

## 2010 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA DİSTOPIK ANLATILAR: MEKÂN, CİNSİYET VE EKOLOJİ

İclal CAN GÜRBÜZ  
Başkent Üniversitesi, Türkiye  
icangurbuz@baskent.edu.tr  
<https://orcid.org/0000-0002-8970-9651>

<i>Atf</i>	Can Gürbüz, İ. (2025). 2010 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA DİSTOPIK ANLATILAR: MEKÂN, CİNSİYET VE EKOLOJİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 11 (1), 25-46.
------------	--

**Geliş tarihi / Received:** 27.12.2024

**Kabul tarihi / Accepted:** 10.01.2025

**DOI:** 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd\_v011i1002

### ÖZ

Bu çalışma, 2010 sonrası Türkiye sinemasında distopik anlatıların biçimsel, tematik ve eleştirel yönlerini incelemektedir. Tür filmlerinin ikonografik ve anlatısal özelliklerinden hareketle, distopik türün Türkiye'deki özgün kullanımını anlamayı amaçlayan çalışma, temelde Reha Erdem'in *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Singing Women, 2013), Tayfun Pirseli moğlu'nun *Yol Kenarı* (Sideway, 2017) ve Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (Grain, 2017) filmlerini ele almaktadır. Araştırma, mekânın, zamanın ve karakterlerin distopik anlatılardaki temsillerini analiz ederken, eril tahakküm, ataerkillik ve ekolojik krizler üzerinden türün toplumsal eleştirel işlevini de vurgulamaktadır. Distopik filmler, yalnızca geleceğe dair karanlık bir tablo çizmekle kalmayıp, izleyiciyi mevcut düzenin işleyişine dair düşünmeye teşvik etmektedir. Çalışma, Türkiye sinemasının uluslararası distopik türle nasıl etkileşim kurduğunu ve bu türü yerel bağlamda nasıl dönüştürdüğünü göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *Distopik Sinema, Türkiye Sineması, Distopic Alegori.*

## **DYSTOPIAN NARRATIVES IN POST-2010 TURKISH CINEMA: SPACE, GENDER AND ECOLOGY**

### **ABSTRACT**

This study examines the formal, thematic, and critical aspects of dystopian narratives in Turkish cinema after 2010. Building on the iconographic and narrative features of genre films, the study aims to explore the unique application of the dystopian genre in Turkey by analyzing films mainly such as Reha Erdem's *Singing Women* (Şarkı Söyleyen Kadınlar, 2013), Tayfun Pirselimoğlu's *Sideway* (Yol Kenarı, 2017) and Semih Kaplanoğlu's *Grain* (Buğday, 2017). The research investigates the representations of space, time, and characters in dystopian narratives while highlighting the genre's critical social function through themes of patriarchal dominance, male hegemony, and ecological crises. Dystopian films not only depict a bleak vision of the future but also encourage viewers to reflect on the functioning of the current social order. In this context, the study demonstrates how Turkish cinema interacts with the international dystopian genre and transforms it within a local framework.

**Keywords:** *Dystopian Cinema, Turkish Cinema, Dystopian Allegory.*

## GİRİŞ

Sinema, toplumsal, kültürel ve politik dinamiklerin bir yansıması olarak bireylerin ve toplumların hikâyelerini geniş kitlelere ulaştırmada önemli bir araçtır. Tarih boyunca sinema, bir eğlence aracı olmanın ötesinde, aynı zamanda toplumsal değişimlerin, kolektif travmaların ve umutların bir ifadesi olarak işlev görmüştür. Filmlerin, genellikle türler aracılığıyla belirli kalıplar içinde üretildiği ve bu türlerin, izleyicilerle ortak bir dil oluşturduğu görülmektedir.

Bu bağlamda, tür kavramı yalnızca bir hikâye anlatım aracı değil, aynı zamanda toplumsal ihtiyaçların, kaygıların ve dönüşümlerin bir yansımasıdır. Barry K. Grant (2007), tür filmlerinin izleyici beklentilerini karşılamak üzere benzer öyküler, durumlar ve karakterler aracılığıyla sürdürülebilir bir yapı sunduğunu belirtirken, bu filmlerin aynı zamanda toplumsal hafızaya hitap eden anlatılar sunduğunu ifade etmektedir. Türlerin, hem film yapanlar hem de seyirciler tarafından üzerinde uzlaşılan kurallara dayalı, düzenli bir dünya deneyimi sunduğu düşüncesi Andrew Tudor (1974) tarafından da desteklenmektedir. Tudor'a göre türler, yalnızca sinema sektörüne özgü kalıplar değil, aynı zamanda fiziksel, ahlaki ve toplumsal dünyayı tanımlayan kültürel yapılarıdır. Bu özellikleri, türlerin toplumsal bağlamla uyumlu bir şekilde dönüşmesine olanak tanımakta ve onları dinamik bir anlatı aracı hâline getirmektedir.

Dolayısıyla, Grant ve Tudor, türlerin izleyici ve yapımcılar arasındaki karşılıklı bir uzlaşmanın ürünü olduğunu savunarak, türlerin düzenli ve tanıdık bir dünya yarattığını ifade etmektedir. Ancak bu bağlam, aynı zamanda türlerin toplumsal dinamiklerin bir yansıması olarak sürekli dönüşüm içinde olduğunu da göstermektedir. Bu dönüşüm, türlerin sabit kalıplar olmaktan ziyade, toplumsal endişeleri ve kültürel dönüşümleri yansıtmaya kapasitesine sahip dinamik yapılar olarak değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Örneğin, distopya türü, yalnızca korku ve yabancılaşmayı temsil eden bir araç değil, aynı zamanda toplumsal sorunları ele alan eleştirel bir söylem olarak ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan türlerin toplumsal bağlamla sürekli bir diyalog içinde olduğu ve bu diyalogun eleştirel potansiyeli artırdığı vurgulanabilmektedir.

Türlerin tarihsel ve kültürel bağlamlarla şekillenmesi, yalnızca ikonografi ve tematik benzerliklerden değil, aynı zamanda anlatı yapılarından ve öykülemelerin toplumsal bağlamda yeniden şekillendirilmesinden kaynak-

lanmaktadır. Richard Collins (1976), türlerin toplumsal değişimlerle nasıl ilişkilendiğine işaret ederken, Christine Gledhill (1992) türlerin kapitalist sinema endüstrisinin standartlaşma ve farklılaştırma gereksinimlerinden doğduğunu ifade etmektedir. Aynı doğrultuda, Steve Neale (1980), türleri endüstri, metin ve izleyici arasında dolaşan bir sistem olarak tanımlamaktadır.

Distopya türü, türlerin toplumsal ve kültürel dönüşümleri yansıtan en çarpıcı örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Distopik anlatıların bu denli güçlü bir etki yaratmasının temel nedenlerinden biri, insanlık tarihine kazınmış korku, travma ve yabancılaşma gibi evrensel temaları ele almasıdır. Ayrıca distopik filmler, bireysel deneyimleri kolektif bir bağlama yerleştirerek izleyiciyi mevcut düzeni sorgulamaya davet etmektedir. Roberts (2005), distopyanın edebiyat kökenli bir tür olarak ortaya çıktığını ve daha sonra sinema, televizyon ve diğer medya biçimlerine yayıldığını belirtmektedir. Özellikle bilim kurgu bir alt dalı olarak kabul edilen distopya, insanlığın gelecekteki olası sorunlarına dair karamsar öngörüler sunarken, geçmiş ve günümüz gerçekliklerinden de beslenmektedir.

