

T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

**2000 SONRASI POLİTİK TÜRK SİNEMASINDA ZAMAN-
MEKÂN OLGUSU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA

HAZIRLAYAN

Fazilet LEKESİZ

KONYA – 2019

TEŞEKKÜR

Zorlu ve sıkıntılı bir yıl geçirdiğim tez yazım sürecinde, yardımlarını ve anlayışını hiçbir zaman benden eksik etmeyen sevgili danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Nermin Orta'ya, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca sayın hocam Nermin Orta gibi yorumları ve tavsiyeleriyle geniş bir perspektiften bakmama katkı sağlayan Prof. Dr. Meral Serarslan ve Dr. Öğr. Üyesi Sinem Evren Yüksel'e, çok değerli fikirleriyle tezimin konusunu belirlememe ön ayak olan Arş. Görevlisi Hasan Hüseyin Toydemir hocama, bu zorlu süreçte benim her zaman yanımda olan ve her daim destek olmaya çalışın, benden hiçbir zaman inancını eksik etmeyen, umutsuzluğa kapıldığım anlarda bana her zaman moral verip, daha iyisini yapmam için yardımcı olan başta sevgili ailem olmak üzere Bekircan Daveti ve Fatih Set'e çok teşekkür ederim.

Fazilet LEKESİZ



T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin

Adı Soyadı	Fazilet LEKESİZ
Numarası	164223001005
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinem
Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA
Tezin Adı	2000 Sonrası Politik Türk Sinemasında Zaman-Mekân Olgusu

ÖZET

Her dönemde gerçekleşen siyasal, toplumsal ve kültürel değişimler sinemayı da etkilemektedir. Sinematografin ayrılmaz bir parçası olan zaman-mekânın kullanımı da yaşanan gelişmeler ve değişimlere paralel olarak çok katmanlı bir hal almaktadır. Birey bu değişimi zamansal olarak deneyimlerken, mekânsal açıdan da bireyin gerçekleşen değişim doğrultusunda toplum içindeki konumu belirlenmektedir. Özellikle taşranın burada yaşayan insanları belli kalıplar içine sokması ve bu kalıplar içerisinde konumlandırmaya çalışması, kendi zaman akışında sınırlı bir deneyim yaşatması kavramsal olarak politik yönüne de işaret etmektedir. Bu açıdan çalışmada zaman-mekân ve politik sinema kavramlarından, Türkiye'deki politik sinemanın gelişiminden de bahsedilecek olup, 2000 sonrası dönemin siyasal, toplumsal değişimlerinin taşrada zaman ve mekân olarak nasıl bir görünüm aldığı, seçilen örnek politik filmler çerçevesinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Zaman-Mekân, Taşra, Kent, Politik Sinema, Politik Türk Sineması.



T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin

Adı Soyadı Fazilet LEKESİZ

Numarası 164223001005

Ana Bilim / Bilim Dalı Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA

Tezin İngilizce Adı Time-Space Phenomenon in Political Turkish Cinema After 2000

SUMMARY

Political, social and cultural changes occurring in every era has an effect on cinema, too. In paralel with developments and changes, the use of time-space, which is an integral part of a cinematograph, has also become multi-layered. While the individual experiences this change time-wise, spatially the position of the individual in the society as a result of the change is determined. In particular, the fact that the countryside puts people living there in certain stereotypes and tries to position them within these patterns, and that they have limited experience in their own time flow, also points out its conceptually political aspect. In this respect, the time-space, the concept of political theater, and the development of political cinema in Turkey will be discussed in this study. Additionally, how the political and social changes of the post-2000 era were reflected as time and space in the countryside was examined in the context of selected political films.

Keywords: Time-Space, Countryside, City, Political Cinema, Political Turkish Cinema.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
SUMMARY.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	x
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ZAMAN-MEKÂN KAVRAMI VE SİNEMADA ZAMAN-MEKÂN OLGUSU

1.1. Zaman-Mekân Kavramı.....	4
1.1.1. Zaman Kavramına Genel Bakış	4
1.1.2. Taşrada ve Kentte Zaman.....	8
1.2. Mekân Kavramına Genel Bakış.....	9
1.2.1. Mekân Kavramının Tarihçesi ve Değişen Mekân Algısı	13
1.2.2. Kişisel Mekân Kavramı ve Mekânın Dönemselleştirilmesi.....	18
1.2.3. Mekân Algısının Kırılması/Dönüşmesi.....	22
1.2.4. Henri Lefebvre'nin Üçlü Diyalektiği: Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân	25
1.2.5. Taşra/Kent Kavramı ve Özellikleri	27
1.3. Sinemada Zaman-Mekân Olgusu.....	40
1.3.1. Sinemada Zaman	41
1.3.2. Sinemada Mekân	46
1.3.3. Türk Sinemasında Zaman-Mekân	53

2. BÖLÜM

POLİTİK SİNEMA KAVRAMI VE TÜRK SİNEMASINDAKİ GELİŞİMİ

2.1. İdeoloji ve Sinema-İdeoloji İlişkisi.....	59
2.1.1. Politik/Siyasal Sinemaya Genel Bakış	63
2.1.1.1. Propaganda Sineması.....	71
2.1.1.2. Militan Sinema	73
2.1.1.3. Üçüncü Sinema.....	74
2.2. Politik Sinemanın Türkiye'deki Gelişimi.....	76
2.2.1. 1960 Öncesi Türk Sinemasında Politik Temalar.....	76
2.2.2. 1960-1970 Dönemi Politik Türk Sineması	81

2.2.3. 1970-1980 Dönemi Politik Türk Sineması	86
2.2.4. 1980-1990 Dönemi Politik Türk Sineması	91
2.2.5. 1990 Sonrası Politik Türk Sineması.....	95

3. BÖLÜM

2000 SONRASI POLİTİK TÜRK SİNEMASINDA TAŞRANIN ZAMAN- MEKÂN KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE ELE ALINIŞININ ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

3.1. Metodoloji.....	108
3.1.1. Problem	108
3.1.2. Amaç	108
3.1.3. Önem	108
3.1.4. Varsayımlar	109
3.1.5. Sınırlılıklar	109
3.1.6. Evren ve Örneklem.....	109
3.1.7. Yöntem.....	109
3.2. Bulgular Ve Yorumlar	109
3.2.1. Sonbahar (2008)	110
3.2.1.1. Filmin Künyesi	110
3.2.1.2. Filmin Öyküsü	110
3.2.1.3. Filmin Karakterleri	111
3.2.1.4. Filmin Mekânları	112
3.2.1.5. Filmin “Zaman-Mekân” Kavramı Açısından Analizi.....	113
3.2.2. İki Dil Bir Bavul (2008)	123
3.2.2.1. Filmin Künyesi	123
3.2.2.2. Filmin Öyküsü	124
3.2.2.3. Filmin Karakterleri	125
3.2.2.4. Filmin Mekânları	126
3.2.2.5. Filmin “Zaman-Mekân” Kavramı Açısından Analizi.....	127
3.2.3. Mustang (2015)	135
3.2.3.1. Filmin Künyesi	135
3.2.3.2. Filmin Öyküsü	135
3.2.3.3. Filmin Karakterleri	136
3.2.3.4. Filmin Mekânları	138
3.2.3.5. Filmin “Zaman-Mekân” Kavramı Açısından Analizi.....	138
3.2.4. Ahlat Ağacı (2018).....	146
3.2.4.1. Filmin Künyesi	146
3.2.4.2. Filmin Öyküsü	147
3.2.4.3. Filmin Karakterleri	147
3.2.4.4. Filmin Mekânları	148
3.2.4.5. Filmin “Zaman-Mekân” Kavramı Açısından Analizi.....	149

SONUÇ	157
KAYNAKÇA.....	160
ÖZGEÇMİŞ	184



KISALTMALAR

AB : Avrupa Birliği

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

DİSK : Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu

DP : Demokrat Parti

JİTEM: Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele

KESK : Kamu Emekçileri Sendikaları Konfederasyonu

KPSS : Kamu Personeli Seçme Sınavı

MGK : Milli Güvenlik Kurulu

NATO: North Atlantic Treaty Organization/ Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü

PKK : Partiya Karkerén Kurdistané/ Kürdistan İşçi Partisi

RTÜK: Radyo Televizyon Üst Kurulu

SSCB : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

GÖRSELLER LİSTESİ

Resim 1.1. The Matrix, Wachowski Brothers, 1999.....	50
Resim 1.2. 24 City, Jia Zhangke, 2008.	50
Resim 1.3. Before Sunrise, Richard Linklater, 1995.	51
Resim 3.1. <i>Sonbahar</i> /Yusuf'un odası	112
Resim 3.2. <i>Sonbahar</i> /Elka'nın tutsaklığı	112
Resim 3.3. <i>Sonbahar</i> /Doğaya teslim olma.....	112
Resim 3.4. <i>Sonbahar</i> /Deniz durgun ve sakin.....	113
Resim 3.5. <i>Sonbahar</i> /Deniz dalgalı ve hırçın	113
Resim 3.6. <i>Sonbahar</i> /Yusuf'un Hastalığı	114
Resim 3.7. <i>Sonbahar</i> /Taşraya hapsedilmişlik	115
Resim 3.8. <i>Sonbahar</i> /Dışarıdaki cezaevi	115
Resim 3.9. <i>Sonbahar</i> /Yusuf'un sessizliği	116
Resim 3.10. <i>Sonbahar</i> /Dalgın bakışlar	116
Resim 3.11. <i>Sonbahar</i> /Kâbus.....	117
Resim 3.12. <i>Sonbahar</i> /Doğaya teslimiyet.....	117
Resim 3.13. <i>Sonbahar</i> /İki ötekinin karşılaşması	118
Resim 3.14. <i>Sonbahar</i> /Yusuf ve Cihan buluşması	119
Resim 3.15. <i>Sonbahar</i> /Yusuf ve Mikail'in sohbeti.....	121
Resim 3.16. <i>Sonbahar</i> /Doğaya haykırış	122
Resim 3.17. <i>Sonbahar</i> /Yusuf'un çaresizliği	122
Resim 3.18. <i>Sonbahar</i> /Yusuf'un ölümü	123
Resim 3.19. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Demirci Köyü.....	126
Resim 3.20. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Emre'nin evi.....	126
Resim 3.21. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Köy okulu.....	126
Resim 3.22. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Filmin açılışı	127
Resim 3.23. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Mekânla ilk çatışma	127
Resim 3.24. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Kürtçenin yasaklanması	128
Resim3.25. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Türk Bayrağı	128
Resim 3.26. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Çocukların çabası.....	129
Resim 3.27. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Emre'nin çaresizliği ve yalnızlığı	130
Resim 3.28. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Sorunla yüzleşme	131
Resim 3.29. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Okuma çabaları	133

Resim 3.30. <i>İki Dil Bir Bavul</i> /Emre'nin memleketine dönüşü	134
Resim 3.31. <i>Mustang</i> /Tutsaklık	138
Resim 3.32. <i>Mustang</i> /Taşrada ahlaksızlığa bakış	140
Resim 3.33. <i>Mustang</i> /Taşrada kadından beklenen.....	141
Resim 3.34. <i>Mustang</i> /Kızlar kasaba meydanında	142
Resim 3.35. <i>Mustang</i> /Taşrada bekâretin önemi.....	143
Resim 3.36. <i>Mustang</i> /Evden kaçma çalışmaları	144
Resim 3.37. <i>Mustang</i> /Özgürlüğe kavuşma	145
Resim 3.38. <i>Ahlat Ağacı</i> /Sinan'ın yaşadığı kasaba	148
Resim 3.39. <i>Ahlat Ağacı</i> /Sinan'ın evi	148
Resim 3.40. <i>Ahlat Ağacı</i> /Köy evi	149
Resim 3.41. <i>Ahlat Ağacı</i> /Babanın umursanmaması	150
Resim 3.42. <i>Ahlat Ağacı</i> /Hatice ile karşılaşma	151
Resim 3.43. <i>Ahlat Ağacı</i> /Taşra üzerine bir tartışma	152
Resim 3.44. <i>Ahlat Ağacı</i> /Sinan'ın çabaları	153
Resim 3.45. <i>Ahlat Ağacı</i> /Kabulleniş	155

GİRİŞ

Bireyin içerisinde yaşadığı dünyayı algılaması ve burada kendini konumlandırması zaman ve mekân sayesinde olmaktadır. Zaman ve mekân ile bireyler kendi kimliklerini oluşturmakta, toplum içindeki yerleri belirlenmektedir. Bu anlamda zaman ve mekân toplumun kurucu unsurlarından biri olmaktadır.

Toplumun kaynağı olarak görülen zaman ve mekânın kullanım biçimleri her çağda gerçekleşen değişimler doğrultusunda farklılık göstermektedir (Esen, 2000: 4). Tarihsel süreç içerisinde toplumun geçirdiği değişimler, zaman ve mekâna yönelik algıyı da dönüşüme uğratmıştır. Bu açıdan zaman-mekân, geçirdiği değişim ve dönüşümler doğrultusunda, her coğrafyanın sahip olduğu toplumsal-kültürel özelliklere göre şekillenmektedir.

Zaman ve mekânla etkileşim içerisinde olan toplumun, yaşadığı değişimlerin izleri dünyayı büyük ölçüde etkileyen modernleşme hareketlerine kadar gitmektedir. Dünyayı etkilediği gibi Türkiye'yi de etkileyen, endüstri devrimiyle birlikte ortaya çıkan ve hala devam etmekte olan modernleşme anlayışı ülkemizdeki toplumsal yapıyı da etkilemiş, köklü bir toplumsal değişimi beraberinde getirmiştir (Yıldırım, 2016: 74). Bu açıdan taşra ve kent olmak üzere farklı toplumsal ve kültürel yapıların beşiği olan bu iki mekâna yönelik algı da yaşanan siyasal, sosyo-kültürel gelişimler ve değişimler doğrultusunda farklılığa uğramıştır. Taşra ve kentin siyasal, toplumsal gelişimlerden etkilenmesi ve hatta iki kavramın özelliklerini bu gelişimlerin belirlemesi, mevcut sistemin ideolojik söylemlerini taşıması, kavramların politik yönüne de işaret etmektedir.

Taşra özelinde gerçekleşen bu değişimlerin politik Türk sineması üzerinden irdelenmeye çalışıldığı bu çalışmada, söz konusu değişimler, toplumun kaynağını meydana getiren unsurlardan biri olan zaman-mekân perspektifinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çünkü sinema da siyasal ve toplumsal değişimlerden etkilenen bir sanat olarak toplumun kültürel özelliklerini yansıtmaktadır. Bu anlamda sinema toplumsal değişim ve dönüşümlerin sonuçlarını görmek açısından önemli bir kitle iletişim aracı olmaktadır. Türk sineması da diğer ülke sinemalarında olduğu gibi yer aldığı toplumun kültürünü yansıtmaktadır (Güçhan, 1992: 5). Taşranın temel alındığı bu çalışmada, özellikle 2000 sonrası bağımsız Türk sinemasında bu mekânın ön planda olduğu filmlerin sayısında artış

görülmekte ve taşra sıkıntılı ve problemlili bir mekân olarak yeni Türk sinemasında yer almaktadır.

Literatür taraması aracılığıyla kuramsal çerçevesi oluşturulan çalışmanın problemini, 2000 sonrası politik Türk sinemasında taşranın zaman-mekân kavramı çerçevesinde nasıl ele alındığı, Türkiye’de politik sinema yapmanın mümkün olup/olmadığı oluşturmaktadır. 19 yıldır Türkiye’deki siyasal, toplumsal ve kültürel alanda yapılan politikaların, politik Türk sinemasını ne ölçüde şekillendirdiğini ve ülkede gerçekleşen sorunların taşrada geçen filmlerde nasıl bir bakış açısıyla yer aldığını belirlemek çalışmanın amacını teşkil etmektedir. Türkiye’de yaşanan siyasi, toplumsal ve kültürel değişimlerin taşraya olan yansımalarını daha iyi kavramak açısından politik Türk sinemasındaki örneklerine bakmak ve nasıl bir içerik sunduklarını çözümlmek önemlidir. Bu bakımdan hazırlanan çalışmanın evreni, 2000 sonrası taşrada geçen politik filmler olup, örnekleme bu dönemde çekilen ve taşrada zaman ve mekanın ele alındığı *Sonbahar (2008)*, *İki Dil Bir Bavul (2008)*, *Mustang (2015)*, *Ahlat Ağacı (2018)* filmleridir. Bu filmler ele alınan dönemde ön plana çıkan düşünce suçu, etnik kimlik, toplumsal cinsiyet ve eğitim politikaları temel alınarak seçilmiş, zaman-mekân çerçevesinde ayrıntılı olarak analiz edilmiştir.

Bu bilgiler ışığında çalışmanın birinci bölümünde, zaman ve mekân kavramının tanımından, taşra ve kentte zamanın nasıl algılandığından, mekânın tarih boyunca geçirdiği dönüşümlerden, taşra ve kentin mekânsal özelliklerinden ve sinemada zaman-mekân kullanımlarından bahsedilmektedir. Bu bölümde, zaman ve mekânın geçirdiği dönüşümler ile taşraya algısının bu iki unsur doğrultusunda nasıl bir değişime uğradığı ve sinemada, özellikle Türk sinemasında ilk dönemden günümüze kadar zaman ve mekânın nasıl kullanıldığı üzerinde durulmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, taşranın politik olana işaret etmesinden dolayı politik sinema kavramına, Türkiye’deki politik sinemanın gelişimine değinilmektedir. İlk aşamada, politik sinema kavramıyla sıkça karıştırılması sebebiyle ideolojik sinema kavramı ele alınmakta ve politik sinema ile olan ayrımı ortaya konmaya çalışılmaktadır. İkinci aşamada, politik sinemanın tanımından, özelliklerinden, işlevlerinden ve türlerinden bahsedilip son aşamada Türk politik sinemasına ilk dönemden günümüze kadar geniş bir ölçekten bakılarak Türkiye’de politik sinema yapmanın mümkün olup olmadığı tespit edilmeye çalışılmaktadır.

Üçüncü ve son bölümde, çalışmanın örnekleme olan *Sonbahar (2008)*, *İki Dil Bir Bavul (2008)*, *Mustang (2015)*, *Ahlat Ağacı (2018)* filmleri, 2000 sonrası dönemin siyasi ve toplumsal değişimlerinin taşraya yansımaları çerçevesinde analiz edilmektedir. 19 yıldır Türkiye’de siyasal ve toplumsal alanda öne çıkan düşünce suçu (*Sonbahar*), etnik kimlik (*İki Dil Bir Bavul*), toplumsal cinsiyet (*Mustang*) ve eğitim (*Ahlat Ağacı*) üzerine yapılan politikalar bu filmlerin tercih edilmesinin sebebidir. İnceleme kısmında belirlenen filmlerin öncelikle künyelerine yer verilip, konusu, filmin karakterleri ve mekânları ele alınmaktadır. Karakter ve mekânların temel özellikleri vurgulandıktan sonra seçilen politik filmler taşra özelinde zaman-mekân çerçevesinde ayrıntılı olarak incelenmektedir.



1. BÖLÜM

ZAMAN-MEKÂN KAVRAMI VE SİNEMADA ZAMAN-MEKÂN OLGUSU

1.1. Zaman-Mekân Kavramı

Zaman-mekânın aldığı biçimler, oluşumlar kişinin toplum içindeki kimliğini ve yerini belirlemektedir. Zaman ve mekân sayesinde kişi bu iki bütünlüklü unsuru algılamakta kendini devamlı yenilemektedir (Harvey, 2003: 214). Kamusal mekânlar kişilerin, grupların, farklı cins ve ırkların kimliklerini oluştururken, zaman ise edinilen deneyimler üzerinde hâkimiyet kurmaktadır. Bu sebeple zaman ve mekân toplumun kurucu unsurlarıdır. Yaşadığımız dünyayı algılamamızı ve kendimizi dünyada konumlandırmamızı sağlayan da zaman-mekândır (Özçınar, 2009: 90). Buradan hareketle bir sonraki başlıkta ilk olarak birçok filozofun ve yazarın zaman tanımlarından, zamanın sanat alanındaki kullanımından, taşra ve kentteki zaman algısından ve akışından bahsedilecektir. Zamanla bütünlüklü bir ilişki içerisinde olan mekân kavramı, kavramın tarihçesi, taşra ve kent mekânı konusu ise zaman kavramından sonra ele alınacaktır.

