



7. KOĞUŞTAKİ MUCİZE: SİYASET VE ENGELLİLİK ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRMELER

Yusuf ŞAHİN¹, Oğuzhan ASLANTÜRK²

Öz

Sinemanın hem "olan"ı hem de "olması gereken"i gösterme işlevi vardır. Özellikle ikinci işleviyle birlikte sinema, toplumların değişimi ve dönüşümü açısından oldukça önemlidir. Bu, Türk sineması için de geçerlidir. Türk sinemasının ilk ortaya çıktığı yıllarda ülke nüfusunun büyük ölçüde kırsal alanda yaşaması, imkânların kısıtlı olması ve engellilik, sinemaya erişimi zorlaştırmaktaydı. Nüfusun %93'ünün şehirlerde yaşaması ve dijitalleşme, sinemaya erişim sorununu büyük ölçüde ortadan kaldırdı. Bu çalışmada, geniş izleyici kitlesine ulaşan 7. Koğuştaki Mucize filmi, öncelikle siyaset bilimi açısından bir değerlendirmeye tâbi tutulmaktadır. Bu yönüyle öncü bir çalışma mahiyetindedir. Ayrıca, filmin, engellilik alanında diğer Türk filmlerinde görülen engellilik anlayışından ne ölçüde farklılaştığı da değerlendirilmektedir. Sonuçta, çok sayıda siyasî düşünür üzerinden bir film okumasının nasıl yapılabileceği gösterilmektedir. İlave olarak geniş halk kitlelerine ulaşan bir filmin, yaygın film çekme anlayışından uzaklaşmamasının ne türden bir kayba yol açmış olabileceğine dikkat çekilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Engellilik, Sinema, Siyaset, 7. Koğuştaki Mucize
JEL Sınıflandırması: I14, I19, Y92.

7. KOĞUŞTAKİ MUCİZE: EVALUATIONS ON POLITICS AND DISABILITY

Abstract

Cinema has the function of showing both "what is" and "what should be". Especially with its second function, cinema is very important for the change and transformation of societies. This is also true for Turkish cinema. In the early years of Turkish cinema, the fact that the country's population largely lived in rural areas, limited opportunities, and disability made access to cinema difficult. With 93% of the population living in cities and digitalization, the problem of access to cinema largely disappeared. In this study, the film 7. Koğuştaki Mucize, which has reached a wide audience, is firstly evaluated in terms of political science. In this respect, it is a pioneering study. In addition, the extent to which the film differs from the understanding of disability seen in other Turkish films in the field of disability is also evaluated. As a result, it is shown how a film reading can be made through a large number of political thinkers. In addition, it is drawn attention to how a film's inability to move away from the common understanding of filmmaking, despite reaching a wide public audience, may have led to a loss.

Keywords: Disability, Cinema, Politics, 7. Koğuştaki Mucize.
JEL Classification: I14, I19, Y9.

¹ Prof. Dr., Aksaray Üniversitesi, İİBF, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, ysahin28@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7744-7113.

² Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray Üniversitesi, İİBF, Uluslararası İlişkiler Bölümü, oguzhanaslanturk@aksaray.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9789-7202

Makalenin Geliş Tarihi (Received Date): 01.11.2022

Yayına Kabul Tarihi (Acceptance Date): 03.08.2023

Araştırma Makalesi

Şahin, Y. ve Aslantürk, O. (2023). 7. Koğuştaki Mucize: Siyaset ve Engellilik Üzerinden Değerlendirmeler. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, 40, 113-130. <https://doi.org/10.18092/ulikidince.1198091>

1. Giriş

Sanat, iç ve dış dünyamızın bir şekilde muhatabına yani hedef kitleye yansıtılmasıdır. Bu yansıma, resim, müzik, heykel ya da film şeklinde karşımıza çıkabilir. Sinema, iç ve dış dünyamızın görsel ve işitsel olarak izleyicilere yansıtıldığı araçlardan biridir. Üstelik sinema, sadece görsellik üzerine kurulu anlık resimlerin birbirine eklenmesiyle oluşan görüntü akışlarından ve bu görüntülere eklenen seslerden ibaret değildir. Sinema, farklı çekim yöntemlerine teknolojik gelişmelerin de eklenmesiyle görsellik ve işitselliğin çok daha ileri seviyelerine, hatta gerçekliğin ötesine geçebilmektedir. Teknolojik gelişmeler sinemanın sağladığı imkânları da artırmaktadır. Öyle ki, her geçen gün sinema, özellikle teknoloji sayesinde ses ve görüntü şöleninin biraz daha ötesine geçmektedir. Dijital platformlar sinemanın önemini azaltmamaktadır. Aksine sinemanın ulaştığı kitleleri ve bu kitlelere ulaşma biçimlerini değiştirmektedir. Eskiden fizikî bir mekânda (sinemada) bir film izlemek adetken, şimdi aynı film ev konforundan uzaklaşmadan herhangi bir ekran karşısında da izlenebilmektedir.

Türkiye’de sinema tarihi, Osmanlı Devleti’nin son (1900’lü) yıllarından başlayan ve Cumhuriyetin kurulmasının ardından da varlığını sürdüren bir asrı aşkın geçmişe sahiptir. Bu süre içinde, değişik dönemlerde hem sinemanın kendisi hem sinemada işlenen temalar hem de sinemanın izleyicileri, şüphesiz, değişiklik göstermiştir. Fakat sinemanın asıl izleyicileri internetin yaygınlaşmasına kadar neredeyse hiç değişmemiştir. Çünkü sinema, şehirliğin ve sinemaya gidecek engeli bulunmayanların izlediği bir sanat şeklinde var olmuştur. Gerçi, geçmişte kırsal alanda da sinema gösterimine yönelik birtakım girişimler olmuştur. Ancak bu durum, internetin yaygınlaşmasına kadar, sinemanın ana izleyici kitlesinin şehirliğin olduğu gerçeğini değiştirmemiştir. Nihayetinde internet ve sonrasında dijital platformların hızlıca gelişmesi, sinemanın izleyici kitlesini de oldukça genişletmiştir. Hem şehirleşmenin artması hem de teknolojik gelişmelerle daha geniş kitlelere ulaşabilmesiyle birlikte sinema, başlangıçta ağırlıklı olarak kırsal alan nüfusunun ve (şehirde de yaşasa) engellilerin erişemediği bir sanat olmaktan uzaklaşmaya başlamıştır.

Sinemanın daha ulaşılabilir olması, hoş vakit geçirmek isteyen izleyici kitlesinin artmasına yol açmaktadır. Ancak sinemanın hoş vakit geçirmenin dışında, başka amaçlara da hizmet edebileceği unutulmamalıdır. Sinema, örneğin, bir yatırımcı için bireylere haz satarak sadece para kazanma aracı olabileceği gibi toplumsal olayların sorgulanmasını sağlayan bir yönlendirici, bir ideolojik aygıt, bir kültür pazarlama aracı ve daha fazlası olabilir. Bir endüstri haline gelen sinema sektöründe bugün kârlı iş yapabilmek oldukça önemli hale gelmektedir. Yukarıda ifade edilen diğer amaçlara yönelik fimler, riksli işlerdir. Ancak yine de bu fimlerle de para kazanılması ihtimali vardır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye nüfusunun yaklaşık %25’i şehirlerde yaşarken, bu oran bugün yaklaşık %93’tür. Ev konforunda sinema izlenebilmesinin en kolay sağlayıcılarından olan internete ulaşım konusunda genişbant abone sayısı 2023 yılı ilk çeyreğinde 90 milyondan fazla ve internet kullanıcı sayısı ise yaklaşık 70 milyondur (BTK 2023). Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı (2021)’nin paylaştığı verilere göre yaşı üç ve yukarısı olan vatandaşlar arasında en az bir engeli olan nüfusun oranı %6,9’dur. Kırsal alandaki nüfusun azalması, internet erişiminin artması; daha önce sinemaya erişim konusunda sorun yaşayan iki önemli kesimin sinema filmi izlemelerini kolaylaştırmaktadır.

Sinemada toplumsal hayatta karşılaşılan “engelli” figürünün gerçekliğe uygun veya gerçeklikten uzak bir şekilde takdim edilmesi, sinemanın işleviyle birlikte düşünülmelidir. Sinemanın (sanatsal faaliyet ve para kazanma amacının yanı sıra); izleyiciye, bir taraftan, toplumsal hayatta olup bitenleri aktardığı, diğer taraftan, toplumsal hayatta ne yapılması ya da yapılmaması gerektiği konusunda yol gösterdiği söylenebilir. Bir başka ifadeyle, sinema, sadece “olan”a değil “olması gereken”e de odaklanır. Örneğin; “engelli” tiplmesinde hem bu tiplmeye uygun davranan engelliler (gerçekten engelli bir oyuncu da olabilir elbette) izleyiciye sunulmuş olur hem de engelliler zaten bu şekilde hareket eden (olsa olsa bu şekilde hareket edebilecek) karakterlerdir/kişilerdir mesajı da

izleyiciye/topluma iletilmektedir. Dolayısıyla, Sinemada engelliler konusunu değerlendirirken, “olan” ve “olması gereken” arasındaki ayırım gözden kaçırılmamalıdır.

