

Gerçekçilik Olgusu Ekseninde Taşra Mekânının Yeniden İnşası: *Koza* Film Örnekleme

Reconstruction of Rural Space in The Context of Realism: The Sample of The Film *Koza*

Mehmet Uluç

Öğr. Gör. Dr.

Harran Üniversitesi Öğretim Elemanı

ulucmehmet@harran.edu.tr

Orcid: [0000-0003-3731-070X](https://orcid.org/0000-0003-3731-070X)

Burcu Balcı

Doç. Dr.

Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi

burcu.balci@ege.edu.tr

Orcid: [0000-0002-7059-2174](https://orcid.org/0000-0002-7059-2174)

Özet

Bireylerin gerçeklik arayışı, günlük yaşamdan sinemaya kadar uzanan geniş bir perspektifte, diğer tüm sanat dallarını da kapsayan bir konu olarak günümüze kadar gelmiştir. Bu nedenle tüm sanatsal faaliyetlerin varlığını dayandırdığı mekân, gerçekliğin yeniden inşa edilmesi açısından önem arz etmektedir. Bu açıdan bakıldığında gerçekliğin yeniden inşa edilmesi sürecinde taşra mekânının sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. Bu bağlamda taşrada çekilen filmlerin doğa ve doğal yaşam ile arasındaki yakın ilişkinin, izleyicilere gerçekliği ve gerçekçiliği daha yakından hissetmelerini sağlayabildiğini söylemek mümkündür. Türk Sineması'nda 2000'li yıllara doğru ve özellikle de 2000'li yıllar ile sinemadaki mekân algısı ve mekânın yeniden üretim biçimi değişmeye başlamıştır. Bu değişimin öncü yönetmenlerinden biri olarak göze çarpan isimlerden biri de filmsel mekânlarını ve öykülerini gerçekçilik ekseninde üreten Nuri Bilge Ceylan'dır. Bu çalışmada *Koza* (Nuri Bilge Ceylan-1995) filminde filmsel mekânın nasıl inşa edildiği incelenmiştir. Bu bağlamda *Koza* filmi göstergebilimsel araştırma yöntemi ile analiz edilmiş olup filmdeki mekânsal unsurlar taşra mekânı ve gerçekçilik olgusu ekseninde ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Mekân, Taşra, Koza, Göstergebilim, Gerçekçilik*

Abstract

Individuals search for reality has come to the present day as a subject that covers all other branches of art in a wide perspective ranging from daily life to cinema. For this reason, the space on which all artistic activities base their existence is important for the reconstruction of reality. From this point of view, it is seen that the provincial space is frequently preferred in the process of

reconstructing reality. In this context, it is possible to say that the close relationship between the films shot in the countryside and nature and natural life can make the audience feel reality and realism more closely. Towards the 2000s and especially with the 2000s in Turkish cinema, the perception of space in cinema and the way of reproduction of space started to change. One of the leading directors of this change is Nuri Bilge Ceylan, who produces his filmic spaces and stories on the axis of realism. In this study, how the filmic space is constructed in the film *Koza* (Nuri Bilge Ceylan-1995) is examined. In this context, the film *Koza* has been analysed with the semiotic research method and the spatial elements in the film have been tried to be revealed in the axis of provincial space and realism phenomenon.

Keywords: *Space, Rural, Koza, Semiotics, Realism.*

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi		
Etik Beyan	Makale, 2024 tarihli "Gerçekçilik Olgusu Ekseninde Kırsal ve Kentsel Mekânın Yeniden İnşası: Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan Sineması Örneği" adlı doktora tezinden üretilmiştir.		
Gönderim Tarihi	01 Ekim 2024		
Kabul Tarihi	12 Kasım 2024		
Yayın Tarihi	30 Aralık 2024		
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem		
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik		
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.		
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net		
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.		
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.		
Etik Bildirim	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com		
Yazar Katkıları	Araştırmanın Tasarımı (CRediT 1)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
	Veri Toplanması (CRediT 2)	Yazar-1 (%70)	Yazar-2 (%30)
	Araştırma -Veri Analizi-Doğrulama (CRediT 3-4-6-11)	Yazar-1 (%60)	Yazar-2 (%40)
	Makalenin Yazımı (CRediT 12-13)	Yazar-1 (%70)	Yazar-2 (%30)
	Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
S. Kalkınma Amaçları	-		
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.		

Article Information

Article Type	Research Article		
Ethical Statement	The article was produced from her doctoral thesis titled "Reconstruction of Rural and Urban Space on the Axis of Realism: The Example of Zeki Demirkubuz and Nuri Bilge Ceylan Cinema" dated 2024.		
Date of submission	01 October 2024		
Date of acceptance	12 November 2024		
Date of publication	30 December 2024		
Reviewers	Two External		
Review	Double-blind		
Plagiarism checks	Yes - intihal.net		
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.		
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.		
Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com		
Author Contributions	Conceptualization (CRediT 1)	Author-1 (%50) -	Author-2 (%50)
	Data Curation (CRediT 2)	Author-1 (%70)	Author-2 (%30)
	Investigation -Analysis -Validation (CRediT 3-4-6-11)	Author-1 (%60)	Author-2 (%40)
	Writing (CRediT 12-13)	Author-1 (%70)	Author-2 (%30)
	Writing - Review & Editing (CRediT 14)	Author-1 (%50)	Author-2 (%50)
S. Development Goals	-		
License	CC BY-NC 4.0 /Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.		

Giriş

Mekân, insanların üzerinde yaşadığı ve her türlü yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirdiği yer için kullanılan genel bir tanımlamadır. Ancak mekân sadece insan ve faaliyetleriyle sınırlı bir kavram değildir. Çünkü gözle görülemeyecek kadar küçük bir yer de sonsuz uzay boşluğu da mekân kavramının tanımına dâhildir. Taşçı, mekân kavramını sonsuz boşluktan başlatarak insanın tüm çevresini kapsayan bir alan üzerinden tanımlamaktadır (Taşçı, 2014, s. 65-66). Dolayısıyla boyutu fark etmeksizin görülebilen ve hayal edilebilen her yer mekân tanımı içerisinde kendine yer bulmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında mekân kavramının hem somut hem de soyut bir anlam taşıdığı görülmektedir.

Mekân sosyal, siyasal ve ekonomik yönü olan ve bünyesinde toplumsal ilişkileri barındıran bir yerdir. Mekân geçmişte orada yaşamış olan toplumların kültürüne dair pek çok bilgi sunmaktadır. Çünkü mekân birçok kültürel sembolik anlamı bünyesinde barındırmaktadır. Bu yönüyle “insan ve mekân ilişkisinin kültürle derinden ilişkili olduğu ve kültürel norm ve alışkanlıkların mekân üzerinde oluşturucu, değiştirici ve belirleyici etkisi olduğu söylenebilir” (Özdemir, 2011, s. 66). Kültür ile karşılıklı bir etkileşim içerisinde olan mekân hem kültürü biçimlendiren hem de kültürden etkilenerek şekillenen ve doğasında kültürel izler taşıyan bir yapıya sahiptir. Mekândaki bu izler geçmişte hangi toplulukların o mekânda yaşamış olduğuna ve o mekânın hangi kültürün izlerini taşıdığına dair bazı ipuçları vermektedir. Bu bağlamda kültür, bir mekânın nasıl şekilleneceği üzerinde etkili olabilirken aynı zamanda mekân da sahip olduğu coğrafi özellikleri itibarıyla kültür üzerinde değiştirici ve dönüştürücü bir etkide bulunabilmektedir. Bu nedenle denilebilir ki mekânsal bir film okumasının yolu da mekânın kültür ile olan ilişkisinin iyi bilinmesinden geçmektedir.

