



*Hakkâri'de Bir Mevsim (A Season in Hakkari, 1983, Erden Kıral)*



**Sahibi / Owner**

Prof. Dr. Levent ŞAHİN

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
*Istanbul University, Faculty of Communication, Istanbul, Türkiye*

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager**

Prof. Dr. Şükrü Sim

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
*Istanbul University, Faculty of Communication, Istanbul, Türkiye*

**Yazışma Adresi / Correspondence Address**

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı Başkanlığı,  
Besim Ömer Paşa Caddesi, No: 3 34116 Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye

Phone / Telefon: +90 (212) 4400000 / 12619

Fax: +90 (212) 4400303

E-mail: filmvisio@istanbul.edu.tr

<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/filmvisio/home>

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/filmvisio>

**Yayıncı / Publisher**

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press  
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye  
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.  
*Authors bear responsibility for the content of their published articles.*

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.  
*The publication languages of the journal are Turkish and English.*

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.  
*This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.*

**Yayın Türü / Publication Type:** Yaygın Süreli / Periodical

## DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

### Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Şükrü SİM

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [sukrusim@istanbul.edu.tr](mailto:sukrusim@istanbul.edu.tr)

### Baş Editör Yardımcısı / Co-Editor in Chief

Doç. Dr. Esra Gülay ER PASIN

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [eger@istanbul.edu.tr](mailto:eger@istanbul.edu.tr)

### Yazı Kurulu Üyeleri / Editorial Management Board Members

Doç. Dr. Esra Gülay ER PASIN

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [eger@istanbul.edu.tr](mailto:eger@istanbul.edu.tr)

Doç. Dr. Berceste Gülçin ÖZDEMİR

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr](mailto:gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr)

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SARI

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [msari@istanbul.edu.tr](mailto:msari@istanbul.edu.tr)

### Editöryal İlişkiler Yöneticisi / Editorial Relations Manager

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SARI

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [msari@istanbul.edu.tr](mailto:msari@istanbul.edu.tr)

### Editöryal Asistan / Editorial Assistant

Araş. Gör. Dr. Damlasu TEMİZEL

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı,  
İstanbul, Türkiye - [damlasu.temizel@istanbul.edu.tr](mailto:damlasu.temizel@istanbul.edu.tr)

Araş. Gör. Erhan TÜRKÜM

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [erhanturkum@istanbul.edu.tr](mailto:erhanturkum@istanbul.edu.tr)

### Tanıtım ve Dış İlişkiler Yöneticisi / Publicity Manager

Araş. Gör. Erhan TÜRKÜM

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul,  
Türkiye - [erhanturkum@istanbul.edu.tr](mailto:erhanturkum@istanbul.edu.tr)

### Language Editors / Dil Editörleri

Elizabeth MARY EARL

İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye  
- [elizabeth.earl@istanbul.edu.tr](mailto:elizabeth.earl@istanbul.edu.tr)

### Logo Tasarım / Logo Design

Koray CENGİZ

### Kapak Tasarım / Cover Design

Aleyna BİRCAN



**YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD**

Prof. Dr. Ali Murat YEL	Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:alimuratyel@marmara.edu.tr">alimuratyel@marmara.edu.tr</a>
Prof. Dr. Anneke SMELİK	( Emeritus Profesör), Radboud University, Nijmegen, Netherlands - <a href="mailto:anneke.smelik@ru.nl">anneke.smelik@ru.nl</a>
Prof. Dr. Cenk DEMİRKIRAN	Purdue University North West, Bayan College, Umman - <a href="mailto:cenkdemirkiran@gmail.com">cenkdemirkiran@gmail.com</a>
Prof. Dr. Erol NeziH ORHON	Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye - <a href="mailto:enorhon@anadolu.edu.tr">enorhon@anadolu.edu.tr</a>
Prof. Dr. Hasan AKBULUT	İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:hasan.akbulut@istanbul.edu.tr">hasan.akbulut@istanbul.edu.tr</a>
Prof. Dr. Hüseyin KÖSE	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye - <a href="mailto:hkose@atauni.edu.tr">hkose@atauni.edu.tr</a>
Prof. Dr. Nilay ULUSOY	Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:nilay.ulusoym@comm.bau.edu.tr">nilay.ulusoym@comm.bau.edu.tr</a>
Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye - <a href="mailto:serdar.ozturk@hvbv.edu.tr">serdar.ozturk@hvbv.edu.tr</a>
Prof. Dr. Tevhide Serra GÖRPE	University Of Sharjah, Sharjah, United Arab Emirates - <a href="mailto:tgorpe@sharjah.ac.ae">tgorpe@sharjah.ac.ae</a>
Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye - <a href="mailto:yurdigul@atauni.edu.tr">yurdigul@atauni.edu.tr</a>
Doç. Dr. Diğdem SEZEN	Teesside University, Middlesbrough, UK - <a href="mailto:D.Sezen@tees.ac.uk">D.Sezen@tees.ac.uk</a>
Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK	Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye - <a href="mailto:gulyasarturk@yahoo.com">gulyasarturk@yahoo.com</a>
Doç. Dr. Nevenka POPOVİC SEVİC	University Business Academy in Novi Sad, Sırbistan - <a href="mailto:nevenka.popovic.sevic@fsu.edu.rs">nevenka.popovic.sevic@fsu.edu.rs</a>
Doç. Dr. Tonguç İbrahim SEZEN	Teesside University, Middlesbrough, UK - <a href="mailto:T.Sezen@tees.ac.uk">T.Sezen@tees.ac.uk</a>
Dr. Niall KENNEDY	Trinity Collage Dublin, İrlanda - <a href="mailto:nikenned@tcd.ie">nikenned@tcd.ie</a>
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Çiğdem THWAİTES DİKEN	İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:ebru.diken@bilgi.edu.tr">ebru.diken@bilgi.edu.tr</a>
Dr. Öğr. Üyesi İlkay NİŞANCI	İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:ilkay.nisanci@istanbul.edu.tr">ilkay.nisanci@istanbul.edu.tr</a>
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman TÜRKOĞLU	İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:turkoglus@istanbul.edu.tr">turkoglus@istanbul.edu.tr</a>
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Ziya GÖKÇEK	Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:yusuf.gokcek@marmara.edu.tr">yusuf.gokcek@marmara.edu.tr</a>
Dr. Özgür AKGÜN	State University Of New York At Old Westbury, New York, USA - <a href="mailto:akguno@oldwestbury.edu">akguno@oldwestbury.edu</a>

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makalesi / Research Article

- 12 Eylül Etkisinde 1980'li Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri  
*The Relationship Between Power and Cinema in Türkiye in the 1980s: The Influence of the 1980 Coup d'État*  
**Yalçın LÜLECI** ..... 1
- Leviathan* Filminde Sinemasal Mekânın Kurgulanışı  
*The Construction of Cinematic Space in Leviathan*  
**Hilal SATICI** ..... 39
- Kolektif Belleğin Aktarıcısı Olarak Sinema: *Persepolis* Filminin Feminist Bellek Bağlamında İncelenmesi  
*Cinema as a Transmitter of Collective Memory: Analyzing Persepolis Through the Lens of Feminist Memory*  
**Fulya ASIL** ..... 65
- İnteraktif Filmde Biçim ve İçerik: *Black Mirror: Bandersnatch* Filminin Analizi  
*Form and Content in Interactive Film: An Analysis of Black Mirror: Bandersnatch*  
**Nesibe Betül YURTSEVEN** ..... 91
- Tatlı Dillim* Filminin Kültür Göstergesini Açısından Çözümlemesi  
*Analyzing the Film Tatlı Dillim in the Context of Cultural Semiotics*  
**Ramazan ARSLAN, Demet ERDEM** ..... 127
- Donuk Bir Yaşamın Bütün Günleri: *Lütfi* Filminin *Sisifos Söyleni* ve Üç Aşamalı İntihar Kuramı Bağlamında İncelenmesi  
*All the Days of a Dull Life: The Film Lütfi in the Context of The Myth of Sisyphus and the Three-Step Theory of Suicide*  
**Duygu SEVİM** ..... 161
- ### Film İncelemesi / Film Review
- Derviş Zaim ile Söyleşi: "Eğer Kendi Hikâyeni Anlatabiliyorsan Hayattasın Demektir"  
*Interview with Derviş Zaim: "If You Can Tell Your Own Story, You Are Alive"*  
**Özgü YOLCU** ..... 191
- ### Kitap İncelemesi / Book Review
- Gazi'nin Sineması: Atatürk'ün Sinema(sal) Serüveni*  
*Gazi's Cinema: Atatürk's Cinema(tic) Adventure*  
**Batu ANADOLU** ..... 217

## SUNUŞ / INTRODUCTION

### *Filmvisio*'nun İkinci Sayısından Merhaba

Sinemayı anlamaya, tartışmaya ve akademik araştırmaları merkeze alarak derinlemesine keşifler yapmaya niyet ederek çıktığımız yolda ikinci adımımızı atıyoruz. Dergimize olan ilginin devam ediyor oluşu bizi sevindiriyor ve umutlandırıyor. İkinci sayımızda emeği geçen, başta değerli katkılarıyla yazarlarımıza, kıymetli vakitlerini ayırıp titiz incelemeler geekleştiren tüm hakemlerimize ve dergimiz ile ilgilenen İstanbul Üniversitesi Yayınevi çalışanlarına teşekkür ederiz.

İkinci sayımızın ilk makalesi Yalçın Lüleci'nin yazarlığını üstlendiği “12 Eylül Etkisinde 1980’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri” başlıklı çalışmadır. Siyasal iktidar ve sinema ilişkisini ele alan ve tarihsel bir araştırma içeren çalışmada, 12 Eylül Askeri Darbesiyle birlikte sinema sektöründe meydana gelen değişimler mercek altına alınmıştır. Yürürlüğe giren kanun ve tüzüklerin sinema endüstrisine olan doğrudan ve dolaylı etkileri irdelenmiş olup sansür mekanizması, yargılama ve tutuklamalar, Amerikan sinemasının gelişen hâkimiyeti, Ulusal Sinema ve Millî Sinema akımlarının ortaya çıkışı gibi sonuçları çalışmada tek ele alınmıştır.

Ardından gelen, “*Leviathan* Filminde Sinemasal Mekânın Kurgulanışı” başlıklı çalışmada Hilal Satıcı sinema-mekân ilişkisini ve sinematik mekânın anlatıya olan etkisini 2014 tarihli Rus filmi *Leviathan* üzerinden araştırmıştır. Filmin mekânsal nitelikleri kompozisyon, aydınlatma, renk kullanımı, mekân tasarımı gibi unsurlar vasıtasıyla yazar tarafından detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bireyin devlet, din ve iktidarla olan ilişkisinin sinematik anlatıya yansımada mekân kullanımının önemi çalışmada vurgulanmıştır.

Fulya Asıl’ın kaleme aldığı “Kolektif Belleğin Aktarıcısı Olarak Sinema: *Persepolis* Filminin Feminist Bellek Bağlamında İncelenmesi” başlıklı çalışmada 2007 yapımı animasyon *Persepolis* filmi feminist bellek kavramı çerçevesinde betimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Yazar çalışmanın kavramsal çerçevesini bellek, kolektif bellek, kültürel bellek ve feminist bellek kavramlarını tartışarak ve birbirleriyle ilişkilendirerek ortaya koymuştur. Bu bağlamda film feminist bellek odağında, tanıklıklar, mekânlar, dil ve hatırlama kavramları çerçevesinde analiz edilmiştir.

Ardından gelen “İnteraktif Filmde Biçim ve İçerik: *Black Mirror: Bandersnatch* Filminin Analizi” başlıklı çalışmada Nesibe Betül Yurtseven video oyunlar ve sosyal medya uygulamalarına uzun süredir entegre olan interaktivite (etkileşimlilik) özelliğinin sinemaya uyarlanma çabalarını *Black Mirror: Bandersnatch* filmi üzerinden ele almıştır. İnteraktif filmlerde biçim-içerik ikiliğinin nasıl bir ilişki içerisinde olduğu ve nasıl uygulandığı çalışmanın temel sorularını meydana getirmektedir. Yazar bu bağlamda eski ve yeni kuramsal yaklaşımları birbiriyle ilişkilendirmiş ve örnek olarak seçilen *Black Mirror: Bandersnatch* filminin betimsel analiz yöntemiyle ayrıntılı bir yapısal tahlilini geekleştirmiştir.

Ramazan Arslan ve Demet Erdem'in ortak çalışması olan “*Tatlı Dillim* Filminin Kültür Göstergebilimi Açısından Çözümlemesi” başlıklı araştırma makalesinde Ertem Eğilmez'in 1972 tarihli filmi Türkiye'nin toplumsal ve ideolojik yapısının bir yansıması olarak ele alınmıştır. Film, karakter dinamikleri, semboller, dil ve ifade biçimleri, temalar, müzik vb. unsurlar çerçevesinde göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Böylelikle filmdeki temel anlamlar ve yan anlamlar tespit edilmiş olup filmin toplumsal ve kültürel bağlamları anlamlandırmaya olanak sağlayan bir yapı taşı olduğu sonucuna varılmıştır.

Sayının son araştırma makalesi Duygu Sevim tarafından kaleme alınan “Donuk Bir Yaşamın Bütün Günleri: *Lütfi* Filminin *Sisifos Söyleni* ve Üç Aşamalı İntihar Kuramı Bağlamında İncelenmesi” başlıklı çalışmadır. Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni* yapıtında ortaya koymuş olduğu ‘uyumsuz insan’ olgusu ve David Kolensky ve Alexis May'in Üç Aşamalı İntihar Kuramı çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, Cahit Kaya Demir'in 2016 tarihli orta metrajlı filmi *Lütfi*'deki intihar ve ölüm kavramlarının ele alınışı incelenmiş ve böylelikle sinemanın bu kavramları sorgulamadaki anlatsal gücü irdelenmiştir.

Dergimizin ilk sayıda belirttiğimiz hedefleri arasında güncel tartışmalara yer vermek ve sanatçılar, sektörden yetkin profesyoneller, eleştirmenler ve sinema tarihçileriyle söyleşiler gerçekleştirmek bulunmaktaydı. Bu sayımızda Özgü Yolcu'nun yönetmen Derviş Zaim ile gerçekleştirdiği geniş kapsamlı bir söyleşi bulunuyor. Yönetmenin son filmi olan *Tavuri* belgeseli merkezinde gelişen söyleşide filmin biçimsel ve içeriksel nitelikleri, yönetmenin suç, mahremiyet, kötülük ve merhamet olguları üzerine düşünceleri, sinema sanatına ve teknolojik gelişmelere bakışı gibi konular yer alıyor.

Sayının son çalışmasını ise Batu Anadolu'nun “*Gazi'nin Sineması: Atatürk'ün Sinema(sal) Serüveni*” başlıklı kitap incelemesi oluşturuyor. Sinema tarihçisi Ali Özuyar'ın kaleme aldığı *Gazi'nin Sineması* (2021) adlı kitabı inceleyen yazar Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında sinema sektöründeki olumsuzluklar ile Mustafa Kemal Atatürk'ün sinemaya olan bakışı arasındaki ilişkilerin ele alınışına odaklanıyor. Kitapta, Atatürk'ün sinemaya dair görüşlerinin ve bu hususta attığı adımların şeffaf ve nesnel bir biçimde yansıtıldığı ve sinemaya bakışının bir kamusal alan pratiği olarak yorumlandığı yazar tarafından iddia ediliyor.

Dergimizin bu sayısının da keyifle okunacağını ümit ediyoruz. Önceden planladığımız gibi, haziran ayında üçüncü sayımızı yayımlamayla umuyor ve değerli katkılarınızı bekliyoruz.

Saygılarımızla,

**Baş Editör**

**Prof. Dr. Şükrü Sim**

## Welcome to the Second Issue of *Filmvisio*

As we take the second step on our journey, we set out with the intention of understanding, discussing, and making in-depth explorations of cinema by focusing on academic research. We are pleased and encouraged by the continued interest in our journal and would like to thank all those who've contributed to the second issue, especially our authors for their valuable contributions, all our referees for taking the time to conduct their meticulous reviews, and the employees at Istanbul University Press who've been concerned with our journal.

The first article of our second issue is titled "The Relationship Between Power and Cinema in Türkiye in the 1980s: The Influence of the 1980 Coup d'État" by Yalçın Lüleci. This study deals with the relationship between political power and cinema and involves historical research examining under a microscope the changes that took place in the cinema industry with the Military Coup of September 12, 1980 through the direct and indirect effects of the laws and regulations that came into force over the cinema industry. The study addresses such results as the censorship mechanism, trials and detentions, growing dominance of American cinema, and emergence of the *Ulusal Sinema* [National Cinema] and *Millî Sinema* [People's Cinema] movements individually.

Next is the study titled "The Construction of Cinematic Space in *Leviathan*," in which Hilal Satıcı investigates the relationship between cinema and space and the effect of cinematic space on the narrative through the 2014 Russian film *Leviathan*. The author examines the spatial qualities of the film in detail through elements such as composition, lighting, color usage, and spatial design. This study emphasizes the importance of the use of space in the reflection of the individual's relationship with the state, religion, and power in the cinematic narrative.

The study titled "Cinema as a Transmitter of Collective Memory: Analyzing *Persepolis* Through the Lens of Feminist Memory" is by Fulya Asıl, who examines the 2007 animated film *Persepolis* within the framework of the concept of feminist memory using the descriptive analysis method. The author lays out the conceptual framework of the study by discussing and relating the concepts of memory, collective memory, cultural memory, and feminist memory. Asıl analyzes the film in this context within the framework of the concepts of testimony, space, language, and remembering, with a focus on feminist memory.

The study titled "Form and Content in Interactive Film: An Analysis of *Black Mirror: Bandersnatch*" by Nesibe Betül Yurtseven comes next, in which the author discusses the efforts at adapting the feature of interactivity that has been integrated into video games and social media applications for a long time into cinema through the film *Black Mirror: Bandersnatch*. The fundamental questions of the study are how the form-content duality relates and is applied to interactive films. In this context, the author has related old and new theoretical approaches to each other and carried out a detailed structural analysis of the selected example film *Black Mirror: Bandersnatch* using a descriptive analysis method.

Next is Ramazan Arslan and Demet Erdem's research article titled "Analyzing the Film *Tatlı Dillim* in the Context of Cultural Semiotics," where they discuss Ertem Eğilmez's 1972 film as a reflection of Türkiye's social and ideological structure. They examine the film using a semiotic analytical method within the framework of elements such as character dynamics, symbols, language and forms of expression, themes, and music. In this way, they identify the basic and secondary meanings in the film and conclude that the film is a building block that allows one to understand the social and cultural context.

The last research article of the issue is titled "All the Days of a Dull Life: The Film *Lütfi* in the Context of *The Myth of Sisyphus* and the Three-Step Theory of Suicide" by Duygu Sevim. The theoretical framework of the study is based on the concept of the "absurd man" as put forward by Albert Camus in his work *The Myth of Sisyphus* and on the Three-Step Theory of Suicide by David Kolensky and Alexis May. In this context, the article examines the treatment of the concepts of suicide and death in Cahit Kaya Demir's 2016 medium-length film *Lütfi*, as well as the narrative power cinema has in questioning these concepts.

Among the goals we had stated in the first issue of our journal were the inclusion of current discussions and conduction of interviews with artists, industry professionals, critics, and film historians. This current issue contains a comprehensive interview with director Derviş Zaim conducted by Özgü Yolcu. The interview develops around the director's latest documentary *Tavuri* and includes topics such as the formal and content qualities of the film, the director's thoughts on the concepts of crime, privacy, evil, and compassion, and his view of the art of cinema and technological developments.

The last study in the issue is Batu Anadolu's book review titled "*Gazi's Cinema: Atatürk's Cinema(tic) Adventure.*" The author reviews the book *Gazi's Cinema* (2021) by film historian Ali Özuyar and focuses on the relationship between the negative aspects of the film industry in the early years of the Republic and Mustafa Kemal Atatürk's view of cinema. The author claims that the book transparently and objectively reflects Atatürk's views on cinema and his steps in this regard, and interprets his view of cinema as an implementation in the public sphere.

We hope that you will enjoy reading this issue of our journal and also hope to publish our third issue in June as planned. We look forward to your valuable contributions.

Sincerely,

**Editor-in-Chief**

**Prof. Dr. Şükrü Sim**

# 12 Eylül Etkisinde 1980'li Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri

## *The Relationship Between Power and Cinema in Türkiye in the 1980s: The Influence of the 1980 Coup d'État*

Yalçın LÜLEÇİ<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Doç. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: Y.L. 0000-0002-2957-0352

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Yalçın LÜLEÇİ,

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi,  
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,  
İstanbul, Türkiye

**E-posta/E-mail:** yalcinluleci@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 05.10.2023

**Kabul tarihi/Accepted:** 19.12.2023

**Atf/Citation:** Lüleci, Y. (2023). 12 Eylül etkisinde 1980'li yıllarda Türkiye'de iktidar ve sinema ilişkileri. *Filmvisio*, 2, 1-37.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0012>

### Öz

Siyasal iktidarlar ile ülke sinemaları arasında, yönetim biçimlerine göre yoğunluğu değişse de, karşılıklı bir ilişki vardır. Bu anlamda, ilk yarısını 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'nin otoriter, ikinci yarısını ise Turgut Özal önderliğindeki ANAP'ın liberal politikalarının şekillendirdiği 1980'li yıllar, Türk siyaseti ve sineması açısından önemli dönemlerden birini ifade etmektedir. Bu dönemde; 12 Eylül Askeri Darbesi, 82 Anayasası'nın kabulü, ANAP'ın iktidara gelişi, Bankerler Skandalı, PKK terör örgütünün eylemlere başlaması gibi bir dizi siyasal, sosyal ve ekonomik olay yaşanırken, sinema alanında da 1983 yılında yürürlüğe giren tüzük ve 1986 yılında yürürlüğe giren Sinema Kanunu gibi önemli gelişmelere sahne olmuştur. Bu tüzük ve kanunun önceki mevzuata göre farklılıkları ve sansür kurullarının kararları, dönemin sinema iktidar ilişkisinin ortaya konulması açısından önemlidir. 12 Eylül sonrasında çok sayıda sinema sanatçısı, tutuklanmış ve sinema meslek örgütleri kapatılmıştır. Bu yıllarda Türk sineması, video gösterim cihazlarının çoğalması, Batılı film şirketlerinin Türkiye'de temsilcilik açarak dağıtım ve gösterim alanlarında sektöre hâkim hale gelmeleri sonucunda büyük kayıplar yaşamıştır. Darbe sonrası Devrimci Sinema Akımı ortadan kalkarken, Ulusal Sinemacı ve Milli Sinemacı yönetmenler, bir süre daha TRT'de film yapmaya devam etmişlerdir. Toplumun depolitize edilmeye çalışıldığı bu dönemde bile ana akım Türk sineması tarafından sayıları az da olsa toplumsal eleştiri içeren filmler üretilmeye devam etmiştir. Disiplinlerarası bir yaklaşımın benimsendiği bu çalışmada, ele alınan dönemdeki siyasal iktidar ve sinema ilişkisini açıklamak amaçlanmıştır ve bunun için de tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İktidar ve sinema, 1980'ler, Türk sineması, 12 Eylül askeri darbesi, sansür

### Abstract

A reciprocal relationship exists between political authorities and national cinemas, although this intensity varies according to the form of government. In this sense, the 1980s represents one of the most important periods in terms of Turkish politics and cinema, the first half of which was shaped by the authoritarian policies of the September 12, 1980 Military coup d'état and the second half by the liberal policies of the Motherland Party (ANAP) led by Turgut Özal. This period witnessed a series of political, social, and economic events such as the September 12<sup>th</sup> Military Coup, the adoption of the 1982 Constitution, the coming to power of ANAP, the Bankers' Scandal, and the beginning of the PKK terrorist organization's

actions, as well as important developments in the field of cinema, such as the cinema Regulation that was enacted in 1983 and the Cinema Law that was enacted in 1986. The differences between this Regulation and Law compared to previous legislation and the decisions of censorship boards are essential for revealing the relationship between the cinema industry and the state during this period.

Following the coup, many cinema artists were arrested, and professional cinema organizations were closed. Turkish cinema suffered financial losses due to the proliferation of video screening devices and Western film companies opening local offices in Türkiye, dominating the sector in terms of distribution and screening. While

the Revolutionary Cinema Movement disappeared after the coup d'état, directors in the 'Ulusal Sinema' (National Cinema) and 'Millî Sinema' (People's Cinema) movements continued to produce films for the Turkish Radio and Television Corporation (TRT) for a while. Even during this period when society was compelled to depoliticize, mainstream Turkish cinema continued to produce films containing social criticism, albeit in small numbers. This interdisciplinary study aims to explain the relationship between the state and cinema in the 1980s, employing the historical research method to achieve this goal.

**Keywords:** Power and cinema, 1980s, Turkish cinema, 1980 Turkish coup d'état, censor

## Extended Abstract

The 1980 Turkish coup d'état by the military on September 12 was undoubtedly an event that left its mark on the 1980s. This coup followed a series of political, economic, and social problems and formed a major rupture in Turkish democracy. The resulting government banned political parties, imprisoned their leaders, restricted individual rights and freedoms, and closed down civil society organizations. Until the Turgut Özal government was formed in 1983, the military, which had maintained its influence over the government, drafted the 1982 Constitution. This constitution proposed more restrictions on freedoms than the 1960 Constitution and kept the coup leader in power as head of state until 1989. In the first half of the 1980s, the military was influential in the country's governance and preferred security policies. Society was depoliticized by referring to the polarization before the 1980s. The coup had had an effect on the field of cinema, much like on politics and society. Many filmmakers were arrested or exiled, and professional organizations were shut down.

Turgut Özal, who came to power in 1983, had the opportunity to implement the liberal January 24th Decisions that he had prepared before the coup. These decisions aimed to open the country's economy to the outside world. First, these decisions were implemented in the Ulusu government the military had appointed and later through the Motherland Party (ANAP), which Özal himself had founded. When ANAP came to power in 1983, Özal found the opportunity to implement these decisions throughout the 1980s. Thanks to these policies, access to all kinds of commercial goods became easier, encouraging people to consume, while income inequality and fictitious exports



increased. Although Özal preferred a relatively liberal approach to the economy and social sphere, he adopted the Turkish Islamic Synthesis approach in cultural policies. The military, who saw religion as an instrument against the threat of communism, did not confront civilian politics on this synthesis, as it showed no direct negative attitudes against Atatürk, the founder of Türkiye. Because the state did not directly produce movies in the field of cinema, one cannot talk about movies produced within the scope of this synthesis, which had an impact on culture and education; however, this study can consider some TV series shot by 'Millî Sinema' (People's Cinema) filmmakers on behalf of the Turkish Radio and Television Corporation (TRT) in this context.

Cinema had experienced audience losses as a result of the widespread use of video recording and display devices and television receivers in the 1980s. After 1987 when foreign companies were allowed to operate in Türkiye and large American companies began to dominate the sector, Turkish cinema lost its traditional financial, distribution, and screening opportunities. As a result, the number of films, audiences, and theaters dropped drastically. During this time that saw the coup's policies depoliticize society and Özal's policies direct the masses toward consumption, Turkish cinema began to produce more films dealing with individual issues than in previous periods. Women's films were the most common films to deal with individual issues. Apart from these, arabesque films can be said to have become widespread during this period. After 1985, films were made that dealt with the effects the military coup had on individuals, but they did not directly target the coup itself. During this period, comedy films became the most sensational genre, and these sometimes included social, political, and economic criticisms.

In the 1980s, Türkiye's cinema was supervised through the Regulation on the Supervision of Films and Film Scenarios (Republic of Türkiye, 1977), which had been prepared on the basis of the Law on the Duties and Powers of the Police (Republic of Türkiye, 1934). In 1983 three years after the coup, the Regulation on the Inspection of Films and Film Scripts was enacted. However, the most important legislative change in the field of cinema in the 1980s was the Law on Cinema, Video, and Music Works, (Republic of Türkiye, 1986), With this law, Turkish cinema gained its first cinema law. which could be seen as a reflection of the relatively liberal policies of the Özal era. This law put an end to police censorship and abolished script censorship, after which the number of films criticizing the 1980 Turkish coup increased. In the same year, the Regulation on the Supervision of Cinema, Video, and Music Works was issued based on this law and shaped the legal legislation regarding film supervision.

This system brought every work of cinema produced in Turkish cinema before film control commissions in accordance with the principles set out in the law and subjected films to being inspected from various angles. While the 1977 and 1983 Regulations had discussed the grounds for banning a movie in greater detail, these grounds were expressed more succinctly in the 1986 Regulation. Accordingly, the regulation states, "Films, videos, and musical works that contain elements of crime and incitement to commit crime in terms of the indivisible integrity of the state with its territory and nation, national sovereignty, republic, national security, public order, public interest, public morality, and public health; that are contrary to foreign policy; and that are not in accordance with our national culture, customs, and traditions are not allowed to be shown or performed." The film control commissions that had been established pursuant to the legislation made decisions on acceptance, rejection, or conditional acceptance for thousands of films regarding what should be included in a script or shown to the public.

## Giriş

“İktidar” kelimesi, bir işi yapabilme gücü, erk, kudret; bir işi başarabilme yetki ve yeteneği; devlet yönetimini elinde bulundurma; devlet gücünü kullanma yetkisi ve bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar, şeklinde tanımlanır (Türkçe Sözlük, 2005, s. 951). İktidar aynı zamanda, “başkalarının davranışlarını etkileyebilme olanağı” şeklinde de tanımlanabilir (Kapani, 1992, s. 46). Bir kişi, bir örgüt ya da kurum; başkalarını, başka örgütleri, kurumları ya da tüm toplumu kendi isteği ve düşüncesi doğrultusunda yönlendirebiliyorsa, o kişi, örgüt ya da kurum; yönlendirdiği kişi, örgüt ya da kurumlar üzerinde iktidar sahibidir (Öztekin, 2003, s. 10; Lüleci, 2015, s. 31). Bir iktidar biçimi olarak siyasal iktidar ise, etkilediği toplumsal alanın kapsamının genişliği ve en üstün iktidar olarak kuvvet kullanma tekeli elinde bulundurması bakımından diğer iktidarlardan farklılaşır (Öztekin, 2003, s. 10). Duverger’e göre, siyasal iktidar, bir topluluğun tümünü koruyan, örgütleyen, geliştiren, başkalarına karşı onu savunan en üst iktidar türüdür (Çam, t.y., s. 97; Lüleci, 2015, s. 35).

Her siyasal iktidarın, kendi ideolojisi ve var olduğu ülkenin siyasal, ekonomik, sosyal koşulları doğrultusunda geliştirdiği bir kültür/sanat politikası vardır. Siyasal iktidarların kültür sanat alanındaki tutumlarından yola çıkan Louis Althusser sanatı, “devletin ideolojik aygıtları”ndan (Althusser, 2008, s. 168-169) Nikos Poulantzas ise “devlet aygıtları”ndan (Poulantzas, 1980, s. 313-314) biri olarak kabul eder (Lüleci, 2020a, s. 29). Dolayısıyla her siyasal iktidar, toplumsal yapıyı kendi ideolojisine göre tasarlama eğilimindedir. Sanat, iktidarın bu tasarlama faaliyeti içinde hem bir alan hem de bir araç işlevi üstlenir. Siyasal iktidarların ideolojilerine uygun olarak belirledikleri güzellik kriterleri vardır ve bu kriterlere uygun sanat eserlerinin yolunu açarlarken, kriterlere uymayan sanatsal üretimin önünü kapatmaya çalışırlar. Böylece sanat alanını kendi prensipleri doğrultusunda şekillendirirler. İktidarların sanat karşısındaki tutumları, onların otoriterlikleriyle orantılıdır. Otoriterlikleri arttıkça sanata/sanatçıya müdahaleleri artmakta, demokratik tavırları arttıkça da sanat ve sanatçı özgürlük kazanmaktadır. Siyasal iktidarların doğalarından kaynaklanan müdahaleci tavırlarına karşılık sanatçılar da iktidarın eylemlerini eserlerine konu edinir ve bazen politikalarını benimsedikleri iktidarlara destek olurlarken bazen de uygulamalarından rahatsızlık duydukları iktidarlara karşı muhalif bir tavır sergilerler (Lüleci, 2015, s. 17).

24 Ocak Kararları, 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi, 1982 Anayasası, 1983 yılından itibaren yaşanan Anavatan Partisi (ANAP) iktidarı ve 1984’ten itibaren görülen PKK terör örgütünün

eylemlerinin şekillendirdiği 1980'li yıllarda, Türkiye'deki siyasal iktidar ve sinema ilişkisini açıklamayı amaçlayan bu çalışmada, tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Tarihsel araştırmalarda, ele alınan dönemin belgeleri incelenerek ya da o dönemde yaşamış kişilerle görüşmeler yapılarak "Geçmişte ne oldu?" sorusuna cevap aranır. Tarihsel araştırma yöntemini kullanan araştırmacı, konu edindiği dönemde neler yaşandığını mümkün olduğunca doğru bir şekilde anlamaya ve bunun nasıl olduğunu açıklamaya çalışır (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2018, s. 21). Tarihsel araştırma genel olarak, "konu ya da problem tespiti, ilgili olguların tanınması, alanın tanınması, sınırlama, konunun bölümlenmesi, okuma ve not alma, notların tasnifi, analizi, kritiği ve yazma" gibi çeşitli aşamalardan oluşur (Sakal, 2014, s. 72; Lüleci, 2020b, s. 1205).

Kültür endüstrisinin önemli bir dalı olarak sinemanın, ülkelerin siyasal, ekonomik, sosyal ve hukuki yapılarından soyutlanamayacağı ve siyasal iktidarlara ilişkilerinin çok boyutluluğu nedeniyle bu çalışmada, disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenmiştir. Zira, insan eylemlerinin bütünsel yapısının açıklanmaya çalışılması, tarihçilerin farklı disiplinlerle etkileşime girmesini gerektirmekte; yani tarih yazımında disiplinlerarasılık, kaçınılmaz hale gelmektedir (Okumuş, 2014, s. 35). Bu yaklaşımla 1980'lerin siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel değerlendirmesinin yapılmasından sonra, ele alınan döneme ait sinema literatürü taranmıştır. Literatür taraması, seçilen konuyla ilgili yazılmış kitap, makale ve kitap bölümü gibi yazılı materyalin incelenmesidir (Yengin, 2017, s. 50). Bu çalışmada, literatür taramasına ek olarak T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'ndan (BCA) elde edilen belgelerden yararlanılmıştır (Lüleci, 2020b, s. 1205).

Türk sinema tarihi ele alınırken, birkaç istisna çalışma dışında, çoğu zaman ele alınan dönemin siyasal, ekonomik ve hukuki koşulları ya göz ardı edilmekte ya da yeterli düzeyde değerlendirilmemektedir. Bunun yanı sıra, yine birkaç başarılı çalışma dışında, siyasal iktidarların sinemaya yaklaşımı açısından son derece önemli olan arşiv belgelerinin kullanımının da yetersiz olduğu görülmektedir. Bu çalışma, hem sinema endüstrisinin yapısını, dönemin siyasal, ekonomik ve hukuki şartlarını dikkate alarak ortaya koyması hem de arşiv belgelerine dayanması açısından önem arz etmektedir. Bu araştırmada, 12 Eylül Askeri Darbesi'yle iktidara gelen askeri yönetimin diğer alanlarda olduğu gibi sinema alanında da özgürlükleri kısıtlayıcı politikalar uygulayacağı, darbe sonrasında iktidara gelen ve görece liberal bir politika izleyen Turgut Özal hükümetinin ise bu alanda daha özgürlükçü bir yaklaşımı benimseyeceği hipotezi benimsenmiştir.

1980'li yıllara damgasını vuran olay hiç şüphesiz 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'dir. 1970'li yıllar boyunca arka arkaya kurulan koalisyon hükümetlerinin siyasal istikrar sağlayamaması, toplumsal kutuplaşma ve yoğun politizasyondan kaynaklanan anarşi ve terör olayları, 1974 Kıbrıs Barış Harekatı'ndan sonra gelen ABD ambargosu, 1978 yılında Maraş ve 1980 yılında Çorum'da yaşanan mezhepsel çatışmalar (Girit, 2014, s. 351), emniyet müdürü, sendikacı, savcı, profesör, gazeteci gibi tanınmış kişilere yönelik suikast girişimleri, Fahri Korutürk'ün görev süresinin nisan ayında dolmasına rağmen bir türlü yeni cumhurbaşkanının seçilemeyişi gibi faktörler yaklaşan darbe için hem gerekçe hem de ortam hazırlar (Akşin, 2008, s. 272-273). Necmettin Erbakan'ın liderliğini yaptığı Millî Selamet Partisi'nin (MSP) 6 Eylül 1980 Kudüs Mitingi de yine darbeye giden yolda başka bir gerekçe olarak görülür (Karpata, 2012, s. 210-211).

Darbeci askerler, Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni (TBMM) kapatıp siyasi partilerin mal varlıklarına el koyar, parti liderlerini gözaltına alır ve herhangi bir siyasal faaliyete katılmalarını yasaklarlar. Vatandaşların dernek kurma ve işçi ve memurların grev yapma hakkı kaldırılır. 6 Kasım 1981 yılında kurulan Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) ile akademik hayat denetim altına alınır (Ünsaldı, 2008, s. 99). 1961 Anayasası yürürlükten kaldırılır ve askeri darbenin lideri Org. Kenan Evren, yeni kurulan Millî Güvenlik Konseyi'nin (MGK) ve aynı zamanda devletin başkanı olur. Emekli bir general olan Bülent Ulusu tarafından kurulan hükümet, askerlerden ve sivil teknokratlardan oluşur (Findley, 2012, s. 351). Darbeyi halk nezdinde meşru kılmak isteyen askeri yönetimin ilk işi, siyasal nitelikli sokak şiddetine son vermek olur. Sıkıyönetim komutanlarına grev, toplantı ve gösterileri yasaklama, basını denetleme, sakıncalı kamu personelini işten çıkarma yetkileri verilir (Hale, 2014, s. 299). Sol görüşlü Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) ve sağ görüşlü Milliyetçi İşçi Sendikaları Konfederasyonu'nun (MİSK) faaliyetlerine son verilir. Olağanüstü hâl ilan edilerek vatandaşların yurt dışına çıkmaları yasaklanır (Zürcher, 2006, s. 407; Lüleci, 2016, s. 196-197).

Şiddet olaylarının son bulması ve ekonomide görülen kısmi düzelme nedeniyle vatandaşlar, ilk dönemde askeri darbeye olumlu yaklaşıyorlar da sonrasında yaşanan kitlesel tutuklamalar, yargılamalar ve hak ihlalleri nedeniyle bu olumlu yaklaşım değişmeye başlar (Findley, 2012, 354). Darbeyle 650.000 kişi gözaltına alınır, açılan 210.000 davayla 230.000 kişi çeşitli suçlamalarla askeri mahkemelerde yargılanır. Bunlardan 517'sine idam cezası verilir ve 15'i infaz edilir. 1.683.000 kişi fişlenir, 30.000 kişi ülkeyi terk eder, 14.000 kişi vatandaşlıktan çıkarılır, 300 kişinin ölüm sebebi aydınlatılamaz, 800 kişi kaybolur, 23.667 dernek ve örgütün faaliyetleri durdurulur,

gazeteler belli sürelerle kapatma cezaları alır, 3947 akademisyen, 9400 memur ve 47 yargıç zorunlu emekliliğe ayrılır (Ünsaldı, 2008, 99-100). Anayasa Komisyonu'nun hazırladığı yeni Anayasa, 7 Kasım 1982 tarihinde halkoyuna sunulur ve %91 gibi yüksek bir oyla kabul edilir. 82 Anayasası'yla, 1960 Anayasası'nın sağladığı nispeten liberal ilkelerden geri adım atılır. Siyasal iktidar, yürütme yetkisini elinde toplar, cumhurbaşkanı ve Mili Güvenlik Kurulu'nun (MGK) yetkileri artırılır. Basın, sendika ve kişi hak ve özgürlükleri önceki döneme göre sınırlandırılır (Zürcher, 2006, s. 409; Lüleci, 2016, s. 197-198).

12 Eylül'ü gerçekleştiren askerler, Nisan 1983 tarihinde siyasi partilerin yeniden kurulmasına izin verirler. 1979 yılında 24 Ocak Kararları'nı alan Demirel hükümetinde müsteşar yardımcısı, 12 Eylül'den sonra askerler tarafından kurulan Ulusu hükümetinde ise başbakan yardımcısı olan Turgut Özal, askerlerin onayıyla ANAP'ı kurar. Millî Güvenlik Konseyi'nin, sadece üç partinin katılmasına izin verdiği 6 Kasım 1983 Genel Seçimleri'nde, ANAP, aldığı %45,1 oy oranıyla 211 vekil çıkartarak tek başına hükümet kuracak çoğunluğu elde eder. Cumhurbaşkanı Evren'den, hükümeti kurma görevini alan Özal, 1989 yılında cumhurbaşkanı seçilinceye kadar görevde kalır. 1987 yılında yapılan referandumla Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş ve Necmettin Erbakan gibi önemli siyasetçilerin siyaset yasakları kaldırılır (Ertem, 2014, s. 436).

1980'lerin en önemli problemlerinden biri de PKK terör örgütünün eylemleridir. 1973 yılında Abdullah Öcalan ve arkadaşları tarafından kurulan örgüt, 1978 yılında PKK ismini alır, 1979 yılında ise Adalet Partisi Şanlıurfa Milletvekili Mehmet Celal Bucak'a yaptıkları silahlı saldırıyla adeta kuruluşunu ilan eder. 12 Eylül Askeri Darbesi esnasında İran, Irak ve Suriye'ye kaçan PKK militanları, Şam'daki kampta toplanırlar (İşeri, 2008, s. 59-61). PKK, önceleri bazı Kürt aşiretleri ve diğer sol örgütleri yıldırma amacıyla cinayetler işler. 1984 yılında ise Eruh ve Şemdinli'de ordu ve polis binalarına saldırılar düzenler. Böylece uzun yıllar sürecek ve binlerce insanın ölümüne neden olacak terör eylemleri başlamış olur. 1987 yılında PKK'nın etkili olduğu bölgelerde olağanüstü hâl ilan edilerek mücadelenin boyutu artırılır; fakat Türkiye yıllar boyunca kaynaklarının önemli bir bölümünü terörle mücadeleye harcamak zorunda kalır (Akşin, 2008, s. 281-282).

12 Eylül'ü gerçekleştiren darbeciler, dış politikada, Batılı ülkelerin beklentilerine uygun olarak, Yunanistan'ın NATO'nun askeri kanadına dönmesine karşı Türkiye'nin koyduğu vetoyu kaldırırılar (Ahmad, 2007, s. 217). Ancak buna rağmen Yunanistan ile yaşanan problemler devam eder. Dönemin diğer bir önemli dış politika gelişmesi de

Bulgaristan'la yaşanan sorunlardır. Nüfusunun yaklaşık %10'unu oluşturan kendi vatandaşı 1,5 milyon Türk'e karşı Bulgaristan, 1984 yılından itibaren asimilasyon politikası uygulamaya başlar. Buna karşı Türkiye, 29 Mayıs 1989 tarihinde Bulgaristan Türklerinden isteyenlerin Türkiye'ye göç edebileceğini açıklar. Bunun akabinde 300 bin Bulgaristan Türkü, Türkiye'ye göç eder. Bu baskı uygulamalarının mimarı Bulgaristan Başbakanı Todor Jivkov'un iktidardan uzaklaşması üzerine bu ülkede kalan Türkler, daha güvenli bir ortama kavuşurlar (Beyoğlu, 2014, s. 216-217).

Üretimde ve ithalatta problemlerin yaşandığı, kıtlığın ve yüksek enflasyonun görüldüğü 1979 yılında yönetime gelen Demirel yönetimindeki azınlık hükümeti, 24 Ocak 1980 tarihinde, liberal bir istikrar programı açıklar. Önceki Demirel hükümetlerinde Devlet Planlama Teşkilatı (DPT) müsteşarlığı görevlerinde bulunan Özal, başbakanlık müsteşarı sıfatıyla bu yeni programın uygulanmasıyla görevlendirilir. Ancak bu kapsamlı ekonomik programın yürütülmesi için gerekli olan siyasal desteğe Demirel hükümeti sahip değildir. Fakat 12 Eylül Askeri Darbesi sonrasında kurulan askeri yönetim, bu programı benimser ve Özal'ı ekonomiden sorumlu başbakan yardımcısı olarak görevlendirir (Pamuk, 2014, s. 265). Özal'ın Dünya Bankası'nda çalışmış olması ve Batı'daki finans çevreleri ile Türkiye'deki iş çevreleri tarafından tanınan bir isim olması, askeri yönetimin, ekonomi yönetiminde ona güvenmesini sağlar (Girit, 2014, s. 352).

"24 Ocak Kararları"yla kısa vadede, mal darlıklarını gidermek, kuyrukları kaldırmak, enflasyonu düşürmek, ihracatı artırarak dış ticaret açığını küçültmek, büyüme hızını pozitif çevirmek ve piyasa ekonomisine işlerlik kazandırmak amaçlanır (Tokgöz, 2005, s. 346). Uzun vadede ise, piyasaya ağırlık veren, ihracata yönelik bir ekonomi yaratmak amaçlanır. Bu kapsamda, Türk lirasının dolar karşısındaki değeri 47 liradan 70 liraya düşürülerek devalüasyona gidilir ve Mayıs 1981 tarihinden itibaren döviz kurları günlük olarak belirlenmeye başlanır. İhracatı teşvik etmek amacıyla çeşitli kur ve vergi destekleri sağlanırken, ticaret ve ödemeler rejimlerinde serbestleşmeye gidilir. İç piyasada fiyat kontrolleri kaldırılır. Kamu iktisadi teşekküllerinin (KİT) ürünlerine yüksek oranlarda zam yapılıp, kamu sübvansiyonları ya da destekleri kaldırılır. Faizlerde daha serbest bir rejime geçilip, yabancı sermaye girişi özendirilir (Pamuk, 2014, s. 265-266). Ulusal ekonomiyi dış pazarlara açmayı hedefleyen 24 Ocak Kararları'nın uygulanması için 12 Eylül Askeri Darbesi, gerekli ortamı hazırlar. Ülkedeki işçi sendikalarının kapatılıp siyasi partilerin yasaklanması, bu kararlara gösterilebilecek muhalefeti ortadan kaldırır (Karabulut, 2010, s. 986). İlginç bir şekilde liberal nitelikli bu kararların uygulanmasının önünü, demokrasiyi sekteye uğratan bir askeri darbe açar.

1979-1983 yıllarını kapsayan Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı döneminin sonunda, 1983 Genel Seçimleri'yle ülke yeniden çoğulcu demokrasiye döner. Enflasyon biraz aşağı çekilir, ihracat artar; fakat işsizlik, tekelleşme, hayali ihracat ve gelir dağılımındaki dengesizlikler varlığını devam ettirir (Tokgöz, 2005, s. 347). Özal hükümeti tarafından hazırlanan ve 1985-1989 yıllarını kapsayan Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda hükümet, ekonomide şu iki hedefe ulaşmak ister: 1. Enflasyon oranını düşürmek ve 2. Ödemeler bilançosu problemini çözmek. Bunun için, sıkı para politikası ve mevduata pozitif reel faiz verilmesi; yabancı sermayenin ülkeye girişinin sağlanması; KİT'lerin özelleştirilmesi; kamu yatırımlarının altyapıya yoğunlaştırılması; günlük döviz kuru ilan edilmesi; döviz işlemlerinde serbestlik; ithalatta liberasyona geçilmesi; ihracatın teşvik edilmesi; altın ithalat ve ihracatının serbest bırakılması ve İstanbul Menkul Değerler Borsası'nın (İMKB) açılması hedeflenir (Tokgöz, 2005, s. 347-348). 1980'li yıllardaki ekonomi politikalarının sonucunda, 1979 yılında 2,3 milyar dolar olan ihracat gelirleri, 1990 yılında ise 13 milyar dolara yükselir. On yıllık bu sürede Türkiye, dünyada ihracatın en hızlı artış gösterdiği ülke olur. 1980-1988 yılları arasında gerçekleşen İran-Irak Savaşı, Türkiye için önemli bir pazar yaratır ve 1982-1985 yılları arasında Türkiye'nin Orta Doğu'ya ihracatı, Avrupa Topluluğu'na (AT) olan ihracatını aşar. Fakat ihracata yönelik bu güçlü destek, "hayali ihracat"ın da temel sebeplerinden biri haline gelir (Pamuk, 2014, s. 268-269).

## 12 Eylül Askeri Darbesi Gölgesinde Kültür Sanat Politikaları

1980'li yıllarda kültür politikalarına yön veren başlıca iki önemli olay vardır. Bunlardan ilki şüphesiz 12 Eylül Askeri Darbesi, ikincisi ise 1983 yılında Özal'ın liderliğini yaptığı ANAP'ın iktidara gelmesidir. 1970'ler boyunca ismi birkaç defa kültür müsteşarlığı ve kültür bakanlığı olan bir dönem de Millî Eğitim Bakanlığı'yla birleştirilen Kültür Bakanlığı (Lüleci, 2020c, s. 503), bu gelgitli yapısını 12 Eylül'den sonra da devam ettirir. Ulusu Hükümeti'nde Mustafa Cihat Baban 1980-1981 tarihleri arasında Kültür Bakanı, İlhan Evliyaoğlu ise 1981-1983 tarihleri arasında Kültür ve Turizm Bakanı olarak görev alırlar (Neziroğlu ve Yılmaz, 2013, s. 5945). Özal hükümetlerinde ise 1983-1986 tarihleri arasında Mehmet Mükerrerem Taşçıoğlu, 1986-1987 tarihleri arasında Ahmet Mesut Yılmaz (Neziroğlu ve Yılmaz, 2013, s. 5973), 1987-1989 tarihleri arasında Mustafa Tınaz Titez Kültür ve Turizm Bakanı; 1989 yılında ise Namık Kemal Zeybek Kültür Bakanı olarak görev yaparlar (Neziroğlu ve Yılmaz, 2013, s. 6105). Kültür Bakanlığı'nın bir kurulup bir kaldırılması ve diğer bakanlıklarla birleştirilip sonra vazgeçilmesi, millî kültür siyasetinin ne kadar ciddiye alındığının (!) bir göstergesidir (Yılmaz, 2015, s. 46).



Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda, kültürel alanda görülen coğrafi dengesizliklerin ortadan kaldırılması ve kültürel etkinlikler açısından geri kalmış bölgelerin kültür-sanat üretim ve tüketiminden daha fazla pay alması hedeflenir. Bunun için yerel yönetimler, merkezi yapıyı desteklemeye ve kültürel faaliyetlerle ilgilenmeye teşvik edilir. Bu plan döneminde, 23-27 Ekim 1982 tarihinde Birinci Millî Kültür Şurası düzenlenerek kültür politikası gözden geçirilir (Seçkin, 2009, s. 120). 1985-1989 yıllarını kapsayan Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda ise "millî kültür" vurgulanır. Millî ve manevi değerlerin yaşatılması ve güçlendirilmesi, bütün coğrafi bölgelerin kültür hizmetlerinden pay alması, kültür eserlerinin günlük hayatın bir parçası haline getirilmesi, özel şahısların mülkiyetindeki eski eserlerin onarım ve korunmasının teşvik edilmesi, müzelerin eğitim amacıyla kullanılması, eski Türkçe eserlerin günümüz diline çevrilmesi, millî el sanatlarının öğrenilmesi, Türk müziği üzerine çalışmaların artırılması, edebiyat, resim, tiyatro, sinema sanatlarının geliştirilip yaygınlaştırılması hedeflenir (Seçkin, 2009, s. 120-121). ANAP'ın iktidarda olduğu 1985-89 arası dönemi kapsayan bu planda, kültür ve sanat alanında millî-manevi değerlerin yaşatılması ve güçlendirilmesi en önemli hedeftir. Bir önceki planda daha fazla çağdaşlık ve demokrasi vurgusu yapılırken, bu planda temel vurgu millî-manevi değerler ve Atatürk ilkeleridir. Planın kültürel hedeflerinin bulunduğu bölümünün adı da "millî kültür"dür (Yılmaz, 2015, s. 45). Özal, ekonomi alanında Batı tarzı politikalara yakın olsa da, kültür-sanat alanında "millî kültür" söylemini benimsemektedir. Özal'a göre, nitelikli sanat eserlerinin üretilmesi ancak "yerli ve millî ruhumuz"un Batı tekniğiyle işlenmesiyle mümkün olabilir (Yılmaz, 2015, s. 47).

12 Eylül Askeri Darbesi sonrası, çok sayıda sanatçı ve aileleri mağdur edilir, birçok sanatçı yurt dışına çıkmak ya da kaçmak zorunda bırakılır (Uzun, 2014, s. 54). Ancak bunun yanında 24 Ocak Kararları sonrası, yükselen serbest piyasa ekonomisi, etkisini sanat alanında da hissettirir. Bu durum Türkiye'nin, Avrupa Topluluğu'na uyum sürecine girmesiyle artar, böylece ülkede özel sektörün, kültür-sanat alanında yaptıkları daha görünür olur (Sunar, Ülker ve Bulut Kartal, 2022, s. 54). Ülke, 12 Eylül Askeri Darbesi'yle demokrasiden uzaklaşsa da Özal liberalizminin etkisiyle, 1980'lerde güzel sanatlar alanında küresel piyasalarla temasını artırır. 1973 yılında kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), 80'lerde düzenlediği uluslararası festival ve bienallerle güzel sanatlar alanında dışa açılıma ivme kazandırır (Sunar, Ülker ve Bulut Kartal, 2022, s. 112). 19 Ocak 1983 tarihinde Bakanlar Kurulu Kararı'yla İKSV'nin uluslararası kurumlarla iş birliği yapmasına izin verilir (BCA, 030.18.01.02-470-9-2). 25 Aralık 1984 tarihinde ise İKSV'ye vergi mükellefiyeti getirilir (BCA, 030.18.01.02-522-302-7).

1983 seçimleriyle iktidara gelen Özal hükümeti, Türk İslam Sentezi'ne dayalı bir kültür politikasını benimser (Yılmaz, 2015, s. 41). Türk İslâm Sentezi düşüncesi ilk defa 1973 yılında Aydınlar Ocağı mensubu entelektüeller tarafından dile getirilir. Bu görüş, Özal hükümetinin kurulduğu 1983 yılında, Devlet Planlama Teşkilatı'nın (DPT) *Millî Kültür Özel İhtisas Komisyonu Raporu* başlığı altında Beş Yıllık Kalkınma Planı'na ek bir belge olarak sunulur (Çağlar ve Uluçakar, 2017, s. 129). Türkiye'de sosyalist düşüncenin etkili olmasına paralel olarak 1970 yılında İbrahim Kafesoğlu tarafından kurulan Aydınlar Ocağı'nın üyeleri arasında Muharrem Ergin, Ahmet Kabaklı, Süleyman Yalçın ve Nevzat Yalçıntaş vardır. Muhafazakâr Şair Necip Fazıl Kısakürek ise 1975 yılından sonra Aydınlar Ocağı çevresinde yer alır (Çağlar ve Uluçakar, 2017, s. 126). Türk İslam Sentezi fikrinin ağırlık kazanmasından sonra ulusalcı fikirler yerlerini "millî ve manevî değerlerin korunmasına" bırakmış ve bu koruma işlevi bakanlığın görevi haline gelmiştir (Sunar, Ülker ve Bulut Kartal, 2022, s. 35). Devletin sinema alanında doğrudan bir üretimi olmaması nedeniyle, bu senteze uygun eserler, sinema yerine televizyon dizilerinde görülür. Bu bağlamda Ulusal Sinemacı Halit Refiğ'in *Yorgun Savaşçı* dizisi, TRT tarafından ve askerlerin desteğiyle çekilmesine rağmen, askeri darbe yönetimi tarafından 1983 yılında yakılıp imha edilirken, Millî Sinemacı Yücel Çakmaklı'nın yönettiği *Küçük Ağa* (1983) dizisi TRT'de yayınlanma imkânı bulur. Bu diziyi beraber aynı yönetmenin *Hacı Arif Bey* (1982), *Aliş ile Zeynep* (1984), *Kuruluş Osmancık* (1987) ve Salih Diriklik'in yönettiği *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* (1986) dizileri de bu sentez dahilinde değerlendirilebilecek TRT dizileri olarak 1980'li yıllar TRT yayıncılığında ön plana çıkarlar.

Meslek sahibi şehirli kesimlerden oluşan, kendini devlete, Atatürk'e ve ılımlı laikliğe yakın gören Aydınlar Ocağı'nın kurucuları, elitist olmakla beraber, kültürel açıdan halka yakınlaşma taraftarıydılar. Türk İslam Sentezi, bu arayışta Aydınlar Ocağı'nın en önemli enstrümanlarından biri olmuştur. Türklük ve İslâm'ın modern Türkiye'nin kimliğini oluşturan en önemli iki unsur olduğunu ve İslâm'ın Türk kültürüne en uygun din olduğunun belirtildiği Türk İslam Sentezi'ni, ANAP ve bir dereceye kadar Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) benimser (Karpas, 2012, s. 249). Copeaux'a göre Türk İslam Sentezi, Soğuk Savaş yıllarının şartlarında Türk milliyetçiliğine İslami değerleri de eklemeye çalışan ve Kemalist mirası tamamen reddetmeyen bir yaklaşımdır. Kemalist mirasın reddedilmemesi, Türk İslam Sentezi'ni savunanlar ile 12 Eylül'ü gerçekleştiren kadrolar arasında, sınırlı da olsa iş birliği yapılabilmesinin önünü açar. İslâm'ı, komünizme karşı bir araç olarak kullanmak isteyen darbe yönetiminin de bu konuda iş birliği yapabileceği en uygun çevre, bu sentezi savunanlardır. Dolayısıyla Türk İslam Sentezi yaklaşımı, Özal hükümetleri döneminde kendine taraftar bulur (Kadioğlu, 2020, s. 823).

1980’li yıllardaki kültür politikalarına yön veren başlıca iki önemli olaydan ilki 12 Eylül Askeri Darbesi, ikincisi ise 1983 yılında Turgut Özal’ın başbakanlığa gelişidir. Gürbilek’in günlük hayat, siyaset, hukuk ve sanat alanında da görülen bu ikili yapı hakkında kullandığı baskı, yasak, ret, inkâr dönemi nitelendirmesini, 80’ler üzerindeki başta Kenan Evren olmak üzere darbe yöneticilerinin güvenlikçi ve hukuku öteleyen tavırlarından yola çıkarak kullandığını düşünebiliriz. İçermeyi, kışkırtmayı hedefleyen, kuşatıcı tavırla nitelendirdiği ise darbe sonrası Özal’ın daha özgürlükçü tavrıdır. Arzu ve iştahın kışkırtıldığı, konuşan Türkiye’nin ortaya çıktığı, hafifleme ve serbestliğin dönemiydi ifadeleriyle ise Özal’ın ekonomide olduğu gibi sosyal hayatta da etkisini gösteren liberal politikaları kastedilmektedir (Gürbilek, 2019, s. 10-11).

Gürbilek aynı eserde, birbiriyle tezat teşkil eden bu iki durumu zamansal olarak sıralamıştır: “Bu iki özelliğe, 80’lerin bu iki ayrı yüzüne ilk bakışta bir öncelik-sonralık sorunu olarak bakılabilir; 80’lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir” (Gürbilek, 2019, s. 15). İlk yarı doğal olarak 12 Eylül Darbesi sonrasında darbecilerin etkili olduğu yılları, ikinci yarıyla da 1983 yılında iktidara gelen ve bir iki sene içinde etkisini göstermeye başlayan Özal hükümetinin liberal politikalarının etkili olduğu yılları kastetmektedir. Yine Gürbilek, 1980’lerin baskı ve şiddetin yaşandığı yıllar olmasına rağmen, aynı zamanda bu dönemde kültürel çeşitliliğin arttığını ve kültürel kimliklerin serbestliğe kavuştuğunu belirtmektedir (Gürbilek, 2019, s. 104). Gerçekten de 1980’lerde “...yüzünü yıllar önce Batı’ya dönmüş bir ülkenin modern kimliğinin yanında bastırılan ya da temsiliyet alanı bulamayan diğer toplumsal ve kültürel kimlikler 1980’lerde yüzünü göstermeye başlamıştır” (Yılmaz, 2015, s. 39). Tabii özgürlük alanının bu genişlemesini yine Özal’ın liberal politikalarında aramak gerekir.

1983 yılında iktidara gelen Özal liderliğindeki ANAP hükümetinin liberal ekonomi ve yurt dışına açılma politikaları medyayı kökünden değiştirerek onları holdingleştirir. Dış ticaretin teşvik edilmesi ve sağlanan vergi kolaylığı, Batılı markaların Türkiye pazarına girmesini sağlar. Bu ithal markaların reklamlarına yer verilmesiyle medya holdingleri büyük reklam gelirleri elde ederler. 1970’lerin anarşi ortamına dönülmemesini isteyen 12 Eylül’ü gerçekleştiren kadro, “apolitik” bir insan tipini oluşturmaya çalışır. Bu amaçla tüketim kültürü yaygınlaştırılır, büyük şehirlerde gazete, dergi ve televizyona yansıyan yeni sosyete hayatı, ülke gündemini meşgul etmeye başlar (Ural ve Yasin, 2018, s. 589).

Darbe sonrasında uygulanmaya başlanan serbest piyasa ekonomisiyle Türkiye daha önce hiç olmadığı kadar dış dünyaya açılmaya tanık olur. İthal ve lüks ürünlerin gündelik

yaşama girmesi, TRT'nin renkli yayına geçmesi, Özal'ı örnek alan bir kesimin sürekli Amerika'ya seyahat etmeye başlaması, Amerikan pop kültürünün Türkiye'yi de etkisi altına alması gibi sebeplerden dolayı gündelik yaşam renklenir ve Amerikanlaşır (Bali, 2002, s. 19). Bu dönemde uygulanan ekonomi politikaları sonucunda alt sınıflar gelir kaybına uğrarken orta ve üst kesimlerin gelirleri büyük oranda artar ve bu kesim, 80'lerin elitlerini oluşturur (Bali, 2002, s. 20-21). Kısa sürede büyük servet edinen bu iş insanlarına "yuppie" denir. ANAP iktidarı döneminde, devletin en önemli ekonomi kurumlarında "Özal'ın Prensleri" olarak da bilinen ve eğitimlerini Amerika'da tamamlayan bu isimler görevlendirilir (Kozanoğlu, 1992, s. 92).

## 1980'li Yıllarda Türk Sinemasının Genel Görünümü

12 Eylül Askeri Darbesi'nin Türk toplumuna, siyasetine olduğu gibi Türk sinemasına olumsuz etkileri olur. Darbeden hemen sonra sinema meslek örgütlerinin faaliyetlerine son verilir ve bazı sinemacılara yönelik yargılama ve tutuklama kararları alınır. Devrimci İşçi Sendikaları'na (DİSK) bağlı olan Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen) kapatılır. Sendikanın 25 yöneticisi idamla yargılanır ve 6 aydan 2,5 yıla kadar değişen sürelerde mahkûmiyete uğrarlar. Şerif Gören, Necmettin Çobanoğlu, Gani Turanlı, Erol Batıbeki gibi önemli sinemacılar çeşitli işkencelere maruz kalırlar (Kara, 2012, s. 92; Boztepe, 2007, s. 157). Türk Sinematek Derneği de askeri yönetim tarafından kapatılan sinema kuruluşlarından biridir ("1965'ten günümüze...", 2006). 12 Eylül'le bir süre üretime ara veren Türk sineması, yeniden üretime başladığında 1970'lerin sonunda erotik film furyası ve güvenlik endişeleri nedeniyle sinema salonlarından uzaklaşan ailelerin, filmleri televizyondan izlemeye başladıkları bir ortam bulur (Kara, 2012, s. 90). 1979 yılında 195 olan film sayısı, 1980 yılında 70'in altına geriler: (Kara, 2012, s. 92) 1980 yılında 68, 1981 yılında 71, 1982 yılında 72, 1983 yılında 78, 1984 yılında 126, 1985 yılında 123, 1986 yılında 184, 1987 yılında 186, 1988 yılında 117 ve 1989 yılında 99 film üretilir (Scognamillo, 2011, s. 272; Tunç, 2012, s. 156; Lüleci, 2016, s. 200-201).

Üretilen film sayısındaki düşüşe paralel olarak yerli film seyircisi sayısında da bir azalma vardır: 1979 yılında 52 milyon olan yerli film seyircisi sayısı, 1980 yılında 38 milyona, 1981 yılında 41 milyona, 1982 yılında 33 milyona, 1983 yılında 35 milyona, 1984 yılında 26 milyona, 1985 yılında 21 milyona, 1986 yılında 20 milyona, 1987 yılında 11 milyona (Scognamillo, 2011, s. 274). 1988 yılında ise 8 milyona geriler (Scognamillo, 2010, s. 368). Seyirci sayısındaki düşüş yabancı filmlerde de görülür: 1978 yılında 22,5 milyon olan yabancı film seyircisi, 1980 yılında 24 milyon, 1982 yılında 32,2 milyon,

1984 yılında 29,5 milyon, 1986 yılında 19,8 milyon, 1988 yılında 12,5 milyon olarak gerçekleşir (Scognamillo, 2010, s. 369). Film seyircisi sayısının azalmasına paralel olarak sinema salon sayısı da azalır: 1969 yılında 2954 olan sinema sayısı, 1988 yılında 460'a, 1989 yılında ise 250'ye kadar geriler (Scognamillo, 2011, s. 274; Lüleci, 2016, s. 201-202).

Televizyon kanallarının sayısının artması ve ulaştığı kitlenin genişlemesi ile gelişen video teknolojisi, 1980'li yıllarda Türk Sinemasını etkileyen unsurlardandır. 1980'li yıllara tek kanallı ve siyah-beyaz bir devlet televizyon kanalı olan TRT'nin bu yıllarda renkli yayına geçmesi ve ikinci bir kanal açması, sinemayı da etkiler (Dorsay, 1995, s. 16). Televizyonun renkli yayına geçmesi ve video gösterim cihazlarının yaygınlaşması, vatandaşların evde film seyretmeyi tercih etmesine sebep olur (Tunç, 2012, s. 147). Film üretim maliyetlerinin yükselmesi, filmlerin gösterileceği salonların sayısının azalması ve filmlerin niteliğinin bozulması karşısında halkın ilgisinin sinemadan televizyon ve videoya kayması nedeniyle Yeşilçam yapımcıları video, televizyon filmi ve televizyon dizileri yapımına yönelirler (Onaran, 1995, s. 11).

Özal başbakanlığındaki ANAP'ın 1980'den itibaren ekonomik yaşamı yeniden şekillendiren, para ve döviz piyasasına liberalizm getiren kararları, zamanla enflasyonu yükselttiği için filmlerin üretim maliyetleri de artar ve film işletmeciliğinde yeni bir yapının ortaya çıkmasına neden olur (Onaran, 1995, s. 11). Türk sineması, geleneksel finans kaynağı olan Yeşilçamlı yapımcılar ve onların bölge dağıtımçılarından sağladığı avans kolaylığını tümüyle yitirir. Onun yerini 1982 yılından itibaren, video şirketlerinden gelen bir finansman alır ve bu, 1980'ler boyunca sinemada üretim çarkını döndüren başlıca kaynak olur (Dorsay, 1995, s. 16). Yurt dışındaki Türk işçilere yönelik üretim, dağıtım yapan ve genelde Almanya'da yerleşik Minareci Videola, Videola, Türkola, Türkkan gibi firmaların da video film yapımına girişmeleri video filmlerin yaygınlaşmasını sağlar. 1980'den itibaren on yıl boyunca milyonlarca seyirciyi erişebilen büyük bir video piyasası oluşur (Tunç, 2012, s. 142).

1987 yılında Türkiye ile ABD hükümeti arasında imzalanan ve yabancı sermayeli şirketlere Türkiye'de koşulsuz, engelsiz bir şekilde ticaret yapma imkânı veren bir anlaşmanın imzalanması (Esen, 2010, s. 184) da Türk sinemasını etkileyen önemli olaylardan biridir. Gerçekte Özal da, Türkiye'deki sinema salonlarında Hollywood filmlerinin gösterim konusundaki hâkimiyetinden rahatsızdır ve bu durumu önlemeye yönelik bir yasal düzenleme yapmayı düşünmektedir ve ABD başkanına bu durumdan bahseder, ancak Başkan Bush, "Korkarım bunu yaparsanız bizim de sizin tekstil ürünlerinize

kota koymamız gerekecek" der ve tasarımı mecburen geri çekilir (Boztepe, 2007, s. 158). Amerikan yetkilileri ve şirketlerinin etkisiyle oluşan bu gelişmelerden hemen sonra yabancı film şirketleri, Türkiye'de kendi adlarıyla firma kurma hakkı kazanırlar. En başta büyük ABD şirketleri Warner Bros ve UIP, Türkiye şubelerini açarlar. Amerikan film dağıtım şirketleri, Türk sinema salon sahiplerine, çok sayıda izleyicinin sinemalara geri döneceğine dair güvence vererek gösterim pazarını ele geçirirler (Hıdıroğlu, 2010, s. 162). Bundan sonra film çekmek isteyen yerli sinemacılar ya Amerikan film tekellerine başvuracaklar ya da bağımsız olarak film çekmeye çalışacaklardır. Bunu yapmak da çekilen filmlere dağıtım ve gösterim imkânı bulmak sınırlı olacağı için zordur. Bu gelişmeler sonucunda Türk sinemacılar, Eurimages, Kültür Bakanlığı ve özel fonlardan buldukları sınırlı sponsorluklarla film çekim, dağıtım ve gösterim olanağı bulurlar ve bunun sonucunda ortaya yeni bir "bağımsız sinemacılar" kuşağı çıkar (Esen, 2010, s. 184-185; Lüleci, 2016, s. 200-201).

1980'li yıllarda Türk sinemasında genç bir sinemacı kuşağının üretime başladığı görülür. Bu kuşak kendilerinden önce sinemada var olan önemli eski kuşak yönetmenlerle beraber üretimde bulunur. Yönetmenler arasında 1980'li yıllardaki yaşanan bu kuşak değişimi, dönem sineması açısından önemlidir (Onaran, 1995, s. 13). Bu on yıllık sürede, "eski" kuşaktan Lütfi Ömer Akad ve Metin Erksan, sektörden uzak kalırken, Atıf Yılmaz, Osman Fahir Seden, Memduh Ün, Halit Refiğ, Orhan Aksoy, Ertem Eğilmez, Süreyya Duru, Orhan Elmas gibi yönetmenler verimli bir dönem geçirirler. Yine sinemaya 1970'lerde başlamış olan Şerif Gören, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Erden Kıral, Yavuz Özkan ile 1960'larda başlamış olan Fevzi Tuna, Tunç Başaran, Bilge Olgaç, Erdoğan Tokatlı gibi yönetmenler de bu dönemde eser vermeye devam ederler. Bu "eski" kuşak yanında Ali Özgentürk, Sinan Çetin, Yusuf Kurçenli, Yavuz Turgul, İrfan Tözüm, Başar Sabuncu, Orhan Oğuz ve Zülfü Livaneli gibi birçok yönetmen, 1980'lerin çetin koşullarında sinemaya adım atarlar (Dorsay, 1995, s. 18).

1984 yılından itibaren 12 Eylül Askeri Darbesi'ni konu edinen ya da bu darbenin etkilerine yoğunlaşan ve bu nedenle de 12 Eylül Filmleri diye tanımlanan filmler çekilmeye başlanır: Bu kapsamda değerlendirilen filmler şunlardır: *Öç* (1984, Mesut Uçakan), *Sen Türkülerini Söyle* (1986, Şerif Gören), *Ses* (1986, Zeki Ökten), *Dikenli Yol* (1986, Zeki Alasya), *Prens* (1986, Sinan Çetin), *Yağmur Kaçakları* (1987, Yavuz Özkan), *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* (1987, Şerif Gören), *Su da Yanar* (1987, Ali Özgentürk), *Kimlik* (1988, Melih Güngen), *Av Zamanı* (1988, Erden Kıral), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989, Memduh Ün), *Kara Sevdalı Bulut* (1989, Muammer Özer), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989, Tunç Başaran)

ve *Sis* (1989, Zülfü Livaneli) (Erkılıç, 2008, s. 122). 12 Eylül'ü eleştiren filmlerin çoğunluğunun ancak 1986 yılından sonra yapılabilmesinin sebebi olarak ülkedeki yasal ve politik şartların iyileşmesi ve aynı yıl yürürlüğe giren Sinema Yasası'nın olumlu etkileri görülebilir. 12 Eylül'ün net bir eleştirisi olmayan bu filmlerde, darbe döneminde tutuklanıp cezalarını çektikten sonra hapisneden çıkan eski tutukluların, değişen toplum yapısına uyum sağlamada yaşadıkları problemler, yabancılaşma hisleri ve eski arkadaş çevresiyle yaşadıkları farklılaşmalar konu edilir (Esen, 2010, s. 182; Lüleci, 2016, s. 203).

1980'li yıllarda üretilen filmlerin önemli bir kısmını da komedi filmleri oluşturur. Bu filmlerde, "ekonomik çöküş, geçim sıkıntısı, kent yaşamının zorlukları" gibi sosyal meseleler eleştirel bir yaklaşımla perdeye getirilir (Bayburtluoğlu, 2005, s. 46). Başrollerinde genellikle Kemal Sunal, Şener Şen ve İlyas Salman gibi oyuncuların rol aldığı bu filmler, "...toplumsal eleştirinin mizah dolayımı ile yapıldığı filmlerdir" (Yaylagül, 2018, s. 34). 1980'li yıllarda çekilen çok sayıdaki komedi filmlerinden bazıları şunlardır: *Namuslu* (1984, Ertem Eğilmez), *Talihli Amele* (1986, Atıf Yılmaz), *Bekçi* (1986, Ali Özgentürk), *Değirmen* (1986, Atıf Yılmaz), *Çiçek Abbas* (1982, Sinan Çetin), *Züğürt Ağa* (1985, Nesli Çölgeçen), *Selamsız Bandosu* (1987, Nesli Çölgeçen), *Muhsin Bey* (1986, Yavuz Turgul), *Faize Hücum* (1982, Zeki Ökten), *Yoksul*, (1986, Zeki Ökten), *Düttürü Dünya* (1988, Zeki Ökten), *Kıracı* (1988, Orhan Aksoy), *Deli Deli Küpeli* (1986, Kartal Tibet), *Öğretmen* (1988, Kartal Tibet), *Çıplak Vatandaş* (1985, Başar Sabuncu), *Zengin Mutfağı* (1988, Başar Sabuncu) (Ünal, 2018, s. 35). Uygulanan neoliberal ekonomi politikalarının Türkiye'yi şekillendirdiği 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrasında, sansüre, oto-sansüre ve apolitik ortama rağmen toplumsal eleştiri barındıran komedi filmlerinin üretilmesi dikkate değerdir. Bu filmlerde genellikle, büyük kentlerin yoksul insanları, kente göç etmiş taşralılar ve taşrada ağa ile problem yaşayan köylüler temsil edilir (Başaran ve Boztepe, 2021).

Bu filmlerde, 1980 öncesinde fiziksel çatışma ve şiddetle kendini gösteren sınıf mücadelesinin, 1980'lerde dönüşerek ekonomik göstergeler üzerinden devam ettiği gösterilir. "80 öncesinde mücadele şiddetle özdeşleşirken, 80 sonrasında tüketim ve kazanç olgusu ile özdeşleşmiştir. İnsanlar sınıf mücadelesini taşla sopayla değil; ama eve alınan eşyalarla, giyilen kürklerle veya tüketilen yiyecek ve içeceklerle ve sahip olduklarını yarıştırarak sürdürmüşlerdir" (Bayraktar, 2015, s. 100-101). Filmlerinin çoğunda başrol oynayan Kemal Sunal, toplumsal ve ekonomik acıdan dezavantajlı hale gelen, ezilen ve sömürülen sosyal grupların temsilcisi görüntüsündedir. Fakat Sunal'ın canlandırdığı bu temsil, bireysel bir hedef olarak ve mutlu sonla biter şekilde ifade edilir; sorunları çözmek için örgütlü bir mücadele önerilmez. Ancak yine de bu filmlerin,



insanlara hoşça vakit geçirtirken, onları toplumsal sorunlar üzerine düşündürmeyi başaran bir özelliği vardır (Yaman ve Başçı, 2020, s. 240-241).

Bu yıllarda, Türk sinemasında üretilen türlerden biri de arabesk filmleridir. Erotik filmlerin 12 Eylül sorasında yasaklanması arabesk filmlerin yaygınlaşmasının sebeplerinden biri olmuştur: Sinemacılar, arabesk filmlerini, sinema salonlarını seyirciyle dolduracak; ama yasaklardan da etkilenmeyecek gelir getirici yeni bir tür olarak görürler (Esen, 2010, s. 180). Öncesinde bu tarz filmlerde rol alan Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Müslüm Gürses gibi arabesk sanatçılarının yanına 1980'lerde Küçük Emrah ve Ceylan gibi genç sanatçılar da katılır. Bu filmlerde, aşk acıları, aile içi şiddet, geçim sıkıntısı, köyden kente ya da köyden yurt dışına göç gibi bireysel ve sosyal sorunlar konu edilir. Arabesk filmler, çok sayıda seyirciyi sinema salonlarına çektikleri gibi daha fazlasına da bu dönemde yıldızı parlayan video-kasetler yoluyla evlerde ve kahvehanelerde ulaştırmıştır. Hem Türkiye'de hem de Türk işçilerin yoğun olarak yaşadığı Almanya'da yoğun bir ilgiyle karşılanan bu filmler, dönemin Türk sineması için önemli bir kazanç kaynağı olmuşlardır (Esen, 2010, s. 179; Lüleci, 2016, s. 202-203).

1980'ler sinemasının özelliklerinden biri de önceki dönemlere göre daha fazla bireysel konuların ele alınmasıdır. Dorsay'ın ifadesiyle, "...toplumsal mesaj vermeyi, siyasal film yapmayı, sinemayla 'devrim gerçekleştirme'yi' genel toplumsal gidiş paralelinde unutan sinemamız, nihayet yıllardır yapamadığı bir işi yapmış, 'birey'i keşfetmiştir'" (Dorsay, 1995, s. 18-19). Bireysel konularıyla ön plana çıkan filmlerin önemli kısmı "kadın filmleri"dir. Sinemanın kadın algısını oluşturan yerleşik kabullerden kurtulması kolay olmayacaktır. Bunun için önceki algılardan korunmuş, yeni bir kadın oyuncuya ihtiyaç duyulur. Türk sinemasında bu dönemde yaratılan "özgür kadın" imajının yüzü Müjde Ar olur (Uluyağcı, 2002, s. 7). Bir taraftan, ticari kaygılar güdülerek belirli temaların ve kalıplaşmış sinema dilinin kullanıldığı ana akım (İpek, 2017, s. 74) Türk sinemasının kadına yaklaşım konusundaki gerçekçilikten uzak geleneksel tavrı devam ederken, diğer taraftan gerçekçi bir bakışla kadınları ele alan yeni filmler çekilmeye başlanır. Eski filmlerdeki geleneksel "iyi kadın - kötü kadın" klişeleri geride bırakılır (Esen, 2010, s. 181). Atıf Yılmaz'ın *Mine* filmiyle başlayan bu kadın filmlerinin ortak özellikleri, kendi kararlarını kendileri veren, cinsel kimliğinin farkında olan ve bu kimliğin gerektirdiği cinsel hayatı özgürce yaşayan kadınları konu edinmeleridir (Boztepe, 2007, s. 168; Lüleci, 2016, s. 203-204). Gürbilek'e göre, kadın filmlerinin bu dönemde sayısının artması ve niteliğinin değişmesinde, 80'lerde özel hayatın pozitif önermelerle tanımlanması ve insanların bu özel alan üzerinde yüksek sesle konuşmaya teşvik edilmesi temel sebeplerden biridir (Gürbilek,



2019, s. 56). Kozanoğlu da, “Bazı tabular, yıkılmasalar bile gerçekten yıpratıcı darbeler aldılar 80’li yıllarda. Cinsellikle ilgili tartışmalar, farklı cinsel kimliklere farksız tavır alınmasını sağlayan yaklaşımlar önemliydi...” (Kozanoğlu, 1992, s. 106) ifadeleriyle 1980’li yıllarda, kadın filmlerine de zemin hazırlayan cinsellik konusundaki gelişmelere dikkat çeker.

## **Sinema Alanında Yasal Düzenlemeler: 1983 Tüzüğü, 1986 Sinema Kanunu**

1980’li yıllara girildiğinde Türk sinemasında denetlemenin dayandığı temel yasal metin 26 Ağustos 1977 tarih ve 7/13683 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük” (Resmî Gazete, 1977a, s. 2), 8 Kasım 1977 tarihinde kabul edilen ve bu tüzüğün 36. maddesinde öngörülen ve uygulama esaslarını belirleyen “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik” (Resmî Gazete, 1977b, s. 1) ve 6 Temmuz 1979 tarihinde kabul edilen “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük’ün Değiştirilmesi Hakkında Tüzük”tür (BCA, 030.18.01.02-380-245-10). Ancak 12 Eylül sonrasında sinema alanında yeni bir denetleme sistemi öngörülür. 1982 Anayasası’nın 26. maddesindeki “Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Bu hürriyet resmî makamların müdahalesi olmaksızın haber veya fikir almak ya da vermek serbestliğini de kapsar. Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir” (Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, s. 9) hükmüne ve 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu’nun 6. maddesine uygun olarak, Bakanlar Kurulu tarafından 23 Ağustos 1983 tarihinde “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük” (BCA, 030.18.01.02-488-110-6) (Resmî Gazete, 1983, s. 4) kabul edilir.

1983 yılında kabul edilen “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük”ün amacı 1. maddede şu şekilde ifade edilmiştir: “Devletin iç ve dış güvenliğini ve siyasetini olumsuz yönde etkileyecek, ulusal duyguları incitecek ya da ahlâk ve adaba aykırı nitelikteki filmlerin çekimini ve halka gösterilmesini önlemektir.” Bu tüzükte aslında çok temel değişiklikler yapılmaz, önceki tüzüklerde benzer isimlerle yer alan iki aşamalı “Film Denetleme Kurulu” ve “Film Denetleme Üst Kurulu” varlıklarını devam ettirir. Kurulların yapısı ve denetim esnasında göz önünde bulundurulacak esaslar da benzerdir (Doğan, 2010, s. 82). Tüzüğün 4. maddesine göre Film Denetleme Kurulu, İçişleri Bakanlığı’ndan bir başkan, Emniyet Genel Müdürlüğü’nden bir üye, Genelkurmay

Başkanlığı'ndan bir üye, Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan bir üye, Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'nün bağlı olduğu bakanlık tarafından, bu Genel Müdürlükten görevlendirilecek bir üye olmak üzere beş kişiden oluşur. Tüzüğü'nün 5. maddesinde ise Denetleme Kurulu'nun görevinin, yurt dışından getirilen filmlerin ve yurt içinde yapılacak film ve senaryoların denetimini yapmak olduğu vurgulanır (Resmî Gazete, 1983, s. 5). 6. maddeye göre, Film Denetleme Üst Kurulu, İçişleri Bakanlığı'ndan bir başkan, Emniyet Genel Müdürlüğü'nden bir üye, Genelkurmay Başkanlığı'ndan bir üye, Adalet Bakanlığı'ndan bir üye, Millî Eğitim Bakanlığı'ndan bir üye, Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan bir üye ve Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün bağlı olduğu Bakanlık tarafından, bu Genel Müdürlükten görevlendirilecek bir üye olmak üzere yedi kişiden oluşur. 7. maddede ise Film Denetleme Üst Kurulu'nun görevinin Film Denetleme Kurulu'nun ret kararlarına karşı yapılacak itirazları incelemek olduğu ifade edilir (Resmî Gazete, 1983, s. 5-6).