1.1.1. Zaman Kavramına Genel Bakış

Zaman Yunanca'da Khranos, Latince'de Tempus, İngilizce'de Time sözcüğüne karşılık gelmekte ve fizik, biyoloji, felsefe gibi birçok bilim dalının da konusunu oluşturmaktadır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde zaman, "bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit" olarak tanımlanmaktadır. Hemen hemen bütün bilim dallarının içerisinde yer alan zaman kavramının tek bir tanımı bulunmamaktadır. Zamanı tanımlamak felsefe bilim dalı için güç olmuştur. Farklı düşünürlerin zaman kavramı üzerindeki çalışmaları; bir yandan sonraki dönemin çalışmalarını büyük ölçüde etkilerken diğer yandan da kendi dönemlerinde bir tartışma konusu yaratmıştır. Bu sebeple zaman kavramının tanımı felsefe alanında farklılık göstermektedir (Çil, 2011: 335).

Zaman konusunun felsefe alanında temellerini Platon ve Aristoteles'in düşünceleri oluşturmaktadır. İki düşünür de zamanın ideal ve reel bir kategori olması sorunsalına getirdikleri çözüm önerileriyle zaman felsefesi konusuna katkı sağlamış ve bu alanda başlattıkları tartışma ve düşünceleriyle ön plana çıkmışlardır.

Platon zamanı ebediyetin bir resmi olarak görmektedir. Onun bu anlayışına göre zaman, tüm varlık âlemini kapsamaktadır. Bu anlamda varoluş zamandan ayrı düşünülmemektedir. Evrenin zamansallığını oluşturan varoluş ve tekrar yok oluş

döngüsüdür. Zamanın ve evrenin yaratılmasıyla başlayan varlığa çıkış, hareket eden varlığın sonsuzluğun içinde bütünlüğünü koruyarak mevcudiyetini devam ettirmesini sağlamaktadır. Platon'a göre bu ilerlemenin adı zamandır. Evren, canlı bir bütünlük ve durmadan değişen bir yapı olarak da *Aion*'un diğer bir ifadeyle yaşama gücünün bir resminden ibaret olmaktadır. Yıldızlardaki döngüsel zaman da *aion*'un bir yansımasıdır. Bu sebeple zaman ebediyetin bir kopyası olup evreni anlamlandırmanın da tek yoludur (Platon, 1988: 37d ve 39d). Platon'un düşüncelerinden hareketle yaşama gücü akılla kavranılan bir şey iken *khranos* (zaman) sadece algımızla anlaşılabilen bir şeydir. Zaman, yaşama gücü içerisinde varlığını devam ettirmektedir. Platon zamanın hareketini dünya ruhunun hareketi olarak görmektedir. Ayrıca zamanın geçmişi, şimdiki ve geleceği içine alan sürekli değişimi, zamanın sınırsızlığına da işaret etmektedir. Zamanın döngüsel yapısını en iyi anlamının yolu Platon'un öne sürdüğü eşit yaşlılık kavramıdır. Platon eşit yaşlılık kavramını gençleşmek ve yaşlanmak kavramları üzerinden örneklendirmektedir. Bu örneğe göre kişi genç de olsa yaşlı da olsa aynı kişidir. Yani bir zamanlar genç olan da, şimdi nasılsa öyle olan da, ileride yaşlanacak olan kişi de aynı kişi olmaktadır (Topakkaya, 2012: 221-223).

Zaman kavramı konusundaki düşünceleriyle sonraki dönemin bu alandaki çalışmalarını da etkileyen bir diğer önemli düşünür Aristoteles'tir. Yazar *Fizik* adlı eserinde zamanın varlığını sorgulayarak, onun doğasını açıklamaya çalışmıştır. Aristoteles'e göre zaman diye bir şey yoktur ya da ele avuca gelmez şeyler bütünüdür. Zaman parçalanabilir yapıdadır fakat yazara göre şimdiki an zamanın bir parçası değildir. Ona göre zaman, şimdiki an'dan meydana gelmemiştir. Zaman harekete bağlıdır ve hareketten bağımsız bir zaman tanımı mümkün olmamaktadır. Sürekli devinim sayısı bize zamanı vermektedir (Aristoteles, 1996: 11, 15-17 ve 35-39). Bu anlamda Aristoteles Platon'dan farklı olarak zamanı, *aion*'un bir kopyası değil hareketin ölçüsü olarak görmektedir.

Aurelius Augustinus (1996: 53-55) ise Aristoteles'in şimdiki an düşüncesinden farklı olarak geçmiş, şimdi ve geleceği zamanın bir parçası olarak görmektedir. Kişinin geçmişe ait şeyleri anımsaması ve gelecek zaman üzerine düşünceleri şimdiki anda olmaktadır. Bu nedenle yazar, şimdiki zamanın geçmiş ve gelecekle olan bağlantısının onu gerçek zaman yaptığını ileri sürmektedir. Geçmiş ve henüz var olmamış gelecek zaman üzerinden de zamanın uzun-kısa olarak ölçümlendirilmesinin anlamsız olduğunu

söylemektedir. Heidegger (1996: 65-67) ise zaman kavrayışının belirleyiciliğine ve ölçülebilirliğine vurgu yapmaktadır. Zaman, herhangi bir şeyin ne sürede veya ne kadar sürede olduğu ya da olacağı üzerinden ölçülebilmektedir. Önce ve sonra şimdiki zaman üzerinden belirlenmekte, algılarımıza göre değişen şimdiki zaman kavramı ise bu anlamda öznel olmaktadır. Zamanı “duyusal sezginin saf biçimi” olarak gören Kant da öznel zaman üzerinde durmaktadır. Ona göre zaman doğrudan nesnelere etkilenmemizi sağlayan sezgilerimizin bir biçimidir (Kant, 1983: 79-82). Zamanın bireyin bilincinde var olduğunu ileri süren Kant, onun öznel ve ideal olduğunu vurgulamaktadır (Karadaş, 2015: 327). Henri Bergson ise zamanı evrensel ve deneyimlenen zaman olarak ikiye ayırarak daha çok kişinin sosyal hayatı algılamasının bir parçası olarak ele almış ve diğer düşünürlerden farklı olarak zamanı insan yaratımının bir eseri olarak kavramıştır. Ruhsal zamanı gerçek zaman olarak adlandıran düşünür, bu alan ile ilgili çalışmalarında insanın dünya ile kurduğu ilişkiyi çözümlenmeye çalışmıştır. Zamanın kişiden kişiye değişen, hareketli ve psikolojik bir özelliğe sahip olduğunu söyleyen Bergson, önceki dönemlere göre zaman kavrayışı konusunda radikal tespitlerde bulunmuştur (Özkan, 2012: 258).

Newton ise zamanın matematiksel olduğunu ve hiçbir dışsal faktöre bağlı kalmadan kendi düzeni içerisinde sürekli aktığını, kişinin ruhsal etkenlere bağlı olarak zamanı farklı algılamasına rağmen hep aynı kaldığını söylemektedir. Mutlak zaman kavramını savunan düşünür; şimdiki zamanın dünyanın her yerinde aynı olduğunu, geçmiş zamanın silik anlardan oluştuğunu, gelecek zamanın ise henüz gerçekleşmeyen olduğunu belirtmektedir (Karadaş, 2015: 328). Ayrıca zamanı fiziksel dünyanın bir parçası olarak gören Newton, doğada bulunan nesnelere farklı olmadığını, sadece algılanamaz özelliğiyle onlardan ayrıldığını öne sürmektedir (Elias, 2000: 16). Newton’un aksine Einstein ise zamanın mutlak değil, göreceli olduğunu savunmaktadır. Ona göre zaman dört boyutlu bir zaman-mekân sürekliliğine sahiptir ve nesnel olarak var olmaktadır (Hançerlioğlu, 1980 (Cilt 7): 356). Einstein’a göre zaman; mekânla, maddeyle ve onun hareketleriyle bağlantılıdır ve biri olmadan diğerinin olması mümkün değildir. Ayrı ayrı mekân ve zaman yoktur, tek bir mekân-zaman sürekliliği vardır (Esen, 2000: 4).

Yukarıda başlıca düşünürlerin nesnel ve öznel zaman görüşlerine yer verilmiştir. Kavramın nesnel ve öznel olarak algılanması zaman türüne göre de değişiklik göstermektedir. Zaman türleri fiziksel, biyolojik, psikolojik olarak ayrılmaktadır. Bunlardan fiziksel zaman nesnel olma yönüyle öne çıkmakta, saat ve yıl gibi ifadelerle

ölçülerek, maddeci zamanın içerisine girmektedir. Ritme odaklı biyolojik zaman insanın kalp atışları, aynı vakitte kişinin uyanması, acıkması gibi kişinin biyolojik ritmine göre gelişen zaman türüdür. Psikolojik zaman da kişinin algılama biçimine göre şekillenen bir zaman türüdür. Kişinin kötü anlarında zamanı yavaş, iyi anlarında hızlı geçiyor gibi algılaması psikolojik zaman algısından kaynaklanmaktadır (Ural, 2008: 17-18). Kırsal kesimde yaşayan toplumlarda biyolojik zaman ön plana çıkarken, sanayi toplumunda fiziksel zaman ön plana çıkmaktadır. Günümüz post modern toplumlarda ön plana çıkan ise psikolojik zamandır (Urry, 1995: 4).

Görüldüğü gibi belli bir zaman tanımı yapmak mümkün değildir. Toplumdan topluma zaman algısı farklılık gösterdiği gibi yukarıda birçok farklı düşünürün zaman tanımlarına yer verilmiştir. Bu da zaman kavramının göreceli olduğu, genel ve net bir tanım yapmanın güç olduğunun göstergesidir. İnsanlar ise genelde zamanı, güneş sistemindeki gök cisimlerinin hareketlerine göre algılamaktadır (Gürbüz ve Aydın, 2012: 3-4). Sanayi öncesi toplumlarda insanların gündelik hayatının belirleyicisi olarak doğanın ritmi kabul edilmektedir (Lefebvre, 2005: 79). Bu dönemde zaman ölçülebilen, denetlenebilen bir olgu olmaktan öte geçip giden bir öge, sürüp giden bir akışın parçasıdır. İnsanlar zamanı mevsimlerin geçişi ve gece-gündüz gibi beşeri olaylar vasıtasıyla algılamaktadır (Sanders, 2001: 56). Sanayi toplumunda ise zamanı belirleyen iktisadi üretim zamanıdır. Kapitalist sistem içerisinde zaman, iktisadi sistemin vazgeçilmez bir parçasıdır (Debord, 1996: 83). Doğayı dönüştürme kapitalist sistemin hedeflerinden biridir ve bu yolla da doğa-insan arasına bir sınır çizmektedir. Modern anlayış öznenin önüne nesneyi koyarak her şeyi fiziksel bir olguya dönüştürmektedir (Özçınar, 2009: 93).

Sanat alanında zaman kavramının ele alınışına bakıldığında ise özellikle şiir sanatı kendi malzemesini zamansal olarak düzenlemektedir (Mast ve Cohen, 1979: 237). Tiyatroda zaman reel yaşamda olduğu gibidir ve atlama, kesme, geriye dönme, tekrarlama gibi unsurlara yer verilmemektedir. Bu sanat dalında geriye dönüşler ya da geçmişin hatırlanması dolaylı olarak verilmektedir. Tiyatro oyununun öyküsü reel yaşamın düzenine göre sunulmaktadır. Yinede bu sanat dalında zaman akışının sürekliliğinde kesintiler yapılabilmektedir. Örneğin, öykünün gelişimi çerçevesinde perdeler arasında yirmi yıllık atlamalar olabilmektedir. Plastik sanatlarda tüm bölümlerin özgün olması nedeniyle zamansal süreklilik zorunlu olarak görülmemekte, oyuncular sahnede özgürce hareket etmektedirler. Edebiyatta ise öykünün zamanı ile ne zaman olduğu arasındaki fark

önemlidir. Roman bir zaman sanatı olarak psikolojik açıdan bozulmuş zaman ve mekânın illüzyonunu zaman-mekânı bozmadan yaratmaktadır (Esen, 2000: 5). Sinema sanatında zaman kavramı ise ayrı bir başlık altında ele alınacaktır.

1.1.2. Taşrada ve Kentte Zaman

Taşra ve kentte zaman konusu önemli bir ayrımdır. Bunun sebebi de taşranın kendi zamanını merkeze göre ayarlamasıdır. Osmanlı'dan günümüze kadar merkez ile taşra arasında belirgin bir mesafe olmuştur ve bu mesafe hep korunmaya çalışılmıştır. Taşra ve merkez arasındaki mesafe de kentteki zamanın taşraya göre daha hızlı aktığına, kendi zamanının taşradan önce olduğuna işaret etmektedir. Merkezin değerlerine sahip olmayan taşra, kentin zamanına da ayak uyduramamış, bu yüzden de merkez tarafından modernliği yakalayamamış ve geri kalmış, gelişmemiş olarak görülmektedir. Kimi çevrelerce taşra ne kadar olumlansa da o her zaman kentin gölgesinde kalmıştır. Bu eksiklik hissi ise taşrayı hep 'öteki' konumuna atmıştır. Taşranın öteki olarak görülmesinin nedeni yukarıda bahsedildiği gibi modernleşme karşısındaki geri kalmışlığıdır (Bulut, 2007: 13 ve 18). Bauman (2011: 53), "ötekilik" kavramını ortaya çıkaranın modernleşme anlayışının getirdiği 'ilerleme' düşüncesi olduğunu söylemektedir ve kavram bu ölçüde zamansallaştırılmaktadır. Zaman burada düzeni ifade etmekte ve düzenin içine giremeyen gelişmemişliği, geri kalmışlığı göstermektedir. O halde taşraya zamansal olarak bakıldığında, taşranın zamanın gerisinde kaldığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Zamana ilişkin bir kavram olan modernliğin karşıtı bize taşra kavramını vermektedir. Berman (2013: 23 ve 27) modernliği, bütün insanların paylaştığı bir yaşam tarzı olarak görmektedir. Modernlik bir yandan birleştirme, bir araya getirme gibi bir etki sağlarken diğer yandan parçalama, belirsizlik gibi bir etki göstermektedir. Taşra mekânı ikinci kategoriye girmektedir ve taşra merkez-çevre ayrımında çevreyi temsil ederek merkez tarafından şekillenmekte, her daim zaman merkeze göre kurulan ve biçimlenen bir yapı olmaktadır (Bulut, 2007: 21).

Kentler ise modernitenin kutsal mekânları olarak görülmektedir. Tamamıyla tüketim odaklı olan bu mekânlar toplumsal düzeni yeniden kurmakta, sınıfsal, statüsel konumlar kent mekânları vasıtasıyla ortaya çıkmaktadır. Tüketimci kapitalizmin yükselişi kamusal mekânların önemini arttırdığı gibi boş zaman çağının da başlatıcısıdır. Bundan dolayı çalışma dışı zaman giderek tüketim odaklı bir yaşam tarzını açığa çıkarmaktadır. Bu süreç sonunda tüketim odaklı hayat tarzı eğlence ile de iç içe geçerek boş zaman

endüstrilerinin hizmetlerinden biri haline gelmektedir. Tüketime odaklı mekânlar, yaşam deneyimleri tamamıyla boş zamana hâkim olan tüketimci ideolojilerin kontrolü altında olmaktadır (Aytaç, 2007: 204). Böylelikle zaman kavramı taşrada olsun kentte olsun sorunlu bir kavramdır. Taşra zamanını merkeze göre düzenlerken, kent ise tüketimci yaşam tarzı dolayısıyla yaratılan boş zaman ideolojisinin içine hapsolmektedir.

1.2. Mekân Kavramına Genel Bakış

Mekân kavramının spesifik olarak tek bir anlamı yoktur. Birçok farklı alanda mekân kavramının tanımı da tıpkı zaman kavramı gibi çeşitlilik göstermektedir. Genel olarak mekân kavramı İngilizce’de “space” sözcüğüne karşılık gelmekte zaman zaman Türkçe metinlerde “uzam” ve “uzay” olarak kullanılan bir anlam ifade etmektedir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde ise mekân; “sınırları belirlenmiş kavramsal boşluk ve algıyla belirlenen, sanatsal üretimle şekillenen yapay ortam” anlamına gelmektedir. Genel anlamı dışında ev, mesken, yer, mahal anlamlarına da gelen mekân; var olmak, varlık, kâinat gibi derin anlamlar da içermektedir (Özer, 2013: 11). Arapça’da kevn kökünden gelen mekân; varlık, vücut anlamıyla insan bedeniyle ilişkilendirilmektedir. Tasavvuf ehli kişilerce kevn, salt varlık olan Allah’ın görünüşü olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda mekân kavramı hem soyut hem de somut nitelikler taşıyan bir kavramdır (Demirkaya, 1999: 66).

Muhammed ve Karadaş (2008: 246), kavramın kökenini felsefi metinlerde “*chora, topos ve pou*” anlamında kullanıldığından dolayı Antik Yunan felsefesine dayandırmaktadır. Malpas (1999: 23) da “*Place and Gender*” adlı çalışmasında mekân ve yer kavramlarını “*chora ve topos*” kavramlarıyla ilişkilendirirse de bugün kullandığımız mekân ve yer kavramlarını karşılamadığını belirtmektedir. Malpas aynı eserde Yunanca *stadion* kavramına ve İngilizcede “*place*” kelimesinin Yunanca *plateia* kavramına kadar izlerinin sürüldüğünü söylemekte ancak Yunan kaynaklarında tartışılan mekân ve yer kavramlarının bu kelimelerle etimolojik bir bağı bulunmadığını ifade etmektedir. Kaynaklarda mekân ile ilgili en temel ilişkili kelimeler *chora ve topos*’dur.

Râmö (1999: 313)’ye göre topos; topoloji, topografya, toponim ve ütopya kelimeleriyle ortak bir kökene sahiptir ve somut olan yer ile ilişkilendirilmektedir. Chora ise bugün kullanımda olmamakla birlikte soyut olan mekânlar için kullanılmaktadır. Chora kavramı topos kavramına göre daha eskiye dayanmaktadır. Chora; yer, mahal, ülke, arsa, saygın yer gibi farklı anlamları ifade etmektedir. Topos da chora gibi farklı anlamlara gelmekte daha çok nesnel bir konum ya da pozisyon belirtmektedir (Üngür, 2011: 11-12).

Özetle mekân kavramının kökenleri *chora ve topos* kavramlarına dayanmaktadır. Ancak Yunanca terimlere başvurulması mekân kavramının yerle olan ilişkisinin anlaşılmasında yeterli görülmemektedir. Günümüze kadar gelinen süreçte birçok düşünür, mekân kavramını farklı şekillerde tanımlamakta ve bu tanımlar farklı disiplinlerde mekân algısını değiştirmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi Antik çağlardan beri mekân her zaman tanımlanmaya çalışılan bir kavram olmuştur. Platon, içindeki objelerden bağımsız, kendi başına varlık gösteren bir mekân tanımlarken (Sevinç, 2013: 5), Aristoteles mekânı; objeleri içine alan, kapsayan bir kavram olarak ele almaktadır. Aristoteles'e göre boş mekân yoktur. Bütün objeler mekân içerisinde bir yere ve konuma sahiptir. Bu sebeple mekân, sınırlandırılmış bir dış alan, doldurulmuş bir iç alan ve boşluktan meydana gelmektedir (Demirkaya, 1999: 3). Mekânın bu özelliği bireyi, etrafında gördüklerini algılamaya ve tanımlamaya, mekân oluşturmaya davet etmektedir (Asiliskender, 2004: 78-79).

Birçok alanda tartışılan mekân kavramı üzerine felsefede üç duruş söz konusudur: Mutlak, göreceli, epistemolojik mekân. Descartes ve Newton mutlak mekân fikrinin temsilcileridir. Newton'a göre, mekânın doğası gereği dışsal hiçbir şeyle ilişkisi yoktur ve taşınmazdır. Descartes ise mekânı bedensel madde fikri ile aynı bulmaktadır. Mekândan söz edilebilmesi için insanın varlığından bahsetmek gerekmektedir (Werlen, 1993: 1). Bu durum "orada olma", "orada bulunma" olarak adlandırılmaktadır. Descartes mekânın akılla duyumsanacağını, bundan dolayı da mekânın içsel, öncelikli ve doğal olduğunu belirtmektedir. Ayrıca beden tarafından işgal edilen mekânı oluşturan üç boyuttaki uzantının, bedeni oluşturan ile aynı olduğunu söylemektedir (Slowik, 2002: 138). Descartes'e göre, mekânda yer kaplama bilinç dışı bir olgudur. Mekândaki her şeyin niteliği kendiliğinden vardır (Tunçok, 2010: 7). Descartes'le birlikte mekânın algısal bilgiyle sınıflandırıldığını varsayan Aristocu gelenek bitmiş ve mekân kesinlik kazanmıştır. Mekân özneyle birlikte algıları ve bedenleri kapsayarak onlara hükmetmiştir (Demirkaya, 1999: 46).

