

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

ISSN: 2791-6790

Volume 01 Number 02 / Dec 2021



1. Edebiyat ve Sinema Birlikteliğine Arketipsel Bir Bakış: Yılanı Öldürseler Örneği An Archetypal View to the Coexistence of Literature and Cinema: The of Yılanı Öldürseler Dr. Gülenay Pınarbaşı
2. Akdeniz Sineması'nın Kültürel Oluşum Sürecinde Yönetmen Michael Cacoyannis ve Stella Filminin Rolü The Role Of Director Michael Cacoyannis And The Film Stella In The Cultural Formation Of Mediterranean Cinema Doç. Dr. Ragıp Taranç & Öğr. Gör. Melih Tomak
3. Two Film Analysis in the Context of Propaganda and Counter – Propadanda on the Basis of Hope 1970 – 1980 Umut Kavramı Temelinde Propaganda ve Karşı Propaganda Bağlamında İki Film İncelemesi / 1970 – 1980 Doç. Dr. Menderes Akdağ
4. İran Yeni Dalga Sineması Temelinde Bahman Ghobadi'nin Yarım Ay Filminin Değerlendirilmesi Evaluation of Bahman Ghobadi's Half Moon Film on the Basis of Iranian New Wave Cinema Gülşah Erdur & Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal
5. Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Female Directors in Turkish Cinema: A Historical Perspective Öğr. Gör. Dr. Meltem Cemiloğlu
6. Türk Komedi Filmlerinde Din Öğreticilerinin ve Görevlilerinin Temsili: Kemal Sunal Filmleri (Kıbar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli) Örnekleme Representation of Religious Teachers and Staff in Turkish Comedy Films: Sample of Kemal Sunal Films (Kıbar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli) Doç. Dr. Serkan Öztürk & Deniz Demir

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İmtiyaz Sahibi /Owner and Executive Editor

Mustafa Aslan

Editör/Editor

Doç. Dr. Mustafa Aslan

Doç. Dr. Serhat Yetimova

Editör Yardımcıları/Assistants Editor

Arş. Gör. İsmail Kurtuldu

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor

Dr. Özden Şahin Er

Tasarım/Design

Doç. Dr. Adem Yücel

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. Adem Yücel, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doç. Dr. Mustafa Aslan, Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Serhat Yetimova, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi

Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Düzce Üniversitesi

Dr. M. Sefa Doğru, Selçuk Üniversitesi

Dr. Mustafa Evren Berk, Necmettin Erbakan Üniversitesi

Danışma Kurulu /Advisory Board

Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Cenk Demirkıran, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Prof. Dr. Peyami Çelikcan, İstinye Üniversitesi

Prof. Dr. Zaur Mukarram, Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Rıdvan Şentürk, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Adres/Address Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi, Esentepe Kampüsü,
Serdivan / Sakarya <https://iletisimdergi.sakarya.edu.tr/>

Aralık, 2021

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Bu Sayının Hakemleri / Referee Board of this issue

Prof. Dr. Aytekin Can
Prof. Dr. Cenk Dermirkıran
Doç. Dr. Adem Yücel
Doç. Dr. Burak Medin
Doç. Dr. Mustafa Aslan
Doç. Dr. Mustafa Bostancı
Doç. Dr. Nazım Ankaralıgil
Doç. Dr. Özge Güven Akdoğan
Doç. Dr. Tunç Yıldırım
Dr. Fırat Sayıcı
Dr. Mesut Aytekin
Dr. Mustafa Evren Berk
Dr. M. Sefa Doğru
Dr. Şebnem Ceylan Apaydın
Dr. Yalçın Lüleci

Bu sayıya gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için değerli katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valueable scientists for their precious time and contributions in evaluating the published and unpublished articles that were sent for this issue

Açık Erişim Politikası / Open Access Policy

Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, Creative Commons Alıntı-Gayriticari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi bilimsel araştırmaları halka ücretsiz sunmanın bilginin küresel paylaşımını artıracakı ilkesini benimseyerek, içeriğine anında açık erişim sağlamaktadır. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi Budapeşte Açık Erişim Deklarasyonunu imzalamıştır.

Turkish Journal of Film Studies is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Turkish Journal of Film Studies provides immediate open access to its content on the principle that making research free available to the public supports a greater global exchange of knowledge. Journal of Sakarya University Faculty of Communication has added its name to the Budapest Open Access Initiative.

Aralık, 2021
Sayı, 2, Cilt, 1

Editörden....

Yeni bir sayıda ile daha karşınızda olmanın heyecanını yaşıyoruz. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, ilk günden başladığı yolculukla Türkiye’de sinema alanında var olan yayım mecrası ihtiyacını karşılamaya yönelik özverili bir şekilde çalışmalarına devam ediyor. Sinemayı, toplumu ve onun çok boyutlu kültürünü anlamada bir araç olarak gördüğümüzü daha ilk sayıdan itibaren vurgulamıştık. Her bir sanat dalı bireysel bir dışavurum olduğu kadar sanatçının, yazarın, eleştirmenin içinde bulunduğu toplumu ve onun kültürünü anlamada bize benzersiz fırsatlar sunduğu da bir diğer gerçek olarak karşımızdadır. Lumière kardeşlerin sinematografla başlattığı asırlık maceranın da esprisi bu değil miydi? İçinde yaşadıkları toplumu, insanları, ilişkileri yakın planda takip etmek, kayda almak, üzerine düşünmek, konuşmak ve bu sayede toplumsal etkileşimi anlatmak değil miydi? Sonrasında bu istek ulusaşırı bir karakter göstererek dünyayı anlamaya yöneldi ve dünyanın sineması bu sayede doğmuş oldu.

Biz de tarihten aldığımız bu ilhamla sinematografik teknolojiyi bir araç olarak görüp, görme ve düşünce biçimlerini, bakış açılarını kadraja alarak içinde yaşadığımız toplumla birlikte, dünya toplumlarını ve onların geliştirdiği kültürleri tarihten bugüne anlamaya çalışıyoruz. Geçmiş olduğu kadar bugünü de aynı derecede önemsiyoruz. Yereli olduğu kadar evrensel de önemli buluyoruz. Ulusal kadar ulusaşırı olanı da değerli görüyoruz. Toplumsal cinsiyet eşitliği, insan, kadın ve çocuk hakları, adalet, küresel iklim sorunları da aynı şekilde sinema aracılığı ile odaklandığımız, anlamaya çalıştığımız meseleler arasında öncelikli sırada geliyor. Her bir sayıda bu anlamda makale çeşitliliğini sağlamaya çalışarak kültürel çoğulculuğun oluşmasına, farklı seslerin ve söylemlerin kendini ortak bir zeminde ifade edebildiği demokratik bir senfoniye aracılık etmeye çalışıyoruz. Belki ilerleyen sayılarda tematik yönelimler içine girerek, Batı standartlarında bir dergicilik olgusuna erişmek bizim için de mümkün olacak. Bunu hedefliyor bu ekseninde çalışmalara devam ediyoruz. İnsanlığın ürettiği medeni gelişmenin tüm boyutlarının her bir belirtisini içinde yaşadığımız toplumun gelişimi açısından ilham verici ve hayati bulduğumuzu vurgulamak istiyoruz.

Bu sayıda değerli çalışmaları ile bize eşlik eden çok değerli araştırmacılar var. Dr. Gülenay Pınarbaşı Edebiyat ve Sinema Birlikteliğine Arketipsel Bir Bakış: Yılanı Öldürseler Örneği adlı çalışması ile Yaşar Kemal’in romanının sinema uyarlamasını Jung’un “ortak bilinçdışı” kavramının rehberliğinde arketipsel eleştiri yöntemiyle ele aldı. Dr. Meltem Cemiloğlu, Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler adlı çalışması ile 1950’lerden günümüze kadın yönetmenlerin sinemamızdaki yerini anlamaya çalışırken, Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal’ın yüksek lisans öğrencisi Gülşah Erdur ile birlikte hazırladıkları İran Yeni Dalga Sineması Temelinde Bahman Ghobadi’nin Yarım Ay Filminin Değerlendirilmesi başlıklı çalışmaları, kendine özgü anlatım diliyle dikkati çeken İran Yeni Dalga sinemasının Fransız ve İtalyan yeni dalgasında ayrışan yönlerini ele alınmış. Doç. Dr. Menderes Akdağ ise Umut Kavramı Temelinde Propaganda ve Karşı Propaganda Bağlamında İki Film İncelemesi / 1970- 1980 adlı makalesinde muhafazakâr düşünce ile sol düşüncenin sinemayı nasıl kullandığı sorusuna odaklanıp ideolojik ve kültürel bir karşılaştırmada bulundu. Akdeniz Sineması’nın Kültürel Oluşum Sürecinde Yönetmen Michael Cacoyannis ve Stella Filminin Rolü adlı makalesi ile Doç. Dr. Ragıp Taranç ve Öğretim Görevlisi Melih Tomak, Akdeniz Sineması olarak kavramsallaştırılan görsel kültürel kodlarının yönetmen Michael Cacoyannis tarafından nasıl sunulduğunu tartışmaya açtı. Doç. Dr. Serkan Öztürk ve Deniz Demir’in Türk Komedi Filmlerinde Din Öğreticilerinin ve Görevlilerinin Teslimiyetçiliği: Kemal Sunal Filmleri (Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli) Örnekleme adlı makalesi ise, din adamı olgusunun Türk sinemasında nasıl temsil edildiği üzerinde durmaktadır.

Türkiye Sinema Araştırmaları Dergisi belli bir ideolojik saplantı içine girmeden, kültürel çoğulculuğu sağlamak adına interdisiplinler ve kültürlerarası çalışmaları önemseyerek yoluna devam etmektedir. Bu yolculukta bize eşlik edecek, uluslararası akademik ve entelektüel standartları tutturabilmiş, kendi içinde mantıksal olarak tutarlı, literatürel kaynakları sağlam, özgün ve nitelikli bir bakışı değerli gören tüm çalışmaları ilerleyen sayılarımızda yayımlamayı dört gözle bekliyoruz. Her yerin ekranlarla donatıldığı bu sinematik evrende daha çok okuma yapmaya, düşünmeye, tartışmaya ve etkileşim içine girmeye ihtiyacımız var. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi bu ihtiyacı gidermeye yönelik bir mecra olmak için yoluna tutku, heyecan ve merakla devam etmekte kararlıdır. Keyifli okumalar dileğiyle...

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İçindekiler

1. Edebiyat ve Sinema Birlikteliğine Arketipsel Bir Bakış:Yılanı Öldürseler Örneği.....89-106
An Archetypal View to the Coexistence of Literature and Cinema: The of Yılanı Öldürseler
Dr. Gülenay Pınarbaşı
2. Akdeniz Sineması'nın Kültürel Oluşum Sürecinde Yönetmen Michael Cacoyannis ve Stella Filminin Rolü.....107-116
The Role Of Director Michael Cacoyannis And The Film Stella In The Cultural Formation Of Mediterranean Cinema
Doç. Dr. Ragıp Taranç & Öğr. Gör. Melih Tomak
3. Two Film Analysis in the Context of Propaganda and Counter - Propadanda on the Basis of Hope 1970 - 1980.....117-141
Umut Kavramı Temelinde Propaganda ve Karşı Propaganda Bağlamında İki Film İncelemesi / 1970 - 1980
Doç Dr. Menderes Akdağ
4. İran Yeni Dalga Sineması Temelinde Bahman Ghobadi'nin Yarım Ay Filminin Değerlendirilmesi.....142-151
Evaluation of Bahman Ghobadi's Half Moon Film on the Basis of Iranian New Wave Cinema
Gülşah Erdur & Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal
5. Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....152-164
Female Directors in Turkish Cinema: A Historical Perspective
Öğr. Gör. Dr. Meltem Cemiloğlu
- Türk Komedi Filmlerinde Din Öğreticilerinin ve Görevlilerinin Temsili: Kemal Sunal Filmleri.....165-177
(Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli) Örnekleme
Representation of Religious Teachers and Staff in Turkish Comedy Films: Sample of Kemal Sunal Films
(Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli)
Doç. Dr. Serkan Öztürk & Deniz Demir

Edebiyat ve Sinema Birlikteliğine Arketipsel Bir Bakış: Yılanı Öldürseler Örneği

An Archetypal View to the Coexistence of Literature and Cinema: The of Yılanı Öldürseler

Gülenay Pınarbaşı¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 08.10.2021 | Kabul Tarihi: 01.12.2021

Özet

İnsanlık tarihi boyunca sanatlar arasında görülen etkileşimler, bugün medyalar arasında gerçekleşmektedir. Edebiyat ve sinema bu etkileşimin en yoğun karşılaştığı iki alandır. Teknolojik gelişmelerle birlikte keşfedilen sinema bir eğlence aracı olmakla beraber birçok sanat dalını kapsayan bir anlatı formu haline gelmiştir. Roman ve sinema arasında yaklaşık üç yüz yıllık bir zaman farkı vardır. Sinemanın sanatsal yönünü besleyen alan ise edebiyat olmuştur. Başlangıcından bugüne sinemada ana akım olarak romanvari yani romana özgü anlatım biçimi olmuş ve edebiyatta kullanılan arketipler ve prototipler öne çıkmıştır. Bu çerçeveden bakıldığında dünya sinemasında ve benzer olarak Türk Sinemasında edebi eserlerden istifade edilmiştir. Yaşar Kemal'in aynı adla sinemaya uyarlanan eseri Yılanı Öldürseler, Yaşar Kemal'in uyarlamalar için en beğendiği örnek olması sebebiyle incelemeye değer bulunmuştur. Diğer yandan günümüzde metinlerarasılık, disiplinler arası gibi yeni düşünme pratikleriyle şair ve yazarlar eserlerinde mitolojik unsurları kullanmaktadır. Yaşar Kemal, romanlarında halk edebiyatının motiflerini sıklıkla kullanmakla beraber, arketiplere de yer vermiştir. Yılanı Öldürseler romanı, mitolojik kökenli arketiplerle psikolojik bir çatışmayı anlatır. Bu çalışmada; adı geçen eser ve eserden uyarlanan film, Jung'un "ortak bilinçdışı" kavramı rehberliğinde arketipsel eleştiri yöntemiyle ele alınmış, kahraman, anne, yaşlı bilge adam, gölge yan ve yılan arketipleri incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yaşar Kemal, Türk Sineması, Halk Edebiyatı, arketip

Abstract

Interactions that have been taking place among arts throughout human history are taking place between media today. Literature and cinema are the two fields where these type of interactions are most intense. Apart from being a means of entertainment, cinema, which was invented with technological developments, has become a narrative form that covers many branches of art. There is a period difference of about three hundred years between the novel and the cinema. The field that feeds the artistic aspect of cinema has been literature. From the beginning to the present day, the mainstream in cinema has been a novel-like expression style, and archetypes and prototypes used in literature have come to the fore. From this perspective, literary works have been used globally and similarly in Turkish cinema. "Yılanı Öldürseler (If They Kill the Snake)" of Yasar Kemal, which was adopted to the cinema with the same name, was found worth examining because it is Yaşar Kemal's favorite example for adaptations. On the other hand, poets and writers use mythological elements in their works with new thinking practices such as intertextuality and interdisciplinary. While Yaşar Kemal frequently uses the motifs of folk literature in his novels, he also included archetypes. The novel "Yılanı Öldürseler" talks about a psychological conflict with archetypes of mythological origin. In this study, the aforementioned work and the movie adapted from the work were handled with the archetypal criticism method under the guidance of Jung's concept of "common unconscious", and the hero, mother, old wise man, shadow side and snake archetypes were examined.

Keywords: Yaşar Kemal, Turkish cinema, folk-literature, archetype

¹ Dr. gulenaypinarbasi@yahoo.com
ORCID NO: 0000-0002-8758-287X

Giriş

Binlerce yıldır, sözlü olarak aktarılan mitler¹ ve efsaneler², insanlığın ilk ve en önemli anlatım biçimini oluşturmaktadır. Bu sözlü anlatım tekniği, yazının keşfine kadar ufak tefek değişikliklere kadar aynı şekilde gelmiş, anlamlı bir değişikliğe uğramamıştır. Yazının bulunmasının ardından çok güçlü anlatım teknikleri ortaya konmuş, Batıda sinemanın icadıyla, bambaşka bir anlatım biçimin önünü açılmıştır (Adanır, 2012:130). Mitolojik anlatımlardan sinemanın keşfine kadar olan önceki anlatılar, birbirinden etkilenir ve yeni biçimler ortaya çıkar. İlk insanların, sıradan hayatın içindeki meseleleri çözmek için biriktirdikleri ve incelikli iletişim becerileri içeren sözlü kültür, farklı gösterge dizgelerinin arasında yeni anlatı imkânları sunar.

Sanat, biçim-içerik ilişkisinin birlikteliğiyle var olmaktadır. İki farklı sanat dalı, edebiyat ve sinemanın birlikteliği benzer bazı içerik ve biçim özellikleri taşır. Medya kavramının anlam alanının genişlemesiyle sanatlar da ayrı ayrı medya olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Var olduğundan beri bir olgu olan sanatlar arasındaki etkileşim yeniçağla beraber tema, yöntem, malzeme, içerik ve teknik bakımından boyutlarını genişletmiş, esin kaynağı olma biçimi ve sanatlararası iş birliği formunu korumuştur. Örneğin, sinema hem edebiyattan hem müzikten ilham alabilir hem de bu sanatlarla etkileşime girip yeni bir anlam ve eser üretebilir (Monaco, 2000:59).

Diğer yandan sinema, görsel zenginlik açısından teknolojinin imkânlarından fazlaca yararlanan, adeta varlığını ve gücünü teknik ilerlemeden alan bir türdür. İletişimin en güçlü ağı olan görsel dünya içinde sinema, insanı çok etkileyen bir araçtır. İnsanoğlunun merak, çevresini izleme ihtiyacı sinemayla bir miktar giderilmektedir. Diğer yandan sözlü kültüre dayalı edebiyatın, gerçeği simgesel görünümle anlatmaya dayalı bir gücü vardır (Campbell, 2000: 9). Her iki sanat dalı da türlere dayalı farklı yaklaşımlarla bir öykü anlatmaktadırlar. İkisi arasındaki ilişki, sinemanın edebiyattan uyarlaması biçiminde ilerlemektedir. Çeşitli düzeylerde etkileşime giren bu iki türün etkileşiminin somutlaştığı önemli noktalardan biri arketiplerdir.

Sinema, en genç disiplinlerden biri olmasına rağmen kitleleri en çok etkileyen anlatı aracıdır. Bu derece popüler olmasının nedenleri arasında bütün sanat türlerinden yararlanabilmesi, teknolojik anlamda hızlı bir iletici olması ve bir kültürü ya da bir yaşam biçimini üretip özdeşleşme ve katarsis sağlama sayılabilir. Bütün sanat biçimlerinden yararlanarak üretim yapabilen sinema; edebiyat, tiyatro, resim ve diğer sanatlarla sürekli ilişki içerisinde. Farklı gösterge dizgelerinin birbiriyle olan ilişkileri, zengin anlatı biçimleri oluşturur.

Yaşar Kemal, halk edebiyatı anlatım geleneği içinde anlatıcıyı, kişileri, eserdeki işlevlerini ve kişiliklerine uygun konuşurması ve üslubu bakımından halk hikâyeciliğine yaklaşan ender yazarlardan biridir (Kaya, 2105: s. 258). Folklorik anlatılar ve mitler modern edebî türlerde yeniden üretilebilir. Folklorun yeniden üretilmesine örnek eserlerden biri de “Yılanı Öldürseler” romanıdır. Yaşar Kemal, yaşadığı yöredeki efsaneler ve mitlerden hareketle halk hikâyeciliği tarzında bir roman yazmıştır. Kemal’in sözlü anlatılardan hareketle yeniden yaratım sürecine dair görüşleri ise şöyledir:

“Ben biliyorum ki, efsane öyle okumuşluğa filan bakmaz. Efsane insanoğlunun içindedir. Ölüm gibi, ayrılık gibi, korku gibi temellidir insanda. İnsanoğlu yaratıcıdır. Sıkışınca taşı un eder, kayaları deler, toprağın altını üstüne getirir, en umulmaz yerden kendine bir dost çıkarır. Yani insanoğlu, yaratmadan edemez. Bulunduğu bölgeye, durumlara bağlıdır yaratmasının patlak vermesi... Göçebenin kilimi, nakışı, yerlinin taşı, yapısı, heykeli, resmi. Bunlarla birlikte destanı, türküsü, masalı, efsanesi... İnsanoğlu yaratır oğlu yaratır... (Kemal, 2011: 236-237).

Yaşar Kemal’in, bir hikâye ve roman yazarı olmadan önceki ilgi alanı, folklor araştırmalarıdır. Zaten küçük yaşlarından itibaren saz şâirleri ve halk hikâyecileri içinde olan yazar, gazetecilik yaptığı dönemde ayrıca derleme de yapmıştır.³ Kemal’in “Yılanı Öldürseler” adlı eserin isminin kaynağı bir Fethiye türküsüdür. Yazar, “Aktaş kaldırsalar/ Yılanı öldürseler/ Küçükten yar seveni/ Cennete gönderseler” türküsünden istifade ederek eserini isimlendirmiş halk edebiyatı bilgisini kullanmıştır.

¹ Mitler sözlü geleneke aktarılan alegorik anlatım. Yunanca mythos ve logos sözcüklerinden doğmuştur. Mythos, güçlü konuşma yani üstün kahramanların konuşması iken logos ise Homeros’ta birini yatıştırmak ve savaştan caydırmak için yapılan konuşmadır (Asad, 2007: 39). İlk çağa ait olağanüstü maceraların, nesilden nesle hayali ilavelerle aktarıldığı anlatıların ortak adıdır. Felsefi anlamda mit, insan kaderini etkileyen unsurları sembollerle açıklamaya çalışan öğretilerdir. Mitler, tabiat hadiselerini olağanüstü sebeplerle izah eden anlatılardır. Mitler, oluşma itibarıyla çok eskidirler. İlk çağlarda meydana gelmiş olduğu kabul edilir ve efsanelere kaynaklık etmektedirler. Mitler kutsal kabul edilir.

² Efsane ile mitin en önemli farklarından biri kutsallık meselesidir. Mitlerin bazıları kutsal kabul edilirken efsaneler kutsallık barındırmaz. Efsane kelimesi, Türkçe’ye Farsça’dan geçmiştir. Arapça’da, efsane karşılığı “üstüdü” kelimesi kullanılmaktadır. Latince “legendus” kökünden, İngilizce’de “legend”, Yunanca’da “mitos-mit” olarak yer alır.

Mitler, insanoğlunun geçmişine ve kültürel birikimine ait önemli bilgiler taşıyan evrensel şifrelerdir. Bir anlamda şifrelenmiş bu anlatılar insanın bilinç ve bilinç dışı yolculuğuna dair önemli mesajlar içerir. Bu bakımdan Yaşar Kemal'in kahramanlarını arketipsel çerçevede incelemek önemlidir. Jung'a göre bireysel ve kolektif bilinçdışı olmak üzere iki tür bilinçdışı vardır. Bireysel bilinçdışı bireyin yaşamından kaynaklanan unsurları kapsar. Kolektif bilinçdışı ise insanlığın bir anlamda ortak mirasıdır ve bireysel bilinçdışından daha derindedir. İnsanlığın başlangıcından beri ataların deneyimlerini taşıyarak bir yeni nesillere aktarır. Bunlar bireysel hatıralarla ilgili olmayan ilksel simgeler yani arketiplerdir. Mitler ve arketiplerle bağlantılı çeşitli kavramlar, metinleri analiz etmek için farklı anlamlar içermektedir. Çalışmada Yaşar Kemal'in Yılanı Öldürseler kitabına arketipsel içerik çözümlemesi yapılmış, öne çıkan tipler incelenmeye çalışılmıştır.

1. Arketipsel Eleştiri Yöntemi

İlk örnek, ilk model, ana örnek gibi tanımlamaları olan arketip, kolektif bir bilinç dışı alana işaret eder. Bilinçdışı kavramı, ilk Sigmund Freud tarafından zikredilmiştir. Jung ise, daha derinde olan ve tüm insanlar tarafından paylaşılan katmana kolektif bilinçdışı demıştır (Carr, 2002: 478). Mitolojik anlatımlar, insanoğlunun hayal ve yeniden üretim gücünü etkileyip yönlendirdiğinden, iz bırakma kaygısındaki sanatçılar için hep bir kaynak olmuştur. İnsanlık için arketiplere uygun yaşamak yasalara uygun yaşam demektir (Eliade, 2018: 106). Anlatı türlerinde arketipsel bir inceleme yapmak, eski çağlardan beri insanları derinden etkileyen simgesel dili ve estetik yaşantıyı ortaya çıkarmaktadır. Jung, arketipin kavramının içerdiği anlamı ilk defa Platon'un "idea" kavramıyla kullandığını belirtir. Diğer yandan Jung, Hermann Usener'in arketip düşüncesinin öncüsü olduğunu kendisinin O'nu takip ettiğini söylemektedir. Jung ayrıca 3. yüzyılda Corpus Hermeticum⁴ adlı eserde tanrının bütün ışıkların öncesinde ve üstünde bir ilk ışık imgesi olarak kabul edilmesinin arketip fikriyle ilişkili olduğunu öne sürmüştür (2012:17). Başta Jung'un ve devrinin ilim adamları Freud, Otto gibi düşünürlerin ele aldığı arketip kuramı, ortak bilinçdışından hareket eder. Jung ve arkadaşları ortak bilinçdışının insanlığın en önemli hazinesi olduğunu ve ortak bilinçdışının en yaratıcı ürünlerinin mitler olduğuna dikkat çekmişlerdir. Jung'u kolektif bilinçaltının varlığını kabul etmeye iten şey, birbirinden farklı halkların ve uygarlıkların mitleri, simgeleri ve mitolojik figürlerinin çarpıcı seviyede birbirine benzemesidir (Eliade, 2017, s. 41). Jung, bilinçaltını biri bireysel bilinçaltı, diğeri kolektif bilinçaltı olmak üzere ikiye ayırır. Bu ortak bilinçdışı ve simgesel düşünme tarzı dünyada yaşayan türler içinde sadece insan türüne özgüdür. Campbell, bu en derindeki ortak arketiplere "zamansız arketipler" demektedir. Jung'un insan davranışlarını büyük ölçüde etkilediğini düşündüğü arketipler; persona, anima ile animus⁵, gölge ve öz-ben arketipleridir. (Hall ve Nordby, 2006: 38). Jung'a göre arketipler, bilinçdışında kendi başlarına var olabildikleri gibi, iki farklı arketipin bir araya gelmesiyle birleşik ve karmaşık arketipler de oluşturabilirler. Arketiplerin en temel niteliklerinden biri evrensel özellik göstermeleridir. Jung'un tanımladığı çok sayıda arketip içinde ağaç, ırmak, ateş gibi tabiat varlıkları ve akrep yılan gibi hayvanlar öne çıkmaktadır. Bunların yanı sıra, doğum, ölüm, kahraman, iktidar gibi kavramlar üzerinden birçok araştırmacı arketipsel değerlendirme yapmışlardır. Bu arketipler, tekrarlar ve yaşantılar yoluyla şuurlarımıza kazınmıştır. Jung'un saydığı bazı arketiplerin insan davranışlarının şekillenmesinde büyük rol oynadığı kabul edilmektedir. Kahramanları arketipsel inceleme aynı zamanda tarihin bilinmeyen zamanlara uzanan bir düşünce örgüsünü anlamak için önemli bir yoldur. Çünkü bir çeşit simgesel düşünce olan arketipler, vücut bulunca dili, ritüeli, sanatı ve dini etkiler ve ardından kültürleri meydana getirirler.

2. Bir Roman Olarak Yılanı Öldürseler

Göçerlerin yoğun bir şekilde köylere yerleştiği dönemde Çukurova'yı ele alan Yılanı Öldürseler adlı roman 1976 yılında tefrika edilmiştir. Yaşar Kemal, gerçek hayatında Kozan hapisanesinde tanıdığı Hasan üzerinden romanın ana karakterini kurmuştur. Yazar, 1950'li yıllarda hapisanede henüz bir çocuk olan Hasan ile tanışmış, annesini öldürmesi durumundan ve sessizliğinden çok etkilenmiştir. Olay, yazarın benim ve romanımın vatani dediği Çukurova Anavarza'da geçer. Roman, Fransa, Bağımsız Devletler Topluluğu, İsveç, Almanya, İngiltere ve İran'da basılmıştır (Kabacalı, 1992: 17).

³ Derlemeleri için bkz. Sarı Defterdekiler.

⁴ Hermes Thoth'a atfedilen bütün metinleri içine alan Corpus Hermeticum (Hermetik Külliyyat)'ın bu zamana Yunancası ulaşmıştır. Kitabın en önemli vasıfları arasında simgecilik vardır. Diğer yandan Hermes'in gerçek simyasının maddesel düzeyde değil manevi düzeyde olduğu fikrine sahip olduğu kabul edilmektedir (Guenon, 1997, s. 89). 1463'te Marsilio Ficino tarafından tercüme edilmiştir (Eliade, 2017, s. 59). Ficino, Hz. İsa'nın geleceğiyle ilgili hermetik kehanetler olduğunu ileri sürmüştür.

⁵ Anima ve Animus, Yaşama Gücü anlamına gelen Jungcu terimdir. Jung'un Analitik Psikolojisinde, davranışın arketipal ideallerini yansıtan ferdin gerçek iç benliği anlamı mevcuttur. Personanın (insanın dışı dönük yönü) tersidir. Eril kişiliğin dışı kısmıdır (Stevens, 1999, s. 72).

Romanda yer alan olaylar, kronolojik olarak sıralanmaz. Öykü, temelde iki bölüme ayrılır, bunun ilkinde yazarın Hasan'la tanışmasını ve onun hapisanedeki yer alırken ikinci bölümünde ise Hasan'ı annesini öldürmeye götüren olaylar yer alır. Bölümler arasında, Yaşar Kemal'in arkadaşı Abidin Dino'ya ait çizimler bulunmaktadır. Eser hem iç çatışmaya hem de dış çatışmaya yer vermiştir. Roman, Çukurova'nın yüzlerce yıla dayalı feodalitesi içinde toprağa yerleşmiş bir göçer aşiretin kan davasına dönüştürülmek istenen bir ölüm hadisesi üzerinden ilerler. Yazar, bu ölüme sebep olanın toplumsal baskıları ve yargıları görmektedir. Aslında Hasan, toplumun olumsuz yargıları sonucunda annesini katletmeye sürüklenmiştir.

Yazar, anlatıda tıpkı halk edebiyatında olduğu gibi olağanüstü olaylara, perilere⁶, hortlaklara, ruh ve hayvanlara efsane motiflerinden yararlanarak yer vermiştir. Kemal, Çukurova'da büyüme çağlarında onlarca Köroğlu anlatıcısına rastlamış ve onlardan etkilenmiştir. İlkokul yıllarında Çukurovalı Âşık Mecid ve Âşık Rahmi'nin yanında çiraklık yapan yazar, halk edebiyatındaki kelime, ahenk ve anlam bütünlüğünü yakalamaya çalışmıştır. Yaşar Kemal, Yılanı Öldürseler romanında halk ağzıyla yazı dilini beraber kullanarak kendine has bir roman dili oluşturmuş, ayrıntılı tabiat tasvirleri ile anlatıma farklı boyutlar kazandırmıştır.

Yer yer destansı üsluba yaklaşan anlatım, bölüm başlarındaki kısa cümleler ve o bölümde anlatılacak olayları özetleyici yapısıyla halk hikâyecilerinin hikâye anlatım biçimlerine benzer. Hem romanda hem filmde, halk edebiyatında olduğu gibi bazı kahramanlara ve kavramlara kutsiyet atfedilir. Mesela Esmen'in güzelliği dillere destandır. Ama herkese diz çöktüren bu olağanüstü güzellik, yılanın laneti ile başa çıkamaz. Burada yılanın mitolojik etkisini görmekle beraber sıcak coğrafyadaki yılan etkisi de mevcuttur.

"Anası kanlısı olmak, ölüncüye kadar ateşten gömlek giymektir. Demir dikenli gömlek. Ölüncüye kadar her gün her gün sırtından kızgın demirle dağlanmak demektir. Sen sen ol, ne yaparlarsa yapsınlar, sen sen ol, ne derlerse desinler, ananı öldürme olur mu?" (Kemal, 2016: 63).

3. Bir Film Olarak Yılanı Öldürseler

Sinema ve edebiyat yaklaşık 120 yıldır iş birliği içinde olan iki farklı sanat dalıdır. Başta Hollywood sinema endüstrisi olmak üzere diğer birçok ülke sineması çeşitli çok satan ya da edebi değeri yüksek romanları filmleştirmiştir. Edebiyat ve sinema arasındaki ilişki, bir anlamda metinler arası ilişkidir ve eskimeye ve unutulmaya yüz tutan metinleri yeniden oluşturma ve onlara hayat verme gibi işlevleri vardır. Bir anlamda edebiyatın sinemaya aktarımı ile medya değiştiren eserde ilk değişim, bir ara metin olma özelliği taşıyan senaryoda gerçekleşir. Metinler arasındaki bu döngüyü Kristeva, "aslında her metin bir diğer metinden doğar" sözüyle açıklar (Aktulum, 2018: 236). Bu ilişkiyi yönetenlerse yazdıkları metinlerle bu sürece katkı sunan ve açık uçlu metinler oluşturan yazarlardır. Kendine özgü bir biçime sahip olan bir "ön metin/kaynak metin" başka bir gösterge⁷ sisteminin araçları ile yeniden üretime girerek medya yani araç değiştirir. Uyarılama⁸ denilen bu tür, bir sanata ait olan bir eseri bir başka sanata ve onu oluşturan kurallara uygun hale getirerek aktarmaktır. Nejat Özön uyarlamayı, "Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokmak" şeklinde tarif etmektedir (Özön, 1981:311) Uyarılama filmler yapılmaya başlandığı ilk dönemlerde edebi eserin, filmlerde ne derece yansıtıldığı dikkate alınmış, sinemanın kendine ait bir formu olduğu göz önünde bulundurulmamıştır. Yönetmenin tercihleri doğrultusunda şekillenen filmlerde kimi zaman çıkış metninin izleri kaybolduğu için izleyici artık tamamen başka bir eser ile karşılaşmakta ve kimi zaman bu nedenle film hakkında negatif fikirlere ulaşabilmektedirler. Bu sorunun temelinde edebiyat metnine sadık bir uyarılama filminin aranıyor olması gösterilebilir. Oysa Benjamin'in (2012: 48), "bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öge eksiktir: bunlar o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradılığı, eserin medyana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığıdır" görüşü uyarılamanın yeniden üretim yönüne dikkat çekmektedir. Burada önemli olan yönetmenin romanı nasıl yansıtmak istediğidir. Uyarılama filmler, edebi metinden hareketle yönetmenin süzgecinden geçer, görüntüleri kullanarak, devrindeki sinemanın teknik imkânlarının izin verdiği ölçüde sinemaya yansır.

⁶ Türkçe sözlükte, "doğüstü güçleri olduğuna inanılan hayal ürünü varlık" olarak tanımlanır.

⁷ Gösterge: bir biçimbirim ile anlam arasındaki dolayısıyla bir nesne ile anlam arasındaki ilişkiyle ilintili olan (Barnard, 2014: 166).

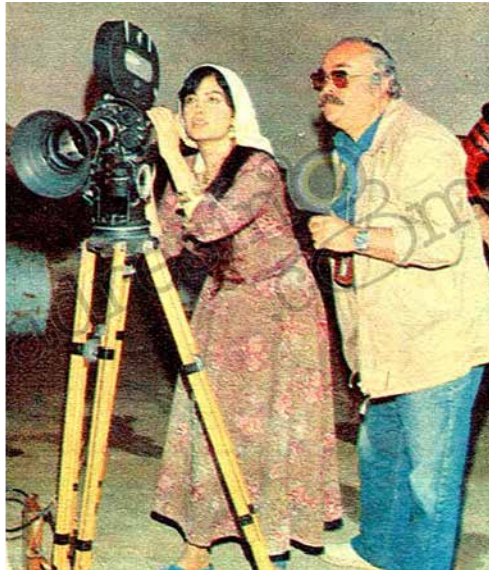
⁸ Uyarılama; eserin, tema ve konusunun ana çizgileri korunarak yapılan esere bağlı kalınarak yapılan uyarılama, Eserin özgün halini korumakla birlikte, bağımsız yorum katan Serbest uyarılama ve Yabancı bir film ya da edebiyat eserinin kahramanları, zamanı, mekanları ve isimleri değiştirilerek yerleştirme yapılan yabancı uyarılama olarak kabaca üçe ayrılır.

Bu nedenle hiçbir uyarlama film, tamamen romanın aynen aktarılması değildir. Yönetmen, edebi metnin içinden kendi sahnelerini oluşturacak bölümü ekleyip çıkarabilmektedir. Uygun gördüğü karakterleri ön planda tutup, bazılarını hikâyeden çıkarabilmektedir. Yılanı Öldürseler filminde yönetmen Şoray, yorum farkı oluşturmak istememiş romana bağlı anlatımı tercih etmiştir. Bu nedenle seçimleri, romanla paraleldir (Şoray, 2012: 210).

Türkan Şoray, Işıl Özgentürk, Arif Keskiner ve Yaşar Kemal'in birlikte yazdığı senaryo, 1981'de Türkan Şoray tarafından filme çekilir. Romanın ismiyle, uyarlama filmin ismi aynıdır. Sinema teknolojisinden daha az yararlanabilen Yeşilçam'ın sıkıntıları filme yansımıştır. Filmin görüntü yönetmenliğini Yaşar Kemal'in İsviçre'den arkadaşı Güneş Karabuda üstlenmiş, bir müddet Yeşilçam'ın şartlarına uyumda zorlanmıştır (Şoray, 2012: 215). Filmin müziklerini Zülfü Livaneli yapmış, müzik filmin dramatik yapısının etkisini yansıtmıştır. Dönemin havasını yansıtan giyimler, baş bağlama saç stilleri, mekânlardaki yerel unsurlar filmde öne çıkan başlıca yönleridir. Oyuncuların bir kısmı romana göre abartılı yorumlanmış, bazıları ise romanın anlatımından daha zayıf tipler olarak yer almaktadır. Dış anlatıcının yazar olmaması dışında uyarlamada yeni bir yorum ile karşılaşılmamıştır. Filmin sonu romandaki gibi Esme'nin katledilişi ile bitmiştir. Yaşar Kemal bir röportajında Yılanı Öldürseler'i bir daha yazmak istediğini belirttiği halde senaryonun sonu çocuğun annesini öldürmesi bağlamında aynı bitmiştir.

Özellikle devrin teknik imkânlarının yetersizliği, romandaki benzetmeleri ve tasvirleri yansıtmada sınırlayıcı olmuştur. Şoray, anılarında Yaşar Kemal'in hayallerini yansıtırken çok zorlandığı o dönemin teknik imkânsızlıklarını anlatmıştır (Şoray, 2012: 214). Yaşar Kemal'in eserin başlangıcından sonuna kadar kullandığı ve gerilimin arttığı yerlerde tekrarlanan cümlelerde yakaladığı şiir etkisi sinemaya da yansımıştır. Bu hem kitapta okuyanın dikkatini hem de sinemada izleyenin dikkatini esere yöneltmek içindir.

Türk sineması teknik bakımından devrinin batı sinemasına yetişememiştir, ancak tematik, karakteristik ve öyküsel anlamda halk edebiyatını ve sözlü kültürü kullanarak kendince bir farklılık oluşturmuştur. Tabi bunda köyden kente göçün yoğunlaştığı bir dönemde seyircinin kendini mekânlarını, değerlerini ve yaşam tarzını izlemek istemesinin de etkisi olmuştur. Henüz yeni şehirli olan seyirci, sözlü kültüründe yer alan ifadelere bir özlem duymaktadır. Yeşilçam, İstanbul kültürüyle karşılaşan ve toplumsal değişimin zorluklarıyla mücadele eden geniş yığınların duygusal taleplerini karşılayan bir mecra olmuştur. Seyirci, filmdeki olaylar ve karakterlerle özdeşim kurarak doruk noktasında katarsise ulaşmaktadır (Parkan, 1991: 17-18). Kahramanla paylaşılan ortak değerler, hayata bakış, düşünceler, inançlar, gelenekler, adetler vb. yaşantı birliğine girmeyi kolaylaştırmaktadır.