Tüzüğü'nün 19. maddesinde çekimine, yurda sokulmasına ve gösterimine izin verilmeyecek filmler şu şekilde sıralanır:

- "a) Devletin ve Cumhuriyetin varlığını, Devletin Ülkesi ve Milletiyle bölünmez bütünlüğünü tehlikeye sokucu etki yapan,
- b) Ulusal egemenlik ilkesini, temel hak ve özgürlükleri, demokratik, laik ve sosyal hukuk devleti esaslarını tehlikeye sokucu etki yapan,
- c) Devletin bir kişi ya da zümre tarafından yönetilmesi ya da sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde egemenliğini sağlamak yolunda propaganda yapan, bu amaçla bir devleti, bir partiyi, bir tüzel kişiliği, bir topluluğu ya da kişileri öven,
- d) Devletin sosyal, siyasal, hukuksal, ekonomik temel düzenini, kısmen de olsa, din duygularına dayandırma amacıyla propaganda yapan, dini, din duygularını ya da dince kutsal sayılan şeyleri istismar eden,
- e) Dil, ırk, din, mezhep ayrımı yaratarak ulusal birliği ve bütünlüğü bozma amacı güden,
- f) Atatürk ilke ve devrimleri aleyhine propaganda yapan,
- g) Cinsel konuları ahlak ve adaba aykırı biçimde işleyen,

- h) İçki, kumar ve uyuşturucu madde alışkanlıklarına özendirici ve imrendirici etki yapan,
- i) Şiddet ve vahşeti, toplumun ruh sağlığını olumsuz yönde etkileyecek biçimde veren,
- ii) Suç işlemeye kışkırtıcı ve özendirici etki yapan,
- j) Askerlik onurunu kıran, aleyhine propaganda yapan, Türk Silahlı Kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyen ve Yurt savunmasına zararlı etki yapan,
- k) Güvenlik kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyen, aleyhinde propaganda yapan, Ülkenin huzur ve güvenliğini zararlı yönde etkileyen,
- l) Yabancı devletlerin, Yurdumuz ve ulusal çıkarlarımız, aleyhine olabilecek biçimde propagandasını yapan,
- m) Devletin uluslararası ilişkilerini zedeleyici etki yapan,
- n) İçinde Türkiye aleyhine propaganda aracı olabilecek sahneler bulunan" (Resmî Gazete, 1983, s. 8).

1983 tarihli tüzüğün, 1977 tarihli önceki tüzükten farklı birkaç yönü vardır: 24. maddede ruh ve beden sağlıklarını olumsuz etkileyebilecek filmlerin 16 yaşından küçüklere gösterimine izin verilmeyeceği, bunun filmlerin afiş ve fotoğraflarında belirtilmesi gerektiği yer alır. Yıpranmış, görüntüsü ve sesi bozulmuş filmlerin de gösterimine izin verilmez. Belgesel filmler bu hüküm dışında tutulur. Türk vatandaşları tarafından üretilen reklam filmleri ve belgesellerin, 19. maddeye aykırı olmamak şartıyla, halka gösterimleri izne tabi değildir. Yabancılar tarafından çekilen reklam filmleri ve belgesellerin halka gösterimi için ise izin alınması gerektiği belirtilir. Gösterimi yapılan film ile denetimden geçmiş kopyası arasında fark olması ya da sonrasında gösterimde bir sakınca görülmesi durumunda kaymakam, vali ya da İçişleri Bakanlığı tarafından filmin gösterimi yasaklanabilir (Resmî Gazete, 1983, s. 9-10). "Görülüyor ki, ilk kez 1939 tarihli nizamnameyle kabul edilmiş olan bu olağanüstü yetki, 1983'e gelindiğinde hürriyet aleyhine genişletilmiştir" (Doğan, 2010, s. 82).

1980'li yıllarda sinema alanında yapılan en önemli yasal değişiklik ise, 23-01-1986 tarih ve 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu"dur (Resmî Gazete, 1986, s. 1). Kanunun amacı 1. maddede şu şekilde ifade edilir:

"MADDE 1. — Bu Kanunun amacı; kültürle yakın münasebeti ve yaygınlığı sebebiyle, kitle haberleşme vasıtalarının en mühimlerinden biri olan sinema, video ve müzik eserlerinin, eğitici, öğretici, kültür yayıcı ve aktarıcı, ülkemizi tanıtıcı fonksiyonlarına işlerlik kazandırmak; yapım, denetim ve gösterim, programlama konuları ile teknoloji kullanımı yönünden geliştirilmesini sağlamak; Türk sinema ve müzik sanatı sahasında çalışanlara destek vermek; sinema ve müzik hayatına Milli birlik, bütünlük ve devamlılığımız açısından düzen ve ölçü kazandırmaktır."

1986 yılına kadar Türkiye'de filmlerin denetimi için kabul edilen nizamname ve tüzüklerin yasal dayanağı hep 1934 tarihli "Polis Vazife ve Salâhiyet Kanunu (PVSK)"nın (Polis Vazife ve Salâhiyet Kanunu, 1934, s. 1) 6. maddesi olmuştur. Bu maddeye göre "Hariçten gelen filmlerin gösterilmesi ve dâhilde yapılacak filmlerin çekilmesi polis in zine bağlı tutulmuştur. Polis filmlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alâkalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre yapar." 1982 Anayasası'nın yukarıda bahsettiğimiz, düşünce açıklama ve yayma özgürlüğünü düzenleyen 26. maddesi filmlerin ön sansüre tabi olmasına olanak sağlamıştır (Doğan, 2010: s.82-83). Uzun yıllar boyunca "nizamname" ve "tüzük"lerle gerçekleştirilen denetim mekanizması, 1986'da "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" ile ilk kez kanunla düzenlemeye kavuşmuştur (Doğan, 2010, s. 83-84). Kanunun 6. maddesine göre, eser sahipleri, eserlerini kayıt ve tescil etmek üzere, eserin kopyasının ekli olduğu bir beyannameyle bakanlığa başvurur. Bakanlık, eserleri denetleme kuruluna sevk etmek üzere, üç kişilik bir alt komisyon oluşturur. "İş hacmine göre Bakanlık, birden fazla alt komisyon ve denetleme kurulu teşkil edebilir" (Resmî Gazete, 1986, s. 2). 1987 yılında bazı değişikliklere uğrayan "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu"yla sinema ve müzik eserlerinin sahipliği yapımcıya verilmekte ve sansürden sorumlu kurum olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı kabul edilmektedir. Ayrıca, polis sansürüne son verilir ve senaryo sansürü de kaldırılır (Güngör, 2019, s. 351). Özal döneminin nispeten liberal politikalarına uygun olarak bu kanunla sinema alanının denetiminde önemli bir yumuşama yaşanır (Baykal, 2020, s. 102). Yine "...12 Eylül'ü eleştiren filmler yapılmasına izin verilmesine başlanması da artı puan sayılabilir" (Onaran, 1995, s. 10).

"Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu"na göre, denetlemede sorun görülmeyen eserlere kayıt ve tescil yapılarak işletme belgesi verilir. Düzeltilmesine karar verilen

eserlere ise, gerekli düzeltilmeler yapıldıktan sonra kayıt ve tescil yapılarak işletme belgesi verilir. Dağıtım ve gösterim için uygun bulunmayan eserler, işlemler tamamlandıktan sonra iade edilirler. Denetleme Kurulu, Kültür ve Turizm Bakanlığı temsilcisinin başkanlığında İçişleri, Dışişleri, Millî Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlıkları, Genelkurmay Başkanlığı, Millî Güvenlik Kurulu Genel Sekreterliği ve Emniyet Genel Müdürlüğü temsilcilerinden oluşur (Resmî Gazete, 1986, s. 3). Kanununun 9. maddesinde filmlerin yasaklanmasındaki yetki ve sebepler şu şekilde ifade edilir:

“Mülkî idare amirleri bölgenin özellikleri sebebiyle toplumsal bir olaya sebebiyet vermesi muhtemel eserlerin dağıtım ve gösterimini, gerekçesini de belirtmek suretiyle yetki ve görev sınırları içerisinde yasaklayabilirler. Bakanlık veya mülkî idare amirlerince yapılacak herhangi bir denetim sonucunda eserin Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, millî egemenlik, Cumhuriyet, millî güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak ve genel sağlık, örf ve adetlerimize aykırı bulunması halinde eser yasaklanır ve kanunî takibat açılır. Mahalli mülkî amirlikler ve belediyeler bandrol ve işletmeci ruhsatlarını denetleme yetkisine sahiptir” (Resmî Gazete, 1986, s. 3-4).

1986 tarihli Sinema Kanunu'na dayanılarak 7 Ağustos tarih ve 86/10900 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yapımcıları ile Film Çekmek İsteyen Yabancılar ve Yabancılarla Yapılacak Ortak Yapımlar Hakkında Yönetmelik” (BCA, 030.18.01.02-559-508-10) kabul edilir. Yine 7 Ağustos 1986 tarih ve 86/10901 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik” (BCA, 030.18.01.02-560-509-1) ile film denetiminin uygulanması sırasında dikkat edilecek kıstaslar, düzenlenir (Doğan, 2010, s. 83-84). Bu yönetmeliğin 9. maddesinde “Gösterilmesine ve İcrasına İzin Verilmeyecek Sinema, Video ve Müzik Eserler” şu şekilde ifade edilir: “Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, Millî egemenlik, cumhuriyet, Millî güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak, genel sağlık açısından suç ve suça teşvik unsurunu ihtiva eden, dış siyasete aykırı, Millî kültür, örf ve adetlerimize uygun olmayan film, video ve müzik eserlerinin gösterilmesi ve icrasına izin verilmez.” (Sinema Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik, 1986, s. 18). Yönetmeliğin 4-8 maddelerinde ise, “Denetleme Kurulu ile Alt Komisyonların Kuruluşu, Görevleri, Çalışma Usulleri ve Üyelerin Nitelikleri” ayrıntılı olarak açıklanır (Sinema Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik, 1986, s. 16-17).

1986 tarihli “Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik”in

16. maddesinde, "Türkiye'de düzenlenecek fuar, sergi, çeşitli festival ve şenliklerde, halka sunulacak veya yarışmalara katılmak üzere yurtdışından getirilen film ve video eserlerinin denetimini yapmak amacıyla, Bakanlık; mevcut komisyon ve denetim kurullarından birini geçici olarak yerinde görevlendirebilir" (Sinema Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik, 1986, s. 18) hükmü ver alır. Bu hüküm uyarınca Türkiye'deki Film Festivallerine yurt dışından katılan filmler de denetimden geçirilir. 1988 yılında yabancı ülkelerden gelip İstanbul Film Festivali'ne katılan beş yabancı filmin gösterimi film kontrol komisyonuna takılır. Bu durum, Türk Sinemacılarının ve basınını yanı sıra, uluslararası sinema kuruluşlarının da yoğun tepkilerine sebep olur. Bu tepkileri dikkate alan dönemin Kültür Bakanı Tınaz Titiz'in girişimleriyle mevzuatta değişiklik yapılarak, 1989 yılından itibaren uluslararası film festivallerinde gösterilecek yabancı filmlerin denetim dışı tutulması kararlaştırılır (Uçar, 1995, s. 50).

## Sinema Akımları, Politik Film Örnekleri ve Komisyon Kararları

12 Eylül Askeri Darbesi, yapıldığında, 1960'lardan beri sinema üretimine devam eden Ulusal Sinemacılar ve 1970'lerden beri film çeken Devrimci ve Millî (İslamcı) sinemacılar, aktif olarak bu faaliyetlerini yerine getiriyorlardı. Ancak 12 Eylül sonrasında, Devrimci Sinemacılar ve filmleri, devlet tarafından sakıncalı görülüp bu sinemacıların film üretme olanakları sınırlanırken, Millî Sinemacılar, devlet televizyonu olan TRT'de çalışma imkânı bulurlar. Millî Sinemanın kurucu yönetmeni Yücel Çakmaklı'nın yanı sıra diğer Millî Sinemacılar Mesut Uçakan ve Salih Diriklik de burada dizi çekimleri yaparlar. TRT'deki çalışma döneminden sonra sinemaya dönen Çakmaklı'nın 1989 yılında çektiği *Minyeli Abdullah 1* filmiyle Millî Sinemacıların filmleri daha politik bir düzleme evrilir (Özgüç, 2005, s. 189; Lüleci, 2009, s. 92). Bu filmle Millî Sinemacılar, İslamcı bir söylemle eser vermeye başlarlar (Lüleci, 2016, s. 199-200). Ulusal Sinemacılarından Metin Erksan 1982 yılında TRT için *Preveze Öncesi* adlı tarihi belgesel nitelikli diziyi yönetir. Bu akımının diğer önemli yönetmeni Halit Refiğ ise bir taraftan bağımsız filmler üretirken diğer taraftan TRT için diziler çeker. Ancak 1979 yılında TRT için Kemal Tahir'in aynı adlı romanından uyarladığı *Yorgun Savaşçı* adlı tarih dizisinin yayınlaması darbe sonrası sorun olur. Dizinin 1983 yılında 12 Eylül yönetimi tarafından yakıldığı açıklanır. 1993 yılında HBB TV adlı kanalda eserin başka bir versiyonunun yayınlacağı ilan edilince, yakıldığı söylenen dizi TRT'de yayınlanır.

12 Eylül gerçekleştiğinde yürürlükte olan 26 Ağustos 1977 tarih ve 7/13683 sayılı "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük"ün 18. maddesinde

yapımına, yurda sokulmasına ve gösterilmesine izin verilmeyecek filmlere özelliklerine 11 başlık altında yer verilir (Resmî Gazete, 1977a, s. 5-6). 23 Ağustos 1983 tarihinde “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük”te başlık sayısı 15’e çıkarılır (Resmî Gazete, 1983, s. 8). 7 Ağustos 1986 tarih ve 86/10901 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik”te yasaklanma gerekçeleri ise, bir önceki başlıkta yer verdiğimiz gibi, tek bir cümlede özetlenir (Sinema Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik, 1986, s. 18).

İlk yarısı kabaca askeri darbenin otoriter, ikinci yarısı ise ANAP iktidarının nispeten liberal politikalarının uygulandığı 1980’li yıllar Türk sinemasında, 1960’lar ve 1970’ler kadar net olmasa da toplumsal ve siyasal eleştiri içeren filmler yapılmıştır. Tırpan’ın genel hatlarıyla yaptığı sınıflandırmaya göre, 1980’li yıllarda çekilen toplumsal ve siyasal eleştiri içerikli filmler şunlardır: *Talihli Amele* (1980, Atif Yılmaz), *Zübük* (1980, Kartal Tibet), *Yol* (1981, Şerif Gören), *Faize Hücum* (1982, Zeki Ökten), *Namuslu* (1984, Ertem Eğilmez), *Pehlivan* (1984, Zeki Ökten), *Duvar* (1984, Yılmaz Güney), *Öç* (1984, Mesut Uçakan), *Çıplak Vatandaş* (1985, Başar Sabuncu), *Sen Türkülerini Söyle* (1986, Şerif Gören), *Ses* (1986, Zeki Ökten), *Dikenli Yol* (1986, Zeki Alasya), *Prences* (1986, Sinan Çetin), *Değirmen* (1986, Atif Yılmaz), *Su da Yanar* (1986, Ali Habip Özgentürk), *Yoksul* (1986, Zeki Ökten), *Uzlaşma* (1987, Oğuzhan Tercan), *Selamsız Bandosu* (1987, Nesli Çölgeçen), *Çark* (1987, Muzaffer Hıçdurmaz), *Av Zamanı* (1987, Erden Kral), *Kara Sevdalı Bulut* (1987, Muammer Özer), *Bir Avuç Gökyüzü* (1987, Ümit Elçi), *Yağmur Kaçakları* (1987, Yavuz Özkan), *Sen de Yüreğinde... Sevgiye Yer Aç* (1987, Şerif Gören), *Zengin Mutfağı* (1988, Başar Sabuncu), *Sis* (1988, Ömer Zülfü Livaneli), *Karılar Koşuşu* (1989, Halit Refiğ), *İkili Oyunlar* (1989, İrfan Tözüm), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989, Tunç Başaran), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989, Memduh Ün) (Tırpan, 2004, s. 138-139).

Darbeyle yönetime gelen askerler, doğrudan darbeyi yerecek herhangi bir filmin yapılmasına müsaade etmez; ancak sivil siyaseti ve siyasetçiyi eleştiren filmlere izin verirler (Ural ve Yasin, 2018, s. 583). Bu filmlerden, Aziz Nesin’in aynı adlı romanından uyarlanan, Türk siyasetinin yapısını ve siyasetçisini eleştiren ve 1980 yılında Kartal Tibet tarafından yönetilen *Zübük* filmi, 3 Kasım 1980 tarihinde, yani darbeden hemen sonra, 2 No’lu Film Denetleme Kurulu Başkanlığı önüne geldiği zaman, Vali’nin törenle karşılanmasını müteakip *Zübük* ile kucaklaşması, öpüşmesi ve *Zübük*’ün kolunu valinin omuzuna atarak yürümesi, Vali ile beraber aynı kürsüde konuşmaları ve kürsünün devrilmesi sonrasındaki kaçış sahnesinin çıkarılması şartıyla, halka gösterim izni alır (Ataman, 2013, s. Ek 97). Adalet Partisi (AP) Genel Başkanı Süleyman Demirel’in sıklıkla

kullandığı ifadelere atıfların bulunduğu *Zübük* filminde, Kemal Sunal'ın canlandırdığı siyasetçi tiplemesinin fötr şapkaıyla halkı selamlaması da Demirel'in fötr şapkaıyla seçmeni selamlamasına gönderme içerir. *Zübük* karakterinin filmde, cami yaptırmadan bahsetmesi ve Millî Selamet Partisi (MSP) lideri Necmettin Erbakan'a benzer bıyıkları dikkat çeker (Ural ve Yasin, 2018, s. 583)

Atıf Yılmaz'ın 1980 tarihinde yönettiği *Talihli Amele* filmi ise, 5 Aralık 1980 tarihinde 1 Nolu Film Denetleme Kurulu Başkanlığı masasına geldiğinde filmin, Tüzüğü'nün 18. maddesinin A, B ve C fıkraları gereğince halka gösteriminin ve yurtdışına çıkarılmasının sakıncalı olduğuna ve reddine oy birliği ile karar verilir (Ataman, 2013, s. Ek 99). Film, sonrasında ancak Danıştay kararıyla şartlı gösterim izni alır. Bu karar uyarınca, filmdeki Gazeteci Jale'nin gerçekleri hiçbir yerde yayınlama olanağı bulamadığını ifade eden sözleri ile saf ve mert Anadolu çocuğunun deli olarak nitelendirildiği sahnelerin, kamu düzenini zedeleyici olduğu değerlendirilerek filmde çıkarılmasına karar verilir (Uçar, 1995, s. 60-61).

Bayram iznine çıkan beş mahkûmun hikayesinin anlatıldığı ve yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı ve sıkıyönetim şartları altında çekimi yapılan 1981 yapımı *Yol* filmi de Film Denetleme Kurulu tarafından yasaklanan filmlerden biridir (Özcan, 2013, s. 59). 1106 çekimden oluşan filmde, içerisinde devlet temsili bulunan toplam çekim sayısı 397'dir. Devletin, kişi, kurum ve nesne olarak temsil edildiği bu 397 çekimin 132'sini olumsuz, 265'ini ise nötr çekimler oluşturur (Dursun, 2009, s. 80). Yasadışı yollardan ülke dışına çıkarılan *Yol* filmi, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanır. Bu olaydan sonra filmin senaryosunu yazan Yılmaz Güney'in tüm filmleri sıkıyönetim tarafından yasaklanır ve ellerinde Güney'in filmleri bulunanların bu filmleri sıkıyönetime teslim etmeleri çağrısında bulunulur. Filmleri teslim etmeyen kişilerin, yakalandıklarında cezaya çarptırılacağı söylenir. Sinema salonları, TV ekranları uzun bir süre Güney'in rol aldığı ya da yönettiği filmlere kapatılır (Sönmez, 2010, s. 56). Yılmaz Güney'in 1978 yılında çektiği *Sürü* filmi, Film Denetleme Kurulu tarafından 1981 yılında yeniden denetlenir. Bu denetlemede filmin, "Tüzüğü'nün 18. maddesinin (A), (B) ve (C) fıkraları uyarınca halka gösterilmesinin sakıncalı olduğuna oybirliği ile karar..." verilir (Ataman, 2013, s. Ek 107).

1980'li yılların başında ülkedeki ekonomik sorunları eleştiren filmlerin başında Zeki Ökten'in, 1982 yılında yönetmenliğini yaptığı *Faize Hücum* filmi gelir. Film, o yıllarda ülke gündemini meşgul eden ve binlerce insanın mağdur olmasına sebep olan bankerlik



olgusunu işlemektedir. Üç çocuklu bir ailenin, emekli memur babası Kâmil Bey, yaşadıkları geçim sıkıntısına çözüm olarak bankerleri görür ve evlerini satarak bankerlere verir. Ancak Kâmil Bey ailesi, birkaç ay süren rahatlıktan sonra bankerlerin iflasıyla birlikte tüm mal varlıklarını kaybederler (Keşaplı, 2012, s. 68). *Faize Hücum* filmi, tasarruf sahiplerinin mağduriyetini tasvir ederken, aynı zamanda yüksek faiz beklentisiyle üretmeden zenginleşme zihniyetini de eleştirir (Kaplan, 2021, s. 94-95). *Faize Hücum* filmi, senaryo aşamasında Kurul'un önüne geldiğinde, bu sorunu çözmek için ülke yönetiminin çalıştığının filmin son kısımlarında vurgulanması şartıyla filme çekilmesine, Genelkurmay Başkanlığı temsilcisinin ayrışik oyuyla oy çokluğuyla karar verilir. Genelkurmay temsilcisi, "Anılan senaryonun 6, 7, 17 ve 29. sayfalarında belirtilen diyalogların, Türk toplumunun maruz kaldığı banker olayları ile yakın ilgisi vardır. Bu nedenle adı geçen senaryo, mevcut yönetimi indirekt olarak kınamak amacını taşımaktadır. Kabul edildiği takdirde; konunun istismar edilebileceği düşünülerek red [ret] oyu kullanıyorum" şeklinde kararını gerekçelendirir (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 224). 1983 yılında Film Denetleme Kurulu filmin, "Her kafadan bir ses çıkıyor, devlet dairesini geçti" ifadesinin kamu düzeni açısından sakıncalı bulunup çıkartılması şartıyla halka gösteriminde bir sakınca bulunmadığına oy birliği ile karar verir (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 352).

Politik görüşleri nedeniyle Hakkari'nin bir köyüne sürülen ve burada bir kış boyunca görev yapan bir öğretmenin yaşadıklarını perdeye taşıyan Erden Kral'ın Ferit Edgü'nün aynı adlı romanından 1983 yılında uyarlanan *Hakkari'de Bir Mevsim* filmi de Kurul tarafından gösterimi reddedilen filmlerden biridir. 14 Şubat 1983 tarihine Kurul önüne gelen film hakkında senaryonun filme alınması aşamasında Kurul tarafından uyulması istenilen şartlara uyulmadığı, filmde devlet otoritesini zaafa düşmüş gösteren görüntü ve diyaloglara yer verildiği ve konunun devlet-ulus bütünlüğünü bozucu biçimde işlendiği gerekçeleriyle filmin, Tüzük'ün 18. maddesinin A, B ve C fıkraları gereğince halka gösteriminin sakıncalı olduğuna oy birliği ile karar verilir (Ataman, 2013, s. Ek 111).

Ertem Eğilmez tarafından 1979 yılında çekilen *Erkek Güzeli Sefil Bilo* da sansür konusunda sorunlar yaşayan komedi filmlerine örnektir. Filmde, bir kan davası nedeniyle sevdiği kız Cano'nun babasını öldürmesi istenen Bilo'nun gelişen olaylar sonucunda eşkiya olması konu edilir. *Erkek Güzeli Sefil Bilo*, 1983 yılında yeniden Kurul'un gündemine gelince, daha önce Basın ve Yayın Şubesi Müdürlüğü tarafından denetimden geçirilmiş kopya ile karşılaştırılan *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filmine, çıkarılan sahnelerin ilave edildiği ve galiz küfürlere yer verildiği görüldüğünden Tüzük'ün 18. maddesinin C fıkrasına

aykırı bulunmuş, bu sebeple de halka gösteriminin sakıncalı olduğuna oybirliğiyle karar verildiği görülür (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 316).

Kartal Tibet tarafından 1979 yılında yönetilen *Şark Bülbülü* filmi de tıpkı *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filminde olduğu gibi gösterime girdikten 4 sene sonra, yani 1983 yılında, ilk denetimden çıkarılan sahnelerin eklenerek gösterime sunulması neticesinde yeniden Kurul gündemine gelir. Taşradan İstanbul'a başlık parası kazanmak için gelen Şaban'ın ünlü bir sanatçı oluşunun konu edildiği *Şark Bülbülü* filminin, Basın ve Yayın Şubesi Müdürlüğü'nde tarafından denetimden geçirilmiş kopya ile karşılaştırıldığında orman zabıtasına rüşvet verilen sahnelerle, senaryodan çıkarılması istenilen "Benim götümde donum yok" sözü ve küfürlere filmde yer verildiği görüldüğünden Tüzüğü'nün, 18. maddesinin C fıkrasına aykırı bulunmuş, bu nedenle de halka gösteriminin sakıncalı olduğuna oy birliğiyle karar verilir (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 317).

Ümit Efehan'ın 1984 yılında yönettiği ve İlyas Salman'ın İlyas Çiçek isimli edebiyat öğretmenin Kız Lisesi'nde göreve başlamasıyla başından geçen olayların anlatıldığı *Kızlar Sınıfı* da benzer bir sorun yaşar. Onay alınan senaryo ile çekimler arasında farklılık olduğunu tespit eden şu kararı verir:

"Filmin denetiminden geçen senaryosu ile çok büyük farklılıklar taşıyacak nitelikte çekilmiş olup, bu değişiklikler genel ahlak ve adap korunması gereken değerler açısından sakınca teşkil etmekte, okul öğretmeni gibi saygı duyulması gereken kavram ve kurumları küçük düşürecek şekilde alay edilmekte genel ahlak ve adaba aykırı söz ve davranışlar filmin bütününde sergilenmektedir. Bu nedenle filmin bu hâliyle Tüzüğü'nün 19. maddesi gereğince halka gösterilmesinin sakıncalı olduğuna oybirliği ile fakat filmin senaryoya uygun bir şekilde çekilmiş şeklinin intikali hâlinde yeniden denetlenebileceğine karar verilmiştir" (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 353).

1962 yılında Metin Erksan tarafından Fakir Baykurt'un eserinden sinemaya uyarlanan *Yılanların Öcü*, 1985 yılında bu defa Şerif Gören tarafından çekilir. Köyde yeni bir ev yapımının iki aile arasında gerilime sebep olmasının anlatıldığı ve Erksan tarafından ilk çekildiği yıllarda Sansür Kurulu'nda problemlerle karşılaşan film hakkında bu defa Kurul, "Senaryonun filme çekimi sırasında ulusal duyguları incitici, suç işlemeye teşvik edici sahnelerle genel ahlak ve adaba aykırı söz ve görüntülere yer verilmemesi şartıyla" çekimine oy çokluğuyla izin verilmiştir, kararı verir. Ancak Emniyet Genel Müdürlüğü

temsilcisinin, “Senaryonun filme alınmasının tüzüğün 19. maddesinin a, g, i, k, l fıkraları gereğince sakıncalı olduğu yolunda ayrışık oy” kullandığı vurgulanmıştır (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 358).

Atıf Yılmaz’ın 1986 yılında yönettiği ve Şener Şen’in başrolünü oynadığı Reşat Nuri Güntekin’in romanından uyarlanan *Değirmen* filmi de Kurul’un hakkında karar verdiği filmlerden biridir. Osmanlı’nın son dönemlerinde bir taşra kasabasında, bir kaymakamın düzenlediği eğlencede deprem oluyor zannedilmesinden sonra gelişen olaylar konu edilir. *Şey Sarsılıyor* ismiyle ilk olarak Kurul’a gelen film hakkında şu karar verilir:

“Değirmen (Şey Sarsılıyor) (Atıf Yılmaz, Senaryo, 1986/1) Filmciler Derneğinde toplanan Film Denetleme Üst Kurulu, 2 Nolu Film Denetleme Kurulunun 29.7.1986 tarih ve 46 sayılı kararı ile reddedilen ‘Şey Sarsılıyor’ adlı filmin senaryosunun incelendiği ve Odak Film’den Atıf Yılmaz’ın” itiraz dilekçesinde de kabul ettiği gibi aşağıdaki değişiklikler yapılarak senaryonun filme çekilmesinde sakınca olmadığına ve 2 Nolu Film Denetleme Kurulu’nun adı geçen kararının bozulmasına oyçokluğu ile” karar verildiği belirtilmiştir. Karar metninde yapılan değişiklikler ise şöyle belirtilmiştir: ‘a. Filmin adının ‘Değirmen’ olarak değiştirilmesi, b. Senaryonun 29. sayfasında 1. köylünün söylediği (Senin anlayacağın yer depremi değil, bildiğin bel depremdir bu...) cümlesinin tamamen çıkarılmasına...” (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 258).

Soğuk Savaş dönemi koşullarının hüküm sürdüğü 1980’lerde Film Kurullarının verdiği bazı kararlarda bir NATO ülkesi olan Türkiye’de normal karşılanabilecek bir komünizm/ sosyalizm kaygısı dikkati çeker. Hindistanlı Yönetmen Raj Kapoor’un 1970 yılında çektiği *Palyaço* (Mera Naam Joker) filminin 1982 yılında gösterimine ancak, filmin başlangıcında görülen Lenin fotoğrafı ve Rus bayrağının görüntüden çıkarılması şartıyla izin verilir (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 275). Sylvester Stallone’nin 1985 yılında hem yönetip hem de başrolünü oynadığı filmi Rocky IV hakkında, filmin başlangıcında üzerinde ABD ve SSCB bayrakları bulunan boks eldivenlerinin birbiriyle çarpışması görüntüsünün ve “Sosyalist Enternasyonal Marşı”nın çıkarılması istenir. “Sovyet eski liderlerinden Lenin’in, Marks’ın asılı resimlerinin görüldüğü sahnelerin, Sovyet boksörün Politbüro üyesi tarafından tehdit edilmesi, boksör tarafından üyenin havaya kaldırılıp savrulması sahnelerinin çıkarılması ve filmin altyazılarında ve Türkçe dublajında iki devleti rahatsız edecek cümle ve konuşmalara yer verilmemesi şartıyla filme gösterim izni verilir. Yine 1984 yapımı *Godzilla’nın Dönüşü* adlı filmin gösterimi hakkında ise 1986 yılında Kurul

tarafından “Rus ve Amerikan bayraklarının çıkarılması” şartı getirilir (Karadoğın ve Öztürk, 2022, s. 380).

## Sonuç

Ülkelerdeki siyasal iktidar biçimleriyle sinema endüstrisi arasında çok boyutlu bir ilişki vardır. Siyasal iktidarlar, genel sanat politikaları içinde sinemayı birer ideolojik aygıt olarak kullanabildikleri gibi, sinemacılar da kendi politik görüşlerini sinema yoluyla iletme yoluna gidebilirler. Tabii bu ilişki ülkelerdeki iktidarların demokratik ya da otoriter olmalarına göre şekillenir. Demokratik ülkelerde sinema faaliyetleri daha özgür bir çalışma ortamı içinde gerçekleştirilirken, otoriter ülkelerde sinema üretimi iktidarların sıkı yönlendirme ve denetlemeleri altında yapılabilir. Bu bağlamda, birçok siyasal ve ekonomik gelişmenin yaşandığı 1980'ler Türkiye'sindeki iktidar ile sinema endüstrisi arasındaki ilişkiler, ayrıntılı bir incelemeyi hak etmektedir. Bu çalışma, basılı kaynaklar, filmler ve arşiv belgeleri rehberliğinde bu ilişkiyi analiz etmeyi amaçlamaktadır.

1970'lerin sonunda yaşanan politik kutuplaşmanın getirdiği şiddet, siyasal istikrarsızlık ve ekonomik sorunlar sonucunda, 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'yle Türkiye'de demokrasi bir kez daha kesintiye uğrar. Binlerce insan tutuklanır, hapse atılır ve onlarcası idam edilir. Siyasi partiler kapatılıp yöneticileri gözaltına alınır. Sivil toplum kuruluşlarının faaliyetleri yasaklanır. Ülke 1983 yılında Özal liderliğindeki ANAP'ın iktidara gelişine kadar askerler tarafından yönetilir. 1980'ler, askeri darbenin yanı sıra, 82 Anayasası'nın kabulü, Bankerler Skandalı, PKK terör örgütünün eylemlere başlaması, Yunanistan ve Bulgaristan ile yaşanan sorunların gündeme geldiği bir on yıllık dönem olur. Bu dönem hem politik hem de sosyal ve kültürel alanda ikili bir yapı arz eder: Bir tarafta 80'lerin daha fazla ilk yarısına damga vuran ve Kenan Evren'in temsil ettiği, toplumu depolitize etmeyi, sınırlamayı öneren güvenlikçi politikalar, diğer tarafta ise ANAP hükümetinin ve dolayısıyla Turgut Özal'ın temsil ettiği ekonomide olduğu gibi politika alanında kendini gösteren görece liberal politikalar.

Ekonomide, 1980'lerin dünyadaki genel eğilimine uygun olarak, neoliberal politikaları benimseyen Özal hükümeti, kültür politikalarında ise, Türk İslam Sentezi anlayışına uygun bir politika izler. Genel muhafazakâr yaklaşımın aksine Atatürk ilkeleri konusunda daha ılımlı bir yaklaşım sergileyen Aydınlar Ocağı mensupları tarafından geliştirilen Türk İslam Sentezi, İslam ve Türklüğün tarih içinde uyumlu bir birliktelik sunduğunu belirtmekle beraber, Atatürk ilke ve inkılaplarına da sıcak bakmaktadır. Bu yönüyle hem

Özal hükümetinin hem de askerlerin politik yaklaşımlarına uyan bir söylemdir. Zira, askerler de Atatürk ilkelerinden taviz vermeden, o dönem etkisi giderek azalmaya başlasa da, komünizm tehlikesine karşı dini, bir enstrüman olarak kullanma eğilimindedirler. 1980’li yıllarda TRT’de Millî Sinemacı yönetmenler tarafından çekilen bazı diziler bu kapsamda ele alınabilir. Özal da Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Atatürk’ün yaklaşımına benzer bir şekilde, millî sanatlarımızın Batı tekniğiyle işlenmesinden bahseder, ancak bunun için hiçbir zaman Atatürk döneminde olduğu kadar çaba gösterilmez. Özal döneminde uygulanan ve 24 Ocak Kararları’yla şekillenen liberal ekonomik politikalarla dışa açılan ülkede, tüketim en önemli değer haline alır. Bu tüketim toplumu, Amerika’dan ithal tanımlamayla ‘yuppie’ denen, kendi seçkinlerini yaratır. Ülkede her türlü mal bulunur, ancak gelir dağılımındaki adaletsizlik artar.

12 Eylül Askeri Darbesi, her alanda olduğu gibi sinema alanında da yıkıcı bir etki yapar. Birçok sinemacı tutuklanır, sinema kuruluşları kapatılır, bazı sinemacılar ülkeyi terk ederler. Bunun sonucunda üretilen film, gösterim yapılan salon ve seyirci sayılarında büyük düşüşler yaşanır. Bunda o yıllarda evlere girmeye başlayan video cihazları, buna uygun çekim yöntemleri, 70’lerde güvenlik kaygıları ve erotik filmler yüzünden eve kapanan aile seyircisinin, videonun yanında yaygınlaşan televizyonda film izleme alışkanlığının artması da etkili olur. 80’lerin ikinci yarısında yabancı firmalara Türkiye’de faaliyet gösterme izni verilmesi sonucunda Türk sinemasının geleneksel, finans, gösterim ve dağıtım ağı bozulur, yabancı firmalar bu alanlarda etkin hale gelir. Sinemaya eski kuşak yönetmenlerin yanı sıra yeni bir yönetmen kuşağı giriş yapar. Devrimci Sinemacılar sinemadan uzaklaşırken Ulusal Sinemacılar ve Millî Sinemacılar bir süre TRT için üretim yaparlar. Ancak Millî Sinemacılar 1980’lerin sonunda TRT’den ayrılıp politik filmler yapmaya başlarlar. Darbe sonrasında iktidara gelen siyasal iktidarın toplumu depolitize etme politikasına uygun olarak sinemada birey ön plana çıkar. Bu en fazla kadın filmlerinde görülür. Bunun dışında komedi filmleri, arabesk filmleri ve çoğunlukla 80’lerin ikinci yarısında 12 Eylül konulu filmler yapılmaya başlanır.

1980 Askeri Darbesi yapıldığı esnada Türk sinemasında denetim 1977 ve 1979 yıllarında kabul edilen tüzük ve yönetmeliklerle sağlanıyor ve bu tüzük ve yönetmelikler 1934 tarihli “Polis Vazife ve Salâhiyet Kanunu”na dayandırılıyordu. Darbeden sonra 1983 senesinde “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük” kabul edilir. 1986 senesinde ise Türk sineması ilk olarak “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu”na kavuşur. Aynı yıl bu kanuna dayandırılan “Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik” kabul edilir. Böylece 1980’lerde sinema alanındaki yasal

düzenlemeler tamamlanmış olur. Özellikle Sinema Kanunu, sinema alanında daha liberal bir ortamın oluşmasını sağlar. Ancak yasal düzenlemelerle oluşturulan sinemadaki bu olumlu atmosfer, yabancı sermaye alanında çıkarılan bazı kanunların yabancı firmalar lehine yerli firmalar aleyhine ortaya çıkardığı durum neticesinde değişir.

12 Eylül'ü gerçekleştiren askerlerin güçlerini henüz sivil siyasetçilerle paylaşmadığı 1980'lerin ilk yarısında çekilen filmlerde, gerçekte ülkeyi yöneten askerler ve onların gerçekleştirdiği askeri darbeyi sinema yoluyla eleştirmenin imkânı yoktur. Ancak bu dönemde sivil siyasetçiler ve sivil siyasetin *Zübük* gibi filmlerde eleştirilmesi imkânı vardır. Askerler bir anlamda askeri darbeyle yönetimden uzaklaştırdıkları sivil siyasetin yetersizliğinin gösterilmesine destek olmasalar da kayıtsız kalmaktadırlar. Sinemacılar da bunu değerlendirerek ülkenin sorunlarını askere pek dokunmadan sivil siyaseti hedefe oturtarak ve özellikle ekonomi politikalarından duydukları rahatsızlıkları daha fazla komedi filmleri üzerinden eleştirme yoluna giderler. 12 Eylül Darbesi'nin eleştiri konusu edildiği filmler ise genel olarak 1980'lerin ortalarından sonra görülmeye başlar, yani Özal hükümetinin rüştünü ispat ettiği ve nispeten liberal bir yaklaşımı benimsediği yıllarda. Ancak bu filmlerde bile 12 Eylül'ü gerçekleştirenler doğrudan hedef alınamaz, onun yerine darbenin olumsuz etkilerine maruz kalan bireylerin hikayeleri gündeme getirilir.

1980'li yıllarda Türk sinemasında kadın ve arabesk filmleri de yoğunlukla üretilen film türlerindedir. Kadın filmlerinin bu kadar fazla ve geçmişe göre daha bireysel düzeyde ele alınmasını, darbe sonrasında siyasal iktidarın depolitize bir toplum yaratma projesiyle ilişkilendirmek mümkündür. Bu filmlerde kadınlar, daha derinlikli karakterler olarak yer almaya, cinsel ve toplumsal kimlikleriyle konu edilmeye başlanır. Arabesk filmlerin çoğalmasını ise, 1980'lerle beraber gecekondulaşmanın ve toplumsal hareketliliğin artışıyla ilişkilendirmek gerekir. Bu yıllarda yaşanan bu sosyolojik gelişmeler Türk sinemasında karşılığını bulur. Yine Özal döneminde ekonominin yurt dışına açılması, ithalatın özendirilmesi sonucu tüketim alışkanlıklarında yaşanan değişimler ve bunun getirdiği ekonomik/sınıfsal sorunlar sinemanın ilgisinden kaçmaz.

1980'ler Türk Sineması, daha önceki dönemlere göre daha fazla dış etkiye maruz kalmıştır: 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi, 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi ve 12 Mart Muhtırası'na göre Türk sinemasını daha olumsuz şekilde etkilemiştir. 1980'lere kadar finans, dağıtım ve gösterim alanlarında kendi imkanları dahilinde hareket eden Türk sineması, 1980'lerde sektöre başta büyük Amerikan şirketlerinin girmesiyle, bu özelliğini

kaybetmiş ve bunun çeşitli olumsuz yansımalarıyla karşılaşmak zorunda kalmıştır. Özal döneminin 24 Ocak Kararları'yla şekillenen ekonomik ortamında video cihazlarının ve önceki yıllarda kurulmuş olsa da televizyon yayıncılığının ulaştığı alan ve kanal sayısındaki artış da Türk sinemasını etkileyen etkenlerden olmuştur. Ülkeyi depolitize etmeye çalışan bir askeri yönetim altında çalışma zorunluluğu, sinemada ele alınan temaları da etkilemiş, daha bireysel meselelerin ele alındığı filmler yapılmıştır.

Çalışmanın Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, bu araştırmanın genel hipotezi olarak, 12 Eylül Askeri Darbesi'yle iktidara gelen askeri yönetimin, sinema alanında da özgürlükleri kısıtlayıcı politikalar uygulayacağı, 1983 yılında iktidara gelen Turgut Özal hükümetinin ise daha özgürlükçü bir yaklaşım benimseyeceği kabul dilmıştır. Çalışmanın sonucunda elde edilen veriler hipotezimizi destekler görünümündedir. Zira 1980 yılında iktidara gelen askeri yönetim, 1977 yılından beri yürürlükte olan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük"ü 1983 yılında çıkarılan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük"e kadar değiştirmemişse de sıkı şekilde uygulamaya devam etmiştir. 1983 yılındaki bu tüzük ise özü itibarıyla radikal bir değişiklik içermemektedir. Askeri yönetimin sinema alındaki asıl etkisi, sinema meslek örgütlerinin kapatılması ve sinema sanatçılara yönelik tutuklama ve mahkûmiyet kararlarıdır. Özal'ın iktidarda olduğu 1986 yılında ilk defa çıkarılan "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanun"unun ve aynı yıl çıkarılan "Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik"in görece özgürlükçü olmaları ve dönemde sinema meslek örgütlerinin yeniden faaliyete başlaması da hipotezimizi destekler niteliktedir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- 1965'ten günümüze Sinematek derneği. (2016). Sinematek. <http://www.sinematek.org/sinematek/250-hakkimizda-3.html>
- Ahmad, F. (2007). *Modern Türkiye'nin oluşumu* (6. basım). Kaynak Yayınları.
- Akşin, S. (2008). *Kısa Türkiye tarihi* (5. Basım). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Althusser, L. (2008). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.

- Ataman, A. (2013). *Türk sinemasında sansür ve etkileri* (Tez No. 345760) [Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Bali, R. N. (2002). *Tarz-ı hayat'tan life style'a yeni seçkinler, yeni mekânlar, yeni yaşamlar*. İletişim Yayınları.
- Başaran, F., & Boztepe, V. (2021). Türkiye'de toplumsal değişim ve güldürü sineması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, 925-954. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1813512>
- Bayburtluoğlu, S. (2005). *1980 sonrası Türk sineması ve Yavuz Turgul* (Tez No. 220166) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Baykal, K. C. (2020). 5224 sayılı sinema kanunu'nda yapılan son değişiklikler ve yeni denetim sistemi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 51, 102-118. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1152605>
- Bayrakdar, M. (2015). *1980'lerde Türkiye'de sosyoekonomik sorunların Türk güldürü sinemasına yansımaları: Kartal Tibet sineması örneği* (Tez No. 414557) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Beyoğlu, S. (2014). Türkiye'nin dış politikası (1923-2000). S. Beyoğlu ve A. Satan (Ed.), *Modern Türkiye tarihi* (s. 201-218). Marmara Üniversitesi Yayınevi.
- Boztepe, V. (2007). *1960 ve 1980 askeri darbelerinin Türk siyasal sinemasına etkileri* (Tez No. 208634) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Büyükoztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Copeaux, E. (2000). *Tarih ders kitaplarında (1931-1993) Türk tarih tezinden Türk-İslam sentezine* (A. Berktaş, Çev.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Baykal, K. C. (2020). 5224 Sayılı Sinema Kanunu'nda yapılan son değişiklikler ve yeni denetim sistemi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 51, 102-118. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1152605>
- Çağlar, A., Uluçakar, M. (2017). Günümüz Türkçülüğünün İslamla imtihanı: Türk-İslam sentezi ve Aydınlar Ocağı. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 119-139. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/582105>
- Çam, E. (t. y.). *Siyaset bilimine giriş*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Doğan, D. Ç. (2010). Sinemanın toplum hayatındaki rolü ve denetimi. *Hukuk Gündemi, Ankara Barosu Stajyer Avukat Dergisi*, 14, 77-86. <https://docplayer.biz.tr/26148453-Rolu-ve-denetimi-sinemanin-toplum-hayatindaki-kultur-sanat-duygu-caglar-dogan-stj-avukat.html>
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül yılları ve sinemamız*. İnkılâp Kitabevi.
- Dursun, B. (2009). *Yılmaz Güney sinemasında devlet temsili* (Tez No. 240759) [Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Erkılıç, H. (2008). 12 Eylül filmlerini yeniden düşünmek: Toplumsal travmadan toplumsal hicve. T. İlter, N. Kara, M. Atabey, Y. Arslan, & Orun Müge (Ed.), *Communication in Peace/Conflict in Communication* (s. 119-126). Eastern Mediterranean University Press. [https://globalir.emu.edu.tr/Documents/cpcc2007/Com\\_Peace\\_Conflict\\_Com\\_2007.pdf#page=130](https://globalir.emu.edu.tr/Documents/cpcc2007/Com_Peace_Conflict_Com_2007.pdf#page=130)



- Ertem, B. (2014). Türkiye Cumhuriyeti tarihinde asker-sivil ilişkileri (1923-2000). S. Beyoğlu, & A. Satan (Ed.), *Modern Türkiye Tarihi* (s. 423-438). Marmara Üniversitesi Yayınevi.
- Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Kitaplığı.
- Findley, C. V. (2012). *Modern Türkiye tarihi* (G. Ayas, Çev.). Timaş Yayınları.
- Girit, O. (2014). Özal'lı yıllar (1980-1990). S. Beyoğlu, & A. Satan (Ed), *Modern Türkiye Tarihi* (s. 349-357). Marmara Üniversitesi Yayınevi.
- Güngör, A. C. (2019). Geçmişten günümüze Türkiye'de devlet-sinema ilişkisine bakış. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 9, 344-357. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/743343>
- Gürbilek, N. (2019). *Vitrinde yaşamak 1980'lerin kültürel iklimi*. Metis Yayınları.
- Hale, W. (2014). *Türkiye'de ordu ve siyaset*. Alfa Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye'de 1980 sonrası sinema politikaları* (Tez No. 265372) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- İnce, M. (2010). *Sinemada 12 Eylül askeri darbesi* (Tez No. 263689) [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in karşı sinema kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 72-87. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/386945>
- İşeri, R. (2008). *Türkiye'de etnik terör: Asala ve PKK örneği* (Tez No. 226711) [Yüksek Lisans Tezi, Atılım Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Kadıoğlu, A. S. (2020, 07). Türk-İslam sentezi'nin oluşum ve gelişim süreci. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16, 813-834. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/994412>
- Kapani, M. (1992). *Politika bilimine giriş*. Bilgi Yayınevi.
- Kaplan, F. N. (2021). Türkiye'nin ekonomik sorunlarının sinemada temsili: Bankerler krizi ve Faize Hücum filmi örneği. Y. Lüleci, & F. N. Kaplan (Ed.), *Sinemada Temsil ve Gerçeklik* (s. 57-115). Çizgi Kitabevi.
- Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. Agora Kitaplığı.
- Karabulut, K. (2010). Özal Dönemi Türkiye'nin ekonomi politijü. *Turgut Özal uluslararası ekonomi ve siyaset kongresi I Küresel krizler ve ekonomik yönetim bildiriler kitabı* (s. 978-1008). <http://abakus.inonu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11616/12122/57.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Karadoğan, A., & Öztürk, S. R. (2022). *Türkiye'de sinema sansürünün tarihi (1932-1988) (Cilt 3)*. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü.
- Karpat, K. (2012). *Kısa Türkiye tarihi (1800-2012)*. Timaş Yayınları.
- Keşaplı, O. (2012). *1960'tan günümüze Türkiye'deki politik düşüncenin sinematografik sunumu* (Tez No. 298195) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Kozanoğlu, C. (1992). *1980'lerden 90'lara Türkiye ve starları cilalı imaj devri*. İletişim Yayınları.
- Lüleci, Y. (2009). *Türk sineması ve din*. Es Yayınları.
- Lüleci, Y. (2015). *Tek Parti döneminde iktidar ve sanat*. İskenderiye Kitap.
- Lüleci, Y. (2016). 27 Mayıs ve 12 Eylül askeri darbelerinin Türk Sinema sektörüne etkileri. *Muhafazakâr Düşünce*

- Dergisi*, 49, 183-208. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/982380>
- Lüleci, Y. (2020a). Demokrat Parti döneminde (1950-1960) iktidar ve sinema ilişkileri. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, 14, 28-46. <https://www.acarindex.com/pdfs/1047847>
- Lüleci, Y. (2020b). 1960'lı yıllarda Türkiye'de iktidar ve sinema ilişkileri. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 8, 1200-1233. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1069315>
- Lüleci, Y. (2020c). 1970'li yıllarda Türkiye'de iktidar ve sinema ilişkileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD)*, 18, 495-528. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1336905>
- Neziroğlu, İ., & Yılmaz, T. (2013). *Hükümetler, programları ve genel kurul görüşmeleri (Cilt 7)*. TBMM Basımevi. <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/bitstream/handle/11543/141/201400889c7.pdf?sequence=7&isAllowed=y>
- Okumuş, F. (2014). *Sinema tarihyazımı*. Gece Kitaplığı.
- Onaran, Â. Ş. (1995). *Türk sineması (Cilt 2)*. Kitle Yayınları.
- Özcan, S. (2013). *Sinemada anlam: Günümüz Türkiye Sineması'nda 12 Eylül temalı filmlerin incelenmesi (Tez No. 340187)* [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk sineması*. Dünya Kitapları.
- Öztekin, A. (2003). *Siyaset bilimine giriş*. Siyasal Kitabevi.
- Pamuk, Ş. (2014). *Türkiye'nin 200 yıllık iktisadi tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Polis Vazife ve Salâhiyet Kanunu. (1934, 7 14). <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.3.2559.pdf>
- Poulantzas, N. (1980). *Faşizm ve diktatörlük*. Birikim Yayıncılık.
- Resmî Gazete. (1977a). <http://updatetest.palmiyeyazilim.com/eskiregalar/1977/09230.pdf>
- Resmî Gazete. (1977b). <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/16107.pdf>
- Resmî Gazete. (1983). <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/18239.pdf>
- Resmî Gazete. (1986). <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/19012.pdf>
- Sakal, F. (2014). Tarihyazımında temel kavramlar. A. Şimşek (Ed.), *Tarih Nasıl Yazılır?*. Tarihçi Kitabevi.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk sineması tarihi*. Kabalıcı Yayınevi.
- Scognamillo, G. (2011). *Giovanni Scognamillo'nun gözüyle Yeşilçam*. Küre Yayınları.
- Seçkin, A. (2009). Türkiye'deki kültür politikalarının ekonomi politiği. S. Ada, & H. A. İnce. (Ed.), *Türkiye'de kültür politikalarına giriş* (s. 111-127). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sinema Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik. (1986). <https://www.resmigazete.gov.tr>: <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/19211.pdf>
- Sönmez, P. (2010). *Türk sinemasında sansür ve Metin Erksan örneği* (Tez No. 261085) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Sunar, L., Ülker, O., & Bulut Kartal, F. (2022). *Geleceğin Türkiyesinde kültür politikaları*. İlke Yayınları.
- Tırpan, M. (2004). *Sinema ve ideoloji Türk sinemasında politik filmler* (Tez No. 146436) [Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Tokgöz, E. (2005). Cumhuriyet döneminde ekonomik gelişmeler. *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Cilt 2, s. 319-368.

Atatürk Araştırma Merkezi.

Tunç, E. (2012). *Türk sinemasının ekonomik yapısı (1899-2005)*. Doruk Yayıncılık.

*Türkçe Sözlük*. (2005). (10. Basım). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası. <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.2709.pdf>

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Belgeleri. BCA, 030.18.01.02-380-245-10, BCA, 030.18.01.02-488-110-6, BCA, 030.18.01.02-559-508-10, BCA, 030.18.01.02-560-509-1, BCA, 030.18.01.02-470-9-2, BCA, 030.18.01.02-522-302-7.

Uçar, E. (1995). *Türk sinemasında sansür konusuna bir yaklaşım* (Tez No. 41430) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Uluyağcı, C. (2002). 1980 sonrası Türk sinemasında özgür kadın imgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar. *Kurgu Dergisi*, 19(1), 1-8. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1497146>

Ural, S., & Yasin, E. (2018). 1980-1983 yılları arasında Türkiye'de basın ve sanat hayatı. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, 62, 571-593. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/907362>

Uzun, A. (2014). *1950 sonrası toplumsal olayların sanata yansımaları* (Tez No. 366985) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Ünal, M. (2018). 1960-1990 yılları arasında toplumsal eleştiri perspektifinden Türk güldürü sineması. *Sosyoloji Dergisi*, 37, 21-39. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/490746>

Ünsaldı, L. (2008). *Türkiye'de asker ve siyaset* (O. Türkay, Çev.). Kitap Yayınevi.

Yaman, Y. Ş., & Başçı, E. (2020). "Katma Değer Şaban" ve "Orta Direk Şaban" filmlerinde 1980'ler Türkiye'sinin ekonomi politikalarının eleştirisi. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 6(2), 223-243. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1273559>

Yaylagül, L. (2018). *Sinema toplum siyaset*. Dipnot Yayınları.

Yengin, D. (2017). *İletişim çalışmalarında araştırma yöntemleri ve uygulamaları*. Der Yayınları.

Yılmaz, A. N. (2015). *1980 sonrası Türkiye'de sanat ve siyaset*. Ütopya Yayınevi.

Yorgun Savaşçı. (t.y.). Wikipedia. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Yorgun\\_Sava%C5%9F%C3%A7%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yorgun_Sava%C5%9F%C3%A7%C4%B1)

Zürcher, E. J. (2006). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi* (Y. S. Gönen, Çev.). İletişim Yayınları.



# Leviathan Filminde Sinemasal Mekânın Kurgulanışı

## The Construction of Cinematic Space in Leviathan

Hilal SATICI<sup>1</sup>



### Öz

Sinema kendinden önce kabul görmüş sanat dallarıyla etkileşim içerisindedir. Mimariyle sinemanın birbiriyle olan bağı ise deneysel sanatlar olmalarından ve her ikisinin de mekândan ve zamandan ayrı düşünülmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda sinema, mekân olgusunun en yoğun kullanıldığı sanat dallarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahne tasarımı, ışık, kadraj, kurgu sinema sanatında belirli bir anlam yaratmak için yönetmenin ve görüntü yönetmeninin iş birliği içerisinde çalışmasının bir sonucudur. Sinemada hiçbir şey tesadüf olarak izleyiciye sunulmaz. Kompozisyon oluşturulurken mizansen, sahne trafiği, aydınlatma, dekor, kadraj içi ve kadraj dışı tüm öğeler, ses tasarımı gibi tüm unsurlar mekân kavramı ile ilişkilidir ve içeriğin anlatım dili üzerinde etkilidir. Tüm bu sinematografik öğeler yönetmenin bakış açısını ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, Rus sinemasının kült yapımlarından biri olan *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) filminin sinemada mekân ilişkisi ve sinemasal mekânın anlatıya olan etkisi çerçevesinde sinematografik incelemesi yapılmıştır. Bu çalışma, sinema ve mekân ilişkisine sinema sanatı perspektifinden bakan çalışmaların yoksunluğundan yola çıkarak *Leviathan* filminin kompozisyon, aydınlatma, renk kullanımı, mekân tasarımı gibi teknik öğelerini ortaya koyarak literatüre bu anlamda katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Leviathan*, sinemasal mekân, sinematografi, kompozisyon, Rus sineması

### Abstract

Cinema interacts with previously established branches of art. The connections between architecture and cinema stem from their experiential nature and their inextricable links to space and time. In this context, cinema represents an art form that most intensively utilizes the concept of space. The art of cinema entails stage design, lighting, framing, and editing, which are collaborative products conceived and executed by the director and cinematographer to create and convey specific meaning. Nothing presented to a film's audience is coincidental. The composition is crafted with meticulous attention to detail. It takes into account all elements within and outside the frame, including the 'mise en scène', stage traffic, lighting, décor, and sound design. A careful consideration of these cinematographic elements reveals the director's point of view. This study explores the cinematography of *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014), a cult classic of Russian cinema, to examine the relationships between space in cinema and the effects of cinematic spaces on a film's narrative. Studies investigating the associations between cinema and space from the perspective of cinema art

<sup>1</sup>Araştırma Görevlisi, İstanbul Rumeli Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: H.S. 0000-0003-2298-7806

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Hilal SATICI,  
İstanbul Rumeli Üniversitesi, Radyo,  
Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul,  
Türkiye  
E-posta/E-mail: hilal.satici@rumeli.edu.tr

Başvuru/Submitted: 10.08.2023

Kabul tarihi/Accepted: 23.11.2023

Atıf/Citation: Satıcı, H. (2023). *Leviathan* filminde sinemasal mekânın kurgulanışı. *Filmvisio*, 2, 39-63.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0013>

remain scarce. Hence, this study aims to contribute to the existing literature by elucidating the technical elements of *Leviathan*, such as its composition, lighting, use of colors, and space design.

**Keywords:** *Leviathan*, cinematic space, cinematography, composition, Russian cinema

## Extended Abstract

Cinema and architecture represent two inseparable disciplines that evolved in tandem with humanity's relationship with space. The two fields of study have maintained a constant dialogue since their conception. The art of cinema has been inextricably linked to time and space since its inception. Architects frequently employ cinematic terms such as frame, sequence, and framing, and the terminological scaffolds of cinema and architecture often intersect despite certain inherent differences in their use of space. In the cinematic realm, space can encompass an entire city or be constricted to the confines of a meticulously constructed studio set. Production teams on studio sets exert greater control over the environment. Set designers can easily construct digital cities, landscapes, or entire worlds. Modern technological advances allow filmmakers to conjure worlds that defy reality, manipulate crowd sizes, enable characters to defy gravity, and execute wide-ranging imaginative actions such as fantastical battles. These cinematic spaces offer richer and more immersive experiences than their physical counterparts and are often labeled "re-experienced spaces." Camera placement is pivotal to the formation of audience perception. For instance, a wide-angle view of the crowded İstiklal Street evokes a different emotional response than a close-up frame of the same scene. The wide shot appears to overflow with people; the close-up amplifies the sense of density, creating an illusion of a larger crowd. The interplay of camera positions, angles, lighting, editing, set design, and color manipulation generates a powerful tool to manipulate the use of space in alignment with the director's vision and the expertise of the technical team. A literature review reveals studies centered on examining the relationship between cinema and space in the contexts of animation and science fiction films. Technological advancements have caused science fiction films to increasingly embrace the power of cinema to materialize the realm of imagination, seamlessly integrating architecture into this process and enabling the actualization of spaces that defy the constraints of reality. The advent of 3D, 4D, and 5D filmmaking, coupled with the use of specialized glasses, further intensifies the spatial experience, immersing viewers in the cinematic world as active participants. Cinematic spaces transcend mere

imagery and become tangible experiences; physical spaces are transformed into captivating narratives on the silver screen. In such contexts, cinematic spaces can be broadly categorized as either existing or designed. This study investigates the cinematic use of space in the film *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014). Intensive scrutiny of *Leviathan* reveals a consistent reliance on existing spaces as cinematic environments. The film employs three main forms of cinematic space to enhance the narrative across various scenes: contextual, complementary, and dialogical spaces. The entirety of the film unfolds in Russia in a fishing town by the sea. The director utilizes wide shots to introduce the setting, immersing the audience in the world inhabited by the characters. These establishing shots deliver a wealth of information about the surroundings of the characters and convey cultural, social, and economic codes. The film's Russian location is reflected in the selection of cold colors: blue and green hues dominate the lighting, color palette, and textures. The characters are primarily captured in fixed or wide shots when they are not engaged in dialogue, and focus is maintained on the setting rather than the individual. Close-up shots are reserved for scenes with dialogues, and the director employs depth of field in such scenes to highlight specific aspects. *Leviathan* is a testament to the masterful use of cinematography in Russian cinema. The film seamlessly integrates the chosen setting as a complementary element to convey the intended message. The director skillfully interweaves philosophical and religious themes throughout the narrative to underscore the significance of the *Leviathan* story.

## Giriş

“Mekân hiçbir zaman boş değildir;  
her zaman bir anlam içerir.”  
(Henri Lefebvre, 2014)

20. yüzyılda gelişen ve disiplinler arası bir sanat olan sinemada anlatım sürecini müzik, atmosfer, kurgu ve senaryonun; filmin yaratıcı ekibinin bakış açısıyla izleyiciye aktarılması sonucunda seyir deneyiminin tamamlanması oluşturmaktadır. Filmin hazırlık aşamasında senaryo ne kadar önemliyse yapım aşamasında yaratılan atmosfer de bir o kadar önemlidir. Film oluşturma sürecinde senaristin ve yönetmenin hayal dünyasını somutlaştıran unsurlar kadraj ve mekândır. Mekân, izleyiciye filmdeki karakterin yaşantısı, ruh hali, sosyal statüsü ve filmin zamanı hakkında birçok ipucu vermektedir. Sinema filmlerinde bütünü oluşturan tüm parçalar gelişigüzel bir biçimde bir araya getirilmez. Her bir parçanın anlamsal bütüne bir katkısı bulunmaktadır.

Sinemanın icadından bugüne sinema ve mimarlık iç içe iki disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki disiplinin de zaman ve mekândan bağımsız düşünülmemesinden yola çıkarak Katherine Shonfield (2001) şu şekilde daha net anlaşılmasını sağlamaktadır:

“Filmler her gün şehirlerde, binalarda ve odalarda oluşturulmakta ve her gün mimarlar ve şehir planlamacılar şehirler, binalar ve odalar hakkında kararlar vermektedirler. Ustalıkları aynı konuya adreslenmiştir; ancak farklı dünyalarda yaşamaktadırlar.”

Hem sinema hem de mimarlık mekânı ve zamanı kullanarak bir gerçeklik inşa etmektedir. Bir filmde mimari bir bina, şehir ya da tasarımsal bir nesne olarak kadrajda gösterilebildiği gibi filmlerin gizli öznesi ya da direkt olarak konusu da olabilmektedir. Sinema izleyiciyi dünyanın öbür ucundaki bir ülkeye götürebildiği gibi, gerçek hayatta var olmayan bir dünyanın da içerisine sokabilmektedir. Diana Agrest 1993 yılında yayınlanan *Architecture from Without* isimli kitapta yer alan “Notes on Film and Architecture” başlıklı eleştirisinde mimarlığın simgesel boyutu ile sinemada mekânın önemini “...film, şehir gibi zaman içerisinde algılanan mekânların devam eden silsilesidir” sözleriyle ifade etmektedir (Agrest, 1993). *The Existential Image Lived Space and Architecture* isimli araştırmasında Pallasmaa (2012), bir yönetmenin sinemasal olayları izleyiciye aktarırken zaman ve mekân bağlamında mimarlık alanından ayrılamayacağını sahne



tasarımında kullanılan mekanların mimari deneyimler yaratmak zorunda olduklarını ifade ederek açıklamaktadır.

Sinemada mekân bir şehrin kendisi olabildiği gibi, aynı zamanda bir platoya kurulan yeni dünyalardan da oluşabilmektedir. Platoda çekilen filmlerde göreceli olarak kontrol set ekibindedir. Set ekibi, kurmak istediği şehri, ülkeyi ya da genel anlamda dünyayı bilgisayar ortamında da hayata geçirebilmektedir. Günümüz teknolojiyle olmayan dünyalar yaratmak, insan sayısını artırmak ya da azaltmak, karakterleri uçurmak, savaşmak gibi akla gelen pek çok eylemi hayata geçirmek mümkündür. Bu bağlamda, sinemasal mekânlar yeniden deneyimlenmiş mekânlar olarak da anılmakta ve fiziki mekânlara kıyasla zengin bir içerik sunmaktadır. Kameranın konumu da bu noktada oldukça önemlidir. Örneğin, İstiklal Caddesi'nde genel plandan çekilen kalabalık insan görüntüsünün izleyicide oluşturduğu algı, aynı şekilde kameranın konumu değişmeden daha yakından çekilen kalabalık insan topluluğu görüntüsünden farklıdır. Yakın plandan verilen görüntüde tüm kadraj insanlarla dolu gözüktüğünde izleyici olduğundan daha fazla insanın varlığı algısına kapılmaktadır. Kameranın konumu, açı kullanımı, ışık, kurgu, set tasarımı, renk kullanımı yönetmenin ve teknik ekibin isteği doğrultusunda kompozisyon oluştururken mekân kullanımı üzerinde çeşitli etkiler oluşturur. Sinemasal mekânlar, filmde karakterle birlikte yalnızca anlatıma etki etmekle kalmaz aynı zamanda öznenin ve nesnenin deneyimlediği mekânlar olurlar. Bu deneyim mekânın kültürel, toplumsal, ekonomik, ideolojik, toplumsal cinsiyetçi ya da politik öğelerini de içermektedir (Çam, 2016, s. 11). Tüm bunlar sinema sanatının büyüyle yeni bir gerçekliğin oluşturulmasına yardımcı olarak anlatı üzerinde ciddi bir etki yaratmaktadır.

## Sinema ve Mimarlık İlişkisi

Sinema, filmlerin üretildiği zamanın kültürel arkeolojisini ve yaratıldığı dönemin ifadesini aydınlatarak somutlaştırırken mimarlık bunu şehirler, yaşam şekilleri ve kültüre dair görüntülerle, yapıtlarla, tasarımlarla yaratmaktadır. Bu doğrultuda bu iki disiplin de "yaşamın deneysel sahnelerini yaratarak mekânın niteliğini ve boyutlarını tanımlamaktadır" (Pallasmaa, 2007, s. 13). Sinema sanatı gerçekliği yeniden üretmektedir. Her film kendi mekanını yeniden üreterek mimarlık sanatıyla etkileşim içine girer. Bu bağlamda sinema hiç gidilmeyen yerlerle ilgili mekân deneyimleri oluşturmamızı sağlamaktadır. İzleyicinin sinema perdesinde gördüğü bir kentle ilgili görsel anıları olmaktadır (Beşışık, 2013, s. 13). Sinema mekânı tüm boyutlarıyla işleyerek kendi dünyasına uygun bir hale büründürmektedir. Bir filmin iyi bir film olarak

değerlendirilmesinde pek çok kriter vardır. Bu kriterlerden biri de mekân duygusunu en iyi şekilde izleyiciye verebilmesidir. Hem sinema yazarı ve eleştirmeni hem de mimar olan Atila Dorsay'a göre, en başarılı filmler mekân duygusunu ve zaman unsurunu en iyi kullanan filmlerdir (Dorsay, 2004). Fritz Lang (yönetmen, senaryo yazarı) ve Nicholas Ray'ın (yönetmen, oyuncu) mimarlık eğitimi alması ve *Yurttaş Kane* (1941, Orson Welles) filminde mimari öğelerin dramatik bir etki yaratması Dorsay'a göre sinemada mekân kullanımını açısından oldukça önemli örneklerdir (Dorsay, 2004).

Sinema ve mimarlığın etkileşimi yalnızca estetik olarak ya da set tasarımları bakımından değil aynı zamanda filmlerin mimari kültüre eleştirisi ve modern çevreyi olduğu kadar yaşanan çevrenin tarihsel özelliklerini de farklı bakış açısıyla anlamaya akabinde film söylemlerinin tarih, sosyoloji gibi alanlarla bağlantısını da anlamaya yardımcı olmaktadır (Kale, 2004, s. 4). Bir kitle iletişim aracı olarak sinema insanların dünyayı algılama biçimlerini etkilemektedir. Görsel ve düşünsel anlamda birbirini sinemanın icadından bugüne kadar etkileyen sinema ve mimarlık sanatlarının aralarındaki bu etkileşimi Tanyeli üçe ayırmaktadır. Birincisi gündelik hayatta var olmayan bir sanal mimarlık alanı, ikincisi gerçek mimari mekânları sinemanın kendi içerisinde yeniden üretmesi, üçüncüsü ise mimari ve mimarlık alanının sinemaya konu olması şeklindedir (Tanyeli, 2001). Ancak sinema ve mimarlığın süregelen bu etkileşimi bu üç kategori ile sınırlandırılmayacak kadar çoktur.

Benjamin (1995), "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" isimli çalışmasında sinema ve mimarlık çalışmalarının birçoğunun görsel olarak baktığı sinema ve mimarlığın mekân ile olan etkileşimine, dokunsal bağlamda bakmaktadır. Ona göre, resim ve fotoğrafla kurulan saf görsellik ilişkisi mimari ve sinemada dokunsal boyutu ön plana çıkararak var olmaktadır. Bu ilişki biçiminde, bir filmi izleyen kişiyi bedeni olmayan bir gözlemciye benzetirsek eğer, kurgulanan sinemasal mekânlar izleyiciye bedenlerini geri vermektedir. Benjamin (1995), deneyimsel, dokunsal hatta devingen sürdürülen bir mekânın duyumsal tecrübelerle katkı sağladığını ve güçlendirdiğini vurgular. İzleyici sinemada gördüğü mekânlar bağlamında film izleme deneyimi gerçekleştirir ve duyumsal tecrübeler kazanır. Seyirci sinemadaki imgeleri algımlarken ne kadar serbest bir şekilde kalırsa yoruma açık deneyimsel alanlar oluşturabilirse o kadar güçlü bir anlam oluşturma süreci başlamaktadır (Kale, 2004). Tüm bu bilgiler doğrultusunda bir filmin iyi bir film olarak değerlendirilmesi için izleyicinin anlam oluşturma süreci dikkate alınarak sinemasal mekânların öyküye uygun olarak oluşturulup oluşturulmadığına bakılmaktadır. Sinemasal mekânların doğru kullanımı yaratıcı ve teknik ekibin başarısı olarak değerlendirilir.

Sinema ve mimarlık alanında ortak bir terminoloji ve bu terminolojiden kaynaklanan benzerlikler söz konusudur. Sinema literatüründeki kurgu, çerçeveleme, senaryo gibi pek çok sinemaya ait kavram günden güne mimarlık alanında daha çok karşımıza çıkmaya başlamaktadır (Beşgen ve Köseoğlu, 2019, s. 31). Görsellik, mekân, ışık, ses, kurgu, sekans, kesme, hareket mimarların yarattığı tasarımları anlatırken kullandığı kavramlardan bazılarıdır (Beşışık, 2013). Disiplinler arası bağlamda bu etkileşim “insan-mekân-algı” üçlemesinin toplumsal ve sosyolojik boyutlarda birbiriyle olan bağlantısını daha da güçlendirmektedir.

Hem mimari hem de sinema insanın düşünmesine yol açan, hayal kurmasını, figürleri anlamlandırmasını, metaforları yorumlamasını, çözümlemesini, akıl yürütmesini, ifade etmesini sağlayan araçlarla yapılanmaktadır (Baysan Serim, 2014; Frampton, 2013). Mimari mekâna doğrudan etki ederken, sinema sanatı mekânları yorumlamaktadır. Sinema, hayal edilen tüm mekânların, olabildiğince sınırsız bir biçimde üretilebildiği bir sanat dalıdır. Bir filmde bir şehir kuş bakışı görülerek tanıtılabilir, bir hayvanın gözünden izleyiciye bambaşka bir deneyim yaşatılabilir, bir kapıdan giren karakter başka bir ülkeden çıkabilir ya da var olmayan bir dünyaya gözlerini açabilir. Pudovkin’in dediği gibi sinema gerçekliği kurgular ve ondan kendisine uygun bir gerçeklik oluşturur. Böylece filmsel zaman ve filmsel mekân kavramları anlatımı etkileyen temel ilkeleri oluşturmaktadır.

Burada sinemada kurgudan da bahsetmek gerekmektedir. Filme özgü zaman olan filmsel zamanda bir karakterin bir ülkeden bir ülkeye gidişi 2-3 plan çekimle verilebilir. Karakteri havaalanında görmek, uçağın kanadını görmek ve başka bir ülkenin havaalanında inişini görmek ve bu üç planı birbirine kurguyla bağlamak izleyiciye ülke değiştirdiği mesajını vermek için yeterlidir. Başka bir deyişle filmsel zaman gerçek zamanla aynı düzlemde ilerlemez. Karakter geçmişte yaşadığı ya da gelecekte yaşaması öngörülen olaylar hikâyenin akış sırası bozularak filmsel zaman içinde gösterilebilir. Kurgu izleyicinin algısını mekân geçişleri, ses tasarımı, zaman atlamaları ve daha pek çok unsuru kullanarak genişletmektedir. Yönetmen, zamanın sınırlarını belirlediği gibi filmsel mekanların da sınırlarını belirlemektedir. Kompozisyon içinde gösterilen tüm nesnelere bir anlamı vardır. Filmde mekân kullanımı ister gerçek mekânlar olsun ister platoda çekilmiş olsun isterse de sanal mekânlar olsun anlatıyı güçlendirmek için kullanılmaktadır. Bu durum sinemasal mekânların da ayrıca çözümlenmesini beraberinde getirmektedir. Fiziki ve deneyimlenmiş mekânlardan farklı olarak sinemasal mekânlar izleyicilerin beyaz perdede gördüğü anlatıya olan inandırıcılığına ve filmi anlamlandırma sürecine etki etmektedir.

## Sinemasal Mekânlar

Aristoteles, mekân kavramını “nesnelerin birlikteliği olarak diğer bir açıdan ise en geniş anlamından en dar anlamına kadar birbirini tamamıyla kapsayan tüm olguların birlikteliği ve başarısı olarak” tanımlamaktadır (Von Meiss, 2013, s. 101). Mekân, kendisini oluşturan tüm öğelerin bütününden ibarettir. Mekân üretiminin çok yönlü bir süreç olduğunu ifade eden Lefebvre (1991, s. 1-12), mekânları “yaşanan mekân, algılanan mekân ve tasarlanan mekân” olarak üç yönlü incelerken bu üç yönün birbirinden ayrı düşünülemediğinden ve tamamlayıcılığından bahsetmektedir. Ona göre, yaşanan mekânlar toplumsal, tasarlanan mekânlar zihinsel, algılanan mekânlar ise fiziksel mekânlar anlamına gelmektedir (Lefebvre, 1991, s. 1-12). Sinema ve mimarlığın arakesiti olarak mekân kavramını yaşanan mekân, tasarım mekânı ya da temsili mekân olarak da iki sınıflandırma ile tanımlamak mümkündür (Pallasmaa, 2006; Schulz, 1971; Lefebvre, 1991). Tasarım mekânları ya da temsili mekânlar bir tasarımcı tarafından yaratılan mekânlardır. Hayal edilen mekânların somutlaştırılması olarak ifade edilmektedir. Yaşanan mekânlar aynı zamanda deneyimlenen mekanlardır. Deneyimlenmesiyle de algılanan mekânlara dönüşürler.

1963 yılında *Mensch und Raum (İnsan ve Mekân)* adıyla yayımladığı çalışmasında Alman filozof Otto Friedrich Bollnow mekân kavramsallaşmasını fiziki mekânlar ve deneyimlenmiş mekânlar olarak ikiye ayırmaktadır.

- Fiziki Mekân: Diğer adıyla matematiksel mekân olarak anılmaktadır. Koordinat sistemi temelli Öklid uzayına karşılık gelen fiziki mekanlarda her nokta birbirinin türdeşidir. Hiçbir nokta bir diğerinden ayrı değildir, başlangıcı ya da sonu değildir. Aynı mantıkla hiçbir yön bir diğerinden farklı değildir, tüm yönler türdeşdir. Mekânlar kendi içlerinde yapılandırılmamıştır ve sonsuzluğa uzanmaktadır.

-Deneyimlenmiş Mekân: Bireyin onu deneyimlemesinden yola çıkılarak açık ve akışkan noktalar sistemi olarak tanımlanmaktadır. İnsan bedeninin duruşuna ve yerçekimine bağlı olarak yatay ve dikey eksen sistemleri bulunmaktadır (Çam, 2016, s. 10).

Sinemasal mekânlar ise fiziki ya da deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı vasıtasıyla dönüştürülerek beyazperdeye getirilmesiyle vücut bulmaktadır (Çam, 2016, s. 11).

Sinemasal bir olayın sunumu mimari mekândan ve zamandan ayrı düşünülememektedir. Pallasmaa (2007, s. 13), her yönetmenin anlatmak istediği öyküyü özgün bir senaryoyla yaratmak zorunda olduğunu ve bu durumun bazı senaryolarda hiç deneyimlenmemiş mekânlarla da olabileceğini dile getirir ve bu sebeple yönetmenin mimari disiplinin profesyonel anlamda bağımsız olamayacağını bu durumun sinema mimarisini etkilediğini vurgulamaktadır.

Bir röportajında Halit Refiğ, "Lumière Kardeşlerin ilk filmlerinde bir hikâyeden çok bir mekân çektiklerini" söyleyerek *Trenin Gara Girişi* filminin bu durumun tipik örneklerinden biri olduğunu söyler. Bu filmde esas olan tren garı yani mekândır. Halit Refiğ, sinemada mekânın kullanımının gelişimini aynı röportajda şu sözlerle anlatır (Akyol, 2019):

"İlerleyen yıllarda sinemanın halktan gördüğü ilgi sinemayı hikâye anlatmaya doğru yöneltti. Bu sefer, hikayelerin anlatımında mekânlar kaçınılmaz bir aracı haline geldiler. Sinemanın iki temel ögesi var; zaman ve mekân. Dolayısıyla mekân ister amaç olsun ister araç olsun sinemanın ayrılmaz bir parçasıdır."

Çekilen ilk filmde günümüze mekânın ana eleman ve aracı eleman olma durumu da şekil değiştirmiştir. Yaratılan hayali dünyalar izleyiciyi mekân ve nesne ilişkisine götürmektedir. Popüler kültürün bir ürünü olarak filmlerin ve dizilerin çekildiği mekânlar müzelerle dönüştürülerek kişilerin ziyaretlerine açık hale getirilmektedir. Sherlock Holmes'un çekildiği Londra'da 221 B Street isimli sokakta, hem dizi ve filmin çekildiği mekâna hem de müzesine ve mağazasına ulaşmak mümkündür. Sherlock Holmes'un mağazasından filme ait çeşitli nesnelere satın alınabilmekte ve filmsel mekânın fan kültürüyle etkileşimi ticari bir boyut kazanmaktadır.<sup>1</sup>

Kompozisyon ve çerçeve bir filmde mekâna ilişkin izleyicinin ne yönde ve ne kadar bilgilendirileceğine karar vermektedir. Kamera hareketleri mekânın üç boyutluluğunu yansıtmaktadır. İstek doğrultusunda bir mekân, olduğundan daha geniş gösterilebildiği gibi, olduğundan daha dar da gösterilebilmekte ya da mekânda çekim sırasında istenen konunun ya da nesnenin net ya da bulanık olması teknik açıdan ekibin tercihleri doğrultusunda yönetilmektedir. Yönetmen, kamera hareketleri ve lens tercihiyle filmsel mekâna istediği etkiyi verebilmektedir. Çekilen konuyu gözün gördüğünden daha geniş bir açıda görebilmesine imkân tanıyan geniş açılı lenslerle (50 mm'nin üzerinde olan

1 Sherlock Holmes Museum, <https://www.sherlock-holmes.co.uk/> linkinden 17.11.2023 tarihinde erişildi.

lensler) çekilen bir planda mekân gerçekte olduğundan daha geniş gösterilebilmektedir. Dikkat edilmesi gereken nokta, ekstrem geniş açılı lenslerde mekânda deformasyon oluşabileceğinden anlatıma olan etkisi göz önünde bulundurularak lens seçiminin yapılmasıdır. Geniş açılı lenslerde konuya yaklaşıldığında konunun objektife yakın olan kısmı daha büyük diğer taraflar olduğundan daha küçük görünmektedir. Geniş açılı lens kullanımı yönetmenin aksiyonun yer aldığı mekânda topluma ve kültürel ortama ilişkin bilgi vermesini sağlamaktadır. Dar açılı lensler (50 mm'nin altında olan lensler) ise gözün gördüğünden daha dar bir açıda görüntü elde edilmesini sağlar. Dar açılı lensler mekâna ilişkin daha az bilgi vermesidir. Burada net alan derinliğinden de bahsetmek gerekmektedir. Kısaca net alan derinliği, bazı nesnelerin flu, odaklanması istenen konunun/nesnenin net olduğu görüntüyü vermeye yaramaktadır. Net alan derinliğini konuya olan uzaklık, diyafram kullanımı ve odak uzaklığı etkilemektedir. Teknik ekip istediği etkiyi tüm bu unsurları kullanarak mekâna ve konuya uyarlayarak istenilen sahne tasarımını yaratmaktadır. Ayrıca aydınlatma, renk ve doku gibi unsular atmosfer yaratmanın başat faktörlerindedir.

## Sinemasal Mekânların Kullanım Biçimleri

Sinema filmlerinde mekân tasarımlarının kullanım biçimleri mekânın fon olarak filmde kullanımı, mekânın asıl anlatının ögesi olarak kullanımı ve mekânın tamamlayıcı öge olarak kullanımı şeklinde üç kategoride incelenebilmektedir.