İdeolojik, sosyolojik, tarihsel vb gibi pek çok araştırma yöntemi olmakla birlikte; engellilere yönelik bir film üzerinde akademik çalışma yapmak için izlenebilecek bazı yöntemler şöyle sıralanabilir: Engellileri konu alan bütün filmler izlenebilir ve buradan hareketle bir değerlendirme yapılabilir. Ama bu, çok uzun zaman alacaktır. Bir başka yöntem olarak, bir örneklem üzerinden değerlendirme yapılabilir. Örnekleme de değişik şekillerde belirlemek mümkündür. Mesela sadece bir yönetmenin yıllar itibarıyla çekmiş olduğu filmler esas alınabilir. Ya da belirli bir zaman diliminde (örneğin, on yıl içinde) farklı yönetmenler tarafından çekilen engellilerle ilgili bütün filmler incelenebilir. Özetle, örneklem belirlemenin de çok değişik yolları olabilir.³ Nitekim bu yöntemlerden herhangi birini kullanarak yapılan ve her geçen gün sayısı artan bir literatür oluşmaktadır. Örneğin Öncü (2017), bir film üzerinden hareketle değerlendirmelerde bulunmaktadır. Öncü, “Kış Uykusu” filmini ele almakta ve filmdeki imam karakterinin hem maddi açıdan hem de manevi açıdan fakir olarak takdim edildiğini ve bu yüzden filmdeki diğer karakterlerin imama saygı duymadıklarını belirtmektedir. Öncü, bu çalışmasında resmi eğitim süreçlerinin yanı sıra sinemanın da resmi olmayan bir eğitim aracı olarak nasıl işlev görebileceğini göstermektedir.

Erdem (2021: 1183) de “engelliler” meselesini Mucize filmi üzerinden değerlendirmeye tâbi tutmakta; medyadaki engelli temsillerinin ya zayıf, öteki, yardıma muhtaç bireyler ya da insanüstü ötekiler şeklinde yer aldığını, dolayısıyla bu temsil biçimlerinin engellilerle ilgili varolan yargıları pekiştirdiğini belirtmektedir. Erdem (2021)’in tek bir film üzerinden yaptığı değerlendirme yöntemi, Öncü (2017)’nün yöntemine benzemektedir.

Öncü (2017), çalışmasının sonunda hem toplumsal hayatta hem de sinemada imamlarla ilgili olumsuz sayılabilecek her türlü gelişmeden rahatsız olanların; bu durumu tersine çevirecek ne gibi bir çaba içerisine girebileceği üzerinde durmakta; Erdem (2021) de çalışmasını bütün engellerin bizlerin önyargıları yüzünden sürdüğünü, oysa bilinçli bir emekle bu önyargıların aşılabileceğini belirterek bitirmektedir.

Daha fazla filmi değerlendirerek yapılan çalışmalar da vardır. Örneğin, Yamak (2020), farklı dönemlerde çekilmiş altı filmi incelediği ve daha sonra da bir anket uygulaması yaptığı çalışmasında; Türk sinemasının hâlihazırda var olan engellilere yönelik önyargıları pekiştirdiği sonucuna ulaşmaktadır. Benzer bir değerlendirmeyi Tuğan (2014) da yapmaktadır. O da değerlendirmeye tâbi tuttuğu Türk sinema filmlerinin toplumsal gerçekliğin inşasında önemli bir işlev gördüğüne dikkat çekmektedir. Paftalı (2013: 107-108) ise 1990’lı yıllardan sonra çekilen Türk sinema filmleri üzerinden bir değerlendirme yapmakta, Türk sinema filmlerinin engellilikle ilgili önyargıları büyük ölçüde pekiştirdiği sonucuna ulaşmaktadır. Gezgün ve Yılmaz (2022), engellileri konu edinen iki Türk sinema filmi üzerinden; filmlerin toplumsal hayatta engellilerle ilgili var olan önyargıları nasıl kalıcı hale getirdiğini ortaya koymaktadır. Tınaz (2017)’in 1950-1970 arasındaki Türk sinema filmleri üzerine yaptığı değerlendirmelerde; bu filmlerin, engellilerin toplumdaki olumsuz algısını pekiştirecek nitelikte filmler olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Şu hâlde, sinemanın sadece somut gerçekliğe odaklandığı, dolayısıyla tarafsız bir şekilde hayatı beyazperdeye aktardığına yönelik bir iddiada bulunmak mümkün değildir. Bazı filmler bakımından bunun başarılmaya çalışıldığı söylenebilir. Ama her hâlükârda bir sinema filminin belirli bir bakış açısını yansıttığını belirtmek gerekir (Erdem, 2021: 1184). Bir başka ifadeyle sinema filmi, gerçekliğin bazen tersyüz edildiği ya da yeniden inşa edildiği bir süreç olarak görülebilir.

Bu çalışma Öncü (2017) ve Erdem (2021)’in benzer şekilde yani tek bir film, 7. Koğuştaki Mucize filmi, üzerinden ele alınmış ve betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu film, iki gerekçeyle seçilmiştir: Birincisi, bu film, en çok izlenen Türk sineması filmleri

³ Örneklem, belirli şehirde çekilen filmlerin tamamı veya bir kısmı üzerinden de olabilir. Örneğin, İstanbul Kültür Başkenti çerçevesine buna benzer bir çalışma / seçki yapılmıştır (bkz. Kır, 2010).

arasına girmiştir. İkincisi ise, 2019 yılında beyazperdede gösterime girmiş olmasıdır. Zira yakın dönemde çekilen bir engelli filminin, engellilikle ilgili mevcut bilgi birikimimize sahip, filmin her aşamasında bu bilgi birikiminden yararlanmış olabileceği varsayılmıştır.

Çalışma, Giriş ve Sonuç kısımları hariç, iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kısaca Türk sinemasının genel seyri ve engellilik kavramına değinilecektir. İkinci bölümde ise 7. Koğuştaki Mucize filmi değerlendirmeye tâbi tutulacaktır. Bu filmin “siyaset” ve “engellilik” açısından ayrı ayrı okuması yapılacaktır. Sonuçta, nüfusunun neredeyse tamamı şehirlerde yaşayan ve toplam nüfusunun yaklaşık % 7’si engelli olan bir ülkenin şehirlerinin inşasında sinemanın işlevine dair bir değerlendirme de yapılacaktır.

2. Türk Sineması ve Engellilik

Bu çalışmada Türk sinemasında “engellilik” 7. Koğuştaki Mucize filmi üzerinden ele alınacaktır. Bunu yapabilmek için öncelikle Türk sinemasının, sonrasında da engelliliğin tarihî gelişimi kısaca özetlenecektir.

2.1. Türk Sineması

Diğer bütün sanatlar gibi sinema, içinden çıktığı topluma bir ayna tutar, orada olup bitenleri yansıtır. Sinema, aynı zamanda izleyicileri yönlendirme işlevi de görür. Sinema filmiyle izleyicilerin duygu ve düşünceleri bir kalıba dökülerek onlara bir bakış açısı vermek istenir. Bunun yanı sıra bazen izleyicilerin çok da bilmedikleri bir konuda fikir sahibi olmaları istenir (Önder ve Baydemir, 2005: 114). Şu hâlde sinema, nötr değildir. Topluma birtakım değerleri yüklemeye çalışan, dolayısıyla belirli konularda halkı bilinçlendirmeyi hedefleyen filmlerin dışında; toplumdaki olup biten olayların, ilişkilerin, sorunların yansıtıldığı sinema filmlerinin bile objektif olmadığını vurgulamak gerekir. Zira sokaktaki apaçık gerçekliği yansıtırken kullandığımız kamera açısı bile bir tercihi yansıtır.

Tanzimat Fermanı sonrasında Osmanlı Devleti’nde hemen her alanda bir Batılılaşma sürecinin yaşandığı görülür. Batıda ortaya çıkan hemen her gelişme, biraz gecikmeli de olsa, burada da kendisine yer bulmaktadır. Sinema için de durum çok farklı değildir.

Sinema aleti Türkiye’ye 1896 yılında girmiştir. İstanbul’da Beyoğlu, İzmir’de de Kordon bölgesinde yaşayan azınlıkların etkisiyle, erken sayılabilecek bir tarihte film gösterimlerine başlanmıştır. Ancak sinemayla başlangıçta bir tüketici olarak tanıtıldığını söylemek daha doğru olacaktır. Bunda hem teknoloji hem de beşerî sermaye eksikliği etkili olmuştur. Bununla birlikte II. Abdülhamit’in sinema ve fotoğrafla yakından ilgilenmesi, sinemaya karşı ilginin artmasına yol açmıştır. Ancak şehirlerdeki yapı stokunun ahşaptan yapılması ve sinema gösterimi yapılan yerlerde yangın çıkma riskinin artması, büyük bir talihsizlik olarak, sinemanın yasaklanmasını da beraberinde getirmiştir (Özgüç, 1990: 7; Önder ve Baydemir, 2005: 128-129).

Birinci Dünya Savaşı esnasında sinema filmi çekme ve sinemadan yararlanma düşüncesi ilk kez ordu içinde gelişmiş ve bu amaçla 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur. Kurtuluş Savaşı’yla birlikte sinema sivilleşmiş ve konulu film çekilmeye başlanmıştır. 1922’de kurulan Kemal Film adına Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen filmlerle sinema büyük halk kitleleriyle buluşmuştur. Dolayısıyla Cumhuriyet’ten sonraki yıllarda Türk sineması, uzun bir süre, İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul etkisinde kalmıştır. (Onaran, 1994; Önder ve Baydemir, 2005: 129-130).

Cumhuriyet sonrasındaki filmlerde tiyatro etkisi belirgindir. Buna Muhsin Ertuğrul ve İstanbul Şehir Tiyatroları etkisi de denilebilir. Zira Muhsin Ertuğrul, çok sayıda filmin yapımında görev almıştır. Tiyatro eserlerine benzer filmlerden romanlardaki filmlere geçiş için 1950’li yılları beklemek gerekecektir (Torun, 2017: 152).

Her alanda olduğu gibi sinema filmi çekimi alanında da bir emekleme dönemi olması kaçınılmazdır. 1950’li yıllara kadar olan dönemi, bir emekleme/toparlanma dönemi olarak görmek mümkündür. O dönemi bugün eleştirenler, ister istemez, bugünün gözlüğüyle geçmişi değerlendirme hatasına düşmektedirler.