Fotoğraf 1: Yönetmen Türkan Şoray

Esasen Şoray'ın filmi, romanın ana konusunu koruyan bir yapıya sahiptir. Filmin mekân tasarımları romanların mekânlarına yaklaşmaktadır. Bu noktada Şoray, uyarlamaya öylesine bağlı kalmaya çalışmıştır ki çekimleri, Kemal'in doğduğu köyde yapmıştır. Dolayısıyla yönetmen, yazarın mekân tasarımlarını yaptığını söylediği coğrafyasını sinemaya yansıtmaya gayret etmiştir. Ancak romanda detaylı anlatılan ve simge bir mekân olan Anavarza Kalesi, filmde yer almamaktadır. Benzeri yakalanmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 2: Anavarza Kalesi



Fotoğraf 3: Filmde Anavarza Kalesi olarak sunulan mekân

Kitabın ilk bölümlerinde, Anavarza tasvirleri görülmektedir. Anavarza Kalesi, rengârenk, zengin topraklara sahiptir. Kitapta hem tabiat hem de ailenin varlığı uzun uzun tasvir edilmiştir. Hasan, varlıklı bir ailenin çocuğudur. Civardaki toprakların hemen hepsi, babasına aittir. Annesinin de kendi ailesinden kalan bir varlığı vardır. Büyük Ana Zöhre, bir konakta yaşamaktadır. İki evin avluları birleşiktir. Filmde, konaktaki zenginlik bolca gösterilmiştir, saten yastıklar, evin genişliği, yemeklerin bolluğu, tarlaların genişliği yansıtılmıştır. Bu zenginliği özellikle yansıtmak istediğini söyleyen Şoray, Yaşar Kemal'in annesinin köyü olan Osmaniye'ye bağlı Hemite köyünün ağasının evini mekân olarak seçmiş ve ağayı kendisi ikna etmiştir (Şoray, 2012: 112).

Film, edebi metnin nitelik bakımından varlığını hissettiren, kısa ve destansı aynı zamanda psikolojik gerilimi bir miktar taşımaktadır. Şoray, Kemal'in anlatımdaki arketiplerini korumuştur. Kemal'in destansı anlatımı, mekân tasarımı ve hikâyenin ana akışında yansıtılmaktadır. Türkan Şoray, Çukurova kadınına Yeşilçam kalıpları içinde anlatmaya çalışmış bir yandan da Kemal'in arketiplerine bağlı kalmaya çalışmıştır. (Esen, 2000: 49). Romandaki yaşlı kadın sinemada Aliye Rona tarafından temsil edilir.

Eser, Yaşar Kemal'in Hasan'ın psikolojik durumunu izah etmesiyle öne çıkmaktadır. Hasan hem romanda hem de filmde annesine düşkün, duygusal naif bir kahraman çevresindeki baskılar yüzünden kaba, duygusuz ve gaddar bir insana dönüşen bir tip olarak karşımıza çıkar. Romanda, yazar kendisini kattığı anlatımda Hasan'ın hapisten sonraki haline de yer vermiştir, naif Hasan'ın hapisten sonra mala, mülke düşkün, hoyrat bir insana dönüştüğünü anlatmıştır. Romandaki bu anlatıma filmde yer verilmemiştir. Filmde, romandaki anlatımların bazıları birebir sahnelere yansımıştır:

“Geceydi, yer sofrasında baba, ana oğul yemek yiyorlardı. Pencerede bir ışık çaktı sondu. Sesleri sonradan duydu Hasan. Babasının çığlığını duydu. Anası bir kere bağırdı. Sonra her şey sustu. Kanı gördü. Çok kan akıyordu babasından, fişkirir gibi” (Kemal, 2016: 12).

Yaşar Kemal’in romana yansıttığı kargışlarla süslü ağıtlar, filme Aliye Rona’nın güçlü oyunculuğu ile perdeye aktarılmıştır. Halk kültüründe kargış ve beddualar, bir reddiyenin ifadesidir. Teskin edilemeyen öfke ve nefretin son sözüdür (Naskali, 2009: 1). Kelimelerin gücü ile karşısındaki bir etki bırakan beddualar, romanda bir kötüyü caydırmaktan ziyade kötülüğü yaymak için kullanılmaktadır. Sonuç olarak film uyarlandığı romana genellikle sadık kalan, bununla birlikte içerik açısından stilize ve görkemli bir anlatıyı yakalayamamış bir filmidir.

3. Romanın ve Filmin Arketipsel İncelemesi

3.1. Kahraman Arketipi

Sözlükte sıfat olarak savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren kimse, isim olarak ise bir olayda önemli yeri olan kimse anlamına gelen kahraman, önemli bir arketiptir. Dünyevi yolculuğunda bilinç dışıyla tanışan erkek birey karşıt değerlere karşı giriştiği mücadeleyi kazanırsa Jung’un deyimiyle “kahraman” özelliğini kazanır. Kahraman “verdiği mücadele neticesinde gölgeyi ortadan kaldırır. Aynı sebepten, çoğu kahraman güneş nitelikleri ile vasıflandırılır ve onların büyük kişiliklerinin doğduğu an aydınlanma olarak bilinir.” (Jung, 2015: 213). Diğer yandan Joseph Cambell’in “kahramanlık arketipi” ne yönelik özel çalışmaları mevcuttur. O bir kahramanlık mitosu ortaya koymuştur.

Romanda ve filmde, olgun erkekliğin önemli arketiplerinden savaşçı ve aşığın (Moore, 1995: 50) özelliklerini bünyesinde toplamış bir tip olarak Abbas yer almaktadır). Abbas, epik karakterlere yaklaşan bir eşkiyadır. Esmeye ise yerleşik bir ailenin kızıdır. Sınıfsal farklılıklar, hikâyedeki ana kavuşamama nedenidir. Güzel kadınla evlenebilmek için her yolu deneyen Abbas, Esmeye ve Esmeye’nin kocası Halil ile beraber bir aşk üçgeni oluşur.



Fotoğraf 4: Abbas Rolünde Mahmut Cevher

Abbas tipinde, yiğitlik, cesaret ve erkeklik vurgusu önem taşır. Ve bu üçlü aşk hikâyesi cinayetle nihayet bulur. Abbas, Halil’i, Halil’in akrabaları Abbas’ı öldürür. Kan davası geleneğine sahip köyde kin ve kan bu kez ana ile oğul arasına sokulur. Yaşar Kemal, örtük olarak bize halk hikâyelerindeki sınıfsal ayırmadan kavuşamayan genç ve güzel kızların trajik yazgılarının modern devirde bitmediğini gösterir. Abbas üzerinden ise kavuşamama, sınıf farkı ile ilgili toplumsal sorunlara dikkat çekmeye çalışır. Kemal, ana tema olarak Hasan’ı annesini öldürmeye götüren psikolojik süreç olarak seçse de güçlü güçsüz karşıtlığını da ikincil tema olarak kurguya yerleştirmiştir. Abbas, epik bir kahraman olarak gücünü hem bileğinden hem de yüreğinden alır, Halil ise maddi bakımdan güçlüdür. İki karşı karşıya gelir ve Esmeye’yi maddi gücü olan kavuşabilir. Yaşar Kemal, özellikle kahraman arketipinde modern roman üslubu ve anlatım tekniklerini kullanmakla beraber yer yer halk edebiyatındaki geleneksel üslubun etki

sinde kaldığını ortaya koyar. Halk edebiyatı anlatım geleneği üslubundaki sade kısa cümleler, abartmaya dayalı ifadeler özellikle Abbas tipinde öne çıkmış ve kahraman arketipinin büyüleyici edasını romana yansıtmıştır. Filmde Abbas'ı, Mahmut Cevher oynamaktadır. Eski insanın yaşadığı modern öncesi dönemlerde temel motivasyon olan kahraman olma, mitolojik bir boyut kazanan kahramanlık kültürü geleneksel mistik yaklaşımların başka bir yönünü temsil etmektedir (Campbell, 2000: 21). Kültü geleneksel mistik yaklaşımların başka bir yönünü temsil etmektedir (Campbell, 2000: 21).

3.2. Anne Arketipi: Esmе ve Zöhre

İnsanlık tarihinde kadınların “ana” olarak kutsallığı paleolitik dönemlere dayanmaktadır. Anne arketipi, bütün insanlığın ortak bilinçdışına aittir. Anadolu coğrafyasındaki verimlilik ve doğurganlığa ihtiyaç nedeniyle kadının bereketi doğurma gücüyle eş kabul edilir ve kutsanırdı. Bununla birlikte, kutsiyet içeren bir motif olarak annelik, İslâmiyet’de merkezi bir rol oynamaktadır. Hz. Peygamber “cennet anaların ayakları altında” diyerek anneye büyük bir ihtimam gösterilmesinin gerekliliğine dikkat çekmektedir. Annelik vazifesi, Türkler arasında kadına büyük değer kazandırmıştır. O kadar ki Türk destanları onu ilâhi bir varlık olarak kabul etmişlerdir (Banarlı, 2001: 33). İslâm öncesi destanlardaki kadın anlayışı İslami dönemin ürünlerine de yansımıştır. Dede Korkut’ta anlatılan kadın tipi incelendiğinde annelik rolünün kutsiyetinin devam ettiği görülmektedir. Anne arketipi, çok yönlüdür. Biri, her varlığı kucaklayan anne iken diğeri ise düşmanlık beslenen annedir. Jung, çocuğun anne arketipi ile ilgili yoğun hislerini aslında bir içgüdü olduğunu söyler.

İncelemeye esas alınan eserde iki anne vardır. Bunlardan ilki, Esmе diğeri de Esmе’nin kayınvalidesi Zöhre’dir. Her ikisinin de oğlu vardır ve bu annelik oğullarla ilişki üzerinden anlatılmaktadır. Kemal, Zöhre tipinde, kolektif şuurların yansıması olan güçlü sözü dinlenen bir anne arketipine yer vermiştir. Bu tip hem romanın hem de filmin anlaşılmasını kolaylaştıran bir temsil olmuştur. Zöhre tipinde hem yazar hem yönetmen hem de Aliye Rona, söz yani mitos ile eylemi⁹ birleştirmiş, kan davasını ve kötülüğü mantığa bürümüştür. Zöhre, oğlu Abbas tarafından öldürülünce Esmе’nin öldürülme isteğini “ben anayım ana” sözleriyle açıklamaktadır. Zöhre, nihayetinde kötü bir son istese de kitleleri harekete geçirebilen bir güce sahiptir. Dirayetlidir. Yaşlı ve güçlü yaşlı kadın ve anne arketipini bu bakımdan da temsil eder. Kadınların eşlerine, babalarına akıl vermesi, erkeklerin de bu akıllı tutup başarıya ulaşmaları ya da dinlemeyip tuzağa düşmeleri Anadolu efsanelerinde de görülür (Pınarbaşı, 2010: 12). Bu durum halkın muhayyelisinde, kadına verilen önem ve özellikle yaşlı kadının bilgisinden istifade etme fikrini işler. Kadının erkeğe “akıl verme” motifi, diğеr halk edebiyatı mahsullerinde de karşımıza çıkar. Türk mitolojisinin kaynaklarından Altay Türklerinin yaradılış Destanı’nda erkek tanrıya akıl veren bir kadınla karşılaşmaktayız: “Tanrı Ülgen dünyayı yaratmayı düşünürken su içinden birdenbire Ak-Ana görünür ve Ülgen’e akıl verir (Ögel, 2000: 570)”. Ögel’in akıl veren kadın motifinde altını çizdiği en önemli nokta, Ak-Ana isimli kadının tanrıdan güçlü olmasa bile akıllı ve bilgili olmasının anlatılmasıdır (Ögel, 2000: 570). Mitoloji ve edebiyat, arketipleri anlamada önemli bir kaynak olma özelliğine sahiptir.

Olgunluk, bilgelik, tecrübî yaşamdan gelen bilgileriyle donanmış olmak, geçmiş dönemlerde Anadolu’da makbul özelliklerdi. Güngörmüş, bilgili bir kadın etrafındaki insanları iyiye teşvik eder ve olaylar karşısında zekâ ve tecrübesiyle çevresindeki yönlendirir, teskin eder. Zöhre bu anlamda çevresini etkileme ve yönlendirme gücüne sahiptir, ancak gücünü yok etme üzerine kullanır. Zöhre, burada bir anne olarak sürekli yas tutar, başına kara yazma sarar.

“Oğlu vurulduğundan bu yana kara başörtü bağlıyordu. Elinde kalın kamaştan sopası vardı. Geldi yanına çöktü. İpek bir kuşak bağlamıştı kopacak gibi incelmış beline” (Kemal, 2016: 35).

Hasan’ın babası Abbas tarafından öldürülmesiyle büyükannesinin “kara başörtü” bağlaması Anadolu’da yaygın bir giyim geleneğidir. Zöhre Ana ağıdında oğlu Halil’i Anavarza’nın kartallarına benzetir. Yaşar Kemal, doğayı anlatmakta mahir bir yazardır. Kartalı kitapta uzun uzun tasvir etmiştir. Ancak, filmde bu başarılı tabiat tasvirlerini göremeyiz. Kemal, doğa tasvirleri kadar insan tasvirlerinde de başarılıdır. Düşle gerçek, anlatımda birbirine geçmektedir.

Romandaki diğеr anne tipi ise Esmе’dir. Esmе Anavarzalar Köyü’nün güzeller güzeli gelinidir. Halk an-

⁹ Dromenon, dram epos ve mitos ile ritüelîn eylem yönünün birleşmesiyle oluşmuştur (And, 2012: 33).

latılardaki genç kızlar, daima olağanüstü güzellikleri ile yer bulurlar. Halk edebiyatında yüz, kadın güzelliğinin en önemli yansımasıdır.

Güzel kadının yansıması ay gibi yüze sahip olmasıdır. Bu anlamda yazar Esme'yi halk anlatılarındaki tiplere yaklaştırmıştır. Şoray'da filmde kendisi oynamış, yüzünü ve güzelliğini öne alan planlar kullanmıştır.

Aslında âşık olduğu Abbas'tan koparılmıştır ve Abbas hapse girmiştir. Abbas, hapisten çıkıp gelir ve Esme'yi kaçırmak ister. Ancak Esme anne olduğunu söyleyerek çok sevdiği Abbas'tan vazgeçip kaderine razı olur. Esme, anne arketipinin belirgin özelliklerini, çok seven, bakıp büyüten, besleyen kadını temsil etmektedir. Hatta Esme, dişiliğinin bir sonucu olan annelikle, yeniden doğmuş acıları, aşkı uğradığı şiddet ve tecavüzün izleri evladıyla silinmiştir. Dişi içgüdüler, özellikle de annelik içgüdüğü Esme'de kuvvetlenmiş yeni bir sayfa açmıştır. Jung'un anne arketipinde kadın için kendi kişiliği ikincil önemdedir; önce çocukları gelir. Esme için hiçbir varoluş nedeni¹⁰ yoktur.

Esme'nin güzelliği başına belâ olur. O'nu kaçırlılar ve Halil'le evlendirirler. Aileye evlenme yoluyla giren ve artık gelin olan Esme, kayınvalidesi tarafından kabul görmez. Gelin, dünden bugüne Anadolu kültüründe hizmet eden, sadece eşine değil eşinin ailesine hatta sülalesinden bile sorumlu olandır. Kız, evlenip baba evinden ayrılınca kocasını ve kocasının ailesini kendi ailesi olarak benimser. Esme, kaçırdığı ve tecavüze uğradığı için bu benimsemeyi tam yerine getirmez. Hasan'ın varlığı ile dünyaya bağlanan Esme'nin hayatı Abbas'ın dönüşüyle altüst olur. Halk kültüründe kadınların eşlerine sadakatinin önemli bir parçası da cinsel sadakattir. Cinselliğe dair toplumsal kabuller, romanda çok canlı yaşamaktadır. Esme, Abbas'ı eskiden sevdiği için sadakatsizlikle suçlanır.

Abbas, kocasını öldürür ve Esme'yi evladına rağmen kaçıtır. Köylüler, Esme'yi kaçıranın peşine düşer ve O'nu öldürür. Abbas'ın öldürülmesi Halil'in annesi Zöhre'nin acısını ve öfkesini dindirmez, Esme'nin köyü terk etmesini ya da ölmesini ister. Esme, aslında Abbas döndükten sonra onunla gitmeyi çocuğu için reddeder. Ama Abbas'ın ölümü büyük acı verir ve Esme bu acısını şöyle ifade eder:

*"Eyvaaaah Abbas! (...) Eyvaaaah! Kadrini kıymetini bilmediğim"
"Eyvaaaah! Eyvaaaah Hasan... Eyvaaaah!"*



Fotoğraf 4: Esme

Dil ve kültür aynı zamanda simgesel düşünceyi ifade eder (Barnard, 2014: 97). Eyvah, ifadesi içinde derin acıları barındıran simgedir.

Yaşar Kemal, halk hikâye ve destanlarındaki anlatıma yaklaşarak kısa fiil ve sıfat cümlelerini bolca kullanır. Kısa ve paralel cümleler oluşturulan ahenk anlatımdaki etkileyiciliği artırır. Yukarıda Esme'nin dilinden yakılan ağıt, bu duruma örnek oluşturur. Bu ifadeler, filmde de yer alır. Romanda çok güçlü bir kadın olan ve okuma yazması olan Esme, Abbas'ın cenazesini ortada bırakmaz ve bir şekilde kimsenin bilmediği bir yere götürüp gömer. Esme, bu güçlü karakterine rağmen sevdiğinden zorla ayrılmış, tecavüze uğramış, zorla evlendirilmiş ve sonunda kocası, sevgilisi tarafından öldürülmüş bir kadındır.

¹⁰ Raison d'être.

bildiğinden son derece emin olan Imaquiri 200 katlı olarak bildiği platformda 202. kat ile karşılaşınca aslında hiçbir şey bilmediğinin farkına varır, bu durumu kaldıramaz ve sonucunda kendini asarak intihar eder. Eşitliği sağlamak için büyük bir umutla çaba sarf eden Imaquiri, tüm umutlarının boşa olduğu gerçeği ile yüz yüze gelmiştir. İnsan, doğası gereği eşitsizliği yenemez. Çünkü ya sistemin zalimi olur ya da mağduru ve iyi insanlar dahi koşullar değiştiğinde zalimleşebilmektedir. Imaquiri'nin kolay yoldan kendini atmak yerine asmasının tek sebebi vardır; bedenini Mesih olarak gördüğü Goreng'e armağan etmiştir. Filmin bu kısmında Goreng'in iç dünyası, hayal ile gerçek birbirine geçmiş biçimde gösterilir. Biraz önce kendisini asarak öldüren Imaugiri, Goreng'e "Yiyin beni Goreng, bedenimi parçalar halinde kesin, etimle beslenin. Eğer Tanrının oğlunun etini yemezseniz, kanını içmezseniz sizin de bir hayatınız olmayacaktır. Etimi yiyen ve kanımı içen bende kalır ve ben de onda kalırım, böylelikle sonsuz hayata erişirsin" repliklerini söyler. Bilindiği üzere Hristiyanlık inancında, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce gerçekleştirilen "Son Akşam Yemeğinde" ekmek, İsa'nın etini; şarap ise İsa'nın kanını temsil etmektedir. Tanrının oğlu olarak görülen İsa'nın etinden yiyip kanından içenler ise Tanrı ile bütünleşecek ve sonsuz güzelliğe kavuşacaklardır. Filmde Mesih olarak görülen Goreng, İsa'dan farklı olarak eti ve kanı yenilip içilen değil, yiyen ve içen olacaktır çünkü hayatta kalabilmek adına bunu yapmaya mecburdur. Yönetmen Urritia'nın görünürde ister kapitalizme isterse dinlere olsun eleştirisi insanadır. Eleştirisi, kaynaklar yeterli iken kullanmasını beceremeyen ve kötülüğe eğilimi bulunan insanoğlundur. Ona göre suç sistemde değil insanlığın özündedir. Keza Goreng, Imaquiri'nin etini yememek için birkaç gün direnir fakat 202. kata yalnızca kırılmış tabak, bardakların ulaşması neticesinde açlığı doruk noktalara ulaşmış, halüsinasyon görmeye başlamıştır. Daha önceden öldürdüğü, emri çiğnediği için kötülükle suçladığı Trimagasi'nin halüsinasyonu, Goreng'e Samuray Süper bıçağını uzatır. Kullanıldıkça şeytandan farksız bir şekilde kendi kendini bileyen samuray süper bıçağını, Trigamasi'den alır ve aslında elinde tuttuğu cam parçası ile kendini asan Imaquiri'yi parçalara ayırmaya başlar, Imaquiri'nin ona armağan ettiği bedeni sayesinde 202. katta, bir ay daha hayatta kalabilecektir.

Film genel olarak baş karakter Goreng'in katlar arasında gerçekleşen yolculuğuna seyircinin de tanıklık etmesi ile geçer. Filmin son kısımlarına doğru ise daha önce yolculuğunu orta ve alt sınıflarda geçiren Goreng farklı olarak 6. katta, platformun en üst seviyelerinden birinde uyanır. Goreng alt seviyelerin ardından üst bir seviyeye ulaşmış diğer mahkumların aksine aç gözlü davranmak yerine var olan düzeni değiştirmeye kararlıdır. Goreng'in üçüncü hücre arkadaşı Baharat dışarıdan getirdiği halat ile üst kattakileri ikna ederek sıfırıncı kata ulaşma çabasıdadır ancak üst kattaki mahkumlar yardım etmez. Bu sahnede sıfırıncı kata ulaşmak için kullanılan halat, hapishanenin yönetiminin bulunduğu kata ulaşip hapishaneden kurtulmak adına gidilecek bir yolun metaforudur ancak işe yaramaz çünkü hatalı bir yöntemdir. Goreng, yönetimin bulunduğu kata çıkarak hapishaneden kurtulmak isteyen hücre arkadaşı Baharat'ı en yukarıya çıkabilmeleri için önce en dibe inmeleri gerektiğine inandırarak amacı doğrultusunda yanına yardımcı olması adına ikna etmeyi başarmıştır. Sistemi düzeltmek için iş birliği yapacaklardır.

Goreng ve hücre arkadaşı Baharat tıpkı Don Kişot ve yardımcısı Sancha gibi platformun üzerinde aşağı katlara inerek şövalyelik yapacaklar, mazlumlara yemek ulaştıracaklar ve sistemin değişmesi için büyük bir savaş vereceklerdir. İlk elli katta bulunan mahkumların aç olmadıklarını varsayarak onlardan bir günlük oruç tutmalarını talep ederler. Katlardan birinde Goreng ile bir mahkûm bir gün aç kalmaya ikna olmaz ve "Lanet olsun geçen ay 114. kattaydım" der bunun üzerine Goreng ise asıl o kadar aşağıdaysa durumu anlaması gerektiğini belirtir. Alt seviyelerde açlığı yaşamış bir mahkûm üst seviyelere ulaştığında açlığı çok iyi bildiği halde aç kalacak olan mahkumları önemsemeden bencilce ihtiyacından daha fazlasını yemek istemektedir. Bu sahnede yönetmen Urritia, insanoğlunun bencil ve aç gözlü yapısını seyirciye tekrardan hatırlatmaktadır. Nitekim ilk elli katta bulunan diğer mahkumlar da aynı şekilde bir gün aç kalmaya ikna olmayacaklardır. Çözüm olarak ise Goreng ve Baharat mahkumları kendiliğinden ikna edemeyeceklerinin farkında olarak yola çıktıkları için ellerine aldıkları demirler ile aşağı katlara inmeden önce bir çeşit silahlanmaya gitmişlerdir. Filmin bir İspanyol yapımı olduğu düşünülürse buradaki silahlanma İspanya iç savaşından sonra İspanya'nın başına geçen Franco rejimine karşı, demokrasiyi İspanya'ya geri getirmek adına devlete silahlı direniş gerçekleştiren gruplardan esinlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İlk elli katın başlarında mahkumları ikna etmeye çalışan Goreng ve Baharat, birkaç katın ardından ikna etmeye çalışmaktan pes ederek direkt şiddete başvurmuşlardır. Katlardan birine denk geldiklerinde karşılarına kendisini bilge olarak tanıtan bir adam çıkar. Dini a-

Bunların üstüne bütün köy histerik bir halde, çok sevdiği oğlu Hasan tarafından katledilmesi için çabalamaktadır. Roman, dikkat çekici biçimde sınıf farklarına ve güç dengelerine dair önemli işaretler verir. Halil'in ailesinden kimse Esmeyi öldürmeye cesaret edemez bunun sebebi Esmeyin zengin ve gaddar erkek kardeşleridir.

3.3. Gölge Yan: Hasan

Gölge Yan, karanlık kötü yön anlamına gelir ve Jung'un arketip analizinde önemli bir tanım olarak yer alır. Bireyin karanlık ve kötücül yönlerini temsil eder (Storr, 2006: 77). Gölge, bireysel bilinçdışı yer alan aşağılık bir varlıktır. İlkel denetimsiz ve hayvansal olan bu arketip, bireyin içinde yaşadığı toplum ne kadar dar ve kısıtlayıcı olursa, o kadar genişleyebilmektedir. Hasan'ı annesini öldürmeye götüren gölge yandır. Gölge arketipi doğası gereği bilinçdışıdır. Görmezden gelindiği sürece bilinçdışı kalmaya devam edecektir. Dolayısıyla insanın, gölgenin karanlık taraflarının yönetimi altında olup olmadığının cevabını, gölgesiyle yüzleşmediği sürece, net olarak vermesi zordur. "Gölge derken benliğin olumsuz tarafını kastediyorum. Saklamak istediğimiz tüm sevimsiz özelliklerin bireysel bilinçdışıyla birleşmesinin toplamını" (Jung, 20036: 110).

Gölge arketipinin karanlık özelliklerini iyi-kötü karşıtlığı üzerinden değerlendirilmek mümkündür. Toplum baskı altında tutan unsurlar, gölgenin bilinç dışında gittikçe büyümesine ve şiddetin artmasına neden olur. Kitle isyanlarında, yağma girişimlerinde, zararsız görünen insanların; kolektif bilinç dışı ve kitlenin etkisiyle yıkıcı davranışlar sergilemeleri gölge yanla ilişkilidir (Fordham, 2015: 67).

Romanın ana kahramanı küçük Hasan bu varlığa teslim olup baskıdan kurtulmaya çalışır. Toplumsal hayatta gölgenin bilinçdışı güç kazanması ve şiddetinin artması şeklinde kendini gösterir (Fordham, 2019: 64-67). Hasan tipi üzerinden insanın barındırdığı olumlu yönlerin öç gibi, kıskançlık gibi yıkıcı duygularla biranda gölge yanını açığa çıkarıp kötülüğe dönüşebilmesi anlatılmıştır.

Hasan'ın gölgesini ortaya çıkaran ilk adım hem romanda hem de filmde babaannesi Zöhre'nin üç oğlunu yanına çağırarak asıl kanlının fail değil sebep olanı işareti olmuştur:

"Oğlumun kanlısı Abbas kâfiri değil, oğlumun kanlısı Esmedir. Varın temizleyin kanınızı. Oğlum Halil'in kanını yerde koyarsanız bu dünyada da öteki dünyada da ak sütüm size haram olsun" (Kemal, 2016: 15).

Zöhre, ağıt ve beddualarla aktardığı bilgiyle torunu Hasan'ı zehirlemiş, köylüyü yönlendirmiş ve sonunda Hasan'ı elbirliğiyle itmişlerdir.

Romanda Hasan'ın gölge yanını ortaya çıkaran bir diğer kahraman ise hapisanedeki adi suçlu Lütfü'dür. Lütfü, Hasan'ı küfür ve beddualarıyla zamanla kötülüğe alıştıtır. Hasan'ın kalbindeki şefkati koparan, kalbinin taş dönmeye neden olan Lütfü tipi, sinemada yer almaz. Senaryoya eklenmemiştir.

Yazar, Hasan'ın psikolojisindeki değişimleri, gölgesinin açığa çıkmasını okura doğa üzerinden anlatır. Hem filmin hem romanın başında Hasan, kırlangıçları seven, onlara emek harcıyıp yuva yapan bir çocukken psikolojisi bozulunca kırlangıç yuvalarını yıkar. Aslında burada yazar, halk kültüründeki kırlangıç motifinden yararlanarak kırlangıcı umutla, özlemlerle birleştirilir. Hasan'ın kırlangıç yuvalarını dağıtması ve onları ateşe vermesiyle, okur Hasan'ın umudu ve özlemlerinin bittiğini anlar. Hasan, gölgesinin etkisiyle kırlangıç yuvalarını bozmakla kalmayıp, gökte uçan kartala dahi ateş eder. Eserde Hasan'ın annesine kalbinin nasıl sertleştiği kırlangıç yuvaları üzerinden anlatılır. Hasan, önce sevdiği kuşlara kıyar, sonra da annesine. Anlatıcının burada kuşları kullanması, on binlerce yıl öncesine uzanan derin bağları gösterme çabasıdır. Kuşlar, hemen bütün erken toplumların totemleri içinde yer almaktadır. Yazar, gölge yan arketipini anlatırken hem kuşların simgeliğinden hem de yılan arketipinden faydalanır.

“Çukurova’da kırlangıçlar evlerin içine yaparlardı yuvalarını. Her evde birkaç kırlangıç yuvası olurdu. Kırlangıç yuvasını bozmak, gözünün içine bile yapsa günahların en büyüğüydü. Köyde kırlangıç yuvası bozduğundan dolayı çolak olmuş birkaç kişi vardı. Birkaç kişi de titrek olmuştu. Yerlerde, yuvalarla birlikte kırlangıç yavruları, çırpınan, ezilmiş, cansız. Ezilip yere yapışmış. Öfkelenmiş delirmiş bir el, ta yukarılara, sütunlara kadar, orta direktten fırlayıp yuvaları aşağı indiriyor, indirip fırlatıyor yavruları oraya buraya” (Kemal, 2016: 86).

Romanda uzun uzun anlatılan kırlangıç ve kartal tasvirleri filme çok sınırlı yansiyabilmiştir. Türkan Şoray (2012: 112), kuşların simgesel yönünü çok iyi bilen bir yönetmendir ve bir röportajında kartal bulamamasından yakınmıştır. Nihayetinde gölge yan arketipinin açığa çıkmasıyla Hasan’ın vardığı nokta annesini öldürmek olur. Bachofen, mitoloji araştırmalarında anneliğin insanoğlunun içindeki iyi taraflarının, erdemlerin ve iç huzurun sembolü olduğu söyler (Aktaran; Fromm, 2015: 198-199).

3.4. Yılan Arketipi

Yılan bacakları olmayan, pullu, sürüngen bir hayvan olarak tanımlanır. Öldürücü gücü olan zehriyle korku salan bu canlı, gizlenme ve deri değiştirebilme özelliğine sahiptir. Bu sebeplerden dolayı insanlık tarihi boyunca yılan, dikkat çekmiş birçok toplumda yaratıcı güçte kabul edilmiş ve kutsal sayılmıştır. Yılan, anlatmaya ve gösterime dayalı birçok metinde görülen mitolojik bir imgedir. Yılan, ilk mağara resimlerinden ilk yazılı kaynaklara kadar, kültürün katmanlarıyla hep var olmuştur. Mitolojilerden, dini kitaplara, halk edebiyatına kadar birçok sahada yılanla rastlanır. Kur’an-ı Kerim’de yılan motifi Hz. Mûsâ’nın asâsı çerçevesinde anlatılmaktadır. Arap paganizminde yer alan ay kültüyle bağlantılı bir yılan tapınmasından bahsedilir. Bununla birlikte İslâm geleneğinde yılan, zararlı bir hayvan olarak kabul edilir. Cinlerin, yılanın kılığına girdiğine inanılmaktadır (Çelebi, 2012: 51). Yılanı Öldürseler romanında yazar, bu inanişin etkisinde kalmış yılan arketipine ölmüş Halil’in ruhunu yerleştirmiştir. Halil, cin olmuş peri olmuş yılan bedeni içinde oğluna görünmektedir.

Campell (2000:158), yılanı felaket habercisi olarak tanımlamıştır. Uzun süre yeraltında kalan ve ilkba-
harla yeryüzüne çıkarak gömlek değiştiren yılan ölümsüzlüğün, şekil değiştirmenin ve üremenin sem-
bolüdür.

Bir yaratılış miti olan Enuma Eliş’te de ejder Tiamat bir anne gibi hem yaratan hem de yok eden yanlarıyla anlatılmaktadır. Yılan, anne arketipinin yeraltında yaşayan olumsuz bir örneğidir. Anne, doğurduğu canlı üzerinde büyük güce sahiptir, zarar da fayda da verebilir. Tıpkı anne gibi yılan da özünde iyiliği ve kötülüğü bir arada barındıran bir varlıktır (Jung, 2013: 22-44). Yılan da anne gibi içinde bir ikilik yaşar hem doğurma eylemini dışı eril gücü besler ve doğurdukça ölümü de doğurur ve yok oluşu başlatır (Gwendolyn, 2002: 53). Romanda Halil’in kardeşi Ali köye döner. Esmeye kendisiyle evlenmesini, Hasan’ı da alıp köyden gitmeyi teklif eder. Babaanne torununun aklını sürekli çelmeye çalışır. “Hiç insan kocasının kardeşiyle evlenir, onun koynuna girer mi? Yılanlar şahı Şahmeran’ı getirdim.” der ve yılanları bırakır. İskendername ve Şahmeran hikâyesinde Şahmeran başı, insan şeklinde bir yilandır. Yeraltı dünyasında yaşar. Hastalıkların çaresini bilir. İnsanoğlu’na yardım eder fakat ihanete uğrar. Bu efsanevi anlatımla paralel olarak Şahmeran Yılanı, Zöhre’nin acılarını dindirecek Esmeyi ortadan kaldıracaktır. Kemal, yılan imgesini çok yönlü kullanmıştır. Zöhre bir annedir, ama oğlu Halil’in intikamını alamadığı noktada yılanları Esmen’in bahçesine döker. Yazar burada Zöhre’nin annelik arketipi ile Yılan arketipini birleştirir ve içindeki yok etme potansiyelini ortaya koyar. Filmde de kullanılan yılan göstergesi korku, bilinmezlik, oç alma gibi negatif kavramlara karşılık gelmektedir.

Türk mitolojisinde yılan çok fazla yer almayan bir hayvan olmasına rağmen Eski Türklerde, yılan Şaman’ın yardımcısı koruyucusu ruhlardan biridir. Dolgan ve Tunguzlara göre çocuklar doğmadan önce onların ruhları küçük kuşlar olarak kozmik ağacın yani Hayat Ağacı’nın dallarında otururlardı. Şaman da onları ağaçta bulurdu. Bu ağacın tepesinde kartal, dibinde ise yılan bulunurdu (Seyidoğlu, 1998: 86). Yaşar Kemal, eski Türklerdeki bu inanişi okumuş muydu bilemeyiz ama buna benzer bir anlayışa kitap-
ta yer vermiştir. Kartal yukarda uçarken aslında onu izleyenlere ve yılanla bir mesaj vermekteydi.

Halil'in ailesi, Halil'in oğlu Hasan'ı erken büyütüp erkeklik duygusu vermek ve ikna etmek adına varlık göstergesi hediyeler verirler. Şehirden getirilmiş bir takım elbise, kasket, gösterişli bir at ve silahtan oluşan bu hediyeler hem romanda hem filme aynı şekilde yer almaktadır. Halil'in ağabeyi bu tip hediyelerle Hasan'ı ikna edemeyince, halk inançları ile bezeli bir yalan uydurur. Babası Halil'in hortladığını ve kendisine, "Esme'yi öldürün!" dediğini ve intikam istediğini söyler. İddiasına göre Halil, kuş, kurt, kertenkele ve yılan donuna¹¹ girip gelmektedir. Eski insana göre yeryüzünde mevcut her cisim, her madde, bir kuvvetin taşıyıcısıdır. Ayrı görünseler de esasta yine de birtakım benzerlikler vardır. Bu benzerlikler, aralarında bazı şekil değişikliklerine yol açarlar. O halde bir cisim birden fazla görünüşler altında tezahür edebilir, hayvan veya bitki biçimine girebilir. Romanda ruhlarla iletişime geçildiğine dair güçlü bir inanç vurgusu vardır.

Köyün içe dönük yapısı, bu sözün yayılmasına imkân sağlar ve sonunda herkes hortlağa inanır. Söylen-ti o denli büyür ki Halil'in öcü alınmazsa, Halil ömür boyu yılan donunda kalıp hortlak olacak ve ne kendi ne de oğlu Hasan huzur bulamayacaktır. Halil'in hortlağı, önce bir yılanken ardından yılan donundan çıkar kedi olur, kedi donundan çıkar baykuş olur. Yazarın burada Halil'i baykuş donuna sokması, baykuşun halk kültüründeki acıları, kederleri haber verdiğine inanılan bir kuş olmasından kaynaklanır. Baykuşun güneş battıktan sonra çıkması uğursuz bir kuş olarak algılanmasına sebep olmuştur. Bâbil, Mısırlılar, Yahudi ve Hıristiyanlarda baykuşun uçuşundan anlam çıkarma adeti vardı (Çelebi, 2012: 51). Bununla birlikte baykuş, sırları ve ön sezgileri taşıyanları tanır, bilir, ışığın dünyasıyla, karanlık ve görünmez dünyanın arasındaki bağı kurar, bilinçaltını ve bilinmeyenini temsil eder (Buffalo, Sherry, 2007: 123). Baykuş, şamanların en çok donuna girdiğine ve ona ayin sırasında yardımcı olduğuna inanılan hayvanlar arasında yer almaktadır (Eliade, 2018: 116). İslam öncesi şiirinde baykuş, ölümün habercisi veya intikam için yeryüzüne dönmüş bir insanın ruhu idi. Diğer yandan ceza olarak kuş olma Türk Mitolojisi'nde Yaratılış Destanları içinde zikredilmektedir (Ögel: I, 462.). Yazarın, Halil'i baykuş donuna sokması hem Halil'in cezalandırıldığı fikrini güçlendirir hem de baykuşun bilme vasfına vurgulama çabası olabilir. Halil'in donuna girdiği diğer bir hayvan olan kedi, eski Mısır önemli kült hayvanlarından biridir. Ayrıca tanrıça İsis'in kutsal hayvanıdır. Ana tanrıça Bast, kedi başlı bir kadın şeklinde tasvir edilir. Mısır'da kutsal kabul edilen kedi, Grek ve Roma topraklarında tanrıça Diana'nın kutsal hayvanı olmuştur (Demirci, 1998:81-85). Kedi, İslam öncesi Araplarda uğursuz hayvanlar içinde kabul ediliyordu (Demirci, 1998:81-85). Yazarın kediye uğursuz bir anlam yüklemesi ve Halil'in kedi donuna girmesi, ifritin kedi suretinde Hz. Peygamber'in karşısına çıkıp yüzüne bir ateş parçasıyla çarpmaya kalktığı rivayetiyle alakalı olabilir (Erbaş, 2000: 516). Halk kültürlerinde kedi ve köpeğin yürüyen bir kişinin önünden geçmesi uğursuzluk kabul edilir (Çelebi, 2012: 52). Yazar, romanda Halil'i kedi şekline sokup, oğlu Hasan'ın önünden geçirmesi bu inancı düşündürür. Burada verilmek istenen mesaj, Halil, öcü alınıp, kan dökülene kadar bu azabı çekecektir:

Halil: "Hasan, sen oğlum değil misin? Sen benim zürriyetimden olmadın mı Hasan? Kurtaramaz mısın babanı? İşte önümde yüzlerce kırmızı yılan, bunlar yılan değil, kanı yerde kalmış insanlar. Öldürülmüşler de öçleri alınmamış. Kırmızı yılan olaraktan hortlamışlar. Beni bunlara çoban yaptılar zebaniler. Benim de kanım yerde kalırsa, beni de böyle güttürecekler. Ben kırmızı bir yılan olup kıyamete kadar böyle sürünmeye lâyık mıyım Hasanım, yavrum... Aaaaah, yılanı öldürseler, yılanı öldürseler Hasan... Aaah, Hasan..." (Kemal, 2016: 92).

Hasan, bu baskıdan kurtulmak için köyden kaçır. Ancak Zöhre, "Halil, Hasan'ı aldı, kaçırıldı, öç alınmazsa köyün bütün çocuklarını kaçırarak" diyerek hortlak algısını besler. Hasan aslında köyün birine "Tanrı Misafiri" olarak gider. Orada köylülere, içinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtan bir masal anlatır.

"Bir çocuk varmış, anası çok güzelmiş, anasını bir gün kaçırmışlar, kaçırılanları vurmuşlar. Kocasını Halil'i de öldürmüşler. Herkes çocuğun annesini suçlamış. Bir gün çocuğun babası hortlamış, yılan, akrep, kuş donunda görünmüş. Öcü alınmazsa ömür boyu öyle dolaşacakmış, çocuğu sokup öldürecekmiş" (Kemal, 2016: 81).

Baskı altındaki Hasan köye geri döndüğünde köylüler yılan donundaki babasını ve hortlağı sorarlar. O ise sadece annesine sarılır. Eserde, Hasan'ın iç dünyasını yansıtan hem rüya hem de halüsinasyon kullanılmıştır. Kemal, Hasan'ın içindeki psikolojik çatışmayı göstermek için kahramanını gerçekte düş-

¹¹ Şekil, cisim değiştirme. İnsanın hayvan şekline girmesi, metamorphose.

eri ayıramayan bir noktada tasvir etmiştir. Hatta söz konusu olan toplu bir halüsinasyondur, köyü etkisi altına alan irrasyonel bir varlık olan hortlaktır.¹²

“Hasan’ın boynu uzamış, kararmış, yaşlı adamların boynu gibi kırışmıştı. Kendi kendine konuşur bir hali vardı. Belki de düş görüyordu. Belki bir köylü, belki büyük anası. Baş dondurucu bir hızda geliyordu her şey” (Kemal, 2016: 21).

