

YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA İNSAN-HAYVAN İLİŞKİSİNİN TEMSİLİNE ELEŞTİREL BAKIŞ: “SİVAS” VE “JİN” FİLM ÖRNEKLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Ersin KOZAN* 

DOI: [10.47107/inifedergi.1736898](https://doi.org/10.47107/inifedergi.1736898)

Araştırma Makalesi

Başvuru Tarihi: 8 Temmuz 2025

Kabul Tarihi: 9 Kasım 2025

Atf: Kozan, E. (2025). Yakın Dönem Türk Sinemasında İnsan-Hayvan İlişkisinin Temsiline Eleştirel Bakış: “Sivas” Ve “Jin” Film Örnekleri. *İNİF E- Dergi*, 10(2), 821-846.

Öz

Sinemanın doğuşundan günümüze değin hayvanların filmlerde temsil ediliş biçimi çoğunlukla türücü bir bakış açısıyla değerlendirilerek, insanların çeşitli ihtiyaçlarına hizmet eden ve dekoratif bir malzeme gibi işlevsel kılınmaya çalışıldığı görülmektedir. Filmlerde insana özgü davranışların hayvan karakterlere yüklenerek anlatıldığı Disney’in animasyon filmlerindeki gibi antropomorfik karakterlere yer verilen örnekler de rastlamak mümkündür. Fakat bu filmler hayvanların öz benliklerinin dışında, insanların bakış açılarına göre kurgulanan gerçekte olmayan temsillerden ibaret durmaktadır. 1960’lı yıllardan itibaren ise dünyada artan çevreci hareketlerin güçlenmesi ve hayvan haklarının iyileştirilmesinde hukuksal gelişmeler, sinemada hayvanların temsilinde farklılaşan bir boyuta evrilmesinde etkili olmuştur. Hayvanlar sadece filmlerdeki anlatının bir arka plan unsuru olarak değil, ekolojik bilinç ve türler arası sorumluluk bağlamında yönetmenler tarafından ele alınarak sembolik bir değer kazanmıştır. Literatürde insan-hayvan ilişkisini temel alan türçülük, posthümanizm, ekofeminizm gibi birçok önemli kavram filmlerin hikâyelerinde temsil bularak sinematografik dil ve anlatımın zenginleşmesinde etkili olmuştur.

Türk sinema tarihi içerisinde filmlere bakıldığında insan-hayvan ilişkisinin kurgulanışı dönem dönem farklı bakış açıları ile değerlendirilmiş olup son dönemlerde bağımsız yönetmenlerin filmlerinde hayvanların birer özne olarak var kılınmaya çalışıldığı fark edilmiştir. Çalışma kapsamında da yakın dönem Türk sinemasında insan-hayvan ilişkisinin temsili hususunda bağımsız yönetmenlerin örnek filmleri üzerinden hayvanların nasıl konumlandırılmış olduğu sorusuna cevap bulunmaya çalışılmıştır. Araştırma örneklemine dâhil edilen Kaan Müjdecî’nin “Sivas” filmi ile Reha Erdem’in “Jin” filmi toplumbilimsel açıdan analiz edilerek anlamlı sonuçların çalışmada ortaya konulması sağlanmıştır. “Sivas” filminde taşrada bir çocuğun erkeklik rüştüne aracı kılınan bir köpek üzerinden türücü bir bakış açısının hâkim olduğu toplumun kültürel kodlarına dikkat çekilmiştir. “Jin” filminde ise bir genç kadının ataerkil bir toplumda varoluş mücadelesinde ona destek olan hayvan temsillerine yer verilerek ekofeminist perspektiften doğanın iyileştirici ve dayanışmacı ruhuna işaret edilmiştir. Her iki filmde de başkahramanların hayvanlarla olan ilişkilerinde toplumsal yapıların üretmiş olduğu kültürel kodların problemleri ortaya konularak yönetmenlerin türçülük, posthümanizm, ekofeminizm gibi kavramlar üzerinden Türk sinemasına yeni bakış açıları kazandırdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yakın dönem Türk sineması, insan-hayvan ilişkisi, bağımsız filmler, türçülük

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Dijital Oyun Tasarımı Bölümü, E-mail: ersinkozan@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-0911-2602

A CRITICAL LOOK AT THE REPRESENTATION OF HUMAN-ANIMAL RELATIONSHIP IN RECENT PERIOD TURKISH CINEMA: THE FILM EXAMPLES OF “SIVAS” AND “JİN”

Abstract

From the dawn of cinema to the present day, the representation of animals in films has largely been evaluated from a speciesist perspective, attempting to serve various human needs and serve their functional purposes as decorative elements. It is also possible to encounter examples of anthropomorphic characters, such as Disney's animated films, where human-specific behaviors are portrayed by imposing them on animal characters. However, these films remain unrealistic representations, constructed from human perspectives, rather than reflecting the animals' true selves. Since the 1960s, the strengthening of environmental movements worldwide and legal developments in the improvement of animal rights have influenced the evolution of animal representation in cinema to a different dimension. Animals have not only served as a background element in film narratives, but have also gained symbolic value through their involvement by directors in the context of ecological awareness and interspecies responsibility. Many important concepts in literature, such as speciesism, posthumanism, and ecofeminism, which are based on the human-animal relationship, have found representation in film narratives and have influenced the enrichment of cinematic language and narrative. Throughout the history of Turkish cinema, the construction of human-animal relationships has been periodically evaluated from different perspectives, and recently, it has been noted that independent directors have attempted to present animals as subjects in their films. This study explores how animals are positioned in recent Turkish cinema through examples of independent directors' films regarding the representation of human-animal relationships. Two films, Kaan Müjdecı's "Sivas" and Reha Erdem's "Jin," included in the research sample, were analyzed from a sociological perspective, yielding significant results. "Sivas" highlights the cultural codes of a society dominated by a speciesist perspective through the depiction of a dog as a vehicle for a rural child's coming of age. "Jin," on the other hand, highlights the healing and solidarity spirit of nature from an ecofeminist perspective, featuring animal representations that support a young woman's struggle for existence in a patriarchal society. In both films, it has been determined that the directors brought new perspectives to Turkish cinema through concepts such as speciesism, posthumanism, and ecofeminism by revealing the problematic aspects of cultural codes produced by social structures in the relationships of the protagonists with animals.

Keywords: *Recent Turkish cinema, human-animal relations, independent films, speciesism*

Giriş

İnsan-hayvan ilişkisinin sanatsal, kültürel ürünler ile kuşaktan kuşağa aktarımında geçmişten günümüze toplumlarda değişen siyasal, sosyoekonomik ve kültürel değişimlerin izleri güçlü bir şekilde göstermiştir. Sosyal hayatta insanlarla bir arada yaşayan canlı varlıklar olarak bilinen hayvanların insanın kendisini onlardan üstün bir varlık olarak gördüğü türcü bir yaklaşımın etkisinde konumlandırıldıklarına şahit olunmaktadır. İnsanların ihtiyaçlarına ne kadar hizmet ettiği ile sınırlı olan bu ikincil statü konumundaki hayvanların durumu “türcülük” kavramı ile literatürde yer bulmaktadır. Bu kavramın kendisi hakkında literatüre önemli katkılar sunan ünlü Avusturyalı düşünür Peter Singer türcülüğün, “bir kişinin kendi biyolojik türünün çıkarları lehine ve diğer biyolojik türlerin çıkarları aleyhine, önyargılı ya da yanlı davranması” olarak belirtmiştir (Singer, 2005, s. 53).

Modern zaman insanın türcü bir yaklaşımla doğa karşısında kurmak istediği hâkimiyet çabasının bir kurbanı olarak bulunan hayvanlar, kendisine çizilen sınırlar dâhilinde belirtilen görevleri yerine getirmek ile tutsak edilmiş ruhsuz maddelere dönüştürülmektedir. İnsanların tükettiği herhangi bir hayvansal gıda ürününden tıp alanında laboratuvarlarda kullanılan hayvanlara değin birçok sektörel faaliyet alanında standardize edilmiş kurallar, süreçler ve uygulamalar çıkartılarak türcülüğün bir norm haline gelmesi pekiştirilmek istenmiştir. Fakat insanoğlu kendi dünyasında yaşamış olduğu bu ahlaki krizi

1970’lerden sonra tartışmaya açarak posthümanizm denilen felsefi akımı ortaya çıkartmıştır. Posthümanizm insanın varlığına ilişkin modern anlatıdaki ontolojik kategorizasyonlara set çekerek, hümanist düşünceden kaynaklı varlıkların canlı-cansız; insan-insandı; organik-inorganik gibi tanımlamaya dönük ikili karşıtlıklara karşı çıkmıştır (Gültekin, 2023, s. 73). Çünkü bu durumun modern insanın kendisine, çevresine ve doğada yaşayan hayvanlara dönük yabancılaşma hali ile tarif edilebilecek kapitalist düzenin bir sonucu olduğu görülmektedir (Fromm, 2003, s. 201).

Posthümanist anlatı ile insan-hayvan ilişkisinin sanat eserlerindeki örüntülerinin gittikçe artan bir şekilde kendisini gösterdiği yakın zamana kadar dünya sinema tarihi içerisinde birçok yapımda türçülüğün izleri rahatlıkla kendisini göstermektedir. Sinemanın daha ilk zamanlarında insanlık için bir tehdit olarak canavarlaştıran hayvan hikâyelerin anlatıldığı filmler, seyirciden aldıkları yüksek beğeniyle doğru orantılı bir şekilde filmde bir karakter olarak yer bulmuştur. Yakın dönemlere bakıldığında ise bu durumdan gittikçe uzaklaşarak insan-hayvan ilişkisinin daha rasyonel bir zeminde ele alındığı yapımlara rastlamak mümkündür. Nitekim Türk sinemasının yakın döneminde çekilen birçok bağımsız yönetmenin filmleri incelendiğinde, posthümanist bakış açısı ile hazırlanmış hayvan temsilleri fark edilebilmektedir. Çalışmamızda da bu kapsamda geçmişten günümüze Türk sinemasında insan-hayvan ilişkisinin temsili hususunda literatür taraması ile elde edilen bilgiler ışığında yakın dönem bağımsız filmlerde farklılaşan bu ilişkinin yansımaları hakkında araştırma sürecine gidilmiştir. Araştırmanın temel problem sorusu olan yakın dönem Türk sinemasında insan-hayvan ilişkisinin nasıl temsil edilmiş olduğuna ilişkin “Sivas” ve “Jin” filmleri örneklem kapsamına alınarak toplumbilimsel analiz yöntemi ile detaylı ve anlamlı sonuçların ortaya konması sağlanmıştır.

1. İnsan-Hayvan İlişkisinin Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Temelleri

İnsanların kendi ontolojik gerçekliğini anlamlandırma ve yaşam mücadelesi içerisinde karşılaşmış oldukları hayvanlara farklı anlamlar yükleyerek onların varlığını kabullendikleri ve hayatlarının içerisine dâhil ettikleri bilinmektedir. Hayvanların tanımlamasına dair çok farklı görüşlere ve çeşitli ifadelere literatürde rastlansa da, anlamlandırma insan zihin dünyasının tanımlamaları ile ilişkili olduğu fark edilebilmektedir. Hayvan sözcüğünün aslı Arapça dilinde “hayevân” olarak bilinmekte olup diğer Sâmi dillerinde de yer alan “hyy / hyv” (yaşamak, canlı olmak) sözcüklerinin kökünden gelen “canlı, diri” anlamında kullanılan bir isimdir (Demirci, 1998, s. 81).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde hayvan; “duygu ve hareket yeteneği olan, içgüdüleriyle hareket eden canlı yaratık” şeklinde ifade edilmektedir. Mecazi anlamda kullanımında ise; “Akılsız, duygusuz, kaba, hoyrat (kimse)” için kullanıldığına yer verilmektedir (TDK, 2025). Bu tanımın ilkinde Singer’in (2005) “türçülük” olarak ifade ettiği insan merkezli gelişen, insanın hayvanlar üzerinde tahakkümünü meşrulaştıran ve onu yücelten bakış açısının problemli izleri fark edilirken; mecazi anlamında ise, olumsuz bir şekilde toplumsal hayatta bir kişiye hakaret için kullanılan incitici bir söz olarak hayvan kelimesinin ifade edildiğine rastlanılmaktadır.

Tarihsel sürece bakıldığında hayvanların insanlar tarafından gıda, giyim, savunma, ulaşım gibi temel ihtiyaçları karşılamak için kullanıldıkları; dinsel öğretiler, inançlar ve felsefi bakış açıları ile anlam yüklenildiği görülmektedir. Klasik dönemin önemli düşünürlerinden Aristoteles (2017), “Poetika” adlı ünlü eserinde insanların hayvanlardan üstün olduğuna ilişkin, “akıl yürütme” yetisinden bahsetmektedir. İnsanların bu yetileri ile

herhangi bir konu hakkında doğru ya da yanlış, haklı ya da haksız şeklinde rasyonel çıkarımlarda bulunabildiklerine değinmiştir. İnsanı hayvandan ayıran ögenin temelinde insanların akıl yürütebilme yetisine sahip olabilmesi gösterilmiştir.