## Mekânın Fon Olarak Kullanılması

Senaryonun gerekliliği ve yönetmenin kişisel tercihiyle bazen bazı mekânlar yalnızca fon olarak kullanılmaktadır. Oyuncunun, kostümün, makyajın ya da diyalogun ön planda olduğu sahnelerde mekânlar daha geri planda ve flu bir biçimde tercih edilebilmektedir. Alan derinliği kullanımı burada yönetmenin bakış açısını yansıtmak ve konuyu mekândan ayırmak için tercih edilen sinematografik bir ögedir. Öndeki nesnenin ya da kişinin net, arka planın yani mekânın flu tercih edildiği sahnelerde ağırlık merkezi net olan yerdedir. Burada fonda kullanılan mekânlar izleyiciye hiç mesaj vermez demek yanlış olacaktır. Kadraj içindeki her nesne ve tercih edilen her mekân tesadüf olarak orada olmadığından izleyiciye filmin çekildiği şehir, ülke, alan ya da karakterin yaşayış biçimi, ekonomik durumu, ailesi ve sosyal hayatı gibi pek çok konuda fikir vermektedir. Aynı zamanda filmin hangi döneme ait olduğu tarihsel açıdan mekân unsuruyla yansıtılmaktadır.

## Mekânın Tamamlayıcı Öge Olarak Kullanılması

Mekânlar filmlerde izleyiciye bazı mesajlar vermesi için tamamlayıcı eleman olarak kullanılabilir. Set tasarımını yapan ekipler seyirciye verilmek istenen duygu, düşünce ve mesajları mekânlar üzerinden aktarmaktadır. Örneğin, *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock) filminde mekân tasarımı hem psikanalitik anlatıyı taşıyan ana unsurdur hem de geleneksel ve modern öğelerin yarattığı zıtlıktan doğan gerilimi sosyolojik açıdan izleyiciye doğrudan vermektedir. Mekân ögesine ses ve müzik eklendiğinde seyircide yarattığı etki daha da artmaktadır.

## Mekânın Asıl Anlatı Ögesi Olarak Kullanılması

Mimarlık, mimarlar ya da mekânlar sinemada anlatının ana unsurları olarak karşımıza çıkabilir. Bir başka ifadeyle, mekânlar bazen film hakkında bilgiler verirken bazı zamanlarda ise ana fikri anlatmanın yanı sıra geçtiği dönem ve toplum açısından önemli mesajlar vermektedir. Mekân, bir karakter olabildiği gibi ana karakter de olabilmektedir. Örneğin *Anayurt Oteli*'nde hem romanda (Yusuf Atılgan, 1973) hem de filminde (Ömer Kavur, 1987) ana karakter otelin kendisidir (Akyol Altun, 2021). Tüm bunların ışığında sinemasal mekânların nasıl kurgulandığı, ne şekilde filmde kendine yer bulduğu film çözümlenmeleri bağlamında literatürde kendisine yer bulmaktadır.

Bir başka açıdan ise Charles ve Mirella Affron *Hareket Eden Setler* adlı eserlerinde sinemada mekân, mekân çevre ilişkisinin görsellik açısından önemini araştırarak filmlerde set tasarımlarını beşe ayırmaktadır (Affron, 1995).

- "Set as Denotation" (Gerçeklik etkisi vermeyi amaçlayan set tasarımı): Set tasarımlarında kullanılan mekânların yarattığı atmosferin seyircide gerçeklik hissi uyandırması amaçlanmaktadır. Bu set tasarımlarında inandırıcı olmak önemlidir.

- "Set as Punctuation" (İzleyicinin dikkatini toplayan set tasarımı): İzleyicinin dikkatini toplayabilmek adına hikâyede anlatıyı pekiştirebilmek amacıyla kurulan set tasarımlarıdır.

- "Set as Embellishment" (Gösterişli mekân tasarımı): Gösterişle tasarlanan mekânlar öykünün izleyicinin gözünde pekiştirilmesinin ötesine geçmektedir. Dönem filmlerindeki gösterişli set tasarımları bu kategoriye girmektedir.

- “Set as Artificate” (Yapay mekân tasarımı): Bilim kurgu filmleri için gündelik hayatta karşımıza çıkmayan, set ekibinin hayal dünyasının somutlaştırılmasıyla oluşturulan, geleceğin şehirleri, dünyaları yapay mekân tasarımları olarak adlandırılmaktadır.

- “Set as Narrative” (Anlatı nitelikli mekân tasarımı): Kurulan her mekân anlatıya hizmet etmektedir. Ancak anlatı nitelikli set tasarımları anlatıya hizmet etmenin ötesinde anlatının mekâna dayalı olarak oluşturulduğu teatral yönü olan mekân tasarımlarından oluşan filmlerde kullanılmaktadır.

## Leviathan Filmi Üzerine

Andrey Zvyagintsev *Dönüş (Vozvrashchenie, 2003)*, *Sürgün (Izgnanie, 2007)*, *Elena (2011)* gibi ödüllü filmlerinin ardından *Leviathan* filmini gerçekleştirmiştir. Film adını İncil’de denizlerdeki bir canavar olarak tasvir edilen ve Thomas Hobbes’un 1651’de aynı adlı kitabında bir devlet metaforu olarak kullandığı güç simgesinden almaktadır. Filmin başında ve sonunda denizde batmış üç tekne ve bir balinanın karaya vuran iskeleti görülmektedir. Burada kurulan sahne tasarımında İncil’deki balinaların deniz canavarları ya da deniz yılanları olması metaforu kullanılmaktadır (Eyüp, 3-8; 41:26, Mezmurlar, 74:14; 104:26, İşaya 27:1). İnsanları yiyen, büyüyen ve en sonunda ise çok büyüdüğü için parçalanıp ölen bir canavar olarak kurgulanmaktadır. Leviathan Andrey Zvyagintsev için yeni Rusya’nın bir simgesi olarak düşünülebilir. Bu metafor insan, toplum ve devlet arasındaki ilişkinin de bir göstergesidir. Leviathan hem İncil’deki haliyle hem de aynı zamanda Thomas Hobbes’un *Leviathan (1651)* isimli eserindeki hâliyle filmde tasvir edilmektedir. Ancak esas hikâyenin yanı sıra bu metafor bir alt metin olarak kullanılmaktadır. Filmin ana teması devlet, güç ilişkileri, din ve mülkiyet sorunu kavramlarıyla açıklanır. Filmin yan temaları ise Rus aile yapısındaki ataerkil yapı, yitirilmeye yüz tutmuş bir gençlik ve insanlar arasındaki güven ilişkileri olarak belirtilebilir.

Kolya/Nikolai evini, yuvasını, mekânını korumak ve oraya ailesiyle birlikte kök salmak isteyen, orta yaşlarını geride bırakmış bir karakter olarak daha öncesinde sistemle ilgili bir sıkıntı yaşamamıştır. Film içinde yan karakterlerden olan devlet memurlarıyla iyi arkadaş olması bu durumu kanıtlar niteliktedir. Leviathan burada devlet temsili olarak evine el koymak için gelen belediye başkanının (Vadim), canavar olarak yorumlamasının bir yansımasıdır. Sıradan bir insanın devletle ve otoriteyle olan mücadelesinden başarıyla çıkabilmesi pek mümkün olmamaktadır. Bu sebeple Kolya işinde iyi olduğunu düşündüğü eski arkadaşı Dmitri’den yardım istemektedir. Filmin ilerleyen kısımlarında Kolya’nın eşi



olan Lilya ve Dmitri arasında bir yakınlaşma olduğu görülmektedir. Evini ve yaşadığı mekânı korumaya çalışan Kolya'nın aile birliğine olan güveni bu şekilde sarsılmaktadır.

Filmin mesajlarından biri de sistemin bir parçası olan insanların aç gözlülüğü ve fırsatçılığıdır. İzleyici filmde Leviathan'la yani güç figürleriyle yüzleşmek durumunda kalır. Filmin mekânları incelendiğinde, insan ve devlet arasındaki konut kavgası temasıyla Rusya'nın bir kasabasında geçmektedir. Bununla birlikte sıradan bir kasabayı sinematografik öğeleri etkileyici bir biçimde kullanarak yönetmen Andrey Zvyagintsev filmi başarıya ulaştırmaktadır.

## Filmin Sinematografik Çözümlemesi ve Mekân Kullanımı

Sinematografi kavramı, sinema sektöründe görüntü yönetmenliğiyle birlikte anılan ve "hareketle yazma" olarak tanımlanan bir kavramdır (Seçmen, 2018, s. 510). Sinematografik görüntüyü "aydınlatma, çerçeveleme, dekor, oyun, oyuncu, görüş noktası, alıcı açısı, görüntü düzenleme, kurgu, ışık, renk, makyaj, kostüm" gibi filmde tercih edilen tüm unsurlar oluşturmaktadır (Algan, 1996, s. 78). Tüm bu unsurlar uyum içinde kullanılarak anlatıya etki etmekte ve filmin görsel estetiğine hizmet etmektedir. Görüntü yönetmeniyle birlikte çalışan yönetmen bir film çekiminde neyin çekileceğiyle ilgilendiği gibi nasıl çekileceğiyle de ilgilenmektedir. Hayal edilen atmosferin yaratılmasında önemli bir rolü olan sanat yönetmeni ve ekibiyle birlikte diğer teknik ekip ise estetik bir görüntü için mekânları tasarlamaktadır. Set tasarımı ve sinematografi ekip çalışmasının bir ürünü olarak ortaya çıkar. Anlatıda olayların geçtiği yerler olan mekânlar sadece film içindeki karakterleri değil var olan her şeyi kapsar. Olay örgüsü ve öykü mekânın içinde geçer, izleyici zihninde mekânlarla olay örgüsünü birleştirir zihinlerde ve mekânlar duygusal anlamlar taşır. Genellikle karanlık bir oda umutsuzluğa ilişkin duygu aktarırken, yemyeşil bir bahçe izleyiciye huzur vermektedir. Dolayısıyla sinematografi ve mekân tasarımları filmlerin anlatısına doğrudan etki etmektedir.

*Leviathan*, Moskova'nın Murmansk kentinde bulunan bir balıkçı kasabası olan Teriberka ve civarında geçmektedir. *Leviathan* filmi için seçilen tüm mekânlar, anlatının geçtiği gerçek mekânlardan oluşmaktadır. Filmde önemli mekânların başında felsefi ve dini anlatıdan yola çıkılarak deniz gelir. *Leviathan*, Kuzey Atlantik Okyanusu'na açılan Barents Denizi'nin kıyısında bir balıkçı kasabası olan Teriberka, devasa kayalıkları ve doğa manzaralarıyla filmde mülkiyet, adalet ve iktidar kavramlarını sorgulayan bir filmidir.

Filmin açılış sahnesinde 13 farklı açıdan deniz, dalgalar, adalar, batan gemiler, kayalıklar ve balina iskeleti görülmektedir. Hikâyenin başlamasından önce görülen genel plan görüntüler aksiyonun geçeceği mekâna ilişkin bilgi verirken, yakın plandan çekilen kayalıklar ve deniz görüntüleriyle de desteklenmektedir. Bu sahnelerde fonda müzik kullanılmıştır. 13 planlık bu başlangıç sahnesinden sonra müzik kesilmekte ve olay örgüsü başlamaktadır. Renk anlamında *Leviathan* filmine bakıldığında, filmin genelinde çekildiği ülkenin ikliminden de kaynaklı olarak mavi, kahverengi, yeşil, gri gibi soğuk tonlar hakimdir. Ana karakterin yaşadığı ev, şehirden ve insanlardan uzaktır. Filmin ana çatışması da bu şehirden uzak olan Kolya'nın yaşadığı evin ve dükkânının bulunduğu arazinin belediye başkanı tarafından el konarak yıkılmak istenmesidir.



**Görsel 1:** Kolya ve ailesinin evi

Film boyunca kullanılan kamera hareketleri oldukça sınırlıdır. Genellikle filmde kamera sabit bir noktada konumlanır. Filmde, Kolya ve belediye başkanı Vadim'in bir mahkeme sahnesi bulunmaktadır. Mahkeme sahnesi boyunca yalnızca hâkim konuşmakta ve kamera sabit olup dijital olarak (zoom in) yavaşça hâkime doğru yaklaşmaktadır. Bu sahnede mekân bir mahkeme salonu olup yönetmen karakterin hayatının hâkimin iki dudağının arasında olduğunu vurgulayarak sinematografik öğeleri kullanmakta ve anlatımını güçlendirmektedir. Yönetmen, yakın plan çekilen genelde diyaloglu sahnelerde net alan derinliğini kullanarak konuyu fondan ayırmaktadır.

Simetri ve perspektif kullanımı da *Leviathan* filmi için oldukça önemlidir. Karakterleri altın orana<sup>2</sup> uygun şekilde çekerek, kadrjaların devamlılığını çizgilerden faydalanarak

2 Altın oranın oluşturulabilmesi için (1/3 kuralı), kadrjın hayali çizgilerle dikey ve yatay olarak üç eşit parçaya bölünmesi gerekir. Kadrjin ilgi noktaları, bu hayali çizgilerin oluşturduğu köşelere denk getirilerek kompozisyon oluşturulmaktadır (Ankaralıgil, 2013).

sağlamaktadır. Görsel 2’de Kolya’nın evine gelen Stepancy kadrajın sol tarafında altın orana uygun bir biçimde konumlanmıştır. Kadrajın sağ tarafında üç blok şeklindeki tahtalar sabit bir biçimde çekilen bu sahnede mekânın devamlılığına yardımcı olmaktadır. Filmin geneline hâkim olan mavi renk, Stepancy’nin giydiği cekette de kullanılmıştır. Aynı şekilde Kolya’nın evinin dış cephesi de buz mavisi rengindedir. Tahta bloklardan biri karakterin yüzünün tam önündedir ve vücuduna paralel bir biçimde konumlanmıştır. Mavi renk genel olarak soğuk tonda bir atmosfer yaratır, bu sahnede de Stepancy Kolya’ya arabasının arızalandığını ve ne zaman tamir edebileceğini sormak için gelmiştir. Kolya, Stepancy’nin bu isteğini geçiştirerek arkadaşı Dmitri’nin gelişinden dolayı yarın arabasıyla ilgilenilebileceğini söyler. Stepancy’nin arkasındansa ondan çok da hoşlanmadığını dile getiren ifadelerde bulunur. Blokların karakterin yüzüne denk gelmesi, bir sonraki sahnede yaşanacak diyalogda bu karakterin bir etkisinin bulunmadığını gösterir niteliktedir. Mekânın devamlılığı tahta bloklarla sağlanmıştır.



**Görsel 2:** Kolya’nın evi ve Stepancy

Dmitri ve Vadim’in karşılaştığı sahnenin sinematografisine bakıldığında, pencerelerde Vadim’in olduğu kısımda üç kare, Dmitri’nin olduğu tarafta ise iki tam bir yarım kare pencere görülmektedir. Yönetmen bu sahnede perspektifi etkili bir şekilde kullanarak karakterlerin güç savaşını fonda mekân kullanımıyla vermektedir.



**Görsel 3:** Dmitri ve Vadim

Mahkeme tutanaklarını okuyan Dmitri kadraja girmeden önce camda büyük bir sinek görülmektedir. Filmde mekân kullanımının diğer bir deyişle set tasarımının tamamlayıcı öge olarak kullanımına sinek metaforu önemli bir örnektir. Kapalı bir camda yürüyen sinek, mahkeme tutanaklarının Kolya ve ailesi için iyi bir sonuçta olmadığını camdan dışarı çıkamayışıyla özgürlük kavramı üzerinden okunmasını sağlar.

Belediye başkanının bulunduğu sahnelerdeki mekân kullanımı, Kolya ve diğer sıradan halk olarak gösterilen karakterlerin bulunduğu mekânlardan daha lüks bir set tasarımına sahiptir. Yıkık, bakımsız, eski binalar filmin fonunda sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu evlerin hepsi deniz kıyısında gösterilmektedir. Filmde kullanılmayan, yıkık dökük eski kilisenin yanında bir de belediye başkanının gidip rahiple görüştüğü yeni ve lüks kilise olarak iki farklı anlatıya uygun filmsel mekân kullanımı mevcuttur. Filmdeki mekânlardan birini de Romka ve arkadaşlarının toplandığı eski, kullanılmayan kilise oluşturmaktadır.



**Görsel 4:** Lilya ve arkadaşı Angela'nın çalıştığı fabrika

Lilya ve arkadaşı Angela'nın çalıştığı fabrikanın üretim bandının üzerinde kesilmiş balıklar görülmektedir. Bu sahne birkaç saniye boyunca balıklar gösterilerek, balık unsurunu içine alan makinelerden sisteme bir gönderme yapılmaktadır. Sinematografik olarak bu mekânda aydınlatma loş tercih edilmiş ve kameranın sabit kullanıldığı kadrada net alan derinliği ile yalnızca balıklar net gözükmemektedir. Diğer bir ifadeyle izleyicinin gözünün odaklandığı tek yer balıkların makinelerdeki üretimidir. *Leviathan*'da gücü elinde bulundurduğu söylenen devlet ve filmdeki yan karakter olarak Vadim, denizlerin canavarı olarak sıradan halka baskı uygulamakta ve kaçınılmaz olarak sıradan halk bu duruma boyun eğmek zorunda kalmaktadır. Merkezi yönetimden gücünü alan belediye başkanı Vadim, kamulaştırma kararıyla yaşadığı yere el koymak istediği Kolya ve ailesini tıpkı bu balıkçı sisteminde olduğu gibi yutmaya çalışmaktadır. Bu sahne, mekânın tamamlayıcı öge olarak anlatıyı desteklediği sahnelerden biridir.



**Görsel 5:** Romka ve balina iskeleti

Kadrajın sağ tarafında altın oranda kameranın konumu sabit bir biçimde çekilen Romka, bir kayalığın üzerinde oturmaktadır ve karşısında bir balina iskeleti vardır. Gerçek mekânların ağırlıkta olduğu filmde, devasa balina iskeleti yapay olarak üretilerek sahneye yerleştirilmiştir. Mavi ve yeşil tonlarının hâkim olduğu bu sahnede sudaki yansımalar sinematografik unsur olarak kullanılmıştır. Evden kaçıp burada bir kayalığın üzerinde ağlamaya başlayan Romka'nın tercih ettiği bu mekân duygusal olarak izleyiciye trajiğin ve yıkımın mesajlarını vermektedir. Altın oranda kadrajın sağ tarafına konumlanan karakterin üzerindeki ceketin de mavi olduğu görülmektedir. Hem kostüm ve hem deniz renk bütünlüğü içinde kullanılmıştır.



**Görsel 6:** Lilya ve genel plandan mekân kullanımı

*Leviathan* filmi boyunca izleyici, genel planda çekilmiş birçok görüntü görmektedir.



Bu genel plan görüntülerin filmdeki işlevi filmin esas temasını oluşturan alan korumasını ve mekân sınırlılığını aktarmaktadır. Filmin geçtiği mekânlar Rusya'nın deniz kenarında bulunan küçük bir kasabasıdır. Sınırları belirli olan filmsel mekânlar izleyiciye genel planlarla film boyunca tanıtılmaktadır. Mekânın doğa olduğu sahnelerde insanlar genel plan çekimlerle doğadan daha küçükmüşçesine, mümkün olduğunca küçük ve yalnız olarak kadraj içindedir. Bu sahnelerde insan, doğanın bir parçası olarak resmedilir.

Kolya karakterinin evini, yurdunu, çalıştığı mekânı korumak için verdiği mücadele kendi yaşam alanına dair mücadeledir. Vermiş olduğu bu mücadele yan hikayelerde evliliğini, dostluğunu, aile birliğini zedelemektedir. Genel planlardan çekilen bu görüntülerde ekonomik, toplumsal ve kültürel mesajlar da aktarılmaktadır. Filmdeki karakterler ekonomik durumu orta halli olan ve sessiz, sakin, çok da lüks olmayan evlerde yaşayan karakterlerdir. Aynı zamanda genel plan görüntüler karakterlerde olması gerektiğinden daha fazla bir baş boşluğu bırakılarak kullanılmaktadır.

Yağmurlu bir havada, kayalıkların üzerinde Lilya'nın cesedi polis tarafından bulunur. Tespit etmek için yanına giden Kolya, bunun ardından üzüntüyle kiliseye, rahibin yanına gider ve aralarında şu şekilde bir diyalog gelişir:

"K: Senin şu merhametli Tanrın nerede?

R: Benimki benimle birlikte. Seninki nerede bilemem. Hangi Tanrıya dua ediyorsun? Seni hiç kilisede görmedim. Ne dua ederken, ne cemaatte ne de günah çıkarmada görmedim.

K: Eğer mum dikip diğer her ibadeti yapsaydım her şey farklı olabilir miydi? Belki başlamak için geç değildir. Karımı tekrar hayata döndürebilir miyim? Ve evimi? Yoksa çok mu geç?

R: Bilmiyorum. Tanrımız esrarengiz yollarda yürür.

K: Bilmiyor musun? O zaman neden günah çıkarmaya çağırıyorsun beni?

....

R: Bir oltayla Leviathan'ı çekebilir misin? Ya da dilini halatla bağlayabilir misin?

Yalvarıp yakarır mı sana? Tatlı tatlı konuşur mu? Yeryüzünde hiçbir şey onun dengi değildir. Gururu olan her varlığın kralı odur.”

Thomas Hobbes’un bir devleti bütün bileşenleri ve kavramlarıyla irdelediği *Leviathan*’da yer alan şu bölüm Kolya ve Rahip arasında geçen diyalogu daha iyi anlamaya yardımcı olmaktadır (Hobbes, 2016, s. 325):

“Hristiyan bir devlet ve bir kilise aynı şeydir. Buradan şu çıkıyor ki, yeryüzünde, bütün Hristiyanların itaat etmekle yükümlü oldukları evrensel bir kilise yoktur; çünkü yeryüzünde bütün diğer devletlerin tabii olduğu tek bir iktidar yoktur. Değişik hükümdarlar ve devletlerin ülkelerinde Hristiyanlar vardır; fakat onlardan her biri, üyesi olduğu devlete tabiidir ve bu nedenle, başka bir kişinin buyruklarına tabi olamaz. Dolayısıyla, buyurabilen, yargılayabilen, bağışlayabilen, mahkûm edebilen veya başka herhangi bir işi yapabilen bir kilise, Hristiyanlardan oluşan bir devletle aynı şeydir ve uyrukları insanlar olduğu için, bir dünya devleti olarak ve üyeleri aynı zamanda Hristiyanlar olduğu için bir kilise olarak adlandırılır.”<sup>3</sup>

Bu sahnede Kolya ve Rahip’in konuşması yakın plandan verilmektedir. Filmin asıl mesajı olan *Leviathan* hakkında önce yaşadığı mekânı, yurdunu korumak zorunda kalan ardından ise karısı Lilya’nın ihaneti ve ölümüyle yıkılan Kolya’nın hayatı sorgulaması bir din adamın ağzından *İncil*’deki hikâyelerle anlatılmaktadır. Bir sonraki sahnede ise evinde uyuyan Kolya’yı cinayet masası polisleri Lilya’yı öldürdüğü gerekçesiyle alarak karakola götürmektedir. Pasha ve Angela Romka’nın velisi olmaya karar verir. Kolya’ya ise Lilya’yı öldürmek suçuyla 15 yıl hapis cezası verilmektedir. Mahkemenin ardından Vadim iştahla yemek yerken, mahkemeden gelen bir telefona, “15 yıl mı? Bu ona yerini bilmesi gerektiğini öğretir” demesiyle, Kolya’nın hapse girmesinde belediye başkanının parmağının olduğu öğrenilmektedir. Her şeyini kaybeden Kolya’nın evi ise filmin sonunda dozerlerle yıkılmaktadır. Kolya film boyunca verdiği tüm mücadelesini kaybeder. Filmin sonunda Vadim ve ailesi kilisede diğer insanlarla birlikte Rahip’i dinlerken görülmektedir. Ardından yanındaki adamlarla birlikte konvoy halinde kiliseden oradan ayrılır.

3 “Dünyevi ve ruhani yönetim, insanlar çift görsünler ve yasal egemenlerini bilmekte yanlınsınlar diye icat edilmiş iki kelimedenden ibarettir. İnananların bedenlerinin, kıyametten sonra, sadece ruhani değil, aynı zamanda ebedi olacağı doğrudur; fakat bu hayatta onlar kirlî ve bozulmaya açıktır. Dolayısıyla bu hayatta hem din hem de devletin, dünyevi yönetimden başka bir yönetimi yoktur; hem devletin hem dinin yöneticisinin, öğretilmesini yasakladığı bir düşüncenin uyruklara öğretilmesi de yasal değildir. Bu yönetici bir tane olmak zorundadır; yoksa kilise ve devlet arasında, ruhaniciler ve dünyeviciler arasında; adaletin kılıcı ve imanın kalkını arasında ve dahası, her Hristiyanın kendi içinde, Hristiyan ve insan arasında nifak ve iç savaş çıkması kaçınılmazdır” (Hobbes, 2016, s. 325).



Film 14 ayrı plandan deniz, dalgalar, kayalar, balina iskeleti, batmış gemiler ve denizde kırmızı bir varil görüntüsüyle bitmektedir. Görsel 7'de görülen filmin son sahnesinde kıyıya ulaşmaya çalışan ancak dalgaların buna izin vermediği bir kırmızı varil görüntüsü vardır. Kolya'nın tek başına hem kendi hakimiyet alanını, yaşadığı yeri, hem de aile bütünlüğünü en büyük güç olan devlete ve yanındaki diğer insanlara karşı korumaya çalışması ve verdiği tüm bu mücadele kıyıya çarpa çarpa yüzen ancak bir türlü kıyıya ulaşamayan kırmızı bir varille metaforlanır. Kırmızı renk tercihi burada bir komünizm vurgusu da yapmaktadır. Kısaca ortak mülkiyet, sınıfsız, parasız ve devletsiz bir toplum düzeni amaçlayan komünizm ideolojisi, filmdeki güç ilişkisini kıyıya ulaşamayan bir kırmızı varil üzerinden izleyiciye anlatır.



**Görsel 7:** Kırmızı varil, filmin son sahnesi

## Sonuç

Sinema ve mimarlık, insanlık tarihi boyunca mekânla olan ilişkisine paralel biçimde ayrılmaz iki disiplin olarak sürekli etkileşim halindedir. Sinema tarihinde çekilen ilk filmlerden bugüne kadar sinema sanatı zaman ve mekândan ayrı düşünülemez. Mimarlık ve sinemanın mekân kullanımları arasında farklılıklar olmakla birlikte terminolojik bağlamda bakıldığında çerçeve, sekans, kadraj, üst üste bindirme gibi sinemaya ait terimleri mimarların da sıkça kullandığı görülmektedir.

Çalışma boyunca incelenen *Leviathan* filminin sinemasal mekânları gerçek hayatta var olan mevcut mekânlardan oluşur. *Leviathan* filminde, üçe ayrılan sinemasal mekân kullanım biçimlerinden mekânın fon olarak ya da tamamlayıcı öge olarak kullanımı çeşitli sahnelerde anlatımı güçlendirecek şekilde tercih edilmiştir. Filmin tamamı Rusya'nın

deniz kenarında bulunan bir balıkçı kasabasında geçer. Özellikle mekânlar genel planlar kullanılarak adeta yeni Rusya'nın tanıtımı şeklinde verilmektedir. Bu doğrultuda izleyici karakterlerin yaşadığı mekânla ilgili film boyunca oldukça fazla bilgiye sahip olmaktadır. Aynı zamanda mekânlar seyircilere kültürel, sosyal ve ekonomik kodlar da aktarmaktadır. Soğuk iklimli bir ülke olan Rusya'da çekilen bu filmde soğuk renkler kullanılmıştır. Kullanılan aydınlatma, renk ve doku üzerinde mavi ve yeşil renkler hakimdir. Karakterler genellikle diyalog olmayan sahnelerde mekânın önüne geçmeyerek mekânda sabit ve genel planlar kullanılarak çekilmiştir. Yakın plan çekimlerinin diyalog bulunan sahnelerde yoğunlaştığı görülmüştür. Bu sahnelerde odaklanması istenen noktaları yönetmen daha belirgin hale getirmek için net alan derinliğinden faydalanmaktadır. Filmde sınıfsal farklılıklar mekânlarda açıkça görülmektedir. Belediye başkanı ve Rahip'in bulunduğu sahnelerdeki ihtişam ve gösteriş, sıradan halkın resmedildiği sahnelerde yoktur. Yaşanan evlerde karakterlerin ekonomik durumuyla ilgili bilgiler mevcuttur.

*Leviathan*, hem Thomas Hobbes'un *Leviathan* (1651) kitabındaki hem de İncil'deki haliyle denizlerdeki canavar metaforundan hareketle film içerisinde sıkça deniz görüntüleriyle donatılmıştır. Deniz, kayalar, dalgalar önemli unsurlar olarak film içerisindeki pek çok sahnede görülmektedir. Filmin açılışında 13 farklı açıdan ve filmin kapanış sahnesinde 14 farklı açıdan deniz, dalgalar, kayalıklar, balina iskeleti, batmış gemiler ve kırmızı bir varil kullanılmaktadır. Filmdeki aksiyon sahnelerinin ardından gelen durağan sahnelerde yıkılmış evler, dağ, kar, yeşillikler aynı şekilde sabit açılarla izleyiciye sunulmaktadır. Filmde Lilya ve Kolya'nın yaşadığı ev daha geniş ve ferah bir mekân tasarımına sahipken, Pasha ve Angela'nın evi küçük, fazlaca eşyanın dip dibe bir şekilde konumlandığı bir tasarıma sahiptir. Filmin iç mekânları ev, karakol, otel, fabrika ve kiliseden oluşurken; dış mekânlar hem gündüz hem gece çekimleriyle genellikle deniz kenarında ve konutların görüldüğü bir biçimde kullanılmaktadır. Devlet, din ve güç kavramlarıyla ilişkili olan *Leviathan* filmde yönetimle halk arasındaki farklılığı açıkça vurgulamaktadır. Yaratıcı ekip bunu yaparken de renklerden ve mekân kullanımından yararlanmaktadır.

17. yüzyıl düşünürü olan Thomas Hobbes'un kilise ve devleti *Leviathan*'a benzeterek *Leviathan*'ı tanımladığı "kendini büyük gören her varlığı aşağılar, gururlu her varlığın kralı o'dur" sözleri filmi de özetler. Kendi alanını korumak için devletle olan savaşını kaybeden Kolya, yalnızca evini ve yurdunu değil, aynı zamanda aile birliğini de kaybetmektedir. Bu durumda ana karakter Kolya yalnızca devletle ve dinle değil aynı zamanda arkadaşlarıyla ve yakın çevresiyle de bir mücadele içindedir. *Leviathan* vermek

istediği mesajı mekânı tamamlayıcı bir öge olarak kullanarak her karesinde sinematografinin başarılı bir biçimde kullanıldığı, yönetmenin her fırsatta hem felsefi hem dini olarak *Leviathan* hikayesine vurgu yaptığı Rus sinemasının kült filmlerinden biri olarak sinema tarihinde yerini almaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Agrest, D. I. (1993). *Architecture from without: Theoretical Framings for a critical practice*. MIT Press.
- Algan, E. (1996). *Görüntü yönetmenliği ve görüntü yönetmenine özgü biçimin sinematografik yapıya yansımaları* (Tez No. 51424) [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Akyıldız, Ö. (2012). Mimari mekânların sinemanın kurgusal mekânları üzerine etkileri (Tez No. 312200) [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Akyol, Z. (2019, 17 Temmuz). Sinemada mekan kullanımı [Web log post]. <http://www.projeksin.com/sinemada-mekan-kullanimi/>
- Akyol Altun, D. (2021). Anayurt Oteli filmi üzerinden mekânsal bir çözümleme. *Eksen Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2(1), 1-10. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/eksen/issue/62602/945373>
- Allmer, A. (2010). *Sinemekân sinemada mimarlık* (A. Allmer, Der.). Varlık Yayınları.
- Ankaraligil, N. (2013). Fotoğraf ve sinemada kompozisyon: Altın oran ve Fibonacci spirali bağlamında Spielberg filmleri üzerine görsel çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(1), 70-92. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/5868/77646>
- Baysan S. I. (2014). *Mimarlık ve sinema ittifakının soykütüğü üzerine*. Betonart.
- Bektaş, E. H. (2017). Sinema ve mekân ilişkisi açısından bilimkurgu filmlerine bir bakış. *Mimarlık ve Yaşam*, 2(2), 201-218. <https://doi.org/10.26835/my.315168>
- Beşışık, G. (2013). Sinema ve mimarlıkta Mekân kurgusu ve kavrayışı (Tez No. 328495) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Benjamin, W. (1995). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bulanık, S. (2015). *Ferzan Özpetek filmlerinde bir anlatı mekânı: Mutfak* (Tez No. 399749) [Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Çam, A. (2016). Sinemasal mekânlar ve sinemasal mekânların çözümlenmesi. *Sinicine: Sinema Araştırmaları*

*Dergisi*, 7(2), 7-37.

Dorsay, A. (2004). *Tutkulu sinema yazıları: İşte büyü zamanı*. Nokta Yayınevi.

Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto* (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.

Hobbes, T., & Missner, M. (2016). *Thomas Hobbes: Leviathan (Longman library of primary sources in philosophy)*. Routledge.

Kale, G. (2004) Antonioni'den Godard'a filmlerdeki mekân imgelerinin duyumsattıkları. *Arredamento Mimarlık*, 5, 102-111.

Kale, G. (2004). *Sinemada görsel deneyim ve mimarlık* (Tez No. 152232) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell Publishers (Original work published: 1974).

Uzunali, G. (2015). *Zeki Demirkubuz sinemasında mekân kullanımı* (Tez No. 399604) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Pallasmaa, J. (2006). *Lived space in architecture and cinema in form follows film*. Cambridge Scholars Press.

Pallasmaa, J. (2007). *The architecture of image: Existential space in cinema*. Rakennustieto.

Pallasmaa, J. (2012). The existential image: Lived space and architecture. *Phainomenon: Journal of Phenomenological Philosophy*, 25, 157-174.

Russell, B. (1945). *A history of Western philosophy*. Simon & Schuster.

İnce, E. T. (2007). *Mimarlık ve sinema ilişkisinin sokak mekânı üzerinden incelenmesi* (Tez No. 199417) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Seçmen, E. A. (2018). Sinematografinin görsel anlatım kodları ve mekân kullanımının gerçekliğin oluşturulması bağlamında bir dönem dizisi incelemesi: *Narcos* örneği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 4(2), 507-532.

Shonfield, K. (2000). *Walls have feelings, architecture, film and the city*. Routledge.

Schulz, C. N. (1971). *Existence, space & architecture*. Praeger Publishers Inc.

Tanyeli, U. (2001). Sinema ve mimarlık: Temsiliyet nesnenin temsili sanatın sanallıkla ifadesi. *Arredamento Mimarlık*, 11/66.

Vidler A. (2000). *Warped space art, architecture, and anxiety in modern culture*. The MIT Press.

Von Meiss, P. (2013). *Elements of architecture: From form to place*. Routledge.







# Kolektif Belleğin Aktarıcısı Olarak Sinema: *Persepolis* Filminin Feminist Bellek Bağlamında İncelenmesi

## *Cinema as a Transmitter of Collective Memory: Analyzing Persepolis Through the Lens of Feminist Memory*

Fulya ASIL<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Programı, İzmir, Türkiye

ORCID: F.A. 0000-0002-4027-2161

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Fulya ASIL,  
Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,  
Radyo, Televizyon ve Sinema Programı, İzmir,  
Türkiye

E-posta/E-mail: fulya.asil96@gmail.com

Başvuru/Submitted: 12.11.2023

Kabul tarihi/Accepted: 5.12.2023

Atıf/Citation: Asil, F. (2023). Kolektif belleğin aktarıcısı olarak sinema: *Persepolis* filminin feminist bellek bağlamında incelenmesi. *Filmvisio*, 2, 65-90.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0014>

### Öz

*Persepolis* (2007), İran Devrimi'ne tanıklık etmiş bir genç kızın, yani Marjane Satrapi'nin, tarih kitaplarında aktarılmayan biçimde kendi deneyimlerini, anılarını aktardığı bir eserdir. Sanatçı bu otobiyografik, çizgi romanından uyarladığı filmiyle, tanıklık ettiği, deneyimlediği olayları geniş kitlelere aktarabilmiş ve böylece filmin kendisi de geçmişe dair bir hatırlatıcı haline gelmiştir. Olayların nasıl hatırlanması gerektiğine dair de bir yönlendirici olan filmde izleyici, olaylara kadın bir yönetmenin, karakterin, aktaranın ve olayların tanığının gözünden bakmaktadır. Bu bağlamda film, feminist bellek kavramı çerçevesinde betimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Filmin analizi için feminist bellek ile bir çerçeve oluşturulmuş, bu çerçeve kapsamında kategoriler belirlenmiş ve bulgular bu kategoriler altında yorumlanmıştır. Yorumlar sonucunda filmin, eril olan egemen kolektif belleğe, kadın karakterin hafızasından bakmakta ve feminist bakışla eleştirel bir şekilde yaklaşmakta olduğu görülmüştür. Dolayısıyla bireysel anılarla kolektif belleğe alternatif bir bakış açısı ortaya çıkarmıştır. Bu alternatif bakış açısı da feminist bellek olarak tanımlanmaktadır. Feminist bellek, bireysel bellekten yola çıkılarak geçmişe dönük bir sorgu ve eleştiri başlatarak oluşmaktadır. Dolayısıyla bu eleştirel yaklaşım ile hegemonik kolektif bellek yok sayılarak erkek bakışından inşa edilmiş tarih, kadının bakış açısına dönüştürülmekte ve feminist bellek oluşturulmaktadır. Kolektif belleğin ve kültürel belleğin arşivleme ve hatırlatma yollarıyla gelecek nesillere aktarılabilirliği bilinmektedir. *Persepolis* filmiyle de Satrapi, anılarını arşivlemiş ve böylece anıları film yoluyla tüm dünyada, birbirinden uzakta birçok kadın için erişilebilir olmuştur. Böylece bu filmde oluşturulan feminist belleğin, gelecek nesillere aktarımı da sağlanmıştır. Feminist belleğin amacı, kolektif belleğin unuttuğu öyküleri hatırlatma ve karşı bir kolektif bellek oluşturmaktır. Böylece, unutturulan, hatırlatılmayan ve anlatılmaya değer bulunmayan kadın deneyimleri, erkek egemen tarihte kendine yer edinebilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Feminist bellek, kolektif bellek, kültürel bellek, hafıza, hatırlama

### Abstract

*Persepolis* (2007) is a film in which Marjane Satrapi, a young girl who witnessed the Iranian Revolution, conveys her personal experiences and memories in

a way that differs from traditional historical accounts. Through this autobiographical film based on her graphic novel of the same name, Satrapi is able to share her unique perspective with a wide audience, making the film itself a powerful reminder of the past. Not only does the film offer a subjective lens of historical events, but it also serves as a guide for remembering them through the eyes of a female director, character, narrator, and witness. From this perspective, this article analyzes the film using a descriptive analysis within the framework of the concept of feminist memory. The interpretations reveal the film to have critically approached the dominant, patriarchal collective memory from the perspective of the female character by employing a feminist lens. This approach offers an alternative perspective to a collective memory that is defined as feminist memory through individual memories. Feminist memory arises from questioning and

critiquing the past through individual experiences. This critical approach challenges the hegemonic collective memory and transforms the male-constructed history to one based on a woman's perspective, thereby creating feminist memory. Collective memory and cultural memory can be transmitted to future generations through archiving and reminding. Satrapi uses the film *Persepolis* to archive her memories, making them accessible to women across the globe. In so doing, the feminist memory created in the film can be transmitted to future generations. The aim of feminist memory is to recall the stories forgotten by collective memory and to build a counter-narrative. This process allows women's experiences that are often forgotten, unremembered, or deemed unworthy of telling to find their place in a traditionally male-dominated history. **Keywords:** Feminist memory, collective memory, cultural memory, memory, remembering

## Extended Abstract

People encounter various information throughout their lives, both voluntarily and unwittingly. This information is stored in their memory alongside the events they experience. The human brain can remember information temporarily or permanently, and this information shapes the future and the people who are informed by it. Therefore, memory is an important element of human life, as its structure is shaped by what is remembered and what is forgotten.

Humans have the ability to remember the information they witness and learn and to which they are exposed. Everything in memory can affect human behavior, character, beliefs, and thoughts. In other words, memory is a factor that influences and shapes human life. It is more than a simple storage system; it is also a social, variable, and selective preservation center. Memory is not absolute and fixed but rather has a constructive function and is itself constructed at the same time. How events are remembered and transmitted, or what is forgotten and how much is forgotten, are all important factors in a person's life, and memory involves all of these.

Memory is a broad concept that extends beyond individual experience, leading to diverse perspectives on its nature. This study explores the concepts of cultural memory Jan and Aleida Assmann, collective memory by Maurice Halbwachs, and feminist



memory by Red Chidgey. While individual memory is undeniable, individuals are argued to be inseparable from the collective whole. All thoughts that seemingly originate from the individual are actually repetitions and continuations of collective thought patterns. The sources of these thoughts become obscured over time, leading individuals to believe they possess independent thought when their minds are merely points of intersection for collective patterns. Therefore, individual memory cannot exist independently of collective memory.

Culture heavily relies on the construction and transmission of memories. Cultural memory transcends generations, requiring only protective institutions for its reproduction. As individuals pass away, cultural memory endures, ensuring the continuity and permanence of transmission. Memory serves as a tool for addressing the past, allowing humans to explore how past societies remembered the events that had shaped their identities and how memories were constructed to create a collective present. The transformation of knowledge is inevitable, and accuracy is not necessary. As long as institutions such as museums, where cultural memory is constructed and historical information acquired, and other similar carriers persist, or as long as oral and written historical narratives are maintained, cultural memory will be reproduced. Historical narratives often present a single viewpoint, framing events as if there is only one truth and reality. Feminist theorists argue this limited perspective to be constructed through a predominantly masculine lens. Chidgey proposes that feminists should record and share the personal histories and experiences of women to democratize knowledge, challenge male dominance in historical records, and offer alternative narratives of the past. This allows for the construction of an alternative memory that counters the dominant collective memory. This feminist memory incorporates emotions and personal experiences, thus offering a more nuanced and inclusive understanding of the past.

*Persepolis*, a film by Marjane Satrapi (2007), exemplifies this approach. Satrapi is a woman who witnessed the Iranian Revolution firsthand, and she narrates her personal experiences in the film, offering a critical perspective on the dominant collective memory of the event. This autobiographical film and its focus on one woman's lived experience provide a rich case study for exploring feminist memory. As someone marginalized by the system, Satrapi has both internalized the memories of those around her and witnessed events firsthand. By conveying her personal memories and emotions, the film sheds light on the experiences of those who were disadvantaged by the revolution. In so doing, Satrapi records and shares her experiences with a broad audience,

contributing to the construction of a feminist memory that stands in opposition to the dominant narrative.

In conclusion, *Persepolis* serves as a powerful example of how film can be used to construct and transmit feminist memory. By offering a counter-narrative to the dominant collective memory, the film challenges traditional historical narratives and sheds light on the often-silenced voices of women.

## Giriş

Televizyon, sinema, internet ve çeşitli iletişim araçları, her şeyi kaydedebilme özelliğine sahiptir. Kaydetmenin yanı sıra, oluşturma ve yayma özellikleriyle de ön plana çıkmaktadırlar. Bu bağlamda, çoğu zaman kaynak konumuna gelen medyanın kendisi, tarih ve kolektif belleğin inşa edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Joanne Garde-Hansen, 21. yüzyılda artık insanın tarihle olan ilişkisinin bu sebeple tamamen dolayımli hale geldiğini ifade etmektedir. Basılı yayınlar, televizyon, film, fotoğraf, radyo ve etkisi giderek artan internet biçimindeki medya, kamusal ve özel tarihin kaydedilmesi, inşa edilmesi, arşivlenmesi ve yayılması açısından ana kaynaklar haline gelmiştir. Medya formlarının birçoğunun icat edildiği ve geliştirildiği bu yüzyıl, bilgiye erişim için en cazip araçları sağlamaktadır. Hatta medya formlarının bir parçası olmadığı geçmiş dönemlerin ve tarihi olayların da temsil edildiği yaratıcı bir takım araç halini almışlardır. Görünen o ki geçmiş, kostümlü tarihi dizi ve filmler de düşünülürken, medya olmadan anlamak mümkün değildir. Artık, tarih ve medya birbirinden ayrılmaz bir hâldedir (Garde-Hansen, 2011, s. 1). Özellikle sosyal medyanın da her türlü bilgiyi hızlı bir biçimde yayabilme özelliği, bilginin doğruluğunun veya gerçekliğinin teyit edilemeden dolaşıma girmesine sebep olabilmektedir. İnternet, kullanan herkesin geniş bir kitleye kolaylıkla ulaşabildiği, dolayısıyla her türlü bilginin hızla dolaşıma girdiği ve hızla tüketildiği bir ortamdır. Günümüzde internet teknolojileri sayesinde dünyanın her yerindeki kolektif ve kültürel belleğin aktarıcıları olan müzeleri gezmek veya istenilen yerde film izleyebilmek mümkündür.

Birçok olayın art arda ve hızla dolaşıma sokulması, unutmama ve hatırlamayı da kolaylaştırmaktadır. Örneğin, her sene belirli günlerin düzenli olarak kolektif bir şekilde anıldığı veya geçmiş olaylarla ilgili paylaşımlar hatırlatıcı olarak işlev görebilirken, üst üste binen birçok anı, bazılarının unutulmasına da sebep olabilmektedir. Schacter, Gutchess ve Kensinger, algı ve deneyime dayanan anıların, içsel ya da dışsal bağlamsal bir müdahale ile ilişkilendirilmesi yoluyla hatırlamanın gerçekleştiğini söylemektedir (2009, s. 111). Dolayısıyla, bir fotoğraf, film ya da haber, onları gören bir kişinin yeni bir şey öğrenmesini sağlayabileceği gibi, hafızasında farklı anılarla da temas edebilir. Böylece geçmişe dair birçok anı hatırlanarak şimdiki zamanı etkilemektedir. Kişinin kendi deneyimleri ve anılarıyla örtüşerek belleğe eklenmektedir.

Bellek, tek başına bireyin belleği ile sınırlandırılmayacak derecede geniş bir kavram olarak görülmektedir. Dolayısıyla belleğin, neyin ya da nelerin ürünü olduğuna dair

farklı düşünceler mevcuttur. Çalışmada, kültürü belleğin merkezine alan Jan Assmann ve Alieda Assman tarafından geliştirilen kültürel bellek, Maurice Halbwachs tarafından geliştirilen ve belleğin kolektivitenin ürünü olduğunu kabul eden kolektif bellek, son olarak da bireyin hayatını ve duygularını önemseyerek geçmişle bir hesaplaşma üzerine kurulmuş olan feminist bellek kavramları ele alınmaktadır. Analiz kısmında ise *Persepolis* filmi, feminist bellek bağlamında incelenmektedir.

## Hatırlama ve Unutma: Belleğin Oluşumu

İnsan, yaşamı boyunca birçok bilgiye maruz kalır. Kendi isteğiyle ya da farkına varmadan edindiği her bilgi, yaşadığı her olay hafızasında yer etmektedir. İnsan beyni bir şeyleri geçici ya da kalıcı olarak hatırlayabilmekte ve sahip olduğu bilgileri, edindiği andan geleceğe taşıyabilmektedir. Aristoteles, hafızanın konusunun geçmiş olduğunu ifade etmektedir (Ricoeur, 2012, s. 26). Dolayısıyla, geçmişi barındıran bir yapıdır. Ancak belleğin tek işlevi geçmişi barındırmak değildir, aynı zamanda onu okur ve işler. Belleği bireye ve maddi olana indirgeyen Henri Bergson, insan bedenini geçmiş ve gelecek arasındaki bir sınır olarak görmektedir. Bedende taşınan geçmiş deneyimlerin şimdide tanınması, belleğin şimdiki zamanda yaşamaya devam ettiğini göstermektedir. Anda düşünöldüğünde beden sadece nesnelere arasında etken ve edilgen bir aracıyken, zaman içinde ve geçen sürede yaşanan tüm eylemlerle bir temas halindedir (Bergson, 2007, s. 59). Dolayısıyla hatırlananlar ve unutulmalardan oluşan bellek, insan yaşamının önemli bir parçasıdır. Bellek sayesinde insanlar tanık oldukları, öğrendikleri, maruz kaldıkları bilgileri hatırlayabilir, unutulabilir ve bunları bilinçli ya da bilinçsiz olarak kullanabilir. Bu durumda insanın davranışlarına, karakterine, inançlarına, düşüncelerine etki edebilir, onları şekillendirebilir. Benjamin Nienass ve Ross Poole, belleğin sadece geçmiş ve bugün arasında bilgi akışı sağlamakla kalmadığını, aynı zamanda insana yön verdiğini ifade etmektedir. Bellek, kişinin eylemleri ve davranışlarından da sorumludur. İnsan, bellek sayesinde hatırlamaktadır. Bellek, sahip olduğu güç ile insanı harekete geçirmektedir (Nienass & Poole, 2011, s. 89). Halbwachs da insanların hislerinin sadece dışsal nesnelere bir yansıması olmadığını söylemektedir. Hatıraların ancak etkileşim yoluyla ortaya çıkabileceğini, hafızayı harekete geçirecek imgelerin insanın çevresi ve içinde bulunduğu grupla bağlantılı olduğunu ifade etmektedir (Halbwachs, 2017, s. 24). Öyleyse, bireyin tek başına hatırlama eylemini gerçekleştirmesi mümkün değildir. Hatırlamanın gerçekleşmesi için insanın zihninin hatırlatıcılara ihtiyacı vardır. Freud, unutmayı belleğin merkezine almaktadır. Ona göre tüm deneyimler bilinçaltında toplanmaktadır ve toplanan deneyimler bastırılarak ya da yeni hatıraların yerlerine

geçmesiyle unutulmaktadır. Halbwachs ise unutmayı da hatırlamayı da bireye indirgemeye karşıdır. O, geçmişin dışarıdan bir müdahale ile hatırlanabileceğini iddia etmektedir. Bellek, bireye ait olduğu kadar sosyal bir depolama ve aktarma aracı, kamusal hikâyelerin de bir ürünüdür. Bu sebeple deneyimin ancak kolektif olarak hatırlanabileceği ifade edilmektedir (Olick, 2014, s. 179-180). Bazı araştırmacılar ise Freud'un merkeze aldığı unutmayı, belleğin bir kusuru olarak görmektedir. Michael Schudson, belleğin bilinçli ve bilinçsiz bir şekilde seçici olduğunu, bir şeyi hatırlamanın başka bir şeyi unutmayı gerektirdiğini savunmaktadır (1995, s. 360). Daniel L. Schacter ise hafızayı güçlü ve kırılğan olarak tarif etmektedir. Ona göre anılar geçici ve çarpıtılabilir fakat buna rağmen etkili ve zorlayıcıdır (Schacter, 1995, s. 20-21). Öyleyse bellek, içselleştirme, bastırma, unutma, çarpıtma gibi süreçler sebebiyle bozulabilir. Ancak belleğin doğru ya da kusursuz bilgi gibi bir iddiası yoktur. Anılar unutulabilir, dönüşebilir veya birbirine girebilir, düşünülen biçimde bir anı var olmayabilir. Bu bağlamda Assmann, hafıza hakkında konuşmak için önce unutma kavramıyla başlanması gerektiğini ifade etmektedir. Çünkü ona göre bireysel hafızanın dinamikleri, unutma ve hatırlama arasında sürekli bir etkileşim halindedir. Bazı şeylerin hatırlanması için bazılarının unutulması gerekmektedir. Son derece seçici olan hafıza, odak, önyargı ve kapasite gibi sinirsel ve kültürel sınırlamalara sahiptir. Ayrıca insan psikolojisi de anıyı unutma veya değiştirme üzerine oldukça etkilidir, hatta istenmeyen anılar baskılanarak unutulabilir (Assmann A., 2008, s. 97). Bellek, sadece bir depo değildir. Sosyal, değişken ve seçici bir muhafaza etme merkezi gibidir; kesin ve sabit değildir. Bir inşa etme işlevidir ve aynı zamanda da inşa edilendir. Olayların nasıl hatırlandığı ve aktarıldığı ya da neyin ne kadar unutulduğu önemli olmakla birlikte, bunların tümünün insanın kişiliği ve hayatında etkili olduğu da bilinmektedir.

## Kolektif Bellek

Kolektif bellek, bireysel anıları, toplumsal sembolleri ve ortak kimlikleri kuran, somutlaştırılmamış bir takım niteliği ifade etmektedir. Kolektif bellek hatıralarda, tanıklıklarda, sözlü tarihte, gelenekte, dilde, sanatta, popüler kültürde ve insan eliyle inşa edilmiş olan her yerde bulunmaktadır (Olick, 2014, s. 181). Dolayısıyla gruplardan, topluluklardan bağımsız bir bellek mümkün değildir. Deneyimler, grupların içinde yeniden üretilmekte ve belleği inşa etmektedir (Halbwachs, 2017, s. 22). Susan Sontag, Halbwachs'ın aksine belleğin bireysel olduğunu ifade etmektedir. Ona göre kolektif olan bellek değil, eğitimidir. Tüm hafızalar bireyseldir ve kişiyle birlikte ölmektedir. Toplumda hafıza olarak adlandırılan şey, zamanla bir kurguya dönüşmektedir. Bu sebeple

de kolektif bellek hatırlatıcı değil, koşullandırıcıdır (Sontag, 2004, s. 86). Halbwachs ise bireysel bilincin ancak bir geçit alanı olduğunu, kolektif zamanların karşılaştığı bir yer olduğunu ifade etmektedir (Halbwachs, 2007, s. 74). Assmann da bireysel belleğin varlığının inkâr edilemez olduğunu söylemektedir. Herkesi birbirinden ayıran otobiyografik hafızaları vardır ve bunlar Sontag'ın da ifade ettiği gibi onlara sahip olanlarla birlikte ölmektedir. Deneyimlere dayalı olan anılar, başkalarına aktarılamamaktadır. Fakat bu noktada, hafızanın iki önemli özelliği göz ardı edilmemelidir. Bunlar, diğer insanlarla olan ve dıştan gelen işaret veya sembollerle olan etkileşimdir. Otobiyografik hafıza, kişiye özgüdür ve somutlaştırılmaz fakat paylaşılabilir. Söze ya da görsele döküldükleri anda sembolik bir sistemin parçası haline gelen anılar, artık özel ve devredilemez mülkler değildir. Ortak iletişim aracı olan dil yardımıyla paylaşılan her şey artık tartışmaya açık, düzenlenebilir ve değiştirilebilir hale gelmektedir (Assmann, 2008, s. 50). Buna göre bireysel bellek olmadan, kolektif bellek oluşamaz fakat kolektif bellekten bağımsız bir bireysel bellek de düşünülemez. Dolayısıyla, bireysel bellek de kolektif bir üründür. Sontag'ın söylediği gibi kolektif olan eğitimse, eğitilen zihinlerin kolektif bellekten bağımsız ele alınamayacağı sonucuna varılmaktadır. Kolektif bellek, bireysel belleğe eklenmektedir. Kolektif bellek, insanlar arasındaki yatay iletişim ile biçimlenmektedir. İnsanlar, bu yolla anılarını beraber oluşturmaktadır. Toplumun inanç ve normları da oluşum esnasında devreye girerek, unutulana ve hatırlanana seçicilikle ortak bir hafızanın elde edilmesi sağlanmaktadır (Bilgin, 2013, s. 16). Dolayısıyla kolektif bellek, sosyal olmanın bir sonucudur. Sosyalleşmenin bir sonucu olarak farklı insanların zihinleri kesişmekte ve etkileşim içine girmektedir. Bu sebeple de dil, bellek oluşumu, aktarımı ve devamlılığı için oldukça önemlidir. Lacan, insanın dili öğrendiği andan itibaren simgesel düzenin, toplumun bir parçası olabileceğini ifade etmektedir (Tura, 2010, s. 171). Böylece, kolektif belleğin ancak dil yoluyla kurulabileceği sonucuna varılmaktadır. Bahtin, dilin hem kolektif belleği kurduğunu hem de kolektif bellekten etkilenerek şekillendiğini ve zamanla bir değişim içinde olduğunu söylemektedir (Olick, 2014, s. 195). Öyleyse dil hem inşa eden hem de inşa edilendir. Dil, belleğin geçmişle gelecek arasındaki taşıyıcısı olarak işlev görürken, belleğin izini kendisinde de taşımaktadır.

Halbwachs, bir grup içindeki insanların düşüncelerini “yankı”ya benzetmektedir. Kişinin kendisine aitmiş gibi görünen tüm düşüncelerin aslında bir gruptaki düşüncelerin tekrarı ve devamı niteliğinde olduğunu belirtmektedir. Artık, düşüncelerin başlangıç noktalarının, kaynağının nerede olduğu bir muammadır. İnsanlar, bağımsız ve kendilerine ait düşüncelere sahip olduklarını düşünmektedir fakat aslında kolektif düşünce akımlarına

maruz kaldıklarından zihinleri bir kesişim noktası haline gelmektedir (Halbwachs, 2017, s. 35-36). İnsanların kendisine aitmiş gibi hissettiği tüm düşüncelerin, aslında ortak zihinlerin ürünleri olduğunu iddia eden kolektif bellek yaklaşımı, farklı gruplardaki insanların aynı olayı bambaşka biçimlerde yorumlayabileceklerini de ifade etmektedir. Tek bir olayın farklı kolektif bilinçleri etkileyebildiği düşünülürken, Halbwachs, bu bilinçlerin birbirine yaklaştıklarını ve ortak bir noktada birleştiklerini söylemektedir. Birbirinden farklı bu düşünce biçimleri, ele aldıkları olayları kendilerince ifade etmektedir. Dolayısıyla, bu noktada artık durum tek bir olay olmaktan çıkmaktadır. Bu sebeple önemli olan olayın nasıl yorumlandığı ve ona verilen anlamlardır (Halbwachs, 2007, s. 61-62). Öyleyse, kolektif bellek algı ve yorumlamada da etkin bir rol oynamaktadır. İçinde bulunulan kolektif bilinç, insanın bakış açısını, olayları hatırlama ve aktarma biçimini etkilemektedir. Dolayısıyla tek bir kolektif bellekten söz etmek de mümkün değildir. Olick, kültürel üretim araçlarına hâkim olanların belleğe de hâkim olabileceğini ifade etmektedir (2014, s. 186). Çünkü kolektif belleğin tanımlanması, bu hâkim ve düşünceleri değer görenlerin kendi belleklerini grubun kolektif belleğine dayatma çabasıdır. Bu açıdan, belleğe yönelik tutulan kayıtlar, okullarda öğretilen tarih, kabul görmüş kolektif belleklerdir. Kolektif belleğin canlı ve resmi olarak ayrıldığını ifade eden Nuri Bilgin, resmi belleği tarih ile ilişkilendirmektedir. Bu tarih, hâkim grubun ürettiği yazılı tarihtir (Bilgin, 2013, s. 15). Dolayısıyla resmi tarih, arındırılmış tek renkli bir dünya inşa etmektedir (Olick, 2014, s. 187). Yani resmi bellek, düzenlenmiştir ve planlanarak sistemli bir şekilde kolektif kimlik inşası için kullanılmaktadır. Bu amaçla kolektif bellek, unutturmak ve hatırlatmak üzerine seçici bir çizgide ilerlemektedir.

Tarih, geçmişle ilgilendiği kadar bugünle de ilgilenmektedir. Çünkü kolektif bellek olarak resmi bellek, bugünün nasıl inşa edilmek istendiğine bağlıdır. Geçmişin tanıklarına doğrudan ulaşmak, zamanla mümkün olmayan bir olanaktır. Ancak ulaşılabildikleri doğrultuda, canlı bellek de mümkündür. Bilgin canlı belleği, olaya birebir tanıklık etmiş, deneyimlemiş, maruz kalmış tarafların oluşturdukları bellek olarak tarif etmektedir. Zaman içinde sözlü anlatılar veya deneyimlemiş kişilerin hatırlama ve aktarım biçimleriyle dönüşüm geçirmektedir. Bu durum, belleği 'canlı' kılmaktadır (Bilgin, 2013, s. 15). Bu canlılık hali daha çok tanıkların aktarımına dayanmaktadır. Gruptaki yatay iletişim yoluyla oluşan bellek, zamanla aktarımda bozulmalar da yaşayabilir. Örneğin, 'kulaktan kulağa' oyununda olduğu gibi, sıranın başında cümleyi kuran ve yanındakine fısıldayan kişi olayın canlı tanığıdır. Fakat olay kulaktan kulağa aktarılırken bazı kelimeler anlaşılabilir, unutulabilir ve hatırlanan kadarı aktarılır. Devamında bozulmalar başlar. Hatta sıradaki insanlardan bazıları bilinçli olarak cümleyi yanlış kurabilir. Sıranın sonundaki kişi duyduğu

cümleyi sesli bir şekilde söylediğinde, ilk kurulandan farklı bir cümle ortaya çıkabilir. Ancak oyunun sonunda herkes hafızasında aynı cümleyle ve o cümlenin farklı yorumlarıyla hayatına devam eder. Hatta cümleyi kuran kişinin oyun bitmeden oradan ayrıldığı ve cümleyi birbiriyle benzer şekilde hatırlayanların gruplar oluşturdukları düşünülürse, böylece her grubun o olayla ilgili bir kolektif belleği oluşmuş olur. Dolayısıyla aynı olay, farklı kolektif belleklerde inşa edildiği şekliyle varlığını sürdürür. Öyleyse kolektif bellek, mikro ölçekte parçası olunan bir grup, aile veya internetteki bir hayran sayfasında paylaşılanlarken, makro ölçekte bir ülke veya bir ulusun paylaştığı ortak hatıralardır.

## Kültürel Bellek

Kültürel hafıza, nesiller boyu toplumun etkileşimli yapısında devam ederek davranış ve deneyimleri yönlendiren kolektif bir kavramdır. İnsan, sosyal bir canlı olduğu gibi kültürel de bir canlıdır. Kültürle ve tarihle bu kadar iç içe olması da sosyal olmasıyla ilişkilidir. Jan Assmann ve Aleida Assmann, kolektif belleği ikiye ayırarak kültürel bellek kavramının yanına, ondan farklı bir kavram daha konumlandırmaktadır. İletişimsel ya da gündelik bellek olarak adlandırılmış olan kavram, dar anlamıyla kültürel özelliklerden yoksun olan bellektir. (Assmann J., 1995, s. 126). Bu bellek, gündelik iletişimlere içermektedir ve bulunulan zamana aittir. Tek başına sürekliliği ve kalıcılığı yoktur. Daha çok otobiyografik hafıza ve yakın geçmişle alakalıdır. Kültürel bellek ise iletişimsel bellekten farklı olarak nesiller boyunca taşıyıcı bir bedeni olmaksızın da var olabilir. Yalnızca onun yeniden üretilmesini sağlayacak koruyucu kurumlara ihtiyaç duymaktadır. Hiçbir şey kendi başına bir hafızaya sahip değildir fakat birer hatırlatıcı işlevi görebilirler. İnsanların onlara yükledikleri anlamları taşıyan şeyler, hafızaları tetiklemektedir. Yemekler, şöenler, ayinler, imgeler, mekânlar, hikâyeler ve metinler onlara yüklenen anlamları taşımaktadır. Toplumsal düzeye gelindiğinde ise dışsal semboller daha da önemli hale gelmektedir. Bir hafızaya sahip olmayan gruplar, anıt, müze, kütüphane, arşiv ve diğer anımsatıcı kurumlardan faydalanarak kendilerini dönüştürmektedir. Aktarıcı olan ve yeniden üretimi sağlayan kültürel bellek de tam olarak budur (Assmann J., 2008, s. 111). Öyleyse, iletişimsel bellek aynı zamandaki kişiler arasındaki aktarım ile gerçekleşirken, öldüklerinde aktarımın devamlılığı ve sürekliliği için kültürel bellek devreye girmektedir. Bunlar birbirinden farklı fakat aynı zamanda birbirini tamamlayan iki bellek olarak işlemektedirler. Kültürel bellek, olayları yaşayanların anılarının, öseler dahi geleceğe taşınmasını sağlamaktadır. Martin Bommas, kültürü bir grubu ya da toplumu karakterize eden paylaşılan tutumlar, değerler ve uygulamalar bütünü olarak tanımlamakta ve kültürün büyük ölçüde anıların inşası ve aktarımına dayandığını ifade etmektedir.



Geçmişe yönelik kolektif ve bireysel yaklaşımlardan farklı olarak kültürel bellek, uzak ve ikincil olaylardan ortaya çıkan ve ancak bir grup veya toplumun anlaşmaya vardığından sonra standartlaştığı biçimlerde beliren bir süreci tanımlamaktadır. Bellek tanımı gereği doğrudan şimdiki zamanla ilgili bir olgudur. Kültürel bellek de geçmişle ele almak için kullanılan bir araçtır. Geçmiş toplumların kültürel hafızasını araştırırken, kimliklerinin oluşumunu şekillendiren olaylar hakkında neyi nasıl hatırladıkları ve kolektif bir şimdiki zaman yaratmak için üzerinde anlaşılacak anıların nasıl inşa edildikleri sorgulanmalıdır (Bommas, 2011, s. vii). Kültürel bellek temelde, insanların geçmişte yaşadıklarını nasıl hatırladıkları, nasıl aktardıkları ve gelecekte nasıl hatırlanacakları ile ilgilidir. Bu da içinde bir inşa sürecini barındırmaktadır. Olayların nasıl ve hangi bakış açısından aktarıldıkları, bugün nasıl hatırladıklarını ve aktarılmaya devam ettiklerini belirlemektedir.

Assmann, tüm kültürlerin yalnızca edinilen deneyim ve bilgileri, örnek olay ve eşsiz başarıları değil, aynı zamanda olumsuz olayları ve sorumluluk duygusunu yönetmek için hatırlama ve anımsama eylemleri yoluyla geçmişlerini bugüne getirme becerisine de dayandıklarını ifade etmektedir. Geçmiş olmazsa sorumluluk, kimlik ve yönelimler de olmaz. Geçmiş ve gelecek yeni şekillerde yeniden inşa edilme sürecindedir ve hiçbir vazgeçilebilir değildir (Assmann, 2013, s. 55). Bireylerin geçmişle hatırlama ve aynı zamanda toplumsal deneyimlerini ve katılımlarını tanımlama yollarının tartışıldığı kültürel bellek (Bommas, 2011, s. vii) geçmişteki sabit noktalara dayanmaktadır. Kültürel bellekte bile geçmiş olduğu gibi korunamaz, sözlü mitlerde ya da yazılarda temsil edildiği, şöenlerde icra edildiği ve değişen bir bugünü sürekli olarak aydınlattığı için sembollere dökülür. Arkeologlar ve tarihçiler tarafından araştırıldığı ve yeniden inşa edildiği şekliyle geçmiş değil, yalnızca hatırlandığı şekliyle geçmiş kültürel bellek için önemlidir (Assmann J., 2008, s. 113). Bellek, paylaşılan olay ve deneyimlerin bir dizi temsili olarak değil, geçmişin kalıcı izlerinin içimizde varlığını sürdürme biçimi, kültürel unsurların nesiller boyunca aktarımı ve sürekliliği olarak görülmektedir. Bellek, sadece hatırlanan zihinsel imgeler dizisi değil, geçmişin kültürel deposu da demektir: Geçmişin şimdiki zamanda yeniden üretilmesidir. Bu birikmiş geçmiş kişiye etki eder ve onu harekete geçirmektedir (Berliner, 2005, s. 201). Bellek, hatırlamanın yanında bir süreklilik de gerektirir. Yinelenen ve tekrar eden pratiklerle bu süreklilik sağlanmaktadır (İlhan, 2018, s. 163). Assmann, arşivleme yoluyla geçmişin somutlaştırılarak kalıcılığının sağlandığını ve gelecek nesillere aktarılabilmesini ifade etmektedir (2008, s. 56). Dijital medya teknolojilerinin gerçekleştirdiği de bu boyutuyla bir arşivlemedir. Böylece, üstünden hiçbir tanığı kalmayacak kadar zaman geçse de kayda alınmış ya da sözlü olarak dolaşımda olan her şey sürekli ve düzenli olarak aktarılabilir. Bu durumda da

bilginin dönüşümü kaçınılmazdır ve gerçek olma zorunluluğu da yoktur. Örneğin müzeler, kültürel belleğin inşa edildiği, geçmişe dair bilgiler edinilen kurumlardır. Bu ve benzeri taşıyıcılar varlığını sürdürdükçe, sözlü ve yazılı tarih anlatısı devam ettikçe, kültürel bellek aktarımı da yeniden üretim yoluyla ve çağa uygun bir biçimde dönüştürülerek devam etmektedir.

## Feminist Bellek

Feminist ve Queer teori eşitlik, cinsiyet, kimlik, toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet gibi kavramları sorgulamaktadır. Bu kavramların toplumsal olarak inşa edildiğini savunan teorisyenler, neyin meşru neyin uygunsuz olduğuna karar veren ataerkil egemen sistemin karşısında durmaktadır. Judith Butler, feminist kuramcılarının toplumsal cinsiyeti, cinsiyetin kültürel bir yorumu ya da kültürel olarak inşa edilmiş olarak gördüklerini ifade etmektedir (1999, s. 53). Dolayısıyla cinsiyet de toplumsal cinsiyet de doğal oluşumlar değil, kültürel yorumlardır. Kadınlar tarih boyunca kamusal alandan dışlanmış, varlık gösterebilecekleri herhangi bir alan bırakılmamıştır. Tarih yazımında kadının etkisi görmezden gelinmiş ve küçümsenmiştir. Kadınlar özel alanla özdeşleştirilirken kamusal alanın öznesi olan erkeklerin deneyimleri aktarılmıştır. Bu klasik ataerkil gelenek anlayışıyla modern tarihe, namuslu/namussuz, iyi/kötü kadın zıtlıklarını içeren mit anlatıları da eklendiğinde, erkek çıkarına hizmet eden bir kadın düşmanlığı oluşturmuştur. Bu gelenek, eril dil kullanılarak yinelenmeye ve pekiştirilmeye devam etmektedir (Çakır, 2011, s. 508). Kadınların deneyimleri aktarılmayarak unutturulmaktadır. Böylece, kadının toplum içindeki konumu ve rolüne yönelik inşalar da eril bakış açısından sürdürülmektedir. Chidgey, Feminist bellek çalışmalarının uzun zamandır, kamusal alandaki bu hafıza kaybı meseleleriyle ilgilendiğini ifade etmektedir (2018, s. 12). Toplumdaki bu hafıza kaybının temel sebebi ise kadın tarihinin kayıt altına alınmamış olması ve kadınların tarihteki izlerinin unutulmasıdır. Joan Wallach Scott, *Gender and the Politics of History* (1988) isimli çalışmasında kadın deneyimlerinin ve topluma katkılarının nasıl tarihsel olarak silindiğinden bahsederken, feminist bellek kavramını gündeme getirmiştir. Scott'a göre, Virginia Woolf'un elli sene önce kaleme aldığı kadın tarihi çağırısı, son on yılda yanıt bulmuştur. Tarihçiler yeni yeni çeşitli sınıflardan kadınlarla veya kadın yazarlarla ilgili araştırmalar yapmaya, biyografilerini yazmaya ve hikâyelerini kayıt altına almaya başladılar. Bu süreç kadın çalışmalarının gelişmesine ve kadın tarihine adanmış dergiler ortaya çıkmasına vesile olmuştur (1988, s. 16). Scott, 1988 yılında bu ifadeleri kullandığında, kadınların hayatlarının kayıt altına alınması çok yeni bir durumdu. Günümüzde de feminist hareketler ve feminist bellek üzerine çalışmalar yapan Chidgey, hafıza ve bellek

pratiklerinin, post-feminist rejimlerin evriminde hayati bir rol oynadığını düşünmektedir (2018, s. 29). Chidgey, bilgiyi demokratikleştirmek, tarihsel kayıtlardaki erkek önyargısını yıkmak ve geçmiş hakkında yeni hikâyeler anlatmak için feministlerin, “sıradan kadınların” kişisel tarihlerini ve deneyimlerini uzun zamandır incelemekte olduğunu belirtmektedir. Feminist aktivistler, hareketlerinin ve kültürel üretimlerinin izlerinin gelecek nesiller tarafından erişilebilir kalmasını sağlamak için kendi arşivlerini, matbaalarını ve sanat projelerini kurmaya devam etmektedir. Bu tür tarihsel aktivist çalışmalar, kadınların toplumsal üretimin her alanında tarihsel metinler ve kanonlar içinde sıklıkla marjinalleştirildiği ve feminist siyasi hareketlerin unutulmaya, silinmeye veya çarpıtılmaya eğilimli olduğu bilinciyle yürütülmektedir (2013, s. 659).

Feminist bellek, içerik olarak öncesinde çalışılıp gündeme getirilse de kavramın çerçevesini oluşturan ilk isim Maria Grever olmuştur. *The Pantheon of Feminist Culture: Women's Movements and the Organization of Memory* (1997) isimli çalışmasında Grever, *Ritüelleşmiş Bellek*, *Donmuş Bellek* ve *Sürekli Bellek* olarak modellediği bir feminist bellek tanımlamıştır. Fakat Chidgey, bu modellerin resmi kaldığını düşünmektedir. Grever’in modellemesinde, kişisel ve kolektif belleğin iç içe geçtiği ve feminist belleğin genellikle kurumsal ortamlardan ziyade gayri resmi, tabandan gelen ortamlarda şekillendiğini gözden kaçırdığını belirtmektedir. Grever bu modeli oluştururken süfretat, kadınlar günü, seçme ve seçilme hakkı, feminist semboller (Ritüelleşmiş Bellek), anıtlar, heykeller, cadde isimleri (Donmuş Bellek), kabul görmüş feminist metinler, ikonik kadınların isimlerinin kurumlara verilmesi (Sürekli Bellek) gibi daha genel ve resmi durumlara odaklanmıştır. Oysa feminist bellek kişisel duygu ve deneyimleri barındırmalıdır (Chidgey, 2013, s. 661). Ataerkil sistemin ve geçmişin karşısında, geçmişe yönelik eleştiriler getirmek ve inşa edilmiş kalıpları kişisel, bireysel anılar aracılığıyla sorgulamak için feminist bellek çalışmaları oldukça önemlidir. Sadece kadınların da değil, sistemin dışarıda bıraktığı tüm grupların da feminist bellek oluşumunda önemli bir rolü vardır ve feminist bellek böylece bir kesişim alanı yaratmaktadır.

Barbara Laslett, biyografilerin, insanların kendi hayatlarını şekillendirmek için onlara sunulan kültürel, maddi ve siyasi kaynakları nasıl kullandıklarını ve bu kaynakların onların eylemlerini, karakterini nasıl şekillendirdiğinin somut, tarihsel bir örnek olarak sosyolojik tahayyüle katkıda bulunabileceğini ifade etmektedir (1991, s. 516). Dolayısıyla, olayları deneyimlemiş kişilerin aktardıkları ve anlattıkları, olaya ve geçtiği döneme dair tespitler yapılmasına önemli bir katkı sağlamaktadır. Özellikle otobiyografik eserlerde, kendi deneyimlerini anlatan kişilerin olayları duygularından, bireysel hafızasından

arındırarak anlatması mümkün değildir. Feminist belleğin kolektif bellekten ayrıştığı bir nokta da duygulara ve kişinin hayatına önem vermesidir. Julie Stephens'e göre, özellikle sözlü tarih çalışmaları ve hayat hikâyeleri ile aktarılan duyguların öne çıkmasıyla bireysel belleğin önemi görülmüş ve kadınların anlattıkları hikâyelerle geçmişe dair feminist bir bakış açısı oluşturulmuştur. (2010, s. 81). Bu yönüyle de hafıza, aynı zamanda kadınların travmatize olmuş bir geçmişle yüzleşmek için kullandıkları bir araçtır. Bu yüzleşmeyi birey olarak ya da belirli bir grup olarak, örneğin kolektif bir travmadan sonra, gerçekleştirebilmektedirler (Leydesdorff, 2017, s. xii). Feminist bellek, yaşanan bu travmaların açığa çıkarılmasını, geçmişe dönük bir yüzleşme ile kadınların kendilerini yeniden inşa etmelerini sağlamaktadır.

## Sinemada Feminist Bellek

Sinema günümüzde, ataerkil sistemin dışarıya ittiği grupların sesini duyurabildiği ve yaratım sürecine dâhil olabildiği, birbirinden farklı insanların kendilerini ifade edebilecekleri ve milyonlarca zihni etkileyebilecekleri bir alan açmıştır. Bu süreçte, feminist belleğin de oluşabildiği bir alan haline gelen sinema, hegemonik kolektif bellek ve kadın karakterlerin bireysel bellekleri arasında bir çatışma ve hesaplaşma alanı yaratmaktadır. Eril, egemen kolektif belleğe dâhil edilmemiş olan kadın deneyimleri, sinemayla kendilerini yeniden inşa edebilecekleri bir alan açmaktadır. Astrid Erll'e göre, roman ve sinema filmleri gibi kurgusal medya, geçmişin kolektif tahayyülü şekillendirme gücüyle karakterize edilmektedir. Bunlar, geçmişin tüm nesiller tarafından hatırlanacak imgelerini üretme ve şekillendirme potansiyeline sahiptir. Tarihsel açıdan tutarlı aktarım yapmak, bu tür 'hafıza yaratan' roman ve filmlerin kaygılarından biri değildir. Bunun yerine 'otantik' ve 'gerçekçi' bir biçimde insanlara hitap etmektedirler. Bu şekilde, kültürel bellekte yankı uyandıran geçmişe ait imgeler yaratılır (2008, s. 389). Seyirci, filmdeki karakterler ve yönetmen arasında bir feminist tanıklık üçgeni oluşur. Burada, mesafenin veya zamanın önemsizleştiği kitlesel bir tanıklık meydana gelmektedir. Bu bağlamda, feminist bakışla bir film yapmak sadece kadın yönetmen veya kadın izleyici ile sınırlandırılmamaktadır. Feminist teorisyenlerin altını çizdiği gibi feminist bakış cinsiyete özgü değildir. Sinemada feminist bellek, toplumsal ve tarihsel olarak dışlanmış, deneyimleri göz ardı edilmiş tüm grupların ve öznelerin geçmişle hesaplaşmalarıyla oluşturulmaktadır (Çalışkan, 2023, s. 59). Bu açıdan yönetmeni, olayların hem tanığı hem anlatıcısı olan *Persepolis* filmi; İran'da devrim öncesini ve sonrasını deneyimlemiş, devrimden sonra Fransa'ya yerleşmiş bir kızın hafızasından geçmişe eleştirel bir yaklaşım getirmektedir. Kolektif ve kültürel hafızaya, bireysel hafızadan bir bakış getiren film, İran Devrimi'ni bir kadının gözünden otobiyografik şekilde anlatmaktadır.

Film boyunca izleyici, Marjane'in hatıralarında, geçmişinde bir gezintiye çıkarılır. Marjane Satrapi, bu otobiyografik eserinde izleyiciye yaşamak istediği yerde güvende olmayan, güvende olduğu ve yaşadığı yerde ise mutlu olamayan bir kızın, yani kendisinin hayat hikâyesini anlatmaktadır. İran İslam Devrimi'nin bireyler üzerindeki etkisini gözler önüne seren film, tanıklıklar üzerinden rejime bir eleştiri getirmektedir.

## **Persepolis Filminin Feminist Bellek Bağlamında İncelenmesi**

*Persepolis* (2000), Marjane Satrapi tarafından yaratılmış bir otobiyografik çizgi romandır ('graphic memoir'). İsmi İran'ın da içinde bulunduğu Pers İmparatorluğunun başkenti olan Persepolis'ten almaktadır. Çizgi roman, 2007 yılında yazarı olan Marjane Satrapi yönetmenliğinde filme uyarlanmıştır. Animasyon olarak ve kitaba sadık biçimde uyarlanan film, Cannes Film Festivali'nden de Jüri Ödülü ile dönmüştür.

Marjane, Fransa'dan İran'a uçmak için havaalanında beklemektedir. Başörtüsünü bağlar ve pasaport sırasına girer. Fakat gitmekten vazgeçerek bekleme alanına döner. Oturup bir sigara içerken başörtüsünü çıkarır. Bu sırada eskiden yaşadığı İran ve oradaki hayatıyla ilgili hatıraları zihninde belirir, geçmişi hatırlar. Marjane, doğduğundan beri ailesiyle birlikte İran'da yaşamaktadır. Punk müzik ve Iron Maiden sevdalısıdır. 10 yaşlarındayken İran'ın, 1979 yılındaki Şah Muhammed Rıza Pehlevi monarşi yönetiminden Ayetullah Humeyni liderliğindeki İslam Cumhuriyeti'ne geçişine tanıklık eder. Başta eski rejimin devrilmesi iyi bir olay olarak karşılanırsa da seçim sonucunda dinî rejime geçilmesiyle rejim karşıtları idam edilir, ülkeyi terk eder ya da hapse atılır. İki yıl içinde başörtüsü zorunluluk olur, kıyafet kuralları getirilir, tek cinsiyetli eğitim başlar, alkol, eğlence, sanat gibi pek çok şey yasaklanır ve kısıtlanır. Bu sırada sekiz yıl sürecek olan İran-İrak savaşı da başlar. Marjane'nin daha iyi bir hayat yaşamasını isteyen ve başının burada derde girebileceğini düşünen ailesi, diğer rejim karşıtı kadınlardan Nilüfer'in yaşadığı sonu yaşamaması için kızlarını Viyana'ya gönderir. Lise eğitimine kadar Viyana'da kalan, kendisine bir türlü sabit bir ev bulamayan Marjane, uyum sağlamaya çabalasa da başaramaz. Kalbini kıran bir aşk deneyimi sonrasında iki ay Viyana sokaklarında yaşayan Marjane, bir gece hastanelik olduktan sonra sonunda İran'a dönmek için babasını arar. İran'dan daha bir çocukken ayrılan Marjane, o kadar büyümüştür ki onu babası bile ilk başta tanıyamaz. İran'a geldikten sonra depresyon sürecini de atlatan Marjane, İran'da sanat okuluna başlar. Bir süre sonra onunla aynı okula giden Rıza ile evlenir. Bir sene sonra mutsuz bir evliliğin içinde olduğunu fark eder. Bir arkadaşının, evi basan polislerden kaçarken binanın çatısından düşüp ölmesi sonrası evliliğine son

vermeye ve İran'da yaşamaya devam edemeyeceğine karar verir. Üç ay sonra ailesiyle vedalaşarak Avrupa'ya döner. Annesinin ise ondan tek bir isteği vardır; İran'a bir daha asla geri dönmemesi. Tüm geçmişi zihninde canlanan Marjane, havalananından çıkar ve Paris sokaklarında taksi ile uzaklaşır.

Filmin otobiyografik olması, yazarın kendi hikâyesini anlatması ve hatırlattıklarıyla, geçmişin İran ve dünya tarihi için önemli olaylarından biri olan İran İslam Devrimi'ni bu rejimin ötekileştirdiği 'kadın' olarak kendi gözünden aktarması feminist bellek inşası açısından önemlidir. Feminist tanıklık kavramının bu süreçteki önemini vurgulayan Carrie Hamilton feminizmin, kadınların hayatta kalma pratikleriyle, kötü tecrübelerine dair sessizliklerini bozmalarıyla yakından ilgilendiğini dile getirmektedir (2009, s. 88). İran'daki kadınların kişisel özgürlük ve haklarını kaybettikleri bir olayın, tanıklık etmiş bir kadın tarafından geleceğe taşınması, kayıt altına alınması, geçmişe ve egemen hale gelmiş kolektif belleğe eleştirel bir bakışla yaklaşılması feminist belleğin inşasını sağlamaktadır.