Türklerde öcü alınmamış, kanı yerde kalmış insanların ruhu kırmızı yılan, kedi, köpek olarak süreceği inancı vardır.

Zöhre kadın da torununa “Baban kara sevdasından hortladı. Anneni kıskanıyor. Öldür onu.” der. Hasan köye doğru koşar, babaannesinin yanına gelir. Babasının “Beni kırmızı yılan olarak hortlamaktan kurtarın, yılanı öldürün” dedikleri kulaklarında yankılanır.

Köyde yangın çıkar, köy yanar. Hasan’ın kafası iyice karışır. Yılanlar görür. “Kurtar beni ömrüm boyunca böyle dolaşacağım” diyen babasının sesini duyar. Çocuk daha fazla dayanamaz. Anası ekmek yaparken tüfekte onu öldürür. Film çocuğun “Ben öldürmedim.” diye bağırarak çığlığıyla biter.

3.5. Yaşlı Bilge Adam Arketipi:

Yaşlı bilge arketipi eserlerde kahramana yol gösterip akıl veren, gerçek hayatta bilinçdışının etkisiyle bireye yol gösteren, sezgi aracılığıyla bireyi doğruya yönlendiren bir arketiptir. Yolculuk esnasında karşılaşılabilecek engelleri ve bunların üstesinden nasıl gelineceğini söyler, kahramana rehberlik yapar (Jung, 2003:89) Levi-Strauss, simgecilik olmadan toplum var olamaz demektedir. Romanda, yaşlı bilge arketipi insanlığın ortak hayat tecrübesini sembolize etmektedir. Yaşlı bilge, tıpkı kahraman gibi üstün bir eril varlık olarak belirir. Derviş ruhlu bu kişi, bilgi ve hikmetle yakından ilgilidir. Bu arketip; saygı duyulan tecrübeli bir yaşlı, bir hoca hatta bir peygamber olarak kültürlerinde yerini alır. Yılanı Öldürseler romanında yer alan Dursun Dede, köyün ve çevrenin en yaşlı adamıdır. Köydekiler ve en önemlisi Hasan, bu kişinin her konuda doğruyu bilen bir kılavuz olduğuna inanır. Ak sakallı, derviş Dursun, burada halk edebiyatındaki gibi iyiliğin, güzelliğin temsilcisidir ve bilge yönünü konuşurur:

“Esme bin yılda bir gelendir. Dünya güzeldir. Ona bakan cennete gider. Kurt, kuş, böcek, kadın, erkek onu kıskanır”

Ayrıca, Dursun dede halk inançlarındaki kadim bilgiyi aktarır, anneyi koruma altına almaya çalışır:

“Anan Allah’ın sevgilisidir. Allah’ın sevgilisini öldürürseniz Allah hepinizi süründürür, başınıza taş yağdırır.”

Yukarıdaki yer alan cümleler romandan, filme değiştirilmeden aktarılmıştır.

Hasan’ın annesi Esme, tıpkı efsanelerde olduğu gibi çok güzeldir, güzelliğinde bir olağanüstülük vardır: *“Dünya güzeliydi. Gençcekti. Anasının uzun saçları vardı, beline kadar inen. Herkes öyle söylüyordu, bu Çukurova’nın, belki de dünyanın en güzel kadınıymış anası. Anasını istemeyen delikanlı yoktu şu koca Çukurova’da” (Kemal, 2016: 8).*

Güzellik, Esme’nin etrafında bir kıskançlık oluşmasına ve bu kötü duygunun Esme’yi ölüme sürükleyecek olaylara neden olmaktadır. Eserdeki derviş tipi, inançsal öğeleri kullanarak Esme’ye yönelten kıskançlığı püskürtmeyi ve bu katli engellemeye çalışmaktadır.

Yaşlı Bilge arketipinin bir figürü olan şaman¹³, dünyanın çeşitli kültürlerinde görülmekle beraber Türk coğrafyasında önemli bir rol oynar. Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların ayinlerini şaman veya kam adı verilen din adamları yönetirdi. Bu kişiler ayin ve törenleri yapan, hekim, psikolog, sanatçı gibi icracı görevini ifa ederler ve bu uygulamaları Tanrıların adına Tanrının sözcüsü olarak yaparlardı. Dursun Dede, sakalı, yürüyüşü, asası ile filmde hem bir şamana hem de arketipte yer alan rüyalarda beliren bir aksakallı dedeye benzetilmeye çalışılsa da filmde inandırıcılık vasfı düşük bir profille ortaya konmuştur.

¹² Halk kültüründe al karısı, cadı, Kara Koncolos, peri, cin ve hortlak aynı grupta kabul edilir. Kötü ruhları temsil ederler (Kaya, 2015: 52).

¹³ Paleolitik çağdan bugüne Sibiryaya ve Orta Asya topluluklarında varlığını sürdüren inanış ve bu inanışın merasimlerini yöneten kişiye verilen ad (Güngör, 2020, s. 325).

Sonuç

Bu çalışmada Türk dilinin ve Türk edebiyatının dünyaca tanınmış yazarı Yaşar Kemal'in Yılanı Öldürseler Kitabı ve kitabın sinemaya uyarlaması arketipsel bir inceleme ile ele alınmıştır. Çalışmada, öncelikle bir yazar olarak Yaşar Kemal'in, Yılanı Öldürseler romanında¹⁴ sözlü kültürden esinlenmesi ardından Şoray'ın bu eseri filme aktarması arketipler bağlamında değerlendirilmiştir. Türk romanı ve Türk sinemasında mitoloji, sözlü kültür ve halk edebiyatının önemli etkisi vardır. Bir coğrafyanın ve milletin folklor motifleriyle yazılan eserler ve çekilen filmler aynı zamanda o kültürün algılayışını ve değerlerini yansıtmaktadır.

Nispeten yeni bir medya olarak sinema, yönetmenlik yeteneği ile yeniden yaratımın mekanik şeklidir. Edebiyat uyarlamalarında, yönetmen bu yeniden yaratıma bir ilave daha yapar. Sözlü-yazılı bir anlatımdan etkilendiği betimlemeleri tekrar yorumlar gerçek görüntülerle araca aktarır. Şoray'ın romanı gözeterek yaptığı tercihlerden dolayı Yılanı Öldürseler, edebi bir metni yücelten bir uyarlamanın nasıl yapılabileceği konusunda örnektir. Edebi metnin filmde yeniden nasıl aynı tarzda kurulabileceğini de gösterir. Klasik seyirci beklentisi olan, edebi esere sadakat filmde dikkati çekmektedir.

Şoray, kitaba genel olarak sadık kalsa da bazı kurgusal görsel farklılıklar ve tasvirlerde yetersizlik içermektedir. Türk sineması, çok okunan kitap ve yazarların kitaplarından uyarlamayı bir gelenek haline getirmiştir. Hem ortada hazır bir malzeme hem de okurlardan devşirilecek hazır bir seyirci potansiyeli mevcuttur. Ancak, bu gelenekten farklı olarak Şoray, Yaşar Kemal'e ayrı bir önem vermiş O'nun popülerliğinden faydalanmaktan ziyade O'nun sanatına hayranlığını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu hayranlık, kaynak metne sadakati artırmış, sinemada yönetmenin ağırlığını azaltmıştır. Şoray, kendi yaklaşımını ortaya koyamamış, anlatımı somutlaştıramamıştır.

Şoray, filmde kültürel kimliğe ait detayları ve çatışmaları görselliğe taşıyabilme gayesi gözetmiştir. Ancak, uyarlamalardaki olağan sorun yazarın betimleme gücü ile okurun hayal gücünü beslemesi gibi etkenler bu konuda Şoray'ı zora sokmuştur.

Şoray, Yaşar Kemal'in halk kültüründen beslenen sözlerini öne çıkarıp, bunu yaparken de gerek mekân tasvirleri gerekse kişi tasarımları bakımından romana uyan tercihleriyle dikkat çeker. Edebi anlatının, edebiyat medyasının belirleyici unsurlarını film medyasına transfer etmesinden ve romanın akışını hem Yaşar Kemal'in betimlemeleri hem de Anadolu halk kültürü ile çevreleyen anlatımından dolayı benzeşik transformasyon tanımlamalarını kullanan bir eser ortaya çıkmıştır. Kemal'in anlatımını arketiplerin, mitler üzerinden yorumlanma çabalarının nedeni, insanoğlunun birikimini daha iyi anlamak ve tanımdır. Arketipler ve simgeler üzerine çalışan düşünürler, modern dünyanın artan dramlarından biri olarak imgesel düşüncenin kısırlaştırmasını kabul etmektedir. Her ne kadar film medyasında oluşturulan senaryo da Yaşar Kemal'in dahili olsa da özellikle anlatımda kaçınılmaz olarak farklı bir eser çıkmıştır. Bu yeni anlatım, Türkan Şoray ve ona yardım eden Atif Yılmaz'ın yaratımıdır (Şoray, 2012: 210).

Diğer yandan 1950'lerin ve 1960'ların köy temalı edebiyatı ve filmlerinde konuların işleniş tarzı köy gerçeklerinden hayli uzakta, dereleriyle, akar sularıyla, suya sabuna dokunmayan konularıyla manzarayı, köy dekorunu öne çıkaran kartpostal filmlerdir (Özgüç, 2005:125). Buna karşın Yaşar Kemal, eleştirel bir tarzla kan davasını, kadınlara bakışı ve kıskançlık olgusunun köy gibi kapalı ve küçük bir toplumda nelere yol açtığını ele almıştır. Kemal, köyü bir dekor olmaktan çıkarmış, sorunları toplumsal değişim çerçevesinde cesurca ele almıştır. Film ise özellikle Esme'nin kaçırılışı, tecavüzü ve baskı altına alınmasını eleştirel bakımdan vermeye çalışsa da Zöhre'nin kan davası ötesine götürememiştir.

¹⁴ Uzun bir hikâye olarak da değerlendirilebilir.

Pınarbaşı, G. (2021). Edebiyat ve Sinema Birlikteliğine Arketipsel Bir Bakış: Yılanı Öldürseler Örneği.
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi 1(2). 89-106.

Arketipsel eleştiri ile incelenen romanda, yaşlı bilge, gölge yan, anne, kahraman ve yılan arketiplerinin yer aldığını görülmektedir. Romanın ve filmin toplumdaki karşılığı, kolektif şuuraltından azımsanmayacak derecede yararlanılmasından kaynaklanmaktadır. Yaşar Kemal, “Yaşlı Bilge Adam” arketipiyle insanlığa dair hayat tecrübesini ve geleneği; “Gölge yan Hasan” arketipiyle insanın iyi ve kötüyü bünyesinde her daim barındırdığını; “Yılan” arketipi ile ölüm, dönüşüm ve yeniden doğuşu ve döngüselligi yansıtır.

Kaynakça

Adanır, O. (2012). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Say Yayınları.

Aktulum, K. (2018). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 85: 233-256.

Asad, T. (2007), Sekülerliğin Biçimleri, Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik, İstanbul: Metis Yayınları.

Banarlı, N. S. (1971). Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I., İstanbul: Meb Yayınları

Barnard, A. (2016). Simgesel Düşüncenin Doğuşu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Buffalo G. Firedancer, S. (2007). Şamanların Erk Hayvanları, (çev. B. Uluçer). İstanbul, Okyanus Yayıncılık.

Benjamin, W. (2012). Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri, (Çev. B. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı,

Bonnefoy, Y. (1981). Mitolojiler Sözlüğü. Ankara: Dost Yayınevi.

Campbell, J. (1992). Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri 4, Ankara: İmge Kitabevi.

Campbell, J. (2000). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çelebi, İ. (2012). "Uğursuzluk", İslam Ansiklopedisi (Cilt 41). İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2003). Türk Halk Kültürü'nde Memoratlar ve Halk İnançları. Ankara.

Demirci, K. (1998). "Hayvan". İslam Ansiklopedisi (Cilt 4). İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Eliade, M. (2018a), Edebi Dönüş Miti. İstanbul: Dergah Yayınları.

Eliade, M. (2018b), İmgeler ve Simgeler. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Eliade, M. (2017), Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Erbaş, A. (2000), "İfrit", İslam Ansiklopedisi (Cilt 21). İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Esen, Ş. (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema. İstanbul: Beta Yayınları.

Fordham, F. (2019). Jung Psikolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Say Yayınları.

Fromm, E. (2015). Rüya Masallar Mitleri. İstanbul: Say Yayınları

Güngör, H. (2010). Türk Din Etnolojisi. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Gwendolyn, L. (2002). A Dictionary Of Ancient Near Eastern Mythology. New York: Taylor and Francis.

Hall C., Nordby V. (2006). Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri. İzmir: Cem Yayınevi.

Jung, C. G. (2003). Dört Arketip, (Çev. Z. Aksu-Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.

İnanoğlu, T. (2004). 5555 Afişle Türk Sineması. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Pınarbaşı, G. (2021). Edebiyat ve Sinema Birlikteliğine Arketipsel Bir Bakış: Yılanı Öldürseler Örneği. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi* 1(2). 89-106.

- Kabacalı, A. (1992). *Çağımızın Büyük Romancısı Yaşar Kemal*. İstanbul: Tüyap Yayınları.
- Kalafat, Y. (1990). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Kaya, M. (2015a). *Türk Romanlarında Destan Etkisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kaya, M. (2015b). *Mitolojiden Efsaneye*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kemal, Y. (2011). *Röportaj Yazarlığında 60 Yıl*. İstanbul: YKY.
- Kemal, Y. (2016). *Yılanı Öldürseler*. İstanbul: YKY.
- Keleş, A. (2016). Franz Kafka'nın Dava ve Şato Romanlarının Film Uyarlamaları Örneğinde Edebiyat ile Film Arasında Medyalararasılık İlişkileri, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- McLuhan, M. (2005). *Yaradığımız Medya*. İstanbul: Merkez Kitapçılık Yayıncılık.
- Monaco J. (2000). *Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Moore, R. (1995). *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Naskali-Gürsoy, E. (2009). *Lanet Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü'nün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Otto, R. (2014). *Kutsal'a Dair*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Ögel, B. (2000). *Türk Mitolojisi-II*, Ankara.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon International Yayınları
- Özgüç, A. (2009). *Türk Filmleri Sözlüğü 1917-2009*. İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve SESAM.
- Özön, N., (1981). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. İstanbul: Kitle Yayıncılık.
- Parkan, M. (1991). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İzmir: İdeart Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1998). *Folkloristik-26*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Storr, A. (2006). *Jung'un Seçme Yazıları*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Stevens, A. (1999). *Jung*. (çev. A. Çayır). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Şahin, O. (2004). *Yaşar Kemal "Geniş Bir Nehrin Akışı"*. İstanbul: Can Yayınları.
- Şoray, T. (2012). *Sinemam ve Ben*. İstanbul: NTV Yayınları.

Akdeniz Sineması'nın Kültürel Oluşum Sürecinde Yönetmen Michael Cacoyannis ve Stella Filminin Rolü *

The Role Of Director Michael Cacoyannis And The Film Stella In The Cultural Formation Of Mediterranean Cinema

Rağıp Tarañç¹
Melih Tomak²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 16.11.2021 | Kabul Tarihi: 22.12.2021

Özet

Yunan Sineması'nın önemli temsilcilerinden biri olan Michael Cacoyannis, filmlerinde Akdeniz kültürel kodlarını kullanarak, 1990 sonrası Avrupa Birliği'nin bir söylemi olan Akdeniz Sineması'nın temellerini atan yönetmenlerden biri olmuştur. Akdeniz Sineması'nın en belirgin görsel kodları arasında yer alan üçlemeler, kültüre bağlı olarak şekillenmekte ve kişinin kendi iç yolculuğunda yaşamış olduğu çatışmalar kaygılar yönetmen Cacoyannis'in Stella filminde özellikle Yunan müziği üzerinden melodramatik üçlü bir aşk öyküsü anlatılmaktadır. Filmde, Melina Mercouri'nin ilk Yunan sarışın kadın oyuncu olması ve femme libre (özgür kadın) imajı sunumu Stella filmini sosyo-politik bir film olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır. Filmin biçimsel olarak görüntü yönetiminde üst açıları kullanım tarzı minyatür ya da ikonalar formunda oryantalist bir tavırla ortaya konmuştur. Filmde üst açılarla hem Rebetiko müzik sahneleri hem de erkeklerin Yunan halk danslarını sergilediği sahneler yönetmenin biçimsel ve içeriksel anlayışını göstermektedir. Bu bağlamda bu çalışmada Stella filmi örneklem olarak seçilmiş olup Akdeniz Sineması'nın görsel kodlarının yönetmen Michael Cacoyannis tarafından nasıl sunulduğu tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: sinema, akdeniz sineması, rebetiko, michael cacoyannis, stella.

Abstract

Michael Cacoyannis, one of the important representatives of Greek Cinema, has been one of the directors who laid the foundations of Mediterranean Cinema, a discourse of the European Union after 1990, by using Mediterranean cultural codes in his films. Among the most distinctive visual codes of Mediterranean Cinema, the trilogy is being shaped by the culture, and in "Stella" by Cacoyannis the conflicts, the anxieties experienced on the inner journey of the person, tell a melodramatic love triangle, especially through Greek music. In the film, Melina Mercouri is the first Greek blonde actress and the presentation of the femme libre image leads to the evaluation of Stella as a sociopolitical film. In terms of cinematography technique high angle shots are used in the form of miniatures or icons with an orientalist attitude. Both the Rebetiko music scenes and the scenes where men perform Greek folk dances show the director's understanding of form and context. "Stella" directed by Michael Cacoyannis was chosen as an example in this study to deepen the discussion on how the visual codes of Mediterranean Cinema are presented in film.

Keywords: cinema, mediterranean cinema, rebetiko, michael cacoyannis, stella

¹ Doçent Doktor, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Film Tasarımı Bölümü, rtaranc@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2936-8517

² Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Temel Eğitim Bölümü, melihtomak@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9945-4878

* Bu çalışma, 20-21 Mayıs 2021 tarihleri arasında Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından düzenlenen 4. Kültürel Bilişim, İletişim ve Medya Çalışmaları Konferansı'nda (4. CICMS) özet bildiri olarak sunulmuştur.

Giriş

1950'li yıllarda sömürgecilik sonrası özellikle Akdeniz coğrafyasında kurulan ulus devletlerin toplumsal kalkınma sorunsalı ve modernleşme arzusu söz konusuydu. Bu devletlerin liderleri kadar sanatçıların da ortak arzusu toplumlarının modernleşme çabalarıdır. Bu sanatçıların içerisinde ve bizim de çalışma konumuzun temelini oluşturan en önemli yönetmenlerden biri olan Yunanistanlı Michael Cacoyannis ön plandadır. Cacoyannis'in sinematografisini oluşturan yapımları bu çerçevede değerlendirmek doğru olacaktır. Cacoyannis, sinemasında moderniteyi öne çıkarmak bağlamında ressam Tsarouchis'u filmlerinin set tasarımcısı olarak kullanırken film müziklerini de Manos Hacidakis'e yaptırmıştır. Tsarouchis Caravaggio'dan ilham almıştır ve Cacoyannis onun fantezi ve yaşam arasındaki temel gerilim ve dağınık erotik ortamını yorumlamıştır. Hacidakis'in müziği de 1930'lu yıllardan itibaren yasaklanan rembetikonun modern yorumu olarak seyirciye sunulmuştur. Bu kültürel dayanışma Yunan Sineması'nın dışında Akdenizli efektleri de beraberinde getirmiştir.

1990'lı yıllara gelindiğinde Avrupa Birliği ülkelerinde göç deneyiminden dolayı kültürel heterojenlik (çok kültürlülük) önem kazanmaya başlamıştır. Bu durumda amaç Avrupa Birliği ve Akdeniz ülkelerini siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarda ortak bir çerçevede bütünleştirmek olmuştur. Bu bütünleştirici yaklaşımı özellikle sinema gösterimleriyle yapmışlardır. İtalya'da başlatılan ve devam etmekte olan Med Film Festivali bu yaklaşımlarından biridir. Böylelikle Akdeniz sineması ve kültürel geleneği önem kazanmaya devam etmektedir. Cacoyannis ve Fellini gibi usta yönetmenlerin filmleri gösterilmekte olup, bu filmlerdeki görsel kodlar tarihsel bağları oluşturacak şekilde yorumlanmaktadır.

Akdeniz sinemasının üzerine olan popüler görüş otantikliğin (gerçek olan) modern öncesi ve özerk bir geçmişten gelen geleneklere bağlı olmasıdır. Akdeniz sinemasının görsel kodları arasında, genel tarihten ya da tarihsel perspektiften yola çıkılarak anlam ve anlatım yapısı inşa edilir (Taranç, 2019, s.25). Bu çalışmada, Stella filmi örneklem olarak seçilmiş olup Akdeniz Sineması'nın görsel kodlarının yönetmen Michael Cacoyannis tarafından nasıl sunulduğu tartışma konusudur.

1. Akdeniz Sineması'nın Oluşum Sürecinde Michael Cacoyannis ve Etkileri

Toplumsal yaşamdaki dil, düşünceler, dini inanışlar, geleneksel ve kurumsal yapılaşmalar, ikonlar, gösterge bilimsel kodlar, yasalar, üretimde ve günlük yaşamda kullanılan aletler, teknikler, sanatsal verilerin tümü kültürü oluşturan öğeler arasındadır. Bu bağlamda tarihsel süreç içinde yaşanan Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi ile birlikte meydana gelen entelektüel, kültürel, siyasi, ekonomik, toplumsal, vb. birçok dönüşümün sebebi ve sonucu olarak modernite kavramıyla karşılaşmaktayız. Modernite, her zaman yeni bir duruma vurgu yapmaktadır. Bu vurgulama bir bakıma sürekli olarak ilerleme kaydetmekten bahsetmektedir. Modernleşme teorisini oluşturan düşünce tarzına göre, gelişmede zirveye ulaşmak, toplumsal yapının çok çeşitliliğini aşarak rasyonel (akılcı) bir geleceğe doğru yol katetmektir. Her toplumun geçtiği yol, artık modernleşmiş ve dünya ülkelerinin sınıflandırmasında "gelişmiş" olarak adlandırılan ülkeler tarafından belirlenmiştir (Rzayeva, 2007, s.607). 1930'lu yıllardan itibaren modernleşme hareketleri Yunanistan'da da gerçekleşmektedir fakat bu zamanlarda ülkedeki diktatörlük rejimi ve daha sonra meydana gelen II. Dünya Savaşı bu hareketi etkilemiştir. Yunanistan'da sinema sanatında yönetmen Michael Cacoyannis Stella filminde modernitenin savunucusu olmasının yanı sıra geleneğin de bu anlayışla sürdürülmesini filmde kullandığı müzikle ortaya koymaktadır.

Yunanistan'da yeni bir müzik formunun öncüleri arasında yer alan iki müzisyen Manos Hacidakis ve Mikis Theodorakis yönetmen için de çok önemli isimlerdir. Cacoyannis'in filminde ulusal sinema yapmanın yanı sıra ulusal müzisyenlerle çalışması, hem yeni bir müzik formunun sinemada var olması hem de rembetiko (geleneksel Yunan müziği) ezgilerinden vazgeçilmemesi isteğini ortaya koymaktadır. Theodorakis ile yapılan bir söyleşi de "Akdeniz müziği bir felsefenin ürünüdür" ifadesi Akdenizlilik olgusuna bir yanıtıdır (Taranç B. , 2007, s.176). Bu bağlamda filmde rembetiko müziğiyle sirtaki (Yunan halk dansı) yapan erkekler hem bir kültür göstergesi hem de bir ikon olarak (Görsel 1) sunulmaktadır. Fakat filmin baş karakterlerinden Stella'nın dansları ve piyano eşliğinde şarkı söyleme isteği (Görsel 2) Doğulu geleneğinin yerine Batı'nın modernleşme unsurlarından biridir. Cacoyannis'in burada yapmış olduğu sosyo-kültürel film tasarımıyla hem moderniteyi hem de geleneği bir arada kullanması Akdenizliliğinin bir kanıtıdır.



Görsel 1 Sirtaki (Yunan halk dansı) yapan erkekler



Görsel 2 Stella'nın dansları ve piyano eşliğinde şarkılar söylemesi

Bir filmin oluşum sürecinde yönetmenler diğer sanat dallarından yapımlarını beslemektedirler. Bu film tasarımının önemli bir sosyo-kültürel alt yapısını inşa etmektedir. Örnekleme olarak seçtiğimiz Stella filminde, özellikle 1930'larda modernizmde temsil edilen geleneksel cinsiyet rollerinin ve hiyerarşilerinin radikal olarak yeniden kodlayan ressam Yannis Tsarouchis'un erkeklerini (Görsel 3) Cacoyannis sinematografik anlamda inşa etmiştir. Filmde, üç erkek karakterin Stella ile olan ilişkilerini görmekteyiz. Akdeniz Sineması'nın en belirgin görsel kodları arasında yer alan üçlemeler, kültüre bağlı olarak şekillenmekte ve kişinin kendi iç yolculuğunda yaşamış olduğu çatışmalar kaygılar yönetmen Cacoyannis'in Stella (1955) filminde özellikle Yunan müziği üzerinden melodramatik üçlü bir aşk öyküsü anlatılmaktadır.



Görsel 3 Ressam Yannis Tsarouchis'in erkekleri

Gerçeklik bağlamında yaşanan bu çatışmalar şarkıcı Stella'nın çalıştığı mekan Cennet Tavernası'nı egemenlik altına almak isteyen erkek karakterler üzerinden anlatılmaktadır. Filmin giriş sahnesinde Aleko karakteri Cennet Tavernası'na doğru gitmektedir. Yol üzerinde duvarlarda (Görsel 4) filmin jeneriği yer almaktadır. Bu gidiş bir arayış gibi gözükmektedir. Çünkü bu duvardaki jenerik tıpkı bir kayıp aranıyor ilanı gibi sunulmaktadır. Aleko bu arayıştan habersizdir. Bu arayış aslında hem sevdiği kadını hem de hayatını kaybetmesine neden olacaktır. Aleko, bir bakıma filmde ölümü temsil etmektedir. Stella'yı arayıp bulup konuşmak istediği sırada Stella'nın evinin önünde trafik kazası sonucu hayatını kaybeder. Bu arayışın benzerini Türk Sineması'nda Atif Yılmaz Adı Vasfiye (1985) filminde de (Görsel 5) görmekteyiz



Görsel 4 Yol üzerinde duvarlarda film jeneriği



Görsel 5 Adı Vasfiye

II. Dünya Savaşı dönemlerinde birçok devletin göz diktiği Yunanistan toprakları Nazi ülkeleri başta olmak üzere tacize uğramaktaydı. Ve o dönemde İtalyan diktatör Benito Mussolini, Yunanistan'a göz dağı vererek karşı koymadan teslim olmalarını söylemekteydi. Ülkenin gerek mali gerekse de askeri donanım olarak fazla güçlü olmaması masadaki "teslim olma" seçeneğini güçlendiriyordu. Fakat o dönem Yunanistan'ın diktatör lideri Giannis Metaksas 28 Ekim 1940 tarihinde İtalyan Büyükelçinin kendisine iletildiği Arnavutluk'taki İtalyan askerlerinin Yunanistan'a girmesi konusundaki ultiimatoma karşı resmi bir dille bu teklifi reddetti. Bir diğer anlamda "Hayır" demiş oldu. İşte o günden bu yana her 28 Ekim, Yunanların resmi bayramı olarak kutlanmaktadır (Dede, 2017). Metaksas'ın rembetiko müziğini de yasaklandığı unutmamak gerekir. Stella filminde, 28 Ekim Ohi Bayramı'nın en önemli özelliği Akdeniz'de var olan milliyetçilik ve militarist duyguların ön plana çıkarılması özellikle bando kullanımıyla anlatılmaktadır. Bayram ritüellerindeki resmi geçitlerde bandonun kullanımının birçok filmde ritüel olgu olarak veya faşizm eleştirisi olarak kullanıldığını söyleyebilmekteyiz. Örneğin, yönetmen Vangelis Serdaris'in filmi olan Vassiliki (1997) filminde (Görsel 6) ve yönetmen Ömer Kavur'un Kırık Bir Aşk Hikayesi'nde (1981) bu kullanımı (Görsel 7) görmekteyiz.



Görsel 6 Vassiliki



Görsel 7 Kırık Bir Aşk Hikayesi

2. Akdeniz Görsel Kodları Üzerinden Stella Filmi

Stella filminde Akdeniz'in görsel kodları üzerinden tipik bir anlatım bulunmaktadır. Filmde Stella karakteri Melina Mercouri tarafından oynanmıştır. Burada en önemli unsurlardan bir tanesi Mercouri'nin ilk Yunan sarışın kadın oyuncu olmasıdır ve femme libre (özgür kadın) imajı sunumu Stella filmini sosyo-politik bir film olarak değerlendirmemize neden olmaktadır.

Çevresindeki tüm erkekler Stella'ya tapmakta ve onu ikonlaştırmaktadır. Bu ikonlaştırma sorunsalı ve özgür kadın imajı sunumu, 1980'li yıllarda Türk Sineması'nın da anlatımında önemli bir yer tutmaktadır. Mine (1983), Dul Bir Kadın (1985), Adı Vasfiye (1985), Ahh Belinda (1986) bu anlatıma uygun ilk akla gelen filmlerdir.

Stella'nın hayatına giren iki erkek onunla evlenmek istemektedir. Fakat ilişki yaşadığı erkeklerin yaşamlarının birbirlerine zıt karakterlerde olduğunu görmekteyiz. Filmin en başındaki Aleko karakteri seyirciye burjuva sınıfının temsilcisi olarak gösterilir. Bu filmde Batı'nın yani modern dünyanın temsilcisidir. Milto karakteriyse futbolcudur ve Aleko'ya göre daha bir özgür ruha sahip olmakla beraber gelenekçi ve Doğu'nun temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Stella için bu iki erkek karakter özgür bir ruhla ilişki yaşamasına engel olacaktır. Çünkü bu iki erkek karakterin evlenme arzusu ve dolayısıyla Stella'nın kendini ömür boyu kocasına itaat eden bir kadın olarak hayali, evliliği cehenneme benzetmesine sebep olmaktadır. Aleko'nun Stella ile evlenme isteği Aleko'nun ailesi tarafından da istenmeyen bir durumdur. Fakat ailenin Aleko'yu kaybetmek istememesi üzerine Aleko'nun kız kardeşi Stella'ya yaptığı ziyaret sırasında evlenmelerine karşı çıkmadıklarını belirtir. Bu süreçte burjuva ailesi Stella'yı bir başka deyişle kendilerinden olmayanları gerçekte yokmuşçasına benimserler. Filmde göz ardı edilemeyecek olan unsur, Stella'nın herhangi bir ailenin iznine gerek duymamasıdır. Kız kardeşin yapmış olduğu ziyarette yönetmen Cacoyannis'in oluşturmuş olduğu ayna sahnesi (Görsel 8) hem içeriksel hem de biçimsel anlamda filme katkı sağlamaktadır.

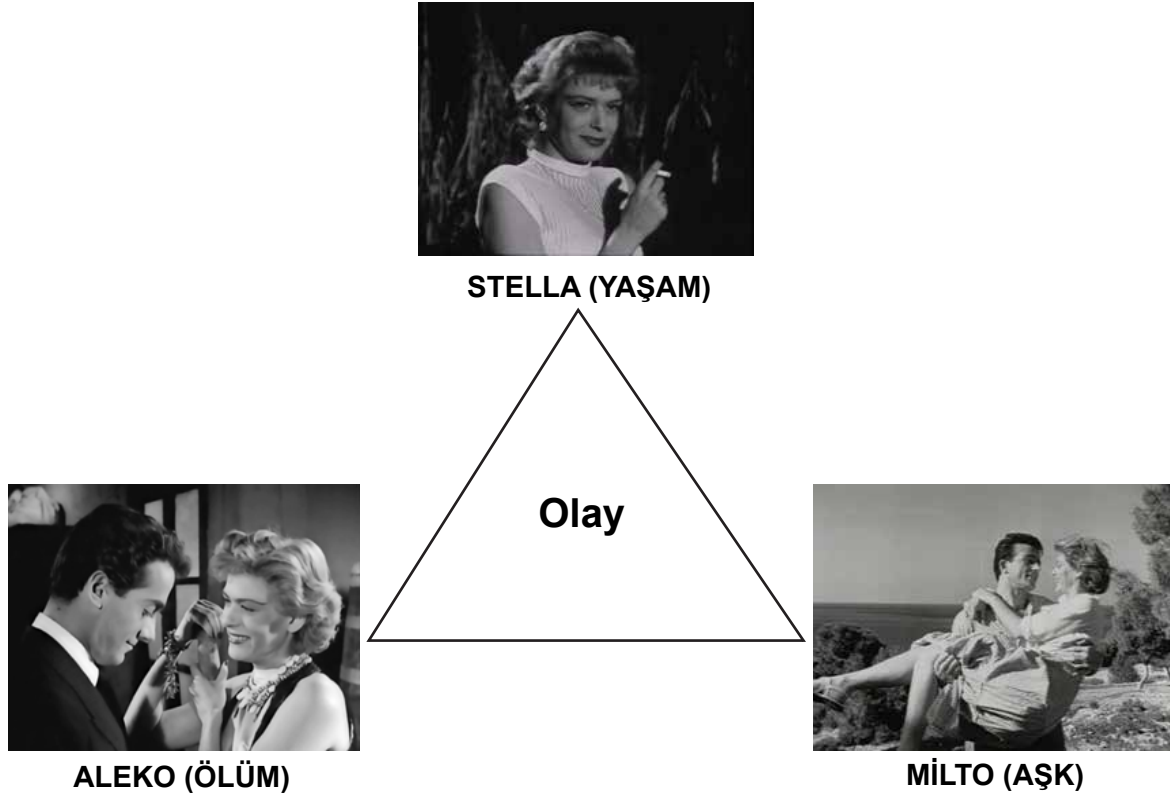


Görsel 8 Stella ve Aleko'nun kız kardeşi

Filmin sanat yönetmeni ve aynı zamanda ressam Yannis Tsarouchis'un bu sahneye mekânsal tasarım olarak etkilerini unutmamak gerekir. Bu tasarımda aynanın içindeki kadınla dışında kalan kadının duruşlarından anlaşılacağı üzere geleneksel ve modern çatışmasını da görebilmekteyiz.

Stella özgür bir kadının sunumuyla birlikte bir yaşamı temsil etmektedir. Gerçek hayatta da Melina Mercouri'nin öz yaşamına ve politik duruşuna etki yapmıştır. Stella, Mercouri'nin ilk ve tek Yunan filmidir. 1955-1956 döneminde Yunan sinema gişesinin zirvesinde yer alan film, tartışmalı konusuna ve biçimine rağmen, yurt içi ve yurt dışında önemli Akdeniz yapımlarından biri olarak değerlendirilmiştir. Altın Küre'deki ve Cannes Film Festivali'ndeki başarısının bir sonucu olarak, film aynı zamanda uluslararası alanda, özellikle sanat-sinema çevresinde iyi bir başarı elde etmiştir (Kourelou, 2016, s.59). Aleko karakteri ölümü, Milto karakteri aşkı temsil etmektedir. Bu üçgenden kaçış Stella'nın genç aşkı Antonis ile özgürlüğe ulaşmasıyla sağlanır. Antonis karakteri, Yunan mitolojisindeki Adonis'i çağırıştırılmaktadır. Bu aşk Adonis ve Afrodit aşkına gönderme yapmaktadır. Filmin dramatik çatışmasını aşağıda oluşturduğumuz görseller ve şekil üzerinden anlaşılacaktır (Tablo 1).

Tablo 1 Aşk Üçgeni



Akdeniz'de, kültürel anlamda her şeyin ortada/orta yerde yaşanmasından dolayı yönetmenler, sinemasal anlamda mizansenlerini, bu boyutla ilişkilendirmişlerdir. Bu yüzden çoğu zaman olay örgüsünün kritik anları balkon, mutfak, sokak ya da çarşı ortasında biçimlenir. Stella filminde yaşanan tüm önemli olaylar sokaklarda, pazar yerinde, resmi geçit törenlerinde, tavalnalarda yaşanmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9 Stella'nın öldürülmesi

Taraç, R. & Tomak, M. (2021). Akdeniz Sineması'nın Kültürel Oluşum Sürecinde Yönetmen Michael Cacoyannis ve Stella Filminin Rolü. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi* 1(2). 107-116.

Michael Cacoyannis militarist baskıyla dinsel baskıyı (Görsel 10) içiçe kullanmıştır. İronik bir şekilde bu yapıları Stella filminde olduğu gibi eleştirel bir üslupla göstermiştir. Akdeniz sinemasının görsel kodları içinde din, toplum ve devlet üçlemesinin varlığı bu görselle belirgin durumdadır. Bu filmdeki eleştirel bakış dinle devlet ilişkisini bir özgürlük meselesi olarak da tartışmaktadır. Filmin biçimsel olarak görüntü yönetiminde üst açıları kullanım tarzı minyatür ya da ikonalar formunda oryantalist bir tavırla kullanılmıştır. Filmde üst açılarla (Görsel 11) hem Rebetiko müzik sahneleri hem de erkeklerin Yunan halk danslarını sergilediği sahneler yönetmenin biçimsel ve içeriksel anlayışını göstermektedir. Çekilen bu sahneler ile Yunan mitolojisinde önemli bir yere sahip olan antik heykellere gönderme yapacak biçimde bir sunum, ve Akdenizli bir üslupla anlatım söz konusudur.



Görsel 10 Din ve Militarizm ilişkisi



Görsel 11 Üst açı çekim tasarımı

Sonuç

Michael Cacoyannis, bir dönem Yunan sinemasının önemli yönetmenlerden biri olarak sinema tarihinde yer almaktadır. Yönetmen ulusal değerlerini evrensele, Akdenizlilik kültürel kimliği üzerinden sunmayı tercih etmiştir. Bu durum Akdeniz sinemasının alt yapısının da ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Fellini'nin Akdenizlilik duruşunu Cacoyannis tamamlamaktadır. Üç imparatorluk geleneğinin kültürel kimliği belirlemesi bu olgunun kolayca anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Bu filmde özne olarak sunulan kadın karakter Stella'nın toplumda egemen olan erkek iktidarına son verme çabalarını görmekteyiz. Özgür kadın imgesinin sunulumu aslında Akdeniz'in dişiliğinin ön plana çıkartılmasıdır. Fakat bu ön plana sunulma çabası kadının erkek tarafından sokak ortasında herkesin gözü önünde öldürülmesiyle son bulmaktadır. Bu öldürülme meselesi aslında Cacoyannis tarafından bilinçli yapıma sebebi Yunan tragedyalarına yapılan bir gönderme olarak yorumlayabilmekteyiz.

Cacoyannis, basit ilişkiler üzerinden alt metni güçlü filmlerin yönetmenidir. Örneklem olarak seçilen Stella filminde aşk üçlemesi anlatılırken arka planda toplumsal eleştiri, kültürel değerler ve değişim-dönüşüm gibi önemli olgularla hikaye beslenmektedir. Değerler sistemi eleştirilirken bir milli bayram ya da geçmişte kalmış rembetiko gibi bir müzik üzerinden değişen dünyaya kültürel bir karşı duruş ortaya konmaktadır.

Kaynakça

Dede, E. (2017, Ekim 17). <https://azinlikca1.net/yunanistan-bti-trakya-haber/item/9764-28-ekim-ohi-bayrami-nedir>. Azınlıkça. adresinden alındı

Kourelou, O. (2016). A different kind of blonde: Melina Mercouri in Stella (Michael Cacoyannis, 1955). *Celebrity Studies*, 58-68.

Rzayeva, R. (2007). Türk Toplumunu ve Modernleşme. 38.ICANAS (s. 605-620). Ankara: Presmat Matbaa Gazete Sanayi.

Taraç, B. (2007). İki Kıyının Müziği. Ankara: Ürün Yayınları.

Taraç, R. (2019). Akdeniz Sineması'nın Genel Özellikleri. Ö. Yılmazkol (Dü.) içinde, Akdeniz Sineması (s. 25-35). İstanbul: Doruk Yayınları.

