnızca coğrafi bir arka plan değil, bireyin içsel çözülüşünün ve zamanla olan çatışmalı ilişkisinin mekânsal izdüşümüdür. Kuru Otlar Üstüne (2023) filminde zaman estetik bir unsur olarak kullanılırken, yalnızlık, sessizlik ve durgunluk aracılığıyla varoluşsal bir yoğunluk kazanmaktadır. Ceylan'ın bu sinemasal zaman anlayışı, Andrei Tarkovski'nin “zamandan heykeltıraşlık” kavramıyla örtüşmektedir. Zaman sadece bir anlatının ötesinde karakterin ruhsal derinliğini açığa çıkaran bir inşa aracı olmaktadır.

Benzer biçimde, Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) filminde iç-gece aydınlatması, dramatik yoğunluğu artıran anlatısal bir araç haline gelirken, sinematografinin estetikle birlikte anlatımsal bir öge olduğunu da göstermektedir. Örneğin filmde, gaz lambasıyla aydınlatılan “Muhtar'ın Evi” sahneleri hem fiziksel hem de psikolojik bir karanlığı işaret etmektedir. Sinema ışığının doğallıkla olan ilişkisi burada etik bir sorgulamaya dönüşmektedir.

Belleğin duygusal taşıyıcısı olarak film müziği ise, Atıf Yılmaz'ın Selvi Boylum Al Yazmalım (1977) filminde olduğu gibi, yalnızca anlatıyı desteklemekle kalmayıp,

kuşaklararası bir duygu aktarımı sağlayarak kolektif hafızanın inşasında merkezi bir rol üstlenmektedir. Bu durum, kültürel belleğin yalnızca anlatılarla kalmayıp, müzik, mekân ve imge üzerinden de kurulduğunu ortaya koymaktadır. Filmde kullanılan Cahit Berkay'ın bestesi, duyguların sözsüz biçimde belleğe kazındığı bir müzikal hafıza alanı oluşturmaktadır. Bu anlamda müzik, sadece estetik bir araç değildir ve kolektif bir geçmişin duygularla hatırlanmasını mümkün kılmaktadır. Böylece sinema, nostaljinin de ötesinde, kuşaklararası duygu aktarımını sağlayan bir “hafıza mekânı” haline gelmektedir.

Yeni Türk Sineması'nın biçimsel sınırlarını genişleten bir diğer önemli eğilim ise, dijitalleşmenin getirdiği yeni üretim biçimleridir. Bu noktada, Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* (2021) filmi, pandemi koşullarında web-cam teknolojisiyle çekilmiş olup, geleneksel yapım pratiklerinden saparak sinema dili ve anlatı tarzı bakımından yenilikçi bir form önermektedir. Film, sinema anlatısının hem içeriğiyle hem de üretim biçimiyle eleştirel bir potansiyel barındırdığını bizlere göstermektedir.

Yine biçimsel sınırların ötesinde, kara mizahın Türk sinemasındaki örneği olan Tolga Karaçelik'in *Kelebekler* (2018) filmi, aile, ölüm ve aidiyet gibi konuları trajik olduğu kadar ironik bir biçimde sorgulamaktadır. Bu anlatı, kara mizahın düşündürme ve toplumsal yapı eleştirisi gücünü sinemasal düzlemde yeniden kurmaktadır.

Eleştirel temsilin başka bir güçlü örneği ise Kartal Tibet'in *Zübük* (1980) filmidir. Aziz Nesin'in aynı adlı romanından uyarlanan yapıt, “zübüklük” kavramı üzerinden Türk siyasal yapısına yönelik sert bir hiciv sunmakta, etik yozlaşmayı ve bürokratik çarpıklıkları sinema yoluyla görünür kılmaktadır. Film sonrası dile yerleşen “zübüklük” kavramı, sinemanın yalnızca gerçekliği yansıtmakla birlikte, onu yeniden inşa eden kültürel bir araç olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

Son olarak, Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (2017) filmi, insan-merkezli doğa tahribatına odaklanarak antroposen çağın sinemadaki yansımalarını irdelemektedir. Film, insan-doğa ilişkisine dair eleştirel bir bakış sunmakla birlikte, teknolojik çözüm arayışlarının ötesinde, manevi bir bağın yeniden kurulması gerektiğini vurgulamaktadır.

Tüm bu örnekler ışığında, Yeni Türk Sineması yalnızca estetik bir yenilenmeyle birlikte toplumsal, kültürel ve ekolojik eleştirinin sinematografik ifadesidir. Sinema, kimliğin, aidiyetin, belleğin, yabancılaşmanın ve direnişin görünür kılındığı çok katmanlı bir ifade alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu alan üzerinden Türkiye'nin kolektif belleğiyle, kültürel kırılmalarıyla ve sosyo-politik dönüşümleriyle hesaplaşmaktadır.

Emrah Doğan
Ağustos, 2025

1

“Ben Kimim?” Sorusunun Peşinde: Yeni Türk Sinemasında Kimlik, Aidiyet ve Ötekilik

Emrah Doğan (Bitlis Eren Üniversitesi)

ORCID: 0000-0002-3808-1067

edogan@beu.edu.tr

In Pursuit of the Question “Who Am I?": Identity, Belonging, and Otherness in New Turkish Cinema

Abstract

This study examines how themes of identity, belonging, and otherness are represented in New Turkish Cinema after 1990. These themes, which emerged in cinema under the influence of modern Turkey's social transformation processes, are analyzed within the framework of individual identity crises, suppressed forms of belonging, and systematic othering relationships. Based on a theoretical framework grounded in the identity theories of Stuart Hall and Zygmunt Bauman and the approaches to otherness of Edward Said, Homi Bhabha, and Gayatri Spivak, the films of Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, and Reha Erdem have been subjected to hermeneutic analysis. The analyses reveal that identity is not fixed and essential, but rather a historical and discursive process that is constantly being reconstituted. It has been determined that belonging is mostly represented in a lost, suppressed, or in-between form. Representations of otherness are constructed through layers such as space (city-countryside), gender, class, and ethnicity. The study concluded that New Turkish Cinema has the potential to reveal not only individual identity searches but also fractures in collective memory, suppressed histories, and unrepresented others. In this context, cinema is considered a powerful cultural expression space where identity, belonging, and otherness are discussed in Turkey.

Keywords: Identity, Otherness, Belonging, New Turkish Cinema, Representation.

Giriş

1980'li yılların ardından Türkiye hem siyasal hem de sosyo-kültürel alanlarda dönüşümler yaşamıştır. Bu dönüşümün izleri bireysel kimliklerin şekillenmesinde, aidiyet biçimlerinde ve ötekilik ilişkilerinde derin kırılmalara yol açmıştır. Bu süreçle paralel olarak gelişen 1990 sonrası Türk sineması –ya da diğer adıyla Yeni Türk Sineması– klasik Yeşilçam kalıplarını terk ederek, bireyin iç dünyasına odaklanan, kimlik arayışlarını çok katmanlı biçimde ele alan, daha eleştirel ve sembolik bir anlatı dili geliştirmiştir. Bu yeni sinemasal dil, sessizlik, durağanlık, mekânsal yabancılaşma ve karakter merkezli bir kurgu üzerinden birey-toplum, kent-taşra, kadın-erkek, merkez-çevre gibi ikiliklerde kimliğin krizini görünür kılmıştır.

Kimlik kavramı, bu bağlamda yalnızca bireysel bir benlik ifadesi değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve söylemsel süreçlerin bir ürünüdür. Stuart Hall'ün (1992, 1996) çalışmaları, kimliğin sabit ve özsel değil, sürekli inşa edilen ve temsil sistemleri içinde anlam kazanan bir süreç olduğunu vurgulamaktadır Hall'ün "silinmiş halde" kavramıyla tanımladığı kimlik, yerine ikame edilebilecek bütünüyle farklı bir kavram üretilemediği için düşünsel olarak varlığını sürdürmektedir. Zygmunt Bauman'ın (2017) akışkan modernlik bağlamında ele aldığı kimlik ise, kişinin pasif bir biçimde keşfetmek yerine sürekli olarak inşa etmek zorunda olduğu bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kuramsal perspektif, kimliği "olmakta olan" bir şey olarak tanımlamakta ve bireyin bu süreçte hegemonik söylemlerle nasıl kesiştiğini anlamayı mümkün kılmaktadır.

Türkiye özelinde bakıldığında, ulus-devletin modernleşme süreciyle birlikte inşa ettiği tekil ve homojen kimlik kurgusu, çok katmanlı bireysel aidiyetleri bastırırken, "biz" ve "onlar" ayrımı üzerinden sistematik bir ötekileştirme üretmiştir. Bu durum yalnızca etnik ya da dinsel kimlikleri değil, kadın kimliği, cinsel yönelim, sınıf, mekânsal aidiyet ve kuşak farklılıklarını da kapsayan geniş bir öteki kümesi yaratmıştır. Edward Said'in oryantalizm kuramı ve Homi Bhabha ile Gayatri Spivak gibi postkolonyal kuramcılarının gösterdiği gibi, ötekinin sesi temsil sistemlerinde bastırılmış ya da çarpıtılmış bir şekilde sunulmaktadır. Sinema ise bu ötekileştirme biçimlerinin hem yeniden üretildiği hem de sorgulandığı mecralardan biri haline gelmiştir.

Yeni Türk Sineması'nda özellikle Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Reha Erdem gibi yönetmenler, tekil kimlik politikalarına, mekânsal ve kültürel aidiyet

krizlerine, bireysel yalnızlığa ve bastırılmış ötekiliğe karşı yeni temsiller sunarak sinemayı bir direnç alanı hâline getirmiştir. Filmlerinde karakterler çoğunlukla sessizlik, içe kapanıklık, yabancılaşma ve aidiyetsizlik gibi duygularla beyaz perdeye yansıtılmaktadır. Aidiyet ise ya tamamen yitirilmiş ya da arada kalmış (araf) bir hâlde temsil edilmektedir. Ceylan'ın *Uzak* (2002) ve *İklimler* (2006) filmleri, birey-toplum çatışması ve kentli kimliğin içsel çöküşünü, Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008) ve *Araf* (2012) filmleri kadın, sınıf ve göçmenlik üzerinden çok katmanlı kimlik krizlerini ve Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) filmi ise kolektif kimliğin dinsel ve geleneksel temellerle inşası bağlamında kimlik ve aidiyet ilişkisini çözümlemeye olanak sağlar.

Bu çalışmanın temel amacı, Yeni Türk Sineması'nda kimlik, aidiyet ve ötekilik temsillerini kavramsal bir çerçeve doğrultusunda irdelemekle birlikte farklı filmler aracılığıyla bu temaların nasıl işlendiğini ve dönüştürüldüğünü analiz etmektir. Stuart Hall ve Zygmunt Bauman'ın kimlik kuramlarından Benedict Anderson'ın aidiyet kavramına, Edward Said'in ötekilik yaklaşımından Homi Bhabha'nın temsil eleştirisine uzanan kuramsal altyapı doğrultusunda, seçili filmler hermeneutik analiz yöntemi ile çözümlenecektir. Böylece filmlerde sadece “ne anlatılıyor” değil, “nasıl ve neden anlatılıyor” sorularına da yanıt aranacaktır. Bu bağlamda sinema, Türkiye'nin toplumsal belleğinde kimliklerin ve aidiyetlerin inşasında nasıl bir rol oynadığı sorusu ekseninde ele alınacaktır.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Sabit ve özsel bir varlıktan çok kimlik, tarihsel, söylemsel ve kültürel bağlamlar içinde yeniden kurulan bir olgudur. Stuart Hall kimliği, sabit özsel ve doğuştan gelen bir şey olarak değil, tarihsel olarak inşa edilen, kültürel temsil sistemleriyle şekillenen bir süreç olarak tanımlar ve kimliği üç döneme ayırarak inceler. Aydınlanma dönemi öznesi için kimlik, sabit ve içsel bir “öz”e dayanıyordu. Bu özne akıl, bilinç ve bireysellik ekseninde tanımlanmış, istikrarlı bir benliğe sahiptir. Modern dönemde kimlik, birey ile toplum arasındaki etkileşim içinde şekillenir. İçsel bir ben vardır ancak bu benlik, toplumun değerleriyle ve sembollerıyla sürekli etkileşim halindedir. Post-modern özne için kimlikte bütünlüklü bir benlik yoktur. Özne parçalı, sürekli değişen ve temsil edilen bir yapıdır (Hall, 1992, ss. 275-277). Burada Hall, bütünsel, kökensel ve birleşik bir kimlik fikrini sorgulamaktadır. Hall'e göre kimlik, “silinmiş halde” (under erasure) işleyen bir kavramdır, yani eski yapılandırılmış formunda artık kullanışlı

değildir ancak yerine tamamen farklı bir kavram olmadığı için hala düşünölmek zorundadır (Hall, 1996, ss. 1-2). Hall’ün kimliği “silinmiş halde” işleyen bir kavram olarak görmesi gibi Zygmunt Bauman’a göre de kimlik, akışkan modernlik çağının uçucu ve ikircikli bir konusudur. Bauman, kimliğin modern sosyoloji tarihinde artan önemine karşın, kimlikle ilgili yerleşik metinlerdeki cevapların anlamsız olduğu sonucuna varmaktadır. Temel olarak Bauman, kimliği keşfedilmesi gereken bir şey olarak değil, tamamıyla icat edilmesi gereken bir çabanın hedefi olarak tanımlar. Kişi bu hedefi baştan inşa etmeli veya alternatif arasından seçip uğrunda mücadele etmeli ve sonra onu korumalıdır (Bauman, 2017, s. 25). Hem Hall hem de Bauman’dan hareketle, modernitenin kimlik tanımlarının parçalandığını ve kimliğin “olmakta olan bir şey” olduğunu vurgulayabiliriz. Kimliğin bu şekilde tanımlanması, bireyin kimliğini kurarken toplumdaki hegemonik söylemlere ne derece maruz kaldığı açığa çıkarılabilir. Türkiye’de bu durumu değerlendirdiğimizde, ulus-devletin modernleşme ideolojisiyle birlikte dayattığı “tekil kimlik” kurgusu, bireyin çok katmanlı aidiyetlerini bastırmaya çalışırken “ötekileştirme” süreçlerini de üretmiştir. Aynı zamanda bu “tekil kimlik” kurgusu, toplumsal değişimlerle birlikte bireyin çok katmanlı aidiyetlerini bastırmaya çalışmış ve “biz” ile “onlar” ayrımı üzerinden ötekileştirme süreçlerini açıkça üretmiştir. Örneğin Yeni Türk Sinemasında Fatih Akın filmlerindeki karakterler, bu tekil kimlik dayatmasına karşı çok katmanlı ve melez bir kimlik arayışı içindedirler. Bu anlamda Akın, filmlerinde evrensel insani sorunlara odaklanarak, kimliklerin “ölümcül” olmasını eleştiren post-modern bir tutum sergilemektedir (Kaçar, 2018).

Ulus-devletlerin tek kimlik politikaları, aidiyet ve ötekilik tartışmalarını da beraberinde getirmektedir. Aidiyet kavramı, bireyin hem fiziksel hem de sembolik olarak kendini bir yere ait hissetmesiyle ilgilidir. Bu anlamda Benedict Anderson’a göre aidiyet, özellikle ulus bağlamında “hayal edilmiş cemaat” kavramı üzerinden değerlendirmek gerekir. Ulus, kendi mensuplarının çoğunu kişisel olarak tanımadığı halde, her üyenin zihninde kendi birliklerinin hayalini yaşaması nedeniyle hayal edilmiş bir politik topluluktur (Anderson, 1995, s. 20). Bununla birlikte, Anderson’a göre aidiyetin en temel unsuru, “hayal edilmiş cemaat” olarak ulusun, bireyle arasında derin ve yatay bir yoldaşlık ya da kardeşlik duygusu yaratarak, mensuplarının zihinlerinde bu topluluğun bir parçası oldukları bilincini sürekli canlı tutmasıdır (Anderson, 1995, s. 22). Sinema ise bu aidiyet bağlarını görünür kılmaktadır. Sinemada özellikle göçmen karakterlerin sinemasal temsilleri bu kırılmaları yansıtmaktadır. Türk sinemasında Yeşim

Ustaoglu'nun filmlerinde bu göçmen karakterlerin yaşadığı kırılmaları görebiliriz. Ustaoglu'nun sinemasındaki karakterler, genel anlamda tek tip bir ulusal kimlik dayatması ve toplumsal baskı altında bastırılmış ve çok katmanlı aidiyetler taşımaktadırlar (Cengiz, 2015, ss. 30-31). Bu da bize hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yaşanan kimlik krizlerini ve yabancılaşmayı gözler önüne sermektedir.

Tek kimlik politikaları ve dayatmaları farklı kimliklerde kırılmalara neden olmakla birlikte, tek kimlik etrafında birleşmeyen kimlikleri ötekileştirmektedir. Bu ötekileştirme süreci Edward Said'in tanımlanmasına göre, Batı'nın Doğu'yu kendi çıkarları, varsayımları ve hegemonik üstünlük duygusu temelinde inşa etmesi gibi kurulmaktadır (Said, 1998, s. 20). Bir anlamda ötekilik, merkez ile çevre, içerideki ile dışarıdaki arasındaki sınırın egzotik ve irrasyonel olarak temsil edilme ve bu temsilin üstünlük kurma amacına dönüşmesidir. Homi Bhabba (1994) ve Gayatri Spivak (2010) gibi postkolonyal kuramcılar da tek ulus politikalarında ötekinin sesinin bastırıldığını ve temsilin her zaman eksik ya da çarpıtılmış olduğunu vurgulamaktadırlar. Bu anlamda sinema, ötekilik temsiliyetinin ya yeniden üretildiği ya da kıldığı bir sahneye dönüşmektedir. Örneğin *Dedemin İnsanları* (Irmak, 2011) filminde ötekilik konusu bireylerin kendi içsel dönüşümleri ve birbirleriyle kurdukları ilişkiler aracılığıyla ötekileştirmenin karmaşık nedenlerini sorgularken, dil, kimlik ve toplumsal kabuller üzerinden bu olgunun üstesinden gelmenin yollarını da aramaktadır (Parlayandemir, 2015, s. 128). Bir başka örnek Ahu Öztürk'ün *Toz Bezi* (2015) filminde ise, kadının ötekileştirilmesi sınıfsal ve etnik çerçevede çok katmanlı olarak işlenmektedir. Bununla birlikte bu film, kadınların çok katmanlı ötekileştirmelerini derinlemesine incelemekle birlikte, bu ötekileştirmelere karşı geliştirilebilecek bireysel ve kolektif dirençleri ve dayanışmayı da vurgulamaktadır (Atalay ve Diken, 2024).

Yeni Türk Sinemasının Dönüşümü ve Tematik Özellikleri

1990 sonrası Türk sineması genel anlamda “post-Yeşilçam” veya “Yeni Türkiye Sineması” olarak adlandırılan bir dönemi ifade etmektedir. Bu dönem, hem tematik hem de anlatsal anlamda klasik Yeşilçam döneminden önemli farklılıklar ve dönüşümler getirmiştir. Bu değişimler, 1980'lerden itibaren Türkiye'nin hızlanan sosyo-ekonomik ve kültürel süreçleriyle yakından ilişkilidir (Arslan, 2011, ss. 19-20). 1980 sonrası Türk sinemasında, sinemacılar makro anlatıların

yerini alan ve toplumsal dönüşümleri daha bireysel, içsel ve eleştirel bir bakış açısıyla ele alan anlatıları tercih etmeye başlamıştır. Özellikle 1990'lı yıllarda Türk sinemasında farklı bir film dilinin oluştuğu, yeni arayışların beyaz perdeye taşındığı ve bireyler üzerinden sistem eleştirisinin yapıldığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır (Oral ve Erus, 2018, s. 215). Bu dönemde sinemada kimlik, göç, kentleşme, etnik aidiyet, toplumsal cinsiyet ve inanç gibi temalar çok katmanlı biçimlerde işlenmiştir.

Özellikle 1990 sonrası Türk sinemasında "kimlik", hem Türkiye'nin geçirdiği hızlı toplumsal dönüşüm süreçlerinin bir yansıması olarak hem de filmlerin temel meselesi olarak çok katmanlı boyutlarıyla ele alınmıştır. Bu dönemde aidiyet ve kimliğin sorgulanmasını Asuman Suner, "hayalet ev" metaforu ile açıklamaktadır. Yeni Türk sineması, sürekli olarak aidiyet temasına geri dönerek Türkiye'de aidiyet etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin ve açmazların öykülerini anlatır. Bu çerçevede, sinemanın merkezinde bir "hayalet ev" figürü bulunur. Bu "hayalet ev" figürü, bir yandan geçmişteki travmatik yaşantıların izlerini taşıyan, suçluların ortay çıktığı "hayaletli" bir evi, diğer yandan da özlemi duyulan, idealleştirilen, nostaljik bir aidiyet tasavvurunu (hayalet ev) ifade eder (Suner, 2006, ss. 15-16).

Önceden dışlanan veya klişeleştirilen etnik ve dini azınlıklar (ötekiler) yeni Türk sinemasında daha fazla görünürlük kazanmıştır. Örneğin Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) filmi, kimliğin sadece etnik değil, politik ve kültürel bir inşa süreci olduğunu ortaya koymakla birlikte, Kürt kimliği hem bastırılan hem de yeniden sahiplenilmek istenen bir olgu olarak gösterilmektedir. Filmin merkezindeki ana karakter Kürt değil, görüntüsünden ötürü Kürt zannedilen bir Egelidir. Bu da bize kimliğin hiçbir zaman tamamlanmayan, hep süreç içinde olan bir olgu olarak göstermektedir (Suner, 2006, s. 271). Bununla birlikte Gönül Dönmez Colin'in de *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging* adlı çalışmasında üzerinde durduğu gibi, Türk sinemasında kimlik, varoluşunda itibaren tamamlanmamış ve sürekli bir arayış içinde olan bir süreç olarak ele alınmıştır. Dönmez Colin'in çalışmasına göre tamamlanmamış ve sürekli bir arayış içerisinde olan kimlik üzerine, Türk sinemasındaki örnekleri şu şekilde sınırlandırabiliriz. Türkiye'nin jeopolitik konumu (doğu-batı ikilemi ve ulusal kimlik arayışı), ulusal ve kişisel kimliğin tanımlanmasında merkezi bir rol oynamıştır. Türk sineması, bir yandan Batı'yı modern kimliğin sembolü olarak benimsemiş ve Batılılaşma reformlarını yansıtmıştır, diğer yandan ise ülkenin

Doğu'daki kökleriyle ve Müslüman kimliğiyle olan ilişkisini sorgulamıştır. “À la turca” ve “à la franca” gibi ifadelerin yerini bugün “Müslüman” ve “seküler” kimlik kutuplarına bırakması, bu sürekli değişimi ve tamamlanmamışlığı gösterir. Aynı zamanda göç ve yerinden edilmişliğin de kimlik üzerinde etkisi vardır. İç göçler (kırsaldan şehre) ve dış göçler (özellikle Almanya'ya) Türk toplumunda köklü kültürel ve ekonomik değişikliklere yol açmıştır. Göç filmleri, özellikle kent ortamında kimlik arayışlarını, “ötekini” kabullenme veya reddetme hallerini işlemiştir. Bununla birlikte Türk sineması, uzun yıllar boyunca devletin resmi homojenleştirme politikası nedeniyle ülkenin etnik, dini ve cinsel çeşitliliğini görmezden gelmiştir. 1990'lara kadar Kürtler, filmlerde Kürt kimlikleriyle nadiren gösterilmiş, daha çok “cahil doğulular” veya “dağdan gelen okuma yazması olmayan adamlar” olarak stereotipleştirilmiştir. Buna ek olarak gayrimüslim azınlıklar (Rumlar, Ermeniler, Yahudiler), Yeşilçam'da genellikle tek boyutlu, stereotipik rollerde (madam, amca, esnaf) yer almıştır. Onların gerçek yaşamları ve “biz”den farklılıkları çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Etnik kimliklerin yanı sıra cinsel kimlikler de Türk sinemasında uzun süre heteroseksüel ve maskülen bir yapıya sahip olmuş, alternatif cinsel tercihler “ahlaka aykırı” olarak görülmüştür. Bu anlamda, 1990'lı yılların sonunda ortaya çıkan Yeni Türk Sineması, işsizlik, kent yaşamında hayatta kalma, değişen toplumda kimlik arayışı gibi konulara odaklanmıştır (Dönmez-Colin, 2008).

Türk sinemasında değişen tematik konulara birkaç film üzerinden örnek verirse, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) filmindeki “köylü” Yusuf karakteriyle şehirli kuzeni Mahmut arasındaki gerilim, kırsal insan ile metropol insan arasındaki kimlik çatışmalarının güncel bir yansımasıdır. Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004) filmi Almanya'daki gurbetçilerin hem Türkler hem de Almanlar tarafından öteki olarak algılanması, melez kimliklerin sürekli bir müzakere içinde olduğunu ve aidiyet arayışlarının devam ettiğini göstermektedir. Reddedilen ve bastırılan kimlikler üzerine Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşi Beklerken* (1999) filminin yanı sıra onun *Bulutları Beklerken* (2004) filmiyle, Rumların zorunlu göçü ve kimliklerini gizlemek zorunda kalmaları gibi yazılmamış tarihlerini ele almış ve bu alandaki sinemasal eksikliği gidermeye çalışmıştır. Etnik kimliklerin yanı sıra cinsel kimlikler de 1990 sonrası yeni Türk sinemasında irdelenmiştir. Kutluğ Ataman *Lola ve Bilidikid* (1999) filminde, Berlin'deki Türk eşcinsel topluluğunun kimlik arayışlarını cesurca ele alarak, bu konudaki tabuları yıkmaya çalışmıştır.

Yöntem ve Örneklem

Film kuramcısı Robert Stam, filmlerin yüzeyindeki görünür anlatının ötesine geçerek, onların sosyal, kültürel, psikolojik, tarihsel ve biçimsel derinliklerini keşfeden çok yönlü bir anlama ve yorumlama süreci gerektiğini savunmaktadır (Stam, 2014, s. 204). Bu anlamda filmleri çok katmanlı bir metin olarak görebiliriz. Temelde anlamların ortaya çıkarılması ve yorum yoluyla metinlerin çözümlenmesi olarak adlandırılan hermeneutik yöntem ise, bu çok katmanlı metinleri anlamamızda ve yorumlamamızda önemli bir araçtır. Bu anlamda Paul Ricoeur'a göre hermeneutik yöntem, metinlerle birlikte imgelerin ve sembollerin ardında yatan anlam katmanlarını açığa çıkarmaktadır (Ricoeur, 2016, s. 3). Ricoeur'un açığa çıkarmak olarak tarif ettiği hermeneutik yöntemde açıklama ve anlama arasında bir diyalektik ilişki varken, Hans-Georg Gadamer, bu yöntemde anlamayı bir olay olarak görür ve bu olayın bilimsel metodolojisinin ötesinde bir hakikat deneyimi olduğunu savunur (Gadamer, 2006, s. 459). Gadamer'den hareketle, filmdeki simgeler, kamera açıları ya da karakterlerin davranışlarını bütüncül olarak kavrayabilir ve hakikate ulaşabiliriz. 1990 sonrası Türk sinemasında kimlik, aidiyet ve ötekilik gibi temaların çok katmanlı yapısı düşünüldüğünde, bu filmleri yorumlarken sadece yapısal ve tematik analiz yeterli olmayabilir. Ancak hermeneutik yöntem, filmlerin gizil anlamlarını ortaya çıkarmada ve anlamada derinlik katar. Aynı zamanda hermeneutik yöntem, film analizden sadece "ne anlatıldı" değil, "nasıl ve neden anlatıldığı" soruları üzerinden yaklaşarak, görsel metinlerin yüzeyinde yer almayan kimlik inşalarını, aidiyet krizlerini ve ötekileştirme mekanizmalarını çözümlenmeye olanak tanır.

Hermeneutik yöntem çerçevesinde hem biçimsel hem de içeriksel açıdan bir kırılma dönemine giren 1990 sonrası Türk sineması yönetmenleri, ulusal kimlik, birey-toplum çatışması, taşra-kent ikiliği, cinsiyet rolleri, modernleşme ve ötekilik gibi temaları minimalist anlatım biçimleriyle sorgulamaya başlamışlardır. Bu bağlamda seçilen Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Reha Erdem gibi yönetmenlerin klasik Yeşilçam anlatılarının ötesine geçerek daha kişisel, yavaş tempolu, sembolik anlatılarla ürettikleri filmler kimlik sorunlarını derinlemesine ele alınmasına olanak tanımıştır. Aynı zamanda 1990'larla birlikte Türkiye'de kimlik politikaları (etnik, cinsel, dinsel, sınıfsal) kamusal ve kültürel alanda daha görünür hale gelerek, kimlik tartışmalarını mikro ölçekte karakter analizleri üzerinden sinemaya taşımıştır. Bu çerçevede Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) ve *İklimler* (2006) filmleri, Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008) ve *Araf* (2012) filmleri ve Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) filmi 1990 sonrası Türk

sinemasının kültürel ve sosyopolitik dönüşümünü sinemada temsil eden güçlü örneklerdir. Örnekleme olarak seçilen bu filmler, hermeneutik yöntemle çözümlenecektir.

Yeni Türk Sinemasında Filmlerden Örnekler ve Çözümlemeleri

Uzak (2002)

Sessizlik ile Ötekileştirilen Taşralı

Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) filminde, yabancılaşma ve kimlik, mekânın rolü, sessizlik ve ötekilik temaları ön plana çıkmaktadır. Filmde, İstanbul'da yaşamını sürdüren ve entelektüel bir yalnızlık içerisinde olan fotoğraf sanatçısı Mahmut ile taşradan iş aramak için gelen kuzeni Yusuf'un çatışmasını gözlemleriz. Mahmut'un entelektüel ve elit kimliği Yusuf'un sessizliği ve vasatlığıyla keskin bir şekilde tezat oluşturmaktadır. Bununla birlikte kentnin gri, soğuk ve mesafeli yapısı karakterlerin içsel yapısını dışa vurmaktadır. Bu anlamda İstanbul sadece bir mekân olmanın ötesinde kimliğin krizle yüzleştiği bir karakter rolü görmektedir. Filmde diyaloglar yok denecek kadar azdır. Diyaloglar minimal bir şekilde kullanılarak, taşralı karakterin dil üzerinden değil, beden dili ve pasif varlığıyla dışlanması gösterilmek istenmiştir. Mahmut'un televizyon izlerken sanat filmi yerine porno filmi izlemesi Yusuf'un geldiğini fark ettiğinde birden kanalı değiştirmesi onun burjuva ya da elit kimliğinin sahte doğasını bizlere göstermektedir.

Filmi biraz daha detaylı analiz ettiğimizde Mahmut, entelektüel bir İstanbul kimliğini temsil ederken, Yusuf taşranın sessiz bir figürüdür. Mahmut'un entelektüel kimliği (Tarkovski izlerken gösterilmesi gibi) görünür olarak özgün gözükse de, özel yaşamındaki alışkanlıkları (pornografi izlemesi gibi) bu kimliğinin samimiyetsizliğini bizlere göstermektedir. Buradaki yabancılaşma sadece Yusuf ile ilgili değil, Mahmut'un kendi benliğine ve çevresinedir. Bu anlamda çift yönlü bir yabancılaşma söz konusudur. Bu yabancılaşmada mekân önemli rol oynamaktadır. Mekân olarak İstanbul, karakterlere ait olmayı değil, onların varoluşsal yalnızlıklarını pekiştirmektedir. Dar iç mekânlar, loş ışıklandırma, gri tonlar ve boşluk hissi bu aidiyetsizliği görselleştirmektedir. Bu anlamda mekân karakterleri aidiyetsizleştirmede önemli bir rol oynamakla

birlikte, filmdeki diyalogların azlığı da Mahmut'un Yusuf'u "pasif-agresif" biçimde dışlamasıyla ötekileştirmektedir.

***İklimler* (2006)**

Kimliğin Kriz Hali

İklimler (2006) filmi cinsiyet ve güç dinamikleri, bireyler arası mesafe ve kimlik krizi çerçevesinde okumasını yapabiliriz. Film, evli bir çiftin çözülme sürecini İsa'nın bakış açısından izleriz. İsa ya da eril kimlik hem bireysel hem de toplumsal anlamda sorgulanmaktadır. Filmdeki karakterler fiziksel olarak yakın olsalar da, içsel ya da duygusal olarak birbirlerinden giderek uzaklaşmaktadırlar. Yakın plan çekimler, bu duygusal mesafeyi etkili biçimde yansıtmaktadır. Ancak İsa'nın duygusal olarak yetersizliği ve sadece kendine dönük yaşamı içsel kimlik krizini temsil etmektedir. Bahar'ın sessizliği ise kadın kimliğinin eril tarafında bastırılmış hâline ayna tutmaktadır.

İsa, kendini sürekli kontrol eden, duygularını bastırmaya çalışan ve ilişkilere egemen olmaya çalışan klasik erkek egemen bir kimliği temsil etmektedir. Bahar ise, bu patriyarkal erkek tahakkümüne sessizliğiyle direnmektedir. Filmin ana karakteri İsa, onun erkek kimliğinin iktidar arzusu ile duygusal beceriksizliği arasındaki çatışmayı bizlere göstermektedir. Bu çatışma, filmdeki yakın çekimler, karakterlerin mimiklerine ve sessizliklerine odaklanılarak anlatılmaktadır. Bu yakın çekimler aynı zamanda, fiziksel yakınlığa rağmen duygusal uzaklığın da altını çizmektedir. Filmde karakterler göz teması kurmadan kaçınmakta ve birbirlerine dokunmakta zorlanmaktadırlar. Filmin diğer ana karakterlerinden biri olan Bahar'ın duygusal çözülmesi, kadın kimliğinin bastırılmasında kaynaklanan bir içsel çatışması olmakla birlikte İsa'nın tepkisizliği ve yüzeysel empatisi, erkeksi kimliğinin duygu eksikliğiyle birleşerek bir kimlik krizi yaratmaktadır.

***Pandora'nın Kutusu* (2008)**

Modernleşmenin Kimlik Krizi Üzerindeki Etkisi

Modernlikten nasibini almış birçok toplumda bireysel sıkışmışlık kendini göstermektedir. Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008) filmi de bu sıkışmışlık durumunu modernleşmenin yaratmış olduğu kimlik krizi üzerinden anlatmaktadır. Filmdeki kimlik krizi kendini kuşaklar arası gerilimle

göstermektedir. Film, yaşlı anneleri Alzheimer hastası olan üç kardeşin hikâyesiyle üç farklı kuşağın çatışmasını ortaya koymaktadır. Alzheimer hastası bir anne (Nusret) figürünün etrafında dönen anlatı, onun çocuklarıyla olan yabancılaşmasını vurgulamaktadır. Farklı şehirlerde yaşayan çocuklarının hayata bakış açıları birbirinden kopuktur ve bu anlamda aile bir “şefkat mekânı” değil, bir yük ve çatışma ortamına gelmiştir.

Kentte yaşayan çocukların annelerine yabancılaşması, modern yaşamın bireyci ve hız temelli yapısının aile değerlerini nasıl erozyona uğrattığını bizlere göstermektedir. Nusret’in çocuklarının bireysel bencillikleri ve anneleriyle baş edememe durumları, modern bireyin aile dışı kimlik inşasının başarısızlığını gözler önüne sermektedir. Bu anlamda anne Nusret ise, hem bir nesli hem de geçmişe ait değerleri temsil etmektedir.

Yaşlı Nusret annenin sessizliği, zamandan ve mekândan kopmuş hali, geçmişle bağların kopması ve kültürel belleğin silinmesiyle ilintilidir. Bu anlamda Nusret’in Alzheimer hastalığı, belleğin silinmesi yoluyla aidiyetin de yok oluşunu sembolize etmektedir. Bu da bize aidiyet duygusunun yalnızca mekânsal değil, zamansal bir kırılmayla da yitirildiğini göstermektedir.

***Araf* (2012)**

Kadının Bedeni Üzerinden Ötekileştirme

Yeşim Ustaoglu’nun *Araf* (2012) filmi sınıf, cinsiyet ve aidiyet temaları üzerinden yorumlayabiliriz. Filmin ana karakteri Zehra, otayol kenarında bir dinlenme tesisinin restoranında çalışan genç bir kadındır. Zehra’nın hayalleri ya da yaşamak istediği hayat ile gerçeklik arasında uçurum vardır. Hayaller ve gerçekler arasındaki uçurum bizlere alt sınıfa mensup kadınların çıkışsızlığını simgelemektedir. Bir anlamda Zehra’nın gerçeklikten kopuk kurduğu hayaller onu sınıfsal bir tuzağa düşürmektedir. Aynı zamanda Zehra ve Olgun’un hayatları, buldukları kasabada monoton bir şekilde akarken, Zehra’nın monoton bir yaşamdan kurtulmak için İstanbul’da farklı bir yaşama duyduğu özlem onun sıkışmışlığını görünür kılmaktadır. Bununla birlikte film, taşra-kent ikiliğini merkeze almaktadır.

Filmi sınıfsal çelişkilerin yanı sıra kadın bedeninin ötekileştirilmesi üzerinden de okumasını yapabiliriz. Zehra’nın bedeninin sürekli bakışa maruz kalması, onu

bir arzu nesnesi haline getirir. Onun hamileliği ise, ailesi ve çevresi tarafında utanç ve damgalamayla karşılanır. Bu anlamda hamileliği bedensel bir kader değil, toplumsal bir yargıdır. Zehra'nın kadın bedeni hem “taşıyıcı” hem de “yargılayıcı” bir mekâna dönüşür.

Zehra'nın içinde bulunduğu durum, sınıf çıkmazlığı ve bedeninin ötekileştirilmesi, onda bir aidiyet sorunu yaratmaktadır. Zehra, ne ailesine, ne çevresine, ne de sevdiği erkeğe (Mahur) kendini ait hisseder. Bu anlamda filmin adının “Araf” olması hem mekânsal hem de duygusal olarak arada kalma hâlini göstermektedir. Aynı zamanda bu geçiş hâli bize aidiyetsizliği sembolize etmektedir.

***Beş Vakit* (2006)**

Dini Aidiyetin Yeniden Üretimi

Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) filmini gelenek, doğa ve dini kimlik temaları üzerinden yorumlamasını yapabiliriz. Filmde köy hayatında beş vakit namazın nasıl ritüelleştiğini, beş ayrı çocuk karakterin gözünden göstermektedir. Her vakit namaz, bir büyüme evresine denk gelmekte, yani karakterlerin içsel (çocuk karakterlerin yaşadıkları duygusal ve zihinsel) dönüşümünü temsil etmektedir. Bu anlamda filmdeki zaman, yalnızca fiziksel bir ölçü değil, aynı zamanda içsel olgunlaşmanın metaforu hâline gelmektedir. Bu yapı bize, geleneksel toplumların zaman algısının düz bir çizgide ilerlemediğini, döngüsel ve ritüel merkezli olduğunu ve bireylerin yaşamları üzerinde şekillendirici etkisi olduğunu göstermektedir. Namaz vakitlerinin belirleyici rolü, karakterlerin hem günlük yaşamlarını hem de manevi yolculuklarını yönlendirmekte ve geleneksel kültürün bireylerin benliklerini nasıl etkilediğini göstermektedir.

Filmi, zaman ve gelenek temalarının yanı sıra, doğa ile uyum merkezli okumasını da yapabiliriz. Filmde doğa, hem karakterleri kuşatan hem de onlara yön veren önemli bir güçtür. Bu anlamda Reha Erdem'in kamerası, doğayı yücelten ve kutsayan bir estetik kurmaktadır. Ancak bu doğa estetiği Batının rasyonalist bakışının yerine İslam'ın ve Anadolu'nun mistisizmini yansıtmaktadır.

Dini aidiyet ya da din ile aidiyet teması filmin işlediği ana konudur. Filmde çocukların yaşamı, namaz vakitleriyle şekillenmektedir. Çocuklar dini ritüellerle, hem bedensel hem de ruhsal olarak disipline edilmektedir. Aynı zamanda bu

biçimsel dini ritüel, bireysel kimliği değil kolektif kimliği şekillendirmekte ve oluşturmaktadır. Bu anlamda toplumun aidiyet beklentisi, dini yapılar ve ritüellerle kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır.

Filmlerin Karşılaştırmaları

Filmleri bir tablo oluşturarak, kimlik temsili, aidiyet duygusu ve ötekilik biçimi temaları şeklinde karşılaştırabiliriz.

Tablo 1. Filmlerin Karşılaştırılması

Film	Yönetmen	Kimlik Temsili	Aidiyet Duygusu	Ötekilik Biçimi
Uzak (2002)	Nuri Bilge Ceylan	Kentli burjuva kimliği ile taşralı kimliğin karşıtlığı söz konusudur.	İstanbul, bireyleri içine almayan yabancı bir mekân olarak tasvir edilmektedir.	Sessizlik, mekânsal konumlandırma ile taşralının dışlanması vurgulanmaktadır.
İklimler (2006)	Nuri Bilge Ceylan	Eril kimliğin içsel çözülmesi ve kadının sessiz bir şekilde direnmesi vardır.	Aile ve çift ilişkisinde aidiyetin kopuşu söz konusudur.	Kadın kimliğinin duygusal ötekiliği anlatılmaktadır.
Pandora'nın Kutusu (2008)	Yeşim Ustaoglu	Kentli bireylerin modernleşme ile dönüşen kimlikleri sorgulanmaktadır.	Aile ve köklerden kopuş ile belleğin yitimi vardır.	Yaşlı figürün edilgenleşmesi, kuşaklararası ötekileştirme vardır.
Araf (2012)	Yeşim Ustaoglu	Kadın kimliğinin sınıfsal baskılarla kuşatılmışlığı anlatılmaktadır.	Ne taşraya ne kente ait olabilen genç bir kadın temsil edilmektedir.	Kadın bedeni üzerinden ahlaki ve toplumsal dışlama yapılmaktadır.
Beş Vakit (2006)	Reha Erdem	Çocukların kimliği gelenek ve din ile şekillenmektedir	Dini ritüeller üzerinden kolektif aidiyet anlatılmaktadır.	Bireysel farklılıkların bastırılması gösterilmektedir.

Tablodan hareketle Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine (*Uzak, İklimler*) baktığımızda, kimlik genellikle entelektüel kentli figürü üzerinden sorgulanmaktadır. Bu figürler dışarıya karı inşa edilmiş persona (kişilik maskesi) taşımaktadırlar ancak içeride de ruhsal çöküştedirler. Yeşim Ustaoglu'nun

filmlerinde (*Pandora'nın Kutusu*, *Araf*) kuşak kimliği ve kadın kimliği üzerinden bastırılmışlık ve aidiyet temaları işlenmektedir. Reha Erdem'in *Beş Vakit* filminde de, birey yerine kolektif kimliğe yönelmektedir. Çocuk karakterler, dini ritüel ve zaman dilimleriyle paralel şekilde toplum içinde inşa edilen kimlikler olarak konumlandırılmaktadır.

Uzak ve *İklimler* filmlerinde bireylerin kentte ve bireysel ilişkilerinde kendilerine bile ait olamadıkları gösterilmeye çalışılırken, *Pandora'nın Kutusu* ve *Araf* filmlerinde aile ve toplumsal yapılarla kopmuş bağlar üzerinden aidiyetsizlik tartışılmakta ve inşa edilmektedir. Ancak *Beş Vakit* filminde ise tam tersine bireyin doğaya ve dine aitliği idealize edilmektedir. Burada idealize edilen aidiyetlik özgülleştirici değil, disipline edici bir işlev taşımaktadır.

Filmlerde ötekilik biçimlerine baktığımızda, *Uzak* filminde mekânsal dışlanma, sessizlik ve bedensel hiyerarşilerle taşralı karakterin dışlanması ya da ötekileştirilmesi, *İklimler* filminde ise kadının eril karşısında yalnızlaştırılması söz konusudur. *Pandora'nın Kutusu* filminde yaşlı kadının Alzheimer hastalığı ve farklı mekânlarda farklı yaşam tarzına sahip çocukları nedeniyle zihinsel ve fiziksel anlamda görünmez hâle gelmesi, *Araf* filminde kadının arzu nesnesi ve ahlaki tehdit olarak kodlanıp dışlanmasını görebiliriz. *Beş Vakit* filminde ise çocukların birey olmalarına izin verilmeden gelenek ve dinle örnek bir birey olması sağlanmaktadır.

Tüm bu filmlerin ortak noktalarında sessizlik, uzun planlar, doğal ışık ve karakterlerin mekânla duygusal bağ kurması ön plandadır. Bu durum, 1990 sonrası Türk sineması dilinin belirleyici karakteridir. Farklılıkları üzerinde durursak, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde içsel krizlere odaklanan minimalist bir yapı vardır. Yeşim Ustaoglu daha çok toplumsal gerçeklik ve kadın kimliği üzerinde çalışmaktadır. Onun filmlerinde kadın karakterlerin bedenle ilişkisi belirleyicidir. Reha Erdem ise, sinemasal zamanı ve doğayı birlikte kurgulayarak daha alegorik ve ritüel temelli bir yapı kurmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, 1990 sonrası Yeni Türk Sineması'nda kimlik, aidiyet ve ötekilik temalarının nasıl temsil edildiğini anlamak amacıyla yola çıkmıştır ve seçilen yönetmenlerin filmleri üzerinden bu temaların sinemasal izlerini sürmeyi

hedeflemiştir. Girişte ortaya konulan “kimliklerin sabit ve özsel bir yapı mı yoksa tarihsel ve söylemsel süreçlerle şekillenen bir inşa mı olduğu” sorusu, çalışmanın kuramsal ve tematik omurgasını oluşturmuştur. Bu bağlamda Stuart Hall ve Zygmunt Bauman’ın kimlik kavramına dair sunduğu kuramsal yaklaşımlar ile Edward Said, Homi Bhabha ve Gayatri Spivak’ın ötekilik perspektifleri çalışmanın analiz çerçevesini belirlemiştir.

Yapılan film analizleri sonucunda, Yeni Türk Sineması’nda kimliğin, sabit bir kategori olmaktan ziyade sürekli olarak sorgulanan, parçalanan ve yeniden kurulan bir yapı olarak ele alındığı görülmüştür. Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri bireysel kimlik krizlerini sessizlik, mekânsal yabancılaşma ve görsel metaforlar üzerinden işlerken, Yeşim Ustaoglu sinemasında özellikle kadın kimliği, kuşak çatışması ve aidiyet kırılmaları temaları belirginleşmektedir. Reha Erdem’in sineması ise dini ritüeller, doğa ve geleneksel zaman algısı çerçevesinde bireysel kimliğin kolektif yapılarla nasıl inşa edildiğini göstermektedir.

Aidiyet duygusu, analiz edilen filmlerde çoğunlukla yitirilen, bastırılan ya da arada kalan bir hâlde sunulmuştur. Bu anlamda karakterler kendini ne tam anlamıyla geçmişe ne de modern dünyaya ait hissedebilmiştir. Ötekilik ise bazen mekân (kent-taşra), bazen cinsiyet, bazen etnik ve sınıfsal temsiller üzerinden kurulmuştur. Sinema bu dışlanma pratiklerini ya yeniden üretmiş ya da eleştirel bir dille kırmaya çalışmıştır. Özellikle kadın karakterlerin bedenleri, sessizlikleri ve maruz kaldıkları bakışlar aracılığıyla sınıfsal ve cinsel ötekileştirme biçimleri net biçimde açığa çıkmıştır.

Bu çalışma, sinemanın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmadığını, aynı zamanda toplumsal belleğin, kimlik müzakerelerinin ve aidiyet krizlerinin sahnesi olduğunu göstermektedir. Sinema, öteki olarak tanımlanan bireylerin deneyimlerini görünür kılmakta ve bastırılan kimlikleri, unutulmuş tarihleri ve sessizlik içinde var olan direniş biçimlerini izleyiciyle paylaşmaktadır. Bu anlamda Yeni Türk Sineması, Türkiye’nin kolektif kimlik tahayyülünü yeniden düşünmemize katkı sunmaktadır.

Çalışmanın sınırlılıkları arasında, örneklem olarak yalnızca beş filmin seçilmesi ve ağırlıklı olarak dramatik kurguya odaklanması sayılabiliriz. Belgesel sinema, televizyon dizileri ve dijital platform içerikleri gibi farklı tür ve mecralarda kimlik, aidiyet ve ötekilik temalarının nasıl temsil edildiği gelecekte yapılacak

araştırmalarda ele alınabilir. Ayrıca, bu temaların seyirci algısı veya eleştirel okuma biçimleri üzerinden karşılaştırmalı olarak analiz edilmesi de sinema çalışmalarına derinlik kazandıracaktır.

Sonuç olarak, 1990 sonrası Türk sineması, toplumsal dönüşümleri birey merkezli anlatılarla ele alarak, kimliğin, aidiyetin ve ötekiliğin sinemasal temsillerini çok boyutlu bir biçimde işlemektedir. Bu sinema dili, sadece temsil edilen karakterlerin değil, bununla birlikte temsil edilmeyenlerin, bastırılanların ve susturulanların da hikâyesini görünür kılmaktadır.

Kaynakça

- Akın, F. (Yönetmen). (2004). *Duvara Karşı* [Film]. Bir Film.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (İ. Savaşır, Çev.; 2. Baskı). Metis Yayınları.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History* (1. Baskı). Oxford University Press.
- Atalay, Z. N., & Diken, E. T. (2024). *Toz Bezi (2015, Ahu Öztürk): Karşılaşmalar, Çatışmalar, İş Birlikleri*. 35, 164-184.
- Ataman, K. (Yönetmen). (1999). *Lola ve Bilidikid* [Film]. Özen Film.
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik* (M. Hazır, Çev.; 1. Baskı). Heretik Yayınları.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture* (1. Baskı). Routledge.
- Cengiz, G. (2015). Yeşim Ustaoglu Sinemasının Kamusal Alan Bağlamında İçerik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi: “Güneşe Yolculuk” ve “Bulutları Beklerken” Film Örnekleri. *Akademik Bakış Dergisi*, 50, 20-32.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2002). *Uzak* [Film]. NBC Film.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2006). *İklimler* [Film]. Özen Film.

- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. Reaktion Books.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2006). *Beş Vakit* [Film]. Özen Film.
- Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Çev.; 1. Baskı). Continuum.
- Hall, S. (1992). The Questions of Cultural Identity. İçinde S. Hall & T. McGrew (Ed.), *Modernity ad Its Futures* (1. Baskı). Polity Press.
- Hall, S. (1996). Introduction: Who Needs “Identity”? İçinde S. Hall & D. G. Paul (Ed.), *Questions of Cultural Identity* (1. Baskı). SAGE Publications.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2011). *Dedemin İnsanları* [Film]. Warner Bros Türkiye.
- Kaçar, F. (2018). *Kimlik, Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Sinema: Fatih Akın'ın Filmlerinde Göç ve Kimlik Olgusu* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV ve Sinema Bölümü.
- Oral, S. S., & Erus, Z. Ç. (2018). Sinemada Dönüşen Aile Kavramı Üzerinden Kolektif Belleğin Kurucusu Olarak Kadın ve Erkek: “Çınar Ağacı” Filmi Örneği. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 3(1), 213-233.
- Öztürk, A. (Yönetmen). (2015). *Toz Bezi* [Film]. M3 Film.
- Parlayandemir, G. (2015). Milliyetçilik ve Faillik Bağlamında Dedemin İnsanları. *SineCine*, 6(1), 107-132.
- Ricoeur, P. (2016). *Hermeneutics and the Human Sciences* (J. B. Thompson, Çev.; 1. Baskı). Cambridge University Press.
- Said, E. W. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim): Sömürgeciliğin Keşif Yolu* (N. Uzel, Çev.; 4. Baskı). İrfan Yayıncılık.
- Spivak, G. C. (2010). Can the Subaltern Speak? İçinde R. C. Morris (Ed.), *Can the subaltern speak? Reflections on The History of an Idea* (1. Baskı). Columbia University Press.

**"Ben Kimim?" Sorusunun Peşinde:
Yeni Türk Sinemasında Kimlik, Aidiyet ve Ötekilik**
Emrah Doğan

- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisini Giriş* (Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (1999). *Güneşe Yolculuk* [Film]. Medias Res, The Film Company, İstinai Filmler ve Reklemas Ltd.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2004). *Bulutları Beklerken* [Film]. Celluloid Dreams.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2008). *Pandora'nın Kutusu* [Film]. The Match Factory.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2012). *Araf* [Film]. The Match Factory.

2

Kuru Otlar Üstüne Filminde Taşra, Zaman ve Yalnızlık

Muhammed Said Tuğcu (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
ORCID: 0000-0003-0598-7097
saidtugcu@gmail.com

Rural Space, Time and Loneliness in the Film About Dry Grasses

Abstract

This study examines how the themes of rural space, time, and loneliness are cinematically constructed in Nuri Bilge Ceylan's About Dry Grasses (2023). These three themes, frequently encountered in Ceylan's cinema, are not limited to narrative content but are also deepened through the director's formal choices and visual language. In the film, the rural setting is portrayed not merely as a physical environment where the individual is isolated, but as a space of intellectual and emotional confinement. Time is no longer just a narrative vehicle but becomes an aesthetic element that reveals the characters' inner worlds. Loneliness, in turn, transforms into an existential experience through visual compositions, silence, and inward focus. Each theme is evaluated through scene analysis, and the study aims to make visible the spatial and psychological dimensions of rural life, the rhythm of time, and the cinematic expression of solitude.

Keywords: About Dry Grasses, Rural Space, Time, Loneliness, Cinematic Narrative.

Giriş

Nuri Bilge Ceylan'ın sineması, özellikle 2000'li yıllardan itibaren Türk sinemasında taşra, zaman, bireysellik ve yalnızlık gibi temaları incelikli bir yaklaşımla işleyen özgün bir anlatı evreni kurmuştur. Yönetmenin 2023 yapımı *Kuru Otlar Üstüne* filmi, bu evrenin önemli örneklerinden biri olarak, taşrada görev yapan bir öğretmenin içsel çözümüşünü

merkezine alırken, bireyin mekân, zaman ve yalnızlıkla kurduğu ilişkiyi görsel bir yoğunlukla betimlemektedir. Film, Ceylan'ın sinemasına özgü varoluşsal konuların yanı sıra, karakterlerin birbirine ve kendilerine karşı geliştirdiği mesafeli tutumlar ile anlatının durağan ve kırılğan yapısının yoğun biçimde iç içe geçtiği bir evren oluşturmaktadır.

Taşra, Türk sinemasında sık başvurulan bir anlatı zemini olmakla birlikte, Ceylan'ın filmografisinde yalnızca coğrafi ya da toplumsal bir fon olmanın ötesine geçmektedir. *Kuru Otlar Üstüne*'de taşra, hem bireyin kendini inşasını bozuma uğratan bir kapanma alanı hem de zamanın sabitlendiği ve ağırlaştığı bir boşluk olarak kurgulanmaktadır. Bu bağlamda taşra, sadece dışsal bir çevre değil, aynı zamanda karakterin iç dünyasına açılan psikolojik bir uzam olarak görünürlük kazanmaktadır.

Zaman ise bu görsel ve anlatsal yapının temelini oluşturan bir diğer öğedir. Filmdeki durağan çekimler, uzun planlar, mevsim geçişleri ve ışık kullanımı, Tarkovski'nin "zamandan heykeltıraşlık" kavramını hatırlatacak ölçüde zamanın sinemasal kurguda başat bir unsur haline geldiğini göstermektedir. Ceylan'ın sinemasında zaman, yalnızca anlatının ilerleyişini sağlayan bir etmen değil, aynı zamanda karakterlerin psikolojik durumlarını açığa çıkaran bir anlatım biçimi olarak işlerlik göstermektedir.

Yalnızlık, *Kuru Otlar Üstüne*'nin merkezinde yer alan öğretmen karakterin yaşadığı yabancılaşmanın ve içsel çatışmaların temel belirleyicilerindedir. Film, bireyin taşra yaşamı içinde kendine ve diğerlerine yabancılaşma sürecini, gündelik rutinin içinde gizlenen kırılmalarla ve ilişkisellikten yoksun monologlarla örmektedir. Karakterin çevresindekilerle kurduğu ilişki biçimleri, bu yalnızlığın yalnızca fiziksel değil aynı zamanda zihinsel bir kapanmaya dönüştüğünü göstermektedir.

Bu çalışma, *Kuru Otlar Üstüne* filminde taşra, zaman ve yalnızlık olgularının sinematografik dil aracılığıyla nasıl inşa edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel varsayımı, bu üç olgunun birbirini beslediği ve insanı anlatmaya aracılık ettiği yönündedir. İncelemede nitel film çözümlemesi yöntemi benimsenmiştir. Filmdeki sahne düzeni, anlatı yapısı, karakter konumlanmaları ve görsel tercihler, belirli teorik çerçeveler eşliğinde yorumlanacaktır. Çalışma, teorik altyapıyı yalnızca açıklayıcı bir çerçeve olarak değil, film analizinin yapıtaşı

olarak ele almaktadır. Her bir bölüm, belirli bir kavramsal temaya odaklanmakla birlikte, filmde sahnelerle desteklenmiş, görsel estetik ve anlatı yapısı birlikte düşünülerek kurgulanmıştır. Bu eksenler, yalnızca filmdeki içerikleri değil, yönetmenin estetik tercihlerinin düşünsel arka planını da açığa çıkarmayı hedefler. Bu bağlamda, Ceylan'ın sinemasına özgü estetik ve anlatısal tercihler, karakterlerin iç dünyasıyla örtüşen bir görsel yapı sunmaktadır. Filmdeki uzun planlar, sesin kullanımı, sabit kamera tercihleri ve görselle yakalanabilen boşluklar, yalnızlık ve zaman olgularının taşra ile nasıl bütünleştiğini açığa çıkarmaktadır.