Göreceli duruşu temsil eden Leibniz, mekânın tek başına bir anlam ifade etmediğini, bedenlerin mekânı anlamlandırdığını ve bir arada yaşamanın mekânı var ettiğini belirtmektedir. Epistemolojik duruşun temsilcisi Kant'a göre ise mekân, deneysel bir kavram değildir ve dış deneyimlerden soyutlanmıştır. Mekân gerekli bir temsil ve sonuç olarak *a priori (öncül)*dir (Werlen, 1993: 1-2). Kant, *Saf Aklın Eleştirisi* (1781)'nde

mekânın dışsal deneyimlerden elde edilen deneysel bir anlayış olmadığını, aksine *a priori* olarak mekânda bütün şeylerin ve ilişkilerin kendiliğinden tanımlı olduğunu ve insan bedeninin varlığının mekânı anlamlandırdığını söylemektedir (Kant, 1999: 36).

Deleuze ve Guattari'e göre mekân; gelenekleri, alışkanlıkları, toplumu ve değerleri oluşturan yaşama dair olan her şeydir. Norberg-Schultz ise mekânların şekillenmesinde toplumların oluşturduğu kültürün öneminden bahsetmektedir. Toplumların yaşam şekilleri, alışkanlıkları, çevresiyle kurduğu ilişkiler mekânın oluşumunu etkilemekte ve toplum kültürünü somutlaştırarak mekânı biçimlendirmektedir (Kaba, 2009: 10). Kahvecioğlu (1998: 37), insanı anlamak için evreni, evreni anlamak için insanı anlamamız gerektiğini söyleyerek varlığı düşünceye indirgemektedir. Nesnenin, dolayısıyla nesne konumundaki mekânın kavranışına özne konumundaki insan sayesinde varılabileceğini öne sürmektedir. Kaçmaz (2004: 15) ise zaman ve mekânın bütünlüklü ilişkisini öne çıkarmaktadır. Zaman ve mekândan hariç hiç bir şeyi anlamlandırmanın mümkün olamayacağını söylemektedir. Çünkü zaman ve mekân etrafımızdaki bütün gerçekliği kapsamakta ve etkilemektedir.

Mekân kavramı farklı disiplinlerde de tanımlanmaya çalışılan bir kavramdır. Mimari anlamıyla mekân, içerisinde insan ve nesnelere barındıran, devingen bir alandan, hacimden ve tanımlı bir boşluktan meydana gelmektedir. Her mimari mekân içerisinde yaşanan toplumsal, kültürel ve sınıfsal yapı bazı var oluşları üretmekte ve kapsamaktadır. Böylelikle mimari yapı “cephe/zarf” sistemi ile çevrenin, hareket ile hayat bulmakta, ışık ile var olmakta, ‘bağlam’ ile anlam kazanmaktadır. Bu doğrultuda mekân maddesel varoluş ve üretim nesnesidir, somut olarak üretilip tüketilir (Özer, 2013: 12). Mimarlığın nesnesi olarak görülen mekân bu kavranış biçimiyle mimarlık ürününü, sahasını ve ona bakış ve yapış biçimlerini şekillendirmekte, mimarlık disiplini alanında üretim yapan insanların yeni bir düşünce üretme peşinde olmasını etkilemektedir (Sevinç, 2013: 5). Altan (2015: 78)’a göre mimari mekân, insanın fiziksel mekâna yönelip orada belli bir şeyi netleştirmesi, sınırlandırması ile oluşmaktadır. Başka bir deyişle mimari mekân farkına varılır, izlenir duruma gelmektedir.

Sanatsal mekân ise içeriğin üretildiği yerdir. Sanatın tüm biçimleri mekâna ihtiyaç duymaktadır. Mekân olmadan hiçbir anlatı oluşmamaktadır. Sanatsal mekân öncelikle belirli kavram için sınırlanmış bir alan içinde oluşmaktadır. Mekân, sanatsal anlamı geçiren bir dışavurum aracına dönüşmektedir. Sanatsal yapıdaki imge, tasarımcısının zihninde oluşarak bize aktarılmaktadır. Bizde bıraktığı izlenimle de farklı anlamlara

bürünmektedir. Böylelikle sanatsal yapı yeni anlamlara kavuşmaktadır. Görsel sanatlarda primitif dönemlerden bu yana sanatsal mekânın oluşumu, belirli öğelerin bir araya getirilmesiyle gerçekleşmektedir. Örneğin resim sanatında doğa yeniden şekillendirilmekte ve yeniden şekillenen doğa insan aklı ile yorumlanmış bir görünümü ortaya çıkarmaktadır. Bu doğrultuda gerçek, fiziksel mekânın anlam kazanmış halidir. Gerçek mekânlar gibi sanatsal mekân da insan ideasının bir versiyonu olarak ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf, resim gibi görsel sanatlar iki boyutlu bir yüzey üzerine reel yaşamın üç boyutlu görünümünü yansıtarak, estetik değer taşıyan soyut bir mekân oluşturmaya çalışmaktadır (Özer, 2013: 27).

Yukarıda da bahsedildiği gibi mekân, insan ve dünyevi ilişkiler ile anlam kazanmaktadır. Bu nedenle mekânın zaman ve beşeriyetle bir bağı bulunmaktadır. Coğrafi bellek inşası, özgünlük ve yerlilik gibi kategoriler üzerine oturtulmaktadır. Sosyal mekân, coğrafya ve iktidar ilişkisini anlatan kategoride yer almaktadır. Sosyal mekân, hem fiziksel hem de zihinsel anlamda iktidar tarafından üretilen gerçekliklere karşılık gelmektedir. Söylemsel mekân, coğrafi doku için anlambilimsel bir evren yaratmaktadır. Bu nedenle tek bir ulusçuluktan ziyade, ulus devlet mantığı, coğrafi hâkimiyeti zamansal hiyerarşi ile ölçerek kendi halkının varlığını daha geriye götürerek, sosyal mekân üzerinde hak iddia etmek istemiştir (Durgun, www.academia.edu, 24.04.2018). Sosyal mekânı tanımlarken, toplumsal, iktisadi vb. gibi kavramsal mekânlar, coğrafi ve yöresel anlamlar somut mekânla ilişkili bir boyut kazanmaktadır. Mekân bu anlamda sosyal ilişkilerin varoluş formlarından biri değil toplumun varoluşunun bir parçasıdır (Kaba, 2009: 9-10).

Avar (2009: 8)'a göre, Einstein sonrası matematik ve fizik tanımlı mekân kavramı, sosyal bilimlere göre tanımlı coğrafi, politik, küresel mekânlar, mimari, plastik mekân, resimsel ve metinsel mekân gibi ayrımlar ideolojik amaçlara hizmet etmektedir. Mekân tanımının parçalanması ve ayrıştırılması kavramın ideolojik olmasından kaynaklı olmaktadır. Mekânın ideolojik boyutu, kavram üzerinden rızayı güvence altına alması, yanlış anlamaları devamlı kılmasından dolayı statükoyu yeniden üretmektedir. Kapsamlı bir mekân teorisi; felsefe, doğa ve sosyal bilimlerde birbirinden ayrılmış fiziksel mekân, algısal mekân ve toplumsal mekânı yeniden ilişkilendirecektir.

Sınırları olan hacim fiziksel mekân olarak tanımlanmaktadır ve görsel olarak sınırlıdır. Algısal mekân ise görsel sınırları olmayan görmenin en uç noktalarına ulaşan, şeffaflaşmış olan mekândır (Tüzün, 2008: 8). Mekânsal bütünlüğü oluşturan fiziksel ve

algısal ilkeler yanında kavramsal, düşünsel ve kişisel mekân ilkeleri de vardır. Kavramsal mekân; insanın yalnızca eylemde bulunan bir varlık olmaması, mekânı algılayabilen ve mekân hakkında düşündüğünü ifade edebilen bir varlık olmasından dolayı oluşmaktadır. Mutlak mekânda oluşan bir görüntü ya da izlenim bazı koşullarda kavramlaşmakta ve bireyin zihninde bir kavramsal mekân oluşturmaktadır (Göktepe, 2013: 6). Davranışsal mekân ise hareket ettiğimiz ve kullandığımız mekândır. Mimari mekân kişinin davranışı üzerinde etki yapmaktadır. Örneğin, bir oda içerisinde davranışımızı engelleyen bir nesne davranışsal mekânımızı belirlemiş olmaktadır (Tüzün, 2008: 8). Kişisel mekân, bireyin karakteristik yapısı ve gündelik hayattaki duruşuna göre fiziksel olarak algılayabildiği ve düzenleyebildiği, kişinin kendisinin oluşturduğu mekândır (Tuan, 2001: 32).

Birçok alanda farklılaşan tanımıyla mekân kelimesinin işaret ettiği anlam bu yönüyle belirsizdir. Nalbantoğlu (2008: 2)'na göre modern zamanlarda mekân içi boş bir kavram ve soyut bir kategori iken, Post-Modernistlerce çağımızın anksiyetesinin başlıca sebebi olarak görülmektedir. Sosyal coğrafyacılar tarafından toplumsal olguların ve küresel dinamiklerin araştırılması adına sahiplenilen mekân kavramı, çeşitli tanımlarla kavramsal olarak belirsiz olma görüşünü desteklemektedir (Üngür, 2011: 1).

Buraya kadar genel olarak mekânın kökeninden, farklı düşünür ve yazarların mekân tanımlarından ve mimari, sanat, felsefe, sosyoloji gibi farklı disiplinlerde mekân kavramının nasıl tanımlandığından bahsedilmiştir. Konunun daha iyi özümsemesi açısından mekân kavramının tarihçesi, değişen mekân algısı ve mekân kategorileri konuları da ayrıntılı olarak ele alınmalıdır.

1.2.1. Mekân Kavramının Tarihçesi ve Değişen Mekân Algısı

İnsanlar ilkel dönemlerde mekân bilincine sahip değildir ve doğaya bağımlı yaşamaktadır. İnsanın korunma içgüdüğü ve çevrelerine uyum sağlama zorunluluğu, onu fiziki çevreden ayırarak kendisini güvende hissettiği sınırlı bir hacmi yani mekânı ortaya çıkarmıştır. İlk konut koşulları ve mekân düzenleme olgusu Cilalı Taş devrinde görünmektedir. İnsanlar gittikleri yerlerde mağara ve ağaç kavuğu gibi doğal sığınak yerlerini her zaman bulamadıkları için doğayı dönüştürmeye mecbur kalmış ve çevresel faktörlere dayanaklı kendi kulübelerini yapmışlardır. Toplum gereksinimlerinden dolayı ilk mekân biçimlenişi de bu devirde görülmektedir. Mekânın tarihsel gelişimi içerisinde kendisinden sonraki dönemleri de etkilemesi yönünden en uzun süreli devir Antik çağ dönemidir. Antik Çağ, insanların yerleşik hayata geçerek, tarım yaptığı, köyler, kentler

kurarak, topluluktan topluma geçtiği, üretmek paylaştığı bir dönemdir. Topluların yönetilme ihtiyacı devlet ve politika kavramlarını doğurmaktadır. Mülkiyet ve miras kavramları da yine toprağa yerleşmenin (sahiplenmenin) ürünüdür Bu dönemde mekânın biçimlenişini bu devirde yaşayan birçok devletin ekonomisi, sosyal ve politik yapısı etkilemiştir. Özellikle toplumun dini yapısı da mekân düzenlemede etkin rol oynamıştır (Demirkaya, 1999: 26-28).

Antik çağda yaşamış Ortaçağ ve Rönesans'ı etkileyen Antik Yunan imparatorluğunun önde gelen iki düşünürü Platon ve Aristoteles mekân/yer teorileriyle mekân tartışmalarında bir kırılma ve dönüşüm gerçekleştirmiştir. Platon mekânı, evreni meydana getiren dört temel öge olan hava, su, toprak, ateşten biri olarak görmektedir. Platon dört temel öge sayesinde her şeyin orantılı olduğunu ve evrenin tamamlanmış ve kararlı bir yapıya sahip olduğunu düşünmektedir. Platon'un *Timaeus* eseri, evrenin ölçeksel sistemlerini tasvir ederken, binaların ölçeklerini de tanımlaması ve mekânı matematiksel olarak orantılaması dolayısıyla Rönesans mimarisini oldukça etkilemiştir. Platon'un sistemi, Pisagor'un orantıları yardımıyla matematik dışında insan vücudu, ruh, müzik gibi birçok alanda uygulanmıştır. Platon'un maddesel ve netlik içeren dünyası, soyut ve gizemli olan her şeyi görünür ve somut kılmıştır. Platon'dan iki kuşak sonra Aristoteles, Platon'un teorisini reddederek "yer" teorisini ortaya koymuştur. Aristoteles'in teorisine göre Empedokles'in öne sürdüğü dört temel elementin (hava, toprak, su, ateş) bir ya da birkaçı insan bedeninin yerini belirlemektedir. Bu olası yerler ise süreklilik sağlaması durumunda mekânları oluşturmaktadır. Burada "mekân" bedenlerin işgal ettiği yerler olarak, "yer" ise mekân içinde işgal eden beden sınırlarıyla örtüşen mekân parçaları olarak algılanmaktadır (Üngür, 2011: 16-18). Nalbantoğlu (2008: 2)'na göre, Aristoteles'de mekân bedenin ait olduğu yerdir. Örneğin eğer bir cisim oradaysa o yer o cismin doğal yeridir. Bedenin çevresiyle kurduğu ilişki ile mekân dediğimiz şey belirlenmektedir.

14. Yüzyıl Aydınlik çağına kadar Platon ve Aristoteles'in fikirleri küçük değişiklikler geçirmesine rağmen tüm mekân teorilerinin prototipini oluşturmuştur (Jammer, 1993: 21). Platon ve Aristoteles'in mekân anlayışı Ortaçağ'da ağırlıklı olarak kilise mimarisinde etkili olmuştur. Kilise, kentin merkezinde çok iyi seçilmiş mevkilerde inşa edilerek kentin ve mekânın gelişiminin hazırlayıcısı görevini üstlenmiştir (Demirkaya, 1999: 34). Foucault, Ortaçağ mekânını 'yerleştirme mekânı' olarak tanımlamaktadır. İnsan

eylemleri kuşatılan bu alanlar içerisinde gözetlenmekte ve kontrol edilmektedir. Foucault'ya göre sınırlı yerlerden oluşan ortaçağ mekânı, Galileo'nun dünyanın güneş etrafında dönüşünün keşfinden sonra çözülmeye başlanmıştır. Galileo'nun keşfi, sınırlı mekân anlayışı yerine sınırsız, sonsuz açık bir mekân kavramının belirmesine yol açmıştır. Böylelikle 17. Yüzyıl'da Galileo ile birlikte yerleşik olma yerini uzama bırakmıştır. Sınırlı ve yerleşik mekân görüşünden sınırsız bir mekân anlayışına geçişte etkili olan bir diğer isim de Descartes'dir (Üngür, 2011: 19-20). Descartes'e göre, bilinç/ruh ve beden/nesne dünyası olmak üzere iki tür varoluş gerçekliği bulunmaktadır. Ayrıca Descartes boşluğu reddetmekte, mekânsallığı maddenin uzamıyla aynı görmektedir. Descartes'in duyularımızla algıladığımız mekân görüşü, Aristotelesçi geleneğe de son vermiştir. Kartezyen mantığın gelişiyle mekân, mutlak mekânın gerçekliğine giriş yapmıştır. Özne ve nesnenin ayrışmasıyla mekân, tüm beden ve duyuları içererek hâkim olmaya başlamıştır (Lefebvre, 1991: 1). Mutlak ve sonsuz mekân kavramı 17. Yüzyıl'ın sonunda Newton'un felsefesinde gelişmeye başlamıştır. Newton'a göre mutlak mekân doğada insan bilincinden bağımsız bulunmaktadır. Newton, mutlak mekânın dışsal faktörlerle değişmediğini, hep aynı kalıp içerisinde durgun olduğunu savunmaktadır (Kaba, 2009: 9).

Özetle modernlikten önce insanlar dünyayı bedenleriyle ve duyularıyla kavrayarak kendi mekânlarını yaratmışlardır. Yeni keşifler sınırlı mekân algısını değiştirerek yerini sonsuz ve sınırsız mekân anlayışına bırakmıştır. Mekânsal kavramlar diğer kavramlar gibi farklı zamanlarda ortaya çıkan felsefi akımlardan, yeni kuramlardan, ideolojilerden etkilenerek tanımsal olarak dönüşüme uğramışlardır. Mekân kavramı konusundaki farklı tanımlar beraberinde farklı mekân algılarının da oluşmasına neden olmuştur.

İlk kez algılanan mekân, geçmişteki deneyimlerimiz ve belleğimizde birikmiş olan görüntülerin “yer”in fiziksel özellikleriyle birleşmesi sonucunda mekânı oluşturmaktadır. Aynı deneyimlerimiz farklı zamanlarda tekrar etmesine rağmen bellekte oluşacak mekân her seferinde farklılık gösterecektir. Bu yüzden mekân algısı kişiden kişiye değişmektedir (Uluengin, 2011: 132-133). Demirkaya (1999: 9), bellekteki görüntünün ve belirli bir mekân algısının net olduğu durumda kişinin mekân içindeki varlığının bilincinde olduğunu aksi durumda bellekteki görüntü ve belirli mekân algısı karmaşık ise kişinin nerede olduğunu bilemeyeceğini, böylelikle mekânın varlığından söz edilemeyeceğini söylemektedir. Bütün canlılar kaçınılmaz olarak hareket ve değişim içerisindedirler. Varlığını sürdürmenin ve canlı kalmanın ön koşulu durağan olmamak, hareket içerisinde

olmaktır. Dolayısıyla hareket ve değişim kavramları canlılar ile zaman-mekân arasında bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Canlılar mekânı hem kendi bedenleri hem de çevrelerinde gerçekleşen değişimler ile algılamaktadır. Bu yüzden insan bedenlen mekânda var olmanın ötesinde kendi başına zaman-mekânı tanımlamaktadır (Sevinç, 2013: 6). Bergson (2007: 37), beden ile onu çevreleyen uzayın ilişkisini şöyle açıklamaktadır; beden uzay içinde yer değiştirdikçe imgeler de değişmektedir fakat beden hep aynı kalmaktadır. Bundan dolayı beden tüm imgeler arasında bağlantı kurulan bir merkezdir. Kurulan algısal ve duygusal bağlarla gerçekleşen beden-mekân ilişkisinde “ev” kavramı kişisel mekânları oluşturması yönünden önemlidir. Kişisel mekân, beden ve hareketle kavranabilen, psikolojik ve sosyolojik boyutları olan, içerisinde aidiyet, kimlik, mahremiyet ve egemenlik alanı gibi mekânsal davranışların şekillendiği, görsel olarak algılanabilen fiziksel mekân alanı olarak kullanılmaktadır. Beden aracılığıyla algıladığımız mekân daha sonra zamanın devreye girmesiyle deneyime dönüşmektedir. Böylece kişi kendi kişisel mekânını sürekli deneyimleyerek oluşturmaktadır. Mekânda gerçekleşen tüm ilişkiler, içinde oluşan özel hareketler, kişilerin mekândaki tutumları o mekânı somutlaştırmaktadır. Kişinin yer ile olan ilişkisi bireyin varlığını en çok belirlediği alanlarda kimliğini ön plana çıkarmaktadır (Tunçok, 2010: 2-9).

İnsan yaşamı ve mekân arasında bütünlüklü bir ilişki olduğundan yukarıda bahsetmiştik. Heidegger (2004: 36), öznenin “orada olan/bulunan” olabilmesi için mekân içinde eylemsel faaliyetini gerçekleştirmesi gerektiğini, insanın mekân ile kendi varlığını inşa ettiğini söylemektedir. Zamansal “an”ın kısalığı ya da uzunluğu mekânın belirleyiciliğini de içermektedir. Bu yüzden mekânın koşulları göreliliğini de açıklamaktadır. Öznenin eylem içinde olmaması eylem ile olan bağlarından uzaklaştırmakta ve insanı tarihselliğinden koparmaktadır. Birey varlığının ön koşulu olarak mekân içinde yoksa, sadece uyumlaşma içine girmektedir (Kargı, 2014: 225). İnsanın yaşadığı çevreden kendi bireysel alanı olan eve kadar varlığını anlamlandıran tüm somut mekânlar, soyut düşüncüyü de yönlendirmektedir. Buradan anlaşılacağı gibi mekân kavramı somut alanlardan soyut düşünceye kadar insan algısıyla genişleyebilen anlamlar içermektedir (Özer, 2013: 12).