Two Film Analysis in the Context of Propaganda and Counter-Propaganda on the Basis of Hope 1970-1980

Umut Kavramı Temelinde Propaganda ve Karşı Propaganda Bağlamında İki Film İncelemesi / 1970- 1980 (*)

Menderes Akdağ (**)

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 02.08.2021 | Kabul Tarihi:20.11.2021

Abstract

The period between 1970 and 1980 is a very important process in Turkey. During this period, political stability deteriorated. Political powers were short lived. Many different ideologies dominated the period. Ideological divisions have turned into political conflict and violence. These ideologies used different propaganda tools to gather more supporters. Publications (books, magazines, etc.), press, television, cassettes (music), radio and cinema can be counted among the propaganda tools that were effective in the period. In our study, we focused on the question of how conservative thought and leftist thought use cinema. In this context, the movies named "Umut" and "Birleşen Yollar" were chosen as samples. When the films in question are examined carefully, it is seen that these films produce completely opposite messages. Therefore, these films were evaluated in the context of propaganda and counter-propaganda in our study. The movie "Umut" is under the influence of realism. On the other hand, the movie called "Birleşen Yollar" was shot under the influence of romance. Our study was supported by the information obtained by scanning the period newspapers. The subject has been tried to be further clarified by examining some of the other films shot in that period. Referring to oral testimonies and conducting a literature study can be counted among the other methods of our study

Keywords: Propaganda, Counter Propaganda, Yücel Çakmaklı, Yılmaz Güney, Cinema

Özet

Türkiye’de 1970-1980 arası oldukça önemli bir süreçtir. Bu dönemde siyasi istikrar bozulmuştur. Siyasi iktidarların ömürleri kısa sürmüştür. Dönemde çok farklı ideolojiler egemen olmuştur. İdeolojik ayrışmalar siyasi çatışmaya dönüşmüştür. Söz konusu ideolojiler daha fazla taraftar toplamak için farklı propaganda araçları kullanmışlardır. Neşriyat (kitap, dergi vb), basın, televizyon, kasetler (müzik), radyo, sinema dönemde etkili olmuş propaganda araçları arasında sayılabilir. Çalışmamızda muhafazakâr düşünce ile sol düşüncenin sinemayı nasıl kullandığı sorusuna odaklanılmıştır. Bu bağlamda “Birleşen Yollar” ve “Umut” adlı filmler örneklem olarak seçilmişlerdir. Söz konusu filmlere dikkatli bakıldığında bu filmlerin birbirine tamamen zıt mesajlar ürettiği görülür. Bu nedenle bu filmler, çalışmamızda propaganda ve karşı propaganda bağlamında değerlendirilmiştir. “Umut” adlı film realizm etkisindedir. “Birleşen Yollar” adlı film ise romantizm etkisinde çekilmiştir. Çalışmamız dönem gazetelerinin taranmasıyla elde edilen bilgilerle desteklemiştir. Söz konusu dönemde çekilmiş kimi diğer filmlerin incelenmesiyle konu daha da aydınlatılmaya çalışılmıştır. Sözlü tanıklıklara başvurmak ve literatür çalışması yapmak çalışmamızın diğer yöntemleri arasında sayılabilir.

Anahtar Kelimeler: Propaganda, Karşı Propaganda, Yücel Çakmaklı, Yılmaz Güney, Sinema

(*) This research is dedicated to the memory of my mother, Emine Cerit Akdağ, who passed away in the Covid-19 outbreak in 2020.

ORCID NO: 0000-0002-8758-287X

(**) Doç Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi. menderes.akdag@adu.edu.tr

Orcid: 0000-0002-9301-684X

Introduction

The period between 1970 and 1980 is very important in the history of the Republic of Turkey. During this period, most people become politicized. When we look at the process, it is seen that political violence increased in the same years (Duma, 2014). It is known that political violence reaches down to secondary schools. Many cities in Anatolia, including metropolitan cities, surrender to political violence (Hürriyet, 19 March 1977). There are many reasons for the unfolding events. The economic crisis, the increase in migration from the village to the city, the chaotic state of the cities, and the political instability are just a few of these reasons. The increase in oil prices in the world and external developments in the form of tensions in the bipolar world also deeply affect Turkey's domestic politics.

It is known that propaganda is effective in mobilizing the masses. It is very important which methods are used in propaganda and which discourses are developed. However, the means by which these are carried out are the mass media. In this respect, it is necessary to examine at the mass media that were effective between 1970 and 1980. Press, television, radio, cinema and books, etc, including newspapers and magazines, can be counted among the mass media of the period. In this context, cinema has a different place because it offers visual content in a society where literacy rates are not considered good and where there are educational problems. Cinema was used as a serious propaganda tool by different groups or ideologies between 1970-1980. Therefore, it is an issue that needs to be investigated how the ideologies that affect the cinema are reflected in the films.

It is known that ideological polarizations were seen between 1970-1980. There are many factions. Between the same years, a communist threat is mentioned. But there is no single communism. It is possible to talk about many elements or sub-ideologies such as Chinese communism known as Maoism and USSR communism expressed as Leninism. However, our study has been formed as the reflection of two basic ideas on the cinema without mentioning the fractions and sub-ideologies. These are in the form of right (conservative-religious centered) and left thinking.

In our study, the films "Birleşen Yollar" and "Umut" will be examined. The movie named "Umut" is very important for the reflection of leftist thought to the cinema (Güney & Gören, Umut, 1970). It can be said that the foundations of conservative thought began to be laid in 1946, after the transition to a multi-party system in Turkey. In the early 1970s, it is known that political thoughts that centered religion and spirituality became a political party. The movie "Birleşen Yollar", shot in the same years, can be evaluated in this context (Çakmaklı, 1970).

When checking at the electronic dictionary of the Turkish Language Association, propaganda is defined as follows: "It is efforts aim to introduce all ideologies and thoughts in carried out in various ways." (TDK, 2021). It is possible to think of any action taken to refute the aforementioned doctrine, thought, opinion or ideology as counter-propaganda (Akdağ, Political Perception and Propaganda in the Period of Coalitions in Turkey 1970-1980, 2018, pp. 20-33). The words right and left are opposites of each other. This situation expresses a contradiction not only in terms of direction and location, but also in terms of opinion, thought and ideology (Sivaslıoğlu & Türkmen, 2017, p. 349). In this sense, one is thesis and the other is the antithesis. If the movie "Umut" is a propaganda of the left, the movie "Birleşen Yollar" can be accepted as its counter-propaganda. While there is a positive emphasis on religion in the movie called "Birleşen Yollar", the opposite is performed in the movie called "Umut". The message "Peace is in Islam" is given in the movie "Birleşen Yollar". The disappointment caused by placing hope in psychic things appears before the audience as the main emphasis of the movie "Umut".

Form-1

Movie Name	Director	Year	The Main Actors of the Movie	What Idea Does the Movie Represent?
Umut	Yılmaz Güney, Şerif Gören	1970	Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz	Left
Birleşen Yollar	Yücel Çakmaklı	1970	Türkan Şoray, İzzet Günay	Conservative

1. Multiple Effects Theorem

An ideology can be said to be effective in general if it uses the multiple effects theorem. The multiple effect theorem means to surround the society in every aspect. The multiple effects theorem can also be understood as approaching society through different channels. Here, different propaganda tools are used to spread an idea in society (Akdağ, Ateş Söz Kitle, 2020, s. 46). It is seen that many political parties, regardless of positioning themselves to the right or left, try many ways other than party activities such as rallies to spread their thoughts. Sometimes the discourse and actions of political figures may not be enough for an idea to flourish. Different means and methods should be put in place. In this context, literature, cinema, theater and so on during the 1960s and 1970s in the rise of leftist thought. Many factors have a serious impact. In this respect, names like Ahmet Arif reached the society with their poems in the same years (Arif, 1971). Names such as Yaşar Kemal come to the fore in literary genres such as the novel (Kemal, 1969). In those years, the book was an important propaganda tool. (Akdağ, Political Perception and Propaganda in the Period of Coalitions in Turkey 1970-1980, 2018, pp. 250-258). In this sense, it is very interesting information that the books written by Bülent Ecevit are sold at the rally squares on the condition of generating income for the Republican People's Party (Şahinci, 2017). Many people must have been influenced by these books (Ecevit, 1977). With the effect of changing social texture with internal migration, new types of taste emerge in the field of music. In this respect, names such as Cem Karaca and Ruhi Su are very important. Although this is the case, bards are still influential in society. Here, too, names such as Aşık Mahsuni Şerif should be mentioned. Names such as Mümtaz Social are heard in the field of law and scientific studies (Soysal, 1974). In the cinema, names such as Yılmaz Güney, Şerif Gören and Zeki Ökten are mentioned (Ökten, Sürürü, 1978). It is seen that many ideologies, thoughts or formations try to apply the multiple effect theorem. Conservative thought and nationalist thought both interact with books, theater and so on. tries to reach the society by many means. It can be said that cinema has a special place among these means.

According to Emine Cerit, the money spent to go to the cinema before 1980 had an important place in the family budget. Emine Cerit relates: "We used to go to the movies as a family, especially in the evenings, after returning from the field. Cinemas at that time were open-air cinemas. However, they were surrounded by high walls. Many people would climb the electricity poles to see the movie inside and try to watch these movies illegally. Cinema owners would open the doors 10 minutes before the end of the movie. Until this moment, some people would wait at the door. They were worried about getting to the cinema for free, even at the last minute." The income level of the general population is low. Despite this, the public is in demand for cinemas. (Cerit, 2020). At that time, it is seen that many filmmakers who wanted to keep this demand alive told stories of poverty in their films. An example of this is the movie "Sultan", which was shot in 1978 (Tibet, Sultan, 1978). In the face of aggravating economic and social problems, it can be said that cinema, in a way, provided emotional relief for large segments of society. The arabesque music and film rush that started in the same period can also be explained by the same reasons (Gürsu, 1978). In summary, politics tried to benefit from the power of cinema due to the importance of cinema in the mentioned period.

2. The 1970s on the Basis of the Concept of "Hope"

"Hope" is an important political concept. In the dictionary of TDK, the word hope is defined as "the emotion arising from hope, what is expected or thought to happen" (TDK, 2021). The deepening of the problems, the unbearable extent of the troubles create the feeling of ending this situation as soon as possible. A person, a community or an ideology that creates the impression that it can reverse the current situation can soon become the hope of the masses. In this sense, the heavy situation experienced during the years of the National Struggle was effective in Mustafa Kemal's becoming hope. In politics, hope is an important strategic discourse (Akdağ, Political Perception and Propaganda in the Period of Coalitions in Turkey 1970-1980, 2018, p. 146). The fake hope trade should also be mentioned here. Sometimes fake hopes exist to overlook the real culprits of existing social and political problems. Fake hope is created for quell their anger by offering dressings if the problems are not resolved.

Unemployment rose in the 1970s. In the face of chronic high inflation, the purchasing power of the Turkish currency decreases. According to the news of Hürriyet Newspaper, in 1977, there were difficulties in reaching basic foods such as sugar in Turkey (Hürriyet, 6 January 1977). Fundamental factors such as the embargo imposed on Turkey, anarchy, and a corrupt economic order may have been effective in this. Since the mid-1960s, it has been claimed that poverty has been the source of many crimes. There is an impression in many movies shot at that time that people had to steal for reasons such as poverty. The movie "Beyond the Nights" can be said to be an American style movie. 7 friends are robbing gas stations in and around Istanbul. This movie must have inspired some of the later youth. It can be said that the film in question reflects the current situation of the period in which it was shot. Or the film must have predicted the near future in its own way. During the 1970s in Turkey, it is possible to see similar robbery news in the newspapers frequently (Erksan, Gecelerin Ötesinde, 1960). In the movie "Suçlular Aramızda", it is told how poor people are driven to steal (Erksan, Suçlular Aramızda, 1964). In the movie "Umut", it is seen that the heroes of the movie attempt theft under the influence of poverty (Güney & Gören, Umut, 1970).



Picture 1: Poverty and Shoes
(Güney & Gören, Umut, 1970).

Inequality in income distribution and deep and widespread poverty are serious problems. It can be said that the trust in the justice mechanism is damaged is a vital problem. On the other hand, it is emphasized in the films that the poor lack the power to seek justice. In the movie "Suçlular Aramızda", it is shown that when a crime occurs, the police have the understanding that it will never be committed by a wealthy person. Criminals and the source of crime are always sought in the lower classes. This is such a common opinion that some "reputable" (upper class) people easily commit crimes. Anyhow, there will be no doubt about him. Here, in the movie "Umut" directed by Yılmaz Güney, an example can be given to the fact that the character of Cabbar, played by Yılmaz Güney, whose carriage was hit by a car and whose horse died, was accused by the police despite his innocence. Aslında "Suçlular Aramızda" ve "Umut" filmi de aynı vurguyu yapıyor (Erksan, Suçlular, 1964).



Picture 2: A distinction is made at the police station by making the upper-class person sit down and the lower-class person standing. (Güney & Gören, Umut, 1970).

In the 1970s, in the face of the weight of social, political and economic problems, "hope" was brought before people as a concept that would never be eroded. As the economic and social problems worsen, the hope of foreign aid by the rulers of the state increases. In particular, aid from the United States of America is very important here. In terms of foreign aid, Russia's name begins to appear more and more as a result of the strained relations with the United States and the embargo imposed on Turkey after Turkey's intervention in Cyprus in 1974. On the other hand, in the face of increasing problems, it can be stated that some political groups in Turkey argue that the political regime of the state should be as the regimes in the USSR or China. It is seen that the USA, the USSR or China are brought before people as hopes for Turkey to overcome its economic and political problems. It is seen that this construction of hope was criticized in some films shot in that period (Kılıç, Güneş Ne Zaman Doğacak? 1977).



Picture 3: In the movie "Güneş Ne Zaman Doğacak?", Turkey's lying on the ground and asking for help from the USA, USSR and China is represented (Kılıç, Güneş Ne Zaman Doğacak, 1977).



Resim 4: "Güneş Ne Zaman Doğacak" adlı filmde dışa karşı umut inşasının eleştirildiği sahnelerden birisi (Kılıç, Güneş Ne Zaman Doğacak, 1977).

In the 1970s, politicians like Bülent Ecevit appeared in the world of politics as hope (Akdağ, Bülent Ecevit'in Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Seçilmesi Sürecinde Yürüttüğü İletişim Ve Medya Stratejisi, 2018). Migration emerges with the effect of very different dynamics (Arslan, Topal, & Gürel Dönük, 2019). In the 1970s, cities begin to be a hope for those who can't make a living. The situation in question is similar to the story of girls who run away from home to become famous, which was common in the same years. Those who come to the city are lost in the city. Cities turn into chaos. This turmoil leads to the disintegration of many families. In the same years, it is seen that many films were made about the problems and consequences of migration (Aksoy, Tasi Toprağı Altın, 1978). One of the films that describes this situation very well is the movie "Gurbet Kuşları" (Refiğ, 1964). In this movie, it is seen that the message is given that everyone should be satiated in their own homeland. Migration from village to city is not a solution. It's just a building of hope. Migration from the village to the city is also on the agenda of the politics of that day. Republican People's Party leader Bülent Ecevit explains his project regarding this situation. He claims that this project will stop the migration from the village. Justice Party leader and Prime Minister Süleyman Demirel opposes the project (Hürriyet, 17 Mart 1977).

In the period when economic, social and political problems get worse, some hopes are built in order to overlook the root causes, solutions or those responsible for these problems. For example, in the late 1970s, the unresolved housing and rent issues left many families in a difficult position. Newspapers, on the other hand, take advantage of this situation and begin to distribute coupons. They give land to one person among the large number of people who have accumulated coupons for a month. This attitude of the newspapers does not solve the problem in question. However, coupons can increase the sales figures of the newspaper. This is what is called the "fake hope construction". During the 1970s, games of fortune such as the national lottery, horse races and sports toto were presented to people as "fake hope". To be a singer and a movie star is another hope (Yılmaz, Ah Güzel İstanbul, 1966). Going abroad is another door to hope. Finding a treasure is another hope that appears (Eğilmez, Salak Milyoner, 1974). The hope of inheriting or being able to marry with a rich person is reflected in the movies shot at that time ((Yılmaz, Köşeyi Döner Adam, 1978). In the movie "Devlet Kuşu", the daughter of a rich family falls in love with the son of a poor family. The man is indifferent to this love. However, the boy's family puts pressure on him in hopes of a better life. Here, the factor of turning the marriage into hope is seen (Ün, 1980). It is possible to see these hope elements in films in the 1970s (Okan, Otobüs, 1974). In the movie "Gurbetçi Şaban", the story of a Turkish citizen who went to Germany as a fugitive is presented with popular culture sauce (Tibet, Gurbetçi Şaban, 1985). On the other hand, in the movie "Almanya Acı Vatan", a more realistic narrative about the problem in question is used (Şerif Gören, 1979). As the economic problems continued after 1980, the dynamics of hope did not change much in the same years. Similar subjects continue to be handled in the cinema, blending them with popular culture in a slightly different way. In the movie called "Atla Gel Şaban", the story of people who have pinned their hopes on horse races is told (Baytan, 1984).



Picture 5: An illiterate poor person has his lottery ticket checked.
(Güney & Gören, Umut, 1970).

In the movie "Acı Hayat", shot in 1962, the marriage hopes of the main characters of the movie, who are poor, are tied to lottery games (Erksan, Acı Hayat, 1962). The problem of poverty, which could not be eliminated for years, has been used as a cliché or a myth in Turkish cinema for years. In Turkish cinema, the number of films in which the games of fortune and lottery are described in an independent way is quite high (Tibet, Talih Kuşu, 1989). The movie called "Billionaire" can be said to be a complete criticism of this subject (Tibet, Milyarder, 1986).



Picture 6: Lottery and hope (Güney & Gören, Umut, 1970).

Sometimes, exploitation or fraud occurs in parallel with the hope factor. Voice and beauty contests, which were held frequently during the 1970s, are important in this sense. Many of these competitions were legal. They were not deceiving people. In other words, they emerged out of people's search for hope. It is not quite right to accuse them of committing fraud. However, it is a fact that this area is used by some people for fraud. Again, it can be said that this situation creates an area of abuse against women. This situation is reflected in the films after 1980 as well as in the films of that days (Turgul, 1987). Going abroad is a hope. However, Western states that demand workers from Turkey demand this under certain conditions and in a certain number. For example, going abroad as a worker requires a serious health check (Isaacs, BBC 1973). It is not possible for everyone to go abroad. Exploitation, hope-mongering and fraud are common in this area. Human trafficking, human smuggling exists. The movie "Bus" describes this situation (Okan, Otobüs, 1974). It is meaningful in this respect of the movie "Banker Bilo" starts with scenes about human smuggling to Germany. A human smuggler leaves the defrauded people in front of Istanbul by saying it is Germany, and people believe what he said. (Eğilmez, Banker Bilo, 1980).

3. Comparison of Hope-Based Films in the Context of Propaganda and Counter - Propaganda

3.1. Hope

3.1.1. The Environment in which the Concept of Hope Grows

In the movie "Umut", the story of a man named Cabbar, who makes a living as a horse-drawn carriage, is told. It is known that the character of Cabbar and his family migrated from the village to Adana (a metropol city). In fact, horse-drawn carriage and phaeton driving is an important profession. In the period when motor vehicles were not widespread yet, horse carriages carried passengers from train station to into city, from bazaars to neighborhoods. It is seen that horse carriages are also used for freight transport. In the 1970s, as a result of the widespread use of motor vehicles, it is seen that the jobs of horse-drawn carriage drivers began to decline. Discrimination against horse-drawn carriages begins. According to Emine Cerit, while driving of motor vehicle becomes valuable, horse-drawn carriage becomes more and more worthless. Those who do the job in question, when they want to get married, are rejected by the girl's family just because they do this job." (Cerit, 2020).



Picture 7: While waiting for passengers in front of Adana train station, the phaeton driver is asleep.
(Güney & Gören, Umut, 1970)



Picture 8: The picture shows phaetons and taxis waiting for passengers in front of Adana train station.
(Güney & Gören, Umut, 1970).

Vehicle density begins to increase in cities and on highways. There is a significant increase in traffic accidents. In the movie "Hope", one of Cabbar's horses is hit by a car. The horse dies. In the following process, horse-drawn carriages and phaetons begin to be seen as elements that endanger traffic safety. Dense flies in cities cause discomfort. In some cities, intense bad smell is felt. Sometimes it is thought that these are due to horse feces and urine. Thereupon, local governments try to ban the use of horse-drawn carriages in cities. The protest of owners of horse-drawn carriages to the local governments against such decisions is reflected in the movie "Hope". It is seen that the leftist thought of that day often included protest scenes in movies in order to nurture a protest culture in real life and to invite people to the streets.



Picture 9: The picture shows horse carriages trying to transport passengers in heavy traffic in Adana.
(Güney & Gören, Umut, 1970).



Picture 10: In the picture, it is seen that the horse that died as a result of being hit by the car is taken by a horse carriage.
(Güney & Gören, Umut, 1970).



Picture 11: Horse-drawn carriages protest the municipality's removal of carriages
(Güney & Gören, Umut, 1970).



Picture 11: Horse-drawn carriages protest the municipality's removal of carriages
(Güney & Gören, Umut, 1970).

In the 1970s, a paradox was experienced in professions such as horse-drawn carriage and phaeton driving. As motor vehicles become widespread, it can be thought that this type of professions will end. However, those who practice such professions have nothing to change the professions in question. Unemployment is increasing day by day in the country. High inflation and high cost of living affect the whole country. All of this hits those who do this type of professions the most. These people quickly move away from earning a living income. In fact, the movie "Umut" is the story of poverty rather than the story of a charioteer. It is the story of the destruction on society of not having a certain income or the rapid melting of incomes. Cabbar can't even feed his horse. The horse was emaciated. On the other hand, it is very important for Cabbar's friend to say to him: "Any job is good when you have money. When you have money, you eat kebab, you eat dessert, you drink, you sleep in bed. When a man has money, he becomes strong. When a man has money, he has a house, and house turn to home. At home, the pot is boiling, they have children. If you don't have money, there is no worse than you. They chase you from everywhere. The face of the poor is cold. If you have money in your pocket in the coldest time of winter, you will not be cold. You sweat like you're in a Turkish bath. If you don't have money, you will be cold on a summer day. Because money keeps a man warm."



*Picture 13: The poor who cannot go to the doctor try to treat themselves at home.
(Güney & Gören, Umut, 1970).*



*Picture 14: The picture shows a emaciated horse.
(Güney & Gören, Umut, 1970).*

In the face of poverty, livelihood anxiety increases. The debt to the grocery store and other tradesmen increases too. It is important in this sense that last horse of Cabbar, despite his increasing debt, is seized by the creditors. Children are most affected by the poverty of the family. When the daughter of the house, who tries to study by candlelight, fails at school, she is subjected to violence by her mother. Children fight over a slice of watermelon. They cannot live their childhood to the fullest. Either boy is apprenticed to a place at a very early age or girl is married off at an early age. In the movie "Umut", the child is sent to the grocery store to buy salt with three or five cents that the mother finds by difficulties. Longing for games and toys, this child goes for three or five tours with the bike he obtained from the cyclist who came to his neighborhood with this money in the form of rent. However, the child is hit by his mother. Because there is no other money to buy salt.



*Picture 15: The girl tries to study in the light of the kerosene lamp.
(Güney & Gören, Umut, 1970).*



*Picture 16: In the repair shop, the boy gets beaten up by his master.
(Güney & Gören, Umut, 1970).*



*Picture 17: Children riding bikes by renting
(Güney & Gören, Umut, 1970).*



Picture 18: *Despair*
(Güney & Gören, *Umut*, 1970).

On the one hand, the cost of living increases, on the other hand, the justice in the distribution of income in the society deteriorates. The difference between classes becomes abysmal. Banks and aghas get more richer with the system (Yeldan, 2014). It is shown in many movies and other media content that the current economic situation increases the hostility between classes. Of course, most of the people who make these movies are left-wing people. According to this idea, happy minorities live in apartments located on newly opened boulevards in cities, and mansions. The poor, on the other hand, are trying to live in too much bad places. Serious deterioration in the education system prevent all children from benefiting from basic education properly. In addition, the number of private schools and commercial institutions called private courses prepare children and youth for exams increases considerably (Konaklı, 2017). Yılmaz Güney portrays the upper classes as corrupt in many of his films (Güney, Arkadaş, 1974). In the movie "Umut", no one from the upper classes and landlords responds positively to the cry of Cabbar, who is crushed under the burden of debt, although he asks them for help.



Picture 19: In the movie "Umut", Cabbar is seen urinating under the bank advertisements boards.
(Güney & Gören, *Umut*, 1970).



Picture 20: Private school and bank ads.
(Güney & Gören, *Umut*, 1970).

2.1.2. Types of Hope and Fake Hopes

It can be said that the improvement of the political system in the country and the elimination of poverty are the real hope. Those elected in democracies are hoped to solve these problems. If the relevant persons cannot solve these problems, they will be held accountable. However, if problems become chronic, fake hopes may arise spontaneously. Fake hopes are often deliberately created to overlook real problems. In the movie "Hope", the use of horse-drawn carriages in the city is prohibited. Thus, it is tried to take their bread from the hands of those who make their living by horse-drawn carriage. However, new jobs are not created for them or offered anything for them. The lottery (games of chance) against increasing poverty is created as a hope by the state. It can be said that the hope of finding treasure is mostly created by the society itself. But this too is often a fake hope. One is legal and the other is illegal. Cabbar fails to find his hope in the lottery in the movie "Hope". He can not get anything after searching treasures. In the end, Cabbar gets mad and loses his mental faculties. In fact, this is a fake hope criticism made by the director. The fact that the clergyman accompanying the treasure search makes up reasons such as "the treasure becomes a bird, it flies, and it becomes a snake, escapes" in every failure shows the negative results of relying on superstitions.

3.2. Birleşen Yollar

3.2.1. Social Morality and Ethics Problem and Politics in Turkey

Moral and ethical values erode throughout the 1970s. While bribery among civil servants is widespread, fraud is increasing. In this respect, people like Sülün Osman, who sell even public buildings such as the Galata Tower and the Bosphorus Bridge as if they were the owners of these places to gullible people, became the symbol names of the period. Some of the frauds committed by this person are reflected in some movies (Tibet, *En Büyük Saban*, 1983). In some films, this person's name is referred to: "You will call him Osman Bey from Fatsa. Because there are many Osman. There is Bölükbaşı Osman, there is Sülün Osman. There is also Goalkeeper Osman. But Osman Bey from Fatsa is one." (Seden, 1979). The issue of bankers, which came to the fore as a result of the outbreak of the "Banker Kastelli" incident after 1980, actually shows its effect in Turkey since the 1970s. Many people give their money to people called bankers with the promise of high interest or returns. Banker events continue after the coup of September 12, 1980. Cinema stars such as Cüneyt Arkın, Fikret Hakan, Ekrem Bora, Selma Güneri, İzzet Günay and Eşref Kolçak play at the same time in the advertisements in TRT Television of Cevher Özden. Cevher Özden is known in society as "Banker Kastelli". Advertising is effective. Many people hand over their investments to Kastelli. However, Kastelli declares bankruptcy. Kastelli flees abroad. It is said that the 100 billion liras Kastelli collected from 550 thousand people was steam. Inspired by this situation, a movie called "Banker Bilo" was made (Eğilmez, *Banker Bilo*, 1980). Smuggling, drug dealing and use, hoarding are common in Turkey during the 1970s (Hürriyet, 18 March 1977). It is claimed that some senators and deputies are also involved in drug trafficking (Hürriyet, 22 March 1977). Propane cylinder need is an important problem. There are queues for propane cylinder. Besides, stock

Akdağ, M. (2021). Two Film Analysis in the Context of Propaganda and Counter-Propaganda on the Basis of Hope 1970-1980. *Turkish Journal of Film Studies* 1(2). 117-141.

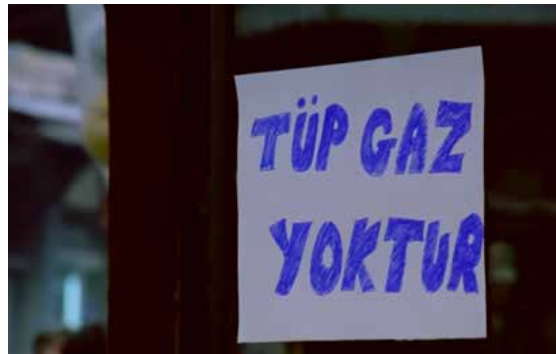
ing and black market are the most important problems. Such problems are well reflected in Turkish cinema (Aksoy, İstanbul 79, 1979). It is seen that these problems are well reflected even in many comedy movies (Ökten, Çöpçüler Kralı, 1978). The arrest of a Turkish senator in France with drugs makes one think that Turkish society has a moral problem on a very large scale.



Picture 21: Drug trafficking (Hürriyet, 22 Mart 1977).



Picture 22: The image shows stockpile of propane cylinder to sell them more expensive on the black market. (Aksoy, İstanbul 79, 1979)



Picture 23: The "No propane cylinder" writing hanging on the shop window. (Aksoy, İstanbul 79, 1979).

Against the morality problem in many areas in Turkey, the National Salvation Party will develop an idea or slogan such as "morality and spirituality first". According to the founders of the party, one of the ways to achieve this is religious education (Asiltürk, 2018). In line with this idea, this party will try to spread religious schools throughout Turkey during the periods when it is in power (Kıratlıoğlu, 2018). Efforts will be made to disseminate the idea in question through publications such as books and magazines. Press and cinema are other ways to reach the society. In this sense, the novel "Huzur Sokağı" is important here (Şenler Ş. Y., 1970). This book has a different meaning for people in the line of the National Salvation Party. This situation remains strong for a long time.



Picture 24: It is one of the posters used by the National Salvation Party in the 1977 Elections and emphasizing morality.

3.2.2. Birleşen Yollar ve Umut Filmlerinin Karşılaştırılması

The movie called "Birleşen Yollar" is made by Yücel Çakmaklı, one of the founders of the National Cinema school, inspired by the novel "Huzur Sokağı" written by Şule Şenler. The film has a serious emphasis on spirituality. The films "Umut" and "Birleşen Yollar" can be evaluated on the basis of propaganda and counter-propaganda. It is seen that these films were shot with the approach of refuting each other's theses. "Birleşen Yollar" is more reminiscent of Yeşilçam melodramas in form. The movie "Umut" is shot mostly under the influence of realism. "Birleşen Yollar", on the other hand, is mostly made under the influence of romance. For this reason, it is possible to come across emotional scenes frequently in this movie.



*Picture 25: Prayer scene
(Çakmaklı, 1970).*



Picture 26: Bilal and Feyza (Çakmaklı, 1970).



Picture 27: Passing away (Çakmaklı, 1970).

3.2.3."Birleşen Yollar" Film

One of the protagonists of the movie "Birleşen Yollar", the boy's name is Bilal, and the girl's name is Feyza. Bilal is the first person to call the azan in the history of Islam. Azan is also a call. In this movie, a call to Feyza will be made by a young man named Bilal. Bilal is a former slave. In the movie, Bilal is also a lower class member and Feyza is an upper class member. Feyza's parents love nightlife. They participate in gambling parties. They are indifferent to their daughter Feyza. Feyza has been taken care of by her nanny since her childhood. Even when Feyza goes to bed, she laments "tell me a story, my nanny, the story of mothers who raise good children". The man's mother, on the other hand, is affectionate and smiling. She is an Anatolian woman. She does not let down the prayer for her child. Feyza's nanny is also an Anatolian woman. She picks up Feyza in the morning. She sweetly criticizes the life of Feyza and her parents.



Picture 28: Disruption of communication in family, parents gambling in the background, their daughters in the foreground (Çakmaklı, 1970).



Picture 29: Modern life (Çakmaklı, 1970).

Feyza is bored with modern life. This state of her must have made the people who watch the film happy, who are committed to values and traditions. Contrasts were created by making cross cuts in the film. Bilal prays and goes to bed with basmala. Feyza is still at the dance party; she drinks there. While there is inner peace in Bilal, the state of restlessness in Feyza is striking. The interests between Bilal and Feyza have also diverged. Feyza dances modern while Bilal dances the folk. For the upper classes, love and romance are games and entertainment. It is the field of claim to be won. Feyza makes a bet among her friends to seduce Bilal. She starts her relationship with Bilal, dressed as a traffic accident, which was very common in those days. Besides, she wears a headscarf to seduce Bilal. She agitates the situation, and abuses faith to look cute to Bilal. In fact, the scenes in the movie are similar to politics: After the MNP (National Order Party) and MSP (National Salvation Party) were established, the AP (Justice Party) and Justice Party Leader Süleyman Demirel increased religious discourse. In fact, Demirel is given the Qur'an as a gift at AP rallies. All this is criticized by MSP (Asiltürk, 2018). In fact, Demirel is implicitly accused of forgery.



Picture 30: A traditional baby figure coming out of the music box and Feyza singing Turkish music (Çakmaklı, 1970).

It can be said that the movie "Birleşen Yollar" is rather weak in terms of rhetoric. It is not possible to see strong dialogues and background texts in the movie. Instead, it is seen that visual messages dominate. The traces of the intense migration to Istanbul can be seen in the opening scene of the movie "Birleşen Yollar". The city is now growing vertically. Apartments are shown as new living spaces. In the neighborhoods where the slums are located and in the streets where the neighborhood culture is experienced, apartments are now beginning to be seen. Thus, conflict will arise between the new residents of the neighborhood and the old residents. The former residents of the neighborhood are more attached to values and traditions. Moreover, they are belittled by the new residents of the neighborhood. The old residents of the neighborhood do not like the newcomers either. In fact, Bilal, the main character of the movie, lives in the old neighborhood. His mother wants to marry him to a girl "as straight as a die". She does not want her son to marry people who grew up in apartment culture and consume alcohol. Bilal also points to this situation in his conversations with Feyza. Bilal told Feyza, "There is a beautiful world outside of your life and those around you. A world you don't know. The world of people who believed... The world of people who could stay above beauty, fame, money... They don't care about temporary whims. If you want, you can be one of them." Thus, Bilal fulfills his duty of preaching and guidance. Bilal continues: "You are like two different people. One of them is plain, dressed simply... On the other hand, she loves make up, smell, and noise. She is crazy about dancing and dressing." Bilal adds the following to his words: "All kinds of falsehoods and lies brought about by the last years disgust me. Sometimes I see young girls who my childhood friends, I do not recognize them. Most of them are caught up in a life that is not theirs and foreign pleasures. I came across those people who denied that they were born in Istanbul, degraded his primary school, that he was an orphan. I saw those who belittled his music, language and clothing, and those who were almost crazy to resemble those in foreign magazines. For years, I tried not to break away from my tradition and not to separate from myself. I am proud of my mother in a white headscarf who raised me with a three-month orphan's salary. A lot of people are not on the good way. They have become disbelievers and imitators, what can we do but pity them." Feyza responds to the words she said to Bilal: "These were things I had never heard of or knew about. It lights up my heart listening to you." Feyza, who wanted to play with Bilal, fell in love with him. Bilal is also in love with Feyza.



Picture 31: Bilal dreaming about Feyza wearing a headscarf (Çakmaklı, 1970).

Bilal presents Feyza with Islamic books and a headscarf. It is known that the National Order Party and the National Salvation Party and the Welfare Party frequently demand for the headscarf to be released in public spaces. The movie called "Birleşen Yollar" is the visualized form of these demands. Bilal realizes that Feyza came across him to play with him in the later scenes of the movie "Birleşen Yollar". He ends his relationship with her. Bilal marries someone else. Feyza falls into depression. She also makes a wrong marriage with this mood. Her husband is a smuggler, a gambler. Her husband's environment is very bad. Her husband's best friend declares love to Feyza. Thus, the director emphasizes the moral collapse of the upper classes in the film. As a result, Feyza's depression deepens. Thereupon, Feyza's nanny asks Feyza to read the books that Bilal gave her before. Those books will teach her the truth.



Picture 32: Bilal with his wife, child and mother. (Çakmaklı, 1970).

Feyza becomes devoted person for God. Feyza visits mosques accompanied by hymns. She prays and fulfills her duty of worship. She reads the Quran. She sheds tears. She repent. Her husband is imprisoned for a crime he committed. Feyza tries to raise her daughter in the best way in line with her beliefs. She strives to ensure that his daughter has a good marriage. Feyza does sewing and embroidery work to support her home. For this reason, she sometimes gets tired and gets sick. Romantic elements predominate in the movie. The son of Bilal, the doctor candidate wants to marry daughter of Feyza. Bilal opposes this marriage. However, later this marriage takes place. While Bilal and Feyza's children are on their way to their new life after marriage, Feyza dies in Bilal's arms.



Picture 33: Book (Çakmaklı, 1970).



Picture 34: Feyza reads Quran whole night. (Çakmaklı, 1970).



Picture 35: Feyza is praying (Çakmaklı, 1970).



Picture 36: Feyza does sewing and embroidery work (Çakmaklı, 1970).



Picture 37: Feyza gets sick (Çakmaklı, 1970).



Picture 38: Bilal's son tells Feyza that he wants to marry her daughter. (Çakmaklı, 1970)

While walking around the Feyza mosques in the movie "Birleşen Yollar", it is seen that the Hagia Sophia Mosque is visually emphasized in the movie. May 29, 1977 At the MSP Istanbul Taksim rally, the demand "We will open Hagia Sophia" rises. A giant banner printed Hagia Sophia on it is hung. They say: "We will open on a Friday". Conservative and nationalist movement was seen as an obstacle against the danger of communism after 1970. In this respect, despite conservative MSP and MHP (Nationalist Movement Party) still open, Turkish Workers' Party and the socialist and communist parties were often closed by the state. It is known that these parties were government partners in almost all of the period from 1974 to 1980. The introduction of nationalist and conservative films in Turkish cinema, the increase in their number and the effectiveness of these films can be explained by reason given above. Since the concepts such as common past, noble nation, honor and homeland are influential on the basis of nationalism, Numbers of history films increases in between 1970 and 1980. In this sense, conservative cinema also uses history. Here, the thought of jihad and conquest is especially effective in the person of sultans such as Fatih and Yavuz. Both nationalist thought and conservative thought also use the place phenomenon. For example, Hagia Sophia is very important places. According to conservative thought is that this place is symbols of Islam. This thought says that Hagia Sophia cannot be a museum (Asiltürk, 2018).



Resim 39: A news about Hagia Sophia. (Hürriyet, 23 Mart 1977).



Resim 40: Hagia Sophia. (Çakmaklı, 1970).

Conclusion

The period between 1970 and 1980 is a very important period for the history of Turkey. During this period, political stability deteriorates. At the beginning of the period, a memorandum is seen. The period ends with the September 12, 1980 Coup. During the term, midterm elections, local elections and 2 general elections are held. Street incidents increase. All this demonstrates the importance of propaganda. It can be claimed that the period between 1970 and 1980 was quite rich in terms of propaganda tools. Books, magazines etc. (publication), press, radio, television, cassettes, records and cinema are some of the propaganda tools that were effective at that time. Cinema occupies a very important place in the social life of that day. Because in a society where literacy rates are low and the education level of the people is not good, cinema presents a visual message. For this reason, between the years 1970-1980, it is seen that the dominant ideologies wanted to take advantage of the power of cinema in order to reach the public and convey their ideas to large masses. This situation shows itself in many movies. During the 1970s, there was a serious rivalry between conservative thought and leftist thought. These two ideas try to refute each other's thoughts with propaganda tools. This is also reflected in the cinema. In this sense, "Birleşen Yollar" is a film made under the influence of conservative thought. This movie is more romantic. The movie named "Umut" has been a movie reflecting leftist thought. If "Birleşen Yollar" is a propaganda film, then "Umut" is a counter-propaganda film. As a result of our study, it is possible to say the following: The movie called "Birleşen Yollar" was shot as a melodrama. It can be said that the film is not very strong in terms of cinematography. An emotional atmosphere was tried to be created with the film. However, the trace left by this structure of the film on the audience is the subject of a different research. It can be said that the movie "Umut" is quite strong in terms of cinematography. There are quite a lot of films shot on the basis of propaganda-counter-propaganda in Turkish cinema between 1970-1980. It can be assumed that these films have a serious impact on society. Therefore, more research is needed in this area. In this study, the films named "Umut" and "Birleşen Yollar" were evaluated in the context of propaganda and counter-propaganda. As a result of our study, it was understood that these two films produced completely opposite messages.

Bibliography

Akdağ, M. (2018). Bülent Ecevit'in Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Seçilmesi Sürecinde Yürüttüğü İletişim Ve Medya Stratejisi. B. Eryılmaz, K. Özlü, Y. Keskin, & C. Yüce Türk içinde, *Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar* (s. 113-146). Ankara: Gece Kitapevi.

Akdağ, M. (2018). Türkiye'de Koalisyonlar Döneminde Siyasal Algı ve Propaganda 1970-1980. (Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Akdağ, M. (2020). *Ateş Söz Kitle*. Ankara: Dorlion Yayınları.

Aksoy, O. (Yöneten). (1978). *Taşı Toprağı Altın* [Sinema Filmi].

Aksoy, O. (Yöneten). (1979). *İstanbul 79* [Sinema Filmi].

Arif, A. (1971). *Hasretinden Prangalar Eskittim*. İstanbul : Cem Yayınevi.

Arslan, H., Topal, A., & Gürel Dönük, G. (2019). Medyada Mültecilere Yönelik Olarak Yapılan Haberlerin Göç Politikalarının Belirlenmesi Üzerindeki Yönlendirici Etkisinin Değerlendirilmesi. H. Arslan içinde, *Küreselleşen Dünyada İletişim Üzerine Disiplinlerarası Yaklaşımlar* (s. 13-). 50: Literatürk.

Asiltürk, O. (2018, 02 17). Süleyman Demirel'in Kişiliği ve Liderliği. (M. Akdağ, Röportaj Yapan) Baytan, N. (Yöneten). (1984). *Atla Gel Şaban* [Sinema Filmi].