Bu üçlü temanın birlikte ele alınması, hem Ceylan'ın sinemasal tercihlerine dair kapsamlı bir anlayış geliştirmek hem de Türk sinemasında taşra temsillerine dair yeni bir bakış açısı sunmak açısından önemlidir. Aynı zamanda çalışma, sinema kuramı, kültürel çalışmalar ve sosyolojik analizlerin kesişiminde yer alarak interdisipliner bir değerlendirme hedeflemektedir. Sonraki bölümlerde fiziksel mekânın ötesi olarak “taşra”, anlatının, ritmin ve durağanlığın eyleyicisi olarak “zaman” ve içe kapanışın, sessizliğin ulaştığı bir gösteren olarak “yalnızlık” sırasıyla sunulacaktır. Her ne kadar bu üç olgu üzerine çalışma bölümlenmiş olsa da tüm bunların vardığı ve çevrelediği nihai odak insan olmaya dair hallerin anlatılıyor olmasıdır. Taşra, zaman ve yalnızlık gibi unsurlar bu asıl odağın destekleyicisi ve daha iyi kavranabilmesine hizmet edenler olarak işlerlik göstermektedir. Sonuç olarak, *Kuru Otlar Üstüne* filmi yalnızca bir öğretmenin taşradaki yaşamını anlatan bir film değildir. Film, taşranın varoluşsal ağırlığını, zamanın sürükleyiciliğini ve yalnızlığın içe çöken doğasını, sinemasal araçlarla örek çok boyutlu bir anlatıya dönüştürmektedir. Böylesi bir yaklaşım da filmi yalnızca izlenen bir yapıt değil, hissedilen ve düşünmeye davet eden bir görsel düşünme alanına dönüştürmektedir.

1. Taşra: Fiziksel Mekânın Ötesi

Nuri Bilge Ceylan sinemasında taşra, fiziksel bir mekân olmanın ötesinde, karakterlerin ruh hâllerini ve toplumsal aidiyetlerini yansıtan bir temsil evreni olarak şekillenmektedir. *Kuru Otlar Üstüne* filminde ise, Doğu Anadolu'nun uzak bir köyünde görev yapan genç öğretmen Samet'in hem mesleki hem de varoluşsal bunalımını derinleştiren anlatısal bir düzlem olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle taşra, yalnızca dışsal bir manzara değil, aynı zamanda içsel bir sıkışmışlık ve yabancılaşma hissinin sinematografik izdüşümüdür. Taşra, “*sadece bir ikamet yeri,*

sosyolojik bir birim, coğrafi bir taksim” olmanın ötesinde, merkezin gölgesinde tanımlanan ara bir düzlem olarak tanımlanır; “*taşranın kendi ‘arada’ varoluşu, bu merkezin önceliğiyle sürekli örselendiğinden ... hep bir önceki ‘zamana’ ayarlamıştır kendisini*” (Çiğdem, 2005, s. 104). Bu ikircikli konum, taşrayı aitliğin muğlaklaştığı, zamanın devinimsizleştiği ve bekleyişin belirsizleştiği bir varoluş alanına dönüştürmektedir. “*Taşra, arada kalmışlıktır; ne tam içeride ne tam dışarıda olma halidir... ‘Taşra’yı tanımlayan belki en çok bu ‘ne o, ne öteki’ olma hali, bu müphemlik, bu arada sıkışmışlıktır.*” Bu nedenle taşrayı anlatan filmler çoğunlukla hüznün ve burukluk tonlarını barındırmaktadır (Suner, 2006, ss. 55–56). Ceylan da filmlerinde taşranın bu ikili doğasını yansıtarak, mekânsal sınırların ötesine taşan bir “arada kalmışlık” hissini hem psikolojik hem de sosyolojik düzlemlerde işlemektedir.

Görsel 1. Karlarla örtülü taşra manzarasında tek başına yürüyen Samet.



Kuru Otlar Üstüne’nin açılış bölümleri, kar altında uzun süre dünyadan yalıtılmış kalan bir köyün durağan atmosferini detaylı biçimde aktarır. Örneğin Samet’in tek başına karla kaplı bir patikada ağır adımlarla yürürken görüldüğü sahne, taşranın hem coğrafi uzaklığını hem de karakterin iç dünyasındaki yalnızlığını görsel olarak ortaya koyar. Geniş bir açıyla çekilen bu sahnede, ufukta sonsuz beyazlık içinde küçük bir siyah leke gibi görünen Samet’in yalnızlığı, sadece mekânsal değil, aynı zamanda varoluşsal bir boşlukla da ilişkilendirilir. Bu görüntüdeki beyazlık, her şeyi örten ama hiçbir şey göstermeyen bir örtü gibi işler. Bu ise, masumiyetin değil, silinmişliğin ve donukluğun metaforudur. Ceylan’ın koyu tonlarda giydirdiği karakterin bembeyaz doğa içinde neredeyse

görünmezleşmesi, taşradaki özne hâlinin silikleşmesini imler. Kışın bu donuk hâli, duygusal bir “donma” durumunu da temsil eder. Taşrada görev yapan genç bir öğretmen olarak Samet, bir yandan doğanın dinginliği içinde yer alır, ancak öte yandan büyükhşehre dair özelemleri ve bulunduğu yerdeki imkân kıtlığıyla çevrilidir. Bu ikilem, Ceylan’ın daha önceki taşra anlatılarında da görülür: Örneğin *Kasaba* filminde taşra, “hem ‘burası’ hem ‘orası’, hem ‘doğa’ hem ‘kültür’, hem ‘geçmiş’ hem ‘şimdi’, hem ‘yabanıl’ hem ‘uygar’ nitelikleriyle” çelişkili bir uzam olarak betimlenmiştir (Akbulut, 2005:82). *Kuru Otlar Üstüne* de benzer şekilde, bir yandan doğanın döngüsel sakinliğini, diğer yandan taşra yaşamının tekdüzelliğini ve ilerleme tahayyülünün tıkanmışlığını gözler önüne sermektedir. Samet’in İstanbul’a tayin edilme beklentisi ve taşrada geçirdiği yılların getirdiği ufuksuzluk hissi, taşranın coğrafî uzaklığının ötesinde, bireysel ve toplumsal bir sıkışmışlık anlamına geldiğini gösterir.

Görsel 2. Samet, Nuray ve Kenan arasındaki görünmez mesafelerin kadraja yansımata.



Filmde taşra yaşamı yalnızca dışsal koşullar üzerinden değil, bireyler arası ilişkilerdeki görünmez mesafeler aracılığıyla da inşa edilir. Nuray, Samet ve Kenan’ın bir kafeteryada çay içtikleri sahnede (bakış yönleri, beden duruşları, masa üzerindeki simetrik dağınlıklık), aralarındaki görünmez gerilim dikkat çekicidir. Her ne kadar aynı masada bulunsalar da, yüz ifadeleri ve yönelimleri bir tür kopukluğu, konuşmaların altında süregiden ideolojik veya duygusal çatışmayı yansıtır. Kadrağı bölen dikey cam çizgileri, karakterler arasındaki mesafeyi fiziksel olarak da görünür kılar; her biri adeta kendi bölmesine ayrılmış gibidir. Bu görsel ayırım, hem içsel yalnızlıkları hem de iletişim eksikliğini

çerçeveleme yoluyla pekiştirir. Arka plandaki geniş camlar, hem dış dünyaya açılan bir pencereyi hem de karakterlerin o dünyadan yalıtılmışlığını simgeler. Cam, görünürlük ile ayrılığı aynı anda barındıran bir sınır çizgisi gibi işler. Camın ardından uzanan karla örtülü şehir manzarası ise bu yalıtılmışlık hissini daha da belirgin hâle getirir. Ceylan, taşrayı idealize etmektense, bu tür sahneler aracılığıyla içsel çatışmaları, bireysel yalnızlıkları ve taşradaki gündelik hayatın sıkışmışlığını göstermek ister. Her ne kadar filmde çay eşliğinde geçen sohbetler ya da ev ziyaretleri gibi anlar yer alsada, bu anlar çoğu zaman daha derin bunalımların üzerini örtmektedir. Karakterler, fiziksel olarak topluluk içinde görünseler de, çoğu kez kendi içsel dünyalarına çekilmişlerdir.

Taşra yaşamının Ceylan filmografisinde sıkça vurgulanan bir yönü de, merkez-taşra çelişkisidir. Büyük kente özgü imkânlardan yoksunluk, taşrada hep bir önceki zamana ait olma duygusunu yaratır (Çiğdem, 2005, s. 104). *Kuru Otlar Üstüne*'de Samet ve meslektaşlarının tayin ve yer değiştirme üzerine kurdukları diyaloglar, bu “merkez”e ulaşma arzusunu açıkça yansıtır. İstanbul gibi bir şehrin cazibesi, taşrada kalmanın doğurduğu ikincillik korkusuyla birleşir. Çiğdem'in ifadesiyle, “Merkez neyi ifade ediyorsa, taşra ona ikincil olmanın kâbusunu yaşar” (2005, s. 104). Samet'in “*geldiğim ilk dakikadan beri aklımda sadece gitmek var*” gibi sözleri, taşrada kalmanın onda yarattığı ruhsal daralmayı yansıtmaktadır. Karakterin yer yer hareketsizliği ve çevredeki sessizlik, onun içinde bulunduğu geçici ve sıkışmış hâli sezdirir. Sözlerden çok mekânın ve sessizliğin dili konuşur.

Ceylan'ın taşrayı ele alışı, yerel halkın gündelik meşgalesi ile taşraya sonradan gelen aydının (veya gencin) bakışı arasındaki farkı da ortaya koyar. *Mayıs Sıkıntısı*'nda, kente göçmüş bir yönetmen olan Muzaffer'in kendi kasabasına dönüp film çekme süreci anlatılırken, taşrada kalan babası Emin'in toprakla kurduğu maddi bağ özellikle vurgulanır. Bülent Diken ve arkadaşları bu filmde bir sahneyi aktarıırken şöyle der: “*Unutulmaz bir sahnede Emin'i ... yapılması gerekenleri yaparken görürüz: kurumuş otları biçerken, ağaçların kuru dallarını keserken, ... bitkileri sularken. Babası iş işleyip ellerini kirletirken, Muzaffer ... masabaşında boş boş oturur. Toprakla hiçbir fiziksel bağ, hiçbir canlı ilişkisi yoktur*” (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s. 70). Bu tespit, taşranın fiziksel mekân olmanın ötesinde emek ve aidiyet üzerinden kurulan bir yaşam alanı olduğunu gösterir. *Kuru Otlar Üstüne*'de de benzer bir ayrım sezilenir. Köyde yıllardır yaşayan deneyimli hocalar veya köylüler, buldukları yere daha sağlam kök salmışken, Samet gibi dışarıdan gelen ve akli şehirde olan kişiler taşrayı yalnızca

katlanılması gereken bir durak olarak görürler. Bu bakış açısı, taşranın sessiz direncini ve kendini dışarıya kapatan doğasını da ortaya koyar. Taşra, Çiğdem'in ifadesiyle, "kendini kendi halinde bırakılmayacak kadar 'değerli' kılan, ne anlama geldiği pek belli olmayan sessizliği" ile de tanımlanır (2005, s. 104). Gerçekten de film boyunca doğanın ve çevrenin sesi, insan seslerine sıklıkla baskın çıkar. Bu yönüyle taşra, konuşulmayanın hüküm sürdüğü bir diyar gibidir.

Sonuç olarak Ceylan, *Kuru Otlar Üstüne*'de taşrayı fiziki bir arka plan olmaktan çıkarıp, karakterlerin zihinlerine nüfuz eden bir ruh hâli olarak işler. Küçük yerde yaşamının getirdiği boğuculuk, filmde sahnelerin atmosferine sinmiştir. Yönetmenin kendi deneyimine dayalı şu ifadesi, Samet'in hissiyatını da yansıtır niteliktedir: "Uzunca süre kalınca kasaba ortamı bana oldukça boğucu gelmeye başlıyor. Kısa sürede herkes seni tanıyor, her şeyiniz kontrol altında ve son derece acımasız değer yargıları var. Galiba sonuçta ben bir kent insanıyım. Her gün sokağa çıktığımda kimsenin tanımıyor oluşu, kalabalığa karışabilme, kalabalık içinde yalnızlık duygusu, vazgeçemeyeceğim şeylerden" (akt. Akbulut, 2005, s. 84). Bu ifade, taşranın fiziki uzaklığından ziyade insan ilişkilerindeki kapalılık ve mahremiyetsizlik nedeniyle bunaltıcı olabileceğini, buna karşılık, büyük şehirdeki anonimlik içinde yaşanan yalnızlığın özgürleştirici bulunabileceğini göstermektedir. Nitekim Samet karakteri de film boyunca taşra ile barışmakta zorlanır. Dışarıdan bakıldığında sade ve huzurlu görünen bu ortam, onun için fiziki mekânın ötesinde bir hapsolme duygusuna tekabül eder. Bu noktada taşra teması, filmde işlenecek diğer iki ana izlek olan zaman ve yalnızlık ile iç içe geçer. Taşrada sıkışıp kalma hissi, zamanın akışını algılayıştan iletişim biçimlerine kadar her şeye yansımaktadır.

2. Zaman: Anlatı, Ritim ve Duraganlık

Nuri Bilge Ceylan'ın sineması, anlatı ritmi ve görsel dili itibarıyla sıklıkla *yavaş sinema* kategorisi içinde değerlendirilir. *Kuru Otlar Üstüne*, 197 dakikalık süresiyle ve olaydan ziyade atmosfer ile karakterlerin iç dünyalarına odaklanan yapısıyla, zaman olgusunun yoğun biçimde hissedildiği bir filmidir. Ceylan, filmi boyunca izleyiciyi aceleci bir kurguya veya hızlı bir olay akışına sürüklemeyi, aksine, zamanın geçişini neredeyse fiziksel olarak duyumsatacak bir ritimle işler. Uzun ve sakin plan sekanslar, karakterlerin gündelik rutinlerini tüm sıradanlığıyla izleyen sahneler ve diyalog kadar sessizlikle örülen bölümler, filmin anlatı temposunu belirler. Asuman Suner, Ceylan'ın ilk dönem filmlerini incelerken

yönetmenin görsel üslubundaki durağanlık ve ritim duygusunu şu sözlerle tanımlar: “*Ceylan*’ın her üç filminde genellikle uzun çekimlerden oluşan sahnelerde, kamera çoğunlukla sabittir. Sabit kamera kullanımının yarattığı durağanlık duygusu ses düzleminde de vurgulanır. Sahnelere çoğunlukla doğa sesleriyle kesintiye uğrayan sessizlik eşlik eder. ... Müzik hiçbir zaman hareketi vurgular ve ritm kazandırır tarzda kullanılmaz” (2006, s. 126). Gerçekten de *Kuru Otlar Üstüne* filmi boyunca müzik kullanımının oldukça sınırlı olduğu, bunun yerine rüzgâr, yağmur, kuş sesleri gibi doğal çevresel seslerin ve iç mekân sessizliklerinin ön planda tutulduğu dikkat çeker. Bu tercih, filmde zamanın geçişini doğanın ritmine yakın bir şekilde sunar, izleyiciye taşranın mevsimsel döngülerini, günün farklı saatlerinin atmosferini deneyimleme imkânı verir.

Görsel 3. Durağanlık ile hareket arasında bir fotoğraf anı



Ceylan’ın sinematografisi, fotoğrafik bir hassasiyetle zamanın izlerini yakalar. Film boyunca pek çok sahnede hareketin minimal düzeyde tutulması, izleyicinin bakışını çerçeve içinde uzun süre gezinmeye davet eder. *Kuru Otlar Üstüne*’de fotoğraf yalnızca bir görsel motif olarak değil, zamanla kurulan düşünsel ilişkinin aracı olarak da işlev görür. Filmde bazı sahneler ilk bakışta donuk birer fotoğraf gibi görünürken, karakterin hafif bir baş hareketi ya da göz kırpmasıyla sinematik zamana geçilir. Bu geçiş, fotoğrafın “kendi zamansal sınırını, yani başlangıç anını ve sonrasında zamanın etkisini göstermeye başlama hâlini” (Friday, 2006, s. 51) temsil eder. Bu anlar, durağanlık ve hareket arasında salınan geçici bir eşikte, izleyiciye hem geçmişin hem de şimdi’nin ağırlığını hissettirir. *Ceylan*’ın geçmişte

çektiği “Sinemaskop Türkiye” adlı fotoğraf serisiyle de paralel olarak, bu filmde görsel kompozisyonun zamanı dondurma biçimi, yönetmenin sinema-fotoğraf ilişkisine olan düşünsel ilgisini de açık eder.

Filmde fotoğraflarla gerçekleştirilen ve zamanı yavaşlatmaya çalışan bu anlar, Laura Mulvey’in ifadesiyle, hareketin içinde durağanlık illüzyonu yaratarak zamanda bir duraksama hissi oluşturur. Mulvey, durağan karenin, hareketli görüntüye “önce”yi, fotoğrafı ya da kaydın yapıldığı anı hatırlattığını belirtir ve durağanlığın sinemaya gizli bir geçmiş ve bir gizem kazandırdığını vurgular (2006, s. 85). Filmde Samet’in bir an için duran, ardından ufak bir hareketle akıp giden zamana katılan fotoğrafları, karakterin geçmişe saplanıp kalma, şimdiki anı kavrayamama ve geleceğe dair bir yönelim geliştirememesi durumunu sezdirir. Fotoğraflarla geçen bu bölümler, Ceylan’ın görsel anlatımında zamanın lineer akışından çok, anımsanan, iz bırakmış ve durdurulmuş zamanlara odaklandığını gösterir. Bülent Diken ve arkadaşlarının da belirttiği gibi, Ceylan’ın filmlerinde zaman, sıklıkla “askıya alma” hâli olarak deneyimlenir, böylece olayların değil, anların ön plana çıktığı bir ritim yakalanır (2018, s. 118). Bu yönüyle film, anaakım sinemadaki hızlı anlatı temposunun aksine, seyirciyi hem görsel hem de zihinsel bir yavaşlamaya davet eder.

Andrey Tarkovski, sinema sanatında ritmin ve zaman duygusunun yönetmenin dünyaya bakışıyla ilişkili olduğunu vurgulayarak, “*Bir yönetmen bireyselliğini her şeyden önce zamanı sezinleyebilmesiyle, ritimle kanıtlar*” der. Tarkovski’ye göre filmde ritim, yönetmenin zaman arayışı ile orantılı organik bir yapıya kavuşur, çekilen sahnelerde geçen zamanın, izleyiciye kendi özgün akışı ve saygınlığı içinde sunulması gerekir (2008, s. 108). Ceylan’ın filmlerinde de benzer bir yaklaşım görülür. *Kuru Otlar Üstüne*’de zaman, yönetmenin içsel ritim duygusuna uygun biçimde bükülür. Öykünün dramatik zirveleri bile sükûnetle ve sabırla inşa edilir. Gündelik hayatın küçük anları uzun uzadıya gösterilir. Bu sayede film, izleyicinin adeta gerçek zaman duygusunu yeniden kazanmasını sağlar. Akışkan bir hikâye anlatmaktan ziyade, zamanın kendisini bir karakter haline getirir.

Nitekim Bülent Diken ve arkadaşları, Ceylan’ın *Uzak* filmi özelinde, yönetmenin sinemasında zamanın nasıl ete kemiğe büründüğünü şu sözlerle açıklar: “*Kurulmamış gümüş cep saatinde Ceylan kasten birebir bir zaman-imge ortaya koyar, zamanın kendisinin durmuş haldeki tasvirini akla getirir.*” (2018, s. 87). Sözünü ettikleri sahnede, *Uzak* filmindeki bir kurmalı cep saatinin durmuş

vaziyette yakından gösterilmesi, film içindeki zamanın adeta donmuş olduğunu imgeler. *Kuru Otlar Üstüne*'de de benzer bir biçimde, özellikle kış mevsiminde geçen neredeyse ilk üç saatlik kısımda zaman neredeyse donmuş hissi verir. Kar altında geçen monoton günler birbirine karışır, herhangi bir büyük olay olmaksızın zaman döngüsel biçimde akar. Bu, filmin son bölümünde baharın gelişle kısmen kırılır. Karların erimesi ve kuru otların ortaya çıkmasıyla birlikte dış dünyada hareketlilik artsa da, Ceylan bu geçişi bile aceleye getirmez. Kışın statik tablolarının ardından gelen bu hareketlilik bile ölçülüdür. Ceylan, baharın canlanmasını bile dingin bir ritimle, uzun soluklu planlarla sunar ve bu yolla filmin zamansal ritmini, mevsimlerin değişimini ve karakterlerdeki ruh hâli dalgalanmalarını seyirciye hissettirir.

Dolayısıyla zaman olgusunun Ceylan'ın sinemasında yalnızca atmosfer yaratma unsuru değil, aynı zamanda anlatı yapısının bir parçası olduğunu vurgulamak önemlidir. Hasan Akbulut, Ceylan'ın "*aksiyonun olmadığı bir yavaşlıkta, günlük yaşamın sıradanlıklarını anlatan yalınlığıyla düşünmeyi talep eden*" bir sinema önerdiğini belirtir (2005, s. 10). Geleneksel dramatik yapıda izleyiciyi sürekli meşgul eden olayların yerine, Ceylan'ın minimalist anlatılarında durağan anlar ve sessizlikler önemli yer tutar. Akbulut'un ifadesiyle, "*onun filmlerindeki minimalist anlatı yapısı, aksiyondan yoksunluk, sessizlik, zamana ve mekâna odaklanan durağan anlatım ... egemen film izleme pratiklerimizi sarsabilecek bir deneyim vaat ediyor*" (2005, s. 10). *Kuru Otlar Üstüne* filmi de tam da böyle bir deneyim sunar. İzleyici, taşranın ağır ritmine tabi kılınarak karakterlerin ruh hâllerini içselleştirmeye davet edilir. Anlatı içinde belirgin bir olay örgüsü olsa da (örneğin Samet'in öğrencisiyle yaşadığı gerilimli bir hadise veya meslektaşı Nuray ile geliştirdiği ilişki), film bunları alışıldık dramatik vurgularla değil, sanki hayatın doğal akışında geliştirmiş gibi sakince ortaya koyar. Bir anlamda, hikâye karakterlerinin zamanı algılama biçimleri de, dış dünyadaki nesnel sürenin önüne geçer.

Ceylan, uzun plan sekansları ve durağan çerçeveleriyle sinema dilini kurarken, bir yandan da belgeselci bir gerçeklik hissi yakalar. İzleyiciye de sanki oradaymış, o anı gerçek zamanlı yaşıyormuş duygusu verir. Bu yaklaşım, klasik sinema kurgusunun zamanı sıkıştıran ve dramatik anları öne çıkaran mantığına bir karşı duruş olarak da değerlendirilebilir. Yönetmen, zamanın akışını seyirci için *mühürler*, her sahnenin içine kapatır. Tarkovski'nin *Mühürlenmiş Zaman* kavramına atıfla söylersek, Ceylan da sinemayı yine Tarkovski'nin

ifadelendirmesiyle bir *zaman heykeltıraşlığı* olarak görür. Film şeridindeki zaman dilimlerini kendi estetik amaçlarına göre uzatır veya durdurur. *Kuru Otlar Üstüne*'de örneğin, Samet ile Nuray'ın bir akşam boyunca süren derin sohbeti neredeyse kesintisiz bir şekilde, gerçek zamanına yakın bir uzunlukta sunulur. 2:08:00 ile 2:30:00 arasında yer alan ortalama 20 dakikalık bu diyalog sekansı boyunca, zaman sanki sohbetin akışına tabi olur. Ne izleyici ne de karakterler acele eder. Bu uzun diyalog, filmin ritminin nadir hızlandığı anlardan biridir çünkü entelektüel ve duygusal bir hesaplaşmanın yaşandığı bu sahnede kelimeler art arda dökülür. Fakat Ceylan burada bile ritmi ustaca yönetir. Karakterlerin konuşmaları arasında stratejik duraklamalar, uzun bakışlar ve çevresel detay çekimleri ile tempoyu dengeler.

Özetle, *Kuru Otlar Üstüne*'de zaman, hem anlatı düzeyinde hem de sinematografik düzeyde merkezî bir işleve sahiptir. Yönetmenin özgün ritim anlayışı, izleyeni filmin içindeki zamana ortak eder. Uzun planlar, durağan kompozisyonlar ve sessizlik anları sayesinde seyirci, taşranın geçmek bilmeyen kış mevsimini, monoton okul günlerini ve karakterlerin bekleşlerini bizatihi hisseder. Bu sayede film, zamanın öznel deneyimini aktarır. Bekleşiş sürecindeki bir insan için zaman yavaşlar, özellikle can sıkıntısı içindeki taşra hayatında günler birbirinin aynısına dönüşerek uzar, yalnız bir insan için anlar akıcılığını kaybederek derinleşir. Bir sonraki bölümde ele alınacak olan yalnızlık teması da tam burada zaman temasıyla kesişir. Ceylan'ın sinemasında yalnızlık çoğunlukla uzun süreli suskunluklar ve bekleşişler içerisinde anlatılır. Zamanın durma noktasına geldiği anlar, çoğu kez karakterlerin en yalnız hissettikleri anlarla örtüşür. Dolayısıyla, filmde zamanın ritmi, yalnızlığın diline dönüşür, durağanlık ve suskunluk, yalnızlık duygusunu anlatmanın bir yolu olur.

3. Yalnızlık: İçte Kapanış ve Sessizlikle Kurulan Dil

Nuri Bilge Ceylan'ın film kahramanları genellikle içe dönük, dünyayla arasına mesafe koymuş ve derin bir yalnızlık duygusunu içlerinde taşıyan kişilerdir. *Kuru Otlar Üstüne* de bu geleneği sürdürür. Taşranın ücra bir köşesinde hayatının belki de en verimsiz ve monoton yıllarını geçiren Samet, etrafında insanlar olsa da esasen yalnız bir karakter portresi çizer. Filmin başından sonuna dek Samet'in gerek meslektaşlarıyla gerek öğrencileriyle iletişim kurma çabaları bir türlü gerçek bir yakınlığa dönüşmez. Sözler havada asılı kalır, diyaloglar çoğu zaman yüzeysel veya başarısızdır. Bu noktada Ceylan'ın filmlerine dair Bülent Diken ve

arkadaşlarının şu tespitini hatırlamak yerinde olacaktır: “Yalnız karakterler, başarısız ilişkiler, istenmeyen ve yersiz yakınlıklar garip sessizliklere doğru ilerler. Dolayısıyla Ceylan’ın filmlerinde, en önemli olan şey çoğu zaman söylenmez veya muhtemelen söylenemez olarak kalacaktır. Her şeyi kuşatan bir konuşma acizliği veya isteksizliği görürüz perdede, iletişimin iflasını görürüz; ... Bu bir sessizlik sinemasıdır” (2018, s. 15). Gerçekten de *Kuru Otlar Üstüne*’de Samet’in en kritik duygu ve düşünceleri, açık bir şekilde dile getirilemez. İster öğrencisi Sevim’le arasında gelişen olaylarda, ister meslektaşısı Nuray’a beslediği karmaşık duygularda olsun, Samet çoğunlukla suskun kalır veya kendini tam ifade edemez. Film boyunca, karakterlerin arasındaki diyalog kadar, hatta belki ondan da fazla, diyalogsuzluk hüküm sürer.

Ceylan, yalnızlığı sinematik olarak ifade etmek için sessizlik öğesini ustalıkla kullanır. Özellikle iletişimin tıkanıdığı anlarda kamera, karakterlerin yüzlerinde veya içinde buldukları boş mekânlarda uzun süre oyalanır. Bu sayede sözle ifade edilemeyen duygu durumları sessizlikle izleyiciye geçer. Örneğin, Samet ile Nuray arasında geçen uzunca konuşma sahnesinde, yerine göre sessiz kalınan anlar da vardır. Bu sessizliklerde, bazen içe kapanış, bazen hayal kırıklığı, bazen de bakışlarda suçluluk duygusu vardır ve bu gibi anlar kimi zaman hiçbir diyalogun iletemeyeceği kadar güçlü biçimde hissedilir. İşte böylesi anlar, Ceylan’ın “konuşma acizliği”ni sinemasal bir dile dönüştürdüğü anlardır. Perdede görünen sessizlik, “*istisnai bir suskunluk hali gibi sözceler arasında bir boşluk veya duraklama*” değildir, aksine film boyunca “*ara sıra ortaya çıkan seslerle delinen ve vurgulanan kalıcı bir iletişimsizlik halidir*” (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s. 15). *Kuru Otlar Üstüne* de tam olarak böyle bir iletişimsizlik atmosferi kurar. Karakterler konuşur gibi yapar, günlük nezaket ifadelerini veya basit sohbetleri yerine getirirler ama asıl önemli meselelerde bir duvarla karşılaşır. Samet’in hem öğrencilerle arasında, hem de Nuray ile ilişkisinde bu iletişim duvarı belirgindir.

Öte yandan, Nuri Bilge Ceylan filmografisinde diyaloglara önemli bir anlatı aracı olarak yer verilen örnekler de mevcuttur. Özellikle *Kış Uykusu*, tiyatral yapısı ve edebi derinlik taşıyan uzun diyaloglarıyla dikkat çeker. *Kuru Otlar Üstüne* de benzer şekilde, karakterler arası yoğun diyaloglara sahiptir. Samet ile Nuray arasında geçen tartışmayı andıran sahneler, öğretmenler odasında süregiden gündelik konuşmalar ya da sınıf içi pedagojik etkileşimler bu örnekler arasında sayılabilir. Bununla birlikte, Ceylan sinemasında bu diyaloglar çoğunlukla

karakterlerin içsel gerçekliğini doğrudan açığa vurmaktan ziyade bir tür maske işlevi görür. Yüzeyde akan sözlerin gerisinde bastırılmış duygular ve çelişkili öznellikler gizlidir. *Kış Uykusu*, edebiyat ve tiyatroya açık göndermelerle örtlü yoğun bir diyalog ağı sunarken *Kasaba* gibi erken dönem filmleri ise uzun sessizlik sekanslarıyla sinemasal anlatının başka bir kutbunu temsil eder. Bu iki uç arasındaki geçişlilik, Ceylan sinemasının özgün poetikasını oluşturan temel özelliklerden biridir. Nitekim Diken, Gilloch ve Hammond (2018, s. 15) bu durumu, “andığımız filmler hareketten durağanlığa ve söz/diyalogdan sessizliğe sürekli olarak kayma ve geçişleri ifade eder ve sunar” şeklinde tanımlar. *Kuru Otlar Üstüne* de bu bağlamda ele alındığında, yer yer edebi nitelikte diyaloglara yer vermekle birlikte, genelinde sessizliğin hâkim olduğu bir duygu iklimi kurar. Bu anlatı evreninde, sözler söylendiğinde bile asıl anlam jestlere, bakışlara, yüz ifadelerine ve özellikle sessizliklere yüklenir.

Ceylan’ın yalnızlığı ifade ediş biçimi, özellikle karakterlerin içe kapanma ve duraksama anlarında belirginleşir. *Kuru Otlar Üstüne*’de Samet karakteri adeta filmi kendi zihninde yaşar. Onu sık sık düşüncelere dalmış, çevresindeki gerçeklikten kopmuş bir şekilde izleriz. Bu sahnelerde seyirci, karakterin iç monologlarını doğrudan duymasa da zihninde bir tartışmanın sürdüğünü sezebilir. Samet’in aynaya bakarken ya da bir boşluğa dalmış biçimde etrafı izlerken görüldüğü bu anlarda herhangi bir replik yer almaz. Ancak bu görüntüler, karakterin olup biteni düşündüğünü ya da kendiyi yüzleştirdiğini ima eder. Bu tür anlar, Samet’in yalnızlığını ve iç hesaplaşmasını dış dünyayla değil, bizzat kendi iç sesiyle kurduğu bir iletişim biçimi olarak yansıtır. Onun muhatabı çoğu zaman başkaları değil, kendisidir. Ceylan sinemasında bu sahneler, varoluşsal yalnızlığın sessizliği aracılığıyla görsel temsillere dönüşür. Diyalog olmadan da karakterin içsel çatışmaları görünür kılınır. Üstelik Samet zaman zaman konuşsa bile bu diyaloglar çoğu kez karşılıklı bir ilişki kurmaya yaramaz. Söylenen sözler, güven veren ya da duygusal bir yakınlık inşa eden bir iletişim değeri taşımaz. Bu bağlamda filmde konuşmanın çoğu zaman gerçek bir diyaloga dönüşmediği, buna karşılık sessizliğin kimi durumlarda bir içsel diyalog biçimi kazandığı söylenebilir.

Yalnızlığın dili söz konusu olduğunda, akla gelen temel unsurlardan biri de mekânın kullanımınıdır. Ceylan, yalnız karakterlerini çoğunlukla geniş, boş ve donuk mekânlar içerisinde konumlandırarak yalnızlık hissini yalnızca ruhsal değil, fiziksel düzeyde de görünür kılar. *Kuru Otlar Üstüne*’de bu anlatım stratejisi

uçsuz bucaksız karlı ovalarda, tenhaliği hissedilen okul koridorlarında ve Samet'in soğuk, düzenli fakat duygusal olarak yalıtılmış bekar odasında kendini gösterir. Özellikle Samet'in tek başına sınıfta yoklama aldığı sahnede, arka planda büyük pencerelerden görünen beyaz bir dış dünya yer alır. İçerideki sessizlikle birlikte bu görüntü, karakterin içsel izolasyonunu yansıtan güçlü bir sinemasal an yaratır. Benzer şekilde, Nuray'ın evinde geçen sahnelerde loş ışık, duvarlardaki boşluk hissi ve odanın genel atmosferi, onun da kendi içine kapandığını ve yalnızlıkla baş başa kaldığını ima eder. Film boyunca ışık ve renk paleti de bu duygusal yalnızlığı destekler. Özellikle uzun kış sekanslarında hâkim olan soğuk mavi-gri ve beyaz tonlar, karakterlerin dünyasındaki duygusal soğumayı ve iletişimsizliği pekiştiren görsel göstergelere dönüşür.

Tüm bu sinematografik tercihlerin ötesinde, Ceylan'ın yalnızlığa dair en dikkat çekici katkılarından biri, bu duyguyu bir içe dönüş ve sözsüz iletişim biçimi olarak sunmasıdır. Onun sinemasında yalnızlık, bireyin kendisiyle baş başa kaldığı, değerlerini, arzularını ve hayal kırıklıklarını gözden geçirdiği düşünsel bir alana dönüşür. *Kuru Otlar Üstüne*'de Samet'in geçirdiği bu içsel süreç, özellikle anlatı ilerledikçe görünür hâle gelir. Filmin finaline yaklaştıkça, onda bir dönüşüm yaşandığı izlenimi oluşur. Uzun ve sert bir kışın ardından gelen baharla birlikte, Samet'in yüzünde beliren hafif bir tebessüm ya da kabullenmişlik, onun yalnızlığıyla ya da düşünceleriyle bir tür barış kurduğunu düşündürür. Belki de artık taşranın sessizliğine direnmek yerine onu dinlemeyi öğrenmiştir. Film boyunca zihni meşgul eden sıkıntılarının anlamı da bu bağlamda dönüşüme uğrar. Bu anlatı çözümlemesi, Ceylan sinemasında yalnızlığın bir olgunlaşma süreci olarak ele alınmasıyla örtüşür. Nitekim kimi zaman bireyin zihninde büyüttüğü meseleler, doğanın döngüsellliği, zamanın dönüştürücü akışı ya da genel olarak hayat karşısında geçici ve önemsiz bir hâl olabilir. Film, adını da çağrıştıran biçimde, bu tür dertleri "kuru otlar" gibi değerlendirir ve onlara takılmadan, üstünden yürüyerek geçebileceğini ima eder.

Walter Benjamin'in "diyalektik imge" kavramı hatırlanacak olursa, Ceylan'ın pek çok sahnesi, adeta donmuş bir anın içinde zıt duyguları birlikte barındıran imgeler sunar. *Kuru Otlar Üstüne*'de Samet'in yalnızlıkla çevrili sahneleri de bu bağlamda birer diyalektik imge olarak okunabilir. Bu anlar, hem kederin hem de içsel bir aydınlanma olasılığının izlerini taşır. Bazı sahnelerde yalnızlık, karanlık bir boşluk olmaktan çok, insanın kendine dönebileceği bir özgürlük alanı olarak hissedilir. Samet'in tek başlığında, zaman zaman kendi yönünü bulma arzusu

belirginleşir. Ceylan, bu ruh hâlini kelimelerle değil, görüntüler ve sessizlik aracılığıyla kurar. Sinema dilinin en yalın ve duru öğelerine yaslanarak, yalnızlığın kendine özgü doğasının görsel karşılığını bulmaya çalışır.

Sonuç itibariyle *Kuru Otlar Üstüne*, yalnızlık temasını son derece incelikli bir biçimde aktarabilen bir yapıttır. Karakterlerin içe kapanışı, filmin anlatı ritmi ve mekân kullanımındaki bilinçli tercihlerle desteklenir. Diyalogların yetersiz kaldığı anlarda devreye giren sessizlik, adeta yeni bir anlatım biçimine dönüşür. Bu sessizlik, duyguların ve düşüncelerin söze ihtiyaç duymadan ifade edilebildiği bir arayış ve aktarım biçimidir. Durağan görüntüler ve sözsüz anlarda, insan ruhunun en mahrem ve en derin yalnızlıklarını sezme imkânı ortaya çıkar. Samet'in taşrada geçirdiği bir yıl, yüzeyde mesleki bir süreç gibi görünse de, aslında kendiyile yüzleştiği bir içsel yolculuktur. Taşranın fiziksel yalnızlığı ve zamanın ağır akışı, nihayetinde sessizliğin diliyle birleşerek yoğun bir anlatı kurar. Ceylan'ın sinematografik tercihleri, kelimelerin erişemediği duyguları görünür kılmaya yönelir. Film, yalnızlığın ve soyut düşünsel süreçlerin de bir dili olabileceğini ve bu dilin çoğu zaman sözcüklerden çok daha etkili olabileceğini izleyiciye hissettirir.

Sonuç

Nuri Bilge Ceylan, çağdaş Türk sinemasının en dikkat çekici yönetmenlerinden biri olarak, özellikle taşra, zaman, bireysellik ve yalnızlık gibi temaları sinemasal dilin merkezine yerleştiren estetik bir bakış açısı geliştirmiştir. Onun sineması, görselliğin düşünsel derinlikle birleştiği, diyalogların sessizlikle yarıştığı, hikâyenin olay örgüsünden çok ruh hâline odaklandığı bir evren kurmaktadır. Ceylan'ın filmografisi boyunca süregelen bu anlayış, 2023 yapımı *Kuru Otlar Üstüne* filminde belirgin bir yoğunluk ve olgunluk kazanmıştır. Film, yüzeyde taşrada görev yapan bir öğretmenin içsel çatışmalarını anlatıyor gibi görünse de, derin yapısında zamana yayılmış bir varoluş krizini, mekânsal ve duygusal yalnızlığı ve taşranın ruhsal coğrafyasını sorgulayan girift bir anlatı barındırmaktadır.

Kuru Otlar Üstüne filmi, bireyin hem kendi içinde yaşadığı hem de çevreyle kurduğu ilişki biçimlerini sinema dili aracılığıyla görünür kılmaktadır. Bu çalışmada taşra, zaman ve yalnızlık olguları etrafında yapılan çözümlenmeler, filmin sadece anlatsal değil aynı zamanda biçimsel inşasını da anlamlandırma

çabasına dayanmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, bu filmde taşrayı dar anlamda bir yerleşim birimi olarak değil, daha geniş bir anlamda, bireysel dünyayı kuşatan bir zihinsel çevre olarak değerlendirmektedir. Mekânın yalıtılmış yapısı, karakterin düşünsel sınırlılıklarıyla örtüşmekte, aidiyet ile sıkışmışlık arasında gelgitler yaşayan ve yerine göre muğlak bir özne inşa edilmektedir.

Zaman, bu çevresel ve içsel tıkanmışlığı pekiştiren bir anlatı ögesi olarak işlev görmektedir. Ceylan, zamanın sinemasal düzlemde doğrudan deneyimlenmesini sağlayan biçimsel tercihlerde bulunmaktadır. Yani zaman yalnızca olayların akışına aracılık eden bir kavram olmaktan çıkmaktadır. Zaman, kimi sahnelerde fotoğraf geçişleriyle kimi sahnelerde de karakterin set dışında görünmesiyle anlatı bütünlüğünden saparak parçalı, esnek ve kırılğan bir yapıya bürünmektedir. Zaman, yer yer olgunlaşma, düşünme ve boşlukları anlamlandırma süreçlerine aracılık eden bir deneyim alanına dönüşmektedir. Sabit kamera kullanımı, uzun süreli planlar, çevresel seslere dayalı sahneler ile zaman, dramatik bir yapı kurmaktan çok, yaşanan atmosferin duyumsanmasına aracılık etmektedir. Bu durum, seyircinin anlatıya dışsal bir gözle değil, içerden bir tanıklıkla yaklaşmasına olanak tanımaktadır.

Filmde yalnızlık, fiziksel bir yalıtılmışlık halinden çok, söze dökülemeyen düşünsel bir kapanma biçimi olarak inşa edilmektedir. Karakterler arasında var olan mesafe, çoğu zaman iletişimsizlik ile sınırlı kalmamakta, aksine görünür ilişkilerin arkasındaki içsel uzaklığı da temsil etmektedir. Ceylan'ın sinema dili, bu duyguyu yalnızca anlatı üzerinden değil, görsel kompozisyon, ışık kullanımı ve sessizlik anlarıyla ifade etmektedir. Samet karakteri, yalnızca taşrada sıkışmış bir öğretmen değildir, aynı zamanda kendi zihinsel çevresinden çıkamayan, varlığını anlamlandırmakta zorlanan bir figür olarak resmedilmektedir.

Bu bağlamda film, taşrayı bireyin iç dünyasını açımlayan bir çevre olarak betimlemekte, zamanı bu içsel çözümün süreci hâline getirmekte ve yalnızlığı, sözle değil sessizlikle kurulan bir varoluş biçimi olarak ortaya koymaktadır. Anlatı boyunca yaşananlar, dış dünyaya değil içe yönelen bir bakışın izlerini taşımaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın kendine özgü anlatı yaklaşımı, izleyiciye alışılmış hikâye akışlarının ötesinde bir düşünsel yoğunluk sunmaktadır. Sonuç olarak *Kuru Otlar Üstüne*, bireyin dünyayla ve kendisiyle olan ilişkisini, sinemanın en yalın ve etkili unsurlarına yaslanarak anlatmaktadır. Bu çalışmada ele alınan unsurlar, yalnızca film çözümlemesi yapmakla kalmamakta, aynı

zamanda sinema ile düşünme biçimleri arasında kurulan bağları da açığa çıkarmaktadır. Ceylan'ın sineması, çağdaş Türk sinemasında içsel derinliğe odaklanan bir yaklaşımın örneğini sunmakta, sözcüklerin yetersiz kaldığı noktada görsel düşünmenin yollarını aramaktadır.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2005). Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2023). Kuru otlar üstüne [Film]. NBC Film.
- Çiğdem, A. (2005). Taşra karalaması – Küçük bir sosyolojik deneme. İçinde T. Bora (Ed.), Taşraya bakmak (ss. 101–114). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Diken, B., Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018). Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü. (Çev. A. N. Bingöl). İstanbul: Metis Yayınları.
- Friday, J. (2005). Stillness becoming: Reflections on Bazin, Barthes, and photographic stillness. İçinde Green, D. & Lowry, J. (Ed.), Stillness and Time: Photography and the Moving Image (ss. 39–54). Brighton: Photoforum and Photoworks.
- Mulvey, L. (2012). Saniyede 24 Kare Ölüm. (Çev. Selin Dingiloglu). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Suner, A. (2006). Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş Zaman. (Çev. F. Ant). İstanbul: Agora Kitaplığı.

3

Duygusal Bellek Mekânı Olarak Sinema: *Selvi Boylum Al Yazmalım* Film Müziği Üzerinden Kültürel Belleğin İnşası

Seda Kandemir (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)
ORCID: 0000-0003-3751-2678
seda.kandemir@mgu.edu.tr

An Emotional Memory Space: Cultural Memory and Film Music in The Girl with the Red Scarf

Abstract

This study explores the role of melodramatic narrative and film music in shaping cultural memory through an analysis of The Girl with the Red Scarf (Selvi Boylum Al Yazmalım, 1978), directed by Atıf Yılmaz. As a classic of Turkish cinema, the film holds a lasting place in the collective memory, not only due to its emotionally charged story but also because of its memorable musical score composed by Cahit Berkay. Combining Eastern musical motifs with Western orchestral forms, the music enhances the film's emotional depth and functions as a narrative device that conveys the inner transformation of the characters. Particularly when paired with the iconic line "What is love?", the music serves as an emotional anchor that contributes to the film's impact on audiences across generations. Drawing on Marianne Hirsch's concept of "postmemory" and Jan Assmann's theory of "cultural memory," this study investigates how music acts as a tool for emotional coding and intergenerational transmission. It argues that film music is not merely an aesthetic component but a crucial element in constructing and sustaining cultural memory, allowing collective emotions and values to be remembered, felt, and reinterpreted over time.

Keywords: Turkish Cinema, Cultural Memory, Postmemory, Melodrama, Music.

Giriş

Modern toplumlarda bireylerin ve toplulukların geçmişle olan bağlarını kurmalarında kültürel üretimler hayati bir rol oynamaktadır. Sinema, bu bağlamda sadece bir eğlence aracı değil; aynı zamanda duyguların, kimliklerin ve kolektif hatıraların şekillendiği bir “bellek mekânı” olarak işlev görmektedir. Özellikle film müzikleri, çoğu zaman sözsüz olmalarına rağmen taşıdıkları yoğun duygusal anlamlarla, bireyin belleğinde güçlü izler bırakma potansiyeline sahiptir.

Sözen'in (2015, s. 35) de belirttiği gibi, günümüz sinematografik anlatılarında, diyaloglarda, efektlerde ve müzikte, filmin ses evrenini oluşturan unsurlar birbirine bağlıdır ve birbirleriyle bir ilişki içinde inşa edilmektedir. Böylece film, izleyici tarafından bir bütün olarak algılanmaktadır.

Kültürel/kolektif bellek, toplumsal bir çerçevede veya bu olayları deneyimleyen gruplar arasında insanlar tarafından karşılaşılan nesnelere, yerlere ve olaylarla ilgili olayların hatırlanması eylemidir. Kolektif bellek, kültürün bir deposu olarak kabul edilmektedir ve bazen bu görüş 'kültürel bellek' teriminin birbirinin yerine kullanılmasına yol açmaktadır (Hussein vd., 2020). Kültürel bellek (veya kolektif bellek) literatüre ilk kez Maurice Halbwachs tarafından Hafızanın Toplumsal Çerçevesi (2016) ve Kolektif Hafıza (2017) adlı kitaplarında dahil edilmiştir. Kültürel bellek anlayışı bireysel ve kolektif bellek arasındaki ayrım üzerine kurulmuştur ve bireysel belleği 'kişisel' ve 'otobiyografik', kolektif belleği ise 'sosyal' ve 'tarihsel' olarak tanımlamıştır (Halbwachs, 2017). Halbwachs tarafından kavramın ortaya atılmasının ardından, mekânsal kolektif hafızayı daha fazla inceleyen Pierre Nora (2006) olmuştur ve özellikle coğrafi ve inşa edilmiş çevreyle ilgilenmiştir. Belirli yerlerin farklı duyguları nasıl yakalayıp ulusal anıları nasıl canlandırabileceğini tartışmıştır.

Halbwachs (2016), bireylerin çeşitli ortamlarla ilişkileri değiştikçe kolektif hafızada değişimlerin meydana gelebileceğini ileri sürmektedir. Hafıza, geçmişe dönük olsa da geleceğe dönük bir işleve de sahip olabilir.

Toplumsal bellek, bireylerin geçmişi nasıl hatırladığından ziyade, toplumun ortak hafızasının nasıl şekillendiğini ve aktarıldığını anlamaya çalışmaktadır. Sinema, bu kolektif hafızanın en güçlü taşıyıcılarından biri olarak; yalnızca görsel anlatım gücüyle değil, duygulara seslenen yapısıyla da kültürel belleğin oluşumuna

katkıda bulunmaktadır. Kültürel bellek, bir toplumun ortak geçmişini, değerlerini ve kimliğini simgesel anlatılar, ritüeller, nesnelere ve imgeler aracılığıyla aktardığı kolektif hafızasıdır (Assmann, 2015). Hatırlama ise genellikle sanat eserleri, filmler, müzikler ve söylemler üzerinden şekillenmektedir.

Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un "Kırmızı Eşarp" adlı öyküsünden uyarlanan ve 1977 yılında Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğinde çekilen *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi, yalnızca bir aşk üçgeninin trajik hikâyesini anlatmamakta; aynı zamanda Türkiye toplumunun sevgi, sadakat, emek, fedakârlık gibi temel değerler karşısındaki duygusal tutumunu da gözler önüne sermektedir. Bu yönüyle film, bireysel deneyimlerden çok daha öteye geçerek, kolektif bir "duygu arşivi" niteliği kazanmaktadır. Filmde Cahit Berkay tarafından bestelenen müzikler ise bu duyguların bellekte kalıcılığını sağlayan en güçlü öğelerden biridir. *Selvi Boylum Al Yazmalım*, sadece romantik bir aşk hikâyesi değildir. Aynı zamanda Türkiye toplumunun duygu repertuarını, kadınlık-erkeklik rollerini, aile yapısını ve sevgi tanımını şekillendiren kültürel bir metindir.

Filmde kullanılan müzik, zamanla bireysel duyguların ötesine geçip kolektif bir hislenme biçimine dönüşmüştür. Bu müzik duyulduğunda akla gelen sadece film değil; o dönemin sinema salonları, aileyle birlikte izlenen akşamlar, sosyal ilişkilerin şeffaflığı gibi unsurlar da tetiklenebilir. Bu da bu müziğin ve filmin kültürel bellekteki yerini sabitlemeye yardımcı olmaktadır.

Sinema çalışmaları bağlamında özellikle son yıllarda "duyguların tarihi", "duygusal bellek" ve "kültürel travmalar" gibi konular hem akademik ilgiyi hem de teorik çeşitliliği artırmıştır. Türkiye özelinde ise sinemanın duygusal etkisi ve belleğe katkısı üzerine yapılan çalışmalar sınırlı olmakla birlikte giderek artış göstermektedir. Örneğin; Asuman Suner (2006), Türk sinemasında kimlik ve aidiyet meselesini tartışırken, geçmişin sinemasal temsillerle nasıl yapılandığını ele almaktadır. Gökhan Aşçı (2014), 1950-1980 dönemine odaklanarak, Yeşilçam filmlerinin müzikleri yoluyla popüler kültürü nasıl yansıttığını incelemektedir. Duyguların toplumsal bellekte nasıl şekillendiğine dair önemli veriler sunmaktadır. Selin Sürar Oral (2018), sinema aracılığıyla kolektif duyguların nasıl temsil edildiğine dair kapsamlı bir çözümleme yapmıştır. Özge Erkaya (2019), tez çalışmasında azınlıkların kendi kültürel belleklerine sinema aracılığıyla nasıl tutunduklarını gösteren etnik bellek örneği sunmaktadır. Begüm Savçın (2020), post bellek ve protez bellek üzerine odaklanarak, içselleştirilmiş

duyguların kuşaklararası nasıl deneyimlendiğini incelemektedir. Mübadele dönemi filmlerindeki duygusal tanıklığın kuşaklararası aktarımına dair ilgili literatüre kuramsal bir katkı sağlamaktadır. Sarp Feykun Şener ve arkadaşları (2021), Türkiye’de film müziğindeki dönüşümlerin toplumsal belleğe katkıları üzerinden kuramsal bir çerçeve sunmaktadır. Ufuk Güral (2024), ise yaptığı çalışmada film müziklerinin anlatıdaki rolü ve izleyicinin belleğindeki etkilerini analiz etmiştir.

Bu çalışma, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde Cahit Berkay’ın müziğinin eşlik ettiği sahnelerdeki duygusal yoğunlukları analiz ederek, söz konusu duyguların nasıl bir kültürel bellek inşasına hizmet ettiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, “duygu haritası” üzerinden film sahnelerindeki duygusal dalgalanmalar grafiksel olarak çözümlenmiş, ardından bu duyguların kültürel bellek bağlamındaki karşılıkları teorik ve bağlamsal yaklaşımlarla tartışılmıştır.

Bu çalışma, Atıf Yılmaz’ın 1977 yapımı *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi aracılığıyla sinemanın bir duygusal bellek alanı olarak işleyişini tartışmakta, özellikle Cahit Berkay’ın bestelemiş olduğu tema müziği üzerinden kültürel belleğin nasıl inşa edildiğini teorik çerçevede incelemektedir. Bu çalışma, *Selvi Boylum Al Yazmalım* film müziğinin uyandırdığı duyguların kültürel bellek açısından yorumlanması sebebiyle önemlidir. Bu film üzerine birçok çalışma yapılmış olmasına karşın filmin müziğinin duygusal ve kültürel bellek inşasındaki rolü üzerinde duran herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Çalışma boyunca; kültürel bellek, postbellek, bellek mekânı olarak sinema, nostalji-bellek ve film müziklerinin duyguları harekete geçirme gücü ile hafızada bu müziklerin nasıl yer ettiği üzerinde durulacaktır. Sonrasında *Selvi Boylum Al Yazmalım* film müziğinin geçtiği sahneler içerik analizi yöntemiyle incelenecek ve çalışma, yapılan analizin duygu haritası üzerinden değerlendirilmesiyle sonlandırılacaktır.

1. Kuramsal Çerçeve

1.1. Kültürel Bellek

İlk bakışta bellek, geçmişte takılıp kalmış, yaşanmış ve zamanda durmuş bir şeyin hatırası, hareketsiz bir şey gibi görünebilir. Ancak, hafızanın dinamik olduğu ve üç zamansal boyutu birbirine bağladığı aşikardır: Şimdiki zamanda çağrıştırıldığında geçmişe atıfta bulunur, ancak her zaman geleceğe bakmaktadır. Jan Assmann (2015), iki tür bellekten söz etmektedir: Günlük yaşamda sözlü anlatım yoluyla anıların dağınık bir şekilde aktarılmasıyla ilgili olan iletişimsel bellek ve konuşmanın odaklandığı, nesnelleştirilmiş ve kurumsallaşmış anılara atıfta bulunan, nesiller boyunca depolanabilen, aktarılabilen ve yeniden üretilebilen kültürel bellek.

Kültürel bellek, metinlerde, ayinlerde, anıtlarda, kutlamalarda, nesnelere, kutsal metinlerde ve tüm deneyim alanlarında anlamları ortaya çıkaran bir nevi anımsatıcı tetikleyiciler olarak işlev görmektedir. Kültürel bellek, tüm bunlara hizmet eden medyada ve sanat eserlerinde somutlaşan sembolik mirasla oluşmaktadır. Ayrıca geçmişin kolektif deneyimlerini somutlaştırmakta ve binlerce yıl sürebilmektedir.

İletişimsel bellek ise yakın geçmişle sınırlıdır, kişisel ve otobiyografik anıları çağrıştırmakta ve (80 ila 110 yıl) üç ila dört kuşakla karakterize edilmektedir.

Bu terimler basit bir ikilik olarak değil, geçmiş hakkında düşünmek için iki zihinsel çerçeve olarak tanımlanmaktadır, çünkü belirli bir tarihsel bağlamda aynı olay aynı anda hem kültürel belleğin hem de iletişimsel belleğin nesnesi haline gelebilir. Bellekteki gerçek ayırımın kronolojik mesafe açısından değil, bir topluluğun herhangi bir anda bir olayı nasıl 'yakın ufuk' (iletişimsel bellek) veya 'uzak ufuk' (kültürel bellek) olarak algıladığı bir biçim olarak konumlandırılmak gerekmektedir. İlki geçmişi daha kişisel olarak, ikincisi geçmiş olayı bir grubun kimliğinin temel tarihinin paylaşılan bir parçası olarak çerçevelemektedir (Assmann, 2015, s. 177).

Pierre Nora, 'hafıza mekanları'nı tanımlayarak 'hafıza tetikleyicilerinin' temelini oluşturmuştur (2006, s. 92). Ona göre hafıza mekanları yalnızca imgeleri veya anıtsal yerleri değil, aynı zamanda tarihi figürleri, tarihleri, metinleri ve hatta

eylemleri de içermektedir. Halbwachs'ın kolektif hafızalarından farklı olarak, bu mekanlar toplumsal düzeyde geçerlidir. Halbwachs'ın 'hafıza' ve 'tarih' arasındaki farkı vurgulaması gibi, Nora da şunu vurgulamaktadır:

“Hafıza ve tarih, eş anlamlı olmaktan uzak, artık temel bir karşıtlık içinde görünüyor. Hafıza, kendi adına kurulan yaşayan toplumlar tarafından taşınan yaşamdır. Sürekli bir evrim içinde kalır, hatırlama ve unutma diyalektiğine, manipülasyona ve sahiplenmeye açıktır, uzun süre uykuda kalıp periyodik olarak yeniden canlandırılmaya müsaittir. Öte yandan tarih, artık olmayanın her zaman sorunlu ve eksik bir şekilde yeniden inşasıdır. Hafıza, sürekli güncel bir olgudur, bizi ebedi şimdide bağlayan bir bağıdır; tarih ise geçmişin bir temsilidir” (Nora, 2006)

Nora'nın bellek mekânları, Halbwachs'ın kolektif belleğinden açıkça ayırılmalıdır. Bellek mekânları, artık var olmayan kolektif bellek için 'yapay yer tutucular' görevi görmektedir. Nora'nın yaklaşımının temel zayıflığı, daha eski "otantik" anıların yeni keşfedilen kimliklerden daha arzu edilir olduğunu varsaymasıdır.