İnsanların hayvanlardan üstün olduğuna ilişkin klasik dönem düşünürlerden farklı olarak modern dönem düşünürleri ahlak felsefesinin konusu dâhilinde fikir yürütmüşlerdir. Bu hususta Alman filozof Immanuel Kant (1999), “Kritik der reinen Vernunft” adlı eserinde hayvanların kendi temel ihtiyaçlarını karşılamak ile sınırlı kalan bir akıl yürütme yetisine sahip canlılar olduklarını savunmuştur. Bu görüşleri ile Aristoteles’in insanı üstün kılan çıkarımından ayrışarak, iyi ile kötü hakkında insanların yargıda bulunabilme yetisi ile hayvanlardan ayrışabileceklerini dile getirmiştir.

İlk insanların yaşadığı dönemde insanlar, doğada karşılaştıkları mücadeleler ve tehditler içerisinde yırtıcılıklarından ürktükleri hayvanlara karşı hayranlık beslemiş ve onlara tapınma ihtiyacı duymuşlardır. “Zoomorfik dönem” adıyla tarif edilen bu zamanda bir tanrı olarak hayvanların insanlar tarafından algılanmasında, onların yırtıcılığı ve güçlü olması etkili bir unsur olmuştur. Hayvanların insanlardan üstün olduğuna inanıldığı bu dönem, insanların kendi uygarlıklarını geliştirebilmeleriyle birlikte değişime uğrayarak, tanrıların da yarı insan yarı hayvan olabildikleri “sfenks dönemi” yaşanmıştır. Sfenks döneminden sonraki “antropomorfik dönem” insanların tanrı algısı ise, tamamen insan görünümünde tanrılar şeklinde kabul bulduğu ve insan biçimli bu tanrıların hayvanlardan üstün bir güce sahip oldukları şeklinde gelişmiştir (Hançerlioğlu, 1975).

İlkel dinlerin ortaya çıkışı ile ölümsüz ruha sahip olmak gibi farklı anlamların yüklendiği, tek bir bütün içerisinde iki canlı türünün değerlendirildiği inanç şekilleri ortaya çıkmıştır. Bu inanç şekillerine sahip olan Budizm ve Hinduizm dinlerinde, insanlar ve hayvanların bir karakter olarak aynı özellikler taşıdıklarına inanılmakta ve her iki canlının da benzer duygulara sahip olduğuna kanaat edilmektedir. Bu inançlarda iki canlı türünün ölümsüz bir ruha sahip olduğu inancı yerleşik durumdadır (Freundt, 2006).

Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet gibi semavi dinlerin kitaplarında insan-hayvan ilişkisinde, Tanrı’nın insan olarak yarattığı varlığını diğer canlılardan daha üstün özelliklerle yarattığına ilişkin hususlar yer bulmaktadır. Yahudilerin kutsal kitabı Tevrat’taki yaratılış kıssasında daha çok insana dair bazı kötü özelliklerin hayvanlara yüklendiği ifadelerle karşılaşmak mümkündür. Hz. Adem’in cennetten kovulmasında sinsilik yaparak onu suça davet eden lanetli varlık olarak yılanın tasvir edilmesi şeklindedir. Hristiyanlık inancında da aynı kıssa içerisinde benzer öğelere rastlansa da, Hz. İsa ile özdeşleşen bir canlı olarak hayvanların masumiyetin bir sembolü olarak kullanıldığı görülmektedir. İslamiyet’te aynı kıssa ile ilgili olarak ise suça davet eden yılan gibi bir hayvan yer almamakta, İblis’in telkinleri ile günah eylemini insanın kendisinin işlediği anlatılmaktadır (Çelik ve Karakaş, 2023, s.1511-1513).

İslam dininde hayvan hakları; hayvanların tabii hakları ve insanların hayvanlara karşı sorumlulukları şeklinde iki başlıkta değerlendirilmektedir. Yaşam hakkı, neslinin korunması ve barınma hakkı hayvanların tabii hakları olarak İslam dininde neşretmiştir. Hayvanların fiziksel olarak korunması, beslenme ve dinlenmelerine imkân tanınması, onların doğalarına uygun işlerde yormadan çalıştırmaları gibi hususlarda insanların hayvanlara karşı sorumluluklarının olduğu bilinmektedir (Bor, 2020).

İnsan-hayvan ilişkisinin dinsel kaynaklı normlarla şekillendiği ve insanlar tarafından anlamlandırmaya çalışıldığına dair unsurlar sosyokültürel etkinin boyutunu yadsınamaz bir gerçek olarak ortaya koysa da; ilkel çağlardan günümüze hayvanların insanların sosyal

hayatında ekonomik bir değer ifade ettiği de önemli bir konu olarak durmaktadır. Bu hususta Schwab (2018), insanoğlunun sosyokültürel, ekonomik anlamda ilk önemli değişimini yaklaşık 10000 yıl öncesinde avcılık ve toplayıcılıktan tarım yapmaya geçtiği zamana dayandırmaktadır. Tarım devrimi olarak ifade edilen bu zamanlarda yaşanan en önemli gelişme olarak ise insanların hayvanları ehlileştirerek ihtiyaçları için kullanmaya başlaması olarak savunmaktadır.

Tarım devrimi, yerleşik yaşama geçiş ve bu süreçte hayvanların belirleyici rolüne ilişkin Clutton-Brock (1999), Taş Devri’nden itibaren özellikle keçi, koyun, sığır gibi otobur hayvanların insanlar tarafından evcilleştirildiğini ve bu sürecin yerleşik yaşama geçişin etkili bir taşıyıcı unsuru olduğuna işaret etmektedir. Sabanın kullanılması ile beraber tarım devriminin aynı zamanlarda yaşanmaya başladığı ve insanların ekonomik bir değer taşıyan hayvanlardan gıda, ulaşım ve işgücü gerektirebilecek alanlarda kullandığına değinmektedir. Keza Ortaçağdan itibaren koyundan elde edilen İngiliz yünü de kıyafet üretimi için döneminde önemli bir yerel ürün olup ihracatı gerçekleştirilmiştir. Ancak bu yün üretiminin öznesi koyunların yaşadıkları mekânlar, feodal sistemin vahşi doğasının içinde varlığını sürdürmekteydi (Hribal, 2003, s. 436).

İnsan-hayvan ilişkisinde askeri, savunma anlamında önemli role sahip olan atların varlığı özellikle Türk kültüründe bir binek aracı olarak kullanılması dışında, sütünden ve etinden yararlanılan bir gıda ürünü olarak da değerlendirilmektedir. Türklerin geniş coğrafyalarda kullandıkları atların sürati ile daha kısa sürede mesafeleri kat edebildikleri bilinmektedir. Atın kendilerine vermiş olduğu bu güçlü dinamizm duygusu ve üstünlük algısı, diğer insanlara karşı güç mücadelelerinde kendilerine özgüven aşılayarak savaşçı bir topluluk olarak var olabilmelerinde etkili olmuştur (Karadoğan, 2003, s.110).

Türklerin egemen olduğu coğrafyalarda ticarete bir ulaşım aracı olarak hayvanları kullandığı ve hayvanlardan imal edilmiş ürünlerin “Kürk Yolu” diye bilinen eski ticaret yolunda sürdürüldüğü bilinmektedir. Kürk Yolu, Bulgar ve Hazar ülkelerinden başlayarak Ural - Güney Sibiry - Altaylar - Sayan Dağları üzerinden Çin ve Amur Nehri’ne kadar uzanan büyük bir ticaret alanını kapsamaktadır. Ticareti yapılan hayvan ürünlerinde tilki, sincap, samur, vaşak, sansar, kunduz gibi derisi kıymetli hayvanlardan imal edilmiş ayakkabı, çizme, ceket, pantolon gibi ürünler bulunmaktadır (Kafesoğlu, 1993, s. 313).

Batı dünyasında yaşanan Endüstri Devrimi ile birlikte her alana sirayet eden makineleşme ve teknoloji alanındaki gelişmeler, insanların hayvanlar üzerinden yüksek fayda ve verim alma gibi amaçlarını hayata geçirmesini hızlandırmıştır. Aynı zamanlarda insanların kentleşme pratikleri, artan nüfusun beslenme talepleri ile yeni endüstriyel hayvancılık koşullarını ortaya çıkartmıştır. Hayvanlar, insanların süt, yumurta, et, peynir gibi temel gıda ürünlerinin temini için hayvan çiftliklerine kapatılmışlardır. Bu kapalı yerlerdeki yaşamları, kendilerinin burada öldürülmeleri ile biten bir sonla sınırlandırılmıştır (Singer, 2005, s. 167).

Modernleşen kent hayatı ile hayvanların yaşadıkları yerlerden koparılıp özgürlüklerinin kısıtlandığı hayvanat bahçeleri ön plana çıkmıştır. 18. yüzyılda ilk olarak Paris’te açılan hayvanat bahçeleri ilerleyen yıllarda birçok Avrupa ülkesinde yaygınlaşarak emperyalizmin ideolojik altyapısına hizmet eden mekânlara doğru evrilmiştir. Günümüze gelince hayvanların hapsedildikleri mekânlar çeşitlenerek; petshoplar gibi alışveriş yapılan ticari yerlerde satışa sunulan bir ürün halini almıştır (Berger, 2009).

Modernleşen hayat içerisinde insanoğlunun doğa üzerinde hâkim olma çabası, Descartes’in duygulardan arındırılmış varlıklar olarak gördüğü hayvanlar üzerinde çeşitli

bilimsel deneylerin yapılabilmesi pratiğini ortaya çıkarmıştır (Ferry, 1995, s. 45). Bilimsel deneyler için yıllarca kullanılan hayvanlar tıp alanında bir denek; temizlik, kozmetik gibi sektörlerde üzerinde işlemlerin yapıldığı bir malzeme konumuna indirgenmiştir (Des Jardins, 2006, s. 234). Kapitalizmin tüm dünyada egemen olmaya başlaması ile de yüksek kar marjı hedefindeki şirketler, hayvanları kötü muameleye maruz bırakarak sıkı rekabet ortamının bir parçası haline dönüştürmüştür (Nibert, 2012).

Yakın zamana gelindiğinde birçok hayvan hakları savunucusu yaşanan bu dramın boyutlarını toplumla paylaşarak konu hakkında farkındalık oluşturmaya çabalamıştır. Bu sivil toplum faaliyetlerinin kurumsal anlamda evrensel bir hukuki norma kavuşturulmasında, 1978 yılında UNESCO’nun çıkartmış olduğu “Hayvan Hakları Evrensel Bildirgesi” önemli bir gelişme olarak yer almaktadır. Bildirge çerçevesinde hayvanların da içinde bulunduğu tüm canlıların eşit varlıklar olduğu ve hayvanların hukukuna saygı gösterilmesi gerektiği gibi temel birçok hayvan hakkının güvence altına alınması sağlanmıştır (Sözer, 2007).

2. İnsan-Hayvan İlişkisinin Sinemada Temsili

İlk çağlarda insanların mağaraya çizmiş olduğu resimlerle hayvanlarla kurmuş olduğu ilişkiyi yansıtmaya süreci, aynı zamanda günümüz görsel sanatların genel olarak başlangıcına da işaret ettiği bilinmektedir. Ancak bu mağara resimlerinde bir özne olarak yer alan insanların avladıkları hayvanların ruhlarının da olduğuna inanılmaktaydı. Avladıkları bu hayvanlara saygı anlamı taşıyan ve bir anıt işlevi gören mağara resimleri ilk insanların hayvanlarla kurduğu ilişkiyi betimlemesi açısından önemli kanıtlar sunmaktadır (Morris, 1991, s. 19).

Çağlar boyunca sanat dallarının birçok türünde kendine yer bulan hayvanlar modern zamanlara gelindiğinde, farklı sanatsal akımların ve disiplinlerin içerisinde anlam boyutları kazanarak iki temel yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılmaktadır. İlk yaklaşım hayvanları sanatın bir nesnesi konumuna indirgeyen, sanatsal üretim sürecinde onları araçsallaştırıp bir meta haline getiren ve hatta onların ölümleri ile sonuçlanabilecek faaliyetlerin içine dâhil eden düşünceyi barındırmaktadır. Diğer yaklaşımda ise, hayvanların insanların sanatsal üretim süreçleri için bir çıkar ögesi haline getirilemeyeceği ve insanlara hizmet için konumlandırılmayacaklarını savunulmaktadır (Kurt, 2022, s. 87).

Sinema sanatı geçmişten günümüze insanoğlunun hayvanlarla kurduğu bu ilişki biçimini farklı açılardan ele alarak beyazperdeye taşımıştır. Bu durumla ilgili olarak film kuramcısı André Bazin, sinemanın tiyatrodan ayrılan yönlerini ele aldığı "Dekorun Ardında" adlı makalesinde, tiyatro sanatının başlıca unsuru olarak insanın kendisinin yer aldığını belirtmiştir. Sinema sanatı için ise, insanın tiyatrodaki merkezi konumundaki benzer üstünlüğünün bulunmadığını ve bu gücünü kaybetmiş olduğunu dile getirmektedir. Doğanın ve özellikle hayvanların başrolünde olduğu Robert Flaherty'nin “Nanook of the North” (1922) adlı filmini bu açıdan örnek göstermiştir (Bazin, 2005, s. 102).