1960'lı yıllardan itibaren sinemada yavaş yavaş toplumsal sorunlara eğilmeye başlanılacaktır. 1970'li yıllarda buna, dini temaların işlendiği filmler ile cinselliğin öne çıktığı filmler eşlik etmeye başlayacaktır (Özön, 1968; Saydam, 2020). Dindar insanların görünür olduğu filmler ile bir bakıma onun zıddı bir yerde konumlandırılacak insanların görünür olduğu filmlerin aynı dönemde piyasaya çıkmış olması ise, üzerinde ciddi olarak düşünülmesi gereken bir konudur.

1980'li yıllardan itibaren gündelik hayat diye ifade edebilecek konular kendisine sinemada daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Bu eğilim, 1990'lı yıllardan itibaren artarak devam etmiştir. Bu değişimde 1980'li yıllardan itibaren Türkiye'de insan hakları alanındaki tartışmaların etkili olduğunu söylemek mümkündür. Bir taraftan farklı etnik kökenden gelen insanların durumu, diğer taraftan, aile fertlerinden kadının ailedeki statüsü, toplumsal cinsiyet gibi konular, belki daha genel bir kategori olarak "öteki" her geçen gün sinemada daha fazla işlenir olmuştur (Torun, 2017: 156; Elmacı, 2010: 77 vd.).

2.2. Engellilik

Engellilik kavramının Batıda ve Doğudaki seyri birbirinden farklıdır. Batıda 19. yüzyıla kadar engellilere bakışın çarpık olduğu görülmektedir. Sanayi Devrimi ve sonrasında tıp alanında yaşanan gelişmeler, engellilerin tedavi edilmesi gereken hastalar olarak değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Yakın zamanda ise engelliğin sadece tıbbî bir sorun olarak görülmesinden vazgeçilmiştir. Artık engellilik, toplumsal hayata katılımı engelleyen faktörleri de dikkate alacak şekilde daha kapsayıcı bir anlayışla ele alınmaya başlanmıştır (Paftalı, 2013: 104; Yamak, 2020: 21 vd.).

Engellilerle ilgili gelişmeler incelendiğinde; bu anlayış değişikliğinin Türkiye'de de yaşandığı görülecektir. 2010'lu yıllara kadar daha çok tıbbî bir sorun olarak ele alınan engellilik hem mevzuatta hem de uygulamalarda değişikliğe gidilerek, daha kapsamlı bir şekilde ele alınır hale gelmiştir. Bu açıdan 2012-2013 yılı bir eşik olarak kabul edilebilir. Bu dönemde hem 2005 yılında çıkarılmış olan engellilerle ilgili kanunun yükümlülüklerini hayata aktarmak bakımından bir ivme yakalanmış, hem de ilgili mevzuattan sakat, özür, çürük gibi ifadeler çıkarılmış, engellilik bugünkü kabule yakın bir şekilde yeniden tanımlanmıştır. Ayrıca, ilgili kamu kurum ve kuruluşlarının adlandırılmasında da buna yönelik değişikliklere gidilmiştir.

3. Türk Sinemasında Engellilik

Türk sinemasında öteden beri engellilerin de yer aldığı çok sayıda sinema filmi çekilmiştir. Hatta bu sinema filmleriyle ilgili çalışmalar da yapılmıştır (Paftalı, 2013; Tuğan, 2014; Tınaz, 2017; Yamak, 2020; Erdem, 2021; Gezgin ve Yılmaz, 2022). Türk sinemasındaki engellilerin, daha çok, literatürde de belirtilen prototiplere uygun şekilde yer aldığı (Yamak, 2020), dolayısıyla ya acınacak ya da süper güçlere sahip varlıklar olduğu (Erdem, 2021); bu yönüyle sinema filmlerinin toplumsal gerçekliğin hem inşa edilmesinde hem de yeniden üretilmesinde çok önemli bir işlev gördüğü (Tuğan, 2014) belirtilmektedir. Bu yüzden, engellilerle ilgili Türk sinema filmi izlenirken tarafsız bir film izlenilmediği akıld tutulabilir.

Bu çalışmada, gişe rakamları üzerinden en çok izlenen ve ana karakterlerden birisi engelli olduğu için 7. Koğuştaki Mucize sinema filmi tercih edilmiştir. Tercih edilen sinema filminin içinde çok farklı temalar bulunmaktadır. Çalışmada bu sinema filminin içerdiği diğer konulara da nispeten değinilecektir. Ancak sinemanın Türkiye'deki engelliliğe bakışa yapabileceği katkılar üzerinde durmak, çalışmanın aslını oluşturmaktadır.

3.1. "7. Koğuştaki Mucize" Filmi

7. Koğuştaki Mucize filmi, Mehmet Ada Öztekin'in yönetmenliğini yaptığı, 2019'da gösterime giren, Aras Bulut İynemli, Nisa Sofiya Akşongur, Celile Toyon, İlker Aksum, Mesut Akusta, Deniz Baysal, Yurdaer Okur ve Sarp Akkaya'nın başrollerini paylaştıkları, yapımcılığını ise Hakan Karamahmutoglu, Sanem Ayar ve Sinan Turan'ın üstlendiği uzun metrajlı bir sinema filmidir (bkz. Tablo 1).

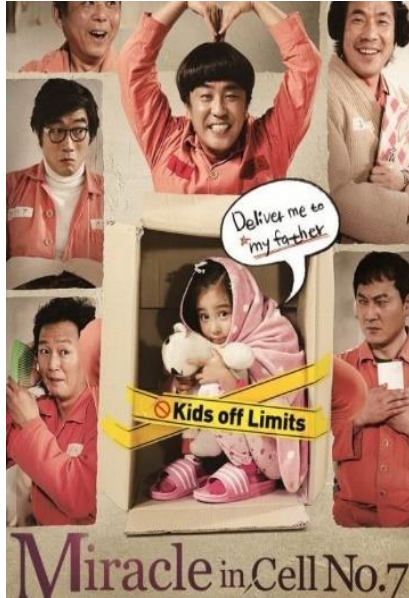
Tablo 1: 7. Koğuştaki Mucize Filminin Künyesi

7. Koğuştaki Mucize	
Yönetmen	Mehmet Ada Öztekin
Senaryo	Hakan Karamahmutoğlu, Saner Ayar, Sinan Turan
Uyarlama	Miracle in Cell No.7
Vizyona Giriş Tarihi	11 Ekim 2019
Süre	132 Dakika
Tür	Dram
Oyuncular	
Aras Bulut İynemli: Memo	Yıldıray Şahinler: Hafız
Nisa Sofiya Aksongur: Ova	Deniz Celiloğlu: Yüzbaşı Faruk
Hayal Köseoğlu: Ova'nın gençliği	Ferit Kaya: Ali
Celile Toyon: Fatma Nene	Serhan Onat: Meydancı Selim
İlker Aksum: Askorozlu	Emre Yetim: Ayna
Mesut Akusta: Yusuf	Gülçin Kültür Şahin: Hatice
Deniz Baysal: Öğretmen Mine	Cankat Aydos: Kaçak Asker
Yurdaer Okur: Yarbay Aydın	Doğukan Polat: Tefik
Sarp Akkaya: Müdür Nail	

Özgün eserler olmakla birlikte Türkiye’de yayınlanan, daha doğrusu Türk yapımı sinema filmleri genellikle birer edebiyat uyarlamasıdır (Çetin Erus, 2020). Türkiye’de sinema filmlerinin konusu ya da özgünlüğü bu çalışmanın asıl konusu değildir. Ayrıca 7. Koğuştaki Mucize’nin, esasında, bir yeniden yapım olduğu da vurgulanmalıdır. Film, daha önce Güney Kore’de aynı adla (Miracle in Cell No 7) çekilen bir filmin, yeniden çekilmiş halidir (bkz. Resim 1). Ancak genel hatlarıyla konuya bağlı kalınmakla birlikte Türkiye’de çekilen filmde hem mekân hem de diğer açılardan bazı değişiklikler yapılmış, kısaca film bir nevi yerleştirilmiştir (Gündel 2021; Öztürk 2022). Çok sayıda kişinin, uyarlama bir eser olduğunu bilmeden, hatta filmin konusuna yabancılık çekmeden, filmi izlemiş olma ihtimali bile vardır.

Resim 1: Film Afişleri

Miracle in Cell No. 7

Kaynak: <https://www.imdb.com/>

7. Koğuştaki Mucize

Kaynak: <https://www.beyazperde.com/>

3.1.1. Filmin Girişi: Üç Çatışma Alanı

Film, Ova’nın bir televizyon haberini dinlemesiyle başlar. Haberde idam cezasının kaldırıldığı belirtilir. Bu gelişmede Avrupa Birliği’nin etkisi olduğuna işaret edilir. Ova,

haberi dinlerken bir çekmecedan sigara kutusu çıkarır ve kapağını açar, bu esnada zihni, 1983 yılına, babasının başına gelen olaylar zincirinin başlangıcına gider.

İlkokula giden bir öğrenci olan Ova, engelli olan babasından dış kısmında “Heidi” yazan bir okul çantasını kırtasiyeden almasını ister. Ancak babasının bu çantayı satın alabileceği kadar parası yoktur. Durumu fark eden kırtasiyeci, Baba Memo’ya, çantayı alabileceğini parayı da daha sonra verebileceğini söyler. Ama Memo, bunu kabul etmez. Ertesi gün, 23 Nisan 1983 Çocuk Bayramı kutlamaları vardır. Baba Memo, kızı Ova’ya, Bayram esnasında yapacağı elma şekeri satışından kazanacağı parayla okul çantasını alacağını söyler.