Türlerin toplumsal ve kültürel bağlamlarla şekillenmesi, toplumsal endişelerin ve değişimlerin sinema aracılığıyla yansıtılmasında etkili bir araç sunar. Özellikle distopya türü, bireylerin otoriter rejimlere, çevresel krizlere ve teknolojik gelişmelere dair kaygılarının sinemadaki en güçlü yansıması olarak dikkat çeker. Türlerin dinamik yapısı, distopik anlatıların evrensel temalar üzerinden toplumsal eleştiriye derinleştirmesine ve yerel bağlamlara özgü sorunları ele almasına olanak tanır. Bu bağlamda, distopya türü hem eleştirel bir ayna görevi görür hem de izleyicilere alternatif bir gelecek düşünme fırsatı sunmaktadır.

Distopyanın bu eleştirel potansiyeli, bilim kurgu ile iç içe geçerek kıyamet sonrası toplum yapıları, ekolojik felaketler ve otoriter rejimlerin eleştirisi gibi temalarla şekillenmektedir. Suljic ve Öztürk (2013), distopik anlatıların yalnızca geleceğe dair karamsar öngörüler sunmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal, politik ve ekolojik sorunlara yönelik eleştirel bir bakış sağladığını ifade etmektedir. Douglas Kellner ve Michael Ryan (2010) ise distopik anlatıları muhafazakâr ve radikal olarak ikiye ayırmakta; muhafazakâr distopyaların modernizmin yıkıcı etkilerine karşı geleneksel değerlere dönüş çağrısı yaptığı öne sürerken, radikal distopyalarınsa, otoriter

sistemlere ve kapitalist modernizme yönelik sert eleştiriler içerdiğini belirtmektedirler.

Dünya sinemasında distopik tür, genellikle siberpunk, savaş sonrası anlatılar ve ekolojik felaketler gibi temalarla öne çıkarken, Türkiye sinemasındaki distopik filmlerin toplumsal olaylardan ve yerel dinamiklerden ilham aldığı görülmektedir. Otoriter rejimlerin, toplumsal baskıların ve ekolojik krizlerin, Türkiye'deki distopik filmlerin temel temalarını oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Türkiye sinemasında distopik türün yükselişinin, özellikle 2010 sonrası dönemde daha belirgin hâle geldiği düşünülmektedir.

Bu çalışma, Türkiye sinemasındaki distopik anlatıların toplumsal bağlamını incelemeyi ve bu türün toplumsal eleştirel işlevlerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, nitel metin analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir ve distopik türdeki filmler biçimsel, anlatsal ve tematik açıdan ele alınmıştır. Araştırmada kullanılan yöntem, distopik türün Türkiye bağlamındaki temsilini anlamak için hem literatür taramasını hem de seçilen filmlerin ayrıntılı bir analizini kapsamaktadır. Bu bağlamda, araştırmanın temel soruları şunlardır: Distopik filmler, bireylerin otoriter rejimler, toplumsal baskılar ve ekolojik krizler karşısındaki tutumlarını nasıl yansıtmakta, ayrıca biçimsel ve anlatsal yapılarıyla toplumsal sorunları nasıl ele almaktadır?

Seçilen örnekler arasında öncelikle Ryan ve Kellner'in (2010) işaret ettiği ikilik üzerinden *Yol Kenarı* (Tayfun Pirseliimoğlu, 2017) ve *Buğday* (Semih Kaplanoğlu, 2017) filmleri incelenecektir. Bu filmler, distopik türün muhafazakâr ve radikal yaklaşımlarını temsil etmenin yanı sıra, yerel bağlamdaki özgün temaları ve biçimsel tercihleriyle dikkat çekmektedir. Ayrıca *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Reha Erdem, 2013) ve *Körfez* (Emre Yeksan, 2017) gibi filmler türün öne çıkan özelliklerini vurgulamak için değerlendirilecektir. Çalışmanın bu ana ekseninin yanı sıra türün 2010 yılı sonrasında öne çıkan birçok diğer örneği olarak *Canavarlar Sofrası* (Ramin Matin, 2011), *Gölgeler İçinde* (Erdem Tepegöz, 2022), *Hayaletler* (Azra Deniz Okyay, 2020) ve *Abluka* (Emin Alper, 2015) gibi filmlere ise distopik türün Türkiye sinemasındaki evrimine ışık tutmak üzere kısaca değinilecektir.

Bu kuramsal bağlamda, çalışma, Türkiye sinemasında distopik türün ulus-

lararası örneklerden farklılaşan özellikleriyle birlikte ele alındığında, bu türün toplumsal, ekolojik ve politik bağlamdaki kullanımını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Seçilen filmler, izleyiciyi yalnızca karanlık bir gelecek ile yüzleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda mevcut düzeni sorgulamaya teşvik eden bir farkındalık yaratma aracı olarak işlemektedir. Bu çerçevede çalışma, distopik türün Türkiye bağlamındaki temsilini anlamaya ve eleştireli potansiyelini vurgulamaya yönelik bir girişim olarak değerlendirilmektedir.

## **TÜR TARTIŞMALARI VE FİLM TÜRLERİNİN SOSYO-KÜLTÜREL YANSIMALARI**

Sinema, toplumsal değişimlerin, kültürel dinamiklerin ve bireysel kaygıların yansıdığı bir mecra olarak tür kavramını sadece bir anlatı aracı değil, aynı zamanda toplumların kolektif bilinçaltını şekillendiren ve dönüştüren bir yapı taşı haline getirmiştir. Nilgün Abisel'in (1995) vurguladığı gibi, türler yalnızca yaratıcıların inisiyatifiyle değil, aynı zamanda izleyicilerin beklentileri, kültürel ortam ve endüstriyel ihtiyaçlarla şekillenen dinamik yapılarıdır. Bu özellik, türlerin sabit kalıplardan ziyade sürekli yeniden biçimlenen ve toplumsal bağlama göre değişen yapılar olduğunu göstermektedir. Sinema endüstrisinin gereksinimlerini karşılamak ve izleyici beklentilerini yönetmek için kullanılan türler, toplumsal ve kültürel mesajların aktarılmasında önemli bir araçtır. Ancak türlerin ne olduğu, nasıl tanımlandığı ve hangi kıstaslarla sınıflandırıldığı soruları, akademik alanda halen tartışılmaktadır.