Sinemanın başlangıcındaki bir dizi teknolojik gelişmeler doğanın canlı bir kahramanı olan hayvanları ve onların hareketlerinin belgelenmesini sağlamıştır. Bu hususta fotoğrafçı Muybridge’in sinema tarihi içinde önemli bir yeri olan 1872 yılındaki hareketli görüntüyü kaydetme süreci için hareketli hayvanların görüntülerini çektiği bilinmektedir. Bu durum hakkında Lippert (2000), sinemanın ilk zamanlarında hayvanların görsel bir temsil malzemesi olarak kullanıldığını belirterek ilerleyen zamanlarda edebiyat, felsefe ve medya

gibi kültür endüstrisinin alanları içinde farklı anlamların yüklenecek birer fantazyaya unsuruna dönüştürüldüğüne işaret etmiştir.

Sinemada fantazyaya unsurun bir parçası olarak hayvanların başrolde yer aldığı ilk film örneklerinde insanlar için bir tehdit unsuru olarak imgelenen hayvan temsillerine rastlamak mümkündür. Sinematik hayvan adı ile bahsedilen bu hayvan imgesi gerçek öz benliklerinden arındırılan, rasyonel sınırlarda kontrol edilebilen bir tehlikeli varlığa beyazperdede dönüştürülmüştür. Katil köpek balıkları, istilacı arılar, vahşi kuşlar, yok edici sürüngenler, aç kurtlar, canavar goriller, kan emici piranalar gibi birçok örnek farklı adlarla sinema filmlerinde kendini yer bulmuştur. Bu örnekler içerisinde ilk olarak “King Kong” (1933) ismi ile gösterime giren filmde dev bir goril olan “King Kong” karakteri, modern kent hayatında insanları tehdit eden bir yaratık olarak çıkmıştır.

Döneminin rekabetçi çalışma hayatı, yoğun kentleşme pratikleri ve yükselen ekonomik kaygılarının gölgesinde, endişeli insanlara hayali yeni düşmanlar olarak “King Kong” filmindeki dev goril karakteri ile “sinematik hayvan” imgesi oluşturulmuştur. Farklı zamanlarda çekilen diğer “King Kong” film serilerinde de karşılaşılan bu sinematik hayvan kullanımının arka planında; 19. yüzyıl endüstrileşme gerçeği ile dünyada hâkim olan kapitalizm ve makineleşmenin hayvan bedenine yüklediği rolün izleri fark edilmektedir (Duyar, 2017, s. 109).

Noel Carrol’a göre “King Kong” filmi bu anlamın inşasında farklı yaş grubundan bireyleri ve farklı düzeylerdeki entelektüel anlayışları ortaya çıkartmaktadır. Carrol, özellikle tarihteki Apollon (akıl ve mantık) ve Dionysos (sezgi ve içgüdü) mitolojisinin birbirlerine zıtlık içeren akli çatışmasının bir temsili olarak filmdeki King Kong karakterini değerlendirmektedir. Bu filmdeki karakter kimilerince bir Mesih ya da tersi bir bakış açısıyla tecavüzcü bir kişiye dönüşebilme dikotomisini içinde barındırmaktadır (Carroll, 1998, s. 118-119). Ancak filmde King Kong’un “Ann Darrow” adlı karakterin hayatını kurtarması ile ikisi arasında bir güven bağı ve arkadaşlık ilişkisinin oluşturulmaya çalışıldığı fark edilmektedir. Bu şekilde antropomorfik açıdan dev bir gorile filmde insani özelliklerinin yüklenmesi, izleyicilerin canavar imgesi ile özdeşleştirilen bir hayvana karşı sempati oluşturması bakımında önemlidir (Dokur, 2019, s. 29).

Edebiyatta fabl türündeki eserlerde karşılaşılan insana özgü özelliklerin hayvanlara aktararak öyküleştirme biçimleri, sinemada da özellikle animasyon türündeki filmlerde sıklıkla kendisine yer bulabilmiştir. “Micky Mouse” gibi popüler çizgi film karakterlerine insana özgü özelliklerin aktarılması, seyirci üzerinde empati oluşturduğundan sinemada başarılı olabilmesinde etkili olmuştur (Wells, 1998, s. 203). Ancak sinemada hayvanlarla ilgili her türlü popüler üretiminin temelinde kültür endüstrisinin kitlelere bir ihtiyaç olarak sunması ve insanların da onu metalaştırarak tüketmiş olduğu bir gerçek olarak durmaktadır. Hayvanların üstünde tahakküm kuran bu düzenin üretim bandında sergilediği eşyalar gibi hayvanlar da sinemada işlevsel bir araca dönüşmüştür (Adorno, 2011, s. 48).

Sinemada hayvanların işlevsel kullanımına ilişkin Disney’in başlangıçtan itibaren sürdürmüş olduğu insan-merkezci türcü bakışı hakkında Leventi-Perez (2011), yakın dönem 2000-2010 yılları arasındaki Disney’in animasyon filmlerini kapsayan çalışmada türler arası hiyerarşinin yeniden üretilerek devam ettirildiğinin altını çizmektedir. Disney’in bu filmlerde popüler hayvan karakterleri yaratarak antropomorfik özelliklerinin hayvanlar üzerinden kurgulanmaya devam ettiğine; aynı zamanda insanın doğa üzerindeki üstünlüğünü ideolojik zeminde pekiştirerek film anlatısına dönüştürdüğüne değinmiştir.

Animasyon sinemasına dair film örneklerinde insan biçimli karakterlerin tercih edilmiş olunması, seyircinin filmde anlatılan hikâyeyi rahatlıkla anlayabilmesinde etkili olabilmektedir. Örneğin, bir kunduz ailesinin ve üyelerinin rollerinin betimlendiği bir animasyon film sahnesinde dişi kunduzun yavruları ile birlikte evlerinde (baraj) kaldığı resmedilirken; erkek kunduzun ise odun kırarken ya da yiyecek bulma işleri ile meşgul olduğu gösterilebilmektedir (Çalışkan, 2020, s. 486). Animasyon filmlerindeki bu tip anlatılarda hayvan karakterlere biçilen insan biçimci roller, onların kendi gerçekliklerinden arındırılarak insanı temel ölçüt alan bir bakış açısıyla kurgulanmaktadır. Örneğin “Finding Nemo” (2004) adlı animasyon filmindeki palyaço balığının dramatik hikâyesi, seyirciler nezdinde bu tür balıkları yoğun satın alma şeklinde gelişmiştir (Phillips, 2016, s. 5-6). Bu tüketim toplumunun satın alma davranış şekillerinin belirlenmesinde izledikleri reklam filmlerinde sıklıkla yer bulan çizgi animasyon karakterlerinin akılda kalıcılığının etkisi büyüktür (Çekiç Akyol, 2016, s. 350).

İnsani özelliklerin hayvanların dünyasına aktararak seyirci ile izledikleri filmdeki hayvan karakterleri arasındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandıran antropomorfizm (insan biçimcilik) kullanımına sıklıkla sinema tarihinde rastlanılmaktadır. Bu anlayış filmlerde hayvan karakterlerin farklılıklarını koruyup onlara insanların tabii özelliklerini aktararak, stratejik bir hamle ile hayvanları insanlara yaklaştıran bir anlatım biçimi yaratabilmektedir (Weil, 2012). Antropomorfizmin sinemada kullanımı ile ilgili “Chicken Run” (2000), “Ratatouille” (2007), “Isle of Dogs” (2019) gibi animasyon filmlerinde sanal kameranın oluşturduğu sınırlarda hareketlerini hapsedmeyerek kendi özgün kimliklerini koruyan hayvan temsillerine yer verdikleri görülebilmektedir. Dijital sinema ortamının yarattığı bu koşullarda yönetmenler kendi öznel bakış açılarına göre insan biçimci bir anlatımla hayvanların dünyalarını beyazperdeye taşımaktadır (Holliday, 2016, s. 247-248).

Sinemada hayvanların kullanımına ilişkin bir başka önemli anlatım biçimine metaforik olarak filmin temasını güçlendiren ona anlam yükleyen bir öge olarak kullanılmasında karşılaşılmaktadır. Özellikle sanat filmlerinde yönetmenlerin, seyircilerin filmde anlatılmak istenen mesajı entelektüel bir bakış açısıyla yorumlayabilmesi ve anlayabilmesinde belirli hayvanlara metaforik kodlar atfettikleri görülmektedir. Filmlerde hayvanlara ilişkin çok bilinen genel metaforik kullanımlar incelendiğinde; beyaz güvercinlerin özgürlüğü işaret ettiğine, köpeklerin ise dostluk ve sadakat gibi hisleri filmlerde pekiştirmede kullanıldıklarına rastlanılmaktadır.

Geçmişten günümüze insanoğlunun üretmiş olduğu edebiyatta, sanatta ve kültürde hayvanlara ilişkin üretmiş oldukları anlamlar bir imge olarak sinemada yönetmenlerin objektifinden seyirciye ulaştırılmaktadır. Örneğin, İran sinemasında yönetmen Bahman Ghobadi’nin “Sarhoş Atlar Zamanı” (2000) filminde İran-Irak sınırında kaçakçılık yapan insanların kullandığı katırlar taşıdıkları ağır yüklerle yaşam mücadelesi veren canlılar olarak işaret edilmektedir. Kaçakçılık yapan insanlar ise, katırlar gibi kendi yaşamlarının devamını sürdürebilmeleri ve geçimlerini sağlayabilmeleri için bazı tehlikeli yollardan geçerek hayatın yükünü çeken insanlar olarak resmedilmektedir (Tümer, 2020, s.127).

İnsan-hayvan ilişkisinin felsefi temeller üzerinden kurularak hayatta aynı yolun yolcusu oldukları metaforunun kullanıldığı birçok yapım sinemada yer bulmuştur. Örneğin, Macar yönetmen Béla Tarr’ın “Torino Atı” (2011) filminde İtalya’nın kırsalında zor bir durumdaki baba ile kızının doğa koşulları ile mücadelesinde atlarla kurmuş olduğu ilişki felsefi temeller üzerinden tartışmaya açık bırakılmıştır. Filmde ortak bir kaderi paylaşan birbirlerine bağımlı insan ve hayvanın bazen hayatta üstlenmiş oldukları roller değişse de,

Alman düşünür Friedrich Nietzsche'nin vurguladığı gibi hayattaki varoluşsal çaresizliğe her iki türün de yenik düştükleri mesajı verilmektedir (Koyuncu, 2018).

3. Türk Sinemasında İnsan-Hayvan İlişkisinin Temsili

Dünya sinemasında hayvanların insanların dünyasında karşılık buldukları anlamın çok farklı açılardan filmlere yansıtıldığına yönelik yönetmenlerin çabalarına şahit olunduğu bilinirken, Türk sinemasında da toplumsal yapının kültürel kodlarına göre farklı okumalara ve değerlendirmelere açık, çok boyutlu insan-hayvan ilişkisinin kurgulanış biçimine rastlanabilmektedir. Modernleşen hayatın getirdiği sosyokültürel ve ekonomik pratikler zamanla insan-hayvan ilişkisinde değişkenlik gösterse de, yerelde ve kırsalda bu ilişkinin geleneksel izdüşümleri Türk sinema filmlerinde devam ettirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Türk sinema tarihinin başlangıcında insan-hayvan ilişkisine dair en güçlü örneklerden birini yönetmen Muhsin Ertuğrul kendi senaryosunu yazıp yönettiği “Kız Kulesinde Bir Facia” (1923) adlı filmde göstermiştir. Filmde kuduz bir köpeğin kendisini ısırmasıyla kuduz olan bir gencin babası tarafından öldürülmesi trajik bir şekilde anlatılmaktadır. Daha çok hayvanlarla kurulan ilişkilendirilen kaynaklandığı bilinen bir hastalık üzerinden hayvanların insanlar için tehlike yaratan canlılar oldukları olgusu bu filmle seyirciye hissettirilmiştir. İnsan-hayvan ilişkisine dair ilk yerli filmlerden birisi olması açısından önemli olan bu filmin aksine; daha sonraki zamanlarda özellikle tarihi türdeki yerli filmlerde insan-hayvan ilişkisine dair olumlu örneklerle rastlanılmaktadır.

Türk mitolojisinde kutsal olarak kabul edilen ve “Diriliş”, “Ergenekon” gibi önemli Türk destanlarının değişmez öğelerinden biri olan bozkurt imgesi, tarihi türdeki Türk sinema filmlerinde kullanılmıştır. Serinin ilk filmi olan “Tarkan” (1969) adlı filmde ve diğer devam serilerinde bir kurt, filmin başkahramanı olan akıncı Tarkan'ın yanında ona yaverlik yapan ve sürüklendiği maceralarda destek olan sıkı bir dost olarak sunulmuştur (Özervarlı, 2023, s. 150). Yine kurt bir sözlü ifade olarak Türk filmlerinde yalnız başına cesurca düşmanlarına karşı savaşan kişileri tanımlarken –“Eski Kurtlar” (1974)- kullanıldığı gibi tam tersine; düşmanlık yapan kişilerin sinsice yürüttükleri eylemleri ifade ederken –“Kurtlar Vadisi Irak” (2006)- ve onların acımasız kişiliklerini tanımlarken – “Aç Kurtlar” (1969) - sıklıkla kullanılmaktadır.