Birey ve mekân karşılıklı etkileşim içerisindedir. Mekânın tanımı kişinin mekân üzerinde yarattığı etki ile değişmektedir. Mekânın da birey üzerinde hem fiziksel hem psikolojik etkisi vardır. Birey mekâna kendi izlerini bırakırken aynı şekilde mekân da

bireyde kendi izlerini bırakmaktadır (Demirkaya, 1999: 4). Kişi mekânda yaptığı düzenlemeyle karakterinin iç dünyasını göstermektedir. Kişisel mekânını aidiyet, egemenlik alanı ve mahremiyet olguları üzerinden fiziksel mekânda temsil etmektedir (Tunçok, 2010: 23). Kaba (2009: 19,21 ve 24), kişinin bulunduğu veya yetiştiği mekânı bilmenin o kişiyi daha yakından tanımayı kolaylaştırdığını ve bir fikir ediniminde bulunulduğunu söylemektedir. Mekânsal kimlik olgusu insan eylemlerinin temelini oluşturmaktadır. İnsanın kendisini ait hissettiği mekândan taşınma, göç gibi sebeplerden ayrılmak zorunda kalması, kendisinde bir kayıp hissi yaşatmaktadır. Bu durumun tersi de mümkündür. Kişinin ait hissetmediği mekândan ait hissettiği mekâna göç etmesi, kazanım hissi yaşamasına sebep olabilmektedir. Kimlik oluşumu açısından mekân insan ve toplum için önemli bir referans alanı olmaktadır. İnsan ve toplum mekân içerisinde kendi kimliğini inşa etmektedir. İnsanın insan olma ilkesi bir arada bulunmak ve toplum içinde olmaktır. İnsanların bir toplum oluşturabilmeleri birbirlerine zamansal ve mekânsal olarak yakınlıklarıyla ilgilidir (Kargı, 2014: 229). İnsanın yaşadığı mekân içerisinde barındırdığı sosyal ilişkiler ona toplumsal ve kültürel özellikler kazandırmaktadır. Bir arada olmanın bir sonucu olarak oluşan kültür kavramı mekân ile kurduğu ilişki sayesinde önemli olmaktadır (Özer, 2013: 13). Eagleton (2005: 14-15)'a göre mekân ve toplum arasında kuvvetli bir bağ bulunmaktadır. İnsanlar çevresine uyum sağlamak ve birbirleriyle ortaklık kurabilmek için kültürü üretmişlerdir. İnsan yaşadığı doğanın bir parçasıdır. Bundan dolayı kültür, içinde yaşanan doğanın bir sonucu olmaktadır. Assmann (2015: 21)'a göre kültür bireylere “biz” deme imkânı vermekte, kimliğini oluşturmasının temellerini yaratmaktadır. Bireyleri “biz” adı altında birleştiren ortak bilgi ve algılayış biçimi, geçmişte yaşanmış ortak anılar, ortak kurallar ve değerlerdir. Tüm kimlikler ortak toplumsal ilişkiler içerisinde oluşmaktadır. Kimlik bir simgeler ve ilişkiler sistemidir, nesne olarak düşünülmemesi gerekmektedir. Kişinin çevresinde diğer insanlarla kurduğu mekânsal ilişkiler *simgesel mekân* olarak adlandırılmaktadır. Simgesel mekân; bireyin politik, siyasal, ekonomik, kültürel ve bunların simgesel yapısına bağlı olan toplumun algı, duygu ve düşünceleriyle ilişkilendirilen mekândır (Kaba, 2009: 20-21). Birlikte yaşayan insanlar, uzun süredir yaşadıkları “yer” ile karşılıklı etkileşimde bulunarak, kendi toplumsal değerlerini oluşturmaktadır. Çeşitli etkileşimler, yaşanmışlıklar, deneyimler ve düşünceler o “yer”i yurda dönüştürmektedir (Asiliskender, 2004: 80). İnsanın yaşadığı mekâna duygusal olarak bağlanmasının sebebi kişinin geçmiş, bugün ve gelecek üzerinde süreklilik kurmak istemesidir. Bunun sebebi mekânın sonsuz sürekli bir oluşum olmasıdır. İnsanların

eylemleri mekânı oluşturmaktadır ve bu oluşum bitmeyen bir sürekliliğe sahiptir (Kaba, 2009: 23).

Ait olma duygusu ya da yer kimliği; kişinin en fazla vakit geçirdiği ve yaşamında önemli bir yer olan “ev” ile ilişkilidir. Kişilerin evlerine ve etkileşimde olduğu topluma duyduğu bağlılık, kimlikleri hakkında fikir sahibi olmamız açısından önemlidir. Çünkü bireyin bir yere ve bir topluma ait olması kimliğinin oluşmasıyla alakalıdır. Bu anlamda “ev” ait olmayla ilgili imajları çağrıştırmaktadır. Ev, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, aile ve sevdiklerimizin yaşadığı, uzaklaştığımızda özlediğimiz, kendi köklerimizi bulacağımız bir yerdir (Suner, 2006: 16-17). Bu yüzden ev, kişinin kimliği ve kültürünü de yansıtan bir mekândır. Bachelard (2008: 28)’a göre, ev insanların anılarının ve düşlerinin en büyük birleştiricisidir. Ayrıca ev sadece anı ve düşleri değil, unutulmaları ve bilinçsizlikleri de barındırmaktadır. Kimliğimizin oluşmasında mekânın kültürel ve psikolojik etkilerinden bahseden Walter Benjamin (2007: 85), evin bireyin yalnızca evreni değil sığınağı da olduğunu söylemektedir. Benjamin’e göre ev, kişinin kendi kültür ve kimliğini çoğu zaman da medeniyetin özünü yansıtan, kendisinden izler bıraktığı bir sembol alana dönüşmektedir. Küreselleşmenin bir sonucu olarak oluşan yeni tüketim mekânlarıyla, günümüzde bir yere ait olma duygusunun yerini bir yere ait olmama/her yere ait olma, varoluşsal mekânından kopuk, kendi mekânını kurgulayan kurgusal mekânlar almaktadır (Altun, 2005: 30).

Bireyin kimliğinin oluşumunda önemli bir yere sahip olan kişisel mekânda mahremiyet, egemenlik alanı ve aidiyet olgusu çalışmada sıkça dile getirilmiştir. Bu nedenle çalışmaya bu üç olguya ve mekân kategorilerine yer verilerek devam edilecek, kişisel mekân konusu ve farklı mekânsal alanların daha iyi özümsemesi sağlanılmaya çalışılacaktır.

1.2.2. Kişisel Mekân Kavramı ve Mekânın Dönemselleştirilmesi

Mahremiyet; kişisel otonomi ve duyguların rahatça ifade edilmesini sağlayan, iletişimi sınırlayan ve muhafaza eden, kişinin kendi denetimini sağladığı, bireylerin sosyal ilişkilerini düzenleyen önemli bir kavramdır. Mahremiyet ile bireysel alan arasında bütünlüklü bir ilişki bulunmaktadır. Bireyin kişiliği, yer aldığı kültür, istekleri ve davranışları mahremiyet çeşitlerini belirlemektedir (Tunçok, 2010: 18). Mahremiyet ve egemenlik alanı arasında da sıkı bir bağ bulunmaktadır. Kişi kendisine ait ve güvende hissedeceği yerde egemenlik alanını kuramıyorsa mahremiyet alanlarını da

oluşturamamaktadır. Kişinin kendisiyle bağ kurduğu mekânda oluşturulan egemenlik alanının sahiplenme, korunan mekân, yer aidiyeti olmak üzere üç elemanı bulunmaktadır. İnsanların egemenlik alanlarına yükledikleri anlam ile aidiyet duyguları ortaya çıkmaktadır (İlgın ve Hacıhasanoğlu, 2006: 62). Aidiyet kavramı genellikle mekânsal ve toplumsal olarak ait hissettiğimiz yer olan evle bağlantılı olarak karşımıza çıkmaktadır. Birey kendi mekânını oluştururken bulunduğu alanda eşyalarını mekânsal gereksinimlerini sağlayacak şekilde düzenleyerek kişisel mekânını oluşturmaktadır. Bireyin mekânı kullanımı ona yüklediği anlamlar çerçevesinde mahremiyet, egemenlik alanı, aidiyet olgusu etrafında kişisel mekânının okunabilmesini kolaylaştırmaktadır. Aidiyet duygusunun yitirildiği durumda kişi, mekânlarla duygusal bir bağ kuramamakta ve mekânda bir iz bırakamamaktadır. Bu nedenle kişisel bellek ve mekân arasında sürekli bir ilişki kurabilmek olanaksızlaşmaktadır (Tunçok, 2010: 20-21).

Mekânın dönemselleştirilmesi konusunda bireysel ve toplumsal mekân haricinde Husik Ghulyan (2017: 5), Lefebvre'nin çalışmalarını referans alarak beş mekândan söz etmektedir: Mutlak, kutsal, tarihsel, soyut, çelişkili mekân.

Daha önce kısaca değindiğimiz mutlak mekân dağınık insan gruplarını bir arada toplayarak içinde barındırmaktadır. İnsan üzerinde, mutlak iktidarın yansımaları oluşturan mutlak mekân tehditler, cezalandırmalarla insan bedenine hitap etmektedir. Bu anlamıyla mutlak mekân tasarlanan değil, yaşanan mekândır (Lefebvre, 2014: 247). Başka bir ifade ile ilkel topluluklar doğaya bağımlı yaşamalarından ve üretim ve tüketim faaliyetlerini doğayla uyum içinde sürdürmelerinden dolayı insanın kapasitesi mekânı doğal bağlamından koparıp tasarlanan mekâna dönüştürme gücünde olmamaktadır. İnsanın mekânı deneyimlemesi doğrudan gerçekleşmekte ve her şey mekânın özelliklerine göre algılanmaktadır. Doğa ve insan arasında bu tarz sıkı bir ilişki söz konusu olunca ilkel topluluklarda cinsellik, doğurganlık, yaşlılık ile ilgili yapılan ayinler ve törenler doğaya ve doğal mekâna hitap etmektedir. Bu yüzden ilkel topluluklarda *tasarlanan mekân (mekân temsilleri)* ile *yaşanan mekân (temsil mekânları)* insan bedenine ve bilhassa doğa ve doğurganlıkla eş kabul edilen kadın bedenine benzetilerek biçimlenmektedir (Ghulyan, 2017: 6). Mumford (2013: 24-25)'a göre, kadın neolitik çağ döneminde toprak ve bahçeyle uğraşan, kap kacak yapan, yabancı türleri iyileştirerek verimli ve besin değeri yüksek ürünleri dönüştüren özelliği dolayısıyla 'köy'ün yaratıcısıdır. Kadının varlığı köyün her bölümünde kendini hissettirmektedir. Eski Mısır'da ise "ev" veya "kasaba" hiyeroglifleri

anne simgesi anlamına gelmektedir. Mutlak mekânın yavaş yavaş siyasi ve dini iktidar tarafından kuşatılmasıyla ve doğanın parçalarının kutsanarak dini iktidar tarafından işgal edilmesiyle bu mekân siyasi denetim aracına dönüşmüş ve kutsal mekâna evrilmeye başlamıştır (Ghulyan, 2017: 7).

Kutsal mekânı işgal eden siyasi ve askeri güçler ile birlikte din adamları mekânı tahakküm altına almıştır. Şehir devletin ortaya çıkmasıyla birlikte, önceden var olan geniş mekân, din ve siyaset odaklı olmak üzere insan ve mekânı kontrol etme düşüncesiyle tanrısal bir düzene tâbi tutulmuştur. Kutsal mekânın üretimiyle dini siyasi kurumlar ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte önceden uyum ve simbiyoz içinde yaşayan kent ve kır arasında bir kopuş olmuştur. Yasaklamalar, cezalandırmalar ve koruma kuralları ile bu tarz mekânlar dinsel ve kutsal bir nitelik kazanmış ve kırsal kesimden gelen tehditlere karşı siyasi ve dini merkez, kırsal kesimdeki fazla ürüne el koyarak önlem almıştır (Lefebvre, 2014: 76-77, 246).

Tarihsel güçler kutsal veya mutlak mekânı durmadan parçalayarak yeni bir mekân üretimine sebep olmuşlardır. Mekânın parçalanmasıyla birlikte Avrupa’da büyük bir tarım reformu gerçekleşmiştir. Tarım reformu feodalizm denilen üretim tarzını ve ona özgü üretim ilişkilerini ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle özel mülkiyetin niteliği değişime uğramıştır. Bu değişimle kutsal mekân anlayışı yerini tekrardan tarımcı-pastoral anlayışa bırakarak tarihsel ve soyut mekânların yeni biçimlerine imkân sağlamıştır. Bu parçalanmış mekân üzerinde, gelişen ticari ilişkilerle birlikte bilgi, teknik, sanat eserleri, değerli nesnelere ve sembollerin mekânı kısaca birikim mekânı oluşmaya başlamıştır. Birikim mekânının oluşmasıyla “Batı’nın tarihsel şehri” anlayışı ön plana çıkmıştır. Üretim faaliyetlerinin merkezileşmesi ve emekçi sınıfın sahneye çıkmasıyla tarihsel mekânda kamusal ve özel alan ayrımı oluşmaya başlamıştır (Ghulyan, 2017: 9-10). Maurice Dobb (1946: 20)’a göre, Batı Avrupa’daki feodal sistemde köle çıkarlarının ihmali, savaş ile aristokrat kesimin artan savurganlığı, emek gücünün aşırı sömürülmesine neden olmuş, dolayısıyla feodal sistemin çözülüşüne ve kapitalist sisteme geçişe zemin hazırlamıştır. Henri Lefebvre (2014: 267, 270-275), Ortaçağ’ın tarihsel mekânının kutsal mekândaki kilise baskısına karşı zafer kazandığını belirtmektedir. Binaların cephelerinde heykel ve resimlerin çoğalmasını bedenlerin yüceltilmesinin de başlangıcı olarak görmektedir. Görselliğin ön plana çıktığı bu değişim, kentsel mekânın işlevini de değiştirmiştir. Serbest pazarın da her tarafa açılmasıyla gündelik hayatın ritmi, mekân deneyimlemesi ve anlayışı

dönüşüme uğramıştır. Tarihsel mekânda özne haline gelen şehir görselleştirilmeye başlanmış ve kent planları yaygınlık kazanmıştır. Ancak kentsel planların önemi soyut mekânın yükselişiyle beraber artmıştır (Ghulyan, 2017: 12).

Leyla Bektaş Ata (2014, www.xxi.com.tr, 6.08.2018), soyut mekânın kentsoylu ve kapitalizmin mekânı olduğunu söylemektedir. Soyut mekân şiddetin ve savaşın ürünüdür ve devlet tarafından kurulmasıyla da kurumsal özelliğindedir. Planlanmış olan bu mekânda her şey sistematik ve matematiksel, ilişkiler mesafeler üzerinden belirlenmektedir. Bu yönüyle soyut mekân insanları ve nesnelere mekâna yerleştirmeye, sınıflandırmaya ve ölçülü bir şekilde kodlamaya çalışmaktadır. Soyut mekânın sahip olduğu saydamlık yanıltıcıdır ve özünde iktidarın gücü vardır. Ata'ya göre soyut mekânın içinde gizlediği iktidari güç erkek şiddetini de temsil etmektedir. İktidarın belirlediği mekânda kendisini tehdit eden ve direnen, iktidarın kurduğu düzeni değiştiren farklılıklara yer yoktur. Lefebvre (2014: 294), soyut mekânın homojen olarak tanımlanmasına rağmen anlamsal olarak değil görünüm olarak homojen olduğunu söylemektedir. İçerisinde siyasal-toplumsal, kentsoylu-kapitalizm, sermaye-işçi sınıfı arasındaki çelişkileri barındırmasından dolayı homojenleştirici etkiye sahip değildir. Böylelikle soyut mekânın eşitsiz yapısı çelişkili mekân kavramını ortaya çıkarmıştır.

Kapitalizmin her alanda varlığını hissettirmeye başlamasıyla toplumsal ilişkiler de değişmiş; bu durum emek ve sermaye arasında yeni çelişkilere yol açmıştır. Hızlı kentleşme ve küresel ölçekte kentsel gelişmeler, mekânı niteliksel olarak parçalayarak manipülasyona uğratmıştır. Bu süreçte tüketim mekânından, mekânı tüketme evresine geçilmiştir. Bu gelişmeler mekânın niteliğinin ve kullanım değerinin saflığını bozmuştur. Sanayi ve üretim tarzının doğal yaşamı değiştirmesiyle niceliksel ve niteliksel çelişkiyi temsil eden çelişkili mekân dönemi başlamıştır. Siyasal baskının soyutlayıcı ve yabancılaştırıcı etkisi nitelik ve niceliksel olan çelişkiyi daha da derinleştirmiştir. Mekânın tüketimi çevre sorunlarını da ortaya çıkarmış, doğal olanın parçalanışı çelişkilerin körükleyicisi olmuştur (Ghulyan, 2017: 17-19). Lefebvre (2014: 359), bu durumu üretici güçler ve üretimin toplumsal ilişkiler arasındaki çelişkisi olarak özetlemektedir. Mekân ne kadar fazla manipüle edilirse baskıcı güçlerin hâkimiyetine girer ve sahiplenilir. Ayrıca Lefebvre, “kullanım-mücadele değeri” çelişkisi anlaşılmadan günlük hayatın anlaşılmasının mümkün olmadığını söylemektedir.

“Mekân Kavramına Genel Bakış” başlığında mekân kavramının kökeninden, farklı yazar ve düşünürlerin mekân tanımlamalarından, felsefe, mimari, sanat ve coğrafya gibi farklı disiplinlerin mekâna bakışından, ilkçağlardan günümüze kadar olan mekânın tarihçesi ve değişen mekân algısından son olarak Lefebvre'nin mekânın dönemselleştirmesini referans alarak mekân kategorilerinden bahsedilmiştir. Kutsal veya mutlak mekânın parçalanması, gelişen ve yaygınlaşan kapitalist ilişkilerin bir sonucudur ve bu durum yeni mekânlar üretilmesine sebep olmuştur. Soyut ve çelişkili mekân bu ilişkinin ve yeni üretim tarzlarının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. İktidarın düzenlediği ve kontrol ettiği mekânlar insanları tek tipleştirerek, birçok sorun ve çelişkilere yol açmıştır. Kapitalizmle dönüşen/kırılan mekân kavramı algısı ise küreselleşen dünyadaki gelişmelerle birlikte daha ayrıntılı ele alınacaktır.

1.2.3. Mekân Algısının Kırılması/Dönüşmesi

Endüstri devrimine kadar mekân kavramı matematiksel, geometrik bir şey ve boş alan düşüncesi uyandıran bir kavram olarak algılanmaktadır (Kurtar, 2013: 350). Endüstri devrimiyle birlikte geleneksel kentin görünümü değişmiş ve estetik değerler taşıyan modern kentler ortaya çıkmıştır (Demirkaya, 1999: 36). Geleneksel toplumlarda toplumsal ve gündelik yaşam; yaşanılan bölgenin coğrafi ve kültürel özelliklerine, iklim koşullarına göre şekillenirken endüstri devrimiyle birlikte ortaya çıkan modern toplumlarda mekân kavramı kapitalist anlayışla soyut bir olgu olarak ele alınmış ve gündelik yaşamın sürekliliğini ekonomik olgular belirlemiştir (Yırtıcı, 2003: 54). Kargı (2014: 230), kapitalizmin yeni bir zaman-mekân tanımlamasını gerekli kıldığını ve kapitalizm ile yeniden biçimlenen toplumlarda insanlar arasındaki iletişimin maddi koşullar ve zaman-mekân tanımı üzerinden gerçekleştiğini söylemektedir. Lefebvre (1991: 10) de kapitalizmin mekân oluşumlarını her alanda etkilediğini, kapitalizm sayesinde her şeyin alınabilir ve satılabilir metalar halini aldığını belirtmektedir. Bu süreç kaçınılmaz olarak emeğin, bilginin ve toprağın sömürülmesiyle sonuçlanmaktadır.

Her tikel üretim tarzı ve bununla beraber gerçekleşen toplumsal biçimlenme kendine özgü yeni zaman-mekân tanımlamaları getirmektedir. Bu tanımlamalar kapitalizmin üretim tarzlarını tekrar tekrar değiştirmesi sebebiyle sürekli değişen ve kendini yineleyen biçimde olmaktadır. Kapitalizmle gerçekleşen toplumsal ilerleme mekânın fethine, tüm mekânsal engellerin yıkılmasına ve sonuç olarak da mekânın zaman aracılığıyla yok edilmesine neden olmaktadır (Harvey, 1999: 230-232).

