

## Do Not Disturb Filmine Metinlerarasılıkla ve İlişkisel Estetikle Bakmak

### *Intertextuality and Relational Aesthetics in the Film Do Not Disturb*

Ercan GEÇGİN<sup>12</sup>

Emrah DOĞAN<sup>3</sup>

#### Öz

Modern toplumda insana dair çözümler katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu katmanlı yapıyı anlamak için çeşitli kavramlar kullanılmıştır. Bu sosyolojik kavramlar, gösteri toplumu, risk toplumu, akışkan modernlik ve dijital çağda enfokrasi terimleridir. Bu terimler, modern insanın kimliğini ve toplumsal ilişkilerini anlamak için bir çerçeve verir. Bu bağlamda Cem Yılmaz'ın filmleri, günümüz dünyasının katmanlı yapısını ve izleyici etkileşimini anlamamız açısından iyi örnekler sunar. Onun *Do Not Disturb* filminin postmodern bir yapıt olması, başka filmlere göndermelerde bulunması ve dönemin kültürel bağlamını yansıtmaya nedeniyle bu araştırmaya örnek olarak seçilmiştir. Onun bu filmi, geç modernite çağında ve enformasyon toplumunda farklı kültürel dünyalardan insanların bir mekândaki buluşmalarında ortaya çıkan gerilimleri temsil etmektedir. Filmdeki Aytek karakteri, onun eserlerinde sıkça görülen bir toplumsal tipi temsil ederken aynı zamanda Türkiye gerçekliğinde akışkan modernitenin bir örneği olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenle bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan metinlerarası çözümleme yöntemi kullanılmış, filmdeki göndermeler, alıntılar ve diğer filmlerdeki tema ve motiflerle olan benzerlikler incelenmiştir. Aynı zamanda, kültürel bağlamda dönemin sosyal ve politik dinamikleriyle ilişkisi ve izleyici deneyimi analiz edilmiştir. Sonuç olarak film, yalnızca bir eğlence aracı olmanın ötesinde günümüzün karmaşık sosyal yapısını ve bireysel ilişkileri anlamamıza yardımcı olan önemli bir eser olarak öne çıkmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *İlişkisel Estetik, Kendini Yansıtma, Metinlerarasılık, Do No Disturb*

#### Abstract

Analyses of human beings in modern society have a layered structure. Various concepts have been used to understand this layered structure. These sociological concepts are the terms society of spectacle, risk society, fluid modernity, and infocracy in the digital age. These terms give a framework for understanding modern man's identity and social relations. In this context, Cem Yılmaz's films provide good examples for understanding the layered structure of today's world and audience interaction. His film *Do Not Disturb* was chosen as an example for this study because it is a postmodern work that references other films and reflects the cultural context of the period. His film represents the tensions that arise when people from different cultural worlds meet in a space in the era of late modernity and information society. While the character of Aytek in the film represents a social type frequently seen in his works, it can also be considered an example of fluid modernity in Turkish reality. For this reason, in this study, intertextual analysis method, which is one of the qualitative research methods, was used, and the references, quotations and similarities with themes and motifs in other films were examined. At the same time, the relationship between the cultural context the social and political dynamics of the period and the audience experience were analysed. As a result, the film is not only a means of entertainment but also an important work that helps us understand the complex social structure and individual relationships of today.

**Keywords:** *Relational Aesthetics, Self-Reflection, Intertextuality, Do No Disturb*

<sup>1</sup> Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, [ercangecgin@ohu.edu.tr](mailto:ercangecgin@ohu.edu.tr), ORCID: 0000-0001-9896-119X

<sup>2</sup> Sorumlu Yazar (Corresponding Author)

<sup>3</sup> Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, [edogan@beu.edu.tr](mailto:edogan@beu.edu.tr), ORCID: 0000-0002-3808-1067

## Giriş

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de güldürü ve trajedi tarzı filmler izleyiciler arasında önemli bir popüleriteye sahiptir. Bu filmler, eğlendirmenin ötesine geçerek toplumsal eleştirileri de içerisinde barındırmakta ve bizlere toplumsal dinamikleri derinlemesine anlama fırsatı sunmaktadır. Bu bağlamda, Cem Yılmaz’ın senaryosunu yazıp yönettiği ve 2023 yılında, dijital izleme platformlarından olan Netflix’te yayımlanan *Do Not Disturb* adlı film, incelenmeye değer bir örnek teşkil etmektedir.

Bu araştırmada, *Do Not Disturb* filmi metinlerarasılık ve ilişkiel estetik çerçevesinden irdelenecektir. Özellikle filmde Ayzek karakterinin temsil ettiği unsurların toplumsallaşmış bir metin ve söylem biçimleri olarak nasıl yorumlanabileceği, filmin daha geniş bir sosyolojik bağlamda tartışmaya açık yönlerini gün yüzüne çıkaracaktır. Film, birtakım toplumsal boyutlar ile kalıplaşmış söylem ve pratiklere göndermelerle doludur. Filmdeki Ayzek karakteri, toplumsal eleştirilerin ve iletişim biçimlerinin bir yansıması olarak işlev görmektedir. Bu nedenle, filmdeki çeşitli referansların, temsillerin ve sembollerin günümüz Türkiye’sindeki sosyal ve kültürel dinamiklerle olan ilişkisi detaylı bir şekilde incelenecektir. Ayrıca farklı yorum çerçevelerine dayalı olarak filmin değerlendirilmesi de pekâlâ mümkündür. Bu araştırmada, metinlerarasılık üzerinden çeşitli toplumsal formlar ve durumlar ele alınarak sinema ile toplumsal haller, sosyal medya ve gündelik hayat gibi alanlar arasındaki ilişki ve bu formların nasıl etkileşimde bulunduğu derinlemesine sorgulanacaktır. Geç modernite döneminin enformasyon toplumu ve bireyselleşmiş toplum gerçekliği bağlamında, günümüz sosyolojik yapısı üzerine de çeşitli yorumlar geliştirilecektir. Bu çerçevede *Do Not Disturb* filmi yalnızca bir sinema eseri olmanın ötesinde, toplumsal dinamikler ve bireyler arasındaki karmaşık ilişkileri sorgulayan, düşündürülen ve izleyiciye geniş bir perspektif sunan bir metin olarak ele alınacaktır.

Sonuç olarak bu araştırma, filmin sunduğu eleştirel bakış açısını vurgulamakla kalmayıp aynı zamanda sinema sanatının toplumsal dönüşümdeki rolünü de ortaya koymayı hedeflemektedir. *Do Not Disturb* filmi yalnızca bir eğlendirme aracı olmanın ötesinde, toplumsal yapıların ve ilişkilerin derinlemesine analizine olanak tanıyan bir sanat eseri olarak değerlendirilerek daha sonraki araştırmalara düşünsel bir zenginlik sunmayı amaçlamaktadır.

### 1. Cem Yılmaz Sineması Üzerine

Şimşek, Cem Yılmaz’ın kendi filmlerinde herkesin bilip de söyleyemediklerini rahatlıkla dillendiren biri olduğunu belirtmiş, Türkiye’de özellikle alt ve orta sınıfların kendilerine özgü sinimizi kendi gözleriyle görebilme imkânı sunduğunu ifade etmiştir (2014, s. 149). Yılmaz’ın parodi anlayışında Türk insanının farklı ortamlarda ya da durumlarda ne türden deneyimler yaşayabileceğine dair esprili temsiller ağırlıklı yer tutmuştur. O ortamlarda yine bilindik bir yurdum insanı temsiliyle olası davranışları yansıtmaya çalışmıştır. Esasında bunun ilk işaretlerini, ilk gösterilerini sergilemeye başladığı zamanlarda ulusal bir televizyona konuk olduğu Erol Evgin’in programında (Erol Evgin Show) vermiştir (TRT, 1995). Nitekim Bozkurt da (2016), Yılmaz’ın karikatüristik yaptığı ilk zamanlara dikkat çekmiş ve bazı durumlarda Türk insanının yaşayacağı uyumsuzlukları mizahi dille sinemaya yansıttığını ve parodileştirdiğini dile getirmiştir. Söz gelimi *G.O.R.A.*’da (2004) Batı sinemasının uzay filmleri ekseninde algılanan ortamında Türk insanının kendi davranış kodlarıyla varlığı resmedilmiştir. Keza dram türündeki *Hokkabaz*’da (2006) sihribazlık alanında, *A.R.O.G.*’da (2008) geçmiş zaman diliminde, *Yahşi Batı*’da ise ABD sinemasında temsil edilen yaşam tarzı ortamında Türk olmanın

anlamı parodileştirilmiştir. *Ali Baba ve 7 Cüceler*'de (2015) güncel zaman diliminde ama bu sefer esnaf olarak başka bir ülke ortamında (Bulgaristan) bulunmanın deneyimi ve *Arif V 216*'da (2018) ise Yeşilçam, yani Türkiye'nin geçmiş zamanına bugünün Türk insanının dâhil oluş süreçleri benzer bir tarzda sahneye yansıtılmıştır. Dijital platformlarda yayınlanan *2 Arada* ve *Kaçamak* adlı iki orta metrajdan oluşan *Karakomik Filmler* (2019) ve *Deli* ile *Emanet* adlı iki orta metrajdan oluşan *Karakomik Filmler 2*'de (2020) farklı ortamlarda sıradan biri olmanın sıra dışı deneyimleri mizahi dille temsil edilmiştir. 2023 yapımı *Do Not Distrurb*'ün ana karakteri olan 'Ayzek' de *Karakomik Filmler*'in ilkindeki *2 Arada*'da gemide çalışan Ayzek'in hikâyesinin bir devamı olarak sahnelenmiştir. 2022 yılında yine dijital platform olan Netflix'te yayınlanan *Erşan Kurneri* de *G.O.R.A.*'daki bir tiptemenin yeniden hikayelendirilmesine dayanmıştır.

Cem Yılmaz'ın filmleri akademik literatürden farklı çerçevelerde ele alınmıştır. Söz gelimi absürt filmler örneği üzerinden (Özbek, 2023), *G.O.R.A.*, *A.R.O.G.* ve *Yahşi Batı* adlı filmleri küresel ve yerel eksenlerle (Güloğlu Ulusal, 2014), ürün yerleştirmeler üzerinden (Yeğin, 2016) değerlendirmeler yapılmıştır. *Pek Yakında* filmini Zeki Demirkubuz'un yönettiği *Masumiyet* filmiyle birlikte 'özdüşünüm' ekseninde (Kızıl, 2019) ele alan çalışmadan da söz edilebilir. *G.O.R.A.* filmini, Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* (2001) ve Ata Demirel'in *Eyvah Eyvah* (2010) filmleriyle birlikte, komedyenlerin anlatı tercihlerindeki bazı yönlerden hareketle sinema öncesi izlerine uzanan Gencelli'nin (2014) çalışması; *A.R.O.G.*, *G.O.R.A.* ve *Arif V 216* filmlerini bilim kurgu, özel ve görsel efekt kullanımıyla değerlendiren Gülbay'ın (2023) eseri de güncel kaynaklar arasındadır. Cem Yılmaz'ın birden fazla filmde canlandırdığı 'Arif' ile Şahan Gökbağar'ın filmlerinde canlandırdığı 'Recep İvedik' karakterinin göstergebilimsel ve alımlama biçimleri açısından toplumsal farklılaşmanın kültürel dünyalarına karşılık geldiğini işaret eden çalışmadan da bahsedilebilir (Geçgin, 2018). *2 Arada*'daki Ayzek karakterini Barthes'ın göstergebilimsel çerçevede inceleyen çalışmayı (Akıner, Biçer, vd., 2023) ve *Do Not Disturb: Ayzek'le Bir Gece* filmini göstergebilimsel çerçevede mekân, göç, kimlik, aidiyet ve ideoloji kavramları ekseninde çözümlemede bulunan çalışmayı (Akıner, Sarıkaya, vd., 2023) da konumuz açısından dile getirebiliriz. Bunlara ek olarak *Bir Sinema Hayvanı* (2021) ile *Erşan Kurneri* (2022) dizilerinde Türk sinema tarihinin ele alınma şeklini 'tasvir', 'teleoloji' ve 'platform kaygısı' kavramları üzerinden yorumlayan Şavk'ın (2023) çalışmasını da not etmemiz gerekir.