Memo, Komutanın (Yarbay Aydın’ın) çocukları tarafından: “*Geri zekâliya bakın, aptallar! Deli, deli, deli!*” şeklinde hakaretlere maruz kalır. Babasının hakarete uğramasına ise Ova üzüdür ve babaannesine: “*Benim babamın nesi var?*” diye soru sorar, babannesine de: “*Senin baban, senle aynı yaşta*” cevabını verir. Ova, bu cevaba sevinir.

23 Nisan Çocuk Bayramı günü babaanne, törene gitmeden önce Memo’yla beraber elma şekeri kaynatır. Memo da tören esnasında bunları satar. Artık “Heidi” baskılı çantayı alacak kadar da parası vardır. Baba ve kızı, bayram törenleri sonrası kırtasiyeciye vardıklarında, beğendikleri çantanın sıkıyönetim komutanı tarafından kızına alındığını görürler. Memo, çantayı kendisi almak istese de komutan tarafından azarlanır.

Memo, bir engelli olarak, hayatın içindedir. Başkalarına muhtaç bir şekilde hayatını idame ettiren birisi değildir. Memo, ayrıca, çobanlık yapmakta, az sayıda da olsa koyun ve inek beslemekte, kendisinin ve ailesinin geçimini sağlamaya çalışmaktadır.

Bu filmdeki Memo karakterinin belki de en ayırt edici yanı kızını çok seviyor olmasıdır. Memo, “Heidi” çantasını alamadığı kızının bundan mutsuz olduğunu bilmektedir. Annesine, eve gelince, “*Ova gülecek mi?*” diye sorar. Nitekim kızının gülmesini çok önemsemektedir. Annesi de kaygısını gidermek için Memo’ya, (diğer insanları kastederek): “*Senin onlardan hiçbir farkın yok. Fazlan var, eksiğin yok!*” der. Hemen sonrasında da “*Güzel kalpli oğlum, benim!*” diye de ekler.

Giriş kısmında bir dizi çatışmanın izleri de görülmektedir. İlk olarak, kırın saflığı ile şehrin kirlenmişliği arasında bir gerilim, filmin hemen başında kendisini açık etmektedir. (Şehirli ve eğitilmiş) komutan da komutanın çocukları da Memo’ya nezaketli davranmamaktadır. İkinci olarak, asker sivil çatışmasının izleri görülmektedir. 1980 Askeri Darbesi yeni olmuştur. Komutanın ise Memo’ya ve ailesine karşı tavrı onları küçük görme şeklindedir. Üçüncü olarak da askerin hiyerarşisi içindeki gerilimin izleri başlangıçta verilmektedir. Bir er firar etmektedir. Filmin ilerleyen kısımlarında bu emre itaatsizlik, komutan tarafından cezasız bırakılmamaktadır.

3.1.2. Filmin Gelişimi: Çatışmalar Zirvede

Bayram sonrası askerî erkân piknik yapmakta, çocuklar da oynamaktadır. Bu arada çocuklar koyunlarını güden Memo’yla karşılaşır. Memo, Sıkıyönetim Komutanının kızının sırtında Heidi çantasını görür. Kız önde koşmakta, Memo da onu takip etmektedir. Bir süre sonra suların kenarındaki kayalıklarda kızın düşeceğini anlayan Memo, onu engellemek istese de başarılı olamaz. Memo, suya düşen kız çocuğunu kurtarmaya çalışır ancak bu mümkün olmaz. Bu arada oğluna sorduğu bir soru üzerine: “*Deli ile oynuyor*” cevabını alan Komutanın eşinin, kocasına: “*Deli ile oynuyor, diyor, bir bak şuna!*” demesi üzerine sahile koşulmakta ve ölen kız çocuğu Memo’nun ellerinde bulunmaktadır.

Memo olağan şüphelidir (filmin bu kısmında kızın suya düşmesinin asker kaçığı tarafından da görüldüğü anlaşılmaktadır) ve Sıkıyönetim Komutanı, Memo’ya ateş eder ancak diğer askerler ona engel olurlar. Memo da şimdilik ölüm tehlikesini atlattığı olur.

Ertesi gün oğlunu hapisanede ziyaret etmek isteyen anne: “*O çocuk gibidir*” ifadesiyle yetkililere yalvarır. Kızının ve annesinin orada olduğunu öğrenen Memo, (mahkûm arabasıyla götürülürken) kızına: “*Tek gözlü dev gördü*” diye bağırmaktadır. Askerî araçtaki askerlerden biri, bu esnada çocuğunu görmek isteyen (işkence gördüğü için suratı moraran) Memo’ya, çocuğunun kendisini bu şekilde görmesinin iyi olmayacağını söyler. Bu

sahnede de hiyerarşinin alt kademesi insanî bakışı kaybetmeyen tepkiler vermiş olmaktadır.

Mahkûmların Ceza İnfaz Kurumu'na teslim edilirken bu defa hapisane müdürü Nail ile Yüzbaşı arasında yaşanan gerilim, bir yetki tartışmasını gözler önüne serer.

Neredeyse bütün hapisane filmlerinde tekrarlanan bir şey dikkat çekicidir: Bir resmî kuralların işlediği, bir de mahkûmların kendi aralarındaki kuralların işlediği alan vardır. Filmde de Memo, hapisaneye teslim edilirken: *"İçeridekiler bunun suçunu öğrenmesinler. Yaşatmazlar bunu"* uyarısı yapılmaktadır. İlginç olan, içerideki herkesin bir şekilde suç işleyerek hapse girmiş olmasına rağmen, bu uyarıda, bazı suçları işleyenlerin ayrıca cezalandırılması gerektiğine dair bir inanç etkilidir. Nitekim Memo'ya isnat edilen suç mahkûmlar tarafından öğrenilince (başlangıçta, Memo'nun engelli olduğunun farkına varmadıkları, ya da farkına varsalar dahi Memo'nun gerçekten böyle bir eylemi yapmış olabileceğine inandıkları için) koğu arkadaşlarının topluca dayacağına maruz kalmıştır. Memo'nun dövülmesi, Komutanı kızdıracak; Komutan, onun dövülerek ölmesini istemeyecektir. Zira o: *"İbreti âlem için onu darağacında boğacağım!"* düşüncesindedir.

"Tek gözlü dev gördü" mesajını alan Ova, asker kaçağının bulunduğu kayalıklara gitmekte, orada kaçak askerle karşılaşmakta, onun Sıkıyönetim Komutanının kızının nasıl öldüğünü gerçekten gördüğünü öğrenmektedir. Kaçak askerin yanından ayrılırken Ova: *"Peynir ekme de ister misin?"* diye sorar. Burada köyün ve çocukluğun saflığını / temizliğini görmek mümkündür.

Umut fakirin ekmeğidir. Gerçekten de çaresizlerin çoğu kere umut etmekten başka çaresi kalmamaktadır. Memo, hapisane avlusuna çıktığında kuşlarla konuşmakta, onlarla kızına selam göndermektedir. Ayrıca, kızına mektup da yazmaktadır. İlginç bir şekilde tıpkı kuşlar gibi mektuplar da kızına ulaşamayacaktır. Çünkü mektupları teslim alan görevli onu yırtıp atmaktadır. Burada Memo'nun sevdiği kızına ulaşma "umudu" öne çıkmaktadır. Türkülere de konu olan bu türden umutların dile getirildiği tüküler de yok değildir:

Telli turnam selam götür
Sevdiğimin diyarına
Üzülmesin ağlamasın
Belki gelirim yarına cananıma
...

Memo, kızından haber almak için hem kuşlardan hem de posta görevlilerinden bir haber beklemektedir. Diğer tarafta ise kızı, kayalıklarda kaçak askeri beklemekte, onun kendisine yardım etmesini ve bu sayede babasına kavuşmayı umut etmektedir.

Memo, mahkemeye çıkarılır ve ölüm cezasına çarptırılır. Bunun üzerine annesi büyük bir yıkım yaşar. Sonra bir gün babasını ziyarete giden Öğretmen ve Ova, Memo'nun kimseyle görüştürülemeyeceği cevabıyla karşılaşır. Ova, bu cevap üzerine, Öğretmeni görüş yapılan yerin kapısında bırakıp, hapisanenin etrafını dolaşır. Bu esnada, duvarın dışından: *"Lingo, Lingo!"* şeklinde babasına seslenir ve Memo da: *"Şişeler!"* şeklinde cevap verir. Arada yüksekçe bir duvar, duvarın üzerinde de dikenli teller bulunmaktadır. Sesle de olsa baba – kız iletişim kurmuş olmaktadır. Zira Ova: *"baba, buldum seni!"* diyerek bunu teyit etmiş olmaktadır. Ova, babasına: *"Tek gözlü dev gördüm"* diyerek, bir anlamda, "görgü tanıdığını buldum, sabret!" mesajı iletmekte; Memo da kızına: *"burada taklacı kuşlar var!"* diyerek, bir anlamda, "sana güvercinlerle haber uçuracağım, sabırlı ol!" demektedir. Bu sahnede Yüzbaşının da vicdanı sızlamaya başlamaktadır. Askerin cezaevi yönetimine baskı yaparak Memo için ziyaretçi kabulünü engellemesi, şehirdeki bir cezaevi idaresinin köyden gelmiş olanlara nezaketli davranmayı, askerî hiyerarşinin alt kademelerindeki vicdanî kopuşlar, yukarıda işaret ettiğimiz üç gerilimin devam ettiğini göstermektedir.