Bellek üzerine çalışma yapan bazı araştırmacılar, Nora'nın bellek görüşünü eleştirme eğilimindedir. James Fentress ve Chris Wickham, 'standart bir geçmiş' diye bir şeyin olmadığını öne sürerler; bunun yerine, topluluklar, geçmişe dair hangi anlatımların kabul edilebilir, hangilerinin kabul edilemez olduğuna kendileri karar verirler (1992, s. 7). Nora'nın bellek fikri indirgemecidir, çünkü ulusların içinde bile küçük ölçekli alt bölümler 'yerel bellekler' üretme eğilimindedir (Bodnar,1992, ss. 13–14).

Bu tartışmaların da vurguladığı gibi, bellek araştırmacıları belirli bellek türlerinin "neden" veya "ne gibi sonuçlarla" ortaya çıktığıyla nispeten ilgilenmezler. Genel olarak, Jan Assmann'ın kültürel belleğin temel işlevi ve etkisinin kimliğin somutlaşması olduğu iddiası desteklenmektedir (2015, s. 16) Bu alandaki güncel tartışmalar ise kültürel belleğin nasıl düzenlendiğine odaklanmaktadır.

Kültürel belleğin nasıl oluştuğuna dair tartışmalar, kültürel belleğin kendini sürdürme yöntemleri hakkında daha fazla bakış açısı ortaya çıkarmıştır. Rigney ve Erll, geçmiş olayları tekrar tekrar temsil etmede ve böylece kültürel anıları nesiller boyunca aktarmada farklı medya araçlarının rolünü vurgulamaktadır.

Örneğin; on sekizinci yüzyılın başlarında üç besteciden oluşan bir grup, Muzio Scevola'nın farklı bir versiyonunu yazmış ve on dokuzuncu yüzyılda bir zanaatkar, Rubens ve Van Dyck'in resmini gravür olarak yeniden üretmiştir. Dolayısıyla kültürel bellek, farklı ortamlarda yeniden yorumlanan ve geri dönüştürülen fikirler biçiminde sürdürülmektedir. Geçmişin tüm temsilleri, mevcut medya teknolojilerinden, mevcut medya ürünlerinden, temsil kalıplarından ve medya estetiğinden yararlanmaktadır (Rigney ve Erll, 2009, s. 4).

Assmann, kültürel bellek ile kimlik arasındaki bağlantılara dikkat çekmektedir. Ona göre kültürel bellek, "geçmişin anlatsal bir resmini oluşturmamızı ve bu süreçte kendimize ait bir imaj ve kimlik geliştirmemizi sağlayan bir yetenektir" (2015). Dolayısıyla kültürel bellek bireylerin kendi kimliklerini inşa etmek ve bir grubun parçası olarak kendilerini doğrulamak için başvurdukları sembolik, kurumsallaşmış mirası korumaktadır. Bu, hatırlama eyleminin normatif yönler içermesi sayesinde mümkündür; Assmann'ın (2015) da belirttiği gibi, "bir topluluğa ait olmak istiyorsanız, neyi ve nasıl hatırlayacağınıza dair kurallara uymalısınız."

İnsanlar bir tür dışsallaştırılmış belleğe sahiptir. Öğrenilmiş kültürel gelenekler biçiminde bilgiyi nesiller boyunca aktarabilir ve bu bilgiyi eserlerde saklayabilirler. Sözlü gelenekler aracılığıyla aktarılan diller, hikâyeler ve şarkılar, kuşakların geçmiş olaylar ve teknolojiler hakkındaki bilgiyi depolama yeteneğini büyük ölçüde artırmıştır. Kitaplar, makaleler, dini metinler ve kütüphanelerden günümüz bilgisayarlarına, CD'lere, DVD'lere ve diğer elektronik cihazlara kadar uzanan dışsal kaynaklar, insan kültürel belleğinin boyutlarını ve doğruluğunu büyük ölçüde artırmıştır.

Kültürel bellek, bireyin kendisini içinde bulunduğu toplulukla özdeşleşmesine olanak sağlayan, kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi ve deneyimlerin toplamıdır (Assmann, 2015). Yazılı tarihin ötesine geçen bu bellek türü, ritüeller, mitler, semboller ve estetik formlar yoluyla canlı tutulmaktadır. Sinema, bu belleğin modern bir taşıyıcısı olarak işlev görmektedir.

1.2. Duygusal Bellek Mekânı Olarak Sinema

Duygusal bellek, duygusal bir tepki uyandıran deneyimlerin anısını ifade etmek için kullanılan bir kısaltmadır. Genellikle bu deneyimlerin bazı yönlerini bilinçli olarak hatırlama yeteneğini ifade etmek için kullanılır; başka bir deyişle, bu terim duygunun epizodik hafıza üzerindeki etkilerini tanımlamak için kullanılmaktadır (Kensing ve Murray, 2012). Duygusal bellek, geçmişe dair deneyimlerin duygusal bileşenlerinin hatırlanmasıdır denebilir.

Bellek ve sinemanın kesişimi güçlü bir araştırma alanıdır, ancak bellek ve duygulanımın bir araya gelmesi henüz yeterince araştırılmamıştır. Bellek ve duyu derinlemesine birbirine bağlıken, duyu ve duygulanım birbirinden farklıdır. Duygulanım teorisinin, özellikle bir yandan estetik ve etik, diğer yandan ideoloji ve siyaset bağlamında hafıza çalışmalarını dikkate alması gerekmektedir (Kensing ve Murray, 2012).

Duygudan daha kapsayıcı ve daha ilkel olan duygulanım, bellek bağlamında bir ucunda nostalji, diğer ucunda travma bulunan bir yelpazede kendini göstermektedir. Film-bellek araştırmacılarının, düşünce ve duyu, imge ve beden, anlamlandırma veya aracılık (veya temsil) ve duygusal ön bilişin karşıtlığı hakkında eleştirel düşünceleri gerekmektedir. Ruth Leys'e (2000) göre, Deleuze sonrası biçimiyle duygulanım teorisi, temsile karşı direnci ve bilincin ayrıcalıklı kılınmasıyla karakterize edilmektedir. Duygulanım teorisyenleri öncelikle medyanın izleyici üzerindeki travmatik-duygusal etkileriyle ilgilenirler. Cathy Caruth'a (1995) göre, travma bilinçli temsil (ve dolayısıyla belleği) olasılığını ortadan kaldırdığında, beden, anlatılamaz deneyimi duygusal olarak, temsilden önce gelen bir şekilde kaydetmektedir. İronik bir şekilde, istemsizce geri dönüşlerde ve rüyalarda kendini gösteren bu bedensel kayıt, sinematik olarak tercüme edildiğinde görsel bir temsil gerektirmektedir.

Pierre Nora (2006, s. 26) modern toplumlarda geçmişin canlı deneyimlerden koparak hafıza mekânlarına çekildiğini belirtmektedir. Son 10-15 yıldır, hafıza pratiği ve hafıza mekanları üzerine araştırmalar sosyal bilimler ve beşerî bilimler alanında çalışan bilim insanları arasında önem kazanmıştır. Hafızanın sürekliliği, özgünlüğün bir garantisidir. Nora'nın bakış açısından, devamlılık duygusu, sığınağını hafıza mekanlarında bulmaktadır (Nora, 2006, s. 17). Sinema, bu tür bir hafıza mekânı olarak geçmişin imgelerini yeniden üretmekte ve kolektif

belleği şekillendirmektedir. Sinema sayesinde izleyici, sadece bir hikâyeye değil, bir zaman ve mekâna da duygusal olarak bağlanmaktadır.

1.3. Nostalji ve Bellek İlişkisi

Fiziksel veya zihinsel olarak karşılaşılan herhangi bir şey hafızada geri çağırmaya işaret ettiğinde, bazen nostalji adı verilen belirgin bir duygusal durum deneyimlenmektedir. Bu terim ilk olarak İsviçreli bir doktor olan Johannes Hofer tarafından *nostos* (dönüş) ve *algos* (acı) kelimelerinden oluşan bir Yunanca bileşik kelime olarak ortaya atılmıştır. Hofer, nostaljiyi, birçok İsviçreli paralı askerinin yabancı kıyılara keşif gezisine çıkmasında görüldüğü gibi, sürekli olarak ev düşüncesi, kaygı, düzensiz kalp atışı, iştahsızlık ve uykusuzluk gibi olumsuz psikolojik ve fizyolojik semptomlarla karakterize nörolojik bir hastalık olarak kavramsallaştırmıştır (Wildschut vd., 2006) Modern çağda nostalji, ağırlıklı olarak (ancak yalnızca değil) olumlu bir duygusal deneyim olarak kabul edilmiştir. Olumlu duygu veya acı/tatlı ve özlem dolu bir duygu olarak tanımlanmıştır; bu deneyim otobiyografik belleği geri çağırmaya teşvik etmektedir (Davis, 1979). Nostaljinin duygusal yönü oldukça karmaşık olsa bile, nostaljinin artık psikolojik olarak da bir işlevi olduğu düşünülmektedir.

Nostaljiye dair yapılan bir çalışmada, nostaljik deneyimlerin aslında otobiyografik ve duygusal deneyimlerin bir kombinasyonu olduğu ileri sürülmektedir (Barrett vd., 2010) çünkü duyguya dair teorik çalışmalar, duygunun hafızanın sağladığı bilgi, kişinin vücudunun içinden gelen içsel bilgi ve dış dünyadan gelen duysal girdiler kullanılarak oluşturulabileceği ortaya çıkmıştır (Barrett, 2006; Moriguchi ve Komaki, 2013). Önceki çalışmalar, nostaljik bir deneyimin, örneğin duysal girdiler (koku, müzik ve geçmişle ilgili görsel uyaranlar), geçmiş hakkında konuşmalar ve benzer olayların yaşanmasıyla tetiklenebileceğini göstermektedir (Barrett vd., 2010).

Svetlana Boym'a (2009) göre nostalji, sadece geçmişe duyulan özlem değil; aynı zamanda geçmişi idealize ederek bugünün anlamlandırılmasını sağlayan bir hafıza stratejisidir. *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın müziği, nostaljik bir çağrışım yaratır ve bu çağrışım, bireyleri sadece filme değil, kendi geçmiş deneyimlerine, aile ilişkilerine, çocukluklarına bağlar. Böylece film ve müzik birlikte bir nostaljik kolektif bellek alanı kurar.

Bellek/duygu/sinema yelpazesinin diğer ucunda nostalji yer almaktadır. Seyircilerin belirli tarihsel dönemlere veya tarzlara duyduğu nostaljinin yanı sıra, film ve belleğin kesişimine dair tartışmalar genellikle sanat sinemasından ziyade ticari tür filmlerine odaklanmıştır.

2. Film Müziği: Sessiz Duyguların Taşıyıcısı

Film müziği, sözsüz olduğu hâlde sahnelerin anlamını belirleyebilir; hatta hafızada görüntüden daha kalıcı bir iz bırakabilir (Gorbman, 1987). Müziğin bu etkisi, özellikle tekrarlar ve tematik motifler aracılığıyla duygusal belleği güçlendirmektedir. Bu nedenle, bir film müziği sadece filmi değil, dönemi, değerleri ve ilişkileri de hatırlatmaktadır. Müzik, sinematik deneyime o kadar derinlemesine yerleşmiştir ki, bazen yanlış da hatırlanabilir.

Başarılı bir müzik parçası genellikle akılda kalıcı sözler içermektedir. Bunlar genellikle büyük başarı elde etmiş ve müzik listelerinde son zamanlarda üst sıralara tırmanmış şarkılardır (Jakubowski vd., 2017). Bir film sahnesiyle eşleştirildiğinde, eski popüler şarkıların yeni yorumları izleyiciyi eğlendirmeye yardımcı olmaktadır (Williamson ve Jilka, 2013). Şarkıların hep birlikte söylenmesi, ayak oynatılması, şarkıların onlarca yıldır sahip olduğu popülerliği yansıtmaktadır. Bu nedenle, böyle şarkılar özellikle izleyiciler üzerinde etki bırakmak için çok az zamanın olduğu film fragmanlarında, etkili bir pazarlama aracı olarak kullanılmaktadır (Finsterwalder vd., 2012).

Müzik aynı zamanda karakterleri yorumlamaya da yardımcı olmaktadır. Bir araştırmaya göre, korku filminde geçen 15 saniyelik bir müziği dinlemek, ekrandaki karakterlerin yüz ifadelerinde korku belirtilerini tespit etmek için önemli bir ipucu görevi üstlenmektedir (Tan vd., 2007).

Bu noktada bazı soruları sormakta fayda vardır. Örneğin; filmlerde daha derin duygusal bağlantılar nasıl kurulur? Film yapımcıları, kalıcı ve özgün film sahneleri yaratmak için çeşitli tekniklere başvurmaktadır. Genellikle ses ve görüntü eşleşmesinin duygusal özelliklerine odaklanılmaktadır. Peki müziğin görsel anıları bu şekilde etkileyebileceğine dair kesin bir kanıt var mıdır?

2.1. Müzikle İnşa Edilen Kültürel Bellek

Müzik ve bellek üzerine yapılan araştırmalar, ikisinin güçlü bir şekilde bağlantılı olduğunu ortaya koymuştur. İnsanlar, benzer olumlu veya olumsuz duygusal niteliklere sahip bir müzik eşliğinde, olumlu veya olumsuz bir film sahnesinin eylemlerini, karakterlerini ve nihai sonucunu daha doğru hatırlamaktadır (Halpern ve Müllensiefen, 2007). Filmin duygusal içeriği ile müziği arasında kurulan bağ, hafızadaki sahnelerin zihinde hızlı, kolay ve daha yönetilebilir bir bütün halinde parçalanmasına ve bu sayede daha önce izlenen şeylerin hafızada güçlü bir şekilde yer etmesine sebep olabilir. Buna karşın bazı film sahnelerinde ironik kontrast hâkim olabilir. İronik kontrast tekniğinde, üzüntü, öfke ve korku gibi olumsuz olayları veya duyguları betimleyen sahneler, duygusal olarak olumlu müziklerle eşleştirilmektedir. Örneğin, yavaş tempolu, hüzünlü bir müzik eşliğinde kısa bir düğün sahnesi izlemek, görsel içerik ile önceki (doğrudan veya dolaylı) düğün eğlencesi deneyimleri arasında bir uyumsuzluk olduğunu fark etmemizi sağlamaktadır. Aklimızdaki film senaryosu, "Düğüne gelen konukların dans edeceği hareketli müzik nerede?" diye soruyor olabilir. Cevabı ararken, müziğin yarattığı ruh hali uyumsuzluğu da daha çok fark edilebilir.

Sahnenin duygusu ve müzik arasındaki uyumsuzluk, hafızada daha belirgin bir görüntü oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Buna yönelik yapılan bir araştırmada 60 katılımcıdan romantik bir komedi fragmanını hüzünlü, neşeli veya müziksiz izlemeleri istenmiştir. Katılımcıların fragmanı izledikten sonra verdiği cevaplara bakıldığında, hüzünlü müziği duyan kişilerin, sahneleri neşeli müzikle veya hiç müzik olmadan izleyenlere göre görsel olarak daha iyi hatırladığı ortaya çıkmıştır.

Yakın zamanda yapılan bir başka çalışmada kişinin geçmişe ait müzik parçaları duyduğunda sıklıkla uyandırdığı anılar ve duygular incelenmiştir. Bu araştırmada, deneklere geçmiş popüler şarkılardan kısa anlarından oluşan (30 saniyeden uzun olmayan) bir liste sunulmuştur. Ankete verilen cevaplara göre, listedeki şarkıların ortalama %30'unun otobiyografik anıları uyandırdığı bulunmuştur. Ek olarak, şarkıların çoğu, çoğunlukla nostalji gibi olumlu olan çeşitli duyguları da uyandırmıştır (Janata, 2007). Bu sonuçlar, hem olumlu (içsel olarak hoş) hem de uyarıcı olaylar için gelişmiş hatırlamanın gözlemlendiği başka bir araştırmayla da (Buchanan, 2007) tutarlılık göstermektedir. Bu nedenle, belirli olaylarla ilişkili olumlu duygular ve yüksek uyarılma seviyeleri, bu belirli olaylar için bir hafıza güçlendirici görevi görmektedir. İlişkisel bellek modelleri bağlamında, duyguların ve uyarılmanın bu hafızayı güçlendirici etkisi, güçlü

duygular ve uyarılma nedeniyle anılar arasındaki ilişkilerin güçlenmesi olarak açıklanabilir. Hayatın belirli dönemlerinde duyulan/dinlenen duygusal bir müzik, otobiyografik hafızayla bağlantılıdır ve bu nedenle insanların kendi benliği hakkındaki görüşünün oluşmasında yakından rol oynamaktadır. Müzik dinlemek (pasif olarak dinlendiğinde bile) birçok psikolojik işlevi (duygu, hafıza, dikkat, imgeleme vb.) harekete geçirmektedir.

Damasio (1994), duyguların bilişsel süreçlerle iç içe geçtiğini ve özellikle sanat ürünlerinin duygusal belleği tetikleyerek bireysel kimlik inşasına katkı sağladığını ileri sürmektedir. Film müzikleri, bu bağlamda, geçmiş deneyimlere dair duygusal çağrışımları harekete geçiren güçlü uyaranlardır.

Görsel-işitsel eşleştirmelerin doğasıyla ilgili bazı sınırlamalar dikkate alınmalıdır. Özellikle, müzikler duygusal nitelikleri için seçilmiş olsa da (Eerola ve Vuoskoski, 2011) müzikal ifade, metrik yapı, yapısal armoni, melodik ve ritmik kalıplar gibi diğer yapısal öğeler de algıyı ve hafızayı destekleyebilir. Bununla birlikte, tüm sinematografik öğeler ile sahne bellekte kodlanırken bu tür yüzeysel özelliklerin, zihinde her zaman doğrusal ve kronolojik bir şekilde ilerleyeceği anlamına gelmemektedir (Tan vd., 2007). Bu nedenle bu makalede incelenen konu dışında da müziğin izleyicilerin dinamik ve karmaşık film sahneleri deneyimini şekillendirmek için çok sayıda ses ve görsel öğeyle nasıl etkileşime girdiği konusu da keşfedilmeye açıktır.

Sonuç olarak, daha önceki çalışmalarda elde edilen bulgular, görsel-işitsel eylemin temsilinde duygusal bir bileşene işaret eden, nispeten yeni ancak giderek artan çalışmalara katkıda bulunmaktadır. Bu bilgiyi, böyle bir bileşenin olumlu ve olumsuz ruh hallerinin hissedilme biçimindeki değişikliklerden ziyade, duyguya özgü algı temelinde işlenmesinin muhtemel olduğunu öne sürerek genişletmek duygu belleğinin nasıl devreye girdiğini anlamak açısından faydalı olabilir.

Pratik bir bakış açısıyla, film kuramcıları ve film yapımcıları tarafından film müziğinin izleyici üzerindeki etkileri hakkında öne sürülen bazı bilgilere yeni ampirik sonuçlarla destek sunulması önemlidir. Komik bir film sahnesini hüzünlü bir müzikle eşleştirmek, izleyicinin tepkisini duygusal olarak nötr hale getirmektedir. Ayrıca, aynı sahneyi uyumlu müzik altında izlendiğinde müziksiz koşullar altında izlemeye kıyasla görsel öğelerin daha iyi hatırlandığı ortaya çıkmıştır. Müzikle tetiklenen duygular için çeşitli ironik kontrast eşleştirmeleri

sunan gelecekteki deneysel tasarımlar, çok modlu sinematik deneyimin yeni ve farklı yönlerini keşfetme potansiyeline sahiptir (Damjanovic ve Kawalec, 2021) Sinema teorisini Gorbman'ın (1987) sözleriyle "Film müziğindeki notayı değiştirin, görüntü de dönüşecektir" (s. 30).

Müzik, filmin anlamını pekiştirebileceği gibi, tam tersini de yapabilir. Müzik seçilirken, ses-görüntü-müzik dengesi, filmin yarattığı etki ve izleyicinin filmi kolayca algılaması için çok önemlidir. Görsellerin sesle betimlenmesi, resim ve müzik arasındaki uyumu hatırlatan ve ona dayanan bir anlatım tekniğidir. Bu eğilim, resimdeki varlıkların özelliklerinin ve hareketlerinin sesle yansıtılması şeklinde kendini göstermektedir ve animasyon sinemasında en uç noktasına ulaşmıştır (Özön, 2008).

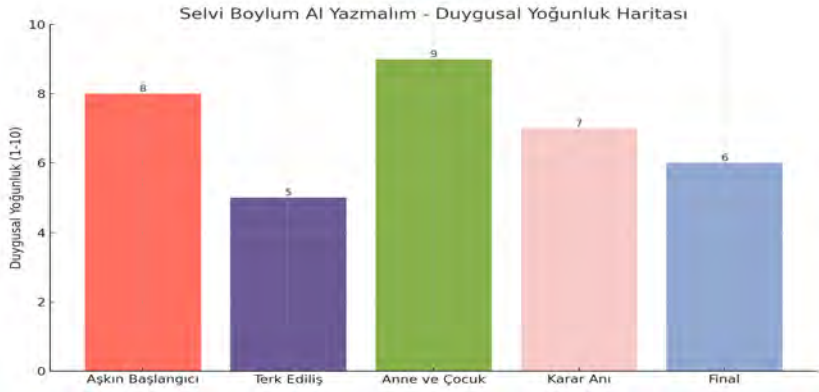
3. Metodoloji

Nitel araştırma yöntemleriyle, bir bireyin yaşam koşulları, toplumsal olguların bağlamsal özellikleri, tarihsel, toplumsal, mekânsal veya simgesel evrenlerin anlamları hakkında araştırma yapmak mümkündür. Esnek bir yöntem anlayışıyla oluşturulan nitel veriler, fen bilimlerinde olduğu gibi kesin ve net bir bilimsel sonuca varmak yerine, araştırılanın iç dünyasına ulaşmayı amaçlamaktadır (Kümbetoğlu, 2005, s. 45). Bu çalışmada, müziğin filme kültürel bellek açısından yaptığı katkı, içerik analizi tekniğiyle incelenecektir. Nitel araştırmalarda kullanılan nitel içerik analizinde araştırmacı, gerektiğinde eserin yaratıldığı dönemi, çevresel koşulları ve sanatçının kişisel eğilimlerini ortaya koymaya çalışmaktadır. Bir araştırmacı çok yönlü bir değerlendirme yapmak istiyorsa, yalnızca beşerî bilimlerden değil, aynı zamanda doğa ve deneysel bilimlerin ortaya koyduğu gerçekliklerden de yararlanacaktır (Demiray, 1971, s. 101). *Selvi Boylum Al Yazmalım* film müziğinin içerik analizi buradan hareketle yapılmıştır. Estetik unsur olarak müzik, filmin sahneleri dikkate alınarak ele alınmıştır. Araştırmanın amacı şu sorunun cevabını bulmaktır: *Selvi Boylum Al Yazmalım* film müziği, sahnelerin kendi içinde yaratmaya çalıştığı duyguyla kültürel belleğe nasıl bir katkı sağlamıştır? Bu araştırmanın amacı, film müziğinin mekân, karakter, nesne gibi diğer film unsurları ile bütünleşerek kültürel bellekteki ve yıllar geçse de filmin uyandırdığı duyguların bir duygu belleği oluşturmasındaki önemini ve katkılarını duygu yoğunluğu haritasıyla ortaya koymaktır.

4. *Selvi Boylum Al Yazmalım* Filminin Duygu Haritası

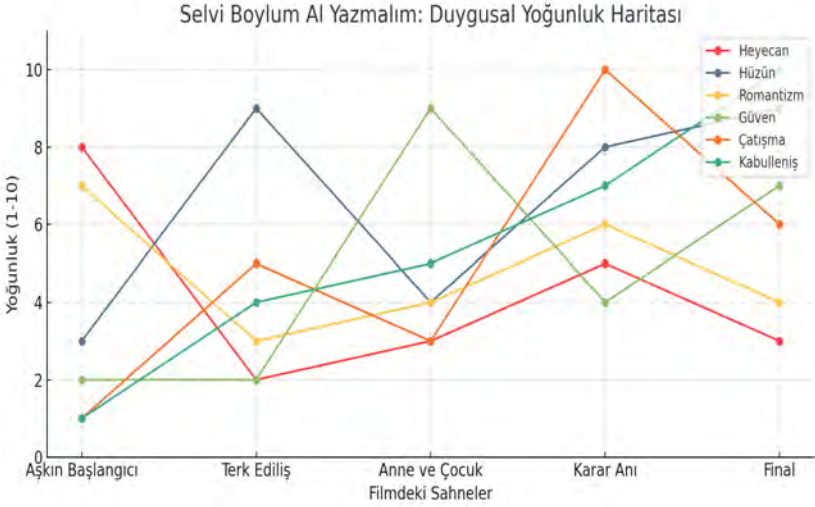
Selvi Boylum Al Yazmalım, Türk sinemasının kült filmlerinden biri olup, Cahit Berkay'ın unutulmaz müzikleriyle birlikte duygu yoğunluğu açısından oldukça zengindir. Filmin duygu grafiği, Cahit Berkay'ın müziğinin kullanıldığı sahnelerle paralel olarak incelendiğinde, müziklerin sahnelerin duygusal etkisini nasıl artırdığı net bir şekilde görülebilir. *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde kullanılan Cahit Berkay'ın bestelediği film müziği, Türkiye toplumunun duygusal belleğinde yer etmiş simgesel bir unsurdur. Bu çalışmada, filmde müziğin kullanıldığı sahneler olay örgüsünün sıralamasına göre beş ayrı tema çerçevesinde incelenmiştir. Bunlar; 1. Aşkın Başlangıcı, 2. Terk Edilme, 3. Anne ve Çocuk İlişkisi, 4. Karar Anı ve 5. Final Sahnesi şeklinde belirlenmiştir. Sahnenin duygusuyla müziğin nasıl eşleştiği, sahneye nasıl hizmet ettiği ve karakterlerin duygudurumunda ne tür değişiklikler yarattığı ile bunun izleyiciye nasıl aktarıldığı üzerine içerik analizi yapılmıştır. Bu içerik analizine göre filmin duygu haritası çıkarılmıştır. İlk olarak belirlenen sahnelerdeki duygusal yoğunluklar 1 ile 10 arasında bir değer verilerek puanlanmıştır (Tablo 1).

Tablo 1.



Ayrıca filmde müzikle birlikte karakterlerin hangi duygulardan geçtiği ve özellikle hangi sahnelerde hangi duyguların yer aldığı ve bu duyguların yoğunluk seviyesi de yine grafik üzerinde gösterilmiştir (Tablo 2).

Tablo 2.



Filmde müziğin kullanıldığı sahnelerdeki en belirgin duygular; **heyecan, hüznün, romantizm, güven, çatışma ve kabulleniş** olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşkın doğuşu, ayrılık, çocukla kurulan bağ ve nihai karar anı gibi sahneler, müzikle birlikte izleyicide güçlü duygusal izler bırakmaktadır. Bu sahneler üzerinden yapılan duygu analizi, yalnızca bireysel hissiyatları değil, aynı zamanda toplumun sevgi, emek ve sadakat kavramlarına dair ortak duygusal yaklaşımlarını görünür kılmaktadır.

4.1. Aşkın Başlangıcı

Duygular: Heyecan, Romantizm

70'li yılların saf, idealist aşk anlayışını görmek mümkündür. Bugünkü bireysellikten uzak, toplumsal bağlarla örülür sonsuz güvene ve teslimiyete dayalı bir aşk hikayesi sunulmaktadır. İlyas ve Asya'nın ilk tanışma ve aşklarının filizlendiği sahnelerde müzikler genellikle hareketli ve umut doludur. Aşkın getirdiği coşku ve yeni bir başlangıcın heyecanı hissedilir. Cahit Berkay'ın o

meşhur, akılda kalıcı, hafif tempolu melodileri bu sahnelerde izleyiciyi filmin içine çekmektedir.

4.2. Terk Edilme

Duygular: Hüzün, Kabulleniş

İlyas'ın meslek hayatının zorlukları, kazalar, kıskançlık ve Asya ile aralarındaki gerginliklerin başladığı dönem. Duygu yoğunluğu artar ve melankoli ön plana çıkar. Cahit Berkay'ın daha hüzünlü ve gerilimli melodileri, karakterlerin içsel çatışmalarını ve ilişkideki yıpranmayı vurgular niteliktedir. Özellikle İlyas'ın uzun yolculukları ve Asya'nın yalnızlığı gibi sahnelerde müzik, çaresizliği ve ayrılığı hissettirir. Emek kavramının kadın üzerinden kodlandığı söylenebilir. Kadın evine, eşine, yuvasına emek verendir, sahip çıkandır. Sabır ve bekleyiş bir tür "kutsal görev" gibi sunulmaktadır.

4.3. Anne ve Çocuk İlişkisi

Duygular: Güven, Şefkat

Toplumda “fedakâr anne” figürünün kültürel bellekteki yansımaları görmek mümkündür. Kadın tüm acılarına rağmen ayağa kalkmakta, çocuğu için yaşamakta ve çocuğuyla tamamlanmaktadır. Asya'nın İlyas'ı terk edip Cemşit ile karşılaştığı ve onunla yeni bir hayat kurmaya çalıştığı sahnelerde duygu, başlangıçtaki neşeden farklı, daha sakin bir huzur arayışına dönüşmüştür. Cemşit'in Asya'ya sunduğu güven ortamı, müzikle desteklenmektedir. Müzikler, Asya'nın içsel yolculuğunu ve yeni bir başlangıç yapma çabasını yansıtır. Daha dingin ve umut veren melodiler öne çıkmaktadır.

4.4. Karar Anı

Duygular: Çatışma, Kabulleniş

“Sevgi emektir” repliğiyle özdeşleşmiş; kolektif bellekte ahlaki bir ölçüt olarak yerleşmiştir. İlyas'ın yıllar sonra geri dönerek Asya ve oğlu Samet ile karşılaşmasını içeren bu sahne, filmin duygusal zirvelerinden birisidir. Müzik, bu karmaşık duyguyu (geçmişin özlemi, şimdinin acısı, geleceğin belirsizliği) en

yoğun şekilde yansıtmaktadır. Cahit Berkay'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* ana tematik müziği, bu sahnelerde tüm ağırlığıyla hissedilmektedir ve izleyicinin duygusal yoğunluğu en üst düzeydedir. Asya'nın "sevgi mi emek mi" ikilemini yaşadığı anlarda müzik, karakterin iç dünyasındaki fırtınaları dışa vururcasına önce yavaş ritimle ardından hızlı bir ritimle çalınmaktadır.

4.5. Final Sahnesi

Duygular: Hüzün, Minnettarlık

Bireyin değil, toplumun onayladığı kararın seçildiği görülmektedir. Duygunun değil değerlerin yüceltilmesi söz konusudur. Asya'nın Cemşit'i ve emeği seçtiği, İlyas'ın ise sessizce vedalaştığı son anlara ait sahnelerde duygu yoğunluğu, bir kabulleniş ve hüznle sakinleşmektedir. Müzik, bu vedayı ve alınan kararın ağırlığını yansıtmaktadır. Karakterlerin yüzleştirdiği gerçeklik ve yaşamın getirdiği acı tatlı sona bir melodi eşlik etmektedir.

Bu çalışmada, Atıf Yılmaz'ın yönettiği 1977 yapımı *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde,

Cahit Berkay'ın bestesiyle sahneler arasındaki duygusal geçişleri analiz edilmiştir. Filmde kullanılan müzik, yalnızca eşlikçi değil, anlatının temel yapı taşlarından biridir.

Müziğin geçtiği sahnelerden oluşan beş belirgin tema üzerinden duygu analizi yapılmış, bu bağlamda heyecan, hüzn, güven, çatışma, romantizm ve kabulleniş gibi altı temel duygu üzerinden yoğunluk grafiği çıkarılmıştır. Filmde kullanılan müzik, özellikle karakterlerin içsel çatışmalarını ve karar anlarını yoğunlaştırmakta; izleyiciyle empatik bir bağ kurmaktadır. Final sahnesinde duygu yoğunluğu en üst düzeye ulaşmaktadır. Sonrasında sahnenin sadeleşerek kapanması, anlatının duygusal etkisini kalıcı hale getirmektedir. Filmin hem dönemsel hem de zamandan bağımsız bir kültürel değere dönüşmesinde; melodramatik anlatısı, karakter temsilleri, müzik ve sinematografisinin kolektif duygularla birleşmesinin rolü vardır.

Film boyunca on yedi sahnede aynı müziğe farklı ritmik armonilerle yer verildiği görülmektedir. Asya ile İlyas'ın birbiriyle etkileşimde olduğu sahnelerde hep aynı

müzik kullanılmıştır. Sahnenin duygusuna göre tercih edilen enstrümanlar ve ritim değişmektedir.

5. Filmin Kültürel ve Duygusal Temsili

Selvi Boylum Al Yazmalım, sadece bir aşk hikâyesi değildir; sevgi, sadakat, fedakârlık ve ahlaki seçimler gibi Türk toplumunda duygusal anlamı yüksek kavramlar üzerine derinlemesine bir düşünme alanı sunmaktadır. “Sevgi nedir?” sorusu, filmin dramatik omurgasını oluşturur ve izleyicinin duygusal katılımını sağlar. Film bu yönüyle duygusal belleği harekete geçiren bir kültürel metne dönüşmektedir.

Müziğin, filmin açılışında kullanılmayıp sadece kapanış jeneriğinde kullanılmasının, filmde müzikle birlikte doruğa ulaşan duygunun hafızadaki kalıcılığını ve film müziğinin kültürel bellekte yıllar geçse de aynı duyguyla hatırlanmasını sağlamaya yardımcı olduğu söylenebilir.

Cahit Berkay'ın müzikleri, filmdeki her duygu değişimini ustaca destekleyerek, izleyiciyi karakterlerin iç dünyasına çekmektedir. Filmin final sahnesinde Asya'nın “Sevgi neydi? Sevgi emektir.” diyerek İlyas yerine Cemşit'i seçmesi, yalnızca bireysel bir tercih değil, toplumun kolektif etik anlayışının da sinemadaki yansımaları olarak görülebilir. Bu tür anlatılar, kültürel bellekte kalıcılığını yalnızca olay örgüsüyle değil, müzikle birlikte çağrışan duygularla sağlamaktadır. Müzik, tekrarlandıkça bellekte aynı hissi uyandırmaktadır. Bu da sinematik anlatının sadece izleme anında değil, çok sonrasında da bellekte yaşamaya devam etmesini sağlamaktadır. Cahit Berkay'ın film için bestelediği müzik, bu anlamda kültürel belleğin duygusal tetikleyicilerinden biri olarak düşünülebilir.

6. Tema Müziğinin Anlamsal Katmanları

Cahit Berkay tarafından bestelenen tema müziği, hüznün ve özlem duygularını melankolik bir biçimde sunmaktadır. Bağlama, yaylı çalgılar ve piyanonun harmanlandığı müzik, sadece filmin ruhunu değil, 1970'ler Türkiye'sinin duygusal atmosferini de taşımaktadır. Bu da müziği, bireylerin belleğinde “belli bir dönemi” temsil eden bir işaretleyiciye dönüştürmektedir.

Selvi Boylum Al Yazmalım, bir köylü kızının genç ve asi bir kamyon şoförüne âşık olmasını konu edinmektedir. Dönemin tasviri, kostümleri, şantiyedeki aletler, dekor, aksesuarlar ve kostümler gibi unsurların yardımıyla şiirsel bir üslupla sunulmaktadır. Filmin müziğinde halk müziği motifleri kullanılmaktadır.

Türk Halk Müziği'nin yaratımı, halkın yaşam ve ölüm arasındaki olgular hakkındaki düşünce ve duygularını ifade etme biçiminden doğmaktadır; bu olgular aşk, gurbet, ayrılık, sevinç ve acıdır. Türk Halk Müziği'nin sözlü veya sözsüz ezgilerinin en önemli özelliği icradır. Melodideki ritmik özellik taşıyan motifler, melodinin makamsal yapı ve yöntemle uyumlu bir şekilde dinleyiciye ulaşmasını sağlamaktadır. *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın film müziği incelendiğinde, dönemin özelliklerini gözetererek aşkı, ayrılığı, ihaneti, sevgiyi, insanlığı, kültürel farklılıkları ve aşkı besleyen emeği gerçekçi bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Üflemeli, vurmali ve yaylı çalgıların senkronizasyonu ve armonisiyle yaratılan bütünlük, filmin başından sonuna kadar tutarlıdır (Yıldırım, 2018).

Asya ve İlyas'ın tanıştığı sahnede, müzik temposu yükselmeye başlamıştır. Yaylı çalgıların kullanıldığı bölümde ise müzik, İlyas'ın Asya'ya olan aşkını ifade etmek için verdiği mücadeleyi resmederek aynı mesajı vermektedir. Müzik, izleyicilerden destek beklercesine ve onları İlyas'ın arkasında durmaya çağırıyor gibi temposunu artırmaktadır. Film boyunca genellikle vurmali çalgılar duyulduğunda herhangi bir duygusal iniş çıkış yaşanmadığı gözlemlenmiştir.

Filmde üflemeli çalgıların duyulmaya başlanması, İlyas ve Asya'nın bir aşk çıkmazı içindeki ruh halini gözler önüne sermektedir. Asya ve İlyas, iç sesleriyle birbirlerine uygun olup olmadıklarını sorgularken müziğin varlığı filme daha da fazla çeşitlilik katmaktadır.

7. Post-Bellek Bağlamında Duygusal Bellek ve Müzik

Post-bellek kavramı, Marianne Hirsch tarafından geliştirilmiş ve özellikle travmatik geçmiş deneyimlerin sonraki kuşaklara nasıl aktarıldığını açıklamak amacıyla ortaya konmuştur. Bu kavram, bireyin doğrudan deneyimlemediği ancak anlatılar, imgeler, sesler ve duygular yoluyla "kendi anıtsıymış gibi" sahiplendiği kolektif bir hafızayı ifade etmektedir (Hirsch, 2012).

Duygusal Bellek Mekânı Olarak Sinema:

Selvi Boylum Al Yazmalım Film Müziği Üzerinden Kültürel Belleğin İnşası

Seda Kandemir

Bu çerçevede *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi, yalnızca 1970'ler Türkiye'sinin toplumsal duygu iklimine ait bir anlatı değil, sonraki kuşakların da hislerini şekillendiren bir duygu mirası olarak değerlendirilmelidir. Özellikle Cahit Berkay'ın bestelediği film müziği, filmi izlememiş bireylerde dahi tanıdık bir özlem ve hüznü yaratmakta; bu da post-belleğin güçlü bir işareti olarak karşımıza çıkmaktadır.

Film müziği, görsel anlatının ötesine geçerek bellekte kalıcı izler bırakma potansiyeline sahiptir. Özellikle Berkay'ın klasikleşmiş melodisi, sadece filmin sahnelerine değil, izleyicinin kendi hafıza coğrafyasına da sirayet etmektedir. Böylece izleyici, filmdeki aşk, kayıp, terk ediliş ve emek gibi temaları doğrudan yaşamamış olsa bile içselleştirebilir. Bu durum, post-belleğin duygusal aktarım yönüyle doğrudan ilişkilidir.

Filmin finalindeki "Sevgi neydi? Sevgi emektir." ifadesi, yalnızca filmdeki karakterin tercihinin değil; aynı zamanda toplumsal vicdanın ve kolektif etik anlayışın ifadesidir. Bu tür replikler, sonraki kuşaklar için duygusal bir şifre görevi görerek, post-belleğin çağrışım mekanizmasını tetiklemektedir. Müzik eşliğinde duyulduğunda ise bu etki daha da güçlenmektedir.

Dolayısıyla, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminin kültürel bellekteki yeri sadece kendi kuşağını değil, ondan sonra gelenleri de etkilemekte; duygular, müzik ve sinema aracılığıyla ikincil tanıklıklara dönüşerek yaşatılmaktadır. Film müziğinin yıllar sonra hala dizilerde, reklam filmlerinde ve birçok görsel-ışitsel yapımlarda kullanılıyor olması hem kültürel belleğe hem de post belleğe taşınmış bir miras olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Sonuç

Bu çalışmada sinemada, özellikle de film müziği aracılığıyla kültürel belleğin nasıl inşa edildiği, film sahnelerindeki geçişler de dikkate alınarak incelenmiştir. *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi, Cahit Berkay'ın bestesiyle birleşerek bir dönemin kolektif hafızasını temsil eden güçlü bir kültürel metne dönüşmüştür. Bu filmde kullanılan müzik ise bireyleri kendi geçmişlerine bağlarken, aynı zamanda bir toplumsal bellek alanı yaratmaktadır.

Müzik, bu anlamda sadece eşlik eden bir unsur değil; sinemanın duygusal ve kültürel etkisini pekiştiren bir belleksel yapı olarak düşünülebilir. Bu yönüyle sinema, müzikle birleştiğinde, bireylerin kimlik inşasında ve değer dünyalarında kalıcı izler bırakabilme etkisine sahip olabilir.

Selvi Boylum Al Yazmalım filminin müziği, filmin daha kolay algılanmasına yardımcı olmakta, filmin doruk noktasına ulaşmasını desteklemekte, yer yer gerilimi artırmaktadır. Ayrıca filmdeki aksiyon sahnelerini izleyicinin daha rahat takip edebilmesini sağlayan estetik bir unsur olarak kullanıldığını söylemek mümkündür (Yıldırım, 2018).

Film müziği, bir bakıma sözsüz bir anlatıdır. Bu anlatı, duygusal ve duygusal düzeyde işlemektedir. Müzik, bireysel hatıraların üzerine ortak duygusal katmanlar ekleyerek bir toplumsal aidiyet duygusu yaratmaktadır. *Selvi Boylum Al Yazmalım* film müziği, Türk toplumunda sevgiyeye dair idealize edilmiş imgelerin ve değerlerin müzikal hafızası hâline gelmiştir.

Müziğin yarattığı duygusal ortam, bireyin “kendisini anlamlandırma” sürecinde önemli bir araç hâline gelebilir. Bu çalışmada ele alınan filmde kullanılan müzik, yalnızca aşkı değil; aşkın içinde yer alan "emek", "sadakat" ve "fedakârlık" gibi toplumsal değerleri de bellekte kodlamaktadır. Bu kodlama, kültürel belleğin yeniden üretimini sağlamaktadır.

Müziğin asıl işlevi, dinleyiciyle iletişim kurmaktır. Düşünceler, duygular, tasarımlar ve izlenimler veya bunları içeren eylemler, müzikal iletişimdeki estetik etkileşim ilişkileriyle paylaşılmaktadır. Estetik etkileşimler, belirli güzellik duyularına bağlı birleşik seslerin oluşturduğu estetik bütünlüklerle sağlanmaktadır. Bu estetik bütünlükler, bir başkasının karşılıklı olarak paylaşmak istediği duyguları, düşünceleri, tasarımları veya eylemleri içermektedir. Etkili bir müzikal iletişim sırasında veya sonunda, kişi belirli bir alışkanlık edinmeyi veya davranışlarında bir değişiklik olmasını bekleyebilir (Uçan, 1994, s. 30). Ritim de müziğin en temel unsurlarından biridir. Bu filmde de sahnelerdeki duygu geçişleri müziğin ritmindeki değişim ve dönüşümle; yavaşlama ve hızlanma ile sağlanmıştır. Bu anlamda duyguları sağaltmada ve izleyicide katarsis yaratmada müziğin ritminin önemli bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür.

Selvi Boylum Al Yazmalım, yalnızca bir aşk hikâyesi değil; Türkiye'nin toplumsal dönüşüm dönemlerine ayna tutan, kuşaklararası duygusal sürekliliği sağlayan bir bellek nesnesidir. Filmde Cahit Berkay'ın bestelediği müzik, karakterlerin iç dünyalarını izleyiciyle buluşturan bir anlatı dili işlevi görerek, bireysel hafızadan kolektif duygu alanına geçişi mümkün kılmaktadır. Bu geçiş, özellikle nostalji, hüznün, umut ve kararsızlık gibi yoğun duygularla örülü sahnelerde belirginleşmektedir.

Duygusal harita aracılığıyla yapılan sahne bazlı çözümleme, filmin yapısal kurgusunun duygusal bir ritimle ilerlediğini ve izleyicinin bu ritme müzik aracılığıyla dâhil olduğunu göstermektedir. Müziğin sahneyle kurduğu duygusal uyum, izleyicide zamana karşı dirençli bir izlenim bırakmakta; film, yalnızca izlendiği dönemde değil, yıllar sonra da yeniden hatırlanmakta ve duygulanımsal olarak yeniden yaşanmaktadır. Bu bağlamda, film kültürel belleğin taşıyıcısı olduğu kadar, duyguların bellekteki dolaşımını da yöneten bir araç olarak konumlanmaktadır.

Çalışma, Marianne Hirsch'in (2012) "post-bellek" kavramı çerçevesinden okunduğunda, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'in sadece kendi kuşağının değil, onu izlememiş, o dönemde yaşamamış nesillerin de belleğine nasıl kazındığını ortaya koymaktadır. Ait olmadığı bir zamanı hissettiren bu etki, sadece filmdeki anlatıdan değil, o anlatıyı saran müzikal hafızadan da beslenmektedir.

Bu müziğin yıllar sonra dahi birçok farklı içerikte (reklamlar, diziler, dijital içerikler vb.) kullanılması, bu şarkının Nora'nın (2006) kavramsallaştırdığı üzere bir tür bellek mekânı, 'duygusal' bellek mekânı olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Müzik her duyulduğunda beliren duygular ortaktır. Nitekim bu müziğin kullanıldığı fiziksel ve fiziksel olmayan mekanlarda da amaç, bu ortak duyguları harekete geçirmek olabilir. Bu araştırmada buna kesin bir cevap vermek mümkün değildir ancak bu konunun, daha çok tartışmaya ve araştırmaya değer bir konu olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Sonuç olarak, bu film üzerinden geliştirilen duygu haritası, sinemanın bir duygusal hafıza arşivi olarak işlev görebileceğini; müziğin ise bu hafızayı tetikleyen en kuvvetli hatırlatıcılar arasında yer aldığını göstermektedir. Film-müzik-duygu üçgeni, kültürel ve toplumsal belleğin görsel-işitsel katmanlarını anlamlandırmak açısından zengin bir kaynak sunmaktadır. *Selvi Boylum Al*

Yazmamım, yalnızca bir film değil; Türkiye'nin kolektif duygusal kodlarını bugünden geçmişe, geçmişten bugüne taşıyan bir bellek mekânıdır.

Kaynakça

- Assmann, J., (2015), Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları.
- Aşçı, G. (2014). Yeşilçam Sinemasında Film Müziği ve Popüler Kültürle İlişkisi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Barrett F.S., Grimm K.J., Robins R.W., Wildschut T., Sedikides C., Janata P. (2010). Music-evoked nostalgia: affect, memory, and personality. *Emotion*, 10(3), 390–403.
- Barrett L.F. (2006). Solving the emotion paradox: categorization and the experience of emotion. *Personality and Social Psychology Review*, 10(1), 20–46.
- Bodnar, J. E. (1992). *Remaking America: Public memory, commemoration and patriotism in the 20th century*, Princeton: Princeton University Press.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları.
- Buchanan T.W. (2007). Retrieval of emotional memories. *Psychol Bull.* 2007; 133:761–779. doi: 10.1037/0033-2909.133.5.761.
- Caruth, C. (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, JHU Press, Baltimore.
- Damasio A. R. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason and the human Brain*. New York: Grosset/Putman.
- Damjanovic, L., & Kawalec, A. (2021). The role of music-induced emotions on recognition memory of filmed events. *Psychology of Music*, 50(4), 1136-1151. <https://doi.org/10.1177/03057356211033344>
- Davis F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press,
- Demiray, K. (1971). *Edebiyatta Türler. İnkılap ve Aka Kitapeleri*.

Duygusal Bellek Mekânı Olarak Sinema:

***Selvi Boylum Al Yazmalım* Film Müziği Üzerinden Kültürel Belleğin İnşası**

Seda Kandemir

- Eerola T., Vuoskoski J. K. (2011). A comparison of the discrete and dimensional models of emotion in music. *Psychology of Music*, 39, 18–49.
- Erkaya, Ö. (2019). Kültürel Belleğin Sinema Aracılığıyla Aktarımı: Türkiye’de Malakan Topluluğu. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Fentress, J., Wickham C. (1992), *Social Memory*, Blackwell Publishers, Oxford and Cambridge.
- Finsterwalder J., Kuppelwieser V.G. & Villiers M., (2012). The effects of film trailers on shaping consumer expectations in the entertainment industry-A qualitative analysis, *Journal of Retailing and Consumer Services*, 19(6), 589-595. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2012.07.004>.
- Gorbman C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press.
- Güral, U. (2024). Türk Sinemasında Müzik Kullanımı. *Pearson Journal*.
- Halbwachs, M., (2017), *Kolektif Hafıza*, (Çev. Banu Barış), Ankara: Heretik Yayınları.
- Halbwachs, Maurice (2016), *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*, (Çev. B. Uçar), Ankara: Heretik Yayınları.
- Halpern AR, Müllensiefen D. (2007). Effects of timbre and tempo change on memory for music. *Q. J. Exp. Psychol (Colchester)* 2007:1. doi: 10.1080/17470210701508038
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press. ISBN: 9780231156523.
- Hussein, F., Stephens, J., & Tiwari, R. (2020). Cultural Memory. In *Encyclopedia*. <https://encyclopedia.pub/entry/2424>
- Jakubowski, K., Finkel, S., Stewart, L., & Müllensiefen, D. (2017). Dissecting an earworm: Melodic features and song popularity predict involuntary musical imagery. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 11(2), 122–135. <https://doi.org/10.1037/aca0000090>

- Janata P, Tomic S.T., Rakowski S.K. (2007). Characterization of music-evoked autobiographical memories. *Memory*. 2007; 15:845–860. doi: 10.1080/09658210701734593.
- Kensinger, E.A., Murray, B.D. (2012). Emotional Memory. In: Seel, N.M. (eds) *Encyclopedia of the Sciences of Learning*. Springer, Boston, MA. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-1428-6_1008
- Kümbetoğlu, B. (2005). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma. Bağlam Yayınları.*
- Leys, R. (2000), *Trauma: A Genealogy*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Moriguchi Y., Komaki G. (2013). Neuroimaging studies of alexithymia: physical, affective, and social perspectives. *Biopsychosocial Medicine*, 7(1), 8.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları* (Çev. M. Emin Özcan). Ankara: Dost Kitabevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Rigney, A., & Erll, A. (2009). Introduction: Cultural Memory and Its Dynamics. In A. Erll, & A. Rigney (Eds.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 1-11). De Gruyter.
- Savçın, E. B. (2020). *Protez Bellek Olarak 2000 Sonrası Mübadele Filmleri*. Maltepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri.
- Sözen, M. (2015). Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler. *The Journal of Academic Social Science*.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Süar Oral, S. (2018). *Handan İpekçi Sinemasında Kolektif Bellek*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şener, S.F., Özdemir, E. T., Toprakçı, A.A., Örtlek, A.B., Öztürk, B. (2021). *Türk Sinemasında Film Müziği Besteciliği ve Tarihsel Gelişimi*. Bilkent Üniversitesi.

Duygusal Bellek Mekânı Olarak Sinema:

***Selvi Boylum Al Yazmalım* Film Müziği Üzerinden Kültürel Belleğin İnşası**

Seda Kandemir

- Tan S. L., Spackman M. P., Bezdek M. A. (2007). Viewers' interpretations of film characters' emotions: Effects of presenting film music before or after a character is shown. *Music Perception*, 25, 135–152. <https://doi.org/10.1525/MP.2007.25.2.135>
- Uçan, A. (1994). İnsan ve Müzik-İnsan ve Sanat Eğitimi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Kurtuluş Matbaası.
- Wildschut T., Sedikides C., Arndt J., Routledge C. (2006). Nostalgia: content, triggers, functions. *Journal of Personality and Social Psychology*, 91(5), 975–93.
- Williamson, V. J. & Jilka, S. R. (2013). Experiencing earworms: An interview study of Involuntary Musical Imagery. *Psychology of Music*, 42(5), 653-670. <https://doi.org/10.1177/0305735613483848>
- Yıldırım, E. (2018). Using Music in Cinema and Its Aesthetic Contribution to a Movie. International Conference of Strategic Research on Scientific Studies and Education (8th ICoSReSSE), (Vienna, Austria), 48-53.

Selvi Boylum Al Yazmalım Filmi

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ali Özgentürk-Atıf Yılmaz (Cengiz Aytmatov'un aynı adlı yapıtından)

Müzik: Cahit Berkay

Yapım Yılı: 1977

Yapımcı: Arif Keskiner

Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Ahmet Mekin

4

Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde İç-Gece Aydınlatması ve Anlatıya Etkisi^{1 2}

Fatih Çalışkan (Bitlis Eren Üniversitesi)

ORCID: 0000-0002-7780-3106

fatihcaliskan@email.com

Interior-Night Lighting and Its Effect on the Narrative in the Film Once Upon a Time in Anatolia

Abstract

*Cinema, in its simplest definition, is a narrative form. In this context, the film director also appears as a narrator. When a film director constructs a narrative form, he/she has many opportunities to create emotion, keep the audience's attention awake, and layer the narrative. Since each of the tools that make these possibilities possible requires expertise, they also carry the potential to add a layered and deep quality to the narrative. Whether or not one can use this potential is directly related to variables such as the director's perspective on cinema and his/her technical and intellectual equipment. When considered from a perspective that is consistent with and supportive of the film story, it is possible to say that lighting design has a quality that layers and develops the cinema narrative on its own. Nuri Bilge Ceylan, who is assumed to have the necessary perspective, technical and intellectual knowledge to utilize this feature, and whose film *Once Upon a Time in Anatolia*, released in 2011, stands out as an important film in terms of narrative and lighting design. In this context, it becomes important to examine the place of lighting in the narrative of the film. The aim of this study is to examine the interior-night scene lighting of the film *Once Upon a Time in Anatolia* in a technical and narrative context and to reveal how it contributes to the film narrative. In the film, the 'Mukhtar's house'*

¹ Bu çalışma Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Sinematografinin Anlatıya Etkisi (2021) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

² Bu çalışma; iyi bir akademisyenin öncelikle yürekte ve yaşamda doğru bir insan olması gerektiğini varlığıyla gösteren ve her zaman güvenilir bir yol gösterici olan değerli hocam Prof. Bülent Vardar'a ithaf edilmiştir.

scenes were chosen as examples due to the reasons such as the high emotional intensity, the fact that the electricity was out due to the scenario, the choice of alternative ways such as gas lamps as motivation for the lighting of the scenes, and the need for a high level of control and design in the lighting of interior and night spaces. The scenes selected to collect data for the analysis will be examined using cinematographic analysis and qualitative content analysis.

Keywords: Lighting, Narrative, Cinematography, Image, Nuri Bilge Ceylan, Once Upon A Time In Anatolia.

Giriş

Sinema anlatısı doğası gereği birçok farklı alanda uzmanlık gerektiren ve her biri, bir diğeriyle ilişki içinde olan teknik ve estetik unsurlar aracılığıyla varlık kazanmaktadır. Bu teknik ve estetik unsurları anlatının lehine kullanabilmek ve hepsi bir araya geldiğinde amaca hizmet edebilir bir hal almasını sağlamak da yönetmenin bu alanlara ve bu alanların sinema diliyle olan ilişkisine hakimiyetiyle ilgilidir demek mümkündür. Yönetmen bir sinema anlatısı kurmak istediğinde karakterlerin içinde yaşayabileceği bir dünya tasarlamak durumundadır, bu dünya da izleyicinin hikâyeyi ve karakterleri nasıl algılayacağını şekillendirmenin önemli bir parçasıdır (Brown, 2022, s. 2). Doğada ışıkla olan ilişkimiz ve ışığın durumlarına olan tepkimiz mekân ve uzam algımızı şekillendirdiğinden, sinema anlatısında ışık ve aydınlatma unsuru da yönetmenin bu dünyayı yaratmakta başvurduğu önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır (Geuens, 2000, s. 149). Aydınlatma; ışık ve gölgelerin bilinçli ve kontrollü bir şekilde kullanılmasıdır (Zettl, 2011, s. 20). Bilinçli yapılmış bir aydınlatmayla, ışığın sertliği, yumuşaklığı, yönü, yüksekliği, renk ısısı, karanlık-aydınlık dengesi gibi unsurlar aracılığıyla sahnenin ruh hali, psikolojik görünümü, nesnelerin mekânsal ve algısal boyutu, seyircinin sahneye olan tutumu yönlendirilebilir (Mamer, 2009, s. 252). Sahne ve dolayısıyla senaryoyla uyumlu bir aydınlatma tasarımı da filmin anlatımını bir üst seviyeye taşıyarak nihayetinde sanat formuna ulaşmasında önemli bir etken olabilmektedir.

Anlatısını sunarken tercih ettiği yöntemler ve konuyu ele alış tarzı bir sinema yönetmenin bilinç düzeyini ele verirken aynı zamanda onun ayırt edici yönünü de oluşturmaktadır (Ceylan, 2016, s. 83, 84). Sinema dili bilgisi ve teknikle bu dili buluşturma yetkinliği yüksek bir yönetmen olarak varsaydığımız Nuri Bilge Ceylan'ın 2011 yılında vizyona giren *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmine aydınlatma yönünden bakıldığında bilinçli ve yenilikçi bir aydınlatma tasarımı

yapıldığı görülmektedir. Anaakım ve realist bir yaklaşımla bakıldığında film aydınlatması ‘görünmez’ ve yapay ışıklarla yapılmış olmasına rağmen ‘doğal’ görüldüğünde bilinçli ve başarılı bir aydınlatma yaklaşımından söz etmek mümkündür (Hayward, 2018, s. 241). Filmin dış gece sahneleri için özel olarak tasarlanan ve vinç üzerine koyularak 25 kw ışıkla desteklenen bir *soft box*³’ın ay ışığı olarak kullanılması, bu ışığın da 20 kw’lık panel ışıklarla desteklenmiş olması, yer yer araç farlarının sinema ışıklarıyla değiştirilip kullanılmış olması ve bunların hepsinin toplamında doğal bir sonuç elde edilebilmiş olması filmde bilinçli bir aydınlatma yapılmış olduğunun en açık göstergesidir (Ceylan, 2019, s. 251, 252).