Judith Hess Wright, tür filmlerinin toplumsal çatışmaları görünmez kılarak mevcut düzeni koruma ve güçlendirme işlevi gördüğünü ifade eder (1986, s. 42). Bu bağlamda türlerin sadece sanatsal bir ifade biçimi olmadığı, aynı zamanda ideolojik bir araç olduğu öne çıkmaktadır. Örneğin, western türü iyilik ile kötülük arasındaki çatışmayı yalın bir şekilde çözümlerken, bilim kurgu filmleri teknolojik ilerlemenin yarattığı toplumsal kaygıları işlemektedir. Ancak Wright, bu türlerin toplumsal sorunlara sunduğu çözümlerin çoğunlukla eleştirel olmaktan uzak olduğunu ve statükoya hizmet ettiğini savunur. Benzer şekilde, Tudor da türlerin toplumsal bağlamın bir çıktısı olduğunu ve devamlı yeniden biçimlenmeye açık olduklarını belirtmektedir (aktaran Abisel, 1995, s. 29). Bu yaklaşımlar, türlerin hem toplumsal bir inşa sürecinin ürünü hem de ideolojik araç olarak çift işlevini vurgulamaktadır.

Edward Buscombe, türlerin tarihsel ve kültürel bağlam içerisinde şekillendiğini, ancak bu bağlamların seçiminde bir "sağduyu"ya ihtiyaç olduğunu savunur (1986, s. 13). Türlerin sınıflandırılması, yapım koşulları, izleyici tepkileri ve tarihsel ilişki gibi birden fazla faktöre bağlı olarak ele alınmaktadır. Filmleri tür açısından analiz etmek için, o türün kapsamına giren diğer filmler ve bağlamlarla ilişkilendirilmesi gerekli görülmektedir. Bu yaklaşım da türlerin sanatsal ifade biçimleri olmanın ötesinde, aynı zamanda kültürel ürünler olarak nasıl şekillendiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Diğer yandan, Christine Gledhill, türlerin oluşumunu kapitalist sinema endüstrisinin hem benzerlik hem de çeşitlilik yaratma ihtiyacına bağlar ve farklı türlerin gelişimini, ticari sinemanın geniş ve çeşitli bir izleyici kitlesinin ilgisini çekme amacına hizmet eden bir süreç olarak görürken (1992, a. 58), Steve Neale, türleri endüstri, metin ve izleyici arasında dolaşan bir sistem ve süreç olarak tanımlamaktadır (1980, s. 19).

Ünsal Oskay (1982, s. 44), distopik filmleri “bilim kurgu kılığında Western” olarak nitelendirerek bu türün genellikle “teknolojik gelişmelere ve toplumsal eşitsizliklere eleştirel bir bakış” sunduğunu vurgular. Bu bakış açısı, distopya türünün bilim kurgu içerisinde yalnızca bir alt dal olmadığını, aynı zamanda toplumsal eleştiri ve analiz için güçlü bir araç olduğunu göstermektedir. Oskay’ın bu tespiti, distopyanın bilim kurgu türü içindeki özgün konumunu ve eleştirel potansiyelini anlamak için önemli bir referans sunmaktadır.

Distopya türü, türlerin toplumsal meseleleri ele alma ve eleştirel bir söylem geliştirme işlevini en güçlü yansıtan örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Distopik filmler çoğunlukla teknolojik gelişmeler, otoriter rejimler, ekolojik yıkım ve toplumsal eşitsizlik gibi temalar aracılığıyla modern toplumun eleştirisini yapmaktadır. Manfred Nagl, bilim kurgu filmlerinin alt kategorilerinin—uzay operası, fantastik yolculuk, geleceğin dünyası, kıyamet, ütopya/distopya gibi—kesin sınırlarla ayrılmış özgün kategorilerden ziyade, birbirine geçen ve bileşimsel unsurlar taşıyan yapılar olarak görülmesi gerektiğini savunur (1983, s. 2). Bu yaklaşım, bilim kurgu türünün esnek ve dinamik yapısını vurgularken, distopya alt türlerinin de kendi içinde farklı perspektifler barındırabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, distopya türü apokaliptik, post-apokaliptik ve antroposentrik gibi alt kategorilere ayrılabilir. Apokaliptik distopyalar kıyamet senaryolarını işlerken, post-apokaliptik anlatılar kıyamet sonrası hayatta kalma müca-

delelerini ele alır. Antroposentrik distopyalar ise insanın çevre üzerindeki etkilerini ve ekolojik yıkımları sorgular. Bu alt kategoriler, distopyanın toplumsal meseleleri ele alışındaki çeşitliliği ve derinliği ortaya koyar.

Distopyaların nasıl oluşturulduğu, türün alt kategorilerinin belirlenmesinde kritik bir rol oynamaktadır. Roloff ve Seesslen'e (1995) göre, bilim kurgu sineması, çeşitli toplumsal ve ekolojik endişeleri metaforlar ve anlatı araçları yoluyla ele almaktadır. Örneğin, doğanın tahrip edilmesine karşı tepki canavarlar aracılığıyla ifade edilirken, teknolojiye duyulan şüphe insanlığın makinelere bağımlı hale gelmesiyle işlenir. Atom bombası ve biyolojik savaşın yarattığı korkular kirlenme ve virüs felaketleri üzerinden yansıtılırken, aşırı nüfus artışı ve otoriter toplum yapılarına yönelik endişeler kapalı toplum tasvirleriyle aktarılır. Ekolojik dengenin bozulmasının sonuçları böcek saldırılarıyla simgelenirken, kitle toplumunun eğlence endüstrisine ilişkin eleştiriler saplantılı ve saldırgan eğlencelerle temsil edilir. Son olarak, insanlıktan uzaklaşma kaygısı ise istila teması aracılığıyla vurgulanır. Bu tespit, distopik dünyaların yaratımı sırasında kullanılan anlatı araçlarının ve metaforların toplumsal kaygıları nasıl yansıttığını açıkça ortaya koymaktadır. Distopik filmler, biçimsel ve anlatısal özellikler yoluyla bu endişeleri yeni bir evren içinde ele alır ve izleyiciye güçlü bir eleştirel perspektif sunar. Bu bağlamda, Favaro (2017, s. 22), pek çok distopik filmin gelecek tasvirleri üzerinden günümüz sorunlarını ele aldığını vurgulamaktadır. Bu sorunlar arasında teknoloji ve sermaye ilişkisi, sosyal adaletsizlik, göçmen krizi, ekolojik felaketler, hız ve akışkanlığın belirlediği dijital çağda bellek ve aidiyet gibi kaygılar öne çıkar.

Distopik filmler, yalnızca belirsiz bir geleceği karanlık bir perspektifle tasvir etmekle sınırlı kalmaz, aynı zamanda günümüzün toplumsal sorunlarını, kaygılarını ve paranoyalarını derinlemesine inceler. Ayşe Akalın'ın (2005) Boggs ve Pollard'dan yaptığı aktarıma göre, bu tür filmler sadece anlatısal bir değişimi değil, aynı zamanda toplumsal ve siyasi dünyadaki dönüşümleri ve endüstri ile teknoloji alanındaki gelişmelerin yansımalarını ifade eder. Bu bağlamda, son dönem Türkiye sanat sinemasında görülen distopik yapımları, bu özellikler ışığında değerlendirmek mümkündür.