3.1.3. Filmin Sonu: Mutlu Son

Günün en soğuk anı, güneşin doğuşundan hemen öncesidir. Gece karanlığının zirveye ulaştığı anda ise gün ağarmaya başlamaktadır. İnsan hayatı da böyledir. Bazen umutlar azalır, her şey bitti, denildiği an, işler düzelmeye başlar. “Ölen kız, Komutanın kızıymış ya, kimse kurtaramaz onu!” mırıldanmalarına, Ova'nın babaannesine: “*sen cennete gidersen, bana kim bakacak!*” serzenişi eşlik etmekte; bu karamsarlığı, Askorozlu'nun: “*Hepsini geçtim, ha bu delidir, deli. Ceza-i ehliyeti bile yoktur, bunun. Ne idamı!*” hayıflanması tamamlamaktadır. Tam bu esnada; içerdeki mahkûmların biri tarafından sazla umudun azaldığı, bu dünyanın fani olduğu ve hepimizin öleceğini vurgulayan Neşet Ertaş'ın Bir Anadan Dünyaya Gelen Yolcu türküsü çalınmaya başlanmaktadır:

Bir anadan dünyaya gelen yolcu
Görünce dünyaya gönül verdin mi?
Kimi büyük kimi böcek kimi kul
Merak edip hiç, birini sordun mu?
Bunlar neden, nedenini sordun mu?
...
Hep yolcuyuz böyle geldik böyle gideriz
Dünya senin vatanın mı, yurdun mu?

Bu esnada, koğuş arkadaşları Memo'yla Ova'yı buluşturmaya karar verirler. Askorozlu'nun: “*Hangimiz onun kadar babayız*” cümlesi onları harekete geçirmiş; Ova, bir şekilde, mahkûmların bulunduğu koğuşa sokulmuştur.

Ova, koğuşa sokulduğunda babasının “*yaralarım*” dediği, suratındaki morarmış yerleri öper. Bu, pek çok ebeveynin çocuklarına yaptığı hareketin tekrarı mahiyetindedir. Ova, kaçak askerden bahseder: “*Kız kendi düştü, dedi. Ova'nın babası iyi adam, dedi. Ben gördüklerimi anlatacağım, dedi.*” Bu anlatım, koğuştaki umudu arttırır. Karanlık sona ermekte, gün ağarmaya başlamaktadır. Bu arada ilginç bir sahne daha yaşanır: Ova, Yusuf Ağa'nın duvarda baktığı yere bakıp: “*Ağaca mı bakıyorsun?*” sorusunu sorar. Koğuştakiler ise, Yusuf Ağa'nın duvarda baktığı yerin bir ağaç olabileceği ihtimalini hiç düşünmemişlerdir.

Ova, mahkûmlarla konuşmakta, bir mahkûm: “*Sevmek, biri için ölmek değil, her şeye rağmen yaşayabilmekmiş*” ifadesini kullanmaktadır. Bu, esasında hem engelliler hem de genel olarak insanlar için önemli bir mesaj içermektedir. Zira bu ifadeyle intihar etmenin bir sevme biçimi olamayacağı belirtilmektedir.

Bu arada Ova'nın koğuşta olduğu öğrenilir ve koğuşa baskın yapılır. Görülmemesi için Ova'nın yatağın altına girmesi istenmektedir. Memo, Ova'ya: “*Ova, koş koş, sobe yap, Ova!*” demektedir. Bu replik, Memo'nun safiyetini ortaya koyan en önemli sahnelerden biridir. Çünkü Memo'nun iktidara karşı özgürce direnişi söz konusudur.

Bunun üzerine Askorozlu: “*Nail! Sen iyi adamsın! Ne kaybedersin? Ya doğruysa kızın dedikleri*” diyerek Hapishane Müdürü'nden yardım ister. Olay örgüsünde çatışmanın zirvesi tam da burasıdır. Bir dağa / zirveye tırmanmak gibi düşünülürse artık aşağıya inilmeye başlanacaktır.

Müdürün Yüzbaşıya: “*Bu adamda katil kumaşı yok*” demesi, kaçak askerin bir dinlenilmesine vesile olacaktır. “*Biz bunu hep öyle duvarda bir leke diye şey yaptık. Ama bu hakikaten ağaca benziyor, ya!*” diyerek hayretlerini ifade eden Hafız Dayı'nın; “*Ben artık ne dışarda ne içeride yaşayamam. Güneş bana haramdır.*” karamsarlığındaki Yusuf Ağa'ya: “*Kendi kızına kıydıysan, başka çocukları kurtaracaksın!*” öğüdü, filmin sonundaki “mutlu son” için adeta bir hazırlık oluşturmaktadır.

Bulunan ve sorguya getirilen kaçak asker, Komutanın kızının ölümünde Memo'nun bir dahlinin olmadığını beyan etmektedir. Bunu öğrenen Komutan, askeri sırtından vurmakta, silah sesini duyup gelen askerlere de: "*Kaçmaya kalktı*" demektedir. Burada askerî yönetimin hukuk anlayışına dair bir eleştiri yer almaktadır. Komutan, bir hukuk devletinde olmaması gereken bir biçimde (ihkak-ı hak⁴ düşüncesiyle hareket etmekte) cezayı kendisi vermektedir.

Darağacı kurulduktan sonra ama idam gerçekleşmeden önce Memo, Cezaevi Müdürünün odasında Öğretmen ve Ova'yla buluşur. Kızına sarılınca darağacını gören Memo, asılacağı anlar, kızından ayrılmak istemez: "*Ova! Ova! Memo'nun yavrusu Ova! Ova! Yavrular ayrılmaz!*" diye ağlar. Memo, odadan çıktıktan sonra psikolojik olarak da yıkılır, diz çöker. Burada, babaannesinin Ova'ya söylediği: "*Senin baban iyi adam. Kim ne derse desin ne emir verirse versin ne ceza keserse kessin.*" öğüdü hatırlatılmaktadır. Bir bakıma, verilen cezanın vicdanlarda bir karşılığının olmaması durumunda bir kıymetinin olmayacağı ifade edilmektedir.

İdamın gerçekleştirileceği sabah, Yusuf Ağa, Memo'nun yerini almakta ve darağacına gitmekte; darağacına giderken Hapishane Müdürüne bir sigara kutusu vermekte ve "Bunu Ova'ya verin. Kıymetli başka hiçbir şeyim yoktur" demekte; Askorozlu'nun adamları Savcı'nın infaz için hapishaneye gelmesine mâni olmakta; hapishane'deki askerler, koşullardaki mahkûmlar arasında sağ sol çatışması olduğu gerekçesiyle başka yerlere yönlendirilmekte; Memo, hapishane müdürünün aracının bagajında saklanarak dışarı çıkarılmakta; sonrasında da kızı Ova'ya teslim edilmektedir. Bu karmaşık kaçırma plânının tatbiki aşamasında hapishane müdürü ve yüzbaşı, birlikte hareket etmektedir.

Cezaevi Müdürü ve Yüzbaşıyla birlikte köyüne getirilen Memo, "Lingo Lingo" diyerek aracın bagajından inmekte, kızı da "Şişeler" diye babasına cevap vermekte; Memo, "Baba at olacak" deyip kızını alıp evinin olduğu tepeye çıkarmaktadır. Vakit geçirmeden Memo ve Ova, bir kayığa bindirilmekte; sınırı geçerken ne söylemeleri gerektiği müdür tarafından kendilerine tekrarlatılmakta; baba – kız mutlu şekilde denize açılmaktadır.

Film, en başa dönmekte, Ova'nın büyümüş haliyle sigara kutusunu eline aldığı sahneye gidilmekte, Yusuf Ağa'nın "Kıymetli başka hiçbir şeyim yoktur" diyerek verdiği hediyeinin de Memo adına kendisini feda etmesinin ve idama yürümesinin de ne kadar kıymetli olduğu vurgulanmaktadır.

3.2. Film Üzerine Değerlendirmeler

Daha önce, bir sinema filminin tarafsız olamayacağı, bir bakış açısını yansıtacağı belirtilmişti. Dolayısıyla, filmle ilgili değerlendirmeleri iki ayrı düzlemde yapmak mümkündür: Birincisi, bu film, en nihayetinde, bir siyasî sistemin içinde çekilmiştir. İçinde yer aldığı siyasî sistemin yeniden üretilmesine veya eleştirilmesine katkı sunabilecek unsurlar içerebilir. İkincisi, engellilik, bu filmin en önemli temalarından biridir. Film, engellilik üzerinden de bir değerlendirmeye tâbi tutulabilir.

3.2.1. Siyasî Değerlendirmeler

Ortaya çıkış nedeni eğlence olsa da sinemanın birden farklı amacı olabilir. Bu amaçlardan biri de sinemanın ideolojik ve ideolojik olması nedeniyle de siyasî olmasıdır. Türk sinema tarihinde ağırlıklı olarak edebiyat uyarlamalarının yer aldığı filmler çekilse de pek çok toplumsal ve siyasî olayın konu edinildiği siyasî filmlere de yer verilmiştir: Gecelerin Ötesi, Umut, Yol, Bitmeyen Yol, Karanlıkta Uyuyanlar, Kış Uykusu, Sonbahar, Pardon, Propaganda, Bereketli Topraklar Üzerinde, Güz Sancısı, Komser Şekspir, Deli Deli Küpeli, Vali, Bekçiler Kralı, Koltuk Belası, Namuslu vb. gibi. Uyarlama bir eser olsa bile bu çalışmaya konu edilen 7. Koğuştaki Mucize filmi de esasında siyasî bir filmidir.

Filmin ilk bölümünde, kırsal alan ile şehir, sivil ile asker, ast ile üst arasındaki gerilime dikkat çekilmişti. Filmin sonunda, kırsal alan değerlerinin kazandığı, siviller tarafından kurulan plânın başarılı olduğu ve astların vicdanının sesinin öne çıktığı bir tablo ortaya

⁴ Mahkeme kararı olmaksızın şahısların bizzat kendilerinin hüküm vererek haklarını almasını ifade eder.

çıkıştır. Tabii ki bu aşamaya gelirken filmin gelişme kısmında çatışmalar tırmandıkaça tırmandırılmış, hatta bir yerden sonra, izleyicinin bile ümitlerinin kesildiği anlar olmuştur.

Günümüzde endüstrileşmiş olsa da sanatsal bir faaliyet alanı olan sinemanın ideolojilerden bağımsız ele alınması kolay değildir. Bu durum bizi kameranın ideolojik bir aygıt olduğu sonucuna götürmemelidir. Sinemayı ideolojik bir aygıtla dönüştüren, kameranın bizatihi kendisi değil, kameranın ve aslında bir bütün olarak sinemanın ne amaçla kullanılacağına karar veren(ler)dir. Çünkü sinema ideolojik bir aygıt olmak için oldukça elverişlidir.

Filmde, toplumdaki egemen fikirler ile egemen sınıfların çıkarlarının bir şekilde örtüştüğünü, egemen sınıfların sadece ekonomik değil siyasî ve kültürel alanlarda da egemen olduklarını vurgulayan Karl Marks ve Fiedrich Engels'e⁵ "göndermeler"de bulunmaktadır. Darbe sonrasında oluşan egemen sınıfın bir üyesi olarak sıkıyönetim komutanının kırsalda yaşayan insanlara tepeden bakışı, onları küçümser tavırları sıkıyönetim komutanının kadraja girdiği ilk karelerden itibaren izleyiciye yansıtılmaktadır. Ne var ki, filmde ele alınan sınıf ayrımının üretim araçlarının dağılımı üzerinden ifade edildiği Marksist bakış açısından daha ziyade sınıf ilişkilerinde statülerin ve partilerin ön planda olduğu Max Weberci yaklaşımın (Swingwood, 1998: 220) sergilendiği ifade edilebilir. Bir başka ifadeyle, sıkıyönetim komutanı ve diğerleri arasında var olan, zenginlik ve fakirliğin ötesinde bir statü farkıdır. Filmde, özetle, sınıflar arası bir mücadeleden ziyade statü gruplarının yaşadıkları çatışma işlenmektedir.

Filmin ideolojik yönünü sadece Marks, Engels ve Weber ile kısıtlamak doğru olmayacaktır. Örneğin; Antonio Gramsci (1986)'nin vurguladığı "hegemonya" kavramından hareketle de film okunabilir; Gramsci'nin devlet aygıtı, zor ve rıza gibi kavramlaştırmaları filmin sosyo-politik zemininin anlaşılmasına katkı sağlayabilir. Bu filmin okumasında hegemonya kavramına farklı bir bakış açısı getiren Althusser'den de yararlanılabilir, onun devletin baskıcı aygıtları kavramından, bu çerçevede ordu ve devletin ideolojik aygıtlarından okul ve kültür etkinlikleri analize dâhil edilebilir: Filmde, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı kutlanacaktır. Bu esnada askerî hiyerarşideki gerilimin izleri başlangıçta verilmektedir. Rütbesiz bir asker (er) firar etmektedir. Filmin ilerleyen kısımlarında bu er tekrar sahneye çıkmakta, ancak sıkıyönetim komutanını, emre itaatsizlikten dolayı ona ceza kesmektedir. Kısaca kahramanların geçmişte kırdı yaşayan/büyüyen ve babası engelli olan bir çocuğun okul, (ama daha çok) hapisane gibi hegemonik mekânlarda devletin baskıcı ve ideolojik aygıtları üzerinden (ve tabii babası ile birlikte) yaşadıklarının anlatıldığı bir film olduğu unutulmamalıdır. Filmin ana mekânının hapisane oluşu; Althusserci anlamda gözetimin, iktidarların devamlılıklarını sağlamada en önemli silahlarından biri olduğunu izleyiciye aktarmaktadır.

Modern devletler vatandaşlarını tek tipleştirilmiş bireyler olarak görmek isterler ve Althusser (2003)'in vurguladığı baskıcı ve ideolojik aygıtlarla vatandaşlar bu amaç doğrultusunda hareket etme eğilimi gösterirler. Tek tipleştirilmiş ya da hâlihazırda tek tip olan vatandaşlar, modern devletler için idaresi kolay makûl vatandaşlardır. Nitekim Zygmunt Bauman (1997) da "bahçıvan devlet" kavramsallaştırmasıyla bu duruma ışık tutar. Modern devlet, toplumu bir bahçe olarak görür ve tıpkı bir bahçıvan edasıyla bahçedeki tüm işleri yerine getirip düzeni sağlarken ayırık otlarını da temizlemeyi ihmal etmez. Filmde Sıkıyönetim Komutanın gözünde Memo ayırık bir ot gibi görülmekte ve toplumdan ayıklanması gerekmektedir.

Memo'nun suç işlediğini itiraf ettiğine dair belgeyi sorgu esnasında yapılan işkenceyle zorla imzalaması, sonrasında cezaevine gönderilmesi; bir benzerinin 2004 yılında vizyona giren Mert Baykal'ın yönetmenliğini yaptığı ve Ferhan Şensoy'un hem senaryosunu yazdığı hem de oyunculuğunu yaptığı "Pardon" filminde de karşımıza çıkmaktadır. Her iki filmde de zorla ifade alınması ve sorgu belgesi imzalatılması, adalet sisteminde yanlış giden bazı işlerin olduğuna bir gönderme sayılabilir. Ayrıca, ilginç bir benzerlik de koğuş numarasıdır:

⁵ Detaylı bilgi için bkz: (Marks ve Engels, 2013)

Pardon filminde suçlu olmadıkları halde, ana karakterlerin mahkûm olarak gönderildikleri (siyasi mahkûmların bulunduğu) koğuş numarası da 7'dir.

Michale Mann (2003)'ın geliştirdiği "despotik iktidar"ını sıkıyönetim komutanının sorgulanamaz tavırları / eylemleri gözler önüne sererken; daha düşük rütbeli olan askerler ve başta cezaevi müdürü olmak üzere diğer idareciler ise "altyapısal iktidar" kavramlarının bir yansıması olarak izleyiciye gösterilir. Nitekim despotik iktidar türünde yukarıdan inşa edilen sorgulanamaz bir iktidar söz konusu iken; altyapısal iktidar, despotik iktidar uygulamalarının dışında, farklı yöntemlerle zor kullanılmadan idare edebilmeyi ifade eder. Üstelik buradaki altyapısal iktidar çaresiz kaldığı despotik iktidar karşısında (büyük bir hatanın telafi edilmesi adına) tutum sergilemektedir.

Scott (1995)'a göre iktidarın "kamusal senaryoları"na, resmi uygulamalarına karşı "gündelik direniş biçimleri" olarak tanımlanan dedikodular, masallar, türküler, boykot, kaçma, ayak sürümler şeklinde ifade ettiği eylemler filmde hapisanedekilerin suçsuz olduklarına inandıkları Memo'yu idam cezasından kurtarma gayretlerine dönüşür. Benzer davranışları Bayat (2008) "sıradanın sessiz tecavüzü" olarak kavramsallaştırır ve sıradan insanların üstpolitik uygulamalara karşı taktikler geliştirdiğini ve zamanla bu taktiklerin giderek büyüdüğünü ve kolektif bir hale geldiğini ifade eder. Filmde yaşam alanı hapisane olduğu için burada bahsedilen büyüklük ve kolektiflik, elbette, mahkûmların suçsuz olduğunu düşündükleri Memo'nun özgürlüğüne kavuşturulması süreci ile sınırlı olarak karşımıza çıkar.

Filmin büyük bir kısmı hapisanede geçmektedir. Hegemonik iktidarın mekânsal ürünü olan hapisane, Foucault'ın terminolojisinde de yer bulmaktadır. Foucault'un bazı eserlerinde⁶ "kapatılma" kavramını sıklıkla kullanılır: O, hastanelerin sadece hastaları iyileştirmek ve hapisanelerin de sadece suçluları ıslah etmek için kurulmadığını, özellikle iktisadî boyutun göz ardı edilemeyeceğini vurgular. Filmde hapisaneye ilişkin iktisadî bir durum söz konusu değilse de hâlihazırda zaten suçsuz olan, üstelik zihinsel engelli Memo işlediği suçun cezasını çekmek için değil sıkıyönetim komutanının keyfi uygulaması neticesiyle hapisaneye gönderilmiştir. Dolayısıyla filmde hapisane gerçek amacının dışında kullanılmaktadır. Suçsuz, günahsız yere, mâhkum olması yetmezmiş gibi; Memo, adlî olarak neredeyse hiç kovuşturulmadan, işlemediği bir suç ithamından ötürü idam cezası almıştır. Ancak Foucault'tan hareketle ifade edilecek olursa iktidar her yerdedir ve olabilecek en küçük yapılara, ilişkilere dahi nüfuz eder ve varlığını sürdürür. Bu devamlılığın bir nedeni de iktidarın sürekli olumsuz işler yapmamasıdır. Ayrıca olumlu işler yapmış olsa dahi iktidarın olduğu her yerde bir karşı duruşun da doğal olarak gerçekleşeceği, bu karşı duruşla varlığını yine devam ettireceği ileri sürülmektedir. Aksi takdirde iktidardan değil bir kabullenişten, bir razı gelişten, pür itaatten bahsedilebilir. Bu da iktidarın sonu demektir. İşte, tam da bu noktada mâhkumların Memo'yu kurtarmak adına gösterdikleri karşı duruş devreye girmiştir.

12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrası, engelli birinin (filmin bütününe bakıldığında) suçsuzluğu âşikâr olmasına rağmen asgarî düzeyde bir hukuk güvencesi olmadan Memo'nun ifadesinin alınması, yargılanması ve haksız yere idama mahkûm edilmesi, hukuk sisteminin olması gerektiği gibi açılmadığını gözler önüne sermektedir. Ayrıca filmin başlangıcında atıf yapılan Avrupa Birliği de siyasetin dışında değildir. Bir yakını hapse düşen birinin idare karşısındaki çaresizliği, siyasetin çözüm bulması gereken konulardır. Cezasını çekmek için hapse giren birinin orada tekrardan bir cezalandırılmaya maruz kalması, o ülkedeki adalet siyasetinden ayrı değerlendirilemez. Özetle, 7. Koğuştaki Mucize, (yerel, ulusal veya uluslararası düzeyde) siyaset bilimi alanında çalışanların farklı değerlendirmeler yapabileceği bir Türk sinema filmidir. Bu filmin geniş kitlelere ulaşması, sinemanın beyazperdede mekânı ve zamanı yeniden kurmak (Torun, 2017: 149) gibi bir işlevinin de olması; film üzerine yapılacak değerlendirmeleri daha da anlamlı hale getirmektedir.

⁶Detaylı bilgi için bkz: (Foucault, 2005,2011, 2012, 2013, 2014).

3.2.2. Engellilik Üzerine Değerlendirmeler

Sinemadaki bir tiptemenin (a) filmdeki adı, (b) fizikî görünümü (saçı, sakalı, yüzü), (c) kılık kıyafeti, (ç) zihni kapasitesi, (d) ahlâkî özellikleri, (e) diğer insanlarla münasebetleri (sosyal yönü), (f) o tiptemeye yönelik diğer figürlerin kanaatleri; kısacası, yukarıdaki her bir yön, filmdeki bir tiptemeye ilişkinizleyiciye bir “şey” söyler. Aynı şey, engelli tiptemesi için de geçerlidir. Engelli için seçilen isim de engellinin fizikî özellikleri de giyim kuşamı da üstüne başına, saçına sakalına gösterdiği ihtimam da, sahip olduğu zekâ düzeyi de, takip ettiği ahlâkî kodlar da, başkalarıyla girdiği sosyal münasebetler de, takındığı tavır da, diğer film karakterlerinin onunla ilgili kanaatleri de, bize, engellinin “ne” olduğu kadar “nasıl olması gerektiği” konusunda bir imada bulunur. Özetle, bir film izlenirken, sinemanın sadece “olan”a odaklanmadığı, aynı zamanda “olması gereken”e de işaret ettiği akıldan çıkarılmamalıdır.

7. Koğuştaki Mucize’deki engellinin adı soyadı Mehmet Koyuncu’dur. Mehmet, Türkiye’de 0-17 yaş arasındaki erkek çocuklarında en çok tercih edilen üç isimden biridir. Türk Askeri için kullanılan “Mehmetçik” ifadesini de hatırlatmak gerekir. Ad seçimi, bu açıdan isabetli olmuş, Türk toplumun genel olarak sempatiyle bakacağı bir ad tercih edilmiştir. Soyadı olarak seçilen koyuncu da engelli Mehmet’in meşguliyetini ima etmektedir. Fizikî görünümünde bir abartı yoktur, ortalama bir köylüdür, güleçtir. Zihni kapasitesi, yetersizdir, annesinin ifadesiyle çocuğuyla aynı yaşta bir zekâyâ sahiptir. Ama bu ince bağlantılar kurmasına mâni değildir. Burada da acizlik ile süper kişilik arasında bir denge kurulmaya çalışıldığı söylenebilir.

Mehmet, Türk toplumunun sevebileceği, hatta âşık olabileceği kadar temiz / saf bir karaktere sahiptir. İnsanlar kendileri ahlâksızlık yapsalar da içten içe kendilerinden daha ahlâklı olanlara karşı bir sempati beslerler. İzleyici, bir bakıma, Mehmet’in saflığında kendisini bulmak isteyebilir. Bu yönüyle filmin “olması gereken”e bir gönderme yaptığı ileri sürülebilir. Benzer bir durum, koğuşa sokulduktan sonra öğretmeniyle buluşan Ova’nın, “Öğretmenim! Öğretmenim! Bana inandılar” demesi, buna Öğretmenin, “İnanırlar tabî ki. Doğru söyleyene herkes inanır” şeklinde cevap verdiği sahneler için de geçerlidir. Bu sahnede de en zor şartlarda bile doğruyu söylemekten vazgeçmemek gerektiğine işaret edilmektedir.

Mehmet, hapse girmeden önce hayatın içindedir. Kendi geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Başkalarıyla geçimi de dengelidir. Hapse girince kendisini ölesiyeye dövenlere bile iyilik yapmaya devam etmiş; onlarla iletişimi kesmemiş, koğuştaki iş bölümüne de katılmıştır. Bir başka ifadeyle, kötülüğe kötülükle cevap vermemiş, bu sayede koğuştakilerin de gönüllerini fethetmiştir.

Filmdeki engelli karakterine yönelik yapılabilecek eleştiriler de vardır. Türk sinema filmleriyle ilgili çalışmalarda iki engelli tiptemesiyle karşılaşılmaktadır: Bir uçta, zavallı, yardıma muhtaç, şiddet nesnesi gibi bir kişilik; diğer uçta da insanüstü bir varlık. 7. Koğuştaki Mucize’deki engelli Memo de bazı sahnelerde şiddetin nesnesi olarak, acınası bir kişilik karşımıza çıkmaktadır. Filmin bütününe bakıldığında Memo, çaresiz durumdadır, birinin yardım etmesi gereken bir olaylar zincirinin tam ortasındadır. Bu yönüyle bakıldığında film, bugüne kadar yapılagelen engellilik algısını pekiştiren bir işlev de görmektedir. Filmin sonunda izahı zor sayılabilecek bir kaçış hikâyesi yer almaktadır. Burada ise engelliliğin insanüstü yanına bir gönderme yapılmaktadır. Bu da mevcut engelli algısını desteklemektedir. Her iki yönüyle birlikte ele alındığında; 7. Koğuştaki Mucize filminin, diğer Türk filmlerinden farklı olmadığı söylenebilir. Ayrıca, Memo’nun “deli” olarak ifade edilmesi, toplumdaki ötekileştirme eylemini, iktidarın akıl hastalığı üzerinden kurduğu hâkimiyeti, onu toplumdan elemeye yönelik hareket olarak görülebilir. Bu şekildeki bir damgalama, dışarıdaki insanın da kolayca zapt edilmesini sağlamaktadır.

4. Sonuç

Sinema hem görsel hem de işitsel malzeme içermektedir. Bir asrı aşkın süredir hem ulusal hem de evrensel kültürü, gelecek kuşaklara aktarmada bir araç olarak kullanılmakta;

bir taraftan kültür aktarımına, diğer taraftan da kültürel değişime aracılık etmektedir. Dolayısıyla, sinemanın sadece “olan”a değil aynı zamanda “olması gereken”e odaklandığı söylenebilir.

Sinemanın yeni ortaya çıktığı yıllarda Türk nüfusunun önemli bir bölümü kırsal alanda yaşıyordu. Bazı yerlerde “yaz sineması” gibi adlarla kırsal alana sinemanın girişi mümkün oluydu da yakın zamana kadar sinema, büyük ölçüde şehirlilere hizmet etmişti. İnternet ve dijitalleşme, başka pek çok alanda olduğu gibi, sinemaya erişim konusunda da sinemaya erişimi kısıtlı olanlar için eşitleyici bir işlev görmüştür.

Kırsal nüfusun yanı sıra engellilerin de sinemaya erişimi sınırlıydı. Geçen bu sürede engelliliğe bakıştaki değişim, engellilerin hem sinemaya erişmelerini hem de ana tema olarak sinema fimlerinde görünürlüklerini artırmıştır. Dijitalleşme, engellilerin de sinema fimlerini izlemelerini kolaylaştırmıştır.

Sinema filmlerinin değerlendirildiği çalışmalar her geçen gün artmaktadır. Bu konuda değişik yöntemler kullanılmaktadır. Belirli bir zaman aralığını inceleme konusu yapan çalışmalar olduğu gibi (bkz. Tınaz, 2017); tek bir filme odaklanan çalışmalar (bkz. Öncü, 2017; Erdem, 2021) da vardır. Son zamanlarda sinema üzerine yapılan çalışmalarda engellilik de üzerinde durulan konulardan birisidir.

Türk sinemasında engellilik üzerine yapılan çalışmalar oldukça yenidir, siyaset bilimi açısından bu konuya eğilmek ise çok denenmemiş bir çalışma alanıdır. Şehirleşme açısından konuya eğilen iki çalışma (Yılmaz Aslantürk, 2021; Güler ve Çetin, 2023), yerel siyaset anlamında, öncü çalışmalar arasında sayılabilir. Bu çalışma, konuya biraz daha makro düzeyde bakan ve siyaset bilimi açısından bir sinema filmi değerlendirmesidir.

Daha önce yapılan çalışmalarda Türk sinema filmlerinin toplumsal hayatta var olan engellilikle ilgili algıları pekiştirici işlev gördüğü, engelli tiplmelerinin genelde (zavallı, yardıma muhtaç, şiddet nesnesi bir kişilik ile süper kişilik arasında salınan) iki kişilikten biri olarak seçildiği, bu yönüyle sinema filmlerinin engellilikle ilgili değişime hizmet etmekten uzak olduğu belirtilmektedir.

Bu çalışmada engelliliğin de ana temalardan biri olarak işlenen 7. Koğuştaki Mucize filmi değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Geniş bir izleyici kitlesine ulaşan bir film, tabiatıyla, içeriğini de geniş kitlelere ulaştırmış olacaktır. Dünyanın geldiği noktadaki bir engellilik anlayışının yansıtıldığı bir film, geniş halk kitlelerinde bir zihnî dönüşümü de tetikleyecektir.

7. Koğuştaki Mucize filmiyle ilgili siyasî bir değerlendirme yapıldığında; üç çatışma alanının baştan sona izlenebildiği görülmektedir: (a) Şehrin kirlenmişliği ile kırın saflığı arasındaki çatışma, (b) askerler ile siviller arasındaki çatışma ve (c) askerî hiyerarşi içinde üstler ile astlar arasındaki çatışma. Filmin sonunda kırın saflığı, siviller ve askerî hiyerarşideki astlar kazanmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında filmin egemenlerin mevcut durumlarının değişebileceğine dair bir umudu ifade ettiği söylenebilir.

Bu üç alandaki çatışma ve etrafında dönen olaylar, Weber’in statü grupları arasındaki çatışma, Gramsci’nin hegemonya, Althusser’in devletin ideolojik aygıtları, Bauman’ın bahçıvan devlet, Mann’in despotik iktidar, Scott’un kamusal senaryoları, Foucault’nun kapatılma gibi kavramları / görüşleri üzerinden de izah edilebilmektedir. Hatta film, sadece bir siyasî düşünürün kavramsal çerçevesi içinde derinlemesine analize de tâbi tutulabilir. Bu çalışma, Türk sinema filmlerinin siyaset bilimi açısından değerlendirildiğinde nasıl bir imkân sunabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

Film, ayrıca, engellilik açısından da değerlendirilmiştir. Filmdeki engelli karakteri, isim ve soy isim seçimi gibi birtakım özellikleriyle diğer Türk filmlerindeki iki zıt kişilikten biraz uzaklaştırılmış olsa da son tahlilde, bu filmde de engelli Memo, şiddet nesnesi, yer yer yardıma muhtaç bir konumda gösterilmiş, filmin sonundaki kaçış kısmıyla da insanüstü bir varlık noktasına çıkarılmak istenmiştir. Bu kadar geniş bir kitleye ulaşan filmin, engellilik

konusunda evrensel standartlarda bir engelli karakter oluşturması durumunda elde edebileceği zihnî dönüşüm imkânı da bu şekilde heba edilmiş gözükmetedir.

Kaynakça

- Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı (2021) https://www.aile.gov.tr/media/88684/eyhgm_istatistik_bulteni_temmuz2021.pdf (27.07.2023).
- Althusser, L. (2003). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayat, A. (2008). Sokak Siyaseti İran'da Yoksul Halk Hareketleri. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu [BTK]. (2023). Yıllık Pazar Verileri Bülteni. Ankara: Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu.
- Çetin Erus, Z. (2020). Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 18(36), 583-592.
- Elmacı, T. (2010). "Türk Sineması'nda Kent ve Öteki", Akdeniz Sanat Dergisi, 3 (5), s. 69-86.
- Erdem, S. (2021). "Sinemada Engelli Temsillerinin Çerçevesi: Mucize Filmi Örneği", idil, 84, s. 1183-1192.
- Foucault, M. (2005). Entelektüel'in Siyasi İşlevi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). Büyük Kapatılma. İstanbul Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012). İktidarın Gözü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). Hapishanenin Doğuşu. Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2014). Özne ve İktidar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezgin, T. ve Cevdet Y. (2022). "Türk Sinemasında Engellilik Temsili Üzerine Bir Değerlendirme", Sosyoloji Notları, 6 (2), s. 78-99.
- Gramsci, A. (1986). Hapishane Defterleri. İstanbul: Onur Yayınları.
- Güler, M. ve Can Ç. (2023). "Türk Sinemasında Kentsel Sorun Olarak Gecekondu Kültürü ve Konut", Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, 32(1), s. 1-20.
- Gündel, N. (2021). "Zamanın ve Mekânın Dönüşümüyle Güney Kore Sinemasından Türk Sinemasına Yeniden Çevrim: Miracle in Cell No.7 (2013) ve 7. Koğuştaki Mucize (2019) Filmleri". Selçuk İletişim 14(4):1696-1726. doi: 10.18094/josc.942945.
- Kır, S. (2010). İstanbul'un 100 Filmi, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Mann, M. (2003). The Sources of Social Power, Volume 2: A The Rise of Classes and Nation States, (1760-1914). C. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marks, K. ve Engels, F. (2013). Alman İdeolojisi. İstanbul: Evrensel Basım Yayıncılık.
- Onaran, A. Ş. (1994). Türk Sineması I. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- Öncü, A. (2017). "Çağdaş Türk Sinemasında Din Adamı Tasviri: 'Kış Uykusu' Filmi Örneği", Cumhuriyet İlahiyat Dergisi, 21 (2), s. 947-976.
- Önder, S. ve Ahmet, B. (2005). "Türk Sinemasının Gelişimi", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (2), s. 113-135.
- Özgüç, A. (1990). Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (1968). Türk Sineması Kronolojisi (1895 - 1966). Ankara. Bilgi Yayınevi.
- Öztürk, B. (2022). "Güney Kore'den Türk Sinemasına: 7. Koğuştaki Mucize Filminde Yerleşme Motifleri", Asya Studies-Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar 6(19):165-78. doi: 10.31455/asya.1058815.

- Paftalı, E. (2013). Yakın Dönem (1996-2013) Türk Sinemasında Engellilerin Temsili, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/2572/947370.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (27.07.2023).
- Saydam, B. (2020). Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 18(36), 401-424.
- Scott, J. C. (1995). Tahakküm ve Direniş Sanatları, Gizli Senaryolar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Swingwood, A. (1998). Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tınaz, P. (2017). Türk Sinemasında Engelli Bireylerin Temsili (1950 – 1970 Dönemi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/56617.pdf> (01.01.2023).
- Torun, A. (2017). "Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bu-güne Türk Sineması'nda İstanbul'un Görünümü", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 52, s. 147-166.
- Tugen, B. (2014). "1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri", 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, 3 (7), s. 159-175.
- Tuğan, N. H. (2014). Türk Sinemasında Engellilik ve Hastalık, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yamak, M. (2020), Türk Sinemasında Engelli Temsili: 1969-2013 Yılları Arası Türk Filmleri, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, <file:///C:/Users/PC/Downloads/615986.pdf> (01.01.2023).
- Yılmaz Aslantürk, A. (2021). "Ontolojik Yaklaşımda Mahallenin Fragmanına Sultan Filmi Üzerinden Bakmak", Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (3), 455-471. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871383>.

7. KOĞUŞTAKİ MUCİZE: EVALUATIONS ON POLITICS AND DISABILITY

Extended Abstract

Aim: In this study, the film 7. Koğuştaki Mucize, which is the most watched film based on box office figures and one of the main characters is disabled, was preferred. There are many different themes in the preferred cinema film. In the study, other issues contained in this film will be relatively touched upon. However, the main purpose of the study is to focus on the contributions that cinema can make to the view of disability in Turkey.

Method(s): Although there are many research methods such as ideological, sociological, historical, etc.; some methods that can be followed to conduct an academic study on a film about the disabled can be listed as follows: All films about disabled people can be watched and an evaluation can be made based on this. But this will take a very long time. As another method, an evaluation can be made based on a sample. It is possible to determine the sample in different ways. For example, only the films made by a director over the years can be taken as a basis. Or all films about the disabled made by different directors in a certain period (for example, within ten years) can be analyzed. To summarise, there can be many different ways of determining the sample. As a matter of fact, there is a growing body of literature using any of these methods. This film was chosen for two reasons: Firstly, this film has become one of the most-watched Turkish cinema films. The second is that it was released on the big screen in 2019. Because it is assumed that a recent disability film may have our existing knowledge about disability and benefit from this knowledge at every stage of the film. In this context, descriptive research method was used in the study.

Findings: It is possible to evaluate the film on two different levels: Firstly, this film was ultimately shot within a political system. It may contain elements that may contribute to the reproduction or criticism of the political system in which it takes place. Secondly, disability is one of the most important themes of this film. The film can also be evaluated in terms of disability.

In the history of Turkish cinema, there have been predominantly films with literary adaptations. However, there have also been political films in which many social and political events have been the subject: *Gecelerin Ötesi, Umut, Yol, Bitmeyen Yol, Karanlıkta Uyuyanlar, Kış Uykusu, Sonbahar, Pardon, Propaganda, Bereketli Topraklar Üzerinde, Güz Sancısı, Komser Şekspir, Deli Deli Küpeli, Vali, Bekçiler Kralı, Koltuk Belası, Namuslu*, etc. Although it is an adaptation, the film 7. Koğuştaki Mucize, which is the subject of this study, is essentially a political film.

In studies on Turkish cinema films, two types of disabled people are encountered: At one extreme, a poor, helpless, object of violence-like personality; at the other extreme, a superhuman being. In 7. Koğuştaki Mucize, Memo, who is disabled, appears in some scenes as an object of violence, a pathetic personality. When we look at the film as a whole, Memo is in a helpless situation, in the middle of a chain of events that someone should help him. From this point of view, the film also serves a function that reinforces the perception of disability that has been made so far.

Conclusion: Studies on disability in Turkish cinema are quite new, and addressing this issue in terms of political science is a very untested field of study. There are very few studies on the subject in terms of urbanization. This study, on the other hand, is a film evaluation in terms of the relationship between cinema and political science, which is a little more macro-level and also very little studied.

When a political evaluation is made about the film 7. Koğuştaki Mucize; it is seen that three conflict areas can be followed from beginning to end: (a) the conflict between the decayedness of the city and the purity of the countryside, (b) the conflict between soldiers and civilians, and (c) the conflict between superiors and subordinates within the military hierarchy. At the end of the film, the purity of the countryside, the civilians and the

subordinates in the military hierarchy win. From this point of view, it can be said that the film expresses a hope that the current situation of the rulers and disability can change.

Although the disabled character in the film is slightly distanced from the disabled character in other Turkish films (pitiable or with superpowers) with some features such as the choice of name and surname; in the final analysis, Memo, who is also disabled in this film, is shown as an object of violence, sometimes in need of help, and with the escape at the end of the film, it is wanted to be raised to the point of a superhuman being.