Türk Sineması’nda 2000’li yılların öncesinde başlayan ve 2000’li yıllarda tamamen belirginleşen yeni mekân arayışları alışıldık mekân anlayışının dışına çıkılmasını beraberinde getirmiştir. Daha açık bir ifade ile söylemek gerekirse kentsel ve kırsal mekân ayrımının belirsizleştiği ve bu ayrımı belirgin bir şekilde ortaya koymanın zorlaştığı bir filmsel mekân kurgusunun ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu yönüyle kent ve taşra mekânının sinemadaki kullanım biçimine bakarken toplumsal yapıda meydana gelen gelişim ve değişimlerin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Dolayısıyla yapılacak olan film değerlendirmelerde mekânın salt gerçek-fiziksel özelliklerine değil, aynı zamanda sosyal, siyasal ve ekonomik yönlerine de odaklanmak gerekmektedir. Bu doğrultuda bakıldığında yapılacak olan film değerlendirmeleri hem mekânsal ilişkilerin gerçeklikle olan bağlantısını ortaya koymayı hem de filmlerin anlaşılır kılınmasını kolaylaştıracaktır.

Kent ve taşra ayrımı üzerine ileri sürülen çok sayıda görüş vardır. Bu nedenle bir mekânın kent ve taşra olarak tanımlanmasında hangi kıstasların referans alındığı önemlidir. Çünkü yapılan bu ayrımın kent ile taşranın salt fiziksel özelliklerine göre mi, ekonomik büyüklüklerine göre mi, idari yapılarına göre mi, bu mekânlarda yaşayan insanların sahip oldukları kültürün özelliklerine göre mi yoksa bireylerin sergilemiş olduğu davranışlara göre mi yapılacağı sorularının cevap bulması önem arz etmektedir. Yanı sıra kent ve taşra mekânının ekonomik, sosyal ve siyasal ilişkiler açısından birbirinden farklılaştığı gerçekliği göz önünde bulundurulduğunda üretilen film içeriklerinin ve filmsel mekânın da bu durumdan bağımsız olamayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda kendi filmlerindeki filmsel mekânı büyük ölçüde gerçek mekâna oturtma kaygısı güden ve mekânı toplumsal ilişkiler ekseninde yeniden üreten Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde ağırlıklı olarak tercih ettiği mekânın taşra olduğu görülmektedir.

Literatür taraması neticesinde elde verilere bakıldığında her ne kadar *Koza* (Nuri Bilge Ceylan-1995) filmi üzerine akademik çalışmalar yapılmış olsa bile, yapılan çalışmaların sınırlı sayıda

olduğu ve bu çalışmaların da gerçekçilik ve mekân ilişkisini birlikte ve derinlemesine incelemeye çalışıldığı görülmektedir. Mevcut literatürdeki film analizlerinin salt gerçekçilik ekseninde ve genel değerlendirmeler (Aslan, 2013; Kaçar, 2023) şeklinde yapıldığı tespit edilmiştir. Yanı sıra filmin anlatsal dönüşümü (Aytekin, 2015), film afişlerinin tasarımı (Özcan, 2018), dekadans çözümleme (Akmeşe, 2020), mekân ve tefriş öğeleri (Demirarslan, 2022) gibi alanlarda *Koza* filminin tek başına ya da başka filmlerle birlikte analizlerinin yapıldığı çalışmalar bulunmaktadır. Ancak bu çalışmaların hiçbiri filmin gerçek gerçek mekân ile olan ilişkisine odaklanmamaktadır. Dolayısıyla gerçekçilik ve mekânsal unsurlar çerçevesinde yapılacak olan film analizlerinin literatüre önemli bir katkısının olacağı ve literatürdeki boşluğu dolduracağı düşünülmektedir. Bu nedenle *Koza* filminin gerçekçilik eksenindeki mekânsal çözümlemesinin literatüre önemli bir katkısı bulunmaktadır.

1. Taşra Olgusu

Taşra kavramına yönelik olarak yapılan çok sayıda tanım bulunmaktadır. “Her mekânın, her siyasal örgütlenmenin, her kültürel hayatın kendi içinde birbirine taşra olması da taşranın tanımlanmazlığına veya çok tanımlılığına sebep olmaktadır” (Narlı, 2013, s. 286). Bu nedenle geçerli tek bir taşra kavramı tanımlamasından bahsetmek zordur. Yapılan tanımlara bakıldığında “bir yandan saflığın, masumiyetin, dürüstlüğün, sadakatin, fedakarlığın, mertliğin ve cesaretin yurdu olarak yüceltirilen taşra, diğer taraftan güvensizliğin, baskının, denetim ve kontrol altında tutulmanın, cehaletin ve karanlığın kol gezdiği mekân olarak yerilmiştir” (Çelik, 2013, s. 25). Çelik’in aktarımından da anlaşılacağı gibi taşra hem olumlu hem de olumsuz anlamlara sahip bir kavram olarak açıklanmaktadır. Taşraya olumlu ya da olumsuz anlam yükleyenlerin yapmış oldukları tanımlamalarda taşra kavramını açıklamaya çalışan kişilerin sahip oldukları dünya görüşünün, içerisinde sosyalleşmiş oldukları çevrenin ve daha birçok etkenin belirleyici bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

Etimolojik açıdan bakmak gerekirse “Türkçe bir sözcük olan “taşra”, bugünkü “dışarı” sözcüğünün eski formudur. Tarihsel süreç içinde “taş+garu < taş+ğaru < taş+aru < taş+arı < dış+arı” (Yorulmaz, 1995, s. 20) olarak dildeki yerini almıştır. “Kırsal” ile “taşra” kavramlarının çoğu kez eş anlamda kullanıldığı bilinen bir gerçekliktir. Geray kırsal alanı şu şekilde tanımlamaktadır: “kent diye tanımladığımız yerleşme alanlarının dışında kalan, tarım ve hayvancılıkla ilgili etkinliklerin yapıldığı alanları da içeren bucak, köy, mezra ve kom vb. adlarla anılan insan yerleşmelerinin var olduğu alanları “kırsal alan” olarak tanımlayabiliriz” (Geray, 1999, s. 63). Püsküllüoğlu da Geray’ın “kırsal alan” tanımı ile eşdeğer bir taşra tanımı yapmaktadır. Püsküllüoğlu’na göre “bir ülkenin başkenti ya da anakentleri dışındaki yerlerin tümü” (Püsküllüoğlu, 1995, s. 195) taşra olarak tanımlanmaktadır. Yapılan tanımlara bakıldığında taşranın kent mekânı üzerinden açıklanmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu bağlamda denilebilir ki; taşra, merkeze bağlı ve pasif bir pozisyonda yer alan mekâna karşılık gelmektedir. Çünkü taşra mekânsal olarak kent ile kıyaslanamayacak düzeyde küçük bir yapıyı ifade etmekle birlikte idari olarak da merkeze bağlı bir birimdir. Bu yapısından dolayı taşra, kente oranla daha kolay bir şekilde gözetlenebilen ve denetlenebilen bir alandır. Dolayısıyla taşra, devamlı olarak gücün ve iktidarın dışında kalmış olup her zaman yönetenden ziyade yönetilen tarafta yer almıştır (Lekesiz, 2021, s. 84).