Türkler hakkında tarihsel süreç içerisinde yazılmış birçok destan, efsane ve hikâyede atın çok önemli yer kapladığı görülmektedir. Sahibinin yanında onu zaferlere ulaştıracak en yakın dostu ve değerlisi olarak atların sembolize edildiği bilinmektedir (Çoruhlu, 2002, s.141). Türk kültüründe önemli yer edinen, her zaman özgürlük, güç ve sadakat gibi ulvi anlamları çağrıştıran atların Türk sinema filmlerinde; “Malkoçoğlu”, “Battal Gazi”, “Kara Murat”, “Karaoğlan” gibi epik türdeki film serilerinde karakterlere güç ve dinamizm veren onların sadık bir dostları olarak yer bulmuştur. Kahramanlığın bir sembolü olarak yer alan atlar filmlerdeki erkek kahramanlara geleneksel erkeklik imajının bir tamamlayıcı öğesi olarak – “At Avrat Silah” (1966) – değer üretebilmiştir.

Türk mitolojisinde önemli yer kaplayan hayvanlardan bir diğeri olan geyik ise, edebi metinlerde bir yol gösterici ve dost olarak sembolize edilmiştir. Türk edebiyatının önemli yazarlarından Yaşar Kemal, “Üç Anadolu Efsanesi” adlı üçlemesinde “Alageyik” efsanesine yer vermiş, ünlü yönetmenler Atıf Yılmaz (1959) ve Süreyya Duru (1969) ise bu eseri beyazperdeye taşımıştır. Eserdeki Halil karakterinin geyik avına olan tutkusu annesi tarafından uğursuzluk getireceği şeklinde sorgulansa da, yaşadığı köyde av sonrası getirilen etlerin dağıtılması onun toplumsal statü kazanmasında etkili olabilmektedir. Ancak Halil'in

bu tutkusunun değişmesinde düşmanlarından kaçarak doğaya sığınması ile farklılaştığına yer verilmektedir. Bu hususta filmde Halil'i düşmanlarından koruyan bir canlı olarak ormanda karşılaştığı geyik öğesine yer verilerek onun içsel yolculuğunda onu teskin eden bir rehber şeklinde konumlandırıldığı fark edilmektedir (Kalpaklı, 2021).

Türk sinemasında hayvanların bir dekor malzemesi olarak metalaştırılarak anlatıldığı ve ruhani özelliklerinden soyutlanmış varlıklar olarak sunulduğu gözlemlenmektedir. Çoğunlukla insanların temel gıda ihtiyacı olarak gördüğü süt, yumurta, et gibi malzemeler olarak sofraların değişmez öğelerinden birisi olarak hayvani ürünler sıkça kullanılmaktadır. Fakat filmlerde hayvanların bu temel insani gereksinimlerin bir parçası olarak kullanılması dışında; insanların birbirleri arasındaki güç mücadelesinde bir öç alma ve tahakküm kurma aracı olarak hayvanların kurban edildiği film örneklerine rastlanılmaktadır. Örneğin, “Susuz Yaz” (1963) filminde tarlalarına giden suyu kesen Osman adındaki kötü karaktere karşı köylülerin onun sadık dostu olan köpeği öldürerek gözdağı vermesine yer verilmektedir. Yine filmde tavuğun başını kesip Bahar'ın üzerine atan Osman'ın bu korkutma eylemine bir hayvanın aracı kılındığı fark edilmektedir (Türkyılmaz, 2020, s. 599-600). “Yılanların Öcü” (1962), “İstasyon” (1977), “Sürü” (1978), “Yol” (1982), “Kurbanlar” (1985), “Anayurt Otel” (1987) gibi Türk filmlerinde de benzer amaçlarla hayvanların öldürüldüğü sahnelere karşılaşmak mümkündür.

Türk sinemasında bazı hayvanlar belli toplumsal gruplar ve etnik unsurlarla ilişkilendirilerek bir eğlence unsuruna dönüştürülmüştür. Komedi türünde çekilen “Gırgıriye” (1981) adlı filmde İstanbul'un Roman ailelerinde bir eğlence unsuru olarak ayıların hayatlarının içine dâhil ettikleri gösterilmiştir. Filmde başroldeki Bayram adlı karakter sokaklarda, eğlence mekânlarında insanları güldürmesi, eğlendirmesi için bir ayıyı oynatmaktadır. Ayının filmdeki varlığı bir geçim kaynağı olarak oynatılması fiilinin karşılığı çevredeki insanlar tarafından toplanan paralardır. Ayının evcil bir hayvan olmayıp tamamen ekonomik bir fayda üretmek için kendi doğasından çok uzak bir eyleme zorlanması durumu hiçbir şekilde filmde mevzu bahis edilmemiştir.

İlerleyen yıllarda modern kent hayatı içerisinde hayvanların konumu ve şehir hayatının belli standartlara oturtulmasının gerekliliği gibi hukuki konular, sokaklarda ayı oynatma eyleminin sorgulanmasına ve Türk filmlerine yansımaya bırakmıştır. Nesli Çölgeçen'in yönettiği “İmdat ile Zarife” (1990) filminde bir eğlence unsuru olarak oynatılan ayıların gerçek tabii yaşamlarından yani doğadan koparılmaları hallerine gerçekçi bir şekilde yer verilmiştir. Filmde tuzağa düşürülüp alı koyulan ayıların türlü işkencelere maruz bırakılarak bir eğlence malzemesi olması için ehlileştirilmesine yer verilmektedir. Ayrıca Roman olan İmdat karakterinin Zarife adındaki bu ayı ile kurduğu komik ilişkinin çeşitli olaylarla filmdeki anlatımında; arka planda modern kent hayatının Roman vatandaşlara dayattığı “yersiz yurtsuz göçebe” olma halinin bir tür eleştirisine yer verilmektedir. Zarife karakteri kültürel anlamda dışlanan ve bir öteki olarak sunulan bu toplumsal gruplarla aynı kaderi paylaşan ve filmin sonunda kurtuluş olarak doğaya dönüşünü başararak çözümün işaretini seyirciye sunan hayvan olarak durmaktadır.

Çevre kirliliğinin temel sebeplerinden olan insanların doğanın korunmasına karşı duyarsız ve doğayı kendi kar hırsları için bilinçli bir şekilde tahrip etme durumu Türk sinema filmlerinde yer verildiği gözlemlenmektedir. İnsan-hayvan ilişkisinin doğanın korunması temelinde anlamlandırıldığı bu ilk yerli yapımlarda özellikle su kirliliğinin deniz ve akarsularda yaşayan canlılar üzerinde yaratabileceği tehlikeleri merkezine alan konular tercih edilmiştir. Atıf Yılmaz'ın yönettiği “Tuzak” (1976) filmi ile Halit Refiğ'in yönettiği

“Son Darbe” (1985) filmlerinde, bu konu hakkında çevreci bir bakış açısıyla vahşi kapitalizm gölgesinde hayvanların katledilmesine dikkat çekilmek istenmiştir. Zamanla bu filmlerde hayvanların korunması üzerinden kendini gösteren türler arası ekolojik dengenin önemsenmesi gerçeği, modern şehir hayatında insanların aynı ortamı paylaştığı kedi, köpek gibi sokak hayvanlarıyla mücadelesine ve kentli olma bilincinin onların yaşam alanlarının daraltılmasıyla sonuçlanacak gelişmelerin altını çizen yerli filmleri ortaya çıkartmıştır (Altınöz, 2022).

İnsan-hayvan ilişkilerindeki dostluk temasının niteliği modern zamanlara gelindiğinde farklılaşarak, kentleşmenin hızlı bir şekilde yaşandığı büyükşehirlerde kalabalıklar içerisinde yalnız yaşayan bireyleri ve bu bireylerin can dostu olarak gördükleri hayvanları konu edinen filmleri ortaya çıkartmıştır. Bu konuda Türk sinema tarihinin önemli yapımlarından biri olan Halit Refiğ’in yönettiği “Hanım” (1988) filmi, modern şehir hayatında kedisi ile birlikte yalnız yaşayan yaşlı bir kadının yaşamını konu edinmektedir. Filmde başroldeki Olcay adlı yalnız yaşlı kadın çok sevdiği Hanım adındaki kedisi ile yaşamakta ve kendi hayatından ziyade kanser olduğu için ölümünden sonra kedisinin akıbetinin ne olacağını düşünmektedir. Hayvan dostu bu kadının çabası karşısında çevresinde yaşayan insanlar ise, hayvanlara karşı duyarsız ve bencil tavırları ile modern insanın yabancılaşmasını yansıtmaktadır.

Türk sinemasında hayvanların filmlerde hiçbir şekilde yer almadığı ancak film adlarının veya karakterlerinin belirli hayvanlara benzetilerek anıldığı örneklerle de rastlamak mümkündür. Bu örnekler filmlerde aşağılanan, ötekileştirilen bir karaktere takılan kötü bir lakap olarak kullanıldığı gibi, aynı zamanda 70’li yıllardaki erotik film furyasında cinsellikle ilişkilendirilen bir film jenerik adına dönüşebilmektedir. Örneğin, Ertem Eğilmez’in yönettiği “Hababam Sınıfı” film serisinde Kemal Sunal’ın canlandırmış olduğu, arkadaşları tarafından aşağılanan “İnek Şaban” adlı karakter, daha sonra en popüler Türk sinema karakterlerinden biri olmuştur. Yine filmlerde eril bir bakış açısıyla kurgulanan dönemin erotik filmlerinde erkekler aslan, tilki, horoz gibi güçlü, kuvvetli hayvan türlerinin adları ile sunulurken; kadınlar ise kuş, civciv, kedi gibi narin ve zayıf hayvan adları ile ifade edilmiştir. Dönemin bu tür hayvan ifadeleri ile ön plana çıkan filmleri şunlardır: “Beş Tavuk Bir Horoz” (1974), “Horoz Gibi Maşallah” (1975), “Tilki Payı” (1976), “Çıplak Kedi” (1976), “Kükreyen Aslan” (1977).

4. Yakın Dönem Türk Sinemasında İnsan-Hayvan İlişkisinin Temsili ve Araştırma Çalışması

Türk sinemasının doğuşundan günümüze insan-hayvan ilişkisinin temsil biçimine yönelik olumlu ve olumsuz açıdan birçok farklı yaklaşım biçimleri ile karşılaşmış ve filmlerde bir anlatı unsuru olarak hayvanlara yer verilmiştir. Ancak 2000’li yıllarla birlikte bağımsız yönetmenlerin çekmiş oldukları filmlerin uluslararası alanda kazandığı başarıların artması ve seyircilerin yerli sinemaya yoğun ilgi görmeye başlaması ile birlikte hayvanları konu edinen filmlerin sayısında da artış görülmüştür. Tabi ki bu filmler arasında hayvanların yaşayan canlı birer özne olarak hikayelerin merkezinde yer aldığı ya da yönetmenlerin metaforik anlatımları içerisinde derin anlamların yüklendiği temsil biçimleri ile karşılaşilmektedir.

Edebiyat, sanat, felsefe, psikoloji gibi farklı disiplinlerin üretmiş olduğu akademik ve entelektüel birikim ile zenginleştirilen bu tür hikâyelere, özellikle yakın dönemde Türk sinemasının önemli bağımsız yönetmenlerinin filmlerinde sıkça rastlamak mümkündür.

Örnek olarak; Reha Erdem'in "Kosmos" (2010), Belma Baş'ın "Zefir" (2010), Derviş Zaim'in "Devir" (2013) ve "Balık" (2014), Kutlu Ataman'ın "Kuzu" (2014), Emin Alper'in "Abluka" (2015), Mustafa Kara'nın "Kalandar Soğuğu" (2015), Emre Yeksan'ın "Yuva" (2018), Banu Sıvacı'nın "Güvercin" (2018), Eylem Kaftan'ın "Kovan" (2020), Selcen Argun'un "Kar ve Ayı" (2022), Onur Uzun'un "Yaren Leylek" (2024) adlı filmleri gösterilebilir.

Reha Erdem'in yönettiği "Kosmos" (2010) filmine bakıldığında insan-hayvan ilişkisini doğanın içkin bir parçası olarak konumlandırılarak, insanın türsel üstünlüğünü sorgulayan bir anlatı evreni inşa edilmiştir. Filmde hayvanlar, tıpkı doğa gibi hem gizemli hem de iletişimsel bir varlık düzleminde temsil edilme imkânı elde edebilmektedir. Bu durum yönetmenin kendi sinemasına özgü poetik bir ekolojik bilinç yaratmaya çalıştığı şeklinde yer bulmaktadır. Başkarakter Kosmos'un doğaüstü güçleriyle kuşlar arasında kurmuş olduğu bağ, hayvanların salt simgesel ya da dekoratif bir malzeme olarak değil, ontolojik düzeyde farklı türlerle iletişim kurabilen varlıklar olduğunun altını çizmektedir. Bu posthümanist temsil biçimi, Haraway'ın (2003) "companion species" (yoldaş türler) yaklaşımıyla birebir örtüşmekte; ta ki filmde insan ile hayvan arasında karşılıklı bir varoluşsal yakınlık kurulmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir.

Derviş Zaim'in yönettiği "Balık" (2014) filminde ise, insan-hayvan ilişkisi ekolojik yıkım boyutunda filmdeki baş karakterin tutum ve davranışlarının, onun yakınlarının ve çevresindekilerin hayatlarına kaybetmesine giden süreci beraberinde getirmesi şeklinde anlatılmaktadır. Balıkçı olan Kaya'nın daha fazla kazanç elde etmek için göle zehir salarak balıkları tutmasıyla başlayan hikâyesinde insanın –erkeklerin- doğaya eril tahakkümü sorgulanmaktadır. Kaya'nın attığı zehir ile ölen göldeki balıklar gibi eşi Filiz de onun tuttuğu zehirli balıkları yiyerek ölür. Filmde yansıtılan bu detaylarla erkeklerin hırslarının ve seçimlerinin bir sonucu olarak tahribata uğrayan doğa ve hayvanlar gibi kadınlar da mağdur olmaktadır. Bu şekilde doğa-hayvanlar ve kadınlar arasındaki tahakkümü birbiri ile ilişkilendiren yönetmen, ekofeminist bir bakış açısıyla filmi temellendirilmiş olmaktadır (Yılmaz, 2021, s. 99).