Türkiye'de üretilen distopik filmlerin, küresel meselelerden olduğu kadar ülkenin kendi toplumsal ve politik bağlamından da etkilendiği gözlemlenmektedir. Bu filmler, dünyanın gidişatına ilişkin genel kaygılarla birlikte,



ülkenin içinde bulunduğu durumlara yönelik korku ve endişeleri de yansıtır. Paranoya, kıyamet senaryoları ve yaklaşan bir son, Türkiye'deki distopik anlatıların merkezinde yer alır. Bu durum, distopya türünün hem bireysel hem de kolektif kaygılara güçlü bir ifade alanı sunduğunu ve toplumsal hafızayı şekillendiren önemli bir araç hâline geldiğini göstermektedir.

Bu perspektiften bakıldığında, distopya türünün, toplumsal sorunları ele almadaki işlevselliği ve farklı anlatı unsurlarını bir araya getirme kapasitesi, hem uluslararası hem de Türkiye sinemasında türün neden bu kadar etkili bir araç hâline geldiğini açıklamaktadır.

Diğer bir yandan, Ryan ve Kellner (2010), distopyaları muhafazakâr ve radikal olarak ikiye ayırmaktadır. Muhafazakâr distopyalar, modernizmin yıkıcı etkilerine karşı geleneksel değerlere dönüş çağrısı yaparken, radikal distopyalar otoriter rejimlere ve kapitalist modernizme yönelik eleştiriler sunmaktadır. Bu çerçevede, distopya türü hem mevcut toplumsal düzenin meşruiyetini sorgulama hem de alternatif gelecek vizyonları sunma kapasitesine sahiptir.

Türkiye sinemasında distopyanın yükselişine bakıldığında ise özellikle 2010 sonrası dönemde belirginleştiği gözlemlenmektedir. *Canavarlar Sofrası* filminin ilk örneklerinden sayıldığı türün, zaman içinde çeşitlendiği görülmektedir. Konu ve işleniş anlamında da farklılaşmaya ve çeşitlenmeye başlayan türün örneklerinden Tayfun Pirseliimoğlu'nun *Yol Kenarı* filmi, kıyamet alametlerinin yaşandığı bir kasabada bireylerin kurtarıcı bekleyişini alegorik bir şekilde işlerken, bireylerin otoriter rejimlere bağımlılığını ve toplumsal çöküş karşısındaki eylemsizliğini eleştirmektedir. Semih Kaplıanoğlu'nun *Buğday* filmi ise genetik olarak modifiye edilmiş tohumlar ve kurak topraklar üzerinden manevi bir arayışı işlerken, otoriter sistemlerin ekolojik yıkıma olan katkısını sorgulamaktadır. Reha Erdem'in *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmi, kıyamet sonrası bir dünyayı kadınların perspektifinden ele alarak toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ve doğa-insan ilişkilerini sorgulamaktadır.

Bu filmler, yalnızca geleceğin karanlık bir tasvirini sunmakla kalmayıp, aynı zamanda bugünün toplumsal sorunlarına dair eleştirel bir farkındalık yarattığı düşünülmektedir. Örneğin, *Buğday*, muhafazakâr bir distopya olarak geleneksel değerlere dönüş çağrısını temsil ederken; *Yol Kenarı* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmleri radikal bir eleştiri anlayışıyla otoriter sis-

temlere ve ataerkil yapıya meydan okuyan filmler olarak öne çıkmaktadır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* ayrıca feminist bir bakış açısıyla ataerkil düzenin kadınlar ve doğa üzerindeki baskısını alegorik bir şekilde işlemektedir.

Sonuç olarak, türler, sinemanın toplumsal işlevlerini anlamak için de önemli bir kavramsal altyapı ve çerçeve sunmaktadır. Distopik tür, bu bağlamda, modern toplumların eleştirisini yapmak ve izleyicilere bu eleştiriyi anlamlandırma fırsatı sunmak için güçlü bir araçtır. Türkiye sinemasında distopik türün yükselişi, türlerin yerel bağlamda nasıl dönüştüğünü ve toplumsal meselelerin dramatik temsillerini nasıl sunduğunu anlamak için değerli bir örnek ortaya koymaktadır. Buna göre, bir sonraki bölümde Türkiye sinemasındaki distopik anlatıların biçimsel ve tematik özellikleri daha ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.

## **TÜRKİYE SİNEMASINDA DİSTOPİK MEKÂN VE ZAMAN ALGISI**

Tür filmleri, olay örgüsünü hızla kavranabilir kılmak ve gereksiz sözel ya da görsel düzenlemelerden kaçınmak amacıyla uyuşum haline gelmiş görsel kodlar, yani ikonografiler kullanmaktadır. Nilgün Abisel'in belirttiği gibi, "bir türün ikonografisi doğrudan görüntü malzemesiyle ilgilidir" ve filmin eylem alanını, mekânlarını, kostümlerini, nesnelere ve karakter tiplerini içermektedir (1995, s. 61). Bu görsel kodlar, filmlerde tekrarlandıkça ortak anlamlar kazandırmakta ve "seyirciyle kendiliğinden fark edilen bir iletişim biçimi" oluşturmaktadır. Mizansenin yönetmenin kişisel bakışını somutlaştırdığı yerlerde, ikonografi türün görsel uyuşumlarını yaşama geçirmektedir. Erwin Panofsky'e göre, bu sabit görsel unsurlar sessiz film geleneğinden doğmuş ve izleyiciye ekonomik biçimde bilgi aktarma gereksinimini karşılamıştır (1974, s.162).

Abisel ayrıca, tür filmlerinde mekânların ve karakterlerin sabitliği ile anlatının hızla kavranabilir olmasının da altını çizmektedir (1995, s. 62). Tür filmlerinin karakterleri genellikle yüzeysel olarak varlık gösterrmekte ve seyirci, bu karakterlerin olay örgüsündeki rollerini kolaylıkla tahmin edebilmektedir. Bu durum, "izleyicinin karakterlerle empati kurmasını kolaylaştırmakta" ve toplumsal değerlerin güçlendirilmesine katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla "tür filmlerinin temel tematik ilkesi, toplumsal düzenin ıslahı ve mevcut düzenin meşrulaştırılmasıdır" (Abisel, 1995, s. 65).

Distopik filmler ise, mekân ve zaman kavramları üzerinden anlatılarını derinleştirmekte ve izleyici üzerinde kalıcı etkiler bırakmaktadır. Mekân, bu anlamda sadece fiziksel bir arka plan değil, aynı zamanda distopyanın eleştirel yapısını inşa eden temel bir araç olarak öne çıkmaktadır. Günal (2015), “Distopik filmlerin öngörülleri en çok mekânda karşılık bulur” diyerek bu unsuru vurgulamaktadır. Erdinç Yılmaz (2024) ise distopik filmlerde mekânın, bireyler üzerinde güçlü bir etkisi olan toplumsal bir yapı olarak temsil edildiğini ve Lefebvre’nin “conceived space” kavramıyla uyumlu şekilde otoritenin uygulama alanı haline geldiğini ifade etmektedir.

Distopik filmler yakından incelendiğinde genellikle zaman ve mekânın belirsiz bırakıldığı gözlemlenmektedir. Bu belirsizlik, izleyiciyi hikâyenin tekinsiz atmosferine daha fazla çekmektedir. Favaro (2017), bu tür anlatılarda mekâna, zamana ve gerçekliğe dair algıların dönüşüme uğradığını ifade etmektedir. Distopik filmler, mekânı aynı anda hem somut hem de soyut olarak dönüştürmekte, izleyiciyi tanıdık bir dünyadan kopararak bilinmeyen bir düzleme taşımaktadır. Rowland Hughes (2013) ise doğanın distopik anlatılardaki önemine dikkat çekerek, bilim kurgu türünün teknolojik mekânlarla ilgilenmesine rağmen doğanın otoriter yapılarla mücadelede kritik bir role sahip olduğunu belirtmektedir.