Taşra, tekdüze, sakin ve hayatın yavaş akan ritmi bağlamında ele alınmaktadır. Gelenekselciliğin ve geleneksel değerlerin güçlü bir şekilde var olduğu taşra yaşamının kendine özgün bir kültürel yapısı bulunmaktadır (Çelik, 2017, s. 31). Çoğu kez taşra bilinçli ya da bilinçsizce ötekileştirilmekte ve taşranın kendisine olumsuz yakıştırmalar atfedilmektedir. Örneğin taşranın geleneksellik ve muhafazakarlık yönleri açıklanmaya çalışılırken genellikle geleneksellik ve

muhafazakarlık kötü bir anlamda kullanılmakta ve taşranın da bu kötü özelliklere sahip olduğu ifade edilmektedir.

Sanayinin olmayışı ve temel üretim ilişkilerinin toprağa dayandığı gerçekliği göz önünde bulundurulduğunda; taşrada durgun ve sakin bir yaşamın sürdüğünü söylemek mümkündür. Ancak yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve modernleşme ile birlikte mekânsal yapıları her ne kadar birbirlerinden farklı olsa bile yaşam pratikleri açısından kent ve taşra arasında belirli oranlarda yakınlaşma veya iç içe geçme hallerinden de bahsetmek mümkündür. Çünkü yaşam alanları farklı olsa bile iletişim teknolojileri alanında meydana gelen gelişmeler ile insanlar arasında ortak beğeni ve zevklerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu ortak benzeşim alanları tanımlanmış mekân pratiklerini de aşan yeni kültürel davranış pratiklerini ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda “taşra ile merkez kavramları arasındaki çizginin artık kaybolduğu, artık merkezde de taşranın bulunabileceği, taşranın merkezleştiği ve merkezin de taşralaştığı görüşü vardır” (Ak, 2019, s. 20).

Taşra hem mekânsal olarak hem de nüfusun büyüklüğü ve yoğunluğu açısından kente oranla daha küçük bir yapıyı ifade etmektedir. Bu nedenle taşrada yaşayan insanlar birbirlerini daha yakından tanıyabilmektedir. Dolayısıyla taşrada birincil ilişkiler söz konusudur. Bu bağlamda birincil ilişkilerin yaşandığı taşra mekânı aynı zamanda güvene dayalı sosyal ilişkilerin kurulduğu mekânlardır.

1.1. Türk Sineması’nda Taşra Temsili

Sinema, diğer sanatlar gibi toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelerden etkilenmektedir. Filmsel üretimlerin birer kültürel ürün olduğu gerçekliği göz önünde bulundurulduğunda toplumsal yaşamda meydana gelen değişimlerin filmsel faaliyetleri de etkilediğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla kültürel alanda meydana gelen değişim ve dönüşümlerin filmsel mekân üzerinde de bazı değişimleri beraberinde getirdiğini bilmekte yarar vardır.

1960 öncesi dönemde ağırlıklı olarak çekilen filmler kent merkezlidir. Ancak 1960’lı yıllar ile birlikte dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmelerine paralel olarak köyden kente doğru gerçekleşen göçler söz konusudur. “Türk Sineması’nın iç göç konulu filmlerinin içerikleri (olay örgüsü, karakter, çevre-mekân ilişkileri, ana ve yan temalar) değişim göstermektedir. Bu değişim toplumsal/kültürel yapının, kimi önemli olay ve olgulara göre adlandırılan dönemleri (1960-70) - (1970-1980) ile koşutluk içindedir” (Güçhan, 1991, s. 13). Dolayısıyla yapısal olarak toplumsal yaşama ayna tutma işlevi gören sinemada da köyden kente gerçekleşen göç konulu filmler çekilmeye başlamıştır. Her ne kadar Türkiye’nin büyük kentlerinin tamamı göç almış olsa bile özellikle köyden kente göçlerin gerçekleştiği filmlerde İstanbul önemli bir göç merkezi olarak göze çarpmaktadır. Sinema filmlerinde İstanbul sanayi ve teknolojinin merkezi olarak insanların ekonomik açıdan kurtuluşunun mekânı olarak temsil edilmektedir. İstanbul’un mekân olarak tercih edildiği filmlerde ağırlıklı olarak gerçekleşen göçlerin ekonomik nedenlere dayandırıldığı görülmektedir. Bu yönüyle kent ve taşra temalı filmlerde İstanbul mekânsal olarak olumlu bir anlama karşılık gelirken taşra ise daha çok geri kalmışlığın ve yoksulluğun mekânı olarak olumsuz bir anlama karşılık gelmektedir.

Türk Sineması’nın 2000’li yıllardan önceki dönemlerinde ortaya konan filmsel üretimlerin genelinde kent odaklı filmlerin çekildiği bilinmektedir. Ancak 1990’lı yılların sonlarına doğru Türk Sineması’nda çekilmiş olan taşra temalı sinema filmi sayısında kayda değer bir artışın olduğu gözlenmektedir. Bu artışın temelinde Türkiye’de sosyal, siyasal ve ekonomik alanda yaşanan değişimler yatmaktadır. Halit Refiğ’in 1964 yılında çektiği ve yönetmenliğini üstlendiği *Gurbet Kuşları* filmi kent, taşra ve göç olgusu ekseninde çekilmiş olan en önemli filmlerden biri

olarak kabul görmektedir. 2000’li yıllardan önce Türk Sineması’nda İstanbul önemli bir filmsel mekândır. Filmlerin çoğunluğu İstanbul ve çevresinde çekilmiş olan filmlerden oluşmaktadır. Ancak 2000 yılı sonrası Türk Sineması’nda İstanbul artık tek ve vazgeçilmez bir mekân değildir. 2000’li yıllar, Anadolu’nun birçok şehrinin filmsel mekân olarak tercih edilmeye başlandığı yıllardır. İstanbul’un mekânsal açıdan yeterince işlenmiş olması, taşra filmlerinin sayısındaki artış ve yönetmenlerin yeni mekân arayışları içerisine girmeleri gibi birçok neden İstanbul’u zorunlu olarak tercih edilen mekân olmaktan çıkarmıştır. Dolayısıyla yönetmenler artık İstanbul yerine Anadolu’nun daha önce filmsel mekân olarak tercih edilmemiş olan mekânlarına yönelmişlerdir.

Türk Sineması’ndaki yeni mekân arayışları, Yeşilçam’ın, İstanbul’u vazgeçilmez bir mekân olarak kullanma anlayışının dışına çıkarmıştır. Özellikle sanat filmlerine önem veren ve ticari kaygılar gütmeyen film çeken yönetmenlerin sayısının artması, filmsel üretimlerin İstanbul dışındaki kentlerde de gerçekleşmesine olanak sağlamıştır. Böyle bir durumun gerçekleşmesinin en önemli nedenlerinden biri, şüphesiz ki film yönetmenlerinin klasik sinema anlayışının dışına çıkmak istemeleri ve sinemaya yeni bir anlayış kazandırma çabalarından gelmektedir (Kılınç, 2019, s. 25). Bu noktada Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Emin Alper ve Ahmet Uluçay gibi isimler verilebilecek örneklerdendir. “Yeni Türk Sineması’nın ürettiği taşra imgelemi, modernleşme karşıtı söylemlerden beslenerek modernliği kentle özdeşleştirmekte ve kent karşıtı taşra imgesiyle, modernliğin karşısında muhafazakâr bir ideolojik yaklaşım üretmektedir” (Özçınar, 2020, s. 1998). Dolayısıyla Yeni Türk Sineması’nda temsil edilen taşra temalı filmler geleneksel taşra ve taşralı algısının dışında bir yaklaşıma sahiptir.