Gön (2016) makalesinde Cem Yılmaz'ın yaygın şekilde başvurduğu metinlerarası atıflardan ve özdüşünümsel göstergelerden bahsetmiştir. Çalışmada, Yılmaz'ın filmlerinde yer yer başka filmlere, yer yer de kendi filmlerine veyahut filmlerdeki karakterlere ya da durumlara göndermelere sıkça başvurulduğu belirtilmiştir.

Yılmaz'ın filmlerinin çoğunluğu parodi türündedir ve çoklu göndermelere sahiptir. Keza filmlerinde sonraki filmlere konu olan ve sıradan insanların tiptemesini yansıtan karakterler yelpazesi de bulunur. Bu açıdan Yılmaz'ın sinemasında doğurtucu karakterler barındıran yönler de vardır. Söz gelimi *Do Not Disturb* filminde, daha önce *Karakomik Filmler* içinde yer alan Ayzek karakterinin pandemi dönemindeki deneyimi konu edinilmiştir. Buradaki kurmacanın örgüsünde de metinlerarası atıfların mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu metinleri geniş toplumsal ilişkiler ağını da içerecek ilişkisellikte düşünmek daha isabetli olacaktır. Bu makale de metinlerarasılık ve ilişkisellik çerçevesinde bir çözümleme denemesine dayanmaktadır.

## 2. Modernizmden Geç Modernizme Sinemada Metinlerarasılık ve Kendini Yansıtma

Klasik anaakım sinema (Hollywood sineması) anlatı yapısı nedeniyle metin araştırmalarının ve film türlerinin karmaşıklığı üzerinde yeterince dikkat etmemiştir ve klasik anlatı sineması çağdaş filmlerdeki türlerin yeni eğilimini karşılayamaz hale gelmiştir. Bu anlamda metinlerarasılık, çeşitli film türleri arasındaki kolajlar, parodiler, melezlikler ve yansımalar üzerinde derinlemesine bir anlayış geliştirmemizi sağlar. Bu kavram, sembolik sistemlerin dönüşümünü temsil eder. Her bir metin türü, diğer türlerin dönüşümünü ve içselleştirilmesini içerir. Bu durum da bize sürecin sürekli ve dinamik olduğunu gösterir.

Metinlerarasılık, metinlerin birbirine referans verdiği bir kavramdır. Filmler de sıklıkla bu yapıyı benimser; örneğin bir film roman ya da oyuna dayanabilir. Çekim tarzı, referans verdiği diğer metinlerin izlerini taşıyabilir ve hatta önceki yönetmenlere selam durmak için eski filmleri anımsatabilir. Ayrıca, filmlerdeki şarkılar da metinlerarası unsurlar olarak işlev görür. Örneğin, başrol oyuncusunun tanınmış bir müzisyen olması, izleyicilerin ondan şarkı söylemesini beklemesine yol açabilir (Hayward, 2012, s. 295). Film çalışmalarında metinlerarasılık, bir film metninde ya da metinlerinde diğer filmlere, kültürel metinlere ya da temsil sistemlerine doğrudan ya da açık olarak çeşitli derecelerde yapılan göndermeler, alıntılar ya da imalar olarak anlaşılır. *Blade Runner* (Ridley Scott, ABD, 1982) filmi, erken dönem bilimkurgu klasiği *Metropolis* (Fritz Lang, Almanya, 1927) filminin mizansenine yapılan göndermelerle doludur. Todd Haynes, *Far From Heaven* (ABD/Fransa, 2002) filminde Douglas Sirk'ün 1950'lerde yönettiği Hollywood melodramlarındaki anlatı ve üslup alıntılarına göndermeler vardır. Henri-Georges Clouzot (*The Fiends*, Fransa, 1954) ve Claude Chabrol (*The Butcher*, Fransa/İtalya, 1970) gibi yönetmenlerin filmlerinde Alfred Hitchcock'a yapılan saygı duruşları görülür. Bununla birlikte tür eleştirisini de -her zaman açıkça olmasa da- metinlerarasılık fikrinden yararlanmıştır ve bazı film türleri (en belirgin olarak spaghetti western ve dövüş sanatları filmleri) metinlerarasılığı kendi varoluş nedenleri olarak benimsemiştir (Kuhn & Westwell, 2012, ss. 231-232). Aynı zamanda bir filmi çözümlerken metinlerarası kuram önemli bir açılım göstermektedir. Filmler türsel olarak çözümlenebilir. Ancak metinlerarasılık kuramı hem tür teorisinin hem de metinsel analizin sınırlılıklarına bir yanıt sunar. Bu kuramın türler karşısında birçok avantajı vardır. Öncelikle, türler genellikle totolojik bir yapıdadır. Bir film, yalnızca belirli bir türün özelliklerini taşıdığı için o türden sayılır. Metinlerarası analiz ise, türlerin tanımlarıyla daha az ilgilenir ve daha geniş bir çerçevede ele alır. İkincisi, bir türe ait bir film, belirli bir aileye ait bitki gibidir. Ancak metinlerarası bir bakış açısı, sanatçıyı mevcut metinleri dinamik bir şekilde bir araya getiren bir düzenleyici olarak değerlendirir. Üçüncü olarak, metinlerarası çözümleme kendisini tek bir yöntemle sınırlamaz hem popüler kültürle hem de diğer sanat dallarıyla olan etkileşimlerini de inceler (Stam, 2014, s. 212).

Modernizm, gerçekçiliğin sunduğu kusursuz gerçeklikten ziyade sanatta anlam üretimi üzerine yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda, biçimsel unsurlar büyük bir önem kazanmıştır. Gerçekçi romanlarda hikâye ve karakterlerin oluşumu, okuyucuyu doğrudan anlatma eyleminden uzaklaştıran bir anlatı sunar. Öte yandan, modernist romanlar ilk okumadan itibaren dikkatleri anlam üretim sürecine yönlendirir. Romancı, kendi anlam oluşturma yöntemine vurgu yaparken, ressamlar ve sinemacılar da kullandıkları malzemelere dikkat çeker. Bu nedenle, modernizm son derece kendini yansıtan bir yapıya sahiptir. Modernist hareket ve avangard, yanılısama karşıtı olarak kendini yansıtmayı benimsemişlerdir. Benzer şekilde, kamera da kendini yansıtan bir araçtır; bir anlamın oluşabilmesi için sinemacının ya da izleyicinin kameranın bakış açısını izlemeleri gerekir. Bu özelliği sayesinde kamera, modernizmin özünü kendi içinde barındırır. Üretim sürecindeki işlemler görünmez kalmadığı sürece, modernizm deneyimlenebilir hale gelir (Hayward, 2012, ss. 304-307). Bu anlamda kendini yansıtmaya, önce

romanda, ardından sinemada ortaya çıkan modern anlatı formunun temel bir özelliğidir. Bu özellik, özdeşleşmeyi (mimesis) kırarak, kendi gerçekliğini bilinçli bir şekilde yorumlama veya açığa vurma sürecini içerir. Yani estetik bir kendini yansıtma yaratır. 1960'ların ikinci yarısından itibaren bazı yönetmenler, sinematografik dilin temel unsurlarını farklı bir şekilde düzenlemişlerdir. Fransa'dan Bresson, İtalya'dan Antonioni ve Fellini gibi yönetmenler, görüntülerin biçimsel organizasyonunu yeniden ele alıp izleyicilerine “algılamada uzlaşım olmanın” deneyimleri sunmuşlardır (Sözen, 2008, s. 132). Bu kendini yansıtıcı süreçlerin asıl amacı, yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söyleysel ilişki kurmaktır. Bu ilişki sayesinde auteur, yalnızca belirli bir türün estetik kurallarına değil, aynı zamanda sanat eserinin üretim aşamasına dair de fikirler geliştirebilir. Burada önemli bir ayırım yapılmalıdır; kendini yansıtma, yalnızca bir teknik ya da bu teknikle ilgili bir oyun değildir. Modernist düşünce, yapay olanı eleştirerek düzeltilmiş bir gerçeklik yanılması sorgular. Erken modernizmde kendine gönderme, geç modern sinemadaki basit ifadelerden farklıdır; burada sinemasal aracın sunduğu yeni olanaklara duyulan derin bir heyecan söz konusudur. Sinemada kendini yansıtmanın ilk örnekleri arasında, Buster Keaton'ın *Genç Sherlock* (1927) ve Dziga Vertov'un *Kamerallı Adam* (1929) filmleri dikkat çeker. Her iki film, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki etkileşimleri inceleyerek erken modern sinemanın öz-bilinçliliğini sergiler. Geç modern dönemde kendini yansıtma, yalnızca kendine gönderme yapmanın ötesinde, bulunduğu film ortamına yönelik eleştirel bir yaklaşımı da barındırır. Bu eleştirel tutum, erken modernist ve postmodern sinemada eksik olsa da kendine gönderme teknikleri sinema tarihinin her döneminde farklı biçimlerde varlığını sürdürür (Kovacs, 2015, ss. 224-225). Metinlerarası çözümleme ise, sinemanın farklı döneminde kendini yansıtma biçimlerinin altında yatan temel yapılara açığa çıkarmada geniş bir çerçeve çizebilir.

Türkiye sinemasında 1980'lerde ve sonraki dönemlerde de kendine gönderme yapan ya da kendini yansıtan filmleri görmek mümkündür. Bu filmler çoğunlukla sinemanın, sinema oyuncusunun ya da artist olmak için evden kaçan karakterler ile sinemanın bazı sorunlarını kurmaca eşliğinde aktarmışlardır ve kurmaca dünyanın gerçekliğini belli oranda zedelemişlerdir. Bu dönemde kendini yansıtan yönetmenlerden biri olarak Ömer Kavur'u örnek verebiliriz. Kavur'un *Gece Yolculuğu* (1987) filminde Yönetmen Ali (Aytaç Yalman) senaryo yazarı Yavuz'la (Macit Koper) çekecekleri filme mekân bulmak için bir yolculuğa çıkarlar. Eski bir Rum kasabasını beğenen Ali, burada eski bir kiliseye yerleşir. Sinema ortamı ve film yapımına yönelik eleştirilerle birlikte içine kapanık insanların da yalnızlık yaşayacağını anlatan film, Yönetmen Ali'nin “Gece Yolculuğu” adlı senaryosunu bırakıp ortadan kaybolmasıyla biter (Karadoğan, 2018, ss. 277-278). Kavur'a bu filmle ilgili oradaki yönetmenin kendisi olup olmadığı sorulduğunda, tüm duygular olmasa da bir yönetmen olarak kendi sıkıntısını yansıttığını ifade eder (Esen Kuyucak, 2002, ss. 263-265). Kavur bu filmi ve daha sonraki filmlerinde içinde bulunduğu durumu ve düşüncelerini karakterler üzerinde yansıtmaya çalışmıştır. Yine Türkiye sinemasında kendini yansıtan başka bir örnek ise Ahmet Uluçay'ın yönetmenliğini yaptığı *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) adlı filmidir. Uluçay, filmin hikâyesinin çocukluğunda yaşadığı sinema tutkusunu ile ilgili anılarından oluştuğunu söylemektedir. Uluçay, çocukluğunda sinemayı tanıyınca ona âşık olduğunu, henüz 12 yaşındayken arkadaşı İsmail Mutlu ile birlikte 3 yıl uğraşıp film gösterim makinesi yaptıklarını, filmde de bunu yansıttığını ifade eder (Ntvmsnbc, 2004).