Türkiye sinemasında distopik filmlerin mekân kullanımlarıyla uluslararası örneklerinden farklı bir çizgi izlediği düşünülmektedir. Ramin Matin’in *Canavarlar Sofrası* filmi, sınırlı bir mekânda geçen anlatısıyla türün Türkiye’deki erken örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Ancak sonraki yıllarda yapılan filmler, genellikle doğayı ve açık mekânları daha yoğun bir şekilde kullanmaktadır. Örneğin, *Yol Kenarı* distopik bir kasabayı tasvir ederken doğanın karanlık ve tehditkâr yönlerini öne çıkarmaktadır. Film boyunca geniş açılarla sunulan orman manzaraları ve deniz kenarındaki kasaba, siyah-beyaz estetikle birleşerek karamsar bir atmosfer yaratmaktadır. Sabit kamera ve durağan çekimler, izleyicide tekinsiz bir his yaratırken sürekli duyulan uğultu ve siren sesleri, kıyamet baskısını güçlendiren unsurlar arasında yer almaktadır.

Bu filmlerde doğa, sadece bir arka plan değil, aynı zamanda önemli bir hikâye unsuru olarak işlev görmektedir. *Buğday*, ekolojik yıkımı ve genetiğiyle oynanmış tohumların yarattığı krizleri işlerken, hikâyesini “güvenli bölge” ve “ölü topraklar” olarak adlandırılan iki zıt mekân arasında kurgu-

lamaktadır. Film, doğa-insan ilişkisini güçlü metaforlarla ele alırken, insan doğasının yıkıcılığını sorgulamaktadır (Yılmaz, 2024). Aslı Daldal (2017), filmin aynı anda “kitsch, retro ve fütüristik” bir evren yaratarak izleyiciyi tanıdık olmayan bir dünyaya taşıdığını ifade etmektedir. Siyah-beyaz çekim tercihi ise distopik atmosferin yoğunluğunu artıran bir faktör olarak öne çıkmaktadır.

Şehir mekânları da, Türkiye sinemasında distopik anlatıların önemli bir parçasını oluşturmaktadır. *Körfez*, İzmir’in sınıfsal ayrışmalarını ve alt sınıfların yaşadığı sorunları körfezden yayılan kötü koku metaforu üzerinden işlemektedir. Bu koku, çürüyen bir sistemin ve toplumun alegorisi olarak okunabilmektedir. Film, sınıfsal eşitsizliklerin görünmez bir biçimde bireyler üzerindeki etkisini hissettirirken, aynı zamanda bir sistem eleştirisi sunmaktadır.

Benzer şekilde, *Abluka*, İstanbul’un varoş mahallelerini bir distopik atmosfer içinde ve manzaralarla bezeli sinemataografik görüntüler sunar. Filmde dar sokaklar, çitlerle çevrili avlular ve gözetim altındaki karakterler, bireylerin hareket alanını sınırlayan otoriter mekanizmaları temsil etmektedir. Bireyin mahremiyet kaybını ve otoritenin birey üzerindeki tahakkümünü sembolik bir şekilde ele alan *Bina* (Orçun Behram, 2019), kamusal ve özel alan arasındaki belirli sınırları kaldırarak bireyin gözetim altında olduğu bir dünyayı yansıtır. Film, hem mekân hem de anlatı yapısıyla distopik sinemanın Türkiye’deki önemli bir örneğini sunmaktadır.

Mekândan sonra zamansal bağlamda incelendiğinde ise distopik filmle- rin genellikle belirsiz bir kurguya sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bu belirsizlik, izleyiciyi yalnızca gelecekte değil, aynı zamanda geçmişte ve bugünde de olabilecek olaylarla yüzleştirmektedir. Örneğin kıyametin kopacağına inanılan bir kasabada geçen *Yol Kenarı*’nda eski televizyon ve elektrik süpürgesi gibi nostaljik unsurlarla zamanın sıkışıp kaldığını hissettirirken, modernleşmenin bireyde yarattığı yabancılaşmanın bir tasviri olarak değerlendirilebilir. Film, kıyamet senaryosu ile geçmişe duyulan nostaljiyi iç içe geçirerek zaman algısının birey üzerindeki psikolojik etkilerini vurgulamaktadır. Buradan gelecek zaman tasvirlerinin aksine, nostaljik unsurlar ve eski teknolojilerle distopya ortamının kurulması için zamanın muhakkak geleceğin teknolojileriyle betimlenmesininin gerekmediğini göstermektedir.

Buna karşın, *Buğday*, geleceğe dair imgeler ve gelişmiş teknoloji ile distopik atmosferini oluşturmaktadır. Örneğin, gelişmiş ve henüz karşılaşmadığımız evin penceresine yansıyan video görüntü, sınırlara konulmuş mekanizma teknolojileri gibi detaylar bize filmin günümüzden gelecek bir zamanda geçtiği etkisini sunmaktadır.

Günümüz Türkiye'sindeki toplumsal dönüşümleri ele alan *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, kadınların doğa ile kurduğu bağ üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini derinleştirmektedir. Film, kadınların doğa ve ekolojik yıkım karşısında erkek egemen bir sistemin baskılarına maruz kaldığını gösteren bir alegori sunmaktadır. Bu filmin bugüne yakın bir zaman diliminde geçtiği anlaşılmaktadır; kıyafetler, teknolojiler ve toplumsal yapılar günümüz gerçekliğiyle paralellik gösterir. Benzer şekilde, *Körfez* filmi de kullanılan kostümler, mekânlar ve teknoloji üzerinden değerlendirildiğinde zamansal olarak şimdije ait olduğu görülmektedir.

Son yıllarda çekilen *Gölgeler İçinde*, *Hayaletler* ve *Kurak Günler* (Emin Alper, 2022) gibi filmler de Türkiye sinemasındaki distopik türdeki çeşitliliği yansıtmaktadır. Örneğin, *Gölgeler İçinde*, üretim süreçlerindeki yabancılaşmayı ele alırken, *Hayaletler*, sınıfsal ayrışmayı ve kentleşme sorunlarını vurgulamaktadır. *Kurak Günler* ise küçük bir kasaba üzerinden hukuk ve ahlak çatışmasını işlemektedir. Bu filmler, mekân ve zamanın belirsizliğini bir anlatı unsuru olarak kullanarak izleyiciyi yalnızca bir hikâyeyi izlemekle sınırlamaz; aynı zamanda bir sorgulama sürecine dahil etmektedir.