Feminist belleği inşa eden ve aktarılmasını sağlayan feminist tanıklıktır. Aktarımın uzun süreli ve nesiller boyu devam edebilmesi içinse bir şekilde arşivlenmesi gerekmektedir (Çalışkan, 2023, s. 30). Marjane Satrapi de kendi tanıklıklarını önce çizgi roman olarak sonra da filme alarak arşivlemiş ve kalıcı olmasını sağlamıştır. Böylece bu deneyimlerin unutturulmasının önüne geçmiştir. Chidgey'e göre, siyasi çalkantılar ve hareketler, maddi ve medyatik biçimler alan ve zamanla ortaya çıkan hafıza ve unutma süreçleri yaratır (2018, s. 6). Dolayısıyla, egemen kolektif bellek neyin hatırlanacağına karar vermektedir. Ancak feminist bellek ile bir karşı kolektif bellek oluşturulmak amaçlanmakta ve unutulana hatırlatma çabasına girilmektedir. Kadınların tecrübelerinin görmezden gelinmemesi adına, kendi cümleleriyle, kendi dilleriyle öyküleri aktarmaları gerekmektedir. Böylece bu hatıralar feminist bellek aracılığıyla korunmuş olacaktır (Çalışkan, 2023, s. 34). Öyleyse, kolektif belleğin karşısında bir feminist bellek oluşturmak için kadınların kendi hayatlarını, deneyimlerini ve tanık olduklarını anlatmaları, kaydetmeleri ve aktarmaları gerekmektedir. Kadınların bakış açısından geçmişe dair anlatıların bugüne ve geleceğe taşınması da sinema filmleri gibi geniş kitlelere etkili biçimde yayılan, zaman içinde korunan ve aktarımı durmayan platformlarla kalıcı hale gelmektedir.

Bu çalışmada film feminist bellek odağında, Chidgey'in Claire Hemmings'ten aldığı atıf pratikleri ('citational practices') ve kendi kavramları olan anma/kutlama

(‘memorialisation’), otobiyografik eylemler (‘autobiographical acts’) ve hareketlerin izleri (‘movement traces’) kavramlarından oluşan *Feminist Bellek Üretim Şekilleri* (Modes of Feminist Memory Production) (2013, s. 660) bağlamında incelenmiştir. Yapılan okumalardan da hareketle film tanıklıklar, mekânlar, dil ve hatırlama kavramları çerçevesinde analiz edilmektedir.

## Otobiyografik Bir Eylem Olarak Film ve Tanıklıklar

Film, Feminist Belleğin ürünü olarak genel bir ifadeyle tanıklıklar ve bundan edinilen deneyimlerin eleştirel bir bakıştan aktarımından oluşmaktadır. Ana karakter Marjane’in gözünden anlatılan İran Devrimi, kızın, ailesinin ve çevresindekilerin tanıklıkları, deneyimleri, hatıraları ile Marjane’in hafızasında yer etmiş haliyle canlandırılmaktadır. En başta, filmin yazar ve yönetmeni olan Marjane Satrapi, kendi hayatını anlattığı bu filmdeki öykünün asıl tanığıdır. Otobiyografik özellikteki bu filmde yazar, kendi hafızasındakileri izleyiciye aktarmaktadır. Böylece, deneyimini kayıt altına alarak bunları izleyen herkese ulaştırmaktadır. Filmin kendisi otobiyografik bir eylemdir ve izleyici filmle birlikte anlatıcının bakış açısını kazanır. Bu, tarihi bir olaya karşı kazanılan, bir kişinin hayatı ve duyguları üzerinden oluşturulan eleştirel bir bakıştır. Dergiler üzerine bir araştırma yapan Chidgey, sosyal ve geniş ağlarda paylaşılan belgeler olan dergilerin, tarihsel hakikat iddialarının ötesinde, öncelikle hafıza metinleri olduklarını; mevcut kültürel anı belgelemekte, yorumlamakta, paylaşmakta ve arşivlemekte olduklarını ifade etmektedir (2013, s. 669). Bu noktada *Persepolis* de bir hafıza metni olarak kişisel anıları belgelemektedir. Kayda alınarak arşivlenmiş olan film, internet teknolojilerinin de yardımıyla, dünya çapında bir paylaşım ağına sahiptir.

Marjane, farklı insanlarla iletişim kurarak, kendisinin tanık olmadığı geçmiş olaylarla ilgili de bilgiler edinmektedir. Babası, Babaannesesi, Anoş Amca, Siamak Amca gibi deneyimlerini anlatan aile üyeleri dışında, resmi belleğin aktarıcısı olan öğretmenleri de zihnindeki düşüncelerde etkili olmaktadır. Avrupa’ya gittiğinde dahil olduğu arkadaş grupları da davranışlarında ve düşüncelerinde rol oynamaktadır. Tanıkların oluşturduğu canlı bellek, kolektif belleğin oluşumu açısından oldukça önemlidir. Bir kişinin, farklı kolektif belleklere, kültürlere, anılara, deneyimlere maruz kalarak kendi bireysel hafızasında bunları biriktirmesi, yani geçmişten aldığı tüm deneyimler, onu olduğu kişi yapmaktadır ve karakterini inşa etmektedir.

Okulda öğretmenin anlattıklarına göre bir inanç sistemi geliştiren Marjane, Rıza Pehlevi’nin ve mevcut iktidar Muhammed Rıza Pehlevi’nin Allah tarafından seçildiğine

inanmaktadır. Bunun üzerine babası Marjane'e, 50 yıl önce Şah'ın babasının Kaçar İmparatorluğu'nu devirip başa geçişinin nasıl gerçekleştiğini anlatır. Böylece, dönemin hegemonik kolektif belleğinin dışına çıkarak, babasının anlattıklarını gerçek kabul eder. Dedesinin bir Kaçar prensi ve komünist olması da 10 yaşındaki Marjane için hayran olunası bir durumdur. Bu doğrultuda da komünizme özenmeye başlar. Bergson, insan zihninin etken ve edilgen bir yapıda olup yaşamı boyunca tüm eylemlerle temas hâlinde olduğunu belirtmektedir (2007, s. 59). Dolayısıyla karakterin, ona her anlatılandan veya tanık olduğu her durumdan etkilenmesi de kaçınılmazdır.

İran'da Pehlevi rejiminin sona ermesiyle hapisten çıkan Anoş Amca, Satrapi ailesini ziyaret eder. Yemek masasındaki sohbette Marjane, Anoş'u dikkatle dinler. Dedesinin de bir komünist olduğunu bildiği için anlatılanlara sempati duymaktadır. Merakla her ayrıntıyı öğrenmek ister. Anoş Amca, Azerbaycan'daki İran bölgesindeyken rejim değişimiyle nasıl oradan kaçtığını, Sovyetler Birliği'ne gidip komünizm üstüne eğitim aldığını ve ailesini görmek için kaçak olarak ülkeye geldiğinde yakalandığından bahseder. Anoş, Marjane'e geçmişini anlatırken "Aile geçmişimiz nesilden nesle geçmeli" şeklinde bir cümle kurar. Hatıralar paylaşılmadan, kişiler arası yatay iletişim kurulmadan kolektif bellek oluşturulamaz. Aile içinde deneyimlerin paylaşılmasıyla kurulan bu bellek ile hatıralar ortak hale getirilmektedir.

İran'da, komünistlerin kötü insanlar olduğunun kabul edildiği bir egemen anlayış hâkimdir. Komünist olduğu iddiasıyla rejim karşıtı olan herkes hapse atılmaktadır. Şah'ın devrilmesinden sonra bu şekilde hüküm giymiş insanlar hapisten çıkar. Öldüğü düşünülen Siamak Amca da onlardan biridir. O da eve geldiğinde herkesi çevresine toplayarak hapiste gördüğü işkenceleri, deneyimlerini anlatır. Marjane de olan biteni yine olayın tanığından dinlemektedir. Öğrendiği her bilgi Marjane'in eylemlerine de etki etmektedir. Şah'ın askerlerinden birinin oğluna arkadaşları ile birlikte işkence etmeye çalışmaları, bu duruma bir örnektir. Öğrendiklerini eyleme dökme ihtiyacı duymaktadır.

Feminist medya biçimleri, çağdaş medya üreticilerinin ve toplumsal hareketlerin mikro tarihlerini ve yerleşik bilgilerini belgeleyen değerli niteliksel veriler sağlamaktadır. Otobiyografik, kültürel ve siyasi tarihler bu yayınlarda iç içe geçer ve kişisel hafıza genellikle daha geniş siyasi değişimleri ve gündemleri aydınlatmak için sahnelenmektedir (Chidgey, 2013, s. 669). Dolayısıyla filmin otobiyografik özelliği ile dönemin kültürel ve siyasi ortamı da iç içe geçmiştir. Bireysel hafızanın devreye girmesi, resmi tarihte anlatılan İran Devrimi'ne dair, tanıklıklar yoluyla daha geniş ve feminist bir açıdan bakılmasını sağlamaktadır.



## Mekânlara Yüklenen Anlamlar

Kadınlar için ve erkekler için mekânların anlamları farklı olabilmektedir. Egemen ataerkil sistem, toplumsal cinsiyet kadını özel alanla erkeği ise kamusal alanla özdeşleştirmektedir. Filmde yer alan mekânlar da ülkenin sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi veya ideolojik durumlarını yansıtan, aktaran, yeniden inşa eden ögeler olarak işlev görmektedir. Filmde ise devrim sonrası İran'da ise hegemonik kolektif belleğin hâkim olmadığı yer, evdir. Marjane'in özgür hissettiği, egemen olana karşı direniş barındıran bir alandır. Evine geldiğinde dışarıda takmak zorunda olduğu başörtüsünü çıkarabilmekte, yasak olan müzikleri dinleyebilmektedir. Dolayısıyla kadın, özgür olmadığı kamusal alandan uzaklaştırılmakta ve yine eve hapsedilmektedir.

İran Sokakları, devrim ve savaş sonrasında birer hatırlatıcı ve kolektif bellek aktarıcısı olarak görülmektedir. Duvarlara çizilmiş olan kuru kafalı ABD bayrağı, çarşafly bir kadın ve kucağındaki şehit ya da İran askeri çizimleri halka sürekli olarak savaşı hatırlatmakta ve milli duyguları diri tutmaktadır. Şehitlerin isimlerinin verildiği sokaklar da savaşı ve savaşın kahramanlarını hatırlatmak içindir. Halk gittikleri her yerde rejimle karşılaşmaktadır. Sokaklarda nöbet tutan askerler de rejimin baskısını halka hissettirmektedir. Sokaklar, hegemonik kolektif belleğe aittir. Buna rağmen Marjane'in, sokakta Punk ceketi giydiği ya da uygunsuz görülmesine rağmen koştuğu ve kendi çapında bir direniş gösterdiği görülmektedir. Mekânlar ve nesnelere hatırlama eyleminin gerçekleşmesine katkı sağlamaktadır ve bellek için oldukça önemlidir. Özellikle travmatik olayların mekânlar ve nesnelere tarafından tetiklendiği düşünüldüğünde, mekânların ve nesnelere önemi daha da netleşmektedir (Çavdar, 2017, p. 238).

Devletin ideolojik aygıtı<sup>1</sup> olan okul, hegemonik kolektif belleğin inşa edildiği yerdir. Egemen ideoloji, ardında güç olan fikirler öğretmenler aracılığıyla aktarılmaktadır. Rejim kuralları gereği karma eğitim sistemi terk edilmiş, haremlik selamlık anlayışı getirilmiştir. Okul uygulamalarıyla da hegemonik kolektif belleği taşımaktadır. Marjane, verilen bilgileri kendi bellek süzgecinden geçirdiğinde kendisini hep hegemonik kolektif belleğin karşısında bulmaktadır. Bu durumda, ailesinin de etkisi büyüktür. Kadınların kıyafetiyle ilgili getirilen kuralları, din öğretmenin hükümet ve rejim ile ilgili verdiği

1 Devlet iktidarını ele alan hükümetler, devletin sahip olduğu tüm aygıtları da kontrol etmektedir. Her hükümet, kendi siyasal iktidarını devam ettirebilmek için bu ideolojik aygıtlara muhtaçtır. Devlet iktidarının herhangi bir sınıf veya grup tarafından elde edilmesi, elde tutulması ve korunması çevresinde dönen bir sistem söz konusudur. Bu amaçla devlet kilise, okul, haber vb. ideolojik aygıtlara sahip bir yapıdır. Hükümetler bunları kendi ideolojik amaçları doğrultusunda kullanmaktadır (Althusser, 2002, s. 27-30).

bilgileri sürekli olarak sorgulamaktadır. Kadınlar daha uzun başörtüsü giymeli kuralı ilan edildiğinde Marjane, egemen olanın bakış açısını kırar ve neden erkeklerin istedikleri gibi giyinebildiğini sorgular. Okulda ve ülkede, sistemin dezavantajlı duruma düşürdüğü grubun içindedir Marjane ve buna ek olarak bireysel belleğinden bir direniş göstermekte ve var olanı eleştirmektedir. Okulda megafonlardan, öğretmenlerinden duyduğu hiçbir şeyi ciddiye almamaktadır. Bu yönüyle artık bir tehdit olarak görülebileceği için de ailesi onu güvende olması açısından Viyana'daki bir okula gönderir.

Hafıza için mekânların önemi, hatırlatma, unutturmama, ölümsüzleştirme gibi işlevler ve ideolojyle ilişkili yaratılan anlamların yeniden üretilerek bir ulus inşasının parçası olmasıdır. Bu mekânlarda yeniden üretilen anlamlar bir öteki ve kendilik durumu da yaratmaktadır (Nora, 2006, s. 32-33). Hastane de diğer devlet kurumları gibi filmde ideolojik bir mekân halini almıştır. Hem savaşın hem rejim değişikliğinin etkisiyle hastanelerde sıkıntı yaşanan bir dönemdir. Tahir Amca kalp hastalığı sebebiyle hastaneye yatırılır. Doktorlar, burada yeterli imkân olmadığını ve yurtdışında tedavi için de yasal izinler gerektiğini söyler. Başhekim ise Allah isterse iyileşir diyerek pasaport için izin vermez. Dolayısıyla rejim sisteminin hastanede de devam ettirildiği görülmektedir. Marjane, odada yatan ve tedavi edilemezse öleceği söylenen Tahir'e korkuyla bakar. Hastane artık onun için travmatik bir anı halini almıştır. Bu travma, kişisel olması ve aynı durumları yaşamış insanların duygularını da yansıtmaları bakımından feminist bellek için oldukça önemlidir.

Havaalanı da Marjane için hem evine açılan hem de evinden uzaklaştıran bir kapıdır. Bu yüzden de evini, memleketini, ailesini ve geçmişini hatırlatan bir işlev görür. Anılarına dokunan, onları uyandıran bir yerdir burası. Havaalanı, insanların bir şeyleri ardında bıraktığı ya da bir şeylere kavuştukları yerdir. Marjane ise gitmek istediği, özlem duyduğu yere gidememektedir. Bu da travmatik anıların ortaya çıkmasını tetikler. Çünkü havaalanı, rejimin onu gitmek zorunda bıraktığı yerdir.

Ev, bir mekân olarak Marjane için farklı ülkelerde farklı anlamlar barındırmaktadır. Avrupa'da Marjane'in yurtsuzluğunu ve ait olamayışını gösterirken, İran'da ise evi güvende hissettiği yerdir. İran'daki evi, özlediği geçmişine aittir. Avrupa'da ise bir evi bile olmamıştır, hatta sevgilisi Markus onu aldattıktan sonra kendini kaybetmiş ve uzun bir süre sokaklarda yaşamıştır. Hastalanıp hastaneye kaldırıldıktan sonra ise İran'a dönmeye karar vermiştir. Ülke güvenli olmasa da evi onun için güvenlidir.

## Dilin Etkisi

Filmde, otobiyografik anılar söze dökülerek aktarılmaktadır. Farklı insanların Marjane'ye hep bir şeyler anlattıkları görülmektedir. Öğretmeni, babası, annesi, arkadaşları ve amcaları gibi sürekli çevresiyle iletişim halinde olduğu bir durumdur. İnsan, sosyal bir varlıktır ve iletişim de sosyal olmanın bir parçasıdır. Dolayısıyla, iletişim olmadan, dil olmadan bellek inşası mümkün değildir. Lacan, doğumdan sonra çocukların sembolik düzene geçmesinin dil itibarıyla oluştuğunu ifade etmektedir. Sembolik düzen ise sosyal ve kültürel özellikleriyle düzenleyici bir işlev görmektedir (Mencütekin, 2014, s. 80). Dolayısıyla egemen kolektif belleğin hâkimiyeti de dil ile başlamaktadır. Kadınların kendi hikâyelerini anlatamadığı erkek hikâyelerinden oluşan cinsiyetçi bir dil oluşmaktadır.

Okuldaki megafondan İran-İrak savaşında şehit düşen askerlerle ilgili çıkan sözler, okul bahçesinde onu duyan herkese ulaşmaktadır. Rejime karşı ayaklanmayı önleyecek, şehitliği yüceltecek konuşmaların tekrarlanması ve yeniden üretilmesi, kolektif belleğin oluşturulması için oldukça önemlidir. Okulda öğretmenlerin anlattıkları da dâhil hiçbir söz, dil olmadan öğrencilere ulaşamaz.

Marjane'nin Şah'ın başa geçişini, Pehlevi rejiminin nasıl kurulduğunu anlatan babası, kolektif hafızayı sözlü anlatı yoluyla aktarmaktadır. Kaçar Hanedanı'nı yıkan Rıza Şah Pehlevi ve oğlu Muhammed Rıza Pehlevi'nin hükümlerinden bahsederken, aslında resmi tarihte, resmi bellekte verilmeyen bilgileri vermektedir. Bu haliyle, hegemonik kolektif hafızanın unutturduklarını hatırlatan baba, başka bir kolektif bellek oluşturmaktadır.

Marjane'in annesi de kızının başına kötü bir şey gelmesinden korkmaktadır. Daha küçük bir çocuk olan Marjane, rejime karşı isyankâr bir duruş sergilemektedir. Fakat ailesi, yaptıklarının sonucunun ne olacağını bilmediğini düşünmektedir. Annesi tedirgin ve kızgın bir şekilde Marjane'ye idam edilen Nilüfer'den bahseder. Nilüfer, rejim karşıtı bir genç kızdır. Annesinin anlattığına göre, Nilüfer gibi yakalanan kızlar, bekâretleri kontrol edilerek idam edilmektedir. Bakire olmayan kızlar, inanç ve yasa gereği idam edilememektedir. Bu sebeple bir gardiyanla evlendirildikten sonra idam edilmektedir. Bu dehşet verici olayı anlatan annesi, kızı Marjane'in başına da böyle bir şey gelmesinden korkar. Burada, ailesinin korkusunun da söz ile Marjane'in hafızasına eklemeli olduğu görülmektedir. Kendi belleğinde yer almayan bir korku, annesinin ona aktarmasıyla ortaya çıkmaktadır.

## Hatırlamanın Gerçekleşmesi

Film boyunca hatırlama ve unutma kavramları ön plandadır. Genç nesil okulda geçmişe dair egemen ideolojinin istediği kadar bilgiye erişmektedir. Egemen kolektif belleğin inşası için önceki rejimlere dair bilgilerin unutturulması, çarpıtılması söz konusudur. Bu, Marjane'in okulda Şah'ın Allah tarafından seçildiği bilgisini edinmesinden ve Şah rejiminin yıkılmasıyla okul kitaplarından Şah'ın fotoğrafının yırtılması sahnesinden anlaşılmaktadır. Yeni gelenin, eskisini unutturma çabası olayların istenildiği biçimde hatırlanmasını sağlamaktadır. Resmi bellek ve canlı belleğin (Bilgin, 2013) çatışması da bu açıdan filmde sıkça görülmektedir. Marjane'in okulda öğrendikleri, canlı tanıklar olan aile üyelerinin hatırladıklarından farklıdır. Küçük bir çocuk olarak her öğrendiğine uyum sağlamaya çalışmakta ve güvendiği insanlardan aldığı bilgilerle kendini inşa etmektedir. Pierre Nora, egemen belleğin hatırlamayı kutsalın içine yerleştirdiğini ve her zaman yavan olan tarihin zamanı geldiğinde onu yeniden serbest bıraktığını ifade etmektedir. Bellek, bağladığı grup dışında herkese karşı kördür (Nora, 1989, s. 9). Her grubun belleğinde sadece hatırlatılanlar vardır. Unutturulanları görmek, bu körlükten kurtulmak ve karşı bakış açıları kazanmak da feminist belleğin amacıdır.

Dini yönetimin idareyi devralmasından sonra başörtüsü zorunluluğu gelir. Bu noktada başörtüsü bir hatırlama figürü olmaktadır. Marjane, İran'a gireceği için başını kapatmasının zorunlu olduğunu bilerek, havaalanı tuvaletinde başını örter. Şii İslam Hukuku ile yönetilen İran'da kadınların dikkat çekmemesi gerektiği inancıyla siyah başörtüsü takması zorunludur. Bunu taktığında örtü, Marjane'in hatıralarını harekete geçirir. Filmin tümü, bu hatıralardan oluşmaktadır. Hatta bir sahnede, büyükannesinin yanına giden Marjane, başörtüsünün varlığını unuttuğu için çıkarmaz. Büyükannesi ona çıkarmasını söylediğinde aklına gelir ve çıkarır. Varlığını unuttuğunu söylediğinde ise büyükannesi asla unutmaması gerektiğini söyler. Büyükannesi için başörtüsüne alışmak ve başındaki varlığını unutmak, eski özgür oldukları zamanı unutmaktır. Bu sebeple, Marjane'in unutmamasını istemez, geçmiş hatırlaması geleceği için önemlidir. Bunun için de başörtüsü önemli bir hatırlama figürüdür.

Egemen kolektif belleğin hatırlatıcıları olarak duvar resimleri göze çarpmaktadır. Halkın görebileceği noktalarda binaların duvarlarına farklı anlamlara gelecek şekilde çizilen resimler, seçilmiş olayları hatırlatma amacı olan figürlerdir. Kuru kafalı bir Amerika bayrağı, çarşafli bir kadının kucağında ölmüş olan asker, tek başına bir İran askeri gibi resimler halka savaşı ve ülkesi için mücadele eden askerleri, şehitleri hatırlatmaktadır.

Şehitliğin kutsallığı, savaşın güvenlik için gerekliliği halka sürekli hatırlatılır. Ancak, savaşın nedeni unutturulur.

Filmin kendisi hatırlamayı tetikleyen, feminist belleğin ürünüdür. İran'daki rejim değişikliği sonrası özgürlüklerinin elinden alınmasından rahatsızlık duyan bir kızın, daha iyi bir hayat yaşayabilmek için sevdiklerini arkasında bırakmak zorunda kalması anlatılmaktadır. Feminist bellek, geçmişe dair eleştirel duruş sergilerken daha kişisel öykülere ve duygulara odaklanmaktadır (Chidgey, 2013, s. 661). Marjane'in hatıraları üzerinden ilerleyen hikâyeye, Marjane'in duygularıyla da etkileşim halindedir. Kişisel olan her şey aynı zamanda duygusaldır. Öyle ki, Markus'un onu aldattığını öğrenmeden önce filmdeki Markus karakteri yakışıklı, anlayışlı, kibar bir çocukken, aldatıldığını öğrendikten sonra onunla ilgili anılar değişime uğruyor. Marjane, artık ona karşı sevgi değil öfke duyduğu için zihnindeki imgesi çirkinleşmiştir. Belki de tam tersi, sevgisi Markus'un kötü davranışlarını görmesini engellemiştir. Her iki durumda da duyguların hafıza üzerindeki etkisi görülmektedir. Olayın ya da kişinin nasıl hatırlandığı, karşı tarafta bıraktığı duygusal durumla bağlantılıdır. Markus da artık sadece kötü anıları canlandırmaktadır. Dolayısıyla hatırlanan anılar dönüşüm geçirebilmektedir.

## Sonuç

Hegemonik kolektif bellekte ve resmi bellekte İran Devrimi, halkın kurtuluşu olarak görülen bir devrimdir. Marjane ve ailesi ise modern düşünce yapılarıyla egemen olana karşı çatışmanın merkezindedir. İran'da bu devrimle İslam hukuku ve Şii rejime geçiş yapılmıştır. Rejimin değişmesini takiben kadınların özgürlüklerinde kısıtlamalar başlamıştır. Başörtüsü zorunluluğu, boşanan kadınlara kötü gözle bakılması veya Nilüfer karakterinin idamının perde arkasındaki olaylar gibi kadınları zor durumda bırakan, aşağı gören, onlara zarar veren bir düzen görülmektedir. İnsanların bir kısmı bu düzeni desteklerken diğer bir kısmı ise gerici ve kısıtlayıcı bulmaktadır. Marjane ve ailesi, desteklemeyen konumda yer almaktadır. Hegemonik kolektif belleğin karşısında konumlanan ve kendi geçmişine sahip çıkan bir aile yapısı görülmektedir. İktidar, karşısında konumlanan herkesi terörist veya komünist ilan etmektedir. Tehlike olarak görülen herkesi susturmaya çalışarak, sözlerinin yayılmasını engellemektedir. İletişimin engellenmesi de başka kolektif belleklerin oluşmasına mâni olmaktadır.

Bu film, eril bakışla inşa edilmiş bir kadın hikâyesi değildir. Bir kadının eril düzen içindeki kendi hayatının hikâyesidir. Sistemin bir çocuğun, kadının hayatını nasıl etkilediğini, insanlara ne gibi zararlar verdiğini anlatmaktadır. Bunu yaparken de canlı

bellekten, hatıralardan faydalanan Marjane Satrapi, hegemonik kolektif belleğe ve resmi belleğe eleştirel bir tutum sergilemektedir. Bir kadının otobüse yetişmek için koşmasının bile sorun teşkil ettiği bir sistemde, uyum sağlayamayanların tehlike altında olduğu, sindirildiği görülmektedir. Marjane, yaşadığı korkulara, mutluluklara, kaygılara, üzüntülere, tanık olduklarına izleyiciyi ortak etmektedir. İran'a ve ailesine her zaman özlem duysa da Marjane'in hafızasında İran, baskıcı, özgürlükleri kısıtlayan, sevdiklerini kaybettiği ve tehlikede olduğu bir yerdir. Böylece, kitaplarda yazıldığından daha derin ve kişisel bir tarihe erişmek mümkün hâle gelmektedir. İzleyici, *Persepolis* ile egemen olanın dışarıda bıraktığı, sindirdiği insanların hatıralarına ortak olmaktadır.

Marjane, hegemonik kolektif bellek tarafından dezavantajlı duruma getirilmiş bir kadındır. Bu kadın, egemen kesim tarafından ikinci sınıf olarak görülmekte ve belirtilen kurallara göre yaşaması istenmektedir. Marjane ve ailesi gibi ülkede yeni rejimi desteklemeyenlerin varlığı da bilinmektedir fakat bu kurallara uymalarını sağlamak için her türlü güç uygulanmaktadır. Filmde sadece yeni rejimle ilgili de değil, geçmişteki yöneticilerle ilgili de toplumda dezavantajlı konumda olan Marjane'in ailesinden kişilerin hayat hikâyelerine de yer verilmektedir. Geçmişe dair bu hikâyeler de resmi bellekten farklı ve daha kişiseldir. Marjane, sistemin ötekileştirdiği biri olarak hem çevresindekilerin anılarına maruz kalmıştır hem de kendisi olaylara tanıklık etmiştir. Kişisel anı ve duygularını aktararak devrim sonrası İran'da dezavantajlı konumda kalanların da hislerine ışık tutmaktadır. Tüm bunlar bir araya getirildiğinde Satrapi'nin, yaşadığı hayatla ilgili deneyimlerini çizgi roman ve devamında çalışmada incelenen film yoluyla kayıt altına alarak geniş kitlelere ulaştırdığı görülmektedir. Böylece, *Persepolis* ile İran Devrimi gibi tarihte önemli bir yer tutan olay karşısında, feminist bellek oluşturulduğu söylenebilmektedir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (Y. Alp, & M. Ozişik, Çev.) İletişim Yayınları.
- Assmann, A. (2008). Canon and archive. In A. Erll, & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 97-108). Walter de Gruyter.
- Assmann, A. (2008). Collective memory and collective identity. *Social Research*, 75(1), 49-72. <https://www.jstor.org/stable/40972052>
- Assmann, A. (2013). Transformations of the modern time regime. In C. Lorenz, & B. Bevernage (Eds.), *Breaking up time: Negotiating the borders between present, past and future* (pp. 39-56). Vandenhoeck & Ruprecht.
- Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity (J. Czaplicka, Trans.). *New German Critique*, 65, 125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In A. Erll, & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109-118). Walter de Gruyter.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek* (I. Ergüden, Çev.). Dost Yayınevi.
- Berliner, D. (2005). Social thought & commentary: The abuses of memory: Reflections on the memory boom in anthropology. *Anthropological Quarterly*, 75(1), 197-211. <https://www.jstor.org/stable/4150896>
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kolektif bellek*. Bağlam Yayınları.
- Bommas, M. (2011). Series preface. In M. Bommas (Ed.) *Cultural memory and identity in ancient societies* (pp. vii-ix). Continuum International Publishing Group.
- Butler, J. (1999). *Cinsiyet belası* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Chidgey, R. (2013). Reassess your weapons: The making of feminist memory in young women's zines. *Women's History Review*, 22(4), 658-672. <https://doi.org/10.1080/09612025.2012.751773>
- Chidgey, R. (2018). *Feminist afterlives: Assemblage memory in activist times*. Palgrave Macmillan.
- Çakır, S. (2011). Feminist tarih yazımı: Tarihin kadınlar için, kadınlar tarafından yeniden inşası. S. Sancar (Ed.), *Birkaç arpa boyu: 21. yüzyıla girerken Türkiye'de feminist çalışmalar Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a armağan* (s. 505-534). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çalışkan, Ö. S. (2023). *2010 sonrası Türk sinemasında feminist belleğin oluşumu ve kadın imgesi* (Tez No. 782938) [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Çavdar, O. (2017). Mekan ve kolektif bellek: Sivas Katliamı ve Madımak Oteli. *Moment Dergi*, 4(1), 237-257. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/moment/issue/36383/411588>
- Erll, A. (2008). Literature, film, and the mediality of cultural memory. In A. Erll, & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 389-399). Walter de Gruyter.
- Garde-Hansen, J. (2011). *Media and memory*. Edinburgh University Press.
- Halbwachs, M. (2007). Kolektif bellek ve zaman (Ş. Demirkol, Çev.). *Cogito*, 50, 55-76.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza* (B. Barış, Çev.). Heretik Yayınları.
- Hamilton, C. (2009). Feminist testimony in the internet age: Sex work, blogging and the politics of witnessing.

- Journal of Romance Studies*, 9(3), 86-101. <https://doi.org/10.3828/jrs.9.3.86>
- İlhan, M. E. (2018). Bellek çalışma kılavuzu veya "Unutulanlar, unutanları asla unutmazlar!". *International Journal of Social Inquiry*, 11(2), 153-170. <http://hdl.handle.net/11452/7449>
- Laslett, B. (1991). Biography as historical sociology: The case of William Fielding Ogburn. *Theory and Society*, 511-538. <https://www.jstor.org/stable/657689>
- Leydesdorff, S. (2017). Introduction to the transaction: Gender and memory ten years on. In S. Leydesdorff, L. Passerini, & P. Thompson (Eds.), *Gender & memory* (pp. vii-xviii). Routledge.
- Mencütekin, M. (2014). *Lacan ve sinema sanatı*. Arı Sanat Yayınları.
- Nienass, B., & Poole, R. (2011). The limits of memory. *International Social Science Journal*, 62(203-204), 89-102. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.2011.01796.x>
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire (M. Roudebush, Trans.). *Representations*, 24, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: İki farklı kültür (M. Güneşdoğmuş, Çev.). *Moment Dergi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2), 175-211. <https://doi.org/10.17572/mj2014.2.175211>
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, tarih, unutuş* (E. M. Özcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Satrapı, M., & Paronnaud, V. (Yönetmen). (2007). *Persepolis* [Film]. Sony Pictures Classics.
- Schacter, D. L. (1995). Memory distortion: History and current status. In D. L. Schacter (Ed.), *Memory distortion: How minds, brains and societies reconstruct the past*. Harvard University Press.
- Schacter, D. L., Gutchess, A. H., & Kensinger, E. A. (2009). Specificity of memory: Implications for individual and collective remembering. In P. Boyer, & J. V. Wertsch (Eds.), *Memory in mind and culture* (pp. 83-116). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511626999.006>
- Schudson, M. (1995). Distortion in collective memory. In D. L. Schacter (Ed.), *Memory distortion: How minds, brains, and societies reconstruct the past* (pp. 346-364). Harvard University Press.
- Scott, J. W. (1988). *Gender and the politics of history*. Columbia University Press.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak* (O. Akinhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Stephens, J. (2010). Our remembered selves: Oral history and feminist memory. *Oral History*, 38(1), 81-90. <https://www.jstor.org/stable/40650318>
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz*. Kanat Kitap.



# İnteraktif Filmde Biçim ve İçerik: *Black Mirror: Bandersnatch* Filminin Analizi\*

## Form and Content in Interactive Film: An Analysis of *Black Mirror: Bandersnatch*

Nesibe Betül YURTSEVEN<sup>1</sup>



\*Bu çalışma, yazarın hazırladığı *İnteraktif sinemada biçim ve içerik ilişkisi: Bandersnatch* örneği başlıklı yüksek lisans tezinden (YÖK Tez No: 760073) üretilmiştir. This article was based on the master's thesis titled. *The relationship between form and content in interactive cinema: The analysis of Bandersnatch* (Council of Higher Education, Turkey, Thesis No: 760073).

<sup>1</sup>Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: N.B.Y. 0000-0002-0260-0443

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Nesibe Betül YURTSEVEN,  
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: betulyurtseven@gmail.com

Başvuru/Submitted: 03.11.2023

Kabul tarihi/Accepted: 20.12.2023

Atıf/Citation: Yurtseven, N.B. (2023).

İnteraktif filmde biçim ve içerik: *Bandersnatch* filminin analizi. *Filmvisio*, 2, 91-126.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0015>

### Öz

Dijitalleşmenin ve ardından internetin yaygınlaşması sayesinde, bilgi akışı ile ilişkimizin edilgen alımdan etken katılıma doğru bir dönüşüm sürecine girdiği tartışılmaktadır. Günümüzde, filmler başta olmak üzere iletişim ve sanat alanlarına dahil pek çok medyumda, tamamlanmış şekilde sunulan içeriği seyircinin nasıl alımladığı meselesi önemini korurken; seyircinin içerik/eser tamamlanmadan yaratım sürecine nasıl dahil olabileceği konusu, tartışmamız için önümüzde durmaktadır. Bu doğrultuda, video oyunlara ve sosyal medya uygulamalarına uzun süredir entegre olan interaktivite özelliğinin, sinemaya da verimi yüksek şekilde uyarlanmaya çalışıldığını gördüğümüz örnekler biriktirmektedir. Bu örneklerden, geniş bir izleyici kitlesine sahip Netflix platformunda yayınlanan ilk yetişkinlere yönelik interaktif film olan *Black Mirror: Bandersnatch*, hem biçimi hem de içeriğiyle çalışmaya değer bir yapımdır. İnteraktif filmlerin çeşitli açılardan ele alındığı çalışmalara ek olarak, interaktif yapının sanatsal özelliklerine eğiliminin ve bunları tanımlamanın bir gereklilik olduğu fark edilebilir. Bu amaçla, bu çalışmada sinemanın en klasik tartışması olan biçim-içerik dikotomisinin, interaktif filmlerde nasıl ele alınacağı izi sürülmektedir. Hem kontrolü seyirciye veren yapısıyla hem de dallanan hikâye olasılıklarıyla klasik anlatı yapısından ayrılan interaktif anlatılar, estetik öğelerinin tanımlanması ve aralarındaki ilişkinin belirlenmesi için kuramsal çerçeve oluşturulmaya devam edilen bir konu başlığıdır. En klasik kuramlar ile en yeni kuramlar arasında bir köprü kurmaya çalışılan bu çalışmada, örnek vaka olarak seçilen *Black Mirror: Bandersnatch* filminin betimsel analiz yöntemiyle ayrıntılı bir yapısal tahlili yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İnteraktif, İnteraktivite, Biçim, İçerik, *Bandersnatch*

### Abstract

With the proliferation of digitalization and the Internet, humanity's relationship with the flow of information has undergone a transformative shift from passive reception to active engagement. While the issue of how an audience receives the content presented in completed form in many media in the fields of communication and art, especially in films, remains currently significant, the matter of how an audience can be involved in the process of creation before contents or a work is completed is open for discussion. In line with this, the feature of interactivity, long integrated into video games and social media applications, is now observed being adapted to cinema in a highly efficient manner. Among these examples, *Black Mirror: Bandersnatch* (Slade, 2018) is a production worth

studying for both its form and content as the first adult-oriented film to reach a mainstream audience. In addition to studies on interactive films from various perspectives, the presence of the need to examine and define the artistic features of the interactive structure has become apparent. For this purpose, the current study traces how the form-content dichotomy, the most classic debate in cinema, can be evaluated regarding interactive films. Interactive narratives differ from the classical narrative form through

their structure, which grants control to the audience and its branching story possibilities, and remains a topic under theoretical frameworks for defining its aesthetic elements and determining the relationship between them. This study attempts to build a bridge between the most classical theories and the newest ones through a detailed descriptive analysis of *Black Mirror: Bandersnatch*.

**Keywords:** Interactive, Interactivity, Form, Content, *Bandersnatch*

## Extended Abstract

Cinema was initially introduced as a technological innovation and rapidly garnered widespread acceptance, evolving into a powerful art form and pervasive medium. Throughout its history, cinema has continuously adapted to technological advancements, with innovations involving such aspects as scenario, color, sound, wide screen formats, digitalization, 3D, and IMAX enhancing the narrative possibilities and transforming its formal characteristics. In the contemporary era, the ubiquity of the Internet and rise of digital streaming platforms have ushered in a transition toward a viewer-centric content consumptive experience, particularly as audiences increasingly shift from passive spectators to active users, driven by a heightened demand for interactive consumption most notably in the realm of gaming.

Netflix as a digital streaming platform was traditionally regarded as avantgarde and experimental and also notably catapulted interactive film production into the mainstream in 2018. Marking a milestone in the evolution of interactive storytelling, *Black Mirror: Bandersnatch* (Slade, 2018) is a film based on the celebrated British dystopian science fiction series *Black Mirror* and stands out as the inaugural adult interactive film to have achieved mainstream recognition. Serving as the focal point of this research, the production diverges from traditional linear narratives by presenting choices to the audience, empowering them to shape the trajectory of the story. This work delves into the fundamental concepts of form and content in the realm of interactive films by utilizing *Black Mirror: Bandersnatch* as an illustrative case study.

The nature of interactive storytelling necessitates distinct techniques compared to the linear narrative prevalent in traditional cinema. Interactive cinema employs non-linear narrative techniques and has roots dating back to the 1960s, although its initial

experiments in physical cinema spaces remained largely experimental until the digital era and the proliferation of the Internet. The contemporary integration of interactivity into cinema has been accelerated by streaming technology, video game interaction, participatory culture, and software-facilitated interactive narratives, sparking both practical and theoretical discussions.

Cinema's unique characteristics compelled early theorists to define its form, followed by realist theorists accentuating the significance of content. As another period of rapid aesthetic and technological transformation akin to the classical cinema discussions era is being witnessed, examining the structure of interactive films becomes paramount, given their capacity for multiple evolving stories. The contrast between the passive experience of traditional cinema and the active engagement inherent in interactive films underscores the necessity for adapting the concepts of form and content to this evolving cinematic genre.

The primary objective of this study is to articulate the definitions of form and content within the domain of interactive films. To fulfil this objective, an exploration of the following key questions has been undertaken:

1. What constitutes the form and content of interactive films?
2. How is the relationship between form and content manifested in interactive films?

This investigation delves into the structural dimensions of interactive narrative films, a novel paradigm in cinema. The inquiry commences by revisiting the classical dichotomy of form and content in cinema. Subsequently, the study navigates through the conceptualization of interactivity and the discernment of an interactive form. The pinnacle of this exploration involves a descriptive analysis of *Black Mirror: Bandersnatch*. Through this analysis, the study aims to define the film's form and content and discern the intricate relationship between them. To accomplish this, the theoretical groundwork for the concept of interactivity is laid through a comprehensive discussion of form and content. Following this theoretical foundation, the film is subjected to an analysis by employing the specific categories of form and content. The analytical framework incorporates Hartmur Koenitz's (2010, 2015) models for interactive digital narrative and protostory. The synthesis of this analysis culminates in a condensed presentation of the film's form and content and is conveyed through illustrative figures.

The study reveals the distinctive feature that enables the viewing of interactive films to lay in their unique form, which systematically presents content to the audience and facilitates access to all possible story alternatives. Koenitz's (2010, 2015) definition characterizes this system as the software delivering content to the audience and the hardware on which the software operates. Notably, each of the scenes presenting all the possible story pathways were identified to constitute the content in interactive films.

The study emphasizes that, without the specific order the system imposes for presenting these scenes, the content would be unintelligible and, consequently, non-functional. This underscores how the form in interactive films not only fortifies the narrative but also more fundamentally renders the narrative possible.

Despite the limitations regarding the interactivity arising from a relatively low number of story alternatives in the analyzed film of *Black Mirror: Bandersnatch*, the study concludes that the production holds a significant place in the history of interactive cinema. This distinction stems from its capacity to present a dramatic narrative with diverse alternative storylines, thus contributing to the evolution and diversification of interactive storytelling within the cinematic landscape.

## Giriş

1927’de bir filmin ilk kez sözlü diyaloglar içererek gösterime girmesi, o tarihe kadar sınırlı ama temel nitelikte bir kuramsal çerçeve yaratmayı başarmış ilk sinema kuramcılarının temkinli ve kaygılı tutum takınmalarına neden oldu. Kendisi de büyük bir teknolojik gelişme olan sinemanın, sessiz döneminin sonlarında ulaştığı seviye, kuramcıların önemli bir kısmı tarafından yeterli bir anlatı seviyesi olarak görülmekteydi. Aralarında Munsterberg (Andrew, 2010, s. 69-70), Arnheim (Teksoy, 2009, s. 222) ve Eisenstein (Teksoy, 2009, s. 140) gibi isimlerin de yer aldığı kuramcılar; diğer sanatlardan farklı, kendi başına ayrı bir sanat olarak kabul edilmeye başlanmış sinemanın, işin içine ses (diyalog) girmesiyle biçiminin ve işlevinin değişip ‘bozulacağı’ konusunda kaygılarını dile getirdi. O günden bu yana, sinemaya renk, geniş ekran, dijitalleşme, 3D, IMAX gibi pek çok yeni teknoloji dahil oldu. Sinema, popüler bir sektör ve sanatsal bir ifade aracı olarak pek çok yeniliğin tetikleyicisi ve talibi olageldi. Başka sanatlara eklemelenemeyen teknolojileri bünyesine katabildiği gibi, pek çok farklı anlatı biçiminin de denendiği ve yaratıldığı bir mecra hâlini aldı. Her yeni gelişme; sinemanın bir sanat ya da medyum olarak işlevleri bağlamında, kuramsal açıdan ilgilenenler, filmi yapanlar, hatta izleyiciler tarafından sorgulandı –ve bazen hararetle yeniliğe itiraz edildi. Günümüzde, dijital platformlar başta olmak üzere, izleyici için sinema deneyiminin yaşanabileceği pek çok medyumun kullanımının yaygınlaşması, 1920’lerden beri süregelen sinema-teknolojik yenilik tartışmasının yeni gündem maddelerini önümüze sermektedir. Bunlardan biri de “kullanıcı”ya dönüşmüş seyirciyi, hikâyenin gidişatında bir “karar verici”, dolayısıyla ortak “yaratıcı” konumuna taşınması öngörülen interaktif filmlerdir (Koenitz vd., 2015a).

Klasik anlatı diye de adlandırılan lineer anlatımdan farklı anlatım tekniklerinin kullanıldığı interaktif sinema, 1960’larda ilk örnekleri verilmiş bir türdür. Ancak sinemanın fiziksel ortamında denenen bu ilk girişimler, dijitalleşmeye ve internetin yaygınlaşmasına kadar deneysel boyutta kalacaktır. Manovich’e göre (1995), sinemanın fizikselliğine bağlı olmayan, böylece “sinemasal gerçeklik”ten vazgeçen filmlerin yapımı, 1980’lerden itibaren yaygınlaşmaya başlayan dijitalleşme ile mümkün olmuş ve bu da doğrusal anlatıdan farklı türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Günümüzdeyse, streaming teknolojisi, video oyunlarla etkileşim, katılımcı kültür ve interaktif anlatıyı mümkün kılan yazılımlar ile interaktivite fikri sinemaya hızla eklemelenmektedir. Bu süreç beraberinde pratik ve kuramsal bazı tartışmaları önümüze getirmektedir.

Daha disiplinler arası ya da eklektik kuramların bile yetersiz bulunabildiği günümüzde, yeni film teknolojilerini klasik kuramlar ışığında incelemenin doğru bir tercih olup

olmadığı sorgulanabilir. Sinemanın yeni ortaya çıktığı ve basit bir halk eğlencesinden çok öte, başlı başına bir sanat dalı olduğunun kanıtlanmaya çalışıldığı klasik kuramlar dönemiyle, günümüzdeki hızla değişen teknolojinin sinemayı taşıdığı belirsiz yeri incelemeye çalıştığımız süreç birbirine benzerlik göstermektedir (Stern, 2008). İnteraktif anlatıları tanımlamak için edebiyat ya da tiyatro gibi disiplinler ışığında çeşitli teoriler ortaya konulmuş olsa da (Koenitz vd., 2015b), sinema alanında interaktif teorilerin oluşum süreci devam etmektedir. Bu nedenle, sinemadaki yeni gelişmeleri incelerken interaktif filmlerin sinemaya ait teorik altyapıyla ele alınması konusunda bir boşluk görülmüş ve bu konuda klasik sinema kuramlarına başvurmanın aydınlatıcı olacağı düşünülerek bu çalışma hazırlanmıştır. İnteraktif anlatıların yapısını inceleyen literatürdeki çalışmalara bir katkı olarak, bu çalışmada interaktif filmin yapısı, klasik sinema kuramlarının kavramlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, interaktif filmlerde biçimi ve içeriği tanımlamaktır. Bu amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. İnteraktif filmlerde biçim ve içerik nedir, nasıl tanımlanır?
2. İnteraktif filmlerde biçimin ve içeriğin arasında nasıl bir ilişki vardır?

Bu doğrultuda, sinemanın yeni bir dönemeci diyebileceğimiz interaktif anlatılı filmlerin yapısını anlayabilmek için; sinemada klasik biçim-içerik dikotomisini hatırladıktan sonra, interaktivitenin tanımının ve interaktif biçimin izi sürülüp, nihayetinde *Black Mirror: Bandersnatch* filmi betimsel analiz yöntemiyle incelenerek biçimi ve içeriği tanımlanmış ve bunlar arasındaki ilişki irdelenmiştir. Bunu yaparken, biçim ve içerik tartışması ile interaktivite kavramının kuramsal altyapısı kurulmuş; ardından örnek olay incelemesi deseniyle seçilen filmde doküman incelemesi tekniğiyle toplanan verilerin, biçim ve içerik başlıkları altında analizi yapılmıştır. Analiz sırasında, çalışmanın odağında yer alan Hartmut Koenitz'in interaktif anlatılar için geliştirdiği interaktif dijital anlatı ve protohikâye modelleri (Koenitz, 2015) yorumlayıcı çatı olarak kullanılmıştır ve araştırmacı tarafından filmin içeriği ile biçimini özetleyen şekiller hazırlanmıştır.

## Sinemada Biçim ve İçerik

Bir sanat yapıtını meydana getiren öğeleri, Aristoteles (2013) tragedya üzerinden altı gruba ayırır: Hikâye/olay örgüsü, karakterler, sözel dışavurum (dil), düşünce, gösteri

(dekorasyon) ve şarkı düzeni (müzik). Aristoteles'e göre bu öğelerden en önemlisi hikâye ve olay örgüsü iken, en az önemlisi yapıtın biçim unsurlarından biri diyebileceğimiz dekorasyondur. Olay örgüsünü anlatının olmazsa olmazı olarak tanımlayan Aristoteles, bunu insan davranışlarının temel amacının "bir eylemde bulunmak" olmasıyla açıklar (Arslan, 2009, s. 381). Bu doğrultuda, Aristoteles için yapıtın "öz"ü, yani yapıtın sahip olduğu düşünceyi yansıtması gerekir. *Poetika*'dan beri süregelen bu ayırım; plastik sanatlarda, edebiyatta ve ardından sinemada "biçim" ve "içerik" karşıtlığı olarak yaygınlık kazanmıştır. Bu ikiliği incelemek için, önce biçimin ne olduğuna ve sinemada nasıl ele alındığına göz atmak gerekir.

Biçim, bir şeyin şekli (form) ya da görünümüdür (Cambridge University Press, n.d.). Bir sanat yapıtında aranılan anlamıyla ise; içeriğinden ve anlamından bağımsız, bir medyumda yer alan bir eserin yapısını ya da üslubunu ifade eder (Chandler & Munday, 2018, s. 52). Hegel soyut biçimi, önce düzenlilik ve simetri, ardından yasaya uygunluk ve en son da harmoni olarak tanımlar (2019).

Sinemada biçimsel unsurlar, 'anlatı' ve 'film stili' olarak ikiye ayrılır. Film stiline öğeleri, sinematografik öğeler de dediğimiz, mizansen, çerçeve, ikonografi, çekim ölçüsü ('shot size'), ışık, renk, montaj ve sestir. Film yapımcısı bu öğelerin nasıl kullanılacağına prodüksiyon ve post-prodüksiyon aşamalarında karar vererek film stilini belirler (Kuhn & Westwell, 2012). Anlatıyı ise, bu konuda bir kuram yaratan Seymour Chatman, "öykü (içerik)" ve "söylem (ifade biçimi)" olarak ikiye ayırarak inceler (2009, s. 21-23). Öyküyü olaylar, varlıklar ve içeriğin özü olarak ayıran Chatman; söyleminse anlatı aktarımının yapısı (ifadenin biçimi) ve tezahür (ifadenin özü) şeklinde iki öğeden oluştuğunu ifade eder.

Sinema gerek bir sanat olarak gerekse bir medyum olarak icadından beri teknolojik gelişmelerle iç içe olduğu için, filmlerde yer alan biçimsel öğeler, sinema tarihi boyunca sürekli değişip gelişmiştir. Sinemanın ilk örnekleri kabul edilen Lumière'lerin belge-filmleri, senaryoya sahip değildir. Yine sinemanın ilk dönemi, diyalogların olmadığı "sessiz" dönemdir. İlk yıllarda filmler gösterilirken dışarıdan bir müzik performansı eşlik etse de filmlerin kendisine ses ögesi 1920'lerin sonlarında eklenebilmiştir. Balazs, biçimdeki bu değişimleri örnek göstererek, içeriğin biçimi belirlediği kabulüne karşı çıkar (2019, s. 310).

Dolayısıyla biçim, bir eserdeki her bir öğenin bir araya gelerek bağlar kurması ve bu bağların oluşturduğu yapıdır. Berna Moran, bu yapısal düzeni "organik bütünlük" diye adlandırmaktadır (1988, s. 147).

Geleneksel biçim ve içerik ayrımı, ikisinden birinin daha önemli olduğunu savunan akımlar ve kuramlar ortaya çıkarmıştır. Biçimin ön planda olduğunu savunan biçimcilik fikrinin en önemli temsilcilerinden biri, Rus sinema insanı Sergei Eisenstein'dir. Eisenstein'ın film seyircisinin izleme sürecindeki rolü ile ilgili görüşleri, interaktif film izleme deneyiminin öznesi olan günümüz seyircisi söz konusu olduğunda, hala güncelliğini korumaktadır.

Eisenstein için seyirci, anlam yaratma sürecinde aktiftir. Filmin karelerinin kendi içlerinde barındırdığı öğelerin birbirleriyle olan ilişkisi ile ortaya çıkan anlam (Nişancı, 2018), sanat yapıtının öznesi değil paydaşı olarak, seyirci tarafından oluşturulur. Eisenstein'a göre izleyici, istenilen bilinç düzeyine "getirilmesi" için bir rehber ihtiyacı duyuyor olsa da gerçeği ortaya çıkarma işleminde yapıtın yaratıcısının yanında konumlanır ve gerçeğe yaratıcıyla birlikte ulaşır (Büker, 1989). Onun için montaj, izleyiciyi eserin yaratıcısının izlediği yolu izlemeye zorlar. Bu şekilde izleyiciyi yaratmaya zorlayan, tasarımdan ayrı olarak kurgudur. Ancak açıkça seyirciyi yönlendirmekten bahsetse de "aktif seyirci"den bahseden ilk kuramcı olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Klasik dikotomiye oluşturan bileşenlerden ikincisi olan içerik ise, biçiminden ve üslubundan ayrı olarak bir mesajın konusudur. Gösterilen, betimlenen veya temsil edilen gibi tanımları da bulunmaktadır (Chandler & Munday, 2018, s. 191). Bunun yanında; fikirler, materyal, tema, öz gibi anlamlarda da kullanılmaktadır (Collins, 2008). Özellikle günümüzde yeni medya için üretilen yazılı ve görüntülü mesaj parçaları da sıklıkla içerik olarak adlandırılmaktadır.

Bir sanat kavramı olarak içerik, bir sanatçının alıcılarına vermek istediği ileti, konudan esinlenilerek bir biçim içinde var edilen boyuttur. Bu doğrultuda, içerik hem sanatçının hem de alıcının konuyu kavrayışını ve yorumlayışını ifade etmektedir (Erinç, 1998, s. 21).

İçerik, çoğunlukla 'konu' olarak algılsa da sanatsal açıdan daha kapsamlı bir kavram olduğu görülür. Sanatın konusu, insana dair her şeydir. Sanat yapıtını yeni yapan şey, sanatçının konuyu ele alış biçimi, alımlayanın da konuyu değerlendirme şeklidir. Bu ikisinin kombinasyonuna da içerik denilmektedir (Savaş, 2019). İçerikle birbirine karıştırılan bir diğer kavram da "öz"dür. Öz, bir sanat yapıtındaki düşünce, ideadır. Sanatçının dünyayı algılayışı sonucu vardığı yargılar ve yaptığı hesaplaşma sonucu ortaya çıkan, insana dair değerler ve evrensel bilgi, özdür. İçerik ise, konuyu ve özü



kapsayan bir anlamda kullanılmaktadır.

Kullanıma yönelik objelerde biçim-işlev ilişkisinin yerini, sanat ürünlerinde biçim-içerik ilişkisi alır (Şölenay, 1997). Anlatı söz konusu olduğundaysa, Chatman bu klasik ikiliği söylem-öykü olarak tanımlar. İçerik, Chatman'e göre, öykünün, yani anlatının "ne" olduğunun karşılığıdır. Buna paralel şekilde, Chatman, içeriğin özüne anlam der ve onu insana özgü tüm düşünce ve duygular yığını olarak tanımlar. İçeriğin biçimiye Chatman'e göre, altta yatan özün üzerine kurulu belirli bir dilin (söylemin) dayattığı ilişkilerin soyut yapısıdır (Chatman, 2009, s. 20).

Klasik biçim-içerik tartışmasında içeriği ön plana alan kuramlar genel olarak "gerçekçilik" fikriyle teorize edilir. Bir filmin "nasıl" anlatıldığını değil, "neyi" anlattığını ön plana koyan gerçekçiler için, filmdeki en önemli öge içeriktir. İçeriğin gerçeği en doğru ve direkt şekilde aktarmasıyla ilgilenen gerçekçiler, filmin biçimsel öğelerini de bu amaca hizmet etmeleri bağlamında incelemişlerdir. Filmin gerçeği seyirciye en "gerçekçi" şekilde sunmasının yolu konusunda farklı fikirlere sahip oldukları görülen gerçekçilerin, genel olarak büyük değer atfettikleri araç "alan derinliği"dir. Özellikle sinemada gerçekçiliği en tutarlı teorize edenlerden biri ve belki de ilki olan Fransız film kuramcısı Andre Bazin, alan derinliğinin film dilini kökten değiştirdiğini ifade eder. Seyircinin gerçek hayattaki gibi uzamı bir bütün olarak alımlamasını sağlayan alan derinliği, aynı zamanda seyirciden daha aktif bir izleme faaliyeti talep eder. Bu yöntemle, seyirciye tek bir anlam dikte eden anlatımdan kurtulunur ve sinemaya "belirsizlik" olgusu tekrar gelir (2011, s. 50). Seyircinin anlamı oluştururken aktifliği ise, filmle etkileşime girmenin ilk adımıdır.

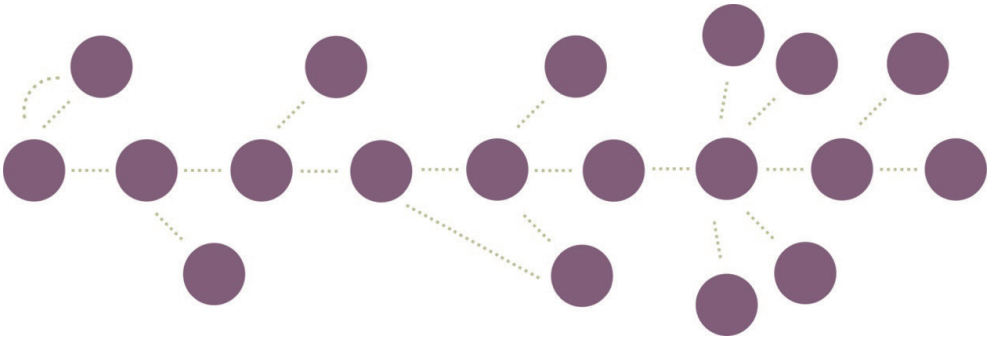
## İnteraktivite

Etkileşim, yani interaktivite, karşılıklı eylem ya da nüfuzdur. Toplumsal bağlamdaysa; karşılıklı iletişim içerecek şekilde, birbiriyle ilişkili iki ya da daha fazla bireyin sözlü ya da sözsüz davranışı, ortaklaşılın ve verili kabul edilen beklentilere bağımlı amaçlanmış eylemlerdir (Chandler & Munday, 2018, s. 132). *Cambridge Online Sözlüğü*'nde, bilgisayarlarla bilgi alışverişinde kullanıcıların sürece dahil olma derecesi olarak tanımlanır (Cambridge University Press, n.d.). Rafaeli ve Sudweeks ise, mesajların birbirleriyle ilintili olarak bağlanması, birbiriyle ilintili mesajlar zinciri olarak tanımlar. Onlara göre etkileşim, verili bir dizi iletişim değiş tokuşunda herhangi bir üçüncü mesajın daha önceki mesajlarla ilişkili olma derecesidir (Mutlu, 2008, s. 102). Steuer de interaktivitenin bir medyumun

kullanıcılarının söz konusu ortamdaki yapımın biçimine ve içeriğine gerçek zamanlı olarak müdahale edebilme seviyesi olduğunu belirtir (Steuer, 1992). Bunu sağlamak için, klasik anlatılara hâkim olan doğrusal yöntemden farklı, etkileşimi mümkün kılan bir anlatım türüne ihtiyaç vardır.

Doğrusal ya da lineer anlatım (bundan sonra lineer denilecek), seyirciyle tek taraflı iletişim kuran pek çok medya aracının sıklıkla başvurduğu, geçmişten günümüze ulaşmış popüler bir anlatım türüdür. Kaynaktan çıkan mesajın doğrusal bir süreçle alıcıya ulaştığı bu anlatım türünde, alıcının kaynağa geribildirim ('feedback') ya da belirlenenden başka bir süreci deneyimlemesi söz konusu değildir. Klasik anlatı da denilen lineer anlatım, geleneksel filmlerde sıklıkla karşımıza çıkan anlatım şeklidir. İnteraktif filmler ise, bu tek taraflı iletişim sürecini kırmak ve izleyiciyi sürece daha çok dahil etmek için, doğrusal olmayan, yani non-linear anlatım (bundan sonra non-linear denilecek) çeşitlerini kullanır. Yapım şirketleri, lineer anlatımı kırmayı ve interaktif kullanıma uygun olacak şekilde farklı içerik türlerini hazırlamayı sağlayan yeni platformlar geliştirmiştir (Odorico, 2015). Bu sayede, film yaratıcıları karmaşık anlatım türlerini seyirciyle buluşturma imkânına sahip olmuştur.

Dallanan ('branching'), kılçık ('fishbone'), paralel ('parallel'), zincir ('threaded'), eş merkezli ('concentric') gibi türleri bulunan bu anlatım yönteminden bu çalışmayı ilgilendireni, 'gauntlet' (zırh eldiveni) anlatımdır. Uzun eldivenleri andıran modelde, bir adımdan diğerine geçerken ölüm ya da çıkmaz yol gibi sonuçlarda, hikâyede geri dönüşler mümkündür. Nispeten doğrusal gibi görünen bu modelde, isteğe bağlı ek içeriklerle çeşitlenebilen ya da her an çıkmaz yola girildiği için bitip tekrar başlanabilen bir yapı söz konusudur. Birden fazla sona ulaşılabilen modelde, bazı sonlar çıkmaz yol, bazıları ana alternatifler gibidir. Modelde fazla dallanma görülmez; çok fazla dallanmanın söz konusu olduğu durumlarda anlatı başka bir modele dönüşmüş olur (Ashwell, 2015).



**Şekil 1:** Gauntlet Anlatım

Non-linear anlatım, kullanıcıların filmle etkileşime girmesini sağlayan başat unsurlardan biridir. Bu bakımdan, interaktif filmleri geleneksel filmlerden ayıran önemli özelliklerinden biri, bu anlatım tarzının etkin bir şekilde uygulanmasıdır.

## İnteraktif Biçim

İnteraktif biçim, interaktif anlatılarda görülen, kullanıcılara hikâye akışında aktiflik, geri bildirim ve seçim hakkı tanıyan yapıdır. Sinema deneyimi için geleneksel olarak kullanılan metafor “arkaya yaslanmak”tır (Raurso vd., 2021). Arkaya yaslanarak bize verilen lineer hikâyenin tadını çıkarmaya odaklandığımız sinemanın fiziksel ortamı; yerini, streaming sistemi ve dijital platformların hızla yaygınlaşmasıyla, bize sinema ortamında tükettiğimizden çok daha fazla miktarda, sıklıkta ve istediğimiz her yerde sinema içeriği tüketme imkânı sağlayan dijital medyumlara bırakmaya başlamıştır. “Öne eğilmek” ise, video oyunlar başta olmak üzere, aktif seçimler yapmamızı gerektiren deneyimler için kullanılmaktadır. İnteraktif filmler, bir film izleme deneyimi olmasına karşın, izleme sürecinde aktiflik gerektirdiği için, bir “öne eğilme” deneyimi olarak nitelendirilmektedir. Bu deneyimde izleyici, içerik ile araç arasında diyalektik bir süreç içine girerek anlamı oluşturan özne olarak konumlanmaktadır (Yengin & Ormanlı, 2020).

İnteraktif biçimin en belirgin özelliklerinden biri, non-linear anlatı yapısıdır. Chatman’e göre, geleneksel bir anlatıdaki olaylar sadece bağlantı mantığına göre değil, hiyerarşi mantığına göre de sıralanır. Bu doğrultuda, bazı olaylar daha önemli oldukları için çekirdek, bazılarıysa daha az önemli oldukları için uydudur. Klasik anlatılar, sadece birinin mümkün olduğu yolları oluşturan çekirdeklerden bir araya gelmiş bir ağ gibidir. Chatman’in “anti-öykü” dediği anlatılar ise, tüm seçeneklerin eşit olarak değerlendirilebildiği bir yapıdır. Bu yapıyı Arjantinli büyümlü gerçekçi yazar Jorge Luis Borges, *Yolları Çatallanan Bahçe* (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) öyküsünde oldukça anlaşılır bir şekilde tarif eder.

Hikâyeye adını veren *Yolları Çatallanan Bahçe*, hikâyede yer alan Ts’ui Pen adlı bir yazarın aynı adlı romanıdır. Bu yazarın akrabası olan Çinli bir casus, yayımlandığında herkes tarafından anlamsız bulunmuş ve eleştirilmiş romanın mantığını çözdüğünü iddia eden bir İngiliz sinologa gider ve sinolog romanın mantığını casusa anlatır. Sinologa göre, o güne kadar anlamsız bulunan romanın olay örgüsü, tüm olasılıkların aynı anda seçilmesi, bu nedenle de tüm olası çözümlerin aynı anda meydana gelmesi üzerine kuruludur. Böylece, her bir çözüm başka çatallanmalar için çıkış noktası oluyordur ve

tüm gelecekle, başka zamanlar içinde çatallanıp türlü zamanlar yaratmaktadır (Borges, 1995). Borges'in hikâyesinin içinde İngiliz sinologa yaptırdığı bu tanım, bugün interaktif anlatılarla ilgili önemli bir tanım kabul edilmektedir.

Seyircinin katılımına açık sanat anlayışını ilk kuramlaştıran kişi ise, İtalyan edebiyatçı ve bilim insanı Umberto Eco'dur. 1967 yılında yayımladığı *Açık Yapıt* adlı eserinde Eco, sanat yapıtının her izleyicinin yorumuyla yeni bir anlam kazandığını ve bu anlamlandırma sürecinin sonunda özgün bir kompozisyon haline geldiğini ortaya koyar. Bu doğrultuda, Eco'ya göre bir sanat yapıtı; özgün ve biricik olma açısından kapalı bir yapı iken, her izleyicinin kendi düşünce yapısı, hayat görüşü ve duygu dünyası ile yeniden tanımlanan ve her yeni algılanma süreciyle bir yorum ve performans yaratması açısından açık bir yapıdır. Eco'nun 'açık yapıt'ları, yapıtı sanatçıyla birlikte yaratmaya devam eder, fiziksel olarak tamamlanmış olsalar da muhatabın keşfetmesi gereken yeni içsel ilişkilerin doğmasına açıktır ve her biri başka bir bakış açısıyla, zevkle ve kişisel icrayla yapıtı yeniden yaratan farklı biçimde okunmaları mümkün kılar (Eco, 2021, s. 93).

Eco'nun özgünlük ve tamamlanmışlık açısından kapalı bir yapıya sahip olan açık yapıtının bir üst aşaması, "hareketli yapıt"tır. Bu kavramla Eco, belirli bir planı olmayan ya da fiziksel olarak tamamlanmamış birimlerden oluşan yapıtları tanımlar. Ducamp'ın döner plakalarıyla başlayıp kinetik heykeller olarak formlaşan yapıtlardan Alexander Calder'in heykelleri hareketli yapıt örneklerindedir. Calder'in boşlukta hareket eden ve uzamsal ifadeler oluşturan kinetik heykellerine ek olarak, Bruno Munari'nin optik yansıtımları ve renk değişimlerini kullanarak oluşturduğu resimleri de hareketli yapıtlara örnektir (Eco, 2021, s. 79).

Sanat eserinin katılıma açık olmasını savunan bir başka isim de İngiliz sanatçı Roy Ascott'tur. "Teknoetik" adını verdiği dijital ve telekomünikasyon araçlarının bilince etkisine odaklanan sanat formunda eserler üreten Ascott, seyircinin/kullanıcının yaratıcı katılımının ve geri beslemesinin, sanatçıyı, sanat yapıtını ve seyirciyi bütünleştirdiği bir yaratım sürecini öne sürer. Ascott'a göre, sanat yapıtları seyircinin müdahalesine açık olmalı ve bu müdahaleyle seyircinin kendi anlamlandırma süreciyle giderebileceği yüksek oranda belirsizlik içermelidir (Sezen, 2013). Onun sanat anlayışında; dinamik sistemlerin bilgi alışverişine dayalı bir yapı olan sibernetik kuramından ilham alınarak, sanat ile bilgisayarın birbirine entegre edildiği bir yaratım süreci bulunmaktadır. Ascott sibernetik sanatı, sanatta ürününden sürece, yapıdan sisteme bir geçiş ve gözlemcinin "katılımcıya" bir dönüşümü olarak görmektedir (Koenitz, 2010).

Ascott'un bu sibernetik sanat anlayışından esinlenerek Hartmut Koenitz, interaktif dijital anlatılar için üçlü bir anlatım modeli önerir. "Sistem" (system), "süreç" (process) ve "ürün" (product) şeklinde sıraladığı bu modellerle Koenitz, interaktif dijital anlatılar için bir çerçeve tanımlamaya çalışır. Modelin ilk adımı olan sistem, içinde eserin yaratıldığı/ uygulandığı donanımla iç içe geçmiş bir dijital depolama medyumunda var olan dijital eseri tanımlar. Bu "sistem", uygulanabilir programlama kodlarını ve resimleri, film kliplerini, sesleri, yazıları ile yerel bir ağ ya da internet üzerindeki diğer varlıklara bağlanan ağlar gibi varlıkları içerir. Bunların yanında, eseri oluşturmak için kullanılan klavye, ekran ve fare gibi her türlü donanımsal araç da sistemin bir parçasıdır. Sistemin barındırdığı şey ise, "potansiyel anlatılar"dır (Koenitz, 2015).

Koenitz'e göre, üçlü anlatım modelinin ikinci ayağı olan "süreç", kullanıcı sistemle temasa geçtiği anda başlar. Süreci, kullanıcının eylemleri ile sistemin sunduğu imkânlar şekillendirir. Sonuçta ortaya çıkan "ürün" ise, somutlaşan anlatıdır. Bu somutlaşma, kullanıcıların katılımıyla aynı sistemden birbirinden farklı sonuçlar çıkarıp değişik anlatılar oluşturma işlemidir. Koenitz, her bir somutlaşmış hikâye yolunun, klasik bir anlatı akışı olarak kaydedilebileceğini ve analiz edilebileceğini belirtir. Burada Koenitz'in vurguladığı nokta, ürün dediği anlatı alternatiflerinin her biri söz konusu sistemin bir parçası olsa da interaktif dijital anlatının tamamını temsil etmez. Bu doğrultuda, bir interaktif anlatının tam analizini yapmak için, süreç ve sistem incelemesinin gerekli olduğuna dikkat çeker. Klasik anlatı analizlerini interaktif anlatı analizine uyarlarken sorunlarla karşılaşılmasının temel nedeni ise; klasik analiz yöntemlerinin, interaktif dijital anlatının bu üçlü yapısındaki sadece ürün kısmını inceleyebiliyor olmasıdır (Koenitz, 2015).



**Şekil 2:** Koenitz'in interaktif dijital anlatı modeli

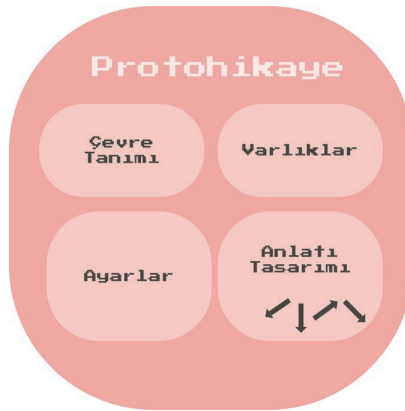
İnteraktif hikâye anlatımı denilince ilk akla gelen sorunlardan biri, alternatif akışın seçiminde seyircinin ne kadar özgür olabileceğidir. Verili ve alternatiflerin sayısı belli bir içerikte, seyircinin özgürlüğünün bu verili yollardan birini seçmekle kısıtlı olması, seyircinin otonomluğunu tartışmaya açmaktadır. Bu doğrultuda bir diğer sorunsal, herhangi bir interaktif hikâyenin sahip olması gereken çok sayıda içeriktir. Hikâyenin yaratıcısı seyircilere alternatif hikâyeler sunma vaadini yerine getirmek için çok sayıda içerik hazırlamak zorundayken; seyircinin bunlardan sadece birini seçmesi ve seçmediği diğer çok daha ilginç bulabileceği içeriğe hiç maruz kalmaması ihtimali söz konusudur (Vosmeer & Schouten, 2014). Stern'ün bu soruna çözüm önerisi, uyarlanabilir hikâye anlatımı ya da hikâye içeriğinin gerçek zamanlı üretimidir. Burada kastettiği, kullanıcının hikâyenin akışı sırasındaki seçimlerine o anda cevap olacak yeni düğümler oluşturabilen bir sistem geliştirmektir. Bu sayede imkânsız derecede büyük bir dallanan hikâyenin önceden yüklendiği hantal bir yapı yerine, kullanıcıların seçimleri doğrultusunda anlık ihtiyaçlara göre hikâye dalları oluşturabilen bir yapı elde edilecektir (Stern, 2008). Bu konuda bir diğer çözüme, kullanıcılara "sahte" bir interaktivite sunmaktır. Bu da içeriğe müdahale edebildiğini ve hikâyenin gidişatını seçebildiğini düşünen kullanıcıların hep aynı sona ulaşması demektir. 2010'ların başlarındaki araştırmalara göre, gerçek bir interaktivite ile sahte interaktivite arasında kullanıcıların aldığı keyif açısından bir fark yoktur. Yani kullanıcı bir seçim özgürlüğüne sahip olduğuna inandığında, gerçek bir özgürlüğe sahip olmasa bile, deneyimlediği içerikten keyif almaktadır (Vosmeer & Schouten, 2014).

İnteraktif dijital hikâyelerin sahip olması gereken katılıma imkân veren esnek ve şekillendirilebilen yapının, klasik olay örgüsü-söylem ikiliğine uyarlamak için oldukça karmaşık olduğunu görüyoruz. Çünkü geleneksel medyumların kullandığı anlatı araçları, interaktif hikâyelerin barındırdığı potansiyel anlatıları aktarmak için yeterli değildir. Buna paralel olarak, interaktif hikâyeler somutlaşmış ifadenin hem içeriğini hem de biçimini oluşturarak öyküyü ve söylemi bir arada kodladığı için, klasik biçim-içerik dikotomisini belirlemek artık oldukça güç görünmektedir. Klasik anlatıların yapısını interaktif anlatılara uyarlamak konusundaki ilk çözümlerden biri, Brenda Laurel'in "tiyatro olarak bilgisayarlar" çözümüdür. İnsan-bilgisayar arayüzü ile klasik tiyatro yazarlığı arasındaki benzerlikleri tanımladığı çalışmasında Laurel, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserindeki teorik çerçeveyi interaktif anlatı için detaylandırmaktadır. Aristocu anlatı mantığının non-linear anlatılar için uygun olmadığını düşünen Pamela Jennings ise, çok sayıda kriz ve düğüm ile birden fazla doruk noktası içeren geleneksel Afrika hikâye anlatıcılığının, non-linear anlatı yapısını uyarlamak için daha elverişli olduğunu tartışmıştır.

Bu konuda bir başka yaklaşım da biçimciliğin kurucusu Vladimir Propp'un masal biçimi formülünü interaktif anlatılara uyarlamak için 1960'ların başında basit yazılımlar hayata geçirmek şeklinde olmuştur. Alan Dundes ve Joseph Grimes tarafından geliştirilen algoritmada, Propp'un Rus masalarında tanımladığı sıralamayla karakterlerin ve olayların rastgele birleştirilerek hikâyeler ortaya çıkması mümkün olmuştur. Ancak bu modellerde kullanıcının etkileşimi henüz söz konusu değildir (Koenitz vd., 2015b).

İnteraktif anlatının yapısını tanımlamaktaki bu güçlüğü aşmak için, Koenitz "protohikâye" (protostory) terimini önerir. Prototip tabanlı programlama kavramıyla hikâye kavramını birleştirdiği bu terimle Koenitz, hikâyede yalnızca içeriğin değil, davranış ve yapıların da anlık değiştirilebildiği bir *sisteme* sahip olunmasını tanımlar. Protohikâye; birkaç alternatifi olsa da önceden oluşturulmuş hikâyelerin her kullanıcıya her seferinde mekanik olarak sunulduğu interaktifleştirilmiş klasik anlatı yerine, kullanıcıların anlık olarak açığa çıkarabileceği anlatı potansiyellerini yaratan yeni bir sistem önerir. Koenitz için protohikâye yalnızca bir yazılım biçimi değildir; somut programlama kodu ve etkileşimli arayüzleri içeren bir sistem olmasının yanında, katılımcı bir hikâye yaratım sürecini mümkün kılan sanatsal bir araçtır (Koenitz, 2010).

Koenitz, protohikâye olarak tanımladığı interaktif dijital anlatı yapısında, klasik anlatılarda kullanılan olay örgüsü kavramını kullanmayı doğru bulmaz. Protohikâyede yer alan potansiyel anlatıların hem biçimsel hem de içerik olarak iç içe geçmiş yapısını göz önünde bulundurarak, bir olasılıktan diğer olasılığa geçişin esnek yapısını ortaya seren "anlatı tasarımı" ifadesini kullanmayı önerir. Anlatı tasarımı, protohikâye içinde yer alan öğelerin sıralanmasını ve aralarındaki bağlantıları göz önüne serer. Bu öğelerin nasıl sunulacağı da anlatı tasarımının bir parçasıdır (Koenitz, 2010).



Şekil 3: Koenitz'in protohikâye modeli

Buna ek olarak, anlatı tasarımı içinde yer alan ve seçimlerle ulaşılan potansiyel anlatıların gidişatı için bir yön sağlayan alt yapılara da Koenitz, “anlatı vektörleri” terimini uygun görür. Anlatı vektörleri, anlatının önceki ve sonraki bölümlerini birbirine bağlayan, bütünleşik yapının bir parçasıdır. Vektörler, kullanıcıya bir yön çizmek, anlatıda kaybolmasını önlemek ve kontrolü belirli oranda kullanıcıya bırakmak için var olmaktadır.

## Amaç ve Yöntem

Sinema kuramlarının izinde, sinemanın evrildiği yeni bir biçim olan interaktif filmlerin yapısının incelendiği bu çalışmada; sinema tarihine bütünlükçü bir yaklaşım benimsenmiştir. Yeni bir teknolojiyi tekil olarak inceleyen yaklaşımlar yerine, her yeni gelişmenin ve denemenin mevcut olan yapı üzerine inşa edildiğinin ortaya konması hedeflenmektedir. Bu açıdan, analiz edilen filmin klasik kuramların öncülüğünde tanımlanması ve filmdeki biçim-içerik dikotomisinin detaylı olarak ve görselleştirilerek ortaya konması, çalışmayı alana katkıda bulunan diğer çalışmalardan ayırmaktadır. Bu çalışmada, interaktif anlatıların biçiminin ve içeriğinin nasıl olduğu, nasıl belirlenebileceği ve interaktif bir yapımın biçim-içerik ilişkisinin nasıl olacağı sorularına cevap bulmak amaçlanmaktadır.

Bu doğrultuda, sinemadaki klasik biçim-içerik dikotomisi özetlenip, interaktivitenin ne olduğu ve sinemadaki yeri ile interaktif biçim tanımlanmıştır. Bu kurumsal altyapıyı uyarlayıp tartışmak için, betimsel analiz yöntemiyle interaktif bir film olan *Black Mirror: Bandersnatch* adlı yapım örnek olay deseniyle incelenmiş ve Koenitz’in protohikâye ile interaktif dijital anlatı modeli kuramsal çatı olarak belirlenmiştir. Filmden doküman inceleme tekniğiyle toplanan veriler betimsel analize tabi tutularak, filmin biçim ve içerik ilişkisi aynı adlı başlıklar altında ortaya konmaya çalışılmıştır. Bunun için, filmin içeriğini oluşturan sahneler kare kare incelenmiş ve özet olarak vermek için kritik seçimlerin şekilleri hazırlanmıştır. Ardından, içeriğin seyirciye sunuluşuna göre filmin biçimini meydana getiren özellikler tespit edilmiş ve biçim Koenitz’in interaktif anlatı modeli ve protohikâye modellerine uyarlanmıştır. Ayrıca filmdeki seçim noktalarının hepsini ve birbirleriyle bağlantılarını gösteren bir infografik, Şekil 4’te sunulmuştur. Çalışmadaki şekillerin tamamı araştırmacı tarafından tasarlanmıştır.

## **Black Mirror: Bandersnatch**

Dijital akış platformu Netflix’in satın aldığı *Black Mirror* adlı distopik bilimkurgu

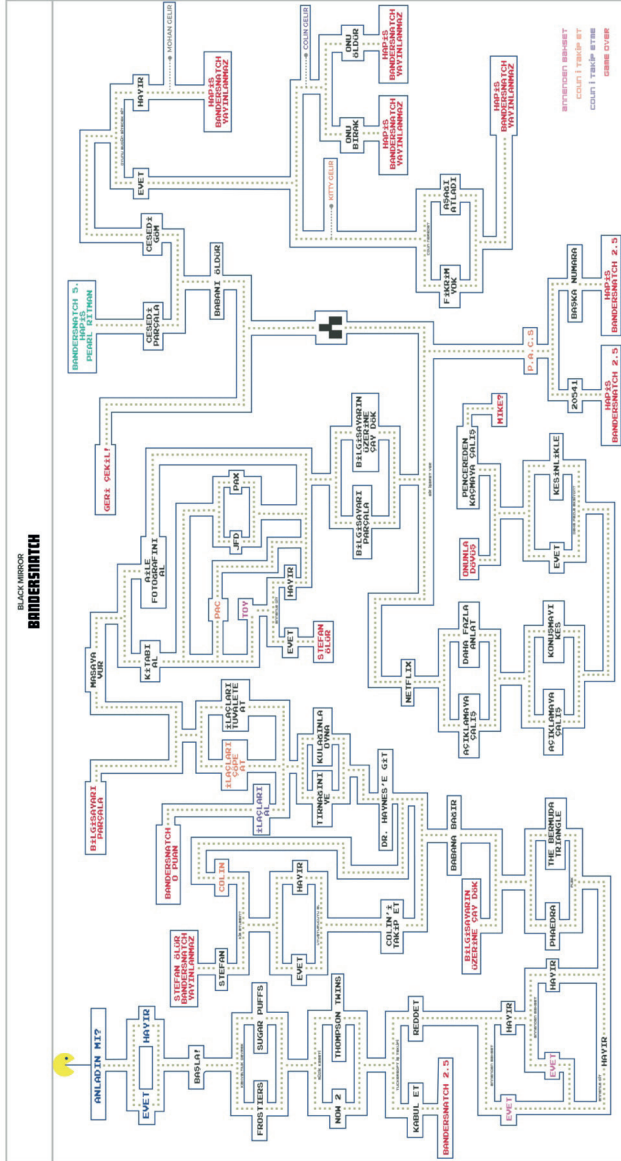


dizisinin bir bölümü olarak, 28 Aralık 2018 tarihinde Netflix'te yayınlanan *Black Mirror: Bandersnatch* filmi (bundan sonra *Bandersnatch* denilecek), kitleleri interaktif izleme deneyimiyle ilk kez tanıştıran yapımların başında gelmektedir. Birbirinden bağımsız hikâyelerden oluşan bölümlere sahip *Black Mirror* dizisi, gün geçtikçe artan insan-bilgisayar etkileşiminin, yapay zekâ başta olmak üzere ileri seviyede teknolojik imkânların ve yeni medya araçlarının şimdikinden daha gelişmiş olduğu bir gelecekte, insan hayatının bu gelişmişlikten nasıl etkilenebileceği üzerine karanlık senaryoları ele alan popüler bir yapımdır. *Bandersnatch*, interaktif bir izleme deneyimini geniş kitlelerle buluşturan ilk yapım olarak “örnek olay” olma özelliğini taşımaktadır. Diğer bölümlerinin çoğunda görüldüğünün aksine geçmişte, 1984 yılında geçen filmde; başkarakter Stefan Butler, Jerome F. Davis adlı biri tarafından yazılmış bir interaktif romanı oyuna uyarlamaya çalışan genç bir yazılımcıdır. Oyunu yazmadan önce video oyun şirketi Tuckersoft'un patronu Mohan ve en ünlü yazılımcısı Colin Ritman ile bir toplantı yapan Stefan, oyunun üretimi ve dağıtımı için şirketle anlaşır. Bu noktaya kadar seyircinin seçimlerinin gidişatı pek etkilemediği filmde, patronun Stefan'a şirketin içinde çalışmak isteyip istemediğini sormasıyla seçimlerin sonuçları karmaşıklaşmaya başlar. Bu karmaşıklık, dizinin geri kalanını özetlemeyi zorlaştırmaktadır.