Genel olarak Türk Sineması’na bakıldığında 1990’lı yıllardan önce taşranın mekân olarak kullanıldığı ya da sorunsallaştırıldığı filmlerin bazıları şunlardır: Muhsin Ertuğrul-Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), Faruk Genç-Dertli Pınar (1943), Hadi Ün-Harman Sonu (1946), Turgut Demirağ-Bir Dağ Masalı (1947), Muharrem Gürses-Balıkçı Kızı Gülnaz (1959), Metin Erksan-Gecelerin Ötesi (1960), Atıf Yılmaz-Muradın Türküsü (1963), Halit Refiğ-Gurbet Kuşları (1964), Halit Refiğ-Haremde Dört Kadın (1965), Osman Seden-Çalığı (1966).

1.2. Filmsel Mekân (Sinemasal Mekân)

Filmsel mekân; gerçek mekânın bir sinema filmi için yeniden kurgulanması, tasarlanması ya da üretilmesidir. Üretilen filmsel mekân yönetmenin her türlü müdahalesine açıktır. Dolayısıyla filmsel mekân üretimi tamamen yönetmenin istekleri doğrultusunda şekillenmektedir. Sinema, gerçek mekân algısını ters yüz ederek insanları şaşırtan, alışılmış mekân algısını yerle bir eden ve henüz deneyimlenmemiş bir mekân algısının oluşumuna katkı sunmaktadır. Film yönetmenleri, yeniden ürettikleri filmsel mekânlar aracılığıyla izleyicinin çoğu kez farkına dahi varmadığı birçok mekânsal unsurun farkına varılmasını sağlayarak bir mekânsal farkındalık yaratabilmektedir (Beşışık, 2013, s. 13). Bu bağlamda filmsel mekân, gerçek (fiziksel) mekân ile sınırlı bir alan olmadığı gibi hem gerçeğin ötesindedir hem de gerçek (fiziksel) mekândan çok daha zengin bir içeriğe sahiptir.

Sinemada salt gerçek mekân diye bir şey yoktur. Çünkü sinemadaki her mekân aynı zamanda gerçek mekânın bir şekilde yeniden üretilmesine ya da tasarlanmasına dayanmaktadır. Dolayısıyla coğrafya ve mimarlıktaki mekân kavramı ile filmsel mekân kavramı arasında benzerlikler olsa bile her iki kavramın birbirlerinden oldukça farklı yönleri bulunmaktadır. Çünkü coğrafya ve mimarlıktaki mekân kavramı daha çok mekânın “gerçek” boyutu ile ilgilenirken sinemadaki mekân kavramı mekânın hem “gerçek” hem de “zihinsel” boyutu ile ilgilenmektedir.

Filmsel mekân yalnızca fiziksel gerçekliğin değil, aynı zamanda zihinsel gerçekliğin mekânı olarak göze çarpmaktadır. Dolayısıyla filmsel mekân inşası; her filmin öyküsüne ve anlatı

yapısına uygun zihinsel kavrayış ile gerçekleşmektedir. Bu bağlamda aşk temalı bir film için gerçekleştirilecek mekânsal düzenlemeler ile bir bilim kurgu filmi için gerçekleştirilecek olan mekânsal düzenlemeler arasında belirgin farklılıklar olacaktır. Bu yönüyle tasarlanmış olan her filmin ya da oyunun bazen keyfi bazense zorunluluklardan dolayı belirlenen mekânlarda geçtiğinin bilinmesi gerekmektedir (Huizinga & Kılıçbay, 1995).

Filmsel mekân ile gerçek mekân çoğu kez birbirleri ile örtüşmemektedir. Bu durumun temel nedeni filmsel mekân üretiminin inşa sürecinde gerçek mekâna yapılan müdahalelerdir. Bu müdahaleler bazen anlamsal karışıklıkların sebebi olabildiği için yapılan müdahalelerin izleyicinin kavrayabileceği niteliklere sahip olması gerekmektedir. Bir bütün olarak filmsel mekânı oluşturan kompozisyon, senaryo, sahne, sekans, zaman, hareket, ses, ışık, kurgu ve kadraj gibi sinema filmini ilgilendiren bütün unsurların uyumu önemlidir. Bu noktada ortaya çıkabilecek uyumsuzluklar anlamsal karışıklığa neden olabilecek ve filmsel ürünün yansıtmaya çalıştığı anlamın dışında, istenmeyen anlamların ortaya çıkmasına sebep olabilecektir.

Sinemada mekân kavramına bakarken mutlaka bakılması gereken bir diğer kavram ise zamandır. Çünkü filmsel mekânda izleyicinin zamanla kurduğu ilişki biçimi ile gerçek mekânda zamanla kurduğu ilişki biçimi birbirinden farklıdır. Bu noktada filmsel zaman kavramının bilinmesi önemlidir. Filmsel zaman, gerçek zamandan farklı olarak bir filmsel üretimin gerçekleşmesinde kullanılan, birbirinden farklı filmsel kesitlerin kurgu aracılığı ile kesilmesi ve birleştirilmesi esasına dayanmaktadır (Pudovkin, 1995, s. 90). Teknolojinin gelişmesi ve kurgu olanaklarının artması ile birlikte gerçek mekânda mümkün olmayan zaman geçişleri izleyici tarafından hiç sorgulanmadan içselleştirilebilmektedir. “Belirli nesnelere ve görüntüler karşısında kalıplaşmış düşüncelere sahip olduğumuz için birbirini izleyen iki görüntü arasında otomatik olarak hemen bağ kurarız” (Küçükdoğan, 2010, s. 65). Hatta çoğu kez zaman geçişlerinin az olduğu ya da hiç olmadığı gerçek zamanlı filmler sıkıcı bulunabilmektedir. Bu bağlamda filmsel mekândaki zaman algısının gerçek mekândaki zaman algısından farklı olduğunu bilmekte yarar vardır.

1.3. Sinema ve Filmsel Mekân Bağlamında Gerçekçilik Olgusu

İnsanların hem gündelik yaşamda hem de sanatlarını icra ederken ki gerçeklik arayışı ve gerçeğe ulaşma isteği tarihin her döneminde geçerliliğini koruyan bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle gerçeklik arayışı diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da önemli bir meseledir. Çünkü bir filmin anlaşılması, gerçek-fiziksel mekânın yanı sıra o filmin içerisinden çıkmış olduğu toplumun sahip olduğu kültürel yapıya, zamana ve filmin çekildiği dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarına da bağlıdır. Bu bağlamda yapılan film analizlerinde bu hususların göz önünde bulundurulması önem arz etmektedir. Özellikle sinemanın ideolojik bir araç olarak işlev görmesi, beraberinde gerçeklerin çarpıtılması gibi bir sorunu doğurmuştur. Bu da çoğu kez bireylerin gerçekliğin ne olduğuna dair algılarını ve toplumsal meseleleri sağlıklı bir şekilde kavramalarını etkilemekle birlikte çoğu kez egemen ideolojiler tarafından yanlış yönlendirilmelerine zemin hazırlamıştır (Göker & Göker, 2022, s. 135). Bu nedenle tüm sanatlarda olduğu gibi sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi de sinemanın ortaya çıktığı ilk günden beri tartışma konusu olmuştur. Bu bağlamda gerçeklik kavramının ve bir sanat akımı olarak gerçekçiliğin bilinmesi önemlidir.