Filmin hikâyesine bakıldığında; Kırıkkale’nin Keskin ilçesi çevresindeki kırsal alanda, yerel savcı, polis komiseri ve doktor, Kenan adlı bir şüpheli ve zihinsel engelli kardeşinin itiraf ettiği bir cinayet kurbanını aramak için bir çalışma yürütmektedir; ancak Kenan, cesedin tam yerini bilmediği için arama çalışmaları beklenenden daha zorlu geçer. Grup cesedin yerini aramaya devam ederken, üyeleri, tahmin ettiklerinden daha zorlu bir soruşturmada hem önemsiz bilgiler hem de en derin endişeleri hakkında kendi aralarında sohbet etmekten kendilerini alamaz (IMDB, 2011).

“*Bir Zamanlar Anadolu’da* Filminde İç-Gece Aydınlatması ve Anlatıya Etkisi” başlıklı bu çalışmada söz konusu filmin iç mekân aydınlatmasının anlatıyla nasıl bir ilişkisi olduğunu incelemek önemli görülmektedir. Bu çalışmanın amacı *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) filminin iç-gece sahne aydınlatmalarını teknik ve anlatımsal bağlamda incelemek, aydınlatma tercihlerinin senaryoyla nasıl bir ilişki kurduğunu açığa çıkarmaktır. Duygu yoğunluğunun yüksek olması, senaryo gereği sahnelerde elektrik kesintisi olması ve bu bağlamda aydınlatma özelliklerinin öne çıkmış olması, iç-gece sahne aydınlatmasında ışığın kontrolü ve tasarımının önemli olduğunun varsayılması, senaryoda sahneyi gaz lambası gibi alternatif bir tercihle aydınlatma motivasyonunun bulunması ve bunun teknik olarak aydınlatma tasarımıyla desteklenmesinin gerekliliği gibi konular örneklem olarak senaryoda 14. ve 15. (Ceylan, 2019, s. 40-43) filmde 00:56:27-01:10:39 *timecode* aralığındaki sahneleri içeren “Muhtar’ın Evi” sahnelerinin tercih edilmesini sağlamıştır. Bu sahnelerdeki planlar sinematografik analiz yöntemi ve nitel içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Sahne içindeki planların seçiminde

³ Işığı dağıtarak yumuşak ışık elde edebilmek amacıyla kullanılan ve genellikle kutu şeklindeki ekipman olarak tanımlamak mümkündür (Box, 2003, s. 538).

ölçek, açı, aydınlatma gibi unsurların eşit olduğu ve kurgu gereği birden fazla kez kullanılan planlar bir kez değerlendirilmiştir.

1. Işığın Doğası ve Davranışları

UV ışınları ile kızılötesi ışınlar arasında yer alan, görülebilir spektrum olarak da bilinen insan gözünün algılayabildiği 400-700 nanometre aralığındaki elektromanyetik yayılım, ışık olarak adlandırılmaktadır (Fitt, 2002, s. 17). Işık, evreni ve yaşamımızı yöneterek onun ritmine uymamızı, günlerimizi ona göre saymamızı, uyuduğumuz, uyandığımız saatleri ve hatta duygu durumumuzu ona göre ayarlamamızı sağlayan günlük yaşamımızın ayrılmaz bir parçasıdır (Geuens, 2000, s. 151). Işık, çevremizdeki dünyayı görmemizi, tanımlamamızı, anlamlandırmamızı sağlıyor olsa da bir nesneye çarpıp görünür hale getirilmediği sürece görülemez (Thuan, 2010, s. 14). Bir nesnenin üzerine ışığın çarpması ve bu ışığın tamamının ya da bir kısmının nesnenin üzerinden geri dönmesi durumuna 'yansıma' denilmektedir (Vardar, 2012, s. 10). Işık, ayna, çelik, alüminyum folyo v.b. parlatılmış ve pürüzsüz bir yüzeye çarptığında gelen ışık ışınları aynı açıyla yansiyacaktır, bu durumun olduğu yansıma şekline 'aynasal yansıma' adı verilmektedir (Valberg, 2005, s. 43). Işık, strafor, kireç duvar, kağıt v.b. pürüzlü bir yüzeye çarptığında ışınları dağılarak yansır ve bu tür yansıma şekline de 'dağınık yansıma' adı verilmektedir (Hunter, 1997, s. 27). Yansıma şekilleri ve nitelik bağlamında bakıldığında birbirine paralel ışınların oluşturduğu ve ışıklı alandan ışısız alana birden geçişin görüldüğü keskin kenarlı gölge sonucuna 'sert ışık', ışığın belirli pürüzlü yüzeylerden dağınık yansiyarak oluşturduğu yavaş geçişli gölge sonucuna da 'yumuşak ışık' adı verilmektedir (Brown, 2022, s. 264). Işığın niteliği olarak isimlendirilen bu, sert ve yumuşak ışık özellikleri; görüntüdeki aydınlık ve karanlık alanlar arasındaki tonal⁴ farklılık olarak ifade edilebilecek olan kontrast değerleriyle de doğrudan ilgilidir; diğer bir deyişle sert ışık, en aydınlık ve en karanlık alan arasında çok fazla geçiş tonları olmadan hızlı bir geçiş görülen yüksek kontrast, yumuşak ışık ise tonal farkın az olduğu hatta grinin⁵ hakim olduğu düşük kontrast sonucu doğurmaktadır (Zettl, 2011, s. 25).

⁴ 'Ton' kavramı, rengin koyuluk ya da açıklık değeriyle ilgili kullanılan bir terimdir (Öztürk, 2023, s. 280).

⁵ Tonal basamaklar ilgili rengin ne olduğu dikkate alınmadan her zaman gri basamaklar üzerinden tartışılmaktadır (Brown, 2019, s. 59).

2. Sinema Görüntüsünde Işığın Anlatım Olanakları

Sinema görüntüsü içinde aydınlatma, teknik, estetik ve/veya anlatım sağlama, hikâyeyi destekleme amaçlı kullanılabilir (Vardar, 2012, s. 29-34). ‘İyi’ bir aydınlatma teknik ve anlatımsal bağlamda; tonal aralığın tüm basamakları, renk kontrolü ve renk dengesi, konuların şekil ve boyutunun ortaya çıkarılması, fondan ayırma, çerçevede üçüncü boyutu yaratma, gözü yönlendirme ve odaklama, doku, duyu oluşturu ve atmosfer yaratıcı nitelik, görsel metafor gibi unsurları içermek durumundadır (Brown, 2019, s. 59). Bu noktada ışığın olduğu kadar gölgenin ve hatta karanlığın da bir anlatım sağlayabileceğini unutmamak önemlidir. Aydınlatma tercihlerinde tedirginlik, şüphe, tekinsizlik, korku duygularını yaratmak büyük oranda ışsızlık, gölge ve karanlıkla ulaşılan duygular olarak karşımıza çıkmaktadır. Işık olmadığında karanlıktaki kişinin hayal gücü devreye girerek her an bir şey olacaktıymış duygusuna kapılmaktan kendini alamaz bu da ışığın varlığı kadar yokluğunun da anlatıya etki ettiğinin açık bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. (Alton, 1995, s. 44). Işık üzerinde yapılan çeşitli değişikliklerin doğrudan anlatıya etki edeceği açıktır. Bu bağlamda bu değişiklikler ve yarattığı etkiyi görmek önemlidir.

Işığın sertliği ve yumuşaklığı aydınlatılan nesne ya da kişinin görünüşüne doğrudan etki edebilen dolayısıyla seyircinin bu nesne ya da kişi üzerine olan düşüncesini de yönlendirebilen bir özelliğe sahiptir. Sert ışık doku, çizgi ve pürüzleri öne çıkaracağından kişiyi olduğundan daha yaşlı, yorgun ya da keskin yüz hatlarına sahip olarak gösterebilmektedir; bununla birlikte yumuşak ışık, kişinin yüz detaylarını, pürüzlerini, çizgilerini en aza indirerek, daha genç, daha durgun ve yumuşak mizaçlı görünmesine katkı sağlayabilir (Zettl, 2011, s. 27, 28).

Şekil 1. Sert ve Yumuşak Işığın Anlatıma Etkisi



Kaynak: Wright, 2017.

Işığın yüksekliği, kişi aydınlatmalarında anlatıyı destekleyici önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Işığın yüksekliğini değerlendirirken referans noktayı, aydınlatılan kişinin göz hizası kabul etmek ve bunun alt ve üst açılarından gelen ışığı da ona göre tanımlamak gerekmektedir. Bu bağlamda göz hizasından aşağıda gelen ışığa 'alt açıdan', göz hizasından yukarıdan gelen ışığa da 'üst açıdan' gelen ışık tanımlaması yapmak uygun olacaktır. Işığın yüksekliğini tam olarak ifade edebilmek için analog saat kadranından yararlanarak 15:00 yüksekliği (göz hizası), 17:00 yüksekliği (alt açı) gibi tanımlamak mümkündür. Anlatı içinde göz hizasından gelen yüzün gölgesiz bir şekilde aydınlatıldığı ve gözlerin açık bir şekilde görülmesini sağlayan aydınlatmalarda gizemli olmayan, açık, doğrudan, hikâyeye bağlı olarak güven zemini oluşturan bir his olduğunu söylemek mümkündür.⁶

Şekil 2. Göz Hizasından Gelen Işığın Anlatıya Etkisi



Kaynak: Romanek, 2002.

Işığın üst açıdan geldiği aydınlatmalarda gözlerin gölgede kalmasıyla seyirci; tekinsiz, huzursuz edici, her an her şey olabilecekmış hissiyle karşı karşıya

6 Duygu oluşturma ve atmosfer yaratma konularında anlatı, ışığın sertliği, yumuşaklığı, renk ısısı, yüksekliği, yönü vb. unsurlar birbirleriyle uyumlu olarak tasarlandığı varsayılmaktadır.

kalmaktadır. Üst açıdan gelen ışıklar kullanılarak aydınlatılmış bir karakter, aydınlatmanın diğer unsurları da amaca hizmet edecek şekilde tutarlı bir şekilde kullanıldığında gizemli, tehdit oluşturuca, huzursuz edici bir havaya kavuşmaktadır.

Şekil 3. Üst Açından Gelen Işığın Anlatıma Etkisi



Kaynak: Coppola, 1972.

Işığın alt açıdan geldiği ve karakterin bu yolla aydınlatıldığı aydınlatmalarda, özellikle sert ışıkla kullanıldığında çarpıtılan yüz hatları sayesinde korku unsuru öne çıkmakta karakter normalde olduğundan daha korkutucu bir havaya kavuşmaktadır.

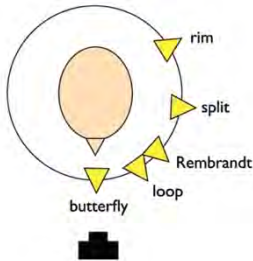
Şekil 4. Alt Açıdan Gelen Işığın Anlatıma Etkisi



Kaynak: Whale, 1931.

Işığın yatay konumdaki açısı da aydınlatılan kişi ya da nesnenin ifadesini, görünüşünü ve dolayısıyla aktardığı duyguyu etkileyebilecek niteliktedir. Bu bağlamda ışığın yatay pozisyonunun etkisi, ışığın konuyla ve kamerayla olan ilişkisine bağlıdır (Olson, 2014, s. 31).

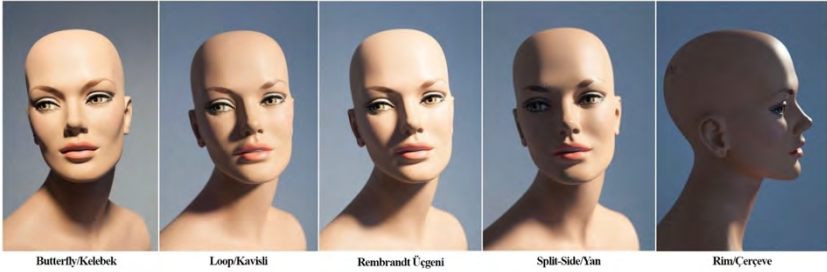
Şekil 5. Işığın Yatay Pozisyonuna Göre İsimleri



Kaynak: Olson, 2014.

Işığın, konunun tam karşısına ve biraz üst açığa yerleştirilmesiyle burnun altında küçük ve simetrik bir gölgenin olduğu konumuna *butterfly* (kelebek) aydınlatma, ışığın, konunun hafif yanına yerleştirildiği ve burnun altındaki gölgenin yanaktaki gölgeyle birleşmeyerek kavis oluşturduğu konumuna *loop* (kavisli) aydınlatma, ışığın, konunun belirli bir açıda yanına yerleştirilerek burnun altındaki gölgenin yanaktaki gölgeyle birleşip üçgen şeklinde bir ışıklı alan oluşturduğu konumuna *Rembrandt Üçgeni*, ışığın, konuya 90 derecelik bir açıyla yerleştirilerek yüzün diğer tarafının tamamen gölgede bırakıldığı konumuna *split/side* (yan) aydınlatma, ışığın, konunun arkasına yerleştirilerek aydınlatılan konuyu çerçeve içine aldığı konumuna *rim* (çerçeve) aydınlatma isimleri verilmektedir (Olson, 2014, s. 36).

Şekil 6. Işığın Yatay Pozisyonuna Göre Görünümleri

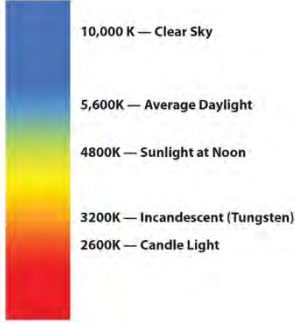


Kaynak: Olson, 2014.

Bir ışık kaynağının *Kelvin* değeri cinsinden ölçümünü, bunun yanında renk teorisi ve tanımına göre de rengin sıcaklığı (kırmızı, turuncu, sarı) ya da soğukluğunu (mavi, yeşil) ifade eden renk ısısı, izleyicinin algısını yönlendirme ve duygu yaratma konusunda doğrudan etkilidir (Holtzschue, 2011, s. 234). ‘Kelvin’ değeri ismini İrlandalı fizikçi Lord Kelvin’den almaktadır. Lord Kelvin’in moleküler aktivite ve enerji yayılımını formüle eden Kelvin ölçeği; tüm moleküler aktivitenin durmuş olduğu mutlak 0 olan -273.16°C ile başlamaktadır ve renk yayılım dereceleri ‘kara cisim’ adı verilen bir maddenin ısıtıldığında aldığı belirli renklere dayanmaktadır; söz gelimi 1000K kırmızıya, 3000K sarıya, 6000K mavi-beyaza, 60.000K koyu maviye karşılık gelmektedir (Jackman, 2004, s. 30). Sinema aydınlatmasında *tungsten* ya da akkor lambaların renk ısısını karşılayan standart değer 3200K, gün ışığını karşılayan standart değer ise 5600K olarak

kabul edilmektedir (Zettl, 2011, s. 62). Kameranın 'Beyaz Ayarı' yapılarak bu Kelvin değerlerine göre ayarlandığında, ayarlandığı Kelvin değeri koşullarındaki beyaz rengi doğru olarak görmesi sağlanmaktadır (Brown, 2022, s. 134).

Şekil 7. Kelvin Değeri



Kaynak: Brown, 2022.

Renk ısısı ayarlandığı Kelvin değeriyle bağlantılı olarak oluşan sıcak ve soğuk tonların kullanımıyla anlatıya doğrudan etki edebilme yeteneğine sahiptir. Genel bir kullanım olarak, sinema dilinin tutarlı kullanımı ve oyunculuk vb diğer etkenlerin de uyumlu kullanımı sonucunda sıcak tonlar huzur, sakinlik, samimiyet duygusu verebilirken, soğuk tonların tedirginlik, korku vb duyguları destekleyebildiği görülmektedir.

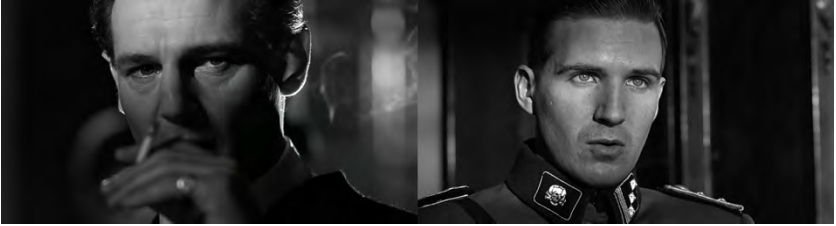
Şekil 8. Renk Isısının Anlatıya Etkisi



Kaynak: Coen, 2018.

Aydınlatma oranı⁷ olarak adlandırılan; kişi aydınlatmalarındaki ana ışık ve dolgu ışık⁸ arasındaki şiddet farkı, aydınlatılan kişinin mizacına, sahnenin duygu durumuna, sahneyle ilgili alt anlamlar yaratılabilmesine ve dolayısıyla anlatıya etki etmektedir. Schindler'in Listesi (1993) filminin görüntü yönetmeni Janusz Kaminski, filmde kötü karakter olan Amon Goeth karakterinin kötülüğünün apaçık olması dolayısıyla bu karakterin yüz aydınlatma oranlarının düşük tutulduğu ve bu apaçıklığın ışıkla da desteklenerek karakterin yüzünün iki tarafının da genelde aydınlık bırakıldığını; fakat bunun tersine Oskar Schindler karakterinin iyi mi kötü mü olduğu başlangıçta bilinmediğinden yüz aydınlatma oran farkının yüksek tutularak karakterin gizeminin ışıkla da desteklendiğini ifade etmektedir (Lacy, 2017).

Şekil 9. Aydınlatma Oranının Anlatıya Etkisi



Kaynak: Spielberg, 1993.

Aydınlatma biçimi, aydınlatılan nesne, kişi, konu ve bunların algılanma biçimi arasında doğrudan bağ kurabilen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknik ve estetik amaçlar doğrultusunda kasıtlı olarak düzenlenen ve yerleştirilen ışık kaynakları, belirli formüller ve standart yerleşimlerin oluşturduğu sonuç görüntü bağlamında farklı isimler almaktadır.

Temel Aydınlatma⁹, kurmaca ve belgesellerde kullanılabilen standart bir röportaj aydınlatması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ana Işık, Dolgu Işık ve Arka Işık olmak üzere üç ışık kaynağından oluşmaktadır. Temel Aydınlatmanın üç

⁷ Lighting ratio.

⁸ Key light, fill light olarak da bilinen bu kavramlar 'Temel Aydınlatma' konusu altında detaylıca açıklanmıştır.

⁹ Three Point Lighting, Triangle Lighting.

unsurundan ilki olan Ana Işık (*key light*); sert veya yumuşak ışıkla oluşturulabilen, kişinin yüzünü dikey olarak hayali dört eşit parçaya böldüğümüzde üç parçasının aydınlatılmasını sağlayacak bir açıda kurulan ve aydınlatılan kişi ya da nesnenin ana hatlarını ortaya çıkararak baskın, ana ışık kaynağıdır (Zettl, 2011, s. 37).

Şekil 10. Ana Işık / Key Light¹⁰



İkinci unsur olan Dolgu Işık (*fill light*) ana ışığın tersi yönde ve yüzün dört parçasından üçünü aydınlayabileceği bir açıda yumuşak ışıkla kurularak, yüzde ana ışığın aydınlatmadığı gölge alanları doldurma ve ana ışığın oluşturduğu gölgeleri yumuşatma görevi üstlenmektedir (Brown, 2022, s. 269). Dolgu ışık, ana ışığın yarısı şiddette olmalıdır (Vardar, 2012).

¹⁰ Temel Aydınlatma ile ilgili görseller, yazar tarafından Blender 3D programında oluşturulmuştur.

Şekil 11. Ana Işık ve Dolgu Işık



Temel aydınlatmanın son unsuru olan Arka Işık, sert ya da yumuşak ışıkla kurulabilen, kişi veya nesnenin üst arka açısından kurulan ve kişilerde omuzlar ve baş üstünü aydınlatması gereken, kişiyi fondan ayırıp, derinlik katan ve iki boyutlu ekranda üçüncü boyut hissi oluşturan ışık kaynağıdır (Brown, 2022, s. 269). Arka ışık şiddeti, ana ışığın en az 3'te 1 oranında, en fazla ana ışık şiddeti kadar olmalıdır (Vardar, 2012).

Şekil 12, Ana Işık, Dolgu Işık, Arka Işık



Chiaroscuro Aydınlatma, kelime olarak aydınlık-karanlık anlamına gelen, aydınlık ve karanlık alanların konu içinde yüksek kontrast değerlerinde kullanıldığı, sıklıkla Caravaggio ve Rembrandt eserlerinde karşımıza çıkan aydınlatma biçimidir (Ferncase, 1995, s. 31). Sert ışık ve gölge kullanımıyla gözü yönlendiren ve derinliği geometrinin ötesine taşıyarak hislerle ilgili hale getiren bir özellik taşımaktadır (Geuens, 2000, s. 155). Chiaroscuro Aydınlatmanın kişi ya da nesneyi sarmalayan ve katmanlı hale getiren gölge kullanımları sayesinde sahneye dramatik bir hava kattığını söylemek mümkündür (Zettl, 2011, s. 38). Kendi içinde Rembrandt, Cameo ve Silüet olmak üzere üç başlığa ayrılmaktadır.

Rembrandt Aydınlatma, belirli noktaların özellikle aydınlatılırken diğer alanların az aydınlatıldığı ya da hiç aydınlatılmadığı seçici özelliğiyle öne çıkan, sahnede oluşturduğu ışık ve gölge lekeli alanlar sayesinde gözü yönlendirme özelliğine sahip aydınlatma biçimidir (Zettl, 2011, s. 42).

Şekil 13. Rembrandt Aydınlatma



Kaynak: *Condal*, 2022.

Cameo Aydınlatma, sadece ön plandaki kişi ya da nesnenin aydınlatılarak arka planın tamamen karanlıkta bırakıldığı, ışık ve gölge sayesinde özneyi mekandan yalıtarak öne çıkarma özelliği taşıyan aydınlatma biçimidir (Zettl, 2011, s. 43).

Şekil 14. Cameo Aydınlatma



Kaynak: *Ceylan*, 1997.

Silüet Aydınlatma, arka planı aydınlatarak ön plandaki kişi ya da nesnelerin silüet kalmasını sağlayan, ışık ve gölge zıtlığının yüksek olduğu ve sahneye gizemli, dramatik bir hava katabilen aydınlatma biçimidir (Zettl, 2011, s. 46).

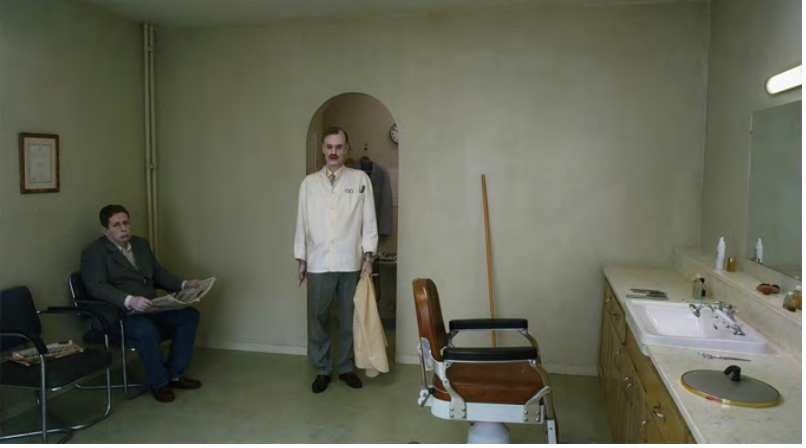
Şekil 15. Silüet Aydınlatma



Kaynak: Zettl, 2011.

Düz Aydınlatma, her yönden gelen yumuşak ışıkla sahneyi sarmalayan, gölge geçişlerinin çok yavaş ve sahnede bulunan her şeyin görünür olduğu, sert arka ışık kullanımı dışında tamamen yumuşak ışıklarla kurulan bir aydınlatma biçimidir (Zettl, 2011, s. 44).

Şekil 16. Düz Aydınlatma



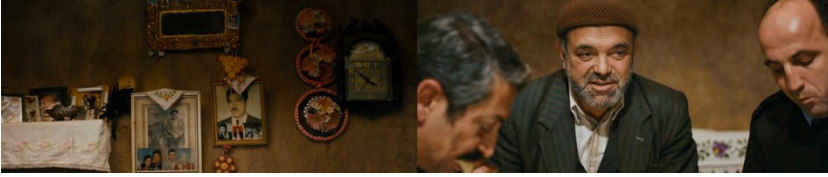
Kaynak: Andersson, 2014.

3. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde İç-Gece Aydınlatması ve Anlatıya Etkisi

Örneklem olarak ele alınan sahnelerde, arama çalışmaları uzun sürünce savcı ve yanındakiler yemek yemek ve geceyi geçirmek için muhtarın evine misafir olurlar. Yemek sofrasında gündelik sohbetler ederlerken elektrik bir anda kesilir. Evdekilerin kimisi dışarı çıkar kimisi karanlıkta oturur. Muhtarın kızı, üstünde gaz lambası ve çay bulunan tepsiyle odaya girer ve tek tek çayları dağıtır. Tepsideki gaz lambasının aydınlattığı odadaki herkes kızın güzelliğinden etkilenir. Yanıp sönen, kırpışan lamba alevi altında odayı gerçeküstü bir hava sarar.

Plan 1 (00:56:27)

Şekil 17. Plan 1



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 1. Plan 1 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	13:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açı	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 2 (00:56:39)

Şekil 18. Plan 2



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 2. Plan 2 Aydınlatma Özellikleri

<i>Işığın Niteliği</i>	<i>Işığın Yüksekliği</i>	<i>Ana Işığın Yönü</i>	<i>Yüz Aydınlatma Oranı</i>	<i>Işığın Renk Isısı</i>	<i>Aydınlatma Biçimi</i>
<i>Sert ışık, yumuşak ışık</i>	<i>12:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık</i>	<i>Butterfly etkisi yaratan karşı açı</i>	<i>Düşük aydınlatma oranı</i>	<i>Sıcak renk ısısı, fonda soğuk renk ısısı</i>	<i>Rembrandt aydınlatma</i>

Plan 3 (00:58:10)

Şekil 19. Plan 3



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 3. Plan 3 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana İşığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	13:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açı	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 4 (00:58:15)

Şekil 20. Plan 4



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 4. Plan 4 Aydınlatma Özellikleri

Işığın Niteliği	Işığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	13:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açı	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 5 (00:59:13)

Şekil 21. Plan 5



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 5. Plan 5 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana İşığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	13:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açı	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı, fonda soğuk renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 6 (1:00:30)

Şekil 22. Plan 6



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 6. Plan 6 Aydınlatma Özellikleri

<i>Işığın Niteliği</i>	<i>Işığın Yüksekliği</i>	<i>Ana Işığın Yönü</i>	<i>Yüz Aydınlatma Oranı</i>	<i>Işığın Renk Isısı</i>	<i>Aydınlatma Biçimi</i>
<i>Sert ışık, yumuşak ışık</i>	<i>13:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık</i>	<i>Butterfly etkisi yaratan karşı aç</i>	<i>Düşük aydınlatma oranı</i>	<i>Sıcak renk ısısı</i>	<i>Rembrandt aydınlatma</i>

Plan 7 (1:03:11)

Şekil 23. Plan 7



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 7. Plan 7 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık	10:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Loop etkisi yaratan yan aç	Yüksek aydınlatma oranı	Nötr renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 8 (1:03:14)

Şekil 24. Plan 8



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 8. Plan 8 Aydınlatma Özellikleri

Işığın Niteliği	Işığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık, fonda sert ışık	10:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Loop etkisi yaratan yan aç	Yüksek aydınlatma oranı	Nötr renk ısısı, fonda soğuk renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 9 (1:04:40)

Şekil 25. Plan 9



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 9. Plan 9 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana İşığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	10:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Loop etkisi yaratan yan aç	Yüksek aydınlatma oranı	Soğuk renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 10 (1:04:51)

Şekil 26. Plan 10



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 10. Plan 10 Aydınlatma Özellikleri

Işığın Niteliği	Işığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	09:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Loop etkisi yaratan yan açılı yumuşak ışık, kicker etkisi yaratan açıda sert ışık	Yüksek aydınlatma oranı	Nötr renk ısısı, soğuk renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 11 (1:05:43)

Şekil 27. Plan 11



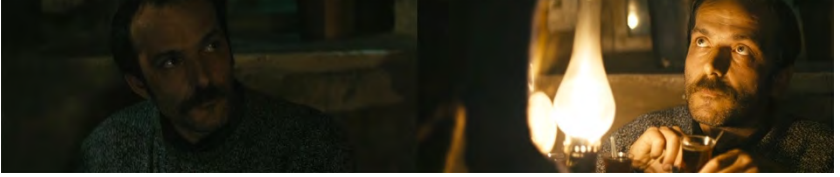
Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 11. Plan 11 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana İşığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	16:00 yüksekliğinde sert ışık, 16:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açı	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 12 (1:06:11)

Şekil 28. Plan 12



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 12. Plan 12 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana İşığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	15:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Loop etkisi yaratan yan açılı	Yüksek aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 13 (1:06:31)

Şekil 29. Plan 13



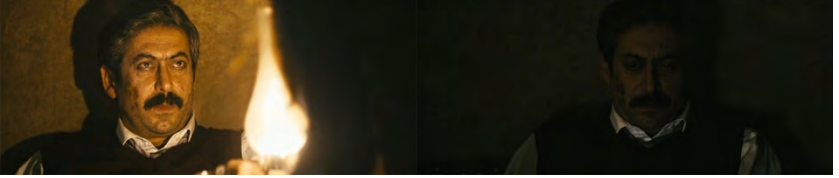
Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 13. Plan 13 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	15:00 yüksekliğinde sert ışık, 16:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açı	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 14 (1:06:58)

Şekil 30. Plan 14



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 14. Plan 14 Aydınlatma Özellikleri

Işığın Niteliği	Işığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	16:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açı	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı, nötr renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 15 (1:07:25)

Şekil 31. Plan 15



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 15. Plan 15 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	15:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açtı	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı, nötr renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 16 (1:08:00)

Şekil 32. Plan 16



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 16. Plan 16 Aydınlatma Özellikleri

Işığın Niteliği	Işığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	15:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açılı / Loop etkisi yaratan yan açılı	Düşük aydınlatma oranı / Yüksek aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı, nötr renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 17 (1:08:16)

Şekil 33. Plan 17



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 17. Plan 17 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sert ışık, yumuşak ışık	10:00 yüksekliğinde sert ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Loop etkisi yaratan yan aç	Yüksek aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı, nötr renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 18 (1:08:28)

Şekil 34. Plan 18



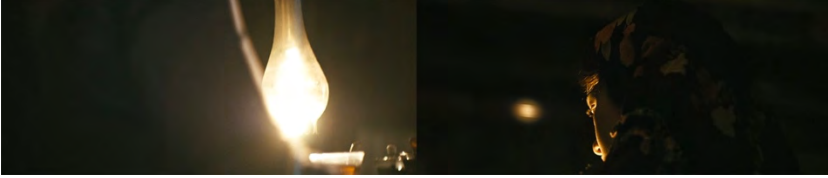
Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 18. Plan 18 Aydınlatma Özellikleri

Işığın Niteliği	Işığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık	16:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Loop etkisi yaratan yan aç	Yüksek aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 19 (1:09:06)

Şekil 35. Plan 19



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 19. Plan 19 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana İşığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık	17:00 yüksekliğinde yumuşak ışık, 15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık	Rim etkisi yaratan açı	Yüksek aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 20 (1:09:17)

Şekil 36. Plan 20



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 20. Plan 20 Aydınlatma Özellikleri

Işığın Niteliği	Işığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık, sert ışık	15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık, 16:00 yüksekliğinde sert ışık	Butterfly etkisi yaratan karşı açı	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı, fonda soğuk renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 21 (1:09:23)

Şekil 37. Plan 21



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 21. Plan 21 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık, sert ışık	15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık, 15:00 yüksekliğinde sert ışık	Loop etkisi yaratan yan açılı	Yüksek aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 22 (1:09:35)

Şekil 38. Plan 22



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 22. Plan 22 Aydınlatma Özellikleri

Işığın Niteliği	Işığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık, sert ışık	16:00 yüksekliğinde yumuşak ışık, 16:00 yüksekliğinde sert ışık	Loop etkisi yaratan yan açıda sert ışık, butterfly etkisi yaratan karşı açıda yumuşak ışık	Yüksek aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 23 (1:10:05)

Şekil 39. Plan 23



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 23. Plan 23 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık, sert ışık	15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık, 15:00 yüksekliğinde sert ışık	Loop etkisi yaratan yan açıda sert ışık, butterfly etkisi yaratan karşı açıda yumuşak ışık	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 24 (1:10:15)

Şekil 40. Plan 24



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 24. Plan 24 Aydınlatma Özellikleri

Işığın Niteliği	Işığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık, sert ışık	15:00 yüksekliğinde yumuşak ışık, 15:00 yüksekliğinde sert ışık	Loop etkisi yaratan yan açıda sert ışık, loop etkisi yaratan yan açıda yumuşak ışık	Düşük aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Plan 25 (1:10:22)

Şekil 41. Plan 25



Kaynak: Ceylan, 2011.

Tablo 25. Plan 25 Aydınlatma Özellikleri

İşığın Niteliği	İşığın Yüksekliği	Ana Işığın Yönü	Yüz Aydınlatma Oranı	İşığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Yumuşak ışık, sert ışık	14:00 yüksekliğinde yumuşak ışık, 12:00 yüksekliğinde sert ışık	Loop etkisi yaratan yan açılı	Yüksek aydınlatma oranı	Sıcak renk ısısı	Rembrandt aydınlatma

Sonuç ve Değerlendirme

“*Bir Zamanlar Anadolu'da* Filminde İç-Gece Aydınlatması ve Anlatıya Etkisi” başlıklı bu çalışmada örneklem olarak seçilen sahneler aydınlatma ve anlatı ilişkisi üzerinden incelenmiştir. Örneklem olarak seçilen sahneler savcı ve yanındakilerin geceyi geçirmek ve yemek üzere uğradıkları muhtarın evinde geçen iç-gece sahnelerinden oluşmaktadır. Sahneler genel olarak değerlendirildiğinde senaryoyla uyumlu bir aydınlatma yaklaşımı görülmektedir.

'Muhtarın Evi' sahnelerinde elektrikler kesilene kadar olan planlarda geleneksel bir Anadolu köy evinin sadeliği ve doğallığını destekler nitelikte; eski köy evlerinde kullanılan akkor lambaların renk ısısını andıran sıcak renk ısısının kullanılmış olması, tasarımın tepeden yanan bir lambaya sadık kalacak şekilde yapılmış olması, yüzlerin yer yer gölgelenerek temiz, pürüzsüz, düz aydınlatma diyebileceğimiz bir özelliğe kaçmasının önüne geçilmiş olması, sıradan günlük sohbetlerden ve köyün sorunlarından oluşan yemek başı diyaloglarının doğallığını aydınlatma olarak da desteklemiştir. Sahneler boyunca Chiaroscuro Aydınlatmanın tercih edilmiş olması, mekân ve kişiler arasında görsel bir birleşim yaratmaya fayda sağlayan, ışık ve gölgeler aracılığıyla gözü yönlendirebilen, gerçek ve kurmaca olan arasında estetik bir bağ kurabilen Rembrandt Aydınlatmanın, aydınlatma tercihlerinin tamamına yayılmış olması da bu sahnelere anlatıyla uyum bağlamında katkı sağlamıştır. Bu yemek planlarında, sahnelerin doğal, gerçeğe uygun ve anlatının aktığı bir nitelikte hazırlandığı görülmektedir. Elektrikler gittikten sonra ise muhtarın kızı Cemile'nin elindeki çay tepsisinde bir gaz lambasıyla geldiği andan itibaren anlatı gerçeküstü, hayal ile gerçek arası bir alanda gidip gelmektedir. Elektiriğin gitmiş olması ve bu sahnede kızın taşıdığı çay tepsisi üzerindeki gaz lambasının tek aydınlatma aracı olarak kullanılması, odağı senaryoda önemli bir yer tutan 'kadın' figürünün bir temsili olan Cemile üzerinde toplamaktadır. Bu odaklamayı sağlayan en önemli unsur şüphesiz aydınlatma tercihidir. Cemile, karanlıkları aydınlatma aydınlatma rüya aleminden çıkmış gibi gelip tek tek çay dağıtırken; savcı, doktor, cinayet zanlısı gibi birbirinden çok farklı konumlara, görenek ve sosyokültürel arka plana sahip her bir erkek üzerinde uzun uzun bakmasına sebep olan sıradışı bir etki bırakmaktadır. Gaz lambasıyla gelen Cemile'nin sahnedeki ay ışığı dışındaki tek ışık kaynağına sahip olması ve mekânda ancak onun gittiği yerlerin aydınlanarak geri kalan alanın karanlıkla yalıtılması onu gerçeküstü bir konuma yerleştirmekte önemlidir. Bunun yanında; gaz lambasından yüzüne vuran ışığın yumuşak ışık niteliğinde tasarlanmasıyla kızın yüzünü pürüzsüz, sakın, duru göstermesi kızın güzelliğini öne çıkarıp gerçeküstü görünümünü desteklerken sahneye de gerçekdışı bir atmosfer sağlamıştır. Bu atmosfer içinde Kenan'ın, öldürdüğü Yaşar'ın hayalini görmesi, ona sahnenin doğal akışı içinde seslenmesi, bu sırada uyanık gösterilmesine rağmen Komiser Naci tarafından uyandırılması gibi gerçek ve rüya arasındaki muğlak durumların senaryo ve aydınlatma uyumu sayesinde kurulduğu görülmektedir. Bu durum içerik ve tekniğin uyumu aracılığıyla etkili bir anlatı ve film evreni oluşturulabilmesine güzel bir örnek sunmaktadır.

Çalışmaya örneklem oluşturmak üzere seçilen sahneler aydınlatma ve anlatı ilişkisi üzerinden değerlendirildiğinde; aydınlatma tasarımı, senaryo ve anlatıya hizmet edecek nitelikte yapılmış olup, aydınlatmanın atmosfer yaratmakta, anlatıyı geliştirmekte, anlatıyı farklı unsurlar aracılığıyla katmanlaştırmakta, sahnenin doğal, gerçeküstü niteliklerini oluşturmakta etkili bir rol üstlendiği görülmektedir.

Kaynakça

- Alton, John. (1995). *Painting With Light* (bs.). University of California Press. Los Angeles.
- Andersson, Roy. (Yönetmen). (2014). *En Duva Satt På En Gren Och Funderade På Tillvaron* [İnsanları Seyreden Güvercin] [Film]. TriArt Film.
- Box, Harry. (2003). *Set Lighting Technician's Handbook* (3. bs.). Focal Press. Burlington.
- Brown, Blain. (2019). *Motion Picture And Video Lighting For Cinematographers, Gaffers and Lighting Technicians* (3. bs.). Routledge.
- Brown, Blain. (2022). *Cinematography Theory And Practice For Cinematographers And Directors* (4. bs.). Routledge. Oxon.
- Ceylan, Nuri Bilge. (Yönetmen). (1997). *Kasaba* [Film]. NBC Film.
- Ceylan, Nuri Bilge. (Yönetmen). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Film]. Zeyno Film.
- Ceylan, Nuri Bilge. (2016). *Söyleşiler* (2. bs.). Norgunk Yayıncılık. İstanbul.
- Ceylan, Nuri Bilge. (2019). *Bir Zamanlar Anadolu'da* (A. Güneş, Ed. 1. bs.). Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Coen, Ethan & Coen, Joel. (Yönetmen). (2018). *The Ballad Of Buster Scruggs* [Film]. Annapurna Pictures.
- Condal, Ryan J. (2022). The Rogue Prince (Sezon 1, Bölüm 2) [Dizi]. In G. Yaitanes, House Of The Dragon. HBO Max.

- Çalışkan, Fatih. (2021). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Sinematografinin Anlatıya Etkisi* [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. İstanbul.
- Ferncase, Richard K. (1995). *Film And Video Lighting Terms And Concepts* (1. bs.). Focal Press. Newton.
- Fitt, Brian; Thornley, Joe. (2002). *Lighting Technology A Guide For Television, Film And Theatre* (2. bs.). Focal Press. Oxford.
- Geuens, Jean-Pierre. (2000). *Film Production Theory* (bs.). State University of New York Press. New York.
- Hayward, Susan. (2018). *Cinema Studies The Key Concepts* (5. bs.). Routledge. New York.
- Holtzschue, Linda. (2011). *Understanding Color An Introduction For Designers* (4. bs.). John Wiley & Sons, Inc. New Jersey.
- Hunter, Fil; Fuqua, Paul. (1997). *Light-Science & Magic An Introduction to Photographic Lighting* (2. bs.). Focal Press. Newton.
- IMDB. (2011, 15.07.2025). *Bir Zamanlar Anadolu'da*. IMDB. (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt1827487/>,
- Jackman, John. (2004). *Lighting For Digital Video & Television* (2. bs.). CMP Books. San Francisco.
- Lacy, Susan. (Yönetmen). (2017). *Spielberg* [Film]. HBO Documentary Films.
- Mamer, Bruce. (2009). *Film Production Technique: Creating the Accomplished Image* (5. bs.). Wadsworth Cengage Learning. Belmont.
- Olson, Rosanne. (2014). *ABCs Of Beautiful Light A Complete Course In Lighting For Photographers* (1. bs.). Amherst Media. New York.
- Öztürk, Levent. (2023). *Sinema ve TV'de Renk A'dan Z'ye Sinematografi ve Renk Düzenleme* (2. bs.). Boğaziçi Yayınları. İstanbul.
- Romanek, Mark. (Yönetmen). (2002). *One Hour Photo* [Film]. Fox Searchlight Pictures.

- Spielberg, Steven. (Yönetmen). (1993). *Schindler's List* [Film]. Universal Pictures.
- Thuan, Thrinh Xuan. (2010). *Işığın Kalbine Yolculuk* [Voyage au coeur de la Lumiere] (A. Genç, Çev.;bs.). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Valberg, Arne. (2005). *Light Vision Color* (1. bs.). John Wiley & Sons. West Sussex.
- Vardar, Bülent. (2012). *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri* (3. bs.). Beta Yayıncılık.
- Whale, James. (Yönetmen). (1931). *Frankenstein* [Film]. Universal Pictures.
- Zettl, Herbert. (2011). *Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics* (6. bs.). Wadsworth Cengage Learning. Boston.

5

Orada Olmayan Yönetmen: Türk Sineması'nda Yeni Bir Üretim Pratiği Olarak Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* Filmi

Ulaş Işıklar (İstanbul Beykent Üniversitesi)

ORCID: 0000-0003-2943-047X

ulasisiklar@beykent.edu.tr

The Director Who Wasn't There: Reha Erdem's Hey There! Movie as a New Producing Practice in Turkish Cinema

Abstract

Cinema, which possesses capacity of capturing the physical reality in the form of image, emerged as a technological invention. In addition to this, it turned into an art that has ability to produce its own narratives in a short while. In a commonly performed formate film production process is composed of preproduction (script writing)-production (camera recording)-postproduction (editing) phases. From past to present, many new stylistic manners in film production process can be observed to convey the content more differently and efficiently. Most especially when new technological advancements become a part of an activity, new potentials of cinematic style did come to life. This chapter focuses on Reha Erdem's Hey There! movie which produced in pandemic circumstances. In terms of forming with recording images from web-cam only, this movie is out of known production conditions. The function of this stylistic preference on narrative content of movie has been analysed with semiotic approach and has been interpreted at a qualitative basis. In the consequence of the analyse, it has been deduced that new technological possibilities can differentiate traditional film production process and can generate contemporary stylistic manners in also Turkish Cinema as such in World Cinema.

Keywords: Visual Narrative, Film Production, Web-Cam Images, Cinematic Style, Reha Erdem's Cinema.

Giriş

Tarihsel olarak Aydınlanma düşüncesi ve modern dönüşüme eklemlenen bilimsel gelişmelerin neticesindeki teknolojik keşiflerden biri olan sinema, fiziksel dünyanın birebir kopyasını kaydedebilmekte ve hareketli biçimde yeniden oynatabilmektedir. Bu niteliği sayesinde hızlı bir biçimde özgün anlatılar inşa edebilen bir sanata evrilmiştir. Diğer sanatlarla ortaklaştığı unsurların yanı sıra, sinemanın kendi yapısından ileri gelen imkânlar filmsel anlatılara biçim ve içerik bakımından benzersizlik kazandırır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, “Sinemanın önemli bir özelliği hem dilinin hem de bu sanat dalına özgü anlatım araçlarının algılanışının evrensel oluşudur. Sinemanın olanakları sonsuzdur. Bu yüzden ki sinema, kapsamı açısından sanatın diğer dallarından farklılaşır” (Mükerrem, 2012, s. 12). Söz konusu farklılaşma, sinemanın sanat olarak cisimleştiği ‘film’ medyumunun üretim koşullarının özgünlüğünden ileri gelir. Öncelikle sanatsal içeriğin, yani öykünün tasarlanması ve senaryo haline getirilmesiyle başlayan film yapım süreci sanatsal biçimin oluşturulmasına yönelik çekim/set ve kurgu aşamalarıyla nihayetlenir.

Erken dönemlerinden bu yana film yapım sürecinde pek çok biçimsel stil ortaya çıkmış, öykülerin seyirciye aktarımındaki çarpıcılığın ve şaşırıcılığın artırılması yönünde çaba gösterilmiştir. Tarihsel süreçte sinematik biçime dair yeni yaklaşımlar, pratikler ve girişimler bitimsiz şekilde süregelmiştir. Bu anlamda, “Her tarih gibi sinema tarihi de sinema sanatını etkileyen, dönüştüren, onu bugün neyse o yapan bölünmelerin, çatlama ve kopmaların tarihidir” (Bonitzer, 2017, s. 15). Yeni sinematik biçim olasılıkları, teknolojik ilerlemelerle eşgüdümlü olarak gelişmiş ve çeşitlenmiştir.

Özellikle. 20. Yüzyılın son çeyreğindeki teknolojik atılımlar ve sonrasında 21. Yüzyılda dijital teknolojinin ortaya çıkışı, sinemanın biçimsel anlatım yeteneklerine dair yeni imkânlar meydana getirmiştir. Gelişen kamera ve bilgisayar teknolojisi sayesinde yeşil ya da mavi ekran marifetiyle daha önce gerçekleştirilemeyen imgesel olanaklar sinemanın anlatsal dağarcığını genişletmiştir. 2000’li yıllarla birlikte tüm dünyada hızla yaygınlaşıp etkin hale gelen internet teknolojisi ise yaşamın tüm alanlarında, özellikle de kişiler arası iletişimde egemen duruma gelmiştir. İnternet üzerindeki çeşitli ortamlar veya dijital platformlar için üretilen içeriklerin yoğunluğu, bu durumun kitle iletişimi için de geçerli olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu, “bilgi depolama ve sayısal hesaplama açısından bir araç olarak bilgisayardan, bir iletişim, eğitim ve

eğlence aracı olarak bilgisayara geçiş” (Jenkins’ten aktaran Erkalıç, 2021, s. 399) anlamında bir dönüşümü imler. Bu dönüşümün başat unsurları, internet/ağ teknolojisidir.

Bahis konusu dönüşüm, aynı zamanda, film yapımında yeni biçimsel fırsatların da önünü açmıştır. Kısa süre içerisinde sayıları çoğalan ve dünyanın farklı ülkelerinde üretilen görüntülü sohbet temalı film veya diziler bunu ispatlar niteliktedir. Örnek olarak; *The Den* (Zachary Donohue, 2013), *Siber Zorbalık* (*Cyberbully*, Ben Chanan, 2015), *Profil* (*Profile*, Timur Bekmambetov, 2018), *Sanal Üstü 2: Karanlık Web* (*Unfirended: Dark Web*, Stephen Susco, 2018), *Kayıp Aranyor* (*Searching*, Anees Chaganty, 2018), *Host* (Rob Savage, 2020) verilebilir. Bu yapımların tümünde anlatının bütünü veya ağırlıklı kısmı doğrudan internet üzerinden aktarılan görüntülerle oluşturulmuştur.

Tarihsel çerçevede ele alındığında, sinemayı özgün bir sanat haline getiren film yapım sürecindeki gelişmelerin mikro örneklerinden biri de Türk Sineması’dır. Erken döneminde tiyatronun yoğun etkisinde kalan Türk Sineması’nda, Sinemacılar Dönemi’nden başlayarak film yapımının ‘sinematik’ bir çizgiye oturduğu görülür. Süreç içinde birçok yönetmenin farklı üsluplara dayalı girişimleri, Türk Sineması’ndaki biçimsel arayışın tezahürleri olarak göze çarpar. Nicelik ve nitelik anlamında inişli-çıkışlı bir tarihe sahip Türk Sineması’nda, özellikle 2000’ler sonrasında dünyadaki dijital teknolojinin sinema ve dizi anlatılarındaki etkin kullanımına benzer girişimlerin yoğunluk kazandığı söylenebilir.

Bu bölüm, 1990 sonrası ortaya çıkan ve Yeni Türk Sineması başlığı altında değerlendirilen süreçten bugüne düzenli olarak film üreten yönetmenlerden Reha Erdem’in *Seni Buldum Ya!* filmini çözümlemektedir. Pandemi döneminde çoğunluğu web-cam görüntüleriyle ve herhangi bir set ortamı oluşturulmadan çekilmiş olan film, Türk Sineması’nda biçimsel anlamda daha önce örneği olmayan orijinal bir yapımdır. Söz konusu biçimsel stilin filmin öyküsünün aktarımında ne tür farklılıklar veya yenilikler yarattığı analizin odağında yer almaktadır.

1. Yöntem

Analizde metodoloji olarak, filmin anlatısının görsel ve sessel içeriğindeki dizisel ve dizimsel bağlantıların açığa vurduğu anlamlar Metz'in kuramsal çerçevesi temel alınarak göstergebilimsel bir yaklaşımla yorumlanmıştır. Filmsel göstergelerin anlamsal kategorileştirilmesi üzerine detaylı incelemeleri bulunan Metz, filmsel anlatıdaki metaforların muhtemel anlamlarını açığa çıkarma konusundaki semiyotik yaklaşımını beş 'töz' üzerine inşa eder. Bunlar; devingen imge (hareketli görüntü), fonetik ses (diyalog), müzikal ses (müzik), gürültü (efektler) ve grafik malzeme (yazı, ekran üzeri şekiller vs.) olarak sıralanır. Metz'e göre bu tözler, herhangi bir filmsel anlatıda kod açımının gerçekleştirilmesi bakımından büyük önem taşımaktadır (2012, s. 92). Metz'in odaklandığı noktalardan biri de "bir tür eklemliliğe sahip" filmsel göstergenin ayırsız yapısından kaynaklanan anlamsal sınıflandırmadır. Metz'e göre, filmin herhangi bir imgesel/sessal göstereni mizansenin özgün bağlamının yanı sıra, diğer gösterenlerle ilişkili olarak da anlam üstlenebilir. Bu da konuyu semiyotik manada dizisel ve dizimsel anlam içeriklerine getirir. Dizisel ve dizimsel bağlantılar, anlatının akışındaki çeşitli karşıtlıkların yanı sıra, zamansal ardışıklık bağlantısı ile de ortaya çıkarlar (Metz, 2012, ss. 98-99). Bu çerçevede, *Seni Buldum Ya!* filminin anlatısındaki dizisel ve dizimsel bağlantılar Metz'in semiyotik beş tözü temelinde irdelenmiştir.

Semiyotik bakış açısına eşlik eden bir diğer çözümlene yöntemi ise, "alguların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma" (Yıldırım ve Şimşek, 1999, s. 18) olarak tanımlanan niteliksel analizdir. Tanımda sözü edilen bütüncüllük, bu çalışma özelinde iki unsura işaret etmektedir. Bunlardan ilki, birden çok kez gerçekleştirilen izlemeler sonucu filmin anlatısıyla tekrar tekrar ilişkiye geçilmesidir. Çünkü "Niteliksel analizde fikirler, kavramlar, temalar metnin tekrar tekrar okunmasından oluşur" (Kümbetoğlu, 2019, s. 152). İkinci unsur ise, sinemanın geçmişinden bugüne yaşanmış olay ve gelişmelerin araştırılmasında kullanılan tarihsel araştırma yöntemidir. "Tarihsel araştırma yöntemi, araştırmacının ilgili kaynaklar ve yayınlar üzerinde yaptığı incelemelerde kullandığı yöntemdir" (Orak, 2020, s. 1). Literatür taramasını da içine alan bu yöntem, sinemanın sanatsal anlatı üretme sürecinin aktarılmasında kullanılmıştır.

2. Pelikülden Dijital Çağa: Literatürde Sinemasal Anlatı

Sinemanın çok fazla sayıda tanımı yapılabilir. Burada belirleyici olan, yapılan tanımın sinemanın hangi yönüne odaklandığıdır. Görüntü estetiğini ön plana koyan bir tanımla, “Sinema bir dildir ve içerisinde; kendine özgü belirli özellikler ve merceklerin alt-dilleri, kompozisyon, görsel tasarım, aydınlatma, görüntü kontrolü, devamlılık, hareket ve bakış açısı bulunur” (Brown, 2012, s. 8). Bu tür bir tanımlama, açıktır ki sinemanın teknik, yani biçimsel boyutuna yoğunlaşır. Bununla beraber, sinemanın içeriğinden, bir başka deyişle anlatılan öyküden kaynaklanan ve seyircinin içsel konumunu kapsayan yönü de vardır. Bu bakımdan düşünüldüğünde, “(...) sinema kurulu bir hikâyeyi izleyiciye görüntüyle yaşatma, izleyiciyi kurulan duygu evrenine sokma sanatıdır” (Asiltürk, 2014, s. 21) şeklinde bir tanımlama yapılabilir. Dolayısıyla, bir sanat dalı olmasından ötürü doğal olarak sinema yapıtının ayrılmaz bir biçim-içerik birlikteliği söz konusudur. Bu çerçevede, genel anlamda sanatta ve özel olarak sinemada biçim-içerik konusuna kısaca değinmek çalışmanın bütünselliği açısından yararlı olacaktır.

2.1. Sanatta ve Sinemada Biçim ve İçerik

Sanatın miladını insanlığın başlangıcına dek götürmek mümkündür. Kadim dönemlerdeki insan topluluklarında zihinsel tasarım ve el becerisi birleştirilerek gündelik hayatta hem kullanışlı hem de estetik olan pek çok şey nesne üretilmiştir. Bununla birlikte, tarihsel süreçte sanat-zanaat ayrımı ortaya çıkmış ve sanat daha karmaşık ve estetik değerler bütününe simgeler konuma gelmiştir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, yaygın kabul gören bir bakış açısıyla, “Sanat statüsü genellikle zarif bir şekilde yapılmış estetik eserlere verilir” (Dickerson, 2018, s. 13). Burada dikkat edilmesi gereken husus, sanattaki formal nitelikleri ve beğeni kriterlerini kapsayan birtakım kavramsal yapıların varlığıdır.

Öte yandan, söz konusu kavramsal yapıların yanı sıra sanatın içsel ve sezgisel yönü de mevcuttur. Bu bakımdan ele alındığında, “Sanat sadece bir kavramlar ve kurumlar kümesi değil, aynı zamanda insanların inandıkları bir şey, bir huzur kaynağı ve bir sevgi nesnesidir” (Shiner, 2020, s. 28). Sanata içkin bu iki yön, bir başka düzeyde form/biçim ve içerik olarak ayrımlanabilir. İçerik sanat yapıtının taşıdığı ve aktarmayı hedeflediği düşünce iken, biçim düşüncenin somutlaşmış halidir. Biçim, bir sanat eseri için zorunlu koşuldur. Çünkü “içerik ve anafikir,

kesinlikle, üzerinde düşünülmüş bir biçim içerisinde var olabilir. (...) ilk algılanan ve birincil olan şey biçimdir, anlama ve özümseme bunun ardından gerçekleşir” (Mükerrem, 2012, s. 12).

Sinema söz konusu olduğunda da bu durum değişmez. Herhangi bir filmin içeriğinde yer alan düşünce, duygu ya da mesaj sadece belirli bir filmsele biçim vasıtasıyla somutlaştırılabilir. Sinemada içerik ve biçim, anlatı ve anlatım olarak da isimlendirilebilir. “Anlatı kavramı filmlerde nelerin olduğuna veya nelerin betimlendiğine; anlatım ise bu anlatının film izleyicisine nasıl yansıtıldığına işaret eder” (Buckland, 2018, s. 46). İçeriğin biçim aracılığıyla ya da anlatının anlatım yoluyla cisimleşmesi, sinemada film yapım sürecinde gerçekleşir. Bu süreçte, “(...) söz konusu olan, duyguların görsel olarak zaman ve mekân koordinatlarına aktarılmasıdır; yönetmen, yaratıcı çabalarında izleyiciye sadece bu teknik aracılığıyla hitap eder” (Mükerrem, 2012, s. 7). Dolayısıyla, sinemanın somut sanatsal pratiği olarak film, sinemaya özgü yapım süreci vasıtasıyla içeriğin forma dönüşmesi demektir. Janrı ne olursa olsun, hiçbir film bu konunun dışında değildir. İçeriğin seyirciye etkin şekilde aktarılması için biçimle arasında bir ahengin bulunması gerekir. Sinema, bu şekilde bir sanat olarak seyircisine hitap edebilmiştir. Arnheim’in ifadesiyle, sinema sanatı bu sayede, “sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilir bir ortam” (2010, s. 15) haline gelmiştir. Peki tarihsel ekseninde sinemanın teknolojik bir kaydediciden kendi anlatılarını oluşturabilen bir sanata dönüşümü nasıl gerçekleşmiştir? Bunu açıklamak için, sinema tarihinin erken dönemlerine kısaca değinmek gerekmektedir.