Netflix'in yetişkinler için yapılmış ilk interaktif içeriği olan *Bandersnatch*, seyircisine, hikâye devam ederken ekrana çıkan ve çoğunlukla iki şıkkın bulunduğu seçeneklerden birini seçme hakkı sunar. Verilmiş 10 saniye içinde seyircinin seçim yapmadığı durumda, hikâye belirlenmiş bir akışla devam eder. Seçim yapmamayı seçen seyirci klasik bir *Black Mirror* bölümü izlemiş gibi olur ve bu da hikâyeye müdahil olmak istemeyen seyircilere klasik bir akış sunar. Koenitz ve Roth buna “pasif tüketim” der (Rezk & Haahr, 2020).

*Bandersnatch*, ana akıma hitap eden içeriklerin çoğunlukta olduğu bir platform aracılığıyla geniş kitlelere ulaşabilen ilk interaktif yapım olduğu için (Rezk & Haahr, 2022) önemli olmasının yanı sıra, interaktivite meselesini hikâyenin içerisinde sorgulayan bir yapım olmasıyla da önemlidir. Akış içerisinde yapılan seçimlerle; başkarakter Stefan psikiyatriste terapi seansına gider, diğer yazılımcı Colin'in evine gider, Colin'le birlikte uyuşturucu madde kullanıp halüsinasyon görür, psikiyatristiyle absürt ve ölümcül bir dövüş yapar, babasını öldürür, bilgisayarına kahve döküp cinnet geçirir, babasının kendisini hayatı boyunca bir denek gibi kullandığını öğrenir, seçimleri yapan seyirciyle (yani sözde bizimle) çatışır, Netflix'in ne olduğunu öğrenir ama anlayamaz, filme adını veren *Black Mirror*'in önceki bölümlerinden birinde kullanılan logoyu bilgisayar ekranında görür ve cinnet geçirir, kendi çocukluğuna gider ve annesiyle birlikte ölür ve daha pek

çok birbiriyle alakasız olaylar yaşanır. Yaşanan bu olaylar seyircinin hikâyeyi bütüncül olarak algılamasını zorlaştırır ve yaşananların hangisinin sanrı, hangisinin gerçek olduğu konusunda derin bir muğlaklık yaratır. Bu nedenle, öncelikle, filmdeki her seçimde ortak olan bir arka plan tanımlamaya çalışalım.



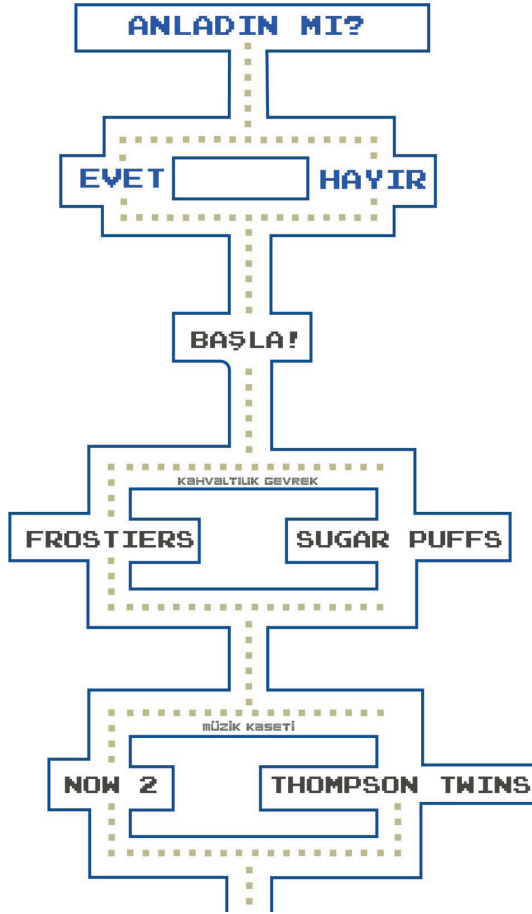
Şekil 4: *Bandersnatch* infografiği

## İçerik

Stefan, genç bir adamdır ve babasıyla yaşamaktadır. Beş yaşındayken annesini kaybetmiştir. Annesi bir tren kazasında ölmüştür. Ölümüne sebep olan tren yolculuğuna çıkmadan önce, annesi Stefan'ı da yanında götürmek istemiştir. Ancak Stefan çok sevdiği ve hep yanında taşıdığı oyuncak tavşanını bulamadığı için annesiyle gitmeyi reddetmiştir. Annesi 8:30 trenine binmeyi planlamıştır ancak geciktiği için 8:45 trenine binmiştir. Tren kaza yapmıştır ve annesi bu kazada ölmüştür. Stefan kazaya kendisinin neden olduğuna inanmaktadır. Kendisinin tavşanını arayarak annesini oyaladığını, bu yüzden de annesinin bir önceki treni kaçırp kaza yapacak trene binmek zorunda kaldığını düşünmektedir. Böyle düşündüğünü, terapi seanslarında doktoruna söylediğinde öğreniriz. Stefan aynı zamanda Dr. Haynes adındaki psikiyatriste terapiye gitmektedir. İlk kez gitmediğini, bir süredir terapi alıyor olduğunu terapiler sırasındaki konuşmalarından anlarız. Stefan bir yazılımcıdır ve interaktif bir hikâyeyi anlatan *Bandersnatch* kitabını oyuna uyarlamayı planlamaktadır. Bu planı doğrultusunda oyun şirketi Tuckersoft'un patronu Mohan Thakur ve en iyi yazılımcısı Colin Ritman'la bir toplantı yapar. Toplantıda oyununun taslağını sunar, Mohan fikri beğenir ve Stefan'la çalışmak ister. Bunlar hikâyenin bütün alternatiflerinin üzerine inşa edildiği arka plandır.

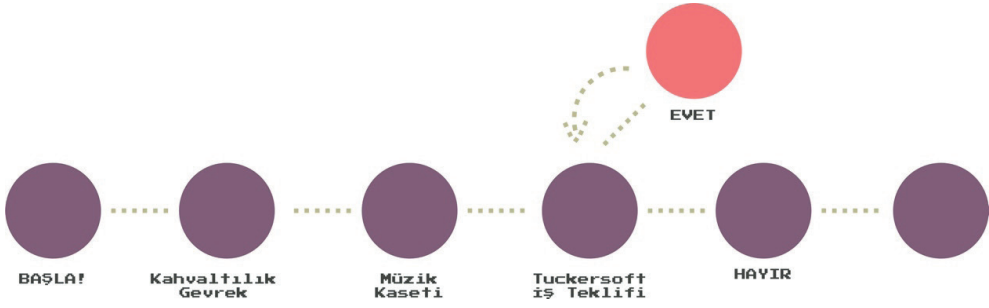
*Bandersnatch*'in içeriği, filmin sahneleridir denilebilir (Rezk & Haahr, 2020). Klasik olay örgüsünden farkıyla, seçimlerimiz sonucu ulaştığımız içeriğin, kendi tercihimiz olmuş olmasıdır (ya da bize öyle düşündürebilmesidir). Ancak filmin yapısı bizi verili içeriklerin çoğunu görmeye yönlendirecek şekilde tasarlanmıştır.

Filmdeki seçimler ilk sekanstan itibaren başlar. Stefan'ın Tuckersoft'a görüşmeye gitmek için kalktığı 9 Temmuz 1984 sabahı, babası mutfakta iki elinde birer kahvaltılık gevrek kutusu tutarak ona hangisini istediğini sorar. O sırada ekranın altında iki seçenek çıkar ve bu seçeneklerde kahvaltılık gevreklerin markaları yazar. Seyirciye ikisinden birini seçme hakkı verilir, seçim yapılmaması halinde de hikâye akmaya devam eder. Bu ve bundan sonraki sekansta otobüste giderken dinlemek için iki kaset seçeneğinin sunulması, seyirciyi interaktif kontrolü kullanmaya alıştırmak içindir. Dolayısıyla bu seçimler hikâyenin akışında bir fark yaratmaz.



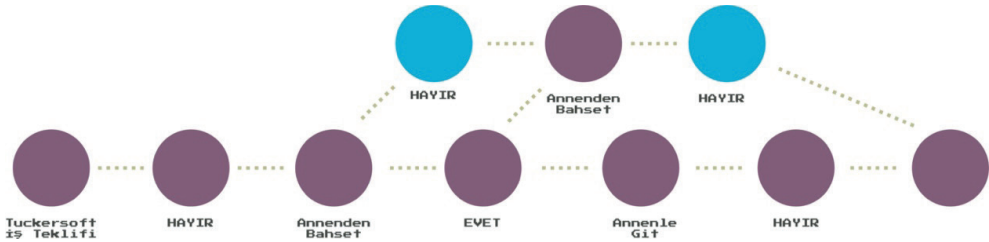
**Şekil 5:** Bandersnatch'in nötr başlangıcı

Seçimlerin alternatif sonuçlar doğurması, üçüncü seçim itibarıyla başlar. Tuckersoft'un patronu Mohan Stefan'a şirkette çalışmak isteyip istemediğini sorar. Ekranın altında iki seçenek çıkar: Evet ve Hayır. Evet'in seçilmesi durumunda hikâye direkt oyunun bitmiş halinin kritiğinin yapıldığı bir televizyon programının Stefan'ın evinin salonundan izlendiği sekansa geçer ve Stefan'ın başarısızlığa uğramasıyla filmin çıkmaz sona girdiği görülür. Bu noktadan sonra film baştan başlar ancak ilk seçimlerin özet olarak geçtiğini ve Stefan'ın şirkette Colin'le tanıştığı sahnede normal akışa döndüğünü görürüz.

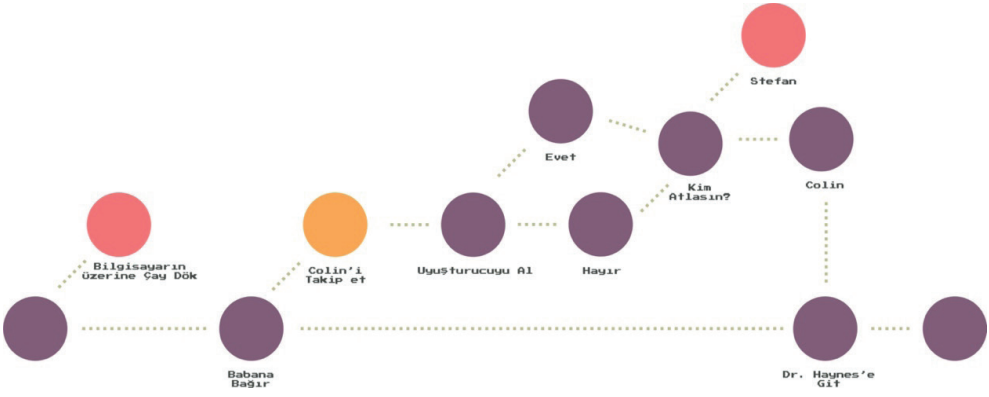


Şekil 6: Filmin ilk kritik seçimi

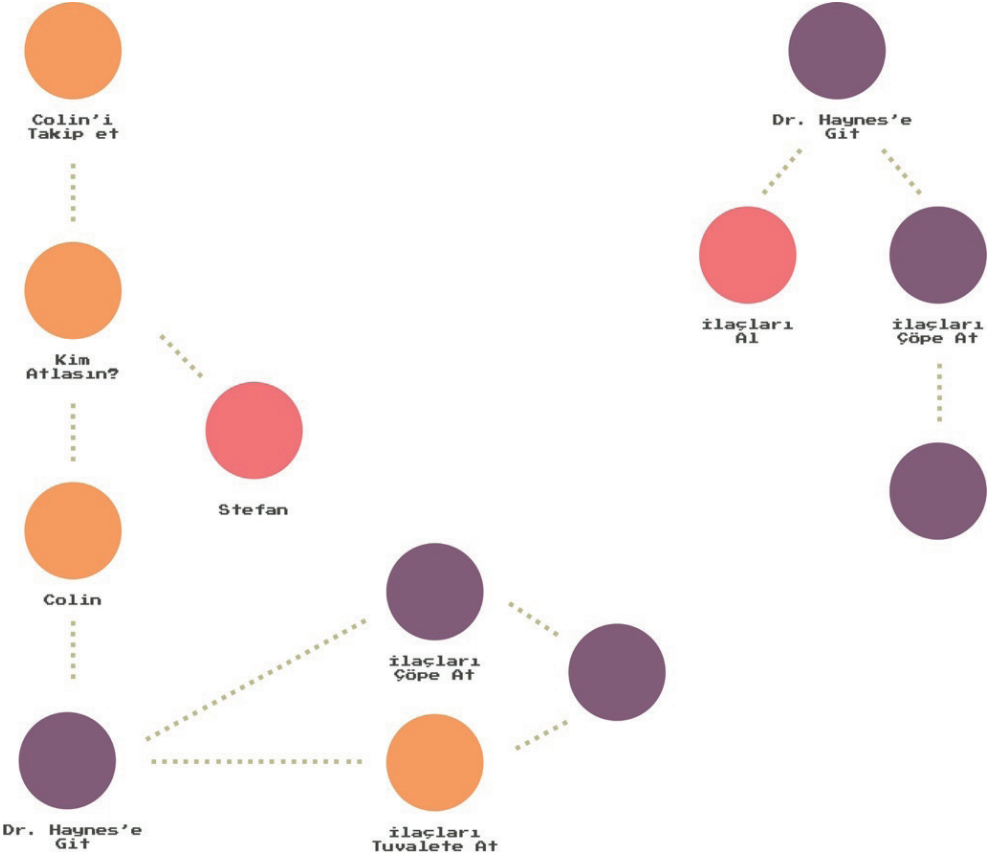
Üçüncü seçimde Evet'i seçince çıkmaz yola (dead end) girilmesinin ve şirket sahnesine geri dönülmesinin ardından, Stefan şirkette Colin'le tekrar tanışmak için yanında durmaktadır. Colin ise Stefan'a dönüp "daha önce tanışmış mıydık" diye sorar. Bu noktada hikâye karmaşıklaşmaya başlar; çünkü filmin aslında tekrar başlamadığını fark ederiz ve neyin tekrar neyin karakterlerin hafızasında kayıtlı olduğu konusunda kesinlik duygumuz yok olur. Ve deneyimlediğimiz her hikâye ve sonu ile birlikte, filmle olan ilişkimiz karmaşıklaşır. Filmin sonraki kritik seçimlerinin ayrıntıları ve alternatifleri, özet halinde olması için, aşağıdaki şekillerde verilmiştir. Şekillerde mavi renkli olanlar akışa etkisi olmayan seçimler, kırmızılar çıkmaz sokağa giren seçimler, turuncular Colin'in takip edilmesiyle ulaşılan alternatif hikâye ile ulaşılan seçimlerdir. Pembe renkli Toy seçimiye, Stefan'ın çocukluğuna gitmemizi sağlayan seçimdir. Kırmızı seçimlerde girilen çıkmazdan sonra hikâyenin belirli yerlerine geri dönüşler yaşanmaktadır. Yeşil renkle gösterilen seçim ise, bütün seçimler içinde ulaşılabilen oyunun tamamlanıp beğeni aldığı tek sonuçtur.



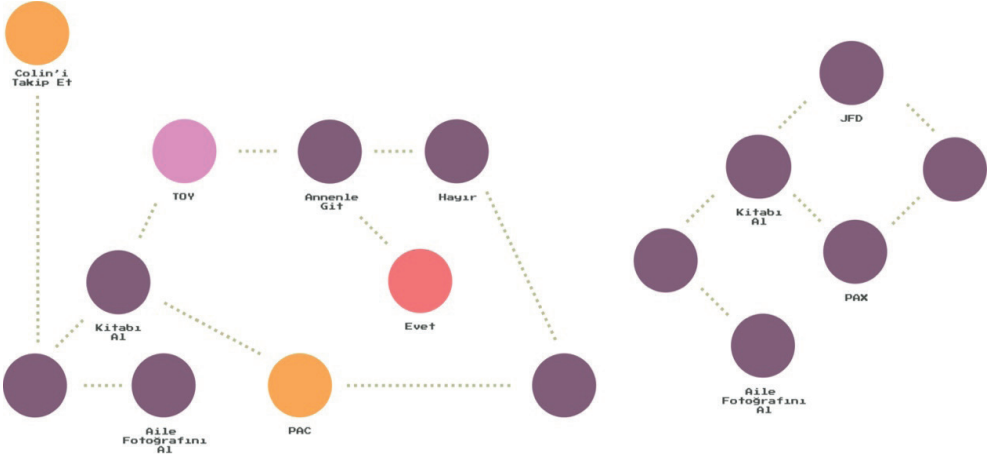
Şekil 7: Stefan'ın annesinden bahsetmesi



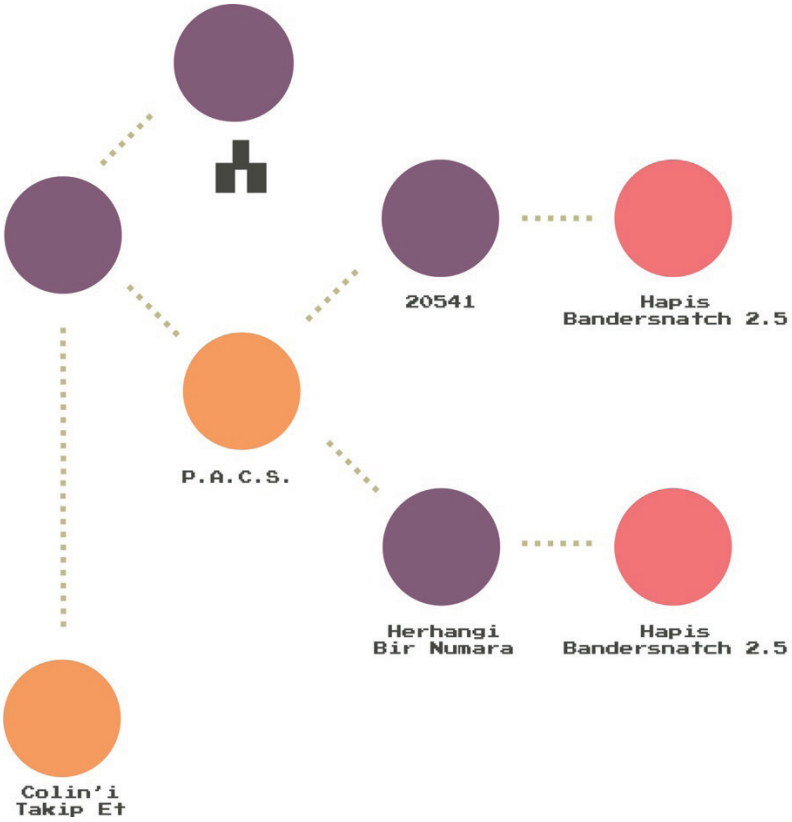
Şekil 8: Stefan'ın muayenehanenin önüne gelişi



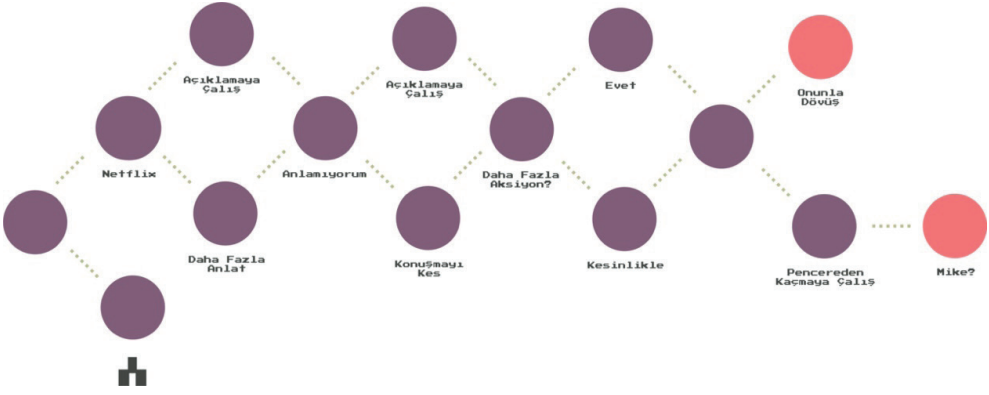
Şekil 9: Stefan'ın ilaçlarla ilgili seçenekleri



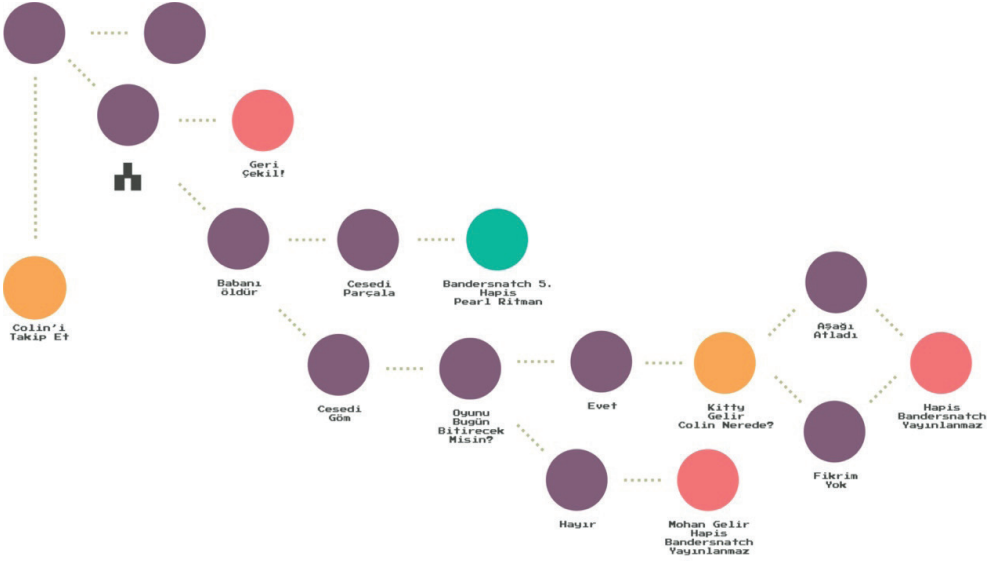
Şekil 10: Stefan'ın Colin'i takip edip etmemesine bağlı sonuçlar



Şekil 11: Colin'in takip edildiği olasılıkta bilgisayar ekranındaki işaret seçenekleri

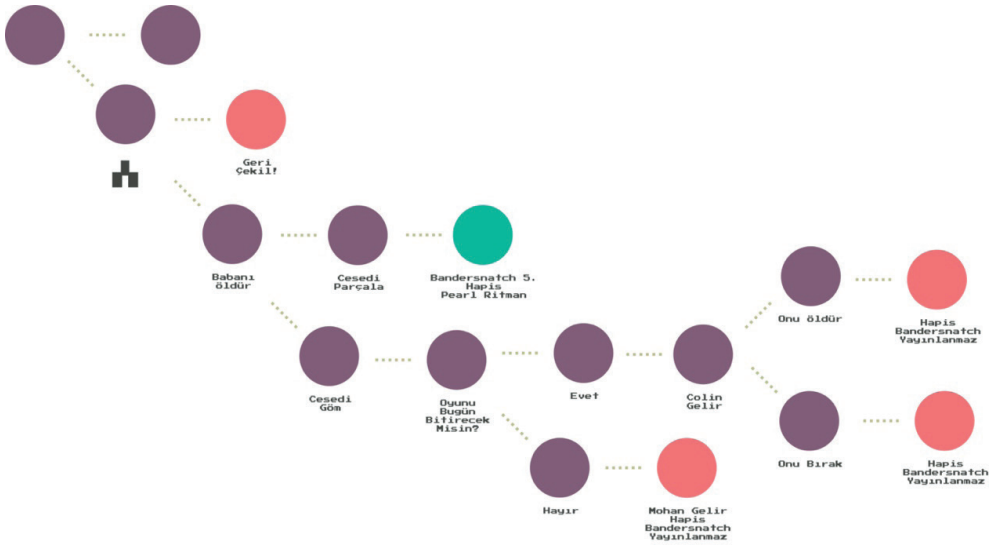


Şekil 12: Colin'in takip edilmediği olasılıkta işaret seçenekleri



Şekil 13: Colin'in takip edildiği olasılıkta White Bear logosunun seçenekleri





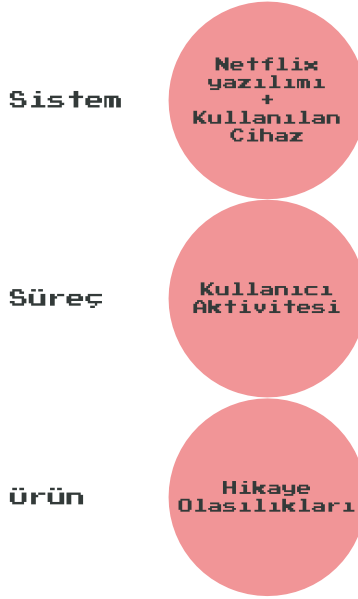
Şekil 14: Colin'in takip edilmediği olasılıkta White Bear logosunun seçenekleri

## Biçim

*Bandersnatch*, Netflix ile seyirci arasında bir iletişimle başlar. Filmin nasıl izlenileceğinin/ kullanılacağına tarifinden sonra, ekranda kullanıcıya anlayıp anlamadığını soran bir yazı çıkar ve iki seçenek görünür. Filmdeki seçimler çoğunlukla bu şekilde devam eder; seyirciye iki seçenek sunulur. Filmin yapısı, ekranın alt tarafının iki butona bölünmesiyle ortaya çıkan kontrol paneli ve o panelde seçilenlere göre izlediğimiz sahnelerden oluşur. Kontrol panelinde bazen tek seçenek görünse de çoğunlukla iki seçenek vardır ve bu seçenek butonlarının üstünde ortaya doğru azalan bir zamanlayıcı çizgisi bulunur. Çizgi ortaya doğru azalıp yok olana kadar seyircinin seçim yapması gerekir; seçim yapılmaması halinde hikâye otomatik pilot diyebileceğimiz lineer akıştan devam eder. Koenitz'in protohikâye yöntemine göre, filmin kodu, izleyicinin seçimine göre ilgili sahnelerin görüntülenmesini sağlar (Rezk & Haahr, 2020).

Yine Koenitz'in üçlü modeline göre, *Bandersnatch* anlatısındaki sistem hem yazılım hem de kullanıcının filmi izlediği/oyunadığı cihaz olan donanımdır. Bu cihaz, akıllı televizyon, multimedya oynatıcı, akıllı telefon, tablet bilgisayar, dizüstü ya da masaüstü bilgisayar ya da oyun konsolu gibi pek çok cihaz olabilir. (İlk yayına girdiğinde Apple TV gibi multimedya cihazlarında oynatılmayan film, bu cihazlara gelen güncellemelerle sonradan oynatılabilir hale gelmiştir.) Modeldeki süreç ise, film boyunca izleyicinin/

kullanıcının seçimleriyle yaptığı aktivitedir. Modelin son ayağı olan ürün ise, izleyicinin eriştiği hikâyenin toplamı ya da ulaştığı farklı farklı olasılıklardır (Rezk & Haahr, 2020).

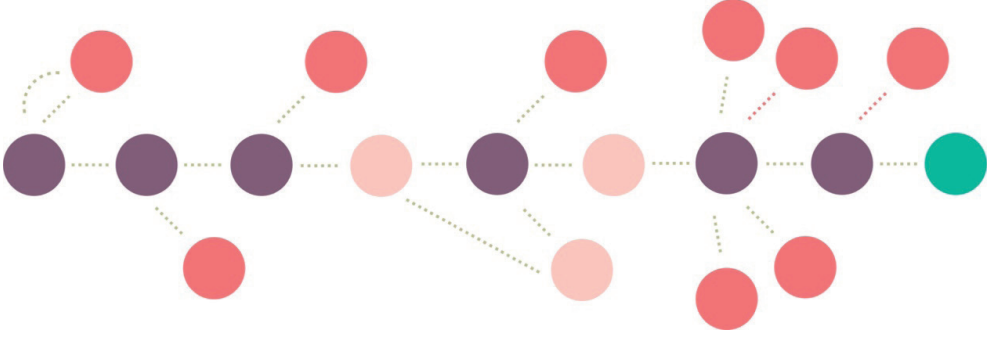


**Şekil 15:** Koenitz'in modeline göre *Bandersnatch*'in yapısı

Kontrol panelleri haricinde, sahneler akarken Netflix'in klasik arayüzü bize eşlik eder. Bu arayüzde, filmi duraklatabilir, ileri ve geri sarabilir, altyazı ekleyebilir ya da dili değiştirebiliriz. Ancak ileri ve geri sarma imkânımız, bir önceki ve sonraki kontrol paneline kadar olmaktadır. Eğer bir önceki kontrol panelinde seçim yapmamışsak, seçim yaptığımız daha önceki kontrol paneline kadar filmi geri alabiliriz. Burada ilginç olan, bir kontrol panelinde seçim yaptıktan sonra, ileri sararak bir sonraki kontrol paneline içeriği izlemeden atlayabilmemizdir. Ayrıca, filmi izlediğimiz cihazın imlecini oynattığımızda (cihaza göre parmağımızla ya da touchpad'le), Netflix'in klasik arayüzüne ek olarak, ekranda bir önceki seçim noktaları da çıkmaktadır. Bu da bize bir önceki seçimlerimize direkt geri dönebilme imkânı sağlar. Bu sistem, video oyunlardaki belirli bir dönemece geldiğinde oyunu kaydedip sonra o noktalara dönebilmemize benzer.

*Bandersnatch*, non-linear anlatım yapılarından gauntlet modeliyle kurulmuştur. Bu model, dallanan anlatım gibi yapılara nazaran oldukça basit bir akış sunar ve

*Bandersnatch*'teki gibi iki dala ayrılıp çoğunlukla çıkmaz yollarla geri dönülüp asıl izlenmesi gereken yola yönlendiren yapısıyla doğrusal anlatıma oldukça yakın sayılır (Rezk & Haahr, 2020).

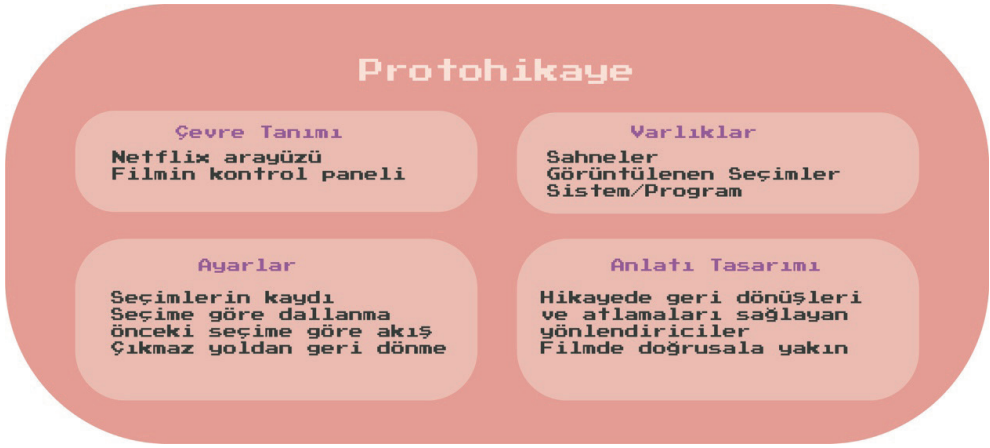


**Şekil 16:** *Bandersnatch*'in gauntlet anlatı yapısı

Seçimlerin yapıldığı kontrol panellerinin arasına yerleştirilmiş sahneler birer paket gibidir. Seçimlerin çıkmaz yola girmesi ve önceki seçimlere geri dönülmesi halinde, sahnelerde ufak ayrıntılar dışında biçimsel olarak pek bir değişiklik gözlenmez. Bu değişikliklere örnek; filmin başlarındaki üçüncü seçimde, yani Stefan'ın Mohan'ın teklifini kabul etmesine ya da reddetmesine karar verilen panelde, teklif kabul edilince filmin çıkmaz yola girdiği ve tekrar denemek için aynı sekansa dönüldüğü yerdir (bkz. Şekil 3, 5). Burada Stefan Colin'le tekrar tanışır, ancak yeni seçimde birbirlerinin repliklerini söyledikleri için ikisi de dejavu yaşamış gibi görünür. Bu, filmin akışını içerik olarak etkilemez; ancak söylem açısından, bizim ikisinin de bir şeylerin garip olduğunu düşündüklerini daha erken hissetmemize neden olarak bir fark yaratır.

Filmin bu tasarımı, seçimler arasındaki sahne paketleri arasında esnek bir gidip gelme imkânı sağlar. İzleyici bir sona ulaştığında ya da çıkmaz sokağa girdiğinde, geri dönüp diğer hikâyeleri keşfedebilir. Hatta önceki seçimlere dönmek için bir sona ulaşması da gerekmez; imleci oynatınca çıkan arayüzde daha önceki seçimlerini (belirli bir noktaya kadar) görüp herhangi birine dönebilir. Arayüzdeki panelden bir sahneye geri dönmenin seçilmesiyle, bir çıkmaza girdikten sonra filmin yönlendirmesi aracılığıyla belirli bir noktaya geri dönmenin sonuçları her zaman aynı olmaz. İkincisinde hem hızlı bir özet akışı görürüz, hem de karakterlerde zaman zaman bir yaşanmışlık hissini ortaya çıktığını sezeriz. Colin'le Stefan'ın tanışması örneğinde görüldüğü gibi ya da filmin herhangi bir çıkmaz yolunda karşımıza çıkabilen "Annenden bahset" şıkkını seçince Stefan'ın annesinin öldüğü günü anlatmasının ardından, sonraki olayların yine özet olarak akması gibi.

Koenitz'in protohikâye modeline göre, filmdeki anlatı vektörleri, herhangi bir seçimden sonra çıkmaz yola girildiğinde, seyirciyi tekrar belirli bir noktaya yönlendirme işlemi ve yönlendirilen sahnelerdir. Bu yönlendirme işleminde anlatının devinimini etkilemeden, çıkmaz yola tekrar girmemesi için seyircinin izlemesi gereken "asıl" yolu fark etmesi sağlanır. *Bandersnatch*'te yer alan anlatı vektörleri, anlatının alternatif yollarının çoğunu görmeyi sağlayacak şekilde yapılandırılmıştır denilebilir (Rezk & Haahr, 2020). Örneğin, Stefan'ın annesi hakkında konuşmasının anlatının bütünü için önemli olduğunu, pek çok sonun ardından çıkan geri dönme seçeneklerinden birinin "Annenden bahset" olmasından anlayabiliriz.



Şekil 17: Protohikâye sistemine göre *Bandersnatch*

Filmin seyirciyi verdiği kontrolün, mutlak bir kontrol olmadığını film boyunca görürüz. Film, Stefan'ı sosyalleştirmemize en başından itibaren izin vermez ve henüz üçüncü seçimde Mohan'ın teklifini kabul etmemiz halinde bizi bir sona ulaştırıp adeta "game over" olur ve Stefan tekrar denemesi gerektiğini söyler. Dolayısıyla Stefan'ın münzevilige gittikçe daha çok dalıp akli dengesini yitirmesi için gerekli ortamı film bize dayatmış olur. Yine akışa en ufak bir katkısı olmayan kahvaltılık gevrek, müzik kaseti, plak gibi seçimlerin yanı sıra; Colin'in Stefan'a uyuşturucu teklif etmesinde olduğu gibi, seçimlerimizin sonuçları etkilemediği örnekler de bulunmaktadır. (Uyuşturucuya hayır desek bile Colin Stefan'ın çayının içine maddeyi atar.) Benzer şekilde, Stefan'ın bizimle film boyunca ettiği mücadelede başarılı olduğu noktalar da vardır; elini kulağına ya da ağzına götürmesini söylediğimizde götürmez, bilgisayarı parçala komutunu bir olasılıkta dinler, diğer olasılıkta dinlemez vb. Ayrıca film bize bazı olasılıklarda, filmin çıkmaz yola gideceği bariz olan seçimlerden başka seçim hakkı tanımaz (aynı seçimde bilgisayarın

üzerine çay dök ile bilgisayarı parçala seçeneklerinin verilmesi gibi). Hatta bazı noktalarda, ortalama seyirci için rahatsız edici olacak seçenekleri seçmeye teşvik eder (oyunun beş puan alacağı tek sona, Stefan'a babasının cesedini doğratma seçeneğini seçince ulaşılması gibi). Bazı noktalarda ise tek seçenek sunarak, seçim yapmamızı tamamen anlamsız kılar.

Filmin sonu, yani sonlarının ana odağı, *Bandersnatch* oyununun yayınlanmasıdır denilebilir. Öncesinde farklı olaylar yaşansa da sonların çoğunda televizyon ekranında oyun değerlendirme programını izleriz. Oyun, sonlardan birinde beş, iki tanesinde iki buçuk, iki tanesinde de sıfır puan almaktadır ve birinde programdaki adam oyunu sadece yerden yere vurur, verdiği puanı duymayız. Stefan'ın çocukluğuna dönüp annesiyle gitmeyi seçtiği yolun sonunda, Stefan çocukken ölür ve yetişkin halinin de Dr. Haynes'in muayenehanesinde birdenbire ölmüş olduğunu görürüz, bu da geçmişte öldüğü son olmuş olur. Filmin ortalarında ulaştığımız bir komplo teorisi olan P.A.C.S meselesini hiç öğrenmememiz şartıyla karşımıza çıkan Netflix seçeneğini seçtiğimizde, Dr. Haynes'in muayenehanesinde iki sonla karşı karşıya kalırız: Birincisi, Stefan'ın pencereden atlamaya çalıştığı sırada stüdyonun ortaya çıkışıdır. Diğeriyse, doktorla ve ardından babasıyla dövüştüğü ve babasının onu kliniğin dışına sürüklediği sondur. Gerek son jenerik yazılarının sahneler bitmeden akmaya başlaması, gerek Stefan'daki dinginlik hâli, gerekse de o kadar vahşetin sonunda sözde bir "mutlu son" hissi yaratması ve günümüze bağlanması ile, *Bandersnatch*'in oyun kritiği programından beş puan aldığı son, filmin gerçek sonu gibidir. Fakat Stefan'ın ancak psikopat katillerde görülen ürkütücü dinginliğine rağmen, bu sonda da akli dengesi bozuk olduğu için yaşadıklarının sanrı olup olmadığı ve kontrolün kimde olduğu meselesi muğlak kalır. Çünkü sonların çoğunun bize vurguladığı gibi, Stefan'ın film boyunca en önem verdiği şey, oyunu en iyi ve en popüler olacak şekilde bitirmektir. Bu doğrultuda, komutları yerine getirmekte zorlandığına ve zaman zaman direnip karşı geldiğine şahit olsak da sonunda ölü babasının kesilmiş başını odasının baş köşesine koyup ona bakarak çalışmasından; onun yaptıklarından memnun olduğunu görürüz. Babasını öldürmeye gelinek noktada yaşadıklarının sanrı mı gerçek mi olduğu konusunda şüpheye düşüp dursak da sonunda Stefan'ın insani kaygılarını tamamen yitirmiş bir psikopat gibi görünmesi bize, *Black Mirror*'in önceki bölümlerinden biri olan *White Bear*'da yaptıklarından vicdan azabı duymayan seyircilerin içinde buldukları vicdani rahatlık gibi bir his verebilir. (Nihayetinde, diğer sonlardan P.A.C.S meselesini öğrendiği olasılıkta, Stefan yine babasını öldürmektedir; hem de biz komut vermeden.) Bu sonun en sonunda Colin'in kızı Pearl'ün de komutlarımızı uygulamaya başlaması, bize Stefan'ın kontrol ediliyormuş hissinde

haklı olduğunu kanıtlar. (Ayrıca Colin'i takip ettiğimizde bebek Pearl'ü görmüş olmamız da bu son sayesinde bir anlam kazanır.) Ancak Stefan eylemlerinin sonucu olarak hapse gitmiştir ve cinayet işlediği bütün sonlarda da hapse girmektedir. Bizim seçimlerimizle cinayete yönelmiş olan Stefan'ı, sorumluluğu paylaşıp hapisten kurtarma imkânımız yoktur. Stefan'ın sondaki dingin psikopat haline bizim seçimlerimiz sonucu mu dönüştüğü, yoksa halihazırda yavaş yavaş ilerlemekte olan bir ruhsal bunalımın son ayağı olarak mı o hale gelmiş olduğu konusu ise halen muğlaktır. Bu sona ulaşmak için Stefan bizden bir işaret istediğinde *White Bear* sembolünü seçmiş olduğumuzu da burada hatırlamakta fayda var. Stefan sonunda cezasını çekmek üzere hapistedir ve yeni kurbanımız, izlememiz/oynamamız için bize bu filmi hazırlamakta olan Pearl'dür.

Filmin (ve Stefan'ın) ana odağının oyunun yayınlanması ve beğenilmesi olduğunu bize anlatan bir başka gösterge de son sekansa ulaştığımızda kime ne olduğunu öğrenmeden önce televizyon ekranını görmemiz ve bu ekranda oyun kritik programındaki yorumu izlememizdir. Sonra kamera televizyonun bulunduğu mekâna doğru kayar ve Stefan'ın nerede kiminle ne yapıyor olduğunu ya da Stefan'ın olup olmadığını görürüz. Stefan'ın babasını bizim komutumuzla öldürüp gömdüğü sonlarda, yine aynı programda oyunları puanlayan adam yerine bir muhabiri görürüz ve bu muhabir bize, Tuckersoft'un battığını ve oyunun yayınlanmadığını anlatır. Burada oyunları puanlayan neşeli genç adam yerine ciddi bir muhabirin olması, Stefan cinayet işlediği için değildir. Çünkü neşeli genç adam, Stefan'ın babasını öldürüp hapse girdiği diğer seçeneklerde de aynı coşkulu anlatımıyla oyunu puanlamaktadır. Ciddi anlatımlı muhabirin olduğu sonlarda, aynı zamanda Tuckersoft şirketinin battığını öğreniriz. Bu da bize, televizyon programı tarafından cinayete biten *Bandersnatch* olayının ağırbaşlılıkla ele alınmasının nedeninin, büyük bir oyun şirketinin batması ve *Bandersnatch* oyununun yayınlanmaması olduğunu söylemiş olur. Dolayısıyla, bu filmde/oyunda Stefan'ın ve bizim "görev"imiz, oyunu en yüksek beğeni oranıyla yayınlamaktır diyebiliriz.

Film boyunca kontrol edebildiğimiz tek karakter Stefan'dır. Stefan özellikle başlarda komutlarımızı eksiksiz yerine getirir, ortalarda kontrol edildiğini fark edip direnmeye ve bazen komutlara karşı gelmeye başlar; *White Bear* logosunu seçtiğimizde çıkarlar başta olmak üzere, bazı olasılıkların sonlarında Stefan'ı artık bizim varlığımızı kabullenmiş ve hatta iş birliği içinde görürüz. Stefan'ın çocukluğuna gittiğimiz olasılıktaysa, çocuk Stefan'ı annesiyle trene bindirip öldürebiliriz; dolayısıyla Stefan bizim komutumuzla çocukluğunu bile değiştirebilir. Ancak Stefan'dan başka hiçbir karakteri kontrol edemediğimiz filmde, oyunun beş puan aldığı olasılığın son sahnesinde, Colin'in kızı

Pearl'e de komut verebildiğimizi görürüz. Bu da Stefan'la işimizin gerçekten bitmiş olduğunu bize gösterir gibidir. Bazı seçimlerde ise, neyi seçtiğimiz hakkında herhangi bir fikrimiz olmadan seçim yaparız (P.A.C.S. ya da *Black Mirror* dizisinin *White Bear* bölümünü izleyenler için logonun seçimi gibi).

*Bandersnatch*'in diğer yapımlardan belirgin bir farkı da film boyunca bize anlatmaya çalıştığı interaktif anlatı yapısıdır. Filmdeki yazılımcı Colin, *Bandersnatch* kitabının yazarı Davies ile ilgili çekilmiş belgeseldeki anlatıcı ve hatta Stefan'ın kendisi bize interaktif bir anlatının nasıl olması gerektiğiyle ilgili pek çok bilgi verir. Özellikle Colin'in anlattıklarının, *Yolları Çatallanan Bahçe* gibi dallanan hikâye yapısını anlatan eserlerden referanslar içerdiğini görürüz. Bu da bize, filmin özünün, interaktivitenin kendisinin eleştirilmesi gereken bir şey olduğu mesajı olabileceği fikrini verir. Çünkü diğer *Black Mirror* bölümlerinin çoğunluğunun aksine, *Bandersnatch* gelecekte değil geçmişte geçmektedir ve çeşitli olasılıklarda karşımıza çıkan bilgilerle filmin, bizim 21. yüzyılda izliyor/oyunuyor olduğumuz bir evrende var olduğunu anlarız. Dolayısıyla filmin zamanı aslında geçmiş değil, günümüzdür denilebilir. Bu doğrultuda, tıpkı bir bilgisayar oyunu karakteri gibi, Stefan'ın hiçbir eyleminde aslında etik bir kaygı söz konusu değildir ve filmin çeşitli olasılıklarında Stefan da kendi etik kaygılarını ya da duygularını bir yana bırakır gibi görünür. Burada yine kontrolün ve dolayısıyla sorumluluğun kimde olduğu konusu tamamen muğlaklaşır: Önce istemediği eylemleri yapmaya direnip sonra direnmekten vazgeçen Stefan'da mı, ona korkunç şeyler yapması için komutları veren bizde mi, yoksa bizi o komutlarla sınırlayan senaristlerde mi? Hatta, babasının cesedini parçaladığı seçimin sonunda Stefan'ın oyunculara çok fazla seçenek sunmanın içinden çıkılamayacak bir girdap olduğunu kavrayıp seçenekleri sınırlamak gerektiğini fark etmesi gibi, biz izleyicilere daha fazla seçenek sunmanın filmi hayata geçirmeyi imkânsızlaştıracağını bilen/fark eden senaristleri de sınırlandıran doğanın kanunları mı?

## Bulgular ve Sonuç

Klasik kuramlardan yola çıkılarak interaktif filmlerde biçimi ve içeriği ve bunlar arasındaki ilişkiyi tanımlamayı amaç edinmiş bu çalışmada; klasik biçim-içerik dikotomisinin unsurları, Koenitz'in interaktif dijital anlatı modeli ile protohikâye modelleri referans alınarak *Black Mirror: Bandersnatch* filmi üzerinden belirlenmiştir. Sinemada biçimin ve içeriğin tanımını, yerini ve önemini hatırlamak için klasik sinema kuramları taranırken; sinemanın ilk dönemlerinden itibaren, seyircinin rolünün göz önüne alındığı ve anlamın oluşması sürecinde seyircinin katkısının tartışıldığı görülmektedir.

Yazılımcı bir gencin, 1984 yılında interaktif bir macera kitabını oyuna uyarlama çabası olarak özetlenebilecek *Bandersnatch* filmi, filmin içeriği olan sahnelerine filmin biçimsel özelliklerini kullanarak ulaştığımız bir yapıdır. İnteraktif bir hikâyeyi izlenebilir/okunabilir kılan temel unsur, onun alıcısına ulaştırıldığı biçimdir. Bunu, Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe* adlı hikâyesinden anlayabiliyoruz. Hikâyede, tüm olasılıkların aynı anda yaşandığı, dolayısıyla hepsinin bir arada yazıldığı bir romandan bahsedilmektedir. Hikâyede bir labirente benzetilen roman; yayımlandığında kimse neden bahsettiğini anlayamadığı, dolayısıyla saçma olduğu gerekçesiyle kenara atılmıştır. Hem dallanan bir anlatının ne olduğunu hem de bunu anlatmanın zorluğunu tanımlayan bu hikâyeden de anlaşılacağı gibi, interaktif bir anlatının içeriği, ancak onu anlatmaya uygun biçimle aktarılabilir. *Bandersnatch*'teki bütün sahneleri art arda dizip izlemeye çalışsak, herhangi bir anlam yakalamakta zorlanırız. Birbirine alternatif içeriklerin anlamlı bir şekilde bir araya gelebilmesi ve bizim onu bir yol doğrultusunda izleyebilmemiz, *Bandersnatch*'in yazılımı sayesinde. *Yolları Çatallanan Bahçe*'deki romanın anlaşılmasının temel nedeni, onun, Koenitz'in anlatı vektörleri dediği alımlayıcıyı anlamlı içeriğe yönlendirecek işaretlere sahip olmamasıdır. Dolayısıyla, interaktif bir içeriğin ancak kendine özgü bir biçimle aktarılabilir olduğunu görmekteyiz.

*Bandersnatch*'in bir başka önemli biçimsel özelliği ise, video oyunlara benzer yapısıdır. Baş karakter Stefan, bizim oyuncumuzdur ve komutlarımızı yerine getirir. Ancak filmdeki "görev"imizin ne olduğunu, diğer olasılıkların da çoğunu deneyimledikten sonra anlarız. Bizim ve oyuncumuz Stefan'ın başlıca görevi, uyarlamaya çalıştığı *Bandersnatch* oyununu, en yüksek beğeni alacak şekilde yazıp tamamlamaktır. Macera oyunlarındaki görevi tamamlamaya çalışan karakter gibi, Stefan da görevini tamamlamaya çalışırken gerek gönüllü gerek gönülsüz şekilde komutları yerine getirir. Filmin bu yapısı, Stefan'ın filmdeki görevinin oyun yazmak olması ve yazacağı şeyin karmaşıklığını seyirciye yaşatarak aktarmak ile alakalı olabileceği gibi; non-linear bir anlatıma sahip olması ve non-linear anlatıların çoğunlukla oyunlar için tasarlanmış olması ile de alakalıdır. Filmin "asıl" sonu gibi görünen *Bandersnatch* oyununun beş yıldız aldığı sonda, filmdeki diğer yazılımcı Colin'in kızı Pearl'ün, gelecekte (yani günümüzde) oyunu filme uyarlama çabası da oyunlarda kullanılan non-linear anlatımın bir filme uyarlanması sürecine doğrudan atıftır. Bu oyun yapısına yakın durum, sinemanın video oyunlarla melezlenmeye en fazla yaklaştığı biçim olarak yorumlanabilir.

*Bandersnatch*, non-linear anlatım yöntemlerinden kısmen daha basit olan gauntlet (zırh eldiveni) anlatımlı bir yapıya sahip olsa da ana akım filmler için oldukça karmaşık



bir yapıdadır. Buna rağmen, Koenitz'in öngördüğü potansiyel anlatıları anlık olarak ortaya çıkaran protohikâye modeline göre, oldukça az karmaşık bir dallanmaya sahiptir ve yalnızca lineer birkaç hikâye alternatifi sunuyor gibi değerlendirilebilir. Koenitz'in ve Roth'un, 32 öğrencinin (15 kadın, 17 erkek) katılımıyla yaptıkları izleyici çalışmasının sonuçlarına göre, bunun nedeni Netflix'in mevcut teknolojik altyapısıdır ve filmin önceden kaydedilmiş görüntüler ile hazırlanması hikâyenin dallanmasını sınırlandırmaktadır (Roth & Koenitz, 2019). Ancak, oldukça gelişmiş ve karmaşık interaktiviteye sahip olan video oyunların dramatik bir hikâye anlatmadaki işlevsizliğiyle kıyaslanırsa, *Bandersnatch* bir macera anlatısından ziyade, başarılı bir dramatik hikâyedir ve bu dramatik yapısını bütün olasılıklarda yoğun bir şekilde korumaktadır. Bu açıdan, *Black Mirror: Bandersnatch* filminin, drama türünde kayda değer bir interaktif yapıymı olduğu yorumu yapılabilir.

Oyun oynamayı tercih edenlerin daha karmaşık bir seçenek dizisi araması ve kurmaca izlemeyi tercih edenlerin daha yoğunlaşmış bir dramatik yapıyı pasif tüketme eğiliminde olması, *Bandersnatch* gibi yapımların yaygınlaşması konusunda bir handikap sayılabilir. İnsan oyuncularla ve gerçek çekimlerle yapılan interaktif filmler, standart bir film için tasarlanandan çok daha fazla çekim gerektirmektedir. Hem prodüksiyon öncesi hem de prodüksiyon ve post-prodüksiyon aşamalarında ekstra işgücü gerektiren bu yapım formatının, potansiyel seyircinin talepleri doğrultusunda geliştirilmesi için oldukça uzun bir yola sahip olduğu söylenebilir. Yeni yapay zekâ teknolojileriyle eklenerek Koenitz'in protohikâye modeline göre daha karmaşık olay örgüsüne sahip filmlerin yapılması mümkün görünmektedir. Bu tarz yapımlara örnek, kullanıcının daha önceki seçimlerine göre hikâyenin gidişatında yeni seçimler sunan yapay zekâ algoritmasıyla geliştirilmiş Eco Studio'nun platformunda yayınladığı dizi filmlerdir (Akyol & Oğuzcan, 2019). Ancak, bu sürecin seyircide de bir talep dönüşümü gerektirmesinin, *Bandersnatch* sonrası yapımlarda interaktivite özelliğinin hala büyük oranda yaygınlaşmamasının gözlemlenmesine neden olduğu düşünülebilir. Ayrıca, daha yaratıcı interaktif anlatılar için, birbirinden farklı hikâye olasılıklarını oluşturan yaratıcı yazarların karmaşık yapay zekâ algoritmalarının kullanımına adapte olmaları gerekmektedir (Spierling, 2015). Yapay zekanın ürettiği görüntülerin film yapısına eklendiği bir *sistem* ile kurulmuş filmlerle, bu talep dönüşümünün hızlanma ihtimali öngörülebilir ve insan-yapay zekâ etkileşimin artmasıyla yaratıcılığı yüksek interaktif hikâyeler oluşturulma ihtimali artabilir. Yine de insanlık tarihi kadar eski klasik anlatı yapısının gücü ve etki alanı hesaba katıldığında; film izleme deneyimi ile oyun oynama deneyiminin melezleşmesinin, öngörüldüğü kadar yaygınlaşmayabileceği ihtimalini unutmamak gerekir.

Son bir değini olarak, filmdeki Colin Ritman'ın *Pac-Man* oyunu ile ilgili teorisi, oyunun orijinal adının Japonca "Paku-Paku" ifadesinden gelen Puck-Man olmasından dolayı yanlıştır. Ancak yuvarlak başı üzerindeki kısa sarı saçlarıyla Colin'in *Pac-Man* karakterinin bizzat kendisi olma ihtimalini akla getirmektedir. Bu çalışmada bu ihtimale dair herhangi bir bulguya ulaşılmamıştır. Filmin biçimini olmasa da söylemini etkileyebilecek böyle bir bulgu ihtimalini, konu hakkında yapılacak diğer çalışmalar için faydalı olması temennisiyle hatırlatmakta fayda olabilir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Akyol, O., & Oğuzcan, D. (2019). İnteraktif sinema ve mobil oyun bileşimi "Eyes of sky" üzerine bir inceleme. F. Aydoğan (Ed.), *Endüstri 4.0 ve dijital medya* (s. 37-56). Der Yayınları.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları* (Z. Atam, Çev.). Doruk Yayımcılık.
- Aristoteles. (2013). *Poetika şiir sanatı üzerine* (S. Rifat, Çev.). Can Sanat Yayınları.
- Arslan, A. (2009). *İlkçağ felsefe tarihi* (Cilt 3). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ashwell, S. (2015, 26 Ocak). Standard patterns in choice-based games [Web log post]. <https://heterogenoustasks.wordpress.com/2015/01/26/standard-patterns-in-choice-based-games/>
- Balazs, B. (2019). *Sinema kuramı* (G. Aydın, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Borges, J. (1995). *Yolları çatallanan bahçe* (F. Özgüven, Çev.). İletişim Yayınları.
- Büker, S. (1989). *Film ve gerçek*. Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.
- Cambridge University Press. (n.d.). *Form*. Retrieved April 2022, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>
- Chandler, D., & Munday, R. (2018). *Medya ve iletişim sözlüğü* (B. Taşdemir, Çev.). İletişim Yayınları.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı* (Ö. Yaren, Çev.). De Ki Basım Yayımları.
- Collins. (2008). *Thesaurus of the English language*. HarperCollins Publishers.
- Eco, U. (2021). *Açık yapıt* (T. Esmer, Çev.). Can Sanat Yayınları.
- Erinç, S. (1998). *Sanatın boyutları*. Çınar Yayınları.
- Hegel, G. W. (2019). *Eстетik*. (T. Altuğ, & H. Hünler, Çev.). Kırmızı Kedi Yayınevi.

- Koenitz, H. (2010). Towards a theoretical framework for interactive digital narrative. In R. Aylett, M.Y. Lim, S. Louchart, P. Petta, & M. Riedl, (Eds.), *Interactive storytelling ICIDS 2010 Lecture notes in computer science*, vol. 6432. Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-642-16638-9\\_22](https://doi.org/10.1007/978-3-642-16638-9_22)
- Koenitz, H. (2015). Towards a specific theory of interactive digital narrative. In H. Koenitz, G. Ferri, M. Haahr, D. Sezen, & T. Sezen (Eds.), *Interactive digital narrative history, theory and practice* (pp. 91-105). Routledge.
- Koenitz, H., Ferri, G., Haahr, M., Sezen, D., & Sezen, T. (2015a). Perspectives on interactive digital narrative. In H. Koenitz, G. Ferri, M. Haahr, D. Sezen, & T. Sezen (Eds.), *Interactive digital narrative history, theory and practice* (pp. 1-8). Routledge.
- Koenitz, H., Ferri, G., Haahr, M., Sezen, D., & Sezen, T. (2015b). The evolution of interactive digital narrative theory. In H. Koenitz, G. Ferri, M. Haahr, D. Sezen, & T. Sezen (Eds.), *Interactive Digital Narrative History, Theory and Practice* (pp. 67-76). Routledge.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford University Press.
- Manovich, L. (1995). What is digital cinema? *The visual culture reader*, 2, 405-416.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. Cem Yayınevi.
- Mutlu, E. (2008). *İletişim sözlüğü*. Ayraç Kitap+Evi.
- Nişancı, İ. (2018). *Teoride ve pratikte sinemada kurgu*. Doruk Yayınları.
- Odorico, S. (2015). Between interactivity, reality and participation: The interactive documentary form. *MEI Mediation and Information*, 39, 213-227.
- Raurso, N., Rasmussen, M., Persson, M., Petersen, T., Garðarsson, K., & Schoenau-Fog, H. (2021). Lean-back machina: Attention-based skippable segments in interactive cinema. *Interactive storytelling 14th international conference on interactive digital storytelling* (pp. 128-141). Springer.
- Rezk, A., & Haahr, M. (2020). The case for invisibility: Understanding and improving agency in *Black Mirror's Bandersnatch* and other interactive digital narrative works. *Interactive storytelling 13th international conference on interactive digital storytelling* (pp. 178-189). Springer.
- Rezk, A., & Haahr, M. (2022). Beyond free will: Understanding approaches to agency and their suitability for *Bandersnatch*-like titles. *Entertainment Computing*, 43, 1-11.
- Roth, C., & Koenitz, H. (2019). *Bandersnatch*, yea or nay? Reception and user experience of an interactive digital narrative video. *TVX '19: Proceedings of the 2019 ACM international conference on interactive experiences for TV and online video* (pp. 247-254). Association for Computing Machinery.
- Savaş, H. (2019). Film eleştirisinde biçim-içerik sorunu. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6(17), 18-36.
- Sezen, D. (2013). Bir sanatsal ifade aracı olarak dijital oyunlar. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 45, 129-147.
- Spielring, U. (2015). Interaction design principles as narrative techniques for interactive digital storytelling. In H. Koenitz, G. Ferri, M. Haahr, D. Sezen, & T. Sezen (Eds.), *Interactive digital narrative history, theory and practice* (pp. 159-173). Routledge.

- Stern, A. (2008). Embracing the combinatorial explosion: A brief prescription for interactive story R&D. *Interactive storytelling first joint international conference on interactive digital storytelling* (pp. 1-5). Springer.
- Steuer, J. (1992). Defining virtual reality: Dimensions determining telepresence. *Journal of Communication*, 4(42), 73-93.
- Şölenay, E. (1997). Sanatta biçim içerik sorunu. *Anadolu Sanat*, 7, 138-144.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi (cilt 1)*. Oğlak Yayıncılık.
- Vosmeer, M., & Schouten, B. (2014). Interactive cinema: Engagement and interaction. *Interactive storytelling: 7th international conference on interactive digital storytelling* (pp. 140-147). Springer International Publishing.
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada anlatı kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları II: Beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* (s. 167-192). Su Yayınevi.

# Tatlı Dillim Filminin Kültür Göstergebilimi Açısından Çözümlemesi

## Analyzing the Film *Tatlı Dillim* in the Context of Cultural Semiotics

Ramazan ARSLAN<sup>1</sup>, Demet ERDEM<sup>2</sup>



<sup>1</sup>Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
Yüksek Lisans Öğrencisi,

<sup>2</sup>Yüksek Lisans Öğrencisi, Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: R.A. 0000-0002-7334-7190;  
D.E. 0000-0002-1335-3986

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ramazan ARSLAN,  
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: ramazan.arslan@iuc.edu.tr

Başvuru/Submitted: 12.11.2023

Kabul tarihi/Accepted: 18.12.2023

Atıf/Citation: Arslan, R., & Erdem, D. (2023).

Tatlı Dillim filminin kültür göstergebilimi açısından çözülmesi. *Filmvisio*, 2, 127-159.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0016>

### Öz

Ertem Eğilmez tarafından yönetilen 1972 yapımı *Tatlı Dillim* adlı film, göstergebilim kuramının bir perspektifi ile incelendiğinde, içerdiği sembolizm ve görsel semboller aracılığıyla sadece yüzeydeki hikâyenin ötesinde, toplumsal ve kültürel bağlamın derinlemesine anlamlandırılmasına olanak sağlayan bir yapı taşına dönüşmektedir. Göstergebilimsel analiz, filmin sadece yüzeydeki hikâyesini değil, aynı zamanda sembolizminin ve anlam derinliğinin arkasındaki düşünsel yapının anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu tür bir analiz, filmi yalnızca bir eğlence aracından çok, toplumsal yapıların ve ideolojilerin yansıması olarak anlamamızı sağlayan bir çerçeve sunmaktadır. Film, karakterlerin sembolik ve görsel aracılığıyla temsil ettiği değerler ve çatışmalar vasıtasıyla toplumsal ve kültürel bir alt metni yansıtmaktadır. Ferit ve Emine karakterlerinin arasındaki ilişki, modern ve geleneksel değerler arasındaki çatışmayı yansıtarak, aynı zamanda toplumsal farklılıkların ve ideolojilerin çatışmalarını göstererek filmdeki ideolojik zenginliği açığa çıkarmaktadır. Köy ve şehir sahnelerindeki semboller, üretim ve tüketim temaları aracılığıyla toplumun ekonomik ve kültürel ayrımlarını yansıtırken, karakterlerin giyim ve davranışları, dönemin ideolojik düşüncelerini ve çelişkilerini temsil etmektedir. *Tatlı Dillim* filmi, göstergebilimsel analiz ile incelendiğinde, toplumdaki çeşitli yönlerini ve ideolojik çatışmalarını yansıtarak dönemin karmaşıklığını ve zenginliğini gösteren bir eser olarak ön plana çıkmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema göstergebilimi, kültür göstergebilimi, Christian Metz, sembolizm, Yeşilçam

### Abstract

The 1972 film *Tatlı Dillim*, directed by Ertem Eğilmez, tells the surface story of a young couple's relationship. However, when examined from the perspective of semiotics theory, the film becomes a building block that allows for a profound interpretation of the sociocultural context. A semiotic analysis contributes not only to understanding the surface story of the film but also to comprehending the underlying meaning and messages conveyed through the film's symbolism. Such an analysis provides a framework for understanding the film not merely as a form of entertainment but also as a reflection of societal structures and ideologies. The film uses symbolism and visuals to reflect sociocultural aspects through the values and conflicts the characters represent. The relationship between the characters of Ferit and Emine reflects the conflict between modern and traditional values, revealing the ideological richness of the film by depicting

conflicts of societal differences and ideologies. The symbols in the village and city scenes reflect society's economic and cultural divisions through themes of production and consumption. At the same time, the characters' attire and behavior represent the ideological thoughts and contradictions of the time. The film delves into the social upheavals caused by migration from rural to urban areas, vividly contrasting traditional life with the burgeoning modernity of the city. Through the characters' evolving behaviors and relationships, the construction of the family unit under new pressures, and the bustling dynamics of city life, the film projects the profound individual and societal

transformations that have been wrought by 'modernization from above'. This top-down approach to societal change driven by the state government is subtly woven into the narrative, showcasing its impact on personal choices, family structures, and the very fabric of urban life. When examined through semiotic analysis, the film *Tatlı Dillim* emerges as a work that highlights the complexity and richness of the era by reflecting the various aspects of society and its ideological conflicts.

**Keywords:** Film semiotics, cultural semiotics, Christian Metz, symbolism, Green Pine

## Extended Abstract

A semiotic analysis of *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) reveals a narrative tapestry woven with profound meaning that transcends the surface-level plot. By delving into its embedded symbolism and visual cues, this study unlocks a window into the film's sociocultural context. Semiotic analysis goes beyond understanding the apparent narrative by unraveling the underlying significance of the narrative's symbolism and depths of meaning. Semiotic analysis offers a framework to perceive *Tatlı Dillim* not simply as entertainment but as a reflection of societal structures and ideologies. The film symptomatically portrays values and conflicts through its characters, presenting underlying themes that resonate with societal and cultural dimensions. The relationship between Ferit and Emine, a testament to overcoming traditional constraints in pursuit of modern aspirations, showcases the potential to bridge societal divides and conflicts, offering viewers a message of hope and positivity. When examined through a semiotic lens, *Tatlı Dillim* reveals the rich tapestry of societal complexities and the ideological conflicts that colored the era, reflecting various facets of society.

Semiotics is the study of signs and their use in communication and delves into the intricate relationships and diverse applications of these symbols. For an object to function as a sign, it must stand in for something else and be imbued with meaning. By deciphering the codes embedded within these signs, semiotics seeks to unlock the collective unconscious of individuals. Crucially, this connection between the signifier (the physical form) and the signified (its conveyed meaning) empowers the audience to actively construct their own interpretations, weaving new layers of meaning into the cinematic tapestry.

Understanding and analyzing the unique language of cinema requires that one master both the specific characteristics of its visual and narrative forms. Decoding the intricate codes woven throughout a film is essential to unearthing the codes' psychological, sociological, cultural, and aesthetic depths. Beyond simply recognizing these codes, semiotics investigates how they are presented within a film's broader context by exploring the interconnectedness of each element. While visual storytelling in cinema hinges on the power of images and their arrangement, form, and effects, this form of storytelling is enriched and further conveyed through the interplay of sound, speech, and music. The semiotic analysis of cinematic narratives finds its roots in the 1960s. During this period, France witnessed the blossoming of cinema semiotics (i.e., film semiotics) and was largely fueled by applying literary narrative theories to film analysis.

Symbols and symbolism play a significant role in *Tatlı Dillim*, enriching its thematic exploration. Ferit's return from Istanbul to the village embodies the dichotomy between the city's modernity and the village's traditional ways. Within these contrasting settings, symbolic elements further highlight societal and cultural differences. Character dynamics reveal the internal conflict between modern and traditional values, with Ferit and Emine's personal transformations illustrating the impact of this struggle. Language and expressions become markers of social class and cultural background, while dialogues serve as a semiotic analysis of communication within the film's social milieu. Engaging with the broader themes of modernization and the societal context, the film delves into issues such as gender roles and family structures. Music and sound effects heighten the emotional atmosphere, particularly in romantic scenes.

The top-down control and guidance, characterized by the upper-class wielding influence through state-dictated political strategies, regulations, and innovations, is often dubbed as 'modernity from above'. *Tatlı Dillim* is steeped in the historical context of its era and explores themes such as the urban-rural divide and wealth-poverty disparity. While not explicitly invoking modernity from above as a term, the film's transitions between city and village and the dynamics between figures representing modern urban life and those symbolizing traditional rural life subtly reflect a top-down modernization process. The analysis highlights how powerful characters influence and even transform individuals, shaping the narrative style of Turkish cinema. By confronting the audience with the realities of the period, the film conveys the sentiments and societal experiences of its time, portraying and critiquing the echoes of social

transformation. In conclusion, this semiotic analysis of *Tatlı Dillim* has revealed its significance as a work that meticulously uses symbols, characters, and visual elements to unveil the underlying sociocultural meanings. This analysis challenges one to appreciate the film not just as a romantic comedy but also as a reflection of the societal dynamics and ideologies of its time. This semiotic analysis has therefore provided a valuable framework for comprehending such works and gaining a deeper understanding of the historical context they encapsulate.



## Giriş

Bir toplumun kendilerini ve kimliklerini tanımlamaları kültürlerine dayanmaktadır. Bu durum kültürler arasındaki etkileşimden de şekillenmektedir. Kültür, bir toplumun belirli temel özelliklerini ortaya koymaktadır. Kültür ayrıca toplumları birbirinden ayıran özelliklerini ortaya koyan ve toplumun kimliğini oluşturan bir bütündür ve toplumun yaşadığı coğrafyayı da yansıtan bir olgudur. Araştırmalarda, kültür birbirine yakın coğrafyalarda benzerlik göstermektedir. Kültürün çeşitli faktörlerle değişebileceğini, ancak bu değişimlerin farklılaşma veya yakınlaşmayla olabileceğini göstermektedir.

Türkiye’de, ananevi değerlerin sorgulandığı dönemlerde, şuurlu olarak veya olmayarak pek çok film çekilmiştir. Yeşilçam, 1960-1980 yıllarında yerli film endüstrisinde popüler olmuş, Batı ve Doğunun gerilim dönemlerine tanıklık ederek geleneksel ve modern çatışmaları yansıtmıştır. Doğu ve Batı geriliminin en çarpıcı örneklerine yer vermiştir (Doğar, 2018).

Türk sineması bu yıllarda, toplumsal olayların yoğun olmasıyla büyük tartışmalara yol açmış ve bu dönemde farklı bir bakış açısı kazanmıştır. Toplumsal hareketliliğe ve toplumun gerçeklerini yansıtan filmler çekilmiştir. 27 Mayıs hareketinin başlamasıyla birlikte, kültürel değerlere verilen önemle nitelikli sinema yapımları artmıştır. Bununla birlikte sinema izleyici kitlesinde de farklılaşma başlamıştır. 1971 muhtırasından 1980 darbesine kadar olan süreçte siyasi ve ekonomik değişimler yaşanmış, bu değişimler sinemayı da etkilemiştir. Böylece sinema sektörü hacim kaybetmiş, televizyonun yaygınlaşmasıyla da yapısal değişikliklere gitmiştir. 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı ve OPEC krizi de ekonomide daralmalara yol açmış, bu durum televizyonun sinemanın yerini almasına neden olmuştur. Bu dönemde gösterime giren filmlerde yalın bir ifade ve düzgüsel yapı tercih edilmiş, bununla birlikte toplumun kültürel değerlerini yansıtan unsurlar seçilmiştir (Tugen, 2011).<sup>1</sup>

Bireylerin göstergeler oluşturmasını, sistemler kurmasını ve iletişim kurmasını inceleyen bilim dalına göstergebilim denir. Gösterge, tek başına anlamı ifade etmekte, ancak anlam, göstergelerin bir bütünü tarafından oluşturulmaktadır. Alıcının göstergede gördüklerini nasıl anlamlandırdığı, dışı vuran unsura ve inancına dayanmaktadır. Göstergebilim, anlamın nasıl oluşturulduğuna odaklanarak toplumlar arası iletişimde ve dilde kullanılan göstergeleri incelemektedir (Demir, 2009).

1 Düzgüsel ve göstergeler, kültürel bağlamdan alınan veya öğrenilen sembollerdir ve anlamlandırmada kullanılırlar (Sığirci, 2017, s. 80).

Göstergebilim bir disiplin olarak, iletişim amacıyla göstergeleri inceleyip bu göstergelerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve çeşitlerini araştırmaktadır. Bu bağlamda, bir şeyin gösterge olarak kabul edilmesi için, yerini aldığı düşünülen başka bir şeyin anlamlı hale gelmesi gerekmektedir ve bu göstergelerin sayesinde insanların ortak bilinçdışını çözmeye çalışmaktadır. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki sebebiyle, seyirci kendi anlamını oluşturarak kendi göstergesini oluşturmaktadır (İlkdoğan, 2017).

Sinemanın özgün dilini anlamak ve analiz etmek için, sinema dilinin özelliklerini ve bu dilin kullandığı anlatım biçimini bilmek gerekmektedir. Filmde yer alan kodlar ve bu kodların psikolojik, sosyolojik, kültürel ve estetik açılarından anlamlarının çözümlenmesi de önemlidir. Aynı zamanda, kullanılan kodlar ve bu kodların sinema kavramı ile izleyiciye nasıl sunulduğu ayrıca bunların birbiri ile nasıl ilişkilendirildiği de incelenmektedir. Sinemanın, görsel anlatımı görüntü, görüntünün düzeni, biçimi ve efektlerle ifade edilirken, bunlar ses, konuşma ve müzik gibi öğelerle desteklenerek anlatılmaktadır (Aşar, 2016).

Sinema sanatının içinde bulunan, her unsurunu anlam taşıyarak bilgi ileten, önceden planlanmış fakat karmaşık bir düzeni olan ve bilgilerin çok yönlülüğünü güçlü bir şekilde kullanarak etkileyici bir unsur oluşturan bir sanattır. Bu çok yönlülük, izleyiciye verilmek istenenin, izleyici izlenimlerinin ve zihninin bu izlenimlerle doldurduğu, kişiliğini tesiri altına alacak kadar karmaşık bir etkiyle anlık ve duygusal bir yapı oluşturmasına olanak tanımaktadır. Bu nedenle sinemanın bu etkileyciliğini araştırmak, göstergebilimin çalışma alanını oluşturmaktadır (Çelebi, 2009).

*Tatlı Dillim* filmi, göstergebilimsel yöntemle incelenmiş olayın oluş biçimi, film içindeki kodlar ve mesajlarla toplumsal ve kültürel hususiyetlerin benzer ve farklı yönleri belirlenmiştir. Bununla birlikte filmdeki değişime uğrayan karakter yapıları da göstergebilimsel yöntemle analiz edilmiştir.

## Sinema Göstergebilimi

Doğada bulunan her şey bir anlam taşımakta ve ayrıca farklı anlamlara dönüşebilmektedir. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi ise bu her türlü anlamı inceleme konusu olarak ele almakta, hem görsel hem yazınsal sanatlar gibi neredeyse tüm sanat alanları (fotoğraf, edebiyat, heykel, resim, mimari, tıp vb.) kitle iletişim araçlarıyla (gazete, dergi, televizyon vb.) geniş bir alanda anlam iletmekle görevli iletişim

araçlarına uygulanmaktadır (Çelebi, 2009, s. viii-1). Özellikle 1960'dan sonraki dönemde Fransız teorisyenler Greimas ve Barthes gibi isimlerin çalışmaları, müzik, görsel sanatlar, moda vs. gündelik yaşamın her alanında yer alan geniş bir perspektifteki farklı disiplinlerle kesişmiştir (Sivas, 2012, s. 527). Yani çevremizdeki her şey aslında farklı bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır (Aydın, 2016, s. 11). İşte bütün bu alanların yanı sıra göstergebilimsel çözümlene yöntemi, sinema dilinin anlaşılmasında ve sinemadaki örtülü göstergelerin açığa çıkarılmasında bir iletişim sistemi olarak kabul edilmektedir (Çelebi, 2009, s. viii-1). Bilhassa bugünlerde kitle iletişim araçlarının yaygın olması ve teknolojik ilerlemelerin hız kazanması, semiyotiğin sinema ve televizyonda sıkça kullanılmasına yol açmıştır (Aydın, 2016, s. 11).

Atilla Dorsay sinemayı tanımlarken; "beden ve içsel benliğin tümüyle yansıtması olmak maksadıyla var olmuş, görüntü ve ışıklarla yapılan görsel bir ifade biçimidir" şeklinde bir açıklama yapmaktadır (Dorsay, 1990, s. 17). Bu bağlamda sinema izlek ve ilmî bir sanattır (Çelebi, 2009, s. 25).

Oğuz Adanır ise sinemaya farklı bir tanım yapmıştır. Ona göre sinema, film şeridindeki hareketli görüntülerin belirli bir çekim sistemiyle gerçekleştirildiği, müzik-sesin yerleştirildiği ve diğer montaj evrelerinden geçtiği bir sanattır. Ayrıca sinema hem kültürel hem toplumsal bir görev üstlenmiş, toplumun içinde önemli bir yer edinmiştir. Ve böylece sinema, bir semiyotik mekanizması olduğunu açıklamamıştır (Adanır, 1994, s. 50).

Barthes, sinemada bazen beden dilinin ön plana çıktığını ve kelimelere ilişkin anlamların beden diliyle var olduğunu belirtmiştir (Barthes, 1976, s. 64):

"...sinema, yakın çekimle sesi yakalar, bu da yazma eylemindeki 'zerrenin' tanımıyla örtüşür ve bize tüm somutluğu, duygusallığı, nefesi, dokusu, dudaklara dokunuşu, dökülüştaki tazeliği ve insan organlarının varlığını duymamızı sağlar. Bu, sesi, yazıyı ve hayvani duyuların ortaya çıkışındaki tüm yönleri içerir. Ve aynı zamanda bizi gösterenden mümkün olduğunca uzaklaştırır. Artık duyduklarımız sadece oyuncunun bedeninin bir yansımasıdır, parçalanır, bölünür ve bize öyle gelir: işte bu, hazdır."

Barthes'a göre sinema, konuşarak ifade edilemeyen, bedene ait olanları ve anın içinden gelenleri bize sunmaktadır. Sinema, izleyiciye sözle ifade edilemeyen beden

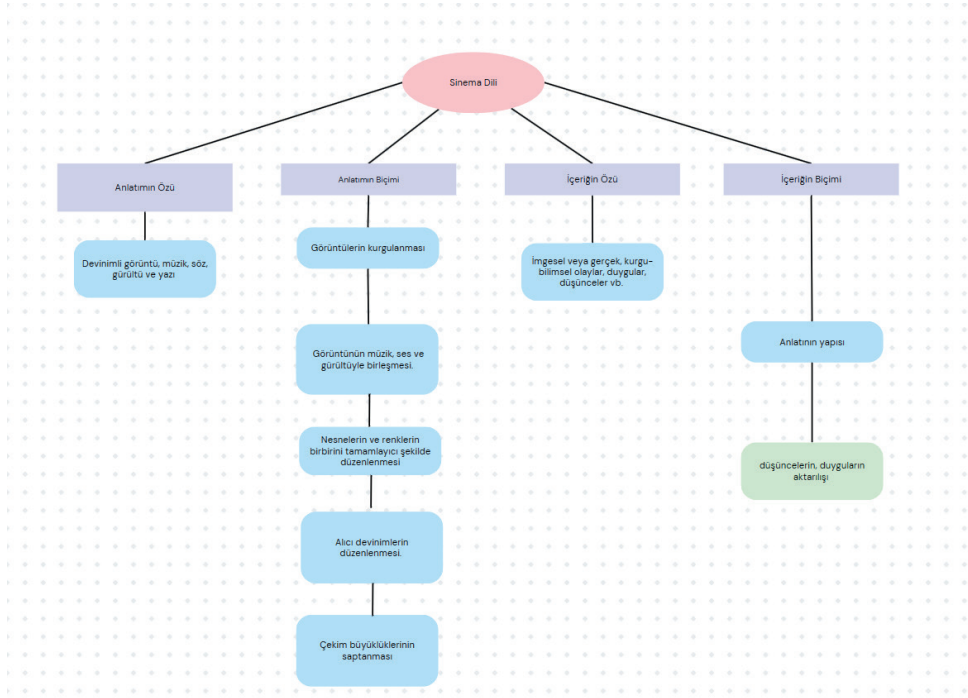
diliyle anlatıldığı bir platform sağlamaktadır. Tonlama, vurgu ve sesin iletildiği duygu ve haz, sinema diline daha uygun bir şekilde iletilmektedir.

Sinemanın genel tanımı, dil dışı göstergelerden oluşan bir iletişim sistemidir ve bir sanat dilini temsil etmektedir. Sinema, diğer sanatlar gibi kendi diline sahiptir: Şiir dili, tiyatro dili, moda dili, resim dili gibi. Ancak buradaki "dil", doğal ve bitişken dil olan dilsel göstergelerden (linguistique) değil, duyu-hareket anlamındaki dildir (Fr. langage). Sinema göstergelimi, bu "dil" in göstergelerinin nelerden oluştuğunu ve anlam oluştururken hangi yöntemlerle bir araya getirildiğini açıklamaktadır. Yani, sinema göstergelimi anlamı oluşturan yapıları araştırmaktadır. Sinema, müzik, görüntü, sözler, gürültü ve yazılar gibi dilsel olmayan göstergeleri içermektedir. Özellikle görüntü, sinemaya özgü olan ikonik (doğal) dil dışı bir göstergedir (Öztin Bağder, 1999, s. 144).

Sinema, sözlü ya da yazılı dillerden farklı olarak hem görsel hem işitsel unsurlardan oluşmaktadır. Bu nedenle, sinemada iki farklı sözceleme aşaması bulunmaktadır: İşitsel sözceleme ve görsel sözceleme. İşitsel sözcelemede, müzik, diyalog ve gürültü varken; görsel sözcelemede ise imgelerden oluşan çekimler vardır (Öztin Bağder, 1999, s. 151).

Metz'e göre, sinema birden fazla dilde aynı yapıya sahiptir. Sinema dilinde birden çok yapı, tek bir dilde ise birden çok yapı bulunmaktadır (Metz, 1971, s. 20). Sinema, basit bir yapıya sahip değildir; bu durumu hammaddesi olarak ifade eder. Sinema, gerçek yaşamın bir yansımasıdır. Ancak sinema, sanatsal bir kurguyla gerçek yaşamın fotoğrafını aşmakta ve anlam kazanmaktadır (Metz, 2012, s. 44).