Kutlu Ataman'ın "Kuzu" (2014) filmi incelendiğinde, insan-hayvan ilişkisi taşradaki toplumsal ritüeller ve erkeklik pratikleri üzerinden sorgulanarak anlatıya dönüştürülmektedir. Filmde Mert adındaki bir çocuğun sünnet edilme ritüeli karşısında ailenin bunu bir kuzu kurban ederek çevresindekilere sunması için yaşadığı sorunlara odaklanılmaktadır. Kuzunun kurban edilmesi ailenin üzerinde maddi bir külfet oluşturmaya hikâyede yer verilerek hayvanların yaşanılan coğrafyada bir metaya dönüştürülerek değer kazandığı anlatılmaktadır. Aynı zamanda dini bir gereklilik olarak bir erkek çocuğunun sünnet edilme durumu, taşrada toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesi ve erkekliğin nişanesi olarak bir hayvanın kurban edilmesi ile anlam bulmaktadır. Bu tür metaforik anlatıma yer vermesi ile yönetmen, hayvan yaşamı üzerindeki insan müdahalesinin toplumsal hayattaki kültürel meşruiyetini açığa çıkarmaktadır. Hayvan olarak filmde özellikle masumluğun, saflığın bir timsali olarak yavru bir kuzunun kurban edilmesine yer verilmesi Agamben'in (2004) işaret ettiği "çıplak hayat" kavramıyla birebir uyuşarak, hayvanların yaşama haklarının kutsal olduğu gerçeği ile onların öldürülmesini meşrulaştıran kültürel pratik arasındaki gerilim sorgulanır kılınmaktadır.

Emin Alper'in "Abluka" (2015) filminde ise, bir köpek üzerinden insanın şiddet, korku ve tahakkümle kurduğu ilişki metaforik düzlemde ele alınarak failin kendisi görünür kılınmaktadır. Filmin önemli karakterlerinden Kadir'in belediye adına kamusal bir faaliyet

olarak sokak köpeklerini öldürmesi, modern kent ideolojisinin doğayı ve hayvanı kontrol altına alma arzusunun tipik bir temsili olarak filmde sunulmuştur. Filmde köpek katli ile ilgili vurgulanan bu sahne Agamben'in (2004) eserlerinde belirttiği "bare life" (çıplak hayat) kavramı ile paralel bir şekilde işlenerek, onların hem biyolojik hem de politik olarak yaşam haklarının insanlar tarafından gasp edilmeye çalışıldığının altı çizilmiştir. Yine insanların bu gerçeği gizlemek için hayvanları bir tehdit konusuna dönüştürerek öldürme eylemini meşrulaştırmaya çalışıldığına ışık yakılmıştır. Ayrıca filmde hayvanlarla insanlar arasındaki ilişkiyi ekolojik etik bağlamında karakterlerin kendi iç dünyasındaki sorgusu ile betimlendiği sahneler yer verilmiştir. Bu sahnelerden Kadir'in bir köpeği öldürmeyip evine alarak sahiplenmesi ile yaşananlar posthümanist bakış açısı ile hikayelendirilmiştir.

Kuzey Anadolu'nun zorlu doğa koşulları içerisinde yaşayan bir ailenin yoksullukla mücadelesinin anlatıldığı Mustafa Kara'nın "Kalandar Soğuğu" (2016) filminde ise, insan-hayvan ilişkisi ekonomik zorunluluk ve kültürel gelenekler bağlamında ele alınarak kurgulanmaktadır. Filmde doğa, anlatının merkezinde yer almakta olup karakterlerin yaşam alanları ile birlikte özneleştirilmektedir. Ailenin hayvanlarla kurduğu ilişki, sevgiye dayalı bir iletişimi yansıtsa da geçim sıkıntısı bu bağı işlevsel bir düzleme taşımaktadır. Mehmet'in boğasını güreşlere hazırlaması, insanın hayvan üzerindeki tahakkümünün kültürel meşruiyet kazandırıldığı anlamlı bir hikâyeye dönüştürülmektedir. Bu hususta filmde, tahakkümün etik sınırlarını sorgulamaya dönük boğa dövüşü sahnelerinde hayvanların acısı gösterilerek, ekoeleştirel bakışla seyircilerin türler arası etik duyarlılık geliştirmesi istenmiştir. Yine filmin son sahnesinde boğanın doğaya kaçarak mağaraya sığınması, hayvanın özgürlüğüne ve kendi varoluşsal alanına dönüşünü simgelemektedir (Erbalaban Gürbüz, 2020, s. 158).

Selcen Argun'un yönettiği "Kar ve Ayı" (2022) filmi insan-hayvan ilişkisini yalnızca ekolojik değil, aynı zamanda kültürel ve metafizik bir düzlemde ele alması bakımından özgünlük taşımaktadır. Şamanizm ve animizm inançlarından beslenen bir doğa anlayışının filmde yeniden üretilmesi söz konusuysa; filmdeki ayı figürü hem doğanın bilinmeyen gücünü hem de insanın ahlaki sınavının bir parçası olarak resmedilmektedir. Filmin geçtiği kurgusal bir kasaba olan Akçeken halkının aylara yönelik inanç ve kaçınma pratikleri, Sibiry Türk topluluklarının tabiat kültürleriyle paralellik taşımakta olup İslam dinin emirleri ile farklılaşan yönleri ile devam ettirildiğine işaret edilmiştir (Yılmaz, 2025, s. 688). Bu yönüyle filmin Wolfe'un eserlerinde (2010) öne sürdüğü insanın doğanın merkezinden çıkarılarak türler arası etik bir dengenin önerilmesi fikrine yakın bir düşünceye sahip olduğu ifade edilebilir.

4.1. Yöntem

Çalışma insan-hayvan arasındaki dramatik ilişkinin yakın dönem Türk sinema filmlerinde yansımalarının nasıl ele alınmış olduğu temel problem konusu minvalinde şekillendirilmiştir. Bu temel problem konusu dâhilinde Türk sinemasının yakın döneminde çekilen bağımsız film örnekleri üzerinden toplumsal hayatta insanların hayvanlara yönelik bakış açısının kültürel izdüşümlerini detaylandırmaya dönük açıklayıcı bir çalışma ortaya konulmak istenmiştir. Araştırma evrenini insan-hayvan ilişkisini konu edinen yakın dönem Türk sinema filmlerinin oluşturduğu çalışmada; amaçlı örnekleme türünde bağımsız film yönetmenlerinin ödüllü filmlerinden olan yapımların örnekleme dâhil edilmesine dikkat edilmiştir. Araştırma örnekleminin sınırlılıkların belirlenmesi hususunda, insan-hayvan ilişkisine çok farklı açılardan yaklaşarak Türk toplumundaki egemen siyasal, sosyal ve

kültürel kodların özgün eleştiresini sunması bakımından Kaan Müjdecî'nin “Sivas” (2014), Reha Erdem'in ise “Jîn” (2015) filmleri örneklem için seçilmiştir.

Örnekleme dâhil edilen filmlerin sosyolojik açıdan ele alınmasının gerekliliğine istinaden nitel veri toplama yöntemlerinden doküman incelemesi ile tespit edilen veriler toplumbilimsel analiz yöntemi ile anlamlı yorumlara kavuşturulmuştur. Bu film analiz yöntemi ile ilgili olarak Özden (2004, s.154-155), filmlerin türlerinin neler olduğuna bakılmaksızın filmlerin yaşamış olduğu topluma ilişkin sosyolojik veriler içerebileceğini ve bu duruma ilişkin kanıtlayıcı bir belge hüviyetinde olduklarına işaret etmektedir. Özden'in belirttiği toplumbilimsel analiz yönteminde filmler, yaşanan toplumda hâkim olan değer yargılarının, normların, ideallerin ve hayata dair görüşlerin oluşturduğu bir kültürel ürün olarak ele alınması söz konusudur. Analiz sürecinin özellikle filmlerde sunulan toplumsal hayatın kültürel izdüşümlerini açığa çıkarması ve anlamlı bilgilerin literatüre kazandırılması bakımından katkısı düşünüldüğünde etkili çözümler üretebileceği öngörülmüştür.

Sinema filmleri gibi her türlü medya kanallarında üretilen içeriklerin derinlemesine analizi için tercih edilebilen toplumbilimsel analiz yöntemi ile ilgili Berger ise (2018, s.99-115), kitle toplumu, cinsiyet, ırk, sınıf, kültür, toplumsal rol, statü, bürokrasi, yaşam tarzı, anomi, sosyalleşme, yabancılaşma, sapkınlık, marjinalleşme, postmodernizm, stereotipler ve değerler gibi temel sosyolojik kavramların bu analizin gerçekleştirilmesinde etkili olabileceğini belirtmiştir. Toplumbilimsel çözümleme özellikle birey ile toplum arasındaki ilişkileri anlamaya yönelik teorik çerçeveleri medya metinlerine uygulayarak, bu metinlerin üretildiği toplumsal yapıyı, ideolojik eğilimleri ve kültürel kodları açığa çıkarması bakımından önemlidir. Berger'in işaret ettiği her türlü medya metninin analizine dönük yaklaşım biçiminden yola çıkılarak bir eserin yalnızca anlatı yapısı veya estetik biçimi üzerinde değerlendirilmekten ziyade bir filmin içerdiği toplumsal söylemler, sınıfsal temsiller ve kültürel çatışmaların rolüne odaklanılmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen her iki filmde de bu sosyolojik kavramların etkili olduğu temaların ortaya çıkartılması ve üretilen anlamın derinlemesine analizleri söz konusudur.

4.2. “Sivas” filmi analizi

• Film künyesi

Yönetmen: Kaan Müjdecî

Yapımcı: Kaan Müjdecî & Yasin Müjdecî

Oyuncular: Doğan İzci, Ozan Çelik, Çakır, Muttalip Müjdecî, Hasan Yazılıtaş, Okan Avcı, Banu Fotocan, Hasan Özdemir, Ezgi Ergin, Furkan Uyar

Senaryo: Kaan Müjdecî

Görüntü yönetmeni: Armin Dierolf & Martin Solvang

Sanat yönetmeni: Meral Efe Yurtseven & Yunus Emre Yurtseven

Kurgu: Yorgos Mavropsaridis

Müzik: Cevdet Erek

Tür: Dram

Yıl: 2014

Süre:1 sa.37 dk.

• Film konusu

Araştırmamız kapsamında incelenen Kaan Müjdecî'nin yönettiği “Sivas” (2014) filminde, Anadolu'nun bozkırında Yozgat'ın ücra bir köyünde yaşayan on bir yaşındaki bir erkek çocuğu olan Aslan'ın bir köpek dövüş sonrası yaralanan Sivas adındaki bir kangal köpeği sahiplenmesi ile gelişen dostluk ilişkisi anlatılmaktadır. Filmin başkahramanı olan Aslan'ın küçük bir erkek çocuğu olarak köy çevresinde kendisine kaba davranan erkek akranlarına ve sevdiği kız olan Ayşe'ye kendini güçlü bir erkek olarak kabul ettirtmeye çalıştığı görülmektedir. Bu arzusuna aracı eden ve onun yaşadığı coğrafyada istediği erkeklik konumuna erişmesini sağlayacak olan ise, sahiplendiği yaralı kangal türündeki bir köpek olan Sivas yer almaktadır. Köy halkının telkinleri ile Aslan kendi rüştünü ispatlamak için Sivas'ı gizli yapılan köpek dövüşlerine hazırlatmakla başlar. İlk dövüş deneyimini ise köyde rakibi olarak gördüğü muhtarın oğlu Osman'ın köpeğinin yenmesi ile elde eder. Bu durum köydeki arkadaşları ve çevresi tarafından beğenilmesi ve ön plana çıkmasını sağlar. Ta ki filmin sonlarında gizli yapılan köpek dövüşlerine Sivas'ı getirerek onu dövüştürüp ilk gerçek zaferini elde eder. Fakat sevdiği köpeğinin ağır yaralanmış hali onunla kurmuş olduğu ilişkide bir iç hesaplaşma yaşamasına bırakır.

• Film analizi

Sivas filminin insan-hayvan ilişkisini temel alan bir eser olarak dayandığı sosyal, kültürel dokuları keşfetmeye ve analize dönük olarak hazırladığımız araştırmamızda öncelikle olarak filmdeki ilgili sahnelerin tespitine dönük doküman incelemesi gerçekleştirilmiştir. Elde edilen verilerin toplumbilimsel analizi ile filmle ilgili belli başlı temaların ön plana çıkarıldığına ulaşılmıştır. Bu temalar filmdeki ilgili sahnelerdeki insan-hayvan ilişkisine dair örüntülerin anlamlandırılması ve sosyolojik açıdan değerlendirmelerin yapılabilmesinde güçlü bir referans oluşturmaktadır. Tespit edilen temalarda ön plana çıkan kavramlara bakıldığında; “erkeklik ve toplumsal statü”, “şiddet kültürü”, “sahiplik ve tahakküm”, “toplumsal norm ve baskı”, “sadakat ve duygusal bağ”, “çocukluk ve masumiyet” gibi sosyal ve kültürel kodları içerdiği görülmektedir. Ayrıca bu temaların ilişkili olduğu sahnelerde bazı metaforik göndermelere filmde sıklıkla başvurulduğu, anlatımın zenginleştirilmeye çalışıldığı gözlemlenmiştir.