Türkiye sineması, bu türdeki özgün katkılarıyla distopyanın uluslararası örneklerine güçlü bir alternatif sunmaktadır. Bu filmler, mekân kullanımları, karakterlerin toplumsal rolleri ve anlatı yapılarıyla yalnızca distopik bir evren yaratmakla kalmamakta; aynı zamanda izleyiciyi mevcut toplumsal, ekolojik ve politik sorunlar üzerine düşünmeye teşvik eden etkili bir eleştirel araç işlevi görmektedir. Bu bağlamda, Türkiye sinemasındaki distopik anlatılar, yerel dinamiklerle uluslararası tür geleneklerini harmanlayarak kendine has bir sinematik dil geliştirmektedir.

## **DİSTOPIK ANLATILARDA ERİL EGEMENLİK VE ANTROPOSEN ÇAĞIN KADIN-DOĞA İLİŞKİSİ**

Distopik filmler, toplumların problemlerini yansıtırken aynı zamanda bu problemlerin faili olan erkek egemen bir düzeni de gözler önüne sermek-

tedir. Bu düzenin bir parçası olarak, erkek karakterlerin otorite ve güç arayışları, yalnızca distopik dünyaların yapısal problemlerini değil, aynı zamanda bireylerin bu sistemlerdeki rollerini de görünür kılmaktadır. Bu anlatılar, erkeklerin hâkim olduğu bir dünyayı tasvir ederken, bürokrasi, iktidar ve üst düzey görevlerin tamamıyla erkeklerin elinde olduğu evrenleri resmetmektedir. Erkek egemenliğinin, sistematik şiddet, kontrol ve tahakküm mekanizmalarıyla bir distopik evren yaratmadaki etkisi, bu tür anlatıların odak noktalarından biri hâline gelmektedir. Sevgi Sevil Özgan'ın (2017) vurguladığı gibi, “sistem eril olduğu kadar, kendini sürdürmek için de eril bakış açısına ihtiyaç duyar.” Bu açıdan bakıldığında, distopik filmlerde eril sistemin temsiliyle kaçınılmaz bir gerçeklik olarak karşılaşılmaktadır.

Örneğin, *Yol Kenarı* filminde, erkek egemenliği keskin bir şekilde hissedilmektedir. Filmde, bürokrasiyi ve iktidarı temsil eden tüm figürler erkeklerden oluşurken, hikâyede yer alan üç kadın karakterden ikisi erkek karakterler tarafından öldürülmektedir. Bu durum, distopik dünyadaki erkek figürlerin karanlık ve kötücül doğasını vurgularken, aynı zamanda eril şiddetin ne kadar içselleştirilmiş bir gerçeklik olduğunu da göstermektedir. Erkek karakterlerin kontrol ve şiddet arayışı, tek başına bireysel bir özellik değil, ayrıca toplumsal düzenin bir yansıması olarak ele alınmaktadır. Distopyaların, yaşanan toplumsal olayları yansıtan birer araç olduğu düşünüldüğünde, erkek egemen toplumun izleri bu tür anlatılarda daha görünür bir hâl almakta ve kadın cinayetleri olağan bir şekilde işlenebilmektedir.

*Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmi ise, erkek bakış açısının aksine, kadınların gözünden bir kıyamet tasviri sunmaktadır. Bu bakış açısı, erkeklerin yarattığı tahribatı kadınların ve doğanın gözünden değerlendirmemize olanak tanımaktadır. Film, Antroposen Çağı'nda—insan eliyle dünyaya geri dönüşü olmayan zararların verildiği bir dönemde—doğanın kadınla eş tutulduğu bir anlatı sunmaktadır. Kadın ve doğanın ötekileştirilmesi, ataerkil düzenle birlikte aynı zamanda ekolojik yıkımın ideolojik temellerini de görünür kılmaktadır. İnsan merkezli bu çağda, kadın ve doğa, erkek egemen düzen tarafından nesnelleştirilmekte ve ötekileştirilmektedir. Bu bağlamda, filmde kadın ve doğanın ortak bir kaderi paylaştığını görülmektedir. Örneğin, filmdeki “insan kadından çıkar” ve “her şey doğadan oluşur” gibi vurgular, bu eşleşmeyi açık bir şekilde ifade etmektedir. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmi ‘ataerkilliğe’ karşı duruşuyla başlı başına bir örnek sa-

yılabilmektedir. Dolayısıyla kadınların doğa ile özdeşleştirilmesi, ataerkil düzenin eleştirisini güçlendirmektedir. Reha Erdem'in poetik anlatımında, doğa ve kadın arasındaki paralellik, tematik bir unsur olmanın yanı sıra aynı zamanda görsel bir metafor olarak işlev görmektedir. Kadınların doğaya duyduğu hassasiyet ve erkek karakterlerin doğaya karşı saldırgan tavırları, bu iki figür arasındaki çatışmayı belirgin hâle getirmektedir. Lefebvre'nin mekân kuramından yola çıkan Yılmaz'ın ifade ettiği gibi, distopik sinemanın mekân kullanımında da kendini göstermektedir. Mekân, bir sahne olmanın ötesine geçerek erkek egemen düzenin de uygulama alanı olmaktadır. (Yılmaz, 2024). Bu kavram, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* gibi filmlerde, kadınların doğa ile özdeşleştirildiği ve erkeklerin bu alanı nasıl manipüle ettiği üzerinden ele alınmaktadır.

Filmde, ekolojik dengenin bozulması ve kişilik bozukluğu olan erkek karakterlerin kıyamet atmosferine katkıları doğrudan gözler önüne serilmektedir. Bu temsiller, yalnızca erkeklerin distopik dünyalardaki tahakkümünü değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün ancak bu güç dengelerinin yeniden şekillendirilmesiyle mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Kadın karakterlerin doğa ile kurduğu bağ, erkek egemen düzenin yarattığı yıkımla yüzleşmek ve alternatif bir düzen arayışı için sembolik bir temel sunmaktadır.

Büyükada'da geçen hikâyede, faytonlar için kullanılan atları öldüren bir salgın, yaklaşan depremler ve doğanın tahribatı, bu distopik dünyanın temel taşlarını oluşturmaktadır. Doğayla bütünleşmiş, naif ve sakinleştirici bir tavır sergileyen kadın karakterler ise bu yıkımın ortasında bir denge unsuru olarak tasvir edilmektedir. Reha Erdem, her ne kadar filmlerinde doğrudan mesajlar vermediğini ifade etse de, Büyükada'nın faytonlarla ilişkilendirilmesi gibi metaforlar aracılığıyla eleştirel bir bakış sunulmaktadır. Bu bağlamda, faytonlar yalnızca geçmişin nostaljik bir figürü değil, aynı zamanda insanın doğaya karşı sorumsuzca yaklaşımının bir sembolü olarak işlev görmektedir. Antroposen çağında bu tür zararların zamanla daha görünür hâle geleceği ve kadın ile doğanın ortak kaderinin daha belirgin bir şekilde anlaşılacağı öngörülmektedir.

Antroposen çağın etkileri ekolojik olmakla birlikte, aynı zamanda toplumsal düzeyde de belirgindir. *Körfez* filminde, körfezden gelen kötü koku ve üst sınıfların şehri terk etmesi süreciyle "kokuşmuş bir sistem" ve "çamura

batmak” gibi metaforlar üzerinden distopik anlatıdan yararlanıldığı görülmektedir. Bu metaforlar, yalnızca ekolojik bir çöküşü değil, aynı zamanda sınıfsal ve toplumsal yozlaşmayı da eleştirmektedir. Filmde sınıfsal ayrışma, bu yozlaşmanın hem sonucu hem de bir yansıması olarak işlenmektedir.