### 3. Enformasyon Çağında *Do Not Disturb* Filmine İlişkisel Estetikle Bakmak

Guy Debord, 1967 yılında yayınlamış olduğu 'Gösteri Toplumu' eseri dönemin egemen toplumsal karakterini 'gösteri' üzerinden tarif etmiştir. Gösteri toplumunu kapitalist iktisadi sistemin ve meta dolaşımının yeni bir biçimi olarak gören Debord (2006, s. 35), dolaysızca yaşanılanın yerini temsile bıraktığını belirtmiştir. Ona göre 'gösteri', toplumun bir parçası ve 'birleştirme aracı' olarak sunmakta, imajlar toplamı değil, imajların dolayımıyla gerçekleşen toplumsal ilişki biçimi olmaktadır (2006, s. 36). Döngüsel tecrit üretiminin hâkim olduğu ve dünyanın birliğinin kaybedildiği zamanda gösteri, ayrı olanı ayrı olarak birleştirir. İmajların duyumsal dünyanın yerine geçtiği gösteri toplumu meta fetişizminin yeni formudur. Bu meta-biçiminde nitel olan dışlanmakta, nicel olana dayalı gelişim öne çıkmakta ve gösteri de metanın toplumsal hayatı bütünüyle tahakküm altına aldığı anda var olmaktadır (Debord, 2006, ss. 50-52). Bu betimlemeleri Reisman vd. tarafından 1961'de ABD'de yayınlanan 'Yalnız Kalabalık' eseriyle ve 1970'lerin sonunda Almanya'da Beck'in 'Risk Toplumu' eseriyle birlikte düşünmek konumuz açısından daha isabetli olacaktır. Reisman vd. (2016, ss. 28-29) nüfus değişimi üzerinden toplumsal karakter değişimini ele alarak sanayi öncesi dönemde 'gelenek yönelimli', sanayi döneminde 'iç yönelimli', sanayi sonrası dönemde ise 'dışa yönelimli' tiplendirmelerin baskın olduğunu öne sürmüşlerdir. İç yönelimli karakter, fordist üretimin, bireyselliğin, uzmanlaşmanın ve meslek değerlerinin hâkim olduğu dönemde; dış yönelimli ise post-fordist süreçte, üretimden ziyade tüketimin, endişeli rekabetin egemenliğinde ve kitle iletişim araçlarının geliştiği çağda belirmiştir ve nihayetinde 'yalnız kalabalık' halini almıştır. Birbirlerinden mekânsal olarak ayrı, ama aynı anda benzer duygular yaşayan bir toplum tiplemesine gönderme yapan bu kavramsallaştırma, sanayi sonrası toplumu risk üzerinden çözümleyen Beck'in (2011) 'refleksif modernite' terimini ve bu çerçevede 'bireyselleşmiş toplum' kavramlarıyla da örtüşen bir toplumsal durum betimlemesi bizlere sunar. Beck (2011), bireyin kendi biyografisini sürekli artan riskler karşısında inşa etmek zorunda kaldığı ve giderek bireyselleşen bir toplum tiplemesine vurgu yapmıştır. Baumann da buna paralel şekilde, katı modernite yerine akışkan modernlikten (2017) ve bireyselleşmiş toplumdaki (2011) söz ederek günümüz toplumu tarif etmeye çalışmıştır. Keza Castells (2005) 'enformasyon çağı' ve 'ağ toplumu', Baudrillard (2003) 'Simulakrlar ve Simülasyon Düzeni', daha güncel açıdan Han (2022) ise 'enfokrası', yani kapitalizmin dijitalleşme ve enformasyon bombardımanı ile yeni bir hüviyet kazanan ve neoliberal enformasyon rejimine dönüşen bir çağ şeklinde bir tanımlamada bulunmuştur.

Han'ın (2024, s. 20) işaret ettiği üzere; gerçekliğin veriye, enformasyona dönüştüğü günümüz dijital çağı, artık neoliberalizmin baskısına bile gerek kalmayan, yasaklara gerek duymayan baştan çıkarma yoluyla işleyen, susturmayan; bilakis ihtiyaçları, tercihleri iletmeyi, hayatları anlatmayı, sürekli mesaj göndermeyi, paylaşım yapmayı, beğenmeyi isteyen bir tahakküm biçimi ile karakterize olmaktadır. Özgürlüğün bastırılmadığı ama sömürüldüğü bu yeni biçim, bireyselleşmiş toplumun dijitalleşme çağındaki yeni aşamasıdır. Bu sosyolojik bağlamı izah etmemizin gerekçesi Cem Yılmaz ve onun filmi özelinde dijital çağdaki hem kültürel ürünlerin üretimi ve paylaşımı hem de izleyicilerin bunu paylaşma ve buna gösterdiği aktif etkileşimi daha anlaşılır kılmak içindir. Aşağıda bahsedeceğimiz ilişki estetik formunu da bu bağlamda düşünmek ve ele aldığımız filmi de bu çerçevede okumak daha anlamlı bir yorumlama olanağı sunacaktır.

'İlişkisel Estetik' eserinde Bourriaud, 'Gösteri Toplumu'ndaki insan ilişkilerinin artık doğrudan yaşanmadığı ve yerini temsile bıraktığı yönündeki görüşü paylaşmış; karşılıklı-eylem, biraradalık ve ilişki kavramlarını devreye sokarak sanatsal eylemin birbirinden uzak tutulan gerçeklik katmanlarını birbiriyle temas etmeye çalıştığını belirtmiştir (2005, ss. 11-13).

Sanatsal etkinliğin şimdiki zamanda incelenmesi gerektiğini belirten Bourriaud, değişen sosyolojik bağlama dikkat çekerek sanatın toplumsallığın bir etmeni olarak diyalog ve bağ kuran ilişkisel gücüne vurgu yapmıştır. Yeni kentsel yaşamlar, mesafeli toplumsal ilişkiler ve yalıtılmış hayatlar sanat etkinliği üzerinden yeni bir bağ kurma imkânına sahip olabildiğine değinmiştir. Kendisi hakkında doğrudan yorumun yapılamayacağı tiyatro ve sinemanın tersi bir durum içeren sanattan söz etmiştir (2005, ss. 22-24). Dolayısıyla ona göre, çağdaş sanatın yeni biraradalığa özgü toplumsal ilişki formu üreten yönü bulunmaktadır. Kendisi her ne kadar bunu sinemadakinden farklı bir form olarak tarif etmiş olsa da günümüzde dijitalleşen sinema ve dijital uzamdaki etkileşim ağlarını dikkate aldığımızda yeni bir ilişkisel formun sinema için de geçerli olabildiğini söyleyebiliriz. Yani seyircinin de yer yer rol aldığı, etkileşimde bulunduğu, dolaylı da olsa bir ilişki formunda bir araya geldiği ortamlar söz konusudur. Ayrıca metinlerarasılık üzerinden sadece dijital etkileşimde bir diyalog kurulmamakta, farklı metinlere gönderme yaparak ve o metinlerin hem anımsanması hem de yine dijital ağda paylaşımı gibi toplumsal ilişkilere tazyik imkânı sunarak ilişkisel ağlar üretilebilmekte veya canlandırılabilir. Söz gelimi dijital platformda sunulan *Erşan Kunteri* çoklu ilişki örüntülerine, metinlerarasılık formlarına sıkça başvuru ve genişletilmiş toplumsal ilişkiselliklerde kendine alan bulan örneklerden biridir. Yine Cem Yılmaz'ın *Do Not Disturb* filmi de diğer bazı filmlerinde olduğu gibi buna imkân sunan ilişkisellikler barındırmaktadır.

Cem Yılmaz, oynadığı filmlerde yalnızca karakterleri canlandırmakla kalmamış, aynı zamanda kendi imajını da filmlere yansıtmıştır. Yılmaz, filmlerde kendi espritüel kimliğine sürekli bir gönderme yapma durumu söz konusudur. Başka bir deyişle, kendi personasının izleri filmlerinde açıkça görülmektedir. Şöyle bir imge haritası oluşmuş gibidir: Cem Yılmaz filmleri (ki bundan kastımız onun aktif rol aldığı, senaryosunda bulunduğu filmler) parodi tarzına sahiptir. Örneğin küfür sıradanlaşmıştır bu karakterde. Onun seyirciyi filme dâhil etmesi de kendi tarzına göredir. Film izleme anında olmayabilir ama sonrasında filmdeki replikler, anlar gündelik dilde anlatılacak, referans teşkil edilecektir. Daha da önemlisi sadece kendi tarzı değil, dönemin teknoloji tarzı da filmi yayan, yaşatan, etkileşime sokan mahiyettedir. Örneğin sosyal medya bahsettiğimiz bugünün enformasyon çağında ve yalıtılmış sosyal ilişkiler evreninde filmin tartışıldığı en önemli etkileşim yerlerindedir. Daha doğrusu buluşma ve ilişkisel formda bir araya gelme eylemselliklerinin sergilendiği alanlardır. Forumlarda tartışma konusu olacağına Cem Yılmaz da farkındadır. Keza gündelik yaşamda konuşulmaya değer olacağına bilincindedir. Nitekim sosyal medya kanallarında filmlerden bazı sekanslar fragmanlar halinde sonradan paylaşılmaktadır da. Ayrıca bazı sahneler de izleyicilerin kendi hallerini temsil ettiklerine inandıkları şekilde paylaşımlara adaydır. Dolayısıyla izleyicinin devreye girmesi zamana yayılmaktadır ama ortaya dolaylı da olsa bir etkileşim bağı ve ilişkisel zincir çıkmaktadır. *Do Not Disturb* filminde ilişkisel ağ hem bazı metinlere gönderme üzerinden hem de bugünün enformasyon çağındaki etkileşimleri çapalama üzerinden gerçekleştirilmektedir. Örneğin Ekşi Sözlük'te filmle ilgili olarak 28.09.2024 tarihi itibarıyla 2 binden fazla gönderi paylaşımı yapılmıştır (Ekşi Sözlük, 2024). Filmdeki bazı temsiller üzerinden söz konusu bazı çapalama motiflerini sonraki başlıklarda daha ayrıntılı ele alacağız.

#### 4. Araştırmanın Yöntemi

1990'larda insan ilişkilerine ve onların toplumsal bağlamına dayalı veya onlardan ilham alan sanat yapma eğilimini tanımlamak için Nicolas Bourriaud tarafından ortaya atılan ilişkisel estetik, bağımsız ve özel bir alandan ziyade, insan ilişkilerinin ve toplumsal bağlamlarının bütünü teorik ve pratik çıkış noktası olan bir dizi sanatsal pratik olarak açıklanmaktadır.

Bourriaud'un açıkladığı çok katmanlı günümüz sanat anlayışı, izleyicinin de aktif olduğu bir süreçtir. Buradan hareketle ilişkisel sanatı geçmişe, günümüze ve geleceğe göndermelerin olduğu, izleyicinin de bu süreçte aktif olarak katıldığı, çok katmanlı metinlerarası bir yapı olarak tanımlayabiliriz. Zamansallığın da ötesinde göndermelerin yoğun olduğu bu yapı ancak metinlerarası bir okuma ile çözümlenebilir.