Mekân kavramının kapitalist sistemde ne anlama geldiği farklı ölçeklerde cevaplanabilmektedir. En küçük ölçek birimi olan üretim yeri yani fabrikalar tarihi süreç içerisinde bir dizi önemli değişimler geçirse de hiçbir zaman tamamen ortadan kalkmamıştır. 18. ve 19. Yüzyıl başına kadar üretimin yeri küçük atölyeler iken, endüstri devrimiyle birlikte üretim yeri fabrikalara taşınmış, teknolojiye bağlı olarak hızını arttıran üretim; özellikle evlerden kadın ve çocuk emeği ile desteklenmesini gerektirmiştir (Yılmaz, 2008: 162). Bu durum yine yukarıda bahsettiğimiz kapitalist sistemin kendini örgütleyerek emeği sömürmesi ile ilişkilidir.

Kapitalizm üretken ve dinamik yapısı gereği mekâna yayılma eğilimindedir. Kendi birikim koşullarını oluşturmak için coğrafi mekânlar yaratmakta ve birikimlerinden kâr etmek için nüfuz edebildiği her coğrafyaya yayılmak zorundadır. Bu yayılmanın ölçeği 18. Yüzyıl'dan beri yerkürenin kendisi olmuştur. Küreselleşme adı altında yatan düşünce, bütün dünyanın bütünleşmiş bir şekilde tek bir ekonomik mekân olarak işler hale gelmesidir (Yırtıcı, 2003: 38). Kapitalist sistem bir kez işler hale gelmeye başladığında sürekli kâr arayışını sürdürmeye çalışacak ve yerküreyi tamamen kaplayana kadar kendini geliştirmeye zorlayacaktır. Kapitalizmin sürekli sermaye birikimi arzusu, üretimin büyümesini devamlı kılmak için çalışma üzerinde baskı kurması, emeği ve toprağı sömürmesi, dünya piyasalarının hızlı değişimine cevap vermeyi kolaylaştırıp optimize etme eğilimi gibi özelliklerinden dolayı toplumu belli kalıba sokarak tek biçimciliğe zorlamaktadır. (Kargı, 2014: 228).

Kapitalizmle birlikte modern toplumlarda baskıcı ve özgürleştirici güçler bir arada bulunmaktadır. Kapitalist sistemde maddi ve teknolojik olarak özgürlüğün gerçekleşebileceği seçenekler devamlı artmakta ya da yeni biçimleri üretilmektedir. Ancak üretimin devamlılığının getirdiği baskılar beraberinde yabancılaşma sorununu açığa çıkarmaktadır. Yabancılaşmanın toplum yaşamında etkisini giderek şiddetlendirmesi, kapitalizmin en temel gerilimini oluşturmakta ve toplumsal yaşamı dönüştürmektedir (Kurtar, 2013: 352). Urry (1995: 10-11), toplumun zaman içinde dönüşüme uğradıkça anlamının da değiştiğini belirtmektedir. Mekânlar; kapitalizmin bir sonucu olarak tüketilmeye devam ettikçe, insanların bir yere ilişkin anlamlı buldukları şeyler de zaman içinde azalarak yok olacak, bu durum da yukarıda bahsettiğimiz yabancılaşmanın etkisini artırmasına sebep olacaktır.

Her toplum zamansal ve mekânsal olarak bulunduğu coğrafyanın karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Teknolojinin getirdiği kısıtlamalar toplumsal hareketliliği de sınırlamaktadır. Ulaşım ve teknolojinin düzeyi her toplumu kendi bölgesine hapsedmektedir (Yırtıcı, 2003: 61). Bugün modern toplumlar ile modern olmayan toplumlar arasındaki ayırım doğanın kutsallığını kabul edip yaşayan insanlar ile doğa üzerinde egemenlik kurmaya çalışan ekonomik ve teknolojik gelişmelerle toplumu sınırlandıran, zamanı mekândan bağımsız hale getiren modern insanlar arasındadır (Özçınar, 2009: 90). Soja (1989: 17), kapitalizmin hayatımıza kazandırdığı modernleşme kavramının mekânı gölgede bırakan, yok eden bir imaja sahip olduğunu söylemektedir.

Mekânın fethi ve kontrolü, tüketilebilir ve şekillendirilebilir dolayısıyla insan emeğiyle kontrol edilebilir olarak düşünülmesi Foucault (1992)'nin "*Hapishanenin Doğuşu*" adlı metninde eleştirilmektedir. Florenski (2007: 10), denetlenebilir mekân anlayışının iktidarın uzantısı olduğunu ve bu egemenlik sayesinde dünyanın ehlileştirilmekte ve denetlenebilir bir uzama dönüşmekte olduğunu söylemektedir. Toplumun olduğu kadar bireyin de kurucu ögesi olan mekân ideolojik ve politiktir. Gündelik yaşamın masum görünen mekânsal hareketleri altında soyut iktidar ilişkileri gizlidir (Kaba, 2009: 17). Lefebvre, mekânın üretimi ile ilgili Foucault'nun mekânı güç/iktidar sorunsalı olarak gördüğü düşüncelerinden hareketle üçlü bir yapı geliştirerek toplumsal ve iktidar ilişkileri eksenindeki çalışmaların tamamlayıcı çerçevesini oluşturmuştur (Ertürk, 2013: 11-12).

Henri Lefebvre (1991: 39-41)'nin mekân ve şehir felsefesinin devrimsel niteliğini belirlediği mekân üçlemesi yani sorgulamadan yaşadığımız mekânsal hareketlerimizi ve alışkanlıklarımızı yönlendiren *algılanan mekân*, mekânın tasarımı ve düzenlemeyi, soyut kavramları biçimlendiren *tasarlanan mekân* ve aykırı, devrimsel ve köktencilikten uzak sadece belirsizlik ve akıl dışı olanı yansıtan *yaşanılan mekân*, modern kent gerçeği ve insan varoluşu hakkındaki düşünceleri anlamada yeni imkânlar yaratmıştır. Endüstrileşmeyle şehirlerin parçalanması ve hızla kentli yaşama geçiş, farklı zaman-mekân deneyimlerinin oluşmasını sağlamıştır (Hubbard, 2006: 12). Bu yüzden mekânın dönüşümü insan varoluşunun, toplumun, iktidarın ve tüm yaşamın dönüşümünü oluşturmaktadır. Tüm bu oluşumları bir arada tutan aynı ideolojiler etrafında toplanmasıdır. Bu durum insanı ayrıcalıklı olmaktan çıkarmış ve insan tarihteki tüm anlamını kapitalizmin hızlı gelişimiyle yitirmiştir (Kurtar, 2013: 354).

Kapitalist üretim tarzını ve toplumun mekân üretimini anlamlandırması açısından Lefebvre'nin mekân deneyimlemesini oluşturan üçlü diyalektiği *algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân* daha ayrıntılı ele alınılmaya çalışılacaktır.

1.2.4. Henri Lefebvre'nin Üçlü Diyalektiği: Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân

Lefebvre (2014: 68, 410)'ye göre her toplum kendi mekânsal hareketlerini kendisi düzenlemektedir. Toplum kendi mekânsal alanına sahip çıkarak ve mekânı deşifre ederek keşfetmektedir. Neo-kapitalizmde mekânsal hareketler gündelik ve kentsel gerçekliği algılanan mekân içerisinde birleştirmektedir. Mekânsal hareketler özel ve boş alanları birbirine bağlamakta, deneysel olarak gözlemlenebilmektedir. Ayrıca fiziksel çevrenin üretim ve yeniden üretimlerini de kapsamakta ve bu anlamda tasarlanan mekânla sıkı bir ilişki içerisine girmektedir. Fiziksel mekân, mekânın doğrudan deneyimlenmesini sağladığı için algılanan mekândır. Bu özelliği dolayısıyla şehircilik, gündelik hayat ve kent gerçekliği çeşitli düzeylerde saptanmakta, düzenlenmekte ve analiz edilmektedir. Tasarlanan mekân, iktidarın ideolojisini yansıtan mekânlar olarak siyasi iktidarın hâkim söylemini ekonomi alanındaki düzenlemeleriyle pekiştirerek mekânı örgütlemekte ve üretmektedir. Zihinsel olarak tasarlanan bu mekân, simgesel ve soyut olanı nesneleştirmektedir. Bu nedenle iktidarın söylemiyle biçim kazanan tasarlanan mekân aynı zamanda temsil (yaşanan) mekânıdır. Yaşanan mekân ise öznelerin mekânıdır. Bir halkın veya toplumun tarihinden beslenen yaşanan mekân, tutku ve eylemlerin mekânı olarak doğrudan zaman ile bağlantılıdır. Tasarlanan mekân iktidarın mekânı olarak kendine özgü bir dil içerirken, yaşanan mekân toplumun günlük dilini içerir ve bu sebeple dinamik ve akışkan bir yapıya sahiptir. Gündelik hayat yaşanan mekân içerisinde şekil bulmaktadır (Ghulyan, 2017: 23-27). Mekânın dönüşümü gündelik yaşamda gerçekleşmekte, başlamakta ve sonlanmaktadır. İnsanın mekân üzerindeki varlığını belirleyen tek şey de budur (Lefebvre, 2007: 94). Böylece mekânın üçlü diyalektiği Lefebvre'nin bedeni ön plana çıkarmasıyla sonuçlanmaktadır. Bedenimiz sadece görüntüye indirgenen bir şey değil, o aynı zamanda toplumun eylemlerini oluşturduğu bir parçadır. Bu yönüyle beden çok yönlü ve karmaşık bir oluşuma sahiptir (Simonsen, 2005: 2). Lefebvre (1991: 205), mekân algısının çıkış noktasının beden olduğunu söyleyerek, soyut mekân anlayışının gerçekleşme yolu olan iktidar söylemine direnmenin de beden ile gerçekleşebileceğini belirtmektedir. Lefebvre, mekânsal üçlemesiyle kapitalizmin mekân üzerinde yarattığı

çelişkileri gündelik yaşamda aşmayı hedeflemiştir. Gündelik yaşamın kendi gerçekliğini üretmediğini bu yüzden de belirsiz bir yapısı olduğunu, bu belirsizliğin çözülebileceğini belirtmiştir (Kurtar, 2013: 354).

Giddens (2004: 27) ise mekân kavrayışını moderniteyi tanımlayan ilişkiler içerisinde ele almaktadır. “Modernliğin Sonuçları” isimli çalışmasında kapitalist ekonominin gelişimiyle ortaya çıkan modernliğin, mekânı toplumsal ilişkilerden koparttığından ve uzaklaştırdığından söz etmektedir. Modernleşmeyle birlikte sosyal ilişkiler yerel zaman-mekânın etkisinden bağımsızlaşarak, mekânları çok uzaktaki sosyal ilişkilerin etkisi altına sokmuştur. Mekânın yer ile olan ilişkisindeki sarsılma ve içinde yaşanan mekân üzerinde kurulan sosyal ilişkilerin ve kültürün nicelleşmesi mekânı soyut bir kavrama dönüştürmüştür. Modernleşmeyle birlikte zaman-mekân kavrayışındaki değişim, mekânı içi boşaltılmış bir kavram haline getirmiş ve mekânın zaman tarafından yok edilmesine neden olmuştur. Günümüz postmodernizme denk düşen mekân kavramı ise, *şizofrenik* olarak adlandırılabilir parçalanmış bir mekândır (Kaba, 2009: 15-16). Postmodern mekân, kendi içinde bir bütünlüğü olmayan, birbirinden kopuk parçaların oluşturduğu bir görünüme sahiptir. Parçalanmış ve birbirinden kopuk bu mekânlarda sosyal ilişkiler yıkılmakta ve yerini, hızını takip edemediğimiz yeni ilişkiler almaktadır (Tüzün, 2008: 13).

Türkiye gibi geç kapitalistleşmiş ülkelere baktığımızda ise büyük ölçekte gerçekleşen bir mekânsal farklılaşma söz konusudur. Örneğin genel bir ayırım yapılırsa kuzey yarım kürenin dünyadaki üretim ve tüketim ilişkilerini şekillendirirken, güney yarım kürenin açlık ve yoksullukla savaşıyor durumu ülkemize indirildiğinde doğu-batı bölgelerinde yaşanan mekânsal farklılığa örnek teşkil etmektedir. Türkiye’nin batı bölgelerinde metropoliten ve ekonomik gelişmeler yaşanırken, doğu bölgesi gelişim açısından geride kalmaktadır (Yırtıcı, 2003: 17). Ancak bunların yanı sıra İslami geleneklerin izini süren bu coğrafyada mekân kavramı köklü bir değişim geçirmemiştir. İslam dini zaman ve mekân kavramına devamlı müdahale ederek, kavramın gelişimini ve değişimini engellemiştir (Özçınar, 2009: 94-95).

“Mekân Algısının Kırılması/Dönüşmesi” başlığı altında endüstri devrimiyle birlikte ortaya çıkan kapitalist ve modernleşme anlayışının mekân kavramını nasıl değiştirdiğinden, ne gibi sorunlar ve çelişkiler ortaya çıkardığından, modern ve postmodern

dönemde mekânın nasıl algılandığından son olarak da geç kapitalistleşen Türkiye’de bölgesel olarak gerçekleşen mekânsal farklılıklardan bahsedilen bu bölümün ardından Türkiye’deki doğu/batı bir başka ifadeyle taşra/kent farklılığı bu bağlamda ele alınmaya çalışılacaktır.

1.2.5. Taşra/Kent Kavramı ve Özellikleri

Mekânsal olarak taşra sözcüğü, dışlanmış ve ötelenmiş, tekinsiz bir mekâna işaret etmektedir. Bu açıdan taşranın konumu merkeze göre ikincil olmaktadır (Kavuş, 2013: 308). Taşranın dışta kalma ve ötelenmiş durumu merkez tarafından kendi haline bırakılmayı ve adeta yersizleştirilen bir yerleşme olarak da tarif edilmektedir (Agamben, 2001: 228 ve 41-44).

Şükrü Argın (2016: 273-274 ve 278-279) “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?” adlı yazısında, taşra sözcüğünün anlam olarak tuhaf yapısından söz etmektedir. Taşra, bir yeri nitelenmesine rağmen yersiz, yurtsuz diğer bir ifadeyle göçebe bir sözcüğe işaret etmektedir. Bir yere işaret eder ancak masum olduğu ölçüde dokunaklı bir anlam da ifade etmektedir. Örneğin; İzmir Ankara’nın, Ankara İstanbul’un, İstanbul da Londra’nın taşrasıdır. Bu anlamda taşra varlığını merkezin belirlediği, “dış”lanmış bir sözcüktür. Argın, taşra sözcüğünün daha iyi kavranabilmesi için dar ve geniş anlamda olmak üzere iki farklı şekilde ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Dar anlamda taşra, merkeze bağlı ancak merkezin bir başka deyişle büyükşehirlerin dışını temsil etmektedir. Fakat idari bir birim olarak ele alındığında bu dışsallık karmaşık bir yapıya sahiptir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Afyon nasıl Ankara’nın taşrasıysa, Ankara da İstanbul’un taşrasıdır. Bu ölçüde taşrayı ‘içerideki dışarı’ olarak tanımlayabiliriz. Taşranın boyun eğdirilmiş bir yapısı vardır. Bu sebeple ötekileştirilen taşra, kentin karmaşasına göre daha sakin bir mekâna işaret etmektedir. Tanıl Bora (2016: 42-43)’ya göre ise dar anlamda taşra, Türkiye’de İstanbul’un dışıdır. İstanbul’un küreselleşmeyle birlikte artan performansına nispetle, geriye kalan tüm yerlerin taşralaşmış olduğunu söylemektedir. Türkiye’nin başkenti Ankara olmasına rağmen ülkenin başşehri İstanbul olarak görülmektedir. Bundan dolayı Ankara, Anayasada her ne kadar başkent olarak geçse de İstanbul’un taşrası olmaktan kurtulamamaktadır (Alkan, 2016: 73-74). Suner (2006: 56) de taşranın sözcük anlamı olarak darlığa işaret ettiğini ve taşrada yaşayanların bu darlığı ayırt edebildiklerini ancak bu dar alandan çıkma şanslarının düşük olduğunu bilincinde olduğunu söylemektedir. Geniş anlamda taşrayı ise Nurdan Gürbilek (1995: 48) “Taşra Sıkıntısı” adlı

makalesinde açıklamaktadır. Gürbilek, taşra sözcüğünün yalnızca mekânsal bağlamda değerlendirilmesinin yanlış olduğunu, köy ve kasabanın dışında şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi oluşturduğunu, bir daralma ve evde kalma halini de ifade edebileceğini belirterek taşraya geniş bir anlam yüklemektedir. “Kötü Çocuk Türk” adlı çalışmasında ise taşra dendiğinde ıssız yerler, uzak topraklar, merkezin dışında olan mekânların akla gelmemesi gerektiğini belirtmektedir. Gürbilek, bir yerin bir mekânın değil aynı zamanda bir deneyimin ve ruh halinin adı olarak da taşranın değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir (2012: 138). Bu ruh hali kimi zaman taşranın darlığını hissetmişlerin, kimi zaman hayatı taşra olarak yaşamışların, kimi zaman da benliklerinin taşradan ibaret kaldıklarını hissedenlerin sıkıntıları olarak kendini göstermektedir (Çelikaslan, 2008: 26).

Raymond Williams (1973: 1-3) ise taşranın dar ve geniş anlamını İngilizce’deki Country kelimesinin anlamını kullanarak açıklamaktadır. Williams’a göre dar anlamda taşra, kırsal ve tarım bölgelerinin genel adı olarak kullanılırken, geniş anlamıyla taşra ise 16. Yüzyıl’dan itibaren endüstrileşme ve kentleşmenin etkisiyle Londra’nın dışı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Raymond Williams’ın görüşü bu anlamda yukarıda değindiğimiz Tanıl Bora’nın görüşüyle benzer özelliktedir.

Taşra coğrafi/idari anlamının dışında, yetersiz olarak görülen bir toplumsal ve kültürel statüye işaret etmektedir. Ayrıca Osmanlı’dan beri taşra küçümsenme, acıma ve hayıflanma aracı olarak kullanılmaktadır (Ergülen, 2016: 216).

Doğan Aydoğan (2012: 19-20) ise taşra kavramını modern anlamda ele almaktadır. Aydoğan’a göre modern anlamda taşra, kırsal bölgenin ekonomik ve sosyo-kültürel yapısını işaret etmektedir. Taşra, kendi kendine yeten ekonomisi, cemaatçi ve gelenekselci yapısıyla ön plana çıkmaktadır. Bundan dolayı taşra kavramının içeriğini, modernitenin yarattığı içselleştirme ve dışlama süreçlerinde, kapitalizmin kendi doğasında aramak gereklidir. Modernite tarafından dışlanan taşra kavramı, modernitenin dönüşümlerinden etkilenen ve modernite yayıldıkça fiziksel ve manevi varlığı ortadan kalkan bir yaşantıyı ifade etmektedir. Kent-taşra, kentli-taşra ayırımı da bu ekseninde değerlendirilmektedir.

Kent ise toplumsal gelişmelerin devamlı olduğu, toplumun yerleşme, ulaşım, barınma, eğlenme, dinlenme ihtiyaçlarının karşılandığı, tarımsal uğraşın minimum düzeyde olduğu, taşraya nazaran nüfus yönünden yoğun olan yerleşme birimi olarak tanımlanmaktadır (Kurt, 2006: 3). İlave olarak kent, tüm üretimin denetlendiği ve dağıtımının koordine edildiği, teknolojik gelişmelerin yoğun olarak yaşandığı, içerisinde çok

kültürlü ve heterojen bir yapının olduğu bir yerleşim türüdür (Çelikaşlan, 2008: 11). Ayrıca kent, ekonominin yaşam bulduğu ve yeniden üretildiği bir mekândır. Toplumsal bireyin inşasının gerçekleştiği bir egemenlik alanıdır. Bu egemenlik alanları, toplumsal sınıfların kent içerisinde konumlanışları ve işgal ettikleri alanlar açısından kentin görünümünde iz bırakmaktadır (Yılmaz, 2017: 6).