Türk Dil Kurumu'na göre gerçeklik “gerçek olan, var olan şeylerin tümü; gerçek, asıl, hakikat, hakikilik, sahilik, şeniyet, realite, reellik” (TDK, 2022) olarak tanımlanmaktadır. Bu yönüyle gerçeklik, gündelik yaşamda var olan ve nesnel bir biçimde tanımlanabilen her şeyi ifade eden bir kavramdır. Gerçekçilik kavramı ise “gerçekten yana olmak, gerçeğin peşinde olmak” anlamındaki bir “izm” kavramını, sıfat olarak da isim olarak da” (Onay, 2012, s. 117) karşılamaktadır. Bu bağlamda bir sanat akımı olarak gerçekçilik ise bir sanatsal ürünün gerçek

yaşamı, gerçeğe yakın bir biçimde üretme ve yansıtma kaygısı gütmektedir. Ancak hiçbir sanatsal ürünün gerçeğin bire bir kopyası olması mümkün değildir. Çünkü “hiçbir sanat, nesnelere ve olaylar dünyasının tam durulukta bir kopyasını verecek biçimde gerçekliği ayna gibi yansıtamayacağından, değişik yorumlamalara uğraması sanatsal imgenin kendi niteliği gereğidir” (Suçkov, 1982, s. 43). Dolayısıyla her ne kadar gerçek ve gerçekçilik ile ilgili temel kaygıları göz önünde bulundurarak filmsel üretimlerde bulunan yönetmen sayısı azımsanmayacak düzeyde olsa bile bu yönetmenlerin hemen hepsi kurgunun değiştirip dönüştürme imkânlarından faydalanmışlardır.

Gerçekçilik kavramı ekseninde bakıldığında kimi düşünürler sinemanın gerçek yaşamın bir taklidi olduğunu ve bir filmsel ürünün gerçeğe yakın olduğu ölçüde başarılı olabileceğini savunurken kimi düşünürler ise filmsel ürünlerin her türlü kurgusal müdahalelere açık olabileceğini ve bu noktada kurgunun tüm imkânlarından sınırsız bir şekilde yararlanılabileceğini savunmaktadır. Gerçekçilik anlayışının temelinde, teknolojik ilerlemeye paralel olarak kurgunun her şeyi değiştirip dönüştürebilme yeteneğine karşı mesafeli bir yaklaşım söz konusudur. Dolayısıyla gerçekçi anlayış, teknolojinin her şeyi sınırsızca değiştirip yeniden üretebilme kapasitesine eleştirel bir yaklaşım getirmektedir.

Gerçekçi bakış açısı ile üretilen filmler, çekimlerin tarafsız açılardan yapılmasına öncelik vermektedir. Yapılan çekimlerde nesnel bir bakış açısı öncelenmekle birlikte filmsel üretimlerin belgesel tarzına yakın olmasına dikkat edilmektedir. Filmlerdeki akıcılığın sağlanması amacıyla sıradan ve göz seviyesinde bir kamera kullanımı tercih edilmekle birlikte gösterişli kamera hareketleri yerine statik bir kamera kullanımı benimsenmektedir. Dolayısıyla kompozisyonların olabilecek en doğal halleri ile yansıtılması hedeflenmektedir. Bu da gerçekçi yaklaşımın, mizansen unsurlarından uzak durmasının temel nedenlerindedir. Filmsel mekân olarak tercih edilen yer film setleri değil, gerçek mekânlardır. Bu bağlamda gerçekçi filmlerde, gerçek mekân kullanımı aracılığı ile hem seslerin diegetik olması hem doğal ışıklardan yararlanılması hem de doğal bir izlenimin yaratılması amaçlanmaktadır (Demir, 2020, s. 453).

2. Yöntem

İnsan, sürekli olarak kendisini ve çevresini anlamlandırma çabası içerisinde. Dolayısıyla insan “dünyadaki anlamların oluşumunu, birbirine eklenerek yepyeni anlamlar yaratmasını sorgular. Çevresindeki bireysel, toplumsal, kültürel gösterge dizgelerini yalnızca betimlemekle yetinmez, bu dizgelerin üretiliş sürecini yeniden yapılandırır” (Rifat, 2007, s. 17). “Göstergebilimin Avrupa dillerindeki karşılığı olan semiotik (Almanca), sémiotique ve sémiologie (Fransızca), semiotics (İngilizce) terimleri, kaynağını eski Yunancadaki semeion sözcüğünden türeme semeitikos sözcüğünden alır. Semeion, eski Yunancada gösterge, işaret anlamına geliyordu” (Akerson, 2005, s. 49). Göstergebilim esas olarak yapısal dilbilim çalışmalarından beslenmiştir ancak her ne kadar dilbilim çalışmalarının kapsama alanında olsa bile zamanla birlikte sanatın da hemen her alanında uygulanan bir yöntem-kuram olarak gelişimini sürdürmüştür. Göstergebilim günümüzde dilsel ve dil dışı ürünlerin tamamında hem yöntem hem de kuram olarak işlev görebilmektedir.

Göstergebilim her ne kadar 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış olsa bile göstergebilimin sistematik bir bilim dalı olarak şekillenmesi ve tasarlanması 20. yüzyılın ortalarına doğru gerçekleşmiştir (Güneş, 2013, s. 333). Bu bağlamda denilebilir ki göstergebilimin öncü isimleri, Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'dir. Her iki kuramcının göstergebilimle ilgili olarak yapmış olduğu çalışmalar, göstergebilimi sosyal bilimlerde sıklıkla tercih edilen bir araştırma yöntemi haline getirmiştir. Bir diğer önemli kuramcı ise Christian Metz'dir. Metz de

göstergebilimi ilk kez sinema alanında uygulamış ve filmlerdeki örtük anlamı ortaya koyma noktasında önemli bir girişimde bulunmuştur (Sancar, 2018, s. 36).

“Göstergebilim, bir anlamlı bütünü hangi anlam katmanlarından oluştuğunu inceler ve bunu bir üstdil aracılığıyla dizgeleştirerek sunmaya çalışır” (Rifat, 1982, s. 16). Göstergebilim ile ilgili olarak geçmişte yapılan bütün tanımlar incelendiğinde göstergebilimin işlevinin sadece göstergeleri ortaya koymak değil, aynı zamanda göstergelerin arkasında yatan örtük anlamı ortaya çıkarmaya çalışan bir bilim dalı olduğudur. Bu yönüyle bakıldığında göstergebilimde esas olan; göstergelerin sadece bilimsel açıdan incelenmesi değil, aynı zamanda üzerinde çözümleme yapılan metnin arkasında yatan örtük anlamın ortaya konmasıdır.