2.2. Sinema Sanatının Anlatı Formuna Dönüşüm Süreci

Sinema yapıtının biçim-içerik ilişkisi, doğrudan doğruya anlatının anlatım tarzı ile ilgilidir. Bir başka ifadeyle, burada hikâyenin nasıl anlatıldığı mevzubahistir. Genel bir tanımlamayla, “Bir hikâye, başı, ortası ve sonu olan bir olaylar dizisidir. Bir hedefe ulaşmaya çalışan, bu yolda önüne bir sürü engel çıkan bir karakteri vardır” (Seger, 2015, s. 5). Filmlerde de öykü bir noktadan başlar, karakterlerin aksiyonlarıyla ilerler ve belirli bir finalle son bulur. Nihai aşamada filmsele formdaki hikâyenin izleyiciye ulaşmasıyla sinemasal anlatı fonksiyonunu yerine getirmiş olur. Görsel hikâyenin aktarımını içeren bu akış, esasen film yapımcılarıyla seyirci arasında gerçekleşen sanatsal bir iletişimdir. Fulford’un da dile getirdiği üzere, “İletişim kurma yöntemlerimiz arasında, hikâye en rahat, en işlevsel olanıdır” (2019, s. 12). Bu bağlamda sinema, anlatı oluşturmakta

yetkinleştiğinden bu yana, insanlığın kadim çağlarından gelen hikâye anlatma araçlarına katılan bir sanat olmuştur.

Bununla beraber, ortaya çıktığı ilk yıllarda sinema bu vasfını henüz edinmemiştir. Erken dönemde, statik kameranın kayda girmesiyle kadrajdaki oyuncuların kaydedildiği ve herhangi bir kurgu işlemi olmaksızın seyircilere izletilen filmler üretilmiştir. Bu da sinemayı açık bir şekilde tiyatronun etkisinde bırakmıştır. Sinemanın kendi anlatım olanaklarını meydana getiremediği bu yılları sonraki yıllarla karşılaştıran görüşler, iki dönem arasındaki biçimsel farklılığı gözler önüne sermektedir. Örneğin ressam, fotoğrafçı ve yönetmen Bresson'a göre, bu dönemler biçimsel bakımdan iki farklı tür film ortaya çıkarmıştır. Bresson bunları, "Tiyatronun imkânlarından (oyuncular, sahneye koyma vb.) yararlanan ve kamerayı bir *çoğaltma* aracı olarak kullanan filmler; sinematografin imkânlarından yararlanan ve kamerayı bir *yaratma* aracı olarak kullanan filmler" (2016, s. 16) şeklinde dile getirir. Dolayısıyla, sinemanın özgün bir sanatsal yaratım anlamında anlatı formuna dönüşüm süreci, kameranın gerçekliği salt bir kopyalama aracı olmaktan çıkıp hikâye parçalarını dramatik bir birleştirme yönünde kaydetmesiyle mümkün olmuştur. Ancak bu sayede, sinema bilinen manadaki kimliğine kavuşmuştur. Asiltürk'e göre de "Sinema, kameranın bir kez çalıştırılarak bir olayın bütün olarak filme alınmasıyla değil, kurgunun ortaya çıkmasıyla sanat olarak kabul görmüştür" (2014, s. 94). Buradaki 'kurgu' sözcüğü, hem hikâyedeki olay örgüsünün dramatik manada kurgulanmasını, hem de teknik anlamdaki kurgu işlemini kapsamaktadır. "Kurgu, en basit tanımla, görüntü göstergelerinin (çekim parçası) bir hikâye düzleminin tamamlanması (aktarılması) amacıyla, başka görüntü göstergelerine eklenmesidir. Bu da filmin biçimsel düzleminin en önemli ögesidir" (Asiltürk, 2014, s. 24). Kameranın muhtemel yeteneklerinin yanı sıra, dramatik ve teknik anlamda kurgunun geliştirilmesine yönelik teorik ve pratik çalışmaların artmasıyla zaman içinde sinemanın anlatsal olanakları keşfedilmeye başlanmıştır.

Sinematografiye özgü anlatım dili, ilhamını, yaptıkları teknik araştırma ve buluşlarla bu dilin oluşmasına katkıda bulunan bilim insanlarından olduğu kadar, sonsuz heyecan ve fantastik hayal güçleriyle bu işe katılan ve sinemanın bir sanat olarak gelişmesinde büyük rol oynayan Méliés, Griffith, Eisenstein gibi sanatçılardan almıştır. Hatta sanatçıların bu konudaki katkısı, bilim insanlarındakinden çok daha yoğun ve önemli olmuştur (Mükerrem, 2012, s. 24).

Sinemanın hikâye anlatabilen bir anlatı sanata dönüşebileceğini ilk hissedenlerden biri Méliés olmuştur. Daha 1899 yılında var olan haber filmlerini birbirine bağlantılı şekilde kullanıp *Dreyfus Olayı* adlı filmini yapmıştır. Bir diğer öncü isim Edwin Porter ise, 1903'te önce *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı* ve ardından da *Büyük Tren Soygunu* isimli filmleriyle paralel kurgu tekniği ile dramatik öykü anlatımı konusunda önemli adımlar atmıştır. Aynı hususta daha büyük çaplı bir girişim ise, David W. Griffith'ten gelmiştir. Sinemada dramatik kurgu dilinin yaratımında öncü olan Griffith, belirli olayların koşut kurgu tekniği ile birbirine bağlanarak dramatik hikâye çizgisinin oluşturulması konusunda Dickens'in romanlarını örnek almıştır (Asiltürk, 2014, s. 92). Aynı dönemlerde sinema dilini yine kurgu üzerinden geliştiren diğer sinemacı grubu ise Sovyet Rusya'dan çıkmıştır. Başlıca temsilcileri; Eisenstein, Pudovkin, Vertov ve Kuleşov olarak sayılabilecek ve 'Rus Biçimcileri' olarak bilinen bu sinemacılar, sessiz film döneminde özellikle kesmeye dayalı diyalektik kurgu yöntemi üzerine yoğunlaşarak sinemanın anlatım dilini geliştirmiştir. Rus Biçimcileri'ne göre bir film yaratmak bir cümle kurmaya benzer. Duygu ve düşüncelerin aktarımında kelimelerin art arda dizilmesi gibi, sinemada da anlam üretmek için çekimler art arda veya üst üste gelmelidir. "Rus Biçimcileri'ne göre sanat insanın oluşturduğu bir şeydir ve sinema yaşama ne kadar benzerse sanat olma niteliğinden de o kadar uzaklaşır" (Acar, 2009, s. 20). Görüldüğü üzere, sessiz film döneminin etkin Rus sinemacıları sinematik anlatı oluşumunda tümüyle biçime ağırlık veren bir görüşü benimsemişlerdir. Bütüncül manada değerlendirildiğinde, dünyanın farklı yerlerinde farklı sinemacılar tarafından teorik ve pratik alanda yapılan bu çalışmalar, anlatı formuna dönüşüm sürecinde sinemaya sağlam bir temel kazandırmıştır.

Edwin Porter'in bağlantılı ve eşzamanlı eylemin almaşık kurgusunu denemeye başlamasının ve D. W. Griffith'in oyunculuk tepkisinin dramatik etkisini arttırmak üzere bir "yakın çekim" almaya karar vermesinin üstünden fazla bir zaman geçmeden, sinemacılar, "kesme" aracılığıyla uzamı, zamanı, duyguları ve duygusal yoğunluğu, yalnızca kendi içgüdüleri ve yaratıcı yetenekleriyle sınırlı olan bir kapsam içinde yönlendirebileceklerini keşfettiler. Böylece film kurgusu, "hareketli resimlerin" özü durumuna geldi. Kurgu olmaksızın en iyi film bile, yalnızca filme alınmış bir sahne oyunu olacaktı ve "sinema sanatı" telaffuz edilmeyen bir deyim olarak kalacaktı (Dmytryk, 2015, ss. 265-266).

Bu gibi çalışmalarla gelişen sinemanın anlatım dili, 20. Yüzyılın ilk yarısında filmi bir anlatı formuna dönüştürmüştür. Aynı zaman diliminde hızlı bir biçimde kurumsallaşan sinema sektöründe bir yandan da film yapım süreci endüstriyel standart haline gelmiştir. Klasik kategorileriyle bu süreç; çekim-öncesi, çekim ve çekim-sonrası aşamalarını kapsamaktadır.

2.3. Film Yapımının Aşamaları

Sinema sanatının teknolojik bir buluştan görsel bir anlatı aktarıcısına evriliş süreci, birbirine eklenen çok yönlü gelişmelerin birikimiyle mümkün olmuştur. Bunun bir diğer yansıması ise, başından sonuna film yapımının çok daha kompleks hale gelişidir. “Sinema, kameranın önünde olup biteni kaydetmenin, bir başka deyişle, fiziksel gerçekliği filme aktarmanın bir aracı olmaktan çıkıp gerçeği yeniden-üretmenin bir aracına dönüştükçe yapım süreci giderek karmaşıklaşmıştır” (Çelikcan, 2108, s. 51). Bahis konusu karmaşıklık, film yapımının çok boyutlu sistematüğinden kaynaklanır. Film yapım sürecinin hem mali ve organizasyonel konuları barındıran ön-hazırlık kısmında, hem de direkt olarak üretimin pratik evresinde komplike bir iş bölümü egemendir. Diğer birçok sanat ile kıyaslandığında, sinemadaki sofistike durum net şekilde görülür.

İşin aslı, film yapımının hem bir iş yatırımı hem de kolektif bir sanat olduğudur. Ürün yaratıldığı denli üretilmiştir de. Birçok sanat dalı, teknik açıdan, epey basittir. Bir yontucu ve bir mermer parçası, bir ressam ve bir çerçeveye gerilmiş tual, yanında birkaç tüp boya, bir müzisyen ve bir piyano, bir yazar ve birkaç çizgili kağıtla bir kalem. Ama ister gişe için yapılsın, isterse gerçek bir sanat yapıtı olsun, bir filmin gerçekleşmesi için çok miktarda para, neredeyse bütün sanat dallarından çok sayıda sanatçı ve onlardan daha çok sayıda teknik elemanın bir araya getirilmesi gerekmektedir (Dmytryk, 2015, s. 14).

Geleneksel formatıyla film yapım süreci, dağıtım ve gösterim safhaları dışarıda tutulduğunda, üç aşamadan oluşur. Bunlar; senaryo yazımı temelinde gelişen ön-hazırlıkları kapsayan çekim öncesi aşama, sete çıkılıp görüntü ve ses kaydının alındığı çekim aşaması ve çekilen görüntülerin öykünün gerektirdiği şekilde kurgulanarak bir araya getirildiği çekim sonrası aşama olarak sıralanabilir. Bu ayrımın zaman zaman daha farklı biçimde yapıldığı da görülür. Örneğin film yapımının kabaca dört safhaya ayrılabileceğini söyleyen Dmytrk, bunları –öykü, yorum (oyunculuk), çekim teknikleri ve kurgu– olarak sıralar (2015, s. 70). Fakat

bu ayırmadaki öykü kısmı çekim öncesi aşama, oyunculuk ve çekim teknikleri safhaları çekim aşaması, kurgu kısmı ise çekim sonrası aşama olarak kabul edildiğinde, yine geleneksel üçlü yapıya dönülmüş olur. Film yapım sürecini “iki ölüm ve üç doğum üzerine” başlığı altında epey özgün şekilde aktaran Bresson ise, “Filmim önce kafamda doğar, kâğıt üzerinde ölür, sonra kullandığım canlı kişiler ve gerçek nesnelere onu yeniden hayata döndürürler, ki bunlar da film şeridi üzerinde ölürlere, ama belli bir düzene sokulup beyaz perdeye yansıtıldıklarında, hepsi suya konan çiçekler gibi yeniden canlanır” (2016, s. 20) ifadesini kullanır.

Ne tür bir kategorizasyon yapılırsa yapılsın, film yapım süreci öncelikle bir düşünce veya fikrin senaryoya dönüştürülmesi ile başlar. Peşinden bu senaryo temelinde; oyuncu seçimi, mekân araştırması, ekipman tedariki, gerekli izinlerin alınması, teknik ekibin oluşturulması, yemek ve ulaşım masraflarının hesaplanması, kostümlerin ve dekorların meydana getirilmesi, oyuncularla prova yapılması, total bütçenin çıkarılması gibi detaylı ön-hazırlık çalışmaları gerçekleştirilir. Tüm hazırlıklar tamamlandığında, senaryonun görüntüye aktarılmasını içeren çekim/set aşamasına geçilir. “Artık görüntü yönetmeni ve ekip seti aydınlatırken, ses mühendisi de belirli bölgelere mikrofonları yerleştirir. Ekibin bu teknik üyeleri işlerini bitirdiğinde, sahne filme çekilmeye hazırdır” (Dmytrk, 2015, s. 106). Planlanan çekimlerin tümünün bitmesinin ardından çekim sonrası aşamaya geçilir. Bu safhada yönetmenin nihai filmde kullanılmasını istediği planlar seçilir ve öykünün akışına göre birleştirilir. Müzik, ses efektleri ve yazıların eklenmesi, renk ayarlarının yapılması bu aşamada gerçekleşir. Bütün gerekli unsurlar halledildikten sonra bir ‘film’ haline gelmiş olan sinemasal anlatı, seyirciyle buluşmaya hazırdır.

Sinema tarihindeki filmlerin büyük çoğunluğu bu geleneksel yapım aşamalarından geçerek üretilmiştir. Fakat aynı tarih, birtakım farklı biçimsel yaklaşımlarla çekilmiş filmleri de barındırır. Sanatçılığın doğası gereği, kimi film yaratıcıları farklı şeyler denemekten imtina etmemiş ve ortaya sıra dışı filmsel anlatılar çıkmıştır. Mesela bilindik senaryo formatına sahip olmayan (*Çılgın Max: Öfkeli Yollar*, George Miller, 2015) ve tümüyle doğaçlama oyunculuk performansları içeren (*Gün Doğmadan*, Richard Linklater, 1995) gibi filmlerin yanı sıra, klasik kurgu tekniklerini dışlayan sıçramalı geçişlerle bağlanmış (*Serseri Aşıklar*, Jean-Luc Godard, 1960) filmler mevcuttur. Yine klasik anlamdaki birleştirici kurguyu tercih etmeyen ve tüm anlatıyı kesintisiz tek bir kamera çekimiyle plan-sekans olarak aktaran (*1917*, Sam Mendes, 2019) filmler vardır.

Söz konusu alışılmadık filmler için yeni mecralardan biri de 20. Yüzyılın son çeyreğinden bugüne devasa bir hızla gelişen dijital teknolojidir. Gündelik yaşamı olduğu kadar, film yapımının kendisiyle beraber gösterim ve tüketim alışkanlıklarını da değiştiren dijital teknoloji, farklı sinemasal anlatım olanaklarına kapı aralamıştır. Bunlardan biri de bu çalışmanın konusu olan *Seni Buldum Ya!* nın da kullandığı ‘görüntülü sohbet temalı’ filmlerdir.

2.4. Dijital Çağın Bir Olanığı Olarak ‘Görüntülü Sohbet Temalı’ Filmler

Diğer sanatların birçoğu gibi, sinema da doğrudan doğruya gündelik yaşamdaki değişim ve gelişimlerle etkileşim halindedir. Sinema özelinde bu etkileşim, ayrılmaz bir bağı bulunan teknoloji söz konusu olduğunda daha da üst seviyededir. Sinema tarihi boyunca, özellikle filmsel anlatımın biçimsel gelişimi teknolojik ilerlemelerle yakın ilişki içinde olmuştur. Başta kamera teknolojisi olmak üzere, ses/ışık ekipmanları ve kurgu teknolojilerindeki gelişmeler direkt olarak film yapım sürecini de etkileyip değiştirmiştir. Bahis konusu değişimde majör unsurlardan biri ise dijital teknolojinin ortaya çıkıp gündelik yaşamda olduğu kadar film yapımında da egemen konuma gelişidir. Dijital kameralar ile görüntünün dijital olarak kaydedilip dijital kurgu ünitelerinde çok daha kreatif olarak kurgulanır hale gelişiyle geleneksel film yapım süreci dijitalleşme temelinde bir çizgiye oturmuştur.

Gündelik yaşamda ise, dijital dönüşümün başat aktörü internet teknolojisi olmuştur. Önce bilgisayarlar, ardından da cep telefonlarının yaygınlaşmasıyla tüm dünyayı saran internet ağları, kişiler-arası ve kitle iletişimini kökten değiştirmiştir. Özellikle 2000 sonrası meydana gelen bu ortamda insanlar, çeşitli uygulamalar üzerinden birbirleriyle doğrudan iletişim kurabilmekte, veri transferi yapabilmekte ve kendi hazırladıkları görsel imajları paylaşabilmektedir. Bu dönemi yorumlayan Olsenius, “Hareketli görseller, son 15-20 yılda, tartışmasız, temel iletişim yollarımızdan biri haline geldi. Ve internet sayesinde, insanlığın öyküsünü ilginç ve yaratıcı yöntemler kullanarak anlatan bir kapı daha açılmış oldu” (2014, s. 10) ifadesini kullanır. Bunun da ötesinde, dijital teknoloji yalnızca kişiler-arası iletişimi değil, üretilen filmlerin tüketim şeklini de dönüştürmüştür. Sayıları her geçen yıl artan dijital TV platformları, bünyelerine aldıkları yeni filmleri tek bir tuşa basarak dünyanın her yerine aynı anda dijital ağlar üzerinden ulaştırabilmekte ve anında geri-bildirim alabilmektedirler.

“Dijital ağların zamanı ve mekânı aşan yapısı sayesinde yeni medyadaki içerikler anlık olarak dolaşıma girmekte ve dünyanın farklı yerlerinde yaşayan yeni medya kullanıcıları tükettikleri ve/veya ürettikleri içerikler ile ortak bir paydada buluşabilmektedirler” (Kurt ve Çoban, 2021, s. 7). Dolayısıyla, geleneksel ‘film sinemada izlenir’ anlayışının, tümüyle sona ermesine de dijital çağda esaslı bir dönüşüme uğradığı söylenebilir.

Dijital çağın sinema üzerindeki bir diğer etkisi, ‘görüntülü sohbet filmleri’ olarak sınıflandırılacak tematik bir alt-türün ortaya çıkmasıdır. Gündelik yaşamdaki dönüşümün bir yansıması olarak, 2000 sonrası dönemde anlatısını dijital ortamdaki görüntülü sohbet uygulamaları üzerinden inşa eden birçok film üretilmiştir. Bunun bir diğer anlamı, film yapım sürecindeki klasik üçlü ayrımın da dönüşüme uğramasıdır. Çünkü ikinci aşama olan çekim/set aşaması ortadan kalkmakta, direkt şekilde web-cam görüntüleriyle anlatı oluşturulmaktadır. Bu da başta görüntü estetiği olmak üzere, sette gerçekleşen oyunculuk ve yönetmenlik gibi temel film yapım paradigmalarındaki bir değişime işaret eder. Burada söz konusu görüntülü sohbet temalı filmlerin bazılarında kısaca bahsederek anlatılarını nasıl inşa ettikleri üzerine yorumlamalar yapmak, bu çalışmadaki film analizine de katkı sağlayacaktır.

Zachary Donohue’nin yönettiği *The Den* (2013), yüksek lisans tezini hazırlayan bir öğrencinin ‘Den’ adlı bir video-sohbet sitesindeki kullanıcı alışkanlıklarını araştırmasını konu edinir. Hatırı sayılır bir bölümü sohbet uygulaması görüntülerinden oluşan film, bahis konusu sitede canlı yayında işlenen bir cinayetin ardından karanlık bir tona bürünür. Yönetmenliğini Ben Chanan’ın üstlendiği *Siber Zorbalık* (2015) ise, 2000’li yılların başlarındaki popüler görüntülü sohbet uygulaması Skype üzerinden entrikası yüksek bir öykü anlatır. Timur Bekmambetov’un çektiği ve tamamı sohbet görüntülerinden meydana gelen *Profil* (2018), Avrupalı kadınların İŞİD’e katılımını araştıran bir gazeteciye odaklanır. Yönetmenliği Stephen Susco tarafından kotarılan *Sanal Üstü 2: Karanlık Web* (2018), kafede bulunan bir laptop’taki gizli dosyalar temelinde gelişen olayları konu alır. Anees Chaganty’nin çektiği *Kayıp Aranıyor* (2018) kaybolan kızını bilgisayar üzerinden arayan bir babayı merkeze alırken, Rob Savage’in yönettiği *Host* (2020) ise, Zoom uygulaması üzerinden konuşan altı arkadaşına musallat olan kötü ruhları öyküler.

Bu filmlerin hepsi, tamamen veya büyük oranda dijital ortamdaki sohbet aplikasyonlarından kaydedilen görüntülerle anlatılarını kurmuşlardır. Dolayısıyla, görüntülü sohbet uygulamaları, dijital dönemde film çekim sürecinde farklı bir anlatım metodu olarak iş görmektedir. Türk Sineması söz konusu olduğunda ise, bütünüyle sohbet uygulaması görüntüleriyle oluşturulmuş filmsel anlatının yegâne örneği Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* filmidir. Ancak filmin analizine geçmeden önce, Erdem'in sinemasal tarzı üzerinde özellikle biçimsel yönden durmak gerekmektedir.

3. Genel Hatlarıyla Reha Erdem Sineması

Türk Sineması'nın son otuz yılının üretken yönetmenlerinden Reha Erdem'in sanata ilgisi, amatör tiyatro, fotoğraf ve kısa film çalışmaları yaptığı Galatasaray Lisesi'ndeki günlerine dek uzanır. 1983'te sinema okumak üzere Fransa'ya giden Erdem, burada ürettiği kısa filmlerle film yapımına dair epey deneyim kazandığı bir sürecin ardından 1989'da Türkiye'ye dönerek ilk uzun metrajlı çalışması *A Ayı* çekmiştir. Akabinde uzun bir süre reklam sektöründe yönetmenlik yapan Erdem, 1999'da çektiği ikinci uzun metrajı *Kaç Para Kaç*'in ardından peş peşe filmler üreterek bugüne dek sürececek filmografisini oluşturmuştur. Erdem'in sonraki uzun metrajlı filmleri; *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2009), *Jin* (2013), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013), *Koca Dünya* (2016), *Seni Buldum Ya!* (2021) ve *Neandria* (2023) şeklinde sıralanır. Erdem, *Beş Vakit* filminden başlayarak sonraki filmlerini dijital kamerayla gerçekleştirmiştir.

İlk filmini oldukça erken bir tarihte çekmiş olmasına rağmen sonraki filmleri itibarıyla Erdem, tarihsel eksende genellikle Yeni Türk Sineması olarak imlenen döneme dâhil edilir. 1990'ların ikinci yarısından itibaren film çekmeye başlayan ve biçimsel bakımdan farklı üsluplara sahip bir grup yönetmenin çalışmalarıyla karakterize olan Yeni Türk Sineması içinde değerlendirilen filmlerin ortak nitelikleri; bağımsız yapım koşulları, ana-akım dışı olma, sinemanın sanatsal yönünü öne çıkarma ve auteur eğilimler olarak sayılabilir. Aslı Daldal, bahis konusu dönemi ve isimleri şöyle özetlemektedir:

1990'ların ortalarında bazı "bağımsız yönetmenler" sinema dili açısından oldukça "kişisel" filmler üretmeye başladı. Bu filmler çok kendine özgü olmakla beraber, evrensel bir kültürden de beslenmekte idi. İç pazarda gişe yapamayan bu filmler,

Orada Olmayan Yönetmen:

Türk Sineması'nda Yeni Bir Üretim Pratiği Olarak Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* Filmi

Ulaş Işıklar

çoğunlukla yurtdışı festivallerden aldıkları ödüller ve ülke içindeki bir avuç hevesli sinema takipçisinin çabası ile “tutundu”. Bu bağımsız sinemacılar Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem idi (2021, s. 152-153).

Türkiye’de ‘yönetmen sineması’ olarak da bilinen auteur yaklaşım, Yeni Türk Sineması’nın en göze çarpan yönlerinden biridir. Yapıt ile sanatçı arasında kişisellik düzleminde bağlantı kuran auteur yaklaşım, filmleri yönetmenlerinin kişisel üslupları ve özgün yaşam koşullarını öne çıkararak değerlendirir. Yeni Türk Sineması’nı bu temelde yorumlayan Arslan, “1990’lı yıllarda başlayıp günümüzde olgunluk eserlerini veren ve Türkiye’de ‘yönetmen sineması’nu gündeme getiren isimler Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoglu, Tayfun Pirselimoglu ve Reha Erdem’dir” (2010, s. 22) ifadesiyle, ‘auteur’ yönetmenleri sıralar.

Genel anlamda Reha Erdem’in yapıtları, sanatsal üslubu ve sinemaya kişisel yaklaşımı ekseninde dâhil edildiği bu sınıflandırmaya uygun görünür. Acar’ın aktarımıyla, “Reha Erdem filmleri, ilk sahnesinden son sahnesine kadar bir yönetmen sinemasının ürünü olduğunu kabul etmemizi ister gibi” (2009, s. 25) yapılandırılmıştır. Filmlerinin tekil yapısına gönderme yapan bu yargı, filmografisinin bütününe yayıldığında da geçerliliğini korur. Tümsel çerçevede, “Reha Erdem filmlerinin hem biçim hem de içerik açısından bir bütüne tekabül ettiğini söylemek ziyadesiyle mümkün” (Ertan, 2009, s. 107) görünmektedir. Bununla birlikte, Erdem’in filmografisi aynı zamanda, sinemasal anlatının biçimine, anlatım yöntemine, üslubuna ve ritmine dair belirgin bir arayışı yansıtır. Filmlerine bir sanatçı olarak kendi damgasını vurabilen Erdem, bir yandan da yeni denemelere girişmekten çekinmez. Bu yönünü bir röportajında bizzat kendisi, “Sinema, çok imkânı olan bir şey. (...) Bence, aynı filmi bir daha yapmak en büyük cezadır” (Aktaran Yücel, 2009, s. 164) sözleriyle dile getirir. Erdem’in filmsel anlatıyı aktarmakta en çok yoğunlaştığı ve yetkinleştiği biçimsel alan ise kurgudur.

Reha Erdem kurguyu sadece hikâyenin anlatım mekanizmasında sahneleri birbirine bağlamaya yarayan doğal bir sinema aracı olarak değil, aynı zamanda filmin biçimini inşa eden bir organon olarak kullanır. Reha Erdem sinemasında kurgu, ham ve müdahalesiz bir yaşam gerçeğini bozmak, ona yeni anlam katmanları sağlamak, istenilen duygu ve düşünce algısını sağlamak ve filmin

duygusunun gerektirdiği ritmi oluşturmak gibi önemli görevler üstlenir (Acar, 2009, s. 21).

Eserlerine dışarıdan bakabilen sanatçılara özgü bir kişisel farkındalıkla tüm filmlerini “Sinema yönü olarak aynı, yani kurguda oluşturulmuş filmler” (Aktaran Yücel, 2009, s. 163) şeklinde tanımlayan Erdem, “Gündelik gerçekçi sinemayı sevmiyorum. *Artificial*, -yapılmış olan-ı seviyorum” (Aktaran Yücel, 2009, s. 146) ifadesiyle, sanatında biçimsel eksenin ağır bastığının altını çizer. Bu bağlamda, yapım mantığı bakımından doğrudan doğruya biçimci yaklaşımı ve kurguya dayalı anlatıyı karşılayan *Seni Buldum Ya!* filminin analizine geçmek yerinde olacaktır.

4. Türk Sineması’nda Yeni Bir Üretim Pratiği Olarak Reha Erdem’in *Seni Buldum Ya!* Filmi: Analiz ve Bulgular

Pandeminin en kritik döneminde ülke çapındaki sokağa çıkma yasakları sırasında geçen filmde, herkesin zorunlu biçimde evde durmasını fırsat bilen Felek (Serkan Keskin) ve Kerim (Bülent Emin Yarar) adlarındaki iki dolandırıcı, kişisel bilgisayarlarına sızdıkları insanları birtakım itiraflarda bulunmaya zorlayarak bunun neticesinde onlardan para almaları üzerine kuruludur. Son derece ciddi tavırlarla kendini devlete bağlı 4. Daire’nin elemanı olarak tanıtan Felek, bilgisayarlarına sızarak çeşitli suçlarını öğrendiği kişileri temize çıkarmak için onlardan para ister. Kerim ise organizasyonun asıl beyni olarak arka plandadır. Bu ikilinin kurbanları arasında; Türk toplumunun orta-üst sınıfına mensup Nurperi (Nihal Yalçın), Seçkin (Ezgi Mola), Cemil (Taner Bırsel), Arzu (Tilbe Saran), Tuba (Esra Bezen Bilgin), Rifat (Tansu Biçer), Ceren (Ecem Uzun) isimli karakterler bulunur. Felek ve Kerim için başlangıçta her şey yolunda giderken, bir müddet sonra araları bozulmaya başlar. Çünkü tüm parayı kendi hesabına yönlendiren Kerim, Felek’i kullanmaktadır. Bu arada Felek ve Nurperi birbirlerinden hoşlanmaya başlar. Felek de dolandırıcılıktan edindiği parayı Kerim’e değil, iş kurmak isteyen Nurperi’ye yönlendirir. Nurperi’ye iyice âşık olan Felek, onunla buluşmak için evden çıkar. Fakat adresle ilgili bir yanlış anlaşılma olur. Çünkü Nurperi İstanbul’dakiyle aynı isimli başka şehirdeki bir caddede oturmaktadır. Finalde, Nurperi’nin de Felek’i kullandığı ve yolladığı paralarla güzellik salonu açtığı ortaya çıkar. Film, Felek’in hayal kırıklığına uğramış yüz ifadesiyle sona erer.

Tür olarak kara-komedi denilebilecek ve 'çevrim-içi suç öyküsü' olarak tanımlanabilecek filmde görüntülerin neredeyse tamamı web-cam ile kaydedilmiş sohbet aplikasyonlarından oluşur ve genellikle arthouse yapımlara yer veren dijital platform MUBI için çekilmiştir. Bu bağlamda hem yapım koşulları hem de dağıtım/gösterim safhası bakımından *Seni Buldum Ya!*, tam manasıyla dijital çağa ait bir filmidir. Türü ne olursa olsun istisnasız olarak her sinemasal anlatıda, "Film yapım süreci bir filmin çıkış noktasını oluşturan bir 'fikir'le başlar" (Çelikcan, 2018, s. 52). Bu fikir hem biçimi/anlatımı hem de içeriği/öyküyü kapsayabilir. Bazı filmlerde biçime dair fikir daha ön plandadır. *Seni Buldum Ya!* bu tarz bir filmidir. Filmin gösterildiği platformda kendisiyle yapılan röportajda Reha Erdem'in, "Zoom uygulamasının kaydedebilir olduğunu duyduğum an bununla bir şey yapılabilir mi deyip bu film oldu. Bu fikir gelince hemen oyuncu arkadaşlara mesaj attım, böyle bir şeyde olmak ister misiniz diye. Anında hepsinden, daha görmeden evet gelince bu beni de coşturdu" (Erdem ve Küçüktepepınar, MUBI, 2021) şeklindeki ifadesi, bunu doğrular niteliktedir. Filmin biçimine dair fikir, daha senaryo dahi yazılmadan ortaya çıkmıştır.

Filmin anlatısı temel 'gösterenler' olarak Metz'in görüntü, diyalog, müzik, efektler ve grafik malzeme şeklinde sıraladığı beşli ayırım yöntemiyle analiz edildiğinde, öncelikle öykü üzerinde durulabilir. Her ne kadar filme egemen olan biçimsel tercih klasik öyküsel bir yapıyı imlemiyor görünse de nihayetinde *Seni Buldum Ya!* bir hikâye anlatmaktadır. Yapısal temelde ele alındığında bir hikâye, gündelik gerçeklikten farklıdır. "Dışarıda, 'gerçek dünya'da olaylar rastgele gerçekleşir, fakat hikâyelerde zamansal bir sıralama ve/ya da nedensellik ilişkisi bulunur" (Kozloff, 2018, s. 291). Bu, büyük oranda kadim zamanlardan bugüne gelen ve anlatıların geneli için geçerli olan üç-birlik kuralından ileri gelir. Bilindiği gibi, "Aristo, dramatik yapının üç-birlik kuralını yer, zaman ve aksiyon olarak ortaya atmıştır" (Field, 2005, s. 22). Belirli bir yer ve zamanda gerçekleşen mizansenlerde gerçekleşen aksiyonlar, tutarlı ve mantıklı nedensellik ilişkileriyle birbirine bağlanır ve böylece hikâyenin dramatik yapısı kurulmuş olur.

Bununla beraber, diğer anlatı sanatlarıyla kıyaslandığında sinemanın kendi yapısından kaynaklanan bir farklılığı mevcuttur. Bu farklılığı yaratan başat unsur ise sinematik kurgudur. Kurgu marifetiyle sinemada, "Çekimi yapılan zaman süreci herhangi bir noktada bölünebilir. Bir sahnenin hemen ardından tamamen farklı bir zamanda geçen bir başkası gelebilir. Uzamın sürekliliği de aynı yöntemle bölünebilir" (Arnheim, 2010, s. 24). *Seni Buldum Ya!* işte böyle serbest, hatta keyfi

denebilecek bir yapıyı barındırır. Statik ve tek açılı web-cam görüntüsüyle oluşturulan mizansendeki uzam-zaman bağlantısı muğlaktır. İnternetin gelişigüzel doğasına uygun şekilde, Felek karakterinin bir diğer karakterle yaptığı konuşma herhangi bir yerinde kesilip başka bir karakterle başka bir zaman yaptığı konuşmaya geçilebilmektedir. Burada uzam ve özellikle de zamanın belirsizliği söz konusudur. Hikâye, klasik yapıda olduğu gibi zaman-uzam-aksiyon birlikteliğinin oluşturduğu mizansenlerle değil, başlı başına sinematik kurgu aracılığıyla bir akış yakalar.

Dolayısıyla, *Seni Buldum Ya!* filminde anlatı/içerik/hikâyeden ziyade, anlatım/biçim/kurgu ön plandadır. Öyküsel yapının basitliği bir amaç olarak değil, kurgunun meydana getirdiği biçimsellik için bir araç işlevi görür. Ayrıca, filmde kurgunun hikâyeye nazaran egemen unsur olması, kurgunun bir bütün olarak Erdem'in filmografisindeki ayrıcalıklı yerine de uygun düşer. Acar'ın da işaret ettiği üzere, "Reha Erdem sinemasında hikâye, filmi taşıyan ana lokomotif görevini görmez, hikâye sinemanın unsurlarından sadece bir tanesidir. Öyküden daha fazla ön plana çıkan ise filmin kurgusudur" (2009, s. 21).

Bunun da ötesinde, *Seni buldum Ya!*daki kurgu, sinema tarihinde Rus Biçimcileri'nce geliştirilen sanatsal kurgu kuramına yakın görünür. "Çekimlerin hikâye sırasına eklemesinden ibaret olan basit kurgu" (Asiltürk, 2014, s. 111) anlayışından farklı olarak diyalektik bakış açısına bağlı sanatsal kurguda çekimler, yaratılması hedeflenen anlam doğrultusunda peş peşe dizilerek bir araya getirilir. *Seni Buldum Ya!*'nın özgün yapısı ekseninde anlam, klasik öykü çizgisinin dramatik akışından ziyade sanatsal kurgu aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Web-cam görüntülerinin doğrudan bir neticesi olarak oyuncuların sürekli seyirciye bakması, kesmelerle verilen iki ve daha fazla çekim arasındaki konuşma ve yüz ifadeleriyle açığa vurulan anlamlar sanatsal kurgudaki dizimselliğin bir sonucudur. Erdem'in ekran bölme veya benzeri teknikleri asla kullanmayarak karakterleri aynı kadrajda göstermekten ısrarla kaçınması da bu yorumu doğrular niteliktedir. Karakterlerin filmin tümünde web-cam yoluyla direkt olarak seyirciye bakması, anlatıyı geleneksel mizansenden ayırarak tiyatrodaki '4. Duvar' benzeri bir konuma yerleştirir. Felek karakterinin dolandırıcılık yaparken kendini elamanı olarak tanıttığı kurumun adının 4. Daire olması, buna yönelik bir gönderme olarak düşünülebilir. Karakterlerin doğrudan seyirciye bakmasının çağrıştırdığı bir diğer şey ise, sanat tarihinde Brecht'in epik tiyatro çalışmaları sırasında ortaya attığı yabancılaştırma efektidir. Brecht'in düşüncesinin

sinemadaki kullanımlarında, “oyuncunun aniden kameraya dönüp izleyiciyle göz göze gelmesi yabancılaşma efekti yaratır” (Şen, 2016). Bu, oyuncuların seyirciye bakmadan oynadığı klasik mizansenin dışında bir anlatım olanağını imler. Dolayısıyla, *Seni Buldum Ya!*'nin barındırdığı biçimsel tercihler; bir yandan Rus Biçimcileri'ni anıştıran kesmelere dayalı sanatsal kurgu mantığı, diğer yandan da tüm anlatının Brechtçi bir yabancılaştırma efekti ekseninde kurulmuş olmasıdır.

Filmin anlatım metodunun Rus Biçimcileri ile kurulabilecek bağlantıları bununla da kalmaz. Egemen biçimsel tercih olarak kurgunun seçilmesi güncel koşullar bağlamında ele alındığında, Rus Biçimcileri ile Reha Erdem arasında bir başka paralellik göze çarpar. Rus Biçimcileri'nin kurguyu özel bir film biçimine dönüştürmelerinin temelinde kesinlikle gündelik yaşamdan kaynaklanan gereksinimlerin bulunduğunu belirten Dmytryk, söz konusu dönemde Rus toplumunun %90'ının okur-yazar olmadığını, dolayısıyla Rus Biçimcileri'nin filmsel öykülerini ara yazılardan ziyade, “görüntülerin anlatımcı olması” ekseninde düşündüklerini vurgular (2015, s. 112). Bahsi geçen dönemden yüz yıl sonra, bu kez başka bir gündelik gerçeklik olarak pandemi döneminde film üreten Reha Erdem de yaşam koşullarının ortaya çıkardığı bir gereksinim sonucu anlatım metodunu belirlemiştir. Reha Erdem filmografisinin tamamında “ilk belirleyici özelliğin kurgu sineması olduğu” ve Erdem'in “kökenlerini Rus Biçimcileri'nde bulan bir kurgu sinemasını modern üsluplarla ve yerel motiflerle zenginleştirdiğini” söyleyen Acar, “Reha Erdem de tıpkı Rus Biçimcileri gibi (...) Anlamı hayatın doğal, müdahalesiz, her şeyi olduğu gibi gösteren gerçekliğinde değil, onu yeniden üreten, kurgulayan, kendi oluşturduğu bir sinema evreninin içerdiği bir yapıda bulunuyor” (2009, ss. 20-21) ifadesini kullanır. *Seni Buldum Ya!* özelinde değerlendirildiğinde Erdem, hayatın farklı alanlarından karakterlerin web cam görüntülerini kurgunun dizimsel bağlantılarıyla bir araya getirip yeni bir filmsel gerçeklik ortaya koymuştur.

Filmin neredeyse tamamında web-cam görüntülerinin kullanılmasının majör olarak etkilediği noktalardan biri de elbette ki film yapım sürecidir. *Seni Buldum Ya!*'nin yapım sürecinde çekim/set safhası tamamen klasik anlamının dışına düşmüş, adeta metamorfoza uğrayıp başkalaşmıştır. Geleneksel manadaki; görüntü ve ışık tasarımı, oyunculuk, set ve dekor dizaynı devre dışıdır. Oysa klasik film yapım sürecinde, “Yönetmen çekime başlamadan önce oyuncularıyla gerektiği kadar sık birlikte olmalıdır” (Dmytryk, 2015, s. 60). *Seni Buldum Ya!*'da ise böyle bir şey söz konusu değildir. Herhangi bir set ortamı ve ekipmanı yoktur.

Bu durumu olumlu gören Reha Erdem; “Ağır, hantal ekiplerden ve çekim ekipmanlarından nefret ediyorum ve sinemanın önünde çok büyük bir engel olarak görüyorum. Bu film de öğretti ki, daha hafif, daha uçarak, daha akarak gitme ihtimalimiz arttı. Yani, otuz kişiye iner miyiz derken tek başıma kaldım. Çok zevkliydi” (Erdem ve Küçüktepepınar, MUBI, 2021) ifadesini kullanır. Set yokluğu ve pandemi nedeniyle, Erdem’in oyuncularla ne prova ne de çekim esnasında yüz yüze bir iletişimi de olmamıştır. Erdem bu konuyu, “Oyuncuların bir kısmı ile hayatta hiç karşılaşmadım. Halen de öyle, mesela Nihal Yalçın’la biz hiç karşılaşmadık. Ezgi’yle, Tansu’yla da öyle” (Erdem ve Küçüktepepınar, MUBI, 2021) şeklinde aktarır. Dahası, set ve ekip olmamasından dolayı tüm sanat yönetimi ve set dizayn işlerini de oyuncuların kendilerinin yaptığını ekler. “Mesela Serkan, evde yalnız olduğu için benim komutlarıma göre bilgisayarın kamerasıyla kadrajı kendi yaptı. Arkadaki afişi de öyle. Dekor tek başına bir o odaya bir öbürüne tek başına götürdü ve hiç kimse birbiriyle karşılaşmadı. Oyuncuların içlerinde birbirleriyle tanışmayanalar bile olabilir. Hep bana karşı oynadılar. Hiç bilmiyorlar bile, ben de böyle nötr, sadece okuyordum” ifadesini kullanan Erdem, “Aslında sinema denen şeyin tanımını çok geniş ve bu bir kere daha kanıtlandı. Kamera da gerekmiyor noktasına geldik artık yani. Bu iyi bir şey” (Erdem ve Küçüktepepınar, MUBI, 2021) sözleriyle görüşünü beyan eder.

Filmin önemli biçimsel unsurlarından biri de müziktir. Metz’in filmin semiyotik gösterenleri sıralamasında (görüntü, diyalog, müzik, efektler ve grafik malzeme) üçüncü sıraya koyduğu müzik, *Seni Buldum Ya!*’da anlatının dikkat çekici unsurlarından birini oluşturur. Filmin muhtelif yerlerinde karakterlerin bazıları İspanyol/Akdeniz ezgilerinin egemen olduğu müziklerde dans ederler. Bazı karakterler ise çalan şarkılara söyler gibi yaparak eşlik ederler. Bu bölümlerin filmin biçimsel yapısı içerisinde birden fazla işlevi vardır. İlk olarak, kesmelere dayalı kurgu tekniğini güçlendirici etkide bulunurlar. Ani ve nedensiz girişleriyle bu bölümler, anlatının zaman-uzam muğlaklığını artırır. Bunun yanı sıra, doğrudan seyirciye karşı ifa edilen dans veya şarkı performansları, Brechtçi yabancılaştırma efektinin tesirini maksimuma çıkarır. Aynı zamanda, birbiriyle ilişkisiz karakterler arasında ortaklaştırıcı bir noktanın oluşmasına da zemin hazırlar. Bu bağlamda yorumlandığında, *Seni Buldum Ya!*’daki bu bölümler, “Reha Erdem filmlerinde müzik, ezberi bozan, alışlagelmemiş yerdeki kullanımlarıyla da dikkat çekici” (Acar, 2009, s. 31) yargısına uygun şekilde kullanılmıştır.

Bu çerçevede, tüm yönleriyle irdelendiğinde Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* filmi, özellikle biçimsel nitelikleri bakımından özgünlük payesini hak eder. Her şeyden önce, üsluba dair alternatif bir çalışmadır. Üslubun, “belli bir sanatçının belli bir zaman diliminde ya da coğrafi konumda ürettiği bir sanat eserine karakteristik özelliğini kazandıran şey” (Dickerson, 2018, s. 31) olduğu göz önüne alındığında; Türk Sineması'nın auteur kabul edilen sanatçılarından Reha Erdem, pandemi döneminin İstanbul'unda son derece alternatif biçimsel özellikleriyle karakteristik bir yapıt meydana getirmiştir. Erdem, “Her yeni film yeni fırsat demektir ve eski bir profesyonelin sözleriyle, ‘Teknik ne olursa olsun, iş görüyorsa, kullanın’” (Dmytryk, 2015, s. 413) düsturuna uygun şekilde, bu filmiyle filmografisinde yeni bir fırsat yaratmış ve farklı bir teknik kullanmıştır. Nitekim bizzat kendisi de “Pandemi bizi bu noktaya getirdi ve hiç de fena olmadı. Bir ufuk daha açtı, her darlık bir ufuk açıyor ya. Seni Buldum Ya! biraz da Zoom'a söylenmiş bir şey. Böyle bir şey yapma imkânı da var anlamında. Yaşasın dijital teknoloji, bu yeni alanlar diyorum” (Erdem ve Küçüktepepınar, MUBI, 2021) sözleriyle, aynı noktaya işaret etmektedir.

Sonuç

Sinema, teknolojik bir buluş olarak tarih sahnesine çıkışının hemen ertesinde, kendi kurallarını oluşturup anlatı meydana getirebilme mezyetine sahip bir sanat formu şeklini almıştır. Anlatıların nasıl bir somut üslup ve stille aktarılacağı ise biçimsel girişimlerin konusu olmuştur. Birçok teorik ve pratik çalışma sonucunda, farklı biçimsel yöntemler sinema tarihindeki yerini almıştır. Sinemanın teknolojiyle çok yakın ilişkili olması, teknolojik ilerlemelerin yeni biçimsel denemelere kapı aralaması neticesini doğurmuştur. 20. Yüzyılın son çeyreğinde başlayıp bugüne dek gelen ve ağırlığını gündelik yaşamın tümünde hissettiren dijital dönem de sinemasal anlatılar için yeni biçimsel olanakları beraberinde getirmiştir. Dijital imkânlar sayesinde hem film yapımında hem de dağıtım/gösterim safhasında yepyeni fırsatlar gündeme gelmiştir. Bunlardan biri de dijital ortamdaki herhangi bir sohbet uygulaması üzerinden görüntüler kullanarak oluşturulan ‘görüntülü sohbet temalı’ filmsel anlatılardır. Dijital sohbet uygulamalarının günlük hayatta önem kazanmasına paralel olarak sayıları artan bu filmler, anlatılarının tamamını ya da çok ağırlıklı bir kısmını doğrudan uygulama görüntülerinden meydana getirirler. Dünyanın hemen her ülkesinde bu tür denemeler her geçen gün artmaktadır.

Türk Sineması'nda ise, bu anlatım metodunu kullanan yegâne film Reha Erdem'in çektiği *Seni Buldum Ya!* dır. Filmin görüntülerinin %95'i direkt olarak Zoom uygulamasından üretilen web-cam kayıtlarından oluşur. Hâlihazırda Türk Sineması'nda bağımsız sanat filmi yapan auteur yönetmenlerin en bilinenlerinden biri olan Reha Erdem, pandemi dönemindeki koşulları sinematik bir anlatım yöntemine çevirmiştir. Sinemasında zaten baskın yapıım öğelerinden biri olan kurgu, *Seni Buldum Ya!*'nin başat biçimsel yöntemidir. Kurgu sinemasının özgün bir örneği olan film, Rus Biçimcileri'nin temelini attığı ekolün bir nevi dijital temsili olarak karşımıza çıkar.

Bu biçimsel tercihin bir diğer neticesi, geleneksel film yapıım sürecindeki çekim-öncesi/çekim/çekim-sonrası safhalardan oluşan üçlü ayırımın farklılaşmasıdır. Erdem, sürecin ikinci aşaması olan kamera kaydı/set aşamasını klasik manada kullanmamıştır. Adeta set aşamasını 'baypas' etmiştir. Onun yerine, dijital dönemin olanaklarını kullanarak film yapıım sürecinde alternatif bir yöntem denemiştir. Bu, geleneksel manadaki uzam-zaman-aksiyon birlikteliğinin yanı sıra, oyunculuk, set tasarımı, kamera ve ışık estetiği gibi birçok alanı farklılaştırır. Uzam/mekân ve zaman birlikteliği kırılır. Filmde herhangi bir set ortamı ve dolayısıyla sette de herhangi bir yönetmen bulunmadığından, uzam, yönetmenden bağımsız olarak kendi kendini üretir. Oyuncular aynı anda sohbet uygulaması üzerinden hem birbirlerine hem de seyircilere bakarak oynarlar. Bu da bilenen anlamdaki özdeşleşme süreçlerini dönüştürerek yabancılaştırıcı bir tesir yaratır.

Reha Erdem'in bu filmi yapmasının nedenini ve dijital çağda sinemaya bakışını kendi ağzından aktaran aşağıdaki cümleler, kendini yenileyen cesur bir yönetmen olduğu konusunda şüpheye yer bırakmaz. Bundan ötürü, son sözü kendisine vermek anlamlı olacaktır:

Sinema denilen şey, her türlü yapılabiliyor ve yeni imkânlarla, artık herkesin telefonu var, kamerası var, ses kayıt imkânları çok arttı, herkes kurgu yapılabiliyor. Dolayısıyla, sinema çok demokratikleşti aslında. Ve bu film de gösterdi ki, film yapma isteği olduğu müddetçe hiçbir şey engel değil. Ben bunu kendime de ışık edindim. Bu tür özgür projeler yapmaya devam ediyoruz. Bu, sinemanın zenginliğini arttıracak bir şey (Erdem ve Küçüktepepınar, MUBI, 2021).

Orada Olmayan Yönetmen:

Türk Sineması'nda Yeni Bir Üretim Pratiği Olarak Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* Filmi

Ulaş Işıklar

Kaynakça

- Acar, B. (2009). Her Şey Niye Yok?: Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış. Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan. Ed. Fırat Yücel, Çitlenbik Yayınları, İstanbul, (19-49).
- Arnheim, R. (2010). Sanat olarak sinema. Çev. Rabia Ünal Tamdoğan, Hil Yayınları, İstanbul.
- Arslan, M. (2010). Yeşim Ustaoglu. Agora Yayınları, İstanbul.
- Asiltürk, C. (2014). Sinemada yaratıcı yönetmen. Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Bonitzer, P. (2017). Kör alan ve dekadrajlar. Çev. İzzet Yaşar, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bresson, R. (2016). Sinematograf üzerine notlar. Çev. Nilüfer Güngörmüş, Küre Yayınları, İstanbul.
- Brown, B. (2012). Cinematography. Focal Press, Oxford.
- Buckland, W. (2018). Sinemayı anlamak. Çev. Tufan Göbekçin, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Çelikcan, P. (2018). Film Yapımı: Fikir'den Gösterim'e. Sinema Dili. Ed. Selahattin Yıldız, Su Yayınları, İstanbul, (51-71).
- Daldal, A. (2021). Umut, distopya, siyaset: Toplumsal bireyselle Türk Sineması'ndan parçalar. H2o Yayınevi, İstanbul.
- Dickerson, M. (2018). A'dan Z'ye sanat tarihi. Çev. Orhan Düz, Say Yayınları, İstanbul.
- Dmytryk, E. (2015). Sinemada yönetmenlik, oyunculuk, kurgu. Çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Erdem, R. ve Küçüktepepınar, E. (2021). Film arkası Reha Erdem ile söyleşi. MUBI.
- Erkılıç, H. (2021). Lev Manoviç ve Dijital Sinema Teorisi. Sinemanın Teorisi. Haz. Soner Sert, Yordam Kitap, İstanbul, (398-421).

- Ertan, E. (2009). Büyüyememişler ve Büyümeye Çalışanlar... Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan. Ed. Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, İstanbul, (107-115).
- Field, S. (2005). Screenplay. Delta Press, New York.
- Fulford, R. (2019). Anlatının gücü. Çev. Ezgi Kardelen, Kolektif Kitap, İstanbul.
- Kozloff, S. (2018). Anlatı Kuramı ve Televizyon. Çev. Canan Duran Tasoji. Tür Kuramı. Ed. Jale Özata Dirlikyapan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, (286-328).
- Kurt, G. ve Çoban, İ. (2021). Sunuş. Yeni Medyada Görsel Küresel Politikalar. Ed. Gözde Kurt & İrem Çoban, Kalkedon Yayınları, İstanbul, (7-10).
- Kümbetoğlu, B. (2019). Sosyolojide ve antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma. Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Metz, C. (2012). Sinemada anlam üstüne denemeler. Çev. Oğuz Adanır, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Mükerrem, Z. (2012). Sinematografi üzerine düşünceler. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Olsenius, R. (2014). A'dan Z'ye dijital video. Çev. Fahire Kurt, Doğu Yayınları, İstanbul.
- Orak, F. (2020). Tarihsel Araştırma Yöntemi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Seğer, L. (2015). İleri senaryo yazma teknikleri. Çev. Osman Akınhay, Agora Yayınları, İstanbul.
- Shiner, L. (2020). Sanatın icadı. Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Şen, E. (2016). Brecht Estetiği ve Sinema. <https://filmloverss.com/brecht-estetigi-ve-sinema/>
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayınevi, Ankara.

Orada Olmayan Yönetmen:

Türk Sineması'nda Yeni Bir Üretim Pratiği Olarak Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* Filmi

Ulaş Işıklar

Yücel, F. (2009). Söyleşi: Reha Erdem'le A Ay'dan Kosmos'a... Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân. Ed. Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, İstanbul, (143-187).

6

Kara Mizah Alt Türünün Bir Örneği Olarak *Kelebekler* Filminin İncelenmesi

Abdülkerim Tunç (İstanbul Beykent Üniversitesi)

ORCID: 0000-0002-9798-7010

abdulkerimtunc@beykent.edu.tr

An Analysis of the Butterflies as an Example of Black Humor Subgenre

Abstract

*Black humor is defined as a subgenre of comedy that not only contains humorous elements but also embodies a critical and intellectual depth. Its core purpose is to approaching phenomena considered serious or tragic in society—such as death, illness, and war—from a humorous perspective. In this regard, black humor offers individuals the opportunity to reflect on their search for meaning, the absurd reality of life and existential contradictions in an ironic manner, while providing an alternative perspective on tragic human experiences. Beyond its humorous intent, black humor occasionally becomes a tool for satirizing social structures and authoritarian systems. Black humor first emerged in literature, it later spread to narrative forms such as theater and cinema. Its roots can be traced back to ancient Greek theater, particularly the political and social satires of Aristophanes. However, the conceptualization of the genre in its modern sense began with the French writer André Breton, while studies conducted in the United States in the 1960s further established the framework of the genre. Black humor emerged in the early twentieth century in the films of Charlie Chaplin in cinema. During the latter half of the century, filmmakers such as Stanley Kubrick, Monty Python collective and Coen Brothers produced influential works, contributing to the global dissemination of the black humor narrative. For many years, black humor was not widely used as a narrative tool in Turkish cinema. During the 1980s, however, films such as *Deli Deli Kupeli* (1986) and *Ciplak Vatandas* (1985) addressed the sociopolitical issues of the period through an ironic lens, serving as local representations of the subgenre. Although the number of films within this category has remained limited, black humor has continued to appear in Turkish cinema from that period to the present. Tolga Karacelik's *Kelebekler/Butterflies* (2018) may be considered one of the contemporary examples of black humor in Turkish cinema. The film explores themes such as*

family, death, confrontation with the past, and belonging within a black humor framework, adding a new layer to the emotional background of the narrative. This study examines the historical development of black humor, its cinematic representations in world cinema, its manifestations in Turkish cinema, and its analysis through the example of Butterflies as a case from Turkish cinema, within the framework of genre criticism.

Keywords: Black Humor, Genre Film, Tolga Karacelik, Butterflies, Turkish Cinema.

Giriş

Kara mizahın kökenleri incelendiğinde, bu alt türün tarihsel arka planının oldukça eski dönemlere kadar gittiği görülmektedir. Kara mizahın kökenleri, ilk olarak toplumsal eleştiri ve ironi vasıtasıyla Antik Yunan dönemindeki oyunlarda karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte, kara mizah kavramının özellikle edebiyat alanında uzun bir süre dağınık ve parçalı bir biçimde yer aldığı görülmektedir. Bu alt türün kavramsal olarak bütünlüklü ve teorik bir çerçeveye ulaşması ise yirminci yüzyılda gerçekleşmiştir.

Kara mizahın sanatsal üretimlerdeki kullanımının, insanların yaşadıkları dünyada olup bitenleri anlama ve anlamlandırma isteklerinin bir yansıması olduğu söylenebilir. Kara mizah, ürettiği kahkahayla birlikte, muhatabını sorgulamaya ve eleştirel düşünmeye zorlayan bir yapıya sahiptir. Burada mizah, trajik olanla komik olanın kesiştiği noktada kendini göstermekte, bir yandan rahatlatıcı, öte yandan huzursuz edici bir deneyim ortaya çıkarmaktadır. Bu yönüyle kara mizahın, hangi alanda olursa olsun anlatıyı ilgi çekici kılmayı başaran özgün bir mizah biçimi olduğu söylenebilir.

Kara mizah bir alt tür olarak sinema alanında hem geçmişte hem de günümüzde fazla tercih edilmese de tarihsel süreç incelendiğinde dikkat çekici örneklerin ortaya konulduğu görülebilir. Kara mizah bağlamında değerlendirilen filmler, yüzeysel bir güldürü işlevinin ötesinde seyircide sorgulama yaratan estetik bir deneyim inşa etmektedir. Bu bağlamda kara mizahın sinemadaki işlevi yalnızca eğlence üretimiyle sınırlı değildir. Bu alt tür aracılığıyla izleyiciyi ironik, absürd ve trajikomik öğeler aracılığıyla düşünsel bir yüzleşmeye davet eden felsefi bir tartışma alanı da açılmaktadır. Dolayısıyla kara mizah, sinemanın düşünsel ve eleştirel potansiyelini kullanarak mizahı yalnızca bir güldürü unsuru olmaktan çıkararak ve düşünsel derinlik yaratan bir alt tür olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada öncelikle kara mizah kavramının tarihsel gelişimi incelenecek ve bu süreç üzerinden teorik temelleri ele alınacaktır. Ardından, kara mizah alt türünün tarihsel süreç içerisinde sinema alanındaki yansımaları, hem dünya sineması hem de Türk sineması bağlamında incelenecektir. Tolga Karaçelik'in 2018 yapımı *Kelebekler* filmi, aile içi ilişkilerden varoluş sorunlarına kadar uzanan farklı temaları kara mizah unsurlarıyla harmanlayarak, tür eleştirisi açısından verimli bir zemin sunmaktadır. Son olarak *Kelebekler* filmi tür eleştirisi yöntemi üzerinden incelenerek bu örnek üzerinden kara mizah alt türünün sinemada nasıl işlediği ortaya konulacaktır.