Yani, sinemada görüntünün alıcı ile birleşimi sonucunda oluşan yapılar, alan derinliği, alıcı perspektifleri, çekim büyüklükleri gibi kodlardır. Birden fazla görüntünün varlığı ise bu görüntülerin belirli düzenlerde birleşerek kurgusal yapıyı oluşturmasını sağlar. Özetle, sinema, içinde birden çok dil ve kod barındıran karmaşık bir sanat dilidir (Öztin Bağder, 1999, s. 149). Francis Vanoye, sinema dilindeki içerik ve anlatımları şu şekilde tablolastırmıştır (Vanoye, 1989, s. 42).



**Şekil 1:** Francis Vanoye'un sinema dili

Tabloda belirtildiği gibi, sinemasal anlatıda içeriğin şekillenmesine ve düzenlenmesine destek olan parametreler olan düzgüler, anlatım biçiminde ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, anlatımın özünü oluşturan beş öge, sinema dilinin diğer diller ile olan ilişkisini göstermektedir. İçeriğin anlamı (özü), tüm düzgülerde ve tüm lisanlarda ortaktır.

Sinema göstergibiliminin analizinde, filmdeki bir sekans, bir sahne veya tek bir görüntü karesinin ele alınabileceği gibi filmin tümü de ele alınabilmektedir. Sinema dilinin dilbilgisi, sekans, sahne ve çekim boyutlarında düzenlenmektedir. Sinemanın sanatsal niteliğinin kabul edilmesiyle birlikte, filmdeki anlatımın merkezini var eden kodlar; sözel, yazınsal, teknik ve simgesel kodları akıllara getirmektedir. Sinema öncelikle bir anlatım aracıdır. Gösterenin çözümü sırasında bu kodlardaki estetik ve psikoloji, gösterilenin anlamının çözümlenmesine katkıda bulunmaktadır (Aydın, 2016, s. 14-15).

Göstergibilimsel çözümlene odaklanarak, içerik yerine anlamlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Anlamlar, mevcut göstergeler arasındaki ilişkilerden türetilmektedir.

Gösterge, gösteren ve gösterilen unsurların birleşiminden oluşmaktadır. Sinemada perdedeki anlamlı hareket, ses, renk, ışık, nesne gibi ögeler gösterenken; göstereni oluşturan düşünceler veya yüklenen anlamlar ise gösterilendir (Aydın, 2016, s. 1). Lotman'a göre, sinemadaki her görüntü bir anlam, yani bir gösterge taşımakta ve iletilmek istenen bir mesajı temsil etmektedir. Filmlerdeki görüntüler, dış dünyadaki esas nesnelere yansıtılmakta ve bu ilişki sonucunda nesnelere, görüntüleri anlamlandırmaktadır. Ayrıca sinema teknolojisinde bulunan ışık, hız, uzaklık, montaj gibi etkiler, görüntülere ek anlamlar yüklemektedir (Lotman, 2012, s. 51).

Göstergebilimin sinemadaki ana hedefi, diğer görsel sanatlar gibi sinemanın da temelinde göstergelerin bulunması gerçeğini anlamaktır. Göstergelerin sinemadaki kullanımı, nasıl oluşturulduğu ve filme hangi tür katkılar edindiği büyük önem taşımaktadır. Yönetmen ve yapımcı ekibi, sinema metninde ileti oluşturmak için göstergeleri kullanmakta ve bu iletiler izleyiciye aktararak anlamlandırılmaktadır (Çelebi, 2009, s. viii-1).

Bir kuramcının odaklandığı konu, film mekaniğindeki içsel araştırmadır. Göstergebilim bütünsel olarak bir anlamlandırma bilimi olduğu için sinema göstergebilimi, filmdeki anlamların oluşumunu, filmi izlenebilir kılan prensipleri ve filmdeki karakterlerin özgün kılan kalıplarını belirlemeyi amaçlamaktadır. Göstergebilimci, sinematografik olayın temelindeki anlamı doğrudan ele almaktadır (Andrew, 2010, s. 324-325).

## **Christian Metz'in Sinema Göstergebilimi ve Temelanlam-Yananlam**

Sinema göstergebiliminin yapı taşı oluşturan iki önemli isim, şüphesiz Pierce ve Saussure'dür. Bunlara ek olarak, sinema göstergebilimi için çalışan, bu yöntemin öncüsü olan, görüşlerini ortaya koyan, tartışan ve izlenen başlıca isimler Christian Metz, Umberto Eco ve Peter Wollen'dir. Metz, Saussure'den; Wollen, Peirce'dan etkilenmiştir. Eco ise Peirce ve Saussure'ü hem eleştirmiş hem de bunlardan etkilenmiştir. Her üç kuramcı (Christian Metz, Umberto Eco ve Peter Wollen), görsel göstergenin nasıl işlediğini ve öz niteliğini incelemiş, sinemada anlam oluşturma üzerine düşünmüştür (Büker, 1985).

Sinemasal anlatıda göstergebilimsel yöntemin analizi 1960'lı senelere uzanmaktadır. Bu dönemde Fransa'da "Sinema Göstergebilimi" ya da "Film Göstergebilimi" benzeri fikirler ortaya konmuştur (Adanır, 2013, s. 16). Bu fikirlerin ortaya çıkmasında önemli

bir neden, yazınsal çözümlenmelerde kullanılan anlatısal kuramların sinema filmlerinin analizinde de uygulanmaya başlanmasıdır (Soydan, 2007, s. 1). Böylece filmleri dil boyutunda inceleyen sinema göstergebilimi doğmuş ve bu göstergebilim zamanla edimbilime, anlatıbilime ve psikanalize doğru genişleyerek gelişmiştir (Sığırcı, 2017, s. 49).

Sinema göstergebilimiyle ilgili ilk çalışmayı 1964'te gerçekleştiren Christian Metz, "Sinema dil mi yoksa dil yetisi mi?" adlı makalesini *Communications* dergisinin 4. sayısında yayımlar. Metz, bu makalesinde sinemayı doğal dil ile karşılaştırır ve sinemanın farklı bir dille oluştuğunu ifade eder. Filmin minimal düzeyde gösterge parametresi olan plan (çekim), doğal dilde karşılığı bulunmayan bir yapıya sahiptir (Metz, 1968, s. 71). Metz'e göre izleyici, sinemada iletileni algılamaya çalışırken farklı parametreleri kullanmıştır. Bu ölçütler beş tanedir:

- Duyumsal ve görsel anlama
- Sinemada görünen unsurların anlaşılması
- Kültür vasıtasıyla filmdeki parametreler kanalıyla fark edilen nesnelere veya nesnelere arasındaki bağlar hakkında göstergelerin ve yan anlamların tamamı
- Büyük anlatısal yapıların tamamı
- Sinematik ölçütlerin tamamı

Christian Metz, göstergebilimsel çözümlenme odaklanarak, genellikle sinematografik dizimsel yapıları incelemiştir. Metz, sinemanın bir dili olduğunu ve belirli bir kodu olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca, sinemaya has kodların önceden belirlendiğini ve sinema dışındaki alanlara ait normlar olduğunu savunmuştur. Böylece sinema göstergebilimi, sinematografik kodların mantıklı bir tasviri olarak kabul edilebilir. Ancak film analizinin gayesi, bu kodları analiz etmenin dışında bütün kodların nasıl benzersiz olduğunu ve özgün bir mekanizma var ettiklerini algılamaktır. Metz'in çalışmalarının odak noktası, sinemanın anlamlandırma süreçlerini tanımlamakta ve bu süreçlerin temelini oluşturan maddesel koşullar üzerine odaklanmaktadır. Metz, bu tür çalışmalarını sinemanın "semiyotiği" olarak isimlendirmekte ve bu kavramla sinemanın anlambilim süreçlerini incelemeyi amaçlamaktadır (Metz, 2012).

Peirce ve Saussure'ün peşinden giderek yaptığı bu çalışmaları, sinemasal bir göstergebilim çalışması olarak kabul ettirmeyi amaçlamaktadır (Andrew, 2000, s. 245).

Metz, Eco ve Wollen, çeşitli fikirler geliştirdiler de üçünün de ortak paydası, göstergebilimin çağdaş film teorisine olan katkısıdır. Wollen ve Metz, göstergebilimin bir bölümünde film teorisinin olması konusunda uzlaşıyorlar, Umberto Eco, sinema göstergebiliminin dilbilimin yan ürünü ya da alt kolu olmadığını kabul ederek ana hatlarının belirlenmesi gerektiğini söylemiştir. Ayrıca sinemaya göstergebilimsel taraftan yaklaşmadığında, filmin estetiksel işlevin ve toplumla olan ilişkisinin anlaşılamayacağını savunur (Eco, 1985, s. 264). Sinemada göstergebilimsel yaklaşım, filmdeki anlamın oluşturulma sürecini incelemesiyle, nesnel bir perspektiften çağdaş film teorilerine tesir etmiş ve ilmî davranışla sinema teorilerinin analiz edilmesine etki etmiştir (Sivas, 2012, s. 537).

*Language and Cinema* isimli çalışmasında Metz, metinsel bağlamda adlandırdığı dizgeyi yapıyla bağlantılı bir sistem olarak açıklar. Odak noktası, ileti değil, film veya yönetmenle ilişkilendirilen iletileri ortaya çıkaran yapıdır. Metin sadece belirli bir filme mahsustur ve kapalı bir sistemdir. Film izlenirken dikkati çekilen bilgi kanalları, Metz'e göre sinemanın hammaddesini oluşturur. Hareketli görüntü, yazılı materyalleri içeren grafikler, kayıtlı konuşmalar, gürültü, müzik ve ses efektleri bu bilgi kanallarındandır. Filmsel göstergebilimcilerinin esas olarak dikkat ettiği bu malzemelerden çıkan manadır ve bu mana, malzemelerin kendisinden tamamen farklı bir düzeydedir (Metz, 1971).

Metz'e göre, iletilen iletinin izleyici açısından nasıl algılandığı bir sorundur. Ancak sinemadaki mesajların nasıl oluşturulduğu da başka bir önem taşır ve bu, filmin oluşturulma sürecine odaklanılmasını gerektirir. Metz, metinsel dizgelerin ötesine geçerek anlatım kodlarına ve bu kodların yarattığı yorumlarla ilgilenir (Metz, 1982, s. 29):

"Metinsel dizge, sadece filme mahsus kapalı bir sistem değildir. Bu sistem içinde hem sinemaya hem de seyircinin bilinçaltına ait birçok şey bulunmaktadır. Senaryolar, defalarca okumaya elverişlidir. Aynı senaryo, farklı insanlar tarafından farklı şekillerde sinemaya uyarlanacaktır. Aynı zamanda izleyici filmi izlerken zihninde onu yeniden var edecektir. Bu bağlamda senaryo, birden çok anlam taşıyan ve nesir niteliğinde olan, hiç bitmeyen bir senaryodur."



Göstergebilimsel psikanalitik yaklaşım, sinemayı bir gösteren olarak ele alır ve senaryoyu gösteren olarak nitelendirir. Psikanalitik film çözümlemesi ise gösterileni gösterene dönüştürme aşamasını ele alır. Christian Metz, kendi yaklaşımını film senaryolarının psikanalitik bir çalışması olarak tanımlar. Ancak bu tanımlamasıyla kendisini senaryonun dar anlamıyla sınırlamayacağını belirtir. Senaryonun geniş bir perspektifte düşünülmesi gerektiğini vurgular. Yazılı metinde görünmeyen, yaratıcılık açısından büyük potansiyele sahip ve gizli bir gücü içinde barındıran unsurlar vardır. Bu unsurlar, sıradan senaryoların ötesinde önemli olan 'feature' (öykülü) senaryolardır (Metz, 1982, s. 27). Dolayısıyla burada, kurgu sonrasında ortaya çıkan senaryodan bahsedilmektedir ve bu, gösteren olarak oluşturulmuş olan filmin tamamını içerir (Güçhan, 1992, s. 111-112).

Sinemada mana aktarımı sistematize edilirken iki yoldan yararlanılır: Temelanlam ve yananlam. Temelanlam, izleyiciye doğrudan verilen ve kolay anlaşılabilir filmdeki görüntü ve sesi ifade etmektedir. Simgesel olan yananlam ise Christian Metz'e göre, görüntü ve sesin taşıdığı temelanlamdan farklı olarak başka anlamlar içermekte, yalnız temel anlamla çelişmemektedir. Adanır'a göre sinemada temelanlam ve yananlam birbirinin dayanağıdır (Adanır, 1994, s. 48). Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* isimli çalışmasında, her görüntünün hem temelanlamının hem de yananlamının olduğunu şu sözlerle aktarmaktadır:

"Sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. Her iki yaklaşım da dikkat çekicidir. Göstergebilimsel film analizi biraz daha gelişmiş sistemli bir bütün oluşturduğunda yananlamlı ve temel anlamlı konularda da ilgilenecektir. Yananlam incelemesi sinemayı bir sanat olarak ele almaktadır ve estetik güçlükler ile düzenlemeler (örneğin, mısra oluşturma, kompozisyon, figürler ile bir yanda çerçevelemeler, kamera hareketleri, ışık oyunları gibi diğer yanda) yananlamsal tekrarlar olarak kabul edilmektedir. Üstelik bu yananlam yazını tamamıyla dilbilimsel bir anlam taşıırken, faydalanılan dilde yazarın kullandığı birimlerle ilgili bir temelanlam üstüne oturmaktadır" (Metz, 2012, s. 96).

Bu durumda Metz, göstergebilimsel çözümlemede, temelanlam ve yan anlamın göstereni ile gösterileni şeklinde bir ayırım yapmıştır. Sinemasal mana her zaman belirli bir yönlendirmeye tabidir ve hiçbir zaman nedensiz değildir. Sinemada, bu yönlendirme iki şekilde gerçekleşir ve göstergebilimde bir temelanlam göstergebilimi veya yananlam

göstergelimi olarak da düşünülebilir. Bu yönlendirme ilk olarak temelanlamın gösterenleri ile gösterilenleri arasındaki ilişkilerle; ikinci olarak ise yananlamın gösterenleri ile gösterilenleri arasındaki ilişkilerle gerçekleşmektedir (Metz, 2012, s. 96-108).

Sığırcı'nın tanımlamalarına ve Berke Vardar ile arkadaşlarının *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*'ndeki açıklamalara göre, temelanlam (senspropre) kelimenin mantıksal değişmeyen nesnel anlamı ve gerçek dünyadaki nesnenin zihinde yer ettiği yansıması olarak tanımlanır. Bu anlam sapması olmayan ve olağan anlamı ifade eder.

Yananlam (connotation) ise bir nesnenin, bir iletişim şeklinin veya bir düzgünün kullanım sırasında anlamsal öğelerine eklenen ve bildirişenler tarafından algılanamayan, ikincil kavramlara, öznel izlenimlere, imgelere vb. ilişkin öznel çağrışımsal değerleri, coşkusal ve duygusal ikincil anlamı ifade eder. Yananlam terimi, Latince kökenli "ile birlikte yazmak" anlamına gelen 'connotare'den türetilmiştir. Bu nedenle yananlam, bir terimin anlatıldığı veya "onunla birlikte gelen" duygusal, simgesel, tarihsel ve kültürel konularla ilgilidir (Berger, 2012, s. 92). Berger, temelanlam ve yananlamı şu şekilde sınıflandırmıştır (Berger, 2012, s. 93):

Temelanlam	Yananlam
Gerçek	Mecazi
Gösteren	Gösterilen(ler)
Aşikâr	Çıkarsanan
Tanımlar	Anlam önerir
Varlık alanı	Mit alanı

**Tablo 1:** Berger'in temelanlam ve yananlam sınıflandırması

Temelanlam, bir göstergenin taşıdığı gerçek ve nesnel anlamı ifade eder ve gösterilenin değişmeden ve nesnel olarak kullanılmasıyla oluşur (Berger, 2012, s. 92). Yananlam ise göstergenin görevi ve biçimi nedeniyle ona bağlı özel değerler ekler. Örneğin, bir üniforma temelanlam olarak bir işlev ve bir düzeyi temsil ederken, bu işlev ve düzeye bağlı olarak etkileycilik ve saygınlık gibi özellikleri yananlam olarak ifade eder (Guiraud, 1994, s. 45). Yananlam, görüntüsel boyutta yorumlanabilir ancak öznel ve bir kültüre özgüdür. Anlamlandırmada farklılık oluşturan yananlamdır, çünkü yananlamın göstergeleri çokanlamlıdır ve bir toplumdan diğerine veya kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. Örneğin, Hristiyan ve İslam kültürlerinde "domuz" kelimesinin içerdiği temelanlamlar aynıyken, yananlamlar farklıdır: Hristiyan kültüründe "esenlik" ve "iyileyici" öğelerle betimlenirken, İslam kültüründe "esenliksiz" ve "kötüleyici" öğelerle betimlenir.

Bu farklı bakış açılarından hareketle Türkçe’de “domuzun teki”, “tam bir domuz”, “domuz gibi yiyor” ve “domuz gibi adam” gibi deyimler oluşturulmuştur (Sığırcı, 2017, s. 76-77).

Sinema ve televizyon üzerinde yapılan göstergebilim, iletilen anlamları inceleyen bir disiplindir ve aynı zamanda bir temel anlam göstergebilimi veya anlam göstergebilimi olarak da ele alınmaktadır (Metz, 2012, s. 96). Bu bağlamda, göstergelerin iletilmesinde önemli bir rol oynayan faktörlerden biri, çekim ölçekleridir. Sinema dilinde, en küçük anlamlı birim olan çekim, tek başına ele alındığında bile karmaşık bir göstergedir. Işık, çerçeveleme, kamera hareketleri ve açıları gibi birçok unsur, çekimin anlamını oluşturan öğelerdir (Lotman, 2012, s. 68). Dolayısıyla çekim tek başına yeterli değildir ve anlamın oluşabilmesi için belli bir kurgu gerekmektedir.

## Araştırmada Göstergebilim Metodolojisi

Kelimelerle anlamlı cümleler oluşturma gibi, sinematik kodlar da birleşerek anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Bu durum, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyle sağlanmaktadır. Sinema filmleri, rastgele birleşmiş anlatılar yumağı değildir. Tek bir kareden sahnelerin tamamına kadar, bütün bileşenler anlamlı bir bütünü oluşturmak üzere ilişki kurmaktadır (Uysal, 2012, s. 174).

Hollywood filmleri gibi popüler kültürü yansıtan eserlerde bu ilişkiler daha belirgindir. Bu tür hikâyelerde, gösterilenin oluşması için zihinsel birimleri etkileyen öğeler, hem görüntüleme hem de hikâyeleme gözlemlenebilmektedir. Popüler eserler, toplumu zorlamakla kalmamaktadır, aynı zamanda coşturmakta, etkilemekte ve gizlice mantığını dayatmaktadır. Bu sayede birey, toplumsal yapının bir parçası haline gelmektedir. Toplumun mantığı ve duyguları aynı zamanda paralel bir mitoloji ile damgalanmaktadır (Campbell, 1994, s. 14-15).

Andrew’un belirttiği gibi Metz sinemada göstergebilimsel inceleme yaparken, görüntüye eklenen unsurlar ve görüntüyü görmemizi sağlayan unsurlar olmak üzere iki tür kodun incelenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu kodlar, içinde bulunduğumuz kültürün sürekli olarak görülebilir evreni nasıl kodladığını şekillendirdiğini belirtmektedir. Metz, sinema görüntülerine cesur bir bakışla, temsil tasarımlarının üstüne basılmış kültürel anlam katmanlarını görmeyi amaçlamaktadır (Andrew, 2010, s. 342).

Özden’e göre, film göstergebilimsel yöntemle çözümlenirken yan anlamların çözümlenmesiyle birlikte gösterenin filmsel ve sosyal tarihini değerlendirmeye

geçilmektedir. Fimsel anlama sürecinde eğretilme (metafor) ve düz değişmece (metonomi) önemli işlevlere sahiptir. Kurgu ve kompozisyon ile filmin bir ögesi yapılan göndermeyle bir başka ögenin ya da daha büyük bir simgesel varlığın simgesi durumuna gelmektedir. Bu ögelerin hepsi filmin göndergesel boyutuna, yani film-öykü sürecine ait olmadığı takdirde, tecrübe dışı bir alana ait olmaktadır (Özden, 2014, s. 251-252).

Film göstergebiliminin temel amacı, fimsel anlatımın oluşum süreçlerini araştırmak ve fimsel anlamlandırma aşamalarının nasıl işlediğini tespit etmektir. Bu bağlamda, sinemanın nasıl anlamlandırıldığını ve bu anlamlandırmanın süreçlerini anlamak, göstergebilimin merkezi odaklarından birini oluşturmaktadır.

## Bulgular

Duygusal ve komedi türündeki *Tatlı Dillim* adlı film, 1 Kasım 1972 tarihinde sinemalarda gösterime girmiştir. Yapımcılığını Arzu Film'in üstlendiği bu yapımın yönetmen koltuğunda, Yeşilçam'ın en tanınmış isimlerinden Ertem Eğilmez bulunmaktadır. Senaryosunu Sadık Şendi'in yazdığı filmde, başrolleri Tarık Akan ve Filiz Akın paylaşmaktadır. Ayrıca, Yeşilçam'ın deneyimli oyuncularını Halit Akçatepe, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Hulusi Kentmen, Münir Özkul, Kemal Sunal (bu film, Kemal Sunal'ın ilk kez yer aldığı yapımlardan biridir), Cemil Can Bıçakçı, Suphi Tekniker ve Alev Sezer de önemli rollerde yer almışlardır.

Filmde temel anlam, İstanbul'da yaşayan zengin bir doktorun köye giderek Emine Öğretmen ile tanışması ve aşk yaşamasıdır. Bu ana hikâye, filmde görsel ve işitsel göstergelerle aktarılır ve izleyiciye açıktır. Filmdeki temel anlam, zengin Doktor Ferit'in Emine Öğretmen ile tanışıp aşk yaşaması olarak belirtilmiştir. Bu ana hikâye, filmde görsel ve işitsel göstergelerle açıkça işlenmekte ve izleyiciye sunulmaktadır.

Örneğin, Ferit'in köye varış sahnesi temel anlamın bir yansımasıdır. Ferit'in İstanbul'dan köye gelmesi, değişen mekânlar ve karakterler arasındaki çatışmayı göstermektedir. Şehirdeki modern yaşam tarzının, köydeki geleneksel yaşam tarzıyla karşılaşması ve bu karşılaşmanın getirdiği deneyimler temel anlamı şekillendirmektedir.

Ayrıca, Ferit ve Emine Öğretmen'in birlikte geçirdiği sahneler de temel anlamın aktarımında önemli bir rol oynamaktadır. Bu sahnelerdeki diyaloglar, jestler ve bakışmalar, izleyiciye karakterler arasındaki romantik ilişkiyi açıkça göstermektedir. Örneğin, Ferit'in Emine Öğretmen'e olan ilgisi, onun gülümsemesi ve duygusal ifadeleriyle görsel olarak vurgulanmaktadır.

Bununla birlikte, filmdeki bazı semboller ve detaylar da temel anlamı desteklemektedir. Örneğin, köydeki doğal ve sade yaşam tarzı Ferit'in şehirdeki karmaşık yaşamından farklı bir dünyayı temsil etmektedir. Bu, temel anlamın zıtlıklarını ve karşıtlıklarını göstererek izleyiciye sunmaktadır.

Sonuç olarak, temel anlamın açık ve belirgin olduğu bu filmde, görsel ve işitsel göstergelerle ana hikâyenin iletimi sağlanmaktadır. Karakterlerin eylemleri, diyaloglar ve semboller, izleyiciye temel anlamı net bir şekilde aktararak hikâyenin ana odak noktasını göstermekte ve bu şekilde izleyiciyi yönlendirmektedir.

Christian Metz'in sinema göstergebilimi kuramı, film analizi için güçlü bir çerçeve sunmaktadır. Bu çerçeve, filmlerde sembollerin, sembolizmin ve göstergebilimin nasıl kullanıldığını anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Bu analiz tablosu, Christian Metz'in sinema göstergebilimi kuramının *Tatlı Dillim* adlı filmin analizi ile nasıl etkileşime girdiğini göstermektedir. Metz'in kuramı, filmi göstergebilimsel bir perspektiften inceleme ve çözümlenme amacıyla geliştirilmiştir.

Metz'in Sinema Göstergebilimi Kuramı	<i>Tatlı Dillim</i> Filmindeki Unsurlar
<b>Semboller ve Sembolizm</b>	Sembollerin filmin anlamına katkısı, renkler, mekânlar, nesnelere sembolizmi.
<b>Karakter Dinamikleri</b>	Ana karakterlerin gelişimi, içsel yolculukları, ilişkileri ve dönüşümleri.
<b>Dil ve İfade Biçimi</b>	Karakterlerin konuşma tarzları, kullanılan dil ve ifade biçimi, semantik analiz.
<b>Temalar ve Toplumsal Bağlam</b>	Filmde ele alınan temalar ve toplumsal, kültürel bağlamın etkisi.
<b>Müzik ve Ses Efektleri</b>	Filmde kullanılan müziklerin etkisi, ses efektlerinin anlamı ve atmosfere etkisi.
<b>Yönetmenin Tarzı ve Teknik Seçimler</b>	Yönetmenin filmi yönlendirme tarzı, teknik seçimlerin anlamı ve etkileri.

**Tablo 2:** Metz'in sinema göstergebilimi kuramı

Christian Metz'in sinema göstergebilimi kuramı, *Tatlı Dillim* adlı filmde görsel ve sembolik unsurların incelenmesinde kullanılmıştır. Bu kuram, filmin anlamını ve yapısını göstergebilimsel bir perspektiften anlamamıza olanak sağlamaktadır.

Metz'in Sinema Göstergelimi Kuramı	Tatlı Dillim Filmindeki Unsurlar
<b>1. Semboller ve Sembolizm</b>	Ferit'in İstanbul'dan köye gelmesi (şehir ve köy sembolizmi), doğal yaşam sembolleri, köy ve şehir sahnelerindeki sembolizm.
<b>2. Karakter Dinamikleri</b>	Ferit'in Emine ile ilişkisinin gelişimi, modern ve geleneksel değerler arasındaki çatışma, karakterlerin içsel değişimleri.
<b>3. Dil ve İfade Biçimi</b>	Karakterlerin farklı sosyal sınıflara ait konuşma tarzları ve dil kullanımları, karakterler arasındaki diyaloglar.
<b>4. Temalar ve Toplumsal Bağlam</b>	Modern ve geleneksel yaşamın çatışması, toplumsal cinsiyet rolleri ve aile yapısı gibi temalar.
<b>5. Müzik ve Ses Efektleri</b>	Romantik sahnelerde kullanılan müziklerin duygusal etki yaratmak için kullanımı.
<b>6. Yönetmenin Tarzı ve Teknik Seçimler</b>	Mekânların çekimleri, karakterlerin çerçevelenmesi ve atmosferin yaratılmasında kullanılan teknikler.

**Tablo 3:** Metz'in sinema göstergelimi bağlamında *Tatlı Dillim* filminin çözümü

Filmde semboller ve sembolizm, önemli bir role sahiptir. Örneğin, Ferit'in İstanbul'dan köye gelmesi, şehir ve köy arasındaki sembolizmi temsil etmektedir. Aynı şekilde, köy ve şehir sahnelerindeki semboller, toplumsal ve kültürel farkları vurgulamaktadır.

Filmdeki karakter dinamikleri, modern ve geleneksel değerler arasındaki çatışmayı yansıtarak ele alınmıştır. Ferit'in ve Emine'nin içsel değişimleri, bu çatışmanın etkilerini göstermektedir.

Dil ve ifade biçimi, karakterlerin sosyal sınıf ve kültürel arka planlarının bir yansımasıdır. Ayrıca, karakterler arasındaki diyaloglar, filmdeki iletişimin göstergelimsel çözümlemesini sunmaktadır.

Filmin temaları ve toplumsal bağlamı, modern ve geleneksel yaşam arasındaki çatışmayı ele almıştır. Ayrıca, toplumsal cinsiyet rolleri ve aile yapısı gibi konuları da işlemektedir.

Müzik ve ses efektleri, romantik sahnelerde duygusal etki yaratmak için kullanılmıştır. Bu, filmde duygusal atmosferin güçlendirilmesine yardımcı olmuştur.

Sonuç olarak, *Tatlı Dillim* filmi, Christian Metz'in sinema göstergelimi kuramı ile incelendiğinde, sembollerin, karakter dinamiklerinin, dilin, temaların ve sesin önemli bileşenler olarak ele alındığı bir yapıya sahiptir. Bu çözümleme, filmi derinlemesine anlamamıza ve sinematik deneyiminin zenginliğini kavramamıza yardımcı olmaktadır.

Filmdeki yananlamlar ise Şu Őekildedir:

**Ferit ve Emine Öğretmen'in Tanışması:** Ferit'in Emine Öğretmen ile tanışması ve ona olan ilgisi, iki farklı yaşam tarzı arasında bir köprü oluşturmaktadır. Bu tanışma, Ferit'e köy yaşamını farklı bir perspektiften görmesini sağlamaktadır. Bu, yananlamlar aracılığıyla toplumsal farklılıkları ve deneyimleri anlamlandırmayı ifade etmektedir.

**Toplumsal Cinsiyet Roller:** Filmdeki karakterlerin davranışları, beklentiler ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranışlar arasındaki çatışmayı temsil etmektedir. Ferit'in şehirli, çapkın ve özgür yaşam tarzı ile Emine Öğretmen'in köydeki geleneklere uygun ve toplumun beklentilerine odaklanmış yaşam tarzı arasındaki çatışma bu duruma örnektir.

**Köydeki Yaşamın Özgünlüğü:** Emine Öğretmen'in köydeki yaşam tarzı, içtenlik, yardımlaşma ve dayanışma gibi özgün değerleri temsil etmektedir. Ferit'in bu yaşama tanıklık etmesi, şehir yaşamının getirdiği yalnızlık ve rekabetin aksine köydeki sıcak ilişkileri ve toplumsal dayanışmayı yansıtmaktadır.

**Şehir ve Köy Yaşamı Arasındaki Çatışma:** Şehir ve köy yaşamı arasındaki zıtlık vurgulanmaktadır. Ferit'in şehirdeki çapkın yaşam tarzının, köye gelmesiyle çatıştığı ve içinde bulunduğu iki yaşam tarzı arasındaki dengeyi kurmaya çalıştığı görülmektedir. Bu, modern yaşamın ve geleneksel yaşamın çatışmasını temsil etmektedir.

Metz'in anlam üzerine yaklaşımı doğrultusunda, filmdeki görüntüler, sesler ve diyaloglar bir araya gelerek izleyicide belirli bir anlamı yaratmaktadır. Bu anlam, izleyicinin deneyimleri ve kültürel arka planı ile etkileşim halindedir. Örneğin, köydeki sahnelerin anlamı köy yaşamına dair stereotiplerle ilişkilendirilebilmektedir.

*Tatlı Dillim* filminde gösterenler, görüntüler, sesler, diyaloglar ve sembollerdir. Kamera açıları, mekân seçimleri, oyuncuların mimikleri gibi göstergeler, filmde ana anlamı oluşturmaktadır. Örneğin, çekimlerde kullanılan mekânlar zengin- fakir, şehir-köy karşıtlığı üzerinden anlam yaratmaktadır. Filmde şehir ve köy, zıtlık ve çatışma sembolleri olarak kullanılmaktadır. Şehir, modernite, karmaşıklık ve Ferit'in ilk yaşam tarzını temsil ederken, köy, gelenek, sadelik ve Emine Öğretmen'in yaşam tarzını sembolize etmektedir. Bu, toplumsal farklılıkları ve yaşam tarzı seçimlerini yansıtmaktadır. Ferit'in doktorluk kimliği, toplumsal saygı ve prestiji temsil etmektedir. Bu kimlik, şehirdeki yaşamının bir

parçasıdır ancak basketbol, Ferit'in eski yaşamını ve şehirdeki sosyal statüsünü temsil etmektedir. Aynı zamanda Ferit'in içsel çatışmasını da simgelemektedir. Basketbol sahneleri, onun geçmişi ve şehir yaşamının yansımasıdır. Emine'nin öğretmen kimliği ise köydeki saygınlık ve yardımseverliği temsil etmektedir. Emine'nin köydeki hayatı onun yaşam tarzının ve geleneklerin bir yansımasıdır.

Difteri hastalığı sembolü, yardımseverliği ve insanlara olan duyarlılığı temsil etmektedir. Ferit'in bu hastalıkla mücadelesi ve iyileştirmeye yönelik çabaları, insanlığı ve toplumsal sorumluluğunu yansıtmaktadır.

Bu semboller, Metz'in göstergebilimsel yaklaşımı çerçevesinde, filmdeki gösterenler ve anlamlar arasındaki ilişkileri ve katmanları daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu semboller, filmdeki anlamın oluşturulmasında ve izleyiciye iletilmesinde önemli rol oynamaktadır.

## **Evlilik ve Halk İnanışları**

Mehmet Ali Yolcu'nun (2014) tanımına göre evlilik, karşıt cinslerden iki ya da daha fazla kişinin üremek ve türlerini sürdürmek, düzenli cinsel ilişkiler yaşamak, ekonomik ve sosyal bir birlik kurmak amacıyla aile kurma anlamına gelmektedir (Yolcu, 2014). *Tatlı Dillim* filminde evlilik, geleneksel yapıya uygun bir şekilde ele alınmaktadır. Ferit ve Emine Öğretmen'in âşık olmalarının ardından evlilik süreçleri adım adım canlandırılmaktadır.

Evlilik sürecinin ilk aşaması köy muhtarı Hasan'ın dünür olarak Ferit'i kız evine götürmesidir. Bu adım, geleneksel bir adet olan dünür ziyareti ve onay almayı temsil etmektedir. Muhtar Hasan, dünür olarak Ferit'i temsil etmekte ve kızın ailesinden onay alınması için ritüeller gerçekleştirilmektedir. Bu sürecin başarılı olmasıyla nişan kesme törenine geçilmektedir.

Nişan kesme töreni, geleneksel adetlere uygun şekilde gerçekleştirilmektedir. Ferit ve Emine'nin nişan kesme töreni, toplumun onayını ve katılımını simgelemektedir. Muhtar Hasan'ın tüfeğiyle havaya ateş açması, bu âdetin tamamlanmasını ve nişanın resmiyet kazanmasını temsil etmektedir.

Damat tıraşı ve gelin kınası etkinlikleri, evliliğe hazırlık sürecini ve toplum içindeki yerini simgelemektedir. Ferit'in damat tıraşı, köyde kabul görmüş ve geleneksel bir



uygulamadır. Çalgıcı ekibinin eşliğinde yapılan bu etkinlik, toplumun bir araya gelmesini ve evlilik kutlamasını temsil etmektedir.

Gelin kınası yakılması ise, gelinin toplum içindeki yeni rolünü ve evliliği simgelemektedir. Bu adet, gelinin evliliğe geçişini ve toplum içindeki yeni konumunu kutlamaktadır. Her bir adım ve etkinlik, geleneksel aile yapısının ve toplumsal normların bir yansımasıdır.

Sonuç olarak, *Tatlı Dillim* filmindeki evlilik teması, geleneksel yapının ve toplumun kabul ettiği adetlerin izlerini taşımaktadır. Bu adetler, evliliğin toplumsal kabulünü, birlikteliğin resmileşmesini ve toplum içindeki yerini simgelemektedir. Geleneksel evlilik anlayışı, filmin temel unsurlarından biridir ve toplumun değerlerini yansıtarak izleyiciye sunulmaktadır.

Gelin olan Emine, beyaz gelinlik giymiş bir şekilde kız evinin salonunda bağdaş kurarak oturmaktadır. Etrafında kadınlar ve küçük kız çocukları bulunmaktadır. Kına tepsisi içinde yanmakta olan dokuz adet mumun ortasındaki kınayı, benzer kıyafet giymiş iki kadın, gelinin başının üstünde döndürerek gezdirmektedir. Kınayı daha sonra gelinin önüne yavaşça bırakmaktadırlar. Kına tepsisini tutan kadınlar, gelinin sağ ve sol avuç içine kına yakar ve ellerini beyaz bir bez yardımıyla sarmaktadırlar. Gelinin ellerine kına yakıldıktan sonra, ellerine yanmakta olan birer mum koyulmaktadır.

Damat tıraşı ve kına yakımının ardından gelin alımı gerçekleşmektedir. Damat Ferit, gelin alayını beklemektedir. Gelin olan Emine ise beyaz gelinliğiyle süslenmiş bir at üzerinde, yanmakta olan mumlar ve kırmızı-yeşil-mavi renkli kumaşlarla donatılmış bir şekilde köy meydanından geçirilmektedir. Atın yuları, dilsiz köy çobanının elindedir. Gelin alayı erkek evinin önüne geldiğinde, köy muhtarı Hasan ve damat Ferit balkonda beklemektedirler. Muhtar Hasan, gelin alayını görünce dua formunda bir dörtlük okumaktadır. Gelin alımının tamamlanmasının ardından, geleneksel yapıdaki köy düğünü eğlencesine geçiş yapılmaktadır. Köy meydanında yakılan ateş etrafında erkekler, müzik eşliğinde halay çekmekte ve yeme içme faaliyetlerinde bulunmaktadır. Düğün eğlencesine, meşale tutan erkeklerin katılımıyla birlikte ateş açılmaktadır. Köy muhtarı Hasan, eğlenceyi öven bir dörtlük söylemektedir. Dörtlük sonrasında düğün davulcusu çalmaya başlamakta ve eğlence devam etmektedir.

Düğün eğlencesinin ardından gerdek sahnesine geçilmektedir. Muhtar Hasan, damat Ferit'e eşlik ederek onu gerdek odasına götürmektedir. Gerdek odasına giren Ferit'i,

beyaz gelinliği ve duvağıyla Emine Öğretmen karşılamaktadır. Ferit, gelinin elbisesini çıkarmakta ve geline kırmızı bir kurdelenin ucuna bağlanmış altını takmaktadır. Gelin alımının tamamlanmasının ardından, gerdek sabahı uygulamaları başlamaktadır. Ferit, eline aldığı bakır tas ile süt sağlamak için muhtar Hasan'dan yardım istemektedir. Muhtar Hasan, sütün sağılması gerektiğini belirtmekte ve bu geleneksel âdetin nasıl gerçekleştirileceğini anlatmaktadır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde halk inanışlarına da değinilmektedir. Özellikle adak ağacı ve arı sokması gibi inanışlar, halkın doğayla, hayvanlarla ve geleneklerle olan ilişkilerini yansıtmaktadır.

## Arı Sokması Uğurdur / Bal Gördü Mü Sinek Gibi Yapışmak

Filmde geçen "Arı sokması uğurdur" sözü, Türk kültüründe ve inanışlarında kullanılan bir atasözüdür. Bolu civarında bu atasözünün sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Bu atasözü, genellikle olumlu bir olayın ya da iyi bir şeyin habercisi olarak kabul edilmektedir. Arı sokması, geleneksel olarak uğur getiren, bereketin ve güzel şansın habercisi olarak görülmektedir.

Filmde bu atasözünün kullanılması, genellikle köydeki yaşamın ve toplumsal bağlamın bir yansıması olarak görülmektedir. Köy yaşamı genellikle doğayla iç içe, basit ve anlamlı kabul edilmektedir. Doğanın döngüsü, köy halkı için önemlidir ve doğadan alınan işaretler, uğurlu sayılmaktadır.

"Arı sokması uğurdur" sözü, Emine Öğretmen'in ve köy yaşantısının Ferit'e getirdiği olumlu değişimleri temsil etmektedir. Ferit, köye geldikten ve köy yaşamını deneyimledikten sonra içsel bir dönüşüm geçirmekte ve bu dönüşüm olumlu sonuçlar doğurmaktadır. Yani, köyde yaşanan deneyimler ve karşılaşılan olaylar, Ferit için bir uğur, olumlu bir dönüm noktasıdır.

Aynı zamanda bu söz, filmdeki geleneksel inançları ve toplumsal değerleri vurgulamaktadır. Geleneksel Türk kültüründe doğadan alınan işaretlerin ve doğal olayların uğur getirdiğine olan inanç, köy yaşamının önemli bir yönünü yansıtmaktadır. Bu deyim, doğa ile insan arasındaki bağı ve doğal yaşamın önemini vurgulamaktadır.

Ferit için kullanılan bir deyim vardır: "Bal gördü mü sinek gibi yapışmak" deyimini, genelde bir kişinin bir fırsatı gördüğünde hemen oraya yönelip yapışması, o fırsattan

yararlanmaya çalışması anlamında kullanılmaktadır. Bu durum, fırsatçılığı, çabuk karar verme ve avantajlardan yararlanma anlamında ifade edilmektedir.

Filmde bu deyimın kullanılması, genellikle karakterlerin yaşadığı toplumsal ve duygusal dinamikleri yansıtmak için kullanılmaktadır. Örneğın, bir karakterin hızla ve çıkar odaklı bir şekilde bir fırsata sarılması ya da bir durumu değerlendirirken çabuk karar vermesi gibi durumlar bu deyimle ifade edilmektedir.

Christian Metz'in göstergebilimsel yaklaşımı ile bağlantılı olarak bu deyim, filmdeki karakterlerin arzularını, motivasyonlarını ve hareketlerini anlamak için kullanılmaktadır. Metz'in göstergebilimsel çözümlerinde sembollerin ve deyimlerin derinlemesine incelenmesi, karakterlerin içsel dünyasını anlama ve filmdeki anlam yapılarını çözme açısından önemlidir.

## Adak Ağacı

Adak ağacı, genellikle dini, geleneksel ya da kültürel bağlamlarda önemli bir sembol olarak kullanılmaktadır. Adak, bir amaç ya da dilek için yapılan bir tür bağış ya da adanmışlık eylemidir. Ağaç ise kökleri, gövdesi ve dallarıyla geniş anlamlar içermektedir. Bu durumda adak ağacı, bir dilek ya da adanmışlık sembolü olarak kullanılmaktadır. Adak ağacı, filmdeki bekâr kadınların sevgililerine ya da uzakta olan eşlerine kavuşma ümidiyle yapılan bir ritüeldir. Bu karakterlerin dileklerini ya da arzularını temsil etmektedir. Filmdeki karakterlerin, adak ağacı aracılığıyla dileklerini ya da adanmışlıklarını ifade etmeleri, onların içsel dünyalarını ve hedeflerini yansıtmaktadır.

Adak ağacının filmdeki işlevi, karakterlerin içsel motivasyonlarını, inançlarını ya da toplumsal bağlamlarını temsil etmektedir. Aynı zamanda bu sembol, karakterlerin hikâyede nasıl bir gelişim yaşadıklarını, arzularının nasıl değiştiğini ya da yerine geldiğini sembolize etmektedir. Adak ağacı, genellikle bir tür bağış ya da adanmışlığı temsil etmektedir. Bu bağış ya da adanmışlık, bir dilek ya da niyetin gerçekleşmesi amacıyla yapılmaktadır. Adak ağacı, dileklerin, arzuların ve umutların sembolik bir temsilcisidir. Bu ağaç, insanların içsel isteklerini doğaya, evrene ya da ilahi güçlere sunma şeklinde ifade edilmektedir.

Filmde adak ağacının kullanılması, karakterlerin arzularını ve dileklerini ifade etme biçimlerinden biridir. İlk bakışta bu sembol, karakterlerin arzularını gerçekleştirme yolunda verdikleri bir adanmışlık olarak görülebilmektedir.

Adak ağacının filmin anlamına katkısı ise karakterlerin içsel dünyalarını ve arzularını göstererek izleyiciye karakterlerin motivasyonunu anlama fırsatı sunmaktadır. Bu sembol, karakterlerin hayattaki beklentilerini, inançlarını ve dileklerini yansıtmaktadır.

Metz'in perspektifinden bakıldığında, adak ağacı sembolü filmde bir gösterge olarak işlev görmektedir. İzleyicilere karakterlerin içsel dünyalarını ve motivasyonlarını sembolik bir şekilde aktarmaktadır. Adak ağacı, karakterlerin dileklerini, umutlarını ve bağlı oldukları değerleri temsil eden bir sembol olarak incelenebilmektedir. Metz'in göstergebilim çerçevesinde bu sembolün anlamının derinlemesine çözülmesi, filmin sembolizminin ve karakter gelişiminin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Metz'e göre, filmlerde semboller, metaforlar ve diğer göstergeler aracılığıyla anlamlar oluşturulmakta ve bu anlamlar izleyiciye sunulmaktadır. Bu bağlamda, filmdeki mekânlar, semboller ve görsel imgeler, izleyiciye belirli anlamlar iletilmesi için kullanılan göstergelerdir.

Kahvehane, köyün sosyal ve kültürel dinamiklerini temsil eden bir sembol olarak görülebilir. Bu mekân, erkeklerin toplandığı, sohbet ettiği ve geleneksel yaşamın unsurlarını paylaştığı bir yer olarak işlev görmektedir. Metz'in temel anlam ve yananlam kavramlarına bağlı olarak, kahvehane temel anlamda köy kültürünü, gelenekleri ve toplumsal ilişkileri sembolize etmektedir. Yananlam olarak ise, köy kahvehanesindeki diyaloglar ve etkinlikler aracılığıyla, köy yaşamının derinliklerine ve toplumsal cinsiyet rollerine dair daha geniş anlamlar aktarılabilir.

Tarımsal araziler ve köy meydanı da sembolik anlamlar içermektedir. Tarımsal araziler, köy yaşamının temel geçim kaynağını ve toplumsal dayanışmayı sembolize etmektedir. Köy meydanı ise toplumsal etkinliklerin merkezi ve toplumun bir araya geldiği yer olarak temsil edilmektedir. Bu mekânlar, Metz'in göstergebilim yaklaşımı çerçevesinde, köyün ekonomik yapısı, kültürel değerleri ve sosyal etkileşimlerini sembolize etmektedir.

Filmin halk ekonomisi ile ilgili sahneleri de Metz'in temel anlam ve yananlam kavramlarına göre çözümlenebilmektedir. Örneğin, bal üretimi ve arıcılık sahneleri temel anlamda ekonomik faaliyetleri temsil ederken, yananlam olarak ise, doğa ile uyum ve geleneksel yaşamın sürdürülebilirliği gibi derin anlamları iletmektedir.

Bu şekilde, *Tatlı Dillim* filmindeki geleneksel evlilik ritüelleri, düğün eğlencesi ve gerdek sonrası uygulamalar gibi kültürel ve inançsal unsurlar detaylı bir şekilde

betimlenmiştir. Ayrıca, halk inanışları ve hayvanlarla ilişki gibi temalar da filmde işlenmiştir, bu da köy kültürünün ve yaşamının çeşitli yönlerini yansıtmaktadır.

## **Tatlı Dillim Filminin Toplumsal İzleri: Analiz ve Çıkarımlar**

*Tatlı Dillim* göstergebilim kuramının bir perspektifi ile incelendiğinde, içerdiği sembolizm ve görsel semboller aracılığıyla sadece yüzeydeki hikâyenin ötesinde, toplumsal ve kültürel bağlamın derinlemesine anlamlandırılmasına olanak sağlayan bir yapı taşına dönüşmektedir. Göstergebilimsel analiz, filmin sadece yüzeydeki hikâyesini değil, aynı zamanda sembolizminin ve anlam derinliğinin arkasındaki düşünsel yapının anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu tür bir analiz, filmi yalnızca bir eğlence aracından çok, toplumsal yapıların ve ideolojilerin yansıması olarak anlamamızı sağlayan bir çerçeve sunmaktadır. Film, karakterlerin sembolik ve görsel aracılığıyla temsil ettiği değerler ve çatışmalar vasıtasıyla toplumsal ve kültürel bir alt metni yansıtmaktadır. Film, karakterlerin sembolik anlam taşıdığı ve görsel sembollerin toplumsal ve kültürel mesajlar ile yüklendiği bir ortamı yaratmaktadır. Söz konusu semboller ve görsel unsurlar, dönemin egemen ideolojisinin alt metinlerini taşıyarak izleyiciye daha derinlemesine bir anlam çerçevesi sunmaktadır. Karakterler, sadece bireysel varlıkların ötesinde, toplumsal grupların ve ayrımcılığın sembolik birer temsili olarak işlev görmektedirler.

Batılı toplumlarda modernlik kavramı daha çok aydınlanmanın bir çıktısı olarak toplumun güç sahibi ve aksiyon alabilen bir mekanizma biçiminde görülürken, söz konusu durum batılı ülkelerin dışında kalan topluluklarda bu evre toplumun güç sahibi, aksiyon alabilen bir mekanizma olamaması ve Batılı değerlere erişim arzusu nihayetinde yukarıdan aşağıya doğru bir evre olarak karşımıza çıkmaktadır (Güngör, 2017, s. 95). Bu çerçevede yukarıdan aşağıya modernleşme kavramı Türkiye’de modernleşme süreciyle ilintilidir ve daha çok devletin müdahalesiyle toplumun modernleşmesi anlamı ile kullanılmaktadır. Yeşilçam, Türkiye’nin modernleşme evresinde değerli bir konuma sahip olmasının yanında politik, kültürel ve toplumsal dönüşümleri aktarmıştır. Batılı ve geleneksellik arasındaki zıtlık, şehirli/köylü ayrışması Yeşilçam sinemasında sık rastlanılan konular olmuştur. Yeşilçam, dönemin hakikatlerini aktarmış olmasına karşın Kemalist ideolojinin modernlik ve yerel değerler arasındaki ayrımı yok etme uğraşı tam anlamıyla saptanamayabilir. Filmlerde yaratılan karakterler ve gelişen hadiseler, belirli bir ideolojinin temsilcisi değil, daha karmaşık ve çeşitli insan karakterlerini veya toplumsal durumları temsil etmektedir. Bu bağlamda Savaş Arslan, söz konusu durumu Yeşilçam sinemasını iki blokta ele alarak açıklamaktadır.

1950 ve öncesini “Yeşilçam öncesi” olarak tasvir eden Arslan, Yeşilçam sinemasını daha sağlıklı inceleme adına öncesinde olup bitenin de analiz edilmesi gerekliliğini, ayrıca önemle Türkiye özelinde Doğu-Batı çatışmasının modernleşmeyi hangi doğrultuda etkilediğinin de iyi okunması gerektiğini aktarmaktadır (Arslan, 2011, s. 23). Arslan, 1950 öncesi olan dönemdeki egemen ideoloji çerçevesinde yabancı filmlerin uyarlanarak gösterime girdiğini beyan etmektedir (Arslan, 2011, s. 23-24).

Yeşilçam öncesi olarak tasvir edilen 1950 öncesi dönemde I. ve II. Dünya Savaşları olmak üzere iki farklı politik çerçeve bulunmaktadır. I. Dünya Savaşı politik çerçevesi olanda Osmanlı’dan Cumhuriyet’e olan bir geçiş dönemi, devletin kuruluş evresi; diğerinde ise savaş esnasında ideolojik perspektiften objektif olma, harp neticesinde ise uluslararası baskı tesiriyle Amerika ile iyi ilişkiler dönemi yaşanmıştır. Yeşilçam öncesi olarak adlandırılan 1950’li yıllara kadar olan süreçte Cumhuriyet’in kurulması, gelişmesi gibi Türk sineması da bir hazırlık evresi geçirmiştir. 1950’li yıllarda ise endüstrileşme uğraşları ve ürün var etme çabaları artmıştır. Bu evreyi Arslan “Erken Yeşilçam” olarak adlandırmaktadır. Arslan, Yeşilçam’ın var olmasının ilk evresi olan bu dönemde, Yeşilçam’ı ilgi gören bir film üretim fabrikası mahiyetinde ele almaktadır ve ayrıca bu evrede film endüstrisi üzerinden Türkiye’deki zıtlıkları incelemeye yönelik bir perspektif geliştirmiştir. Arslan, Türkiye’de film gösteriminin yapıldığı ilk mecralar olan Fevziye Kiraathanesi ve Sponeck Birahanesi’ni merkeze alarak Müslüman olanlar ve gayrimüslim tebaa arasındaki ideolojik, düşünsel ve mekânsal zıtlıkları gözler önüne serer ve bunun üzerinden Kemalizm’in modernleşme doğrultusunda geleneksellikle modernlik arasında bir zıtlama meydana getirdiğini muhafazakâr-modern, Doğulu-Batılı, köylü-şehirli benzeri çatlaklar oluştuğunu ifade etmektedir. Kemalizm’i benimsemiş olan kamu görevlilerinin, Anadolu’yu aydınlatma gayesinde olduklarını ve bağlamda modernleşme sürecinin “yukarıdan aşağıya” olacak bir çizgide gerçekleştiğini aktarmaktadır. Mısır filmleri ve arabesk türündeki filmleri bu perspektiften “yukarıdan aşağıya” doğru dikte edilen “Türkleştirme” evresine bir karşılık olarak lokal sembol ve motifleri muhafaza eden, “aşağıdan yukarıya” doğru olan bir durumu var eden aksiyon şeklinde görüş bildirmektedir (Arslan, 2011, s. 63). Arslan’ın bahsettiği dönemselleştirmenin temelindeki Yeşilçam’ı, gündemde ilgi gören, revaçta olan filmlerin çekildiği, Türkleştirme evresinin tesirlerinin algılandığı, birçok zıtlıkları bünyesinde barındıran, Cumhuriyet’in kurulduğu günden itibaren yürürlüğe konulan türlü ideolojik politikaların “yukarıdan aşağıya” doğru perspektifini bilinçsiz bir halde ortaya koyan popüler bir film endüstrisi olarak açıkladığını dile getirmek mümkündür.

Yeşilçam dönemindeki Türkiye’de toplumda yaşanan değişimler, cereyan eden politik hadiseler ve modernleşme evreleri sinemayı da direkt olarak etkilemiştir. Yeşilçam sineması genel olarak 1950’li-1980’li yıllardaki Türk sinemasını ifade etmekle beraber zengin-yoksul, köy-şehir benzeri zıtlıkları konu edinmiştir. Bu tarz zıtlıkları konu edinme sebeplerinden biri o yıllarda Türkiye’deki sosyal yapıda buna benzer farklılıklar ve çatışmaların oldukça yüksek düzeyde olması kaynaklıydı. Kır-kent ayrışması modernleşme evresindeki değişimleri bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Kentlerdeki modern hayat biçimi, kırsaldaki klasik, geleneksel hayat arasındaki ayrışmalar ve çatışmalar toplumun o yıllarda yaşadığı farklılıklardır. Yeşilçam filmleri toplumun tümünü hedef kitlesi olarak belirlemesi sebebiyle bu zıtlıkları konu edinerek farklı tabakalardan seyirciyi çekmeyi hedeflemektedir. Toplumun tümünde sözü edilen köy-şehir, zengin-fakir ayrımı olması sebebi ile izleyiciler filmdeki karakterlerle daha kolay özdeşleşme yaşamaktaydı. Yeşilçam filmlerinde, üst tabaka ya da güç sahibi olan karakterlerin toplumu değiştirmek için uğraş verdiği ve bu safhanın tesirlerinin alt tabakadaki çıktıklarına rastlanmaktadır. Dönemin filmlerinde kırsal-kent ayrışması ya da varlıklı-yoksul zıtlığı “yukarıdan modernleşme” (modernization from above) bağlamında ele alındığında, dönemin toplumdaki dönüşüm ve modernleşme aşamalarının tesirlerini aktardığı görülmektedir

“Üstten-alta devlet modernleşmesi” (top-to-bottom state modernization) olarak ifade edilen “yukarıdan modernleşme” (modernization from above)<sup>2</sup> kavramı, modernleşme evresinde, toplumdaki üst tabakanın, devlet ya da iktidar tarafından uygulanan siyasi stratejiler, düzenlemeler, yenilikler ve uygulamalar ile toplumu bir yönde eğilim göstermesi, dönüştürmek için tepeden aşağıya doğru bir denetim ve yönlendirme evresini tasvir etmektedir. Bu evre daha çok üst kesimin devlet ya da aydın tabaka ile ilintili kararların tesirinde olmalarını kapsamaktadır. *Tatlı Dillim* filmindeki kır-kent ve varlıklı-yoksul ayrışması ve modernleşme konuları dönemsel değişimlerle ilintili olması sebebi ile dönemini aktarıyor denilebilir ancak “yukarıdan modernleşme” kavramı ile direkt değil dolaylı olarak ancak ilişkilendirilebilir. Filmde kırdan kente geçiş, geleneksel hayat ile modern hayat arasındaki zıtlık ve bu evrelerdeki toplumsal dinamikler aktarılmaktadır. Çözümlemesi yapılan *Tatlı Dillim* isimli film, toplumsal dinamikleri ve dönüşen kuralları aktarması dolayısıyla “yukarıdan modernleşme” kavramıyla bu yönden ilintilidir. Filmdeki karakterlerin başından geçenler ve yaşadıkları ilişkiler, aile yapısı, şehir yaşamı benzeri anlatılar dönemin toplumsal dönüşümlerinin filmdeki izdüşümüdür.

2 “Modernization from above” kavramı “yukarıdan modernleşme” olarak Türkçeleştirilmektedir (Arslan, 2022: 35).

Film, 1970'li yılların Türkiye'sini tasvir etmekte ve dönemin toplumsal yapısındaki çeşitli yanları yansıtmaktadır. Diğer yandan "yukarıdan modernleşme" kavramı daha çok devletin ve üst kesimin tesiriyle gerçekleşen büyük toplumsal dönüşümleri merkeze alırken *Tatlı Dillim* filminde kişiler arası değişim dönüşümler söz konusudur. Ancak dönemin toplum ve kültürel havasını aktarması ve modernleşme evresinin tesiri aktarması sebebi ile dolaylı olarak bu kavramla ilişkilendirilebilir.

Çözümlemesi yapılan filmde güç sahibi olan karakterlerin kentteki modern hayatı temsil eden figürlerin, kırsaldaki klasik geleneksel hayatı temsil eden figürler üzerindeki tesiri ve bu tesirin beraberinde getirdiği bireysel değişim filmde konu edinilmektedir. Bu zıtlıklar ve üstten inme modernleşme bir noktada Yeşilçam hikayeciliğini biçimlendirmiştir. Seyirciyi o dönemin hakikatleriyle yüzleştirerek, onların hissi ve toplumsal tecrübelerine tercüman olma gayesi barındırırken ayrıca toplumsal dönüşümün yankılarını aktarma ve değerlendirme uğraşını da kapsamaktadır.

Ferit İstanbullu, zengin bir ailenin evladıdır. Tıp eğitimi almış olmasına rağmen en büyük ilgi alanı basketboldur ve bir basket takımında oynamaktadır. Maçlar öncesi motivasyonunu artırmak ve takımıyla birlikte kamp yapmak amacıyla, basketbol takımıyla beraber, Emine'nin yer aldığı kırsal köye seyahat eder. Öte yandan Emine, köy öğretmeni olarak görev yapmaktadır ve yaşamını köydeki insanlara yardım ederek sürdürmektedir. Ferit, İstanbul'da sahip olduğu çapkın ününe rağmen, Emine'nin içten ve yardımsever kişiliğinden oldukça etkilenir. Emine'nin kalbini kazanmak için çaba sarf eder. Emine, başlangıçta Ferit'e ilgi göstermese de kısa süre içerisinde ikili arasında duygusal bir bağ oluşur ve aşklarını birbirlerine itiraf ederler. Bu doğrultuda, evlenme kararı alırlar ve ilk zamanlar evlilikleri oldukça mutlu geçer. Ancak, Ferit'in İstanbul'dan gelen arkadaşları, şehir hayatının cazibesıyla beraber, Ferit ve Emine'nin evliliklerine gölge düşürür. Ferit, arkadaşlarının etkisiyle İstanbul'a dönerek, önceki yaşam tarzına geri döner. Emine, uzun bir bekleyişin ardından kocasını İstanbul'a giderek takip eder. Ancak, acı bir gerçekle yüzleşir: Ferit, evliliğini sadece ailesine haber vermeden terk etmekle kalmaz, aynı zamanda eski çapkın yaşamına geri döner. Emine, bu noktada kendi yaşamını yeniden şekillendirme kararı alır. Ferit'e bir ders vermek amacıyla, şehirli ve dikkat çekici bir kadın kılıfına bürünerek, "ikiz kardeşi" Mine olarak gerçek kocasını kandırmaya başlar. Bu entrika, Ferit'in zihnini karıştırarak, karmaşık bir durumun ortaya çıkmasına yol açar.

Filmin giriş sahnesinde köyde dere kenarında giysi yıkayan kadınlarla alımlı ve şık giyinen Emine karakteri art arda gelecek şekilde gösterilerek zıtlık oluşturulmuştur.



Emine karakterinin giyiminden ve öğrencilerle oyun oynamasından bir köy öğretmenin temsil edildiği ortadadır. Emine karakteri, öğretmen kimliği ile kırsal alanda faaliyet gösteren bir aydın kişiliğini temsil etmektedir. Emine'nin sahip olduğu öğretmenlik rolü, toplumsal gelişmeye ve modernizasyona katkı sağlayan aydın kişilerin toplumsal rolünü ifade etmektedir. Film, geleneksel ile modern arasındaki çatışmaları, aşkın gücünü ve iletişimdeki zorlukları ele alırken, bu temaları mizahi bir dille işlemektedir. Ferit ve Emine arasındaki ilişki, toplumsal farklılıkları yansıtmaktadır. Ferit'in şehirde sahip olduğu çapkın ünü, modern yaşamın cazibesini temsil ederken, Emine'nin içten ve yardımsever kişiliği geleneksel değerlere bağlılığı yansıtmaktadır. İkilinin aşkı, bu farklılıkların karşılaştığı noktada doğar ve sembolik olarak toplumun farklı kesimlerinin bir araya gelme potansiyelini temsil etmektedir. Filmdeki semboller, karakterlerin yaşadığı farklı dünyaları ve toplumsal değerleri yansıtarak ideolojik mesajlar taşımaktadır. Ferit'in İstanbul'daki çapkınlıkları, modernleşmenin ve Batılı yaşam tarzının sembolü olarak görülebilirken, Emine'nin giyimi ve öğrencileriyle olan ilişkisi, geleneksel ve yerel değerleri temsil etmektedir. Bunun yanı sıra, köydeki sahnelerin sürekli üretimi vurgularken, şehir sahneleri tüketimi vurgulamakta ve köyün üretken karakteri ile şehirdeki tüketim odaklı yaşam arasındaki zıtlığı görselleştirmektedir. Filmin ana karakterlerinin temsiliyeti, ideolojik çatışmayı vurgularken, sembolizm ve görsel öğeler toplumsal ideolojik mesajları iletmek üzere kullanılmaktadır. Ferit ve Emine'nin ilişkisi, toplumsal ve kültürel farklılıkların yanı sıra modernlik ve gelenek arasındaki gerilimleri göstererek dönemin karmaşıklığını yansıtmaktadır. Filmdeki basketbol takımının kötü performansının sonucunda, takımın ceza olarak kırsal bir alana kamp yapmaya gönderilmesi, sembolik bir anlam taşımaktadır. Bu durum, kırsal bölgenin, modern yaşamın gerisinde kaldığı veya sınırlı olması nedeniyle ceza unsuru olarak algılanabilmektedir. Bu sembolizm, dönemin toplumsal zihniyetinde kırsalın alt konumda tutulduğu veya sadece bir yaptırım anlamında kullanılabileceği görüşünü ifade etmektedir. Ferit karakterinin baba figürü ise zengin ve modern bir yaşam tarzına sahip olmasına rağmen, geçmişteki değerlere olan bağlılığını yansıtarak nostalji yapmaktadır. Bu durum, direk olarak olmasa da dolaylı olarak modernleşmenin getirdiği yaşam tarzıyla geleneksel değerler arasındaki çatışmayı sembolize eder. Ferit'in babası, zenginliği ve modernliği temsil ederken, geçmişe duyulan özlem, değerlerin önemini yansıtarak filmdeki ideolojik çatışmayı yansıtmaktadır. Basketbol oyuncularının yol kenarındaki hayrat için suyun içilip içilemeyeceğini sorduklarında köy muhtarının "bu suyu hocamız taa karşığı dağın doruğundan getirdi, yolumuz da yoktu suyumuz da yoktu hoca gelmeden, köyümüzün yolunu da hoca yaptı" şeklinde bir cevap vermesi devamında basketbol takımını gezdiren muhtarın "bunlar fenni kovanlardır hocamız Fransa'dan getirtti" söyleminde bulunması Anadolu'yu kalkındırmanın ancak modernleşme ile

sağlanabileceğini sembolize etmektedir. Dönemin modernleşme uğraşlarının yansıması bu bağlamda filmlerde alt metin olarak yer almakta ve bu film özelinde bahsi geçen modernleşmenin temsilcisi ise köy okulu öğretmeni olan modern giyimli Emine karakteridir. Emine'nin karakteri, modernliği ve Batılı yaşam tarzını yansıtmaktadır. Ayrıca, filmde öğretmene yüklenen misyon, dönemin toplumsal bağlamını ve ideolojisini yansıtan önemli bir unsurdur. Emine'nin köy öğretmeni olarak rolü, öğretmenlerin kırsal kesimi kalkındırma görevini sembolize etmektedir. Bu durum, 1930'lu yıllarda kurulan köy enstitülerinin mirası ve toplumun modernleşme çabalarına olan inancını yansıtmaktadır. Öğretmenlerin kırsal alanlardaki okullarda sadece eğitim değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümü sağlama görevini üstlenmesi, Kemalist ideolojinin eğitim politikalarının bir yansıması olarak yorumlanabilmektedir.

Filmdeki Batılı, modern ve züppe figür olarak sunulan Ferit karakterinin yaşadığı evrime dikkat çeken bir analiz, göstergesini perspektifi ile gerçekleştirildiğinde, karakterin içsel dönüşümünün ve sembolik anlamının altını çizmektedir. Ferit karakteri, başlangıçta Batılı yaşam tarzına dair cazibeyi yansıtırken, aşkın etkisiyle bu yaşam tarzından vazgeçerek köy yaşamına yönelmektedir. Bu karakter evrimi, filmin girişinde yükselen *Yalan Dünya* şarkısı ile tamamlanmakta ve gerçek mutluluğunun köy yaşamında olduğuna işaret etmektedir. Bu paralellikler, karakterin içsel dönüşümünün sembolik bir ifadesi olarak gösterilebilir. Ferit ve Emine karakterlerinin arasında gelişen duygusal bağ, göstergesini yaklaşımı ile incelendiğinde, semboller ve görüntüler aracılığıyla daha derin anlamlara sahip olmaktadır. Özellikle Ferit karakterinin Emine'yi salıncakta salladığı sahnede Emine'nin modern giyimine rağmen başında geleneksel yazma bağının görünmesi, Anadolu insanının geleneksel değerlerine olan bağlılığını sembolize etmektedir. Bu durum, modernlik ile yerel değerler arasında bir denge kurma amacını ve Anadolu insanı ile bağ kurma arzusunu ifade edebilir. Antrenör ve arkadaşlarının çabalarıyla Ferit karakterinin şehre dönmesi ve köyü göz ardı etmesi, Batı ve Doğu arasındaki ilişkinin karmaşıklığını yansıtan bir sahne olarak ele alınabilir. Bu sahne, Batı'dan getirilen beklentilerin gerçek mutluluğu sağlayamayabileceğini ifade ederken, Ferit'in içsel çatışmasını ve evrilme sürecini görselleştirmektedir. Emine karakterinin Ferit'e ders vermek amacıyla "Mine" karakterine bürünerek şehir yaşamına girmesi, göstergesini açısından çeşitli semboller barındırmaktadır. Şehirdeki kadınlar gibi içki içmek ve erkeklerle dans etmek gibi davranışlar, köy ve kent arasındaki kültürel ve yaşam tarzı farklılıklarını sembolize ederken, aynı karakterin farklı yönlerini yansıtarak toplumsal çeşitliliği ve karmaşıklığı yansıtmaktadır.

Köy ve şehir sahnelerinde sürekli bir üretim ve tüketim odaklılık teması gözlemlenmektedir. Köy sahnelerinde üretim vurgusu, geleneksel yaşam tarzını ve dayanışmayı yansıtırken, şehir sahnelerinde tüketim odaklılık, modern yaşamın hızını ve materyalizmi temsil etmektedir. Bu durum, göstergebilim analizi ile toplumun farklı kesimleri arasındaki ekonomik ve kültürel ayrımı vurgulamaktadır. Filmin semboller ve karakterler aracılığıyla taşıdığı toplumsal mesajlar, dönemin ideolojik çatışmalarını ve karmaşıklığını yansıtmaktadır. Ferit ve Emine'nin ilişkisi, modern yaşamın cazibesine karşı geleneksel değerlerin anlamını ve önemini yücelterek dönemin egemen ideolojisine alternatif bir bakış açısı sunmaktadır. Bu ilişki, toplumsal farklılıkların ve çelişkilerin üstesinden gelme potansiyelini vurgulayarak izleyicilere umut ve olumlu bir mesaj sunmaktadır. Sonuç olarak, *Tatlı Dillim* filmi, göstergebilimsel analizin bir örneği olarak incelendiğinde, sembollerin, karakterlerin ve görsel öğelerin altında yatan toplumsal ve kültürel anlamların açığa çıkarılmasına katkı sağlamaktadır. Film, sadece romantik bir komedi olarak değil, aynı zamanda dönemin toplumsal dinamiklerinin ve ideolojilerinin yansıması olarak anlaşılmalıdır. Göstergebilimsel analiz, bu tür eserlerin derinlemesine anlaşılmasına ve dönemin toplumsal bağlamının daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Yazar Katkısı:** Çalışma Konsepti/Tasarımı: R.A., D.E.; Veri Toplama: R.A.; Veri Analizi /Yorumlama: D.E.; Yazı Taslağı: R.A., D.E.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi: D.E.; Son Onay ve Sorumluluk: R.A., D.E.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

**Author Contributions:** Conception/Design of study: R.A., D.E.; Data Acquisition: R.A.; Data Analysis/Interpretation: D.E.; Drafting Manuscript: R.A., D.E.; Critical Revision of Manuscript: D.E.; Final Approval and Accountability: R.A., D.E.

## Kaynakça/References

Adanır, O. (1994). *Sinemada anlam ve anlatım*. Kitle Yayınları.

Adanır, O. (2013). Göstergebilimsel film kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 2: Beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* (s. 12-32). Su Yayınları.

Andrew, J. D. (2000). *Sinema kuramları* (Çev. İ. Şener). İzdüşüm Yayınları.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları* (Çev. Z. Atam). Doruk Yayınları.

Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. Oxford University Press.

- Arslan, S. (2022). *Türkiye'de sinemanın tarihi: Başlangıcından günümüze* (Çev. R. Özçöllü). Kronik Kitap.
- Aşar, H. (2016). Umberto Eco: Açık Yapıt ve sınırsız yorum tartışması. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 5, 99-118.
- Aydın, D. (2016). Göstergibilim ve sinemada propaganda kodları. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 43, 1-15.
- Barthes, R. (1976). *The pleasure of the text*. Jonathan Cape.
- Berger, A. A. (1993). *Kitle iletişiminde çözümleme yöntemleri* (M. Barkan, U. Demiray, D. Güler, N. Bayram, A. Tunç, N. Ulutak, & A. H. Yüksel, Çev.). T.C. Anadolu Üniversitesi Eğitim, Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları
- Berger, A. A. (2012). *Kültür eleştirisi: Kültürel kavramlara giriş* (Ö. Emir, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı mitoloji: Tanrının maskeleri* (K. Emiroğlu, Çev.). İmge Kitabevi.
- Çelebi, T. (2009). *Reha Erdem sinemasına göstergibilim açısından bakış: Beş Vakit filminin göstergibilimsel bağlamda incelenmesi* (Tez No. 235075) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Demir, S. (2009). *Göstergibilim, Umberto Eco ve yapıtları bağlamında göstergibilime katkıları* (Tez No. 261685) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Doğar, N. (2016). Türk sineması örnekleme bağlamında Türkiye'nin Batı ile kültürel yakınlaşma serüveni. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 3(1), 304-318.
- Dorsay, A. (1990). *Yüreğimin orta yeri sinema*. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Eco, U. (1985). Sinemanın göstergibilime katkısı üzerine. S. Büker, & O. Onaran (Ed.), *Sinema kuramları* (s. 263-280). Dost Yayınları.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve sinema*. Med-Campus.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergibilim* (Çev. M. Yalçın). İmge Kitabevi.
- Güçhan, G. (1992). Christian Metz, göstergibilim ve psikanaliz. *Kurgu Dergisi*, 10, 111-112.
- Güngör, E. (2017). 1950'ler Türkiye'sinde modernleşme ve gündelik hayat değişimlerine sinema üzerinden bakmak: İstanbul Geceleri filmi. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2(3), 94-112.
- İlkdoğan, H. (2017). Göstergenin toplum düzlemindeki yeri: Toplumsal göstergibilim. *İdil*, 6(39), 3147-3167.
- İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir avant-garde yazarı. *Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları ve Uygulama Merkezi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 9-38.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema göstergibilimi*. Nirengi Kitap.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinema-I*. Klincksieck.
- Metz, C. (1971). *Langage et cinema*. Larousse.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and cinema: The imaginary signifier*. The MacMillan Press.
- Özden, Z. (2014). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Kitabevi.
- Özün Bağder, D. (1999). Sinema göstergibilimi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 10, 144-151.

- Sığırcı, İ. (2017). *Göstergebilim uygulamaları: Metinleri, görselleri, sanat yapıtlarını ve olayları okuma*. Seçkin Yayıncılık.
- Sivas, A. (2012). Göstergebilim ve sinema ilişkisi üzerine bir deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(21), 527-537.
- Soydan, M. (2007). Yavuz Turgul'un Gönül Yarası filminin Greimas'ın eyleysel örneğine göre çözümlenmesi. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(18), 1-15.
- Tugen, B. (2011). *Türk sinemasında düşünce oluşumu: 1960-1980 dönemi yönetmenleri ve filmleri* (Tez No. 294568) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Uysal, S. Ö. (2012). *Sinema estetiğine giriş*. İkinci Adam Yayınları.
- Vanoye, F. (1989). *Recit écrit recit filmique*. Nathan.
- Yolcu, M. A. (2014). *Türk kültüründe evliliğe bağlı tabu ve kaçınmalar*. Kömen Yayınları.



# Donuk Bir Yaşamın Bütün Günleri: *Lütfi* Filminin *Sisifos Söyleni* ve Üç Aşamalı İntihar Kuramı Bağlamında İncelenmesi

## *All the Days of a Dull Life: The Film Lütfi in the Context of The Myth of Sisyphus and the Three-Step Theory of Suicide*

Duygu SEVİM<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Yüksek LisansÖğrencisi, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: D.S. 0009-0007-5693-9438

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Duygu SEVİM,

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

**E-posta/E-mail:** dygse77@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 23.10.2023

**Kabul tarihi/Accepted:** 17.12.2023

**Atfif/Citation:** Sevim, D. (2023). Donuk bir yaşamın bütün günleri: *Lütfi* filminin *Sisifos Söyleni* ve Üç Aşamalı İntihar Kuramı bağlamında incelenmesi. *Filmvisio*, 2, 161-190. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0017>

### Öz

Ölüm düşüncesi bireye her zaman olumsuz, hahos duyguları ve düşünceleri çağırıştır. Doğada kendinden başka canlıların ölüp yeniden dirildiğini gören ancak kendinin yok olacağını farkında olması bireye korku verir. Böylesine acıklı ve korku dolu üstelikte kaçınılmaz bir sona bireyin kendi isteği ile ilerleyişi her zaman anlaşılması güç olmuştur. Bu nedendir ki tarih boyunca intihar kavramı üzerine çalışılmıştır. Bireyi intihara yönlendiren motivasyon kaynakları, intiharin nasıl önlenebileceği gibi kavramlar üzerine araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Söz konusu çalışmada intihar kavramına felsefe ve psikoloji kavramlarından destekle gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın felsefi dayanağı yaşam, yaşamın anlamı, ölüm ve intihar kavramı üzerine düşünceler üreten Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni*'nde ortaya koymuş olduğu 'uyumsuz insan' olgusu oluştururken psikolojik sınırları ise 2015 yılında David Klonsky ve Alexis May'in üretmiş olduğu Üç Aşamalı Kuramı ile çizilmiştir. Daha önce üzerine çalışmanın yapılmadığı gözlemlenen Cahit Kaya Demir'in *Lütfi* isimli filmi, nitel araştırma yöntemlerinden fenomenolojik yöntemin hermenötik ilkesi ile *Sisifos Söyleni* ve Üç Aşamalı İntihar Kuramının öncülüğünde incelemeye tabi tutulmuştur. Bu inceleme sırasında 'Ölüm ile yaşam arasındaki birey Camus'nün uyumsuzuna dönüşebilir mi?', 'Yaşamın anlamsız olduğu kabul edilebilir mi?', 'Yaşamın anlamsızlığının kabulü bireye nasıl etki eder?' sorularına cevap aranmaya ve Üç Aşamalı İntihar Kuramı'nın öne sürdüğü gerekliliklerinin sınanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İntihar, *Sisifos Söyleni*, Üç Aşamalı İntihar Kuramı, Albert Camus, David Klonsky, Alexis May

### Abstract

The thought of death always evokes negative and unpleasant feelings and thoughts in individuals. Witnessing the cycle of life and death in nature, where other living beings die and are reborn, while being aware of one's own impending death, instills an individual with fear. The progression towards such a tragic, fear-filled, and inevitable end, especially when it occurs voluntarily, has always been difficult to understand. This pursuit of understanding is why the concept of suicide has been studied extensively. Research has been conducted on the motivating factors that lead individuals to suicide and on concepts such as how suicide can be prevented. This study uses philosophical and psychological concepts to support

the concept of suicide. The philosophical foundation of the study is based on Albert Camus' (1942) concept of the absurd man as presented in *The Myth of Sisyphus*, in which he explores ideas about life, its meaning, death, and the concept of suicide. The psychological boundaries are drawn by the Three-Step Theory (3ST) of suicide proposed by David Klonsky and Alexis May (2015). The film *Lütfi* (2016), directed by Cahit Kaya Demir and not previously studied, has been subjected to examination using the phenomenological method guided by the hermeneutical principle of *The Myth*

of *Sisyphus* and the three-step suicide theory. During this examination, the study explores answers to such questions as "Can the individual become the absurd man between life and death according to Camus?", "Can the meaninglessness of life be accepted?", and "How does the acceptance of the meaninglessness of life affect the individual?" and attempts to test the requirements proposed by the three-step suicide theory.

**Keywords:** Suicide, *the myth of Sisyphus*, the Three-Step Theory of suicide, Albert Camus, David Klonsky, Alexis May

## Extended Abstract

Despite the absolute certainty of death for every living thing on our pale blue dot, humans often avert their gaze from its inevitability. The thought of death, with its extinction, exhaustion, and anxiety-provoking finality, is simply too fearful to confront. Thus, people continue their daily lives, ignoring death's existence while simultaneously making future plans and striving to leave an unforgettable mark on the world. This contradictory approach of ignoring death while seeking immortality is a curious characteristic of the human species.

However, not everyone chooses to ignore death's call. A significant number of individuals actively choose to end their own lives, drawn to suicide for a multitude of complex and subjective reasons. This phenomenon has captivated the attention of numerous disciplines from psychology and sociology to philosophy and theology, each seeking to understand the motivations behind this act.

Ever eager to unravel the human mind, psychology has been particularly active in this field. Through research and various theoretical frameworks, psychologists have attempted to understand what drives individuals to take the figurative "sickle" from the Grim Reaper's hands and walk towards death (Baudrillard, 2001, p. 258), meticulously studying genetic and environmental factors that might influence suicidal tendencies and developing strategies to prevent self-harm. The Three-Step Theory (3ST) of suicide serves as a useful framework for analysis and posits that suicide unfolds in two distinct stages: ideation and attempt. Klonsky and May (2015, p. 116) argued that the initial stage hinges on the potent combination of pain and despair and that both must coexist for suicidal thoughts to take root. The second stage, known as commitment, signifies



a crucial shift – the disappearance of the will to survive. When the individual's connection to life severs, and the pain-despair cocktail intensifies, the transition from ideation to attempt becomes more likely.

Albert Camus, whose philosophical musings form the backbone of this study, took a firm stance against suicide. For him, philosophy boils down to a singular, existential question: Is life worth living? In his iconic work, *The Myth of Sisyphus*, Camus (1942) answered this question through the lens of the absurd man. This individual, unwilling to compromise his authenticity, grapples with the inherent tension between hope and death with an open mind. He readily acknowledges his estrangement from both himself and the world, embracing the limitations of human knowledge and finding solace in acceptance. He lives fully, aware of the consequences of his actions, and chooses to continue living even in the face of life's inherent meaninglessness, a concept Camus described as the absurd. According to him, embracing this absurdity is the key to genuine living, and humans are, by nature, predisposed to this incompatibility.

To delve deeper into these ideas, this study focuses on the 2016 film *Lütfi*, directed and written by Cahit Kaya Demir. The film narrates the story of Lütfi, a man haunted by the loss of his wife 12 years prior and consumed by a profound lack of the will to live. He repeatedly attempts suicide, only to be thwarted by seemingly mundane circumstances. One day, Lütfi makes a pact with Salih, his apartment building's caretaker, to end his life. This agreement brings Lütfi a strange sense of peace, and he begins to rediscover joy in life's simple moments. However, when Salih arrives to fulfill their pact, Lütfi, fueled by an unexpected surge of survival instinct, fights back.

Through a detailed analysis of Lütfi's suicide attempts, the study utilizes Martin Heidegger's hermeneutic principle, a cornerstone of the phenomenological approach, to explore the film through the lens of Camus' absurd man and the three-step suicide theory. By examining Lütfi's journey, the study seeks answers to profound questions such as can an individual teetering between life and death embody Camus' notion of the absurd man, can accepting life's inherent meaninglessness be liberating, and how does this acceptance impact an individual's experience of life itself. Ultimately, the analysis will test the applicability of the three-step theory within the film's narrative, shedding light on the complex inner world of someone confronting the abyss.

## Giriş

*Çok daha iyisine layık olan annem Gülay Sevim anısına*

Ölüm, soluk mavi nokta üzerinde yaşamış, yaşayan ve yaşayacak olan her canlı için kaçınılmazdır. Bu kesinliğe rağmen insan başını ölümün aksi yönüne çevirmiştir. Çünkü ölüm, yok olma ve tükenme düşüncesi korku ve kaygı vericidir. Bu nedenle de insan, ölümün var oluşunu görmezden gelerek günlük yaşamına devam eder ve aynı zamanda geleceğe dair planlar yapar, dünya üzerinde 'unutulmayacak' biz iz bırakmak adına uğraşlar verir. Ölüm kavramına karşı sergilenen yaygın tutum onu yok saymak olsa da azımsanmayacak sayıda insanda ölüme kendi istekleri ile gitmeyi tercih etmektedir. Oldukça kafa karıştırıcı ve öznel olan bu öz kıyım arzusu geçmişten günümüze değin insanların ve bilimin ilgisini çekmiş ve intihar kavramı üzerine farklı disiplinler birbirine benzemeyen çalışmalar yürütmüştür.