Metinlerarasılık, günümüz sanat ve edebiyatın önemli bir unsuru olarak kabul edilir. Metinlerarasılık yalnızca edebi metinlerle sınırlı kalmaz; müzik, resim, film ve reklam gibi alanlarda da benzer şekilde karşımıza çıkar. Günümüz düşünce hayatında hiçbir yazar veya sanatçı, etkilerden bağımsız bir şekilde yaratma eyleminde bulunmaz. Metinlerarası unsurlar arasında kinaye, pastiş, parodi, temsil ve simülasyon yer alır. Ancak bu unsurlar her zaman aynı işlevi üstlenmez. Örneğin, pastiş eski eserleri nostaljik bir şekilde yüceltirken, parodi onları gülünç bir şekilde eleştirir. Kinaye, belirli bir esere açık veya örtük bir gönderme yaparken, simülasyon orijinal gerçeklikten kopmuş bir taklit sürecidir. Temsil ise belirli bir gerçekliği taklit eder. Bu nedenle, hiçbir sanat eseri tek başına değerlendirilemez; her metin farklı metinlerarasılık unsurlarının bir bileşimini barındırır (Shahariar, 2023, s. 190). Bunun yanı sıra, postmodern dönemde sanat yapıtı, öznel bir üretim anlayışından ziyade belirli bir yapı olarak incelenmeye başlamıştır. Bu dönemde izleyici, bu yapının üçüncü bir unsuru olarak ortaya çıkar. Özneyi ön plana çıkaran geleneksel yaklaşım sanatçıyı Tanrı konumuna yerleştirirken, yapı odaklı bir bakış açısı eserlerin türsel özgünlüklerini anlamayı kolaylaştırır. Bu değişim, sanatçının kişisel özellikleriyle eserini değerlendirme biçimini dönüştürerek, izleyicinin üretim sürecine katılmasına olanak tanır. Romantik dönemin "dahi" sanatçı fikri ise etkisini kaybeder; izleyici artık pasif değil, etkin bir rol alır. Böylece her izleyici, yapıttan farklı zevkler alarak, anlam üretiminde aktif bir katılımcı haline gelir (Aktulum, 2021, s. 665).

Metnin "özerkliği" kavramının tartışılmasıyla birlikte, özellikle 1960'lı yıllarda metni tanımlama girişimleri artmış ve kavramın kullanımı yaygınlaşmıştır. Mihail Baktin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny ve Gerard Genette gibi önemli kuramcılar, bu kavramı farklı açılardan inceleyerek kendi kuramsal çerçevelerini geliştirmişlerdir. Ancak, bu farklı yaklaşımlar arasında ortak unsurları belirleyip bu unsurlar etrafında net sınırlar çizmek ve tanım yapmak önemlidir. Julia Kristeva'nın metinlerarasılık çözümlemesi daha teoriktir ve pratik kullanımı sınırlıdır. Ancak sinema, resim, müzik, mimari, fotoğraf ve tüm kültürel ve sanatsal üretimlere uygulanan onun metinlerarasılık prizmasından filmler sanatsal metinler olarak görülebilir. Sinemaya uygulandığı şekliyle Kristeva'nın metinlerarasılık çözümlemesi, tüm film metninin (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) başka metinlerden ödünç alındığını savunur. Senaryo, anlatı, mizansen, sinematografi tarzı vb. filmle metinlerarası bir ilişki kuran faktörlerdir. Roland Barthes ise Charlie Chaplin'in ve sinemasının büyük bir hayranıydı. Barthes'a göre Chaplin'in sineması, çeşitli zevkleri ve dilleri bir bütün halinde dokuyan bileşik bir sanattı. Ona göre bu tür sanatçılar, aynı anda hem benzersiz hem de evrensel olanı, çeşitli ve çoklu bir kültürel imgeyi tasvir ederek 'eksiksiz' bir haz yaratır. Ancak Laurent Jenny'nin metinlerarasılık konusundaki fikirleri sinemaya nispeten kolaylıkla uygulanabilir. Zayıf ve güçlü metinlerarasılık ve onun kolaj görüşü kesinlikle tanımlanabilir ve filmde benimsenebilir. Zayıf metinlerarasılığın sinemadaki en önemli tezahürlerinden biri, film içinde film olması ve karakterlerin anlatının bir parçası olarak bir film izlemesidir. Ona göre, bu gibi durumlarda ikinci metin ilk metin üzerinde derin bir etki yaratamamıştır. Öte yandan, sinemada güçlü metinlerarasılık belki de en iyi uyarlamalarda görülür. Bir roman ya da oyun filme uyarlandığında, film uyarlandığı eserden çeşitli açılardan güçlü bir şekilde etkilenir (Rajabi vd., 2023, ss. 440-444).

Postmodern sanat yapıtları, geçmişe referanslar vererek yeni bağlamlar yaratırken klasik estetik anlayışını dışlar ve çoğulluğu ön plana çıkarır. Bu yaklaşım, her okumanın eşit değerde olduğunu kabul ederek izleyiciye yorum serbestliği tanır. Böylece özneyi öne çıkaran, gerçeği farklı bakış açılarıyla çoğaltmaya dayanan bir görüngübilimsel okuma modeli ortaya çıkar. Resimlerarasılık iki resim arasındaki etkileşimleri çözümlerken; göstergelerarasılık, farklı sanatsal biçimler (örneğin resim ve sinema) arasındaki ilişkileri ifade eder. Bu süreçler, izleyiciyi veya okuyucuyu merkeze alarak metinlerarasılık kavramıyla desteklenen görüngübilimsel bir tutumla bütünleşir (Aktulum, 2021, s. 667). Sonuç olarak, postmodern dönemde sanat yapıtları (bu metin özelinde sinema) çok katmanlı metinlerarası bir okumaya dayalı çözümlenir. Sinemaya metinlerarası çözümlenmeyle baktığımızda ise, bir filmin başka bir filmle, edebi eserle veya kültürel göndermelerle incelenmesidir. Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan metinlerarası çözümlenmeyle, filmdeki göndermeler, alıntılar, başka filmdeki temaların ve motiflerin benzerlikleri, kültürel bağlam çerçevesinde dönemin sosyal ve politik dinamikleri ile ilişkisi, sinematografik teknikler ve izleyici deneyimi çözümlenebilir. Aynı zamanda bu araştırmada Cem Yılmaz'ın *Do Not Disturb* filminin seçilmesinin nedeni, hem postmodern bir yapıt olması hem filmin başka filmlere göndermelerde bulunması hem de dönemin kültürel bağlamını yansıttığının düşünülmesidir. Bu çerçevede Yılmaz'ın filmi, metinlerarası unsurlar olan kinaye, pastiş, parodi, temsil ve simülasyon çerçevesinde irdelenebileceği gibi, metinlerarası bir okuması da yöntem olarak uygulanmıştır.

## 5. Do Not Disturb Filmi Hakkında

Cem Yılmaz tarafından yazılan ve yönetilen *Do Not Disturb*, 29 Eylül 2023 tarihinde ücretli dijital platformlardan olan Netflix'te yayımlanan komedi öğeleri barındıran ama dram türünde bir Türk filmidir. 1 saat 54 dakika süren film, daha önce aynı platformda yayınlanmış olan 2019 yapımı *2 Arada*'nın başkarakterini olan ve Cem Yılmaz'ın canlandırmış olduğu Ayzek'i konu almaktadır. Ayzek, *2 Arada* filminde İstanbul'da İDO'ya (İstanbul Deniz Otobüsleri) ait bir vapurda garsonluk yapmaktaydı. *Do Not Disturb*'te ise Covid-19 pandemisinden dolayı işsiz kalmış, iki yıl sıkıntılı süreçler geçirmiş ve bundan dolayı da sürekli ilaçlar (bicoverdim) kullanmaya başlamıştır. Ayzek nihayetinde annesinin bağlantıları sayesinde bir otelde iş bulabilmiştir. Film esas olarak Ayzek'in ilk gece mesaisinde geçmektedir. Filmdeki karakterlerden Suhal'i Ahsen Eroğlu, Bahtiyar'ı Celal Kadri Kınacı, Saniye'yi Özge Özberk, Peri'yi Nilperi Şahinkaya, Bahri'yi Can Yılmaz, Davut'u Bülent Şakrak, Dora'yı Seda Akman, Çarli'yi Diren Polatoğulları ve Salih'i Zafer Algöz oynamıştır.

Filmdeki gerçek ismi 'Metin' olan Ayzek, geçirdiği sıkıntılı zamanlardan dolayı ilaç almaktadır. *2 Arada* filminde olduğu gibi bu filmde de ön dişleri henüz yapılmamıştır. Annesiyle yaşayan ve orta yaşlarda olan Ayzek pandemi sürecinde Instagram'dan yayın yapan 'Peri Sönmez' adındaki etki sahibi bir kadının videolarını takip etmektedir. Filmin ilk sahnelerindeki iç seste kadının "kendini affet", "uyumlan ve kabullen", "toksik (zehirli) ilişkilerden uzak dur" şeklindeki sözlerini şiar edindiğini dile getirir. İşsizlik sürecinde karaya uyum sağlamaya çalıştığını ifade eden Ayzek, annesinin bir tanıdığı vasıtasıyla Komodor Palas adında bir otelde iş bulur. Annesi otelde çalışmakta olan Suhal ile de tanışmasını ve evlenmesini istemektedir. Filmin çoğunluğu Ayzek'in ilk gece vardiyasında geçmektedir. Gece müdürü görevine başlayan Ayzek otelde çalışan Suhal ile tanışır, onu beğenir ancak kendisini ona pek uygun da görmez. Otele gelen müşteriler aynı zamanda yan hikâyelerle filmin akışına dâhil olurlar. Söz gelimi son derece karamsar ve depresif hallere sahip Bahtiyar'ın (kendisi edebiyat profesörüdür ancak

beste yapmak için ayrılmış, pandemide ise sorunlar yaşamaya başlamış, ailesiyle de sıkınlar geçirmiştir) intihar teşebbüsleri Ayzek'i ona yakınlaştırır ve Bahtiyar'ın hikâyesi de açığa çıkmış olur. Diğer müşterilerden olan Davut ise eski mahkûmdur ve pandemiden dolayı serbest bırakılmıştır. Ayzek'ten kendi kimliğiyle kayıt almasını istemez ve ona para vererek bir şekilde tesiri altına alır. Ayzek de ona güvenir ve hürmet eder. Davut'un bir gizli planı vardır ki o da filmin sonunda ortaya çıkacak olan kadın cinayetidir. Bu yüzden Davut olabildiğince öncesinde olay çıkmaması için gayret etmekte ve Ayzek'e Bahtiyar'ı kontrol ettirmektedir. Bahtiyar'ın intihar girişimi aynı sokakta nöbetçi eczacı olan Saniye ile de tanışmasına vesile olur. Sokakta madde bağımlısı olanların musallat olma riskinden dolayı eczanesinin dış kepenklerini indirerek hizmet sunan Saniye için Ayzek madde bağımlısına karşı korumacı bir reflekste bulunur ve onun tarafından bıçaklanır. Cebindeki reçete kanlanır. Bundan dolayı sonrasında ilacını almakta güçlük çekecektir. Saniye onu tedavi eder ve gönderir. Antidepresan kullanan Ayzek bu ilacını Bahtiyar'a sakinleşmesi için vermiştir ve ancak bu sefer de kendisi ilacı kullanamadığı için de halüsinasyonlar görmeye başlayacaktır. Bu evrelerde Ayzek'in iç dünyasına da ara ara yolculuklar yaşanmaktadır. Bu süreç hem kendisiyle hem de diğer karakterlerde temsil edilen karmaşık dünyayla bir yüzleşme ve hesaplama gerilimini de içinde taşır. Eczacıdan ilaç talep etse de Saniye önce buna pek sıcak bakmaz ve Ayzek'le pazarlıklara girişir. Ama sonuçta ilacı alacaktır. Bu gerilimler iyilik ve kötülük kavramlarını da gündeme getirip Ayzek'in dünyasında derin hesaplaşmaları tetikleyecek ve kırılmalar yaşatacaktır. Örneğin Ayzek, kılavuz olarak bellemiş olduğu Peri ile bu süreçte hesaplaşır. Keza bu karmaşık süreçte Bahtiyar'ın eşine uygunsuz mesajlar iletmiştir ve sonrasında bunlar yüzüne de vurulacaktır. Davut'un vermiş olduğu bahşileri önce kendisi için biriktirmektedir ancak sonrasında ise üniversite okumak isteyen Suhal'e verecektir. Ama öncesinde onunla da gerilim yaşamıştır. Davut ile yaşayacağı gerilim ise bir hayal kırıklığı ile sonuçlanacaktır. Davut'un otel çalışanlarından Hacer'in sabah vardiyasına gelme anında onu vurması önemli kırılma anlarından biri olur. Onu engellemeye çalışan Ayzek kaçmaması için bacağından vurur. Nihayetinde Davut tutuklanmıştır, Bahtiyar hayata dönmüştür ve albüm çıkarmıştır, Suhal hedefini gerçekleştirme yolundadır. Ayzek ise karada tutunmaya çalışan bir karakter olarak veya bir ölçüde bir anti-kahraman olarak yoluna devam edecektir.