1. Tarihsel Süreçte Kara Mizahın Ortaya Çıkışı

Kara mizah; edebiyatta, tiyatrodaki ve sinemada kullanılan, modern dünyanın acımasızlığını, paradokslarını, absürlüğünü vurgulamak için alışılmadık yollar kullanan bir mizah türüdür. Sıradan karakterler veya durumlar, eleştirilerde veya ironilerde olduğundan daha keskin bir biçimde, abartılarak kullanılır. Kara mizah sıklıkla trajediyle ve trajikomik öğelerle ilişkilendirilmektedir (Encyclopedia.com, 2025).

Kara mizahın kökleri, MÖ 5.yy'da yaşamış Aristofanes'e, onun yazdığı güldürü oyunlarına kadar dayandırılmaktadır. Zaman içinde "kara mizah" olarak adlandırılmasa da türün günümüzde kabul edilen tanımına uyan örnekler verilmiştir. François Rabelais'nin romanı *Pantagruel* (1532), Jonathan Swift'in yazdığı *Güiver'in Gezileri* (1726) ve Voltaire'in yergisi *Candide* (1759) kara mizah türünün kapsamına girebilecek eserlerden bazılarıdır (Encyclopædia Britannica, 2025).

19. yüzyılla birlikte özellikle batı dünyasındaki insanın birey olma sürecinde ciddi değişimler yaşanmıştır. Sanayileşme, teknolojik gelişmeler, git gide daha gergin hale gelen uluslararası ilişkiler, Avrupa'da sanat ve düşünce dünyasındaki insanları ciddi manada etkilemiştir. Birbiri ardına yapılan savaşlar, dünyanın her yerine yayılan sömürgecilik ve hızlı fabrikalaşmayla birlikte gelen insanlık dışı çalışma koşulları, toplumsal yaşamın yapısını değiştirmiştir (Batur, 2010, s. 7). Toplumsal yaşamdaki bu köklü değişimlerin, önce insanların hayatı yaşayış ve algılama biçimlerini, sonrasında ise normal olarak sanatsal üretim mekanizmalarını da yeni bir bakış açısı içine yerleştirdiği söylenebilir. Kara mizah böyle bir dönemde ve bu şartlar altında gelişmeye başlamıştır.

Platon'dan bu yana başlangıçta şairler ve filozoflar tarafından, 20. yüzyılın başlarından itibaren ise sosyologlar, psikologlar, nörofizyologlar ve göstergebilimciler tarafından mizah, gülme ve komediye ilişkin çeşitli kuramlar ortaya atılmıştır. Kara mizah özelinde ise bazı araştırmacılar bu terimin kullanımını belirli bir on yıla ve belirli bir ülkeye özgü edebi bir olgu olarak sınırlamak isterken, kimileri onu insan doğasına özgü tipolojik bir özellik olarak görmektedir. Belirli bir döneme ilişkin sınırlamalar konusunda O'Neill, New Columbia Encyclopedia örneğini vermektedir. O'Neill'a göre standart sözlükler ve ansiklopediler bu konuda genellikle sınırlı katkı sunmaktadır; çoğu, "kara mizah" terimini hiç içermemektedir. Nadir istisnalardan biri olan 1975 tarihli New Columbia Encyclopedia, kara mizahı şu şekilde tanımlamaktadır: "Modern dünyanın saçmalığını, duyarsızlığını, çelişkilerini ve zalimliğini ifade etmek üzere kullanılan grotesk ya da dehşet verici mizah." Bu tanımın ardından okuyucu, Stanley Kubrick, Jules Feiffer, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, John Barth, Joseph Heller ve Philip Roth'un eserlerine yönlendirilmektedir. Bu isimlerin tümünün 1960'larda yazmış Amerikalı yazarlar olması dikkat çekerken; bu olgu adeta hem yerel hem de görece yeni bir fenomen haline getirilmektedir (O'Neill, 2010, s. 80).

1960'lı yıllar incelendiğinde İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden dönemde ABD'de, Vietnam Savaşı'nın ve bu savaşta yaşanan kayıpların etkisinin, toplumsal olarak bir huzursuzluk ortamı yarattığı görülmektedir. Bu yıllarda üreten yazarların yaklaşımı, mevcut sorunlu durumları değiştirme konusundaki güçsüzlüklerini eleştirel bir anlatım biçimiyle ifade etmelerini beraberinde getirmiştir. Amerikan edebiyatında kara mizah, Huang'a göre bu toplumsal huzursuzluk ortamının etkisiyle ortaya çıkmıştır. Edebî üretim sürecinde yazarlar, varoluşçuluk felsefesinden hareketle "hiçlik", "yabancılaşma" ve "absürlük" gibi kavramları eserlerinde kullanmışlardır. Kara mizah öğelerini kullanan yazarlar, eserlerinde daha karamsar ve olumsuz bir bakış açısını benimsemişlerdir. Onlara göre, bireysel olarak olumlu eylem tercihlerinde bulunmak, başarıya ulaşmak açısından büyük güçlükler taşımaktadır. Bu nedenle, karşılaşılan garip ve anlamsız olgular karşısında insanlar ancak çaresiz bir acı tebessüm edebilmekte, mevcut durumu değiştirme imkânından yoksun kalmaktadırlar. Bu tutum, onların yaşadıkları acıyı hafifletmenin bir yolu olarak görülmüştür (Huang, 2015, s. 615).

1965 yılında bir kara mizah antolojisi hazırlayan Bruce Jay Friedman, altmışlı yıllarda ABD'deki iklimi özetleyerek kara mizahın oluşumuna dair tespitlerde bulunur. Dönemin yaşamında yeni bir tempo, histerik bir ritim, tuhaf bir şiddet havası görüldüğünü belirtirken, bu durumu gazetelerden derlediği tuhaf haberlerle destekler. Örneğin, doksan yaşındaki siyah bir kadın işçi, lüks bir başkanlık limuziniyle “fakirlik denetimi turu” yapmakta olan First Lady Ladybird Johnson'ın kulübesine gelişini izleyip şöyle demektedir: “Ne kadar harika, değil mi?”. Friedman, kendi kuşağını ölümler, suikastlar ve savaşlar arasında yaşadığı için sürprize başışıklık kazanmış bir kuşak olarak tanımlar. Farklı şekillerde adlandırılmış olsa da öteden beri gelen bir kara mizah anlayışı olduğunun altını çizen Friedman, mizah yoluyla üreten roman yazarları, sinemacılar, oyun yazarları olduğunu belirtir (Friedman, 1965, ss. VII-XI).

Kara Mizah Antolojisi isimli kitap (sonrasında sıklıkla yeni notlar eklenmiş ve yeniden basılmıştır), 1940 yılında Fransız Andre Breton tarafından yayımlansa da “kara mizah” teriminin genel kullanıma girmesi 1960'larda gerçekleşmiş, edebiyat başta olmak üzere sanatın çeşitli alanlarında kullanılmıştır. Nathanael West, Vladimir Nabokov, Joseph Heller, Kurt Vonnegut edebiyat alanında; Stanley Kubrick *Dr. Strangelove* (1964) isimli filmiyle sinema alanında kara mizah öğeleri içeren eserler üretmişlerdir. Öte yandan kara mizah, absürd tiyatro eserlerinde Samuel Beckett, Eugene Ionesco gibi yazarlar tarafından da kullanılmıştır (Encyclopædia Britannica, 2025).

Kara mizah; modern dünyanın çelişkili ve travmatik doğasını eleştirel bir biçimde görünür kılmak için geliştirilen bir mizah türü olarak değerlendirilebilir. Hem tarihsel kökenleri hem de modern çağdaki biçimsel çeşitliliğiyle edebiyat, sinema, tiyatro gibi alanlarda etkili bir anlatım biçimi olarak kendine yer bulmuştur. Türün yükselişi 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan toplumsal ve siyasal krizlerle şekillenmiş; o zamandan günümüze kadar kara mizah sanatsal üretimin etkin bir parçası olmuştur.

2. Kara Mizah Nedir?

Her ne kadar “kara mizah” terimi günümüzde hem gündelik konuşmalarda hem de edebiyat eleştirisinde oldukça sık karşılaşılan bir ifade haline gelmişse de, bu terimin tam olarak neyi ifade ettiği konusunda genel bir uzlaşma bulunmamaktadır. O'Neill'a göre bu durum elbette şaşırtıcı değildir; zira her ne kadar çoğu insan

karşılaştığında mizahı tanıyabildiğine emin olsa da “mizah” kavramının kendisi üzerine de yaygın olarak kabul görmüş bir tanım mevcut değildir (O’Neill, 2010, s. 80). Bloom kara mizahı tanımlamayı neredeyse olanaksız olarak görürken bu mizah türünün büyük edebi eserlerde neredeyse daima söylenenin tam tersini ima etme ya da farklı bir anlam yükleme işlevi gören bir anlatım biçimi olan ironi aracılığıyla kendini gösterdiğinin altını çizer (Bloom, 2010, s. XV).

André Breton, *Kara Mizah Antolojisi*’nin 1966 tarihli Fransızca baskısına yazdığı önsözde, kitabın 1939 tarihinde ilk kez yayımlandığı zaman kullanılan “kara mizah” kavramının, “zencilerin kendi aralarında yaptığı şakalar” dışında bir çağrışım yapmadığını vurgulamaktadır. Breton’a göre kara mizah, ilk kez kendisinin yaptığı tanımdan sonra sözlüklerdeki yerini almıştır (Breton, 1997, s. XII).

Şükrü Kurgan’ın sıraladığı kara mizah tanımlamaları şu şekildedir:

Kara mizah, hayatın çirkinliğini sert, acı, kimi kez de umut kıran bir dille haykıran mizahtır.

Kara mizah, ölümün acı gülüşü ile gülen mizahtır.

Kara mizah bizi çevreleyen ahmaklıklara karşı bilinçli bir baş kaldırmadır (Kurgan, 1968, s. 493).

Dehşet ve kakhaha kara mizahın içerisinde birlikte bulunurlar. Kakhaha, karşılaşılan durumdaki acının gerçekliğini veya ciddiyetini azaltmaz, ancak yeni bir anlam kazandıracak şekilde geliştirir (Nelson, 2012, s. 6). Karşılaşılan duruma gülerken verilen tepki, var olan acı ve dehşete bir de çaresizliğin anlamını yüklemektedir. Olaylarda trajedi ile komedi iç içedir ve ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Kakhaha, gördüğü şeye karşı insanın verebileceği, elinden gelen en son tepki olarak görülebilir.

Colletta kara mizahı, doğrudan doğruya Modernizmin temel kaygılarıyla şekillenen bir anlatı biçimi olarak görür. Bu tür genellikle belirsizlik, karmaşık ve kopuk zaman dizinleri, yönsüz ya da amaçsız görünen olay örgüleri ve çelişkili hatta güvenilmez bir anlatı tutumu ile tanımlanır. Şiddet içeren ya da travmatik olayları temsil ederken, aynı anda hem dehşet verici hem de mizahi olanı

yansıtarak okurun değerlerini ve algılarını sorgular. Tıpkı Modernizmin kendisi gibi, kara mizah da bireysel deneyim ya da sezgiyle örtüşmeyen her türlü sistemi –siyasal, etik, dinsel ya da anlatı yapısına ilişkin olsun– reddeder. Bununla birlikte, metinlerde temsil edilen kaos ve baskıya karşı bir tür mizahi düzen önerir ve dünyayı kapsayıcı, bütüncül bir ideolojik ya da felsefi çerçeveye indirgemeyi ısrarla reddeder. Mizahın yöneldiği nesne değişkenlik gösterebilir: Bu, İngiliz taşra kültürünün katı hiyerarşileri, Birinci Dünya Savaşı'nın dehşet verici yıkımı, bütünlüklü benliğin yitimi ya da modern teknolojinin uyuşturucu etkisi olabilir (Colletta, 2003, s. 2).

Charlie Chaplin, komedinin oluşumunda trajedinin, alaycılık ruhunu kamçıladığını belirtmektedir. Çünkü alay, trajedinin acımasızlığına karşı başkaldırıdır. Doğanın gücüne karşı gülmekten başka çaremiz yoktur, çünkü aksi takdirde delirmek işten bile değildir. Chaplin, California'ya giderken kar yüzünden dağda mahsur kalan ve açlıktan birbirlerini yiyen *Donner Party* isimindeki konvoyla ilgili okuduklarının, kendi yaptığı bir filme ilham verdiğini söylemektedir. [*The Gold Rush* filminde] Charlie Chaplin, açlıktan ölmek üzereyken ayakkabılarını kaynatıp yemekte, çivilerini bir kemikmiş gibi çıkarmakta, bağcıklarını bir spagettiymiş gibi yutmaktadır. Arkadaşı ise açlık yüzünden delirmekte ve Chaplin'in bir tavuk olduğunu sanmaktadır (Chaplin, 2012, s. 294). Chaplin'in bu bakış açısı, yani trajedinin acımasızlığına karşı gülmekten başka çaremiz olmaması durumu, kara mizahın da bakış açısıdır.

Godioli kara mizahın farklı biçimlerine ilişkin sistematik bir sınıflandırmanın hâlâ eksik olduğunu öne sürerken, özellikle her bir türün yabancılaştırma ve aşına kılma (*de-familiarization / re-familiarization*) süreçleriyle olan ilişkisini göz önünde bulundurarak, kara mizahın üç temel varyantını (ya da aynı olgunun üç temel yorum biçimini) belirleyerek bu boşluğu doldurmaya amaçlamaktadır. Öne sürülen bu üçlü ayrımın çıkış noktası, belirli bir kara mizah örneğinde “karanlık” yapının üç temel unsurdan oluşabileceği fikridir: (1) çoğunlukla tabu statüsüne sahip olan, en azından mizahi bir bağlamda ele alınması uygun görülmeyen, uğursuz bir olay, konu ya da senaryo; (2) söz konusu olayın mağdurları; ve (3) bu uğursuz olayın faili (eğer söz konusu bir suç ise), olanak sağlayıcıları ya da pasif izleyicileri. Kara mizahın hangi unsurunun esas mizahî muameleye tabi tutulduğu algısına bağlı olarak, üç tür kara mizah biçiminden söz etmek mümkündür: sırasıyla, tabu yıkıcı, aşağılayıcı ve alaycı (ya da iğneleyici) kara mizah (Godioli, 2024, s. 131). Yapılan bu ayrım, kara mizahın yalnızca hangi temaları işlediğini

değil, aynı zamanda bu temaları toplumdaki hangi yaklaşımlar üzerinden bir mizah unsuru olarak kullandığını da ortaya koymaktadır. Öte yandan kara mizahla ortaya çıkan *de-familiarization* (yabancılaştırma) etkisinin nasıl oluştuğuna dair dikkat çekici bir ayırım olarak görülebilir.

Batur'un da belirttiği gibi kara mizah, egemen değerlerle yoğun bir çatışmaya girme anlamını taşımaktadır. Bu açıdan kara mizah, yerleşik olanı yerinde rahatsız etmekte, hatta çileden çıkarmaktadır (Batur, 2010, s. 8). Söz konusu mizah anlayışı bu yönüyle son derece sert ve keskin çizgilere sahiptir. Toplumsal kabul görmüş değerleri, isimleri, inanış ve tabuları kullanarak, bütün bunları karşısına alarak mizah üretmektedir. Kara mizah, son derece sert, zaman zaman da rahatsız edici bir alt tür olarak görülebilir.

Kara mizah, tanımlanması güç ve çok katmanlı bir anlatı biçimi olarak çeşitli anlatılarda kullanılmaya devam etmektedir. Zaman içinde farklı kuramcıların kara mizahın temel unsurlarını belirlemeye çalıştığı, ancak hem tarihsel hem de kültürel bağlamlara göre şekil değiştiren kara mizahın, farklı biçimlerde uygulanabilen esnek yapısıyla sabit tanımlar üzerinden değerlendirilemediği söylenebilir.

3. Sinemada Kara Mizah

Sinema tarihi incelendiğinde, kara mizah alt türünün ilk örneklerinin erken dönem sessiz sinema ve avangard akımların filmleriyle biçimlendiği görülür. Charlie Chaplin, bu türün en erken örneklerini veren isim olarak öne çıkar. Bir yanlışlık sonucu diktatör Adenoid Hynkel ile karıştırılan bir berberin hikayesini anlatan ve faşizm eleştirisi yapan *The Great Dictator* (1940), zengin ve yalnız kadınları baştan çıkarıp paralarını çaldıktan sonra öldüren bir adamı konu alan *Monsieur Verdoux* (1947), daha çok eleştirel yönleriyle kara mizah öğeleri içeren filmlerdir.

Kara mizahın sinemadaki varlığının özellikle 1960'ların ortasından itibaren dikkat çekmeye başladığı söylenebilir. Kara mizah türüne tam olarak girecek örnekler ise 1970'li yıllarda ortaya çıkmış, 1980'lerde varlığını sürdürmüştür. İlerleyen yıllarda kara mizah, televizyon dizileri ve reklamlar gibi popüler kültürün birçok alanına yayılarak bu alanlarda asıl anlamını, türün ayırıcı yanı olan sarsma ve şok etme niteliğini yitirmeye başlamıştır. Ersümer, altmışlı yıllar

öncesi kara mizah filmlerini klasik anlatı sineması içine dahil ederken, kabaca 1960-1980 yılları arasındaki kara mizah filmlerini modernist kara mizah filmleri olarak nitelemektedir. İlerleyen yıllarda ise kara mizah filmleri satir açısından bir dönüşüm geçirmiş; toplumsal eleştiri yönü belirgin olan modernist kara mizah örneklerinin yerini, Tarantino sineması gibi postmodern eğilimler taşıyan ve satirik bir arka plandan yoksun olan yeni kara mizah türleri almıştır. 1960'lı yıllardan önceki kara mizah filmleri, 1970'lerdeki örneklerle karşılaştırıldığında daha naif ve görece daha yumuşak bir üsluba sahiptir. Bu dönemdeki satirik eleştiriler daha hafif ve eğlenceli bir biçimde sunulurken, şiddet ve dehşet unsurları oldukça sınırlı düzeyde kullanılmıştır. Yetmişli ya da seksenli yılların örneklerinde kara mizahın "kara" yanı daha yoğunken, bu dönemde karamsar bakış açısının, komik ya da eğlenceli bakış açısının önüne geçtiği söylenebilir (Ersümer, 2014, s. 152).

Kara mizah, II.Dünya Savaşı sonrası dönemde Avrupa'da ve Amerika'da üretilen filmlerin anlatılarında daha sık kullanılan bir unsur hâline gelir. Soğuk Savaş döneminde Rusların "Amerikan halkının vücut sıvılarını kirlettiği" gerekçesiyle SSCB'ye nükleer saldırı yapma kararı alan bir generalin konu edildiği *Dr. Strangelove* (1964), ölüm takıntısına sahip bir genç olan Harold ile yetmiş yaşlarındaki bir kadın olan Maude'un hikayesini anlatan *Harold and Maude* (1971), ölüm ve yaşam kavramlarını ironik bir bakış açısıyla işlemektedir. Coen Kardeşler'in *Fargo* (1996), *The Big Lebowski* (1998) ve *A Serious Man* (2009) gibi filmleri ise türün Amerikan sinemasında öne çıkan diğer örnekleri olarak görülebilir.

Avrupa sinemasında kara mizahın farklı ülkelerden bağımsız/arthouse filmler olarak nitelendirilebilecek yapımlarda karşımıza çıktığı görülmektedir. İki kiralık katilin Bruges şehrinde yaşadıklarını anlatan *In Bruges* (2008), insan etinin en değerli yiyecek olduğu bir zamanda geçen *Delicatessen* (1991), Danimarkalı yönetmen Anders Thomas Jensen'in inanç ve şiddet gibi temalar üzerinden ironik bir yaklaşım sunan *Adams' abler* (2005) ve *Mænd & høns* (2015) filmleri, intikam, hırs, açgözlülük gibi konuları şiddet teması ekseninde ele alan altı kısa film den oluşan *Relatos Salvajes* (2014), gibi örnekler, kara mizahın Avrupa'daki temsilleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde kara mizah, dünyanın farklı yerlerinde toplumsal, ekonomik ve etik meseleleri sorgulamak için bir araç olarak kendine bir yer bulmaya devam

etmektedir. Yorgos Lanthimos'un *The Lobster* (2015) ve *The Killing of a Sacred Deer* (2017) gibi filmleri, toplumsal normlara yönelik sorgulayıcı yaklaşımıyla bir yabancılaştırma etkisi yaratırken; Oscar ödülleri en iyi yönetmen ve en iyi film dahil birçok ödül kazanan Bong Joon-ho'nun *Parasite* (2019) filmi, odağına aldığı sınıfsal eşitsizlik konusuna alaycı bir biçimde yaklaşmaktadır. Benzer şekilde Ruben Östlund'un *Force Majeure* (2014) ve *Triangle of Sadness* (2022) gibi filmleri, Batı burjuvazisinin ikiyüzlülüğünü kara mizah unsurlarını da kullanarak açığa çıkarma yoluna gitmektedir.

Kara mizahın sinemadaki gelişimi incelendiğinde, bu alt türün farklı türlerle birlikte kullanılabilmesi, trajik unsurları hikayelerinin olağan bir parçası haline getirerek seyirciyi eleştirel yaklaşımına dahil eden, hem politik hem de felsefi anlamda derinlikli yanları olabilen bir unsur olduğu söylenebilir. Türe ait veya çoğunlukla başka türlerle birlikte bu türün de özelliklerini taşıyan filmlerin, Avrupa, Uzakdoğu ve Amerika Birleşik Devletleri dahil farklı yerlerde karşımıza çıkması, geçen zaman içinde kara mizahın sinema alanındaki süregelen etkisinin bir göstergesi olarak görülebilir.

3.1. Türk Sinemasında Kara Mizah

Geçmişten günümüze tarihsel süreç incelendiğinde sinemamızda kara mizah alt türü, özellikle toplumsal eleştiriyi iç içe geçmiş biçimiyle dikkat çekmektedir. Kara mizah, genellikle satirik anlatımların konusu olmuş, sosyal meselelerle ilgili filmlerde kullanılmıştır. Kara mizah sinemamızda, Türkiye'nin politik, sosyal ve ekonomik gerçekliklerini hiciv ve ironi yoluyla sorgulayan bir ifade biçimi olarak kendine yer bulmuştur. Bu türden örnekler ilk kez yetmişli yılların sonunda Zeki Ökten'in *Çöpçüler Kralı* (1977) gibi filmlerinde görülmektedir. Her ne kadar komedi türünde görülse de bu filmler, arka planında toplumsal eleştiri, sınıfsal farklar ve çarpıklıklar üzerinden kara mizah unsurları barındırmaktadır. 12 Eylül 1980 darbesinin ardından politik baskıların artmasıyla eleştirinin komedi filmlerinin içinde kara mizahla birlikte kendine yer bulduğu söylenebilir. Örneğin, tımarhaneden kaçıp köye gelen bir delinin bir köye kaymakam olmasını anlatan ve bu olay üzerinden sistem eleştirisi getiren *Deli Deli Küpeli* (1986), bu türden bir örnek olarak görülebilir. Köyünü satıp şehre gelen ancak orada da tutunamayan bir ağayı konu alan *Züğürt Ağa* (1985), dar gelirli bir adamın kendisini kaybedip çırılçıplak sokaklarda koştuktan sonra şöhret olmasını anlatan *Çıplak Vatandaş* (1985) filmleri de yine bu dönemden başka örneklerdir.

Kara mizah alt türüne dahil edilebilecek başka bir örneğin 1989 tarihli bir Ertem Eğilmez filmi olan *Arabesk* olduğu söylenebilir. Aslında Eğilmez'in filmi tam anlamıyla bir kara mizah filminden ziyade Türkiye'de bir dönem furya haline gelmiş tartışmalı bir konu olan arabeskin ve arabesk klişelerin bir parodisidir. Zengin kız fakir oğlan, büyük şehre göç, gazinolarda şarkı söylemek, evlenmek isteyen sevgililerin kardeş çıkması gibi birçok klişe bu filmde eleştiri maksadıyla kendine yer bulmuştur. Ancak filmdeki eleştiri tonu, parodileştirilen ve yer yer fazla absürde kayan bir anlatım seçilmesi sebebiyle alışlagelmiş kara mizah türündeki sert ve acımasız seviyede değildir. Filmde gösterilen her şeyin kasıtlı olarak abartılı ve karikatürize edildiği rahatlıkla ayırt edilebildiğinden gösterilen aşırı durumlar seyircide bir şok etkisi yaratmamaktadır.

1990'lı yıllarla birlikte bağımsız sinemacıların çalışmalarında görülmeye başlayan kara mizah, 2000'li yıllarla birlikte farklı üslup ve anlatı biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. İnsanların davranışlarının ve karakterlerinin değişmesinde paranın etkisini merkezine alan Reha Erdem filmi *Kaç Para Kaç* (1999), bir inşaatta çalışan iki işçi üzerinden toplumsal yapıya ve insan ilişkilerine dair bir taşlama olan Ömer Vargı filmi *İnşaat* (2003), Ezel Akay'ın yer yer kara komedi öğeleri içeren filmleri *Neredesin Firuze* (2004) ve *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü* (2006), gerçek bir olaydan esinlenerek yazılan ve işlemedikleri bir suç yüzünden hapis yatan arkadaşların hikayesini anlatan *Pardon* (2004), ailesiyle mutsuz bir hayat süren Celal'in hikayesini anlatan ve sinemamızda kara mizahın ilk yetkin örneği olarak görülebilecek Taylan Biraderler filmi *Vavien* (2009), Onur Ünlü'nün saygın bir anayasa profesörünün alt üst olan yaşamını anlattığı *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011) filmi, bu dönemde sinemamızdaki kara mizah filmlerinden bazıları olarak gösterilebilir.

Günümüze geldiğindeyse Türk sinemasında kara mizah, özellikle bağımsız sinema alanında çeşitli örneklerle kendini göstermektedir. Tolga Karaçelik'in aile, ölüm gibi konuları odağına alan *Kelebekler* (2018) filmi; Ali Atay'ın yönettiği hem toplumsal hem de bireysel meseleleri ironik bir üslupla işleyen *Limonata* (2015) ve *Cinayet Süsü* (2019) gibi filmler ise bu alt türün sinemamızdaki güncel temsil biçimlerine katkı sunmaktadır. Son dönem örneklerde de görüldüğü gibi kara mizah yalnızca bir hiciv aracı değil, varoluşsal sorgulamaları da barındıran çok katmanlı bir anlatı biçiminin içindeki bir unsur olarak kullanılabilir. Kara mizah geçmişten günümüze Türk sinemasında kullanım alanı açısından

çeşitlenerek, özgün anlatım biçimlerine olanak sağlayabilen bir ifade aracı haline gelmiştir.

4. Kelebekler Filminin Kara Mizah Alt Türü Bağlamında İncelenmesi

Tür, filmleri birbirleriyle biçim ve içerik açısından benzerliklerine göre ayırmak üzere kullanılan bir kategoridir. Filmler benzer tema, anlatı yapısı ve karakterler üzerinden ayırt edildiğinde, ortaya bilim kurgu filmi, kara film, melodram gibi birtakım türler çıkmaktadır. Corrigan'a göre tür eleştirisi yapılırken türün ortak yapı ve temalarının belirlenmesi; filmin öyküsünü kendi türüne göre nasıl düzenlediğinin ön planda tutulması gerekmektedir. Buna göre incelenen filmin anlatısının, belirlenen türün kalıplarıyla olan ilişkisi üzerinde durulmalıdır (Corrigan, 2008, ss. 115-116).

Tür eleştirisi, zaman içinde belli anlatı gelenekleri oluşturarak süreklilik kazanan, tekrarlanan bu anlatı yapılarıyla tanımlanabilen film türlerini inceleyen bir yaklaşımdır. Belirli temaları, karakter tiplerini ve çatışma biçimlerini yeniden üreten tür filmleri bu yaklaşımın temel inceleme nesnesidir. Müzikal, western, film noir, bilimkurgu, korku gibi popüler ve ticari türler, genellikle tür eleştirisinin sıklıkla kullanılan örnekleri arasında yer almaktadır. Tür eleştirisi yalnızca yapısal benzerlikleri ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda bu türlerin tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamlarda nasıl üretildiklerini ve nasıl işlev gördüklerini de analiz eder. Bu yönüyle, akademik film çözümlemelerinde önemli bir yer tutarken, sinemayı kültürel bir metin olarak ele alma olanağı da sunmaktadır. Film türlerinin eleştirel açıdan taşıdığı önem, büyük ölçüde seyircilerin filmleri anlamlandırmalarına olanak tanıyan kültürel ve anlatısal bağlamı sunmalarından kaynaklanmaktadır. Tür yapıtları, sinema tarihinde ve film kuramında belirleyici bir rol oynayarak, hem anlatıların oluşumuna katkıda bulunmakta hem de mevcut yapıları zenginleştirmektedir. Bu türsel yapıların, sinema endüstrisi tarafından üretilen filmlerin büyük bir kısmında belirleyici olması, filmlerin hem üretiminde hem de alımlanmasında söz konusu yapıların göz önünde bulundurulmasını zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla, filmlerin daha kapsamlı, derinlikli ve sağlıklı bir biçimde çözümlenebilmesi için tür eleştirisi kuramı önemli bir yer teşkil etmektedir. (Özden, 2004, ss. 211-212).

Tür eleştirisi ile kara mizah bağlamında inceleme yapılırken, alt türün özellikle ciddi veya trajik konulara ironik bir dille yaklaştığı kısımlar ön plana

çıkarılmaktadır. Kara mizahın anlatı yapısıyla ilişkilendirilen ölüm, inanç, anlam arayışı gibi temalar, saçma ve sıradan olanla iç içe kullanılarak bu alt türle ilişkilendirilebilecek öyküler oluşturulmaktadır. Kelebekler filmi de bütün olarak tek bir türe dahil edilemeyecek olsa da söz konusu bu kalıplar ve anlatı yapısı üzerinden filmde baskın olan kara mizah alt türüne ait unsurlar üzerinden incelenecektir.

4.1. Filmin Künyesi

Yapım yılı: 2018

Yönetmen: Tolga Karaçelik

Oyuncular: Tuğçe Altuğ, Tolga Tekin, Bartu Küçükçağlayan, Serkan Keskin

4.2. Filmin Özeti

Yıllar içinde birbirlerinden uzaklaşmış ve farklı hayatlar kurmuş üç kardeş, aradan geçen bunca zaman sonra uzun süredir haber almadıkları babalarından bir çağrı alır. Hasanlar Köyü'nde yaşamakta olan babaları onları köye çağırmaktadır. En büyükleri olan Cemal'in çabalarıyla bir araya gelen üç kardeş, babalarını görmek için Hasanlar Köyü'ne doğru yola çıkarlar. Ancak köye vardıklarında babalarının onlar gelmeden önce öldüğünü öğrenirler. Babaları kardeşlere kelebeklerin geldiği zaman gömülmeyi istediği bir vasiyet bırakmıştır. Çıktıkları bu yolculukta kardeşler, hem kendilerini ve aralarındaki ilişkiyi, hem de yıllar önce uzak düştikleri aileleriyle olan ilişkilerini sorgulayacaktır.

4.3. Kelebekler: Bireysel Krizlerin Tuhaf Komedi

Kelebekler filmi, bir astronot olan Cemal'in uzaya gönderilmediği için yaptığı protesto görüntüleriyle başlar. Cemal arkadaşlarıyla birlikte hazırlattığı ucuz görünümlü astronot kıyafeti içinde komik bir görüntüye sahiptir. Ancak başka bir açıdan bakıldığında karakterin durumunun trajik olduğu söylenebilir. Bir işe hayatını adayıp yıllarını vermiş birisi, harcadığı bunca yılın ardından mesleğini icra edememektedir. Arkadaşları ve ailesi tarafından alay konusu olmakta, toplumsal statü olarak mesleği gereği yüksek bir yerde konumlanması ve çoğu insan tarafından tanınması gerekirken, astronot arkadaşlarıyla birlikte yaptığı

saçma eylemlerle gündem olabilmektedir. Televizyon kanalında yaptığı röportaj sonrası Cemal üzerine gaz döküp stüdyoda kendini ateşe verir. Ancak yalnızca kalın ve korunaklı olan kostümü yanmakta, kendisine bir şey olmamaktadır. Kara mizahın alaya aldığı noktalardan biri olan intihar, göstermelik bir unsur olarak ilk kez burada ciddiyetsiz bir biçimde karşımıza çıkar.

Kardeşler, babalarının çağrısı üzerine arabayla Hasanlar köyüne gitmektedirler. Cemal keyiflerinin yerine gelmesi için bir Grup Gündoğarken şarkısı açar. Yolda bu müzikle birlikte sakin bir şekilde ilerlerken Cemal bir anda “benim annem intihar etti” der ve bunu defalarca tekrarlamaya başlar. Bu cümleyi bir yüzleşme ve rahatlatma amacıyla söylediğini belirtir. Ancak Kenan’ın da karşı çıktığı gibi, Cemal’in hali sanki bu durumla dalga geçtiğini göstermektedir. Aslında Cemal, *Astronotun Yol Rehberi* isimli bir kişisel gelişim kitabı yazmıştır ve orada bahsettiği bu tekrarlamaya yöntemi kendi hayatına da uygulamaya çalışmaktadır. Bu sırada Suzan’ın telefonu çalar ve ayrılma sürecinde olduğu eşiyile gergin bir konuşma yapmaya başlar. Çok kötü geçen bir telefon konuşmasının ardından Cemal yeniden müziği açar ve kişisel gelişim kitabından bahsetmeye başlar. Bu sırada Suzan parmağındaki yüzüğü çıkarmaya çalışmaktadır. Aslında hayatını değiştirecek bir karar almakta ve bunu uygulamaktadır, ancak anın saçmalığı içinde bu durum arka planda kalır. Yolculuk sekansındaki bu kısım, birçok farklı ciddi meselenin nasıl mizahi bir üslupla işlenebileceğinin iyi bir örneğidir. Ölüm, intihar, ayrılık gibi konular kasıtlı olarak ciddi bir yaklaşımla işlenmez ve saçma durumların içerisine yerleştirilerek birer komedi unsuru haline getirilir. Arkada devamlı çalan keyifli ve sakin müzik seçimiyle birlikte sahne komik bir tezatlar bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kardeşler babalarının çağrısı üzerine çıktıkları yolculuğun ardından köye varsalar da onların gelişinden önce babaları ölmüştür. Bu durumu kardeşlerin öğrenmesi de normalden çok daha uzun ve garip bir biçimde gerçekleşir. Cemal, köyde muhtarın yanına giderek babasının evinin yerini öğrenmek ister. Muhtarsa lafı devamlı uzatır ve konudan bağımsız görünen, meselenin etrafında dolanan diyaloglara girer. Cemal’in babasının ölümünün üzerinde durmamak, adeta ölümünün sıradanlığını altını çizmek için alakasız şeyler anlatıp durur. Seyirci, bu sahnenin başlarında babaları olan Mazhar’ın öldüğünü anlsa da buna üzülme yerine diyalogların saçmalığına gülmek durumunda kalır. Sonunda muhtar çaktırmadan muhtarlık binasından ayrılıp koşarak kaçar.

Kardeşlerin babalarının ölümünü öğrenmeleri kasıtlı olarak farklı tuhaf durumlarla (köy meydanında tavukların patlaması gibi) uzatılır. Ölümün olumsuz duygusal etkisi böylece arka plana itilir ve ölüm anlatı içerisinde bir mizah malzemesi haline gelir. Muhtarın camide babalarının öldüğünü öğrenen kardeşlere “neden ağlamıyorsunuz” diye sorması da bundandır. Normalde hüznü olması gereken bir duruma verilecek duygusal tepkiye bir türlü sıra gelmemektedir. Bu süreçte yaşamın trajik yanıyla komik yanı iç içe geçmiş, duygusal tepkiler vermek zorlaşmıştır.

Muhtar ve köylüler kahvede toplanıp uzun zamandır yağmur yağmayan köylerine yağmur yağması için muhtardan yağmur duasına çıkmasını istemektedirler. Ancak imam bunu yapamayacağını söyleyerek evrenden ve onun yapısından bahsetmeye başlar. Köylü kuraklık yüzünden sıkıntılı bir duruma düşmüş, ekinleri kurumuş ve hayatları ciddi anlamda zorlaşmıştır. Durumun ciddiyeti üzerinde hiç durulmadan imam üzerinden yine komik bir diyalog başlar. Buradaki imam karakteri, kendisinden beklendiği gibi davranmamakta, dini temsil eden inançlı birinin zıttı olarak fazlasıyla rasyonel konuşmaktadır. İmam üzerinden inanç-inançsızlık meselesi, yani yine ciddi bir mesele mizahi bir yönden ele alınır. Kendini, yaşamı ve evreni sorgulayan bir imam, doğal olarak yapması gereken işleri yaparken zorlanmakta, çelişkilerle dolu ve komik durumlar ortaya çıkmaktadır. Bu karakter üzerinden kara mizahın yaşama bakışının da bir temsili sunulmaktadır.

Suzan’ın market poşetleriyle eve geldiği ve nereden geldiği sorulduğunda gülümseyerek “babamın cesedinin yanından” demesiyle başlayan sekans, filmdeki ölüm eksenli kara mizah yaklaşımının en bariz örneklerinden birini karşımıza çıkarmaktadır. Kardeşler Suzan’ın fikri sonrası evlerinin bahçesinde bir rakı masası kurmuş, sohbet etmektedirler. Cemal annesinin intiharı ve babasının ölümünü hatırlayarak sınırlarının bozulduğunu söyler ve hafiften gülmeye başlar. Ardından gazetede okuduğu bir intihar haberini ve intihar eden kişinin bıraktığı “bazen çok üzülüyorum” notunu anlatır ve bu kez bütün kardeşler hep birlikte gülmeye başlarlar. Kara mizahın bu noktada ortaya çıkmasının sebebi, kara mizahın hayatın “gülünecek nesi var bunun” sorusunu sorduğumuz ama yine de güldüğümüz kısımlarında olmasıdır. Bir cenaze için buldukları köyde, yıllardır görüşmedikleri kardeşleriyle bir araya gelen bu karakterler, başka bir ölüm haberine kahkahalarla gülmektedirler. Ortada gülünecek bir şey yokmuş gibi görünse de bu sahneyle hayatta karşılaştığımız acılara karşı gülmekten başka

çaremizin olmadığı vurgulanmaktadır. Karakterlerin arada kahaahalarının üzerine giren ve hüznünlü/düşünceli durdukları planlar, aslında bu gülmenin bir mutluluk belirtisi olmadığını altını çizer. Bu kahaahalar, daha çok ölüm karşısındaki çaresizliğin bir yansıması olarak görülebilir.

Kardeşlerin babalarının cenaze sahnesi, kara mizahın temel öğelerini içinde barındıran bir anlatı oluşturmaktadır. Cemal'in kendi yaptırdığı ve filmin başında da gördüğümüz astronot kıyafetiyle cenazeye katılması, cenaze ritüelinin taşıdığı geleneksel ciddiyeti bozar. Seyirci, kardeşlerin babalarının kaybının ağırlığına ve yasa odaklanmak yerine, Cemal'in bu uyumsuz görüntüsü ve davranışının ortaya çıkardığı tuhaf duruma karşı karşıya kalır. Ölümün ciddiyeti yine ikinci plana itilmiştir.

Cenaze defnedilirken dua okumakta olan imam, duasını yarıda kesip “ya bunların hiçbiri yoksa” diyerek varoluşsal bir sorgulamaya başlar. Dini ritüel ve temsil ettiği inanç askıya alınırken, mutlak bir gerçeklik olan ölümün temsili olan mezarlıkta, anlatı bir anda yine absürt bir eksene kaymış olur. Ritüelin bütünlüğü bozulmuş, bütün cemaat kaçmakta olan imamın peşinden cenaze merasimini terk etmiştir. Bu sahnede Godioli'nin bahsettiği (*de*)*familiarization* stratejisi (Godioli, 2024) etkin biçimde kullanılmaktadır. Ölümün ardından karşılaşmaya alışık olduğumuz cenaze, dua ve gömme eylemi, absürd öğelerle bozulur. Bu durum izleyiciyi kaçınılmaz olan ölümün mutlaklığıyla yüzleştirirken, bu yüzleşmenin komik durumlar üzerinden aktarılması aracılığıyla anlamın askıya alındığı bir boşluğa iter. Cenaze merasiminin ve imamın temsil ettiği etik ve toplumsal normlar, sahnede kullanılan ironik dille alt üst edilmiş olur.

Filmin final sahnesi, kara mizahın varoluşsal boşlukla kurduğu bağlantıyı son derece açık ve etkili bir biçimde karşımıza çıkarır. Cenaze işlemlerinin ardından üç kardeş, babalarının vasiyeti üzerine dağın başındaki kör bir çobanın yanına gider. Filmin kurduğu bu anlatısal beklenti, hikâyenin öğüt verici bir mesaj veya önemli bir bilginin öğrenilmesi yoluyla klasik dramatik bir kapanışa doğru gidildiği düşüncesini yaratır. Çobanın babalarıyla olan hikayesini anlatmaya başlaması, bu beklentiye pekiştirir. Ancak sahne, beklenmedik bir şekilde biter: Çoban, yıllar önce babalarının evinin yağmur nedeniyle akan damını onardığını ve karşılığında kardeşlerden beş yüz lira alacaklı olduğunu söyler. Kardeşlerin yaşadığı ilk hayal kırıklığının ardından Cemal gülmeye başlar. Bu sahnede görülen, anlamın yıkımı/yokluğu karşısındaki çaresizliğin kahaahasıdır. Kör bir

adamin yağmurlu bir günde bir damı onarması, mantıksal olarak absürt bir durumdur. Kardeşler babalarından bir nasihat, anlamlı bir söz beklerken, karşılaştıkları şey saçma bir talep olur. Ölümün ardından bu beklentinin oluşması ve sonrasında boşa düşürülmesi, sahnenin çarpıcı etkisini arttırmaktadır.

Sonuç

Kara mizah, modern dünyanın sorunlu yapısını, çelişkilerini ve absürtlüğünü göstermek için kullanılan bir alt tür olarak edebiyat, tiyatro ve sinema gibi alanlarda kendine yer bulmuştur. Türün tarihsel kökleri Aristofanes'in yapıtlarına kadar uzansa da özellikle 20. Yüzyılla birlikte yaşanan büyük savaşlar, siyasal ve toplumsal sorunlar, kara mizahın biçim ve içerik açısından belirgin bir yapıya ulaşmasını sağlamıştır. 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yapıtlarla yükselişe geçen kara mizah, dönemin toplumsal rahatsızlığına verilen bir yanıt olarak görülebilir. Geçmişten günümüze kara mizah alt türünün gelişimi, sanatçıların genel olarak yaşama ve özel olarak yaşadıkları döneme dair duydukları tepkinin ironik bir ifadesine olanak tanımıştır.

Sinema alanında kara mizahın gelişiminin, hem dünya genelinde hem de Türkiye'de toplumsal ve kültürel dönüşümlerle paralel bir şekilde ilerlediği görülmektedir. 1960'lı yıllardan itibaren özellikle Amerikan ve Avrupa sinemasında belirgin örnekleri görülmeye başlayan bu alt tür; savaş, bürokrasi, sınıf çatışmaları ve bireyin yabancılaşması gibi konuları mizahi bir dille işleyerek sinemanın eleştirici ve komedi potansiyeline katkıda bulunmuştur. Zamanla satirik anlatımların dışında başka türlerin içinde de kullanılarak katmanlı bir anlatıma imkân sağladığı söylenebilir. Türk sinemasında ise kara mizah, özellikle 1980'li yıllardan itibaren toplumdaki sorunlara karşı eleştirel yaklaşımın güçlü bir unsuru olarak kullanılmış; ekonomik ve toplumsal sorunlar, siyasi yozlaşma gibi konular ironik bir dille perdeye aktarılmıştır. Hem Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde, hem de Türkiye'de bu alt türün çeşitli filmlerde geçmişten günümüze kullanıldığı, ortaya koyduğu etkili anlatım pratiğiyle günümüzde de varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

Kelebekler filmi incelendiğinde kara mizahın yapısal ve tematik özelliklerinin filmde önemli bir yer tuttuğu, anlatı olarak filmin bu alt türün günümüz sinemasındaki temsilinden birini oluşturduğu söylenebilir. Hikâyede ölüm, intihar, aile, bireysel yıkım gibi ağır konular mizahi bir çerçevede, sıklıkla ironik

bir yaklaşımla ve absürt öğelerle birlikte kullanılmakta; izleyici bu yolla hem rahatsız edilmekte hem de güldürülmektedir. Anlatı boyunca kullanılan beklenmedik kırılma noktalarıyla yabancılaştırma stratejisinin filmde etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Geleneksel anlatıların aksine gidilerek beklentiler boşa çıkarılmakta, kara mizahın sahip olduğu yaklaşım tarzıyla birlikte anlam askıya alınmaktadır.

Anlatının temelini yerleştirilen ölüm gibi mutlak ve kaçınılmaz bir gerçekliğin, tuhaf ve çoğunlukla gayri ciddi bir biçimde sunulması, izleyicinin hem bu gerçeklikle yüzleşmesini sağlamakta, hem de bu duruma duyguların dışından bakarak üzerine düşünmesini mümkün kılmaktadır. Bu yönüyle *Kelebekler* filmi, kara mizahın komedi üretme işlevinin ötesinde, modern bireyin toplumsal ve varoluşsal krizlerini de işleyebilen bir anlatı biçimi olarak işlev görebileceğini de göstermektedir.

Kelebekler filminde kara mizah, anlam arayışının boşa çıkışını dramatik bir kriz değil, mizahi bir çözülme olarak izleyiciye sunmaktadır. Filmin bu duruma örnek olarak gösterilebilecek final sahnesinde izleyici, karakterlerle birlikte kendini hayatın anlamı/açıklaması/mesajı noktasında boşlukla karşılaştığı bir durumda bulur. Cemal'in tutamadığı kahkahası da bu boşluğun inkârı değil, bir kabulü olarak görülebilir. Varoluşun kendisi, üstesinden gelinemeyecek ve anlaşılamayacak saçma durumlarla doludur. Bunlarla baş etmeye çalışmak veya onları çözmeye çalışmak yerine gülmek, bazen verilebilecek en doğru tepkidir. Bu sahne yalnızca aileden birinin kaybının değil, aynı zamanda metafizik beklentilerin de çöküşü olarak görülebilir. Herhangi bir hakikatin olmadığı noktada, geriye yalnızca kahkahalar kalmaktadır. Film, kara mizahın önemli özelliklerinden birini, anlamsızlığı kahkahayla karşılama/aşma çabasını çoğunlukla anlatısının merkezine yerleştirmektedir.

Sonuç olarak *Kelebekler* filmi, anlatı yapısı, seçtiği temalar ve bu temalar etrafında oluşturulan konuları işleme biçimiyle kara mizah alt türünün kapsamına giren bir yapımla olarak görülebilir. Bu yaklaşım ne tamamen nihilist bir bakış açısına sahiptir, ne de tamamen komedi odaklıdır. Daha ziyade bireylerin yaşadığı sorunların ve toplumsal yapıların taşıdığı anlamların çözülmesinin bir temsilini ortaya koymaktadır. Kara mizahın korkutucu veya kutsal olanla dalga geçerek, modern bireyin travma, inanç ve anlam arama

çabasına dair komik ve eleştirel bir yaklaşım getirmesi, bu filmin anlatısında açık bir şekilde görülmektedir.

Kaynakça

- Batur, Enis (2010). Kara Mizah Antolojisi. 2. Baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Breton, André (1997). Anthology of Black Humor. 1.Baskı. San Fransisco: City Light Books.
- Chaplin, Charlie (2012). My Autobiography. 1. Baskı. New York: Melville House Publishing.
- Colletta, Lisa (2003). Dark Humor and Social Satire in the Modern British Novel. 1.Baskı. New York: Palgrave Macmillan.
- Corrigan, Timothy (2008). Film Eleştirisi Elkitabı, 1. Baskı. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Encyclopedia.com. (Erişim Tarihi: 19 Temmuz 2025). Black humor.
<https://www.encyclopedia.com/reference/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/black-humor>
- Encyclopædia Britannica. (Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2025). Black humor.
<https://www.britannica.com/topic/black-humor>
- Ersümer, Aysen Oluk (2014). “Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Friedman, Bruce Jay (1965). Black Humor, 2. Baskı. New York: Bantam Books.
- Godioli, Alberto ve Nilgün Bayraktar (Ed.). (2024). E(n)stranged: Rethinking Defamiliarization in Literature and Visual Culture, 1. Baskı. New York: Palgrave Macmillan.
- Hobby, Blake (ed.) (2010). Bloom’s Literary Themes: Dark Humor, 1. Baskı. New York: Infobase Publishing.

**Kara Mizah Alt Türünün Bir Örneği Olarak
Kelebekler Filminin İncelenmesi**

Abdülkerim Tunç

- Huang, Y. (2015). Exploration on the Black Humor in American Literature, 3rd International Conference on Management Science, Education Technology, Arts, Social Science and Economics (s. 615–618). Atlantis Press.
- Kurgan, Şükrü (1968). “Nasrettin Hoca Fıkralarında Türk Halk Yaşayışının İzleri”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt 19, Sayı 207, Aralık 1968, ss. 482-197.
- Nelson, James A. (2012). “The Right Thing To Say”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ohio Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi.
- Özden, Zafer (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, 2. Baskı. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

7

Politikaya Eleştirel Bir Kavram Kazandıran Film: *Zübük*

Selami İnce (Şırnak Üniversitesi)
ORCID: 0000-0002-3676-9044
selamiince@gmail.com

The Film That Introduced a Critical Concept to Politics: Zübük

Abstract

This study analyzes the 1980 film Zübük, directed by Kartal Tibet and adapted from Aziz Nesin's novel of the same name, as a multi-layered satire of Turkey's political and social structure. Through the protagonist Zübük, portrayed by Kemal Sunal, the film satirizes political corruption, bureaucratic dysfunction, and the transactional dynamics between the public and political institutions. Employing a humorous yet critical tone, Zübük serves not only as a cultural reflection of the pre-1980 political climate but also as a symbolic representation of persistent political realities. The character of Zübük has evolved into a timeless symbol of unethical political behavior, and the terms "zübüklük" and "Zübük" have entered Turkish political discourse to denote bribery, favoritism, fraud, and incompetence. Framed through Stuart Hall's constructionist approach within Representation Theory, the film is interpreted as both a reflection and a constructor of social reality. Moreover, a conceptual analysis is conducted to identify the universal political equivalents of "zübüklük" and assess its continued relevance. As such, the film exemplifies how cinema not only mirrors but actively shapes societal and political consciousness.

Keywords: Zübük, Turkish Cinema, Political Corruption, Political Satire, Representation Theory, Zübüklük.

Giriş

Türk sineması, ulus-devletleşme süreçlerinin şekillendiği bir dönemde gelişmeye başlamış, kendine özgü anlatım biçimleri ve teknikleriyle, uluslaşma sürecinin yeni kültürel kodlarını temsil etmiş ve yeniden üretmiştir. Bu bağlamda, sinemanın Türkiye’de gelişmeye başladığı erken dönemden itibaren, modernleşme, çağdaşlaşma ve laiklik ilkeleri doğrultusunda şekillenen resmî ideoloji ile bu ideolojinin egemen olduğu dönemin sosyoekonomik ve siyasal yapısı detaylı biçimde Türk sinemasında da temsil edilmiştir. Dolayısıyla siyaset ve siyasi eleştiri teması, Türk sinemasının merkezinde yer alan önemli anlatı alanlarından biri olmuştur. Filmler çoğu kez dönemin siyasal kültürünü ve siyasal özneyi eleştirmekte olup arzulanmış değişimi de ortaya koymaktadır. Filmlerde özellikle kamu yöneticilerine getirilen eleştiriler bağlamında ülkenin ideolojik ve kültürel dönüşüm özlemi dile getirilmekte, siyasal yozlaşma veya siyasal etik ihlalleri temsil edilmektedir. Dolayısıyla Türk sinemasındaki politik filmler, erken Cumhuriyet döneminden itibaren, üretildikleri dönemin siyasal çatışmalarına bağlı olarak biçimlenmiştir. Ayrıca filmler, ülkeye dair siyasi, kültürel, ekonomik ve demokratik çatışmalar karşısında sadece yansıtma görevi yapmamaktadır ve seçtikleri çatışma türü üzerinden pozisyon almaktadır. Bu çalışmada incelenen *Zübük* (1980) filmi, *Zübük* (*Zübükzade İbrahim*) karakteri üzerinden dönemin siyasal yozlaşmasını, bürokratik çarpıklıklarını, halkla bu politik sistemin temsilcileri arasında şekillenen çıkar çatışmalarını, dinin kötüye kullanımını, komedi türünün olanaklarıyla derinlikli ve eleştirel bir biçimde görünür kılmaktadır. *Zübük* filmi, yalnızca Türkiye’ye özgü yerel toplumsal yapılarla sınırlı bir hiciv sunmakla kalmaz; aynı zamanda birey ve kişilik meselelerini, evrensel teorik açılımlarla yansıtan bir karakter ortaya koyarak kalıcı etkiler yaratmış önemli bir eserdir. Çünkü sinema ürünleri üretildikleri dönemin kültürel yapısını, değer yargılarını, siyasal ve ekonomik koşullarını yalnızca yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda bu unsurların yeniden üretilmesine, dönüştürülmesine veya değiştirilmesine katkıda bulunan bir araç işlevi de görmektedir. Başka bir ifadeyle, sinema filmleri toplumsal gerçekliği temsil etmekle kalmaz; temsil ettikleri ideolojik ve siyasi söylemler aracılığıyla toplumsal dönüşüm süreçlerine hız kazandırabilir veya hâkim kültürün pekişmesine doğrudan etki edebilir. Koncavar’ın da belirttiği gibi, “sinema içeriği nedeniyle tartışmasız siyasal bir sanattır” (2017, s. 105). Film içeriklerinde gözlenen siyasi mesajlar ve temalar da doğal olarak üretildikleri yılların politik atmosferine bağlı olarak değişiklik gösterebilmektedir. Bu anlamda, Aziz Nesin’in aynı adlı romanından 1980 yılında Kartal Tibet

tarafından sinemaya uyarlanan *Zübük* filmi, temsil ettiği dönemde yaşanan siyasal ve kültürel süreçleri doğrudan seyirciye sunmakla kalmayıp siyasal literatüre kalıcı bir kavram da kazandırmaktadır.

Günümüzde de geçerliliğini koruyan bir siyasal eleştiri kavramı olarak *Zübük*, özellikle Türk siyasetindeki ahlaki ve ideolojik yönelimleri göz önüne sermekte; bu yönelimlerin zaman içerisindeki dönüşümünü tartışmaya açmaktadır. Kavram, yalnızca dönemin politik aktörlerine dair bir hiciv değil, aynı zamanda Türkiye'deki siyasal kültürün temelini oluşturan yapısal çelişkilerin temsili olarak değerlendirilmelidir. *Zübük* filmi, ürettiği dönemin toplumsal sorunlarını sinema aracılığıyla yansıtabilmiş, bu sorunların bireyler ya da toplumsal gruplar üzerindeki etkilerini tespit etmiştir. Adanır'ın da ifade ettiği gibi, "Sinemada bir şeyler anlatmak ve anlam üretebilmek için yalnızca sinema sanatını bilmek yeterli değildir, içinde yaşanan toplumsal ve kültürel yapıyı derinlemesine tanımak, zihniyeti kılcak damarlarına kadar kavramak gerekmektedir" (2003, s. 287). Bu bağlamda toplumsal ve ekonomik sorunlar ile bireylerin yaşam biçimlerinin sinema diline aktarılmasında başarılı bir biçimde yaratılan *Zübük* adlı kahraman, hem bu film için hem de daha sonrasında Türk siyasi hayatında, güncel siyasal tartışmalarda veya günlük dilde güçlü bir ifade aracına dönüşmüştür. Umut Çiner'in "filmlerin hangi amaçla yapıldığı, kimlerin izlediği ve kimler tarafından değerlendirildiği de üzerinde durulması gereken unsurlardır" (2016, s. 99) vurgusu doğrultusunda, *Zübük* filmi salt bir sinema eseri olarak değil; eleştirel bir toplumsal metin olarak değerlendirilmiş ve bu çerçevede analiz edilmiştir. Çalışma, *Zübük* filmi bağlamında Türkiye'nin politik atmosferinin, belirli davranış kalıpları aracılığıyla bahsedilen dönemde nasıl temsil edildiğini analiz etme ve bu süreçte tartışılan işbiricilik kavramının hangi evrensel kavrama denk düştüğünün tespiti amacı taşımaktadır. Filmdeki *Zübük* karakterinin, temsil kuramı çerçevesinde inşası, yani kendiliğinden yeni bir politik figüre dönüşüm süreci de kuramsal bir zeminde incelenmektedir. Çalışma, *Temsil Teorisi* çerçevesinde yürütülmüş; *Zübük* filmi bir metin olarak ele alınmış ve Stuart Hall'ün *temsil teorisindeki* inşacı yaklaşımı doğrultusunda *Zübük* filminin ülkede bireysel ve toplumsal kimlik, politika, kültür ve anlam inşasındaki rolü irdelenmiştir. Hall'ün ifadesiyle, "şeylerin anlamı yoktur; temsil sistemlerini, kavramları ve işaretleri kullanarak anlamı biz inşa ederiz. İşte bu yaklaşım, dilde anlam yapılandırıcı ya da inşacı yaklaşım olarak adlandırılır" (Hall, 2017, s. 37). Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, filmde yer alan metaforik anlatılar, Türkiye'nin kuruluşundan günümüze uzanan tarihsel ve toplumsal çatışmalar

ekseninde ele alınmış ve bu anlatıların zaman içindeki dönüşümünün incelenmesi amaçlanmıştır. Nitel araştırma tekniklerinden biri olan içerik çözümlemesi yaklaşımına başvuru bu çalışmada, *Zübük* filminin yalnızca “öznel” bir anlatı olmadığı; tersine, dönemin kültürel ve toplumsal gerçekliklerini temsil eden simgesel bir yapı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Filmler, doğrudan ekonomik ya da siyasal iktidar araçlarına sahip olmasa da, sahip olduğu dil, simgelerin taşıdığı anlam ve yapısal bütünlüğüyle toplumsal yönelimleri belirlemede önemli bir “inşa edici” rol üstlenir. Türkçe siyasal literatürde kendine has bir yer edinen *Zübük* kavramının evrensel düzlemde hangi anlama karşılık geldiğine veya hangi durumu betimlediğine dair “kavramsal analiz” yapılmıştır.