Filmde öncelikle taşradaki şiddet sarmalının bir eğlence ve para kazanma hırslarının aracına dönüştürülen köpek dövüşleri, Aslan'ın çevresindeki insanlar tarafından onun güçlü kabul edilmesinde etkili bir mekâna hizmet ettiğine yer verilmektedir. Köpek dövüşlerinde kazanılan başarılar çocuğun ergenlik çağında onu bir erkek olarak olgunlaştırıp kendisine güven kazanmasını güçlendirirken; ama nitekim toplumun bu şiddet kültürü ile büyüttüğü erkeklik rolü Aslan'ın köpeği ile içsel bir çatışmaya girmesine neden olabilmektedir. İçinde yaşadığı toplumun ona kültürel olarak biçtiği erkeklik rolüne inat Aslan'ın köpeğini bir daha dövüştürmeme kararlılığını çevresindeki yetişkin insanlara haykırmasını içeren sahne ile gerçek anlamda bir insanın karakterinin nasıl olgunlaşması gerektiğine Deleuze'ün felsefi bakış açısıyla cevaplar üretilmektedir. Deleuze'ün eserlerinde de vurguladığı bu bakış açısında hayvan-oluş kavramı üzerinden insanın doğa karşısında kendisini üstün konumda olduğu fikrinden vazgeçmesi gerektiği belirtilerek hayvanlarla kurulan etkileşimle ötekini anlamaya dönük bir gelişim ve değişim sürecinden bahsedilmektedir (Türk, 2022, s. 530).

Filmde anlatılanlar üzerinden Anadolu coğrafyasının kırsalında bir köyde yaşayan insanların yaşam mücadelesinde ayakta kalabilmesi, çevresine karşı güçlü olabilmesi için

yerleşik şiddet kültürünün ürettiği rolleri ve ilişkileri içselleştirmesi gerekliliği üzerinde durulmaktadır. Küçük bir çocuğun omuzlarına yüklenen bu şiddet temelli sorumluluk dayatması, onun yaşadığı coğrafyada hâkim olan erkeklik toplumsal cinsiyet rolüne erişebilmesi arasında bir dikotominin yaratılmaya çalışıldığına işaret etmektedir. Sivas adındaki bu köpek gibi, insanların da filmin içerisinde metaforik anlatım ile kendisine toplumun empoze ettiği rolleri ve güç ilişkisindeki konumlarını sorgusuz bir şekilde kabul ettiği yargısı çıkarılmaktadır. Bu belirtilen durum Braidotti'nin (2013) işaret etmiş olduğu posthümanizm görüşü temelinde değerlendirildiğinde, tüm canlıların yaşamlarının birbirine bağlı olarak anlam kazandığı ve çeşitli rollerle bu ilişki biçimini döngüsel olarak hayatlarında devam ettirdiği şeklinde okunabilir.

İnsan-hayvan ilişkisinde bu belirli rollerin ve ilişki biçimlerinin benzerliğinin filmde gizlenmesinde insan kalabalıklarının ürettiği argüman olarak kendilerinin hayvanlardan üstün olduğu savı dillendirilmekte ve hayvanların hayatlarını devam ettirecek gıdayı insanlar olarak kendilerinin sağladığı şeklinde basit bir önerme sunulmaktadır. Bu yerleşik bakış açısıyla ilgili olarak filmin son sahnesinde, Aslan'ın köpeğini şiddetten koruma isteğini bir daha dövüştürmeme şeklinde çevresindekilere belirtmesi ile yaşanır. Onların Aslan'a tepkisi filmdeki ifadelerle yansıdığı şekilde köpeklerin canlarının bir öneminin olmadığı; onların insanlar tarafından beslenmeleri karşısında dövüşerek kendilerine hizmet etmekle sınırlı hayatlarının olduğu görüşü paylaşılır. Bu şekilde hayvanlar, yaşadıkları toplumun ilkel dürtüleri ve kültürel pratiklerinin bir sonucu olarak türcü bir bakış açısıyla ikincil bir konuma indirgenmekte mevcut hayatlarının devam ettirebilmelerinin insanların iradesinde olduğu şeklindeki problemli bakış açısının izleri sunulmaktadır.

Görsel 1. Sivas Filminde Köpek Dövüştürme Sahnesi



Kaynak: imdb.com, Erişim Tarihi: 02.07.2025

Filmin genelinde insan-hayvan ilişkisinin sorgulandığı sahnelerin detaylı bir şekilde analizinin yapıldığında belli başlı temaların varlığına ulaşılmaktadır. Bu temalar Aslan'ın Sivas'a ilgisi üzerinden empati ve bağ kurma ihtiyacı şeklinde oluşmaktadır. Filmdeki örnek sahnelerle bakıldığında, köpek dövüşünde yaralanmış Sivas'a sahip çıkması, evine götürerek yaraları iyileşene kadar onun başından ayrılmaması, üstünü battaniye ile örtterek onu korumaya çalışması gibi sahnelerle altının çizildiği görülmektedir. Posthümanist bir yaklaşımla bir insanın hayvanla bir arada olma durumu, onun halinden anlama ve ona değer verme gibi davranışlar ikisi arasında duygusal bir köprünün mümkün olabileceğine ışık yaktmaktadır. Bu süreç Aslan'ın âşık olduğu sınıftan kız arkadaşı Ayşe'ye gönlünü açma ve onun sevgisini kazanma sürecinde de eşlik ederek, Aslan'a güven aşıl原因an bir dost görünümüne evirilecektir. Benzer şekilde çocukların hayvanlarla kurduğu ilişkilerin dostluk şeklinde kurgulandığı sahnelerle çizgi film örneklerinde de ulaşmak mümkündür. Yine hayvanların korunması ve onların insanlarla vakit geçirmesi çocuklar için doğal bir durum olduğunun altı çizildiği görülmektedir (Özkuzugidenli, 2021, s. 93).

Filmdeki bir başka temada, Aslan'ın Sivas ile kurmuş olduğu ilişki üzerinden çocukluğunun getirdiği masumiyetin çözülüşüne ve yeni sosyal aidiyet kurma sürecine seyirci tanık kılınmaktadır. Özellikle filmin başlarında çevresinde akranı olan arkadaşları ile oynadığı basit sokak oyunları yerine; yetişkin bireyler tarafından gerçekleştirilen sonu ölümle biten yasadışı köpek dövüşlerin müdavimi olması gösterilmektedir. Yine Aslan'ın sahiplendiği bir köpek üzerinden tahakküm kurma bilinci, daha sonrasında ondan maksimum fayda elde etmeye dönük yaşadığı fırsatçı toplumun kültürel kodlarına yaslanma pratiğini zorunlu kıldığına yer verilmiştir. Kısaca filmde toplumda büyüüp yetişkin bir bireye dönüşme süreci, kişilerin araçsallaştırdığı canlı varlıklar üzerinden gelişmekte ve hiçbir şekilde ahlaki olmayan köpek dövüşü gibi eylemlerin işleniş keyfi bir şekilde insanlar tarafından uygulanarak toplumsal statü kavramı üretilmektedir.

Filmde Aslan'ın hikâyesi üzerinden şekillenen sosyolojik kodların üretilmesi gerçeği karşısında bir canlı olarak Sivas'ın yersiz yurtsuz bir kişi olarak özneleştirilmesi de ayrı bir temayı oluşturmaktadır. Sivas'ın hikâyedeki konumunun evde mi ya da sokakta mı olduğu durumu filmde belirsizliği korunarak; hiçbir yere ait olamama, aidiyet eksikliği, köksüzlük gibi modern topluma ilişkin sosyolojik kodlar bir hayvan üzerinden aktarılmaktadır. Filmde köpeğin evin kulübesi dışında bırakılma, tekrar evin içine dâhil edilme ve sonra dövüş alanına atılma gibi birçok yer ve mekân değişikliği içinde gösterilerek savrulan hayatının anlamsızlığı katıksız bir biçimde seyirciye aktarılmaktadır. Bu hususta hâkim düşüncede var olan köpeklerin insanlara sadık varlık oldukları yargısı, filmdeki sahnelerin işaret ettiği üzere insanların hâkim olduğu domestik alanlar üzerinde ancak şekillenebilmektedir. Benzer olarak insanlar da güç odakları tarafından alt üst edilen hayat alanlarının sınırlılıkları içerisinde yaşamlarını sürdürmekte ve kendilerine razı kılınan hayatı kabullenerek sadık bir birey olmayı tercih etmektedir.

4.3. “Jîn” filmi analizi

• Film künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Oyuncular: Deniz Hasgüler, Onur Ünsal, Sabahattin Yakut, Yıldırım Şimşek, Mehtap Anıl, Ayris Alptekin, Mahmut Altuner, Derya Aydın, Şenay Aydın, Saygın Soysal

Senaryo: Reha Erdem

Görüntü yönetmeni: Florent Herry

Sanat yönetmeni: Ömer Atay

Kurgu: Reha Erdem

Müzik: Hildur Guðnadóttir

Tür: Dram

Yıl: 2013

Süre: 2 sa. 2 dk.

• Film konusu

Araştırmamız kapsamında incelenen Reha Erdem'in yönettiği "Jîn" (2013) adlı filmde, terör örgütünün dağdaki kampında militan olan Kürt kızı Jîn'in örgütten kaçarak kendine özgür bir hayat kurma yolculuğuna çıkması ve sivil hayata geçiş sürecinde yaşadığı bir dizi kötü olayların gelişimi ile başlıyor. Daha on yedi yaşında genç bir kız olan Jîn dağdan şehre inerken önce koyunlarını otlatan bir çoban sonra, otobüs bileti almak için gittiği yazıhanedeki görevli tarafından sözlü cinsel tacize uğrar. Otobüs bileti parasının olmadığı için kısa süreli olarak bir tarlada yevmiyeli işçi olarak çalışmaya başladığı yerde de başındaki kâhya tarafından kendisine tecavüz edilmeye çalışılır. Kâhyanın tecavüzüne direnen Jîn onu yaralayarak kendisini kurtarır. Daha sonra kimliksiz bir şekilde bindiği için otobüsten indirilerek askeri karakola alınır ancak burada da bir erkek tarafından tecavüz girişimi ile karşılaşır. Sonunda doğaya ormanın derinliklerinde bir mağaraya sığınır. Sığındığı bu ormanda çatışmaların içerisinde karşısına çıkan bir Türk askerine yardım ederek onun iyileşmesini sağlar. Fakat asker yanından ayrıлып yine tek başına ormanda kalakaldığında artan şiddet ortamında kurşunlar kendisine isabet eder ve hayatını kaybeder.

• Film analizi

Doğada insan-hayvan ilişkisinin masalsı bir anlatımla aktarıldığı "Jîn" filminde yönetmenin işaret etmiş olduğu toplumsal mesajlar, doküman incelemesi yöntemiyle tespit edilerek toplumbilimsel analize tabii tutulması sağlanmıştır. Öncelikle filmde sıklıkla vurgulanan konular üzerinden belli başı temalar ortaya çıkartılmıştır. Bu temalarda filmdeki ilgili sahnelerdeki insan-hayvan ilişkisine dair sosyolojik kodların yüklenmiş olduğu anlam üzerine detaylı analizlerin yapılabilmesi mümkün kılınmıştır. Tespit edilen temalarda ön plana çıkan kavramlar incelendiğinde; "ataerkil düzen ve baskı", "şiddet kültürü", "savaş karşıtlığı", "özgürlük ve tahakküm", "yabancılaşma", "türler arası yoldaşlık ve dayanışma", "empati ve duygusal bağ" gibi sosyolojik kodları içerdiği fark edilmiştir. Aynı zamanda yönetmenin bazı metaforik göndermelere filmde yer vererek vurgulanmak istenen temaların daha zengin ve derinlemesine anlam üretmesi sağlanmıştır.

Filmde Jîn'in dağdaki teröristlerden kaçarak özgürce yaşayacağı sivil hayata geçiş sürecinde karşılaştığı mekânlarda hep karşısına erkeklerin çıktığı ve ondan faydalanmaya çalıştığı sahneler sıklıkla vurgulanmaktadır. Dağdaki yaşam gibi şehir ortamı da onun için tamamen erkeklerin gözetiminde ve eril şiddet merkezli olarak kadınların hayat alanını kısıtlamaktadır. Filmde özgürlük yolculuğunda önüne çıkan bu tür engelleri genç kız her defasında direniş gösterip cesaretle karşı çıksa da, hayat hikâyesine anlam kazandıran ve onu gerçek anlamda özgür bir kadın olmasını sağlayan unsur ise, doğanın kendisi ve vazgeçilmez bir parçası olarak gösterilen hayvanlardır. Bu hayvanlar ayı, yılan, vaşak, geyik gibi vahşi hayvanlar olup insanların kontrolünden uzak sanki özgür bir birey gibi Jîn'e arkadaşlık edebilmektedir. Türler arası empati ve bağ kurmanın bir aracı olarak doğa, insanın aslına rücu etmenin bir temel unsuru olarak filmde sahnelendirilerek, Simondon'un (2019, s. 56) hayvanlar ve insanlar arasındaki ilişkiyi "yarılmış ikilik" şeklinde kavramsallaştırdığı egemen bakış açısına karşı feminist bir bakış açısıyla cevap üretmektedir. Bu bakış açısında insanların hayvanlarla kurduğu ilişki hiyerarşik olmayan ve gerilimsiz bir zeminde ele alınarak türler arası bağ kurulması ve paylaşımcılık temelinde gelişmesi önerilmektedir (Özkazanç, 2022, s. 287).