Cerit, E. (2020, Mart 16). 1980 Öncesi Toplumsal Yaşam. (M. Akdağ, Röportaj Yapan) Çakmaklı, Y. (Yöneten). (1970). *Birleşen Yollar* [Sinema Filmi].

Doğru, R. (2017, 12 15). 1980 Öncesi Türk Siyaseti. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)

Duma, T. (2014). 70'li Yıllarda Politik Şiddet ve Basın. F. F. Barboros, & E. J. Zürcher içinde, *70'li Yıllarda Türkiye* (s. 230-268). Ankara: Efil Yayınları.

Ecevit, B. (1977). *Umut*. Ankara: Ajans Türk Matbaası.

Eğilmez, E. (Yöneten). (1974). *Salak Milyoner* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1980). *Banker Bilo* [Sinema Filmi].

Erksan, M. (Yöneten). (1960). *Gecelerin Ötesinde* [Sinema Filmi].

Erksan, M. (Yöneten). (1962). *Acı Hayat* [Sinema Filmi].

Erksan, M. (Yöneten). (1964). *Suçlular Aramızda* [Sinema Filmi].

Güney, Y. (Yöneten). (1974). *Arkadaş* [Sinema Filmi].

Güney, Y., & Gören, Ş. (Yönetenler). (1970). *Umut* [Sinema Filmi].

Gürsu, T. (Yöneten). (1978). *Derbeder* [Sinema Filmi].

Hürriyet. (17 Mart 1977).

Hürriyet. (18 Mart 1977).

Hürriyet. (19 Mart 1977).

Hürriyet. (22 Mart 1977).

- Hürriyet. (23 Mart 1977).
- Hürriyet. (6 Ocak 1977).
- Isaacs, A. (Yöneten). (BBC 1973). Mustafa Guest Worker No: 569716 [Sinema Filmi].
- Kemal, Y. (1969). İnce Mehmet. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Kılıç, M. (Yöneten). (1977). Güneş Ne Zaman Doğacak [Sinema Filmi].
- Kılıç, M. (Yöneten). (1977). Güneş Ne Zaman Doğacak? [Sinema Filmi].
- Kıratlıoğlu, E. (12.02.2018) Milliyetçi Cephe Hükümetleri, (M. Akdağ röportaj yapan).
- Konaklı, A. (2017, Mart 12). Özel Dershanecilik. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)
- Kuşları, G. (Yöneten). (1964). Halit Refiğ [Sinema Filmi].
- Okan, T. (Yöneten). (1974). Otobüs [Sinema Filmi].
- Okan, T. (Yöneten). (1974). Otobüs [Sinema Filmi].
- Ökten, Z. (Yöneten). (1978). Çöpçüler Kralı [Sinema Filmi].
- Ökten, Z. (Yöneten). (1978). Sürü [Sinema Filmi].
- Refiğ, H. (Yöneten). (1964). Gurbet Kuşları [Sinema Filmi].
- Seden, O. F. (Yöneten). (1979). Dokunmayın Şabanıma [Sinema Filmi].
- Sivaslıoğlu, A., & Türkmen, A. (2017). Türkçe Sözlük. İstanbul: Öztürk Yayınevi.
- Soysal, M. (1974). 100 Soruda Anayasanın Anlamı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Şahinci, H. (2017, Aralık 16). 1980 Öncesinde Türkiye'de Siyaset. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)
- Şenler, Ş. Y. (1970). Huzur Sokağı. Ankara: Nur Yayınları.
- Şerif Gören, Z. Ö. (Yöneten). (1979). Almanya Acı Vatan [Sinema Filmi].
- TDK. (2021, Ekim 12). Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Tibet, K. (Yöneten). (1978). Sultan [Sinema Filmi].
- Tibet, K. (Yöneten). (1983). En Büyük Şaban [Sinema Filmi].
- Tibet, K. (Yöneten). (1985). Gurbetçi Şaban [Sinema Filmi].
- Tibet, K. (Yöneten). (1986). Milyarder [Sinema Filmi].
- Tibet, K. (Yöneten). (1989). Talih Kuşu [Sinema Filmi].
- Turgul, Y. (Yöneten). (1987). Muhsin Bey [Sinema Filmi].
- Ün, M. (Yöneten). (1980). Devlet Kuşu [Sinema Filmi].

Akdağ, M. (2021). Two Film Analysis in the Context of Propaganda and Counter-Propaganda on the Basis of Hope 1970-1980. *Turkish Journal of Film Studies* 1(2). 117-141.

Yeldan, E. (2014). Üretim Bölüşüm ve Büyüme Dinamikleri Açısından 70'li Yıllarda Türkiye Ekonomisi. R. F. Barbaros, & Z. J. Eric içinde, 70'li Yıllarda Türkiye (s. 31-42). Ankara: Efil Yayınları.

Yılmaz, A. (Yöneten). (1966). Ah Güzel İstanbul [Sinema Filmi].

Yılmaz, A. (Yöneten). (1978). Köşeyi Dönen Adam [Sinema Filmi].

İran Yeni Dalga Sineması Temelinde Bahman Ghobadi'nin Yarım Ay Filminin Değerlendirilmesi

Evaluation of Bahman Ghobadi's Half Moon Film on the Basis of Iranian New Wave Cinema

Gülşah Erdur ¹

Gözde Sunal ²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 20.11.2021 | Kabul Tarihi: 25.12.2021

Özet

İran Yeni Dalga sineması, etkilendiği Fransız ve İtalyan sineması ışığında kendi üslubunu oluşturmuştur. Geçmişten günümüze İran sineması, ülkedeki siyasal değişime tanıklık etmiş bu değişimlerin toplum üzerindeki etkisini, politik süreci yeni bir akımla aktarma yoluna gitmiştir.

Bir yönetmen ustalığını, filmini sahneye koyarken (mise-en-scene) göstermektedir. Senaryonun uygulayıcısı olan yönetmen hayal ettiği dünyayı kendi anlatım tarzıyla görselleştirdiği sahnelerle filmine şekil vermektedir. Özetle, yönetmen kendisini ortaya koymak filme bir dünya bir derinlik, farklılık katmakla auteur yönetmen olmaktadır. Çalışmamıza konu olan İran Yeni Dalga sinemasının öncülerinden Abbas Kiyarüstemi ve Mesut Kimyai yeni dalga akımının birinci kuşağını temsil ederken, Cafer Panahi ve Mejid Mejidi ikinci kuşağı, Asghar Ferhadi ve Bahman Ghobadi ise üçüncü kuşağı temsil etmektedir. Bu noktadan hareketle, çalışmada İran Yeni Dalga akımının üçüncü kuşak auteur yönetmenlerinden Bahman Ghobadi'nin ve sinemasının İran Yeni Dalga sinemasındaki yeri değerlendirilecektir. Ghobadi'nin sinematografisi incelendiğinde, Yeni Dalga İran sineması üzerinde etkisinin olduğu düşünülmektedir. Zira bu etki salt imgesel anlatımıyla değil şiirsel gerçekçi dili, belgesel tarzı anlatımı ve toplumsal sorunları aktarmada da görülmektedir. Dolayısıyla çalışmanın örneklemini olarak yönetmenin Yarım Ay filmi, simgesel göndermelerin ve sinematografik anlatımın güçlülüğü nedeniyle seçilerek auteurcu eleştiri yöntemiyle okumasının yapılması hedeflenmektedir.

Anahtar Sözcükler: İran Yeni Dalga Sineması, Auteur Eleştiri, Bahman Ghobadi, Yarım Ay, Politik Film

Abstract

Iranian New Wave cinema has created its own style in the light of the French and Italian cinema, which it has influenced with its own unique narrative language, which has given a different quality to the modern cinema world. Iranian cinema from the past to the present has witnessed the political changes in the country, has gone on a way to convey the impact of these changes on society, the political process with a new current.

A director shows his mastery when putting his film on stage (mise-en-scene). The director, who is the practitioner of the script, shapes the world he dreams of with scenes that he visualizes with his own style of expression in his film. The director becomes an auteur director by adding depth, difference to the film, which in a nutshell reveals itself as a world. Abbas Kiyarustami and Massoud Kimyai, one of the pioneers of Iranian new wave cinema who are the subject of our study, represent the first generation of the new wave movement, while Jafar Panahi and Mejid Mejidi represent the second generation, Asghar Ferhadi and Bahman Ghobadi represent the third generation. Proceeding from this point, the place of Bahman Ghobadi, one of the third generation auteur directors of the Iranian New Wave movement, and his cinema in the Iranian New Wave cinema will be evaluated in the study. When the cinematography of Ghobadi is examined, it is thought that it has an impact on the New Wave Iranian cinema. Because this effect is seen not only in the expression of images, but also in the transmission of poetic realistic language, documentary-style expression and social problems. Therefore, as an example of the study, the director's Half-Moon film is selected due to the power of symbolic references and cinematographic expression, and it is aimed to read it using the auteur's criticism method.

Keywords: Iranian New Wave Cinema, Auteur Criticism, Bahman Ghobadi, Half Moon, Political Film

¹ İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Bilimleri ve İnternet Enstitüsü Sinema Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, gulsaherdur@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-0905-0309

² Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, gsunal@ticaret.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9535-5714

Giriş

Darbe, devrim ve savaşın gölgesinde yeşeren İran sinemasının temeli 1900'lü yıllarda atılmaya başlanmıştır. Kerbela oyunlarını temsil eden İran dini oyunlarına dayanan sinema geleneği aslında teknik olarak bakıldığında Batı'ya yapılan seyahatler sırasında kendini göstermiştir. "1900'lü yıllarda İran Şahı Muzaffereddin'in Paris yolculuğu sırasında saray fotoğrafçısı İbrahim Han Akkasbaşı'yı yanında götürmesiyle İran sinemasının serüveni başlar. Şah'ın gezilerini çeken Akkasbaşı, 1900 yılında Şah'ın Brüksel'deki Çiçek Festivali'ni gezmesini de filme alır" (Teksoy, 2009, s. 747). Böylece Akkasbaşı'nın İranlı ilk sinemacı olarak adını tarihe yazdığı söylenilebilir.

Daha sonra ilk sinema salonunun açılmasıyla sinema artık devletin propaganda aracına dönüşüp sanat kavramından uzaklaşır. Avrupa'dan gelen filmlerin gösterime girmesiyle yeniden yeşermeye başlar sinema anlayışı lakin din adamlarının baskısı o dönemde de varlığını gösterir. Baskıların altında sinemacılar var olma çabasıyla üretimlerini devam ettirirken Ovans Oganyan Abi ve Rabi (1930), Hacı Ağa Sinema Aktörü (1932) filmleriyle İran sinemasının ilk uzun metrajlı film yönetmeni ünvanını alır.

İkinci Dünya Savaşı'nın tüm dünyayı etkisi altına aldığı 1937 ile 1948 yılları arasında duran sinema üretimi, İran'ı çok daha zorlu bir yola sokmuştur. Sinemaya güya ilgili olan Rıza Şah'ın sinema ile ilgili izlediği politikalar, Batı'ya özenmenin ötesine geçememiştir. Hitler'e duyduğu hayranlık sebebi ile yıllarca Alman filmleri izleyen halk bir yana, Almanya'yla savaşan halk bir yana ülke neredeyse ikiye bölünecek bir vaziyete kadar gelmiştir. 1941 yılında ülke Ruslar tarafından işgal edilince, ülkedeki Alman filmleri toplatılıp, yerine Rus filmleri gösterilmeye başlanmıştır. 1942 yılına geldiğimizdeyse ülkeye Amerikan askerlerinin girmesiyle tamamen Amerika'nın etkisi altına giren İran sineması haklı olarak karakterini bir türlü oturtamamış bir sinema haline gelmeye başlamıştır. <https://www.bagimsizsinema.com/iran-sineması.html>, Erişim Tarihi: 05.01.2021)

Önce iktidar baskısının ve daha sonra savaşın gölgesinde kalan İran sineması, savaş propagandası olmanın ötesine geçememiş ve kendine ait dilini oluşturamamıştır. 1950'li yıllarda tekrar bir toparlanmaya gidilmiştir ve artık İran sineması ilerlemeye başlamıştır. Bu dönemde üretim artmış yurt dışı festivallerde kendini göstermeye başlamıştır. İran, sinema alanında adımlarını koşarak atmaya başlamıştır lakin bu süreçte uzun sürmemiştir. 1953 yılındaki darbeyle birlikte sinema yine sekteye uğramış sansür yine kendini göstermiştir.

1960'lı yıllar sinemanın tekrar yeşerdiği yıllar olarak kabul görür. Bu yıllarda bağımsız sinemanın adımları atılmış üretim artmıştır. Sinemayla birlikte ülkede şiir, tiyatro, edebiyat, müzik yükselişini göstermiştir. 1960'lı yılların sonlarına doğru İran yeni gerçekçi yönetmenlerin toplumsal olayları sinemaya taşıdığı yıllardır. İran yeni dalga diye adlandırılan bu akımın öncüsü Gav (inek) filmiyle Daryuş Mehrçuyi'dir. Bu bağlamda İnek filmi İran sinemasında önemli bir yere sahiptir. 1979 yılında İslam devrimiyle beraber sinema batı icadı damgasını alır. Bu dönemde İran sineması yine sekteye uğrar. Sinema salonları kapatılır ve sinemacıların bir kısmı çareyi ülkeden kaçmakta bulur. 1982 yılına kadar sinema duraklama dönemini yaşar. 1983 yılında yeni bir sinema enstitüsünün kurulmasıyla devrim sonrası sinema ilk defa varlığını gösterir. Sekiz yıl süren İran-İrak savaşından sonra İran sineması en verimli dönemini yaşar çünkü sinemacılar silah yerine kamera kullanmış, savaş propagandası yapmak yerine mağdur halkın dili olmuşlardır. 1990'lı yıllara kadar sansürlü süregelen sinema, baskıya ve sansüre karşı farklı bir tarz geliştirip sinematografiye farklı bir boyut kazandırmıştır.

2000'li yıllarda İran yeni dalga sineması, yoluna yeni yönetmenler katarak ilerleyip kendine has diliyle istikrar sağlama yoluna girmiştir. Günümüze kadar baskıyla düşse kalka ilerleyen İran sineması; darbe, devrim ve savaşın gölgesinde var olmayı başarıp derdini anlatan, şiirsel ve kendine has biçimiyle dünya sinemasında yer edinmiştir. 1979 İran devrimine kadar aksaklıklarla da olsa yoluna devam eden İran sineması, devrimden önce ve devrimden sonra diye iki bölümde incelenebilir.

Fransa ve İtalya'da ikinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan yeni dalga sinema akımının etkisi İran'da 1969 yapımı Gav (inek) filmiyle İran yeni dalga sineması ortaya çıkmıştır. Yönetmen Dariuş Mehrçui İnek filmiyle İran sinemasına yeni bir dinamik ve kültürel değerler kazandırdı. İran sineması seyircisi sinemayı farklı bir boyuttan izlemeye başladı ve bu başarıyla birlikte devrim sürecine kadar kayda değer filmler çekildi. Bu akımın diğer öncü yönetmenlerinden Furuğ Ferruhzad, Sohrab Şahit

Sales, Behram Beyzayi, Perviz Kimyavi İran sinemasına şiirsel anlatım diliyle farklı tarzda yeni bir üslup kazandırmışlardır.

1979 İran devrimi sonrası sinemadaki boşluktan sonra auteur yönetmenler, baskıcı rejime karşı yine kendi dillerini oluşturup farklı metaforik ve biçemlerle sinemada varlıklarını sürdürmüşlerdir. İran yeni dalga akımı auteur yönetmenlerini üç kuşak olarak incelemek mümkündür. Bu çalışmada, İran yeni dalga sinemasının üçüncü kuşak auteur yönetmenlerinden Bahman Ghobadi'nin kendine has diliyle metaforik anlatımı, mekân kullanımı ve ideolojik duruşuyla sinematografisi incelenip yeni dalga akımı temelinde Yarım Ay filminin okuması yapılacaktır.

Film, Auteur film eleştirisi yöntemiyle değerlendirilecektir. Bu noktada auteurcu yaklaşım aynı zamanda yapısalci, göstergebilimsel gibi eleştiri yöntemlerinden de faydalanmaktadır. Dolayısıyla Bahman Ghobadi ve sineması analiz edilerek filmlerindeki ortaklıklar da tespit edilecektir.

1. Fransız Yeni Dalga Akımı Temelinde İran Yeni Dalga Sineması

İkinci dünya savaşı sonrasında yıkıma uğrayan şehirler, savaşın getirdiği sorunlar, toplumsal kırılmalar sinema sektörün rotasını değiştirir. Savaştan sonra hüküm süren işsizlik ve parasızlıkla yaşamaya çalışan travmaya uğramış bir halk, İtalyan yeni-gerçekçi akımıyla yola koyulan sinemacılara konu olur. Bu akım, toplumsal soruna sırtını dönüp yoluna devam eden Hollywood sinemasına, sosyo ekonomik sıkıntılar içinde boğulan işçi sınıfını konu edinen sinemacıların başkaldırısıyla ortaya çıkmaktadır.

Askeri olduğu kadar ideolojik bir savaş da olan II. Dünya Savaşı'nın bitişi ve Mussolini'nin devrilmesiyle İtalya'nın güneyinden kuzeyine hareket eden özgürlük hareketi ile liberallerin gerçekçi düşünceleri Nazizm'e karşı coşkulu bir dışavurumculukla patlak verdi. Ülkenin sağ kanadı kendi içine çekilirken eleştirmen Umberto Barbaro'nun Yeni Gerçekçilik olarak adlandırdığı hareket başladı. Filmler, aynı sessiz sinema gibi küçük öyküçüklere dayanıyordu ve nesnel. Bir ev yanıyorsa, araştırmaya, kişilik çalışmasına zaman yoktu, yalnızca etki ve tepki vardı. Kişilik oluşumu, eylemde ortaya çıkmasına göre rastlantısaldı. Yeni Gerçekçilik, Fransız Sineması'nın yeniden doğuşuyla sinemanın üçüncü aşamasını gerçekleştiren öncü bir modern hareket halini almıştır (Dickinson, 1986, s. 64).

Fransız yeni dalga sineması, ikinci dünya savaşı sonrası İtalyan yeni gerçekçi akımın yarattığı değişimle ortaya çıkmıştır. "Yeni Dalga 1958-1962 yılları arasında ortaya çıkan ve doruk noktasına ulaşan, sinemanın geleneksel anlatı yapısına karşı tepki duyan bir grup genç sinemacının eleştirileri ve sonrasında yaptığı filmleriyle oluşturduğu, Modern Fransız Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilen yeni bir sinemadır" (Yıldırım ve Can, 2019, s. 164-168).

Yeni dalga akımıyla dönüşüm yakalayan genç sinemacılar, bireyin iç dünyasını temele alarak farklı bir kadrajla ilerlemişlerdi. Kamera dış mekanlara yönelmiş, hareketli kamera çekimiyle ve yıldız olmayan oyuncularıyla yeni bir tarz yakalanmış filmler, yönetmenin imzası niteliğindedir ve bundan sonra ortaya atılan auteur kuramı ile yeni bir şekil kazanır.

Auteur kuramının gündeme geldiği ilk mecra ise Alexandre Astruc'un 1948 tarihli Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kalem-Kamera adlı yazısıdır. Bu çalışmada Astruc, auteur yönetmenin tıpkı bir yazar gibi kalemi olduğundan söz eder ki bu kalem alıcının ta kendisidir. Ona göre auteur yönetmen kamerayı kalem gibi kullanabilmelidir (Teksoy, 2005, s. 483). Bu noktada, yaratıcı yönetmen olarak kişiliğini filme katmayı başaran ve bu doğrultuda filmi yazan ve yöneten kişi olarak auteur kavramı devreye girmektedir. Sinema kuramcısı Andrew Sarris, auteur kuramını değerlendirirken bir değer kriteri olan yönetmenin ayırt edilebilir farklı kişiliği olarak sinemanın şanını gösteren iç anlamla ilgili olduğunu ve bu doğrultuda yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasındaki çatışmadan çıktığını ileri sürmektedir (Karadoğan, 2016, s. 67).

1950-1960 yılları arasında Furuğ Ferruhzad, Ferruh Gaffari, Perviz Kimyavi gibi İranlı yazar ve yönetmenlerin filmlerinde belgesel, şiirsel anlatımın yanında yeni dalga sinemasının esintileri görülse de İran yeni dalga akımının doğuşu 1969 yapımı 'İnek' (gav) filmiyle kabul edilir. 'İnek' filmi köydeki tek ineğin sahibi olduğu bir adamın ineği ölünce kendini inek olarak hissetmesini konu alır. Kendine has anlatısıyla yönetmen, sinemanın sadece seyirlik anlayışından uzaklaşarak toplumsal yaşamın değişik taraflarını göstermiştir. Film uluslararası festivallerde gösterime girmiştir. Zira İran yönetimi, bu başarıyı görmezden gelerek destek vermeyip yerli filmleri ölümün kıyısına sürüklemiştir.

1978-1979 yıllarında İran devrimi sonrası iktidarın sansür ve baskılarıyla yok denecek kadar az indirgenmiştir. Sinema ve bütün sanat dallarının (tiyatro, sinema, müzik ...) İslami bakanlığa bağlanmasıyla birlikte bu döneme tekabül eden yönetmenlerin yurt dışına kaçışıyla sanat göçü başlamış ve İran yeni dalga akımıyla hareket eden auteur yönetmenler sekteye uğramış, devrim sonrasında da sinemanın suskunluğu uzun süre devam etmiştir. Uzun süren sessizliğin sonrasında, yeni dalga akımının yönetmenleri kendi tarzlarından vazgeçmeyip süregelen baskı ve sansüre karşı üretime geçer. Kiyarüstemi'nin Kirazın Tadı (1997) adlı filmi Cannes Film Festivali için seçilip Altın Palmiye ödülü almıştır. Film, Tahran sansür süzgecinden geçmediği için ülkede topa tutulmuştur. Kiyarüstemi, İran'la sınırlı orta halli tanınmışlığa sahip bir kısa film ve belgesel yönetmeniyken, yeni dalga akımının önde gelen Fransız temsilcisi Jean Luc Godard'ın adından övgüyle bahsettiğine yeteneğiyle dünya sinemasının tanınmış figürlerinden Akira Kurosawa ve Satyajit Ray ile mukayese edilen uluslararası bir şöhret konumuna yükselivermiştir (Tapper, 2007, s. 108).

2. Bahman Ghobadi ve Sinemasına Genel Bir Bakış

Yeni Dalga İran sinemasının yönetmenlerinden Bahman Ghobadi, resmi kayıtlara göre, 1 Şubat 1969 kendi yapım şirketi Mij (sis) Film sitesindeki biyografisine göre ise 2 Eylül 1968 yılında Kürtlerin yoğunlukta olduğu İran'ın Irak sınırına yakın Baneh kentinde dünyaya geldi. Dört kardeşin en büyük erkek çocuğu olan Ghobadi'nin asıl ismi Rubar'dır. Fakat sonrasında polis memuru olan babası Ali Bey tarafından ilerde Kürtçe ismin sıkıntı yaratabileceği düşünülerek Bahman olarak değiştirilir ve bu şekilde kayda geçirilir. Ghobadi soyadı ise Osmanlı döneminde Türkiye'den sürgün edilen büyük babasının isminden gelmektedir. 12 yaşına kadar Baneh'te yaşayan Ghobadi, sivil çatışmalar nedeniyle ailesiyle birlikte İran'ın Sanandaj kentine göç etmiştir. Babasının kendilerini terk etmesinden sonra annesine yardımcı olmak amacıyla seyyar satıcılık yapmış ayrıca fotoğrafçı olarak da çalışmaya başlamıştır. Ghobadi, Sanandaj'da lise eğitiminin ardından 1992 yılında endüstriyel fotoğraf alanında eğitim almak için Tahran'a taşınır. İran Sinema ve Televizyon Akademisi'ne girer fakat buradan mezun olmadan ayrılır (Nuyan, 2015, s. 17-20). Öğrenciliği sırasında bir radyoda çalışmaya başlayan Ghobadi, sonrasında Sanandaj'de bulunan bir yönetmenler grubuna katılarak burada kısa metrajlı filmler çekmeye başlar. Ghobadi, sinemanın okuldan ziyade film yaparak öğrenilebileceğine inanmaktaydı ve bu yüzden okuldan ayrılıp 8mm'lik kısa belgesel filmler çekmeye başlar. Ghobadi uygulamalı ve içgüdüsel olarak film yapmaya başlamış olsa da zamanla kendine özgü tarzını geliştirmeyi başarmış ve bölgede tanınmaya başlamıştır (<http://mijfilm.com/bahman-ghobadi/> (Erişim Tarihi: 07. 01.2021)).

Ghobadi, kendine has anlatımıyla toplumsal sorunları kimlik ve sınır kavramlarıyla harmanlayıp metaforik bir dille yakın tarihin ışık tutarak bir aktarım yoluna girmiştir. Ghobadi sineması, "... içinde pek çok kurgusal ögenin bulunduğu belgesel" (Erelvanlı, 2014, s. 96) olarak tarif edilir. Tarihe uzak kalmayıp gerçekçi bir kurguyla anlatımı belgesel bir tarzda sunmaktadır. Seyircinin gözünde aynı zamanda Ghobadi'nin kimsenin görmediğini görünür kılan anlatısıyla politik bakışını metaforla destekleme yoluna gitmeyi tercih ettiği şeklinde yorumlanabilir.

Ghobadi filmlerinde, İran, Irak, Türkiye ve Suriye devletlerinin çizdiği sınırlar tarafından ayrılmış ve sınır bölgelerinde yaşayan Kürtlerin bu sonsuz ve zorunlu hareketi gerçekçi ve belgesel tarzda resmedilmektedir. Her şey hareket halindedir: Sınır bölgelerinde ve sınırlar arasında insan ve hayvan bedenleri, kırık dökük arabalar, eski püskü bisikletler ve motosikletler, her daim sesleri duyulan savaş uçakları, kaçakçılık pratiği içerisinde metalara dönüşen eşyalar sonsuz bir hareket içerisinde birbirlerine bağlanırlar (Şen, 2018, s. 108). Bu bağlamda incelendiğinde Ghobadi'nin auteur imzası filmlerinde görülmektedir.

Yönetmenliğini yaptığı ilk uzun metrajlı filmi, Sarhoş Atlar Zamanı (2000) farklı bir film anlatısıyla ve farklı bir dille (Kürtçe) politik duruşunu sergilediği ilk filmidir aynı zamanda. İran-İrak sınırında bir köyde annelerini doğumda, babalarını ise kaçakçılık yaparken mayına basmasıyla kaybeden beş kardeşin gözüyle anlatılır film. Sarhoş Atlar Zamanı filminin ismi, gerçek hayatta da kaçakçılık için kullanılan katırlara, zorlu kış şartlarında, soğuğun hâkim olduğu bu coğrafyada donmamaları için içirilen alkolden esinlenilerek konulmuştur. Gerçekte ve filmde yer alan katır yerine at isminin kullanılması da şiirsel bir betimleme ve metaforudur (Nuyan, 2015, s. 46-47). Hareketli kamera kullanımı ve belgesel tarzı anlatımıyla çocuk, savaş ve sınır imgesi üzerinden farklı bir anlatım tekniği kullanan auteur yönetmen, daha sonraki filmlerinde aynı yöntem üzerinden hareket etmiştir. Annemin Ülkesinin Şarkıları (2002)

filmiyle savaşın yıkımını sinemasal gerçekçilik anlayışından ödün vermeden sınır ve savaş imgesini ele alıp aşk olgusuyla bir anlatım tarzı yakalamıştır. Yönetmen, anne imgesiyle doğduğu toprakları yani anavatanını anlatır. Sinematografisinde önemli bir yere sahip olan Kaplumbağalar da Uçar (2004) filmiyle sınır, çocuk ve mayın imgesi üzerinden savaşı daha detaylı konu alır. Film, ismini kahramanı kaplumbağa olan eski bir Kürt hikayesinden almaktadır. Hikâye şu şekilde anlatılmaktadır:

Göl kenarında oturan bir kaplumbağa, çevresindeki kuşları sürekli izler, onlara imrenirmiş. Zaman geçtikçe bu kuşlarla arkadaş olmuş ve duygularını paylaşmış. Kaplumbağa yaşadığı gölün diğer tarafına gitmek istiyormuş; ama kendisi de biliyormuş, gidecek olsa bu gezinin bir ömür süreceğini. Kaplumbağa keşke ben de sizin gibi uçabilseydim demiş kuşlara. Kaplumbağanın bu dileğini yerine getirmek isteyen kuşlar, uçabilirsin demişler kaplumbağaya. Kaplumbağalar da uçar. Bir dal bulan iki kuş, kaplumbağayı karşıya geçirmek için iki yanından tutacakmış. Tek yapman gereken dalı iyice ısırmak demişler kaplumbağaya. Kaplumbağa dalı ısırılmış ve yükselmiş yükselmişler, uçmuş uçmuşlar ama kaplumbağa korkmuş yükseklerden. Heyecanla bağıracak an çenesi açılıvermiş kaplumbağanın ve suya düşmüş kaplumbağa; yani ait olduğu yere. Kendi yavaş, imkânsız hayatını anlamış, yüksekler için yaratılmadığını, kuşlar gibi olamayacağını (https://www.evrensel.net/yazi/75935/kaplumbagalar-da-ucar, Erişim Tarihi: 29.11. 2021).

Bu bağlamda düşünüldüğünde Ghobadi'nin, kolları olmayan çocukları kaplumbağalarla bağdaştırdığı söylenebilir. Film Irak-Amerika savaşı öncesi sınırda bir mülteci kampında mayın toplayarak hayatını devam ettiren kolsuz bacaksız çocukları ve savaşın getirdiği zorlukları konu alır. Mayın dolu arazilerden bitki koparır gibi mayın çıkararak çocuklar, savaşın gerçek yüzüdür aynı zamanda. Sinematografisinde konu edinilen çocuklar, hep mücadele halindedirler bazen ekmek bazen yaşam bazen de sınırları aşmaktır. Çocukların yaşamında toplumun geri kalanını görür seyirci, eleştirel ve sorgulayıcı bir anlatımla diğer halkın yaşantısı anlatılır çocuk imgesi üzerinden ve bu çerçeveden bakıldığında yönetmenin filmografisinin merkezindedir çocuklar. Simgesel göndermelerle güçlü bir anlam yakalayan auteur yönetmen, bir ödül töreni konuşmasında filmi çocuklara adadığını ifade edip sinematografisinde imgesel anlatımla gösterdiği mesajını şu sözlerle ifade eder: "Filmimi diktatör ve faşistlerin politikalarına kurban edilen tüm masum dünya çocuklarına ithaf etmek istiyorum" (https://tr.wikipedia.org/wiki/Behmen_Kubadi Erişim Tarihi: 08.01.2021).

Ghobadi, Yarım Ay (2006) filminde yaşlı bir müzisyenin konser vermek için sınırı geçmek üzere çıktığı yolculuğunu anlatır. Sınır imgesi, sonraki filmi Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok (2009) filminde de karşımıza çıkmaktadır. Film, Rock müziğiyle uğraşan bir grup genç müzisyenin, konser vermek üzere Tahran'dan Londra'ya gitmek için verdikleri mücadeleyi anlatmaktadır. Kadın, sınır, müzik ve toplumsal sorunlar yine ön plandadır. İran rejiminin müzisyenler üzerindeki baskısı bir grup müzisyen gencin mücadelesiyle anlatılır.

Yönetmen Ghobadi'nin filmlerinde müzik, kültürel arka planı sağlayarak film yapımcısının karşılaştığı yaptırımların aktarımında önemli bir araçtır. Müzik, İslami ideolojinin dışındaki arzuları işaret etme, geleneksel ana akım biçimini bozma, sosyal ve coğrafi sınırlar arasında köprü kurma ve böylece karmaşık siyasi karakterlerin okunmasını teşvik etme işlevi görür. Müziklerin ön planda olduğu Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok filmi Ghobadi için bir yenilik dönemidir, bu filme kadar sınır imgesini sınırın yanı başından anlatırken bu defa tam merkezden (Tahran) sınırları aşmak imgesiyle anlatım yoluna gitmektedir.

Yönetmenin sinematografisinde görülen temelde gerçekçi ve şiirsel üslubunu bir adım öteye götüren Gergedan Mevsimi (2012), İran'ın dışında çekilen ilk filmidir. Filmde, trajik bir aşk hikayesinin yanında Tahran'daki İslamcı rejime karşı şiddetli bir suçlama vardır. Film Ghobadi'nin filmlerinden tanıdık olan semboller içermektedir. Gergedan Mevsimi filminde esas olarak bazı temsiller ve Ghobadi'nin diğer filmlerinden tanıdık olan semboller görülmektedir. Ormanın göbeğinde, dallarını her yöne yayan devasa bir ağacın temsil ettiği yüce doğa, kayalara çarpan deniz dalgaları veya tuz gölünde ufukta yürüyen yalnız figürlerle beraber önceki filmlerinin hatırlatıcı sembolleri de görülür. Gökten yağın kaplumbağalar (Kaplumbağalar da Uçar), başını arabaya koyup hüznle bakan bir at (Sarhoş Atlar Zamanı) veya İstanbul'daki sokak kedileri (Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok) diğer filmlerinin hatırlatıcı sembollerinden olarak yorumlanabilir.

3. Bahman Ghabadi'nin Yarım Ay Filminin Auteur Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi

Auteur Kuramı, standart kalıpların dışına çıkan kalıplardan farklılaşan aslında sanatçının tam da kendisini ortaya koyabilmesidir. Bir auteur yönetmenin, filmlerindeki yaratım aşamasında filmi etkileyen toplumsal faktörlerin bulunduğu doğrudur. Yönetmen bu doğrultuda kendisine özgü, derinliği olan ve hislerini filmlerine kattığında auteur olmayı hak etmektedir. Bir filmin dünyasını, kurulan anlatı yapısıyla ve sinematografisiyle okuyabiliriz (Esen, 2013, s. 44). Yapıtlarına bakılmayan auteur yönetmeni keşfetmek mümkün değildir. Tabii bununla birlikte sinemanın, ele aldığımız filmin bulunduğu dönemden ve toplumdan ayrı olmadığını da belirtmek gerekir. Auteur kuramın çıkış noktasına bakacak olursak "kuramın, Hollywood'un tür sineması içinden çıktığını ve tür sineması kriterleriyle film çektikleri halde, filmin yapısına kendi özelliklerini yedirmeyi başaran auteur'lerin fark edilmesiyle doğduğunu görüyoruz" (Esen, 2013, s. 46).

Auteur kuramı, Fransız sinema dergisi olan Cahiers du Cinema için yazan bir grup eleştirmenin yazıları ile ortaya çıkmıştır. Özellikle François Truffaut'un 'A Certain Tendency In French Cinema' (1954) adlı makalesi bu süreçte önemli bir rol oynamıştır (Butler, 2011, s. 39). Truffaut'un ve diğer "Yeni Dalga" yönetmenlerinin, sinemanın bir dil, bir anlatı olduğunu savunan Astruc ve Bazin gibi, kendilerinden önceki düşünürlerin sinema üzerine yazdıklarından etkilenecek şekilde oluşturdukları bu kuram, zaman içinde Sarris'in getirdiği değerler ölçüsü ve Wollen'in getirdiği, "incelenecek metin olan film"e dönük yapısalcı yaklaşım ile daha kapsayıcı ve tutarlı bir duruma gelmiştir" (Esen, 2013, s. 46). Andrew Sarris'e göre bu değerler ölçüsü yani auteur yönetmen olup olmadığına yönelik değerlendirme ölçütü şunlardır: Teknik yeterlik; fark edilebilir bir kişilik; kişilik ve araç arasında gerçekleşen gerilimden ortaya çıkan içsel anlamdır.

Auteur kelimesi aslında yazar kavramından uyarlanan, yönetmenin filmlerindeki her aşamada yer almasıdır. Kavram, adeta bir yazarın kitabını kalemiyle yazması gibi yönetmeninde kamerasını kullanarak filmlerini çekmesini anlatmaktadır. Bu yaklaşımla filmin yazarı olan yönetmen film üretiminin her aşamasında etkin rol oynamaktadır (Kabadayı, 2013, s. 109). Yaratıcı yönetmen kavramıyla aslında yönetmen filmiyle ilişkilendirilerek değerlendirilir. Aynı zamanda auteur kavramı, yönetmenin tüm filmlerindeki ortak ve benzer temaların yer alması ya da karakterlerin benzerlik göstermesiyle de gerçekleştirilir. Dolayısıyla filmlerinin biriyle değil tüm filmlerini ele alarak ortak noktalarda göz önünde bulundurulması irdelenmelidir.

Yarım Ay, Ghabadi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi kişiler üzerinden toplumsal sorunları anlatan bir senaryoya sahiptir ve ismi gibi yarım kalmış bir hikâyeyi tamamlama üzerine kurgulanmıştır. Baş karakter yaşlı müzisyen Mamo (Ismail Ghaffari), Saddam Hüseyin'in devrilmesinden sonra, 37 yıldır gitmediği ülkesi Irak'a konser vermek üzere gitmek için hazırlanır. Film, manevi oğullarını toplayıp yola çıkmasıyla yaşadıkları olayları konu almaktadır. Vize alınıp yola çıkılır zira bir eksik vardır Mamo için; ilahi bir kadın sesi. Şarkı söylediği için sürgün edilen 1334 kadının sürgün edildiği köye ulaşip Heşho'nun (Hediye Tehrani) kaçırılmasıyla yolculuk başlar. Yarım Ay bir yol filmidir, yaşamın ölümle sorgulandığı, umudun yol üzerinden anlam kazandığı, sınır ve sınırsızlık diyalektiğinin vurgulandığı bir filmdir aynı zamanda. Film, Avusturyalı besteci Mozart'ın, 250.yıldönümü için hazırlanan batılı olmayan kültürlerden yönetmenlerin, festival için hazırladıkları filmlerin gösterimine katılmak üzere çekilmiştir (Crowned Hope festivali, Viyana). Auteur, Mozart ve baş karakter Mamo'nun benzerliğini şu cümlelerle açıklamıştır:

Mozart'ın Requiem'i beni bu filmi yapmaya götüren yoldur. Yazma ve prodüksiyon sırasında, hayatlarının sonunda hem Mozart'ı hem de Mamo'yu düşünmeye devam ettim. Benim için Requiem, ülkemizin unutulmaz manzarasına çok yakın bir his veriyor. Çekim sırasında özel anlarında sık sık Mozart'ın müziğini dinledim. Mamo karakterini bir tür Kürt Mozart'ı yapma fikrini sevdim. Umarım bu hayali gerçekleştirmişimdir ve Mamo'nun ruhunu Mozart'a yaklaştırdı... Düşünülmesi gereken küçük bir şey 2006'da Mozart'ın 250. yaş gününü kutlarken, ülkemizde kadınlar hala şarkı söylemek yasak (Ghabadi, www.mijfilm.com, Erişim Tarihi: 11.01.2021).

Yönetmen Ghobadi, Mozart için kaleme aldığı bu senaryoda bir müzisyen olan Mamo'nun hikayesini anlatmakla yetinmeyip sınır, kadın ve kimliksiz bir halk üzerinden müziği gücünü kullanarak bir etki bırakmayı başaramıştır. Filmde politik söylemlerin beraberinde auteur yönetmen, politik yanını metaforik anlatımla gösterme yoluna gitmiştir. "Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir" Mike Wayne, *Politik Film ve Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* adlı kitabının girişine bu aforizmayla başlamaktadır: "Dünya'da kaynakların eşitsiz dağılımı ekonomik anlamda haksızlıklara neden olduğu gibi, sanatsal üretim pratiklerinde ve bu üretimlerin yayılması alanında da ciddi adaletsizliklere neden olmaktadır" (Dönmez, 2018, s. 180).

3. 1. Giriş: Geleneksel Horoz Dövüşü ve Filmin Mesajı

Hikâye, yerel bir köyde geleneksel horoz dövüşüne para yatıran ve başlamasını bekleyen bir grup adama, bahis konuşması yapan Kako'nun (Allah Morad Rashtian) seslenmesiyle başlar ve ironik bir biçimle filmin mesajı boyut kazanır. "Ölümden korkmuyorum. Çünkü ben varken o yok ve o varken de ben yokum. Ne kâr ne zarar ölümden daha önemli değil" Hem baba hem de mutlak otoriteyi temsil eden Mamo'dan yedi aydır beklenen haber gelir, oğullar toplanır, enstrümanlar bulunur ve hazırlıklar başlar. Mamo'nun oğulları oldukça itaatkârdır öyle ki itaat etmeyen silahla vurulur. Bu yolculuk oğullar için bir tercih değildir. Auteur yönetmenin bu bağlamda baba hakimiyetiyle devlet otoritesi eleştirisi yaptığı düşünülebilir.