Hall’ün inşacı yaklaşımı, kimlik, kültür ve anlamın sürekli bir oluşum süreci içerisinde bulunduğunu ve hiçbir kimliğin sabitlenemeyeceğini öne sürer. Bu bağlamda sinema, toplumun ortak yaşam dünyasını kuran, yani kültürel anlamda kolektif bir bilinç yaratan güçlü bir temsil alanı olarak öne çıkar. Hall’ün belirttiği üzere sinemanın “anlam sistemlerini” kurmadaki belirleyici etkisi, *Zübük* filminin Türkiye toplumundaki karşılığında açıkça izlenebilmektedir. Film, dönemin temel toplumsal çelişkileri —din istismarı, aydınlanma sürecine dair gerilimler, devletin halktan kopukluğu, yoksulluk, yolsuzluk ve feodal ilişkiler— üzerinden ilerleyen eleştirel bir söylem üretmektedir. *Zübük* karakteri ise bu yapısal sorunlar karşısında konumlanan, onları hem temsil eden hem de eleştirel bir aynaya dönüştüren bir figür olarak konumlandırılmıştır. Bu temsiliyet, filmin yalnızca sanatsal değil; aynı zamanda siyasal ve kültürel düzlemde de işlevsel bir metin haline gelmesini sağlamaktadır.

Türk sinemasında politik eleştiri temsiline dayalı filmlerin çoğu, komedi filmi olsa bile, ilettikleri mesaj içerikleri açısından değerlendirildiğinde filmlerin doğrudan siyasi bir rol oynadığı görülmektedir. Sinema dilinin ve işaretlerinin herkes için eşit olması sinemanın çok geniş kesimlere hitap etmesi ve seyircinin verilen mesajları sorgulamadan kabul etmesi için, izlediği filmde, konular ve kahramanlarla bir duygudaşlık, özdeşleşme ve yakınlık kurabilmesi gerektiği geniş kabul görmektedir. Bu bağlamda komedi filmlerinin daha işlevsel olduğu kabul görmektedir. Çalışmada filmin yapıldığı dönemde ülkenin başlıca toplumsal sorunlarının sinema diliyle nasıl temsil edildiği analiz edilmekte ve bu temsil üzerinden filmdeki *Zübük* rolünün hem bir hakikati temsil ettiği hem de kendinden sonraki dönemlerde hakikati nasıl belirlediğinin gösterilmesi amaçlanmaktadır. *Zübük* filmi üzerinden ülkenin siyasi kültürünün özetlendiği

ve nasıl bir değişimin özlendiği dile getirilmiş olup, yaratılan kahraman rolüyle de siyasal özeninin genel bir eleştirisi yapılırken bir açıdan da Türk siyasetinin genel bir eleştirisi gerçekleştirilmiştir. “Sonuç olarak Türk sinema tarihini, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet modernleşmesine, oradan yakın geçmişe kadar geniş bir zaman dilimine yayılarak farklı perspektifleri ortaya koyan, bir Türkiye Cumhuriyeti tarihi olarak yorumlamak mümkündür” (Duruel Erkalıç, 2014, s. 199).

1. 1960–1980 Arası Dönemde Türkiye’de Siyaset ve Sinema

1960’lı yıllar, Türkiye’de köklü sosyo-politik dönüşümlerin yaşandığı, kentleşmenin, iç göçün ve kapitalist gelişmelerin belirginleştiği bir dönemdir. Aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk askeri müdahale, 27 Mayıs 1960’ta gerçekleştirilmiş; mevcut hükümet devrilmiş, Başbakan Adnan Menderes idam edilmiş ve bu süreç, 9 Temmuz 1961’de halkoylamasıyla kabul edilen yeni anayasa ile taçlandırılmıştır. Bu anayasa, Türkiye’nin siyasal yapısını radikal biçimde dönüştürmüş ve yeni bir siyasal rejimin temelini atmıştır. Akşin’e göre, “27 Mayıs hareketi darbedir, ama aynı zamanda devrimdir” (2019, s. 265) ve bu “devrime uygun” ülkede yeni bir anayasa yapılmış, böylelikle Türkiye’nin İkinci Cumhuriyet dönemi başlamıştır. “Yeni anayasa ile Türkiye’de insan hakları, hukuk devleti, kuvvetler ayrılığı, çoğulculuk ve sosyal devlet ilkeleri benimsenmiş; devletin halk nezdindeki görev ve sorumluluk alanları genişlemiştir (Atay, 2019, ss. 139–140). Bu dönemin ardından, sadece hukuk ve yönetim yapısında değil, kültürel ve sanatsal üretim alanlarında da değişimler gözlenmiştir.

1960 sonrası muhalif edebiyat ve sinemanın, Demokrat Parti’nin temsil ettiği muhafazakâr ve popülist değerlerle eleştirel bir mesafeden ilişki kurarak; feodalizm, toplumsal geri kalmışlık, eğitimsizlik ve yoksulluk gibi yapısal sorunları merkezine alan üretime yöneldiği saptaması geniş kabul görmektedir. Hilmi Maktav’a (2015, s. 156) göre, “Türkiye sineması Yeşilçam’ın sorgulanmaya başladığı 1970’li yıllarda sol değerlerin sinemaya taşınmasıyla gerçekçilik arayışında küçümsenemeyecek bir noktaya gelmiştir”. Nilgün Abisel (1994, s. 183), “Türkiye’nin kültür hayatında sinemanın, özellikle de yerli filmlerin büyük ağırlık taşıdığı bir dönem vardır. Bu dönem biraz zorlanarak, 1960 – 1970 olarak kesinleştirilebilir” demektedir. Abisel, yerli filmlerin popüler olduğu bu dönemin aynı zamanda, kültürel yaşamın her alanında karşılaşılan “geleneksel – modern” geriliminin kendini açık biçimde ortaya koyduğu;

ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizliklerin gündeme getirildiği dönem olduğunu söylemektedir. Buna bağlı olarak “toplumsal yaşamdaki hızlı değişikliklerin kimlik sorununu da beraberinde getirdiği bu dönemde popüler sinema, bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan gerilim ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmiş olması açısından önemlidir” (Abisel, 1994, s. 187).

Abacı (2014) bu dönemde sadece sinemanın değil edebiyat dünyasının da eleştirel bir bakış açısına sahip olduğunu belirtmektedir. Yazarlar bu dönemde öğretmen ve aydın figürlerini idealleştirmiş ve çoğunlukla Kemalist çizgide eserler üretmişlerdir. Bu bağlamda, “toplumsal gerçekçi edebiyat ve sinema akımları öne çıkmış; köy romanları ve bu romanların sinema uyarlamaları 1960’lı yılların kültürel atmosferini belirlemiştir (Abacı, 2014, s. 230). Kültürel dünyaya hâkim olan eleştirel toplumsal gerçekçi eğilimle birlikte, siyasal yozlaşma ve ahlaki çöküş temaları sinemada görünürlük kazanmış; Aziz Nesin’in *Zübük*: Kağrı Gölgesindeki İt romanı, bu atmosferin en karakteristik örneklerinden biri olmuştur. Roman, 1980’de sinemaya uyarlanarak politik eleştirinin güçlü bir aracına dönüşmüştür¹. “*Zübük* filmi izleyicilere toplumsal dönemde yaşanan değişimlere dair bilgiler vermektedir. Çok partili döneme geçişin sorunlu yanlarını, komik bir biçimde kodlamaktadır. Rüşvet, siyasal yozlaşma gibi toplumsal meseleler filmin konusunu oluşturmaktadır” (Namaz ve Şahin, 2022, s. 434). Serpil Kirel, bu dönemde Köy Enstitüleri’nden mezun köy kökenli, toplumsal gerçekçi, öğretmen yazarların ortaya çıktığını belirtmektedir ve bu “Köy Enstitüleri’nden yetişen yazarların etkisi, 1950’li yıllardan 1970’lere kadar sinemaya yön vermiştir” (2005, s. 221) demektedir². 1960’lı yıllarda sinema,

¹ Aziz Nesin’in *Zübük* romanı kısa sürede birçok baskı yapmıştır. *Zübük* bir edebi eserin çok ötesine geçmiş hatta Aziz Nesin 1962 yılında *Zübük* adlı haftalık bir siyasi mizah gazetesi çıkarmaya başlamıştır. Gazete 43 sayı yayımlanmıştır (Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı).

² “Köy Enstitüleri; 17 Nisan 1940 yılında 3803 sayılı yasayla kuruldu, 27 Ocak 1954 tarihinde 6234 sayılı yasayla kapatıldı. Bu geçen süre zarfında Köy Enstitüleri’nin var oluş gerekçesi ve önemi her zaman dile getirildi. (...) Köy Enstitüleri’nin en önemli amaçlarından biri, uzun senelerden beri kendi bildikleri ve yaşadıkları gibi yaşayan köylüleri, yine kendi içlerinden çıkan öğrencilerle daha bilinçli ve daha eğitilmiş bir düzeye ulaştırarak, çağın ilerisinde bir bakış açısını kazanmaları ve eğitim düzeylerinin yanı sıra farkındalıklarının da artmasını sağlamaktır. Bu amaçla kurulan Köy Enstitüleri çok kısa olan yaşam süresine rağmen Türk eğitim tarihinde çok önemli bir yere sahip olmuştur” (Armutlu ve Armutlu, 2024, s.145).

halkın siyasal bilinçlenmesini destekleyen bir araç hâline gelmiş; feodaliteye ve dinsel sömürüye karşı konumlanan kamu yöneticileri sinematik temsilin merkezine yerleşmiştir. Bu bağlamda, 1960'lı yıllarda *Yılanların Öcü* (1962), *Yarın Bizimdir* (1964) ve *Buzlar Çözülmeden* (1965) gibi filmler dönemin “uyanış” ruhunu yansıtmaya başlamıştır. 1970'li yıllar ve 1980'li yılların başında ise, *Hasip ile Nasip* (1976), *Kanal* (1978), *Zübük* (1980) ve *Üçkâğıtçı* (1981) gibi yapımlar, yozlaşmış taşra siyasetçilerini ve sahte dindar figürleri eleştirel bir perspektifle işlemişlerdir (İnce, 2020). Bu filmler, yalnızca bireysel karakterleri değil, devlet-halk arasındaki ilişkilerdeki kırılmaları da görünür kılmış; kamu yöneticisinin laik, halktan yana ve çağdaş bir figür olarak temsili öne çıkmıştır. Ünsaldı'nın belirttiği gibi, “1961 Anayasası, Türkiye toplumunun gördüğü en demokratik anayasadır” (2008, s. 72). Bu özgürlük ortamı, sinemada da yöneticilerin halktan yana temsillerini yaygınlaştırmıştır. Bu dönemin filmlerinde işçi sınıfı, küçük üreticiler ve köylüler hak arayışıyla görünür hâle gelmiş; örgütlenmeye başlayan işçi hareketi sinemada temsil edilmiştir. 1971–1981 yılları arasında üretilen yapımlarda kamu görevlileri, açıkça feodaliteye ve din sömürüsüne karşı konumlandırılmıştır. Arslan'a göre, bu dönemde halk “eşrafın, özellikle de büyük toprak sahibi ağaların oluşturduğu bir blok karşısında ezilen... ancak devletin desteğiyle haklarını elde edebilen bir mazlumlar bütünü olarak temsil edilmiştir” (2017, s. 270).

Siyasal olarak solun yükseldiği 1970'li yıllarda, laiklik ve batıcılık ekseninde biçimlenen bir çizgi izleyen ana akım Türk sineması, toplumdaki siyasal kutuplaşmayı temsil etmeye özel önem vermiştir. Özden'in de vurguladığı gibi, “Sinema endüstrisinin ürettiği öykülü filmler, tarihsel dönemleri anlamada kültürel bir dışavurum aracı olarak değerlendirilebilir” (2020, s. 58). Bu dönemde ortaya çıkan *Zübük* filminde olduğu gibi “taşra kurnazı politikacı” tipi, özellikle din sömürüsünü araçsallaştıran ve feodal güç odaklarıyla iç içe geçmiş siyasal figürleri ve o dönemi temsil etmiştir. Bahsedilen filmlerde bu karakterler çoğunlukla ahlaki ve siyasi çöküntüyle özdeşleştirilirken; onların karşısına yerleştirilen laik, dürüst ve halkçı yöneticiler idealize edilmiştir. 1980 yapımı *Zübük* filmi, bu özellikleri taşımasının yanında hem Türk sinemasına hem de siyasal kültüre, “taşra kurnazı” bir politikacı tipolojisini ve bu tipe özgü eleştirel bir kavramı armağan etmiştir. Aziz Nesin'in 1961'de yazdığı aynı adlı romanından uyarlanan ve Kartal Tibet'in yönettiği filmde, dini istismar eden, üçkâğıtçı ve fırsatçı bir taşra siyasetçisi olan Zübük karakteri; parti ilçe başkanlığından milletvekilliğine uzanan kariyeri boyunca sistemin açıklarını

kullanarak yükselir. Bu figürün gerçek hayattaki siyasal karşılığı, filmde itibaren geniş çevrelerce tartışılmış; benzer karakter tipleri ilerleyen yıllarda farklı yapımlarda tekrar tekrar sinematik temsile kavuşmuştur. *Zübük*, zamanla hem siyasal literatürde hem de sinema tarihinde "politik dolandırıcı"nın sembolü hâline gelmiştir. Türkiye’de kapitalist dönüşümün ve kentleşmenin hızlandığı bu dönemde, yarı-feodal yapılar çözülmeye başlasa da *Zübük* tipi siyasetçinin izleri silinmemiştir. Bu karakter, toplumsal bellekte canlı kalmaya devam etmiştir.

Zübük filmi, yalnızca bireysel bir politik figürün değil, aynı zamanda halkın o dönemdeki siyasal eğilimlerinin, kültürel alışkanlıklarının ve demokratik süreçlerdeki zaafının hicivsel bir temsili olarak okunabilir. “Bir bakıma sinema bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip büker” diyen Diken ve Lautsen sözlerini şöyle sürdürmektedir: “Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır” (2016, s. 24). *Zübük* filminin de, dönemin siyasal ortamına dair, daha sonra da değerlendirilebilecek çok katmanlı veriler sunduğu görülmektedir. Özellikle 1970’li yılların siyasal figürlerinden biri olan ve 1980 darbesiyle görevden uzaklaştırılan Başbakan Süleyman Demirel’e yönelik açık göndermeler barındırması, filmin dönemin güncel siyasal bağlamla olan ilişkisini derinleştirmektedir. Demirel’in mitinglerdeki söylem tarzı ve halkla kurduğu popülist ilişki, *Zübük* karakterinde karikatürize edilerek temsil edilir. Ancak *Zübük*’ün anlatısı yalnızca belirli bir siyasal aktöre indirgenemez. Filmde asıl vurgulanan, halkın faydacılık temelli siyasi tercihleri, dini ve ahlaki değerlerin istismarına gösterdiği kayıtsızlık ve çoğu zaman suçlu olduğu aşikâr olan bir siyasetçiye bir “şans daha verme” eğilimidir. “Demokrasii öyle bi şeydir ki... Dadından yinmeez” şeklindeki ironik replik, halkın demokrasiyi biçimsel ve yüzeysel bir süreç olarak algılamasının eleştirisidir. Bu yönüyle film, yalnızca dinin siyasete alet edilmesini değil, siyasetin tüm alanlarında görülen etik erozyonu da merkeze alır. *Zübük* kavramı, zamanla Türkiye siyasetinde güvenilmez, halkı manipüle eden, popülist, faydacı ve oportünist siyasetçilerin genel bir temsil biçimi haline gelmiştir.

Her ne kadar *Zübük* açık biçimde siyasal bir film olarak değerlendirilse de, yapımın doğrudan bir propaganda amacı taşıdığı söylenemez. Bu bağlamda, filmin başrolünde dönemin en popüler komedi oyuncularından biri olan Kemal

Sunal'ın yer alması, filmin öncelikle bireysel komedi çerçevesinde kurgulandığını göstermektedir. Ryan ve Kellner'in (2000, s. 428) belirttiği üzere, "Perdedeki şey bireylerle ilgiliyse bir film, sınıflarla ilgiliyse propagandadır" anlayışı, *Zübük*'ün üretildiği dönemin siyasal atmosferiyle doğrudan ilişkilidir. 1970'li yılların Türkiye'sinde yaşanan derin siyasal kutuplaşma, ekonomik istikrarsızlık ve yaygın şiddet ortamı, sinema sektörünü de doğrudan etkilemiştir. Bu dönemde ana akım yönetmenler, sansür mekanizmasının baskısı nedeniyle doğrudan politik mesajlar içeren yapıtlardan uzak durma eğilimi göstermiştir. Bu tutum, sinemanın bir tür "toplumsal rahatlatma alanı" işlevi kazanmasına neden olmuştur. Nitekim Lüleci (2020), söz konusu dönemdeki ekonomik ve siyasal kriz ortamının Türk sinemasını ciddi biçimde etkilediğini; sansür baskısı nedeniyle siyasal içerikli filmlerden uzaklaşan yapımcıların, erotik, arabesk ya da komedi türlerine yöneldiğini belirtmektedir. Bu çerçevede *Zübük*, doğrudan siyasal bir temsil olarak değil, sistem eleştirisini mizahın diliyle yapan, komik bir siyasetçi arketipi üzerinden işleyen dolaylı bir siyasal metin olarak değerlendirilmelidir. Film, yalnızca bir hiciv örneği olmakla kalmaz; aynı zamanda halkın yaşadığı siyasal yozlaşma karşısındaki kolektif hayal kırıklığını kültürel bir tepkisellik içinde anlamlandırmaya çalışan bir yapıttır. Ryan ve Kellner'in (2000, s. 437) vurguladığı gibi, "Zevk alım duygusunu dışarıda bırakan ve ideolojiyi öz kimlik ya da ego çerçevesinde tanımlayan bir ilerici sinema modelinin ciddi politik sakıncaları vardır." Bu bağlamda, eleştirel bir içeriğin komedi formunda sunulması, hem sansürle baş etmenin stratejik bir yolu hem de izleyiciyle daha güçlü bir duygusal bağ kurmanın aracıdır. Aynı yazarlar, kişiselleştirilmiş anlatının sınıfsal gerçekliğin yapısal analizini sekteye uğratabileceğini belirtmekle birlikte, bunun izleyiciyle empati kurulmasını ve toplumsal algıların şekillenmesini kolaylaştırabileceğine de dikkat çekerler (Ryan ve Kellner, 2000, s. 431). Dolayısıyla *Zübük*, biçimsel olarak komediye yaslanırsa da, içerdiği sosyopolitik eleştirilerle döneminin kültürel ve ideolojik çatışmalarına ışık tutan, çok katmanlı bir sinema örneğidir.

2. *Zübük*: Siyasal Yozlaşma Döneminin Somut Temsilcisi

Zübük filmi, erken Cumhuriyet döneminde temelleri atılan normatif siyasal değerlerin ve kamusal sorumluluk anlayışının, zamanla yerini kişisel çıkar ilişkilerine, kurumsal yozlaşmaya ve seçmen manipülasyonuna bırakmasının eleştirel bir temsili olarak değerlendirilmektedir; bu yönüyle film, Türkiye'deki demokratik gerilemenin ve siyasal ahlak krizinin sinemasal düzlemdeki en çarpıcı

göstergelerinden biri olma niteliği taşımaktadır. Gerek roman gerekse film, küçük bir Anadolu kasabasında memuriyetle başlayan ve ardından siyasi kariyer basamaklarını çıkararak belediye başkanlığına, milletvekilliğine, nihayetinde bakanlığa dek uzanan bir politik figürün, İbrahim Zübükzâde'nin portresi üzerinden bireysel ahlaksızlık ile siyasal - yapısal bozulma arasındaki uyumlu ilişkiye odaklanmaktadır. Aziz Nesin, romanının girişine yerleştirdiği "İt, kağı gölgesinde yürür de kendi gölgem sanırmış" (Nesin, 1990, s. 7) biçimindeki halk deyişiyle, anlatısına güçlü bir metaforik ve eleştirel çerçeve kazandırmaktadır. Bu söz, toplumsal meşruiyeti başkalarının emeği, itibarı ya da konumları üzerinden devşirmeye çalışan, özneleşememiş ancak görünürde güç sahibi görünen liyakatsiz aktörlerin simgesel bir tasvirini sunar. Bu ifade, bireyin hak etmediği gücü sahiplenmesini hicveden bir tür kolektif protesto olarak da değerlendirilebilir. Söz konusu metafor yalnızca bireysel zaafı değil, aynı zamanda kamusal çöküş ve etik yozlaşmaya işaret eden daha geniş yapısal bozulmaların da sembolü olarak okunabilir.

Roman, olayların geliştiği kasabada Zübükzâde İbrahim Bey'in çevresindeki kişilerce anlatılan bölümler aracılığıyla kurgulanmıştır. Filmde ise merkezî figür, Ankara'da yaşayan araştırmacı bir gazeteci olan Yaşar'dır (Metin Serezli). Gazeteci, hakkında sürekli olarak ahlaki zaaf ve sözünü tutmamakla ilgili şikâyetler gelen milletvekili İbrahim Zübükzâde'nin (Kemal Sunal) yaşam öyküsünü derinlemesine araştırmak ve bu bilgileri gazetesi aracılığıyla kamuoyuna duyurmak ister. Bu amaçla Zübükzâde'nin memleketi olan Gülören'e gider. Kasaba halkıyla yaptığı görüşmelerde, Zübükzâde hakkında olumlu konuşan tek bir kişiye bile rastlamaz; aksine, herkes onu dolandırıcı, çıkarıcı ve ilkesiz biri olarak nitelemektedir. Film, gazeteci Yaşar'ın tanıklıklarıyla ilerler. Buna göre Zübük, memuriyet hayatına kasabasında bir devlet dairesinde kâtip olarak başlamış; kısa sürede rüşvet aldığı ve bu gelirleri üstleriyle paylaşmadığı anlaşılınca görevden uzaklaştırılmıştır. Ancak bu süreçte maddi çıkarını fazlasıyla elde etmiştir. Siyasi yaşamı, tamamen tesadüfi bir şekilde Destek Partisi'ne katılmasıyla başlamıştır. Ne partinin programından ne de ideolojisinden haberdardır. Aynı binada yer alan başka bir partiye giderken, diğer partinin toplantı seslerinin geldiği yönü yanlış anlayarak girdiği Destek Partisi'nde, kısa sürede "yağcılığı ve kurnazlığı" sayesinde ocak başkanlığına kadar yükselmiştir. Zübük, siyasi kariyerine adım atar atmaz, muhalefet lideri Kadir Ağa'nın (Kadir Savun) kızı Yektane'yi (Nevra Serezli) evlenme vaadiyle kandırır. Aldatıldığını fark eden Yektane, Zübük'ü nikâh masasına oturtmak için silah

zoruyla harekete geçer. Bu olay, Zübük'ün siyasi dolandırıcılıktan önce, kişisel ilişkilerinde de manipülatif ve istismarcı olduğunu ortaya koymaktadır. Kişisel dolandırıcılıkla siyasi dolandırıcılık birleşince Zübük, siyasi ortamı öyle ustalıkla manipüle eder ki, sonunda halk onun belediye başkanı olması için adeta yalvarır duruma gelir.

Belediye başkanlığı seçimlerinde karşısında, laik ve modern değerlere sahip bir aday olan Avukat Burhan bulunmaktadır. Başlangıçta oldukça şanslı görülen bu aday, Zübük'ün kurduğu bir tuzak sonucunda halk desteğini kaybeder. Bir toplantıda Burhan'a, "kasabaya cami yerine okul yapılmasının daha doğru olduğu" yönünde açıklama yaptırılır. Bu konuşma, Zübük'ün toplantıdaki mikrofonu kasten açık tutmasıyla tüm kasabaya hoparlörle dinletilir; halk, cami karşıtı olarak algıladığı Burhan'a tepki göstererek onu linç etmeye kalkar. Bu durum, yalnızca bireysel bir iftira değil, aynı zamanda modernleşme ve laiklik ideallerinin Anadolu'daki karşılıksızlığına dair bir göstergedir. Artık kasaba halkı için laik Burhan Bey, çözümleri ne kadar rasyonel olsa da, oy verilebilecek bir aday olmaktan çıkmış; muhafazakâr, tamamen çıkar odaklı Zübük yükselişe geçmiştir. Nitekim bu blok –ağalar, din adamları, esnaf– "zındık" dedikleri Burhan'ın kazanmasını engellemek adına, daha önce en etkili manipülatör olarak gördükleri Zübük'ü desteklemeye başlar. Bu tercih, sadece yerel siyasi dinamikleri değil, aynı zamanda ülkede politik ve sınıfsal çıkarların nasıl evrildiğini ve seçmen davranışının ideolojik ve kültürel odaklı olduğunu göstermektedir ve dönemin siyasal atmosferine uygundur.

Zübük'te temsil edilen siyasal-toplumsal çöküşün en çarpıcı boyutu, dinin araçsallaştırılmasıdır. Filmdeki ana gerilim hattı, bireylerin ve grupların konumlanışında dini söylemlerin belirleyici hale gelmesiyle şekillenmektedir. İlk baskısı 1961 yılında yapılan eser, özellikle 1950–1960 Demokrat Parti döneminin laiklik karşıtı siyasal figürlerini hicveder niteliktedir. Bu bağlamda *Zübük*, yalnızca bireysel bir yozlaşmayı değil, geniş ölçekli bir siyasal hegemonyanın yeniden üretim sürecini temsil eder. Sevindi ve Kaplan, Yeşilçam sinemasında dini kötüye kullanan karakterlerin, hatta dindarların, sıklıkla köy ortamında temsil edildiğini belirtir ve şöyle devam eder: "Bu karakterler genellikle 'gerici, çıkara dayalı' ve 'büyücü' figürlerdir. Dini sembolleri kendi otoriteleri için kullanan bu tipler, toplumdaki dini duyguların nasıl kolayca manipüle edilebileceğini gösterir" (2016, s. 551). Aslında dinle bir ilişkisi olmadığı halde *Zübük* de bu temsiliyet biçimini tekrarlar. Seçim sürecinde esnaf, eşraf, imam,

tüccarlar ve hacılar gibi yerel güç odakları, dinsel söylemleri istismar eden *Zübük*'ün arkasında birleşirken; laik ve modern değerleri temsil eden Avukat Burhan, yalnız kalır. Burhan, kasabaya ilkokul kazandırmak gibi akılcı ve kamusal yararı önceleyen bir projeyi savunurken, halk cami yaptırmayı öncelikli görmektedir. Oysa Burhan'ın da vurguladığı üzere kasabanın aslında yeni bir camiye değil, nitelikli eğitime ihtiyacı vardır. Ancak halk, rasyonel argümanlara değil, duygusal ve geleneksel çağrışımlara kulak verir. Bu noktada Burhan'ın temsil ettiği okuldan yana olan modernleşme söylemi, camiden yana olan halkla olan bağını yitirir. Avukatın giyim tarzı, dili ve yaşam biçimi onu “öteki” konumuna iter. “Müslüman mahallesinde salyangoz satılmaz” ifadesiyle *Zübük*, yalnızca Burhan'ı itibarsızlaştırmakla kalmaz; aynı zamanda halkın zihnindeki geleneksel kodları da harekete geçirerek kitlesel onay kazanır. Filmin senaryosu klasik cami – okul, modernlik – gericilik kalıbına uygundur. Seçim sonucunda aydınlanmacı Avukat Burhan, muhafazakâr kitleye yenilmiştir. Ayrıca, Burhan'ın yalnızca rakipleri tarafından değil, kendi partisinin yöneticileri tarafından da dışlandığı görülmektedir. Bu durum, aydının yalnızlığını ve halkla olan bağının kopmuşluğunu dramatik biçimde görünür kılar. Burhan'ın temsil ettiği modernist, kamusal fayda temelli söylem, Cumhuriyet'in erken dönem aydınlanmacı politikalarıyla uyumlu olsa da, bu söylemin 1980'e gelindiğinde toplumsal karşılığı zayıflamıştır. Modernite ve laiklik gibi kavramlar artık birer toplumsal ideal olmaktan ziyade sorgulanan, mesafeli yaklaşılan kavramlara dönüşmüştür.

Suner'in (2005, s. 61) belirttiği gibi, Türkiye sinemasında dışarıdan gelen aydın figürler çoğunlukla kasabanın “doğal” düzenini bozan, uyumlu yapıyı tehdit eden figürler olarak kodlanır. Avukat Burhan'ın da o kasabalı olsa da dışarıda okuyup kasabaya dönüşü, bir aidiyetin yeniden tesisi değil, bir yabancılaşmanın tezahürüdür. Onun dönüşü, geleneksel eşraf düzenini sarsan bir tehdit olarak algılanır. Bu noktada kasabanın muhafazakâr yapısı, eşrafın çıkar ilişkileriyle örtüşerek bir tür “dışarıdan gelen tehlikeye karşı kolektif savunma” mekanizmasına dönüşür. Aydın, bu yapının karşısında yalnız kalır ve kamusal söylemi etkisizleşir. Sonuç olarak, *Zübük*, dinin toplumsal meşruiyet üretiminde nasıl araçsallaştırıldığını ve aydının halk nezdinde nasıl bir “yabancı”ya dönüştüğünü çarpıcı biçimde ortaya koyar. Film, Türkiye'nin modernleşme projesi ile toplumsal gerçeklik arasındaki makası derinleştiren sosyolojik bir belgesel dönüşür. Gramsci'ye göre (1999), her toplumsal sınıf kendi aydınını üretir. Gramsci'nin aydınların kendi başına ayrı bir sınıf oluşturmadıkları,

“egemenliğin memurları” olarak yöneten sınıfa bağlı oldukları hatırlandığında Avukat Burhan’ın aydınlanmacı Cumhuriyet döneminin aydını olduğu görülmektedir. Zübük’ün tavrı ise, her ne kadar klasik aydın sayılmasa da, yine Gramsci’nin kavramıyla “ilerlemeye elverişli bir sınıfa” kendiliğinden eklemleme eğilimi içindeki aydın tutumu olarak açıklanabilir. Sonuçta, Zübük köylülüğü bırakmıştır ve yeni siyasal eğilimleri sezme güdüsüyle yeni sınıfın, yeni egemenlerin temsilcisi ve aydını olmaya çalışmaktadır.

Film boyunca ve özellikle gazeteci Yaşar’ın gözünden aktarılan anlatı, halkın bilinçli bir seçim yaptığı yanlışlamasını sorgular. Zübük’ün belediye başkanlığının ardından milletvekili seçilmesi ve nihayetinde bakanlığa aday gösterilmesi, halkın iradesinin her defasında aynı kişiyi meşru kılması anlamına gelmektedir. Bu noktada, halkın da içinde bulunduğu yozlaşmış yapının bir parçası olduğu ve Zübük türü figürlerin yükselmesine zemin hazırladığı ortaya çıkmaktadır. Gazeteci Yaşar, tüm gerçekleri öğrendikten sonra Zübük’le son kez görüşmek üzere Meclis’teki odasına gider. Burada Zübük, olağanüstü bir rahatlıkla köylüyü, kasabalıyı, hatta tüm halkı küçümseyip kendisinin dürüst ve vatansever bir politikacı olduğunu ifade eder. Zübük’ün bu sahnede sergilediği retorik öyle etkilidir ki, gazeteci Yaşar dahi ona hak vermeye başlar. Bu durum, halk gibi gazetecinin de manipülasyona açık olduğunu, eleştirel konumun bir süre sonra duygusal teslimiyete dönüşebildiğini gösterir. Üstelik Zübük, gazetecinin baba yadigarı gümüş sigara tablasını da konuşma sırasında cebine atmıştır. Gazeteci, bu noktada şu soruyu sormaktadır: *“Acaba gerçekten Zübükler’den, kendi zübüklüğümüzden kurtulabilecek miyiz?”*

3. Zübük Karakterinin Evrensel Ölçekte Görünürlüğü

Zübük karakterinin en çarpıcı yönü, toplumun açıkça bir dolandırıcı olduğunu bildiği bir figürün siyasal yükselişinin engellenememesidir. Çünkü Zübük, sadece bir bireyin ahlaki zaafalarını değil, bu zaafaların toplumda sistematik olarak nasıl yeniden üretildiğini, meşrulaştırıldığını ve hatta ödüllendirildiğini gösteren bir politik hicivdir. *Zübük* filmi, Türkiye’nin siyasal gerçekliğini alegorik bir dille yeniden kurar; seçmenin, aydının ve siyaset kurumunun iç içe geçmiş zayıflıklarını çarpıcı biçimde gözler önüne serer. Film boyunca Zübük karakteri, sık sık “Vur öldür, fakat dinle. Evet, yaptım ama hele bir sor niye yaptım” şeklindeki ifadelerle halkın karşısına çıkmaktadır. Bu söylem, suçun varlığını inkâr etmeyen, aynı zamanda suçun gerekçelendirilmesi üzerinden bir meşruiyet

inşasına girişen bir stratejiyi yansıtmaktadır. Kasaba halkı, tam Zübük'ün gerçekleştirdiği aldatmacaların hesabını sormak üzereyken, bu sözlerle karşılaştığında bir tür bilişsel çelişki yaşar ve çoğu zaman Zübük'ün dolandırıcı değil, aslında iyi niyetli bir figür olduğuna ikna olmaktadır. Bu durum, bireyin suça yönelmesini kişisel ahlaksızlık değil, sistemsel zorunlulukların bir sonucu olarak görmeye meyilli kolektif bir bilinçaltını yansıtır. Dolayısıyla, Zübük'ün eylemleri bireysel niyetin ötesinde, çarpık siyasal ve toplumsal düzenin bir izdüşümü olarak okunabilir; karakterin ahlaki sapması, mevcut sistemin yapısal zaaflarının bir yansımasıdır. Bu durum, romanda kasabadaki Almanca öğretmenin bir arkadaşına yazdığı mektupta daha derinlikli biçimde analiz edilir: “Zübük bir tane değil, biz hepimiz birer zübüğüz. Bizim hepimizin içinde zübüklük olmasa, bizler de birer zübük olmasak, aramızdan böyle zübüklük büyüyemezdi... Zübüklük bizde, bizim içimizde. Onları biz, kendi zübüklüğümüzden yaratıyoruz... Gerçekte Zübük biziz, benim, sensin” (Nesin, 1990, ss. 358–359). Bu tespit, bireysel yozlaşmanın ötesinde, toplumsal düzeydeki ahlaki çöküşe işaret eder. Aziz Nesin'in romanında ortaya koyduğu eleştiri yalnızca politik aktörlere değil, bu aktörleri üreten ve meşrulaştıran yapıya yöneltilmiştir. Zübük'ün karakteri, tekil bir fenomen olmaktan çıkarak kolektif bilinçaltının bir yansımasına dönüşür. Sennur Sezer, romandaki bu yapıyı değerlendirirken Tahir Alangu'nun sınıfsal çözümlemesine başvurur: “Kasaba aydını, ağzadeler, idadi bitirmiş tüccarlar, gedikliden gelme eski emekliler... dar görüşlü, menfaatçi, bütün ilişkileriyle çürümeye yüz tutmuş bir yaşamayı haber veren çatışmalarındaki hayvansı sertliği, bu yapıya dayanan iç politika kuruluşunun acıklı dramını anlatıyor” (Evrensel, 2007).

Filmde asıl vurgulanan, halkın faydacılık temelli siyasi tercihleri, dini ve ahlaki değerlerin istismarına gösterdiği kayıtsızlık ve çoğu zaman suçlu olduğu aşıkâr olan bir siyasetçiye bir “şans daha verme” eğilimidir. “Demokrasii öyle bi şeydir ki... Dadından yinmeez” şeklindeki ironik replik, halkın demokrasiyi biçimsel ve yüzeysel bir süreç olarak algılamasının eleştirisidir. Bu yönüyle film, yalnızca dinin siyasete alet edilmesini değil, siyasetin tüm alanlarında görülen etik erozyonu da merkeze alır. “Zübük” kavramı, zamanla Türkiye siyasetinde güvenilmez, halkı manipüle eden, popülist, faydacı ve oportünist siyasetçilerin genel bir temsil biçimi haline gelmiştir. Çünkü, “İnsanın ideolojinin taşıyıcısı olması, onun üzerinde etkide bulunan yapılarla desteklenmektedir. İdeoloji kültüre etkide bulunur, kültür de özne olarak bireyi yaratır. İdeoloji – kültür-özne yapılanması içinde bireyin ideolojiye boyun eğmesi, ideolojik aygıtlar

aracılığıyla gerçekleşmektedir” (Kabadayı, 2013, s. 61). Bu durumun felsefi bir zeminle analiz edilmesi, özellikle Jean Baudrillard’ın kitle ve siyaset üzerine düşünceleriyle mümkündür. Baudrillard, kitlelerin ne eleştirel bir bilince ne de tutarlı bir siyasi yönelime sahip olduğunu, onların esas gücünün “reddetme” ve “dışlama”da yattığını öne sürer. Kitleler, kendilerini aşan her tür yapıyı –ister siyasal elit, ister entelektüel zümre– dışlayarak varlıklarını korur ve böylece kendi edilgenliğini bir güç biçimine dönüştürür. Bu bağlamda Zübük’ün ilçe halkının tutumu, yalnızca yerel ve kültürel bir özellik değil, evrensel bir siyasal davranış kalıbıdır: Yalancı, sömürücü ve hesap vermeyen bir figürle özdeşleşme, aslında kitlelerin değişim umuduna olan inançsızlığının ve politikaya duyulan derin tiksintinin bir yansımasıdır (Baudrillard, 1995, ss. 70-71). Baudrillard’ın sözünü ettiği “kurnaz felsefe”, yani kitlelerin bir daha özveri, ideoloji ya da umut vaatlerine inanmama refleksi, Zübük karakterinde mizahi ama aynı zamanda trajik bir biçimde somutlaşır. Zübük, bu yönüyle yalnızca bir birey değil, sistemin kendi çelişkileriyle ürettiği yapısal bir semptomdur.

Zübük filminde temel sorulardan biri şudur: Tüm kasaba halkı, Zübük’ün rüşvet aldığı için kamu görevinden atıldığını bilmesine rağmen, onu nasıl olur da belediye başkanı olarak seçebilir? Bu paradoksal durum, yalnızca yerel siyasetin değil, çağdaş toplumların yapısal dönüşümlerinin ve değerler sistemindeki kırılmaların bir yansıması olarak ele alınmalıdır. Baudrillard’ın ifadesiyle, yaşadığımız çağ “iffetsiz biçimiyle” (1995, s. 70) karakterize olurken, değerler artık temsil ettikleri etik anlamlardan arındırılmış, yalnızca gösteri ve etki üzerinden işlev kazanan simülasyonlara dönüşmüştür. Filmde, ilçedeki çıkar grupları, dini değerlerin halk nezdinde hâlen geçerliliğini koruduğunu bilmekte ve bu duyguları araçsallaştırarak siyaseti yönlendirmektedir. Zübük, hiçbir dini aidiyet taşımamasına rağmen, rakibi olan seküler aday Avukat Burhan Bey’i “dinsiz” ilan eder; büyük bir cami inşa edeceği vaadiyle halkın desteğini kazanır. Gerçekte halkın böyle bir talebi yoktur; Zübük’ün ortaya attığı bu vaat, halkın taleplerini belirlemenin ötesine geçerek onları inşa eder. Böylece din, hem halkı hem de Zübük’ü kapsayan bir ideolojik performansın parçası haline gelir. Zübük’ün dinle gerçek anlamda hiçbir ilişkisi olmamasına karşın, dini bir siyasal yatırım alanı olarak kullanabilmesi, halkın ise bunu sorgulamaksızın kabul etmesi, Baudrillard’ın “hakikatin simülakrlar içinde eridiği” (1995, s. 71) tezine güçlü bir örnek teşkil eder. Zübük, halkın temsilcisi değil, onun zaaflarının yansımasıdır. Halk ise rasyonel argümanlara değil, duygusal aidiyete yatırım

yapar. Bu bağlamda Burhan'ın karşısında yalnızca Zübük değil, aynı zamanda onun temsil ettiği geleneksel toplumsal düzen vardır.

Ancak Zübük'ün başarısının ardında yalnızca dini manipülasyon değil, aynı zamanda halkın "iş bitiricilik" olarak algıladığı pragmatik beceriklilik imajı da vardır. "Zübük kasaba ahalisi ve eşrafi üzerindeki etkisini bir yandan otorite sahibi kimseler ile kendisini ilişki içinde takdim ederek bir "simgesel ve toplumsal sermaye yanılması" yaratmaya çalışarak sağlar ancak bir taraftan da kendisine yanan insanların daha somut beklentilerine de hitap edecek taktikler geliştirir" (Baykan, 2020, s. 366). Bu beklenti dürüst, ilkeli ve entelektüel nitelikleriyle öne çıkan Avukat Burhan Bey'e karşın, halkın Zübük'ün etik dışı, kurnaz ve çıkar odaklı siyasal pratiğini tercih etmesini sağlar. Bu tercih, halkın siyaseti yalnızca "yapar sağlayan" bir ilişki alanı olarak görmesiyle bağlantılıdır. Zübük, yolsuzluğu ve rüşveti giderek artırır; fakat bu durum onun yükselişini durdurmaz, aksine halk nezdinde "başarı"nın işareti olarak algılanır. Bu noktada film, yalnızca yerel siyaseti değil, aynı zamanda geç kapitalist dönemin kültürel dinamiklerini de teşhir eder. Dürüstlüğü ve ahlaki bütünlüğün etkisizleştiği; yerini pragmatizmin, becerikliliğin ve sonuç odaklılığın aldığı bir siyasal mantık hâkimdir. Filmde sergilenen bu zihniyet, 1980'lerin hemen sonrasında Türkiye siyasetinde belirginleşen "iş bitirici lider" figürünün erken bir temsili olarak okunabilir. Uluslararası bağlamda ise bu olgu, iş dünyasında ve neoliberal yönetim anlayışında sıkça karşılaşılan "verimlilik" ve "sonuç odaklılık" gibi kavramlarla da örtüşür. Richard Sennett, modern kapitalist düzenin birey üzerinde yarattığı dönüşümü değerlendirirken, "iyi bir işin nitelikleriyle iyi bir karakterin niteliklerinin artık örtüşmediğini" ifade eder (Sennett, 2016, s. 21). Bu tespit, yalnızca çalışma yaşamına dair değil, aynı zamanda siyasal ve toplumsal ilişkilerin şekillenmesinde de belirleyici bir kırılmaya işaret eder. Sennett'e göre çağımız bireyi, sürekliliği olan bir kariyer planına ya da liyakat temelli bir etik çerçeveye değil, değişken ve parçalı bir zaman deneyimine mahkûm etmiştir. "Yeni kapitalizmin zaman boyutu, insanın karakteri ile bu karakterin süregiden bir anlatıya dönüşmesini engelleyen çılgın zaman deneyimi arasında bir çatışma yaratmıştır" (Sennett, 2016, 31). Bu bağlamda karakter, anlamlı bir bütünlükten ziyade, kısa vadeli başarıların ve stratejik hamlelerin gerektirdiği geçici bir vasa dönüşmektedir.

4. Zübük Sözcüğünün Kavramsal Analizi

Zübük filminde, kasaba halkının tercihleri bu dönüşümün yerel ölçekteki bir yansıması olarak okunabilir. Halkın *Zübük*'ün geçmişte rüşvet aldığına dair açık bilgisi, onun siyasi yükselişini engellemez; tersine, onun "iş bitiricilik" özelliğini onaylamasına neden olur. Ancak bunlara rağmen *Zübük* filmi, yalnızca dinin siyasallaştırılmasını hicveden ve yerel toplumsal gerçeklikleri yansıtan bir yapımlanmanın ötesinde; çağdaş dünyada birey ve kişilik meselelerine dair evrensel bir figür ortaya koyarak, kalıcı etkiler yaratmış ve çeşitli kuramsal çalışmalara denk düşen önemli bir eserdir. "Tarih ve toplum da tıpkı birey gibi, sağ ve sol tarafından paylaşılan birer temsil mücadelesi alanıdır. Her birinin perdede nasıl temsil edildiği, dünyayı fiilen nasıl biçimlendireceklerinin ya da inşa edeceklerinin belirlenmesine yardımcı olur" (Ryan ve Kellner, 2000, s. 421). Ancak *Zübük*'ün anlatısı yalnızca belirli bir siyasal aktöre veya siyasal konumlanmaya da indirgenemez. Bu durum, Sennett'in "sınıf atlama" arzusu ile bireyin karakteri arasındaki bağın kopuşu şeklinde tanımladığı dönüşümle örtüşmektedir. Modern birey için artık etik davranış, sınıf atlama öyküsünün zorunlu bir parçası değildir. Aksine, karakterin aşınması ve esnekleşmesi, yeni toplumsal düzende başarıya ulaşmanın doğal bir parçası haline gelmiştir. *Zübük* karakteri, kendisi bu evrensel dönüşümün farkında olmasa da, temsil ettiği siyasal figür aracılığıyla "karakterini onarılamaz biçimde aşınmış" bir insan tipini sergilemektedir. Daha da önemlisi, bu karakterin peşine takılmış bir halk kitlesi vardır ki, bu kitle de sosyoekonomik mobilitiyi —başka bir deyişle sınıf atlamayı— kendi kurtuluşu olarak görmektedir. Böylece halk, yalnızca inandığı bir liderin değil, aynı zamanda kendi yararına olabilecek bir "başarı figürü" nün arkasında yer almaktadır. *Zübük*'ün hikâyesi bu yönüyle, neoliberal dönüşümün sadece büyük kent merkezlerinde veya küresel piyasalarda değil, Anadolu'daki küçük bir ilçede bile toplumsal hayata nüfuz ettiğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Film, başarıyı etik ilkelere değil, pragmatik beceriye bağlayan yeni bir toplumsal mantığın kurumsallaşmasına dair güçlü bir alegori sunmaktadır. Çağımızda Sennett'in kapitalist toplumda bireyin tutarlılık, sadakat ve içsel bütünlük gibi karakteristiklerini yitirmesiyle oluşan "karakter aşınması" nı da Baudrillard'ın gerçekliğin yerine geçerek halkla "örtük sözleşme" yapan "kurnaz simülasyon figürü" nü de Anadolu'da bir kasabada görmek mümkündür.

Zübük adlı yapıttan uyarlanan film, yalnızca Türkiye'nin sosyopolitik yapısına değil, aynı zamanda birey, kitle ve iktidar ilişkisine dair evrensel bir sorgulama da sunmaktadır. Dinler (2019), *Zübük*'ü "İktidara giden yolda her şeyi mubah sayan

anlayışın devamlı kazanması, zamanla ilkelerin ve hukukun ortadan kalktığı bir mizahî öykü” olarak tanımlamaktadır. Nesin’in eleştirisi, toplumsal yapının çözülüşünü sergilemekle sınırlı kalmaz; aynı zamanda bireyin ruhsal çözülüşünü ve kitlelerin yönlendirilme biçimlerini de gözler önüne serer. Film, modern toplumda bireylerin kültürel bağlardan ziyade faydacı ilişkilerle hareket ettiğini, bu doğrultuda da iktidarın yalnızca çıkar ilişkileri üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Bu durum, Baudrillard’ın “iktidarın artık sahici bir ilişki biçimi aramadığı” (1995, s. 71) yönündeki tespitiyle örtüşmektedir. Baudrillard’a göre günümüz politik düzeni, örtülü söylemlerden vazgeçmiş; açık, aleni ve hatta hakaretamiz araçlarla kendini yeniden üretmeye başlamıştır. Reklamlar ve siyasal söylemler, akla hakaret eder nitelikte olsa da, bu “iğrenç etkileşim”den kazançlı çıkan yine toplumun kendisidir (Baudrillard, 1995, s. 71). Bu noktada, iktidar yalnızca bir tahakküm değil, aynı zamanda gönüllü bir boyun eğişin sonucu olarak da tezahür etmektedir. Artık toplum, “hiçbir şeyin hakikaten tiksinti vermediği” bir eşikte konumlanmıştır. Zira, tüm kültürel sınırların çözüldüğü ve ahlaki mutabakatların anlamını yitirdiği eklektik bir dünyada, her şey kabul edilebilir hâle gelmiştir. Taylor, bu durumu “ahlaki ufku kararması” (1992, s. 17) olarak tanımlamaktadır ve bu durumu modernliğe ilişkin sıkıntılarından biri olarak görmektedir. Taylor, modern toplumun belirli koşullarının demokratik denetim isteğini zayıflattığını ve “insanların ‘büyük bir vekil güç’ tarafından yönetilmeyi kolayca kabul eder” (1992, s. 93) duruma geldiğini belirtmektedir.

Zübük, işte tam da bu dönüşümün alegorisidir: Toplumun çıkarı öncelediği, değerleri ise yalnızca araçsallaştırdığı bir düzende, siyasetçinin etik dışı davranışları değil, “iş bitiriciliği” başka bir deyişle “işleri düzene sokma” makbul hale gelmektedir. Nesin’in kurguladığı karakterler, yalnızca bireysel yozlaşmayı değil, bu yozlaşmayı mümkün ve meşru kılan toplumsal yapıyı da ifşa eder. Evrensel’in ifadesiyle, Nesin “toplumun geniş bir kesiminin sorunlarını yansıtırken, yaşanan düzenin çelişkilerini ve bozukluklarını hiciv yoluyla görünür kılar” (Evrensel, 2007). Film, bireylerin politik tercihlerinin ya da ahlaki konumlarının tesadüfi olmadığını, aksine sınıfsal, kültürel ve tarihsel kodlarla şekillendiğini ortaya koyar. Zübük, yalnızca bir dolandırıcının hikâyesi değil; modern toplumun çürümüş değerler sistemi içinde nasıl işlediğine dair evrensel ve keskin bir eleştiridir.

Tablo 1. Zübük Sözcüğünün Kavramsal Analizi

Siyasal İkiyüzlülük	Toplumsal İçselleştirme	Ahlaki Aşınma
• Popülizm	• Zübük figürü halk tarafından normalize edilir	• Erdem yerini başarıya bırakır
• Gerçek ile imaj yer değiştirir	• Sennett: Karakterin sürekliliği çöker	• Baudrillard: Temsil, hakikatin yerine geçer ('kurnazlık rejimi')
• Yoz düzen → makbul 'işbitirici' model		

Tablo 2. Zübük: Film veya Roman Kahramanından Siyasal Kavrama

• Kavram, kişiden bağımsızlaşarak döneme özgü politik bir 'tipolojiye' dönüşmektedir.
• Zübük figüründe siyasi alanda yalan, kurnazlık ve menfaatçilik meşru hale gelir.
• Sennett: İyi bir işin niteliği ile iyi bir karakterin niteliği örtüşmek zorunda değil. ('karakter aşınması')
• 'Zübükleşme': Toplumun siyasal çürüme karşısındaki rızası.

Tablo 3. Eleştirel Toplumsal Yorum

• 'Zübük', bireysel bir sapma değil → dönemsel toplumsal bir gerçekliktir.
• Kavram, eleştiriden çıkıp kültürel belleğe yerleşmiştir.
• 'Zübük' → sadece bir bireyi değil, hepimizi yansıtan bir aynadır.

Sonuç

Aziz Nesin'in Zübük adlı romanının sinema uyarlamasında temsil edilen Zübük figürü, halkın dini ve kültürel değerlerini araçsallaştırarak kişisel çıkar elde eden, pragmatist ve ikiyüzlü siyasetçi tipinin eleştirel bir temsili olarak kurgulanmıştır. Ancak bu karakter, zamanla yalnızca edebi veya sinemasal bir figür olmaktan çıkmış; toplumsal hafızada, Türkiye siyasetindeki yozlaşmayı, ahlaki çözülmeyi ve etik erozyonu temsil eden güçlü bir sosyo-politik simgeye dönüşmüştür. Zübük, popülerleşme sürecinde kendi bağlamını aşarak, gerçek yaşamda karşılık bulan, halk arasında, ülkedeki siyasal kopuşa bağlı olarak yaşanan etik erozyonu tanımlamak için yeniden üretilen bir kavramsal kimliğe bürünmüştür. Film, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme sürecinde yaşanan kültürel, sınıfsal ve

ideolojik çatışmaları çok katmanlı bir eleştirel bakışla incelemektedir. Özellikle okumuş aydın kesim ile halk arasındaki kopukluk, dinin kamusal alanda araçsallaştırılması ve kitlelerin bu araçsallaştırma karşısındaki edilgen ya da destekleyici tutumu, filmin ele aldığı temel meseleler arasındadır. Zübük karakteri, dini retorığı bilinçli biçimde kullanarak halkı manipüle etmekte, buna karşılık halk da bu manipülasyona karşı direnç göstermek yerine, bu durumu içselleştirmiş ve yeniden üretmiştir. Halkın kendi çıkarlarına ters düşse bile geleneksel olanı tercih etmesi, filmde yalnızca bireysel bir yönelimi değil, aynı zamanda kültürel bellekte kök salmış siyasal davranış biçimlerini de yansıtmaktadır.

Bu bağlamda içerik analizi yapıldığında film, dinin siyasal araçsallaştırılması tartışmasının ötesine geçerek, modern kapitalist çağda birey-toplum-devlet ilişkilerini yeniden sorgulayan bir metne dönüşmektedir. Zübük karakteri, yalnızca yerel siyasetin değil, aynı zamanda küresel düzeyde insan doğasının ve siyasal ahlakın ne ölçüde aşındığını gösteren evrensel bir tipleme haline gelmiştir. Bu yönüyle “zübüklük” kavramı, yalnızca Türkiye’ye özgü bir durumun tezahürü değil, çağın insan özelliklerine ve değer sistemlerine dair bir fenomenin adıdır. Zübük kavramının bir edebi karakter olmaktan çıkıp, siyasete ve insan kişiliğine dair eleştirel bir söyleme dönüşmesi; hatta zamanla bir tür siyasal figür olarak toplumun zihinsel evreninde yer edinmesi, bu dönüşümün derinliğini göstermektedir. Günümüzde “karakteri onarılamaz biçimde aşınmış” insan tipi, sadece Türkiye bağlamında değil, evrensel ölçekte karşılık bulan bir insanlık haline işaret etmektedir. Dolayısıyla Zübük, artık yalnızca bir film karakteri değil; politik analizde kullanılan, sosyolojik karşılığı olan, kültürel bağlamda işlevsel bir kavrama dönüşmüştür.

Bugün Türkiye’de siyaset tartışmalarında sıklıkla duyulan “zübük siyasetçi” ifadesi, salt hakaret içeren bir söylem değil; geçmişten bugüne uzanan ve toplumsal bellekte karşılığı bulunan, siyasal kültürün içinde sıradanlaşmış davranış biçimlerine yönelik eleştirel bir tanımlamadır. Bu figürün toplumda geniş karşılık bulmasının temelinde ise, siyasal alanda ahlaki ilke ve değerlerin zedelenmesi, liyakatten uzaklaşması ve halkın bu duruma alışarak onu içselleştirmesi yatmaktadır. Sonuç olarak Zübük, Türkiye’de siyasal yozlaşmanın ve dinin araçsallaştırılmasının bir yansıması olmanın ötesinde, günümüz dünyasında insan doğasının, ahlakın ve iktidar ilişkilerinin sorgulanmasına olanak tanıyan güçlü bir kültürel ve siyasal göstergedir.

Kaynakça

- Abacı, T. (2014). Adana/Çukurova bereketinde edebiyat ve sinema. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz (Der.), *Kentte sinema, sinemada kent* (s. 233–242) içinde. Pales Yayıncılık.
- Abisel, N. (1994). *Türk sineması üzerine yazılar*. İmge.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. Alfa Yayınları.
- Akşin, S. (1997). *Türkiye tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Armutlu, D. A., ve Armutlu, R. (2024). Köy enstitüleri: Türkiye'nin kırsal kalkınma ve sosyal hizmetler üzerindeki etkileri. *Akademik Açık*, 4(2), 143–159.
<https://doi.org/10.59597/akademikaci.1532884>
- Arslan, A. O. (2017). Türk sinemasındaki zalim–mazlum gerilimindeki kaymakam imgesi. In K. Kayalı (Ed.), *Toplumu şekillendirmenin toplum tarafından şekillendirilmesi: Türk sineması* (ss. 269–283). Bibliyotek Yayınları.
- Atay, F. (2019). *Türkiye demokrasi tarihi – 1789'dan günümüze*. Nika Yayınevi.
- Aziz, N. (1990). *Zübük, kağıt gölgesinde it* (10. bs.). Cem-May.
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün şeffaflığı: Aşırı fenomenler üzerine bir deneme* (E. Bora & I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Baykan, T. S. (2020). Zübük: Bir iktidar romanı. *Moment Dergi*, 7(2), 354–375.
<https://doi.org/10.17572/mj2020.2.354375>
- Çiner, C. U. (2016). Yönetim ve sinema. In Ş. Özkan Erdoğan & O. Zengin (Eds.), *Prof. Dr. Oğuz Onaran'a armağan* (ss. 87–104). Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Kamu Yönetimi ve Uygulama Merkezi.
- Diken, B., ve Laustsen, C. B. (2016). *Filmlerle sosyoloji* (Çev. A. Ersoy). Metis Yayınları.
- Duruel, E. S. (2014). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. Ankara: De-Ki Sinema Basım Yayım.