Psikoloji bilimi de bu disiplinlerden biridir. Psikoloji, Azrail'in elindeki orağı alıp, ölümün üzerine yürüyen kişiyi (Baudrillard, 2001, s. 258) motive eden gerekçeleri bulmayı, intihar girişimine sebep olabilecek genetik ve çevresel faktörleri bulmak, intihar girişimlerini önlemek adına araştırmalar gerçekleştirmiş çeşitli kuramlar ortaya koymuştur. Araştırmanın örnekleme ve amacına uygun olarak Üç Aşamalı İntihar Kuramı tercih edilmiştir.

Üç Aşamalı İntihar Kuramı intiharı düşünce ve girişim olmak üzere iki ayrı evreye ayırmaktadır. Klonsky ve May ilk aşaması acı ve umutsuzluk intihar düşüncesinin oluşmasına sebep olduğunu söylemektedirler (Klonsky & May, 2015, s. 116). İntihar düşüncesinin oluşabilmesi için acı ve umutsuzluk durumlarının ikisi de bir arada bulunmak zorundadır. Kuramın ikinci aşamasını bağıllık oluşturmaktadır. Klonsky ve May bağıllık kelimesini en geniş anlamıyla kullanmışlardır. Bu bağıllık bir insana, bir işe, bir proje ya da bir hobiye olabilir. Bu aşamada önemli olan bireyin yaşamda kalma isteğini sağlayan ögenin ortadan kalkmasıdır. Acı ve umutsuzluk hissi ile birlikte bir de bireyin hayatla kurduğu bağıllık koptuğunda, intihar düşüncesini bir teşebbüse dönüştürmesi yüksek ihtimaldir.

İntihara felsefe biliminin penceresinden bakıldığında, düşünürlerin intihar üzerine birbirlerine benzemeyen yargılara vardığı ve bunları savunduğu görülmektedir. Sokrates, Seneca, Schopenhauer, Hume, Nietzsche gibi düşünürler intihara olumlu bakabilirken

Aristoteles, Pythagoras, Cicero, Epikür, Descartes ve Camus intihar eylemini yadsımıştır (Akdaş, 2022, s. 76-93). İntiharı yadsıyan düşünürlerden biri olan Camus için felsefenin cevaplaması gereken tek soru vardır: Hayat, yaşamaya değer mi? Camus bu soruya *Sisifos Söyleni*'nde (*Le mythe de Sisyphe*, 1942) anlattığı 'uyumsuz insan' ile cevap vermektedir. Uyumsuz insan, kendi kendiyile uzlaşmaya hazırdır. Umut ve ölüm arasındaki çatışmayı açık görüşlülük ile takip eder ve bu çatışmaya karşı direnç gösterir.

Dünyaya ve kendine yabancı olduğunun bilincindedir. Sadece bildiğiyle yaşar ve elindekiyle yetinmeyi bilir, usu ile kendi sınırlarını bilen kişidir. Eylemlerinin sonuçları ile yüzleşmeye hazırdır. Camus yaşamaktan yanadır ve 'uyumsuz' olarak nitelendirdiği düşünce sistemi ile yaşamın ve var oluşun anlamsızlığının kabul edip yaşamaya devam edilmesi gerektiğini yazar (Camus, 2021, s. 33). Ona göre insan doğası gereği 'uyumsuz' olmaya yatkındır zaten.

Çalışmanın örneklemini yönetmenliğini ve senaristliğini Cahit Kaya Demir'in yaptığı 2016 tarihli ve 30 dakika uzunluğundaki *Lütfi* filmi oluşturmaktadır. Film, eşini on iki yıl önce kaybetmiş ve yalnız yaşayan orta yaşlı Lütfi'nin yaşam ile ölüm arasındaki çizgi üzerinde yaşadığı kararsızlığı konu edinmektedir. Hayatında tanıdığı ve bildiği dünyadan, güzel günlerden, tatlı duygulardan eser kalmamış olan Lütfi, Azrail'i beklememeye karar vermiştir. Yaşamına son vermek için önce denize atlamayı, ardından kendini asmayı ve son olarak da bileklerini kesmeyi denemiştir fakat intihar girişimleri sürekli olarak basit ve sade sebeplerle yarıda kalmıştır. Bu tamamlanamamışlık Lütfi'nin bir akşam apartman görevlisi Salih ile oturduğu içki masasından kalktığına son bulmuştur. İkili bu masada karşılıklı dertleşmiş, Lütfi yalnız oluşundan, eşini özlediğinden ve onsuz yaşamına katlanamadığından dert yanarken Salih sağlığı yerinde olmayan çocuğu ile ilgili endişelerini paylaşır. Kızı hastadır ve sağlığına kavuşabilmesi için yüklü miktarda para gerekmektedir ancak Salih'te bu eksikliği giderecek güç yoktur. Lütfi ve Salih oturdukları masadan anlaşmaya varmış bir şekilde kalkarlar: Salih kızının sağlık sorununu giderecek tedaviyi alması için gerekli olan paranın karşılığında Lütfi'nin ıstırabına son verecektir. Bu anlaşma ile birlikte Lütfi, artık başarısız intihar girişimlerinde bulunmak zorunda değildir. Bu özgürlük Lütfi'yi hayatta olmanın gailelerine düşürmüştü, Salih ile yaptığı anlaşmayı unutmuş ve yaşamaktan keyif almaya başlamıştır. Ancak Salih için yapılan anlaşma hala yürürlüktedir. Salih, bir gün anlaşmada kendi payına düşeni gerçekleştirmek için Lütfi'nin evine gizlice girer. Lütfi beklenen aksine Salih'e karşı koyar ve ikili arasında bir boğuşma yaşanır. Lütfi hayatta kalmak uğruna Salih'in yaşamına son verir.

Söz konusu film, Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni*'nde bahsettiği "uyumsuz insan" kavramı ve psikoloji biliminde ikinci nesil intihar kuramları olarak nitelendirilen Üç Aşamalı İntihar Kuramı aracılığı ile nitel araştırma yöntemlerinden fenomenolojik yaklaşımının Martin Heidegger'in hermeneutik ilkesinden faydalanılarak incelenecektir. Filmin ana karakteri Lütfi karakteri ile öngörülemez dünya halleri, kişisel sıkıntılar, baş edilmesi güç psikolojik durumlar, olumsuz yaşam şartları ve varoluşumuzu daha sık sorgulatan olay ve durumların yol açtığı koşullar altında "Ölüm ile yaşam arasındaki birey Camus'nün uyumsuzuna dönüşebilir mi?", "Yaşamın anlamsız olduğu kabul edilebilir mi?", "Yaşamın anlamsızlığının kabulü bireye nasıl etki eder?" sorularına yanıt bulmaya çalışılacak ve Üç Aşamalı İntihar Kuramı'nın öne sürdüğü gerekliliklerinin sınanacaktır.

## **Gaipten Meçhule Doğru Bir Yolculuk: Üç Aşamalı İntihar Kuramı ve İntihar Kavramı**

İntihar, oldukça yaygın ve dünya üzerinde milyonlarca insanı öldüren garip, kaotik ve karmaşık bir durumdur. Joiner'e göre intiharı ve bireyi intihara sürükleyen gerekçeleri anlayabilmek oldukça güçtür çünkü intihar düşüncesi ve eyleminin kafa karıştıracak denli çeşitlidir (Joiner, 2005, s. 16). İntihar gibi ölüm kavramı da kafa karıştırıcıdır. Geçmişten günümüze ölümle ilgili neredeyse her şey söylenmiş, ölümün ardında olabileceklerin farklı versiyonları anlatılmış olmasına karşın ölüm olgusunu kavrayamamıştır.

Dünya üzerinde bugüne kadar yaşamış, şu an yaşayan ve gelecekte yaşayacak olan her canlı için ölüm kaçınılmazdır. Hem bireyin kendi yaşamı hem içinde bulunduğu mekân, zaman dilimi ve kültürün değişkenliği ölüm kavramının öznelliğinin sınırlarını genişletmektedir. Birçok değişkenin etkisiyle şekillenen ölüm kavramı, kimi zaman kişinin kendi yönetmesi gereken bir yolculuk, kimi zaman boyun eğilmesi gereken güç, kimi zaman bir yok oluş, kimi zaman inanç sistemlerince yüceltilen bir mertebe, günümüzde ise yenilmesi gereken bir hastalık olarak bireylerin zihinlerindeki karşılığını bulur (Akdaş, 2022, s. 32-35). Tarih boyunca farklı anlamlandırılrsa da ölüm beraberinde trajediyi de getirir. Bu "dünyaya mutluluk ve zevk beklentisiyle dolu olarak adım atan" insan zamanla bu beklentisinin gerçekleşemeyeceğini keşfeder (Schopenhauer, 2021, s. 11). Bu keşif ile birlikte standardını düşüren birey ona acı vermeyen deneyimlerin, yaşamların, düşüncelerin ve davranışların peşinde koşarken bir yandan da dünya üzerinde bir iz bırakmaya böylelikle dünyanın ona sunmuş olduğu nahoş duygu, düşünce ve deneyimlere rağmen kendinden önce yaşamış atalarının, kendinin, kendinden sonra

yaşayacak nesillerin hayatta kalma ortak amacını sürdürmeye ve kesinlik içeren evrensel bir olgudan 'ölümden' kaçınmaya çalışır. Hökeleklî'ye göre (1991, s. 156-157):

"Ölümden sonra bireyin kendini nelerin beklediğini bilememesi, dünyadaki diğer döngüler devam ederken kendinin yok olacağını düşünmesi, ölümden sonra kendini bir işkence ve ızdırap evresinin beklediğini zannetmesi, dünyayı geride bırakmak istememesi gibi sebeplerden ötürü ölüm düşüncesi hoş olmayan duyguları, savuşturulması gereken düşünceleri beraberinde getirir."

Bu sebeptir ki bireylerin büyük bir çoğunluğu kendini ölümü düşünmekten men etmektedir. Ölüm karşısındaki genel yaygın tutum ölümü inkâr etme olsa da Hökeleklî bireyin ölüm karşısında temel olarak dört davranış sergilediğini söylemektedir: "Ölümü inkâr etme, ölüme meydan okuma, ölümü kabullenme ve ölümü isteme" (Hökeleklî, 1991, s. 159-162).

Azrail'in elinden orağını onun elinden alıp son hızla ölümün üzerine yürüyenlerin gerçekleştirdiği girişimi, sonunda ölüm olan eylemin hem failinin hem de kurbanının aynı kişi olması olarak tanımlamak mümkündür ((Baudrillard, 2001, s. 258; Durkheim, 2013, s. 2). İntihar bilinçli bir kendi kendini yok etme eylemidir ve intihar, kişinin doyuma ulaşmayan bir ihtiyacının çok boyutlu bir kırgınlığının dışavurumudur (Maris, 2019, s. 15). İntihar kelimesi Latince 'suicidium' kelimesinden türemiştir. Sui "kendinden" anlamına gelirken cidium "öldürmek" demektir. Kelime epistemolojik olarak 'kasıtlı'lığı vurgular. Camus'ye göre kendi intiharını hayal etmemiş birine rastlamak mümkün değildir (2021, s. 24). İntihar, dünya üzerindeki çoğu şeyden daha demokratiktir ve dil, inanç sistemi, köken, yaş, cinsiyet, meslek grubu, toplumsal statü gibi faktörleri görmezden gelerek geniş bir popülasyonu kapsamaktadır.

"Neden intihar?": Hem insanlık tarihindeki yeri hem de kapsadığı kitle göz önüne alındığında bu soru kaçınılmazdır. İntihar üzerine yürütülen çalışmalarda bireyi intihara sürükleyen birbirinden farklı yüzlerce sebebe ulaşılmıştır. Bunların en yaygınları insanların yaşadıkları çeşitli duygu durum bozukluklarının içerisinde yer alan "derin duygusal çöküntü, kızgınlık, öfke, yalıtılmışlık, karamsarlık, yaşamın anlamını ve umudunu yitirmesi", depresif hissetmesi ve bir de bu sebeplere ek olarak yaşamın akışı içerisinde kişinin gündemini değiştiren ve yaşam koşullarını zorlaştıran "üstesinden gelinmesi güç ağır bir zorlanmayla karşılaşmayı, iletişimde güçlükler yaşamayı, saldırganlığı ve kişinin kendi üzerine çevrilmiş oç alma isteği"dir (Alptekin ve Duyan, 2014, s. 19-20). Yaşam ile

ölüm arasındaki o ince ipin üzerinde altında ağ olmadan yürüyen kişi intiharı dermanı olmayan bir derdin çözümü, içindeki kriz durumun sonu, karşıtlıkların bitimi olarak görmesi gibi etmenlerde intihar sebepleri arasında yer almaktadır (Alptekin ve Duyan, 2014, s. 18-19). Bunların yanı sıra psikiyatrik bulgular, melankoli ile yas intihar sebepleri arasında sayılabilmektedir (Yavuz, 2013, s. 16; Freud, 1993, s. 1.). “Bir intiharın pek çok nedeni vardır, genel olarak da en çok göze çarpanları en etkenleri olmamıştır” (Camus, 2020, s. 23).

Bireyi intihar eylemine sürükleyen sürecin kaotik yapısı gibi intihar anı da karmaşık, içsel, öznel ve öngörülemez bileşenlerin bir aradalığını içinde barındırır. Bu intihar kavramını disiplinlerarası hale getirir. Psikoloji bilimi de şüphesiz ki bunların arasındadır. Psikolojiyi uğraş edinen bilim insanları intihar, intiharın ardındaki güdüler ve sebepler, intihar girişimleri ve gerçekleşen intihar girişimlerini önlemek adına farklı perspektiflere sahip birçok kuramı ortaya koymuştur. Bu kuramları “birinci nesil intihar kuramları” ve “ikinci nesil intihar kuramları” olarak kategorize etmek mümkündür. Birinci nesil intihar kuramlarını Psikodinamik Kuram, Sosyal Öğrenme Kuramı, Umutsuzluk Kuramı, Schneidman’ın İntihar Kuramı ve Kaçış Kuramı oluşturmaktadır (Keleş, 2022, s. 13-17). Değişken Yatkinlik Kuramı, Bütünleyici Güdüsel-İradesel Kuram, Üç Aşamalı İntihar Kuramı ve Kişilerarası İntihar Kuramı ise ikinci nesil intihar kuramlarıdır (Bulut ve Demirbaş, 2021, s. 419-428).

Çalışmanın örnekleme en uygun olduğu düşünülen kuram “Üç Aşamalı İntihar Kuramı”dır. David Klonsky ve Alexis May tarafından oluşturulan bu teori Thomas Joiner’in *İnsanlar Neden İntihar Yolu ile Ölür (Why People Die by Suicide, 2005)* isimli kitabında ortaya koyduğu “Kişiler Arası Kuramı”ndan esinlenmiştir. Aynı Kişisel Arası Kuram gibi Üç Aşamalı İntihar Kuramı da intihar sürecini düşünsel ve eylemsel olarak iki bölüme ayırmıştır. (Klonsky ve May, 2015, s. 114). Kurama göre bireyin intihar süreci bir düşünce ile başlar ve üç aşamadan geçerek sonunda intihar girişimine evrilir. Klonsky ve May kişideki intihar düşüncesinin acı ve umutsuzlukla kök saldığını belirtir, ki bu intiharın ilk aşamasıdır, ardından acı ve umutsuzluğa ikilinin bağlılık ismini verdiği ikinci aşama gelir ve son olarak birey son adım olan intihar teşebbüsünde bulunur (2015, s. 116-119).

Birinci aşama, yani acı ve umutsuzlukta kastedilen genellikle psikolojik bir acıdır. Kişi için acı günlük hayatının tamamını kapsıyorsa yaşamak onun için çekilmez hale gelir ancak intihar düşüncesinin oluşabilmesi için acıya umutsuzluk eşlik etmelidir (Klonsky ve May, 2015, s. 117). Birey gelecekteki yaşamına dair en ufak bir umut

beslediğinde ya da psikolojik acısının son bulacağını düşündüğünde intihar düşüncesinin tohumları ekilmez. Günlük yaşamında acı çeken ancak gelecekteki kendinin iyi ve mutlu olma olasılığı olan biri intiharı düşünmez. Küçük bir olasılık kişiyi yaşama tutunmaya iter. Yine durumun tersi düşünülduğünde gelecek yaşamına dair umutları kesilmiş ancak mevcut durumunda psikolojik bir acı yaşamayan kişi de intiharı aklına getirmez.

Üç Aşamalı İntihar Kuramı'na göre acıyı yaşayan birey hayatına olan bağlılığını kaybettiğinde ikinci aşamaya geçmiş olur. Klonsky ve May "bağlılık" kelimesini oldukça geniş anlamıyla almışlardır. Bağlılık aşamasında bireyi hayata tutunduran, bir umuda yürümesini sağlayan ögenin var oluşudur; ikili bu bağlılığın bir kişiye bir işe bir projeye bir role ya da bir ilgi alanına aidiyetlikle sağlanabileceğini belirtmektedirler (Klonsky ve May, 2015, s. 118). Bir kişi acı içinde ve yarınlara olan umudunu kaybetmiş ise ve üstelik yaşam ile olan bağı koptuysa intihar etme potansiyeli artmaktadır. Klonsky ve May'e göre bir kişinin intihar teşebbüs olasılığının artması için ilk iki adımdaki bileşenlerin bir arada bulunmaları gerekmektedir. Bu bileşenler saptanırken ruhsal sorunlar, tatsız ve başarısız deneyimler, eğilimler gibi geleneksel intihar risk faktörleri göz ardı edilmemiştir (Klonsky ve May, 2015, s. 118). Ancak geleneksel intihar riski faktörlerinin Üç Aşamalı İntihar Kuramı'nın birinci ve ikinci aşamasına katkıda bulunabileceği düşünülmektedir.

Kuramın üçüncü aşaması öngörülebileceği gibi intihar teşebbüsünde bulunmadır. Birey intihar düşüncesini ekip yeşerttiğinde geriye cevabı merak edilen tek bir soru kalır: "Kişi ölme isteğini bir kesinliğe kavuşturacak mı?" Klonsky ve May bu sorunun cevabının eğilimsel, edinilmiş ve pratik olmak üzere üç değişkene bağlı olarak verilebileceğini söyler; onlara göre eğilimsel değişken büyük ölçüde genetik tarafından yönlendirilen ilgili değişkenleri ifade ederken edinilmişlik acı, yaralanma, korku ve ölümlle ilişkili deneyimlere alışmayı ifade eder ve son olarak pratik ise intihara neden olan somut faktörleri ifade eder (2015, s. 119). Özetlemek gerekirse bu üç değişken bireyin intihar girişiminde bulunma potansiyelini artırır.

Klonsky ve May'in Üç Aşamalı Kuramı'ndan yola çıkılarak bireye aşağıdaki şu üç soru yöneltilir: "1- Acı içinde ve umutsuz musun? 2- Acı hissin hayata olan bağlılığından daha mı fazla? 3-İntihar girişiminde bulunabilir misin?" (akt. Bulut ve Demirtaş, 2021, s. 421).

Bireyin bu sorulara verebileceği iki farklı cevap bulunmaktadır: Evet ya da hayır. Birey tüm sorulara evet cevabını verdiği takdirde kuvvetle muhtemel intihar girişiminde bulunur.

Aynı sorular hayır ile cevaplanırsa bireyin intihar etme teşebbüsü olasılığı azalır ve bireyde sadece intihar etme düşüncesi mevcuttur.

Klonsky ve May'ın kuramlarında üzerinde durdukları acı, umutsuzluk, ölüm gibi kavramlar varoluşçuluk felsefesi ile yakından ilişkilidir (Savaş, 2001, s. 182). Bu noktada, varoluşçu felsefe ile yakından ilişkili çalışmanın felsefi dayanağını oluşturan Albert Camus'nün intihar ile ilgili düşüncelerinden faydalanılacaktır.

## Üzerinde Kuluçkaya Yatılan Fikirler: Albert Camus Felsefesinde İntihar Kavramı

Camus için felsefenin açıklığa kavuşturması gereken tek bir konu vardır o da yaşamın yaşamaya değer olup olmadığı ile ilgili bir yargıya varmaktır (2021, s. 21). İnsanın kendine, içinde bulunduğu topluma ve dünyaya yabancılaşması, yaşam ve ölüm karşısında bireyin tutum ve davranışları, etik değerlerin yetersizliği, dünyayı saran kötülük ve sebeplerine dair düşünceler üretmek, çözümler aramak ve önerilerde bulunmak felsefenin ikincil konularıdır (Gülsün, 2019, s. 73). Felsefe için "insanı ölüme kadar sürükleyecek bir mantık var mıdır?" sorusunu yanıtlamak önceliklidir (Camus, 2021, s. 7). Camus'ye göre "Kendini öldürmek... yaşamın bizi aştığını ya da yaşamı anlamadığımızı söylemektir... Yalnızca çabalama değmez demektir kendini öldürmek" (2021, s. 23). Ressam Van Gogh'a atfedilen "Yaşamak kimse için asfalt bir yol değildir, ama bilinir ki hiçbir asfalt yolda çiçek açmaz" sözünden yola çıkıldığında, insan çiçekleri görebilmek için yaşamın zorlukları ile mücadele etmek, olumsuzluklarına karşı direnç göstermek, hayata son ver diye kulağına fısıldayan şeytanları ile savaşmak zorundadır. Bu zorunluluk yaşama alışkanlığından ve de aklın yargısına karşı galip çıkacak güce sahip olan ölüm karşısında sürekli geri atan bedenin yargısından kaynaklanmaktadır (Camus, 2021, s. 25).

Camus'ye göre yaşam anlamsızdır ancak bu anlamsızlık hayata bir değersizlik atfetmez, aksine yaşam ne kadar anlamsızsa o kadar iyi yaşanır ve o, bir yanılma olan intihardan insanı alıkoymaya çabalar (2021, s. 26, 67, 69). Günlük yaşamın rutinlerinden fırsat bulduğunda birey yaşamdaki anlamsızlığın farkına varır ve 'neden?' sorusu beyninin içinde gezinip durur. Bu soruya verdiği cevap ile ya 'mavi hap' içmeyi tercih edip yaşamın anlamsızlığının ayırımına varamadığı mekanik yaşamına döner ya da 'kırmızı hap' yutup sonunda intiharın ya da iyileşmenin olduğu uyanışı seçer. Mavi hap seçen kişi bir nevi intihara karşı isteklerini hayallerini gelecekte gerçekleştirmeyi, huzura yarınlarda ereceğini umut eder. O birey için intiharın karşısında umut durur bu da bireyi felsefi yok oluşa



sürekliler. Bu noktada asıl önemli olan yaşamın anlamsızlığının kabulünün bilinciyle yaşamaktır. Çünkü intihar yaşamda var olan anlamsızlığı ve tutarsızlığı ortadan kaldırmaz ancak intihar eden kişi ile uyumsuzluk arasındaki bağları kopartır. Dünyanın uyumsuzluğu olduğu haliyle devam eder ve kişi için ölüm de yaşam kadar anlamsızlaşmış, mantığa aykırılaştırılmış olur.

Camus'nün felsefesinin üzerinde durduğu iki ana konu bulunmaktadır. Bunlardan ilki insanın var oluşu ve evren ile ilişkisinin dinamiklerini belirlemeye çalışan "uyumsuzluk" kavramı ve yaşamdan vazgeçmemek için insanın kendi şeytanlarına karşı koyduğu "başkaldırı"dır (Gülsün, 2019, s. 73). Uyumsuzluk yani absürdizm insanın evrenin mantığa aykırı olduğunu anlayan, yaşamın tutarsızlığının bilincine varan ve yaşamda var olan her şeyi olduğu haliyle gören kişi ya da düşünce sistemidir (Yücel, 2021). "İnsanla yaşamı, oyuncuyla dekoru arasındaki bu kopma, uyumsuzluk duygusunun ta kendisidir" (Camus, 2021, s. 24). Camus, insanın tanıdık bildik bir dünyada yaşamak istediğini söyler (2021, s. 25). Bu nedenle de insan evrene ait her şeyi bilmek ve çevresindekileri kendinin yapmak ister. Birey dünya ile ilgili bilinebilecek her şeyi bilmek maksadıyla çaba sarf eder ancak evrendeki her şeyi bilmek, çevrede olan her nesne, olay ya da olguyu neden-sonuç içerisinde mantığa dayanan bir sisteme oturtmak mümkün değildir. Gerçek bilgiye ulaşmak olanaksızdır (Camus, 2021, s. 30). İnsanın her şeyi bilme isteği ile gerçek bilgiye ulaşmanın olanaksızlığının arasındaki uçurumdan uyumsuzluk yükselir (Camus, 2021, s. 39). Camus'ye göre (2021, s. 46):

"Uyumsuzluk duygusunun bir olay ya da izlenimin basit incelenmesinden doğmadığını, bir durumla belirli bir gerçek arasındaki, bir eylemle onu aşan dünya arasındaki karşılaştırmadan fıskırdığını söyleyebilirim. Uyumsuz her şeyden önce bir kopuştur. Karşılaştırılan öğelerin ne birinde ne de öbüründedir."

Böylelikle uyumsuz insanın zihninde var olan ile gerçekte var olanın karşılaştırılmasından meydana gelmiştir. Bu keşfin ardından önemsiz bir düşünce beyinde çakar ve bireyin uyumsuzluğu, insanın içinde var olan bir hiçlik, dünyadan kopuş, günlük yaşamın rutinlerinden uzaklaşma ve yaşama tutunma için yeni yöntemlerin arandığı varoluşsal sancıların yaşandığı bir süreç ile başlar. Uyumsuzluk insan ve dünyayı birbirine bağlayan yegâne bağıdır (Camus, 2021, s. 47). Uyumsuzluk somut gerçeklik dışında var olan her şeyden kaçmayı yadsır (Topakkaya ve Duykop, 2018, s. 6-7). Uyumsuzluk intihardan olabildiğince uzaklaşmaktır. Yaşamın mantığa aykırılığına rağmen yaşamayı tercih etmektir.

İntiharın tam zıttı umut etmek değildir. Umut etmek aynı zamanda hayal edilen bir dünyaya ait istenci dile getirir. Umut eden insan yaşamını yarına ötelere ve bir beklenti ve kaygı içerisinde yaşar. Umut etmek de intihar kadar aldanıştır. Umut etmek de bir vazgeçişdir. Umut eden insan yaşamın anlamsızlığının, saçmalığının farkına varamaz. Yaşamın uyumsuz olduğu bilincine ermek ve başkaldırı ise insanın intihara karşı cephesidir. Uyumsuzluğun farkındaki birey için başkaldırı yaşamdan vazgeçmeye karşı gerçekleştirilen bir eylemdir. Başkaldıran insan “geleceğini, biricik geleceğini fark eder ve ona doğru atılır” (Camus, 2021, s. 68). Böylece yaşamına bir değer atfetmiş olur.

## Ben Bu Dünyaya Yaşamaya Gelmedim: Sinema Filmlerinde İntihara Dair

Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk* isimli kitabında insanın keşfedilmek, bulunmak ve fark edilmek zorunluluğunu arzu ettiğini söyler (1985, s. 86). Bulunma arzusu sanat yordamıyla gerçekleşmektedir; tüm sanat dallarını içinde barındıran sinema sanatı da insana hem keşfetme yolculuğunda önderlik eder hem de insanlık durumlarını gözler önüne serer (Savaş, 2001, s. 166).

Sinema, insanın ve mensubu olduğu toplumun duygu, düşünce, kazanımlarını anlama ve anlamlandırmada bireye yardımcı olmaktadır (Kotan, 2023, s. 405). Sloven felsefeci Slavoj Žižek ise şöyle bir tespitte bulunmuştur: “Bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir” (Žižek, 2010, s. 15). İnsanlık tarihi ile bu kadar iç içe olan bir sinema yaşı dünyaya eşit olan ölüm temasına sıklıkla yer vermiştir. Yönetmen Ingmar Bergman *İmgeler* isimli kitabında *Çığlıklar ve Fısıltılar* (*Viskningarna och rop*, 1972) adlı filmdeki Agnes’in ölüm sahnesi ile ilgili aşağıdaki satırları yazmaktadır (Bergman, 1999, s. 64):

“Ölüme ilişkin hiç duygu yok. Ölüm kendi kendin ortaya çıkarsın, tüm çirkinliğini açığa vursun, sesini, görkemini duyursun. Artık atılması gereken adım geliyor. Dramın başında Agnes ölür. Yine de ölü değil. Odasında yatağında yatmakta. Ötekileri çağırıyor ve yanaklarından aşağı gözyaşları süzülüyor. Bana sarılın, beni ısıtın. Benimle kalın! Beni bırakmayın. Onun çığlıklarına kulak veren, onu kendi bedeniyle ısıtmaya çalışan yalnız Anna’dır. İki kız kardeş ise ölümün acısı karşısında şafağa dönmüş, kıpırtısız duruyorlar ve dehşet içinde ölenin acısını dinliyorlar. Artık oda sessiz. Birbirlerine bakıyor, tan vaktinin soluk ışığında yüzlerini güçlükle seçebiliyorlar.”

Zamanı mühürleme hedefini şiirler ile gerçekleştirmeyi hedefleyen Andrei Tarkovski'nin *Kurban (Offret, 1986)* filminde şöyle bir replik yer almaktadır: "Ölüm diye bir şey yok. Sadece ölüm korkusu var. Bu dehşetli bir korkudur. Bazen insanlara yapmaması gereken şeyleri yaptırır. Ölümden korkmamayı başarsaydık her şey ne kadar farklı olurdu."

Sinema, insan ve insana ait olan her şeyden beslenmektedir. Bu nedenle sinema filmlerinde yaşam, ölüm ve intihar konularını içermektedir. Ölüm, ölümün insan zihnindeki karşılığı, ölüm sonrası yaşam ve ölüme dair hemen her şey kurmaca ya da belge filmlerde kendilerine ait yeri bulmuştur. Ölümle birlikte intihar kavramına sıklıkla rastlanmaktadır.

İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı (Ta'm e guilass, 1997)* filminde kendini öldürmeyi isteyen ancak bunun için yardıma ihtiyacı olan Badii karakteri şu sözleri sarf eder:

"Hayatı Allah'ın verdiği ve uygun gördüğünde onu alacağına inanıyorsun. Fakat insanın devam edemeyeceği bir an gelir, tükenmiştir ve harekete geçmek için Allah'ı bekleyemez. O yüzden kendisi, harekete geçmeye karar verir. O an intiharın adlandırıldığı zaman vardır. O zaman intihar sözcüğünün sadece sözlüklere konulsun diye bulunmadığını kavrarsın. O eylemsel bir uygulama olmak zorundadır. İşte o an uygulama vaktidir. İnsan uygulaması üzerine bir karara varmalıdır... Kendimi bu hayattan kurtarmaya karar verdim."

Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)* isimli filminde doktor ile savcı arasında şu diyalog geçmektedir:

-Ya doktor, bir insan bir başkasını cezalandırmak için hakikatten kendini öldürebilir mi? Olabilir mi böyle bir şey?

-Zaten intiharların çoğu başka birini cezalandırmak için yapılmıyor mu Savcı Bey?

-Değil mi? Bravo. Bravo bende öyle düşünüyorum. Öyle tabi ki öyle.

Aynı ölüm gibi intihar kavramı, intihara ilişkin merak edilenler ya da intiharın motivasyon kaynaklarını, intihar eden karakterleri filmlerde görmek mümkündür.

## Amaç ve Yöntem

Cahit Kaya Demir'in filme ismini de veren Lütfi karakteri aracılığıyla öngörülemez dünya halleri, kişisel sıkıntılar, baş edilmesi güç psikolojik durumlar, olumsuz yaşam şartları ve varoluşumuzu daha sık sorgulatan olay ve durumların yol açtığı koşullar altında "Ölüm ile yaşam arasındaki birey Camus'nün uyumsuzuna dönüşebilir mi?", "Yaşamın anlamsız olduğu kabul edilebilir mi?", "Yaşamın anlamsızlığının kabulü bireye nasıl etki eder?" sorularına yanıt bulmak ve Üç Aşamalı İntihar Kuramı'nın öne sürdüğü gerekliliklerinin sınanması çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Çalışmanın örneklemini olan *Lütfi* filmini, Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni*'nde bahsettiği 'uyumsuz insan' kavramı ve psikoloji biliminde ikinci nesil intihar kuramları olarak nitelendirilen Üç Aşamalı İntihar Kuramı aracılığı ile nitel araştırma yöntemlerinden fenomenolojik yaklaşımının Martin Heidegger'in hermeneutik ilkesinden faydalanılarak incelenecektir. Heidegger'in hermeneutiği bireyin mekân yani Dünya ile olan ilişkisini bireyin dünya üzerinde varoluşuna dair deneyiminin altındaki gizli anlamı bulmayı sağlamaktadır (Parameshwaran, 2007, s. 194). Bu yöntem ile *Lütfi* filminin anlamlandırılması ve metnin altında var olan örtük anlamları görmek ve bunları gün yüzüne çıkarmak hedeflenmiştir.

Çalışmanın evreni, içerisinde intihar sahnesi bulunan Türk Sineması filmleri iken çalışmanın örneklemini yönetmenliğini ve senaristliğini Cahit Kaya Demir'in yaptığı 2016 tarihli ve 30 dakika uzunluğundaki *Lütfi* filmi oluşturmaktadır. Söz konusu film, bireyin dünya ile arasındaki ilişkiyi ve bireyin dünya üzerinde varoluş deneyimini yorumlayarak anlamayı sağlayacağı düşünüldüğü için tercih edilmiştir. Filmin ana karakteri olan Lütfi'nin intihar girişiminin altındaki gizli anlamları ve bireyin intihar deneyimine yaklaşımını psikolojik ve felsefi çerçeveler içerisinde aktarmayı kolaylaştıracaktır. Ayrıca alan yazında seçilen film ile ilgili bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan söz konusu filmin hem daha önce üzerinde çalışılmamış olması hem de çalışmanın evrenini oluşturan intihar temalı Türk filmlerinin yaygın olay örgüsünden uzak olması dolayısı ile tercih edilmiştir. Literatürde araştırmanın felsefi sınırlarını tayin eden 'uyumsuz insan' ve sinema filmlerine dair herhangi bir çalışmaya rastlanmadığı görülmektedir. Çalışmanın psikolojik dayanağını oluşturan ve psikoloji biliminde yeni ortaya çıkmış Üç Aşamalı İntihar Kuramı'na dair araştırmaların çoğunluğu psikoloji alanında sınırlı kalmış ve bu kuramı sinema sanatı ile bağdaştıracak

herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenlerle gerçekleştiren bu çalışma özgünlüğü ile alan yazına yeni katkılarda bulunmayı ve intihar kavramına farklı perspektiflerden değinerek bir sonraki çalışmalara öncü olmayı hedeflemiştir.

## Bulgular

### Lütfi Filminin Özeti

Film, eşini on iki yıl önce kaybetmiş ve yalnız yaşayan orta yaşlı Lütfi'nin yaşam ile ölüm arasındaki çizgi üzerinde yaşadığı karasızlığı konu edinmektedir. Lütfi yaşadığı kaybın ardından acı dolu yaşamına son vermek için Azrail'i beklememeye karar verir.

Bu amaç uğruna önce denize atlamayı, ardından kendini asmayı ve son olarak da bileklerini kesmeyi denemiştir fakat intihar girişimleri sürekli olarak basit ve sade sebeplerle yarıda kalmıştır. Bu tamamlanmamışlık Lütfi'nin apartman görevlisi Salih ile yediğı bir akşam yemeğinde son bulmuştur. İkili bu yemekte birbirlerine dünyalarındaki sıkıntılarından bahsederek. Salih'in kızı hastadır ve sağlığına kavuşabilmesi için yüklü miktarda para gerekmektedir ancak Salih'te bu eksikliği giderecek güç yoktur. İkilinin sohbeti bir ara Salih'in geçmiş yaşantısına gelir. Yıllar önce cezaevinde yatan Salih, zengin bir iş insanının ondan metresini öldürmesini istediğini onun da çocuğunu ameliyat ettirmek için bu isteği yerine getirdiğini anlatır. Bu anıyı duyan Lütfi'nin aklında bir şimşek akar ve Salih'ten kendini öldürmesini ister. Salih önce Lütfi'nin teklifini reddeder. Bir günlük düşünme taşınma süresinin ardından Salih Lütfi'nin teklifini kabul eder. Anlaşmanın ardından Lütfi'de çeşitli değişimler gözlemlenir. Lütfi artık içinde bulunduğu zamana ve mekâna erişmiştir. Günlük yaşam onun için artık eziyet olmaktan çıkmıştır. Neredeyse Salih ile yaptığı anlaşmayı unutmuştur ta ki apartmanda onunla karşılaşana kadar. Bu karşılaşmanın ardından Lütfi kaygı ve korkuya teslim olmuştur. Yaşanılan bu karşılaşmadan kısa bir süre sonra Salih anlaştığı gibi Lütfi'ye yardım etmeye gelir. Salih, elinde ip ile o sırada banyoda olan Lütfi'nin yanına gider. İkili boğuşarak banyodan çıkar ve yere düşer. Bir süre ikisi de yerde hareketsiz kaldıktan sonra Lütfi derin bir nefesle yattığı yerden doğrulur.

## **Lütfi Filminin *Sisifos Söyleni* ve Üç Aşamalı İntihar Kuramı Işığında İncelenmesi: Yaşam, Ölüm ve Uyumsuz**

### **Kayboluş Seferi**



**Görsel 1:** Lütfi, denize girip intihar etmeyi planlıyor



**Görsel 2:** Lütfi'nin intihar girişimi durduruluyor

Film, Lütfi karakterinin kıyıda uzun uzun denizi seyrettiği sahne ile başlamaktadır. Karakter bir süre sonra üzerindekiyi çıkarmaya başlar ancak çıkardığı kıyafetleri bir daha kullanılacakmış gibi dikkatli katlayarak düzenli bir şekilde ayağının yanına üst üste dizer. Bu ayrıntı ile Lütfi karakterinin biraz sonra yapacağı eyleme karşı bir tereddüt yaşadığı anlaşılmaktadır. Lütfi kıyafetleri dizerken sahildeki kayıklarda yaşamakta olan biri tarafından fark edilmektedir. Kayıkta yaşayan kişi: 'bu havada deniz girilmez diye' bağırarak Lütfi'nin yanına gelir. Lütfi yanına gelen kişinin söylediklerini cevapsız bırakarak denize bakmaya devam eder. Sonunda Lütfi'nin yanına gelen kişi onun gerçek amacını anlar. Lütfi bu farkındalığın ardından mahcup bir tavır takınır.

Camus'ye göre "istemek çelişkilere yol açmaktır" (2021, s. 38). Yani Camus, istemenin insanın hayata karşı aldırılmaz bir tavır takınmasına ve vazgeçmesine yol açtığını söyler. Zaten uyumsuz kavramı da bir istekten, her şeyi bilme ya da akıl yoluyla kavrama isteğinden ve bu isteğin talebini gerçekleştirilememesinden doğmuştur. Lütfi karakteri de ölümü (belki de o zaman ve mekân içindeki kendinin, özleminin, duygularının ölümünü) istemektedir ancak her seferinde başladığı noktaya geri dönmektedir. Camus'nün şu cümleleri Lütfi'nin içinde bulunduğu durum ile ilişkilendirilebilir: "Kendi kendime de, dünyaya da yabancıyım, yardım umabileceğim tek şey de bir şeyi kesinlemeye yeltenir yeltenmez kendi kendini yadsıyan bir düşünce" (Camus, 2021, s. 38). Lütfi içinde bulunduğu eski güzel günlere, tanıdığı bir dünyaya geçmiş kendine ve eşine duyduğu özlem duygusuna son verebilmek için intihar girişiminde bulunurken bir yandan da bedeninin azizliğine uğrar. "Bedenin yargısı" yok olma gibi bir tehlikenin karşısında bireyi engeller (Camus, 2021, s. 25). Bu noktada devreye Klonsky ve May'in Üç Aşamalı

İntihar Kuramı girer. İkilinin ikinci aşama olarak nitelendirdikleri "bağlılık" aşaması Lütfi karakterinde gözlemlenmemektedir. Bağlılık çoğunlukla diğer insanlarla bağlantı anlamına gelir (Klonsky ve May, 2015, s. 117). Burada karakter eşinin yokluğundan kaynaklanan bağlılık yokluğunu Üç Aşamalı İntihar Kuramı'nın önerdiği iş, proje, rol, ilgi alanı gibi diğer bağlılık türleriyle aşamamıştır.

### Yukarıya Bakıyorum: Boş



**Görsel 3:** Lütfi'nin evinin tavanına astığı ip



**Görsel 4:** Lütfi, tavandaki ipe bakıp intihar girişiminde bulunmayı düşünüyor



**Görsel 5:** Lütfi, intihar edemeyeceğini anlayıp ağlamaya başlıyor

Lütfi yaşam ile ölüm arasında sallandığı bir sonraki sahnede evin salonunun tavanında asılı olan intihar ipine bakmaktadır. Bu sefer sonucunu bildiği bir edim yerine, tavandaki halata uzun uzun bakarak intihar girişimini 'yeniden' bitiremeyeceği kanısına varır. Hem yaşam çizgisinin ötesine geçememe hem de yaşamın sınırları içerisinde var olamamadan dolayı ağlamaya başlar. Lütfi, Klonsky ve May'in bahsettiği ilk aşamadaki acı hissini içerisinde kıvrınmakta ve acısının son bulmasını istemektedir. Ancak umut ögesi hala yerini korumaktadır. Lütfi ölme umuduyla yaşamaktadır. Eşinin ölümünün ardından yaşamı eskisi gibi olmayan Lütfi, sürekli olarak denediği intihar girişimlerini başarıyla gerçekleştirme ve sonunda eşinin olmadığı yaşamdan kurtulmayı dilemektedir. Ölüm onun için içinde bulunduğu hayatından sıyrıлма şansını vermektedir, bu nedenle de intihar girişimlerini sürdürmektedir. Umud etmek de başka bir dünyaya duyulan özlem den kaynaklanmaktadır (Topakkaya ve Duykop, 2018, s. 6). Camus'ye göre insanın kendinden sıvışması için iki yöntem vardır bunlardan ilki intihar etmek ikincisi ise umut etmektir; bu iki yöntem de heba edilmiş bir çabadır (2021, s. 26).

Kısa süren ağlama krizinin ardından Lütfi, sehpanın üzerinde duran yoğurt ve şeker kasesine uzanıp yoğurdun içine şekeri katar ve dingin bir ağlama ile yoğurdu kaşıklar. Lütfi, bedenini yok etmek isteyen insanın aksine bir insanın hayatta kalabilmesi için gerekli temel ihtiyaçlarını giderir. Lütfi tutarlı olmak adına intihar girişiminde bulunmaktadır.



## Boşa Gideceği Aşikâr Bir Deneme



**Görsel 6:** Bileğini kesmeyi deneyen Lütfi, çalan telefonu açıyor



**Görsel 7:** Lütfi bir intihar girişimini daha gerçekleştiremeyip, ağlıyor

Lütfi, uyanır uyanmaz yatağının baş ucundaki komodinin çekmecesini açar ve içerisinden bir jilet çıkarır. Üçüncü intihar girişimini bileğini keserek gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. Önce jileti bileğine yatay bir şekilde yanaştırır ve bileğinde damarının üzerinde bir an tutar. Ardından endişe ile 112 Acil Çağrı Merkezini arar. Çağrı merkezindeki görevlinin seslenmesine cevap vermeden telefonu kapatır. Ardından jileti yeniden eline alıp bu sefer bileğinin üzerine dikey yönde getirir. Yine jileti saniyelerle ölçülebilecek süre zarfında bileğinin üstünde tutar ancak bileğin kesemez ve ağlamaya başlar. Bu sırada da evin kapısı çalınır. Lütfi kendini toparlayıp kapıyı açar.

“Bir insanın yaşama bağlılığında dünyanın tüm düşkünlerinden daha güçlü bir şey vardır” (Camus, 2021, s. 25). Camus'nün dile getirdiği bu güçlü etken insanın ölüm karşısında yaşadığı bilgisizlikten kaynaklanan korku ve kaygı karşısında kişi kendini hiç yaşamamış gibi olma, yok olma tehlikesine karşı koyar. Bu duruma aynı zamanda Üç Aşamalı İntihar Kuramı'nın acı ile birlikte var olmaz intihar teşebbüsünün gerçekleşmeyeceğini vurguladığı umut kavramının karakterde var oluşu da eşlik etmektedir (Klonsky ve May, 2015, s. 114). Bu yüzden ki Lütfi, günlük yaşantının akışı içerisinde oldukça sıradan ve basit, hemen hemen herkesin her an yaşayabileceği, kararlı bir insanı eyleminden alıkoyamayacağı denli küçük detaylar, tesadüfler ya da

söylemlerle intihar girişimlerini yarıda bırakmaktadır. İntihar girişimleri Lütfi'nin günlük yaşam pratiklerinin içine dahil olmuş bir alışkanlık haline gelmiştir. Ancak Camus'nün da söylediği gibi insanı intihardan alıkoyan bir yaşama alışkanlığı vardır. Lütfi'nin intihar girişimleri yaşama alışkanlığından daha üstün değildir.

## Bazı Şeyleri Tadında Bırakmak



**Görsel 8:** Lütfi, tavadaki ipi söküyor

Lütfi kapıyı açınca karşısında apartman görevlisi Salih'i görür. Salih, Lütfi'den apartmanın ortak kullanımında olan merdiveni ister. Lütfi merdiveni Salih'e teslim etmeden önce merdiveni salona getirir ve salonunun tavanında asılı olan halatı yüzünde memnuniyetini gizlemediği bir ifadeyle söker. Bu noktada Lütfi düpedüz intihar girişimlerinden vazgeçme yolunda bir adım atmıştır. Her intihar girişimi karşısında bir şekilde bedeninin aklına üstün çıkması ve bir şekilde bedeninin yok olmaya karşı kendini savunması ve özünde içinde bulunduğu özlem ve umutsuzluk dolu yalnız, sıkıntılı zamanlarına son vermek niyetinde olması ve artık intihar girişimlerini, ölme deneyimini yaşamayı kendi rutininde bir alışkanlık haline getirdiğini anlama yoluna doğru girmeye başlamıştır.

Lütfi artık Camus'nün "uyumsuz uslamlanma"sını yaşamaya başlamıştır. Lütfi artık "alışkanlığı gerçekleştirmede güçsüz, deneyimin derinliklerine inmekte yetersiz, başarısızlıkla alt üst olmuş bir evrenin bilincine varmış bir durumdadır" (Camus, 2021, s. 49). Lütfi, bu intihara başkaldırısı ile kendi zihninde şekillendirdiği, hayal ettiği dünya ile gerçek dünya arasındaki uçurumu fark etmiş, uyumsuzun uyanışı adına bir adım atmıştır.

## İntikam İttifakı



**Görsel 9:** Lütfi ve Salih dertleşiyor

Bu sahne Lütfi'nin değişiminin somutlaşmasında bir dönüm noktası olma niteliği taşımaktadır. Sahnede Lütfi ve Salih karşılıklı içip, dertlerini birbirleriyle paylaşmaktadır. Lütfi eşini 12 yıl önce kaybettiğinden, eşinden sonra yaşamın anlamını yitirdiğinden, bir çocuğunun dahi olmaması yüzünden zalim dünyada yapayalnız bir şekilde kaldığından, her gün Azrail'in kapısını çalmasını beklediğinden ancak Azrail'in onu unuttuğundan dert yanar. Salih'in başı ise kızı Nazlı'nın sağlık sorunlarıyla derttedir. Nazlı önceleri bir ameliyat geçirmiş ancak Nazlı'nın sağlığına kavuşabilmesi adına bir kez daha ameliyat olması gerekmektedir. Salih, Lütfi'ye cezaevinde olduğu için Nazlı'nın büyümesine tanıklık edemediğini kaçıır. Lütfi Salih'e cezaevinde olmasının sebebini sorar kısa bir direnişin ardından Salih olanları anlatır. Zengin bir iş insanının metresini öldürmesi karşılığında verdiği para ile Nazlı'yı ameliyat ettirebilmiştir. Salih'in daha önce birini öldürdüğünü öğrenen Lütfi ondan kendini öldürmesini ister. Eğer Salih onu öldürürse kızını ameliyat ettirebilmek için gereken parayı sağlayacağını söyler ancak bir şartı vardır: İçinde buldukları ayın 15 ile 30'u arasında bir tarihte öldürülmek ister. Salih Lütfi'nin bu teklifini reddeder. Konu ile ilgili düşünüp taşınan Salih ertesi gün Lütfi'ye teklifini kabul ettiğini bildirir.

Bu kabulün ardından da Lütfi'de gözle görülebilir değişimler yaşanmaya başlar. Klonsky ve May'in bir intihar girişiminin gerçekleşebilmesi için gerekli gördüğü ve ikilinin kuramlarının ilk adımını oluşturan 'acı' da ortadan kalkmıştır (2015, s. 114). Lütfi, Camus'nün vurguladığı gibi dünyanın anlamsız olduğu kabulünden yola çıkıp bu yolun

sonunda bir uyumsuzza dönüşerek dünyaya anlam ve derinlik katma amacındaki uslamlamayı yaşamaya başlamaktadır.



**Görsel 10:** Lütfi, Salih'ten kendini öldürmesini istiyor

## Neşe Kırıntısı, Heyecan Zerresi

Lütfi, Salih ile yaptığı anlaşmadan sonra film boyunca neredeyse ilk kez mutlu ve huzurlu görünür. Uyanır uyanmaz yatağının baş ucunda duran komodinin çekmecesin yönelmekten ziyade yataktan kalkıp içinde yaşadığı güne başlar. Kendine kiralık bir katil tuttuktan sonra Lütfi rahatlamış, özlem duyduğu eski günlerden, geleceğe dayanarak yaşamaktan vazgeçmiş ve içinde yaşadığı ana gelmiştir. Lütfi bir uyumsuzza dönüşmediği zamanlarda yeni bir intihar girişimi için "yarını istiyordun hep, tüm benliğinin bundan kaçınması gerekirken, yarının gelmesini diliyordun" (Camus, 2021, s. 32). Kendine tuttuğu kiralık katil ile yarını istemesi için bir sebep kalmamış ve içinde bulunduğu zaman dilimini yaşamaya başlamıştır. Lütfi kelimenin tam anlamıyla uyanmış, yaşam ve onun anlamsızlığı bilinci ile aydınlanıp intiharını yadsımış ve iyileşmeyi tercih etmiştir.



**Görsel 11:** Lütfi, mutlu bir şekilde uyanıyor

Albert Camus'ye göre (2021, s. 70):

"Bilinç çabucak gider ya da geri çekilir. Onu, havada, kendi kendisine kaçamak bir göz attığı o ölçülemez anda yakalamak gerekir. Günü gününe yaşayan insan oyalanmayı pek sevmez. Her şey onu sıkıştırır tersine. Aynı zamanda da hiçbir şey kendinden fazla ilgilendirmez onu, hele ileride ne olabileceği konusunda."

## Çaresizliği Kat Be Kat Aşan Korku



**Görsel 12:** Ölüm anlaşmasını unutan Lütfi, Salih ile karşılaşiyor



**Görsel 13:** Lütfi, ölümden korktuğunu itiraf ediyor

Lütfi içinde bulunduğu anı yaşamaya başladığından ve bundan zevk almaya başladığından beri ilk kez Salih ile karşılaşmıştır. İkili aralarındaki durumun gerginliğinden dolayı birbirleriyle konuşmamış ve yalnızca kısa bir göz teması kurmuştur. Lütfi yaşanan bu göz temasının ardından tıpkı bir uyumsuzun yaptığı gibi olduğu haliyle kabul ettiği hayatının elinden alınması fikri karşısında dehşete kapılmıştır.

İnsanlık ölüm olduğu gerçeğini bilmiyormuş gibi yaşar çünkü "gerçekte ölüm deneyimi yoktur" (Camus, 2021, s. 33). Ölümle ilgili bilgiye başkalarının anlattıklarından ulaşırız. Camus'ye göre deneyim yoluyla elde edilmeyen her türlü bilgi güvenilmezdir ve hangi temele dayandırılırsa dayandırılırsın bir geçerliliği yoktur (Camus, 2021, s. 34). Bu yüzden

ölüm ile ilgili bilinenler usa yatkın değildir. Uyumsuz insan için baş kılavuz olan us, ölümün ardındakileri bilemeyeceğinin bilincine varır. Bu nedenle de ölümü istemez, ölüme karşılık olarak geleceğe dair umut beslemez. O içinde yaşadığı andadır. Bu nedenle Lütfi içinde bulunduğu durumda bir aydınlanma yaşamış. Bıraktığı geçmiş özlemleri ve ruh halinin onu soktuğu zor durum karşısında korku ve kaygıya kapılmış. Hayatta kalma isteği bir kez daha perçinlenmiştir.

## Hayat Hastalığı



**Görsel 14:** Salih, boynuna doladığı iple Lütfi'yi banyodan çıkartıyor



**Görsel 15:** Lütfi ve Salih yerde hareketsiz yatıyor





**Görsel 16:** Kavgayı kazanan Lütfi, yerden kalkıyor

Lütfi, intihar girişimleri olmadan, çevresindeki insanlarla her zaman olduğundan daha fazla iletişimde ve tabiri caiz ise yaşamaktan zevk alarak geçirdiği günlerden bir gün sonu duşa girer. Anlaşmayı unutmayan Salih elinde bir halat ile Lütfi'nin evine sessizce girer. Lütfi'nin banyoda olduğunu anladıktan sonra dikkatli ve sessiz adımlarla banyoya doğru ilerler ve ani bir hamle ile banyoya girer. Bu noktada banyonun içinden boğuşma sesleri gelir ve ardından Salih ve boynuna ipi geçirdiği Lütfi banyonun dışına taşar. İkili, bir arbedenin ardından yere düşer ve belli bir süre yerde hareketsiz yatarlar. Bu hareketsizliği ve sessizliği Lütfi'nin derin ve kısa nefesleri bozar. Ardından Lütfi yattığı yerden elinde bir tornavida ile kalkar. Yaşamını sonlandırmak için çeşitli girişimlerde bulunan bir karakter yaşamı uğruna savaşıyor bir karaktere dönüşmüştür.

Camus'ye göre "Beden, sevgi, yaratım, eylem, insan soyluluğu, bu dünyada yerini yeniden alacak o zaman. İnsan orada büyüklüğünü besleyen ilgisizlik ekmeğini ve uyumsuzluk şarabını yeniden bulacak"tır (Camus, 2021, s. 66). Lütfi yaşamın mantığı aykırılığını kabul etmiş, geçmiş günlere ve eşine karşı duyduğu özlemden vazgeçmiş, şu anı yaşamış, yaşam şartlarını olduğu kabul etmiş ve uyumsuz insana dönüşmüştür.

## Sonuç

İnsan, ölüm karşısında nahoş duygu ve düşüncelere kapılır. İnsan için ölüm deneyimi yoktur. Ölüm ve sonrasında yaşanacak olanlar insan için bir bilinmezliği ve kaos beraberinde getirir. Yok olma, dünyadan silinme, dünya üzerinde geçirdiği sürenin bir delilinin olamaması ve unutulma düşünceleri insana korku ve kaygı verir. Bu negatif duyguların yükü ile yaşamayacağını bilen insan ölüm yadsıyarak yaşar. Albert Camus,

*Sisifos Söyleni*'nde dünya üzerinde yaşamamış hemen hemen herkesin, hatta en sağlıklı ve sağlam sayılabilecek bireylerin bile kendi ölümünü düşlediğini yazmıştır ancak küçük bir yüzde intiharı bir eyleme dönüştürüp girişimde bulunur. Bu nokta Klonsky ve Amy'in 2015 yılında ortaya koyduğu Üç Aşamalı İntihar Kuramı bireyin intihar düşüncesini bir intihar girişimine dönüştürmesi için belirli aşamalardan geçmesi gerektiğini öne sürmüştür. Kurama göre bireyin intihar süreci bir düşünce ile başlar ve üç aşamadan geçerek sonunda intihar girişimine evrilir. Klonsky ve May kişideki intihar düşüncesinin acı ve umutsuzlukla kök saldığını belirtir ki bu intiharın ilk aşamasıdır, ardından acı ve umutsuzluğa ikilinin bağıllık ismini verdiği ikinci aşama gelir ve son olarak birey son adım olan intihar teşebbüsünde bulunur (2015, s. 116-119).

Birinci aşama yani acı ve umutsuzlukta kastedilen genellikle psikolojik bir acıdır. Kişi için acı günlük hayatının tamamını kapsıyorsa yaşamak onun için çekilmez hale gelir ancak intihar düşüncesinin oluşabilmesi için acıya umutsuzluk eşlik etmelidir (Klonsky ve May, 2015, s. 117).

Kuramın ikinci aşaması bağıllıktır. Klonsky ve May 'bağıllık' kelimesini oldukça geniş anlamıyla almışlardır. Bağıllık aşamasında bireyi hayata tutunduran, bir umuda yürümesini sağlayan öğenin var oluşudur, ikili bu bağıllığın bir kişiye bir işe bir projeye bir role ya da bir ilgi alanına aidiyetlikle sağlanabileceğini yazmaktadır (Klonsky ve May, 2015, s. 118). Bir kişi acı içinde ve yarınlara olan umudunu kaybetmiş bir de üstüne yaşam ile olan bağı koptuysa intihar etme potansiyeli artmaktadır. Kuramın üçüncü aşaması intihar teşebbüsünde bulunmadır. Birey intihar düşüncesini ekip yeşerttiğinde geriye cevabı merak edilen tek bir soru kalır: "kişi ölme isteğini bir kesinliğe kavuşturacak mı?" Klonsky ve May bu sorunun cevabının eğilimsel, edinilmiş ve pratik olmak üzere üç değişkene bağlı olarak verilebileceğini söyler; onlara göre eğilimsel değişken, büyük ölçüde genetik tarafından yönlendirilen ilgili değişkenleri ifade ederken edinilmişlik acı, yaralanma, korku ve ölümle ilişkili deneyimlere alışmayı ifade eder ve son olarak pratik ise intihara neden olan somut faktörleri ifade eder (2015, s. 119).

Araştırmancının felsefi sınırları Albert Camus'nün 'uyumsuz insan' kavramına dayanmaktadır. Camus'ye göre yaşam anlamsızdır ancak bu anlamsızlık hayata bir değersizlik atfetmez aksine yaşam ne kadar anlamsızsa o kadar iyi yaşanır ve o, bir yanılma olan intihardan insanı alıkoymaya çabalar (2021, s. 26, 67, 69). Camus, uyumsuzluk olarak isimlendirdiği bu düşünce sistemini yaşama dair temel olarak almıştır. İnsan uyumsuzluğu kabul ettiği zaman yaşamı da kolaylaşacaktır. Ona göre yaşamın da



ölümün de bir anlamı yoktur. İnsan yaşasa da ölse de uyumsuzluk ve olmaya devam edecektir. Bu yüzdendir ki birey yaşamın anlamsızlığına, mantığa aykırılığına, tutarsızlığına ve saçmalığına rağmen yaşamayı tercih etmelidir. Uyumsuz insan, uyumsuz bir uslanma ile uyanıp, yaşamın absürtlüğüne farkına varılmalı, yaşam olduğu gibi kabul edilmeli, geleceğe dair bir umut beslenmemeli, şu anda yaşamalı, kendiyile uzlaşmalı, kendi sınırlarını bilmeli, dünyaya ve kendine yabancı olduğunun bilincinde olarak yaşamalıdır.

Film evreninde intihar eden bireylerde filmin yaratıldığı tarihsel süreç içerisindeki egemen söylemin sınırları içinde yeniden inşa edilir. Sinemanın intihar ve ölümle ilgili tek bağlantı noktası bu değildir. Sinema bir yandan ölümsüzlüğü vadederken bir yandan da içinde bulunulan anı öldürür. Filmsel evrende yeniden bir yaşam inşa eder, yeri geldiğinde bu yapıyı yerle bir eder ve izleyicisine ölümü hatırlatır. Bireyi yaşam ölüm ve intihar üzerine düşünmeye sevk eder.

Türk sinemasında ölüm ve intihar üzerine çekilen filmlerden biri de *Lütfi*'dir. Cahit Kaya Demir'in yönettiği ve ana karakteri ile aynı ismi taşıyan film, hayatında tanıdığı ve bildiği dünyadan, güzel günlerden, tatlı duygulardan eser kalmamış olan Lütfi'nin ölmek ile yaşamak arasında kalışını anlatmaktadır. Yaşamına son vermek için önce denize atlamayı, ardından kendini asmayı ve son olarak da bileklerini kesmeyi denemiştir. Ancak yaşama alışkanlığı ve insanın yok olma karşısında geri atmasına sebep olan beden yargısı ile intihar girişimlerini sonuçlandıramamıştır. Lütfi'nin kendine yaşamı zehir ettiği günlerin sonu ise Lütfi'nin oturduğu apartmanın görevlisi ile yaptığı anlaşma ile son bulmuştur. Apartman görevlisi Salih, hasta bir çocuğa sahiptir ve kızının sağlığına kavuşabilmesi için gerekli maddi gücü yoktur. Bir akşam Lütfi ile oturup, dertleştikleri içki masasında yaşadığı bu sorundan ve daha önce bu sorunu çözebilmek için cinayet işlediğinden bahsetmiştir. Bunu duyan Lütfi Salih'ten kendini öldürmesini istemiş ve Salih yaşadığı kararsızlığın ardından bu teklifi kabul etmiştir. Bu kabulün ardından da Lütfi'nin yaşamında değişimler meydana gelmiştir. Lütfi artık uyanır uyanmaz jilete sarılmamakta, çevresi sosyalleşmekte, gününü olduğu gibi yaşamaya başlamıştır.

Lütfi karakterinin sahte intihar girişimleri ile geçen süreci Üç Aşamalı İntihar Kuramı'nın perspektifinden değerlendirildiğinde, Klonsky ve May'in iddia ettiği gibi bir kişinin intihar teşebbüsünde bulunabilmesi için acı ve umutsuzluk ile hayata olan bağlılığın kopmasının bir arada bulunması gerektiği gözlemlenmiştir. Karakter psikolojik acıya sahiptir ama geleceğe dair umudu bulunmaktadır. Salih ile gerçekleştirdiği anlaşmanın

ardından ise yaşam ile kopan bağları tamir olmuş ve boşa gideceği aşikâr olan intihar girişimleri kesmiştir. Lütfi'nin yaşadıkları *Sisifos Söyleni* açısından değerlendirildiğinde karakterin Camus'nün ortaya çıkardığı 'uyumsuz insan'a dönüşmüştür. Lütfi bir nevi kendi ile uzlaşmış, kendi sınırlarının farkına varmış, ne geçmişi ne de geleceği düşünmeden şu anı oldu gibi yaşamaya başlamış, umut etmeyi bırakmış, yaşamın ona verdikleriyle yetinmiştir. Lütfi bu süreçte uyumsuz bir uslanmayı başlatmış ancak henüz bunun farkında değildir. Ancak Salih'in onu öldürmeye geldiğinde yaşamı için Salih ile boğuşup, hayatta kalabilmek adına Salih'i öldürdüğü gün bir uyumsuz olduğunun ayırımına varabilmiştir. Lütfi artık yaşamın anlamsızlığını, dünyanın mantığa aykırılığını, tutarsızlığını ve saçmalığını görmüş, bunları kabul etmiş ve yaşama hizmet eden uyumsuzluk kavramının, var olmanın uyumsuzluğu ile davranışta bulunmuştur.

Çalışma boyunca tercih edilen filmdeki ana karakter olan Lütfi'nin intihar girişimlerinin ardında gizli olan anlamlar Üç Aşamalı İntihar Kuramı ve *Sisifos Söyleni* aracılığıyla yorumlanmıştır. Heidegger'in hermeneutiği aracılığıyla Lütfi karakterinin dünyada varoluş deneyimi çalışmanın psikolojik ve felsefi sınırları içerisinde yorumlanıp anlamlandırılmaya çalışmıştır. Bu uğraş neticesinde Lütfi karakterinin intihar deneyimini bir yardım çığılığı olarak yorumladığı, Klonsky ve May'in Üç Aşamalı İntihar Kuramı'nda iddia ettikleri gibi acı ve umutsuzluk var olması ile bağlılığın ortadan kalkmasının intihar teşebbüsü için gerekli olduğu, bireyin Camus'nün öne sürdüğü gibi yaşamın absürtlüğüne rağmen yaşamaya değer olarak görebileceği anlaşılmıştır.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

Acar, E. (2007). *Ölümlülük, ölümsüzlük ve yapay zekâ*. Altkitap.

Akdaş, C. (2022). *Türk sinemasında intihar*. Urzeni Yayınevi.

Alptekin, K., & Duyan, V. (2014). *İntihar ve intihar girişimi kavramlar, yaygınlık, müdahale, önleme ve öyküler*. Yeni İnsan Yayınevi.

Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

- Bergman, I. (1999). *İmgeler* (G. Taşkın, Çev.). Nisan Yayınları.
- Bulut, B. P., & Demirbaş, H. (2021). Kırılma noktası: İkinci nesil intihar kuramları. *Nesne Dergisi*, 9(20), 418-431. <https://www.nesnedergisi.com/makale/pdf/1599570249.pdf>
- Camus, A. (2021). *Sisifos söyleni* (T. Yücel, Çev.). Can Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Film]. Zeynep Özbatur Atakan, vd.
- Durkheim, E. (2013). *İntihar* (Z. İlkelen, Çev.). Pozitif Yayıncılık.
- Freud, S. (1993). Yas ve melankoli (O. E. Berksun, & R. Uslu, Çev.). *Kriz Dergisi*, 1(2). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41114/496941>
- Gülsün, F. (2019). *Albert Camus felsefesinde uyumsuzluk ve intihar* (Tez No. 569406) [Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Günday, H. (2021). *Kinyas ve Kayra*. Doğan Kitap.
- Hökeleki, H. (1991). Ölüm ve ölüm ötesi psikolojisi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3(1), 151-165. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uluifd/issue/13505/163354>
- Joiner, T. (2005). *Why people die by suicide*. Harvard University Press.
- Keleş, M. (2022). *İntihar düşüncesi ile intihar girişimini ayırt edici etmenler olarak psikolojik belirleyici öğeler* (Tez No. 735015) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Kissadanfilm. (2018, 6 Mayıs). LÜTFİ KISA FİLM (Kısa Film Short Movie) [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=p4aC84P\\_GGQ](https://www.youtube.com/watch?v=p4aC84P_GGQ)
- Kiyarüstemi, A. (Yönetmen). (1997). *Ta'm e guilass* [Film]. Abbas Kiyarüstemi, Alain Depardieu.
- Klonsky, E. D., & May, A. (2015). The Three-Step Theory (3ST): A new theory of suicide rooted in the "Ideation-to-Action" framework. *International Journal of Cognitive Therapy*, 8(2), 114-129. <https://www2.psych.ubc.ca/~klonsky/publications/3ST.pdf>
- Maris, R. W. (2019). *Suicidology: A comprehensive biopsychosocial perspective*. Guilford Publications.
- Parameshwaran, M. (2007). Understanding, interpretation and language: A reading into Heidegger's hermeneutics. In R. Ghosh & M. Ghosh (Eds.), *Language and interpretation: Hermeneutics from East-West perspective* (pp. 194-207). Northern Book Center.
- Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk* (A. Bezirci, Çev.). Say Yayınları.
- Savaş, H. (2001). *Sinema ve varoluşçuluk* (Tez No. 101687) [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Schopenhauer, A. (2021). *Mutlu olma sanatı* (Ş. Sunar, Çev.). Can Yayınları.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 sonrası yeni Türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 97-118. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4782/65930>
- Tarkovski, A. (Yönetmen). (1986). *Offret* [Film]. Svenska Filminstitutet.
- Topakkaya, A., & Duykop, Z. S. (2018). Albert Camus'de felsefi intihar ve başkaldırı. Atlas I. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, Nevşehir, Türkiye. <https://avesis.erciyes.edu.tr/yayin/2dab2c79-6fba-43d8-b6bc>

7409887b3f1c/albert-camusde-felsefi-intihar-ve-baskaldiri/document.pdf

Yavuz, Ö. Y. (2013). *Benlik kurguları intihar ve intihara yönelik tutumlar* (Tez No. 376845) [Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Žižek, S. (2010). Sunuş: Toplumsalın kalbindeki film (S. Ertekin, Çev.). B. Diken, & C. B. Laustsen (Ed.), *Filmlerle sosyoloji* (s. 11-15). Metis Yayınları.

# Derviş Zaim ile Söyleşi: “Eğer Kendi Hikâyeni Anlatabiliyorsan Hayattasın Demektir”

## Interview with Derviş Zaim: “If You Can Tell Your Own Story, You Are Alive”

Özgü YOLCU<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, İletişim  
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema  
Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ö.Y. 0000-0003-4312-6511

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Özgü YOLCU,

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi,  
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,  
İstanbul, Türkiye

**E-posta/E-mail:** ozguy@istanbul.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 18.11.2023

**Kabul tarihi/Accepted:** 23.11.2023

**Atıf/Citation:** Yolcu, Ö. (2023). Derviş Zaim ile söyleşi: “Eğer kendi hikâyeni anlatabiliyorsan hayattasın demektir”. *Filmvisio*, 2, 191-215. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0018>

### Öz

Geleneksel sanatlardan da beslenerek kendi özgün sinema dilini kuran yönetmen Derviş Zaim, son filmi *Tavuri* belgeselinde suç olgusuna odaklanıyor. Sekiz yıl süren, uzun bir araştırma ve gözlem süreci sonucunda hazırladığı belgeselde Derviş Zaim, çocukken aynı mahallede oyunlar oynadığı bir çocuğun hikâyesini anlatıyor. Filmin ana karakteri olan Mustafa Serttaş, küçük yaştan itibaren suç işlemeye başlamış ve yıllar geçtikçe ünlü bir dolandırıcıya dönüşmüş. Bu süreçte “Tavuri” (Şeytan) lakabıyla anılmaya başlanan Mustafa Serttaş’ın hayatının büyük bölümü hapisanelerde geçmiş. Derviş Zaim, çocukluğundan sonra hiç görmediği Mustafa Serttaş ile 40 yıl aradan sonra belgesel projesi için yeniden bir araya gelmiş ve ortaya yapılması çok zor ancak -özellikle küçük bir çocuğun nasıl olup da yıllar içinde bir suçlu hâline gelebildiğini anlamaya çalışmış insanlar için önemli bilgiler barındıran bir eser çıkmış. Belgesel boyunca Mustafa Serttaş’ın içinde bulunduğu sosyo-ekonomik şartlar ve psikolojik özellikleri ile ilgili önemli bilgiler aktarılıyor. Zaim, belgeseli hazırlarken aynı zamanda bir değer araştırması sürecinin içerisine girdiğini ifade ediyor. Belgeseli oluştururken ‘mahremiyet’ ve ‘merhamet’ kavramlarını ön plana çıkararak seyircinin konuya farklı pencerelerden bakması için çaba harcıyor. Derviş Zaim ile Ulusal Uzun Metraj Film Yarışma jürisi başkanlığı yaptığı 34. Ankara Film Festivali esnasında söyleşi yaptık. Derviş Zaim ile filmin biçim ve içerik özelliklerinin yanı sıra, suç olgusu hakkındaki düşüncelerini, sanat anlayışını ve bir film yönetmeni olarak suç ile ilgili bir belgesel hazırlarken kendisine koymuş olduğu kuralları konuştuk. Ayrıca yeni teknolojilerin yaygınlaşmasının film endüstrisi ve film dili üzerindeki etkileri hakkındaki görüşlerini de öğrendik.

**Anahtar Kelimeler:** Derviş Zaim, Türk sineması, belgesel, suç, mahremiyet, merhamet

### Abstract

Director Derviş Zaim, known for his distinctive cinematic style rooted also in the traditional arts, explores the phenomenon of crime in his latest documentary, *Tavuri*. In his eight-year documentary, brought out as a result of a long research and observation process, Derviş Zaim chronicles the life of his childhood friend, Mustafa Serttaş, with whom he had played games in the same neighbourhood. Serttaş, the protagonist in the documentary, embarked on the path of crime in his

youth, eventually gaining notoriety as a skilled fraudster. He was nicknamed "Tavuri" (The Devil) and was incarcerated for most of his life. Zaim reunited with Serttaş on a documentary project after four decades and eventually a challenging but containing significant information work of art -especially for those who try to understand how a little boy turned into a skillful fraudster in years- was revealed. The film explores the socioeconomic conditions and psychological characteristics that influenced Serttaş's criminal trajectory. Zaim delves into the value systems, highlights the concepts of privacy and compassion, and encourages his viewers to

see his subject through diverse perspectives. Zaim served as chairman of the National Feature Film Competition jury at the 34th Ankara Film Festival, where we engaged him in a conversation about the film's form and content and sought his insights into crime, his artistic philosophy, and the guidelines he imposed upon himself while crafting his documentary. We also learned about his opinions on how technological advancements have influenced the film industry and cinematic language.

**Keywords:** Derviş Zaim, Turkish cinema, documentary, crime, privacy, compassion

## Özgü Yolcu: Son belgesel filminiz *Tavuri*'yi yapmaya ne zaman ve nasıl karar verdiniz? Yapım aşaması kaç yıl sürdü?

Derviş Zaim: Sekiz yıl sürdü. Beş yıl çektik, üç yıl post-prodüksiyon sürdü. En başta suç olgusuyla ilgili bir film yapmak istiyordum. Bunu araştıran bir tarafı olsun istiyordum ama derya deniz bir konu olduğunun elbette farkındaydım. Genellikle bir projeyi oluştururken üç tane nokta vardır saldıracığınız. Ya konseptten gidersiniz ya çatışmadan gidersiniz ya da karakterden gidersiniz. Bunlardan birini bulunca da öteki eksik olan iki taneyi bulmaya çalışırsınız. Bu projede de somut olarak başlayıp, referans alabileceğim bir karakter bulabilme ihtimalinin yüksek olduğunu görüyordum, biliyordum. Çünkü Mustafa Serttaş'ın (Tavuri'nin) kendisi zaten her şeyin başlangıcıydı. Dolayısıyla Mustafa Serttaş'ı seçip, onun etrafında bir çatışma veya bir konsept yakalama biçiminde bir sürecin beni beklediğini aşağı yukarı tahmin edebiliyordum. Mustafa Serttaş'ı kırk senedir görmemiştim. Onunla ilgili bir kitap yazmış olan Gazeteci Aral Moral'ı tanıyordum. Kendisinden rica ettim. "Mustafa Serttaş ile görüşmek istiyorum. Gidelim, buluşalım, sen aracı olur musun?" dedim. O da sağ olsun kabul etti. Bir kafede, çocukluğumdan kırk sene sonra onunla ilk kez görüştük. Beni hatırladı. Kahve içtik ve muhabbet ettik. Ona çekim yapmak istediğimi, mümkün olup olamayacağını sordum. Hayır demedi ama bir zaman-mekân, randevulaşma da söz konusu olmadı. Sonra kendi işime gücüme ve İstanbul'a döndüm. Arada yine iki haftada bir Kıbrıs'a gidip ders veriyordum. Duyduk ki hapisaneye düşmüş Kuzey'de. Kuzey Kıbrıs Türkiye Cumhuriyeti İçişleri Bakanlığından izin aldım. Suçlularla ilgili, suç olgusu ile ilgili bir şey vardı kafamda. Mustafa Serttaş ile konuşmaya başladık ve bu neredeyse bir yıla yakın devam etti.



Görsel 1: Derviş Zaim.

***"BİR YÖNETMEN SETE GİTTİĞİNDE YAPMASI GEREKEN ŞEY, İÇİNDE BULUNDUĞU ZAMAN DİLİMİNİN BÜTÜN O TITREŞİMLERİNİ, ZENGİNLİĞİNİ YANSITABİLECEK ESNEKLİĞE, SEZGİYE VE AÇIKLIĞA SAHİP OLMAKTIR. KENDİNİ BU BİLİNÇ, ZİHİN VE DUYGU MODUNA GETİRMEKTİR."***

## Ö.Y.: Başlangıçta da video kayıt alıyor muydunuz?

D.Z.: Tabii, tabii. Her şey kayıtlı. Hatta meraklısı için şunu söyleyeyim. Onunla yaptığım o konuşmalar çok çok büyük bir miktara ulaşmıştı. Onları montajladık, kırk dakikalık, beş bölümlük bir söyleşi dizisi hâline getirdik. Onunla birlikte yaptığım ve kaydettiğim o görüşmelerin de onun kafa yapısını, psikolojisini, kriminolojiyi yansıtabilme kapasiteleri bakımından kıymetli olabileceğini düşünüyorum. Dolayısıyla onları da kamuoyuna sunmak isterim ileride.

## Ö.Y.: Daha önceki yıllarda çekmiş olduğunuz filmlerinize hem farklı hikâyeler hem de farklı biçimsel özellikler dikkat çekiyor. Biçim açısından cesur denemeler yapıyorsunuz. Bunları yaparken geleneksel sanatlardan yararlandığınız gibi yeni anlatım yolları da bulmaya çalışıyorsunuz. *Tavuri* sizin ikinci belgeseliniz. Bu belgeselin biçimsel özelliklerine nasıl karar verdiniz?

D.Z.: Zaman içerisinde şu anda aldığı biçimi aldığını söylemem gerekiyor. O röportajlar bir süre sonra onun hapisanedeki gündelik yaşamını saptama biçimine dönüşmeye başladı. Yavaş yavaş oldu bu. Hapishanenin yöneticilerinin ve *Tavuri*'nin güvenini kazandık. Çok küçük bir ekipten oluşuyorduk. Çok küçük, mütevazı bir ekipman vardı. Fuat Sözen görüntü yönetmeniydi. Evren Maner ses alıyordu ve benim rejisi asistanlığını yapıyordu. Böyle küçük bir ekiple çalışmak ve o küçük ekibi hiç değiştirmemek, ekibin uyumu, *Tavuri*'nin bizi daha fazla benimsemesine yol açtı. Daha fazla benimseme başka şeyleri tetikledi. Biz onu, dediğim gibi, günlük hapishane rutini içerisinde saptamak için talepte bulunduk. Bu talep karşılık gördü hapishane yönetimi tarafından. Biz onu yavaş yavaş ranzasında, koridorlarda, yemek yediği yerlerde, televizyon odasında çekmeye başladık. Röportajlar yaptığımız belgesel, yavaş yavaş gözlemci belgesele doğru evrimleşmeye başladı. Gözlemci belgesel, Türk belgeselinde vardır ama fazla değildir. Ben iyi bir gözlemci belgesel yapabilmek için elimden geleni yapmaya gayret ediyordum o sıralarda.

Burada şu soruya da yanıt vermemiz gerekiyor. *Tavuri* niçin bizimle bu kadar konuşmaya devam etti? Muhtemelen hayatı boyunca ilk kez kendisi ile konuşan, kendisini dinleyen birilerini bulmuştu. O konuşmalarımız bir süre sonra bir terapiye dönüşmeye başladı. Konuşuyordu ve konuştuğça konuşmaktan zevk alıyordu. Kendisini anlatmaktan zevk alıyordu. Böyle bir platform bulduğu için mutluydu. Ben de bunu olağanüstü bir fırsat olarak görüyordum ve devam ettik.



**Ö.Y.:** Sizin diğer filmlerinizde de bu var aslında. Yani insanın kendi hikâyesini anlatma isteği, kendini anlatma çabası... Bu, sizin filmlerinizde bazen bir sanatçının sanat eserleriyle kendini anlatma çabası şeklinde bazen de herhangi bir karakterin günlük yaşantı içinde kendisini çevresindekilere sözlü olarak anlatma çabası şeklinde karşımıza çıkıyor. Bu sizin için filmlerinizde sürekli olarak vurguladığınız önemli bir konu.

D.Z.: Doğru bir şeye denk düşüyor. Çünkü benim *Tavuri*'den önce yaptığım kurmaca filmimin kahramanı olan Ahmet karakteri -ki Suriye'de eski bir muhaberat çalışanıdır- Suriye iç savaşı esnasında gördüğü insanlık dışı hikâyeleri anlatmak için yanıp tutuşan bir adamdır. Kendi hikâyesini anlatmanın serüvenine karışır. *Flaşbellek* filmi de onun kendi dilini, kendi hikâyesini bulmasının hikâyesidir. Dolayısıyla benim filmlerimde, sesi olmayan ama sesini bulmak için çırpınan karakterler, bir örüntü olarak vardır.

**Ö.Y.:** Evet. Örneğin *Balık'ta var Çamur'da var...*

D.Z.: Dünyazad'ını arayan Şehrazatların hikâyesi... *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad, hikâye anlatabildiği ölçüde hayatta kalır. *Binbir Gece Masalları*'nın göbeğinde yer alan motif, hikâye anlatmanın yaşamak ile eş anlamlı olduğudur. Şehrazat Dünyazad'a, zalim hükümdara hikâye anlatır. Eğer kendi hikâyeni anlatabiliyorsan hayattasın demektir. Hikâyelerden elde edebileceğimiz bu gözlem, bir sürü yoruma bizi çağırın bir cümle. Kendi hikâyeni anlatabiliyorsan, kendi hikâyeni inşa edebiliyorsan, kendi dilini inşa edebiliyorsan yaşıyorsun demektir bu aynı zamanda. Dolayısıyla kahramanlarım kendi

**"HAPİSHANELER,  
GARDİYANLAR, POLİSLER,  
ADLİ, HUKUKİ SİSTEM  
GÜÇLÜ VE SİSTEMATİK  
OLMALI AMA NE YAPARSAN  
YAP İKİ EK ŞEY DAHA LAZIM  
SANA: MAHREMİYET VE  
MERHAMET. BU İKİSİNİ  
YEDEĞİNE ALMAKSIZIN  
SUÇU ÖNLEMEN ADINA  
YOLA ÇIKAN HERHANGİ BİR  
TEDBİR PAKETİ YIKILMAYA,  
ÇÖKMEYE MAHKÛMDUR."**



**Görsel 2:** *Tavuri* (2023) filminden bir kesit.

arayan insanlar. Tavuri de kendisini dinleyip, kendisi ile konuşabilecek, bir şey paylaşabilecek bir Dünyazad arıyordu belki de. Herkes gibi.

Gözlemci belgesel yavaş yavaş malzemesini üretti, birikmeye, büyümeye devam etti. Tavuri tahliye olduktan sonra da devam etti gözlemci belgesel stili. Fakat bir süre sonra gözlemci belgesel türünden başka belgesel türlerine geçme ihtiyacı doğdu. Niçin? Filmi çekerken üstüne gittiğimiz konseptlerden bir tanesi şuydu: Bir suçlu, antisosyal kişilik bozukluğu teşhisi konmuş bir suçlu, acaba değişebilir mi? Kendi vicdanının sesini duyma ihtimali var mı? Daha doğrusu vicdan onda oluşabilir mi? Bu konsept, bu önerme, bu hipotetik sorunun Tavuri'nin kendi vicdanının sesini dinlemesi yönünde gerçekleşmesi ihtimalinin düşük olduğunu gözlemci belgeselin içerisinde yol alırken yavaş yavaş fark ettik. Bu durumda belgesel böyle bitebilirdi. Sorun olmazdı. Ama malzemenin potansiyelinin altında bir belgesel elde etme ihtimali ortaya çıkacaktı ki bu kadar uğraştıktan sonra böylesi bir sonuca içim el vermiyordu. Dolayısıyla buna bir kat daha eklemenin, belgeseli daha ilginç kılabilmek bağlamında bana yardım edebileceğini düşündüm. Neydi o? Şu: Acaba, bu noktadan sonra değişme ihtimali olmayan, kronik bir suçlu karşısında ben nasıl bir tavır takınmalıyım? Tavuri'nin, insanlara zarar verdiği açık. Zarar vermeye devam etme ihtimali de çok yüksek. İyi ama ben Tavuri'yle nasıl bir ilişki içinde olmalıyım?