3.2. Rüya, Ölüm ve Ayın 14. Gece Metaforu

Oğullar, Mamo'yu almak için beklediklerinde, Mamo kendi için kazdığı mezarında yatmaktadır. Yönetmenin mistik öğelerle anlatmak istediği hayatın karşı konulmaz gerçeğidir, ölüm yanı başımızdadır. Film boyunca Mamo'nun kendi ölümüne dair önsezileri vardır. Filmin giriş sahnesinde tabut ile karşılaşan seyirci, Rus yazar Anton Çehov'un "İlk bölümde duvarda asılı bir tüfek olduğunu söylüyorsanız, ikinci ya da üçüncü bölümde o tüfek patlamalıdır. Eğer patlamayacaksa o tüfek orada asılı olmamalıdır" düşüncesini baz alırsa filmin içinde ölümle karşı karşıya geleceğini anlamaktadır. Çehov'un silah üzerinden anlatımı sinema bağlamında incelendiğinde eğer yönetmen bir durumu metafor üzerinden anlatım yoluna gitmişse bir amaca hizmet etme prensibiyle hareket edince anlam kazanabilir. Bu çerçeveden bakıldığında başka metaforlarda bizi aynı sonuca çıkarabilmektedir. Mamo'nun oğlu, bilge adamdan haber getirir, bilgenin gördüğü rüya, Mamo'nun ölümüne işaret eder. Mamo için bu yol ölümle sonuçlanabilir lakin gitmemekte ölümdür onun için. Ne olursa olsun bu yolculuğa çıkılmalıdır düşüncesiyle ayın 14. gece metaforu devreye girer çünkü 14 yarım ayı temsil etmektedir. Auteur yönetmen için halkı, parlayan bir dolunayın ışıltısını ve ihtişamını henüz yaşayamamıştır, bu bağlamda Yarım Ay bu durumun bir yansıması olarak düşünülebilir.

3.3. Esir Tutulan 1334 Kadın ve Ruhani Sesin Kaçırılışı

Mamo, oğulları ve enstrümanlarıyla yola çıkar ama onun için bir eksik vardır ruhani diye betimlediği bir kadın sesi gereklidir lakin İran'da kadınların şarkı söylemesinin yasak olduğu gerçeği vardır. Şarkı söylediği için ıssız bir dağın eteğinde esir tutulan 1334 kadın şarkıcının yaşadığı köyden, Hesho'yu (Hediye Tahrani) kaçırmak üzere yola koyulur. Filmin en güçlü taraflarından biri de budur. Bu sembolik sahne, görsel ve müzikal bir ustalıkla kadına yönelik sosyal kısıtlamalara muazzam bir eleştiridir. Aynı zamanda auteur yönetmenin 1334 kadının bu ceza kolonisinde koro olarak söylediği şarkının tek bir kadının ağzından söyleniyor gibi anlatımı, bastırılan ama aslında baskın olan kadının gücüne vurgu yapmaktadır.

3.4. Sınır ve Askerler

Hesho'nun kaçırılmasından sonra yola çıkan Mamo ve manevi oğullarını bekleyen büyük bir sorun vardır, ruhani ses saklanmalıdır. Çünkü İran'da kadınlarının şarkı söylemesinin yasak olmasının yanında bir kadının akraba olmayan erkeklerle yolculuk etmesi de yasaktır. Sınırdaki askerler tarafından durdurulup arama yapıldığında Hesho bulunur ve esir olduğu yere geri götürülür.

Auteur yönetmen, halkının uzun süren dramını, umutsuzluğunu kendi hudut tanımaz tavrıyla sınırları aşmak kurgusuyla anlamlandırılmaktadır. Yönetmen için, sınırsızlık ancak sınır metasıyla anlatılabilir. Bu çerçeveden bakıldığında, Mamo ve oğulları için tek seçenek sınırı aşmaktır. Bunun için alternatif yol arayışına girilir. Ghobadi'nin otobüsteki mizahla filmi renklendirirken, daha sonra sınır imgesiyle yaşam ve umut üzerinden kasvetli bir hava yarattığı düşünülmektedir. Alternatif yol arayışıyla eski bir dosttan yardım almak için Türkiye sınırında bir köye ulaşılır. Sınırı aşmak üzere umut beklenen dostun ölüm haberiyle son umutta tükenir. Sınır, Ghobadi sinemasının mihenk taşıdır, halkının meselesidir ve aynı zamanda yönetmenin sinemasal sorunudur.

3.5. Niwemang'in Gelişi ve Mamo'nun Ölümü

Umutları tükenen Mamo ve oğulları, rotayı geri yöne çevirip İran'a geri dönecekken onlara yardım edeceğini söyleyen gizemli bir kadın otobüse gelir. Niwemang (Yarım Ay) isimli bu kadının gelişi ve Mamo'nun ölümüyle devam eden filmin akışında, kadının bu dünyadan olmayan, bir melek ya da sufi bir güç olduğu düşünülebilir. Kadın ayın diğer yarısı niteliğindedir ve yarım kalmışlığı sonlandırır. Çehov'un silahı, yönetmenin tabut metasıyla özdeşleşmiştir. Mamo tüm mücadelesine rağmen dayanamaz ve ölür. Yönetmen, çıkılan bu yolun ne denli zorlu olduğunu hava koşullarıyla destekler. Soğuk, karlı ve sisli bir havanın hakim olduğu final sahnesi Ghobadi'nin halkına bakışıyla çözümlenebilir. "Ne zaman yurdumu düşünsem aklıma hep kar, soğuk ve sis gelir. Sis her yeredir. Yaşam burada ekonomik, politik ve sosyal olarak da sislidir; ağır bir sis tabakasının altında saklı durur" (Ghobadi, www.mij-film.com Erişim Tarihi: 11.01.2021).

Sonuç

Auteur kuramı, egemen ideolojiye hizmet eden sinema anlayışına tepki olarak yeni bir sinema arayışıyla ortaya çıkmıştır. İran Yeni Dalga sineması, iktidarın baskıcı ve sansürcü tutumuna karşı yaratıcı yönetmenlerin yeni bir sinema anlayışına girmesiyle metaforik bir anlatım yolunu geliştirmiştir. Toplumun aksayan yönlerini konu edinen bir akım olma yolunda ilerlemiştir. Bu çerçeveden bakıldığında, Yeni Dalga İran sinemasının temsilcilerinden yönetmen Bahman Ghobadi'nin eleştirel ve politik yaklaşımıyla kendine has olan anlatım tarzıyla auteur olduğu söylenilebilir.

Toplumsal konular, yönetmenin filmlerinin en belirgin tematik yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Auteur bir yönetmen olarak genellikle tekrarlayan motifleri, kişiliğinin tutarlılığı, sinematografik dilindeki ortak yönler ve filmlerindeki temel kaygılar aslında auteurlüğünün altını çizmektedir. Auteur bir yönetmen bu noktada bireyselliğinin dışavurum alanını yaratmaktadır. Yarattığı biçem ile farklılığını gösterir. Yönetmen, temasal bütünlük, kullandığı motifler, içsel anlamlar ve biçemsel yapı, mise-en-scene olmak üzere ya içeriğe yönelik ya da daha biçime yönelik bir değerlendirilmeyle ele alınmaktadır. Bu çalışmada her iki tutumunda içerdiği bir analiz yapıldığı görülmektedir. Bahman Ghobadi'nin kendisinin de filmlerinin de altındaki derin yapıyı ortaya çıkarmak için her iki tutumun da ele alınması gerekmektedir.

Yönetmen öncelikli olarak ortaya koyduğu temaya özgü motiflerden oluşan biçimsel özelliklerle ve farklı mise-en-scene tarzıyla kendinden söz ettirir. Bu noktadan hareketle çalışmada Ghobadi'nin Yarım Ay filmi bu açıdan değerlendirilmiştir. Film, yarım kalmış bir hikâyeyi tamamlamak üzere çıkılan yolu, sonu ölüm bile olsa umudun varlığını, sınırla sınırsız olabilmeyi ve mücadeleyi bırakmamayı metaforik ve şiirsel bir biçimle aktarmaktadır. Anlattığı toplumsal sıkıntıların travmatikliğini şiirsel bir dille yumuşatması, profesyonel olmayan oyuncu kadrosu, kamera hareketleri ve dış mekân kullanımı, kendine has üslubuyla auteur yönetmenin, İran Yeni Dalga sinemasında diğer yönetmenlerden farklı bir yerde olduğu düşünülmektedir.

Bu çerçeveden bakıldığında politik kaosun gölgesinde yeşerebilmiş geleneksel bir toplumun sinemasının ideolojik bir bakıştan uzak olması, gerçekçilik akımının temelinde atılan bir sinema sanatının gerçekliğini kaybetmesiyle eşdeğerdir. Savaşlar, toplumsal sıkıntılar, insani acılar ve yaşama dair her şey sanatta kurgu bulmuştur. Ghobadi sırtını gerçekçilik akımına dayayarak devlet otoritesinin yoksunluğunu, eşitsizliği ve yıllardır süregelen bir halkın kimlik arayışını Mozart'la bağdaştırdığı Mamo karakterinin sınırı aşmak üzere çıktığı yolla verir.

Yönetmen, dramatik anlatımının yanında mizahi tarzıyla seyircinin film boyunca sıkılmadan olay örgüsünü takip etmesini sağlamaktadır. Yönetmen Ghobadi, Mozart için kaleme aldığı bu senaryoda, bir müzisyen olan Mamo'nun hikayesini anlatmakla yetinmeyip sınır, kadın ve kimliksiz bir halk üzerinden müziğin gücünü kullanarak bir etki bırakmayı başarabilmiştir. Filmde, politik söylemlerin beraberinde auteur, politik yanını metaforik anlatımla gösterme yoluna gitmiştir.

Kaynakça

- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları*. Çev: A. Toprak. İstanbul: KalkedonYayınevi.
- Dönmez, A. (2018). Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği- Mike Wayne. *Sinefilozofi Dergisi*. 3; (5).
- Dickinson, T. (1986). *Sinemanın Evrimi*, Çev: Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Çizgi Yayınları.
- Erelvanlı, S. (2014). *İki Bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan* 1.Basım. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nuyan, N. (2015). *Göçebe İmajlar: Bahman Ghobadi Sineması*. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Esen, K. Ş. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. Özarslan, Z. (Ed.), *Sinema Kuranları 2* (33-50) içinde. İstanbul: Su Yayınları.
- Karadoğan, A. (2016). *Auteur Kuramı ve Sanat Sineması Üzerine*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Şen, S. (2018). *Gemideki Hayalet*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. Birinci Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Yıldırım, E. ve Can, A. (2019). Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard filmlerinin İdeolojik Boyutu. *Selçuk İletişim*. 12(1): 164-166.
- (www.mijfilm.com, Erişim Tarihi: 11. 01. 2021)
- (https://www.bagimsizsinema.com/ iran-sineması.html, Erişim Tarihi: 05. 01. 2021).
- (https://tr.wikipedia.org/wiki/Behmen_Kubadi, Erişim Tarihi: 08. 01. 2021).
- (https://www.evrensel.net/yazi/75935/kaplumbagalar-da-ucar, Erişim Tarihi: 29. 11. 2021).

Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Female Directors in Turkish Cinema: A Historical Perspective

Meltem Cemiloğlu (*)

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 08.07.2021 | Kabul Tarihi: 01.12.2021

Özet

Kadınların sinemadaki varlığı kimi ülkelerde erken, kimi ülkelerde ise daha geç bir tarihe rastlansa da sinematografin, sinemanın icadından bu yana (1895) kadınlar aslında hem kameranın önünde hem de arkasında yer almıştır. Ancak, 1920'lerde sinemanın endüstrileşmesiyle birlikte kamera arkasında yapımcı, yönetmen, senarist gibi vasıflarla yer alan kadınların endüstride çok daha az yer aldığı görülmektedir. Türk sinema tarihi bağlamında ise 1950'lerin başına kadar kadın yönetmenlere rastlanmamaktadır.

Türk sinemasında kadın yönetmenlerin oranı erkeklere kıyasla oldukça azdır. 2000'li yılların başından bu yana kadın yönetmenlerin sayısı önemli ölçüde artmış, daha önceki dönemin toplamının üzerine çıkmıştır. Bu çalışmanın amacı 1950'lerden bugüne kadar geçen süre içerisinde Türk Sineması'nda kadın yönetmenleri aktarmaktır. Çalışma ile Türk sinemasında kadın yönetmenler kronolojik olarak belirli dönemler çerçevesinde verilmekte, sinemanın kadınlar açısından gelişmesi kadın yönetmenler bağlamında irdelenmektedir. Bundan dolayı çalışma, Türk sinema tarihini yapımcı, yönetmeni senarist vb. görevlerde yer alan kadınlar bağlamında çalışacaklar için yararlı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Kadın Yönetmenler, Kadın Yönetmen Filmografi

Abstract

Although the presence of women in the cinema can be traced back to earlier dates in some countries and later in others, women have been both in front of and behind the camera since the invention of the cinematograph (1895). However, with the industrialization of cinema in the 1920s, women who were behind the camera as producers, directors, screenwriters, etc were much less involved in the industry. In the context of Turkish cinema history, there were no female directors until the early 1950s.

The number of female directors in Turkish cinema is quite low compared to men. Since the beginning of the 2000s, the number of female directors has increased significantly, exceeding the total of all the previous periods. This study aims to look at the female directors in Turkish Cinema from the 1950s until today. In this study, female directors in Turkish cinema are listed chronologically within the framework of certain periods, and the development of cinema is reviewed in the context of female directors. Therefore, the study examines the history women (as producers, directors, screenwriters, etc.) in Turkish cinema.

Keywords: Turkish Cinema, Female Directors, Filmography of Female Directors

(*) Öğr. Gör. Dr. Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, mcemiloglu@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-8779-7555

* Bu çalışma yazarın Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Sinemada kadının varlığı iki açıdan ele alınabilir: Kadınların sinema endüstrisindeki yani kamera arkasındaki durumları açısından ve kadınların kamera önündeki temsilleri açısından. Sinema tarihinin başından itibaren özellikle senarist ve yönetmen olarak kamera arkasındaki kadınların varlığı her ne kadar önemli bir yere sahip olsa da kadın sinemasından söz etmek pek mümkün değildir. Buna rağmen sinema tarihinde kamera arkasındaki kadınların varlığının ortaya konması önemlidir. Türk sinemasıyla ilgili literatürde kadınlar üzerine yapılmış akademik araştırmalar, dokümanlar sınırlı sayıda mevcuttur. Bu çalışma tarihsel perspektifle Türk sinemasında kamera arkasında yer almış kadın sinemacıları betimsel bir analizle aktarmayı amaçlamaktadır. Farklı bir ifadeyle bu çalışmada, Türkiye’de sinema tarihinin çalışma kapsamında belirlenmiş dönemlerinde kamera arkasında -yönetmen, senarist vb.- farklı vasıflarla yer almış kadınları ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaçtan hareketle yazılı ve görsel dokümanlar incelenmiş ve veriler elde edilmiştir.

1. Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Fuat Uzkınay’ın 14 Kasım 1914 tarihinde yaptığı Ayastefanos’da Rus Abidesi’nin Yıkılışı filmi Türk sinema tarihinin ilk eseri olarak kabul edilir. Fakat zamanla bu hususta farklı fikirler ortaya çıkmaya başlamıştır. Evren (1995, s. 59) fotoğraflara, filmin kendisine veya bu konu hakkındaki gazete yazılarına dayanarak, Osmanlı döneminde -1905, 1909, 1911 ve 1913 yıllarında- filmler yapıldığını belirtir. Osmanlı topraklarında yapılan ilk filmin yılı ister 1905, ister 1914 yılı olsun; bir kadın tarafından çekilen/üretilen ilk film 1951 yılında Cahide Sonku tarafından çekilmiştir.¹ Buna rağmen sinemanın tarihsel serüveni göz önüne alındığında Anadolu coğrafyasında bir kadının rejisör koltuğuna oturmasının geç olduğunu öne sürmek mümkündür. Bu bağlamda Türkiye, kadın yönetmenlerin mevcudiyeti bakımından farklı bir statüye sahiptir. Sinematografin icadından kısa bir süre sonra sinemanın merkezi olan ve kadınların da sinemanın erken döneminde aktif rol aldığı ABD’nin aksine birçok ülkede kadın yönetmenler kameranın arkasında başat yer alamamıştır. Benzer biçimde Türk sinema tarihinde de ilk kadın yönetmenler, Muhsin Ertuğrul egemenliğinde erkek yönetmen sayısı da az olsa da, erken dönemlerde yok denecek kadar azdır. Sistemli ve devamlı film yapımı ve yönetmenliği 1950’li yıllardan sonra ancak mümkün olmuştur. Sayının çok az olduğu ancak yine de filmlerin yapılabildiği 1950 yılı öncesinde kadın yönetmen mevcut değildir. Tanınan ve ünlü olan Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul baskısından çıkarak 1949 yılında film yapımcılığına başlar ve 1951 yılında film yönetmenliği yapar (Öztürk, 2004, s. 34). Bu bağlamda Türk sinemasında bulunan kadın yönetmenlerin toplam yönetmenler içerisindeki durumlarını inceleyen Öztürk (2004) şu sonuçlara varmıştır:

Yıl	Toplam Film Sayısı	Kadınların Yönettiği Filmlerin Sayısı	Kadın Yönetmen Sayısı	Yönetmeni Kadın Olan Filmlerin Toplam Filmlere Oranı
1914-1949	116	-	-	0%
1950-1959	545	3	1	%0.55
1960-1969	1710	14	3’ü yeni (3 kadın)	%0.82
1970-1979	2019	35	3’ü yeni (4 kadın)	%1.73
1980-1989	1124	14	2’si yeni (4 kadın)	%1.25
1990-2002	521	30	14’ü yeni (16 kadın)	%5.76
Toplam	6035	96	23	%1.6

¹ Bununla birlikte yönetmen koltuğuna oturmasa da Sezer Sezin yapımcılık ve senaryo konusunda Erman Filmin ilk yıllarında çok etkin olmuştur. Oyuncu olmanın ötesinde, Vurun Kahpeye’nin (1949) senaryo ve yapım aşamasında çok emeği vardır (Özgüç, 1988).

Özgüç (1995, s. 6), 1995 tarihine değin toplam 376 yönetmenden bahseder. Bu durumda günümüze kadar Türk sinemasında 400 civarında yönetmen olmuştur. Kadın yönetmenlerin sayısı ise 23'tür. Türk sinemasında 6000 civarındaki filmde yönetmenliğini kadınların yaptığı film sayısı 100 civarındadır. Tarihsel bağlamda incelendiğinde, 1990'lı yılların ardından kadın yönetmenlerin miktarının çok olmasa da hızlı yükseldiği anlaşılmaktadır (Öztürk, 2004, s. 35). Dorsay'ın *Sinema ve Kadın* (2000) adlı eseri hemen hemen bütün kadın yönetmenleri yazar. Bununla birlikte 1914-1949 yılları arasında çekilen 116 filmin yönetmenlerinden hiçbiri kadın değildir. 1950-1959 yılları arasında yapılan 545 filmde 3'ünün, 1960-1969 yılları arasında yapılan 1710 filmde 14'ünün, 1970-1979 yılları arasında yapılan 2019 filmde 35'inin yönetmeni kadındır. 1980-1989 yılları arasındaki 1124 filmde 14'ü kadınlar tarafından yönetilmiştir. Bu 14 film ise yalnızca dört kadın yönetmen tarafından çekilmiştir. 1990-2002 yılları arasında 521 filmde 30'u kadınlar tarafından yönetilmiş ve kadın yönetmen sayısı 16'dır. Toplam filmler içinde kadın yönetmenlerin oranı, 1914 yılından 2002 yılına kadar 6035 film içinde yüzde 1,6'dır (Öztürk, 2011, s. 689). Bununla beraber bu durum Türkiye'ye özgü bir sorun değildir. Dünyanın çeşitli yerlerinden kadın yönetmenlerin eserlerini araştıran ve bu yönetmenlerle görüşen Kelly ve Robson (2016, s. 12) film sektörünün ve para kaynaklarının bütünüyle erkeklerin kontrolünde bulunmasıyla beraber bir kadın yönetmenin kendi filmlerini meydana getirmesinde ırk, yaş, yaşadığı yer, dünyaya geldiği ortam ve eğitimine devlet desteğinin çok önemli olduğuna dikkat çekmiştir. Kadın yönetmenin eserlerinin mali bakımdan görüşülebilir duruma gelebilmesi için ilk olarak bu sorunları çözüp kendini anlatmaya "layık görülmesi" gerekmektedir.

Türkiye'de sinemayla uğraşan kadınlarla alakalı literatürün görece az olması, yönetmen kadınların sayısının düşük olması ve erkeklere kıyasla daha az film çekmeleri sinemanın halen "erkek mesleği" şeklinde görülmesinde etkili olmuştur. Buna paralel olarak Türkiye'de kadın yönetmenlerin adlarının ne kadar bilindiği konusunda gerçekleştirilen anket kadınların ilk olarak görsel hafızada yer bulduklarını, başka bir deyişle "izlendiklerini" onaylamaktadır. Bundan yola çıkarak bahsedilen ankette² Türkan Şoray sadece beş film yönetmesine rağmen ilk sırada yer almakta, 37 film yöneten Bilge Olgaç ise 13. sırada bulunmaktadır. Kadın yönetmenlerin birçoğunun kadın seyircilerce yeterince tanınmaması; bir bakıma Türk sinemasında halen bir kadın bakış açısının ve kadın sinemasının oluşturulamadığı olarak yorumlanabilir.

Öztürk'e (2004) göre Türk sinemasının kadın yönetmenleri üç bölümde sınıflandırılabilir. İlk olarak 1980'den evvel kadınlıklarını yok sayarak, erkek yönetmenlerle aynı olduğunu göstermek ve sistemde kalabilmek için erkek filmleri yapan kadın yönetmenler, ikinci olarak 1980-1990 yılları arasında kadın filmleri yapan kadın yönetmenler ve üçüncüsü 1990 yılından bugüne kadar sinemalarında politikleşen yönetmenler (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010). Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasındaki kadın yönetmenler farklı zaman dilimleri çerçevesinde ele alınacaktır. Bunlar; 1980 öncesi, 1980'ler, 1990'lar, 2000'ler, 2010'lar ve sonrası şeklindedir.

1.1 1980 öncesinde Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Türk sinemasında kadının nasıl temsil edileceği, toplumsal ve kültürel yapıyla benzerlik arz eder. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde kadın imgesi, çağdaş ulus devlete uygun kimlik ile ilgilidir; yani münevver kadın olarak ulusun yapıcısından ziyade muhafaza edeni ve sonraki kuşakların yapıcısıdır (Kaypak, 2016). Takip eden dönemlerde Avrupalı olmak ve özüne dönüp taşrayı yaşamak arasında değişen kamera, bunun yanında ulus kimliğinin tamamlanamamasının ya da bilinmemesinin göstergesidir. Değişik öykülerde ve türlerde romantik, hassas, çileli, fakir ama her zaman edilgen, acı çeken kadının karşısında; acı çektirerek yükselen güçlü erkek faktörü mevcuttur. Kadın yönetmenlerin hikâyelerinde farklı bir konu anlatsalar da esasında bu bilinmeyen kimliklerin ve edilgen kadın sembolünün içselleştirilmesini görmek olasıdır (Ata, 2018).

1980'den önce kadın yönetmenlerin sayısı 10'a çıkamamıştır. 1934 yılında Muhsin Ertuğrul'un Bataklı Damın Kızı Aysel filminde oyuncu olarak rol alan Cahide Sonku, Türk sinema tarihine ilk kadın yönetmen olarak geçer. 1951'de Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu ile beraber yaptığı *Vatan ve Namık Kemal* ile Cahide Sonku ilk kadın yönetmen olarak koltuğa oturur.³ Sonku, kendi ismindeki yapım firmasının bünyesinde on filmin yapımını gerçekleştirir.

2 Bkz. Türk Sineması'na ürün vermiş kadın yönetmenlerden hangilerinin filmlerini izlediniz? başlıklı anket sonuçları; <http://pollemik.com/anket-sonuclari/91287514543158>.

3 1949 yapımı *Fedakâr Ana* filminin jeneriğinde rejisör olarak Cahide Sonku'nun adı yazılmasına karşılık, Seyfi Havaeri filmin asil rejisörünün kendisi olduğunu ifade eder. Filmin piyasaya dağıtılan afişlerinde ise rejisörün adı yer almaz. Yalnızca oyuncuların adları vardır. (...) Ayrıca filmin gösterime girmeden önceki tüm tanıtım yazılarında da rejisör olarak Seyfi Havaeri'nin adı geçer" (Burçak Evren, Seyfi Havaeri, 76-77).

Sonku'nun Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistre isimli hikâyesinden yola çıkarak senaryolaştırdığı bu filmde, 1853 yılı Türk-Rus harbinde istekli olarak savaşa giden sevdiğinin yanında kalabilmek için askeri üniforma giyen Zekiye'nin hikâyesi yer alır. Ardından Murat Arıburnu ve Sami Ayanoğlu'yla birlikte 1953 senesinde Beklenen Şarkı'yı çekerler. Filmde sevgilileri ile evlenmeleri sosyal konumlarından dolayı gerçekleşemeyen iki kadının öyküsü vardır (Öztürk, 2004, s. 53). 1956 yılında Talat Artemel ile beraber yaptığı Büyük Sır Cahide Sonku'nun son filmidir (Scognamillo, 1998, s. 60). Cahide Sonku ihtimal ki içinde olduğu toplumsal durumların da etkisiyle kadın bakış açısını filmlerine yansıtamamış, filmlerinde genelde erkek bakış açısını yeniden üretmiştir. Çoğunlukla beraber çalıştığı Talat Artemel, Orhon Murat Arıburnu gibi isimlerden yardım gördüğü ve beraber film yaptıkları düşünüldüğünde, Cahide Sonku'nun yönetmenliğe başlaması, kadınların sinemaya girmelerinde, tüm olumsuzluklara rağmen cesaret verici olmuştur.

Pedagog Dr. Nuran Şener, "bilim kurgusal bir çocuk masalı" (Öztürk, 2004, s. 63) olan "Aydedeye Gidiyoruz" (1964), "Suçlu Çocuklar" (1965) ve "Oduncunun Çocukları" (1966) isimli filmlerin yönetmenliğini ve senaristliğini üstlenir. 1964 senesinde ilk filmi olan Aydedeye Gidiyoruz ile ikinci kadın yönetmen olma unvanını kazanır. Ardından Şener, Suçlu Çocuklar (1965) ve Oduncunun Çocukları (1966) isimli filmleri yapar (Öztürk, 2004, s. 64). Nuran Şener'in Cahide Sonku ile benzer tarafı, her ikisi de yönetmenlik yaparken erkek desteği almış olmalarıdır. Tarık Kakinç, özellikle Aydede'ye Gidiyoruz filminde, Şener'e yardım eder. Şener, bu erkek desteğinin etkisiyle kendi anlatım tarzını ortaya koyamadan, erkek bakış açısının etkisinde filmler üretir.

Feyturiye Esen, 1957 tarihinde oluşturduğu Hilal Film çatısı altında beş filmin yapımcılığını gerçekleştirir. Bu filmlerin en son çekilene "Canım Benim" (1965) isimli filmin senaryo yazarı ve yönetmeni de Feyturiye Esen'dir. Fakat Türk sinema tarihi kaynaklarında kendisi ve filmi ile ilgili detaylı bilgiye rastlanamamıştır.

1965 tarihinde ilk yönetmenliğini yapan Bilge Olgaç, hayatı boyunca yönetmenliğe devam eder ve 37 film yapar. Olgaç, 1975-1984 yılları arasında sinema çalışmalarına ara verir. Olgaç'ın 1975 senesine kadar yaptığı filmler "vurdulu kırdılı, erkek kahramanlı avantür filmlerdir" (Özgüç, 1995, s. 104). Yönetmen Bilge Olgaç 1965 tarihinde ilk filmi olan Üçünüzü de Mıhlarım'ı yapar ve 1994 senesinde Bir Yanımız Bahar Bahçe (1994) isimli film son yani 37. filmi olur. 1965-1975 dönemi içinde Kanlı Buğday (1965), Babasız Yaşa-yamam (1965), Krallar Kralı (1965), Tehlikeli Adam (1965), Sokaklar Yanıyor (1965), Üçünüzü de Mıhlarım (1965), Nikâhsızlar (1966), Zorlu Düşman (1966), Kanunsuz Toprak (1967), Garibanız Abiler (1967), Silahsız Dövüşelim (1967), Öksüz (1968), Dertli Gönülüm (1968), Kanlı Şafak (1969), Linç (1970), Merhamet (1970) İki Aşk Arasında (1970), Kara Gün (1971), Yaban Ali (1971), Üçünüze Bir Mezar (1971), Kanlı Öç (1972), Savulun Geliyorum (1972), Kaderin Pençesi (1972), Tanrı Sevenleri Korur (1974), Bacım (1974), Açlık (1974), Şöhret Budalası (1975), Bir Gün Mutlaka (1975) isimli filmlerin yönetmenliğini yapar. Bilge Olgaç yönetmenliğinin bu ilk dönemlerinde, yönetmenliğin erkek mesleği şeklinde kabul edilmesi nedeniyle çok güç koşullarda çalıştığını ifade eder (Çelen, İlhan ve Sevinç, 1984, s. 9). 1975 yılı ardından Yeşilçam'da Seks Furyası olarak anılan dönem başlar ve Olgaç, film yapımını uzun bir süre durdurur (Kati, 1984, s. 65). Kendisiyle gerçekleştirilen bir röportajda, filmin gerçek hikâyesi ve sosyal hayattaki kadın anlayışının kesişme noktasına değinirken "Kadının ölmesinin her şeyin bitmesi anlamına geldiğini ifade ediyorlar. Fakat bunun bir de kara mizah yönü bulunmaktadır. Kadınlar ölmüş ama hala, 'kaşık düşmanı, ölmeseydin' ifadesini kullanıyorlar!" (Kati, 1984, s. 65). Bu ifade ile erkek bakış açısının çelişmesini ifade eder. Olgaç, filmleri ile sosyal hayattaki kadının erkeklerin gözündeki kıymetini ve bunun kırsal bölgedeki etkisini, kadın anlayışını perdeye geçirmeyi sağlamıştır. Olgaç, sonrasında yaptığı filmlerinde kadın hikâyelerine yoğunlaşır. 1994 senesindeki ani ölümüne kadar yönetmenliği sürdürmüştür (Öztürk, 2004, s. 81). Fakat bu filmler, kadının kadın bakış açısıyla temsilinin tercih edilmediği, kadın meselelerinin statü problemleri, ekonomik altyapı ve namusla alakalı olarak incelendiği filmler olarak ele alınmıştır.

Türkan Şoray beş filmde yönetmenlik yapmıştır. Bu filmler; Dönüş (1972), Azap (1973), Bodrum Hâkimi (1978), Yılanı Öldürseler (1981) ve Uzaklarda Arama (2015) adlı filmlerdir. Bodrum Hâkimi haricindeki filmler de köylerde yaşanan problemleri sosyal gerçekçi bir anlayışla incelemeye çabalayan fakat melodram çerçevesinden (özellikle Azap) çıkamayan filmlerdir. Bodrum Hâkimi ise şehirli-çalışan kadın konusunu işleyen bir filmidir. Film, gerçek bir hayat hikâyesinden esinlenmiştir ve aşk filmi olarak nitelendirilmektedir (Scognamillo, 1998, s. 138). Şoray, Yılanı Öldürseler filmini esasında Yaşar

Kemal'in eserini çok iyi bir şekilde perdeye yansıtmak gayreti şeklinde ifade etse de (Dorsay, 1986, s. 137) eserin konusu veya filmin senaryosu kadının sosyal statüsü ve sorunları üzerine kurulmaktadır. Dönüş filminde kadının alınıp satılabilen bir meta gibi görülmesi, göçün kadınlara ve erkeklere tesiri üstünde durulmasıyla (Makal, 1987, s. 61) kadın hassasiyetinin etkisini görmek mümkündür. Onur Ünlü'nün senaryosunu yazdığı, Şoray'ın yönetmenliğini yaptığı son filmi *Uzaklarda Arama* (2015) filminde şehir merkezinden kasabaya taşınmak zorunda kalan pavyonun kasaba halkında yarattığı gerilim, yer yer mizah ve aşk temalarıyla aktarılır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yer yer değinen filmde, köy/kent ikiliğine vurgu yoğunudur. Ataerkillik temelinde yükselen evlilik kurumunun yüceltiildiği film, "kadın filmi" olmaktan uzaktır. Sonuç olarak Türkan Şoray'ın yönetmenliğini yaptığı filmler, çoğu kadın yönetmen gibi kadın bakış açısını tam olarak yansıtamamıştır. Bu durum, yönetmenlik faaliyetlerinde eril anlayışın etkisiyle kadının fedakârlığını, sahiplenilme arzusunun ve güzelliğini ön planda tutmasıyla açığa çıkmıştır.

Dünyanın eşitlik, özgürlük faaliyetleri ile değiştiği, kadın hareketiyle, kadın haklarında kazanımların ilerleme gösterdiği ve bu sosyal, ekonomik ve toplumsal ilerlemelerin kadın yönetmenlerin eserlerinde kendini gösterdiği 1960 ve 1970'li yıllarda; Türk sineması melodramlarla mevcudiyetini göstermektedir (Öztürk, 2011, s. 683). Politik sorunlar, toplumsal gerçekçi erkek yönetmenlerin faaliyet alanıdır ve bu alanın kadın sembolü çoğunlukla fakir, biçare, törelerin baskısı altında ezilmiş köylü kadın olmakla kısıtlıdır (Ata, 2018). Kadınların kimlik ve birey olma çabalarının konu edinildiği filmlerin, Türk sineması için belirginleşmeye başlaması 1980 sonrası döneme rastlar.

Nihai olarak 1980 öncesinde film üretmiş olan kadın yönetmenlerin önemli bir kısmının sinemayı, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadın sorunlarını ifade edecekleri bir sanat dalı şeklinde değil; kazanç elde edecekleri bir iş dalı olarak gördükleri öne sürülebilir. Yukarıda da değinildiği gibi çoğunlukla 1960'lı yılların sonu 70'li yılların başında Türk sineması nicel olarak en verimli zamanlarını yaşamıştır. Film yapmanın basit şekilde kazanç sağlamaya dönük bir yöntem olduğu bu süreçte kadınlar da kadın kimliklerini arka planda tutarak, sektöre uyum sağlamak kaygısıyla filmler yapmışlardır. Fakat bu durum onların göz ardı edilmesi anlamına gelmemektedir (Yaşartürk, 2004). Bahsedilen yedi yönetmenden dördü kendine ait yapım şirketi kurarak film çekebilmiştir.

1.2. 1980'lerde Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

1980'li yıllar Türkiye'deki siyasi ve toplumsal zorluklara rağmen yine de sinemanın kendini gösterdiği bir dönem oldu. İlk olarak 1986 senesinde 3257 sayılı "Sinema Video ve Müzik Eserleri Yasası"nın onaylanması filmlerin kontrolünün polisten alınıp Kültür Bakanlığı'na verilmesini sağlamıştır. Sinemanın yeniden toparlanmaya başlamasının en büyük sebebi ise videonun piyasaya çıkmasıydı. Nilgün Abisel'e göre Avrupa'daki Türklere videokaset satan firma yetkililerinin Türkiye'ye gelip, yapımcılarda bulunan eski filmleri satın almaları bu sektörde bir canlılık yaratmıştır (Abisel, 1994, s. 108). Bunun yanında Türkiye'de de video seyircisi bulunmaktaydı. Sinema yapımcıları için yeni kazanç alanı video şirketleriydi. 1980'li yıllarda genç (yeni) yönetmenler nesli kendini göstermiştir (Yaşartürk, 2004). Bu nesil darbenin ardından Türkiye'nin mevcut ideolojiden temizlenmiş koşullarında yeni kimlik bulma çabasına uyumlu (ve seyirciyi tekrar sinemaya yönlendirebilme kaygısının da etkisiyle) yeni konu ve üslup arayışına yöneldi.

Kadınlar ve kadın cinselliği 1980'li yıllarda dikkat çeken konulardan biri olmuştur. Bu konu, 1980'li yıllarda artan kadın hareketinin sinemadaki göstergesiydi. Fakat yapılan filmlerin büyük kısmının kadın hareketini metalaştırdığı ifade edilebilir. Bu filmler daha ziyade halkın politikadan ve ideolojiden ayrı kalmasıyla ilintiliydi. Cinsellik ve özel yaşam politikadan kalan alanı kapatıyordu. Kadın ve kadının cinselliği o zamana kadar hiç görülmediği kadar göz önüne çıkarılıyordu (Adanır, 1997). Kadın ilk defa birey olma bağlamında melodram çerçevesindeki hayali kişiliğinden çıkarak ete kemiğe bürünse de esasında bu filmler bir anlayış değişimine yol açmıyordu. Çünkü cinsel özgürlük kadın özgürlüğü şeklinde gösterilmeye çalışılmıştır. Ataerkillikten dolayı ortaya çıkan problemlerden genellikle bahsedilmemiştir. Nitekim bu süreçte Türk sineması kapsamında (birçok eleştirmen de içinde olmak üzere) kadına bakış söz konusu değildir. Sıkışınca 'moda olan' fikirleri sinemada yansıtmakta; gişeyi ne kuvvetlendirecekse ona göre davranmakta (Avcı, 1984, s. 66) şeklinde yorumlara çok fazla denk gelmektedir. Bu yıllarda Türkan Şoray'ın canlandırdığı kadına ve kadın cinselliğine farklı bir yönden bakmaya çabalayan filmlerin kadının sosyal hayattan biraz daha fazla özgürlük istediği kadın filmleri (Altınsay, 1990, s. 13) modasına döndüğü anlaşılmaktadır.

Bu yıllarda kadının iş yaşamına dâhil olması, evdeki işlerinin yok sayılması, evlilik bağının değersizleştirilmesi, dul ve yalnız bir anne olarak karşılaştığı sorunlar, cinselliğini keşfetmesi ile kadın bir var olma çabası içinde görünmektedir (Ata, 2018). Fakat filmlerde kadınlar, darbenin ardından kadın hareketinin yalnızca etkileneceği durumdadır. O yılların zorunlu 'politik olmayan' havasında toplumun politika ile ilişkisini bu şekilde sağlamak yerine, ilişkiyi bitirmeyi amaçlayan belirsiz istekler yaratmayı tercih ederler. Özgürlüğün peşinde koşan kadın, bir anlamda, cinselliğine indirgenmiştir.

Nisan Akman, "kadın kimliğini cinselliği bulunan kötü ve cinsellikten uzak temiz kadın şeklinde ikiye ayırdığı" *Beyaz Bisiklet* (1986) ve bir kadının varlığını etnik kimlikle birlikte değerlendirerek aktardığı *Bir Kırık Bebek* (1987) filminin yönetmenliğini yapar. Yine o yıl Öztürk'e (2000) göre "iş-evlilik meselesini ilk defa bu derece açık ve düzgün bir şekilde" gösteren *Dünden Sonra Yarından Önce* ile değişik statülerden kadınların erkek hâkimiyeti ile şekillenen yaşamlarına, üretmenin kadının benliğini oluşturmadaki etkisine yoğunlaşır. *Gece Tutsakları* (1988), *Medcezir Manzaraları* (1989), *Ay Vakti* (1993) adlı filmlerinde Mahinur Ergun, maddi olanakları bulunan ve kendine ait yaşamlara sahip olan, toplumun baskısından kendini kurtarmış kadınların, yaşamlarındaki erkeklerle ilişkilerini incelemeye yoğunlaşır. Ergun'un kadın figürleri o yılların kadın hareketinin istekleriyle şekillenmiş olsa da hikâyenin bitiminde mutsuzluktan başka bir yolları bulunmaz. Gülsün Karamustafa ve Füzûzan ise *Benim Sinemalarım* (1990) ile toplumun ilkelerini yok sayarak cezalandırılan, seks işçisi bir kadına geleneksellikten çıkarak bakmışlardır (Yaşartürk, 2004, s. 108). *Beyaz Bisiklet* filminde kadının evlenerek statüsünün değişmesi ve kadınların erkeklerden dolayı meydana gelen problemleri incelenir (Evren, 1990, s. 136). Sonraki dönemlerde "anne" olmayı seçerek sinemadan ayrı kalan Akman, kadın anlayışını yansıtmaya dönük filmleriyle Türk sinemasında çok önemli bir konuma sahip olmuştur. Mahinur Ergun *Gece Dansı Tutsakları* (1988), *Medcezir Manzaraları* (1989), *Ay Vakti* (1993) filmlerinin yönetmenliğini üstlenmiştir. Ergun, yazdığı senaryolarda ve yönettiği filmlerinde kadınların problemlerini ve kadın psikolojisini ön planda tutmuştur (Scognamiglio, 1998, s. 422). Filmlerinde güçlü bir teknik seviyeye ulaşarak anlattığı hikâyelerini daima bir üçlü üzerinde kurar ve bu üçlüyü meydana getiren şahısların sorunlarını, o kimliklerle uyumlu mekânlarda çeker.