Filmde Jîn'in ormanda karşılaştığı sahneler detaylı bir şekilde incelendiğinde; yırtıcı bir kuşun yumurtasını onunla paylaşması ve ses çıkararak gelen askerlerin dikkatlerini bozarak onu gizlemesi, bir ayının onun kaldığı mağarada bir gözcü gibi koruması ve birlikte onunla yemeğini paylaşması, geyiklerin onun yanında bulunarak yalnız olmadığı hissini

vermesi, tecavüz edildiği sırada yanında bağlı bir atın kişneyerek onu kurtarmak istemeye çabalaması yer almaktadır. Filmdeki bu detaylarla erkeklerin üretmiş olduğu şiddet ve tahakkümün karşısında, kadınlara bir tür teneffüs alanı oluşturan yer olarak doğa ve doğanın bekçisi konumundaki hayvanlar imgenlenmektedir. Jîn'in yerleşik yaşamda karşılaşmış olduğu kötü olaylar üzerinden kendi türüne karşı yabancılaşma durumunun onun çevresine karşı bir duyarsızlaşma ve içine kapanma sürecine bırakmadığı, aksine doğanın kendisini anaç bir tavırla içine çeken dişil kimliği ile bütünleşmesine zemin kıldığı işaret edilmektedir. Filmde ormandaki hayvanların çıkardığı her bir ses meditasyonel bir etki yaratarak karakterin hırçın tavırlarının dinginleşip daha sabırlı ve sakin kalmasını sağlamaktadır.

Hayatı gerçek anlamda daha yeni keşfetmeye ve sorgulama sürecine giren Jîn'in bu kendi içine dönük ontolojik yolculuğu, hayvanlarla bire bir aynı kaderi paylaşan yani aralarında hiçbir farkın olmadığı bir türe doğru evrilmesine kapı aralamaktadır. Onlarla kurduğu ilişki de yeri geldiğinde iyileştirici konumda olabilmekte, örneğin filmdeki bir sahnede üzerindeki ağır yüklerden bitap düşmüş bir eşeğin bacağındaki yaraları tedavi edip iyileştirmesi sunulmaktadır. Bu imgelemede Jîn'in hiçbir şekilde sorgulamadan, fayda gözetmeden içgüdüsel olarak yavrusuna bakan bir annenin şefkati şeklinde vücut bulmaktadır. Türsel herhangi bir ayırım olmadan bu samimiyetini yaralanmış bir askere yardım ederek de sürdürdüğü gösterilmiştir. Nitekim filmde yer verilen bu sembolik sahnelerle Estes'in "Kurtlarla Koşan Kadınlar" (2004) adlı ünlü eserinde vurguladığı gibi, kadınlar üzerinde tahakküm kurmaya çalışan eril iktidarın doğada yarattığı tahribat karşısında kadınların doğa ile bütünleşerek kendi özlerine dönüşü seçtiği görülmektedir.

Doğadaki hayvanların kendi içinde kurmuş olduğu düzen, insanların birbirlerine karşı ürettiği şiddet sarmalının içerisinde –askerler ile teröristlerin birbirlerine saldırısı- hayvanların kaçacak yer aradıkları ve hayatlarını feda ettikleri bir mağdur imgesine doğru onları dönüştürdüğüne yer verilmektedir. İnsanları içine alan onları dayanışmacı bir ruhla kendisine bağlayan hayvanlar, yine insanlar tarafından yaşamlarının üzerinde hiçbir şekilde hak talep edemeyecek ve sessizce kendilerine seçilecek ölümü tadacak varlıklara filmde dönüştürülmektedir. Savaşların kurbanının insanlar olduğu geleneksel anlatısının dışına çıkılarak hayvanlarla aynı ekosistemin paylaşıldığı gerçeğine filmde kapı aralanmaktadır. Bu yargıyı filmde pekiştiren asıl güçlü öge ise, Jîn'in ormanda artan şiddetli çatışma ortamında çıkmış olduğu ağaç dallarında vurularak yere düşüp ölmesi ile taçlandırılmaktadır.

Görsel 2. Jîn Filminde Ormandaki Hayvanların Matem Sahnesi



Kaynak: mubi.com, Erişim Tarihi: 02.07.2025

Jîn'in yerdeki ölü bedeninin çevresinde ormandaki yabani hayvanların toplaşarak bir tür ağıt çeker gibi konumlandırılması doğa, hayvan, insan bütünleşmesine sembolik bir göndermede bulunmaktadır. Bir tür matem andıran filmdeki bu sahnede ekofeminist bir okuma ile doğanın dişil bir enerjisi olduğu, ekolojinin gerçek kahramanları kadınlarla bir bütününü oluşturduklarına yönelik cevaplar üretilmektedir. Filmin alt metinde vurgulanan bu bakış açısında Plumwood'un (2008, s. 223) eserlerinde altını çizdiği ekofeminist düşünceye yaslandığı fark edilmektedir. Bu düşünce de erkek egemenliği karşısında kadın bedeni bir tahakküm aracına dönüştürülmekte ve bu sömürünün diğer bir parçası olarak doğanın kendisi aynı durumu yaşayarak mağdur kılınmaktadır. Doğanın zihinden ve eyleyicilikten uzak yapısı insanlar tarafından her türlü kontrole açık bir şekilde tahakkümün bir parçası olarak konumlandırılmakta ve hayvanlar da ikincil bir topluluk olarak ötekileştirilen nesnelere dönüştürülmektedir (Yılmaz, 2021, s. 103).

Masalsı bir anlatımla seçilen filmin doğa ile ilgili her sahnesindeki detaylarda hayvanlar kahramanın yolculuğuna tanık kılınarak doğallaşmış yalnızlığının bir parçası olarak yer almaktadır. Modern zaman insanın günümüz kaotik şehir hayatında hayvanlarla kurmuş olduğu ilişkide de benzer şekilde bu yalnızlık dürtüsünün güçlü bir öge olarak durduğu ve öze yani doğaya dönüşü hayvanlarla bağ kurarak geliştirebildiği çıkarımına kapı aralamaktadır. Filmde Jîn'in türler arası bağ kurarak hayvanlarla kurmuş olduğu düzeyli ilişki biçimi, onun yaşadığı çevreye karşı duyarlılığında ahlaki farkındalığını olgunlaştırırken; aynı zamanda posthümanist bakış açısıyla farklı türlerin büyüme sürecinde birbirleri ile paylaşımcı olduğu ekolojik dengenin izdüşümleri ortaya konulmaktadır.

Sonuç

İnsan-hayvan ilişkisinin Türk sinema filmlerindeki yansımalarının merkezine alındığı çalışmamızda, öncelikle bu ilişkide belirleyici rol oynayan sosyal, kültürel ve ekonomik gerçekler literatür taraması yapılarak anlamlı bilgilerin ortaya konulması sağlanmıştır. Ayrıca sinema tarihi içerisinde popüler ve bağımsız film örnekleri üzerinden filmlerin hikâyelerinde ön plana çıkan temalar ve genel eğilimlerin toplumsal izleri sürülmüştür. Popüler film örnekleri genel olarak incelendiğinde hikâyelerde insanların üstünlüğü temelli, hayvanların temsil ediliş biçimine rastlanılmış olup türcü anlayışın sinemadaki farklı yansımalarına dikkat çekilmiştir. Bağımsız film örnekleri üzerinden incelemelere bakıldığında ise, insan-hayvan ilişkisinin geleneksel üstünlük temelli kategorizasyonun dışına çıkılarak iki tür arasında sahici ilişkilerin kurulabildiği ve aynı hayatı paylaşan birer canlı varlıklar olduklarının altını çizen yapımlara ulaşılmıştır.

Dünya ve Türk sinemasında ön plana çıkan film örnekleri üzerinden insan-hayvan ilişkisini anlamaya dönük incelemelerde, yönetmenlerin yaratıcı özgün bakış açılarını filmlerinde metaforik anlatımla destekleyerek toplumların değer yargıları ve kültürel pratikleri üzerinden eleştiriler geliştirdikleri fark edilmiştir. Bu hususta yakın dönem Türk sinemasında hayvanların modern hayatta yalnızlaşan bireylerin bir dost olarak görmesinden ("Kosmos" filmi), şehir hayatının dışladığı ve ötekileştirdiği varlıklara dönüşmesine ("Abluka" filmi); taşrada bir geçim kaynağı olarak vahşice katledilmelerinden ("Balık" filmi), yerelde bir dövüş ve eğlence aracına dönüştürülmelerine ("Kalandar Soğuğu" filmi) değin birçok örneğe rastlanılmıştır. Çalışmada yakın dönemde Türk sinemasında özellikle bağımsız filmlerde ön plana çıkan bu insan-hayvan ilişkisi temsilleri doğrultusunda örnek film analizleri üzerinden detaylı bulguların elde edilmesine geçilmiştir. Film analizinin örnekleme için birçok festivallerde ödül alan bağımsız Türk yönetmenlerden Kaan

Müjdeci'nin "Sivas" filmi ile Reha Erdem'in "Jîn" filmi tercih edilerek toplumsal yapının sosyolojik kodlarının izleri sürülmüştür.

Anadolu'nun kırsalında erkek egemen kültür içinde üretilen şiddet temelli erkeklik rol modelinin incelendiği "Sivas" filminde, küçük bir erkek çocuğuna hayvana yönelik tahakküm kurma ve şiddet uygulanmasını meşru kılan toplumsal gerçeğe ulaşılmıştır. Filmde çocuğun sahiplendiği yaralı bir kangal köpeğine olan sıcak ilgisi ve dostluk kurma çabası sahici bir insan-hayvan ilişkisi örneği sunsa da; kırsalda yaşayan insanlar için ise bu durum, boş bir uğraş ve budalalık olarak değerlendirildiği tespit edilmiştir. Erkek egemen bakış açısına göre bu ilişkide önemli olanın Aslan'ın sahiplendiği köpek üzerinden çevresine karşı şiddet üretmesi ve bunu da bir ekonomik kazanca dönüştürerek menfaat yaratması pratiğinde gizli olduğu vurgulanmıştır. Karakterin filmdeki yolculuğunda çevresindeki insanların onu aşışılması ve sevdiği kız üzerinde duygusal etki oluşturmak istemesi gibi toplumsal cinsiyet rolü dayatmaları, onun şiddeti kabullenmesi hususunda hızlandırıcı olduğuna varılmıştır. Ancak küçük bir erkek çocuğunun kırsaldaki bu şiddet kültürünün dayatmalarına inat, insan-hayvan ilişkisini tabii konumuna getirme cesareti göstermesine filmde yer verilmesi, türcülüğe karşı toplumsal reflekslerin her an insanlar tarafından yeşertilebileceği posthümanist bakış açısını yansıtmaktadır.

Gerçeklik ile masal arasında gezinen bir genç kızın varoluş hikâyesine seyircinin ortak kılınmaya çalışıldığı "Jîn" filminde ise, doğa ve doğanın bekçisi konumundaki hayvanlar bu hikâyenin hem tanıkları hem de genç kızın gerçek dostları olarak aktarılmaktadır. Terör örgütünden kaçan militan bir genç kızın dağdan şehre inme yolculuğunun anlatıldığı filmde bir süre kaldığı orman ve buranın müdavimi olan vahşi hayvanlar ona saf, katıksız bir şekilde yardım ettiği ve dayanışma içine girdiği gösterilmektedir. Fakat insanların yaşadığı şehir ve terör örgütünün yaşadığı dağ gibi mekânlar, tekinsiz ve onun özgürlüğünü kısıtlayan bir şiddet üretim merkezi olarak filmde konumlandırılmıştır. Ataerkil bakış açısının cinsellik ve şiddetle kadınları baskılamaya çalıştığı bu eril düzende Jîn'in hem bedensel hem de ruhsal bir bütün olarak varlığını sürdürebilmesinin türler arası ilişki kurma ve bağ geliştirme pratiği ile olabileceğinin altı çizilmiştir. Filmdeki sahnelerde vurgulandığı şekilde insan-hayvan ilişkisine dair roller birbirleri ile paylaşımcı ve eşit bir şekilde betimlenerek posthümanist bir anlatıya kavuşturulmuştur. Ayrıca doğa ve hayvanlar filmde dışıl bir konumda sembolize edilerek ekofeminist bakışla eril yerleşik düzenin mağduru olarak hayvanlar ve kadınlar ortak bir özneye dönüştürülmüştür.