### **Ö.Y.: Bir yönetmen ve bir sanatçı olarak mı?**

D.Z.: İnsan olarak. Çünkü Tavuri'lik şu anlama geliyor: Bana zarar verecek, evime girecek, bir yerleri ihlal edecek. Ne olacak o zaman, ne yapacağız? Bir sürü cezalandırma stratejileri geliştirmiş insanlık. Bu cezalandırma stratejileri sonuç verebiliyor mu? Bu insanları değiştirme kapasitesi var mı bunların? gibi sorularla devam eden ayrı bir süreçti bu. Tavuri, zaten hayatı hapisanede geçmesine rağmen değişme istidadı göstermediği için, hapisanenin ceza süreçlerinin de onun vicdanının uyarılması üzerinde fazla etkili olamayabileceğini sezmeye başlamıştım. Bu durumda "ben kendim ile ilgili başka bir değer araştırma içerisine girebilir miyim?" sorusu önem kazanmaya başladı. İşte merhamet sürecinin keşfi ve benim yönetmen olarak varlığımın filmin içerisinde artmaya başlaması bu noktadan sonra gündeme geldi. Benim varlığım, annemin varlığı, benim filmi inşa eden adam olarak varlığımın daha fazla belirgin kılınması, bu tip soruların neşet etmesi sayesinde.

*Tavuri* filmini yapan bir yönetmen vardır. Bu yönetmen, subjektif tarafı olan bir inşa sürecin faal bir parçasıdır. Kendisi üretimin öznelerinden bir tanesidir. Ve de bize özne

olduğunu göstererek, yani kameraları, kendini, film çektiğini, ekibini göstererek film çekmeye çalışan bir yönetmen olduğunun farkında olduğunu bizim de fark etmemizi istemiştir. Refleksif bir tarz tutturmaktadır. Dolayısıyla belgesel o andan sonra tedricen interaktif ve refleksif türdeki belgesellerin alanına da girmeye başladı. Daha doğrusu melezmeye başladı bu noktadan sonra film. Hem sorular sormak, hem sorularla provokatif olarak bir yerlere getirme çabası da işin içerisinde vardı ama örneğin Michael Moore'un filmlerinde yaptığı gibi değildi işi kotarma biçimimiz. Moore'un yöntemlerinin bazıları hazzettiğim belgesel tarzları arasında değildir. Ben Moore'un kimi zaman yaptığının aksine film için görüştüğüm kişilerin kendini ifade etmesine daha fazla izin vermeye görece olarak daha meyilli olmak eğilimindeydim. İnteraktif belgeselin alanına girdiğim zaman işi Moore'un yaptığı kıvama kadar getirmek istemiyordum. Dolayısıyla ekibin ve yönetmenin varlığının işin içine karışmasının söz konusu olduğu interaktif ve refleksif belgesel türlerini uygularken. Sanırım dürüstlük ve mesafe saptama bakımlarından bu alanları işe dahil etmek, işin kalitesini artırmak bakımından iyi oldu. Ayrıca bu tavır bize merhametin keşfini getirdi. Annemin işin içerisine girmesi ile, annemin bana öğreteceklerinin peşine düşmemle, merhamet duygusunun keşfine yönelik böylesi bir rota ortaya çıkabilecekmiş gibi geliyordu bana. Bunu da refleksif ve interaktif belgesel türlerini işin içine katarak şu ya da bu şekilde gerçekleştirebildiğimizi zannediyorum.

**Ö.Y.: Bu durumda projeye başlarken belgeselin biçimi ile ilgili en başta verilmiş kesin bir karar yoktu. Biçim, süreç içinde kendiliğinden oluştu. Zaten anladığım kadarıyla siz biçim ve içeriği birbiriyle etkileşim halinde olan iki öge olarak görüyorsunuz. Değil mi?**

D.Z.: Birbirlerini tetiklediler. İçeriğin kendisi, açıklayıcı belgesel tarzının sonrasında gözlemci belgeselin kendisini gündeme getirdi. İçerik biçimi, biçim içeriği karşılıklı olarak yoğunlaşmaya başladı. Sonra yol gözlemcinin yanı sıra refleksif ve interaktif belgesele doğru gitti. Yani biçim içeriği, içerik biçimi tetikledi. Bir yerde buluştular. Bizim mesleğimizin, sinemanın, oyunculuğun, yönetmenliğin temelinde anı yaşamak ve anın elektriğine açık olmayı başarabilmek yatar. Bir yönetmen sete gittiğinde yapması gereken şey, içinde bulunduğu zaman diliminin bütün o titreşimlerini, zenginliğini yansıtabilecek esnekliğe, sezgiye ve açıklığa sahip olmaktır. Kendini bu bilinç, zihin ve duygu moduna getirmektir. Anı yaşayamazsanız bunu kolay yapamayabilirsiniz. Gerçekleştirmeyi tasarladığım şey, yaşantı, böyle bir yaşantıydı. Geçmişten gelen kabullerim olabilirdi ama içinde yaşadığımız o biricik an, bana neyi veriyorsa onu kabul edip, geçmiştekileri de işin içerisine harmanlayarak olabildiği kadar -eğer oluyorsa- yola devam etmeliydim.



**Görsel 3:** *Tavuri* (2023) filminden bir kesit.

**"ASIL OLAN ŞEY 'ŞU ANDA'YDI. ŞU ANDA'NIN DİNAMİKLERİYDİ, ŞU ANDA'NIN DUYGUSUYDU, DÜŞÜNCESİYDİ. BÜTÜN BUNLARI BİLEREK, GEÇMİŞİ VE ŞİMDİYİ HARMANLAYIP O ANI YAŞAMAK GİBİ BİR STRATEJİ İLE GİTTİK."**

Asıl olan şey 'şu anda'ydı. Şu anda'nın dinamikleriydi, şu anda'nın duygusuydu, düşüncesiydi. Bütün bunları bilerek, geçmişi ve şimdiyi harmanlayıp o anı yaşamak gibi bir strateji ile gittik.

Zen Budizm deneyiminden hep bahsediyorum son birkaç röportajımda. Zen Budizm deneyimini film yaparken yanına almak, sanırım, şöyle ifade edilebilir: Anı yaşıyorsunuz ve anın size söylediklerine karşı olabildiğince içten, organik, elastik bir biçimde hareket ederek tepki veriyorsunuz. Size gelen şey küçük ya da büyük her ne ise onunla beraber akmayı başarabilmeye çalışıyorsunuz. *Tavuri*'de yapmaya çalıştığım şey sanırım buydu.

**Ö.Y.: Genelde setlerinizde son anda kararlar verir misiniz? Önceden yapmış olduğunuz planlarda değişiklikler yapar mısınız?**

D.Z.: Evet. Giderek çok daha fazla olmaya başladı. Giderek arttı ama bir plan program elbette ki var. Gelin görün ki yaşadığınız ana göre mevcut plana sürekli ve dinamik biçimde yeniden biçim veriyorsunuz.

**Ö.Y.: Sizi biz filmlerinizde kamera önünde görmeye çok alışkınız. Çoğu kurmaca filminizde küçük bir rolde kamera önünde yer aldınız. *Tavuri* filminde daha önce alışık olduğumuzdan çok daha uzun süre boyunca sizi görüyoruz. Sizin kendi deneyiminzden, çocukluk hatıralarınızdan, mahallenizden de yola çıkılarak hazırlanmış bir belgesel olduğu için kurmaca bir karakter olarak değil "Derviş Zaim" olarak görüyoruz sizi. Anladığım kadarıyla bu, hikâye anlatıcısının kim olduğunu da seyirciye ileten bir mesajı da içinde taşıyor. Yönetmenin "bu bir kurgudur" mesajını vermesinin sizin için önemli olduğunu görüyoruz. Daha ilk filminiz *Tabutta Rövaşata*'da filmin sonuna "Bu filmde anlatılanlar tamamen**

**gerçektir. Çünkü onları biz uydurduk” diye yazmıştınız. Tüm bunlar, bir filmin her ne kadar gerçek bir yaşam öyküsünden yola çıkılarak oluşturulmuş olsa bile sonuçta bir kurmaca olduğu gerçeğiyle seyirciyi yüzleştirme çabası olarak değerlendirilebilir mi? Yönetmen olarak bu çabanızın nedenini bize anlatabilir misiniz?**

D.Z.: Doğru. Subjektifliğinin farkında olan ve de kurmaca inşa ettiğini bilince çıkararak ve bunu şeffaf bir biçimde seyirci ile paylaşarak bir yönetmenin varlığından bahsediyoruz. Seyircinin kendini daha tetikte hissetmesini sağlamaya çalışıyoruz. Seyirciye şunu diyoruz: Bu bir yapıttır, kurmacadır. Bunu biz yapıyoruz ve dolayısıyla sana bir şeyler bizim subjektif perspektifimiz kanalıyla geliyor. Objektiflik diye bir şey yoktur. Biz objektif olmadığımızın farkında olan insanlar üstelik bunun farkında olduğumuza dair işaretleri sana gösteriyoruz. Farkındalığı göstermemizin sebeplerinden bir tanesi dürüstlüğüne peşine düşmemizdir. Aynı zamanda bunu söylerken şunun da altını çiziyoruz: Biz bir meseleyi anlatırken soğukkanlı, estetik uzaklık peşinde olan insanlar. Anlatmaya çalıştığımız şeye estetik bir uzaklıktan yaklaşmanın erdemli bir yaklaşım olduğunu düşünüyoruz. Böylesi bir tavır, -sözüm ona- objektifliğin çok daha dürüst biçimde inşa edilmesi anlamına gelir.

Benim filmlerimde gözüküyor olmamın altında yatan sebeplerden bir tanesi zannedersen budur. *Tavuri*'deki gözükmemimin boyutu, sayı ve oran bakımından karşılaştırılacak olursa aralarındaki en yoğunudur. Çünkü *Tavuri*, interaktif, refleksif türlerden etkilenmiş bir belgesel iddiası ile benim varlığımı öteki filmlerdekinden daha fazla göstermek durumundaydı. Başka filmlerde sembolik denecek oranda gözüküyorum. Görünmelerime ilişkin başka okumalar da olabilir. Mesela *Rüya*'da hâkim rolündeyim ve anlatıyı çok daha başka bir yere doğru sevk ediyorum. *Rüya*'daki hâkim yanlış bir karar veriyor. Yanlış bir karar verdiği için dramayı, filmin hikâye çizgisini başka bir tarafa götürüyor. Hâkim doğru bir karar verse film orada belki de bitecek. Hikâyenin daha da karmaşıklaşmasını sağlayan yanlış kararı yazar ve yönetmen olarak ben veriyorum ve bu durum dramayı etkiliyor. Dolayısıyla yanlış karar veren bir yazar ya da yönetmenin, kendisinin kritik, karar verici bir rolde oynuyor olması, otoritenin kendisi ile ilgili sorular sorulabileceğine işaret etmek anlamına da geliyor.

**Ö.Y.: Diğer kurmaca filmlerinizde oynadığınız o küçük roller de hep otorite rolleri. Polis ya da hâkim gibi bir şekilde hikâyeyi belirli bir yöne doğru götürme gücüne, erkine sahip olan ya da olması gereken, entelektüel anlamda da bir sorumluluk**



Görsel 4: *Tavuri* (2023) filminden bir kesit.

**taşıyan ya da taşınması gereken roller. Orada görevlerini tam yapıyor olsalar, doğru bilgi verseler, hakikaten akışta değişim olabilir.**

D.Z.: Hemfikirim sizinle. Yalnız orada şuna da dikkat edilmesinde yarar var. Kendi güçlerinin sınırı her zaman sonsuz değil. İçinde yaşadıkları çağ, onların gücünün sınırlarını belirliyor. *Gölgeler ve Suretler*'de Kıbrıs'ta mücahit bir komutanı canlandırdım. Mücahit komutanı 1963 yılındaki Rum saldırıları nedeni ile içinde buldukları şartların çetrefilliğine işaret ederek kendisinden yardım isteyen Ruhsar adlı kıza ne yazık ki çok fazla seçeneğe sahip olmadığını belirtiyor. Yardım edemeyeceğini ya da yardımının belirli bir limiti olduğunu söylemeye çalışıyor. Öte yandan *Cenneti Beklerken*'de kadın ve erkek kahramanlarımı evlendiriyorum. Yani bazen kahramanlarım için nikâhlarını kıymak kabilinden güzel şeyler de yapmışım, hayırlı olmuş.

İşin magazinine girelim. İlk filmim *Tabutta Rövaşata*'da polis rolünü oynadım ama benim rolümü başkası oynayacaktı. Çekimlerin son günleriydi. Biz altmış kutu ile film çekiyorduk. Çok az negatif kalmıştı. Benim polis rolünü oynaması için getirdiğim çocuğun iyi bir oyuncu adayı olmaması nedeni ile bizi çok uğraştıracağını fark ettim. Bu çocukla çalışmaya başlarsak negatifler su gibi akacaktı, yani sınırlı kaynakları daha da zorlayacak gibiydik. Dolayısıyla etrafıma baktım, zaten etrafımdaki herkes şu ya da bu şekilde figüran olarak bir yerlerde gözüküyordu. Oynatacağım adam kalmadığı için ben o sahnede oynamak zorunda kaldım. Ama sonradan polislik bir örüntü haline gelmeye başladı yavaş yavaş. İkinci filmim *Filler ve Çimen*'de, Uğur Polat'a falaka atan iki insan vardır, karanlığın içinde onun ayaklarını tutan. Yapımcı ve ben. Bu ikilinin varlığı yine 'auteur'lük meselesi üzerine bir ironi getiriyor. Üçüncü filmim *Çamur*'da yine polistim

**"O SUÇ İŞLERKEN ONU KAYDETMEYECEĞİMİ ONA SÖYLEMİŞTİM ÇÜNKÜ SUÇA ORTAK OLMAK İSTEMİYORDUM. BUNUN YANI SIRA ONUN HAYATINDA AÇMAK İSTEMEDİĞİ BİR ŞEY VARSA, YANI ÖZEL OLARAK AÇMAK İSTEMEDİĞİ BİR ŞEY VARSA, SAKLADIĞI ŞEY HER NE İSE ONU ORTAYA ÇIKARMAMAK GİBİ BİR NİYETİM DE VARDI ÇÜNKÜ BU NİHAYETİNDE, ONUN ÖZELİYDİ."**

ama beğenmediğim için oynadığım o sekansları attım çünkü ritmi yavaşlatıyorlardı. Dolayısıyla üçüncü filmimde gözükmedim. Dördüncü filmim *Cenneti Beklerken*'de yine ben oynamayacaktım hâkim rolünü. Ama o gün o rolü oynamak için davet ettiğimiz Kayserili avukat sete gelemedi. Gelemeyince de set durma tehlikesine girdi. Ben de set devam etsin diye, geri kalmayalım programdan diye baktım etrafa. O anda filmdeki Kadı rolünü oynayabilecek kim var diye. Kimse yoktu. O günlerde sakalım da vardı. Dedim ki "Ben oynayacağım." Öyle oldu. O sette çok net biçimde ben şu rolü oynayacağım dememiştim fakat şunu biliyordum: Bir sürü sette yaşanageldiği üzere bir terslik yaşanma, programın değişme ihtimali vardı, ama bütçe kısıtlı olduğu için seti durdurma lüksümüz yoktu. Dolayısıyla "evladım, iyisi mi sen sakal uzat" dedim kendime. Osmanlı zamanında geçen bir hikâye çekmeye açılıyorsun. Yarın bir gün terslik olup da şu ya da bu şekilde sete gelemeyen birisinin rolünü oynamak zorunda kalabilirsin. Sakalını uzat, en azından 'standby'da olursun, gerektiğinde oynarsın demiştim set başlamadan önce. Dolayısıyla oyuncunun sete gelemediği türden bir terslik olunca setin durmaması için oyuncu olarak çalışmaya girdim. *Nokta*'da oyuncu olarak görünmem mümkün olamazdı çünkü film tek plandı. *Nokta*'nın setinde, baştan sona tek plan olarak akan filmin içerisinde hem ekibi hem oyuncularını aynı anda idare etmeye çalışıyordum. Yönetmenin özel görünümüne yer verilmesi fikri, o karmaşada çok mümkünmüş gibi gelmiyordu. Dolayısıyla *Nokta*'da gözükmedim. İyi de yapmışım gözükmeyerek. *Gölgeler ve Suretler*'de bütün filmlerimde oynatan Nadi Güler oynayacaktı benim yerime komutanı. Fakat bir gün çok yağmur yağdığı için bizim çekim takvimi değişti. Çekim takvimi değişince, Nadi İstanbul'dan çekim yaptığımız Kıbrıs'a gelemedi, Nadi Güler sete ulaşamadığı için kimi oynatacağımı bulmak için etrafa baktım. Karpaz girişinde ücra bir köyde çalışıyorduk. O gün oyuncu olarak performans alacağımı düşündüğüm başka adam yakınlarda olmadığı için Mücahit komutanına ait o küçük rolü ben oynamak zorunda kaldım yine.

Fakat ne gariptir ki 'kader' benim tersliklerle karşı karşıya kalmamı ve sonuçta çoğunlukla otoriteyi temsil edecek bir rolde görünmemi istiyor. Bu tesadüflerde bir enteresanlık olduğunu kabul ediyorum. Aklıma gelen bir başka örneği vereyim. *Rüya* filminde ilk başta sponsorumuzu oynatacaktık hâkim rolünde. Sponsorumuzun uluslararası bir görüşmesi çıktı, sete gelemedi. Yine ben o yüzden hâkimi oynadım. Ama yani diyeceksiniz ki senin de bütün tersliklerin hâkim, komutan, polis olan günlere denk düşüyor. Üstelik onları da problemlili bir temsil ekrana getiriyorsun. Böylesi temsil şekilleri de 'auteurship' konusunda başka okumaları besleyebiliyor. Gel de sen bize bunu açıkla. Açıklayamam.



Ben inşa eden öznenin ve inşa ediş sürecinin işin içine katılmasının yapıtı zenginleştirdiğini erken zamanlarda keşfetmişim. Postmodernist kurguya ve edebiyata olan ilgim de beni beslemiştir. Mesela film yapmaya başlamadan önce yazdığım, ilk romanım olan *Ares Harikalar Diyarında*'ya bakarsanız kitabı yazmaya çalışan bir yazar vardır ve kitabı yazmaya çalışan yazarın kendisi de bir karakter olarak yazma sürecini tetikler. Kitabın kendisi bir bakıma o sürecin kendisi ile ilgilidir. Yazma sürecinin kendisi ile ilintilidir. Dolayısıyla *Ares Harikalar Diyarında* kurmacanın aslında gerçeğin ta kendisi olduğunu iddia eder. Bunun bilincindeyim film yapmaya çalışırken. Dolayısıyla bu bilinçte olan biri olarak *Tabutta Rövaşata*'nın arka jeneriğine "Bu filmde anlatılan her şey gerçektir çünkü onu biz uydurduk" cümlesini koyduk.

**Ö.Y.: O çok kıymetli bir cümle bence. O gün de kıymetliydi, bugünden geçmişe bakılınca sanki kıymeti daha fazla anlaşılıyor diye düşünüyorum.**

D.Z.: Borges'in, bir ormanda yaşayan kâğıttan kaplanın, kurmaca olması hasebiyle gerçek olabileceğini iddia ettiği hikâyeyi erken yaşlarımda okumuş biri olarak o senaryoları ve ilk romanımı yazmışım.

**Ö.Y.: *Cenneti Beklerken*'de örneğin aynayı kullanarak oluşturduğunuz, 'rüya içinde rüya' düşüncesini anımsatan planlar var. 'Kurmaca'nın bilincinde olmanın, yönetmen-seyirci ilişkisi açısından çok kıymetli olduğunu düşünüyorum.**

D.Z.: Kolektif bilinçaltı meselesi ilgimi çektiği için bazı zamanlarda yarattığım karakterlerin rüyalarını başka rüyalarla ilişkileri içerisinde yansıttığım anlar olabildiğini düşünüyorum. Jung ilgi duyduğum isimlerden bir tanesi. Elbette Jung'un bazı taraflarını tenzilatlı dinlemek daha sağlıklı olur diye düşündüğüm anlar oluyor. Özellikle özcü olabilme ihtimali ortaya çıkabildiği anlarda. Onun haricinde bana çok esinleyici geliyor Jung. Freud'dan daha tercih ediyorum Jung'u.

**Ö.Y.: Kolektif bilinçaltı deyince sizin mekânlarla ilgili yaklaşımınız da aklıma geldi. Mekân sinemada çok önemli bir öge elbette ama sizin de özellikle üzerinde durduğunuz konulardan bir tanesi. Mekânı da sadece şu an bulunduğumuz mekân olarak da algılamıyorsunuz anladığımız kadarıyla. Çünkü örneğin *Nokta* filminde aynı mekânda farklı zaman dilimlerinde meydana gelmiş olaylar var ve bu zaman dilimleri birbiriyle etkileşim halinde. Dün bugünü etkiliyor. Yine aynı şekilde *Rüya*'da, farklı Sine karakterlerinin aynı anda aynı camide dolaşım içinde olduğunu**



**“SEYİRCİYE ŞUNU DİYORUZ:  
BU BİR YAPINTIDIR,  
KURMACADIR. BUNU BİZ  
YAPIYORUZ VE  
DOLAYISIYLA SANA BİR  
ŞEYLER BİZİM SUBJEKTİF  
PERSPEKTİFİMİZ  
KANALIYLA GELİYOR.  
OBJEKTİFLİK DİYE BİR ŞEY  
YOKTUR.”**



**Görsel 5:** *Cenneti Beklerken* (2006) filminden bir kesit.

**görüyoruz. *Tavuri* belgeseline gelecek olursak, orada da mekân çok önemli çünkü hikâyenin başlangıç noktası, sizin mahalleden arkadaşlığınız. Belgeselde siz o mekâna da gidiyorsunuz, o mahalledeki o evin bahçesinde yeniden zaman geçiriyorsunuz. Çocukluk hatıralarınızın olduğu yerde... O mekân dün ile bugünü birbirine bağlıyor aslında. Dündeki hatırayı bugüne çağırıyor ya da oradaki kültürel mirası bugüne taşıyor. O anlamda mekânın, sizin sinemanızda çok büyük bir anlamı var. Hem *Tavuri* belgeseli ile hem de genel anlamda sizin sinema yaklaşımınızla birlikte düşündüğünüz zaman mekân ile ilgili neler söylemek istersiniz?**

D.Z.: Mekânlarla ilişkimin doğası üzerine söylediğiniz saptamanın doğru olabilme ihtimali yüksek. Gündelik hayatımda hep belirli mekânları ziyaret etmekten hoşlanırım. Gündelik hayatımda belirli mekânlarla ilgili, ritüel denebilecek bir ziyaret ya da bulunma ilişkisi vardır. O örüntü benim hoşuma gider. Gittiğim belirli mekânlar vardır. Özlediğim, beni çağıran mekânlar hep olur. Bazen kendimi bir türbedar gibi hissettiğim de oluyor. Türbedarı şu anlamda kullanıyorum: Hep türbeleri bekleyen insanlar vardır ya... Hiç ayrılmazlar oradan, orayı mâmur ederler. Bazı mekânlarla olan ilişkimin öyle olduğunu söylemem mümkün. En sık Rumeli Hisarı'na gidiyorum mesela. Önemsediğim bazı şeyleri yapmak için oraya gidiyorum. Ne gibi? Yazmak için, okumak için... Gittiğim kitapçılar, kütüphaneler vardır. O kütüphanelerin belirli köşelerinde vakit geçirmeyi severim. Doğduğum yere sık sık giderim. Belirli ritüellerim vardır. Belirli mekânların ışığını severim. Belirli zamanlarda oralara gidip o ışığı seyretmek hoşuma gider. Akraba

ziyareti gibi gelir bana o mekânlar. O mekânlarla konuşmak, o mekânlarda oturup, o mekânları hissetmek... Çünkü zamanı mekân yaratır. Bu ikisi birbirini tetiklediği için aslında sizi de yaratır. Mekânlarla konuşmaya gayret edebiliyor olmak, sizin kendinizle ilgili soruları kafanızda döndürmenizi sağlayabilir. Bazı sorularınızı berraklaştırabilir. Çünkü eğer kulağınız varsa bazen mekân sizinle konuşur. Mekân size ne yapmanız gerektiğini de söyleyebilir. Esinleyebilir. Bu yüzden bu ritüel ve örüntüler muğlak bile olsalar hoşuma gidiyor. Örüntüler size bazı şeyleri esinleyebilir, tetikleyebilir, aklınıza gelmeyen şeyleri getirebilir. Bunları çağırabilmek için oraları ziyaret ettiğimi zannediyorum. Elbette çok bilinçli şeyler değiller. Alışkanlıklar mı? Evet, alışkanlık boyutu var ama ondan ibaret olmayabilirler. Masum olmayabilirler kimi zaman.

**Ö.Y.: Masum değil derken... Bazı ihtiyaçları aslında biz fark etmeden doyuruyorlar anlamında mı? Bazı mekânların sizi üretime teşvik ediyor olması da çok anlamlı.**

D.Z.: Alışkanlıklarla kastım şu: Belirli mekânlara gitmek, belirli rotaları takip etmek, çekimlere kapılmak hep iyi ve güzel şeylerden kaynaklanmayabilir. Nahoş anılar bile size gerektiğinde bazı şeyler fısıldayabilir ve nahoş anıların yaşandığı mekânlara gitmek bu nedenle esinleyici bir tecrübeye dönüştürülebilir bazı zamanlarda. *Çamur* filminin bir kısmını Şereflikoçhisar'da çekmiştik. Şereflikoçhisar'daki Tuz Gölü beni o kadar etkilemiş ki, *Nokta* filmini iki film sonra oraya yerleştirdim. Kıbrıs Mesarya Ovası'nın enginliği, düzlüğü, onun gökyüzü ve yeryüzü arasında sonsuzcasına uzanıyor olması pek az yerde rastladığım bir hissi bana veriyordu. Sanırım Mesarya ovasında tattığım sonsuzluk hissi, *Çamur* filmindeki Tuz Gölü sahnelerinin Konya Tuz Gölüne ve Şereflikoçhisar'a alınmasına, filmin bazı kısımlarının orada çekilmesine yol açtı. Çünkü yeryüzü ve gökyüzünü böylesine birleştiren ve bana ilk gençliğimdeki Mesarya ovası mekânın tadını veren mekân Tuz Gölü'nün kendisi idi. Kıbrıs'taki Mesarya Ovası'nın yeryüzü ve gökyüzünün sonsuza kadar uzanıyormuş tadını veren havasını, aynı biçimde olmasa da, Türkiye'deki Şereflikoçhisar'da, Tuz Gölü'nde bulmuştum. Bu yüzden bir sürü başka nedenin yanı sıra bu sebep dolayısıyla da *Çamur* filmi için Tuz Gölü'ne gittim. Benzer şekilde mekânlar, size proje başlatabilir. *Rüya* filminde Emre Arolat'ın Sancaklar Camii'nin kaba inşaatını ziyarete gittim karlı bir günde. O mekânı görünce film yapmaya karar verdim. Bir mekân ziyareti birdenbire bir projenin önünü açtı.

**Ö.Y.: Filmlerinizde genellikle geleneksel sanatlar hem biçim hem de içerik açısından çok önemli bir işleve sahip. Bazılarında çok baskınlar, bazılarında biraz daha geri plandalar ama bir şekilde bir yer buluyorlar. *Filler ve Çimen* ile *Cenneti Beklerken*'deki gibi Batılı ressamalara göndermeler olduğunu da görüyoruz. *Tavuri* filminde ise**

**Dostoyevski'nin ünlü romanı *Suç ve Ceza* var. Mustafa Serttaş'tan romanı okumasını istiyorsunuz. Başlıyor ama bitiremiyor. 'Suç' ve 'cezalandırma' deyince de ilk akla gelen eser hiç kuşkusuz. Ben de belgeseli ilk seyretmeye başladığımda benim de aklıma gelen ilk yapıt *Suç ve Ceza* oldu. *Suç ve Ceza* romanıyla sizin belgeseliniz arasında nasıl bir ilişki var? Bu eser dışında sizi 'suç', 'ceza' ve 'suçlular' konusu üzerinde düşünürken etkileyen başka sanat eserleri oldu mu Türkiye'den ya da yurt dışından?**

D.Z.: Çok var. Dostoyevski tabii en kanonik olanlardan bir tanesi. Dolayısıyla o elbette kullanılacak muhtemel kaynaklardan birisi gibi gelmişti bana. *Suç ve Ceza* çok kişinin aşağı yukarı bilebileceği bir kitaptı. Öte yandan Türk sinemasında, Türk edebiyatında bir Dostoyevski merakı var ve bu etkinin sonunda çıkan bazı işlerde Dostoyevski'nin yanlış yorumlandığını düşünüyorum. Rastladığım yanlış yorumların bazıları ise beni rahatsız ediyor. Dolayısıyla filmimde *Suç ve Ceza'yı* kullanmamın altında yatan sebeplerden bir tanesi bunlar olabilir.

Dostoyevski Rus'tur ve Ortodoks'tur. Öte yandan Tavuri'nin Müslümanlıkla, Ruslukla, Hristiyanlıkla çok büyük bir ilişkisi olduğunu zannetmiyorum. Dini, gündelik hayatı içerisinde merkeze koyma ihtimali olabilecek bir kişi değildi. Dolayısıyla *Suç ve Ceza'yı* okuması için ona vermek ve kitabı okumasını, bana bir şeyler anlatabilmesini beklemek, o derinliğe ulaşmasını sağlamak ne kadar gerçekçi olabilirdi bilmiyorum ama denemeye değerdi. Niçin okumadığına dair yorumlara yol açması bile benim için kıymetli olacaktı.

Türk sinemasında Dostoyevski'den esinlenilerek yapılan girişimler onun yapıtına bir girizgâh niteliğinde şeylermiş gibi geliyor bana. Derinleşemiyorlar. Derinleşememe sebeplerinden bir tanesi, Dostoyevski'nin yapıtının kökeninde Rusluk ve Hristiyanlık fikrin kesif biçimde var olduğunun farkına varmamalarından kaynaklanıyor olabilir. Eğer yanılmıyorsam Türk edebiyatında, Türk sinemasında Dostoyevski'yi ele almaya çalışan insanlar onun nihilizmine çakılıyorlar ve orada duruyorlar. Halbuki sözgelimi, *Yeraltından Notlar* Dostoyevski'nin eserlerine sadece bir giriştir. Dostoyevski o noktadan sonra değer araştırma sürecine girer. Dostoyevski'nin yapıtının önemini yazdıklarının bir değer araştırma sürecine girdiği kısım oluşturur. *Yeraltından Notlar'da* sadece bir saptama yapar. Nihilist bir saptama yapar ama o sadece sonradan söyleyecekleri için bir ön odadır, antredir, girizgâhtır. O noktadan sonra, zannederseniz, esas Dostoyevski başlar. Bizim Türk sinemasındaki Dostoyevski uyarlamalarının, eğer gördüklerim beni yanıltmıyorsa, es geçtiği şey bu. Belki de o yüzden, nihilizme saplanıyorlar. Nihilizmden

dışarıya çıkamıyorlar. Oysa oradan dışarıya çıkmak fena olmazmış gibi geliyor bana. Ben, nihilizmden uzak durmak için uğraşan birisi olduğumu zannediyorum. Merhametin keşfi ve mahremiyetin keşfi de bunun bir parçası.

**Ö.Y.: Merhametin keşfi konusunu ele alacak olursak kötülük meselesi sizin diğer filmlerinizde sık sık karşımıza çıkıyor. Örneğin *Nokta*'da dünyanın kötü olan da bir yönü var ve biz bu toplumun içinde bir ölçüde bununla birlikte yaşıyoruz düşüncesini görüyoruz. *Tavuri* filminin ise suç olgusunun başlangıç noktalarına kadar bizi götüren bir yönü var. Yani suça itilmiş bir çocuğu, çocukluk döneminden itibaren alıp irdeliyorsunuz. O çocuğun hangi koşullardan bugüne geldiği hakkında düşünüyorsunuz. Merhamet kavramı tüm bu resmi anlamakta bize ne kadar yardımcı olabilir?**

D.Z.: Merhamet kavramı filmdeki tüm bu resmi anlamakta şöyle yardımcı olabilir: İnsanı insan yapan şeylerden birisi merhamet duygusudur. Etraf kötü insan dolu. Bu kadar kötü insanlarla yaşayabilmen, onlarla yan yanayken hayata devam edebilmen, onları ne yapacağın meselesi, başka bir sürü perspektifle beraber, ancak merhametin keşfiyle söz konusu olabilir gibi geliyor bana. Hapishaneleri ne yapacağız? Suçluları ne yapacağız? Yani bundan otuz sene, kırk sene sonra sokaklarda yürüyüp yürüyemeyeceğimiz meçhul. Peki, o kitleyi ne yapacağız? Suç olgusunu metropollerde nasıl daha aşağıya düşürebiliriz? Daha büyük hapishaneler, daha iyi güvenlik bürokrasisi kurarak mı bunu yapacağız? Hapishaneler, gardiyanlar, polisler, adli, hukuki sistem güçlü ve sistematik olmalı ama ne yaparsan yap iki ek şey daha lazım sana: Mahremiyet ve merhamet. Bu ikisini yedeğine almaksızın suçu önlemek adına yola çıkan herhangi bir tedbir paketi yıkılmaya, çökmeye mahkûmdur.

**Ö.Y.: Rahmetli anneniz, Mustafa Serttaş'ın çocukluğuna şahit olmuş bir kişi olarak belgeselinizde yer alıyor. Annenizin Mustafa Serttaş ile çocukluğundan itibaren kurduğu 'insan-insana' bir iletişim var. Filminiz, seyirci olarak bizi toplumun içinde bir arada yaşadığımız ve suça doğru yönelmeye başlayan kişilerle olan iletişim konusunda düşünüyor.**

D.Z.: Annem rahmetli Ruhsar Zaimağaoğlu Mustafa Serttaş'a merhamet gösteren muhtemelen ender insanlardan birisiydi. *Tavuri*'yi dinleyen, kötülük yaptığını bile bile ona yardım eden, karnını doyuran bir insan olarak hatırlıyorum annemi. Dolayısıyla *Tavuri* bunun farkında ve samimi ilgisi için, eğer yanılmıyorsam anneme müteşekkirdim.

bir yanı olduğunu gözlemlemek mümkün. İşte annemin Tavuri'ye karşı gösterdiği insani diyebileceğim tavır, film üretim süreci içinde annemden öğrenmeyi umut ettiğim şeylerin arasındaydı. Bir hapishaneyi kurduğunuzda, insanları hücrelere attığınızda ve onlara ceza verdiğinizde, her zaman doğru yolu bulmuş insanlar olarak dışarıya çıkarılabiliyorlar. Siz merhamet ve mahremiyeti koruma düşüncesi ile beraber cezalandırma sürecini yürütmezseniz, yapacağınız her şey makro olarak çökmeye mahkûmdur. Bu yüzden annemin bana öğrettiği veya öğretme ihtimali olan şeyler benim için kıymetliydi. O neden dolayısı ile annem filmin içerisine girdi. Annemin varlığı Tavuri'nin anti sosyal kişilik bozukluğu nedeniyle vicdani muhasebe yapamayacağını anlamamdan sonra yapıtın içinde ağırlık kazandı. Başka bir boyutun işin içine girmesini sağladı.

**Ö.Y.: Az önce mahremiyet konusuna da vurgu yaptınız. Siz hem bir yönetmen olarak hem de onun çocukluğunda bir dönem arkadaşlık ettiği bir kişi olarak, bazı şeyleri yansıttınız filminize ama mutlaka ki bazı şeyleri de yansıtmadınız. Belgeselde neler yaptığınız kadar neler yapmadığınız ya da nelere filmde yer verdiğiniz kadar nelere yer vermediğiniz de çok önemli. Bu konular üzerinde çok titiz olduğunuzu, bu konuları en ince detayına kadar düşündüğünüzü tahmin ediyorum. Sizin için mahremiyet ne anlama geliyor? Bu filmi hazırlarken mahremiyet çerçevesinde siz nelere dikkat ettiniz?**

D.Z.: O suç işlerken onu kaydetmeyeceğimi ona söylemişim çünkü suça ortak olmak istemiyordum. Bunun yanı sıra onun hayatında açmak istemediği bir şey varsa, yani özel olarak açmak istemediği bir şey varsa, sakladığı şey her ne ise onu ortaya çıkarmamak gibi bir niyetim de vardı çünkü bu nihayetinde, onun özeliydi. Bu konuya dikkat etmem gerektiğini düşünüyordum. Mesela ilişkileri konusuna fazla girmek istemedim bu neden dolayısıyla. Hem başka insanları rahatsız etmemek için, hem de eğer o izin verirse o konulara dalmak gibi bir ön niyetim vardı. Öyle de oldu. Kızıyla olan ilişkisi daha derinleştirilebilirdi belki ama hem kızı, hem de Mustafa Serttaş yavaşlardı ilişkilerini netleştirecek ek çekimler yapmak konusunda. Filme yönelik yavaşlıklarını fark edince ben de onların ikisini ilgilendiren konularda ve benzer özel alanlarda vites düşürerek çekimlere devam etmeyi daha doğru buldum. Yani onları çekmek, onların ilişkisini daha fazla gündeme getirebilmek için acele etmedim. Oluruna bıraktım. 'Olacağı varsa olur' dedim. Bazen bu tür belgesellerde başarıyı sağlayacak olan şeylerden bir tanesi de beklemeyi bilmektir.



Görsel 6: *Tavuri* (2023) filminden bir kesit.

**Ö.Y.:** Mustafa Serttaş çekimlerin ne kadarını filme yansıtacağınızla ilgili müdahale etmek istiyor muydu?

D.Z.: Sıfır. Merak bile etmiyordu. Zaten *Tavuri* filminin büyüleyici taraflarından bir tanesi, bir insanın, bir suçlunun kendini bu kadar açmasıdır ve başka benzerinin yapılma ihtimalinin de çok düşük olduğunu düşünüyorum. Çünkü hem sosyal çevresini gördük, hem hapishaneye girişini gördük, hem çıkışlarını gördük, hastalanma sürecini kaydettik, akrabalarıyla olan ilişkilerindeki en ince tartışmaları saptadık. Bize "bugüne kadar çektiklerinizi veya montajlandıysa yapılan kurguyu kabaca da olsa izlemek istiyorum" demedi. Böyle bir açıklık, esneklik, yelpaze genişliğinin herkese nasip olmadığını düşünüyorum ve buna şükrediyorum.

**Ö.Y.:** Bu belgeye başlarken sonunun ne olduğunu bilmiyorsunuz. Bir anlamda bir araştırma yöntemi gibi kullanıyorsunuz aslında belgesel filmi. Çoğunlukla kurgu film çeken bir yönetmensiniz. Belgesel film burada sizin için ne anlam ifade ediyor? Hangi amaca hizmet ediyor sizin için? Anlamı, önemi nedir?

D.Z.: Dünya ile konuşmanın bir yolu. Anı tecrübe ederek dünya ile konuşmanın çok daha geniş bir platformu olabiliyor belgesel. Bu hoşuma gitmişti. Ortada bir 'text' yok, metin yok. Akış içerisinde. O akış içerisinde sadece bütün bilgilerini değil, duyarlılıklarını, sezgilerini açık tutmaya çalışıyorsun. Dolayısıyla bu açıklık, bu farkındalık ile bir keşif girişimine çıkmak ilgimi çekiyordu. Enteresan bir deneyim olma ihtimali benim için yüksekti ki öyle de oldu.

**Ö.Y.:** Yeni teknolojilerin yaygınlaşmasının film endüstrisi üzerindeki etkileri

**"ANI TECRÜBE EDEREK  
DÜNYA İLE KONUŞMANIN  
ÇOK DAHA GENİŞ BİR  
PLATFORMU OLABİLİYOR  
BELGESEL. BU HOŞUMA  
GİTMİŞTİ. ORTADA BİR  
"TEXT" YOK, METİN YOK.  
AKIŞ İÇERİSİNDESİN. O AKIŞ  
İÇERİSİNDE SADECE BÜTÜN  
BİLGİLERİNİ DEĞİL,  
DUYARLILIKLARINI,  
SEZGİLERİNİ AÇIK TUTMAYA  
ÇALIŞIYORSUN."**

**hakkındaki görüşlerinizi de merak ediyorum. Siz 1996 yılında gösterime giren ilk filminiz *Tabutta Rövaşata*'yı çekerken 35mm film kullandınız. 1996 yılından bu yana analog teknoloji yerini dijital teknolojiye bıraktı. Her iki teknolojiyi de kullanmış bir yönetmen olarak bizim için bir kıyaslama yapabilir misiniz? Kendi yazdığı bir filmi çekmek isteyen bir yönetmen için sizce bu süreçte değişen en önemli şeyler neler oldu?**

D.Z.: 2008'de gösterime giren *Nokta* filmi dijital olarak çektiğim ilk filmidir ama başından itibaren dijital teknoloji ile iç içeydik. Şöyle ki; *Tabutta Rövaşata*, 35 mm ile çekmiş olmamıza rağmen Türkiye'de Avid ile montajlanan ilk sinema eseridir. Yani 35 mm ile çekmiş olsam dahi ilk yaptığım dört filmde de teknoloji ile üst düzeyde bir ilişkimiz vardı. Hem dijital, hem analog dünyada gidiyorduk, çekim pelikülle yapılıyordu ama postun en sonunda yani montaj, renk, ses bittikten sonra dijital yapı tekrar 35mm'ye aktarılıyordu. Ancak, şunu da meraklılar için ekleyeyim. Kariyerimde çektiğim filmleri daha sonraki zamanlarda korumak adına Türkiye'de pek az insanın yaptığı bir şeyi daha yapma gereği hissettim. *Balık* (2014) filmine kadar bütün filmlerimi, ki sekiz filmidir bunların toplamı *Balık* filmine dek, 35 mm'ye aktardım. Türkiye'de bunu yapan yapımcı sayısı çok fazla değil. Niçin böyle yapıyorum dersenez; filmi daha uzun süre korumak için.

**Ö.Y.: Sinema salonlarında gösterim için değil, sadece arşivinizde muhafaza etmek için mi?**

D.Z.: Evet. Çünkü çoğu Türk filmi ne yazık ki bundan yirmi sene sonra kaybolacak. Şu anda konuştuğumuz bir sürü film olmayacak. Diyecek ki gelecek kuşaklar, "Yahu, yapımcılar, yönetmenler böylesi basiretsizlikleri nasıl yapabildiler, kaybolan yapıtlar, ki anlı, şanlı filmlerdi bunlar, nasıl kayboldular? Nerede bunlar? Doğru düzgün bir kopyası nasıl olmaz şunların?" Dijital dünyada korumak o kadar zor ki. Bazı teknolojiler var, bazı tedbirler alınıyor ama en sağlamı 35 mm'ye aktarmaktır. Ancak ne yazık ki 35 mm laboratuvarlar kapandı. O yüzden ben mesela *Balık* filminden sonra *Rüya*, *Flaşbellek* ve *Tavuri*'de peliküle aktarma işini yapamadım. Onların sadece dijital kopyaları var. DCP'leri, harddiske, LTO'ya kayıtlı kopyaları var.

**Ö.Y.: Yurt dışında filmlerini 35 mm'ye aktararak koruma yoluna giden yönetmenler var mı?**



D.Z.: Akıllı olanlar, mantıklı ve makul olanlar, geleceği görenler 35 mm'ye aktarıyorlar. Veleve ki paraları olsun, velev ki o yerlerde 35 mm ile iş yapan laboratuvarlar hala faaliyet içerisinde olsun. Şu anda 35 mm laboratuvar olan yerlerin sayısı nedir, nerededirler, nasıl işlerler bilinmiyor. Ayrıca işin mali boyutunu da hesaba katmalıyız. Kaynak bulmak deveye hendek atlatmak demek. Türkiye'de iki kuruşa film yapıyorlar. Biten filmi alıp, yurt dışına, oralara götürüp, peliküle aktarmak, onca ağır yükü geri getirmek dünya pahası. İnsanların elinde zaten para yok. Bu işi gerçekleştirmek çoğu için hayal ötesi bir şey. Parası olanların bazıları da ya perspektifleri olmadığı ya da gerek duymadıkları için işe kalkışmıyorlar. Buna rağmen ben zarar etmeyi göz alarak o filmleri 35 mm'ye aktarmıştım. Bahsettiğim henüz gündeme gelmemiş, son derece önemli bir konu ama çok konuşulacak ileride.

**Ö.Y.: Her iki teknolojiyi de deneyimlemiş bir kişi olarak, son yıllardaki teknolojik dönüşüm sizce neleri getirdi, neleri götürdü?**

D.Z.: Teknoloji birdenbire gömlek atlatmaz. Teknoloji bir bardak gibidir. O bardağın içerisine çamur da koyabilirsiniz, faydalı bir içecek de koyabilirsiniz. Onun içeriğini ne ile doldurduğunuz önemlidir. Onun içeriğini dolduran zihnin yapısı önemlidir. Teknoloji insana imkanlar veriyor. Onu sen nasıl bir zihnin emrine amade kılıyorsun? Asıl sorulması gereken soru budur.

**Ö.Y.: Yapay zekâ tarafından yazılan senaryolar, yapay zekâ ile sanal ortamda oluşturulmuş oyuncular, yapay zekâyâ sahip kameralar, tüm dünyada tartışılıyor. Tüm bu süreçle ilgili olarak ne düşünüyorsunuz? Sizce bu süreç nereye doğru gidiyor?**

D.Z.: Artificial Intelligence'in yapamadığı bir şeyi yapmaya çalışma noktasında onunla bir ihtimal zar atabilme şansınız doğabilir. Onun yapamadığı, ulaşamadığı şey de muhtemelen kalptir. Hikâyeler kalbe dokundukları ölçüde, Artificial Intelligence'in nüfuz edemediği yerlere ulaşma kapasiteleri artabilir. Aynı zamanda kendi hikâyemize sahip çıkma isteğimiz, kendi hikâyemizin ne olduğunun farkına varma kararlığımız da yapay zekâyâ ilişkimizi yönlendirmede önemli bir faktöre dönüştürülebilir. Bu tartışmada kalbi nasıl tanımlamalıyız? Mesela yapay zekâ çok güzel terapi yapabiliyor kimi vakalarda, bu nedenle ona her zaman için kalpsiz diyebilir miyiz? Oysa biliyoruz ki karşısındakini dinliyor, anlıyor ve kimi zaman derde derman olacak cevap üretebiliyor. Açıkçası bizi alıp bir noktadan daha sağlam durduğumuz, daha hayrımıza başka bir noktaya



götürebiliyor. Gözlemlediklerim beni yanıltmıyorsa hem kalbin hem de yapay zekânın birbirilerini tamamlamalarına zemin hazırlamak gerek. Artificial Intelligence ile çok daha sağlıklı bir beraberlik içerisinde olmanın yolu da sanırım böyle bir yol olsa gerek. Birbirlerini tamamlayıcı bir ilişki içerisinde girmeleri hikâyelerin nüfuz etme kudretini artırabilir, bahsettiğim imkân insanın yüreğinin pusula olması sayesinde mümkündür. Zannedersem insan yüreği Artificial Intelligence ile zar atabilir. Artificial Intelligence size yüreğe ulaşmak için fırsat veriyorsa ne ala. Yürekle buluşmayan bir Artificial Intelligence insanı adaletli, güzel bir yere götürmez. Bir yere götürür ama vardığı o yer bir süre sonra insana iyi gelmemeye başlayabilir.

İnsan, bütünsel olarak hayatı yaşamak ister. Kendisindeki eksik parçayı bulmak ister. Eksik parçayı nasıl bulacağını ona fısıldayan şey de, zannedersem, hem kalbi hem aklıdır. Artificial Intelligence'ı yürekle birleştirirseniz, eksik parçanızı bulmaya sağlıklı biçimde gidebilme ve kendinizi bütünleme şansınız artabilir belki.

**Ö.Y.: Bu süreçte birçok şey kolaylaştı. Bir kameraya ya da kurgu setine ulaşmak, ekipmanları sağlamak, bir film çekmek eskisine göre daha kolay. İlk filminizde kameraya ve 35 mm filme ulaşmak için çok çaba harcadığınızı çeşitli röportajlarınızdan biliyoruz. Bugün sinemaya yeni başlamış bir genç olsaydınız *Tabutta Rövaşata*'yı daha kolay mı çekerdiniz?**

D.Z.: Bugün film çekmek daha kolay ama o filmi seyirci ile buluşturmak eski ile kıyaslandığı zaman daha zorlaştı. Eskiden seyirci ile buluşturabilme ihtimaliniz daha fazlaydı. Şu anda filminizi seyirci ile buluşturmak için ya birkaç ejderhayı yenmek ya da onlarla yatağa girmek lazım. Dağıtım kanalları çok çoğaldı ve de dağıtımın kimin elinde olduğu meselesi de önemlidir. Yani, sözüm ona daha özgürsünüz, dereden kova ile su aldınız ya da çeşmeniz var ama büyük vanalar kapitalizmin yarattığı, beslediği kimi odakların elinde. İşte o vanaları açıp kapatmaya yetkisi olan odaklar, ağlar ile olan ilişkiniz, ürününüzün seyirciye ulaşip ulaşmayacağını belirler. İletişim kanallarını açıp kapayabilen vanaları elinde tutan odakların kim oldukları meselesi de iktidar, güç matrislerinin konumlandırılması ile ilintilidir. İktidarla, iktidar ağlarını, koalisyonlarını kimlerin elinde tuttuğu meselesi ile ilintilidir. Dünyadaki Avrupa merkezilikten tutun da bir sürü güç odağının nasıl konumlandığı ile ilintilidir. Nasıl rüzgârlar eseceği çoğu zaman kapitalizmin gelişmiş olduğu ülkelerin konumları tarafından belirlenir. Onların birbirleri ile olan güç savaşları belirler kültürel vanaların kimin elinde olup olmayacağını, kime, ne kadar açılacağını, ne zaman ve nasıl akacağını. Dolayısıyla şu an itibarıyla konuşursak, görünür bir gelecekte, o vanaların başındakiler eskisi kadar güçlü olmasalar

da yine varlıklarını sürdürüleceğe benziyorlar. Rüzgâr nasıl eserse essin, bizim insan yüreğini temel alıp bildiğimiz türküyü söylememiz ve yolumuza devam etmemiz gerek. Yolumuza devam edelim ama etrafı da dinleyelim. Yani kendi türkümüzü söylerken az evvel saydığım güç ilişkilerini ve ağlarını göz ardı etmememiz akıllıca olabilir.

**Ö.Y.: Son yıllarda gösterim ortamlarına yeni eklemeler oldu. Dijital platformlar, internet siteleri ve sosyal medyada da film gösterimlerinin yapıyor olmasının sizce en önemli etkileri neler oldu?**

D.Z.: Elmalar, armutlar meselesini konuşacağız burada. İnsanlık ilk çağlardan beri tanımadığı kişilerle yan yana oturup, karanlık bir ekrana bakmaktan hoşlanıyor. Şamanın söylediği şeylere kulak kabartmak, onu hiç bilmediği başka insanlarla yan yana, karanlık bir gecede yıldızların altında izlemekten hoşlanıyor. Antik Çağ'da Aristofanes'in oyunlarını böyle izlediler. Sonra Shakespeare'i izlediler Globe Tiyatrosu'nda. Fransızlar klasik dönem oyunlarını yazdılar. Fransız seyirciler hiç tanımadıkları başka insanlarla Paris'teki tiyatro salonlarında yan yana oturdular ve karşılardaki oyuna baktılar. Yirminci yüzyılda Şarlo çıkınca aynı şeyi sinema salonlarında yapmaya başladılar. Benzer şekilde insanlık ileride de hiç tanımadığı insanlarla yan yana, bir karanlık salonda, bir başka Şarlo'yu izlemeye gidecek. Şu anda sahip olduğumuz teknoloji, projeksiyonlar değişebilir. Üç boyutlu başka teknolojiler ortaya çıkabilir. Ne bileyim, seyir tecrübesini değiştiren ses sistemleri, gözlükler, salonlar, oturma grupları ortaya çıkabilir. Bizim bilmediğimiz başka teknolojilerle, başka alımlama biçimleriyle bir seyir deneyimi ortaya çıkabilir. Ancak tanımadığımız insanlarla beraber bir gösteri için topluca bilet almak, salonlara gidip, belli bir saatte karanlık bir ortamda beraberce oturup, eşzamanlı biçimde o gösteriyi izleme deneyiminin sonsuza kadar devam edeceğini düşünüyorum. Çünkü bu insanın içgüdüsel bir ihtiyacı.

Parantezin öteki ucunda, cep telefonundan bir şeyler izlemek deneyimi yer alıyor. Telefonlar ve onlarla gelen mikro seyir tecrübesi hayatımızın bir parçası haline geldi. Mikro seyir değişerek devam edecektir. Salonlara gitmek ile mikro seyir dediğim izleme biçimi arasındaki bir yerlerde de hep başka melez seyir deneyimleri ortaya çıkacak. Hangi seyir deneyimlerinin, bazılarının arasından sıyrılıp daha ön plana geçeceğini, ötekilerden daha popüler olacağını da bağlam belirler, ülke belirler, kapitalizmin içinde bulunduğu durum belirler.

**Ö.Y.: Siz filminizi oluştururken sinema salonlarının yanı sıra daha küçük ekranlarda da seyirci ile buluşacağını düşünerek mi filmlerinizi yapılandırıyorsunuzuz?**

**“TELEFONLAR VE ONLARLA GELEN MİKRO SEYİR TECRÜBESİ HAYATIMIZIN BİR PARÇASI HALİNE GELDİ. SALONLARA GİTMEK İLE MİKRO SEYİR DEDIĞİM İZLEME BİÇİMİ ARASINDAKİ BİR YERLERDE DE HEP BAŞKA MELEZ SEYİR DENEYİMLERİ ORTAYA ÇIKACAK. HANGİ SEYİR DENEYİMLERİNİN, BAZILARININ ARASINDAN SIYRILIP DAHA ÖN PLANA GEÇECEĞİNİ, ÖTEKİLERDEN DAHA POPÜLER OLACAĞINI DA BAĞLAM BELİRLER, ÜLKE BELİRLER, KAPİTALİZMİN İÇİNDE BULUNDUĞU DURUM BELİRLER.”**



**Görsel 7:** *Tabutta Rövaşata* (1996) filminden bir kesit.

D.Z.: Elbette. Sadece büyük ekranda olan, ona endeksli zamanlardaki gibi düşünürseniz bu kez küçük ekranda nasıl gözükeceği ile ilgili bazı şeyleri iskalama ihtimaliniz olabilir. İnsan istese de, istemese de bunların şu ya da bu şekilde nasıl biçim alacağını düşünmekten kendisini kurtaramayabilir. Ama böylesi kaygılar, benim işlerimi yürütme sürecimde çok merkezî bir yerde değil şu an itibarıyla.

**Ö.Y.: Yeni teknolojilerle birlikte daha hızlı üretim ve daha hızlı tüketim olmaya başladı. Yarına kalacak eserler üretme noktasında bunun bir sorun olabileceğini düşünenler var. Sizce yeni teknolojilerin kullanılmasıyla kaliteli yapımların ortaya çıkma şansı daha artıyor mu yoksa daha azalıyor mu?**

D.Z.: Bir teoriye göre aptallaştırıcı etkileri var. Dahası aptallaştırıcı etki bulaşıcı olabiliyor ve insanların daha kaliteli olan eserlere ulaşmasını olumsuz biçimde geciktiriyor veya etkiliyor. Televizyonlardaki bazı dizilerdeki seviyeye, onların hikâyeleri oluşturma biçimine, meseleleri tartışma şekillerine, karakterlerin ele alınmasındaki sığığa bakarsanız, eskiyle kıyaslandığında, ‘geride miyiz’ sorusunu insan kendisine soruyor. Ama bir taraftan da, daha farklı platformlarda oynayan, eskiyle kıyaslandığı olumlu manada daha kaliteli dizilerin çıkabileceğini de hesaba katıyorsunuz. Yani ne körü körüne bir iyimserliğe, ne de körü körüne kötümserliğe kapılmamız. İnsanlara hikâye anlatma, sorunlarına sahip çıkabilme, sorunları incelikli biçimlerde gösterme kapasitesine haiz olan eserler bir

şekilde bir yerlerde kalıcı olarak değer bulmaya devam edecekmiş gibi geliyor bana. Aksi halde, karamsarlık iyice katlanılmaz hale gelecek. Ben şimdilik o kadar karamsar olmamamızın bizim faydamıza olduğunu düşünüyorum.

**Ö.Y.: Yeni teknolojilerin üretilen filmlerin dili üzerinde sizce hangi etkileri oldu ve gelecekte daha hangi değişikliklerin olmasını bekliyorsunuz? Örneğin seyirci filmi eğer dijital platformda ya da YouTube'da seyrediyorsa, ileri geri alabiliyor, dosyadan çıkıyor, başka bir zaman tekrar giriyor, sinema salonuna kıyasla daha az odaklanarak seyrediyor, seyir esnasında çeşitli yorumlar yazıyor ya da okuyor. Tüm bunlar yapılan filmlerin dili üzerinde bir etki yaratıyor mu sizce?**

D.Z.: Yaratıyor. Bu yüzden de televizyon için yazan insanlar, normalde klasik sinemanın hata olarak kabul ettiği şeyleri yapmakta beis görmüyorlar. Sık tekrarlar oluyor, aynı bilgi tekrar gündeme geliyor, benzer örüntü yeniden gündeme geliyor. Çünkü kadıncağz yemeği karıştırmaya gitmiş, sonra çocuk ağlıyor, oğlanın altını değiştiriyor, oğlan uyuyunca tekrar geliyor salondaki televizyonun önüne, kaldığı yerden diziyeye yeniden göz atmak istiyor. TV'ler, platformlar, o kadının kaldığı yerden hikâyeyi seyretmeye devam etmesini sağlamaya çalışmalarının şart olduğunu biliyorlar. Kadının karışık uyarılar denizi arasından sıyrılmasını ve ekrandaki duygu deneyiminden kopmamasını sağlamaya çalışmalısınız. Bu nedenle sık sık tekrarlar işin içerisine sokulabiliyor. İki, seyircileri bir mantık-nedensellik ile fazla yormadan, belirli bir duygu durumuna sokmak esas amaçlardan bir tanesi olabiliyor. Nedenselliği çok aramayın; "Niçin böyle oldular bunlar? Bu kız beş bölüm önce hamileydi zaten, ne oldu da şimdi tekrar hamile kaldı?" Dizinin yapımcısı, "şimdi sorma nedensellik zincirini fazla" diyor. Sen izlediğin yapıtın burasında mantık, nedensellikten çok, izlediğin bu alımlı kızın ya da bu yakışıklı erkeğin duygularına yoğunlaş. Seyirci nedensellik zincirinin mükemmelliğinden ziyade, duyguların eğilip bükülmesini, akmasını, durmamasını istiyor. Duyguyla karşılaşmak, onu tatmak istiyor. O duyguya bir yönetmen olarak seni nasıl getirdiğim konusuna takma. Seni o duyguya getiren nedenselliklerdeki boşluklar, mantık hataları ile fazla uğraşma. Yani o sahnedeki karakterlerin karşılaşmaları mantıklı mıydı, olaylar örgüsünde birbirini takip eden neden sonuç ilişkisi birbirlerinin doğal sonucu muydu? Sahnelerin arasındaki akış mantıklı ve inandırıcı mıydı? Araba o anda karşısına çıktı, birdenbire kar yağdı, adam ikinci kez işinden atıldı... Sorma o mantıksızlıkları. Biz hikâye çizgisi zaman zaman mantıksız bile gelse son tahlilde duygulara yöneliyoruz, seni duygularla baş başa bırakmak istiyoruz, sen bunun zevkine bak. Biz senin üzerine habire duygu boca ediyoruz. Şu anda mantıksal sağlamlık değil, duygular lazım sana. Seyirci duygularla

karşılaşmak istiyor. Kendisi o duygunun sağlam bir mantık zinciri içerisinde geliştirilip geliştirilmediği konusu ile fazla ilgilenmiyor. Duygunun ön plana alınması amacı çerçevesinde üç perde anlatısının yapısı bile bazen seyreltilebilir. Bu tavır kimi zaman sanat sineması alanında ortaya çıkabiliyor.

**Ö.Y.: Yoğun iş temposu arasında vakit ayırdığınız ve verdiğiniz cevaplar için çok teşekkür ederiz.**



# Gazi'nin Sineması: Atatürk'ün Sinema(sal) Serüveni

## Gazi's Cinema: Atatürk's Cinema(tic) Adventure

Özuyar, A. (2021). *Gazi'nin sineması*. Yapı Kredi Yayınları. ISBN: 9789750850301

Batu ANADOLU<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Adana, Türkiye

ORCID: B.A. 0000-0002-7420-3818

**Corresponding author/Sorumlu yazar:**

Batu ANADOLU,  
Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi,  
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Adana,  
Türkiye

E-mail/E-posta: banadolu@cu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.06.2023

Accepted/Kabul tarihi: 17.07.2023

**Citation/Atf:** Anadolu, B. (2023). *Gazi'nin sineması*: Atatürk'ün sinema(sal) serüveni. *Filmvisio*, 2, 217-222.

<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0019>



**Anahtar Kelimeler:** Mustafa Kemal Atatürk, Ali Özuyar, Gazi'nin Sineması, Muhsin Ertuğrul, kitap değerlendirmesi

**Keywords:** Mustafa Kemal Atatürk, Ali Özuyar, Gazi'nin Sineması, Muhsin Ertuğrul, book review

## Giriş

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda sinema endüstrisinin merkezi olarak görülen Avrupa ülkeleri savaştan olumsuz etkilenirken, liberal politikalar ile gelişimini sürdüren Amerikan sineması sessiz sinemanın altın çağına giriş yapar. 1929 Ekonomik Buhranı'nın bile engelleyemediği bu yükseliş, karşısında sinemayı devletleştiren ve propaganda aygıtına dönüştüren bir Avrupa bulmuştur.

1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti ise yeni bir devlet olarak bir sinema politikası(zlığı)ndan muzdariptir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında ordunun hâkimiyetinde kalan sinema, Cumhuriyetin ilanıyla ne devlete ne de özel sektöre yar olur. Az sayıdaki yapım şirketi, Muhsin Ertuğrul'un başı çektiği birkaç isimle film üretmeye çalışmaktadır. Yapılan filmler Cumhuriyet değerlerini önceleyen bir anlatım dizgesini takip etmekte ve birçok alanda olduğu gibi sinemada da Batılı sinemanın içerik-biçim kalitesine ulaşma hayalleri kurulmaktadır. Kurmaca filmlerin tiyatro etkisinden çıkamadığı, kısa belgesellerin ve eğitici filmlerin Halkevleri aracılığıyla Anadolu'ya yayıldığı bu dönemde Mustafa Kemal Atatürk, Münir Hayri Egeli ile bir görüşmesinde şu sözleri söylemektedir: "Sinema gelecekteki dünyanın bir dönüm noktasıdır. Şimdi bize basit bir eğlence gibi gelen radyo ve sinema bir çeyrek asra kalmadan yeryüzünün çehresini değiştirecektir" (Özuyar, 2021, s. 13). Sektörde var olan olumsuzluklar ile Atatürk'ün vizyoner bakış açısı arasındaki bu çatışmanın sebepleri neler olabilir?

Sinema tarihçisi Ali Özuyar'ın kaleme aldığı ve 2021 yılında yayımlanan *Gazi'nin Sineması* isimli kitap, ortaya çıkan bu çelişkili ilişkinin bir kara kutusu olma umudunu vermektedir. Kitap, sinemanın Türkiye Cumhuriyeti'nin erken dönemlerindeki serüvenini belgeleme ve tanıklıklar üzerinden aktarma çabasının niş bir örneğidir. Yazdığı toplam on iki kitapta 1895-1945 yılları arasındaki sinema tarihine politik, kültürel ve endüstriyel bir yaklaşım geliştiren Özuyar, tüm eserlerinde dolaylı ya da dolaysız biçimde yer alan Mustafa Kemal Atatürk'ü bu sefer ana özne haline getirir. Bu çabayı sinema sektöründe sıkça karşımıza çıkan 'spin off' (yan ürün) eserlere benzetmek mümkündür; çünkü ülkenin kurucusunun sinema ile olan ilişkisini çok yönlü biçimde ele alma fikri, yazarın diğer kitaplarıyla birlikte düşünüldüğünde hem tamamlayıcı hem de yenilikçi bir yapı kurmaktadır. Literatüre baktığımızda Bill Niven'in yazdığı *Hitler and Film: The Führer's Hidden Passion* (2018) ve Derek Spring ile Richard Taylor'un editörlüğünü yaptığı *Stalinism and Soviet Cinema* (2013) gibi eserleri hatırlatsa da, ana kahramanının sinema ile olan ilişkisine daha karmaşık bir yaklaşımla bakmayı tercih etmektedir.



Atatürk'ün konu edinildiği bir kitapta onun sinema ile olan ilişkisine nasıl bir pencere açılacağı sorusu önem taşımaktadır. Karakterini resmî tarih diliyle ele almak ya da içten bir portre ile sunmak hususunda Özuyar, arayı bulan bir yol izlemektedir. Tarihsel gerçekliklere ya da önceki kaynaklarda yer alan birtakım bilgilere yeniden yer verilirken Atatürk; sinemaya dair çocuksu heyecan duyan bir izleyici ile sinemanın diplomatik ve kültürel alandaki etkisini anlayan bir lider kimlikleri arasında salınmaktadır. Kitabın bu kimliklere olan yaklaşımı ise özellikle iki noktada oldukça değerli hâle gelmektedir: Birincisi; Atatürk'ün sinemaya dair görüşlerini ya da aldığı birtakım tartışmalı kararları dönemin tarihsel gerçeklikleri çerçevesinde şeffaf ve nesnel bir biçimde yansıtmasıdır. İkincisi ise; onun sinemaya bakışının bir seyir deneyiminden ziyade, bir kamusal alan pratiği olarak yorumlanmasıdır.

## Atatürk'ün Seyir Deneyimine ve Pratiklerine Bir Bakış

“Riyaset-i Cumhur Sineması” (Cumhurbaşkanlığı Sineması olarak Türkçeleştirilebilir) başlıklı ilk bölümde Atatürk'ün Çankaya Köşkü'nde film izleme deneyimlerine yer verilmektedir. Bir sinema operatörünün gözcülüğünde Kinox Ernemann marka bir projeksiyon cihazı ile yapılan ilk gösterimler, aynı zamanda Atatürk'ün film izleme alışkanlığı ile ilgili de ilk kayıtlardır. Atatürk'ün kurmaca ve jurnal (günlük haber) filmlerine olan ilgisi ile başlayan bu kısımda dikkat çeken nokta, tür filmlerine gösterilen ilgi ve filmlerin izlenme zamanlarıdır. Köşk'e özellikle komedi filmleri getirilmekte ve çalışmaların yoğunlaştığı dönemlerde gece yarısı film gösterimleri devam etmektedir. Özuyar'ın Atatürk'ün seçici izleme deneyimine ve gece geç saatlerde de olsa film izleme isteğine yaptığı vurgu, aynı zamanda yalnız bir izleme deneyimini göstermektedir.

Atatürk'ün yeni bilgiler edinme ve kaçış motivasyonları ile yaklaştığı film izleme deneyimi, “Gazi'nin Film Seyrettiği Sinema ve Şehirler” başlıklı ikinci bölümde yeni motivasyonlar ile zenginleşir. İstanbul, Ankara ve İzmir'de sinema salonlarına yapılan ziyaretler, film izleme amacının yanı sıra Türk halkını gözlemlenme, kamusal alanda devrimin işleyen ve işlemeyen yönlerini tespit etme gibi sosyal bütünleşmeye dayalı unsurlarla birleşmektedir. Atatürk'ün kadın ve erkeklerin birlikte film izlemelerini teşvik etmek, halkın içerisinde film izlemek ve film sonrası halkı selamlayıp sohbet etmek gibi birtakım alışkanlıkları sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Akşam veya gece film izleme, bazı filmleri birden fazla izleme ve belirli sinema salonlarını (İzmir'de Elhamra, Ankara'da Yeni Sinema) tercih etme gibi tekrarlayan unsurlar göze çarpmaktadır. İlgi çekici ve tartışmalı noktalardan biri ise Atatürk'ün filmlere dair birtakım görüşlerinin sansür

uygulanmasına dönüşebileceğine dair örneklerdir. *All Quiet on The Western Front* (*Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, Lewis Milestone, 1930) filmini özel bir gösterimde izleyen Atatürk'ün "filmi fevkalade beğendiğini fakat savaştan yeni çıkmış Türk halkına gösterilmesinin sakıncalı olduğunu" söylemesi, filmin vizyona girmemesine neden olmuştur (Özuyar, 2021, s. 46). Bununla birlikte alınan kararın arka planında Almanya'da yükselişe geçen milliyetçi söylemin etkisinin ve diplomatik bir kriz yaratmama çabasının bulunduğu yazar tarafından vurgulanmaktadır.

## Kamera Arkasında Lider, Kamera Önünde Bir İnsan

Atatürk'ün yurt dışında ve Türkiye'de çekirmek istediği ya da kendisinin de bizzat yer aldığı filmlerde sinema tutkusu ile devlet adamlığının getirdiği sorumluluk duygusu arasındaki çatışma hissedilmektedir. "Gazi'nin Talimatıyla Çekilen Filmler" başlıklı üçüncü bölümde Sovyet Rusya'dan gelen yönetmenler Lev Arnstham ve Sergei Yutkevich'in İstiklal mücadelesini anlatan kurmaca filmlerinin son anda engellenmesinden ve sonrasında aynı yönetmenlerin *Serdtsse Turtsii* (*Türkiye'nin Kalbi Ankara*, 1934) belgeselini çekmesinden söz edilir. Bu gibi örnekler, Atatürk'ün inkılabın yayılmasında sinemaya verdiği önemi gösterse de, bürokrasinin genellikle kurmaca filmlerden çok, içeriği kontrol edilebilir belgesel yapımlara odaklandığını hissettirmektedir. Kitapta birçok yerde bahsedildiği şekilde çeşitli sansür mekanizmalarının devreye girmesi ve birtakım bahanelerle kurmaca filmlerin üretiminin zorlaştırılması, önemli problemler olarak göze çarpmaktadır.

"Gazi Kamera Karşısında" başlıklı dördüncü bölümde; Atatürk'ün 1930'lu yıllarda kendisiyle ilgili çekilen filmler üzerindeki nüfuzunu artırmasından ve yönlendirici birtakım görüşlerde bulunmasından söz edilmektedir. Bu yaklaşım nedeniyle Atatürk'le ilgili çekim yapmak isteyen yönetmenlerde bir çekingenliğin ve korkunun olduğu, zaten var olan bürokratik engeller de düşünüldüğünde istenilen sonuçlara ulaşılamadığı belirtilmektedir (Özuyar, 2021, s. 119). Bu konuda Atatürk'ün *Gazi Numune Çiftliği* (1930, Ferit İbrahim Özgürar) ve *İstiklal* (1933, Fuat Uzkınay) filmlerini yetersiz bularak genişletilmesini istemesi, bitirilemeyen *Ben Bir İnkılap Çocuğuyum* filminin senaryosu üzerinde notlar alması, *Bir Millet Uyanıyor* (1932, Muhsin Ertuğrul) filminin çekimlerinde yer alırken köşkte gürültü yapanlara sinirlenmesi ve hevesinin kaçması, Fox Journal'ın yaptığı çekimlerde vücudu çerçevenin dışında kaldığı için filmin gösteriminin engellemesi gibi örnekler sunulmaktadır. Bu gibi anekdotlar Atatürk'ün sinema konusunda iyi ve ciddi bir izleyici olduğu kadar, sinema hakkında görüşlerini yönetmenlere müdahale edecek biçimde dayatan bir lider olduğu izlenimini de sunmaktadır.

## izlenen ve Özlenen Bir Liderin Portreleri

“Yabancı Sinemacıların Gözünde Gazi ve Türkiye (1922-1938)” başlıklı beşinci ve “Beyaz Perdede Gazi’nin Son Yolculuğu” başlıklı altıncı bölümler ise, önceki bölümler kadar güçlü anekdotlar sunmamakta ve ağırlıklı olarak film çalışmaları yerine dönemin portresini yansıtmaya görevini üstlenmektedirler. Atatürk’e yönelik yurt dışındaki yönetmenlerin ilgisini aktaran bu bölümlerin en ilgi çekici kısmı ABD’den gelen Julien Bryan’ın çekimlerinin ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt’e ulaşmasının öyküsüdür. Roosevelt’in Türkiye’yi görme arzusunu canlandırdığını öğrendiğimiz bu çekimler, Bryan’ın neredeyse bir Türk yönetmenin yapabileceği ölçüde milliyetçi ve inkılapçı bir dil kullanmasıyla da devlet müdahalesini açık etmektedir. Bir diğer ilginç ayrıntı ise Atatürk’ün cenazesi merasimi ve nakil yolculuğunun sinema salonlarında gösterilmiş olmasıdır. Elbette bu filmlerin birçoğunun neden düzenli bir arşiv çalışmasıyla günümüze gelemediği sorusu akıllara takılmakta, tam da bu noktada Özuyar “Sonsöz” bölümüyle imdada yetişmektedir. Falih Rıfkı Atay’ın “Bir Devlet Stüdyosu” başlıklı 1938 tarihli yazısının yer aldığı bu bölümde, medyanın gelişim çağında hala bir devlet stüdyosu kurulamaması ve filmlerin arşivlenememesi eleştirilmektedir. Yazının tam 85 yıl önce yazılması ve benzer sorunların devam etmesi ise manidar olsa gerek.

## Sonuç

Ali Özuyar’ın *Gazi’nin Sineması* kitabı Atatürk’ün sinema ile olan ilişkisi üzerinden yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin on beş yıllık bir muhasebesini sunmaktadır. Genç, geleceğe umutla bakan ve dinamik Cumhuriyet birçok konuda olduğu gibi sinemaya da şevkle yaklaşmış; bürokratik endişeler, kişisel hırslar ve ekonomik yetersizlikler gibi konular nedeniyle istenilen gelişme sağlanamamıştır. Mustafa Kemal Atatürk ise bu kırılgan yapı içerisinde kendi hikâyesini bile hakkıyla aktaramamış olsa da kamera önünde ve arkasında lider kültürünü sağlamlaştırma yoluyla sinema(sal) serüvenini sürdürmüştür. Özuyar’ın yazılı ve görsel-işitsel arşivlerde farklı dillerden çeviriler yaparak aktardığı bu serüven, medya arkeolojisi açısından da ilgi çekici bir yaklaşım sunmaktadır. Sonuç olarak, gerek kullandığı yöntem gerekse döneme dair tarihsel bilgileri hikâyeleştirme yeteneği ile Özuyar, okuyucuyu Türk sinemasının çok tartışmalı bir döneminde, daha önce gün yüzüne çıkarılmamış belgeler ışığında ufuk açıcı bir yolculuğa çıkartıyor.

## Kaynakça / References

- Arnshtam, L., & Yutkevich, S. (1934). (Yönetmen). *Serdse turtsii* [Film]. Soyuzkino.
- Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1932). *Bir millet uyanıyor* [Film]. İpek Film.
- Milestone, L. (Yönetmen). (1930). *All quiet on the Western front* [Film]. Universal Pictures.
- Niven, B. (2018). *Hitler and film: The Führer's hidden passion*. Yale University Press.
- Özgürar, F. İ. (Yönetmen). (1930). *Gazi'nin numune çiftliği* [Film]. Universal Pictures.
- Özuyar, A. (2021). *Gazi'nin sineması*. Yapı Kredi Yayınları.
- Spring, D., & Taylor, R. (Eds.). (2013). *Stalinism and Soviet cinema*. Routledge.
- Uzkinay, F. (Yönetmen). (1933). *İstiklal* [Film]. Harp Akademisi Film Çekme Merkezi.

### Hakkında

Filmvisio, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi bünyesinde faaliyet gösteren hakemli, açık erişimli, akademik bir dergidir. Yılda iki kez (Haziran ve Aralık) çevrimiçi olarak yayımlanan Filmvisio'da, sinema alanı dâhilinde tarihsel, kuramsal ve eleştirel yaklaşımlara sahip disiplinlerarası ve kültürlerarası çalışmalara yer verilmektedir. Yayımlanma dili Türkçe ve İngilizce olan dergide sinema alanında her türlü özgün araştırma makalesi, değerlendirme makalesi, çeviri, söyleşi, görüş, film, televizyon dizisi ve kitap eleştirisi olarak çeşitli akademik çalışmalar yer alabilmektedir. Dergiye gönderilen makaleler için herhangi bir işlem ücreti veya yayım bedeli talep edilmez.

### Amaç ve Kapsam

*Filmvisio*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi bünyesinde faaliyet gösteren, hakemli, çevrimiçi ve açık erişimli bir sinema araştırmaları dergisidir. Dergi bünyesinde, sinema alanı dâhilinde tarihsel, kuramsal ve eleştirel yaklaşımlara sahip disiplinlerarası ve kültürlerarası çalışmalara yer verilmektedir. Sinemanın bir sanat türü ve bir kitle iletişim aracı olarak etik, politik, felsefi, sanatsal, sosyo-kültürel ve teknolojik boyutlarıyla incelenmesi derginin temel amacını oluşturmaktadır. Beşeri bilimler, sosyal bilimler ve sanat alanlarından farklı araştırma metodolojisi ve perspektifine sahip çalışmaların kabul edildiği dergide araştırma makaleleri, derleme makaleler, kitap, film ve dizi eleştirileri, festival, sergi ve konferans raporları ve söyleşiler yer almaktadır. Dergi ayrıca sinema alanında tartışmalara olanak sağlayan, televizyon ve dijital medya gibi diğer görsel-işitsel medya ve ekran kültürleri dâhilindeki çalışmaları kabul etmektedir.

Yılda iki kez (Haziran ve Aralık) çevrimiçi olarak yayımlanan derginin yayım dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergiye gönderilen makaleler için herhangi bir işlem ücreti veya yayım bedeli talep edilmez.

### Makale Hazırlama ve Gönderim

Makale gönderimi derginin e-mail adresine: [filmvisio@istanbul.edu.tr](mailto:filmvisio@istanbul.edu.tr) yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayımlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup, kapak sayfası, yazar formu, yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.

1. Araştırma makaleleri ve derleme makaleler (sonnotlar ve kaynaklar dâhil) 5.000-10.000 kelime aralığında olmalıdır. Kitap, film ve dizi incelemeleri 750-1.500 kelime aralığında olmalıdır. Açıklayıcı notlar metnin içinde numaralandırılmalı ve makalenin sonunda, kaynaklardan önce yer almalıdır. 180-300 kelime arasında Türkçe ve İngilizce Öz/Abstract eklenmelidir (5 anahtar kelimeyle birlikte). Türkçe yazılan makalelere 600-800 kelime aralığında Genişletilmiş İngilizce Özet (Extended Abstract) eklenmelidir. İngilizce makalelerde geniş özet istenmez.
2. Çalışmalar, A4 boyutunda, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 12 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile hazırlanmalıdır. 40 kelimedenden fazla doğrudan alıntılar 11 punto ve 1,15 satır aralığıyla, 1 cm. içeriden yazılmalıdır. Ana makale dosyası, çift taraflı kör hakemlik gereği yazar bilgilerini içermemelidir.
3. Yayımlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum

ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).

4. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Başlık, Türkçe öz ve anahtar kelimeler; İngilizce başlık, İngilizce öz ve anahtar kelimeler; İngilizce genişletilmiş özet, ana metin bölümleri ve kaynaklar.
5. Çalışmalarda tablo, grafik ve şekil gibi göstergeler numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile verilmelidir.
6. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu ve çalışmada geçen görüşler yazar/yazarlarına aittir.
7. Kabul edilmiş ancak henüz sayıya dâhil edilmemiş makaleler Erken Görünüm olarak yayınlanır ve bu makalelere atıflar “advance online publication” şeklinde verilmelidir. Genel bir kaynaktan elde edilemeyecek temel bir konu olmadıkça “kişisel iletişimlere” atıfta bulunulmamalıdır. Eğer atıfta bulunulursa parantez içinde iletişim kurulan kişinin adı ve iletişimin tarihi belirtilmelidir. Bilimsel makaleler için yazarlar bu kaynaktan yazılı izin ve iletişimin doğruluğunu gösterir belge almalıdır.
8. Hem metin içinde hem de kaynakçada Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayınlanan Publication Manual of American Psychological Association (APA) (7. baskı) adlı kitapta belirtilen yazım kuralları uygulanmalıdır.

**About**

Filmvisio is an online, open-access, peer-reviewed film studies journal published twice a year (June and December) by the Faculty of Communication of Istanbul University. The journal's primary objective is to investigate cinema as an art form and a medium of mass communication focusing on its ethical, political, philosophical, artistic, social, and technological dimensions. The journal includes research articles, review articles, book, film, and TV series reviews, festival and conference reports, and interviews. No processing fee or publication fee is charged for the articles sent to the journal.

**Aim and Scope**

*Filmvisio* is an online, open-access, peer-reviewed film studies journal published twice a year (June and December) by the Faculty of Communication of Istanbul University. The journal publishes intercultural and interdisciplinary research on cinema with historical, theoretical, and critical perspectives. The journal's primary objective is to investigate cinema as an art form and a medium of mass communication focusing on its ethical, political, philosophical, artistic, social, and technological dimensions.

The journal accepts articles with diverse research methodologies and theoretical perspectives from the humanities, social sciences, and arts. The journal includes research articles, review articles, book, film, and TV series reviews, festival and conference reports, and interviews. In addition, the journal accepts articles from other audio-visual media and screen cultures, including television and digital media.

**Manuscript Organization and Submission**

Manuscripts should be submitted in Microsoft Word file format and sent by email to: [filmvisio@istanbul.edu.tr](mailto:filmvisio@istanbul.edu.tr) They must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist), title page, author form, and Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors.

1. Research articles and review articles (including endnotes and references) should be in the range of 5,000-10,000 words. Book, movie, and TV series reviews should be between 750-1,500 words. Endnotes should be numbered in the text and placed at the end of the article, before the references. Abstracts should be between 180-300 words (with 5 keywords). Extended abstracts are not required for articles in English.

2. The manuscripts should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom, and top, Times New Roman font style in 12 font size, and line spacing of 1.5. Direct quotations of more than 40 words, should be written in 11 font size and 1.15 line spacing, 1 cm. The main article file should not contain author information due to the double-blind peer review.

3. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include a fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone, and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).

4. Tables, graphs, and figures should be given with a number and a defining title.

5. Authors are responsible for all statements made in their study submitted to the Journal for publication.

6. Both in-text citations and references should comply with the APA guidelines as provided in the Publication Manual of American Psychological Association (APA) (7th edition).