Göstergebilim kavramı ilk kez Ferdinand de Saussure tarafından kavramsallaştırılmıştır. Her ne kadar Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce göstergebilimin öncü isimleri olarak bilinse de Roland Barthes, Umberto Eco, A. J. Greimas, William Morris, Albert Sebeok, Claude Lévi Strauss, Vladimir Propp, Roman Jakobson ve Mihail Bahtin gibi düşünürler de ortaya koydukları görüşler ile göstergebilimin gelişimine ciddi anlamda katkıda bulunmuşlardır. İlk olarak Christian Metz tarafından film çalışmalarında uygulanmaya başlayan göstergebilim, film analizlerinde hem kuram hem de yöntem olarak örtük anlamın ortaya çıkarılmasında önemli bir işlev gören kuram-yöntemlerin en önemlilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Göstergebilimin film çalışmalarındaki kullanım biçimi bir filmi daha anlaşılır kılmak ve genel izleyici kitlesinin ulaşamadığı örtük anlamı ortaya koyma esasına dayanmaktadır. Bu bağlamda yapılan film analizlerinde düz anlam (temel anlam) ve yan anlamın yanı sıra yorumlama, metin, kod, dizi, dizim, mit, metafor ve metonomi gibi kavramlardan yararlanılmaktadır. Bu çalışmada, *Koza* filminde belirlenen taşraya ait mekânsal unsurlar, gerçekçilik bağlamında göstergebilimsel araştırma yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

2.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Nuri Bilge Ceylan, Türk Sineması'nın son 20 yıllık sinema geçmişinin en önemli bağımsız ve gerçekçi yönetmenlerinden biridir. Yönetmenin hem yurtiçi hem de yurtdışında almış olduğu prestijli ödüller bu başarısını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla yapılan çalışma, anlam yaratma sürecinde mekânı alışılmışın dışında kullanan ve gerçek mekâna bağlı olarak değişen insan ilişkilerini filmlerinde işleyen Nuri Bilge Ceylan'ın “*Koza*” filmi ele almaktadır. Bu bağlamda *Koza* filmindeki mekânsal kullanımların kırsal mekân çerçevesinde nasıl inşa edildiğinin ortaya konması ve filmdeki mekânsal unsurların toplumsal bağlamdaki yansımalarının değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu bakımdan yapılan çalışma, yeni bir bakış açısı sunarak filmin filmsel mekânının anlaşılır kılınması noktasında literatüre katkıda bulunmaktadır.

2.2. Kapsam ve Sınırlılıklar

Yapılan literatür çalışması neticesinde elde edilen verilere bakıldığında Nuri Bilge Ceylan'ın “*Koza*” filmi ile ilgili olarak geçmiş dönemlerde yapılmış olan az sayıda çalışmanın olduğu görülmektedir. Bu çalışmalarda da film dar bir çerçevede ele alınmıştır. Bu nedenle bu çalışma, geniş çerçevede mekânsal analizlerin yapılabilmesi amacıyla sadece *Koza* filmi ile sınırlandırılmıştır.

3. Bulgular ve Analiz

Film, karı-kocanın gençlik yıllarına ait fotoğraflarının art arda gösterilmesi ile başlamaktadır. Evlilik fotoğraflarının da yer aldığı başlangıç bölümünde çiftin yansıtılan fotoğraflarında oldukça mutlu oldukları görülmektedir. Genç çiftin mutluluğunun yansıtıldığı bu görüntülerin hemen ardından ise aynı çiftin yaşlı, donuk, mutsuz ve düşünceli halleri gösterilmektedir. Yansıtılan görüntüler ile genç-yaşlı, dinç-bitkin, önce-sonra, mutlu-mutsuz gibi zıtlıklar ile filmin sonraki

sahnelerinden de anlaşılacak olan ve işlerin yolunda gitmediğini gösteren bazı olaylara giriş yapılmaktadır. Filmin bu sahnelerindeki zıtlıklar göstergebilimde anlam yaratma açısından önemli bir role sahiptir. Çünkü zıtlıklar, aynı zamanda yaşanan çatışmaları derinlemesine hissettiren görsel ve işitsel unsurlardan oluşmaktadır.



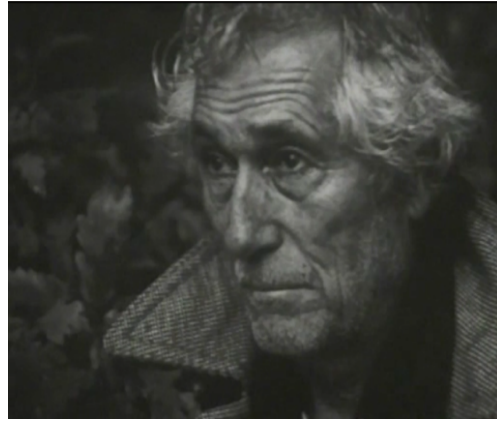
Fotoğraf 1: *Düğün Fotoğrafı*



Fotoğraf 2: *Çiftin Mutlu Fotoğrafı*



Fotoğraf 3: *Yaşlı Kadın*



Fotoğraf 4: *Yaşlı Adam*

Rüzgârda salınan ekinler, ekinler arasında uzanmış olan adam, rüzgâr sesleri, kuş cıvıltıları, köpek havlamaları, yağmur çiseleri altında çamurlu yoldan koşarak ilerlemeye çalışan ve doğa şartlarını aşmaya çalışan çocuğun çabası gibi filmin girişinde yer alan göstergeler tamamen taşra mekânını yansıtan ve filmsel mekâna dair bilgi veren görüntülerdir. Bu yönüyle film girişinde hem görsel hem de işitsel unsurlardan yararlanılarak filmsel mekânın kısa bir tanıtımı yapılmaktadır. Taşrada geçen filmin mekân tanıtımı, görsel ve işitsel göstergelerin kullanımıyla izleyicide güçlü bir atmosfer oluşturmaktadır. Bu görsel ve işitsel göstergeler filmin mekânsal anlatımını derinleştirmenin yanı sıra taşranın karakteristik özelliklerini de izleyiciye etkili bir biçimde aktarmaktadır.



Fotoğraf 5: *Uzanmış Adam*



Fotoğraf 6: *Koşan Çocuk*

Filmin genelinde tercih edilen mekânlar, gelişen olaylar, sözlü iletişimin olmaması, filmin rengi (siyah-beyaz) ve bireylerin yalnızlığını yansıtan unsurlar ile bunaltıcı bir atmosfer yaratılmıştır. Aynı mekânda gelişen, sürekli kendini tekrarlayan ve olumlu herhangi bir duygunun neredeyse dışı vurulmadığı filmde mekânsal sıkışmışlık ön plandadır. İnsanın doğa karşısındaki çaresizliği ve doğanın insana hükmedebilen yapısı farklı göstergeler ile aktarılmaktadır. Filmde arı kovanının tekmelemesi, mezar, kabuğuna çekilen kaplumbağa, kıyıda ölmüş halde görünen ve suyun savurduğu kuş, ölmüş haldeki kedi, kadının gözyaşları, kişilerin yorgun ve çaresiz bakışlarının yer aldığı sahneleri bu duruma örnek olarak göstermek mümkündür. Filmdeki bu sahneler karakterlerin salt fiziksel olarak değil aynı zamanda duygusal olarak da sıkışmışlıklarını yansıtmaktadır.