Araştırma kapsamında toplumbilimsel analiz yöntemi ile incelenen her iki filmde de Türk toplumunun yakın dönemde yaşadığı sosyopolitik olayların ve geleneksel erkek egemen kültürel kodların sıklıkla insan-hayvan ilişkisini şekillendirdiği sonucuna varılmıştır. Filmlerde insanların kendi gerçekliklerinin farkına varabilmesinin hayvanlarla ortak bir kaderi paylaşmakta oldukları fikrini kabullenmesinde yattığı altı çizilmiştir. İncelenen her iki filmde de toplumda üretilen şiddetin kaynağının hayvanların kendisi değil insanlar olduğunun ve bu durumu meşrulaştıran kültürel kodların pekiştirilmeye çalışıldığına işaret edilmiştir. Bu durum "Sivas" filminde hayvanların araçsallaştırılması üzerinden erkek olmak, toplumsal statü elde etmek, kolay kazanç elde ederek zenginleşmek gibi niyetlerin bir sonucu olarak derinlik kazanırken; "Jîn" filminde ise örtük olmasa da metaforik göndermelerle sebebi olmadıkları savaşın kurbanı olarak hayvanların sessizce ölümü bekleyişi üzerinden anlam kazandırılmıştır. Yine "Sivas" filminde bir köpek üzerinden kurulmak istenen masum hayvan imgesi bir erkek çocuğunu olgunlaşmasına aracı kılınırken, "Jîn" filminde ise doğanın iyileştirici mistik gücünün bir parçası olan hayvanlar

genç bir kadının özgürlük yolculuğuna ortak kılınmaya çalışıldığı saptanmıştır. Her iki yönetmenin bir bağımsız sinema filmi örneği olarak sunmuş oldukları eserlerinde; belli başlı ideolojik, politik tercihlerin dışına çıkarak bir canlı türü olarak insan ve hayvan ögesini birbirine yakınlaştırdığı ve Türk toplumunun geleneksel kültürel kodlarına ilişkin toplumsal gerçekleri naif bir dille aktarmak gayesinde oldukları sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür endüstrisi*. (6. Baskı). (Çev. N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Agamben, G. (2004). *The open: Man and animal*. Stanford University Press.
- Aristoteles. (2017). *Politika*. (Çev. M. Tunçay). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Altınöz, M. E. (2022). *Exploring the everyday cohabitations of humans and urban animals through the ecodocumentaries of Istanbul*. [Unpublished master's thesis], Bilkent University.
- Bazin, A. (2005). *What is cinema?* (Çev. H. Gray). University of California.
- Berger, J. (2009). *Why look at animals?* Penguin UK.
- Berger, A. A. (2018). *Medya çözümleme teknikleri*. (Çev. N. Pembecioğlu). Ankara: Nobel Yayınları.
- Bor, A. (2020). *İslam'da hayvan hakları*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Carroll, N. (1998). *Interpreting the moving image*. Cambridge University Press.
- Clutton-Brock, J. (1999). *A natural history of domesticated mammals*. Cambridge University Press.
- Çalışkan, S. (2020). İnsan biçimcilik ve canlandırma sanatında insan biçimli hayvan karakterlerinin kullanımı. *Art-E Sanat Dergisi*, 13(26), 474-489.
- Çekiç Akyol, A. (2016). Türk televizyon reklamlarında hayvan kullanımı. *Electronic Journal of Social Sciences*, 15(57), 332-351.
- Çelik, A. ve Karakaş, M. (2023). Semavi dinlerin perspektifiyle hayvan hakları kuramı mümkün müdür? *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(4), 1509-1525.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin anahtarları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demirci, K. (1998). "Hristiyanlık" Md. İçinde. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 328-340. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Des Jardins, J. (2006). *Çevre etiği çevre felsefesine giriş*. (Çev. Ruşen Keleş). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Dokur, E. (2019). *Canlandırma sinemasında hayvan karakterleri ve antropomorfizm*. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Duyar, S. (2017). Hayvan-oluş'tan makine-oluş'a King Kong. *SineFilozofi*, 2(4), 94-110.

- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2016). Ekoeleştirel bir perspektiften yönetmenin insan dışı doğayla ilişkisi. *SineFilozofi*, Özel Sayı (2), 148-163.
- Estes, C. P. (2004). *Kurtlarla koşan kadınlar*. (Çev. Hakan Atalay). İstanbul: Ayırntı Yayınları.
- Ferry, L. (1995). *The new ecological order*. University of Chicago Press.
- Freundt, E. (2006). Reflexionen über die verbundtheit zwischen mensch und tier. fortsetzung des gedankens: Was ist dem menschen das tier? *Durchblick*, 3: 32-36.
- Fromm, E. (2003). *Sahip olmak ya da olmak*. İstanbul: Arıtan Yayınları.
- Gültekin, M. (2023). Posthümanizm ve yeni bir ayrımcılık biçimi olarak robotlara yönelik türçülük. *Antropoloji*, (45), 64–80.
- Haraway, D. (2003). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Hançerlioğlu, O. (1975). *İnanç sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Holliday, C. (2016). I'm not a real boy, i'm a puppet: Computer-animated films and anthropomorphic subjectivity. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 11(3), 246-262.
- Hribal J. (2003) "Animals are part of the working class": A challenge to labor history. *Labor History*, 44(4), 435-453.
- Internet Movie Database (IMDB). (2025). "Sivas". <https://www.imdb.com/title/tt3894344>, Erişim Tarihi: 02.07.2025.
- Kafesoğlu, İ. (1993). *Türk milli kültürü*. (10. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Kalpıklı, F. (2021). Alageyik filmi ile Avcı filmindeki geyik imgesine karşılaştırmalı bir bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (24), 1096-1112.
- Kant, I. (1999). *Pratik aklın eleştirisi*. (Çev. İ. Kuçuradi, Ü. Gökberk ve F. Akatlı). Türkiye Felsefe Kurumu.
- Karadoğan, A. (2003). Türk şahıs adlarında hayvan kültü. *Millî Folklor*. Yıl: 15, Sayı: 57, 109-116.
- Koyuncu, E. (2018). Torino Atı'nda bir felaketin tasviri. *Kebikeç: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, (45), 103-116.
- Kurt, M. (2022). *İnsan-hayvan ikiliğinde tahakküm ilişkisi ve sanattaki görünürlüğü*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Leventi-Perez, O. (2011). *Disney's portrayal of nonhuman animals in animated films between 2000 and 2010*. [Unpublished master's thesis]. Georgia State University.
- Lippit, A. M. (2000). *Electric animal: Toward a rhetoric of wildlife*. University of Minnesota Press.
- Morris, D. (1991). *Hayvan-insan sözleşmesi*. (Çev. Mehmet Harmancı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- MUBI (2025). "Jin". <https://mubi.com/tr/tr/films/jin>, Erişim Tarihi: 02.07.2025.

- Nibert, D. (2012). The fire next time: The coming cost of capitalism, animal oppression and environmental ruin. *Journal of Human Rights and the Environment* (3), 141-158.
- Phillips, M. (2016). Animating animals: Exploring modes of animal representation in classic animated children's films. *Undergraduate Honors Theses*. Paper 1001.
- Plumwood, V. (2008). Ecosocial feminism as a general theory of oppression. C. Merchant (Ed.), *Ecology: Key concepts in critical theory* içinde (p. 223-235). (2. Baskı). Amherst, New York: Humanity Books.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özervarlı, M. E. (2023). Kahramanlık imgesinin Türk sinemasındaki izleri. *Asya Studies-Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar*, 7(25), 141-154.
- Özkazanç, Z. (2022). Gerilimsizlik durumunda bedensellik: feminist sanat pratiğinde insan-hayvan ikiliği ötesinde temsil olanakları. *Teorik Bakış*, (15), 283-304.
- Özkuzugüdenli, E. (2021). *Çizgi filmlerin çevresel farkındalık açısından incelenmesi (TRT çocuk örneği)*. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli.
- Schwab, K. (2018). *Dördüncü sanayi devrimi*. İstanbul: Optimist Yayın Grubu.
- Simondon, G. (2019). *Hayvan ve insan üzerine iki ders*. (Çev. Emre Sünter). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Singer, P. (2005). *Hayvan özgürleşmesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözer, S. M. (2007). *Hayvan hakları mevzuatı*. Ankara: Adalet Yayınevi.
- Türk, N. (2022). Görsel sanatlarda hayvan imgesinin hayvan oluş bağlamında tezahürü. *Kültür ve İletişim*, 25 (2)(50), 497-537.
- Türk Dil Kurumu (TDK). (2025). "*Hayvan*". <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 04.03.2025.
- Tümer, G. (2020). *Bahman Ghobadi sinemasında hayvan metaforlarıyla travma anlatımı*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Türkyılmaz, T. (2020). Susuz Yaz filminde doğanın bir anlatıcı olarak konumlanmasının toplumsal kültür-doğa ilişkisi bağlamında ele alınması. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 6(26), 583-606.
- Weil, K. (2012). *Thinking animals: Why animal studies now?* New York: Columbia University Press.
- Wells, P. (1998). *Understanding animation*. London: Routledge.
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yılmaz, B. (2025). Selcen Ergun'un Kar ve Ayı filminde ayı etrafındaki bazı inanmalar. *Folklor/Edebiyat*, 31(123), 679-692.
- Yılmaz, Ç. (2021). *Türk film çalışmalarında yeni yönelimler: Ekoeleştir, ekosinema ve ekolojik bir metin olarak film*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir.

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar: Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Extended Abstract

This study investigates the representations of human-animal relationships in Turkish cinema, with a particular focus on how such portrayals are shaped by social, cultural, and economic contexts. The research seeks to understand the symbolic and ideological roles assigned to animals in films and how these depictions reflect or critique broader societal values, norms, and power structures. Through an interdisciplinary lens combining cultural studies, sociology, and film theory, the study identifies the divergent ways in which animals are portrayed in mainstream and independent cinema in Turkey. The theoretical framework is grounded in speciesism, posthumanism, and ecofeminism, allowing for a critical examination of the anthropocentric tendencies that dominate much of cinematic discourse.

The research begins with a literature review that outlines the historical and cultural trajectory of human-animal relationships in both global and Turkish contexts. It traces how industrialization, urbanization, and evolving gender norms have influenced perceptions of animals in daily life and media representations. In mainstream Turkish cinema, animals are often depicted in subservient or instrumental roles, reinforcing human superiority and legitimizing species-based hierarchies. This mirrors broader social ideologies in which nature and non-human life are subordinated to human interests. These speciesist perspectives not only marginalize animals but also contribute to a cultural logic that normalizes violence, control, and exploitation.

In contrast, independent Turkish films tend to challenge these dominant narratives by offering more nuanced and empathetic portrayals of human-animal relations. These films often emphasize emotional bonding, shared vulnerability, and interspecies solidarity. The use of metaphor, symbolism, and artistic innovation in independent cinema allows for more complex explorations of coexistence, ethical responsibility, and the potential for non-human agency. Within this framework, the study focuses on two films: “Sivas” (2014) by Kaan Müjdeci and “Jîn” (2013) by Reha Erdem. These films are examined through qualitative content analysis and sociological interpretation, revealing how cultural codes, gender politics, and power dynamics are embedded within narratives involving animals.

Sivas is set in rural Anatolia and centers on Aslan, a young boy who develops a bond with an injured Kangal dog. The film depicts how patriarchal norms and traditional masculinity shape the boy's relationship with the animal. While Aslan initially shows compassion and a desire for companionship, societal expectations gradually push him to assert dominance and use the dog as a tool for violence and economic gain. The dog becomes a symbol of masculine power, a means to win respect among peers, and a way to impress a girl he admires. The narrative reveals how emotional intimacy with animals is dismissed or ridiculed in rural culture, where strength and aggression are valorized. Yet, the film also contains subtle acts of resistance: Aslan's moments of care and empathy suggest that alternative, non-violent forms of interspecies relationships are possible, even in oppressive environments. These scenes challenge the notion that speciesism is a fixed cultural norm, instead presenting it as a learned and imposed ideology.

In Jîn, the story follows a young female guerrilla fighter who escapes from a militant group and undertakes a solitary journey from the mountains to the city. Her passage through

the forest becomes a transformative experience, during which she encounters various wild animals who act not as threats but as silent witnesses and companions. These animals, devoid of human violence and judgment, offer her a sense of connection, trust, and protection. The film constructs nature as a maternal, healing force that stands in contrast to the brutality of both the military and the urban world. This dichotomy highlights the oppressive structures of patriarchy and militarism, in which women and animals alike are victims of systemic violence. Through ecofeminist symbolism, the film aligns the fates of women and animals, presenting their solidarity as a form of resistance against male-dominated power systems. The portrayal of human-animal relationships in *Jîn* is fundamentally posthumanist, emphasizing equality, mutual recognition, and the breaking down of species boundaries.

Both films underscore the idea that violence in society originates not from animals but from human social constructs that normalize aggression, hierarchy, and exploitation. In *Sivas*, the instrumentalization of the dog reveals how animals are embedded in systems of economic and symbolic capital; in *Jîn*, the animals become symbols of purity and resilience amidst a world corrupted by violence. While *Sivas* critiques the rural valorization of dominance and profit, *Jîn* offers a vision of interspecies empathy and coexistence rooted in shared vulnerability and mutual care. The animals in both films are not merely background elements but active participants in the narrative, each representing broader social critiques.

Ultimately, this study demonstrates that Turkish independent cinema provides a rich terrain for rethinking human-animal relations beyond anthropocentric frameworks. Through symbolic storytelling, emotional depth, and socio-political commentary, films like “*Sivas*” and “*Jîn*” call into question the cultural assumptions that sustain speciesism and gendered violence. They offer viewers alternative imaginaries in which animals are seen not as objects but as beings capable of connection, resistance, and presence. These cinematic interventions invite us to reconsider the ethical dimensions of our relationships with non-human life and the potential for more inclusive, compassionate modes of coexistence.