Ergun, kadın yönetmenlerin diğerlerinden farklı görüldüğünü ancak bir kadın olmaktan evvel bir birey olmanın daha önem arz ettiğine değinirken, kadının öteki kadın ve erkeklerle bağ kurmasını ve iletişimini de sorgulamaktadır. 1980'li yılların ardından Türk sineması kadının sabit kalıplardan sıyrılarak işlenmeye başladığı dönemdir (İğneci, 2004, s. 25) ve kadın yönetmenlerin de bu doğrultuda faaliyetler gerçekleştirdiği ortadadır. Kadın imgeleri artık burjuvaziden veya iş alanlarından örneklerle kendi yaşamlarıyla ilgili kararları kendileri veren bireylerdir. Kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan (*Beyaz Bisiklet*, *Medcezir Manzaraları*, *Ay Vakti*) veya bunu başarabilen örneklere (*Bir Kırık Bebek*, *Dünden Sonra Yarından Önce*) rastlanmıştır (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010). Bu yıllarda Türkiye'de kadın yönetmen sayısı 23 olup bunların yönetmenlik yaptığı film sayısı toplamda 100'ü bile bulamamıştır (Öztürk, 2004, s. 43). Ayrıca kadın yönetmenlerin filmlerinde 1980'li yılların sonlarına kadar melodram çerçeveden sıyrılmış bir konunun ve anlayışın bulunmadığı hatta 1970'li dönemde kadın yönetmenlerin, o zamanın kazançlı türü olan şiddet içerikli "avantür" (macera) filmlerini yaptıkları görülür.

1.3. 1990'larda Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

1990'lardan beri Türk sinemasında eskiye kıyasla film sayısı, konu çeşitliliği ve içerik bağlamında artış meydana geldiği ifade edilebilir. 1990'lı yıllarda Canan Evcimen, Fide Motan, Sunar Kural Aytuna, Necef Uğurlu gibi kadın yönetmenler TRT bünyesinde; karmaşık zaman kurgusuyla yapılmış, gerçekçilikten uzak figürlerin bulunduğu, genellikle öne çıkan yazarların eserlerinden kurgulanan filmlerin yönetmenliğini yapmışlardır (Yaşartürk, 2004, s. 92). Bu yıllarda Türk sinemasına Füzûzan-Gülsün Karamustafa, Canan Evcimen, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Biket İlhan, Seçkin Yaşar, Handan İpekçi, Canan Evcimen Obay (İçöz), Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür-Necef Uğurlu gibi kadın yönetmenler dâhil olur. 1990'lı yıllarda çoğunlukla Tomris Giritlioğlu ile beraber sinemada kadın yönetmenlerin politikleşmeye doğru kaydıkları ortadadır. Hikâyeler ve olaylar artık topluma etki eden tarihi ve politik konuları kapsar. Tomris Giritlioğlu *Suyun Öte Yanı* (1991), *Yaz Yağmuru* (1994), *80. Adım* (1996), *Salkım Hanımın Taneleri* (1999), *Güz Sancısı* (2008) filmlerinde konu kapsamında ötekileştirme yapılarını ve farklı olanın kabul edilmemesini eleştirir. Bu anlamda, feminizmin de vurguladığı biçimde başta kadın olmak üzere düzenin ötekileştirdiği her şeyin desteklenmesi ve gerçek durumlarının ortaya konulması bu filmlerde çok önemli oranda başarılmıştır.

Biket İlhan Bir Kadın Yüzü (1993), Senin İçin Bir Kadeh (1993), Sokak-taki Adam (1995), Kayıkçı (1999), Ayın Karanlık Yüzü (2004) ve Mavi Gözlü Dev (2007) adlı filmlerin yönetmenliğini üstlendi. Bütün filmlerinde kadın karakterlerin aşk öyküleri kapsamında er-keğin aşkını hak etmek için çabalandığı görülmektedir (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010). Handan İpekçi Babam Askerde (1994), Büyük Adam, Küçük Aşk (2001) ve Saklı Yüzler (2006) adlı filmlerinin yönetmenliğini yapmıştır. İpekçi filmlerinde 12 Eylül süreci, doğu meselesinden dolayı öksüz kız çocuğu ve töre baskısı altındaki kadın problemlerine dayalı hikâyeler aktarır. Erkek yönetmenlerin ezilmiş ve boynu bükük olarak gösterdiği töre mağduru kadınların aksine Saklı Yüzler filminde Zühre her ne olursa olsun kendi hayatını yaşama-makta direten bir kadındır.

Canan Evcimen Obay, Hoşçakal Umut (1994) ve Solgun Bir Sarı Gül (1997) filmlerinin yönetmenliğini yapmıştır. Obay bu filmleri TRT bünyesinde yapar. Bu filmlerde Ayla Kutlu'nun hikâyelerinden esinlenir. Obay'ın, filmlerinde kendi kararları kapsamında seçtikleri yaşamları sürdüren kadın karakterler gösterdiği ifade edilebilir fakat bu karakterlerin yaşamlarına yüzeysel bakılmıştır, bu karakterler inandırıcılıktan uzaktır.

Fide Motan da TRT bünyesinde filmler yapmış bir yönetmendir. Cadı Ağacı (1994) ve Yanlış Saksının Çiçeği (1997) isimli filmlerin yönetmenliğini yapar. Birinci film, Ayla Kutlu'dan ikincisi ise Atilla İlhan'dan uyarlanmıştır. Motan ilk filminde annesinin geçirdiği bir kaza neticesinde çocuğunu kaybeden genç doktor bir kadını anlatır. İkincisinde ise Amerika'da hayatını sürdüren Nesrin ve Can çiftinin, Nesrin'in Türkiye'deki varlıklarını satması için Türkiye'ye gelişini konu alır. Motan'ın Cadı Ağacı (1994) filminde gösterdiği kadın figürün eşini aldatması; çocuğunun vefat etmesi sebebiyle bunalım yaşamasından dolayı meşru hale getirilir. Nitekim kadın filmin son kısmında arabaların yoğun olduğu bir yolda hiç umursamadan yürüyerek bir bakıma intihara doğru gitmektedir. Yanlış Saksının Çiçeği (1997) filmde ise köklü Türk adetlerinden, özünden ayrılmış, topraklarının değerini anlamayan bir kadın, bahsi geçen değerlere sahip olan bir erkek tarafından yola sokulmaktadır.

Sunar Kural Aytuna, "Deniz Bekliyordu" (1996) isimli filmin yönetmenliğini yapmıştır. Senaryoyu, Aytuna ve Mehmet Tekirdağ birlikte yazmıştır. Film, TRT bünyesinde yapılmıştır. Jülide Övür ve Nefes Uğurlu, "Eski Fotoğraflar" (1998) isimli filmin yönetmenliğini yapmışlardır. Filmin esas konusu kadınların kullanılması, kötü yola itilmesi, fakir ve tutunamayan kişiler ve neticede olanaksız ilişkilerdir. Filmde cinsiyet ve statü problemleri içe içe girmiştir (Öztürk, 2004, s 363).

1990'lı yılların ardından Türk sinemasında kadın yönetmenler ve bunların yaptıkları film miktarında artış olduğu anlaşılmaktadır. Fakat Fide Motan, Canan Evcimen Obay, Sunar Kuraltay gibi birçok kadın yönetmen maddi olarak yardım görmediklerinden dolayı bir veya iki film yönettikten sonra sinemadan ayrı kalırlar. 1990'dan sonra kadın yönetmenler Türkiye siyasi tarihi (Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen Obay, Seçkin Yaşar, Biket İlhan, Handan İpekçi), 1980 askeri darbesinin ardından meydana gelen Kürt meselesi (Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu) ve öteki azınlık sorunları (Tomris Giritlioğlu, Seçkin Yaşar), uluslararası diplomasi (Biket İlhan, Seçkin Yaşar) gibi politik konuları merkeze alırlar. Fakat Handan İpekçi'nin Saklı Yüzler filmi haricinde doğrudan kadını ve kadınların yaşadığı toplumsal ve bireysel sorunları merkeze alan bir film yapılmadığını ifade etmek doğru olur. Türk sinemasının geneline göz attığımızda 1990'larda bazı istisnalar haricinde, 1980'lerde izlediğimiz birey olmaya çabalayan fakat buna tam ulaşamamış kadın figürlerine rastlanır (İğneci, 2004, s. 25). Kadın yönetmenlerin bu dönemde kadını temsil edişleri ise yine bazı istisnalar (Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu) haricinde değişiklik göstermez. Nitekim adı geçen kadın yönetmenlerin önemli bir kısmı erkek yönetmenlerden herhangi bir farklarının bulunmadığını ve sanatta kadın-erkek ayrımının yapılmasına karşı olduklarını da belirtmişlerdir (Öztürk, 2004, s. 376).

1.4. 2000'lerde Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Ülkemizde kadın yönetmenler ancak 1950'lilerde film yapmaya başlamış ve 1980'li yıllara kadar kadın yönetmen sayısı en fazla dört olmuştur. 2000'li yıllara gelirken kadın yönetmenlerin sayısı eski dönemlere kıyasla yükselse de kadınların yönettiği film sayısı toplam film sayısı içinde sadece %1 oranındadır (Öztürk, 2011, s. 689). 2000-2012 yılları arasında kadınların yönettiği film miktarı 36'dır. 15 film ana akım dışında iken; bu 15 filmin 4'ü belgeseldir (Özdemir, 2019). Buna rağmen 2002-2012 yılları arasında belgesel film türü haricinde uzun metraj filmler yapan yeni kadın yönetmenler Türk Sineması'na farklı yapıtlar kazandırmıştır. Bu yönetmenler: Pelin Esmer, Özlem Akovalıgil, Çiğdem Vitriyel, Aslı Özge,

Belma Baş, Elisabeth Rygaard, Berrin Dağçınar, Ela Alyamaç, Yasemin Alkaya, Handan Öztürk, Selda Çiçek, İlkem Başarır, Yeşim Sezgin, Nur Akalın, Nur Dolay, Esra Alkan, Esin Orhan, Leyla Yılmaz, Rezzan Tanyeli, Hatice Yakar şeklinde sıralanabilir (Özdemir, 2016). Bu yönetmenlerden bir kısmı reklam ve dizi alanında üretim yapmış, kurumsal filmler yapmışlardır, bir kısmı da yönetmenlik tecrübesini ilk kez sinemada yaşamışlardır. Ana akım harici film çekenlerin sayısı ise çok düşük seviyededir.

Yeşim Ustaoglu, 2000'li yıllardaki en önemli film yapımcılarından. Yeni Türk Sineması, 1990'lı yılların son bölümlerinde genç ve "bağımlı olmayan" film üreticileri tarafından Türk ulusal ve bireysel kimliğini değerlendirmek için yeni ekonomik, estetik ve tematik tarz bulma çabasının neticesi olarak ortaya çıkan bir harektir (Dönmez-Colin, 2008, s. 156). İlk filmi olan İz (1994) ile Ustaoglu, bir polisin hayal kırıklığı yaşamayı üstünden toplu hafıza kaybına ve suçluluk hissine karşı durmuştur. Güneşe Yolculuk (1999) filminde, Kürt ve Türk olmak üzere iki gencin arasındaki çok farklı bir arkadaşlık gösterilmektedir. Bulutları Beklerken (2004) filminde yaşamak için Yunan vatandaşlığından Türk vatandaşlığına geçen, işkenceler yaşamış bir kadının öyküsüyle resmi tarihi sorgulayan bir anlayış görülmektedir. Ustaoglu, Pandora'nın Kutusu (2008) filminde Alzheimer hastası bir anne, üç evladı ve torununa yoğunlaşır. Araf (2012) filminde adet ve törelerle, özgürlük arayışı arasında boğulup kalan kadınların sorunlarına odaklanmıştır. Ustaoglu, Tereddüt (2016) filminde erkek şiddetinin kadınlarda bıraktığı olumsuz etkileri; farklı statü ve sınıflardan gelen iki kadın bağlamında göstermiştir.

2000'li yıllardaki yeni nesil yönetmenler, feminist film tecrübesi bakımından kadın figürlerini önceleyen filmler de yapmışlardır. Nefesim Kesilene Kadar (Emine Emel Balcı-2015), Şimdiki Zaman (Belmin Söylemez-2012) gibi filmler kamusal alanda kendini kabul ettirmeye çabalayan kadın karakterleri seyirciye göstermiştir (Özdemir, 2019, s. 115). Hande Gümüşkemer Between Venizelos and Atatürk Street'te (2004) Yunanistan ve Türkiye arasında yaşanan mübadele anlaşmasında, bu süreci yaşayanlarla röportajlar gerçekleştirmiştir. Yeşim Ustaoglu Bulutları Beklerken isimli filmde, belirtildiği gibi hâlâ Pontus Rum katliamından sonra hayatta kalanları kapsayan gizli pek çok kültürel mazisi olan, etnik açıdan homojen olan bir Türk köyündeki sessiz hayatı konu alan, unutulmuş bir etnik temizleme çalışmasını ortaya çıkarır. Handan İpekçi'nin Büyük Adam Küçük Aşk (2001) filminde küçük Kürt kızı Hejar, bir çatışmada anne ve babasını yitirdikten sonra İstanbul'a getirilir ve burada bir emekli hâkimle karşılaşır. İpekçi'nin 2007 yılındaki Saklı Yüzler filmi ise genç kadınların bazı kalıplaşmış düşüncelerden dolayı töre kurbanı haline gelmeleri konusunu işlemektedir. Türk kadın yönetmenlerden Pelin Esmer de Oyun (2007)⁴ isimli belgesel yapımında bir kısım Anadolu kadınının kendi yaşamlarını gösteren bir tiyatro oyunu sergilemelerini konu almaktadır. Belgeselin kadın yaşamlarının çok az bilinen taraflarını göstermesiyle klasik bir feminist metin içerdiği ifade edilebilir (Kelly ve Robson, 2014, s. 290). Bu anlatılardaki mekân tercihleri, işlevlerinin yanı sıra karakterlerin iç dünyalarıyla da ilişkilidir.

Çağdaşlaşma ve ekonomik gelişmeler 2000 sonrası Türk sinemasına daha çok özgürlük alanı açmasına rağmen kadın yönetmenlerin sayısı yine çok düşüktür. Suner'e göre (2010, s. 178) Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi ve Biket İlhan gibi yeni Türk sinemasının kadın yönetmenleri yapımlarında toplumsal cinsiyet sorununu çok fazla küçümserken aynı zamanda kendilerini feministlerden ayrı görmektedirler. Bu sebeple, feminist anlayış bu yakın dönem yönetmenlerin yapıtlarında çok fazla görülmez. Son dönemde ise Pelin Esmer ve Eylem Kaftan gibi yeni yönetmenler toplumsal cinsiyet konularını ele almak ve bunu feminist bir bakış açısıyla anlatmak konusunda daha net bir duruş sergilemektedirler (Suner, 2010, s. 178). Cinsiyet konuları yakın tarihte Türk sinemasının önemli bir unsuru olsa da bu filmler ve yönetmenleri dünyada henüz bilinmemektedir. Çünkü kadın ve erkek yönetmenlerin karakter tahlilleri aynı değildir. Kadın yönetmenin kadın hikayelerini anlatırken karakterle oluşturduğu empati ve karakteri gösterirken hissettiği isteksizlik, kadın karakterlerin gösterimini erkeklerden ayırmaktadır. Bu bağlamda, feminist film sektöründen toplumsal cinsiyet ve feminizm bağlamında beklentiler oluşmaktadır. Bu doğrultuda Smelik, özgürleştirici kadın sinemasının nasıl olacağını tespit edilebilir olduğunu söyler ve kadın yönetmenlere sıradan kadınların yaşamını film yapmalarını önerir (Smelik, 2008, s. 3). Bu anlamda, kadın karakterlerin günlük yaşamlarının seyirciye nasıl gösterildiği konusu önem arz eder ki feminist kuramcılarının da belirttiği bu temsildir.

Sonuçta kadının sinemada temsili ile ilgili özel alanlarında yaşamlarını sürdürmeleri önceki dönemlerde olduğu gibi 2000'li yılların Türk sinemasında da devam etmektedir. Kadın karakterlerin rolleri geleneksel kalıplardan uzaklaşsa da yalnızca özel alanın kadın karakterlerle olan bağı seyirciye aktarılmıştır.

⁴ Kraliçe Lear (2019) de bu belgeselin devamıdır.

1.5. 2010 ve sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

2012 yılından sonra Türk Sineması'nda film üreten kadın yönetmenlerin gösterime giren eserleri; Elif Refiğ Ferah Feza (2012), Filiz Alpgezmen Yabancı (2013), Zeynep Dadak, Merve Kayan Mavi Dalga (2013), Türkan Derya Çok Uzak Fazla Yakın (2013), Elfe Uluç Aziz Ayşe (2013), Deniz Akçay Köksüz (2013), Nezahat Gündoğan Hay Way Zaman: Dersim'in Kayıp Kızları (2013), Dilek Çolak Rüzgârla Bir (2013), Aysim Türkmen Çekmeköy Underground (2014), Özgür Selvi Gülcemal (2014), Semra Dünder Vay Başıma Gelenler! İki Buçuk (2014), Nisan Dağ ve Esra Saydam Deniz Seviyesi (2014) Melisa Önel Kumun Tadı (2014), Türkan Şoray Uzaklarda Arama (2015), Günay Köker Pırdino: Sürpriz Yumurtta (2015), Emine Emel Balcı Nefesim Kesilene Kadar (2015), Ahu Öztürk Toz Bezi (2015), Çağıl Nurhak Aydoğdu Yarım (2015), Meltem Bozoflu Dedemin Fişi (2015), Görkem Yeltan Yemektedir ve Karar Verdim (2015) Şeyda Şen Sekerat 'Son' (2015), Yasemin Türkmenli Evlenmeden Olmaz (2015), Deniz Gamze Ergüven Mustang, (2015), Sümeyya Kökten Vesvese: Cin Tuzağı (2015), Senem Tüzen Ana Yurdu (2015), Andaç Haznedaroğlu Her Şey Aşktan, (2016), Gülten Taranç Yağmurlarda Yıkansam (2016), Gözde Kural Toz (2016), Eda Fatma Gürbüz Değiştir Bakalım (2016), Ceylan Özçelik Kaygı, (2017), Gülşen Güner Nefrin (2017), Sibel Tunç Seni Gidi Seni (2017), Burçak Üzen Açık Beginner (2017), Nisan Akman Aşk Uykusu (2017), Tuğçe Soysop Bizim Köyün Şarkısı (2017), Serra Yılmaz Cebimdeki Yabancı (2018), Gupse Özay Deliha 2 (2018), Banu Sıvacı Güvercin, (2018), Vuslat Saraçoğlu Borç (2018), Nevra Topçu Kurban (2019), Pelin Esmer Kraliçe Lear (2019), Eylem Kaftan Kovan (2019), Leyla Yılmaz Bilmemek (2019), Azra Deniz Okyay Hayaletler (2020), Nisan Dağ Bir Nefes Daha (2020), Nazlı Elif Durlu Zuhul (2021) şeklinde sıralanabilir. Bağımsız film organizasyonlarında izlenme şansı olan bazı kadın yönetmenlerin filmleri vizyonda seyirci ile buluşmamıştır. Bu sebeple Özdemir'in araştırmasında seyirciyle sinemada buluşan filmlerin yönetmenleri yanında bağımsız film organizasyonlarında veya bağımsız sinemalarda filmleri izlenen yönetmenlerle de röportajlar gerçekleştirilmiştir. 2012 yılı ardından 41 kadın yönetmenin film çektiği anlaşılmaktadır (Özdemir, 2019, s. 42). 2021 yılında ise bu sayı 48 olarak tespit edilmiştir. Adı geçen yönetmenlerden bir kısmının filmleri, ilk filmleri olsa bile Türk Sineması'nda kadın yönetmenlerin daha fazla film yapması bağlamında önemlidir.

2010 ve sonrası dönemde kadın yönetmenler o zamana kadar doğrudan ele almadıkları toplumsal travmalara odaklanırlar. Darbenin ve kaybolan babaların gölgesinde yetişen çocuklar, kent merkeziyle ilişkilendirilen Kürt meselesi ve göç, kadın filmlerinin odaklandığı konulardır. Kadın karakterlerinin esas unsuru ise etnik kimlikleridir (Ata, 2018). Oyun (2006), Gözetleme Kulesi (2012), İşe Yarar Bir Şey (2017) ile Pelin Esmer; Zefir (2010) ile Belma Baş ve Şimdiki Zaman (2013) ile Belmin Söylemez uluslararası film festivallerinde ve organizasyonlarında ödül kazanan yapımlardır. Söz konusu filmlerde ensest, tecavüz, anneliği inkâr gibi uç konular ele alınmaktadır. İksen Başarır Başka Dilde Aşk (2008) ve Atlıklarınca (2010) ile ensest ve çağrı merkezlerindeki yaşamı incelerken; Çiğdem Vitriyel Geriye Kalan (2012) ve Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku'da (2014) kadın erkek bağlarını erkeklik sorunları ve evlilik kurumu bağlamında ele alır. Ahu Öztürk Toz Bezi'nde (2015) iki gündelikçi kadının yaşamlarını sürdürme tecrübelerini, Senem Tüzen Anayurdu (2015) ile sistemi muhafaza etme isteğiyle kimliğinden kopan kadının 'aykırı'yı çerçeveleme gayretini konu edinir. Deniz Gamze Ergüven, köyde yaşayan beş genç kızın sosyal baskı içinde sıkıntılı gelişim maceralarını anlatan Mustang (2016) ile Altın Küre ve Oscar'da Yabancı Dilde En İyi Film adayı olur. 2017 yılının sinema yapımlarına göz atıldığında, Türkiye'de gösterime giren 151 filmde sadece 12 tanesinin yönetmeni kadındır. Bunlar şöyle sıralanabilir (akt. Ata, 2018): Aşk Uykusu (Nisan Akman), Kedi (Ceyda Torun), İşe Yarar Bir Şey (Pelin Esmer), Toz (Gözde Kural), Kaygı (Ceylan Özçelik), Yağmurlarda Yıkansam (Gülten Taranç), Acı Tatlı Ekşi (Andaç Haznedaroğlu), Nefrin (Gülşen Güner), Seni Gidi Seni (Sibel Tunç), Nane ile Limon (Günay Köker), Bir Nefes Yeter (Yasemin Erkul Türkmenli), Beginner (Burçak Üzen).

2012 yılının ardından anaakım ve anaakım dışında daha bağımsız film üretiminde de kadın yönetmenlerin sayısının arttığı ortaya çıkmaktadır. Bu durum, kadın bakış açısının filmlerin odağında bulunması, "kadın filmi" için önemli bir durumdur. Bu dönemde hem genç yönetmenlerin ilk filmleriyle kendilerini göstermeleri, hem çok sayıda kadın yönetmenin film hikâyeleriyle ulusal ve uluslararası ödüller almaları sinema sektöründe kadın yönetmenlerin daha fazla görünmelerini sağlamıştır. Bu yönetmenler içinde daha önce film yapmış yönetmenler bulunmaktadır fakat pek çok yönetmen ilk filmi yaptığandan dolayı kadın yönetmenlerin sayısında yükselme açıkça görülmektedir. Nisan Akman, Türkan Şoray, Andaç

Cemiloğlu M. (2021). Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi 1(2). 152-164.

Haznedaroğlu sinema dalında daha önce film yapmış kadın yönetmenler olarak bu dönemde yeniden yapıtlar ortaya koymuşlardır. Profesyonel birer oyuncu olan Görkem Yeltan, Serra Yılmaz ve Gupse Özay ise yönetmenlik koltuğuna bu dönemde geçmişlerdir. Öteki yönetmenler televizyon, reklam dallarıyla uğraşmış ve bu dallardaki tecrübelerini sinema filmlerine yansıtma yöntemini tercih etmişlerdir (Özdemir, 2019, s. 44).

Sonuç

Kadınlar sinemanın Türkiye'ye gelişi tarihinden yarım yüzyıl sonra film çekmeye başlamışlardır. Ancak, takip eden yıllarda film sektöründe kadın olarak varlıklarını çok yavaş bir şekilde göstermeyi başarmışlardır. Türk sinemasında film üretiminin yoğun olduğu 1970'lerden 1990'lara kadın yönetmenler çoğunlukla "kadın yönetmen" yerine "yönetmen bir kadın" olarak bilinmektedir.

Türk Sineması başlangıcından günümüze; melodram kuralları dâhilinde acı çekmekle uğraşan kadınları, erkek gibi davranmaya çalışan kadınları, kırsal toplumun törelere sessizce karşı duran kadınlarını, yalnızca arzu nesnesi temsil edilen kadınları, şehrin birey/özne olma mücadelesi veren kadınlarını, gecekonduların sorunlu kadınlarını göstermiş ve göstermeyi sürdürmektedir. 1980'li yıllarda yapılan kadın filmleriyle eril anlayıştan vazgeçilerek, 'kadın olmak' farklı bir anlayışla temsil edilmiş olsa da 2000'li yıllara kadar sinemada kadın karakterleri genel olarak sosyal gerçeklikle uyumlu olan ataerkil ideoloji kapsamında biçimlenmiştir. Yönetmeni kadın olsa bile eril sinema alanında bulunan filmlerde kadının, eril anlayışla uyumlu olarak her daim erkeğin yardımcısı olarak, sadık eş ve fedakâr anne tablolarıyla gösterildiği ortadadır (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010, s. 188). Kadın bakış açısına sahip bir sinema bağlamında, 80'li yılların filmlerindeki kadın temsilleri 2000'li yıllara gelince de çok değişmemiştir. 2000'li yılların başından itibaren Türk sinemasında kadın yönetmenlerin sayısı önemli ölçüde artmış, önceki dönemlerdeki tüm kadın yönetmenlerin sayısını aşmıştır. Bu artışa rağmen, sinemada hâlâ erkek egemenliği söz konusudur. 2000 yılı ardından Türk sinemasında kadın yönetmenlerin niceliksel artışına rağmen, bu durumun kadın filmi ve feminist sinema adına değiştiğini ifade etmek zordur. Farklı bir ifadeyle "kadın film yapımcılarının, kadınların Türk sinemasında temsili üzerine etkisi nedir?" veya "Kadın film yapımcısının cinsiyeti, Türk sinemasında farklı bir film türü üretti mi veya film türüne farklı bir bakış açısı getirdi mi?" sorularının yanıtı olumsuzdur. Sayılarının artmasına rağmen, çok az sayıda kadın yönetmenin filmi "kadın filmi" olarak nitelendirilebilir. Kadınlar, sektöre girerek mesleki engelleri aşmıştır, ancak kadınlarla ilgili tartışmalı temaları ele alma konusunda "direnc" göstermemişlerdir. Türk sinemasında feminist yönetmenler ortaya çıkamamıştır demek pek de yanlış olmaz. Hukuki düzeyde kadın hakları bakımından meydana gelen kazanımlar, sosyal yaşamda pratiğe dökülememekte, birçok kadın sahip olduğu hakları kullanamamaktadır. Türk sineması da bazıları hariç, toplumsal cinsiyet bakımından kadına geleneksel ataerkil yapının verdiği rolleri göstermeyi sürdürmektedir. Elbette, kadın yönetmenlerin yeni Türk sinemasının gelişimine katkıda bulunduğunu ve özellikle 2010 sonrası kadınların sektörde buldukları ilk 50 yıldan beş kat daha fazla film ürettiğini görmek son derece cesaret vericidir. Kadın yönetmenlerin sayısındaki artış ve bunların bir kısmının birden fazla film üretebildiği gerçeği, gelecekte daha fazla cinsiyet eşitliği olacağına dair umudu artırmaktadır. Yine de kadınlar tarafından yapılan filmlerin anlatısı ve anlatı içimde kadınlara biçilen roller, bu değişimin sürdürülebilirliği konusunda endişe yaratmaktadır. Bu durumu sadece bir başlangıç ve sürdürülmesi gereken bir mücadele olarak ele almak yerinde olacaktır. Farklı bir ifadeyle kadınların görünürlüğünü artırmak ve erkek egemen endüstride eşitsizliği kırmak adına kadın yönetmenlerin sayısının artması önemlidir. Diğer bir nokta ise kadın yönetmenlerin kadın sorunlarına odaklandığı veya geleneksel temsillere meydan okuduğu filmlerin sayısının artması da gerekmektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Adanır, O. (1997). *Eski Dünya'ya Yeni Bir Bakış: Kuramsal Bir Deneme*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Altınsay, İ. (1990). "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar", içinde *Türk Sinemasında Yeni Konular* (Ed. B. Evren), İstanbul: Broy Yayınları.
- Ata, I. K. (2018). "Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri: Potter, Labaki Ve Vitrinel'de Karşılaştırmalı Bir Analiz", Yüksek Lisans Tezi Mersin Üni. Sosyal Bil. Ens. Kadın Arastirmaları Anabilimdalı.
- Avcı, İ. B. (2017). "Yeni Türk Sineması'nın Minör Temasları: Gözetleme Kulesi." *SineFilozofi Dergisi* 2(4), 7-24.
- Avcı, Z. (1984). "Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?" *Videosinema*, Sayı 5, ss. 66-68.
- Çelen, E. İlhan, S. ve Sevinç, F. (1984). "Üç Yönetmen Üç Bakış". *Yeni Olgü Sinema Dergisi*. 3: 3-6.
- Dorsay, A. (1986). *Yüzyüze*. İstanbul: Çağdaş.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. London: Reaktion Books.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konular*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Evren, B. (1995). "Sinema tarihimizin bilinmeyen ilk filmleri". *Antrakt Dergisi*, (48), ss. 58-59.
- İğneci, R. (2004). "Türk Sinemasında Klasik Kadın Temsiline Karşı Alternatif Bir Yaklaşım: Derviş Zaim Sineması", *Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma*. İstanbul.
- İmançer, D., Gürses, İ., & Güreş, E. (2010). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu Ve "Pandora'nın Kutusu"*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (13), ss.181-210.
- Katı, M. (1984). "Film Setlerinden: Bilge Olgaç ve Kaşık Düşmanı". *Videosinema*. 3, ss.63-66.
- Kaypak, Ş. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Sürecinde Değişen Kadın Kimliği. Uluslararası Medeniyet ve Kadın Kongresi (13-16 Ekim 2014) Halide Edip Adıvar'ın Ölümünün 50. Yıldönümü Anısına*, (Yay. Haz. A. G. Saygın, M. Saygın), Cilt I, s.33-66, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayını.
- Kelly, G. ve Robson, C. (Ed.) (2014). *The Celluloid Ceiling: Women Film Directors Breaking Through*. London: Supernova Books.
- Kelly, G., Robson, C. (2016). *Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri*. (Çev. N. Pakkan). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Makal, O. (1987). *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir: Marş Matbaası.
- Özgüç, A. (1995). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. Afa Yayınları.
- Özdemir, G. (2019). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Konuşuyor*. İstanbul: Der Yayınları
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: OM Yayınevi.

Cemiloğlu M. (2021). Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi 1(2). 152-164.

Öztürk, S. R. (2011). Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak, S. Sancar (Ed.), Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar, ss. 679-699. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Smelik, A. (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Suner, A. (2010). New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory. London: I.B. Tauris.

Yaşartürk, G. (2004). “1980 Sonrasında Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Bakış Açısından Kadın”. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Türk Komedi Filmlerinde Din Öğreticilerinin ve Görevlilerinin Temsili: Kemal Sunal Filmleri (Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli) Örnekleme

Representation of Religious Teachers and Staff in Turkish Comedy Films: Sample of Kemal Sunal Films (Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli)

Serkan Öztürk¹

Deniz Demir²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 10.08.2021 | Kabul Tarihi: 02.12.2021

Özet

Sinema, toplumların kültürel değerlerini yansıtmaya, benimsetme veya eleştiri getirme yönüyle etkili bir kitle iletişim aracıdır. Bu bağlamda Türk Sinema tarihinde, toplumun kültürel ve dini değerlerini eleştiren bir tutumun olduğu görülür. Türk Sinemasında önemli yeri olan Kemal Sunal'ın filmlerinde din görevlilerinin veya din öğreticilerinin ele alınma biçimi üzerine yeterli bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu çalışmada, dini karakterlerin Kemal Sunal filmlerinde nasıl işlendiğini belirlemek amaç edinilmiştir. Bu amaç doğrultusunda çalışma, nitel araştırma desenlerinden içerik analizi yöntemine göre ele alınmıştır. Çalışmanın örnekleme olarak, Kemal Sunal'ın rol aldığı Kibar Feyzo (Atif Yılmaz, 1978), Şark Bülbülü (Kartal Tibet, 1979), Davaro (Kartal Tibet, 1981) ve Deli Deli Küpeli (Kartal Tibet, 1986) filmleri analiz edilmiştir. Çalışmanın bulgularına göre Kemal Sunal'ın filmlerinde İslam'ın; din görevlileri ve din öğreticileri olan imam, hacı, hoca ve şeyh gibi din bilginleri üzerinden manipüle edildiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte, toplumumuzda sürekli karıştırılan din adamı kavramı üzerine durulup; din görevlisi veya din öğreticisi ile farklılığı açıklanmıştır. Kemal Sunal'ın filmlerinde, din görevlileri ve din öğreticileri sistemli bir şekilde tahkir edildiği ve itibarsızlaştırıldığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kemal Sunal, Hacı, İmam, Şeyh, Hoca

Abstract

Cinema is an effective mass communication tool in terms of reflecting, adopting or criticizing the cultural values of societies. In this context, it is seen that there is an attitude that criticizes the cultural and religious values of the society in the history of Turkish Cinema. In the films of Kemal Sunal, which has an important place in Turkish Cinema, there is not enough information about the way religious officials or religious teachers are handled. In this study, it is aimed to determine how religious characters are handled in Kemal Sunal films. For this purpose, the study was handled according to the content analysis method, one of the qualitative research designs. As the sample of the study, the films Kibar Feyzo (Atif Yılmaz, 1978), Şark Bülbülü (Kartal Tibet, 1979), Davaro (Kartal Tibet, 1981) and Deli Deli Küpeli (Kartal Tibet, 1986) starring Kemal Sunal were analyzed. According to the findings of the study, Islam in Kemal Sunal's films; It has been determined that religious officials and religious teachers such as imams, pilgrims, hodjas and sheikhs were manipulated through religious scholars. However, the concept of clergy, which is constantly confused in our society, is emphasized; The difference was explained with the religious officer or religious teacher. In Kemal Sunal's films, it has been determined that religious officials and religious teachers are insulted and discredited in a systematic and way.

Keywords: Cinema, Kemal Sunal, Hadji, Imam, Sheikh, Hodja

¹ Doç. Dr. Yalova Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, serkan.ozturk@yalova.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8882-3607

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, denizdemir7713@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8248-965X

Giriş

Dinlerin tahrif edilmelerinde birçok etken vardır. Bunlardan birisi de ritmik sanat türü olan sinemadır. Sinema işlediği temaları ve karakterleri, seyirciye istediği çerçeveden yansıtma özelliğine sahiptir. Özellikle duyma, görme, anlama ve düşünme gibi birçok zihinsel ve duyuşsal yetilerin aynı anda işlev göstermesi nedeniyle diğer türlere göre daha etkili olduğu söylenebilir.

Ülkemizde sinemanın tarihsel süreci Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine kadar dayanmaktadır. Osmanlı'nın yıkılış süreçleri ve Kurtuluş Mücadelesi dönemlerinde ve devamında Milli Mücadeleyi anlatan filmlerde din adamlığı olgusu benzer karakter tiplmeleriyle sıkça yer almaktadır. Bu süreçleri anlatan filmlere genel itibariyle Türk halkı olumsuz tepkiler vermiştir. Daha sonraki yıllarda, "Hazretli Akım Film" etkisiyle yerli yersiz birçok dini karakter ve dini kahramanlar sinemada seyirci ile buluşturulmuştur. Belirtilen dönemin ardından, araştırmanın konusu olan ve örnekleme de oluşturan 1970'li yılların ortalarından başlayan ve uzun süre Türk Komedi türlerinde din bilginlerinin beyaz perdeye yansıtıldığı dönemdir. Özellikle Kemal Sunal'ın etkili olduğu dönemde, din görevlilerin ve din öğreticilerinin itibarsızlaştırıldığı görülmektedir.

Çalışma dört ana başlık altında toplanmıştır. İlk bölümde komedi filmi açıklanmaya çalışılmış ve Türkiye'deki komedi filmlerinin kısaca tarihsel geçmişi açıklanmıştır. İkinci bölümde yöntem ve örneklem hakkında bilgiler verilmiştir. Yöntem olarak nitel içerik analiz yöntemi benimsenmiştir. Örneklem olarak da Sunal'ın Kibar Feyzo (Atıf Yılmaz, 1978), Şark Bülbülü (Kartal Tibet, 1979), Davaro (Kartal Tibet, 1981) ve Deli Deli Küpeli (Kartal Tibet, 1986) filmleri üzerine literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca filmlerden alıntılanan görsellerde, zaman dilimi paylaşılmıştır. Sonraki bölümde, din öğreticileri veya din görevlilerinin kavramsal çerçevesi açıklanmaya çalışılmış, din öğreticileri ve görevlileri hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Ayrıca din öğreticileri veya din görevlilerinin Türk Sinemasındaki yeri hakkında bilgi verilmiştir. Son bölümde örnekleme oluşturan filmlerin çözümlemesi yapılmıştır.

1. Komedi Filmi

Komedi, kelime anlamı itibariyle Türk Dil Kurumu (TDK)'nun sözlüğünde üç şekilde tanımlanmaktadır: İlki; "güldürü, gülmeye neden olan olay veya olaylar, yalan ve yapmacık söz veya davranış"(2021) biçiminde yer alır. Gündelik hayatta da komedi kavramı sıkça karşımıza çıkar. İnsanları, eğlendiren ve güldüren kişiler "komik" önadı (sıfat) ile nitelendirilmektedir. Ayrıca, bu işi meslek haline getirmiş kişilere de "komedyen" denilmektedir.

Komedi, esasında tiyatro türüdür. 19. yüzyılın sonlarında sinema türü olarak beyaz perdede yer almıştır. Komedi teriminin kaynağı, Antik Yunan'a kadar dayanmaktadır. Komedi, "komos" ve "ode" kelimelerin birleşmesinden oluşmuştur. Komos, "cümbüş ve alay" anlamında, ode "ezgi" anlamındadır (<https://edebiyatvesanatakademisi.com/yazi-turleri/komedi-tarihcesi-ozellikleri-ve-turleri/953>, 19.01.2021). Komedi filmleri birçok farklı meseleyi, komedi türünün parametrelerinde geliştirerek beyaz perdeye yansıtılmaktadır. En belirgin özelliği hiç kuşkusuz ki insanları güldürmektir. İnsanları güldürürken aynı zaman da düşünmeye de sevk ettiği görülmektedir.

Komedi filmlerinin beslendiği kaynak, kişilerin gündelik hayatlarında meydana gelen aksaklıkları veya eksikleri abartılı olarak ele almasıdır. Bu türler genellikle mutlu son ile bitmektedir. Bu tür filmler, sinemanın en eski türleri arasındadır. Bu türün eski olmasının temel nedeni hiç kuşkusuz sessiz film geleneği ile uyumlu olmasıdır. Komedi filmleri, "sesten çok görsel eyleme ve fiziksel mizaha bağlı olduğu için ilk sessiz filmler için" (<http://www.filmsite.org/comedyfilms2.html>, 23.01.2021) bulunmaz bir kaftandı.

İlk komedi filmi 1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından seyirciye sunulmuş olan "Islanan Bahçıvan" adlı filmidir (<https://www.shallwe.com.tr/sinemanin-dogusu-ve-sinema-tarihi/>, 21.01.2021). "Islanan Bahçıvan" filmi, Slapstick Komedi türü içerisinde yer almaktadır. Slapstick, ilk yıllar komedi filmlerinde yaygın olarak benimsenen türdür. Konu itibariyle, basit günlük kazalar, şakalar vs... konu edilirdi.



Görsel 1 (Islanan Bahçıvan, 0'11")

Görsel 2 (Islanan Bahçıvan, 0'17")

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7fRzNTdRbCg>, Erişim Tarihi: 15.03.2021)

Görsel 1'de görüldüğü gibi, çimenleri veya çiçekleri sulayan bahçıvanın elindeki hortuma arkadan basılmaktadır. Görsel 2'de ise hortumun içerisindeki biriken su, arkadaki kişinin ayağını kaldırmasıyla tazyikli şekilde bahçıvanın yüzüne çarpmaktadır. Bu Slapstick tür, ilk komedi filmi olarak sinema tarihinde yerini almıştır.

İlk dönem sessiz film için uygun olan Slapstick türü, sinematografi tekniklerinin ve toplumsal olayların kategorize edilmesinin çeşitliliği ile birlikte farklı komedi türlerini de doğurmuştur. Bu türlerin bir bölümü Absürt Komedi, Fantastik Komedi, Bilim Kurgu, Politik Komedi, Karakter Komedi, Kara Komedi biçiminde sıralanabilir. Her türün ortak amacı, hedef kitleyi güldürmektir. Ancak, izlenen yol ve kullanan konular türün özellerine göre değişiklikler göstermektedir.