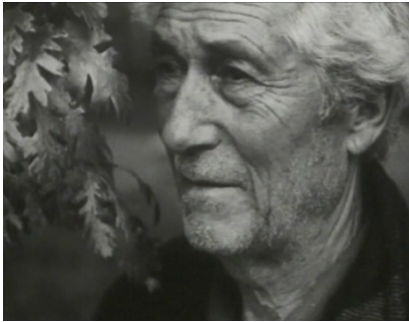
Fotoğraf 7: *Ölmüş Kuş*



Fotoğraf 8: *Ölmüş Kedi*



Fotoğraf 9: *Mezar*



Fotoğraf 10: *Yaşlı Adam*

Filmde çok sayıda metaforik gösterge ile kadının içsel dünyası arasında bir bağ kurularak anlam yaratılmaya çalışılmıştır. Bunların bazıları şunlardır; karı kocanın yer aldığı fotoğrafların rüzgârda savrulması, karınca yuvasının şiddetli rüzgârın etkisi ile dağılması, kedinin yarı baygın

halde yerde yatması, suda şiddetli bir biçimde öterek uzaklaşmaya çalışan civciv, savrulan ağaç yaprakları, hızlı bir şekilde hareket eden balıklar ve hemen ardından kent mekânından taşra mekânına geçiş yapılarak evin bahçesine giriş yapan kadının iç çekmesi. Art arda yansıtılan bu olumsuz çağrışım yapan göstergeler ile kadının içsel bunalımı, hüznü, çaresizliği ve umutsuzluğu arasında bir ilişki kurulmaktadır. Bu göstergeler aracılığıyla kadının psikolojik durumunun çevresiyle olan ilişkisi güçlendirilirken izleyicinin kadının içsel çatışmalarını daha derinlemesine hissetmesi de sağlanmaktadır.



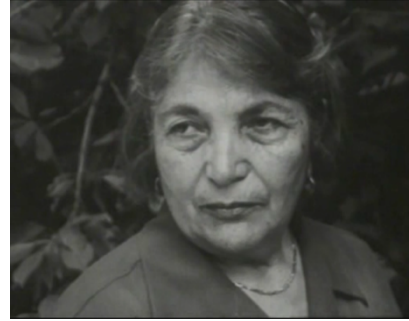
Fotoğraf 11: *Rüzgârda Savrulan Fotoğraf*



Fotoğraf 12: *Öten Cıvciv*



Fotoğraf 13: *Balıklar*



Fotoğraf 14: *Yaşlı Kadın*

Taşradaki üretim ilişkileri daha çok tarım ve hayvancılığa dayanmaktadır. Tarım ve hayvancılığın yapılma biçimi ise hem bölgeden bölgeye hem de coğrafyanın sahip olduğu fiziksel koşullara göre değişiklik göstermektedir. Dağlık ya da engebeli fiziksel özelliklere sahip olan bölgelerdeki tarımsal faaliyetler makinadan ziyade insan emeğine dayalı olarak gerçekleşmektedir. Filmde tercih edilen filmsel mekânın sahip olduğu fiziksel koşullardan dolayı şekil-15 ve şekil-16'da da görüleceği üzere ekonomik üretimin insan emeğine dayalı bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Bu bağlamda, mekânın sahip olduğu fiziksel koşullara bağlı olarak ortaya çıkan ekonomik üretim ilişkisi, gerçek yaşamdaki üretim ilişkisi ile uyumlu bir şekilde temsil edilmektedir. Böylece mekân ve üretim ilişkilerinin gerçekçi bir yaklaşımla aktarılmış olması, izleyicide taşra yaşamına dair gerçekçi bir izlenim yaratmaktadır.



Fotoğraf 15: *Arı Kovanı*



Fotoğraf 16: *Ağaç Kesen Adam*

Taşra, sıradanlığın, sıkıcılığın, zamansal olarak yavaş akan ritmin ve sessizliğin sembolik mekânıdır. Saat tıkırtısı, şekil-17’de kitap okuyan ve esneyen adam, şekil 18’de örgü saran kadın ve şekil-19’da kadının koltukta uyur haldeki görüntüsü gibi göstergeler ile taşra mekânının sıralanan bu sembolik özellikleri vurgulanmaktadır. Yanı sıra filmdeki sessizlik, doğal sesler ve tercih edilen slow müzik ile taşranın rutin yaşamı arasında bir uyum sağlanmaya çalışılmaktadır. Böylece taşra, sadece fiziksel bir mekân olarak değil, aynı zamanda karakterlerin içsel durgunluğunu ve yaşamın ağır akışını simgeleyen bir gösterge olarak işlev görmektedir. Film boyunca devam bu anlatı biçimi, izleyicide taşra yaşamının durağan ve tekdüze doğasına dair önemli bilgiler sunmaktadır.



Fotoğraf 17: *Esneyen Adam*



Fotoğraf 18: *Örgü Saran Kadın*



Fotoğraf 19: *Koltukta Uyuyan Kadın*

Filmin çeşitli sahnelerinde tekrarlanan çok sayıda metafor bulunmaktadır. Kullanılan metaforlar ile taşra ve taşra yaşamı arasında bir bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Kaplumbağa, bal arıları, mezar ve başak filmde kullanılan metaforların bazılarıdır. Örneğin şekil-20’deki kaplumbağanın

filmdeki metaforik anlamı taşra yaşamı ile uyumlu olarak daha çok zamansal yavaşlığı, içe dönük olma halini ve umutsuzluğu yansıtmaktadır. Şekilde-21'deki bal arıları metaforik olarak taşradaki düzeni ve taşrada yaşayan bireyler arasındaki uyumlu çalışmayı temsil etmektedir. Şekil-22'deki mezar metaforu bireylerin ölümden sonraki yalnızlığını simgeleyen bir anlama karşılık gelmektedir. Şekil-23'teki başak metaforu ise taşradaki emeğin göstergesi olarak filmde yer almaktadır. Bu metaforlar, taşra yaşamının farklı yönlerini sembolize etmekte ve izleyicinin taşrayı farklı açılardan algılamasına katkıda bulunmaktadır. Aynı zamanda, karakterlerin yaşam biçimleriyle temsil edilen metaforlar arasında kurulan bağ, filmin anlatısına katkı sunmaktadır. Bu bağlamda filmdeki metaforik göstergeler, taşranın hem fiziksel hem de duygusal yönünü ifade etmede önemli bir araç olarak kullanılmaktadır.



Fotoğraf 20: Kaplumbağa



Fotoğraf 21: Bal Arıları



Fotoğraf 22: Mezar Taşı



Fotoğraf 23: Başak

Sonuç ve Değerlendirme

Koza filmi ağırlıklı olarak taşrayı, taşralılığını ve taşradaki yaşamı işlemektedir. Filmin konusu, filmde işlenen sosyal ilişkiler, temsil edilen karakterler, yeniden üretilen mekânlar, ele alınan sorunlar, yansıtılan kültürel kodlar ve tercih edilen görsel-işitsel göstergeler aracılığıyla taşraya dair bilgiler sunulmaktadır. Filmde taşraya ve taşralılığa dair çok sayıda gösterge kullanılmaktadır. Bu göstergeleri görüntüsel ve işitsel göstergeler olarak sınıflandırmak mümkündür. Filmde kullanılan işitsel göstergeler; taşrada sert bir biçimde esen rüzgar sesleri, gök gürültüsü, kuş cıvıltıları, civciv ötüşleri, su ve ateş sesi, köpek havlamaları, horoz ötüşleri, arı sesleri ve derin sessizliklerdir.

Koza filminde, anlam yaratma noktasında metaforlardan sıklıkla yararlanılmaktadır. Özellikle filmdeki diyalogların olmayışı, böylesi bir kullanımı gerekli kılan unsurlardan biri olarak göze çarpmaktadır. Filmdeki derin sessizlikler ile birlikte estetik kaygılar güdülenek çekilmiş olan film sahneleri ve kullanılan metaforların doğaya ait nesnelere veya canlılardan seçilmiş olması gibi

özellikler, metaforlar aracılığı ile yansıtılmaya çalışılan anlamın daha etkili bir şekilde ortaya konmasını sağlamaktadır. Filmde kullanılan başlıca metaforlar şunlardır; balık, öten civcivler, baygın kedi, kaplumbağa, bal arıları, mezar ve başak metaforu.