Bu filmler, atarerkil sistemin doğa ve kadın üzerindeki tahakkümünü sorgularken, aynı zamanda insanlığın bu yapıları yeniden düşünmesine olanak tanımaktadır. Özellikle *Yol Kenarı* ve *Buğday* gibi filmlerde erkek karakterlerin otorite arayışları, bu tahakkümün açık birer temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek karakterlerin sistematik kontrol mekanizmalarını sürdürme çabası, bu distopik anlatılarda ideolojik bir eleştiriyle buluşmakta ve izleyiciyi bu düzenin işleyişini sorgulamaya davet etmektedir.

### **SONUÇ: DİSTOPYADAN DOĞAN ÜTOPYALAR**

Distopik anlatılar, yalnızca toplumsal ve çevresel krizlere ayna tutmakla kalmayıp, aynı zamanda bireyleri ve toplumu dönüşüme teşvik eden güçlü bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Türkiye sinemasında distopya, evrensel kaygılardan beslenmekle birlikte, yerel bağlamın kendine özgü sorunlarını güçlü bir şekilde ele almaktadır. Filmler, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinden ekolojik krizlere, otoriter rejimlerden bireysel eylemsizliğe kadar uzanan geniş bir yelpazede eleştirel temalar sunmaktadır. Ancak bu temalar yalnızca eleştiriyle sınırlı kalmayıp, alternatif bir gelecek arayışıyla izleyiciyi çözüm üretmeye davet etmektedir.

Bu anlatılar, bireylerin ve toplumların yaşadığı krizleri yansıtırken, aynı zamanda bu krizlerden doğabilecek yeni başlangıçlara da kapı aralamaktadır. Buna göre, distopyaların, bu özellikleriyle yalnızca bir sinema türü değil, toplumsal farkındalık yaratmada ve kolektif dönüşüm sağlamada güçlü bir araç hâline geldiği gözlemlenmiştir.

*Buğday* filmi, genetik müdahalelerin ve ekolojik krizlerin oluşturduğu distopik bir evrende, manevi bir arınma yoluyla yeniden doğuş fikrini işlemektedir. Siyah-beyaz estetiği, kuraklık ve “ölü topraklar” gibi metaforik unsurlar, insanlığın maddi dünyadan uzaklaşarak ruhani bir kurtuluşa ulaşabileceği fikrini vurgulamaktadır. Bu anlatı, kurtarılmış bölgenin bile içsel çalkantılarla dolu olduğunu ve kurtuluşun bireysel bir yolculukla mümkün olabileceğini savunmaktadır. Şenay Aydemir'in yaptığı değerlendirmelerde belirttiği gibi film, başlangıçta insanoğlunun kendi eylemleri-



nin bir sonucu olarak yok oluşu ele alırken, sonunda bir "inanç ütopyası"-na evrilmektedir (Aydemir, 2018). Aydemir'in bu yorumu, filmin dinsel alegorilerle bireyleri çözüm yolları düşünmeye teşvik eden bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Benzer bir biçimde, *Yol Kenarı* filmi, kıyametin eşiğindeki bir kasabayı ele alırken, toplumsal pasifliği ve kurtarıcı beklentisini eleştirmektedir. Tayfun Pirselimoglu'nun bu anlatısı, insanlığın kendi kurtuluşunu üst bir güce değil, bireylerin eylemlerine bağlı kıldığını vurgulamaktadır. Güvenç Atsüren'in *Yol Kenarı* filmi üzerine yaptığı yorumlar ise, bu filmin otoriter rejimlerin bireylerde yarattığı çaresizlik ve pasiflik gibi temaları güçlü bir şekilde işlediğini ortaya koyar. Filmdeki 'kurtarıcı bekleyişi', bireylerin eylemsizliğini eleştiren bir alegori olarak okunabilir. Atsüren'e göre bu film, bireylerin kurtuluşun yalnızca kendi eylemleriyle mümkün olabileceğini vurgulayan bir eleştiri sunmaktadır (2018). Filmde Mehdi'nin, Deccal'i öldürmesiyle kötülüğün yenilebileceğine dair bir umut ışığı belirse de asıl mesaj, bireylerin harekete geçme gerekliliği üzerine kurulmaktadır.

Diğer yandan, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde feminist bir perspektif, ataerkil düzenin doğa ve kadın üzerindeki tahakkümüne yönelik bir eleştiri aracı olarak öne çıkmaktadır. Filmdeki kadın karakterler, doğayla özdeşleşirken erkek egemen sistemin yarattığı yıkımla doğrudan yüzleşmektedir. Bu feminist bakış açısı, kadınların doğa ile olan ilişkisini ataerkil düzenin eleştirisini güçlendiren bir metafor hâline getirmektedir. Örneğin, filmde geçen "insan kadından çıkar" vurgusu, kadınların yaratıcı gücünü ve doğayla kurdukları bağın önemini açıkça ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, *Buğday* filmi, ekolojik krizlerin bireyler üzerindeki etkilerini sorgularken, aynı zamanda manevi bir dönüşüm yoluyla bu krizlerden çıkış fikrini işlemektedir. Bu filmlerin her ikisi de bireylerin doğaya ve topluma karşı sorumluluk almasının kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır.

Çalışmada değinilen diğer filmler de distopik anlatının mekân, zaman ve karakter yapılarını toplumsal eleştiriyle harmanlayarak, izleyiciyi mevcut düzeni sorgulamaya ve alternatif gelecekler düşünmeye teşvik etmektedir. Özellikle *Körfez*, sınıfsal ayrışmayı ve toplumsal yozlaşmayı kötü koku metaforuyla işlerken, *Abluka*, bireylerin otorite tarafından kuşatılmış dünyalarını ele almaktadır. Bu filmler, toplumsal sorunları estetik bir anlatıyla birleştirerek izleyiciyi hem duygusal hem de entelektüel bir yolculuğa çıkarmaktadır.

Distopyanın, yalnızca karanlık bir geleceği tasvir etmekle kalmayıp bireyleri ve toplumları da mevcut sorunlarla yüzleşmeye ve çözüm yolları aramaya yönlendirdiği düşünülmektedir. Türkiye sinemasındaki distopik anlatılar, bu bağlamda, toplumsal eleştirinin yanı sıra, bireysel ve kolektif dönüşüm için bir umut ışığı sunmaktadır. Distopyalar, bir anlamda, ütopyanın eleştirel bir yansımasıdır (Set & Lekesiz, 2019, s. 117). Bu tür anlatılar, toplumların karanlık yüzünü sergilerken, aynı zamanda bir uyanış ve dönüşüm çağrısı yapmaktadır.

Çalışmada, Türkiye sinemasındaki distopik filmlerin, özellikle 2010 sonrası dönemde, ülkedeki toplumsal ve siyasal dinamiklere birer tepki olarak ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu filmler, yerel bağlamdan beslenerek, otoriter rejimler, ekolojik krizler ve toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri gibi evrensel temaları işlemektedir. Ancak Türkiye sinemasındaki bu anlatılar, yalnızca eleştiriyle sınırlı kalmayarak, bazı çözüm yolları ve geleceğe dair de bir umut sunmaktadır.