## 6. Türk Sinemasında Kasvetli Otel Atmosferinin Filmde Parodileştirilmesi

Birey odaklı filmler, darbe sonrası dönemdeki sosyoekonomik reformların oluşturduğu yeni toplumsal yapıyı ele alır. Neoliberal politikaların bireyselleşmeyi ve tüketimi teşvik ettiği bu sosyokültürel ortamda, yalnızlık ve kendini ifade edememe gibi temalar öne çıkar. Filmlerde yer alan mekânlar—otel, apartman dairesi ve barlar—karakterlerin yalnızlıklarını ve baskı altındaki hallerini sembolize eder. *Anayurt Oteli* (1986), *Biri ve Diğerleri* (1987) ve *C Blok* (1994) gibi yapımlar, bu kasvetli atmosferlerle bu temaları derinlemesine işler (Yılmaz, 2023, s. 82). Özellikle *Anayurt Oteli* filminin zamana dair kesin çizgiler çizme konusundaki kararlılığı, Zebercet'in geçmişi ve Türkiye'nin yakın tarihine yapılan atıflarla birleştiğinde, filmin zaman ve mekânla kurduğu ilişkiyi ve kasvetli atmosferini daha net bir şekilde anlamamıza olanak tanır (Cengiz, 2017).

Anadolu'da geleneksel dönemlerde konuklar "Tanrı misafiri" olarak ağırlandı. Modern zamanlarda köy odaları, hanlar ve kervansaraylar otel odalarına dönüştü. Postmodern dönemde ise konaklama anlayışı, tüketim ve hazzın ön planda olduğu lüks tatil mekânlarıyla yer değişti (Baştürk, 2015, s. 131). Bu anlamda Cem Yılmaz'ın *Do Not Disturb* filmi ile Ömer Kavur'un *Anayurt Oteli* filminin mekân karşılaştırmasını yaparsak, Kavur'un filmindeki

Zebercet'in oteli ile kurduğu ilişki birbirini tamamlar niteliktedir ve aynı zamanda modern dönemin yalnız ve bireyselleşmiş insanını yansıtır. Ancak Ayzek'in karakteri ile mekân arasında bir uyumsuzluk vardır. Cem Yılmaz'ın canlandırdığı Ayzek karakteri toplum tarafından kabul görmek için çabalarken (kendini olumlamış haliyle), Zebercet kendi içsel tartışmalarını, yalnızlığını ve toplumdan izole olmak için oteli araç olarak kullanmaktadır. Metinlerarası çözümleme çerçevesinde değerlendirecek, Yılmaz'ın filmde mekân olarak kullandığı otel, Kavur'un filminin bir parodisi gibidir. Ayzek, Zebercet'in aksine toplumla bütünleşmek ve topluma kendini kabul ettirmek için oteli bir çıkış yolu olarak kullanırken, onun toplumdan izole olmak için kullandığı oteli Cem Yılmaz parodileştirmektedir. Zebercet için otel, evsizler ve yurtsuzlar için bir geçici barınak işlevi görse de bu mekân ona evdeki samimiyet ve aidiyet hissini sunmaz. Otelin doğası, Zebercet'in topluma ve kendi benliğine yabancılaşmasını artırır. Sürekli değişen müşteri profilleri arasındaki yüzeysel ilişkiler, yalnızlığını ve işinin anlamını sorgulamasını derinleştirir (Altun, 2021, s. 5). Ancak Ayzek'in içinde bulunduğu otelin müşterileri onun toplumla bağını kurmasında araçsal bir mekândır. Günümüz postmodern toplumda oteller sosyalleşmek ve eğlenmek için nasıl kullanılıyorsa, Ayzek de çalıştığı oteli öyle kullanmakta ve otel müşterileriyle bu yönde sosyalleşmektedir. Lakin bu sosyalleşme süreci gerilimlidir. Bir yandan Peri'nin sözlerini kendine kılavuz yapıp kendini sürekli olumlamakta ve mesafeli ilişkiler tesis etmeye çalışmaktadır, diğer taraftan da bir şekilde diğerlerinin hayatına dâhil olmaktadır. Onun bu gel-gitli halleri veya eğreti durumları hem parodileştirmenin bir parçasıdır hem de farklı düzlemdeki metinlere göndermeler içermektedir. Sadece Ayzek için değil, diğer karakterler için de gerilimlerin yansıdığı ortama dönüşen otel, bir bakıma puslu havanın veyahut belirsizliğin hâkim olduğu bir atmosfer görüntüsü vermektedir.

## 7. Puslu Mekânlar, Puslu İlişkiler ve Eğreti Haller

Film, otelde gece olup bitenlere odaklı olduğu için genel olarak atmosfer loştur. Mekânın ve zamanın loş fonu ilişkilerin ve karakterlerin arka plandaki durumlarıyla da benzerlik göstermektedir. Keza filmde tezatlıkların iç içe geçtiği anların çeşitli şekilde temsil edildiğini söylemek mümkündür. Mekân, zaman, ilişkiler ve karakterler sisli ya da puslu bir havada sunulmaktadır. Puslu ortam, ilişkiselliğin tesis edildiği toplumsal mekân olmaktadır. Otelin adı 'Komodor Palas'tır ama anlamını yitirmişçesine çok eskimiştir ve mahalle arasında silikleşmiş gibidir. 'Komodor' amiral yetkisi olan deniz subayı anlamına gelmektedir. Bir yönüyle denize, gemiciliğe gönderme yaparak aslında Ayzek'in hikâyesinde de bir süreklilik, yani bir metinlerarasılık örülmektedir. Adına zıt bir şekilde otel eskimiş bir görüntü vermektedir. Bu eğreti haller filmdeki karakterler ve onların birbiriyle olan ilişkileri için de geçerlidir. Ayzek elbette bunların başında gelmektedir. İnternet onun en önemli kılavuzlarından biri olmuştur. Peri onun yol göstericisidir. Google onun bilgi kaynağıdır. Zaman zaman internetteki popülerleşmiş tabirleri, bazen de gemicilik tabirlerini kullanır. Bir türlü kendisi olmayı başaramamaktadır. Kullandığı sözlerin dilinde eğreti kaldığı haller söz konusudur. Otelde olabildiğince diğerleriyle açık iletişimde bulunmayı ve mesafeli durmayı düşünüyor olsa da bu niyet pratikleriyle örtüşmeyecektir, bir şekilde kendini diğerlerinin sorunlarını çözmeye yardımcı olurken bulacaktır. Yani onların hayat hikâyelerine dâhil olacaktır. Dolayısıyla şiar edinmiş olduğu Peri'nin sözleri kendi hayatında eğreti durmaktadır. Bir sahnede Ayzek kendine kendine konuşurken şunları söyleyerek aslında pratikleriyle çelişen yönlerini de açık etmiş olur: *"hepsini ben idare ediyorum. Ama onlar kitle. Ben bireyim. İyi durumdayım yani. Herkesin bir fikri, bir lafı var. Bıraksam birbirlerini yiyecekler."* Bir yanda birey olduğuna, diğer yanda sosyal medya etkisi altında hareket eden Ayzek'in çift yönlü hali puslu ilişkileri yeniden üreten boyutlardır. Benzer eğreti haller diğer karakterlerde de vardır ama Ayzek daha yoğun şekilde

bunu temsil edendir. Zaman açısından da eğreti durumlara rastlanmaktadır. Eski ve yeni aynı sahnede bir araya getirilmektedir. Eski model arabalar buna örnek teşkil etmektedir. Keza otel dekorunda da eskiye referans veren semboller ve görseller bulunmaktadır. Karakterlerin birbiriyle diyaloglarında sıkça başvurulan yalanlar ve birtakım klişeleşmiş veyahut kalıplaşmış söylemlerde bulunma gayreti ise eğreti durumların, puslu ilişkilerin başka bir temsilidir.

## 8. Ayzek'in Geç Modernite ile İmtihanı

Byung-Chul Han, 'Şiddetin Topolojisi' (Han, 2016) adlı kitabında geç modernite bağlamında, günümüz enformasyon toplumunda yaşanan şiddetin artık bireye dışarıdan değil, bireyin içinden dışarıya doğru yaşandığını dile getirmiştir. Buna 'olumluluğun şiddeti' demiştir. Oumluluğun şiddeti aşırı bilgi, aşırı iletişim çağında dilin spamlaşmasıdır, insan ruhunun bundan vazgeçememesi ve ruhunun derin ıstıraba sürüklenmesidir. Han'a (2016, s. 15) göre günümüzde veyahut geç modernite sürecinde şiddet, ruhsallaştırılmıştır, psikolojikleştirilmiştir, içselleştirilmiştir. Yaşanan şey, bir açıdan şeffaflığın şiddetidir. Kitle iletişim araçları ve internet gibi kanallar artık küresel düzeyde aynılaşmayı da beraberinde getirmektedir. Başka bir ifadeyle, kendini sürekli olumlayan veya olumlama durumunda kalan veyahut olumlulaştırmaya yönelik beklentiler içinde olan birey tipi hâkim olmaya başlamıştır. Şiddet ortadan kalkmamış, bilakis derinleşmiş, dışsal olan şiddet yerini özgürlük gibi görünen kendine-yönelik zora bırakmıştır (Han, 2016, s. 20). Dolayısıyla psikolojik görünen hallerin sosyolojikleşmiş bir bağlamı bulunmaktadır. Ayzek'in yaşamış olduğu bunalımların arkasında hem sosyo-ekonomik şartlar ve sınıfsal çelişkiler vardır hem de bireyselleşmiş toplumun getirmiş olduğu ve enformasyon bombardımanının bireylere çıkış yolu vermeye çalıştığı ama bunu yaparken de aynılaştırdığı geniş bir metinsel söyleme göndermeler vardır. Bireyselleşmiş toplumun sürekli "olumlama" mitini filmde *Peri Sözler* temsil etmektedir.

Filmin ilk sahnelerinde, Ayzek evde internetteki videoyu (Peri) izlerken ve onun talimatlarına uygun hareket ederken içeriden annesi seslenir, hem iş hem de evlilik niyetiyle bir kızdan bahsetmektedir. Ayzek iş için "tamam" der ama evlilik konusunun ise kafasına yatmadığını belirterek tanışıp konuşacağını ama evliliği düşünmediğini belirtip "ben başkasının lafıyla iş yapacak adam mıyım ya" diyerek aslında bilgisayarında açık olan video ve ona uyumlu davranışıyla tezat bir ifade kullanış olur. Bu tezatlıklar yalıtılmış dünya istencine karşın ve hatta otelde çalışırken boynundaki "rahatsız etmeyin" yazısına karşın diğer insanların hayatlarına bir şekilde dâhil olma durumunda da ortaya çıkar.