Koza filmi, taşrayı salt bir fiziksel mekân olarak değil, aynı zamanda taşra sosyolojisini de derinlemesine ele alarak önemli sosyolojik bilgiler sunmaktadır. Film, taşradaki gerçek yaşam koşullarını, aile ilişkilerini ve taşranın diğer pek çok yönünü gözler önüne sermektedir. Özellikle karakterlerin yaşamış olduğu içsel huzursuzluklar ve karakterlerin filmsel atmosfer ile uyumlu bütünlüğünü simgeleyen üzgün ve donuk halleri, filmin genelinde göze çarpan iletişimsizlik, yalnızlaşmış bireyler, umutsuzluklar ve çaresizlikler hem taşra sosyolojini anlamak hem de taşra sıkıntısını göstermek amacıyla yansıtılan göstergelerdir. Bu bağlamda filmde belirgin olarak göze çarpan en önemli hususlardan birinin de karakterlerin yaşamış olduğu taşra sıkıntısı olduğunu söylemek mümkündür.

Koza filminin hangi mekânlar ile ön plana çıktığını anlamak önemlidir. Çünkü filmsel mekâna dair elde edilen bilgiler o mekânın sosyolojisine dair de bilgiler sunmakla birlikte aynı zamanda filmsel öykünün ve filmde yer alan karakterlerin içsel dünyalarının da anlaşılır kılınmasını sağlayabilmektedir. Bu doğrultuda filmde tercih edilen gerçek mekânlardan ön plana çıkarılanın tespit edilmesi önem arz etmektedir. *Koza* filminin tüm sahneleri dış mekânlarda çekilmiştir. Bu nedenle genel itibarıyla çamurlu yollar, buğday tarlaları, ormanlık alanlar gibi taşraya dair mekânsal unsurları ve doğal güzellikleri yansıtan mekânların ön planda olduğu görülmektedir. Bir bütün olarak bakıldığında *Koza* filminde taşra, sakinliğin, düzenin, zamansal yavaşlığın, emeğin, sadakatın, birlikteliğin ve dayanışmanın yanı sıra bereketliğin, sadeliğin, rahatlamının, huzurun ve dinlenmenin mekânı olarak yansıtılmaktadır.

Kaynakça / References

- Ak, D. (2019). Taşra Sakinliğinde Sakin Şehir Olmak: Yenipazar. *Uluslararası Ekonomi ve Yenilik Dergisi*, 5(1), 1–26. <https://doi.org/10.20979/ueyd.513025>
- Akerson, E. F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. Multilingual Yayıncılık.
- Akmeşe, E. (2020). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Dekadans* [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi].
- Aslan, M. (2013). Gerçekçi Sinema Perspektifinden Nuri Bilge Ceylan'ın *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* Filmlerinin İncelenmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(2), 157–174. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jiss/issue/25895/272901>
- Aytekin, P. E. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotoğrafik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma. *Selçuk İletişim*, 9(1), 247–265. <https://doi.org/10.18094/si.97144>
- Beşişik, G. (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı* [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi].
- Çelik, C. (2013). Taşranın Değişen Sosyolojisi. *Sosyoloji Divanı*, 1, 25–30.
- Çelik, C. (2017). Taşrayı Anlamak: Dönüşen Taşra Tasavvuru. *İçinde Taşra Halleri* (ss. 15–60). Çizgi Kitabevi.
- Demir, Ö. (2020). Anlatı Sinemasında Gerçekçi ve Biçimci Öğelerin Kullanımı: Alfonso Cuarón ve *Roma* Filmi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37(2), 449–461. <https://doi.org/10.32600/huefd.604823>

Uluç, M., & Balcı, B. (2024). Gerçekçilik olgusu ekseninde taşra mekânının yeniden inşası: *Koza* film örnekleme. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 171-186. DOI: [10.59280/film.1558950](https://doi.org/10.59280/film.1558950)

- Demirarslan, S. (2022). Nuri Bilge Ceylan'ın *Koza* Filminde Mekân ve Tefriş Ögeleri Seçiminin İrdelenmesi. *Turan-Sam*, 14(56), 125–128. DOI: <http://dx.doi.org/10.15189/1308-8041>
- Geray, C. (1999). İşlendirme Açısından Kırsal Gelişme Yöneltilerimiz. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 54(2), 61–100. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/38181>
- Göker, N., & Göker, G. (2022). *İletişim ve Medya Alanında Uluslararası Araştırmalar IV*. Eğitim Yayınevi.
- Güçhan, G. (1991). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasındaki Değişen Profili* [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi].
- Güneş, A. (2013). Göstergibilim Tarihi. *Humanities Sciences*, 8(4), 332–348. <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2013.8.4.4C0172>
- Huizinga, J., & Kılıçbay, M. A. (1995). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Ayrıntı Yayınları.
- Kaçar, F. (2023). Edebiyattan Sinemaya Kent Yoksulluğu Bağlamında Kimlik İnşası: *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* Filminin Analizi. İçinde B. Çavuş (Ed.), *Edebiyattan Sinemaya Yoksulluk* (ss. 15–60). Hiperyayın.
- Kılınç, M. (2019). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı* [Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi].
- Küçükkerdoğan, B. (2010). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. Hayalbaz Kitap.
- Lekesiz, F. (2021). Taşra Mekânı Özelinde 2000 Sonrası Politik Türk Sinemasına Bakmak: *Sonbahar* (2008) ve *Ahlat Ağacı* (2018). *Middle Black Sea Journal Of Communication Studies*, 6(2), 82–96. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2040053>
- Narlı, M. (2013). Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig*, 64, 285–316. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/234349>
- Onay, Y. (2012). *Gerçekçilik, Yeniden!*. Yordam Kitap.
- Özcan, A. (2018). *Günümüzde Grafik Tasarım Sorunlarının Çözümünde Minimalizm İlkelerinin Önemi Üzerinden Nuri Bilge Ceylan Filmleri İçin Afiş Tasarımı* [Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi].
- Özçınar, M. (2020). Yeni Türk Sinemasında Yersizyurtsuzluk Olarak Taşra. *Turkish Studies*, 15(3), 1993–2015. <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.42966>
- Özdemir, Ü. A. (2011). Kültür Bağlamında Kent ve Mekansal Örgütlenme. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 62–76. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/800207>
- Pudovkin, V. I. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri*. Bilgi Yayınevi.
- Püsküllüoğlu, A. (1995). *Türkçe Sözlük*. Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (1982). *Genel Göstergibilim Sorunları: Kuram ve Uygulama*. Alaz Yayınları.
- Rifat, M. (2007). *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Sancar, M. K. (2018). Göstergibilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi. *Sinefilozofi*, 3(6), 23–38. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.416987>
- Suçkov, B. (1982). *Gerçekçiliğin Tarihi*. Adam Yayınları.
- Taşçı, H. (2014). *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan*. Kaknüs Yayınları.
- TDK. (2022). <https://sozluk.gov.tr/>
- Yorulmaz, H. (1995). Eski Şiir Dünyamızdan I: İstanbul ve Taşra. *Dergâh*, 65(20).s