David Harvey (2008: 187)'e göre kent, üretim tarzının ve işbölümünün birbirine eklemlendiği bir alandır. Üretim ve iş bölümü ilişkisi iktidarın belirlediği hiyerarşik bir faaliyet düzenine dayanmaktadır. Kent ayrıca kültürel örgütlenmeyi de ifade etmektedir. Kent mekânı farklı kültürlere ev sahipliği yapmakta ve gündelik hayatın pratikleri içerisinde yeni kimliksel formların inşasını olanaklı hale getirmektedir (Aytaç, 2007: 202). Kültürler, kentte hayat bulmakta ve kente katkı sağlamaktadır. Bu nedenle kentler, belli bir kültürü simgelemektedir (Uçkaç, 2006: 31).

Modern kent mekânları kapitalist sistemin kalesidir. Kapitalizm kendini devamlı yenileyerek üretimin devamlılığını sağlamakta ve bununla birlikte kentleri de bu ölçüde değiştirmektedir. Bu değişim döngüsü kent mekânlarını süresiz bir yapının içerisine sokarak bu mekânlar üzerinde kendi sermayesini oluşturmaktadır. Sermaye, mekânın süresizliğini kullanarak kendi krallığını arttıracak yeni düzenlemeler ve tanımlamalar yapmaktadır. Modern kentte bu düzenlemenin nesnesi konumundadır (Karakurt, 2006: 6). Gelişen teknoloji ve üretim sistemlerinin etkisiyle birlikte dünya ölçeğinde kentleşme hızla artmaktadır. İletişim ağları, enerji ve ulaşımın genişlemesiyle dünya kentleşmektedir (Hayta, 2016: 171). Kapitalizmin dünyayı tek tipleştirilmesi ile birlikte dünya Marshall McLuhan'ın belirttiği gibi global bir köye dönüşmektedir.

Taşranın geçmişine baktığımızda yukarıda yapılan taşra tanımlarının tarihsel gerçekliklerle desteklendiği görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin yıkılmasıyla kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı'dan aldığı coğrafi, siyasi ve idari yapıları taşra ile merkez arasında oluşan ilişkilerle şekillendirdiğinde eşitliksiz bir sınıf ortaya çıkmıştır. Taşra üzerinde oluşan mağduriyet hissi bu tarihsel süreçte kendini göstermektedir. Bu hissiyatla eklemlenen taşralılık duygusu, sözlük anlamının oluşturduğu dışarıda bırakılmışlık halinin de oluşmasını sağlamıştır (Güleryüz, 2013: 5). Şükrü Argın (2016: 275-277)'a göre, Cumhuriyet öncesinde taşra kendi içinde kapalı olmasına rağmen halinden memnun bir görüntü çizmektedir. Osmanlı döneminde taşra merkeze özenme gereği duymamış ve merkezle arasındaki mesafeyi koruma yoluna gitmiştir. Cumhuriyet'e geçişle birlikte

yürütülen modernleşme projesiyle taşra memnuniyet yeri olmaktan çıkmış ve bir mahcubiyet alanına dönüşmüştür. Taşradaki yoksulluk zaman içinde yoksunluk ve eksiklik algısını yaratmıştır. Bu sebeple yerli yerinde olma yerini yanlış yerde olma, hissine bırakmıştır. Merkeze göre taşra kalkındırılması gereken bir yer olarak kalmış, dolayısıyla bu durum taşra-merkez arasında bağımlı bir ilişkiye dönüşmüştür. Modernleşmenin cisimleşmiş halini yansıtan kentler karşısında taşra; geride kalmış, dışarıda bırakılmış ve terk edilmiş olarak önemini yitirmiştir. Ancak bu süreç tek taraflı işlememiş, bu anlayışa tepki olarak kentte, taşra karşısında yapay, sahte, yoz bir dünyanın parçası olarak görülmüştür (Güleryüz, 2013: 5-6).

Taşra ve kent arasındaki zıtlık 1980’li yıllarda anlamsal olarak dönüşüme uğramıştır. 80’li yıllarda ekonomik ve politik olarak yaşanan değişim kültürel hayatı da derinden etkilemiştir. Taşradaki yoksulluğun ümitsizliğe evrildiği bu yıllarda kente göç artmış, kentliler de taşralı göçmenle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Taşra’dan kente göç edenler büyük umutlarla geldikleri bu yerlerde piyasanın ve kapitalist sistemin acımasız yüzüyle tanışmışlardır. Kentlerde artan taşralı nüfusla tanışan şehirliler, modern olabilmek adına bastırdıkları içerideki taşrayı da keşfetmek zorunda kalmıştır (Çelikaşlan, 2008: 28 ve 31). Ayrıca taşradan kente göç eden insanlar, bilmedikleri bu yeni mekânda barınma sıkıntısı yaşamış ve bu dönemde bir anda hızlı, çarpık bir kentleşme sorunu ortaya çıkmıştır (Baday, 2011: 52). Çektikleri barınma sıkıntısına çözüm bulmak için gecekondular denilen evler inşa eden taşralılar, buralara kendi kültürlerini de getirerek yoksulluk kültürünü oluşturmuşlardır (Açık, 2005: 36). Gecekondular batılı ülkelerdeki gibi şehrin merkezinden ziyade şehrin kıyı bölgesinde yer almışlardır. Bu nedenle de şehir ve kırsal arasında kalmış, kendine özgü bir yapıya sahiptir. Bu insanların arada kalmışlığının fiziksel göstergesi etek altına pantolon giyme örneğinden açıklanabilmektedir. Ne şehirli gibi sadece pantolon ne de taşralı gibi sadece etek giyebilmişlerdir. Onların giyimini de arada kalmışlıklarını özetler niteliktedir. 80’den sonra ise gecekondular kavramı yerini şiddet içeren varoş kavramına bırakmıştır. Bu durum sosyolojik olarak incelendiğinde devletin bu yapılanmayı bir tehdit unsuru görerek, marjinalleştirme yoluna gitmesi olarak açıklanabilmektedir (Elmacı, 2006: 19-21).

1980’lerde başlayan ve kültürü derinden etkileyen ekonomik ve politik değişim şiddetini 90’lı yıllarda da artırmaya devam etmiştir. Küreselleşmenin bir sonucu olarak hem şehirler taşralaşmaya hem de taşralar yavaş yavaş şehirleşmeye başlamıştır (Kavuş,

2013: 309). Tanıl Bora (2016: 45-47) bu değişimi taşra mahreminin bozulması ve klasik taşra görünümünün okş olarak değerlendirmektedir. Bu süreç taşra-kent ilişkisine de yeni bir boyut kazandırmıştır. Bir yandan taşra şehri kaplamıştır ve kente akan yoğun nüfusu kaldıracak gten yoksundur. Bir yandan da globelleşmenin bir sonucu olarak kente özgü toplumsal, kültürel ve iktisadi yapılar kentin mekânsal bütünlüğünden koparak her yere yayılabilir duruma gelmiştir. Bu yayılma sonucu taşranın geleneksel yapısı parçalanarak tahrip olurken, yeni yerler kamulaştırıcı görünümünden uzaklaşmıştır. Eğitim sistemindeki yetersizlikler, yeterli sayıda okulun olmaması, iş imknlarının kısıtlı olması gibi sebepler, kentte sosyo-kültürel ağları olumsuz etkileyerek sosyal sınıflar arasındaki uçurumu arttırmıştır (Hayta, 2016: 171).

1990'lı yıllar Türkiye'de gelir dağılımının adaletsizleştiği ve farklı kesimler arasında yaşam standartları uçurumunun derinleştiği özellikle taşradan kente göç edenlerin küreselleşmenin nimetlerinden faydalanamadığı ve giderek daha da yoksunlaştığı bir ülke halini aldığı dönemdir. Ayrıca bu dönem büyük umutlarla kente gelen taşralıların yaşadıkları hayal kırıklıklarıyla öfke ve hırsa büründüğü ve kente karşı muhalifleştiği yıllardır (Kavuş, 2013: 311). 1990'larla birlikte yükselişe geçen dini-muhafazakâr siyaset beraberinde taşranın merkeze kaydığı süreci de başlatmıştır (Barış, 2013: 128). Laçiner (2016: 35)'e göre 28 şubat postmodern darbesi, merkezle taşra arasındaki güçlü yakınlaşmayı bastırmak için yapılmıştır. 2002 yılından beridir de dini kesimin siyaset sahnesinde yükselişi taşra-merkez ilişkisinin yükselişi olarak da değerlendirilmektedir.

2000'li yıllara gelindiğinde ise kent nüfusu bir önceki yıllara göre daha fazla artış göstermiştir. Bu yıllarda İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyük kentlere yoğun güçler olmuştur. 2000'li yıllarla birlikte Türkiye, tarım ağırlıklı bir ülkeden nüfusunun %70'i kentlerde yaşayan bir ülke haline gelmiştir. Türkiye kısa süre içerisinde hızla kentleşmiş ve bu durumun mağdurları yoksullar olmuştur (elikaslan, 2008: 21). Kentsel nüfusun kırsal nüfusu geçmesiyle birlikte, kentsel bölgelerdeki çekicilik yerini iticilik faktörüne bırakmıştır. Bu yıllarda az da olsa kentten taşraya karşı bir güç de söz konusudur. Bu durum kentin doğunluğuna ulaşmış ve kır yaşamına özenen azınlığın kentten kaçmak istemesiyle açıklanmaktadır (Güreşçi, 2010: 78 ve 83). Ancak Sertaç Timur Demir (2017: 247) "Modern Kültürde Kentten Kaçmanın ve Uzaklara Gitmenin Sosyolojisi" adlı çalışmasında; kentlinin doğayı hedeflemesini ve kentten kaçma isteğini, gittikleri her yeri kentlileştirmeye meyilli olması durumuyla açıklamaktadır.

2000 sonrası dönemdeki en önemli gelişmelerden biri de kentsel dönüşümün yasalarda yer almasıdır. Kentsel dönüşümün temelinde eski kentin yenileşmesi anlayışı yatmaktadır (Özer, 2017: 254). 2004 yılı itibariyle AB ile uyum yasalarında kentsel dönüşüm konusu yer almaya başlamıştır. AB adaylık sürecinin de etkisiyle kentsel dönüşüm konusunu içeren yasal düzenlemeler yapılmıştır (Genç, 2008: 118). “Kentleşme ve Konut” başlığı altında AK Parti programı (2015) şu şekildedir;

“Kentleşme ve konut meselesinin çağdaş standartlara kavuşturulmasının önündeki en büyük engel iç göç olgusudur. Ülkemizdeki birçok sorunun kaynağında bulunan göç olgusuna sağlıklı çözümler üretebilmenin kaçınılmaz ön koşulu hazırlıklı bir kent planlamasıdır. Bu nedenle Mahalli idarelerde yapılacak köklü reformlarla şehirlerin altyapı sorunları çözüme kavuşturulacak, şehir planlarına aykırı kentleşmeye izin verilmeyecektir. Gecekondu bölgelerinde imar ıslah planları gerçekleştirilecek ve ucuz konutlar üretilecektir. Sağlıksız ve çirkin şehirleşmenin önüne geçilecek, şehirler yaşanabilir mekânlar haline getirilecektir.”

Bu dönemde gecekondu (varoş) halkı “kentin işgalcisi”, gecekondu (varoş) ise “kentlerdeki tümör” olarak hükümet söyleminde yer almaktadır (Özer, 2017: 269). 2000’li yıllarda sosyo-ekonomik alanda da değişimler yaşanmıştır. İşsizlik ve yoksullaşmanın artmasıyla ilgili sosyal hizmetlere erişim ve eğitim sorunları artmış ve buna bağlı olarak kent içi çöküntü alanlarında suç oranları da artış göstermiştir. Ayrıca bu yıllarda konutların sunum biçimlerinde artış görülmektedir. Deprem riski olan alanlarda afet konutları üretilmiş, özel sektörün katkısıyla kent dışı alanlarda lüks konutlar inşa edilmeye başlanmış, kent merkezlerindeki tarihi konutlar yeni konut veya işyeri olarak kullanıma açılmıştır. Bu gelişmeler kentsel dönüşüm kanunu taslağında, sürdürülebilir yerleşim alanlarının gelişme ilkesi doğrultusunda gerçekleştirilmiştir (Ataöv ve Osmay, 2007: 69-70).

2000’li yıllarda kent ile ilgili bu gibi gelişmeler gerçekleşirken öte yandan bu dönemde yukarıda da kısmen bahsettiğimiz bir taşraya dönüş akımı mevcuttur. Bu akım içerisinde melankoli ve mekân ilişkisi önem taşımakta, birbirini besleyen bir ilişki içerisinde ortaya çıkmaktadır. Modernlik algısı beraberinde bitmeyen ihtiyaçlar silsilesini de beraberinde getirmektedir. Böyle bir ortamda mutluluk arayışı içinde olan insanlar gözünü taşraya çevirmiştir. İnsanın taşraya dönmesi, taşranın yavaş olması kadar

yenidünya düzeninde kendine bir zemin üretmesinden kaynaklanmaktadır (Barış, 2013: 238 ve 161). Ancak insan her ne kadar nostaljik ve melankolik duygularla taşrayı hedeflese de kentli kimliğiyle gittiği taşrayı yukarıda da bahsettiğimiz gibi kentlileştirmekten duramayarak, hatta bu tüketim dünyasında taşranın kentlileşmesinin baş sebebi olacaktır.

Köksal Alver (2013: 3) “Taşra Halleri” adlı çalışmasında, taşranın siyasi ve iktisadi olarak dışarıda kalan anlamının dışında aktif bir yapıya ve merkezi bir konuma sahip olduğu üzerinde durmaktadır. Ülkenin karnı taşradan doyurulmakta, burada üretilen edebiyat, sinema muhafazakârlığı biçimlendirdiği gibi toplum eleştirisi de bu sayede görünür olabilmektedir. Taşra, farklı bakış açıların muhatabıdır. Kimine göre taşra sıkıntının, daralmışlığın, esaretin, dedikodunun, bağnazlığın mekânı iken kimine göre de mahremiyetin, masumluğun, saflığın, asilliğin mekânı olmaktadır. Tanıl Bora (2016: 40) ise taşrayı dar, boğucu, teknoloji yönünden kısıtlı, cemaatlere bağlı ve kendisine yabancı olan her şeye karşı yabani bir hal takınan insanların olduğu, vasat bir yer olarak nitelendirmektedir. Melih Pekdemir (2016: 86-97 ve 80) de taşrayı üç kelime üzerinden anlatmaktadır: Mahrumiyet, Mahremiyet ve Masumiyet. Pekdemir taşranın kent karşısındaki mahrumiyetinden bahsederken aslında kelimenin göreceli olduğunu söylemektedir. Evet, taşra kentteki bazı imkânlardan mahrumdur ancak kentte taşradaki zamandan yoksundur. Kentte hızla akan yaşam zamanı da hızla tüketmektedir. Taşra kent karşısında tabiatı gereği marjinaldir. Yoksun konumda olan taşra hayatı kıyıda, köşede, ötelenmiş olarak yaşanmaktadır ve onu marjinalleştiren de bu özelliğidir. Ancak küreselleşmenin etkisiyle taşranın marjinalliği giderek azalmakta ve gün geçtikçe kent karşısındaki mahrumiyetinden sıyrılmaktadır. Mahremiyet kavramına bakış ise şüphesiz taşralının ve kentlinin algısına göre farklılık göstermektedir. Özellikle namahrem sözü kentliden çok taşralıya özgü bir kelimedir. Taşrada sık rastlanılan dinsel inanışın şekillendirdiği ahlaki değerler, aile hayatının mahremiyetini bu inanışla biçimlendirmektedir. Taşranın masumiyeti ise insanlar arası muhabbet, dayanışma, misafirperverlik gibi özellikleri göz önüne alınarak değerlendirilmektedir. Zor gün dostluğu taşrayı terk etmeyen özelliklerden biridir. Aynı mekânı paylaşan taşralılar için dayanışmamak ayıplanan bir durumdur. Şehirli, taşralıların bu özelliklerini “andavallı” yani salaklık manasında, kolayca aldatılanları tarif eden bir aşağılama sözü olarak kullanmaktadır. Pekdemir, bu üç kelimeyi açıklarken hepsinin başındaki “M” harfine dikkat çekmektedir. Modern kelimesinin “m” sini ön plana çıkaran yazar taşrayı modern karşısında hep geride kalan olarak görmektedir.

Kent ise ekonominin kaynağı olarak sistemin yükünü taşımaktadır. Kentliler kentin bütün niteliklerini tek soruya (fiyatı ne?) indirgemektedir. Bu nedenle kentte ilişkiler bireysel olmakta, etrafındaki kişileri müşteri, satıcı ya da sadece ilişki kurmak zorunda olduğu kimseler olarak algılamaktadır (Barış, 2013: 40 ve 43). Kentteki insanlar duygudan yoksunlaşarak umursamaz bir şekilde modern dünyanın akışına kendilerini bırakmaktadır (Simmel, 2006: 101). Eğlencenin, yeme-içmenin, özgürlüğün, kaçışın, kamusal benliğin mekânı olan kent, sadece bir dekor değil aynı zamanda yaşayan bir organizmadır. Aynı mekân içerisinde yaşayan insanların kültürleri, değerleri, kimlikleri, alışkanlıkları, inançları kent mekânının yeniden inşasında önemli rol oynamaktadır. Kentin çok kültürlü heterojen yapısı, üzerinde yaşayan insanlar için sadece mekân olmanın ötesinde toplumsal aidiyetlere, yeni bakış ve düşünsel formlara da karşılık gelmektedir. Önceden evin, özel alanın verdiği aidiyetlik hissi modernleşme ile birlikte bu mekânlara geçmiştir. Bu nedenle geniş topluluklar zamanlarının çoğunu bu mekânlarda geçirmekte, özdeşlik kurmakta, gündelik yaşamlarını bu mekânların sundukları sanatsal, kültürel ürünleri tüketerek geçirmektedir. Gündelik hayatın tek düzeliği ve sıkıcılığı insanları kamusal alana itmekte, gündelik olanın zorlayıcı kısmından uzaklaşmak ve vakit öldürmek için kamusal mekânlara yönelmektedir. Kentin yorgunluğunu atmak isteyen insanlar için kamusal mekânlar bir nevi oyalama görevi görerek alt metninde bir takım örtülü/gizli işlevleri de yerine getirmektedir (Aytaç, 2007: 200-205 ve 213).

Hâkim literatüre göre taşra ancak merkezle var olmaktadır. Merkez olmasaydı taşra diye bir kavramdan söz etmek mümkün olmayacaktır. Taşra merkez eliyle, merkeze hizmet için yaratılmıştır. Merkez karşısında taşranın görünümü bulanıklaşmakta ve bu durum taşranın kimliğini tespit etmeyi olumsuz etkilemektedir (Alver, 2013: 3). Mumford (2007: 73), taşra olmasaydı kentin yıkılıp yok olacağını söyleyerek taşra ve kent arasındaki bağlantılı ilişkiye dikkat çekmektedir. Kentin tarih boyunca geçirdiği savaşlar, yıkımlar kentin çekiciliğinden bir şey kaybettirmemiştir. Taşralı insan her zaman kente büyük umutlarla gelmiştir ve kenti sürekli beslemektedir. Bundan dolayı kent bir şekilde varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Taşra ve kent arasında bütünlüklü bir ilişki olmasının yanında birbirini ayıran çelişkili bir yapı da söz konusudur. Taşra ve kent, Roma döneminden beri mekânsal ve toplumsal olarak birbirinden ayrı değerlendirilmektedir. Kentin kendini yönetme yeteneği ve içerisinde bulunan insanlara tanıdığı siyasal haklar, yurttaşlık gibi nitelermeleri kültür

geleneğinin de parçası haline getirmiş; bu da taşra ve kent arasındaki ayırımı derinleştirmiştir. Taşra üzerinde oluşturulan ekonomik olarak geri kalmışlık algısı, kentin kendini üstün gören ideolojisinin de bir sonucu olmaktadır. İlerici kent ve gerici taşra ayrımları 16. ve 18. yüzyıllarda ortaya çıkmış, 19. yüzyıldan itibaren de bugünkü anlamını kazanmıştır (Çelikaşlan, 2008: 12). Tarık Demirkan (1996: 19), kırsal kesimden olan anlamına gelen Fransızca *vilain* kelimesinin zavallı anlamını taşıması, Macarcada Slav kökenli köylü anlamına gelen bir kelime olan *prasz*'ın saf, aptal anlamına gelmesinin kentin kendi dışında olana bakışını ortaya koyduğunu belirtmektedir. Manuel Castells (1997: 16-17), kent ve taşrayı birbirinden ayıran en önemli faktörün ekonomik faaliyetler olduğunu belirtmektedir. Toplumsal yaşam ekonomik faaliyetler tarafından belirlenmektedir. Kent, hem iş piyasasının hem de emek gücünün mekânıdır. Castells, kent mekânı üzerinde ekonominin belirleyiciliğinden bahsederken kapitalist kentlerdeki ekonomik eşitsizliklere de dikkat çekmektedir. Kentte insan ilişkilerini para ekonomisi belirlemektedir. İnsan, bir sayı gibi hesaba katılmakta ve nesnel olarak ölçülebilen işleriyle yargılanmaktadır. Kırsal bölgelerde ise insan ilişkileri karşılıklı duygusal ilişkilere dayanmaktadır. Gündelik hayat kentte hızlı ve hareketli akarken, taşrada durağan, düzenli ve yavaş akmaktadır. Bundan dolayı kentte para ekonomisinin belirlediği yaşam taşrada olmamakla birlikte ikisi arasındaki ayırımı da ortaya koymaktadır (Güleryüz, 2013: 24). Taşra ve kent arasındaki bir diğer ayırım yukarıda da kısaca değindiğimiz insan ilişkileridir. Küçük yerlerde kente göre insan sayısı az olduğundan dolayı insanlar birbirleriyle daha sıcak bir ilişki içerisindedirler. Bundan dolayı kentteki zoraki ilişkilerin aksine farklı bir iletişim söz konusudur. Kentte maddi hayat maneviyatın önüne geçmekte, iş bölümünün artmasıyla insanlar arası ilişkiler tek yanlı gelişmektedir (Barış, 2013: 50 ve 52). Simmel (2006: 93-94)'e göre kentte insanların yaşadığı mesafeli ilişkilerin sebebi kentin şiddetli ve keşmekeş yapısından dolayı oluşan güvensizliktir. Ayrıca kentin iki tipik özelliği kayıtsızlık ve antipatidir. Kente özgü bu uzaklaşma hali onun toplumsallaşma formunun da temel özelliğini oluşturmaktadır. Arın (2016: 289-290), kentin taşraya olumsuz bakışının sebebini bir nevi Batılı ülkelere göre kendisinin de taşralı olmasına bağlamaktadır. Bu bakış mahcup bir bakıştır. Kent hem bakan hem bakılan konumda olduğundan dolayı taşranın görünümünden utanmaktadır. Çünkü bu durum onun da Batı tarafından nasıl görüldüğüyle alakalıdır. Bu nedenle taşra ve kent gerçek anlamda göz göze gelmez, çünkü onların buluşmaları üçüncü bir göz tarafından denetlenmektedir.