Ayzek, internette Peri'nin videolarını dinlemesinin yanı sıra 'Mutluluk Rehberi' adında da popüler kişisel gelişim kitaplarından birini okumaktadır. Gerek Peri'nin videoları ve Ayzek'in onu kılavuz belirlemesi, gerekse Ayzek'in elindeki kitap, kendini onaylama veya olumlama gibi günümüzde güçlü bir söyleme dönüşmüş olan toplumsal duruma göndermeler içeren temsillerdir. Pandemi döneminin fiziksel mesafe haliyle çakışan sosyal izolasyon, sosyal medya üzerinden yeni bir "yalnız kalabalık" hali ortaya çıkartmış, nihayetinde olumluluğun şiddetinin de derinleşmesine de vesile olmuştur. Kendini kusursuz hissettirmeye yönelik bu tutum aynı zamanda gösteri toplumunun meta yönelimli son gösterilerinden biridir. Daha doğrusu gösteriye izleyicilerin, okuyucuların da dâhil olduğu, sosyal medyadaki etkileşimlerle de bunu yeniden ürettiği genişletilmiş bir gösteri ağıdır. *Do Not Disturb* bu gösteriyi hem temsil edici hem de onu yine internet kanalları üzerinden etkileşim ağlarının bir parçası kılan üretici temsil niteliğinde sayılabilir. Bir yönüyle de bir yüzleşme imkânı sağlar. Ancak bunu belki de enformasyon toplumuyla birlikte ama ona karşı bir tavırla yapmaktadır. Günümüzde kılavuza, yol göstermeye doğru gidişin arkasında derin bir bireyselleşmiş toplum bağlamı olduğunu da

not etmemiz gerekir. Bu bağlam aynı zamanda toplumsal bir metin olarak görülebilir ve filmde de bu temaya göndermelere sıkça rastlanmaktadır. Eğitim koçu, yaşam koçu gibi her alan özgü koçlukların, yönlendirmelerin veya rehberliklerin hızla yaygınlaştığı bir dönemde kılavuza veya rehberliğe muhtaç bireyselliklerin toplumsallaştığı bir zaman karakteri karşımıza çıkmaktadır. Yolu tarif eden navigasyon teknolojisi metaforundan hareketle navigasyonlu bireyselleşmelerin öne çıktığı bir toplumsal karakterin (Geçgin, 2019) giderek hâkim olmaya başladığını söyleyebiliriz. Teknolojiyi kullanma tarzında ortaya çıkan bu karakter, her ne kadar daha çok yeni kuşakta daha fazla görülse de orta yaşlarda teknolojik kaynakları referans alan bireylerde de görülmektedir. Pandemi süreci bunu yükselten bir olgu olmuştur. Ayzek de birçok yönden bu karakteri temsil etmektedir. Ayzek bunu alt sınıf kategorisinde yaşayan gerilimli, gelgitleri olan bir temsildir sadece. Onun maruz kaldığı sınıfsal şiddetin üzerine olumluluğun şiddeti de binmektedir. Ama her şeye rağmen Bahtiyar'a akıl vermekten de geri durmamaktadır. Sosyal medya kullanımında bu etkiyi kendine göre hissettirmeye çalışmaktadır. Keza Bahtiyar'ı intihar etmekten kurtarmaya çalışması, sokaktaki madde bağımlısına yönelik mücadelesi, Davut'a karşı eylemi gibi pratikleri onu önce kahramanlaştırmaktadır ancak yine aynı yolda kılmaya devam eden rolleri onun toplumsal durumunda bir değişiklik meydana getirmemesinden dolayı da anti-kahraman düzeyinde bırakmaktadır.

Filmde, sadece olumluluğun şiddeti değil, diğer şiddet türlerine de göndermelerin olduğunu belirtelim. Örneğin kadına yönelik şiddet ve intihar girişimi gibi farklı düzeylerde şiddetin otelin karakterinde buluşan güncel toplumsal metinler olduklarını da not etmemiz gerekir. Otel bu açıdan hem olumsuzluğun hem de olumluluğun şiddet metinlerinin geçici olarak konakladığı bir zamanın ruhunu temsil eder gibidir.

## 9. Toplumsal Göndermeler Açısından Filme Bir Bakış

YouTube'ta yayınlanan 'Muammer Brav'la Ekşin' programına (T24, 2023) oyuncularla birlikte konuk olan Cem Yılmaz, hem filmin arka planı ve çekim gerekçesini ortaya koymuş hem de filmin içeriğine konu olan bazı temalar hakkında yorumlarda bulunmuştur. Programdaki yorumlar filmin daha geniş bir perspektifle yeniden yorumlanma imkânı verdiği gibi makalenin genel perspektifini de zenginleştirmektedir. Türkçesi "beni rahatsız etmeyin" olan "do not disturb" teriminin "no smoking" gibi kalıplaşmış terim olduğunu belirten Yılmaz, bunun başka özel bir sebebi olmadığını aktarmıştır. 2. *Arada* filme göre, bu filmin komedi öğeleri taşısa da komedi olarak düşünmemek gerektiğini, otel hayatıyla ilgili kendisinin de bir geçmişi olduğunu, bir dönem çalışma hayatının orada geçtiğini, dolayısıyla yaşanmışlıkların da bunda etkili olduğunu dile getirmiştir. Oksijen TV (2023) ile yapılan röportajda ise Yılmaz, Ayzek karakterinin gerçek hayatta bir hikâyesi olduğunu 2000'li yılların başında bir turne dönüşünde feribotta rastladığı garsonla sohbet ettiğini, kendisine orada yatıp kalktığını anlattığını ve bu karakteri hep çekmek istediğini ifade etmiştir. Diğer filmleri çekerken de aklının bir kenarında bu karakterin olduğunu aktarmıştır.

Yılmaz röportajda (Oksijen TV, 2023), filmlerinde canlandırdığı karakterlerin başarılı tipler olmadıklarını, daha çok anti-kahraman tarzına yakın durduklarını, kusurlu veya problemliliğe sahip olduklarını belirtmiştir. Önceki filmlerde oynadığı Altan, Arif, İskender gibi Ayzek'in de sorunlu yanları olan bir karakter olduğunu, dolayısıyla bu açıdan bu karakterlerin birbiriyle ilişkili yönlerinin olduğunu işaret etmiştir. Karakterler bazında sahip olunan ortak boyutlar ilişki estetik açısından ve özdeşleşimsellik açısından da dikkate değer noktalardan biridir. Başarı hikâyesinin kısmen veya geçici olmadığı bu tipteki karakterler, çoğunlukla alt

veya orta sınıftan sıradan insanlardır. Yılmaz'ın önceki karakterler arasında bir ilişki kurması aynı zamanda estetik açıdan kendini yansıtmaya bakımından da dikkate değer yönlerdendir. Yılmaz filmlerinde, genellikle sınırlarda yaşayan bu karakterleri, farklı durum veya ortamlarda karşılaştıkları olay veya problemleri çözme konusunda ne tür taktikler geliştirebildiklerini parodileştirerek bizlere sunmaktadır. Örneğin Ayzek 2018'de feribottadır ve oradaki güç ilişkilerinde bocalamaktadır. 2022'de ise pandemi döneminde oteldedir ve oradaki hallerle iç içedir. Kendi zamanının hem sorunlarından etkilenen hem de popüler kültürün içinde çözüm yolları arayan Ayzek, zamanın ruhunda geçerli bazı kalıpların ilişkiselliğini de taşımaktadır. Bu tipi sadece Cem Yılmaz'ın hem gösterilerinde ve filmlerinde üzerinde durulan bir toplumsal tip olarak değil, aynı zamanda Yılmaz'ın karikatürleştirerek zaman içinde kendisiyle birlikte gezdirdiği fiziksel mekân ve toplumsal mekân içerisinde gezdirdiği akışkan modernitenin bir tipi olarak da düşünebiliriz ama elbette Türkiye gerçekliği bağlamında. Sınırlarda yaşayan, zaman zaman keskin ifadelerle sahip olsa da döneme, zamana, ortama bir şekilde ayak uydurmaya çalışan akışkan bir tipi yansıtmaktadır. Filmde Ayzek'in başvurduğu yalanlar, bazı söylem ve davranış zıtlıkları buna örnek verilebilir. Hem kendi dünyasında Peri'nin kılavuzluğunda yaşama eğilimi, rahatsız edilmeme arzusu ve açık iletişimden yana olduğuna yönelik söylemi hem de oteldekilerle sosyalleşme ve onların hayatına dâhil olma eğilimi akışkanlığa dair bazı temsillerdir. Örneğin Suhal ile tanıştığında çoğunlukla yurt dışında çalıştığını belirten bir yalan söyler. Zira Suhal nezdinde iyi bir izlenim gösterme gayretindedir ve "yurt dışı" Ayzek veya Ayzek gibi insanlar için statüsü olan bir gönderme olmaktadır. Keza internet ortamındaki İngilizce bazı jargonları kullanması da izlenim oluşturma gayretlerinden biridir. Bilgi sahibi olmadan fikir sahibi olma veya herhangi bir konuda bilgisi olmasa bile varmış gibi kendini gösterme yatkınlığı bir şekilde Ayzek'in davranışlarında temsil edilmektedir.

Ayzek'in temsil ettiği akışkanlık ve eğreti haller bir yönüyle kendi isminin karmaşasıyla da paralellik arz eder. Gerçek ismi Metin'dir, ama o Aşk Gemisi'ndeki Ayzek lakabını tercih etmektedir. İşe başlarken oteldeki yaka isimliğine ise "Çetin" yazılmıştır. Hatta zaman zaman yaşanan tartışmalarda Çetin adını işaret eder. Lakap bir yönüyle karakterin puslu yönüne işaret, bir yönüyle de ortama göre yaşanan eğreti hallerin bir temsili olarak da okunabilir. Film içerisinde sık sık Ayzek, gemi ve deniz göndermesi yapar. Bu açıdan da metinlerarasılıktan söz etmek gerekir. Ama Ayzek'in davranış, uyum, eğreti tarzı ilk filme göre bir süreklilik de arz etmektedir.

Ayzek türündeki tipler, Cem Yılmaz'ın gösterilerinde de zaman zaman referans vererek anlattıkları olayların konusu olurlar. Dolayısıyla, dolaylı da olsa hem toplumsal alana hem de kendi metinlerine göndermeler de içermektedirler. Bunu enformasyon çağının ya da dijitalleşen sosyal dünyanın bağlamında düşünmek gerekir. Zira Yılmaz, seyirciye bir şekilde sahip oldukları iletişim araçları yoluyla hem gösterilerinde hem de filmlerinde temsil ettikleriyle bağlantılar kurma olanağı da sunmaktadır. Başka bir ifadeyle Ayzek tarzı tiplene seyirciyle, daha geniş anlamda toplumsal dünyayla birlikte sürekli güncellenebilen bir tip olabilmektedir. Söz gelimi enformasyon çağında bilgiyle olan sorunlu ilişkinin filmdeki temsili dikkate değerdir. Ayzek ile edebiyat profesörü Bahtiyar arasındaki tartışma bunlardan biridir. Ayzek, Peri'nin videolarını izletirken ve ondan sözler sarf ettiği zamanlarda Bahtiyar hep tepki göstermektedir ve filmin ilerleyen kısmında Bahtiyar, Ayzek'e hep manifestolar peşinde koştuklarını dile getirir. Bu ifade, Türkiye'de slogan merkezli akıl yürütmeye yönelik toplumsal bir eleştiri olarak görülebilir. Filmde bu yöndeki tartışma, derinlikten uzak, yüzeysel yaşamaya meyilli hayatların, gündelik dildeki ve zihinlerdeki "entel-dantel" türündeki söylem veyahut

“felsefe yapma” gibi akli aşağılayan ama pratik tavır da yücelten davranış ve düşünüş koduna (anti-entelektüelist iklime) eleştirel bir tavır olarak da okunabilir.