1.1. Türkiye'de Komedi Filmi

Komedi türü, Batıda olduğu gibi ülkemizde de en eski sanat türlerindedir. Yine gelişim süreci dikkate alındığında Batı toplumlarındaki gelişime benzerlik göstermektedir. Bunun temel nedeni, komedinin özünde tiyatro olmasıdır. Ülkemizde ise komedi türünün ilk olarak Karagöz ve Ortaoyunu oyunlarıyla şekillendiği görülmektedir.

Karagöz ve Ortaoyunu oyunları, işleyiş açısından birbirine benzerlik göstermektedir. Ele alınan konuların ve tiplerin, birbirinin kopyası olduğu söylenebilir. Karagöz oyununda, Karagöz ve Hacivat vardır. Ortaoyunu oyunda Karagöz yerine Kavuklu, Hacivat yerine Pişekar vardır. Ele alınan konuları işleyiş tarzı, toplumsal meseleleri siyasi söylemler içerisinde hicvederek sunmasıdır. Bu oyunlar aynı zamanda, oynandığı dönemde önemli toplumsal rol üstlenmiştir. Osmanlı Devlet'i çok uluslu bir yapıda olduğu için birçok etnik yapı ve alt kültürdeki insanları komedi ile bütünleştirmeyi sağlamıştır.

Türk halkı ilk yerli Türk komedi filmi için 1919 yılına kadar beklemek durumunda kalmıştır. İlk komedi filmi olarak "Binnaz (Ahmet Vahim, 1919), Bican Efendi Vekilharç (Şadi Karagözoğlu, 1921), Himmet Ağa'nın İzdivacı (Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay, 1921) örnek gösterilebilir" (Ertekin, 2016: 2).

İlk komedi türlerinden sonra Muhsin Ertuğrul'un tiyatro oyunları sinemaya çevrilmiştir. Bunlar arasında Leblebici Horhor (1923), Ayronoz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) filmleri sıralanabilir. Aynı zamanda bu döneme tiyatrodaki birçok eserin sinemaya uyarlanması nedeniyle "Tiyatrocular Dönemi" de denilmektedir (Lüleci, 2008:56).

Tiyatrocular Döneminden sonraki dönem, "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılır (Vardar, 2005: 310). Bu dönemde karakter komedi türünün sembol ismi İsmail Dümbüllü, ilki 1948 olmak üzere önemli üç komedi filmiyle Türk halkının karşısına çıkmıştır. Bu filmler; Dümbüllü Macera Peşinde (Şadan Kamil, 1948), Dümbüllü Sporcu (Seyfi Havaeri, 1952) ve Dümbüllü Tarzan (Muharrem Gürses, 1954) filmleridir (Özgüç, 2005:64-66).

Bu dönemden sonra Türk Sinemasında komedi türünde biraz yavaşlama olmuştur. Çünkü “Hazretli Film Akımı” etkisiyle dini filmlere yönelim başlamıştır. Ancak yine de Osman Seden ve Atif Yılmaz komedi film geleneğini sürmüştür. Özellikle Yılmaz’ın “Gelinin Muradı” filmi, kasaba komedilerinin ilki olması nedeniyle önemlidir (<http://www.yedincisanat.net/turk-komedi-sinemasinin-gelisim-sureci/>, 24.01.2021).

Hazretli Film Akımı etkisinden sonraki dönem “Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı” olarak adlandırılmaktadır. Bu döneme etki eden en önemli faktör 1960 darbesidir. 1960 darbesinin etkisiyle sinemada toplumsal sorunlar ele alınmaya başlamıştır (Vardar, 2005: 310-311). Toplumsal sorunlar, komedi türünde de sıkça yer almıştır. Bu dönem, Türk Komedi türünün önemli kırılma noktası olarak nitelendirilebilir. Feridun Karakaya’nın Cilalı İbo, Öztürk Serengil’in Adanalı Tayfur ve Sadri Alışık’ın Turist Ömer karakterleri, Türk halkının genel problemlerini taşıyan tipler olarak Türk Sinemasında yer almıştır. Ortak özellikleri, halkın alt tabakasını temsil etmeleriydi.

1970’lerde bir anda Türk Sinemasında seks film furyası yaşandı. 1970-1979 yılları arasında çekilen 195 filmin 131’i seks filmlerinden oluşur (Güldağı, 2018: 254). Bu süreçten komedi türü de etkilenecek seks komedi türünde birçok bir film, Türk halkına gösterilmiştir. Sanattan, estetikten ve kurgudan tamamen uzak, sadece şehvet duygularının ön plana çıkartıldığı bu tür, gişede oldukça başarılı olsa da ahlaken kabul edilir bir durum olduğu söylenemez. Ayrıca bu dönemde seks filmlerinin haricindeki filmlerin büyük bir bölümünde Kemal Sunal, Metin Akpınar ve Zeki Alasya’nın başrollerinde oynadığı komedi türleri yer almaktadır. Kemal Sunal’ın rol aldığı ikisi 1975 yılında diğeri 1976 yılında çekilen Hababam Sınıfı serileri (Ertem Eğilmez), Şaban tiplerini canlandırdığı ve 1976 yılında çekilen filmler Süt Kardeşler (Ertem Eğilmez) ve Tosun Paşa (Kartal Tibet); Akpınar-Alasya’nın başrollerinde oynadığı 1975 yılında çekilen ve Osman Seden’in yönetmenliğini yaptığı Güler Misin Ağlar Mısın, Nereden Çıktı Bu Velet ve Beş Milyoncuk Borç Verir Misin; ayrıca Sunal’ın, Akpınar- Alasya ile başrollerinde oynadığı 1974 yılında çekilen Köyden İndim Şehire (Ertem Eğilmez) ve Salak Milyoner (Ertem Eğilmez) filmleri örnek gösterilebilir.

1980 darbesiyle birlikte, toplumsal hayattaki değişimler tüm sanatlarda olduğu gibi yoğun bir şekilde sinemada da hissedildiği görülmektedir. Bu dönemin popüler kültürü, hiç kuşkusuz ki “arabesk” kültürdür. Arabesk kavramını, Türk Dil Kurumu’nun güncel sözlüğünde “Arap müziğini andıran, genellikle karamsarlığı konu edinen bir müzik türü” (2021) olarak tanımlanmaktadır. Arabesk kültürün yaygınlaşmasıyla arabesk filmlere ağırlık verilmesine rağmen Şener Şen’in başrollerinde oynadığı; Banker Bilo (Ertem Eğilmez, 1980), Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen, 1985), Şekerpare (Atif Yılmaz, 1983), Şalvar Davası (Kartal Tibet, 1983) ve Çiçek Abbas (Sinan Çetin, 1983) filmleri bu döneme önemli katkılar yapmıştır.

1990’lı yılların Türk Komedi sineması açısından en zayıf olduğu dönem denilebilir. Bu dönemin akıllarda kalan en önemli filmleri arasında Komedyen Cem Yılmaz’ın ilk film olan Her Şey Çok Güzel Olacak (Ömer Vargı, 1998) ve 1999 yılında Gani Müjde’nin yönetmenliğini yaptığı Kahpe Bizans filmi örnek olarak gösterebilir.

2000’li yıllarda Türk Sinemasında komedi patlaması yaşanmıştır. Hemen hemen her türde birçok film çekilmiştir. “Korku-komedi, romantik-komedi, macera-komedi, dram-komedi, bilimkurgu-komedi, gençlik komedisi ve Hollywood film parodileri gibi çeşitlendirmeler görülmektedir” (<http://www.yedincisanat.net/turk-komedi-sinemasinin-gelisim-sureci/>, 24.01.2021). “Maskeli Beş Maskeler” Serileri (Murat Aslan, 2005, 2007, 2008), Cem Yılmaz’ın birçok filmi, Yılmaz Erdoğan’ın oyunculuk ve yönetmenlik yaptığı filmler ve Şahan Gökbağcı’nın başrol oynadığı Recep İvedik (2008, 2009, 2010, 2014, 2017, 2019) serileri örnek gösterilebilir.

1.2. Yöntem ve Örneklem

Araştırmada, Kemal Sunal'ın rol aldığı komedi filmlerinde din öğreticilerinin veya görevlilerinin itibarsızlaştırılmasını sorgulamak amaçlanmaktadır. Milli Mücadeleyi konu edinen filmlerde din öğreticilerinin ve görevlilerinin anlatılma şekli halk tarafından tepkiyle karşılanırsa da Sunal'ın din öğreticileri ve görevlilerinin olduğu filmler, komedi türü olarak halk tarafından benimsenmiştir. Sunal'ın sahip olduğu bu avantaj bir yandan popülaritesinin artmasına zemin hazırlarken bir yanda da sinema sektöründe devamlılığını sağlamıştır.

Sunal filmlerinin beğenilme nedeni, Milli Mücadele dönemine kıyasla toplumun en hassas olduğu "vatan hainliği" temasından değil de gündelik hayatta karşılaşılan olayların daha basit kurgularla sunulmasıdır. Çünkü vatan hainliği Türk Toplumun tarihsel süreç içerisinde en çok üzerinde durduğu ve en ağır suçlarla cezalandırıldığı meseleyi, toplumun büyük bir kesiminin Müslüman olduğu toplumda seyirci ile buluşturmasından kaçınmasıdır. Ayrıca bu dönemler anlatılırken sert söylemler tercih edilmiştir. Bu da Türk halkında rahatsızlığa neden olmuştur. Ancak Sunal'ın filmleri güldürü odaklı olduğu için, toplumun her yaş grubuna hitap etmiştir. Böylelikle filmlerin vermek istediği asıl mesaj, halk tarafından göz ardı edilmiştir.

Bu araştırmada, Sunal'ın en çok sevilen dört filmi örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmlerde, toplum tarafından günlük hayatta sıkça konuşulan ve fikir alınan "Hacı", "Hoca", "Şıh (Şeyh)" ve "İmam" gibi din görevlileri veya din öğreticilerinin Sunal'ın komedi filmlerinde Türk halkına sunulma biçimleriyle, Türk halkının bu din görevlileri veya din öğreticilerine vermiş olduğu değerler arasında bir tutarsızlık olduğu tespit edilmiştir.

Bu çalışmada, toplumun geniş kitlesi tarafından saygı duyulan ve sevilen Kemal Sunal'ın rol aldığı filmler eleştirel bakış açısıyla ele alınarak, Kemal Sunal'ın rol aldığı filmlerde din adamı imajının seyirciye sunulma biçimi ortaya konmaya çalışılmaktadır. Bu genel amaç doğrultusunda çalışma, aşağıda belirtilen soru cümleleriyle somutlaştırılabilir.

- Çalışma evreni içerisinde ele alınan Kemal Sunal filmlerinde hangi din öğretileri ve görevlileri ön plana çıkarılmıştır?
- İncelenen Kemal Sunal filmleri, komedi türü ile nasıl bir ilişki içindedir?
- Din adamının, din görevlilerinden veya din öğreticilerinden farkı nedir?

Hipotezler

- Kemal Sunal'ın bu araştırma çerçevesinde incelenen filmlerinde, toplumsal sorunların kaynağında din öğreticileri ve din görevleri bulunmaktadır.
- Kemal Sunal'ın bu araştırma çerçevesinde incelenen filmlerinde, kullanılan farklı tiplerin ortak amaç taşıdığı ortaya konmaktadır.

Bu araştırmada, Sunal'ın komedi türündeki filmlerinden dört tanesi nitel içerik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Kibar Feyzo (Atıf Yılmaz, 1978), Şark Bülbülü (Kartal Tibet, 1979), Davaro (Kartal Tibet, 1981) ve Deli Deli Küpeli (Kartal Tibet, 1986) filmleri belirtilen varsayımlar doğrultusunda çözümlenmiştir. Ayrıca araştırma içerisinde yer alan tüm sorulara, incelen filmler üzerinden cevap verilmiştir.

Örnekleme oluşturan filmlerin incelemesinde yöntem olarak, nitel içerik analizi yöntemi tercih edilmiştir. Bu araştırma yöntemini kullanabilmek için öncelikle konu ve betimsel analiz yapılmalıdır. Çünkü bu yöntem konu ve betimsel çözümlerinin daha kompleks durumudur. Bu yöntem üç temel aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada öncelikle ana bir konuya yönelim olunması yani temalandırma, diğer aşamada bilgilerin anlamlandırılması ve son aşamada anlamlandırılan bilgilerin mukayese edilmesidir. Mukayese edilen bilgiler, yazarların sübjektif değer yargılarını da ilave ederek muhakeme etmesidir.

2. Din Öğreticileri veya Görevlilerinin Kavramsal Çerçevesi ve Türk Sinemasındaki Yeri

2.1. Din Öğreticisi veya Görevlisi Kimdir ve Din Adamları ile Farkları

Her dinde olduğu gibi İslam inancında da, Tanrının emir ve yasaklarının yorumlanmasında ve uygulanmasında yardımcı olan din görevlileri ve din öğreticileri vardır. İslam inancında Allah'ın kutsal kitabımızda bahsettiği emir ve yasaklarının uygulanmasında, Peygamber Efendimizin sünnetinin doğru yorumlanmasında, icma ve kıyasın doğru şekilde değerlendirilmesinde, ibadetlerin usulünce gerçekleşmesinde ve diğer tüm toplumsal sorunlara objektif yaklaşılmasında din görevlilerinin ve öğreticilerinin rolü büyüktür.

İslam inancında din görevlileri ve öğreticileri hem kamusal alanda hem de sivil alanda Müslümanlara hizmet etmektedir. Bunlardan en yaygın olanlarını aşağıda tanımlanmaktadır.

Derviş: TDK'nin güncel sözlüğünde, "bir tarikata girmiş, o tarikatın töre ve yasalarına bağlı kimse" olarak tanımlanır.

Hacı: İslam'ın beş şartından biri olan "Hac" ibadetini gerçekleştirmiş kişilere verilen bir unvandır. Toplum içerisinde saygınlık anlamı taşımaktadır. Ayrıca Hac ibadetini gerçekleştiremeyip, din bilgisine sahip kişilere denildiği görülmektedir. Kutsal kitabımızın 24. Suresi, Hac Suresi'dir.

Hoca: Genellikle imam kavramı ile karıştırılmaktadır. Hoca çok genel bir ifadeyi kapsamakta olup, din bilgisine sahip ve din işleriyle uğraşan kişilere denir.

İmam: Kelime anlamı itibari ile önder, lider anlamı taşımaktadır. Ancak günümüzde terim olarak, İslam'ın beş şartından biri olan namaz ibadetini camilerde, mescitlerde veya bir topluluk içerisinde kıldırarak kimseye denir.

Müezzin: TDK'nin güncel sözlüğünde, "Namaz vakitlerini bildirmek için ezan okuyan din görevlisi" olarak tanımlanır.

Müftü: TDK'nin güncel sözlüğünde "İllerde ve ilçelerde Müslümanların dinsel işlerine bakan din işleri görevlisi" olarak tanımlanır.

Şeyh (Şih): TDK'nin güncel sözlüğünde, "tarikât kurucusu, bir tarikatta en yüksek dereceye ulaşmış olan kimse" olarak tanımlanır. Ayrıca kendisine bağlı tarikat mensubu kişilere tasavvuf eğitimi veren din bilginidir.

Vaiz: TDK'nin güncel sözlüğünde, "cami, mescit gibi yerlerde dinsel öğüt veren konuşmalar yapan din işleri görevlisi" olarak tanımlanır.

İslam'a ve bulunduğu toplumsal çevreye faydalı olan din öğreticileri ve görevlilerini tanımlamaya çalışırken birçok tanımlamada, TDK'nin güncel sözlüğü referans alınmıştır. Dikkat edildiği üzere TDK da "din adamı" tabiri yerine, "din görevlisi" tercih edilmiştir. Bu durum aynı zamanda, din adamının ve din görevlisinin farklı anlamlar taşıdığı somut göstergesidir.

Din öğreticisi veya görevlisi, namaz ibadetinin yanı sıra diğer dini ritüellerin gerçekleşmesinde yardımcı olan kişidir. Bununla birlikte diğer toplumsal olayların çözülmesinde de ihtiyaç duyulmaktadır. Bu durum, beraberinde kendilerine birtakım saygınlıklar kazandırmıştır.

Günümüzde imam başta olmak üzere şeyh, hacı, hoca vs. din adamı tabiri ile karıştırılmaktadır. İslam, katıyetle din adamlığını reddetmektedir. Çünkü İslam'da, diğer dinlerde ve özellikle Hıristiyanlıktaki gibi ruhban sınıfı yoktur (Mülayimov, 2015: 234). İmamlar ya da diğer din görevlileri Allah ile kul arasında görevlendirilmiş kişiler değildir. Toplum içerisinde dini, diğerlerinden daha iyi bilenlerdir. Diğer dinlerde din adamları, birey ve Tanrı arasında köprü görevini üstlenmiştir. Bu durum, kendilerine ayrıcalıklı bir konum sağlamaktadır (Güç, 1999: 288-289). Hâlbuki İslam'da böyle bir durum söz konusu olmadığı gibi üstünlüğün sadece takvada olduğu kabul edilmektedir.

Allah, Kutsal kitabımızda Hz. Muhammed'e (SAV) Şöyle buyurmaktadır:

De ki: "Ben de sizin gibi ancak bir beşerim. Ne var ki, bana ilâhınızın ancak bir ilâh olduğu vahyolunuyor. Onun için her kim Rabbine kavuşmayı arzu ederse iyi amel işlesin ve Rabbine yaptığı ibadete hiç kimseyi ortak etmesin" (Yazır, Tefsir: Kehf Suresi, 110. ayet). Ayette de bahsettiği üzere, Allah kulun yaptığı ibadetlerde ortak koşmaması gerektiğini belirtmiştir.

2.2. Din Öğreticilerinin veya Görevlilerinin Türk Sinemasındaki Yeri

Cumhuriyetin ilk yıllarında rejime yönelik birçok isyan girişiminde bulunulmuştur. Bu isyan girişimlerinin temellinde İslam mazeret gösterilmiştir. “Kuruluş yıllarından itibaren Cumhuriyet kendisini sürekli din temelli reaksiyoner bir tehdit altında hissetmiştir” (Çarkoğlu, Toprak, 2006: 15). Bu sebeple Cumhuriyetin ilk yıllarında İslam’a yönelik antipatik bir durumun benimsenmesine neden olmuştur. Bu durum beraberinde, Osmanlı düzeninden Cumhuriyetin ilk dönemlerinde de kısmen varlığını sürdüren değişmelere önyak olmuştur. Örneğin harf devrimi, maarif değişiklikleri, halifelüğün kaldırılması gibi. İslam’a yönelik antipatik duruş, tüm sanat eserlerinde İslam’ı değerlerin alaycı üslupla ve din öğreticilerin de milli mücadele karşıtı olarak yansıtılmıştır.

Türk Sinemasına, Milli Mücadele döneminde ve Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren Muhsin Ertuğrul öncülüğünde birtakım misyonlar yüklenmiştir. Bu misyonlar hiç kuşkusuz ki İslami değerleri derinden sarsmıştır. Özellikle 1922 yılındaki “Boğaziçi Esrarı” filminde Bektaşî Şeyhi’ni şehvet düşkünü olarak yansıtmıştır. Film büyük yankı uyandırmış ve Eyüp Camisi avlusundaki çekimleri sırasında halk tarafından basılmıştır (Güldağı, 2018: 253). Cumhuriyetin ilk yıllarında çekilen ve Milli Mücadelemizi konu edinen Bir Millet Uyanıyor (Ertuğrul, 1932) filminde işgalci kuvvetleriyle iş birliği yapan Molla Said karakteri gözden kaçmamaktadır. Molla Said vatan haini olarak Türk halkına yansıtılmaktadır. Yine Cumhuriyet’in ilk yıllarında Ertuğrul tarafından çekilen Aynaroz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) de Osmanlı adalet kurumu ve bu kurumu temsil eden din öğreticileri hicvedilmiştir (Menekşe, 2005:3).

1

Türk Sinemasında Milli Mücadeleyi anlatan ve Vurun Kahpeye filmi üç farklı dönemde, üç farklı yönetmen tarafından çekilmiştir. “Birincisi, 1949’da Lütfi Akad, ikincisi de 1964’de Orhan Aksoy tarafından siyah-beyaz olarak çekilmiş, son olarak da 1973’de Halit Refiğ tarafından renkli olarak perdeye yansıtılmıştır” (Lüleci, 2008:59-61). Bu filmde Hacı Fettah Efendi’nin sinemaya yansıtılması, daha sonraki benzer tipler için örnek teşkil edecektir. Hacı Fettah Efendi ve onun şahsından hareketle kurtuluş mücadelesi yıllarında din görevlilerinin ve Müslümanların kurtuluş gibi bir problemi olmadığı şeklinde yansıtılmıştır. Bu yansıtılma yapılırken, kurtuluş mücadelesine destek veren Aliye Öğretmene iftira atıp bu doğrultuda linç ettiren, kurtuluş mücadelesine karşıtı, düşmanla iş birliği yapan hain din öğreticisi olarak beyaz perdede gösterilmiştir.

1952 yılında yönetmenliğini Muharrem Gürses’in yaptığı Menemen Vakasını konu edinen “Kubilay” adlı filmde Cumhuriyet düzenine isyan eden gericilerinin isyanını bastırmak isteyen Subay Kubilay, başı kesilerek vahşice öldürülür (Özgüç, 2005: 187). Bu eylemin başındaki kişi Mehmet Derviş’tir. Mehmet Derviş, yobaz bir din öğreticidir.

1996 yılında yönetmeliği Nihat Durak’ın yaptığı, Milli Mücadele yıllarını anlatan diğer bir film ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “Yaban” romanının sinema versiyonudur (Menekşe, 2005: 8). Bu filmde İslam’a saldırı Şeyh İsmail karakteri ile gerçekleşir. Şeyh İsmail, din istismarcılığı yapan sahtekâr bir din öğreticisidir.

Milli Mücadele yıllarında ve Milli Mücadeleyi konu edinmiş filmlerde din görevlileri ve dindarlar, vatan hainliği ile itham edilmiştir. Türk Sinemasının bu yaklaşımı tepkilere neden olduğu için komedi türüyle din görevlilerine ve öğreticilerine saldırı başlamıştır. Benzer durum Sunal’ın bu araştırma çerçevesinde incelenen filmlerinde de göze çarpar. Özellikle halkın tepkisini çekmemek için rol aldığı ve bu araştırmanın örneklemleri olan filmlerde İnek Şaban karakterine dikkat çekerek, din görevlilerini itibarsızlaştıracak mesajlar vermiştir. Türk sinemasının son dönem öne çıkan oyuncu ve yönetmenlerinden Yılmaz Erdoğan’ın Vizontele (2001) filmindeki imam karakterinin, Türk toplumuna sunulması eleştirilere hedef olmuştur. Filmde imamın (Erkan Can), bağınaz ve yeniliklere kapalı bir karakter olması gözden kaçmamıştır. Filmde sunulan rolde imam kekemedir ve kekeme olması nedeniyle filmde alay konusu olmuştur.

3. Türk Komedi Filmlerinde Din Öğreticilerinin ve Görevlilerinin Temsiliyeti: Kemal Sunal Filmleri (Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli)

Milli Mücadele dönemlerinde ve Milli Mücadele'yi anlatan filmlerde din görevlilerinin beyaz perdeye aktarılması Türk halkı tarafından kabul edilmemiş ve "dindar kesim tarafından olumsuz eleştirilere uğramıştır" (Ünsler, 203: 20). Bu dönemden sonra Hazretli Film Akımı etkisiyle birçok dini film çekilmiştir. Bu filmlerde birçok dini karakter sinemada gösterime girmiştir. Ancak amaç İslami karakterleri yüceltmek değil, dindar kesim tarafından çok tutulan bu tür filmlerle para kazanmaktır.

Din görevlilerinin veya öğreticilerinin Türk Sinemasına yansıtılmasının diğer biçimi, komedi filmlerinde görülmektedir. Sunal'ın etkisinin büyük olduğu bu türde, din görevlilerinin veya öğreticilerinin temsilciliğinin yansıtılmasında sorunlar olduğu görülmektedir.

Aşağıda belirtilen tabloda, Sunal'ın rol aldığı filmler yer alan din görevlilerin sunulma biçimi ortaya konulmaktadır.

Tablo 1: Sunal'ın rol aldığı filmler yer aldığı filmlerde din görevlilerin özellikleri ve sunulma biçimi.

Film Adı	Sunal'ın Karakteri	Ele Alınan Din Öğreticisi veya Görevlisi	Temsil Edilen Karakterin Genel Özelliği
<i>Kibar Feyzo</i> (1978)	Feyzo	Hoca	Rüşvet Alan
<i>Şark Bülbülü</i> (1979)	Şaban Ballıses	Şıh (Şeyh)	Güçlüyle İş Tutan
<i>Davaro</i> (1981)	Memo	İmam	Gerçekliğin Uzağında
<i>Deli Deli Küpeli</i> (1986)	Kaymakam Şaban	Hacı	Karaborsacı

3.1. Kibar Feyzo (Yılmaz,1978)

Feyzo (Sunal) ve Bilo (İlyas Salman) askerden döner dönmez, Gülo'ya (Müjde Ar) talip olurlar. Ancak Feyzo, annesi Sakine Kadını (Adile Naşit) Gülo'yu kendine alması için ikna edememiştir. Annesini ikna etmesi için Topal Hoca (Bahri Ateş) ile bir oyun düzenlerler. Bu oyun için Topal Hoca ile rüşvet pazarlığı yapmaktadır. Feyzo deli numarası yapacak, inek de dahil herkesi Gülo sanacak. Annesi iyileşmesi için Topal Hoca'ya danışacak. Topal Hoca'da tek ilacının Gülo ile evlenmesi olduğunu söyleyecektir.



Görsel 3 (Kibar Feyzo, 12'19")



Görsel 4 (Kibar Feyzo, 13'01")

(Kaynak: <https://www.indirmedenfilmizle.vip/kibar-feyzo-film-izle.html>, Erişim Tarihi: 15.03.2021)

Görsel 3'de, Feyzo ve Topal Hoca rüşvet pazarlığı yapmaktadır.

- Feyzo, "bir 100'lük var helalinden."
- Topal Hoca, "çok az 200'lük birde horoz, hem de irisinden." diyerek pazarlık başlar, 150'lik ve bir tavuğa pazarlık sona erer.

Görsel 4'de, Feyzo'nun annesi Sakine Kadın iyi olması için oğlu Feyzo'yu üflesin diye Topal Hoca'ya götürmüştür.

Ayrıca Gülo'nun Babası Hacı Hüso (İhsan Yüce), kız istemeye iki tarafı davet ederek başlık parasını için "açık artırma" yapması gözden kaçmamıştır.

İncelenen filmde ele alınan din görevlisi Hoca rüşvet alan, para için hileli işlerde yer alan, paragöz ve üfürükçü olarak temsil edilmiştir.



Görsel 5 (Şark Bülbülü, 16'40")



Görsel 6 (Şark Bülbülü, 19'24")



Görsel 7 (Şark Bülbülü, 1.27'32")

(Kaynak: <https://yesilcamfilmleri.net/filmizle/kemal-sunal-sark-bulbulu-full-izle/>, Erişim Tarihi: 15.03.2021)

3.2. Şark Bülbülü (Tibet,1979)

Şaban köyünde, ağanın yanında orman koruculuğu yapmaktadır. Ancak ağa köyü satar, haliyle köylüde satılır. Şaban, Hatice (Ayşen Cansev) ile nişanlıdır. Köyü satın alan Zülfo Ağa (Sırrı Elitaş), ormanı teftiş ederken Şaban'ın nişanlısı Hatice'ye karşı şehvet duyar. Bir gün onu takip eder ve ona sahip olmak ister ancak Hatice'nin babası Haydar (Osman Alyanak) yetişir. Ağa, Haydar'dan kızı ister. Ancak Haydar, kızının Şaban ile beşik kertmesi olduğunu ve sözünden vazgeçemeyeceği söyler. Töreyle göre sadece Şaban'ın vazgeçebilir. Ancak Şaban her türlü baskıya rağmen vazgeçmez. Zülfo Ağa, köylüyü Haydar aleyhinde kışkırtır. Haydar bu işi Şih Hazretlerinden (Bahri Ateş) çözmesini ister ancak Şih ilk başta bu teklife yanaşmaz. Görsel 5'de, ağanın el ile yaptığı mesajını alır, beşik kertmesinin bozulması için Haydar'a fazladan ibadet, kendine rüşvet ve Hatice'nin başlık parasını anormal derecede arttırarak, Şaban'ın başlık parasını bulmasını imkânsızlaştırmıştır.

Görsel 6'da Şih Hazretlerin kararı Şaban'a muhtar (İhsan Yüce) tarafından tebliğ edilir. Haydar, başlık parasının 500.000 olduğu söyler (Traktör Ücreti Kadar); Muhtar köyün işleri için 200.000 ister; ayrıca bunları ödemesi için 6 ay sürenin (Ramazan Ayı 2 ay, Şeker Bayramı 15 gün, Kurban Bayramı 3 hafta, Kandiller 1 hafta, Cumalar 2 gün sayılacaktır.) verildiği Şaban'a iletilir.

Görsel 7'de, Şaban'ın ölüm haberi köye gelir ancak defnedileceği zaman tabuttan çıkar Şih Hazretleri "hortlak" diyerek korkudan kaçır. İncelenen filmde ele alınan din görevlisi Şih (Şeyh) güçlüyle (Ağa) iş tutan, rüşvetçi, yalancı ve korkak olarak temsil edilmiştir.

3.3. Davaro (Tibet,1981)

Memo (Sunal) sevdiği Cano (Pembe Mutlu) ile evlenmek için Almanya'da çalışmış ve başlık parası biriktirmiştir. Ancak, Cano ile evlenmesi için babasının katili Sülo'yu (Şener Şen) vurması gerekmektedir. Sülo ceza evindedir, ne zaman geleceği belli değildir. Bu nedenle Memo annesi Hamo (Adile Naşit) ve Ağa'yı (İhsan Yüce) ikna ederek düğün hazırlıklarını yapar. Evlendiği gün, Sülo ceza evinden çıkmıştır. Düğün bozulur. Cano da dahil köydeki herkes Memo'ya gönül koyar. Yani Sülo'yu kesin vurması gerekiyordur.

Sülo öldürüleceğini anladığı için, Memo ile birlikte köylüye oyun kuracaktır. Memo, Sülo'yu kurusıkı tabanca ile vuracak Sülo'da ölmüş numarası yaparak ve köyü terk edecektir. Ancak bir problem vardır. Köylü, Sülo'nun cesedini defnetmeden öldüğüne inanmamaktadır. Kimse yokken mezarın içerisine hortum yerleştirirler. Sülo, köylü gidinceye kadar buradan nefes alacaktır. Ancak unutulmuş "kıble" hesaba katılmamıştır. Hortum, Sülo'nun başının olduğu yere değil, ayaklarının olduğu yere denk gelir.



Görsel 8 (Davaro, 34'54")



Görsel 9 (Davaro, 36'28")

(Kaynak: <https://filmfamine.com/davaro-full-hd-izle/>, Erişim Tarihi: 15.03.2021)

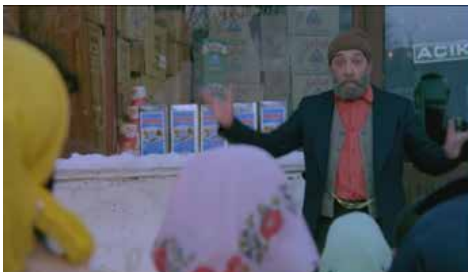
Görsel 8'de, uzun süre hafızalardan silinmeyecek olan hortum-kıble tartışmasının aktarıldığı sahne gösterilir. Memo ısrarla hortum, imam da (Bahri Ateş) ısrarla kıble diye diretmiştir. Bu durum uzun süre alay konusu olmuştur. Ayrıca, imamın ölüyü defnetmek için köylüye "gömhün" demesi ölüye olan saygısızlığını göstermiştir.

Görsel 9'da, nefessiz kalan Sülo'nun tabutu itip çıkmak istemesi, hem köylünün hem de imamın "herif diriliyor" diyerek kaçmasına neden olmuştur. Hâlbuki imamın insanların diriltilmesinin sadece mahşer günü olacağını bilmesi gerekmektedir.

İncelenen filmde ele alınan din görevlisi, İmam gerçekliğinin uzağında, saygısız ve korkak olarak temsil edilmiştir.

3.4. Deli Deli Küpeli (Tibet, 1986)

Kendini kaymakam sanan Şaban (Sunall) ile kendini Hakim (Yavuzer Çetinkaya) sanan iki akıl hastası, hastaneden kaçır. Yolları karlarla kaplı ve uzun süre kaymakam bekleyen kasabaya sığınır. Ancak sığındıkları bina, kaymakamlık binasıdır. Herkes onları kaymakam ve hâkim olarak bilir. Bunlarda bu durumu bozmaz. Tüccar Hacı Karamuratoğlu (Uluer Süer), yolların kapalı olduğu ve kaymakamın yokluğunu, kendilerince fırsata çevirir. Hacı Karamuratoğlu lokanta, mezbaha ve bakkal işletmecisidir.



Görsel 10 (Deli Deli Küpeli, 9'09")



Görsel 11 (Deli Deli Küpeli, 9'55")



Görsel 12 (Deli Deli Küpeli, 16'14")



Görsel 13 (Deli Deli Küpeli, 54'30")

(Kaynak: <https://yesilcamfilmleri.net/filmizle/kemal-sunal-deli-deli-kupeli-full-izle/>, Erişim Tarihi: 15.03.2021)

Görsel 10'da, kasaba halkı kendisini kötü ürün satması nedeniyle protesto etmektedir. Kendisi de "Ne zaman ki yeni kaymakam ve hâkim gelir, beni o zaman şikâyet edersiniz" diyerek, suçunun farkında olduğunu yansıtır.

Görsel 11'de, arka depodan çıkardığı tüpleri kasaba halkına olduğundan pahalı bir şekilde satmaktadır. Vatandaşa fiyat pahalı gelince "ben sermaye koyam, hem de sana esas fiyatından verem" diyerek, karaborsa yaptığını belirtmiştir.

1

Görsel 12'de,

- Hacı Karamuratoğlu sorar, "kesilecek kaç tane hayvanımız var."
- Kesimci, "4 at, 1 eşek, 1 de inek".
- Hacı Karamuratoğlu, "ineğin etini ayırın, biz yeriz. Ötekileri de kesip, kasaplara satın."
- Kesimciler, "baş üstüne"
- Hacı Karamuratoğlu, "bu günlük bu kadar mı? Başka hayvan yok mu?"
- Kesimci, "2 at ve 1 eşek vardı ama ölmüşler."
- Hacı Karamuratoğlu, "Onları da kesin ..."

Diyaloglardan anlaşılacağı üzere Hacı Karamuratoğlu'nun, helal olmayan ve ölü hayvan etini vatandaşlara yedirdiği gösterilmektedir.

Görsel 13'de Hacı Karamuratoğlu, "nedir bu başımıza gelenler Kaymakam Bey oğlum. Benim gibi dininde, namazında, niyazında bir ihtiyarın yeri hapisane olur mu hiç?" der. Kaymakam bey, Hacı Karamuratoğlu'na alaycı üslupla hata yaptığı kabul eder. Sonra alkol bardağını havaya kaldırır. Hâlbuki İslam dini alkol kullanılmasının haram olduğunu emretmiştir. Hele ki, İslam'ın 5 şartından biri olan "Hac" ibadetini yapmış birinin alkol içerken resmedilmesi, kabul edilir bu durum değildir.

İncelenen filmde ele alınan din görevlisi Hacı karaborsacı, istifçi, hileli mal satan, pişkin ve alkol kullanan olarak temsil edilmiştir.

Sonuç ve Değerlendirme

Dinsel unsurlar, tarihsel süreç içerisinde sanatın her dalında varlığını devam ettirecektir. Gerek siyasi konjonktürün etkisiyle gerekse yönetmen- oyuncu ilişkisi içerisindeki farklı işlevlerde seyirciye yansıtılacaktır. Türk halkı, komedi türünde verilen mesajların seyirci için doğrudan belirleyici olmaması nedeniyle yapılan dini unsurlar üzerindeki itibarsızlaşmaya beklenen reaksiyonlarını gösterememiştir. Ayrıca yansıtılan karakterlerin özellikle çocuk yaş grupları tarafından daha yoğun benimsenmesi, ileriki yıllarda dine ve din görevlerine olan saygınlığı ve güvenirliliği azaltmaktadır.

Sunal'ın Türk Toplumunu tarafından beğenilen; Kibar Feyzo, Şark Bülbül, Davaro ve Deli Deli Bülbül filmlerinde din öğreticilerin veya din görevlilerin Türk Toplumuna kötü argümanlarla (rüşvet alan, güçlüyle iş tutan, gerçekliğin uzağında, karaborsacı) ve farklı tiplerle (hoca, şih, imam, hacı) yansıtılmasında ortak amaç taşıdığı görülmektedir. Bu ortak amaç en açık tabirle hiç kuşkusuz ki, bu din bilginlerini Türk Toplumundan koparmaktır. Bilindiği üzere, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle beraber Türk-İslam değer yargıları tarihsel süreç içerisinde ayrılmaz bir bütün olmuştur. İslam ve değer yargılarının itibarsızlaştırılması doğrudan Türk milletinin değer yargılarını itibarsızlaştırmaktadır. Bu nedenle Sunal'ın filmlerinde Türk halkının değer yargılarının suistimal edildiği, itibarsızlaştırıldığı görülmektedir.

Ele alınan filmlerde, toplumsal sorunların kaynağında din öğreticileri ve din görevleri bulunmaktadır. Bu din bilgileri tüm sorunların merkezinde etkin rol üstlendiği gibi toplumsal olaylara duyarsız olduğu belirtilmeye çalışılmıştır. Film örnekleriyle durum somutlaştırıldığında Deli Deli Küpeli (Tibet, 1986) filminde sorunun merkezinde "Hacı Karamuratoğlu" vardır. Hacı Karamuratoğlu, günümüzde de sürekli gündeme gelen "karaborsacılık ve stokçuluk" gibi hukuksal ve ahlaksal sorun olan bir suç fiilen işlemektedir. Filmler üzerinden farklı bir örnek daha verilecek olursa Davaro (Tibet, 1981) filminde, işlenecek cinayete göz yuman duyarsız "İmam" tiplmesi vardır. Tüm bunlardan hareketle Sunal'ın rol aldığı ve bu araştırmanın örneklemini oluşturduğu filmlerde farklı din öğreticileri veya din görevlilerinin sistemli ve organize bir şekilde tahkir edildiği ve itibarsızlaştırıldığı saptanmıştır.

Kaynakça

- Çarkoğlu, A., Toprak, B. (09.12.2020). Değişen Türkiye’de Din, Toplum ve Siyaset. Erişim Adresi: <http://research.sabanciuniv.edu/5851/1/DegisenTRdeDin-Toplum-Siyaset.pdf>
- Ece, H. (26.01.2021). Kur’an’a Göre İmam Kavramı. Erişim Adresi: <http://huseyinece.com/makaleler-im/uzun-makaleler/590-kur-an-a-gore-imam-kavrami>
- <https://edebiyatvesanatakademisi.com/yazi-turleri/komedi-tarihcesi-ozellikleri-ve-turleri/953>
- Ertekin, O. (2016). Uzun Metraj Film Senaryosu: Yok Daha Neler. Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erişim Adresi: <http://www.filmsite.org/comedyfilms2.html>,
- Güç, A. (1999). Dinlerde Mabed ve İbadet. İstanbul: Esra.
- Güldağı, M. (2018). Kuşatma: Coğrafi ve Zihinsel İşgalin Arka Planı. Ankara: Lopus.
- Lüleci, Y. (2008). Türk Sineması ve Din. İstanbul: Es.
- Menekşe, Ö. (2005). “II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi” (Sesli Görüntülü Yayıncılık, 05-07 Kasım2004 Ankara), Ankara: DİB
- Mülayimov, A. (2015). İslam’ın Din Adamalarına Bakışı, Bingöl: Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.
- Özgüç, A. (2005). Türlerle Türk Sineması. İstanbul: Dünya Kitapları.
<https://www.shallwe.com.tr/sinemanin-dogusu-ve-sinema-tarihi/>
<https://sozluk.gov.tr/>,(2021)
- Ünser, O. (2003). Din ve Sinema, Antrakt Sayı 72.
- Vardar, B.(2005). “Türkiye’de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları”, Marmara Üniversitesi: Öneri Dergisi
- Yazır, E.M.H. (2020). Kuran’ı Kerim Türkçe Meali. Erişim Adresi: <http://www.kuranikerim.com/melmalil-i/kehf.htm>
- <http://www.yedincisanat.net/turk-komedi-sinemasinin-gelisim-sureci/>
- Tibet, K. (1981). Davaro. Türkiye.: Başaran Film
- Tibet, K. (1981). Deli Deli Küpeli.Türkiye.: Uğur Film
- Lumière Kardeşler. (1895). Islanan Bahçıvan.
- Yılmaz, A. (1978). Kibar Feyzo. Türkiye.: Arzu Film
- Tibet, K. (1979). Şark Bülbülü. Türkiye.: Gülşah Film