Hacı Kurt (2006: 13-24) “Türkiye’de Kent-Köy ve Kentli-Köylü Algısı Üzerine Bir Araştırma” adlı çalışması kapsamında yaptığı anket sonuçlarında taşra-kent çelişkisi üzerine önemli bulgular elde etmiştir. Bu çalışmadaki sonuçlara göre kentlilere göre taşranın olumlu özellikleri arasında sıkı komşuluk ilişkileri yer almaktadır. Kentliler arasında giderek zayıflayan insan ilişkilerinin tersine taşrada insan ilişkilerinin birlik beraberlik üzerine kurulu olması ve kente göre doğayla iç içe olma durumu kentli bakışa göre olumlu özelliklerini oluşturmaktadır. Kentlilere göre ise kentin en iyi yanlarından biri taşraya göre iş olanaklarına sahip olmalarıdır. Kentin insanlara daha iyi bir yaşam, sosyal ve kültürel etkinliklere katılım, eğitim, ulaşım, teknolojik gelişmelere erişim olanağı sağlaması iyi yönleri arasındadır. Taşralılara göre de kentin bu özellikleri kente göç etmelerindeki itici faktörü oluşturmaktadır. Kentte sağlanan sağlık olanakları, araştırmaya göre kentliden çok taşralıyı cezp eden özelliklerden biridir. Kentlilere göre taşranın en beğenilmeyen özellikleri ise taşranın sakin ve durağan yapısı, sosyal ve kültürel etkinliklerin az olması, kentteki çeşitliliğin taşrada bulunmamasıdır. Taşralıya göre kentin ve kentlinin olumsuz yanları ise hava kirliliği, gürültü, toplumsal bozulma, yardımlaşma ve güvenin zayıf olması, sosyal eşitsizlik, yabancılaşma, çıkarıcı ve aşırı ferdiyetçi insan ilişkileri, samimiyetten uzak olma, taşralıyı küçük görme gibi özellikler oluşturmaktadır. Kentliler ise taşradaki insanları kaba, görgüsüz, küfürbaz olarak niteleyerek konuşma biçimlerini olumsuzlamaktadır. Janet Barış (2013: 241)’da kentlinin taşrayı geri kalmış, cahil ve yoksul görmesinin nedenini “modernleşmemiş” olmasına bağlamaktadır.

Kentli taşrayı her ne kadar yukarıda da bahsedilen cahilliğin, yoksulluğun mekânı olarak görse de Timur’un bahsettiği gibi kentte ağır bir yozlaşmanın mekânıdır. Her şeyi tüketmeye odaklı yaşayan kent insanı her ne kadar doğaya özlem çekse de mevcut olduğu alışkanlık doğayı da sömürmesiyle sonuçlanmaktadır. İnsan benliğini silikleştiren kent mekânı, bireyin yaşadığı hayatı alabora ederek zamanını tüketmektedir. Enerji kaynaklarının yetmemesi, su sorunu, artan göçle beraber işsizlik, konut problemi, ulaşım ve çevre kirliliği gibi faktörler de bu durumu doğrulamaktadır (Demir, 2017: 245-246).

Taşra ve kentin ideolojik yapısına bakıldığında ise benzer özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Merkez taşrayı ötekileştirerek üzerinde nasıl iktidarını kuruyorsa merkezde kendisinden güçlü kapitalist ülkelerin baskısını hissetmekte, kendisi de taşra gibi ötekileştirilmektedir. Gürbilek (2012: 138)’e göre, merkez taşrayı sadece mekânsal olarak değil zamansal olarak da geriye itip yabancı, tehlikeli, uğursuz bir taşra algısı

yaratmaktadır. Taşranın merkeze karşı öfkesini kent karşısındaki imkânsızlıklarında aramak yeterli değildir. Bunun sebebini taşra olsun kent olsun herkesin yetersiz tarafına seslenen, insanları çorak bir taşraya mahkûm eden, girdiği her krizden daha derin bir taşra yaratarak çıkan kapitalizmin kendi doğasında aramak gerekmektedir. Tuğba Elmacı (2011: 166) da sıradan olarak kabul edilen taşradaki gündelik hayatın alt metninin ideolojik olduğunu belirtmektedir. Gündelik hayatı kavramanın ideolojik olması, taşrada ki gündelikliğin ve yaşantıların da ideolojik olduğu gerçeğini oluşturmaktadır. Bundan dolayı da taşra bir mekân olmanın ötesinde ülkenin geneline yayılmış bir zihniyetin göstergesidir. Murat Belge ise taşranın ülkenin toplumsal yapısını anlatan bir eğretilene olduğunu, sadece toplumsal iç ilişkileri değil ülkenin dünya ile kendini ilişkilendirmesinin de niteliğini oluşturduğunu söylemektedir (www.radikal.com.tr, 21.09.2018). Kötü bakışların kurbanı olan taşra bitmek bilmez bir mahkûmiyetin içerisinde. Modernleşme, batıcılık, ilericilik, postmodernizm gibi tartışmaların içerisine sürüklenen taşra belli bir kalıba sokulmaktadır. Hâkim bakışların etkisinde taşra ötelenmekte, bir çırpıda değerlendirilmekte ve hükmü verilmektedir. Taşraya biçilen bu etiket altında o kendi dilini, yaşam şeklini biçimlendirememektedir (Alver, 2013: 2). İktidarın ve onu meydana getiren güç kuvvetlerinin dışında yer alan taşra, yöneten yönetilen ilişkisi içerisinde ikinci tarafı temsil etmektedir. Taşra hem milliyetçi ve yerel ideolojilerin bakışı olarak korunması gereken hem de modernleştirme ideolojisi altında dönüştürülmesi ve kalkındırılması gereken bir mekân olarak içerisinde çelişkiler barındırmaktadır. Bu çelişkinin altında Avrupa modernleşmesi ve onun yarattığı yoğun baskı yatmaktadır. Bu anlamda taşra modernliğin dışına itilmiş olan değil, siyasi ve ekonomik olarak biçimlendirmeye çalışılan bir nesne konumundadır (Aydoğan, 2012: 18-19).

Taşra gibi kentte iktidar-itaat ilişkilerinin görüldüğü bir yapıya sahiptir. Özellikle kentteki kamusal mekânlar söylem, dil ve temsil gibi imgeler üzerinden bir mücadele alanı oluşturmaktadır (Aytaç, 2007: 212). Bireyin sınırlarını belirleyen, kentsel kültür normları üreten iktidar sadece kentsel planlamada değil toplumsal değerler, davranış şekilleri, beklentiler ile de gündelik hayatta varlığını hissettirmektedir. Kültürel üretimin alanı olan kent, iktidarın izdüşümünü yansıtan bir mekândır. İktidar ve özne arasında gündelik hayatın her alanında karşılaşılan hegemonik ilişkiler açısından kent bir mücadele alanı da oluşturmaktadır. İktidarın tek tipleştirici anlayışı kentte inşa edilen kültürel kodları da biçimlendirmektedir (Yılmaz, 2017: 10-11). İktidar aygıtları bireyi ev, para, meslek gibi konumlandırmalarla denetim altında tutmaya çalışarak bireyin bu ortamdan kaçışını

engellemeye çalışmaktadır. Michel de Certeau (1988: 34-39), Foucault'nın disiplin toplumu söylemlerinden hareketle iktidarın kendi anlayışıyla oluşturduğu mekânlarda bireyi hapsederek onlar üzerinde eksiksiz bir temsiliyet yaratma gayesinde olduğunu söylemektedir. Ancak denetim mekanizmalarının yaratmak istediklerinin aksine küresel kent kimseye ait değildir. Küresel kent içerisinde her şeyin esnek akışkanlığı sağlanırken içerisinde barındırdığı potansiyeller zamanı ve mekânı yeniden üreterek devamlı değiştirmektedir (Süalp, 2008: 205).

Taşra ve kent arasındaki ideolojik yapı kendisini en çok toplumsal cinsiyet konularında ve özellikle aile içi ilişkilerde göstermektedir. Toplumsal ilişkilerin temel belirleyicisi olan toplumsal cinsiyet kavramı kadın ve erkeklere toplumsal cinsiyet rejimine uygun olarak bazı roller atfetmektedir. Connel (1998: 76 ve 79)'e göre, toplumsal cinsiyet ilişkileri erken kapitalizm ile birlikte ortaya çıkmakta ve sınıflı tüm toplumsal yapılarda kendisini göstermektedir. Kadınlık ya da erkeklik toplumsallaşmanın sonucu olarak bireyleri şekillendirerek kapitalist sistemde bu kavramları üretmeye devam etmektedir. Türkiye gibi geleneksel yapıya sahip olan toplumlarda bireyselleşme onaylanmamaktadır. Bundan dolayı yerleşik cinsiyet politikaları uygulanarak toplumsal hayat kolaylaştırılmaktadır(?). Taşra bu baskılamının en fazla görüldüğü mekân olma açısından önemli bir konumlanışa sahiptir (Elmacı, 2011: 166). Taşradaki geleneklerin şekillendirdiği aile ilişkileri kadın ve erkeği ayrıştırmakta ve iki cinsiyet arasında büyük sıkıntılara yol açmaktadır. Kadın-erkek arasında aynı alanı paylaşamamak başta olmak üzere sözde ahlak kuralları iki cins arasında sağlıklı ilişkilerin yaşanmasını engelleyerek ayrışmayı derinleştirmektedir. Bunun önemli sebeplerinden biri kente göre küçük taşra ortamında herkesin birbirini tanıyorması, dedikodu ve söylentilerin önemli yaptırım unsurları olmasından kaynaklanmaktadır. Erkeklerin kadınları namus kavramı üzerinden tanımlıyor olması, kadınların erkekler gibi ulu orta bir ilişki yaşayamamasının da sebebini oluşturmaktadır. Bundan dolayı taşradaki ilişkiler üstü kapalı bir şekilde yaşanmaktadır (Yüksel, 2008: 132-133). Taşrada kadın, erkek egemen düzende ötekidir, dışlanandır. Kadının yaşam alanı bu sistemde ev ile sınırlandırılmaktadır (Özgül ve Tahan, 2014: 255). Toplumca kabul edilebilir bir işe ve ekonomik özgürlüğe ulaşma şansının sadece erkeklere tanındığı taşra ortamında kadınlara bırakılan tek seçenek ev hanımlığı olmaktadır. Toplum bu durumu yuva kurmak olarak nitelese de kadın dar bir kalıbın içine sürüklenmektedir. Kadının yerinin ev oluşu kadına sunulan tek gerçeklik olmaktadır. Bundan dolayı taşrada kadın erkek gibi gönlünce dışarı çıkamamaktadır. Aksi durumda dışarı çıkan kadına

geleneksel toplumlarda farklı gözle bakılmakta ve üzerine bir etiket yapıştırılmaktadır. Sokak erkeğe aittir ve kadının sokağa çıkması bir dizi kuralla bütünleşiktir. Kadın dışarı ev alışverişi için çıkabilmekte ve işini hallettikten sonra dışarıda oyalanmaması gerekmektedir. Sokağın sahibi erkek kadın ise sadece misafir diğer bir anlamda seyirliktir, bakılındır (Çur, 2016: 123-128). Ancak taşranın gündelik hayat içerisinde kadın ve erkeğe attığı roller sadece kadını hapsetmemekte, erkeğe yüklenen sorumluluklarla eril cinsi de çizdiği sınırlar çerçevesinde zorlamaktadır (Elmacı, 2011. 172).

Kentte durum ise taşradan farklı değildir. Kadınların mekânı kentte de ev ve komşuluk birimi ile sınırlandırılmaktadır. Annelik ve hanımlık temeline dayandırılan kadın ev denilen özel alana yerleştirilmiştir. Komşuluk birimi altında tanımlanan bu mekân kadınların ve çocukların bölgesidir (Alkan, 1999: 7). Kent belli bir gelişmişlik düzeyini simgelese de özünde cinsiyetçi kategorilere yaslanmaktadır. Kadının kamusal alanlarda ki görünmezliği feminist bir bakışla değerlendirildiğinde, mevcut düzenin kadını güçlü ve erkek için tehlikeli varlıklar olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Kadının kamusal alanın dışında olması da bir başka bakış açısına göre İslam kültürünün etkisine bağlanmaktadır. Modernleşme ile birlikte kadının kentte görünürlüğü artmaya başlamıştır. Kamusal mekânlarda kadının görünürlüğü artmasına rağmen cinsiyetçi davranışlara maruz kalması sonlanmamaktadır (Aytaç, 2007: 214-216). Buradan hareketle cinsiyetler arası sınırların halen korunmaya çalışıldığı sonucuna ulaşabiliriz. AK Parti döneminde Cumhurbaşkanının kadınlara kaç çocuk yapması gerektiğiyle ilgili telkinlerde bulunması, kürtaaj hakkında olumsuz düşüncelerini dile getirmesi (Kaya, 2016: 49), kadınlara daha çok yaşlı ve çocuk bakımı alanlarında iş istihdamı sağlamaya yönelik bir politika izlemesi bu duruma örnek teşkil etmektedir (Ulusoy, 2013: 119). Kadın hala toplumun, maneviyatın, ataerkil sistemin özünü temsil etmekte ve bir sembol olarak görülmektedir (Alkan ve Çakır, 2014: 267).

Bahsedilmesi gereken bir diğer konu da küreselleşme ile birlikte artık her yerin taşra görünümünden uzaklaşması diğer bir deyişle taşranın dönüşümüdür. Bazı yazarlar bu uzaklaşma durumunun aksine her yerin taşralaştığından da bahsetmektedir. Tanıl Bora (2016: 45), kentin taşralaşıırken taşranın da kentleştiğini söyleyerek bu durumun taşranın mahremiyetini zedelediğini öne sürmektedir. Bu tespit yanlış olmamakla birlikte asıl dönüşüm bireylerin iç dünyalarında gerçekleşmektedir. Bu anlayış tüketimcilikle de alakalıdır. Kentte belli bir doyuma ulaşan insanlar ufkunu taşraya çevirirken, taşra da

ufkunu kente çevirmektedir (Demir, 2017: 247-248). Taşranın dönüşümü, bir fetih nesnesi olan taşradan taşrasını kaybeden taşraya doğru bir geçişin olduğu tartışmalarını da beraberinde getirmektedir (Kavuş, 2013: 309). Bu geçişin zemini kaygandır ve nasıl gerçekleştiğini tespit etmek kolay değildir. Takım elbise, jean, ceket, coca cola, otomobil, buzdolabı, televizyon gibi önceden kente ait imgeler günümüzde sosyal statüyü artık belirlememektedir. Bu dönemde kentte yaşayan insan ile taşra da yaşayan insan arasında derin bir fark kalmamıştır (Alkan, 2016: 74-75). Kentteki değişime ve dönüşüme baktığımızda ise bu durum kimi zaman yaşam kalitesini arttırıcı yönde olurken, kimi zaman da ekonomik ve toplumsal alanda bozulmalar olarak kendini göstermektedir (Akkar, 2006: 29). Son dönemde taşraya karşı olumsuz bakış da kentte toplumsal alanda gerçekleşen bozulmanın etkisiyle değişmektedir. Artık taşra “*bir ruhun adı, bir aşkın mekânı, bir hüznün ifadesi*” olarak düşünülmektedir. Bir ülkenin beslendiği ve köklerini aradığı mekân olarak taşra aşağılama nesnesi olmaktan çıkıp derinlikli bir çalışma alanı olarak dikkat çekmektedir (Erol, 2010: 6).

Özetle taşra kavramı modernleşme süreci ile birlikte değişime ve dönüşüme uğramıştır. Günümüzde net bir taşra tanımı bulunmamaktadır. Yukarıda da değindiğimiz gibi her yer taşralaşmakta ve ülke kocaman bir taşra görüntüsü çizmektedir. Modern çağın insanının bunalımı belki de kendisini tek bir yere ait hissedememesidir. Kapitalist sistem hızla hayatlarımıza dalmakta ve zamanımızı ve bizi tüketmektedir. Bu anlayışla kentten kaçış ya da taşrayı arayış anlamsız bir çaba olmaktadır. Çünkü taşra dediğimiz yer tam olarak nerededir, bunun cevabını vermek ise güçtür.

1.3. Sinemada Zaman-Mekân Olgusu

Etimolojik kökeni Fransızca *cinématographe* (sinematograf) sözcüğünden gelen sinema, 1890’larda Lumière kardeşler tarafından icat edilmiştir. Zaman-mekân da sinematografin keşfiyle ilk kez hareketli olarak kaydedilmeye başlanmıştır. Bu anlamda sinema filmi zaman-mekânı içerisinde birlikte barındırmakta ve yeniden deneyimlemektedir (Üstün, 2015: 31). Deleuze (1986: 1-2), film kesitlerinin zihinsel bir imaj ile soyut ve algılanamayan bir zamandan oluştuğunu belirtmektedir. Bu şekilde zaman sinema aygıtının içinde imajların birbiri ardına sıralanmasıyla sinematografik bir yanılsama yaratmaktadır. Sinematografik yanılsamanın kaynağı olan devinim birbirinden bağlantısız fotoğraflara ayrılmadan bütünsel olarak kamera tarafından kaydedilmektedir. Fotogram denilen hareketli film üzerindeki hareketsiz kesitlerin birbiri üzerinde çözünmesi

sonucuyla da zaman-mekân kaydı oluşturulmaktadır. Film üzerinde kaydedilen mekân, zamanla ilişkili olarak geçmişin de bir parçası olmaktadır. Filmde geçmişe ait görüntüler, zamansal olarak filmi izleyen seyircinin bulunduğu döneme ait olacağı gibi farklı bir zamanı da izleyicinin deneyimine sunabilmektedir. Film izleyen seyirci bulunduğu mekândan koparak kendini filmin zaman-mekân akışına bırakmaktadır. Filmdeki mekânlar hayali olacağı gibi geçmişte yer alan ya da değişen mekânlar da izleyiciye bilgi vermektedir (Üstün, 2015: 31). Eisenstein (1989: 111)'a göre sinemada izleyiciyi yönlendiren ve ona görsel bir rota çizen, bakış açısına göre farklı bir algı oluşturan *hayali bir izlek* vardır.