Filmi sadece bir tematiğe dayalı kurgulama gayretinde olmadığını aktaran Yılmaz, Ayzek’in yaşadığı zamanın olası halleriyle veya durumlarla iç içe olacağını dikkate alarak pandemi döneminde olup bitenlerle, keza kişisel gelişim olgusuyla birlikte onu düşlediğini, Netflix gibi yeni teknoloji alanlarını da bu anlamda değerlendirdiğini ifade etmiştir (Oksijen TV, 2023). Pandemi döneminde evlere kapanan insanların yaşadığı sıkıntıların yansımalarını ve o süreçte insanların iç dünyalarına ve kendi içlerine dönmelerine dair klişeleşmiş bazı söylemlerin çıkış noktaları arasında yer aldığını ve filmde bir şekilde bunlara değindiğini Yılmaz aktarmıştır (T24, 2023). Bununla bağlantılı olarak Yılmaz bir diğer tematik olarak da gündelik hayatta insanların birbirine rahatsızlık verme, akıl verme veya aklına güvendiklerinden akıl alma gibi hallerin de filme yedirmeyi amaç edindiğini, bunun üzerine en azından düşünülmesi gerektiğini belirtmiştir. Onun dikkat çektiği bu türden etkileşim sahnelerinin kalıplaşmış, yani örüntüye dönüşmüş iletişim şekilleri olduklarını, kendisinin de zaman zaman bunları hem gösterilerinde ve diğer filmlerinde kullandığını, dolayısıyla bunları toplumsal metinler olarak düşündüğümüzden dolayı metinlerarası bir ilişki formuyla hareket edildiğini ifade edebiliriz. Keza Davut’un ölümüne ve ölürcesine, delicesine, romanlardaki gibi sevdiğini ifade eden arabesk dünyaya ait söylemine karşılık Ayzek’in Peri ile hesaplaşması sonrasında Davut’a “hangi roman? Bir tane roman söyle” demesi de ezbere düşüncenin, kalıplaşmış ve birer metine dönüşmüş söylemlerin toplumsal eleştirisi olmaktadır. Bahtiyar’ın “*herkesin bir fikri olmasından bunaldım. Bir kişi de çıksın benim bir fikrim yok desin*” ve yine onun “*off hastadan çok doktor var, herkes terapist*” sözleri de Ayzek’in filmin çoğunluğunda temsil ettiği kalıp halinde düşünüş tarzına hem gönderme hem eleştiridir.

Kalıplaşmış söylem metinlerine yönelik eleştirileri Bahtiyar ile Ayzek’in diyaloglarında daha sık rastlamaktayız. Örneğin Ayzek’in “hocam, umut fakirin ekmeği midir ya da zenginlerin de umuda ihtiyacı var mıdır?” sorusuna Bahtiyar, “benim kalıplarla aram çok iyi değildir” deyip bunların güçlü laflar olduğunu ve üzerine uzun uzun konuşmak gerektiğini belirtir. Başka bir sahnede Bahtiyar Edip Cansever’in şiirini okumasına karşılık Ayzek internette bir mısra yazıp Can Yücel der, Bahtiyar ise onun öyle bir şiirinin olmadığını söyler. Ayzek ise “*profesörsün ama internet cahilisin, internet bunlarla kaynıyor, haberi bile yok*” cevabını verir. Doğru bilinen yanlışlar veya sorgusuz, şüphe duymadan, ezbere kullanılan kalıpların anlamsızlığını dile getiren bu diyaloglar aynı zamanda sosyal medyada Cem Yılmaz’a ait olmayan ama ona atfedilen çeşitli fıkra veya anlatılara dair de bir metinlerarasılık içermektedir. Keza Ataol Behramoğlu’na ait olmayan bir şiirin onunmuş gibi paylaşan ve kendisiyle X’te diyaloga giren kişinin Behramoğlu’na ısrarla öyle bir şiirinin olduğunu iddia etmesinin sosyal medyada paylaşılması da yine benzer bir metinselliği yansıtmaktadır.

*Do Not Disturb* filmi sadece şimdiki zamanın toplumsal ruhunu değil, özel olarak pandemi döneminin ruhunu da bir bakıma temsil eden ve ona göndermeleri de içeren bir filmidir. Ayzek, önceki filmde feribottaki güç ve iktidar ilişkilerinde konumlanan ve bu eksenlerdeki gerilimleri yaşayan biriydi. Orada daha genel toplumsal ruh söz konusuysen *Do Not Disturb* filminde daha özel bir bağlam vardır ama daha yakın bir planda sosyolojik ve psikolojik bağlam karşımıza çıkmaktadır. Günümüz dünyasının bireyselleşmiş toplum ve yalıtılmışlık haller bu bağlamların bir boyutudur. Ayzek’i gemiden otele sürükleyen bağlam, sosyolojik derinlik kazandıkça komedi unsurları da giderek yerini trajediye ve drama bırakmıştır. Herkesin birbirinden rahatsızlık duyabildiği ama birbirini rahatsız etmeden de durmadığı bu geniş bağlamda her ilişki ve temas, farklı dünyaların metinselliğini de gözler önüne sermektedir. Ayzek, farklı

sınıftan ve statüden insanların, daha genel olarak farklı kültürel dünyadan temsillerin buluşma fırsatı bulduğu bir otel, bir han, bir istasyon metafor niteliği de taşımaktadır. Ayzek, bir gecelik deneyiminde ruhunda oteli taşımıştır. Kendi dünyasında yalıtılmış olarak durma halinden yaşadığı işsizlik sürecinden ve bunalımdan sosyal dünyaya doğru akarken kendini çeşitli rahatsızlık hallerinin kavşağında bulmuştur. Nitekim bir sahnede bağırarak “beni rahatsız etmeyin” çığığında bunu dile getirmiş ama bir şekilde kendisi gibi problemlili kişilerle bazı ortaklıkları da keşfetmiştir. Örneğin Eczacı Saniye ile nöbetçilikte ortaktır ve Saniye nöbette alkol tüketirken Ayzek de bir şekilde ona eşlik etmiştir. Suhal ile fiziksel yönden bir ortaklık yaşamıştır, eczaneden ayrılırken onunla birlikte yine benzer şekilde sendeleyerek yürümüşlerdir. Keza Bahtiyar gibi Ayzek de hem sosyal dünyadan bir yalıtılma uğraşında olmuş hem de bir şekilde sosyal dünyaların akışında kendini bulmuştur. Otel bu yanılla insanları birbirlerinden uzaklaştıran hem de yakınlaştıran işlevleriyle çift yönlü anlama da sahiptir ki bu çift yönlülük Ayzek için de geçerli olmuştur.

Filmdeki göndermeler sadece Ayzek özelindeki gerilimler, hesaplaşmalar ve eğreti haller ile sınırlı değildir. Fiziksel şiddete, özel olarak kadına yönelik şiddete ve onu ören erilliğe de bir gönderme vardır. Davut, arabesk tarzında (Bahtiyar ile olan diyalogda) ölümüne sevdiğini ifade eden ve nihayetinde otele sabah mesaisine gelen Hacer’i öldürmeye çalışan bir tiptir. Türkiye’de yaşanan kadına yönelik cinayetlerin bir eleştirisini yansıtan bu karakterin de toplumsal metin bakımından bir karşılığı olduğu söylenebilir. Keza Davut’un Ayzek ile para üzerinden kurduğu ilişki de aynı zamanda otorite ve güç konumlamasına, minnettarlık hissi üzerinden tahakküm edici yönere de göndermeler içermektedir.

Önemli başka toplumsal göndermeler ise mahallelerdeki tekinsizlik, madde bağımlılığı ve madde kullananların yol açtığı şiddet ve bir de kısmen göçmen meselesidir. Eczanede kendisini tedavi eden Saniye’ye burasının kendisinin mi olduğunu soran Ayzek’e Saniye “evet” cevabını verip semtin fenalığından söz ederek üç aya kadar çıkacağını söyler. Ayzek de bütün semtlerin öyle olduğunu belirtip, ellerini iki yan açarak “hele göçmenler” der. Saniye tekrar ettirir ama Ayzek fazla bir yorumda bulunmaz ama örtük olarak eleştirel bir ifade de kullanmış olur.

## Sonuç

*Do Not Disturb* filmi, çoklu metin göndermeleriyle zenginleştirilmiş bir yapıya sahip olup postmodernite dönemindeki bireyselleşmiş toplumunun bazı dinamiklerini pek çok bakımdan temsil etmektedir. Film, kişisel gerilimlerin sınıfsal farklılıklar ve çeşitli kültürel arka planlar çerçevesinde nasıl ortaya çıktığını gözler önüne sermektedir. Ayzek karakteri, kendi içsel çatışmaları ve diğer karakterlerle olan ilişkileri aracılığıyla bu karmaşık sosyal yapının bir yansımasını bizlere sunmaktadır. Filmdeki otel, yalnızca geçici bir konaklama yeri olmanın ötesinde, farklı sosyo-kültürel geçmişlerden gelen bireylerin buluştuğu bir mekân olarak işlev görmektedir. Otel, karakterleri hem birbirlerinden uzaklaştırmakta hem de yakınlaştırmaktadır. Bu çift yönlülük Ayzek karakteri için de geçerlidir. Keza mekân, zaman, karakterler ve ilişkiler filmde puslu bir atmosferde sunulmaktadır. Puslu hallerin en yoğun temsili Ayzek karakterindedir.

Filmin metinlerarasılık özellikleri, aynı zamanda genişletilmiş ilişkisel estetik anlayışını da içermekte ve bu durum izleyiciyle etkileşimi zenginleştirmektedir. Birer metne dönüşmüş olan birtakım kalıplaşmış söylemlere veya toplumsal ilişki biçimlerine göndermeler içeren film aynı zamanda geç modernitenin akışkan ilişki ve etkileşimlerine de uygun düşmektedir. Filmin dijital platformlarda yayınlanması ve sosyal medya gibi kanallarda film üzerine tartışmaların başlaması, yeni toplumsal ilişkilerin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. İzleyiciler, filmdeki

sahneleri ve replikleri günlük yaşamlarında referans noktası haline getirerek bağ kurabilmektedirler. Bu durum, film deneyimini yalnızca zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicilerin ortak bir kültürel belleğe katkıda bulunmalarına da imkân tanımaktadır.

Dijital ortamda gerçekleşen bu etkileşimler, izleyicilerin kendi hikâyelerini paylaşmaları için bir platform sağlar. Böylece bireyler, kendilerini filme yansıtarak sanal bir topluluk oluşturmaktadır. Sonuç olarak, *Do Not Disturb* filmi sadece bir eğlence aracı olmanın ötesine geçerek, günümüzün karmaşık sosyal yapısını ve bireysel ilişkileri anlamamıza yardımcı olan önemli bir eser haline gelmektedir. Film, izleyicilerin kendi bireysel ve toplumsal gerilimlerini sorgulamalarını teşvik eden bir ayna işlevi de üstlenmektedir. Filmde mekân, zaman, karakterlerin ilişkileri açısından birtakım eğreti haller resmedilmekte, parodileştirilmekte ve karakterlerin temsil biçimlerinde yer yer eleştirel ifadeler yer verilmektedir.

Bunların yanı sıra filmdeki Ayzek karakteri, Cem Yılmaz'ın eserlerinde sıkça rastlanan bir toplumsal tipi temsil etmektedir. Keza bu tip, Yılmaz'ın karikatürleştirerek geliştirdiği fiziksel ve toplumsal mekânlar içinde akışkan modernitenin bir örneği olarak da Türkiye gerçekliği çerçevesinde değerlendirilebilir. Sınırlarda ve puslu sosyal ilişkilerde yaşayan bu karakter, zaman zaman keskin ifadeler kullansa da bulunduğu döneme ve ortama uyum sağlama çabasıyla, yani akışkanlığıyla da öne çıkmaktadır. Ayzek'in başvurduğu yalanlar ve davranışlardaki zıtlıklar bu akışkanlığın örneklerindedir.