Türkiye sinemasındaki distopik filmler, karamsar bir başlangıçla izleyiciyi düşündürürken, aynı zamanda umut dolu bir sona ulaşarak, toplumsal ve bireysel dönüşümün mümkün olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, distopyalar, sinemanın toplumsal bir araç olarak etkisini kanıtlamakla kalmaz, aynı zamanda bireylerin ve toplumların geleceğe dair çözüm yolları arayışında birer rehber işlevi görmektedir. Türkiye sineması, bu özgün distopik anlatılarıyla yalnızca uluslararası sinema sahnesine katkıda bulunmakla kalmamış, aynı zamanda toplumun kolektif bilinçaltında derin izler bırakmıştır.

Örneğin, *Buğday* filmi, ekolojik krizlerin çözümünün yalnızca teknolojik veya ekonomik reformlarla değil, bireylerin manevi bir dönüşüm yaşamasıyla mümkün olabileceğini öne sürmektedir. Siyah-beyaz estetiği ve ‘ölü topraklar’ gibi metaforlarla güçlendirilen bu anlatı, izleyiciyi çevresel farkındalık kazanmaya ve ruhani bir yolculuk yapmaya teşvik etmektedir. Benzer şekilde, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmi, kadınların ve doğanın ortak bir kurtuluş yolu oluşturabileceğine dair bir umut ışığı sunmaktadır. Filmde kadınların doğayla kurduğu bağ, sadece ataerkil sistemin eleştirisini derinleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda ekolojik krizlerle mücadelede kolektif bir bilincin önemini vurgulamaktadır. Bu iki film, distopik anlatıların, izleyiciyi karanlık bir gelecekle yüzleştirmenin ötesinde, umut dolu

bir değişim çağrısı yapma potansiyeline sahip olduğunu gösteren örnekler olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma ele aldığı filmlerden *Yol Kenarı*, *Buğday*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, *Körfez* gibi örneklerle, distopik türün Türkiye sinemasındaki özgün yansımalarını gözler önüne sermektedir. Bu anlatılar, izleyiciyi yalnızca bir film deneyimine değil, aynı zamanda toplumsal farkındalık ve sorumluluk bilincine yönlendiren bir yolculuğa çıkarmaktadır. Türkiye sineması, yerel ve evrensel temaları harmanlayarak, distopyanın sınırlarını genişletmiş ve bu türün eleştirel potansiyelini toplumsal dönüşüm için etkili bir araç hâline getirmiştir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yay.
- Akalın, A. (2005). A world in chaos: Social crisis and the rise of postmodern cinema. *Contemporary Sociology*, 34(4), 390–390.
- Alper, E. (Yönetmen). (2015). *Abluka* [Film]. Turkey.
- Alper, E. (Yönetmen). (2022). *Kurak Günler* [Film]. Türkiye: Liman Film
- Aydemir, Ş. (2017, 24 Kasım). *Buğday: Bir inanç ütopyası! [Semih Kaplanoğlu'nun filmi Buğday'ın eleştirisi]*. Gazete Duvar. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/11/24/bugday-bir-inanc-utopyasi>
- Barry, K. G. (2007). *Film genre: From iconography to ideology*. Wallflower Press.
- Behram, O. (Yönetmen). (2019). *Bina* [Film]. Türkiye: Karma Film.
- Buscombe E. (1986). The idea of genre in the American cinema, *Film Genre Reader*, 13.
- Collins, R. (1976). *Genre: a replay to Ed Buscombe, movies and methods; an antholog*, (Ed., Bill Nichols), University of California Press, 157-163.
- Daldal, A. (2017). Buğday: Sinemada ekolojik bir distopya örneği. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(45), 123-135.
- Dilek, S. (2018). Yol Kenarı üzerine bir söyleşi: Tayfun Pirselimoglu ile Röportaj. *Altyazı Sinema Dergisi*.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2013). *Şarkı Söyleyen Kadınlar* [Film]. Türkiye: Atlantik Film.
- Favaro, A. (2017). Distopik Filmlerde Teknolojik Evrenler. *Doğu Batı*. 20(80), 199-222.
- Gledhill, C. (1992). *Genre, The Cinema Book*, (Ed., Pam Cook), BFI, 58-112.
- Grant, B. K. (1986). Introduction, *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin, 11-16.

Günel, C. (2015). Distopik sinema ve mekan: Anlatı ve görselliğin bir yansıması. *Sinema ve Toplum Dergisi*, 12(4), 45-60.

Hughes, R. (2013). Ecology and the dystopian imagination in film. *Environmental Humanities Journal*, 5(2), 19-27.

Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2017). *Buğday* [Film]. Türkiye: Kaplan Film Production.

Matin, R. (Yönetmen). (2011). *Canavarlar Sofrası* [Film]. Turkey. Mitolojisi. Veysel Atayman (Çev.) İstanbul: Alan.

Nagl, M. (1997). *Science Fiction: The Early Years*. University of Pennsylvania Press.

Neale, S. (1980). *Genre*, BFI, London.

Okyay, A. D. (Yönetmen). (2020). *Hayaletler* [Film]. Türkiye: Yapım 13.

Oskay, Ü. (1982), *Çağdaş fantazy-a-populer kültür açısından bilimkurgu ve korku sineması*, İstanbul: Ayko Yayınları

Özgan, S. S. (2017). Distopyanın Toplumsal Yapısı: Eril Egemenlik ve Sinemada Yansıması. *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 11(1), 23-45.

Panofsky, E (1974). *Style and Medium in the Motion Pictures, Film Theory and Criticism*, (Ed. G. Mast, M. Cohen), Oxford University Press, New York, 1974, s.151-169.

Pirselimoğlu, T. (Yönetmen). (2017). *Yol Kenarı* [Film]. Turkey.

Roberts, A. (2005). *The History of Science Fiction*. Palgrave Macmillan.

Roloff, B. & Seesslen, G. (1995). *Ütopik sinema bilim kurgu sinemasının tarihi ve mitolojisi*. Alan Yayıncılık.

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (Çev. E. Özsayar), Ayrıntı Yayınları.

Set, C., & Lekesiz, E. (2019). Ütopya ve Distopya Kavramlarının Sinemadaki Yansımaları. *Kültür ve Sanat Araştırmaları*, 3, 117–120.

Suljic, A., & Öztürk, Y. (2013). Utopia and Dystopia in Literature and Cinema. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34(1), 204-223.

Tepegöz, E. (Yönetmen). (2022). *Gölgeler İçinde* [Film]. Türkiye: TRT Ortak Yapım.

Tudor, A. (1974). *Theories of Film*. Secker & Warburg. 131-149

Wright, J., H. (1986). Genre films and the status quo. *Film Genre Reader*, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, s.41-49.

Yeksan, E. (Yönetmen). (2017). *Körfez* [Film]. Turkey.

Yılmaz, E. (2024). High-Rise: A dystopian analysis of conceived space and societal collapse. *Dystopian Studies Journal*, 16(2), 55-70.