Politikaya Eleştirel Bir Kavram Kazandıran Film: Zübük

Selami İnce

- Evrensel, B. (2007). Aziz Nesin'in toplumsal gerçekçilik yaklaşımı. *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 17(2), 55–70.
- Gramsci, A. (1999). *Hapishane defterlerinden seçmeler* (K. Somer, Çev.). Evrensel Basım Yayın.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.). Pinhan Yayınları.
- İnce, S. (2021). *Türk sinemasında kaymakam ve belediye başkanı temsili* (Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi*. Ayrıntı Yayınları.
- Kırel, S. (2012). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. Kırmızıkedici.
- Koncav, A. (2017). *Türk siyasal sineması 1960–1990* (1. bs.). Pales Yayınları.
- Lüleci, Y. (2020). 1970'li yıllarda Türkiye'de iktidar ve sinema ilişkileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD)*, 18(36), 495–528.
- Maktav, H. (2015). Türkiye sinemasında kahramandan anti kahramana metropol insanı (ss. 135–170). A. Oluk Ersümer (Ed.), *Sinema neyi anlatır* (s. 156). Hayal Perest.
- Namaz, Y., & Şahin, A. (2023). Kartal Tibet sinemasında toplumsal meselelerin *Zübük* (1980) filmi üzerinden incelenmesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 33(1), 427–441.
- Ünsaldı, L. (2008). *Türkiye'de asker ve siyaset* (O. Türkay, Çev.). Kitap Yayınevi.
- Özden, Z. (2020). *Film eleştirisi*. İmge Yayınları.
- Ryan, M., ve Kellner, D. (2000). *Politik kamera: Hollywood sineması ve sol eleştiri* (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2016). *Karakter aşınması: Yeni kapitalizmde işin kişilik üzerindeki etkileri* (B. Yıldırım, Çev., 10. bs.). Ayrıntı Yayınları.

Sevindi, K., ve Kaplan, F. N. (2016). Yeşilçam sinemasında kötü dindar adam stereotipi ve Halit Refiğ'in *Vurun Kahpeye* (1973) filmi örneği. In N. Yüksel (Ed.), *Sinema ve din* (ss. 549–560). Dem Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.

Taylor, C. (1992). *Modernliğin sıkıntıları* (U. Canbalek, Çev., 2. bs.). Ayrıntı Yayınları.

İnternet Kaynakları

Dinler, V. (2019, Ekim 2–4). *Distopik bir komedi mümkün mü? Aziz Nesin'in Zübük karakteri üzerine bir değerlendirme*. Hukuka Felsefesi ve Sosyolojik Bakışlar IX Sempozyumu, İstanbul.

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı. (t.y.). *Zübük*. TÜSTAV Süreli Yayınlar Arşivi. Erişim tarihi: 19 Haziran 2025, <https://www.tustav.org/sureli-yayinlar-arsivi/zubuk/> tustav.org+9

Evrensel. (2007, 8 Temmuz). *Zübük demek suç mudur?* Erişim tarihi”

Filmler

Erksan, M. (Yönetmen). (1962). *Yılanların öcü* [Film]. Be-Ya Film.

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1964). *Yarım bizindir* [Film].

Saydam, N. (Yönetmen). (1965). *Buzlar çözülmeden* [Film].

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1976). *Hasip ile Nasip* [Film].

Kıral, E. (Yönetmen). (1978). *Kanal* [Film]. İrmak Film.

Tibet, K. (Yönetmen). (1978). *Zübük* [Film]. Erler Film.

Baytan, N. (Yönetmen). (1981). *Üçkâğıtçı* [Film].

8

Antroposen Çağın Sinemadaki Yansımaları: *Buğday* Filmi

Atacan Şimşek (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
ORCID: 0000-0002-7380-3678
atacansmsk@gmail.com

Reflections of the Anthropocene Era in Cinema: Grain Film

Abstract

The concept of the Anthropocene refers to the decisive impact of the human species on the planet as a geological force. It is a contemporary idea currently explored within an interdisciplinary framework. Some scientists proposed this concept to highlight the negative effects of humans on nature and life, stating that the Anthropocene era began after the Holocene in geological time. This study examines the Anthropocene in history, reveals effects of the human era, and discusses their reflection in cinema through Semih Kaplanoğlu's 2017 film, Grain. Data were collected by reviewing literature and repeatedly analyzing the film. Descriptive analysis methods were used. In conclusion, the destructive impact of humanity on nature and life is intensifying in the Anthropocene era. Cinema serves not only as a vehicle for representation in this human-centered epoch but also as a vital catalyst for critical thinking and public awareness. The film 'Grain' convincingly reveals that solutions to ecological crises go beyond technical fixes; they demand a profound renewal of the bond between humans and the natural world.

Keywords: Anthropocene, Semih Kaplanoğlu, Grain, Turkish Cinema, Ecological Film.

Giriş

Günümüzde insanlığın tekniğin imkânlarını da kullanarak doğayı ve yaşadığımız çevreyi geri dönülemez bir şekilde olumsuz olarak etkilediği yadsınamaz bir gerçekliktir. Küresel ısınma, biyolojik canlı çeşitliliğinin azalması, toprağın ve suyun kirlenmesi ve doğal kaynakların tükenmesi gibi

sorunlarda insanın etkileri başrolde. İçerisinde yaşadığımız çağ, jeolojik olarak “Holosen” dönem olarak adlandırılrsa da insanlığın gezegen üzerindeki jeolojik etkilerini vurgulamak, bu sorunları gündeme getirmek için bazı bilim insanları tarafından yaşadığımız çağ, antroposen yani insan çağı olarak tanımlanmaktadır.

Yunancada insan anlamına gelen “anthro” ve jeolojik olarak yeni anlamına gelen “cene” kelimelerinin birleşiminden oluşan bu kavram (Slaughter, 2012, s. 119), insan faaliyetlerinin jeolojik ve ekolojik olarak dünyaya olan etkilerini vurgulamak için ortaya konulmuştur.

Antroposen kavramının ilk kullanımına önceki yüzyıllarda rastlasak da insan etkilerinin gözle görülür bir şekilde hissedildiği yirmi birinci yüzyılda popüler hale gelmiştir. Resmi olarak ilk defa 2000 yılındaki bir jeoloji konferansında Paul Crutzen tarafından kullanılan kavram, Stoermer ve Crutzen tarafından ortak olarak yazılan “Anthropocene” isimli makale ile de yazılı olarak ilk defa kullanılmıştır (Aykanat, 2017, ss. 45,46).

Kavram ile ilgili en önemli tartışma, antroposen çağın ne zaman başladığıyla ilgilidir. Buharlı makinenin icadıyla yaşanan sanayi devrimi sonrası büyük fabrikaların kurulması, nüfusun çalışmak için büyük kentlere gelmesiyle kırsal ve kentsel nüfus oranında yaşanan orantısızlık, üretimin artırılması için ekolojik dengenin gözetilmemesi ve doğaya verilen zararlar; antroposen çağın başlangıcının sanayi devrimi olduğunu düşüncesini yaygınlaştırmıştır. Son zamanlarda başlangıçla ilgili desteklenen bir diğer görüş, İkinci Dünya Savaşı sonrası artan nükleer denemelerin bu çağı başlattığı ile ilgilidir. 16 Temmuz 1945 yılında yapılan “Trinity” isimli nükleer test patlamasının antroposen çağı başlattığı iddia edilmektedir (Jorgensen ve Jorgensen, 2016, s. 232).

Yaşadığımız dünyanın insan etkisiyle geri döndürülemez bir şekilde zarar görmesi, gelecek kuşakların içme suyuna ve tarım yapılabilir temiz toprağa ulaşma imkanının zorlaşması gibi durumlar, antroposen çağın bilim çevresinde sadece bazı bilim insanları tarafından tartışılan bir konu olmaktan ziyade tüm toplum tarafından üzerinde düşünülmesi gereken bir durum olması gerektiğini göstermektedir. Bu etkilerin önlenmesi ve ilerideki planlamaların doğru bir şekilde yapılabilmesi için tüm topluma ve sanatçılara önemli görevler düşmektedir.

Sinema, başlangıç yıllarından itibaren her zaman toplumsal sorunlarla ilgili olmuş, insanlıkla ilgili sorunlar sinemada tartışılmıştır. Antroposen çağın etkilerinin dünyayı nasıl etkilediği ve gelecekte bizi nasıl bir dünyanın beklediği gibi sorular özellikle distopik bilim kurgu filmlerinde tartışılmış ve üzerinde düşünülmesini sağlamıştır.

Dünyadaki önemli ulusal sinema örneklerinden biri olan Türk Sinemasında da antroposen çağın etkilerinin tartışıldığı film örnekleri bulunmaktadır. Semih Kaplanoğlu Türk Sinemasında yaratmış olduğu manevi gerçekçi sinema dili ve aldığı uluslararası önemli ödüllerle önemli bir yönetmendir. 2017 yılında Semih Kaplanoğlu tarafından çekilen *Buğday* filminde insanlığın yıkıcı etkilerinin içerisinde yaşadığımız dünyaya olan etkileri ve doğadan uzaklaşmanın insanın içerisinde yarattığı manevi boşluk üzerinde durulmaktadır. Bu anlamda film antroposen çağın sorunlarını göstermesi anlamında önemli bir konumdadır.

Çalışmanın amacı, antroposen çağın detaylı bir şekilde incelenmesi, etkilerinin ortaya konulması ve bu etkilerin *Buğday* filmi üzerinden sinemadaki yansımalarının tartışılmasıdır. Çalışma nitel bir çalışma olup, ilgili literatürün taranması ve örneklem olarak seçilen filmin birden fazla izlenip, analiz edilmesiyle veriler elde edilmiştir. Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemine göre analiz edilmiştir.

1. Antroposen Çağ

Günümüzde insan faaliyetlerinin doğa ve iklim üzerinde önemli bir etkisi vardır. İnsan etkisiyle oluşan sera gazlarının atmosferde ısıyı hapsederek, gezegeni ısıtması küresel ısınmanın başlıca nedenlerindedir. Ayrıca insanların endüstriyel ve tarımsal faaliyetleri, şehirleşme ve fosil yakıt kullanımı gibi faaliyetleri dünyanın jeolojisi ve ekosistemleri üzerinde derin etkilere sahiptir.

İnsanların gezegendeki derin etkilerini ön plana çıkarmak ve insan etkisinin jeolojik olarak dünyayı etkilediğini vurgulamak için içinde yaşadığımız çağ “Antroposen” dönem olarak tanımlanmıştır. Jeolojik olarak içinde yaşadığımız dönem “Holosen” çağ olarak adlandırılmasına rağmen bazı bilim insanları tarafından insan etkisi de göz önüne alınarak “Holosen” dönemin bittiği “Antroposen” çağın başladığı vurgulanmıştır. Antroposen kelimesinin kökenine baktığımızda Yunanca insan anlamına gelen “anthro” ve jeolojik olarak yeni

anlamına gelen “cene” kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur (Slaughter, 2012, s. 119).

Antroposen kavramıyla iddia edilen temel düşünce, insanın teknolojinin yardımıyla etkin bir güç haline gelmesi ve doğaya müdahale eden bir tür olarak, gezegeni paylaştığı diğer türlerin hayatını etkilemesidir. Küresel ölçekte çevresel değişiklikler insan eliyle gerçekleşmektedir (Aykanat, 2017, s. 47).

Antroposen kavramı 1980’li yıllarda Eugene F. Stoermer tarafından kullanılmasına rağmen resmi olarak ilk defa 2000 yılındaki bir jeoloji konferansında Paul Crutzen tarafından kullanılmıştır. Daha sonra Stoermer ve Crutzen ortak olarak yazdıkları “Anthropocene” isimli makaleleriyle kavramı yazılı olarak da ilk defa kullanmıştır (Aykanat, 2017, ss. 45,46). “...İnsan faaliyetlerinin yeryüzü ve atmosfer üzerindeki, küresel ölçekler de dahil olmak üzere tüm ölçeklerdeki diğer birçok önemli ve halen artan etkileri göz önüne alındığında, mevcut jeolojik çağ için 'antroposen' terimini kullanmayı önererek, insanlığın jeoloji ve ekolojideki merkezi rolünü vurgulamak bize fazlasıyla uygun görünmektedir” (Crutzen ve vd., 2000, s. 484).

İnsanın gezegene etkilerini vurgulamak için ön plana çıkarılan Antroposen kavramı, resmi olarak ilk defa yirmi birinci yüzyıla girerken kullanılmasına rağmen kavramın ilk kullanılışı on dokuzuncu yılın sonlarında görülmektedir. Gezegen üzerindeki insan etkileri on dokuzuncu yüzyıldan itibaren bilim insanlarının dikkatini çekmiştir. George Perkins Marsh’ın “Man Nature” isimli eserinin küresel anlamda antropojenik değişimi vurgulayan ilk büyük çalışma olduğu tahmin edilmektedir. İtalyan jeolog Antonio Stoppani, sözü edilen değişimin zamanını belirtmek için “Antropozoik” terimini kullanmıştır (Zalasiewicz ve vd., 2011, s. 835).

Antroposen dönemle ilgili en önemli tartışmalardan biri, bu dönemin ne zaman başladığı ve insan etkisinin içinde yaşadığımız gezegeni ne zaman kuşatmaya başladığıdır. Kuşkusuz çoğu bilim insanı tarafından kabul edilen başlangıç noktası, buharlı makinenin icat edildiği on sekizinci yüzyıl tarihidir. Buharlı makinenin icadıyla sanayileşmenin hızlanması, insanların fabrikalarda iş bulabilmek için şehirlere göç etmesi, nüfus artışı gibi gelişmeler insanın doğa üzerindeki etkisini artırmıştır.

Bu konuda antroposen dönemin başlangıcını sanayi devrimi sonrasına dayandıran farklı görüşler de mevcuttur. Son zamanlarda üzerinde durulan görüşe göre antroposen dönemin başlangıç noktası 16 Temmuz 1945 yılında yapılan “Trinity” isimli nükleer test patlamasıdır (Jorgensen ve Jorgensen, 2016, s. 232). Robert Oppenheimer başta olmak üzere birçok bilim insanından oluşan ekip tarafından başlatılan nükleer bomba denemeleri, insanlığın doğaya ve yaşama verdiği en önemli zararlardan biri olmuştur.

J.R. McNeill ve Peter Engelke'nin 2014 yılında yazdığı “Büyük İvme” isimli kitapla öncülük ettiği, Jan Zalasiewicz ve meslektaşlarının desteklediği bazı bilim insanları, insan kaynaklı çevresel dönüşümlerin özellikle II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıktığını öne süren “Büyük İvme” teorisini desteklemiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra daha da belirginleşen insan kaynaklı faaliyetler, gezegenin üç önemli bileşeni olan hava, su ve toprağı geri dönülemez ve olumsuz bir şekilde etkilemiştir. İnsanlık, “Atmosferde biriken sera gazlarındaki artışla havayı, hızlı nüfus artışına bağlı tüketim eğilimleriyle tatlı su gibi doğal kaynakları, tarımsal faaliyetlerde kullanılan kimyasal gübreler ve genetiğı değiştirilmiş tohumlar yoluyla da toprağı” hızlıca değışime uğratmıştır (Aykanat, 2017, s. 47). Antroposen çalışma grubunun lideri Jeolog Zalasiewicz ve meslektaşlarına göre insan kaynaklı aktiviteler II. Dünya Savaşı sonrası yoğunlaşsa da 1950-1960 yılları arası devam eden nükleer bomba testleri ve bu testler sonucu çevreye yayılan “radyoaktif izotoplar” insan aktiviteleri içerisinde en zararlı olanlarıdır (Aykanat, 2017, s. 48).

Sanayi Devrimi'nden bu yana ivmelenen insan faaliyetleri, doğaya geri döndürülemez manada olumsuz etkiler bırakmıştır. Özellikle bu olumsuz faaliyetler küresel iklim değışikliğine, küresel ısınmaya ve kirliliğı neden olmaktadır. Antroposen çağın başlangıcından beri insan etkinlerinin en önemli sonuçları kutuplar üzerinde olmuştur. 34 milyon yıl önce buz tutmaya başlayan koskoca bir kıta günümüzde iklim değışikliğii sonucu olarak hızlıca erimektedir. Kutuplardaki erimeler deniz yüzeyini yükselttiğı için buzulların kopmasını hızlandırmaktadır. Aynı zamanda bu durum denizlerdeki besin zincirini de etkilemektedir (İnan, 2023).

Dünyadaki toplam insan nüfusunun 2022 yılı verilerine göre 8 milyara ulaşması, insanı üretime teşvik ederken, üretim de gezegenin tüketilmesi sonucunu doğurmaktadır. Weizmann Bilim Enstitüsü tarafından insanın dünya üzerindeki

etkisini göstermek için çarpıcı bir araştırma yapılmıştır. Araştırmada 1900 yılından itibaren insan eliyle üretilmiş nesnelerin ağırlığı gezegendeki tüm canlıların ağırlığıyla karşılaştırılmıştır. Araştırma sonucuna göre 2020 yılı sonu itibarıyla insan eliyle üretilen tüm plastik, tuğla, beton ve diğer nesnelerin tahmini ağırlığı bir teratona (1 trilyon ton) ulaşarak, gezegendeki bitki ve hayvanların ağırlığını ilk defa geçmiştir (İnan, 2023).

Antroposen kavramının bilim insanları tarafından son yıllarda üzerinde düşünülen ve tartışılan bir kavram olması, insanın doğaya verdiği zararların gündemde tutulması açısından önemlidir. Antroposen çağ, henüz jeolojik bir çağ olarak resmi olarak kabul edilmemiş olsa da bu konuda çalışmalar devam etmektedir. 2008 yılında Jeoloji derneği Stratigrafi Komisyonu'na antroposen çağın jeolojik bir çağ olarak kabul edilmesi için resmi bir öneri sunulmuş, bunun üzerine komisyon tarafından "Antroposen Çalışma Grubu" ismiyle bir grup kurulmuştur. Grupta çalışmalarıyla saygınlık kazanmış 35 bilim insanı stratigrafik data toplamları ve incelemeleri için görevlendirilmiştir. 2016 yılının sonlarına doğru antroposen kavramı hakkında toplanan stratigrafik kanıtlarla antroposenin gerçek bir çağ olduğu ve uluslararası jeolojik zaman çizelgesinde yer alması için yeterli kanıtın olduğu sonucuna varılmıştır. Bir sonraki aşamada antroposenin jeolojik zaman çizelgesinde resmi olarak yer almasını sağlamak için bu çizelgeyi düzenleyen "The Subcommission on Quaternary Stratigraphy" kurumuna resmi bir öneri yapılması planlanmaktadır (Aykanat, 2017, s. 48).

Crutzen (2002, s. 23), yazdığı "Geology of Mankind" isimli çalışmasında insanlığın gezegen üzerindeki olumsuz etkilerini açıkça belirterek, bir anlamda tüm insanlığı gelecek olan tehlikelere karşı uyarmıştır. "Son üç yüzyılda insan nüfusu on kat artarak 6 milyarı aşmıştır ve bu yüzyılda 10 milyara ulaşması beklenmektedir. Metan üreten sığır nüfusu ise 1,4 milyara yükselmiştir. Gezegenin kara yüzeyinin yaklaşık yüzde 30-50'si insanlar tarafından sömürülmektedir. Tropikal yağmur ormanları hızla yok olmakta, karbondioksit salınımı ve türlerin yok oluşu hızla artmaktadır. Baraj inşası ve nehirlerin yönünün değiştirilmesi olağan hale gelmiştir. Erişilebilir tüm tatlı suyun yarısından fazlası insanlık tarafından kullanılmaktadır. Balıkçılık, kabaran okyanus bölgelerinde birincil üretimin yüzde 25'inden fazlasını ve ılıman kıta sahanlığında %35'ini ortadan kaldırmaktadır. Enerji kullanımı yirminci yüzyılda 16 kat artmış ve yılda 160 milyon ton atmosferik sülfür dioksit emisyonuna neden olmuştur ki bu da doğal emisyonların toplamının iki katından fazladır.

Tarımda, tüm karasal ekosistemlerde doğal olarak sabitlenenden daha fazla azotlu gübre uygulanmaktadır; fosil yakıt ve biyokütlelerin yakılmasıyla nitrik oksit üretimi de doğal emisyonların önüne geçmektedir. Fosil yakıtların yakılması ve tarım, 'sera' gazlarının konsantrasyonlarında önemli artışlara neden olmuştur-karbondioksit yüzde 30, metan ise yüzde 100'den fazla artarak- son 400 bin yıldaki en yüksek seviyelerine ulaşmıştır ve daha da artacaktır.”

Yukarıda sözü edilen insanlığın doğa üzerindeki etkilerini görebilmek ve gelecek farkındalığı oluşturmak için içinde yaşadığımız Antroposen çağı anlamak önemlidir. İnsanlık üzerinde yaratılan bu farkındalık duygusu, insanların çevresel sorumluluklarını daha iyi tanımalarına ve çevre dostu bir yaşamı benimsemelerine sebebiyet verecektir.

2. Semih Kaplanoğlu

1963 yılında İzmir’de doğan Semih Kaplanoğlu, son dönem Türk Sineması içerisinde çektiği filmler ve aldığı ödüllerle önemli bir yer edinmiştir. 1984 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümünden mezun olmuş, “Saatchi&Saatchi” ve “Young&Rubicam” gibi reklam şirketlerinde reklam yazarlığı yaparak sektöre adım atmıştır. Önemli belgeselcilerimizden Süha Arın’ın yönettiği “Eski Evler-Eski Ustalar” ve “Mimar Sinan” belgesellerinde kamera asistanı olarak çalışmıştır.

Semih Kaplanoğlu’nun televizyon için ürettiği projeler de mevcuttur. Perran Kutman ve Erdal Özyağcılar gibi önemli oyuncuların yer aldığı, Türk dizi tarihinde yer edinmiş “Şehnaz Tango” dizisinin 52 bölümünü yazıp, yönetmiştir.

Kaplanoğlu’nun ilk uzun metraj sinema filmi 2001 yılında çektiği *Herkes Kendi Evinde* isimli film olmuştur. Filmde ailesini kaybettikten sonra yaşadığı topraklara yabancılaşan ve Amerika’ya gitmek için mücadele eden Selim’in hayatına tanık oluruz. Amerika’ya gitmek için yeşil kart başvurusu yapan ve kazanan Selim’in amacı, Amerika’ya yerleşmek için ailesinden miras kalan bahçeyi satarak gerekli parayı temin etmektir. Diğer yandan Rusya’da yaşayan ve Selim’in hiç görmediği dedesi Nasuhi ailesinden kalan bahçeyi görmek için Türkiye’ye gelmiştir. Dedesi Nasuhi, Rusya’dan dönerken tacize uğramış genç bir Rus kadını da beraberinde getirmiştir. Üç kişinin kesişen hayatı ve zeytin bahçesine yaptıkları yolculuk filmin konusunu oluşturmaktadır.

Yönetmenin ikinci filmi 2005 yılında çektiği *Meleğin Düşüşü* filmi olmuştur. Babası tarafından tacize uğrayan Zeynep, yaşadığı travmalar neticesinde ürkek ve kimseyle iletişim kurmayan bir kadındır. Zeynep'in iletişim kurduğu tek kişi temizlikçi olarak çalıştığı otelde tanıştığı Mustafa'dır. Filmde Zeynep'in travmaları ve Mustafa ile olan ilişkisi anlatılmaktadır.

Çektiği iki filminden sonra Yusuf üçlemesi olarak tanımlanan *Yumurta*, *Süt ve Bal* filmleri çekilmiştir. Ters bir zaman akışının olduğu üçlemede Yusuf'un çocukluğuna, gençliğine ve orta yaşlılığına tanıklık ederiz. Üçlemenin ilk filmi olan *Yumurta*, 2007 yılında çekilmiştir. Filmde yaşadığı kasabayı terk ederek İstanbul'a yerleşen Yusuf, taşra ve büyük şehir arasında kimlik bunalımı yaşayan, yazdığı şiir kitabı ilgi görmemiş bir kişidir. Yaşadığı kasaba ile tüm bağını koparmışken, annesinin ölüm haberini alması onu tekrar yaşadığı kasabaya götürmüştür. Üçlemenin ikinci filmi 2008 yılında çekilen *Süt* filmi olmuştur. Bu filmde kasabada yaşayan, şiire ve edebiyata ilgili genç Yusuf karşımızdadır. Annesinin başka biriyle ilişkisini öğrenen Yusuf, hastalığı sebebiyle askere gidemeyeceğini öğrendiğinde taşrada hissettiği sıkışmışlık hissini üstüne bir de ataerkil toplum yapısı tarafından erkek olmanın temel şartlarından biri olarak kodlanan askere gitme görevini gerçekleştirememenin baskısı çöker. Üçlemenin son filmi 2010 yılında çekilen *Bal* filmi olmuştur. Son filmde Yusuf'un çocukluğuna tanıklık ederiz. Kasabada yeni okula başlayan Yusuf'un babası arıcılıkla uğraşmaktadır. Yusuf'un babası bir gün ormanın derinliklerine dalarak gözden kaybolmuştur. Çocuklukta babayı kaybetmenin verdiği üzüntü ve hayal kırıklığı Yusuf'un tüm hayatını etkilemiştir.

Kaplanoğlu, 2017 yılında distopik bir dünyanın anlatıldığı *Buğday* filmi çekmiştir. Yaratılan distopik dünyada topraklarda ürün yetişmemekte, yağmurlar asit şeklinde yağmakta ve ölü bölgelerden şehirlere girişler manyetik sınırlarla koruma altına alınmaktadır. Tohumlarla ilgili yaşanan bir sorun sonucunda daha önce bu soruna değinmiş olan birinin varlığından haberdar olan Profesör Erol Erin'in bu kişiyi bulmak için ölü topraklar bölgesine yaptığı yolculuk, içsel bir dönüşüme neden olacaktır.

2019 yılında çektiği *Bağlılık Ashı* filmiyle Bağlılık üçlemesine başlayan yönetmen, ilk filminden sonra 2021 yılında *Bağlılık Hasan* filmi çekmiş, daha sonra gösterim tarihi belirsiz olan *Bağlılık Fikret* filmine başlamıştır. *Bağlılık Ashı* filminde çocuğu

olduktan sonra işe dönmek isteyen Aslının hayatı anlatılırken, *Bağlılık Hasan* filminde Hasan'ın geçmişiyile yüzleşmesine tanıklık ederiz.

Semih Kaplanoğlu, çektiği filmlerle ulusal ve uluslararası alanlarda önemli ödüller kazanmıştır. 2001 yılında *Herkes Kendi Evinde* filmi, Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde en iyi Türk filmi ödülünü *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmiyle paylaşırken, 2007 yılında *Yumurta* filmi Uluslararası Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi film ve en iyi senaryo ödülünü almıştır. 2010 yılında *Bal* filmi Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü alarak, 1964 yılında Metin Erksan tarafından çekilen *Susuz Yaz* filminden sonra Türk Sineması'nda bu ödülü alan ikinci film olmuştur.

3. Semih Kaplanoğlu Sineması

Semih Kaplanoğlu bir yönetmen olarak çektiği filmlerle sinemayı manevi alan içerisinde konumlandıran bir yönetmendir. Bu sebeple Kaplanoğlu sineması “Manevi Gerçekçi” bir sinema olarak tanımlanmaktadır. Burada vurgulanan maneviyat dünyadan soyutlanmak, soyut ve topluma uzak bir maneviyat içerisinde yaşamak değil, gündelik hayatın gerçekliği içerisinde yaşanan bir maneviyattır. Kaplanoğlu sinemasında Yusuf Üçlemesiyle ortaya çıkan manevi gerçekçi sinema anlayışı, yönetmenin Robert Bresson, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky ve filmlerinde ruhani ve dini konuları araştıran önceki nesil Avrupalı auteur yönetmenlerden etkilenmesiyle oluşmuştur (Suner, 2014, s. 48).

Semih Kaplanoğlu, oluşturduğu sinema anlayışıyla maneviyatı gerçeklik bağlarından koparmadan içselleştirir:

“Bir tarafta maneviyat içermesi gerekiyor, maneviyata dair bir alanı bir de gerçekliğe dair bir alanı olması gerekiyor. Çünkü biz eğer sadece maneviyat alanını açıp, gerçeklik boyutunu yani dünyevi olanı göz ardı edersek bir fantazi haline dönüşme ihtimali ve tehlikesi oluşur. Ama aynı zamanda bir ayağını gerçeğe bir ayağını maneviyata basarsa, o zaman hem dünyevi alanı hem ilahi alanı bir arada ele alabilirsiniz” (Tezcan ve Yıldırım, 2010).

Kaplanoğlu filmlerinde sadelik ve sadeleştikçe derinlik kazanan bir anlam ön plandadır. Filmlerde sık sık kullandığı metaforlar aracılığıyla görünenin ardındaki görünmeyen anlamı ortaya koyar. Filmlerinde kutsal kitaplarda anlatılan

hadiseleri sıklıkla kullanan yönetmen, özellikle çeşitli hayvan türlerini kullanarak metaforik bir anlatımı benimsemiştir. Örneğin arılar, aile yaşamının temelini oluşturan bir sembol olarak kullanılmasının dışında Yusuf'a geçmişini ve babasını hatırlatan bir araçtır. *Buğday* filminin finalinde görünen karınca, genetiği oynanmamış olan ham buğday tohumunun ortaya çıkmasını sağlayan, dünyanın kurtarıcısı olarak sembolize edilir (Diril, 2020, s. 36).

Minimalist sinema özelliklerini benimseyen Semih Kaplanoğlu'nun sinemasını daha detaylı incelemek için minimalist sinemanın özelliklerine bakmak yerinde olacaktır. Minimal, az olanla ilgili olan minimalist sinemada minimal düzeyde kamera harekâtı ve uzun planlar, yapay ışık yerine doğal ışık kullanımı, aşırı mimiklerden kaçınılan abartısız oyunculuk ve yapay efektler yerine doğal seslerin kullanımı öne çıkar. Kaplanoğlu sinemasına bakıldığında genel olarak minimal sinema özelliklerini barındıran bir sinemasal evren karşımıza çıkar.

Blandford ve Hillier minimalist sinemanın özelliklerini on temel başlıkta açıklamaktadır.

1. Amatör oyuncu kullanımı tercih edilir.
2. Aşırı mimikli oyunculuktan kaçınılır.
3. Oyunculukta sadelik ve doğaçlama ön plandadır.
4. Karakterler birçok oyuncu tarafından canlandırılmaz. Bir oyuncu bir karakter tipini canlandırır.
5. Dekorlar sadedir.
6. Yapay ışık kullanımından kaçınılır, doğal ışık kullanımı tercih edilir.
7. Sabit kamera açıları ve uzun planlar görülür.
8. Yapay efektler yerine doğal sesler tercih edilir.
9. Dublaj kullanımı yerine sesli çekim yapılır.

10. Müzik kullanımı sınırlıdır, dış müziklere çok fazla yer verilmez (Akt. Toraman, 2011:31).

Semih Kaplanoğlu, filmlerinde zaman algısını kurarken Bergsoncu felsefeden etkilenmiştir. Kaplanoğlu filmlerinde çizgisel zaman anlayışı yoktur, zaman parçalara bölünmez. Zaman bütünlüklü bir yapıda ele alınır. Geçmiş, gelecek ve şimdi bir bütündür. Ayrıca filmlerde zaman belirsizdir, hangi zaman diliminde bulunduğu algısı kesin değildir.

Sezgici felsefenin öncülerinden olan Henri Bergson'a göre iki farklı zaman anlayışı vardır. İlki doğa bilimlerinin benimsediği, ölçülebilir olan, homojen olarak tanımlanan çizgisel zaman anlayışıyken; diğeri içerisinde tecrübe ettiğimiz, heterojen olan, soyut bir niteliğe sahip olan ve sadece sezgi ile kavranabilen saf zamandır (Toraman, 2011:11). Bergson, geçmiş ve geleceği birbirinden ayırmaz. Geçmiş var olmuş olan, geleceğe var olacak olan olmasına rağmen geçmiş, şimdi ve gelecek zaman bir bütün içerisinde ele alınmalıdır. Şimdiki zaman, geçmişe bağlı ve geleceğe uzanan bir bütünlük içerisinde değerlendirilmelidir (Toraman, 2011, s. 18).

Bergson'un ortaya koyduğu zaman anlayışı içerisinde çizgisel olan zaman, parçalı olarak günlerin, ayların bölündüğü, başı ve sonu olan bir zaman anlayışını tarif eder. Mekanik zaman içerisinde yaşanan bu bölünmüşlük, dünya düzeni için gerekli olsa da insan deneyimlerini yansıtmada başarılı değildir. İnsan geçmişte yaşadıkları anıları ve gelecek tasavvuru içerisinde şimdiki zaman içerisinde yaşar. Geçmiş, gelecek ve şimdi birbirinden ayrılamaz.

Semih Kaplanoğlu filmlerinde izleyiciye zaman duygusu çok net bir şekilde hissettirilmeye çalışılır. İzleyicinin yoğunlaşmasını engelleyen kısa planlar yerine uzun planlarla izleyici zamanı duyumsar.

“Ben mesela gerekli olmadıkça planları kesmeyi tercih etmiyorum. Zaman duygusunu seyirciye hissettirecek kadar uzun planları tercih ediyorum. Çünkü zaman duygusunun giderek elimizden kaçtığını, elimizden alındığını düşünüyorum. Zamanın hissettirilmesini çok önemsiyorum. Hayatın temel meseleleriyle, zamanla, ölümle ilişkimizin giderek kesildiğini, bizim ölümsüzler gibi yaşamaya başladığımızı düşünüyorum. Gerçek temel maddelerin, zamanın,

ölümün, şiddetin en çıplak haliyle verilmesi gerektiğini düşünüyorum” (Ertürk, 2007).

Semih Kaplanoğlu sinemasında doğa, sadece bir mekân olarak değil, manevi alanın hissedildiği, insanın içsel yolculuğa çıktığı bir metafor olarak karşımıza çıkar. Özellikle *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinde doğa görsel bir estetik içerisinde filmde yer alır, hikâyeye katkı sunar. Yusuf'un içsel yolculuğunda babasını kaybettiği yer doğadır ve babasını yine doğada bulmayı arzular. *Buğday* filminde doğanın yok edilmesi insanlığın da sonunu getirmiştir. Doğa yoksa yaşam da yoktur. Semih Kaplanoğlu, filmlerinde kullandığı uzun planlarla izleyiciye doğayı derinlikli bir şekilde duyumsatur.

Kaplanoğlu sinemasında kader mefhumu önemli bir yer tutar. Kaplanoğlu, kaderi dışlamaz, onu sabit ve değiştirilemez bir şey olarak görmez. Maneviyatla olan bağ kader ile kurulur. Tanrı insan için en iyi olanı kader üzerinden iletir. İnsanın huzuru bulabilmesi için kadere ihtiyacı vardır. Bu sebeple ona razı olmak yerine kaderi sahiplenmelidir (Toraman, 2011, s. 36).

Semih Kaplanoğlu'nun filmlerinde ev ve aidiyet temalarıyla sıklıkla karşılaşırız. Ev; bir mekân, bir barınak olmaktan çok geçmişle özdeşleştirilen, geçmişle kurulan bir köprü görevini görür. Örneğin ilk film olan *Herkes Kendi Evinde* filminde ev geçmişle kurulan bir köprüdür. Yusuf üçlemesinin ilk filmi olan *Yumurta* filminde Yusuf'un kasabada yaşadığı eve dönmesi bir bakıma geçmişle yüzleşmesi anlamına gelmektedir.

Minimalist sinema anlayışını benimseyen Kaplanoğlu filmlerinde çok fazla müzik kullanımı yoktur. Sinemada görüntünün gücüne inanan yönetmen aşırı müzik kullanımının anlamı yaratmada bir kolaycılığa düşme durumu yarattığından söz etmektedir:

“Bu benim biraz iddialı olmaya çalıştığım bir alan sinemada. Sinemadaki birtakım duygu yükselişleri, hep klasik olarak müzikle beraber yapılan ve müziğin de katkıda bulunduğu bir durumdur. Ama sinema eğer bir sanatsa ve kendi dilini kurabiliyorsa, kendi materyalleriyle kendini anlatabiliyorsa o zaman müzik dış bir unsur gibi ele aldığım bir şey. Müziğin bir kolaycılık yarattığını, duyguları biraz daha forse ettiğini düşünüyorum” (Tezcan ve Yıldırım, 2010).

Çok fazla müzik kullanımını benimsemeyen yönetmen için doğanın oluşturduğu doğal sesler önemlidir.

“Aslında doğanın sesleri başlı başına bir müzik olduğunu düşünüyorum. Filmde müziğin kendi basına büyük gücü var. Benim müzik kullanmamam biraz da meydan okumaydı aslında. Müziği kaldırıncı karakterlerin duygularının yok olduğu gibi şeyler oluyor. Çünkü müzik çok manipülatif bir şey. Oraya o müziği koyduğunuz zaman yükselmeler yaşıyor. Müzik illa olmamalı demiyorum ama ben daha saf bir sinema için ve o duyguları mizansenle, oyunculukla, ışıkla, doğa, nesne ve mekanla o duyguyu yani müziğin yaratacağı şeyi yapabileceğimizi iddia ediyorum. O yüzden müziği kullanmama gibi bir derdim var” (Binol, 2010).

4. *Buğday* Filmi Analizi

2017 yılında Semih Kaplanoğlu tarafından çekilen *Buğday* filmi, distopik özellikler barındıran bir filmidir. Doğanın insan eliyle yitirilmesi, yaşamın belli alanlara sıkışmışlığı, tarım yapılacak temiz toprağın kaybedilmesi ve açlık gibi sorunlar filmin merkezini oluşturmaktadır.

Filmin zamanı ve mekânı belirsizdir. Kaplanoğlu sinemasına uygun bir şekilde filmsel evrende izleyiciye geçmiş, şimdi ve gelecek zaman hissiyatı verilmez, çizgisel zaman anlayışı yoktur. Siyah beyaz olarak çekilen filmde her şey siyah ve beyaz gibi karşıtlıkları içerisinde yer alır. Yaşam ve ölüm, doğa ve yokluk, nefes ve buğday.

Dünyanın insan eliyle felakete sürüklendiği evrende yerleşim, güvenli bölge ve ölü bölge olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Manyetik güçlerle korunan sınırdaki insanların ölü bölgeden güvenli bölgeye geçmesi yasaktır. Sadece genetik testler sonrası uygun olan insanlar güvenli bölgeye kabul edilmektedir. Filmin başında sınırdaki bekleyen kalabalık içerisinde seçilen çocuğa bazı testler yapıldığı görülmektedir. Testler sonucunda uygun olmadığı anlaşılan çocuk, bölgeye kabul edilmemektedir. Sınırların çok sıkı bir şekilde korunduğu görülmektedir. Güvenli bölgeye geçmek için sınıra doğru koşan insanlar, sınırdaki akıma kapılıp, ölmektedir.

Filmin geçtiği distopik evrende tüm içme suları ve temiz toprak tükenmiştir. Asit yağmurları yağmakta, ekilecek tohum ve temiz toprak bulunamamaktadır.

Güvenli bölge olarak adlandırılan yerde bilim insanları, insanların yiyecek ihtiyaçlarını karşılamak için genetiği değiştirilmiş tohumlar üzerine çalışmaktadır.

Bilim insanları, tohumlar üzerine yaptığı toplantıda buğday tohumu üzerine yapılan son değişikliklerin de başarısız olduğu bilgisi üzerinde tartışırken, toplantı başkanı, geçmişte tohumun genetiğinin değiştirilmesinin başarıyı sağlamayacağı üzerine tez yazan ve bu tezi yüzünden işine son verilen Cemil Akman isminden bahsetmiştir. Cemil Akman ismiyle izleyici ilk defa bu sahnede tanışırken, toplantıdaki bilim insanlarından biri olan Profesör Erol Erin, Cemil'in izini sürmeye karar vermektedir.

Cemil ile ilgili bilgi toplamaya çalışan Erin, Cemil'in şirketten ayrıldıktan sonra kendi evinde küçük bir laboratuvar kurduğunu ve deneylerini burada sürdürdüğünü fakat laboratuvarında çıkan bir yangın neticesinde eşini kaybettiğini, kızını kurtardığını öğrenir. Bu acı olay sonrası güvenli bölgeyi terk eden Cemil, asit yağmurlarının yağdığı, insanların yiyecek bulamadığı ölü bölgeye geçmiştir. Profesör Erin, ilk olarak Cemil'in güvenli bölgedeki evini ziyaret eder. Burada Cemil'in kızı Tara ile tanışır. Babası Cemil ile ilgili sorulan sorulara cevap vermeyen Tara, profesörle konuşmaz. Profesör evden çıkarken ona Nefes mi Buğday mı diye bir soru sorar. Profesörün buğday cevabını vermesiyle sessizliğini devam ettirir.

Kaplanoğlu, *Buğday* filminde kutsal kitaplarda geçen hadiseler ve halk öykülerine yer vermiştir. Profesör Erin'e sorulan Nefes mi Buğday mı sorusu Hacı Bektaş-ı Veli ve Yunus Emre arasında geçen menkıbeden alınmıştır. Anadolu'da yaşanan bir kıtlık zamanında insanlar en temel besin kaynağı olan buğdaya erişmekte zorlanmıştır. Bu durum üzerine fakir bir köylü olan Yunus Emre, güzel vasıflarını işittiği erenlerin dergahına giderek onlardan bir şeyler istemeyi düşünmüştür. Giderken de dağdan alıç toplayarak, yola koyulmuştur. Hacı Bektaş-ı Veli'nin huzuruna çıkan Yunus Emre, durumunu anlatmış ve Hacı Bektaş-ı Veli'den elindeki alıca karşılık buğday vermesini istemiştir. Bu teklifi kabul eden Hacı Bektaş-ı Veli, abdallara işaret etmiş, alıç alınıp, paylaşarak yenilmiştir. Birkaç gün orada vakit geçiren Yunus Emre giderken, Hacı Bektaş-ı Veli dergahtakilere, "sorun bakalım ne ister buğday mı, nefes mi verelüm?" der. Yunus Emre, "ben nefesi neyleyeyim, bana buğday gerek" cevabını verir. Hacı Bektaş tekrar abdallara söyleyerek "varun Yunus'a söyleyün, alıcının her tanesi için

bir (iki) nefes verelim” der. Yunus Emre, “Ehil-ıyalüm var, nefes karın doyurmaz, lütfederse buğday versinler kifaf edelim.” diyerek teklifi reddeder. Hacı Bektaş-ı Veli bunun üzerine söyleyin her alıç tanesi için on nefes verelim dese de Yunus Emre buğday verilmesinde ısrar eder. Hacı Bektaş-ı Veli, dilediği kadar buğday verilmesini emreder, buğdayları öküzüne yükleyen Yunus Emre, yola çıkar. Köyüne varınca aklı başına gelen Yunus şöyle düşünür: “Vilayet erine vardum, bana nasib sundular alıcımın her çekirdeği başına on nefes verdiler, kail olmadum. Ne olmayacak iş ettim, gafil oldum. İmdi bu buğday bir niçe gün içinde tükenür, nefes ise ölünceye dek tükenmez. O nasipten mahrum kaldum. Gerü döneyim, erenlerin eşiğine varayım. Ola ki, himmet ettikleri nasibi vereler.” Dergâha geri dönen Yunus, öküzdeki buğdayı indirmiş, niçin geri geldiğini soran kişilere, “bana buğday gerekmez o himmet olunan nasibi versinler” demiştir. Durumu öğrenen Hacı Bektaş-ı Veli, “O şimden sonra olmaz. Biz o kilidin anahtarını Tapduk Emre’ye verdik, varsın nasibini O’ndan alsın.” demiştir (Tatçı, 1990, ss. 8-9). Filmde de bu hadisenin benzerini görürüz.

Ölü bölgeye geçmeye karar veren Erin, bir rehberle anlaşarak ölü bölgeye geçer, filmin ikinci bölümü ve profesörün içsel yolculuğu bu geçişle birlikte başlar. Yardımcısıyla birlikte ölü bölgeye geçen profesör, Cemil’i aramaya başlar. İlk olarak içerideki tüm insanların ve hayvanların öldüğü bir kamp yeriyile karşılaşılır. Daha sonra bir kayık bulup, yolculuklarına devam ederken Cemil kayığını geri getirmeleri için onlara bağırır. Cemil’e kendini tanıtan profesör, Cemil ile yolculuk yapmak ister. Fakat Cemil, sizin bu yolculuğa gücünüz yetmez, diyerek profesörün önerisini reddeder. Cemil, kayığıyla suya açılmışken, suya atlayan profesör yüzerek kayığa yetişir ve beraber yolculuğa devam ederler.

Resim 1. Ölü Bölge



Cemil ile Profesör arasında geçen bu olay ve beraber yolculuğa çıkmaları, Kuran-ı Kerim’de Kehf Suresinde yer alan Hz. Hızır ve Hz. Musa arasında geçen kıssadan alınmıştır. Hz. Musa, ilim ve hikmet sahibi Hz. Hızır ile karşılaştığında onun ilmini öğrenmek için beraber yolculuğa çıkmak istemiştir. Fakat Hz. Hızır, yolculuğun zorluğundan bahsederek bu isteği geri çevirmiş, Hz. Musa, zorluk karşısında sabırlı olacağını ve ona karşı gelmeyeceğini belirterek, yolculuğa katılmıştır (Kuran-ı Kerim, 18, ss. 60-82).

Yolculuk sırasında su üzerinde ölü insanlar görürler, bunun üzerine Cemil elindeki demirle kayığa vurarak, kayığı batırır. Profesör, Cemil’in yaptığı harekete anlam veremez. Su üzerinde canlı bir bebek bularak karaya çıkarırlar. Daha sonra takasla alışverişin yapıldığı, insanların ev gibi kullandıkları bir merkeze gelirler. Burada uykuya geçen profesör, rüyasında yanan bir ağaç görür. Rüyasını Cemil’e anlatan profesör, “hepimiz bir rüyadayız, öldüğümüzde uyanacağız” cevabını alır.

Ateş filmde bir sembol olarak kullanılmıştır. Ateş, çeşitli dinlerde kutsallaştırılan ve manevi anlamda temizlenmeyi ifade eden bir semboldür (<https://islamansiklopedisi.org.tr/ates>). Bu anlamda profesör, başladığı içsel yolculukla manevi anlamda bir arınma yaşamaktadır. Bu arınmanın farkında olan profesör, Cemil’in geri dönmesi için yaptığı tüm teklifleri reddeder.

Filmin devamında Cemil ve profesör, kapısı şifreyle açılan tepedeki bir camiye girerler. Caminin zeminindeki örtüyü kaldırınca, temiz toprak ortaya çıkar. Cemil, temiz toprağı yüzüne ve vücuduna sürerek, teyemmüm alırken, profesör de aynı şeyi yapar. Bu sahnede toprağın temizleyici etkisi ve insanlık için önemi üzerinde durulmaktadır. Daha sonra camideki temiz toprağı çuvallara doldurarak, dışarıya taşırlar. Cemil’in buradaki hedefi temiz toprakla, tarımı tekrar başlatmak ve insanlığı kurtarmaktır.

Resim 2. Caminin İçi



Yolculuklarının devamında Cemil ve profesör, ölen insanların kireçle kaplandığı, üzerlerine taşların yağdığı savaş bölgesini andırır, bir yere gelirler. Profesör, kendilerine atılan taşlardan kaçarken, Cemil'in durup, bir taş duvarı onarmaya çalıştığını görür. Cemil'in bu hareketine anlam veremeyen profesör, taş duvardaki delikten baktığında kendilerine bakan iki masum çocuk görür. Bu sahnede dünyadaki savaşlar ve bu savaşlarda ölen insanlar ve masum çocuklar olduğu vurgulanmaktadır.

Savaş bölgesinden ayrıldıktan sonra profesör, Cemil'in yaşayan bir canlı olup olmadığını anlamak için koyduğu tohumların kaybolduğunu görür. Etrafa göz gezdiren profesör, tohumun bir karınca tarafından alındığını ve yuvaya doğru götürüldüğünü görür. Karıncayı takip eden profesör, karıncanın tohumla birlikte yuvasına girdiğini görür. Karınca yuvası üzerinde bazı şekiller çizen ve hesaplamalar yapan profesör, yuvanın ambar deposunu bulur. Eliyle toprağı kazarak, karıncaların getirdiği tohumları bulan profesör, “nefes” der ve film sona erer.

Resim 3. Karınca Yuvası



Filmin başında Yunus Emre menkıbesinde olduğu gibi buğday diyerek, maddi olanı seçen profesör, filmin sonunda nefes diyerek, içsel yolculuğunu noktalamıştır. Yönetmen, filmde genel olarak, insandaki manevi anlamdaki bozulmanın, maddi olana da sirayet ettiğini ve manevi alanın doldurulmadan, tohumlar üzerinde yapılan denemelerin başarısız olacağını ve insanlığın kurtuluşa eremeyeceğinden bahsetmiştir.

Tartışma ve Sonuç

Sanayi devriminden sonra artan üretim ve üretimin getirdiği tüketim döngüsü, dünyanın insan eliyle geri döndürülemez bir şekilde olumsuz olarak etkilenmesi sonucunu doğurmuştur. Bu etkinin tanımlanması için içinde yaşadığımız çağ, antroposen yani insan çağı olarak tanımlanmıştır. Atmosferde dünyayı belirli sıcaklıkta tutan sera gazlarının fosil yakıt kullanımı ve doğanın tahrip edilmesiyle yapay olarak artması, dünyanın her geçen zamanda biraz daha ısınmasına neden olmaktadır. Ayrıca günümüzde üzerinde durulan en temel sorunlardan biri susuzluktur. Susuzluk sonrası tarım yapılabilecek alanların azalması ve kuraklığın getirdiği olumsuz durumlar antroposen çağın önemli belirtileridir.

Sanayileşmenin artmasıyla birlikte insanların kentlere göç etmesi, doğal kaynakların üretimi artırmak amacıyla bilinçsizce tüketilmesi ve insanların doğadan uzaklaşması gibi gelişmeler doğa ve insan arasındaki uyumu bozmuştur. Bozulan bu uyumun tekrar dengelenmesi için sadece bilim insanlarına değil, sanata ve sanatçılara da önemli görevler düşmektedir. Sanat ürünleri vasıtasıyla

dünyamızı bekleyen tehlikenin ön planda tutulması ve insanlar üzerinde yaratılacak farkındalık duygusu oldukça önemlidir.

Yedinci sanat dalı olarak tanımlanan sinema, görsel bir sanat olması sebebiyle antroposen çağın etkilerinin gösterilmesi açısından önemli bir roledir. Teknik gelişmelerle birlikte dijital sinemanın imkânları kullanılarak, beyaz perdede yaratılan distopik filmler bu etkinin görülmesi için oldukça önemlidir. Doğanın insan eliyle tüketilmesi bu hızda devam ederse dünyanın geleceğinin nasıl olacağı imgesi bilim kurgu filmlerinde sıklıkla işlenir.

Tüm bu meselelerin ışığında yönetmen Semih Kaplanoğlu'nun 2017 yılında çektiği *Buğday* filmi insanlığa bir çağrı olarak bozulan doğa ve insan ilişkisini ön plana almaktadır. İnsanı doğaya sahip çıkmaya davet eden filmde, insanın doğaya sahip çıkarak hem maddi hem de manevi boşluğunu doldurabileceği vurgulanır.

Filmde insanın doğayla olan bağınyı kaybetmesi, insanı maddi açıdan açlık ve susuzlukla sınarken, manevi anlamda da içsel bir boşluğa sürükler. Bu boşluğu filmde Profesör Erol Erin'in yolculuğunda görürüz. Yaptığı hatalar yüzünden doğayı kaybeden insan, temiz toprak ve su bulmakta zorlanırken, yiyeceklerin genetik deneyler sonucunda üretildiği bir dünyada yaşamak zorundadır. İnsanın doğaya ve kendine yabancılaşması filmde diğer sorunların da nedeni olarak görülür. Verimli bir tohumun üretilmemesi, yaşanan bu yabancılaşmanın bir sonucudur.

Yolculuğunun başında kendisine sorulan “buğday mı nefes mi” sorusuna buğday cevabı veren Erin, maddi dünyanın getirdiği yükler içerisinde yolculuğuna başlar. Cemil Akman'la yaptığı yolculuk sonucunda manevi boşluğunun farkına varan profesör, bu içsel yolculukta doğayla tekrar bütünleşir.

Sonuç olarak antroposen, insan çağının etkileri gün geçtikçe artmakta, dünyayı olumsuz anlamda etkilemektedir. Bu etkiyi göstermek ve gelecek nesilleri bu konuda uyarmak için sanat, özellikle sinemaya büyük görevler düşmektedir. Geniş kitlelere ulaşabilen sinema filmleri vasıtasıyla ekolojik farkındalık sağlanabilmesi mümkündür. Bu bağlamda *Buğday* filmi Türk Sineması içerisinde doğa ile insan ilişkisini irdeleyen önemli filmlerdendir. Filmde sadece doğanın maddi anlamda çöküşü anlatılmamakta, insanın içerisinde yarattığı manevi

boşluğun onarılmasının tek yolunun insan ve doğa arasındaki uyumun tekrar yakalanmasıyla sağlanabileceği vurgulanmıştır.

Kaynakça

- Ateş. (n.d.). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/ates>
- Binol, Ö. (2010). 46 yıl sonra mutluluk yaşattı. *Yeni Asır*.
<https://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php#>
- Crutzen, P. J. (2002). Geology of mankind. *Nature*, 415(6867), 23.
<https://doi.org/10.1038/415023a>
- Crutzen, P. J., Stoermer, E. F., & Steffen, W. (2000). The “Anthropocene.” In L. Robin, S. Sörlin, & P. Warde (Eds.), *The future of nature: Documents of global change* (pp. 483–490). Yale University Press. *The Future of Nature: Documents of Global Change on JSTOR*
- Diril, M. O. (2020). *Semih Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşsal İzlekler* (Yüksek lisans tezi, Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı). Batman Üniversitesi.
- Ertürk, T. (2007). Taşraya bakmanın vaktidir... *Total Film Dergisi*.
https://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_taliperturk_total.phpv
- İnan, N. (2023). *Antroposen’le Birlikte Yokoluşunu Da Hazırlayan İnsan*. *GazeteBilim*.
<https://gazetebilim.com.tr/antroposenle-birlikte-yokolusunu-da-hazirlayan-insan>
- Jørgensen, F. A., & Jørgensen, D. (2016). The Anthropocene as a History of Technology. *Technology and Culture*, 57(1), 231–237.
<http://www.jstor.org/stable/44016990>
- Slaughter, R. A. (2012). Welcome to the Anthropocene. *Futures*, 44(2), 119–126.
<https://doi.org/10.1016/j.futures.2011.09.004>

- Suner, A. (2014). The New Aesthetics of Muslim Spirituality in Turkey: Yusuf's Trilogy by Semih Kaplanoğlu. In C. Bradatan & C. Ungureanu (Eds.), *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation* (pp. 44–60). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315832876-4>
- Tatçı, M. (1990). *Yunus Emre Divanı* (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü). Gazi Üniversitesi.
- Tezcan, G., & Yıldırım, H. B. (2010). Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: Suret Yaşadığını Düşünmeden Kamerayı İnsanın Suratına Tutamazsınız. *Gerçek Hayat*. <http://www.kaplanfilm.com/tr/>
- Toraman, E. E. (2011). *Manevi Gerçekçilik Sinema Dili ve Semih Kaplanoğlu Sineması* (Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı). Anadolu Üniversitesi.
- Zalasiewicz, J., Williams, M., Haywood, A., & Ellis, M. (2011). *The Anthropocene: a New Epoch Of Geological Time? Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 369(1938), 835–841. <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0339>

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

VOL.2

1990'lardan itibaren gelişen Yeni Türk Sineması, yalnızca anlatıdaki dönüşümlerle dikkat çekmemekte, kimlik, aidiyet, yabancılaşma ve kültürel bellek gibi temaları sinematografik inceliklerle işleyişleriyle de öne çıkmaktadır. Bu kitap, sinemayı salt bir görsel anlatının ötesinde toplumsal hafızayı inşa eden, eleştiren ve dönüştüren bir düşünsel platform olarak konumlandırıyor.

Nuri Bilge Ceylan'ın taşrasında yankılanan sessizlikten Reha Erdem'in dijital estetiğine, Tolga Karaçelik'in ironisinden Kartal Tibet'in hicvine uzanan örneklerle, estetik ve tematik zenginlik titizlikle çözümleniyor. Stuart Hall'dan Homi Bhabha'ya, Jan Assmann'dan Tarkovski'ye uzanan teorik yaklaşımlar, filmlerdeki temsil biçimlerinin arka planını anlamaya katkı sağlıyor.

Bu kitap, sinema aracılığıyla Türkiye'nin kültürel kırılmalarını, kolektif hafızasını ve sosyo-politik dönüşümlerini yeniden düşünmeye çağırıyor. Görsel anlatının ötesine geçmek, duyguların, mekânların ve imgelerin bellekteki izdüşümünü keşfetmek isteyen herkes için bir kaynak işlevi görmektedir.

IJOPEC
PUBLICATION
London ijopec.co.uk Istanbul



EDITÖR:
EMRAH DOĞAN

VOL. 2

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI