



2000 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASININ KÜLTÜREL DİŞAVURUMU: KİMLİKSİZLİK, BASMAKALIPLAŞMA VE ZİHNİYET SORUNU

Cultural Expression of Pre-2000 Turkish Cinema: Lack of Identification, Stereotyping and the Problem of Mindset

Gülseren DİNVAR PEKŞEN*

ÖZ

İnsan topluluklarının sosyo-kültürel koşullardan da beslenen kimlik kavramının tanımı; tarihsel süreç içerisinde postmodern döneme gelinceye dek kapsamını genişleterek çeşitlendirmiştir. Bu çalışma özelinde de farklı düşünsel bağlantılara ve karmaşık bir karaktere sahip olan kimlik kavramı, psikoloji ve felsefe alanlarının ilişki kurduğu ve Türk sinemasında da karşılık bulduğu düşünülen; benlik, özdeşleşme, öteki, aidiyet, cinsiyet gibi temsil yapıları çerçevesinde incelenmiştir. Kimlik kavramına ilişkin literatür taraması yöntemiyle elde edilen bulgular neticesinde, farklı dönemlere ait filmlerdeki kimlik temsilleri, sosyolojik film eleştirisi yöntemiyle çözümlenmiştir. Sinema filmlerinin kültürle olan ilişkisini değerlendirmek, anlatı kodlarının nitelik bakımından neler içermekte olduğu ve nasıl bir zihniyetin ürünü olarak dışavurum aracına dönüştüğünü araştırmak bu çalışmanın temel amacıdır. Çalışmada sinema filmlerinin sadece kimlikleri ve içerdikleri anlamları temsil etmediği, aynı zamanda anlam kurucu bir pozisyonda kimi zaman toplum mühendisliği görevini de üstlenmekte olduğu varsayımından hareket edilmiştir. Bu bağlamda basmakalıplaşmış bir anlatı formuna dönüşerek uzun bir dönem boyunca tekrar edilmiş kimliksiz temsillerinin büyük bir zihniyet sorununun kültürel dışavurumu olduğu ve Türk sinemasını da kimliksiz kıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk sineması, sosyolojik çözümleme, zihniyet, kimlik sorunu, basmakalıplaşma.

ABSTRACT

The definition of the concept of identity, which is also fed by the socio-cultural conditions of human societies, has expanded and diversified its scope in the historical process until it comes to the postmodern period. In this study, the concept of identity, which has different intellectual connections and a complex character, has been examined within the framework of representational structures such as self, identifi-

* Arş. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, Çanakkale/ Türkiye. E-posta: gulseren.dinvar@comu.edu.tr. ORCID 0000-0002-5147-3014.

cation, other, belonging, gender, which are thought to be related to the fields of psychology and philosophy and to find a response in Turkish cinema. As a result of the findings obtained by the literature review method regarding the concept of identity, identity representations in films belonging to different periods were analyzed by sociological film criticism method. The main purpose of this study is to evaluate the relationship of cinema films with culture, to investigate what the narrative codes contain in terms of quality and what kind of mentality they turn into a means of expression. In the study, it is assumed that movies do not only represent identities and the meanings they contain, but also sometimes take on the task of social engineering in a meaning-making position. In this context, it has been concluded that the identityless representations, which have been transformed into a stereotypical narrative form and repeated over a long period of time, are the cultural expression of a major mentality problem and render Turkish cinema without identity.

Keywords: Turkish cinema, sociological analysis, mindset, identity problem, stereotyping.

Giriş

Geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından bu yana, disiplinlerarası tartışmaların odak kavramlardan biri haline gelen kimlik; günümüzde özellikle etnisite, milliyet, din, cinsiyet ve göç konulu araştırmaların ana problem konuları arasında gösterilmektedir. Söz konusu araştırmalardan elde edilen ortak bulgular; kimlik algısının modern toplumlarda giderek değişim gösterdiği ve kimliğin disiplinler arası çatı bir kavram olarak değerlendirilmekte olduğu yönündedir. Sinemada temsil çalışmaları ise mevcut toplumsal gerçek ile filme aktarılan gerçek arasındaki benzerlikler ve farklılar odağında ilerlemektedir. Sinematik atmosferi oluşturan dilsel, işitsel, görsel kodların çağrışımları, doğrudan ve dolaylı olarak taşıdıkları anlamlar kısaca neyi, nasıl temsil etmekte oldukları, çalışmaların esas ilgilendikleri noktalarıdır. Dönemin iklimine, atmosfer yapısına ilişkin etkili bir kayıt, silinmez bir izdüşüm olan sinema filmleri kültürel dışavurumun taşıyıcısı olarak incelenir. Çünkü sinema bir sanat, bir iletişim ya da bir dışavurum aracı olmanın yanı sıra insana yaklaşım biçimidir. İnsana yaklaşım biçimi ise bir inanç, bir dünya görüşü, bir zihniyet sorunudur (Adanır, 2006: 11). Çalışmada da “kimlik” kavramı literatürde yer alan yaklaşımlar, kuramlar ekseninde araştırılacak; sınıf, öteki, aidiyet, toplumsal cinsiyet gibi Türk sinemasındaki temsil yapıları ve bu yapıların içindeki tüm kültürel davranış repertuarları- sosyal kabuller, etik kurallar, değerler, statüler, normlar, roller- bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın araştırma alanı şu soruların kapsa-

mında sınırlandırılmıştır: Türk sinemasındaki kimlik temsillerinin, toplumsal alandan etkilenme ve toplumun zihniyet yapısını etkileme biçimi nasıldır? Tarihsel ve kültürel süreçte kolektif bilinçdışının, toplumsal hafızanın inşa edilmesi ve kuşaklara aktarımı konusunda, Türk sinema anlatılarının eğilimi ne yöndedir? Bu araştırma soruları etrafında çalışmanın sorunu: 2000 öncesi Türk sinemasındaki kimlik anlatılarının kültürel yapıyla ve zihniyetle olan ilişkisi nedir? olarak belirlenmiştir. Buradan hareketle de çalışmanın amacı: Türk sinemasında defaatle inşa edilen kimlik temsillerinin toplum ve kültürle olan ilişkisini değerlendirmek, anlatı kodlarının nitelik bakımından neler içermekte olduğu ve nasıl bir zihniyetin ürünü olarak dışavurum aracına dönüştüğünü araştırmaktır. Bu araştırma amacı ve sorunu ekseninde; 2000 öncesi Türk sinemasındaki kimlik temsilleri sosyolojik film eleştirisi yöntemiyle iç göç, sınıf, toplumsal cinsiyet temaları üzerinden çözümlenecektir. Çalışmada filmlerin kimlikleri ve içerdikleri anlamları yalnızca temsil stratejileriyle tanımlamakla kalmadıkları, aynı zamanda anlam inşa edicisi bir pozisyonda toplum mühendisliği görevini de üstlenmekte oldukları varsayımından yola çıkılmıştır. Alanyazın içerisinde -satır arasında geçen görüşlerin aktarımı dışında- kapsam ve araştırma problemi bakımından benzer yönde bir çalışma örneğine rastlanmamaktadır. Toplumsal zihniyetin kültürel dışavurumu olan sinema anlatılarının çözümlenmesi ve sinematik evrende tasarlanan kimlik temsillerinin topluma nüfus eden etkilerinin değerlendirilmesi bakımından araştırma konusunun önemli sosyolojik çıktılar içermekte olduğu düşünülmektedir. Çalışma konusu da bu iki temel gerekçeye veri sağlamak adına önemlidir.

1. Yöntem ve Yaklaşım

Sosyolojik film eleştirisi yöntemi; filmleri sosyal ve sosyolojik ölçütlere göre değerlendirme ilkesine bağlı eleştirel bir film çözümlenme yöntemidir. Bu eleştirel yöntemde eser sahibinin, yaratıcının öznel tavrı, kişisel zevkleri ya da eserin estetik yönü değerlendirilmez. Filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da filmde anlatılan hikâyenin dönemindeki sosyal alanlarının incelenmesini temel alır. Eleştirinin esas ilgilendiği ve eleştiri ögesine dönüştürdüğü konular da filmlerdeki sosyal yaşama ilişkin sosyolojik gözlem yapılabilecek her türlü olay, olgu ve organizasyonlar ilişkindir. Sosyolojik eleştiride eserin estetik değerine ilişkin bir yargıya yer verilmez keza eserler asla bu bağlamda değerlendirilmez. Eleştirinin çıktıları da eserin taşıdığı, ifade ettiği anlamların toplumla ilişkisinin görünen ve görünmeyen veçhelerine ilişkindir. Büyük ölçüde sosyolojik gözlemlerin aktarılması ve topluma ait durumların deşifre edilerek, toplumsal yapılara ilişkin tespitlerin ortaya konulması

amaçlanır (Moran, 2002: 86). Çalışmada da sosyolojik eleştiri yöntemi, araştırmanın amaçlarıyla örtüşen bir zemine sahip olması nedeniyle tercih edilmiştir. Sosyoloji bilimiyle paralel bir ilerleme gösteren bu yöntem; “film-leri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele almaktadır.” (Özden, 2004: 154). Bu bakımdan çalışmanın amacına, soru ve sorununa en uygun veri işleme alanı sağlayan yöntem de sosyolojik film eleştirisi yöntemidir. Sosyolojik film eleştirisi yöntemiyle; döneme ait sosyal bağlamlar, temsil sistemleri öne çıkan ana izlekler üzerinden incelenecek, sinemadaki kültürel dışavurumun nedenlerine ve sonuçlarına ilişkin çıktılar değerlendirilmeye çalışılacaktır. Sosyolojik çözümleme için kullanılacak temaların seçiminde amaçlı örnek-leme tekniğine başvurulmuştur. Amaçlı örnekleme, araştırmanın sınırları içerisinde araştırmaya en yüksek oradan katkı sağlayacağı düşünülen bi-rimlerin, belirlenen ölçüt kriterine göre seçilmesiyle yapılan örneklemedir. Çalışmanın temel ölçüt kriteri; 2000 öncesi Türk sinema anlatılarındaki ka-rakterlerin kimlik inşalarında kurucu roller üstlenen; iç göç, toplumsal cinsi-yet, sınıf izlekleridir. Türk sinemasındaki kimlik temsilleri alanyazın içerisinde de genellikle göç, toplumsal cinsiyet, sınıf temalarıyla ilişkilendirilerek de-ğerlendirmelere konu olmaktadır. Bu çalışmada da sosyolojik eleştiri yön-temiyle, amaçlı örnekleme tekniği kullanılarak seçilen izleklerin kapsamı dâhilinde; 2000 öncesi Türk sinemasındaki kültürel dışavuruma ilişkin zihni-yet temelinde bir değerlendirme ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. Bulgular

2.1. Benlik Yapısından Kimlik İnşasına

Kimlik kavramını bağımsız olarak ilk defa gündemine alan bilim dalı felsefedir. “Kimlik kavramı Sokrates’in kendini tanısından başlayarak, nice bilgilerden geçip Freud’a gelinceye kadar felsefenin en öncelikli sorunu olmuştur.” (Gözübüyük Tamer, 2014: 83). Kimliğe ilişkin olarak ilk kavram-sal tanımlamayı ise İngiliz düşünür John Locke yapmıştır. Locke’a göre kim-lik, bir idrak, hatırlama ve şuurluluk halidir. Bu anlayışa göre kimlik, insanla-rın düşünme, kendilerini ifade etme ve geliştirme biçimlerinin asli, değişmez karakteri olarak tanımlanmaktadır (Öztürk, 2014: 5). Felsefe alanında Loc-ke’tan ilham alan Leibnitz, Kierkegaard, Hume, Kant, Heidegger vb. gibi dü-şünürler de varlığı ve varoluşu anlama noktasında kimlik kavramıyla ve de dolayısıyla “özdeşlik” kavramı ile ilgilienirler. Felsefe alanında genel olarak kimlik “özdeşlik” kavramı ile ilişkilendirilerek değerlendirilmektedir. Özdeşlik kavramının terminolojik bağlamda karşılığı ise aynı/aynılıktır. Özdeşlik bir şeyin kendisi ile aynı olması ve kendisinden başka bir şey olamaması halidir.

Yani bir şey neyse odur ve kendisinden başka bir şey olamaz (Hall, 1998; Hançerlioğlu, 1993: 317). Özdeşlik ve kimlik arası ilişkiyi sosyolog Gordon Marshall'ın "benliğimiz konusunda dün, geçen yıl, ondan önceki yıl, vb. kimsek yine o olduğumuz yolundaki öznel bir bütünlük, tutarlılık ve süreklilik duygusu 'ben kimim?' sorusuna verdiğimiz başka herkesten ayrı, eşsiz bir insan olduğumuz yolundaki cevabımızdır" (Marshall, 1999: 447) şeklindeki kimlik tanımı açıklamaktadır. Öznel bir bütünlük, tutarlılık ve süreklilik duygusu ile "ben kimim?" sorusuna verilen cevaplar; bireyin yaşam şartlarını değiştirip, dünyanın bir ucuna gitmesi durumunda dahi değişmez bir bütünlükte, benzer niteliktedir. Çünkü birey nereye giderse gitsin kendi bütünsel kimliğini oluşturan benlik yapısı ile özdeşlik içerisinde ve mekânsal değişikliklere rağmen yine kendi benliğinde olmaya devam edecektir. Dolayısıyla kimliğine ilişkin verdiği cevaplar, kendini tanımlarken başvurduğu ifadeler, sıfatlar, unvanlar zamanla değişebilir. Ancak bireyin özdeşlik halinde olduğu benlik yapısı nereye giderse gitsin kimliğini yeniden ve yeniden inşa etmek üzere peşi sıra gelir. Bireyin dış dünyada olup bitenler üzerinden süzdükleriyle, kendi iç dünyasına bakma deneyimi de özdeşlikle birlikte gelişir. Kendini keşfetme, kim olduğunu, nerede konumlandığını anlama ve kimliğine ilişkin yeni düşüncüler edinmenin tetikleyici gücüdür özdeşleşme. Bu noktada bireyin/ grupların yönelimi; gündelik hayat rutini içerisinde sürekli olarak farklı nesnelere, başka kişilere ya da gruplara yönelse de kaçınılmaz bir son olarak yine dönüp dolaşıp kendine, yani onu oluşturan kimliğine ilişkin olarak biçimlenecektir. O halde "kimliği mesele edinmek kendiliğe dair düşünümdür; kendiliğin soruşturulmasıdır." (Altunoğlu, 2009: 7). Bu soruşturma esnasında beliren yanıtlar ekseninde de birey kendi kimliklerini yeniden ve yeniden inşa edebilir, kendini bilebilir, yeni tanımlar üzerinden ifade edebilir.

Kimlik araştırmacıları özdeşlik ve benlik arası ilişkiyi; bireylerin/ grupların dış dünyayı ve bu sayede kendi iç dünyalarını anlamalarına ilişkin geniş bir imkân alanı olarak değerlendirirler. Özellikle özcü yaklaşımlar kimliğin kararlı, istikrarlı ve sabit yapıda olduğu görüşünü, özdeşlik ilişkisi bağlamında yorumlarlar. Kimlik tartışmaları da esas olarak psikodinamik ve sosyolojik olmak üzere bu iki kutbun özcü yaklaşımın sabitlik ilişkisine ilişkin itirazları üzerinden gelişir. Özcü yaklaşım kimliğin tutarlı ve yaşam boyunca az çok aynı kalan eşsiz bir nüve ya da öz (gerçek ben) olduğu varsayar. Hem sosyolojik hem psikanalitik gelenek ise kimliğin yaratılmış ve kurulmuş karakterini vurgular (Marshall, 1999: 406). 1930'lu yıllarda klasik sosyoloji teorisinde sembolik etkileşimcilik yaklaşımının önemli isimlerinden biri olarak George

Herbart Mead'ın zihin, benlik ve toplum ilişkilerini de incelediği sosyal psikoloji alanındaki çalışmaları, benlik/kimlik kavramının tekil-tek bir özneyi imleyen yapısından ve çağrışımından giderek uzaklaşmanın önünü açar. Kimliklerin süreç içerisinde iç içe geçmesi, kaynaşması, kültürel kimliklerin giderek melezleşmesi, hibrit bir görünüme dönüşmesi de kimlik araştırmalarının kimliğin toplumsal olarak inşa edildiği yönündeki verilerini doğrular. Giderek benin, benlik alanının soruşturulması da makro boyutlu bir ben ve benlik çerçevesine bakma gereksinimi belirir. Bütünsel kimliği tanımlayan tüm toplumsal örüntülere odaklanma süreci hızlanır.

Psikoloji alanında kimlik kavramı daha çok benlik olarak değerlendirilmektedir. Çünkü psikolojide kimlik; benlik ve kişilik birlikte ele alınarak, çözümlenmeli ve tanımlanmalıdır (Ergun, 2018: 9-43). Benlik, en genel anlamıyla, kişinin kendini başka herkesten ve her şeyden ayrı, eşsiz bir bütünlük olarak hissetmesi ve bu şekilde bilincinde olan tümel varlık olma halidir (Budak 2000: 123). Faydacı kuramcılarının öncü isimlerinden biri olan William James ve Mead'e göre de kimliğin belirleyicisi olan benlik, iki aşamalı bir süreci takip eder. William James'a göre; bireyler içinde yaşadıkları toplumun parçaları olarak benlikleri dışında toplumsal bir kimlik de üstlenmektedirler. James ile benzer biçimde Mead; Gestalt'ın "birey" ve Durkheim' in "toplum" yaklaşımları üzerinden "benlik" kavramının sosyal bağlamını inşa etmeyi dener (Alpman, 2018: 11). Mead'e göre; "ben" olarak kişi kendisinin farkındadır ve kendisini öteki kimselerin tutumlarına göre de şekillendirirken özdeşlik halinde olduğu benlik yapısının dışında değildir. Benlik, bireyin kim olduğunu tarif etmenin yanında toplumun tüm fertleriyle olan ilişkisi dâhilinde sürekli olarak yeniden ve yeniden kurgulanan toplumsal bir örüntüye, fenomenlere de karşılık gelmeye başlar. Burada özdeşleşmeyle toplumsal düzeyde kurgulanmış kategorilere koymayla ilgili bir süreç devreye girer. 1970'lerin ortalarına gelindiğinde ise; kimliğin toplumsal inşasına ve sürekliliğine dair yaklaşımlar, Henri Tajfel ve John Turner tarafından geliştirilmiş olan toplumsal/sosyal kimlik kuramının etkisiyle daha da pekişir (Alpman, 2018: 92). Tajfel ve Turner benlik yapısının algısal ve bilişsel temellerini, grup üyeleriyle etkileşim, gruplar arası ilişkiler ekseninde araştırırlar. Yürüttükleri bir dizi grup çalışmasıyla kimliğin toplumsal kurgusuna dikkat çekmeyi hedeflerler.

Sosyal kimlik kuramı; bireylerin aidiyet hissiyle etkileşimde bulunduğu grupların iç dinamiklerinin, üyelerinin duygu, düşünce ve davranışlarını şekillendirmede önemli bir etkileme potansiyeline sahip olduğu öngörüsüne dayanmaktadır. Sosyal kimlik, benlik duygusunun ayrılmaz parçasıdır. Özel-

likle ırksal ve ulusal gruplara dayalı toplumsal kimlikler -verili, hatta “haya-
li” olduğu zaman dahi- özsayı duygusunu hissetmek açısından önemlidir.
Sosyal kimlik kuramına göre; birey için anlamlı olan bir grup üyeliği, aidiyet-
le birlikte bireyin öz kimliğinin zayıflamasına ve sosyal kimliğinin grup
normlarına bağlı olarak gelişmesine sebep olmaktadır. Gündelik yaşam
içerisinde de benlik, başkalarının davranışlarımıza verdiği geri bildirimler ve
onlarla olan ilişkilerimiz doğrultusunda biçimlenmektedir (Bilgin, 2007;
Kelly, 1993: 60). Bu durumda bireylerin gerçek benlik ve ideal benlik olmak
üzere iki farklı kimlik inşası geliştirmeleriyle sonuçlanmaktadır. Gerçek ben-
lik algısı, bireyin kendini dış dünyayla beraber ve dış dünyadan bağımsız
nasıl gördüğü, nasıl değerlendirdiği, dilsel olarak hangi sözlerle tanımladık-
larıyla ilişkilidir. Bireyin kendinden bahsederken hangi özelliklerinden yola
çıkarak tanımlamalar yaptığı, baskın benlik yapısının neler olduğu konusun-
da çeşitli fikirler verebilir. Gerçek benlik algısı, bireyin kendini nasıl değer-
lendirdiği ve yaşamını nasıl bir benlik yapısı ile sürdürmekte olduğu gibi bil-
giler içerir. İdeal benlik algısı ise, olmak istediği konumu ve kendisi için inşa
etmek istediği benlik yapısını ifade etmektedir. Kişinin olduğu ve/veya ol-
makta olduğu kişilik yapısının ötesinde, kim olmak istediği ideal benlik inşası
ile ilgilidir. Bu inşa bireyin ilgi alanları, hayranlıkları, aşkın doyumlara, arzuları
etrafında zaman içerisinde şekillenir ve aktif olarak değişir. İdeal benlik in-
şasında birey, kendi varoluşu için ulaşmak istediği konumu bir aşkınlık nok-
tası, ulvi bir hedef olarak belirler. Gerçek benliği ile kendisinin bir üst benlik
yapısı olarak projelendirdiği ideali arasında ciddi bir uçurum olması halinde
de birey, ideal benliğinin referans değerine ulaşabilmek adına eyleme geçer
ya da eylemlerine yön verir. Bu bakımdan ideal benlik inşası bir tür kırbaç
görevi görerek bireyin gelişmesine imkân sağlayıcı, harekete geçmesi konu-
sunda motive edici, güdüleyici bir iç kamçı olarak da yorumlanabilir.

2.2. Farklı Perspektifler Ekseninde Kimliklerin Toplumsal İnşası

Jeffrey Weeks kimlik kavramını; “Bazı insanlarla nelerinizin ortak olduğun-
a ve sizi başkalarından neyin farklılaştırdığına ilişkin bir ait olma sorunu”
(1998: 85) olarak değerlendirir. Benzer nitelikte ortaklık, aidiyet ilişkisine
dair kimlik yorumu, Bozkurt Güvenç’in “kimlik, kişilerin ve çeşitli büyüklük ve
nitelikteki toplumsal grupların ‘kimsiniz, kimlerdensiniz?’ sorusuna verdikleri
cevaplar bütünüdür” (1995: 3) şeklindeki tanımında da vurgulanmaktadır.
Toplumsal hayat içerisinde varlığını idame ettirme kaygıları taşıyan bireyler
için, geçmiş dönemlerden bugüne değin aidiyet hissi önemli bir sığınaktır.
Fiziksel ve sosyal olarak toplumsal hayata karışan birey, asıl benliğini ve
benliğine yerleşen kimliğini toplumda şekillendirir. “Bir toplumda doğan

bireylerin çok büyük bir bölümü, toplumun kurumlarının özelliği ne olursa olsun, toplumun belirlediği yönde davranışta bulunurlar” (Benedict, 2000: 257). Bu sayede bireyler aidiyet hissi ile şekillenen toplumsal/ sosyal kimlik inşaları sayesinde; dışardaki tehlikelere karşı grup içerisinde destek bulma ihtimallerini çoğaltmış olurlar. Güvenli ortamı kendileri için garantiye alma dürtüsü aidiyet hissini tetikler. Dolayısıyla dış saldırılara karşı kendini daima güvende hissetmeye güdülenmiş olan bireyler, grubun/topluluğun kimlik yapısını modeller. Bu model kimliği tüm detaylarıyla benimseyebileceği gibi, kendine uygun şekilde biçimlendirerek de temsil etmeye başlayabilir. Nuri Bilgin de sosyal kimliği kolektif kimlik olarak tanımlar ve bu kimliğin grup üyeleri açısından bir adres, resim içeriği olduğunu belirtir (Bilgin, 2009).

“Toplumsal düzlemde kimlik; tarihten, coğrafyadan, biyolojiden, üretken ve üretmeye yönelik kurumlardan, kolektif hafızadan, kişisel fantezilerden, iktidar aygıtlarından ve dinsel vahiylerden etkilenecek oluşmaktadır” (Castells, 2006: 14). Kişisel kimliğin bireyin sosyal kimliğini etkilediği, sosyal kimliğin de kişisel kimliğin gelişimine önemli düzeyde katkılar sağladığı genel bir kabuldür, ancak sadece bu etkileşim ilişkisi üzerinden kimliklerin açıklanması mümkün değildir. Özellikle sosyal kimlik kuramı ve bireyin sosyal kimliğiyle öz kimliği arasındaki karşılıklı ve karmaşık ilişkiyi, yüksek oranda sosyal kimliğin belirlenim alanında değerlendirmesi ve kimliğin daha pek çok belirleyici faktörünü göz ardı etmesi nedeniyle indirgemeci bulunmaktadır (Hogg & Vaughan, 2010: 64). Bir topluluğun-grubun kolektif-sosyal kimliği, üyelerinin az ya da çok birlikte oluşturdukları ve paylaştıkları temsillerdir. Ancak ne kadar kendi öz kimliklerini içerdiği bilinemez. Sosyal kimlik kuramının, gündelik yaşamla kurduğu bağlantının bazı gruplar düzeyinde kalması ve kimi sosyal konuları odak dışı bırakarak ihmal ettiği gerçeği mevcut eleştirileri doğrular niteliktedir.

Kültürel araştırmalar ekolünün önemli kuramcılarında biri olan Stuart Hall’un kimlik yorumu ise; bahsi geçen, sosyal yaşamda da güçlü, dönüştürücü etkilere sahip olan tüm etmenleri özellikle aidiyet, özdeşleşme, temsil meselelerini de kapsayıcı bir analizdir. Hall’un kavramsal analizi; pek çok bakımdan, özellikle sosyal kimlik kuramı yaklaşımının sıklıkla eleştirildikleri indirgemeci net tanımlardan ve belirlenim ilişkilerinin sabit yorumlarından uzak bir çözümleme alanı sağlamaktadır. Stuart Hall, oldukça geniş bir etki sarmalına işaret eder biçimde kimliği; “sürekli değişim içerisinde hiçbir zaman tamamlanmayan, bizi konumlayan ve kendimizi konumladığımız farklı durumlara verilen isimlerdir, geçmişin öyküleridir” (Oğuz, 2013: 131) şeklinde tanımlar. Hall’un kimlik ilgili yorumu; kimliğin toplumsal, kültürel yapı

içerisinde aidiyet ile dizayn edilmekte olduğu ve dış çevreye, ötekine karşı dil gibi araçlarla temsil edildiği gibi, oldukça geniş bir yelpazede çözümler silsilesidir. Başta kimliklerin temsil edilimleri, dışarıda olana, ötekilere karşı nasıl sunuldukları; sosyal olarak var olma mücadelesi veren bireyleri/grupları anlamak, çözümler noktasındaki tutarlı ve kucaklayıcı yaklaşımı ile Hall, kimlik konusunda ciddi bir referans noktasıdır. Hall, kültürel alanın içinden ürettiği, o güne dek üzerinde durulmamış, ihmal edilmiş; etnisite, kimlik, alt-kültürel gruplar, popüler kültür, müzakereci okuma vb. kavramlarla, kapitalist sistem içinde (Oğuz, 2013: 131) pek çok konuya ışık tutup, “ötekinin” görünür olması konusunda da alanyazınına önemli katkılar sağlamıştır.

Hall’e göre de bireyin kimseliğini oluşturan tarihi ve kültürel yapılarla, sosyal yaşamdaki kimliği arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Ancak bu yönüyle kimlik, yeniden oluşum, üretim ve aktarımın alanında kültürel yapının ve temsil ilişkilerinin dışında değil, aksine daima içinde konumlanmaktadır. Dolayısıyla ortak tarihsel mirasa ve atalardan gelen kültürel birikime sahip olan insanlar için ortak bir benlik yapısından söz etmek elbette kaçınılmazdır (Hall, 1998: 173-174). Örneğin; Nuri Bilgin’in “bir insan grubunun kimliği, belirli bir töze göndermeksizin, tarihsel olarak oluşturulmuş, inşa edilmiş bir temsiller sistemine dayanmaktadır” (Adanır, 2010: 715) yorumu da Hall’un temsil ilişkisiyle benzerlik kurmaktadır. Bir topluluğun veya grubun kolektif kimliği, üyelerinin az ya da çok paylaştıkları temsiller sistemine karşılık gelmektedir.

Tüm bu teorilerden/yaklaşımlardan hareketle; genel bir değerlendirme, opsiyonel bir tanım ortaya koymak gerekirse kimlik; bireyin özdeşlik ilişkisi kurduğu benlik yapıları ile aidiyet hissettiği kültürel ve toplumsal dünyası etrafında şekillenen, hiçbir zaman sabitlenmeyen, kendisini tanıtırken başvurduğu dilsel aktarımların, ifadeler ve temsiller bütünüdür. Toplumsal/ kolektif yönü olduğu gibi, kendi içsel bir dünyası da olan bireylerin “ben kimim?” sorusunun kaynağına inerek, kendine bakma ve özünün farkında olma bilincidir. O halde kimlik; bireylerin sahip olduğu çeşitli temsil yapılarının, dünya görüşlerinin, tanımlar dizgesinin, imaj tasarımlarının ve üstlenmekte olduğu tüm toplumsal rollerin kapsamlı bileşkesidir. Bu noktada da sosyal kabuller, etik kurallar, değerler, statüler, normlar, roller kısacası tüm kültürel repertuar kimliğin belirleyici etmenidir. Bu irili, ufaklı belirleyiciliği değişken dinamik unsurlar, kaynağını içinden çıktığı, ait olduğu kültürel yapılardan almaktadır.

2.3. 2000 Öncesi Türk Sineması “Neyi”, “Kimi”, “Nasıl” Temsil Eder?

2000 öncesi Türk sinemasında hikâyenin taşıyıcı unsurlarından biri olan karakterlerin kimlikleri, genellikle tek bir özellik üzerinden temsil edilir. Gerçek yaşamla mesafesi oldukça belirgin olan, bir hayli yüzeysel anlatımlarla geçiştirilen, asla insani bir derinliğine sahip olmayan kartonize karakterler; dönemin neredeyse tüm anlatılarına hâkimdir. Son derece yüzeysel kurgulanan kimliksiz kahraman anlatıları, kendi klişelerini de kendi iç mekânlarında üretmiştir. Bu dönem televizyon ve sinema anlatılarında cinsiyet ve sosyal sınıf kalıplarıyla örülmüş, stereotipler üzerinden hikâyeye anlatma geleneği ön plandadır. Stereotip; genellikle anlaşılabilir, basmakalıp, kolayca tanımlanabilecek bir insana ya da insan grubuna ait imajlar bütünü olarak tanımlanabilir. Giyim-kuşam, kültürel geçmiş, eğitim durumu, konuşma aksanı, tutum ve davranış modelleri bir stereotipin imaj kurulumunu şekillendiren ve bu imajın ait olduğu sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel çevre konusunda bilgiler veren başlıca etmenlerdir. Stereotipler, anlatıların da genel geçer yargılar ekseninde şekillenmesine yardımcı olurlar. Genellikle basmakalıp bir şablon üzerinden kolaycı ve kestirme bir yoldan stereotipe üstünkörü bir kimlik üflenir. Bu anlamda ya çok beyazdır, iyiliği kuşanmıştır ya da çok siyahtır, kumaşı kötülükle örülmüştür. Bu kimlik ne’liği ve kim olduğu belli olmayan, mesnetsiz bir yapıdadır. Kim oldukları, nereden gelip nereye gittikleri, yaşam motivasyonları, arzuları eksik ya da tek bir noktadan kurgulanan- daha doğru bir ifadeyle kurgulanmayan- bu kimlikler de esasında belli bir sınıfa, statükoya dair yerleşik önyargıların ifade aracıdır. Basmakalıp anlatılarda insan olmanın karmaşası, çelişkileri, erdemleri kadar birtakım ahrazlarının da olabileceği bilgisine çoğu kez kasten de yer verilmez.

2.3.1. İç Göç: Kentte ve Sinemada Yeni Kimlikler

60’lı ve 70’li yıllar sinema filmlerine yoğun şekilde sirayet eden sınıf/statüko temelli kimlik anlatıları üzerinde; dönemin iklimi, toplumsal hareketlilik, değişmekte olan demografik yapı oldukça etkilidir. Türkiye ulus-devlet anlayışıyla tasarlanmaya çalışılırken, kentsoylu bir geleneği ve kimliği taşıyan gayrimüslim nüfus kentlerde de azınlığı oluşturmaya başlamıştır. Özellikle Demokrat Parti döneminde Anadolu halkı köyden kente bilhassa da İstanbul’a göç etmeye teşvik edilir (Oran, 2010: 161). 1960’larda göçün yeni adresi haline dönüşen kentler, günden güne kendi içinde büyüyerek yeni taşra alanları- gettolar var etmeye ve işçi sınıfının meskûn mekânlarına dönüşmeye başlar. İç göçmenler de alıştıkları köy geleneklerini köyden kente taşıyarak, yeni mekânlarında da köy hayatlarını kurgulamanın yollarını ararlar. “Sinema geleneğimiz içerisinde pek çok defa özellikle filmlerin

giriş epizodunda köyden büyükşehir (İstanbul) girişin ilk aşaması; trenden inilerek Haydarpaşa Garı'nın kapısında ellerdeki tahta bavullar, sırtlardaki çuval ve yataklar, şaşkın ve heyecanlı bakışlarla belirip yüksek merdivenlerden bir bir inerek şehrin keşmekeşine karışmak şeklinde temsil edilmektedir” (Aça ve Dinç, 2021: 318). Anlatıların ilerleyen bölümlerinde de iç göçmen kahramanlar, köyden kente göç etmiş olmalarının sonucu olarak, uyum göstermek zorunda kaldıkları kent hayatında yozlaşmaktan yana endişe duyarlar. O güne dek taşıdıkları, sahip oldukları Anadolu kimliğinden ve bu kimliğin içerdiği değerlerden bir şeylerin eksilmemesi adına, özellikle değişime direnç gösterme eğilimindedirler. Bu sebeple de bireylerin kültürel yakınlıkla aidiyet ilişkisi kurabileceği bir grubun etrafında bir araya gelme motivasyonu, kültürel değişimleri minimize etmek adına da önemli bir güven alanı olarak belirir. Mead'in sosyal psikoloji çalışmalarında zihin, benlik ve toplum ilişkileri bağlamında bahsettiği gibi; sosyal ortamdaki değişimler yeni kimlik inşalarını da kaçınılmaz olarak beraberinde sürükler. Sosyal kimlik kuramının temellendirdiği; grupların iç dinamiklerinin, üyelerinin duygu, düşünce ve davranışlarını şekillendirmede önemli bir etkileme potansiyeline sahip olduğu yaklaşımını doğrular biçimde kentte yeni kimlikler şekillenmeye başlar.

Türkiye demografisinde hemşerilik kurumunun yeni kimliklerin oluşumundan önemli can yeleği vazifesi üstlendiği söylenebilir. İç göçmenler özellikle Yeditepeli kentin çeşitli semtlerinde, geldikleri şehirlere göre konumlanmış olan hemşerileriyle, duygudaşlık kümesi etrafında birleşerek mahalle, mahalle topluluklar oluştururlar. Memleket ve köken üzerinden kentlerde doğal olarak şekillenen bu sosyal gruplar, kentte yeni kimliklerin de inşa olmasında belirleyici olur. Başta Tajfel ve Turner'ın çalışmalarında yer alan; grup üyeleriyle etkileşim, gruplar arası ilişkilerle kimliğin toplumsal, kolektif bir kurgu olarak sürekli inşa edilme süreçleri yaşanır. Göç olarak çok kültürlü bir kimliğe bürünen kozmopolit kentlerde, kimin nasıl biri olduğu- benlik yapısına, varoluşa ilişkin pek çok belirleyiciye göre değil- nereli olduğuna, kimlerden olduğuna ilişkin genel geçer bilgiler etrafında yorumlanmaya başlanır. Benlik yapısının algısal ve bilişsel temelleri grup üyeleriyle etkileşim, gruplar arası ilişkiler ve kökene ait veriler nezdinde sınırlandırılır. Bunun akabinde kent ortamlarında da kırsal kesimlerde yaşandığı gibi; çeşitli kısıtlamalar, baskılamalar, dayatmalar oluşum gösterir. Bireyler öz benlik yapısının isteklerine, doyumlarına göre değil mahalle baskısının emirlerine, dayatmalarına göre hayatlarına yön verir ve kimlikleri de bu şekilde gelişim gösterir. Sosyal kimliğin bu denli belirleyici olarak öne çıkması,

görünmez duvarlarla çerçeveselendirilerek zayıflatılmış bir öz benlik yapısının oluşmasını da sağlar. Bu durum da gerçek benliği ile ideal benliği arasında bölünmüş, parçalanmış ne yapacağı tam olarak kestirilemeyen, tutarsız kimliklerin kentlerde var oluş mücadelesi vermelerinin önünü açar. Türkiye’de iç göç dalgası; kentin ortasında ne köy geleneğine ait bir kimlikle hareket etme imkânı bulabilen, ne de kent yaşamına tam anlamıyla uyum sağlamayı başarabilen, askıda kimliklerin şekillenmesi konusunda önemli bir sosyal hareketliliktedir.

1960’lı yıllar, toplumcu gerçekçi yaklaşımın da etkisiyle, toplumsal iç göç hareketliliğinin yoğun şekilde perdede de karşılığını bulduğu yıllardır. Bu dönem sinemacıları için iç göç teması, taşra yaşantısı, kültürel bocalamalar gözde konular arasındadır. *Otobüs Yolcuları* (1961), *Şehirdeki Yabancı* (1962), *Gurbet Kuşları* (1964), *Karanlıkta Uyananlar* (1964) *Bitmeyen Yol* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Düğün* (1973) dönem içerisinde iç göçün toplumsal hayattaki karşılığına ilişkin, sinema alanındaki kültürel dışavurumun önemli belgeleri arasında gösterilebilir. Gündelik hayatta var olan memleket bilgisi üzerinden önyargılı bir fikre ulaşma, üstünkörü insan profili çıkarma eğilimi; dönemin sinema anlatılarının da bir yargı belirtme pratiği olarak kullanılır. Memleket, kentteki bir karakterin kim olduğu konusunda kestirmeden ve doğrudan seyirciye bilgi vermenin de ifadesidir. Kimin nereden göç ettiği bilgisi, anlatıma konu olan karakterlerin kökenlerini, kültürel geçmişlerini, bağlı oldukları değerleri, edindikleri ve edinebilecekleri sosyal konumları tarif etmenin sinematik evrende en kolay ve sansüre de takılmayan yoludur. 60lar dönemi sinemasında toplumcu gerçekçi anlayışla -en azından bu iddiayla- çekilen filmlerin didaktik yönü dikkat çekici düzeyde yüksektir. Hemen her filmde bir mesaj kaygısı vardır. Ancak filmlerin toplumsal bilinçlilik adına ürettikleri mesajların içerikleri tartışmalıdır. “Diyebiliriz ki toplumcu gerçekçiliğin gerçeği yansıtma diye belirlediği sanatın özü ile idealizme ve romantizme kaçan işlevi arasında bir çatışma vardır” (Moran, 2002: 74). Zira filmlerin açığa çıkardıkları söylemler genellikle Anadolu halkının geleneksel ahlaki normları ile uyum gösterir tonda, muhafazakâr yapıyı takip eder hatta destekler niteliktedir.

1950’li yıllarda Türk sineması “nasıl” söyleyeceğinin derdine düşüp, biçimsel arayışlara yönelirken, 1960’lara gelindiğinde artık “neyi” söyleyeceğinin de arayışına girmiştir (Kayalı, 2006: 56). Buna karşılık Türk sineması “ne ne anlattığı, ne nasıl anlattığı, ne de neyi-nasıl anlattığı belli olmayan filmlerle dolu bir tarihe de sahiptir” (Adanır, 2006: 41). Dönemin çoğu filminde, özellikle Halit Refiğ’in *Gurbet Kuşları* filminde, kültürler arası çatış-

mada bağlı olunan değerlerin terkedilmesinin ne tür felaketlere yol açabileceği vurgusu ön plandadır. Kente ait kültür ve dolayısıyla kentli kimlik yoz bir kültür ve kimlik olarak temsil edilirken, neredeyse taşra ve taşralılık yüceltilir. Dönemin filmlerinde anlatıyı oluşturan unsurlar; halkın kolaylıkla kabul edebilecekleri, özümseyebilecekleri, özdeşim kurmakta zorlanmayacakları bir kılığa büründürülür. Bu anlamda topluma, özelde de bireylere kentte gelişim göstermesini sağlayacak, rehberlik edecek yeni, bambaşka bir görüş kazandırmaktan ziyade; mevcutta var olan anlayışları -kimi zaman korumak adına da- tekrar yeniden üreten bir yaklaşım sergilendiği gözlemlenmektedir.

2.3.2. Dar Gelirliğin Cilalanmış Kimlikleri: “Fakir ama Gururlu”

2000 öncesi Türk sinema anlatılarında iyi ve erdemli karakterlerin, izleyicinin de özdeşim kurmakta hiç zorlanmayacağı biçimde mutlaka “dar gelirlili” bir sınıfın mensubu olmaları dikkat çekici düzeydedir. Kim oldukları, nasıl bir kimliğe, kişiliğe, karakter yapısına sahip olduklarına ilişkin veriler yine asla ontolojik bağlamla değil ait oldukları sosyal sınıfları üzerinden seyirciye aktarılır. Sosyal sınıf; varoluşun, eğilimlerin, bütünsel kimliğin temel belirleyicidir. Anlatılara konu olan kimseler; çoraplarına yama yapılan, çalışkan, onurlu fabrika işçisi bir baba veya cefakâr, çilekeş, ailesi için her şeye katlanabilen güleç yüzlü bir annedir. Bu roller bazen aile içerisindeki toplumsal rollere; aile babası, annesi, evin güzel kızı, yiğit efendi oğlu, bazen toplumsal cinsiyete; mahallenin gözde güzel kadını, zampara erkeği, bazen sadece sınıfa; fakir ama gururlu, zengin züppeye dayandırılır. Söz konusu duruma ilişkin olarak Hilmi Maktav, toplumu yatıştırma girişimi adına yoksulluğun dahi kutsanır hale büründürülmesi tespitinde bulunur. “Türk sineması bu dönem içerisinde özellikle kentte yoğunlaşan ve sefalet düzeyinde bir yoksulluk içerisinde olan gecekondularda yaşam mücadelesi veren sınıflar için ‘öfke’, ‘hınç’, ‘isyan’ olası bir ‘itiraz’ duygularını törpülemek adına “yatıştırıcı bir araç” işlevini üstlenir” (2013: 174). Yoksulluğu “kutsayan”, “soylulaştıran” cilalı bir ambalajla paketleyip seyirciler nezdinde daha “ahlaklı”, “onurlu” yaşamının olmazsa olmaz kuralı kılan bir anlatı biçimi, dönemin kültürel atmosferine ve zihniyet yapısına ilişkin de önemli bir sosyolojik çıktıdır. Yoksul, dar gelirliliğinin temsilinde de kültür endüstrisinin ve muktedir olan sistem yapısının kendi hesabına geçirme stratejisi söz konusudur.

Döneme ait pek çok filmde onur, gurur; yalnızca dar gelirliye mahsus bir erdemdir. Hak arayışının da kavgayla değil, sükûnet ve metanet içerisinde beklemekle çözümlendiği filmlerde fakir ama gururlu karakterler iyilikle-

rinden asla ödün vermezler. Zengin, kötü patronlar-fabrikatörler elbet bir gün derslerini alıp, ilahi adaletten hak ettikleri cezalarını bulacaklardır. Türk sinemasında bu kimlik temsillerinin hemen hepsini bir arada görebileceğimiz filmler arasında; *Sev Kardeşim* (1972), *Oh Olsun* (1973), *Bizim Aile* (1975), *Aile Şerefi* (1976), *Gülen Gözler* (1977) gösterilebilir. Dolayısıyla Türk sinemasının bu anlamda önemli kimliksiz, klişe şablonlarından, biri “gari-ban” sınıfı olarak da tanımlanan ve tasarlanan göz boyayıcı, avutucu kimlik temsillerine ilişkindir. Dar gelirler neredeyse değişmez bir biçimde Türk sinemasında ya pür iyidir ya da kötücül eylemleri varsa dahi nedenleri sağlam bir temele dayanmaktadır. Hırsızlık yapsalar dahi, seyircinin vicdanında da karşılık bulacak bir hikâyeye anlatısının içinde, tıpkı *Canım Kardeşim* (1973), *Açlık* (1975) filmlerinde de görülebileceği gibi, haklı gerekçelerle ilişkilendirilir. Yoksul kesim bütünüyle kötü olamaz ancak kötücül eylemlerde bulunmalarına müsaade vardır. “Hayatın sillesini yiyerek”, “feleğin çemberinden geçerek” ya “ekmek davası” uğruna; çocuklarına-ailelerine bakmak gibi temel bir ihtiyacı karşılamak pahasına ya da örselenmenin bir sonucu olarak; sınıf atlayıp yükselme hırsıyla, zengin olma çabasıyla kötü eylemlerde bulunmak zorunda bırakılmışlardır. Bu durumu ve tüm klişeleri her yönüyle karşılayan film örneği de *Monte Kristo Kontu*’nun yerel bir versiyonunu andıran Metin Erksan’ın *Acı Hayat* (1962) filmidir. Bu son derece klişeleşme melodram hikâyesi, Osman Sınav tarafından 2005-2007 yılları arasında televizyon dizisine de uyarlanarak 2000 sonrası değişen Türkiye’de de seyircinin yoğun ilgisini kazanmayı başarabilmiştir. *Acı Hayat* örneği; kültürel kodların ve zihniyetin ne derece kök salmış, yerleşik kodlar etrafında şekillenmeye müsait olduğunu ve değişime direnç gösteren bir model olarak farklı dönemler de tekrarlanabilir olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Adanır, bu durumu Türkiye’de her dönemi işgal eden belli zihniyet yapılarının kendini periyodik olarak sürekli tekrar etmesi olarak değerlendirir. Seyirci duygusal yükü ağır melodramları, çileli anlatıları görmekten son derece memnun olur, çünkü kendi zihin yapısı akılla değil duygularla ilişki halindedir (2006: 18). Rasyonel düşünme becerileri son derece düşük düzeyde olan, gelişmemiş, duygu toplumlarından ve seyirci kitlesinden aksini beklemek mümkün değildir. “Anadolu model olarak henüz aşiret psikolojisinden bütünüyle kurtulamamış bir toplumsal yapıya sahiptir” (2006: 18). Batı’nın kendi özgül koşullarında gelişen aydınlanma, modernite gibi süreçler, rasyonel düşünce pratiğinin toplum tarafından da içselleştirilmesini sağlarken bizde durum bu şekilde gelişim göstermemiştir. Kendi iç dinamiğinde modernleşmemiş, aydınlanmaya erişmemiş bir toplum yapısı elbette duygu-

sal melodramlarla, hurafelerle, mitsel hikâyelerle, geleneksel aile yapısıyla, cinsiyet kodlarıyla, rollerle daha güçlü ve derin bağlar kurmaya yatkındır.

Filmler de kahramanların kimlik değişimleri-benlik yapılarının dönüşümü ve yeniden kimlik inşa etme süreçleri de bu duygu toplumunda akılla, mantıkla açıklanabilir bir düzleme oturmaz. Ruhsal-zihinsel dalgalanmalar, hayatın getirileri karşısında yeni bir rol edinme neticesinde seçili olarak değil, genellikle bir dizi rastlantılar silsilesi neticesinde olur. Sınıfsal hareketlilikler, fiziksel ruhsal dönüşümler; zenginleşme, güzelleşme, “salon insanı” olma süreçleri zincirleme bir şekilde rastlantılara dayandırılır. Alt kültürün kimliğini taşıırken üst bir kültüre geçip yeni bir kimlik edinmek; kimi zaman tarlada gömü/define bulmak (*Köyden İndim Şehire*, 1974), piyangodan/altılı ganyan gibi oyunlardan para çıkması (*Milyarder*, 1986, *Atla Gel Şaban*, 1984), kimi zaman varlığından dahi haberdar olunmayan uzak akrabadan miras kalması, (*Sakar Şakir*, 1977) kimi zaman da Allah vergisi yeteneğin sonunda keşfedilmesine (*Kara Gözlüm*, 1970, *Şark Bülbülü*, 1979) dayanan rastlantılar neticesinde gerçekleşir. Ayrıca hayatın türlü hırpalamaları neticesinde mafyatik işlere karışmak, yasadışı işler yürütmek ya da zengin bir talip ile evlenmek de (*Acı Hayat*, 1962) zengin ama mutsuz ve kötücül bir kimlik edinmenin yolu olarak temsil edilir. Bu rastlantıların akabinde gerçekleşen dönüşümler ise; genellikle masumiyet yitimiyle, kötülükle yüzleşmeyle ve kayıp cennet metaforuyla sonlanır. Türk sinemasında yoksulluk, dar gelirlilik gözde bir izlek olarak hemen her dönem kimliklerin belirleyicisidir.

2.3.3. Cinsiyetlerin Eril Kimlikleri

Türkiye'nin geçirdiği sosyokültürel koşullar, kültürel iklim ve gündelik hayat rutini ile paralel doğrultuda sinemadaki temsiller de değişim geçirebilir. Özellikle darbeler dönemi sonrası yaşanan sosyal hareketlilik toplumsal yapıdaki hızlı değişimlere sebep olurken, başta yeni ekonomik arayışlar olmak üzere, toplumun her katmanında çarpıcı değişimler gözlemlenmeye başlanır. 1980lere gelindiğinde Türk sineması, bir önceki dönem saplandığı seks-pornografi batağından çıkıp, toplumdaki yeni oluşumlara kulak verebilen: o güne kadar tabu sayılan konulara -kadın, feminizm, cinsellik- değişen, kentsoylu insanın bunalımı, göç edenlerin kentteki kimlikleri gibi güncel sorunlara yer veren filmler ortaya çıkarmaya başlar (Güçhan, 1993: 61-62). Ancak Türk sinemasında toplumsal cinsiyet bağlamının ve cinsiyet kimliğinin her yönüyle görünür olup, temsil edilir olması; özellikle 1990'lı yıllar itibariyle şekillenmeye başlayan “Yeni Türk Sineması” dönemi adıyla çalışmalara konu olan, son dönemlere kadar uzanacaktır.

“Toplumsal cinsiyet; kadın ya da erkek olmaya dair içerisinde yaşanılan toplum ve kültürün yüklediği anlamlar ve beklentileri ifade eder” (Dökmen, 2019: 20). Toplumsal cinsiyet normları da coğrafyadan coğrafyaya, kültürden kültüre değişim göstermektedir. Toplumsal cinsiyetin toplum tarafından özümsemesi ve içselleştirilmesi ise kültürel kodlamaların bir sonraki nesle aktarımı neticesinde gerçekleşir. 80’li yıllara değin geçen süreçte kadınlar genellikle; cinsellikten arındırılmış, anaç yönü baskın çocukların annesi, elinden her işi gelen hamarat fedakâr eş, yuvasının dirliğine gönülden bağlı bir ev hanımı olarak perdededirler. Oldukça uzun bir dönem boyunca seyirci sinemada; genellikle evinde, ev işlerinden ve çocukların bakımında olan bir kadın kimliğiyle karşılaşır. Bu nedenle kadın kimliğinin perdede bir çalışma hayatı yoktur. Ev dışı bir çalışma hayatı varsa da toplum tarafından saygı uyandırmayan, az kazanç getiren, erkeklerin tenezzül etmeyeceği ve de erkek kimliği ile örtüşmeyen iş alanlarındadır. “Genellikle sekreter, hemşire, dadı, hizmetçi vb. mesleklerde görünür olur. Sıklıkla öğretmen olarak da görünen kadın burada da ataerkil düzenin hizmetinde ve bu bağlamdaki ilişkileri yeniden üreten bir araç olarak anlatıya katılır” (Abisel, 2005: 178). Çalışan kadın kimliğini sinemada temsil eden kadınların hikâyesi de genellikle iş yerlerinde namuslarına leke sürecektürde kötü olaylarla karşılaşmaları ve asıl ait oldukları güvenli alanın evleri olduğunu farkına varmalarıyla neticelendirilir. Kadınlar için iş hayatı bir batakhane gibi sunulur adeta lanetlenir. Ev ise sıcak yuvadır, sığınaktır, kadınlar için güvenli alandır ve de kutsandır.

Türk sinemasında uzun bir dönem boyunca ev hanımlığı kimliği ideolojik olarak da yüceltilir. Bu kimlik üzerinden de iş dünyasının kadınlar için uygun bir yer olmadığını, türlü tehlikelere açık bir alan olduğu mesajı, tüm cinsiyetten seyirci grubuna kadınlar için makbul olan kimlik olarak ekilir. İyi-ideal kadın kimliğinin önemli bir göstergesi olarak ev hanımlığı imajı ve özellikle annelik parlatılır. Bunun dışında kalan kadınlar ise başka türlü bir yargılamadan, damgalamadan geçirilerek ötekileştirilir. Ev hanımı, anne ya da bu görevlere, sorumluluklara heyecan duyan çiçeği burnunda genç kız kimliğiyle örtüşmeyenler ise makbul kadın kimliğinin dışına itilerek temsil edilir. “Ötekilerin popüler kültürde yer alma biçimleri, sıklıkları ve değişim çizgileri dikkatle incelendiğinde yaşanan dönemlerdeki egemen algının nasıl şekillendiği üzerine bir ipucu elde etmek olasıdır.” (Kirel, 2010: 362). Nitekim makbul kadın olarak, toplumun emrettiği kimliklere uyum göstermeyen kadın temsilleri; erkek sözü dinlemeyen, hasta ruhlular, cinsellik düşkünü, kötü kadın sıfatıyla anılmaya müsait bir “öteki” olarak temsil edilir. Bu ötekileşti-

rilen kadınlar da hikâye evreninde daima kötücül sonuçlar doğuracak eylemler içerisinde şeytanlaştırır ve değişmez biçimde mutlaka cezalandırılır.

Türk sinemasında çok uzun bir dönem boyunca isyankâr kötü kadınlar da kötülüklerini besleyen cinsel çağrışımda en önemli aksesuarları olan sarı saçları, kırmızı rujları, uzun ince sigaraları, ellerinden düşürmedikleri kadehleri ve iç çamaşırları ile masum genç kızların aklını çelmeyi başarırlar. Bu stereotipleşmiş kadın kimliği, çoğunlukla kötülüklerin baş sorumlusudur. Ölümcül bir cazibeye sahip cadı kadın, hikâyedeki esas erkeğin ya da esas kadının başına gelecek türlü entrikaların kurucusudur. Ancak yine de Yeşilçam filmlerinin kötü kadınları, Hollywood ya da Avrupa sinemasındaki *femme fatale* kadınlar gibi akli çalışan, plan yapan, erkeği alt etmeyi başaran kadın kimliğine sahip değildir. Türk sinemasına özgü kodlar eşliğinde değerlendirildiğinde; nihai olarak bu kadınların da saçı uzun akli kısıdır. Bir erkeğin hükümranlığını, delikanlılığını, yiğitliğini yenmeye muktedir güce asla erişemezler. Bu konuya ilişkin olarak feminist kuramcı Anneke Smelik; erkeğe özgü olarak tanımlanmış ve terk edilmiş bir alanın (iş dünyası, trafik, fabrika, tribün, kahvehane, pavyon vs.) sınırlarında gezinen, o sınırları zorlayan, kimi zaman çekinmeden sınırın ötesine geçip ihlal eden düzen bozucu, asi kadınlara yönelik sinemanın ürettiği acımasız yargıları çözümler. Sınırları zorlayan kadınların toplumsal cinsiyete dair ezberlenmiş rol dağılımlarını hiçe saydıkları, ezberleri bozdukları için kötü bir bakışla yargılandıkları tespitinde bulunur. Smelik, sinemanın eril iktidarın hegemonik alanını güçlendiren ve yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten önemli bir mecra olması konusunu da şu ifadelerle özetler: “Sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin gerçek kadınları değil sadece ideolojik anlam yüklü kadınlığa ait klişe imgeleri göstermesidir. Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmelidir. Geleneksel sinemanın anlatısal yapısı eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurar” (Smelik, 2008: 6). Bu sebeple de Türk sinemasında binlerce hikâyenin değişmez sonu, erkekliğe ters düşen kadınların mutlak cezalarını bulmalarıyla sonuçlanır.

Türk sinemasında cinsiyet rolleri üzerinden kurgulanan iyilik ve kötülük temsilleri oyuncular üzerinden de seyirci algısını koşullandırmak adına sıklıkla tercih konusu haline gelir. 1960 ve 70’li yılların ahlaklı kadın imajı Türkan Şoray’ın bedeniyle cismanileşip ete kemiğe bürünürken; Müjde Ar cüretkâr, cinsellik yönü ağır basan, kimi zaman iş hayatında da var olabilen, annelik dışı feminen özellikleri ağır basan kadın kimliğinin ikonikleşen ismi olur. Türkan Şoray başına ne gelirse gelsin, nerde olursa olsun püriten ahlakın vazgeçilmez timsalidir. Örneğin; Şoray *Vesikalı Yarım* (1968) filminde

pavyonda çalışan Sabiha karakterini canlandırmaktadır. Ancak asla kötü kadın kimliğine büründürülerek ya da bu kimliğin basmakalıp kodlarıyla ilişkilendirilerek temsil edilmez. Kaderin cilvesi onu her ne kadar bir pavyona, bir batakhaneye sürüklemiş olsa da yine namusunu sonuna kadar koruyan, harbiliği ve elde edilemezliği ile erkekleri afallatan, ahlaklı kadın kimliğini muhafaza eder. Şoray yine pür pak, lekesiz bir beyazlıkla seyircinin gözüne ve gönlüne hitap eder.

Kabadayılık, mahallenin bıçkın delikanlılığı, esas sevgiyi buluncaya dek zampara bir hayat sürme, Türk sinemasında makbul olan erkek kimliğinin temel raconları arasında gösterilebilir. Kadınlık temsillerinde olduğu gibi, erkeklik temsillerinde de özellikle oyuncular üzerinden kültürel olarak da yatkın olunan norm ve değerler -sivri tarafları törpülenerek, şirinleştirilmiş, sempatik hale büründürülmüştür. Kadir İnanır, Cüneyt Arkin, Çirkin Kral Yılmaz Güney kabadayılığın, yiğitliğin en ikonik figürleridir. Tarık Akan, Ediz Hun ise çapkın, romantik delikanlı rollerinde seyircinin görmeye alışık olduğu isimlerdir. Beyefendi, nazik bir tavra sahip olmak ise; muhallebi çocuklarına, pısrık, özgüvensiz, saf- şaşkın erkeklere veya eğitimcilere; hayatta kalem-den, kitaptan başka meşgalesi olmayan erkeklere mahsus özellikler olarak çizilir. Burada tasarının kilit noktasını, seyircinin yerleşik algısından da faydalanarak, ataerkil yapının, geleneksel aile düzeninin devamlılığını da sağlayacak olan erkek kimliğimin yüceltilmesi oluşturur. Bu sebeple de erkeklik karşıtı, naif erkek kimliğine de pek paye verilmez. Kadınlar tarafından bu erkeklere bir ilgi geliyecekse de ancak hikâyenin en sonunda, sarsılmaz iyi niyetin fark edilmesiyle olabilir. Bu hususta da seyirciye ekilmek istenen bilinç, aktarılan mesajlar açıktır. Kadınların yönlendirilmeye, korunmaya ve sahip çıkılmaya her an ihtiyaç duydukları ve etrafındaki tüm erkeklerden de bunu bekledikleri ve kadınların kendi zayıflıklarını, fiziksel eksiklerini kapatacak güce sahip olan ve bu gücü de hiç durmadan dayatan, maço olarak tanımlanan, başka kadınlarca da arzulanan erkeklere ilgi duydukları yönündeki mesajlardır. Keza söz konusu anlatılara da ancak güldürü filmlerinde rastlanabilmektedir. Bu erkeklik kodlarıyla bütünüyle örtüşmeyen rollerin büyük bölümünü de Kemal Sunal, Şener Şen gibi mizah yönü güçlü, halk tarafında kendilerine yoğun sempati beslenen oyuncular üstlenir. *Salako* (1974), *Şaşkın Damat* (1975), *Meraklı Köfteci* (1976), *Kılıbık* (1983), *Namuslu* (1985) *Şen Dul Şaban* (1985), *Milyarder* (1986) naif erkek kimliğinin temsil edildiği filmlerdir. Bu anlatılara konu olan saf erkek kimlikleri de başta aile fertleri, eşleri ve çocukları da dâhil olmak toplum tarafından itilip kakılır. Erkeklik özelliklerini sergilemedikleri; kimi zaman eşlerine, çocuklarına ba-

ğırıp küfretmedikleri, mahalle kavgasına karışmadıkları, kısacası bir otorite figürü dönüşmedikleri için erkek olamamakla dahi suçlanırlar. Sinemada uzun bir dönem naif erkek kimliği, seyirci tarafından ancak güldürme işlevi görebilen, saf-beceriksiz-pısrık erkeklik olarak yorumlanmaya müsait bir kurguyla temsil şansı bulabilmiştir.

1980'li yıllarda, feminist hareketinde Türkiye'de yaygınlaşmasının bir tezahürü olarak kadın temsiline de önemli bir değişim gözlemlenir. Sinemada kadın kimliğinin "iyi ve iffetli" bir profil taşımasının ön koşulu olarak sunulan arındırılmış cinsel yaşam kalıplarının kısmen de olsa terk edilmeye başlandığı bir dönem başlar. Bu dönem Türkan Şoray kanunları dahi revizyona uğrar ve kültürel atmosferin de etkisiyle sinemada kadın temsiline yaratımında rollerin çehresi değişir. Filmlerde dönemin ruhunu yansıtan yeni kalıplar, anlatı stilleri denenir. Kadın kimliği kısmen gündelik hayata entegre olmuş- özellikle iş hayatında gündelikçilik, sekreterlik dışında da dahil olabilmiş olsa da sinema anlatılarının dilinde olumlu anlamda ciddi bir değişimden söz etmek hala mümkün değildir. Batılı kaynaklardan devşirme şablon, şematik anlatılar üzerinden, feminist hareketle etkileşim kurmaya çalışan kadın temalı filmler çekilmeye çalışılır. Ancak bu filmlerde de kadın kimliği patriarkal düzenin önermelerinden ve tasarımından öteye geçemez. Kadınlığın tezahürleri yine eril söyleme ve otoriter erkin gözüne başka bir yönden hizmet etmeyi sürdürür. Özellikle 80'li yıllar filmlerinde kadın kimliği bu kez de tüm sektörel piyasayı, siyasal sistemi, kültürel alanı domine eden egemen gücün, erkek aklının tahakkümü altında tasarlanıp, bedeninin güzelliği ile var olabilen fetiş bir objeyi andırır. Ev ortamına hapsedilerek silikleştirilen kadın temsili bu defa beden fetişizmi ile sömürülerek kimliksizleştirilir. 80lerde neredeyse bir tür oluşturan "özel hayat" filmlerini popüler kılan da bir ihtiyaca da cevap vermesidir. "Kamera ev içlerinde, özel mekânlarda ağır ağır dolaşırken seyircinin bir açlığını da gidermektedir. Filmlerin başarıları da ev içini, özel ilişkileri seyirlik kılabilmesine, seyirciye estetize edilmiş özel hayatları "dikizleme" fırsatı veriyor olmasına borçludur." (Gürbilek, 2001: 66). Kadın kimliği; erkek zihniyetin dayattığı ve içselleştirdiği sinema dilinin boyunduruğu altında giderek alternatifsiz kılınmaya bu dönemde de devam eder.

3. Türk Sinemasının Kültürel Dışavurumu: Kimliksizlik, Basmakalıplaşma ve Zihniyet Sorunu

Tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema da toplumsal dinamiklerden; ekonomik, ideolojik, teknolojik koşullardan etkilenerek kültürel bir anlatı örneğine dönüşür. Bir ülke sinemasından söz ederken de o ülkeye ait kültü-

rel, ekonomik yapılar, egemen ideolojik anlayışlar ile ortaya çıkan filmlerin içerikleri birbirinden ayrı değerlendirilemez. Keza toplum ile ilişkileri çerçevesinde ele alındığında sinemanın hiçbir koşulda beslendiği toplumun değer yargılarından, ideolojisinden, politik eğilimlerden uzak olmadığı; toplumsal alanın perdede temsil edilme özelliğini de taşımakta olduğu gözlemlenir. Bu duruma, ticari sinemanın ürünleri de dâhildir. Bu bakımdan sinema filmlerinin yaratıcısı ile ortaya konulan sanatsal ürünün biçimlendiği toplum yapısı ve sanat yapısının hedeflediği seyirci grubu arasında sıkı bir etkileşim olduğu açıktır (Güçhan, 1993; Kirel, 2010).

Seyirciler sinemadaki kimliklerin duygu ve düşün dünyasına ilişkin tasarlanan imgeler, çağrışımlar, fanteziler aracılığıyla; kendi dışlarındaki dünyaları, yaşam seyrindeki olasılıkları deneyimleme imkânı edinirler. Sinema filmleri kimi imgeler üzerinden topluma; bugüne ve yarına dair yeniden düşünüm alanları sağlarken, geçmiş dönemin sıkıntılarını da yeniden canlandırarak toplumsal hafızanın yok olmasına engel olur. Dolayısıyla sinema kolektif bilinç dışının inşa edilmesinde ve toplumsal hafızanın oluşmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle de sinemanın sık kullandığı klişeler, anlatı mekaniği; toplumsal kaygıların, paranoyaların daimî tetikleyicisine her an dönüşebilme tehlikesini de barındırır. Nitekim uzun bir dönem taşrada yaşayan çoğu ailelerin toplumsal travması; artist olma rüyasına kapılan genç kızlarının evden İstanbul'a kaçmaları ve elim bir kazayla - içeceklerine atılan bayıltıcı ilaçla- başlarına bir dizi talihsizlerin gelmesine dayanan trajik kurgu bu paranoyanın bir örneğidir. Sinemanın kolektif bilinç-dışı yaratmak konusundaki maharetinin de somut bir göstergesidir.

Bu bağlamda melodram kodlarını yerli sinemanın çok uzun süre kullanma motivasyonunda; Doğu geleneğinin, kültürel devamlılığın izlerini görmek, sözlü halk kültürün, efsanelerin, masalların etkisinden de bahsedilmelidir. Tek boyutlu hikâye anlatma geleneği, sıra dışı- gerçeküstü olayların, durumların geliştiği masal dilinde de mevcuttur. Daha önce de belirtildiği üzere bu filmler akıl toplumunun değil duygu toplumun ürünleridir. Ancak halk edebiyatının sözlü- yazılı ürünleri -bir hikâye anlatmaktan ziyade- gerçeklik evreninden yola çıkarak, bir kıssadan hisse mantığıyla biçimlenmiş kültürel metinlerdir. Kültürel bir metin olma özelliğini de taşıyan sinema filmlerinin ise iddiası ve zemini -fantastik öğelere dayanan bir tür değilse şayet- gerçekliktir. Gerçekte olan biteni, tasarımılanan yeni bir gerçeklik evreniyle temsil etme sistemine dayanmaktadır. Sinema yapay olarak oluşturulmuş gerçeklik evreni üzerinden, yeni bir kastetme alanı kurma girişimidir. Bu yönüyle de genelde sinema sanatı özelde Türk sineması, halk

edebiyatından oldukça farklı bir zemine ve yaratım sürecine sahiptir. Üstelik sinema filmlerinin her an sanat eserine dönüşme potansiyeli olduğu gibi etkili bir medya ve kültürel metne de dönüşme potansiyeli de vardır. Dolayısıyla film içerikleri medya ve kültür içeriği olarak düşünölmeli maruz kalan izler kitle açısından da değerlendirilmelidir. Keza büyük bir zihniyet sorununa dönüşen sakıncalı iletiler, kültürel alanı olduğu gibi kolektif bilinçdışını da tahrip etmektedir. Medya ve kültürel içerikler şekillendirilirken özellikle ikna edici bir iletişim amaçlanıyorsa, öncelikle daima çekiciliğın dozu artırılarak yapay ancak ışıltılı bir tasarım oluşturulur. Herhangi bir iletiye, nesneye ya da kişiye dikkat çekmek, ilgi oluşturmak ve bu yolla kişileri etkilemek için hazırlanmış içerik ve görünüme eşlik eden yapay çekicilikten istifade edilir (Elden ve Bakır, 2010: 75). Görsel-işitsel materyallerin, imajların, tasarımların estetik bir ambalajla sunulmasının amacı da iletinin ikna sürecini kolaylaştırmaktır. Türk sinemasının çekicilik etkisini yaratmak adına çeşitli kimlik temsillerinin sevilen oyuncuların yüzleriyle, kimlikleriyle eşleştirmesinin bir sebebi de budur. Sevilen oyuncuların profilleri üzerinden sakıncalı kodlara sahip kimlik yapıları ve toplumsal normlar çekici, zararsız bir kılığa büründürölmüştür.

Türk sineması özellikle 60'lı ve 70'li yıllarda, düzmece, aldatıcı bir evreni önce kendi içinde var ederek, sonra tutmuş sistemini devam ettirerek film üretim faaliyetlerini kendi yapısı içerisinde sürdürmüştür. "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılan döneme dek yerli sinema, ancak rüya ve kâbus arası bir evrende geçen benzer içerikte hikâyeler tasarlayabilmiştir. Sinema sektörü pek çok yönden büyük muammalara, örtük imalara, sancısı dinmeyecek söylemlere açık olan bu sinema dilini; bol kazanç getiren, konforlu alanını sürdürmek adına da tercih etmiştir. Theodor Adorno sinemadaki kasıtlı anlatım stillerini gerçeği manipöle eden, bir tür yozlaştırma aracı olarak değerlendirir. Çünkü "filmlerdeki anlatı yapısı ve karakterler yalnızca bir takım kültürel düşüncelerin somut görünüm kazanmasını sağlamakla kalmazlar aynı zamanda tüm bunların inşa edilmesine zemin hazırlarlar." (Özden, 2004: 224). Bu filmler düzeni onaylayıp trajik geçekliği yozlaştırarak, bir tür ıslah etme vazifesini de üstlenmiştir. Mağdurların itaat etme yoluyla toplumsal kabul aldıkları temsil biçimlerinde; biat etmek, boyun eğmek her zaman makbul kimliğin olmazsa olmazıdır. Seyirciler bu kimlik yapılarıyla özdeşim kurarak düzene boyun eğmenin, rıza göstermenin önemli bir değer olduğu mesajını edinirler. Toplumsal kurguyla bütünleşerek kendi trajik durumlarının üstesinden gelmeye gayret gösterirler. Böylece kültürel dışavuruyla "hem devrimci içgüdüler" hem de "barbar içgüdüler evcilleştirilir"

(Adorno, 2012). Türk Sinemasının büyük bir odaya içerisinde kurduğu kimlik temsillerinde uzun dönemli toplum mühendisliği çalışması söz konusudur. Mevcut düzeni onama ve eşik bekçiliğini yapma motivasyonu ile yürütülmüşçesine basmakalıp kimlikler, dönemin egemen düşünce yapısının taşıyıcılarıdır.

Açıktır ki Türk sinemasında karakterlerin pek çoğuna; birey olma, kendi gerçekliğini temsil etme şansı çoğu kez maksatlı olarak da verilmemiştir. Birey olmanın ilk koşulu benliğini ortaya koyabilme, ötekenden farklı bir kimliğe sahip çıkabilmektir. Türk sineması ise kimliklerin birkaç görünümünü yansıtır ayırıcı kişilik, benlik özelliklerini tamamen saf dışı bırakma yolunu takip etmiştir. Toplumsal alandaki ana akım düşüncenin alternatifi sayılabilecek herhangi bir bakış açısı ya da yoruma dahi kapı aralayamamıştır. Türk sineması bu yönden ne kendi sinemasal dilini oluşturmanın derdine düşmüş ne de toplumu anlayıp doğru bir temsiliyet yapısı kurmanın kaygısını taşımıştır. Zeynep T. Akbal Süalp anlatmak yerine “ima ile geçiştirme sanatı” olarak da tanımladığı yerli sinemanın kültürel dışavurumunu yüzleşme olarak da tanımlar (2007). Her döneme özgü sosyo-kültürel koşullar kolektif bilinçdışının oluşmasını ve depolanmasını sağlar. Kültürel temsiller de üretildiği dönemin kaygılarını bir şekilde içinde barındırır ve çoğu kez farklı formlarla yeniden inşa edilme sürecinden geçerek, kendini farklı dönemlerde de görünür kılar. Türk sineması bu sebeple de yalnızca sinemada olup biten hikâyeye bakarak değerlendirilemez, değerlendirilmemelidir (Kayalı, 2006: 122). Bu anlamda toplumsal alanda sosyal tabakaya-sınıfa, bağlı olunan değerler sistemine, zamanın ruhuna, zihniyet yapısına, ahlaki örüntülere, açık-gizil kodlara ve hepsinin kültürel dışavurumu olan dönemin sinema filmlerine- sosyolojik bağlamla bakıldığında- maalesef yerli sinema adına hoş bir tabloda bahsetmek mümkün değildir. Ancak nispeten de olsa 2000’li yıllarla birlikte sinemada yeni bir kültür ortamının, kimlik arayışının varlığından bahsedebilmek mümkündür.

2000’ler de zorunlu göç, kan davası, çocuk gelinler, faili meçhul cinayetler vs. toplumsal olaylar, kimlikler sinemanın gerçek meselesi haline gelmeye başlar. Örneğin; *Meleğin Düşüşü* (2004), *Mutluluk* (2007), *Saklı Yüzler* (2007), *O... Çocukları* (2008), *Halam Geldi* (2013) bu temaların farklı biçimlerde anlatıldığı filmlerdir. Özellikle hikâyelerin ana omurgasında göç sorununun yarattığı işsizlik, yeni hayata tutunamama, kentte ya da taşrada sürekli örselenme, dışlanma, toplumsal sıkışmışlık ve beraberinde gelen varoluşsal bunalım temaları gerçekçi kimlik temsilleriyle ön planda tutulan konular arasındadır. Bu dönem sinemasında kadın cinayetlerinin ve kitlesel

intiharların da toplumda tartışılır, araştırılır olmasının da etkisiyle; namusla değil doğrudan “toplumsal ahlak” kavramının ne olduğuyla ilişki kuran anlatılara yönelim başlar. Eril dil tümüyle terkedilmese de filmlerdeki bariz biçimde cinsiyetçi, ataerkil söylem üretim bombardımanının yoğunluğunda görünür bir azalma da söz konusu olur. Kadınlar artık iş hayatında, cinsiyetlerinden kaynaklı bariyerleri, cam tavanları kırarak var olabilmekte, ahlaki olarak damgalanmadan ve yargılanmadan çalışma hayatına dâhil olabilmektedir. Sinemadaki bu değişim elbette toplumsal hayatta küresel çapta gelişen birtakım değişimler, elde edilmiş haklar neticesinde de yaşanmıştır. Türkiye’de de özellikle gençler arasında feminist hareketin ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının önemsenmesi, yaygınlaşması ve doğru biçimde anlaşılabilir şekilde içselleştirilmesi, sinemadaki anlatıların da içeriğine katkı sağlar. Erkek ve eşcinsel bireylerin kimlikleri de aynı etkileşimden önemli bir kazanım elde eder. Anlatıların perspektifi; toplumsal cinsiyet eşitsizliği, cinselliğin tabulaştırılması, cinsiyet yönelimlerinin anlaşılabilir olmaması, toplum tarafından atanmış cinsiyet kodlarının topluma verdiği sıkıntılar, geleneksel aile kurumundaki çözümler, sınıflar arası geçirgenliği vs. ekseninde ilerlemeye başlar. *İki Genç Kız* (2005), *Üç Maymun* (2008), *Çoğunluk* (2010) *Atlıkarınca* (2010) *Zenne* (2011), *Kurtuluş Son Durak* (2012), *Zerre* (2012), *Çekmeceler* (2014), *Toz Bezi* (2015), *Sibel* (2018), *Aşk, Büyü vs.* (2019) toplumsal cinsiyeti, geleneksel aile normlarını sinemada da tartışan filmler arasında gösterilebilir.

Değerlendirme ve Sonuç

2000 öncesi Türk sinemasında kimlik temsillerinin inşası; sosyo-ekonomik hareketlilik, göç, kültürel dönüşüm, sınıf, cinsiyet gibi topluma ait fenomenler ve formasyonlarla iç içe etkileşim halindedir. Bu etkileşime rağmen söz konusu dönem içerisinde Türk sinemasında güçlü, sağlam kimlik temsillerine rastlanamamaktadır. Türk sineması uzun bir dönem tek boyutlu tanımlara sıkıştırarak tanımladığı kimlikleri, durmadan benzerlerini üretmek suretiyle, kültürel alanda da kimliklerin görünmez olmasına ya da yanlış yorumlanmasına olanak sağlamıştır. Kimliklerin belli bir tipolojiye indirgenerek- fabrikasyon mantığında- film üretim bantlarından seri halde geçirilmesi, kültürel alandaki özgünlüğü ve yaratıcılığı da kısırlaştırmıştır. Bu durum da metaforik anlamda kimliklerin süblimleşmesine sebep olmuştur. Uzun bir dönem boyunca kimliksiz karakterler bir temsil ortaya koymaktan ziyade; ruhsuz, içi klişelerin gazıyla doldurulmuş- ya da daha doğru bir ifadeyle boşaltılmış- hayal mahsulü kimselerin beyaz perdede uçuşan görünümünü yansıtabilmişlerdir. Bu görünüm tutarlı bir kimliği değil, ancak

bir fikrin/ ideolojinin şeyleşmiş öznelerini, insansı tasarımlarını ifade edebilir niteliktedirler.

Burada sözü edilen durum; sinema sanatının özünde var olan imgesel çağrışımlardan faydalanma ya da metaforlara başvurarak, yan anlamları da devreye sokarak anlatımı zenginleştirme denemeleri değildir. Açık ya da örtük aktarılan tüm bilgilerde anlatma- anlatmama yönteminde kültürel bir kalıbın, şablonun dışavurumu söz konusudur. Dolayısıyla var olanla yüzleşmeyi reddeden, ima yoluyla sadece anıştırmayı seçen, gerçeği bulanıklaştırıp hasıraltı eden bir tavır mevzu bahistir. Sinema; “gerçeği bulma adına hayata doğrultulan bir kamera” ise film üreticisinin de birtakım sorumluluklar üstlenerek üretim faaliyetlerini yürütmesi etik olarak da beklenen bir duyarlılık eşiğidir. Sinema filmleri, yaratıcı sürece katkı sunanların (yönetmen, senarist vs.) gerçeği görme ve algılama süzgecinden geçerek oluştukları için, keskin hatlarla genel geçer bir gerçekliği değil, daha çok eseri yaratıcıların görece gerçeklerine ilişkin yorumlarının yansıtıcı aracı olabilmektedir. Bu bakımdan sinema; farklı düşün- duygu dünyalarını, zihniyet yapılarını ve görece gerçeklik yorumlarını kimi zaman seyircinin bilinçdışına ekmeye, kimi zaman farkındalık oluşturmaya açık, manipülatif yönleri de olan bir dışavurum alanıdır. Özellikle Yeşilçam döneminde üretilen filmlerde ürpertici derecede ataerkil ideolojinin cinsiyetçi değerlerinin terk edilmesi değil, aksine geleneğe bağlılık adına takip etmesi, kültürel mirasa sahip çıkılması mesajı ön plandadır. Yeni Türk Sinemasına değin sürdürülen bu hatalı aktarımlar, cinsiyetleri de boyutsuz kılmış tek bir zemine indirgemıştır. Cinsiyet, cinsellik gibi konularda asla aşılamayan, büyük zihniyet sorunlarının toplum tarafından içselleştirilmesinde ve ataerkil sözleşmenin adeta toplumsal kabule dönüp, meşrulaşmasında Türk sinemasının önemli ölçüde payı ve sorumluluğu vardır. Netice itibarıyla seyircilerin perdedeki kahramanların memleket bilgileri üzerinden etnik kökenlerine, konuşma şiveleri- üslupları üzerinden eğitimi mi yoksa cahil mi oldukları bilgisine, kimi zaman kılık-kıyafetleri üzerinden de sosyal sınıflarına- köylü mü yoksa kentsoylu mu oldukları çıkarımına vardıkları bu sinema evreni, kendi içinde de kişiliğini, kimliğini bulamamıştır.

Çalışmada da belirtildiği üzere bireyler dış dünyada olup bitenler üzerinden edindikleri bilgiler, kendi iç dünyasına bakma deneyimlerini artırır ve özdeşlik ilişkisiyle birlikte gelişim gösterir. Kendini keşfetme, kim olduğunu, nerede konumlandığını anlama ve kimliğine ilişkin yeni düşüncüler edinmenin tetikleyici gücü olan özdeşleşme, toplumsal hayatta tanışık olma, bilme üzerinden beslenir. Kültürel dışavurum aracına dönüşen filmlerin bü-

yük bölümünde kahramanların yolculuğuna eşlik eden seyirci, hikayesini takip ettiği kimlik temsili ile özdeşlik ilişkisi kurar. Onunla tanışır; zihnine, duygusuna, dünyasına dahil olur. Bu kimliğin nasıl şekillendirildiği, hangi düşünsel iklimin, hangi zihin yapısının ürünü olarak kimi, neyi, nasıl temsil ettiği de burada önemli hale gelmektedir. Türk sineması Türkiye toplumunda kimlik temelli zihniyet sorununun pekişmesi konusunda sahip olduğu alanı önemli ölçüde kötüye kullanmıştır. Gerek sınıf temelli gerekse cinsiyet temelli tutucu kimlik temsillerine uzun dönem maruz kalan toplum - özellikle otoriter, ataerkil düzmece bilincin filmler üzerinden onanıp, romantize edilmesiyle de- yanlış bilinç üretmiş, sınıf ve toplumsal cinsiyet rolleriyle olan ilişkisini daha da derinleştirerek zehirlenmiştir. Bu durum Türkiye’de kimliklere ilişkin üretilen yanlış bilince ikna sürecinin tamamlanması ve rıza üretiminin gerçekleşmesiyle sonuçlanmıştır. Smelik’in ısrarla bahsetmiş olduğu gibi; “Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmelidir” (Smelik, 2008: 6). Kültür toplumsal alandaki soyut niteliklerin tamamıdır. Türk sinemada aldatıcı kimlik temsilleriyle, zihniyet sorununun pekişmesine ve kültürel alanın niteliğinin düşmesine hizmet etmiştir.

Öte taraftan basmakalıplaşmış yerleşik bilgiler, kabuller etrafında biçimlenen ve ancak tiplleme düzeyinde sınırlı kalan bu karakter profilleri; Türkiye toplumundaki kimliksizleşmenin kültürel dışavurumun, zihniyet yapısının parlak vitrinini andırır niteliktedir. Giderek reklam stiline benzer biçimde cilalanarak, tipolojiye indirgenerek şekillendirilen kimlik anlatıları “kültürle ilişkiyi bir jest ve büyülenme, bir ani uyarı ve şok, bir vitrin ve seyir ilişkisi haline getirmiştir.” (Gürbilek, 2001: 24). Bu nedenle de uzun bir dönem Türk sinemasına konu olan kimlikler, gerçek kimlikleri değil, ancak süslü bir vitrinin plastik modellerini temsil edebilirler. Işıltılı vitrinin göz alıcılığı altında sergilenen model kimlikler, yapay olduğu bilindiği halde uzun dönem izleyiciler tarafından hipnotize olmuş şekilde, büyü etkisi altında takip edilmişlerdir. Dolayısıyla bu vitrin ve seyir ilişkisi, toplumun gösteriş kültürüyle kurduğu ilişkiye de benzemektedir. Seyrine doyulmayan ışılı vitrinin yapaylığı filmlerin anlatı dilinde, gösterilen içerikte ve seyretme-seyirci kalma kültüründe de karşılık bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Olabilirdiği insanı zaafardan, zayıflıklardan, insana içkin tutarsızlıklardan uzak olarak çizilmiş yapay kimlikler, nihayetinde Türk sineması adına ne gibi sonuçlar doğurmuştur? İpek eldiven içinde demirden bir yumruk olmak dışında hangi yarayı görünür kılmış, neyi onarmanın derdine düşmüştür? Her dönemde kültürel, bilişsel atıkların toplanma ve halka arz edilme alanı mıdır Türk sineması? En önemlisi vitrin ve seyir ilişkisi, kimliksizleşme

ve kültürel dışavurum arası korunan, kopan ilişki nasıldır? Bu soruların cevabı birkaç noktada hala düğümlüdür. Tipleme kimlikler; bir karakter kimliğini derinlikli ve bütünlüklü olarak temsil etmekten yoksun olarak tasarlandıkları için, hikâye evreninde yeni ve özel bir pencere açamazlar. Geniş bir manzara gösteremezler. Dolayısıyla yarım yamalak denebilecek boyutta, -var ile yok arası- şekillenen kimliklerin temsilleri ne cinsiyetçi dilden uzaklaşabilmiş ne de insan hakları konusunda etkili bir düşünce ortaya koyabilmiştir. Egemen normlar çerçevesinde tasarlanan, genel anlamda ima ile geçiştirmeye -anıştırmaya dayalı- bu yapı; sığ bir sinema kültürünün pekişmesine alan açmakla kalmamış, sinemanın perspektifini olduğu gibi seyircinin vizyonunu da daraltmıştır. Nihayetinde de bir yüzyılı geride bırakmasına rağmen; kendi sinemasal anlatım dilini bulamamış, uluslararası arenada görünürlüğü kısıtlı, festival programlarında kendi kültür dünyasından söz ettirmeyi başaramayan, kimliksiz ya da kimlik arayışı hala devam eden bir ülke sinemasını var etmiştir. Bu bağlamlar eşliğinde değerlendirildiğinde; yerli sinema sektörünün neden hala dünya sinemasını geriden takip etmekte olduğu, taklit üretimlerle yol alma çabası içerisinde olduğu bir parça anlaşılabilir.

Türk sineması halen daha uluslararası mecralarda ne kendine has dramatik anlatı stiliyle, ne de ayırksı, özel teknik becerileri ile öne çıkmayı başarabilen, kendi anlatı dünyasından söz ettirebilen bir ülke sineması değildir. Türk sineması insana yaklaşım biçimini çeşitlendirmeye kendi özgün kültürünü belirlemeye 2000 sonrası dönemde başlayabilmiştir. Kendi coğrafyasının yerel kodlarıyla gerçek anlamda ilgilenmeye, gündelik sorunları ve kimlikleri de gerçekçi biçimde temsil etmeye, buradan samimi bir değer, kazanım üretmeye yeni başlayan bir ülke sinemasının özgün kişiliğini bulması için zamana gereksinim vardır. Çünkü “dinler, mitler, efsaneler, düşünce teknikleri, iletişim tarzları ve stilleri gibi ikincil kurumlarda yansıyan sembolik projeksiyonlar vasıtasıyla her toplum özgün kişilik tipini belirlemektedir, yani kısaca ifade edilirse, bir toplumun özgül kişilik tipi, onun kültürü tarafından şekillendirilmektedir” (Bilgin, 2009). Bu anlamda Türk toplumunun da kimlik inşasının kültürel olarak tamamlanamadığından bahsedilebilir. Türk sineması maalesef uzun bir dönem sosyo-ekonomik sosyo-politik atmosferin sıkıştırdığı kabuğu kıramamış, kültürel alanda ciddi bir ilerleme kaydedememiştir. Uzun yılar boyu perdeye yansıyan yerel anlatılarda köhneleşmiş zihinsel kalıpların terk edilememesi, hatta yerleşik bir üretim mantığına dönüşmesi; zihniyet sorununun kültürel olarak hem dışavurumuna hem de kitleler tarafından içselleştirilişine neden olmuştur.

Sonuç olarak; Türk sineması tarihsel ve kültürel olarak; ne olduğu, neyi ve kimi anlattığı tutarsızlıklarla bezeli olan, ancak düzmece, mizansenik uçlarda gezinmeyi başarabilen, yüzeysel görünümüleri yansıtmakla meşgul olan bir anlatı kimliğine sahip olabilmıştır. Kendi ülke sinemasının benliğini, düşünüş biçimini, karakter yapısını, ruh halini, sıkıntıların çeperlerini yansıtacak, ulusal bir sinema dilinin kültürel dışavurum aracına dönüşmek adına gereken özeni gösterememiştir. Kimlik tanımını ilk ortaya koyan Locke'un tanımında yer aldığı gibi; kimlik her şeyden önce bir idrak, hatırlama ve şuurluluk halidir. 2000 öncesi Türk sinemasının kimlik temsillerinde de ciddi bir idrak, hatırlama, toplumsal bellek inşası ve şuurluluk haline rastlanamaz. Toplumsal alanda giderek aşınan, zayıflayan kimliksizlik/kişiliksizlik; gösteri alanlarına, yerli sinema deneyimine de yansımıştır. Bu koşullar altında Türk sineması kendi kültürüne, yerel kodlarına ilişkin başka kültürlerle de gerçek bir seyir deneyimi sunabilmeye, benzersiz bir vitrin olmaya bu yüzyılda henüz başlayabilmiştir. Sinemada daha önce hikâyesi hiç anlatılmamış kimliklerin kültürel dışavurumu yenidir ve bu nedenle alanyazında 2000 sonrası sinema “yeni” olarak nitelendirilmektedir. Keza Yeni Türk Sineması'nda çekilen yerli filmlerde, sinema yaratıcılarının insan olmanın tabiatındaki gri alanları özellikle anlatma gayretleri, kimlik konusundaki boşlukları doldurmak noktasında umut verici kültürel bir gelişmedir. Son dönem yerli sinemada özellikle taşra anlatılarında sahici, samimi bir bakışın varlığı hissedilir düzeydedir. Farklı tonları da içeren gerçekçi kimlik temsillerinin, varoluşu her yönden kavramaya niyetli değişen bakış açılarının; “ülke sineması” kimliğinin inşasına ve gelişimine olumlu katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Aça, Mustafa & Dinç, Mustafa (2021). “Türk Sinemasında Yeni Hayatın Eşiği: Haydarpaşa Garı Üzerine Değerlendirmeler”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(1): 312-324.
- Adanır, Oğuz (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*. İstanbul: +1kitap.
- Adanır, Oğuz (2010). *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*. İstanbul: Doğu Batı.
- Adorno, Theodor W. (2012). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim.

- Akbal Süalp, Zeynep (2007). “Geleceğin Puslu Havasında Silik Duranı Unutma”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VI*. Ed. Deniz Bayraktar. İstanbul: Bağlam.
- Alpman, Polat S. (2018). “Sosyal Teorinin Konusu Olarak Kimlik: Sosyal İnşacı Yaklaşım”. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 21(2): 1-28.
- Altunoğlu, Mustafa (2009). *Kimlik'in Modern İnşası: Kimlik Politikaları ve Türkiye'de Kimlik Tartışmaları*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Benedict, Ruth (2000). *Kültür Örüntüleri*. Çev. Mustafa Topal. Ankara: Öteki.
- Bilgin, Nuri (2007). “Kimlikler İnşa Ürünüdür”. *Türkiye Günlüğü*, 89: 97-102.
- Bilgin, Nuri (2009). “Kültür Değişmeleri ve Kimlik Sorunu”. *Aramızdan Ayrılışının 40. Yılında Prof. Dr. Mümtaz Turhan Sempozyumu*. Ankara: Gazi Üniversitesi Rektörlüğü, 161-188.
- Budak, Selçuk (2000). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Castells, Manuel (2006). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür-Kimliğin Gücü, C.2*. Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Dökmen, Zehra (2019). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi.
- Elden, Müge ve Bakır, Uğur (2010). *Reklam Çekicilikleri*. Ankara: İletişim.
- Ergun, Doğan (2018). *Kimlikler Kısacasında Ulusal Kişilik*. Ankara: İmge.
- Gözübüyük Tamer (2014). “Kimliklerin Seyrinde Bir Keşif”. *Folklor/Edebiyat*, 20(77): 83-99.
- Güçhan, Gülseren (1993). “Sinema-Toplum İlişkileri”. *Kurgu Dergisi*, 12: 51-71.
- Gürbilek, Nurdan (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis.
- Güvenç, Bozkurt (1995). *Türk Kimliği*. İstanbul: Remzi.
- Hall, Stuart (1998). “Kültürel Kimlik ve Diaspora”. *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık*. Çev. İrem Sağlamer. İstanbul: Sarmal.
- Hançerlioğlu, Orhan (1993). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Hogg, Michael A. & Vaughan, Graham M. (2010). *Essentials of Social Psychology*. London: Pearson.
- Kayalı, Kurtuluş (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz.
- Kelly, Caroline (1993). “Group Identification, Intergroup Perceptions and Collective Action”. *European Review of Social Psychology*, 4: 59-85.
- Kirel, Serpil (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

- Maktav, Hilmi (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora.
- Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev. Osman Akinhay ve Derya Kömürcü Ankara: Bilim ve Sanat.
- Moran, Berna (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.
- Oğuz, Hatice Şule (2013). *Kültürlerarası İletişim Bağlamında Sığınmacılık Deneyimi: Gaziantep Örneği*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Oran, Baskın (2010). *Türkiye’de Azınlıklar: Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İçtihat, Uygulama*. İstanbul: İletişim.
- Özden, Zafer (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: İmge.
- Öztürk, Yücel (2014). “Tarih ve Kimlik”. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 2(1): 1-25.
- Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. Çev. Deniz Koç. İstanbul: Agora.
- Weeks, Jeffrey (1998). “Farklılığın Değeri”. *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık*. Çev. İrem Sağlamer. İstanbul: Sarmal.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: *Ethics committee approval is not required for this study.*

Declaration of Conflicting Interests: *The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship, or publication of this article.*