## Açıklamalar

\* **Etik Kurul Onayı:** Araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

\* **Yayın Etiği:** Bu çalışma, "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında belirtilen kurallara uygun olarak hazırlanmıştır. Ayrıca, makale intihal tespit yazılımlarıyla (Turnitin / iThenticate) taranmış ve herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

\* **Yazar Katkı Oranı:** Her iki yazarın katkı oranı %50'dir.

\* **Çıkar Çatışması:** Çalışmanın yazarlarının herhangi bir kurum veya bu kurumun çalışanlarıyla araştırmayı etkileyebilecek düzeyde doğrudan veya dolaylı olarak herhangi bir finansal, ticari, hukuki veya profesyonel ilişkisi/çıkartı söz konusu değildir.

\* **Akademik Finansal Destek:** Çalışma; herhangi bir akademik finansal destek kuruluşu (TÜBİTAK, BAP, Avrupa Birliği, Birleşmiş Milletler, vs.) tarafından desteklenmemiştir.

\* **Yazar Beyanı:** Çalışma bir tezden üretilmemiş ve herhangi bir kongre/ sempozyum/ konferansta sunulmamıştır.

## Structured Extended Abstract

### Research Background & Problem

In Turkey and worldwide, comedy films have great popularity among audiences. These films provide entertainment and help us understand society's dynamics in depth by providing content enriched with social criticism. The film *Do Not Disturb*, written and directed by Cem Yılmaz, is a remarkable example in this context. Released in 2023 on the Netflix digital platform, the film offers viewers a pleasant experience with its humorous elements, while developing a thought-provoking perspective on the social problems of today's Turkey through the themes it deals with.

*Do Not Disturb*, with its characters and plot, deals in depth with the lives of individuals from different segments of society and the interactions between them. As each character in the film confronts their internal conflicts and external pressures, it offers the audience the opportunity to reflect on the complex psychology of today's individual. In addition, the humorous dialogues and situational comedy elements in the film make the social criticism even more effective and attract the attention of the audience. This research also tries to analyse how social dynamics and individual relationships have changed today.

### Research Methodology

In this research, the film *Do Not Disturb* will be analysed in depth from the framework of intertextuality and relational aesthetics. In particular, it will focus on how the elements represented by the character Ayzek in the film can be interpreted as a form of socialised text and discourse. In addition, the aspects of the film that are open to discussion in a wider sociological context will be brought to light. The character of Ayzek assumes an important function as a reflection of social criticisms and forms of communication. Therefore, how various references and symbols in the film interact with social and cultural dynamics in contemporary Turkey will be analysed in detail.

Within the scope of this research, various social forms and situations addressed through intertextuality will be examined by delving deeper into the relationship between cinema and literature and questioning how these forms interact. Various interpretations on today's sociological structure will be developed in the context of the information society and individualised society reality of the late modernity period.

In this framework, the film *Do Not Disturb* will be considered not only as a comedy but also as a multi-layered text that questions the complex relationships between social dynamics and individuals, makes the viewer think and offers a broad perspective.

### Research Results

Enriched with multiple textual references, *Do Not Disturb* explores the dynamics of postmodern individualised society. The film reveals how personal tensions emerge through interactions between class differences and various cultural backgrounds. In this context, the film helps us to understand the lives and relationships of the characters, the complex structure of modern life and how the social positions of individuals are shaped. At the same time, the references and symbols in the film reflect the experiences of different segments of today's society and offer the viewer the opportunity to make social criticism.

In addition, the character of Ayzek in the film can be evaluated in depth within the framework of the reality of Turkey as an example of fluid modernity within the physical and social spaces developed by Cem Yılmaz through caricature, beyond representing a social type frequently encountered in his works. The character of Ayzek is a figure that reflects the dynamic social structure and cultural diversity of Turkey. While this character, who lives on the borders, expresses his strong feelings by using sharp expressions from time to time, he also draws attention with his effort to adapt to the period and environment he is in. This endeavour is related to his transformation in both individual and social context. While Ayzek conflicts with the social norms around him, he also seeks a balance in his desire to adapt to these norms. While this dilemma increases the depth of the character, it also offers the audience a thought-provoking perspective on individualisation and social change in today's Turkey.

### Conclusion & Discussion

*Do Not Disturb* explores the dynamics of postmodern individualised society through a structure enriched with multiple textual references. The film reveals how interactions between class differences and cultural backgrounds shape personal tensions. The hotel functions as a place where individuals from different socio-cultural backgrounds meet, and the character of Ayzek presents reflections of this complex social structure through his inner conflicts and relationships with other characters.

The intertextuality features of the film, combined with an expanded relational aesthetic understanding, enriches audience interaction. Its release on digital platforms and the start of discussions on social media enable the formation of new social relations. By making the scenes and lines in the film a reference point in their daily lives, viewers establish a bond and contribute to a common cultural memory.

These digital interactions provide a platform for viewers to share their own stories, helping them to create a virtual community. As a result, the film *Do Not Disturb* goes beyond being just a means of entertainment and becomes an important work that helps us understand today's complex social structure and individual relationships.

### Kaynakça

- Akner, N., Biçer, T., & Kıncı, S. (2023). Sinemada Bir İstanbul Etnografyası: Do Not Disturb Ayzek'le Bir Gece Filminin Roland Barthes'ın Göstegebilim Kuramıyla Analizi. İçinde D. Özkan (Ed.), *Sinema Alanında Güncel Tartışmalar* (ss. 115-144). Bidge Yayınları.
- Akner, N., Sarıkaya, Z. Y., & Ültemek, G. (2023). Cem Yılmaz'ın Ayzek Karakteriyle Göstergebilim Bağlamında Bir İstanbul Etnografyası: Karakomik Filmler-2 Arada'da Mekân, Göç, Kimlik, Aidiyet ve İdeoloji. İçinde D. Özkan (Ed.), *Sinema Alanında Güncel Tartışmalar* (ss. 6-45). Bidge Yayınları.
- Aktulum, K. (2021). Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık. *Folklor/Edebiyat*, 27(107), 661-686.
- Altun, D. A. (2021). Anayurt Oteli Filmi Üzerinden Mekânsal Bir Çözümleme. *EKSEN Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2(1), 1-10.
- Baştürk, M. (2015). "Anayurt Oteli" ve "Dünya Ağrısı"nda Otel (S)İmgesi. *Folklor/Edebiyat*, 21(84), 131-144.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.; 2. Baskı). Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2011). *Bireyselleşmiş Toplum* (Y. Alogan, Çev.; 2. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite* (S. O. Çavuş, Çev.). Can Yayınları.
- Beck, U. (2011). *Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru* (K. Özdoğan & B. Doğan, Çev.). İthaki Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Bozkurt, A. (2016). Toplu Kahkaha. *Altyazı Dergisi*, 157, 34-41.
- Castells, M. (2005). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Ağ Toplumunun Yükselişi* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cengiz, E. P. (2017). *Anayurt Oteli*. <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/anayurt-oteli-2/>
- Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı

Yayınları.

- Ekşi Sözlük. (2024). *Do not disturb a night with ayzek*. ekşi sözlük. <https://eksisozluk.com/do-not-disturb-a-night-with-ayzek--7300632>
- Esen Kuyucak, Ş. (2002). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*. Alfa Yayınları.
- Geçgin, E. (2018). Kültürel Farklılaşma Açısından 'Arif' ve 'Recep İvedik' Karakterleri. İçinde G. Taşkıran & E. Geçgin (Ed.), *Current Debates in Gender Cultural Studies* (ss. 183-195). İjopec Publication.
- Geçgin, E. (2019). Navigasyonlu Gençlik: Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Toplumsal Karakter Araştırması. *Gençlik Araştırmaları Dergisi*, 7(17), 45-80.
- Gencelli, E. (2014). *2000 Sonrası Türkiye'de Komedyen Sineması* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı.
- Gön, A. (2016). Kurmacaya Hükmetmek: Komedi ve Sanat Filmlerinde (Öz)Düşünümsellik. *Moment Dergi*, 3(2), 339-368.
- Gülbay, M. Y. (2023). *2000 Sonrası Türkiye Bilim Kurgu Sinemasında Özel Efekt ve Görsel Efekt Kullanımları Arasındaki İlişkiler: AROG, GORA ve Arif V 216 Örnekleri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hasan Kalyoncu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Ana Bilim Dalı.
- Güloğlu Ulusal, Ş. (2014). *Küresel / Yerel Eksende Cem Yılmaz Filmleri: G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı Filmleri Örneği* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Han, B.-C. (2016). *Şiddetin Topolojisi* (D. Zaptçioğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2022). *Enfokrazi: Dijitalleşme ve Demokrasinin Krizi* (M. Özdemir, Çev.). Ketebe Yayınları.
- Han, B.-C. (2024). *Anlatının Krizi* (M. Erşen, Çev.). Ketebe Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* (U. Kutay & Çavuş, Metin, Çev.; 1. Baskı). Es Yayınları.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş*. De Ki Yayınları.
- Kızıl, A. (2019). *Yeni Türkiye Sinemasında Özdüşünüm: Masumiyet ve Pek Yakında* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Kovacs, A. B. (2015). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Yayınları.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *Oxford Dictionary of Film Studies* (1. Baskı). Oxford University Press.
- Ntvmsnbc. (2004). *Ahmet Uluçay: Köylü ve Ödüllü Sinema Yönetmeni*. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/254331.asp>
- Oksijen TV (Direktör). (2023). *Em Yılmaz ve Ahsen Eroğlu Yeni Netflix Filmi "Do Not Disturb"ü Anlatıyor* [Video recording]. [https://www.youtube.com/watch?v=Ocub\\_84dKSA](https://www.youtube.com/watch?v=Ocub_84dKSA)
- Özbek, F. (2023). *2000 Sonrası Türk Komedi Sinemasındaki Absürt Filmler: Cem Yılmaz Sineması Örneği* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Rajabi, V., Nazeri, A., & Khodabakhshi, S. (2023). Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny: A Comparative Study. *Avanca Cinema Journal*, 14, 437-446.
- Reisman, D., Glazer, N., & Denney, R. (2016). *Yalnız Kalabalık: Amerikan Toplumsal Karakterinin Değişimi Üzerine Bir İnceleme* (Y. Erdem, Çev.). Heretik Yayınları.
- Shahariar, Md. G. (2023). Intertextuality in Arts and Literature: A Postmodern Phenomenon. *South Asian Research Journal of Arts, Language and Literature*, 5(06), 190-195.
- Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 4(8), 123-146.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisini Giriş* (Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Şavk, S. (2023). İki Platform Dizisinde Sinema Tarihi Tasvirleri ve Yeşilçam'ı Tekrar Ziyaret Etmek. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 38, 59-83.
- Şimşek, A. (2014). *Yeni Orta Sınıf 'Sinik Stratejiler*. Agora Yayınları.
- T24 (Direktör). (2023). *Muammer Brav'la Ekşin: Cem Yılmaz, "Do Not Disturb" filmini anlatıyor: Karakterler şeytani boyutta birbirine yakın* [Video recording]. [https://www.youtube.com/watch?v=snv2v24Ftf4&t=1193s&ab\\_channel=T24](https://www.youtube.com/watch?v=snv2v24Ftf4&t=1193s&ab_channel=T24)
- TRT. (1995). *Erol Evgin Show*. [https://www.youtube.com/watch?v=jCfkKs\\_saQ4](https://www.youtube.com/watch?v=jCfkKs_saQ4)
- Yeğin, M. O. (2016). *Türk Sinemasında Ürün Yerleştirme Uygulamaları: Cem Yılmaz Filmleri Örneği* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, H. (2023). Sinematik Mekân ve Türk Sinemasında Mekân Temsilleri. *Sabah Ülkesi Kültür-Sanat ve Felsefe Dergisi*, 75, 78-93.