Filmin yönetmeni izleyicisine kostüm, dekor, oyunculuk, dramatik eylem, diyalog, zaman, mekân gibi unsurlarla inandırıcılık sağlamaktadır. Sinema kendi gerçekliği olan bir yaşam biçimi ve zamana hükmeden bir sanattır (Aslanyürek, 2004: 55). Filmsel zaman-mekân anlatımın sürekliliğini etkilemektedir. Zaman geriye dönüşlerle ve tekrarlarla anlatılan olayı hatırlatabilmekte, durağanlaştırılabilen, gelecek ile ilgili görüntülerde ileriye atlayabilmekte, zamansal olarak farklı olaylar üst üste bindirilerek aynı anda gösterilebilmektedir. Filmde mekân da zamanla sıkı bir ilişki içindedir. Zamanda gerçekleşen değişim mekânda olan değişmeye bağlı olmaktadır. Mekânın parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının bir parçası olmakta ve bu yapılanma içinde zaman da mekânsal bir nitelik kazanmaktadır (Demir, 1994: 6-8 ve 11).

Erdoğan ve Yıldız (2018: 2), kişinin mekân içindeki bedensel deneyiminin ve gözlemlerinin mekânsal sınırları algılamayı açık hale getirdiğini söylemektedir. Farklı zamanlarda mekânı algılayan kişi etrafındaki görüntüleri zihninde resmederek zamanı ve mekânı hareketli ve akışkan bir resme dönüştürmektedir. Sinemada üretilen zaman ve mekân imgesi de izleyicisine varoluşu sorgulamakta ve filmin anlam sürecine katkı sağlamaktadır. Tahsin Erbil İnce (2007: 42) de mekânın belirlenmesi ve oluşturulmasının zamana bağlı olduğunu, oluşturulan mekânın zamanın kanıtı olduğunu ifade etmektedir. Zaman ve mekân içerisindeki değişim birbirini etkilemektedir ve sinema mekânın olduğu gibi zamanın da sanatı olmaktadır.

1.3.1. Sinemada Zaman

Sinema sanatı zamanı istediği gibi eğip bükebilecek akışkan bir yapıya ve geri dönüşler, ileriye atlamalar yapabilecek bir güce sahiptir. İzleyici filme şimdiki zaman içinde bakmakta, fakat öte yandan da filmin zaman çizgisinde ileri-geri hareket etmektedir

(Bayraktar, 2018: 8). Bu anlamda sinemada zaman, değişken özelliğiyle geriye ileriye atlamalara izin vermektedir (Gülüş, 2006: 35). Sinemada zaman geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanın bir arada kullanılmasını da sağlamaktadır. Sadece sinemaya ait bu zaman olgusu Tarkovski tarafından *zaman içinde zaman* olarak adlandırılmaktadır. Sinemada zaman üç kategoriye ayrılmaktadır: Gerçek, kurgusal, hayali zaman. Filmde geçen sürenin reel süreyle uyumlu olması gerçek zaman olarak adlandırılmaktadır. Örneğin; oyuncunun film repliğini söylerken geçen süre gerçek zamanla birebir uyum içerisinde. Bölünmüş bir zamanın kurgu vasıtasıyla veya özel çekimlerle kısaltılıp uzatılması ise kurgusal zamandır. İki sevgilinin yıllar sonra buluşmasını farklı çekim açılarıyla ve hızlı çekimlerle bir arada verip finalde birbirine sarılma anının ekranda yavaşça gösterilmesi kurgusal zamana örnek olarak verilebilir. Hayali zaman ise olayların nasıl ve ne şekilde gerekleőtğinin bilinmediği müphem bir zamandır. Bilim kurgu film türünde bu zaman türüne sıkça rastlanmaktadır. Aynı zamanda filmdeki kahramanın aklından geçenlere ve gerçekleştirmek istediği tasarımlara yer verirken de hayali zaman kullanılmaktadır (Aslanyürek, 2004: 173-174). Böylelikle sinemada zamanın kullanımı çok çeőtli ve yönetmenin yarattığı atmosfer ve yaratım süreciyle doğrudan iliőekli olmaktadır.

Sinema filminde geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman bir arada gösterildiği gibi film öyküsünde önemli olmayan saatler ya da yıllara yer verilmemekte ve bu eylemler alıőılmış zamanı bozduğundan dolayı atlanmaktadır. Filmdeki karakterin sabah giyinme, yıkanma vb. günlük rutininin tamamı gösterilmemektedir (Esen, 2000: 6). Dramatik etkiyi arttırmak için ise bu durumun tam terside söz konusudur. Filmde üç dakikalık bir görüntü farklı çekim açılarının bir araya getirilmesi sonucuyla on dakika boyunca da verilebilmektedir. Kurusawa'nın *Yedi Samuray (1954)* filminde iki samurayın dövüş sahnesi yavaşlatılmış hareketlerle verilerek ve öykü süresi uzatılarak iki kılıç ustasının savaş taktikleri etkili biçimde gösterilmektedir. *Twelve Angry Men (1957)* ve *High Noon (1952)* gibi farklı örneklere rastlamak da mümkündür. *Twelve Angry Men*'in 95 dakikalık film süresi karakterlerin yaşamındaki 95 dakikaya işaret etmektedir. Aynı şekilde *High Noon* filminin de olay örgüsü, hikâye süresi filmin süresi gibi 90 dakikadır (Özçınar, 2010: 50). Bunun yanı sıra filmde kullanılan geriye dönüşlerle de geçmişte geçen farklı hikâyeler bir arada gösterilebilmektedir. Örneğin; Griffith *İntolerance (1916)* filminde, binlerce yıl öncesine giderek farklı zamanlardaki öyküleri aynı anda doruk noktasına ulaőtırmak için birlikte yer vermektedir. İngmar Bergman'ın filmi *Wild Strawberries (1957)*'de de geriye dönüşler gerçeğe karşı koymak amacıyla kullanılmaktadır. Filmdeki karakter geçmiş düşünür,

düşler ve ekran bulanıklaşarak o an ki zamandan gençlik zamanına görüntü geçer (Lawson, 1994: 23-27 ve 34). *Yurttaş Kane (1941)* filminde olduğu gibi de hikâye karakterin tüm hayatını anlatabilir. Karakterin çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve ölümüne kadar geçen süre de geriye dönüşlerle hikâye dramatik etkisini kurarak izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlamaktadır. *North by Northwest (1959)* filminde dört gün içinde gerçekleşen olay örgüsü birkaç yıl geriye dönüşlerle 136 dakikalık film süresinde de anlatılabilmektedir (Özçınar, 2010: 50). Christopher Nolan ise *Memento (2000)* filminde geriye dönüş tekniğini farklı kullanmaktadır. Yönetmen öyküsünde geçmişi anlattığı kısımları renkli, şimdiki zamanı anlattığı kısımları ise siyah-beyaz vererek filmin sonunda bu iki noktayı tek bir noktada kesiştirmektedir.

Sinema filminde geriye dönüş (flashback) tekniğinin yanı sıra donmuş kare tekniği ile de zaman uzatılabilmekte ya da dondurulabilmektedir. Donmuş kare, çekim içindeki tek bir karenin tekrar tekrar basılmasıyla elde edilmektedir. Bu yöntem ile durdurulan aksiyon, kare çözülene, filmin ilerlemesi devam ettirilene kadar zamanın akışı uzatılarak veya durdurularak gerçekleştirilmektedir. Dondurulmuş kare yöntemine en iyi örnek Truffaut'un *The 400 Blows (1959)* filmidir. Filmin finalinde hikâyenin başkarakterinin sinirli ve hüzünlü yüzü yakın plan çekiminde verilerek görüntü dondurulmaktadır. Finalde ki donmuş görüntü karakterin kötü durumunun çözümünü erteleyerek izleyiciye karakter üzerinden filmdeki gelinen noktayı sorgulatmaktadır (Jacobs, 1994: 39-40).

Sinemada zaman her zaman doğrusal olarak akmamaktadır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi şimdiki andan geriye dönüşlerle geçmişe gidilebilmekte ya da gelecekte gerçekleşebilecek olaylar hayali bir izlekte ileriye atlamalarla anlatılabilmektedir. Genellikle klasik anlatı sineması giriş-gelişme-sonuç çizelgesinde doğrudan zaman akışını kullanırken, çağdaş anlatı sinemasında giriş-gelişme-sonuç şeklinde geleneksel yapıya uygun olarak doğrudan bir sinemasal anlatım anlayışı yoktur. Klasik anlatı sinemasının aksine çağdaş anlatı sinemasının amacı izleyicisine izlediği filmi sorgulatmaktır. Örneğin; *Hiroşima Sevgilim (1959)*, *Geçen Yıl Maerienbad'da (1961)*, *Persona (1967)* gibi filmler de duygular, istekler, olaylar hem gerçek zamandaki gibi kronolojik olarak akmamakta hem de klasik anlatı tarzından farklı bir söylem biçimi içerisinde yer almaktadır (Özçınar, 2010: 49). Jean Luc Godard filmlerinde zamandaki süreklilik kavramının tekrar tekrar kırıldığı görülmektedir. Yönetmenin filmlerinde kırılan süreklilik farklı bir söylem biçimini de oluşturmaktadır. Örneğin *Bilmenin Tadı (Le Gai Savoir, 1969)* adlı filminde

doğrusal sekans dizisi kırılarak ilişkisiz sekanslar art arda getirilmekte ve izleyicinin zihninde yeniden bir araya getirebilecek şekilde parçalar sunulmaktadır (Öztürk, 2014: 84). Kısaca çağdaş anlatı sineması varlığını zaman ile oluşturmakta ve filmdeki kurmaca yaşam izleyiciyi zaman ile etkilemektedir. Ancak çağdaş anlatı sinemasındaki zaman kavramı geçmiş ve şimdinin iki ayrı anı olarak değil, aynı anda var olan iki unsurun birleşimi olarak ele alınmaktadır (Deleuze, 1991: 59).

Sinemada kurgu, ritim/tempo gibi zamanda kullanılan öğelere bakmadan önce Henri Bergson'a göre zaman kavramına kısaca değinmek faydalı olacaktır. Bergson sinemada zamanı felsefi bir temele oturtmuştur ve sinemanın zamanla ilgili çalışmaları etkilediği, bireyin kendi düşünceleriyle onu biçimlendirdiği, yazarın halen kabul edilen görüşüdür.

Bergson zamanı birikim olarak görmektedir. Gelecek geçmişin benzeri olamayacağı gibi, her adımda yeni bir birikim ortaya çıkarmaktadır. Her bir değişim ve gelişim beraberinde yeni birikimler kazandırmaktadır. Bergson ise bu gelişmeyi süre ile anlamlandırdığımız takdirde her şeyin açıklığa kavuştuğunu belirtmektedir. Ona göre geçmiş yaşamdaki kazanımlarımız şimdiki anımızın da bir parçasıdır. İnsan zamanı kendi düşüncesinde sonsuz defa parçalamakta, birleştirmekte ve biçimlendirmektedir. Süre bilincin bir sonucu olarak da sanat yapıtının ortaya çıkmasında bütünsel bir işleve sahiptir (Bergson, 1998: 369-370 ve 153-154). Sinema izleyiciye hareketin yanılması vermektir ve tıpkı zekâ gibi akan gerçeklikten durağan kesitler almayı içermektedir. Hareket filmsel görüntülerin içinde olmayan sonradan eklenen yapay bir olgu olduğundan dolayı yanılmayı meydana getirmektedir (Sofuoğlu, 2004: 70-71). Sinemada zaman olgusu, Bergson'un düşüncelerinden hareketle Gilles Deleuze tarafından farklı bir boyuta taşınmıştır. Deleuze, hareket-imağ ve görüntü-imağ kavramlarıyla film türü ve görüntü arasında ayırım yapmaktadır. Hareket-imağ anlayışında yapılan filmler kategorisine İkinci Dünya Savaşı öncesi filmler ve 20. yüzyılın ikinci yarısında çekilen ticari filmlerin çoğu girmektedir. Bu tarz filmler genellikle klasik anlatı yapısına uygun, ticari anlayışta çekilen ve hareketi merkez alan filmlerden meydana gelmektedir. Hareket, farklı sahneler yer vererek olayların filmin karakterini nasıl etkilediğini gösterecek şekilde bağlanarak oluşturulmaktadır. Örneğin; *Titanic (1997)* filminde Jack (Leonardo Di Caprio) ve Rose (Kate Winslet)'un nasıl âşık oldukları, geminin buzdağına çarpa anı, çarptıktan sonra nasıl battığı, Jack'in nasıl öldüğü ve Rose'un nasıl hayatta kaldığı gösterilir. Bu tarz filmlerde

her sekans ve kesme olayların ilerlemesini gösterdiğinden dolayı işlevsel bir rol oynamaktadır. Belirli nedenlerle hareketlerin oluşturduğu olay aynı zamanda zaman duygusu da yaratmaktadır (Poell, 2004: 2). Zaman-imge sineması ise İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile başlamaktadır. 20. yüzyılda yaşanan savaşlar, toplama kampları, travmatik deneyimler yeni gerçekçilik akımı ile eyleme bakış açısını değiştirmiş ve rasyonel olarak ilerleyen eylem anlayışının sorgulanmasına neden olmuştur. Bu sayede sinemada eylemin yerini görme almıştır (Özçınar, 2009: 103). İtalyan yeni gerçekçi yönetmenler filmlerindeki gerçekçi sahnelerle zaman deneyiminin devamlılığını yakalamayı başardıkları gibi gerçekçi bir zaman sineması diğer bir deyişle süre sinemasını da ortaya çıkarmışlardır (İşler, 2018: 14).

Sinemada zaman kavramının daha iyi kavranabilmesi açısından zamanda kurgu, zamanda tempo ve ritim konularına değinmekte fayda vardır. Kurgu sayesinde film parçaları birbirine bağlanarak, film kısaltılıp, uzatılarak sinemada zaman yaratılmış olmaktadır. Burada gerçekçiliğin bozulmaması aksine gerçekçiliği ortaya çıkarmak için gerçeklerden faydalanılması önemlidir (www.kameraarkasi.org, 4.10.2018). Kurgu, imgeleri belli bir amaç doğrultusunda düzenleyerek zamanın dolaylı imgesini sunmaktadır. Zaman da hareket üzerinden dolaylı anlatılmaktadır (Sütçü, 2004: 29). Daha önce de bahsedildiği gibi zaman ve mekân arasında sıkı bir ilişki vardır. Kurguda da zaman ve mekân bağlantısını en iyi veren kurgu yöntemi paralel film kurgusudur. Paralel kurgu, aynı anda ya da farklı zamanda gerçekleşen iki veya daha fazla olayın birlikte anlatımıdır. Burada zaman daha kompleks bir kullanımdadır ve birbirinden farklı zaman dilimlerinde gerçekleşen olaylar bir arada gösterilerek, aynı anda oluyormuş gibi gösterilir ve bu da izleyici üzerinde dramatik bir etki oluşturur (Gülüş, 2006: 115). Örneğin; *Lake House* (2006) filminde kadın ve erkek karakterin aynı mekânda fakat farklı zamanda birbirleriyle mektuplaşması ve gönderdikleri mektupları okuması paralel kurgu ile verilmektedir. Ayrıca kurgu yoluyla yönetmen aksiyonunda önemli olarak gördüğü yerleri daha etkili verebilmek adına kurgu yardımıyla gereksiz gördüğü zaman parçalarını kısaltabilmekte ya da tam tersi şekilde uzatabilmektedir. Başlarda yönetmenler bir olayı kısaca göstermek ve gerçek zamanı kısaltmak için kesmeden faydalanmıştır. Fakat Eisenstein ise gerçek zamanı uzatmak için kesmeye başvurmuştur (Gülüş, 2006: 89-90). *Potemkin Zirhlisi* (1925) filminde Odessa merdivenlerindeki gerçek zaman, kıyımı vurgulamak açısından kesmeyle uzatılmıştır. Filmde bir an içinde olup bitebilecek olaylara zaman uzatılarak daha ayrıntılı yer verilmiştir. Örneğin; bebek arabalı kadının askeri görmesi, askerın kadını vurması,

kadının yere yığılması ve bebek arabasının merdivenlerden düşmesi farklı çekim açıları kullanılarak geniş bir şekilde gösterilmiştir.

Sinemada zamanın diğer anlamlı kullanımı ritim ve tempodur. Ritim anlatımın gücünü arttıracak önemli bir araçtır ve çoğunlukla tempoyu ifade etmektedir. Filmde tempo ise hızlı, yavaş ya da ikisinin ortasındaki çekim sürelerinin oranlarını anlatmaktadır. Kısa çekimler hızlı bir tempo yaratırken uzun çekimler yavaş bir tempoya sahiptir. Aynı şekilde kısa çekimler ritmi arttırıcı etkiye sahiptir ve ritmin artmasıyla hareket hızlanmaktadır (Jacobs, 1994: 40-41). Yine Odessa merdivenlerinde kalabalığın korkmuş ve çılgına dönmüş bir şekilde aşağıya doğru koşuşunu ölmüş oğlunu taşıyan bir annenin yavaş yavaş yukarı doğru hareketi karşılamaktadır. Bu sahne sadece bir iki saniye sürer ve tekrar kalabalığın hızlı bir şekilde aşağıya doğru inişi gösterilmektedir. Eisenstein filminde tempoyu hem yavaşlatarak hem hızlandırarak kullanmaktadır (Sarris, 1969: 237). Sonuç olarak kurgu, ses, ritim ve tempo gibi unsurlar sinemadaki zaman kullanımlarını da biçimlendirmektedir.

1.3.2. Sinemada Mekân

Sinema ortaya çıktığı ilk günden bu yana mekânla etkileşim içinde olmuş ve bilinçli ya da bilinçsiz mekânı devamlı kullanmıştır. Sinemanın kendine has dili reel yaşamın tüm gerçekliğinden etkilenmektedir. Sinemada gerçek yaşamın zaman ve mekân uyumu tüm etkileyciliğiyle izleyiciye sunulmaktadır. Sinema sanatı geliştikçe zaman ve mekân uyumunun kullanımı daha başarılı hale gelmiştir. Yıllar boyunca sayısız yönetmen mekânı çeşitli şekillerde yorumlamıştır. Zaman-karakter-mekân uyumuna dikkat çekmek isteyen yönetmenler uyumu sağlamak için kendine has yeni yöntemler kullanmaktadır. Yönetmen çekecek olduğu filmi hayal ederek, tasarlayarak ve fiziksel mekânı parçalayarak mekânı sınırlandırmaktadır (Bayrak, 2015: 49-51). Olayların nerede geçtiği, nasıl anlatıldığı ve filmlerde yaratılan mekânların temsiliyeti de mizansenini belirlemektedir. Kurgu yoluyla da görüntülerin anlamlı dizilimi izleyicinin filmi algılamasını kolaylaştırmaktadır (Köksal, 2015: 43). Bu anlamda filmde izleyiciye sunulan algısal bir izlektir. Filmsel mekânın hareketli yapısı izleyiciye bir rota çizerek ve zamanla da ilişkili olarak bedeniyle mekânın sınırlarının deneyimlenmesini sağlamaktadır (Üstün, 2015: 33). Bu nedenle filmsel mekânlar izleyici üzerinde yeni görme ve düşünme biçimleri yaratmaktadır. Yönetmen; mekânı düşleterek, eleştirerek, dönüştürerek izleyicisine sunmaktadır (Uzunali, 2015: 23).

Mekân hitap edeceği kesime göre tasarlanmaktadır. Toplumun kültürüne göre tasarlanan mekân yazılar, geometrik desenler, renk ve ışık gibi birçok unsura bağlı olarak sinema filminde kullanılmaktadır (Bayrak, 2015: 61). Bu bağlamda sinemada kullanılan mekân sayesinde karakterlerin eğitim düzeyi, yaşam tarzı, kültürel, ideolojik yapısı seyirciye ipuçları vermektedir. Bundan dolayı filmde mekân sadece fiziki yönleriyle değil sosyal yaşamla bağlantılı olarak da ele alınmaktadır (Sarı, 2010: 24-25). Ancak film yalnızca mekân içindeki düzenlemelere yer vermekte anımsama, düş gibi zihinsel durumların bireyin bilinci dışında bir varlıklarının olmamasından dolayı filmin mekânsal terimleri içerisinde anlatılması güç olmaktadır. Bu sebeple düşünceler film mekânında doğrudan gösterilmemektedir. Karakterlerin duygulanmaları, konuşmaları izleyiciye gösterilebilmekte fakat film mekânına soyut hisler yansıtılamamaktadır. Yönetmen bunu ancak dış simgeleri düzenleyerek ya da diyaloglarla ifade ederek izleyicinin karakterin düşüncesini anlamasına yardımcı olmaktadır (Demir, 1994: 14-15).

Sinemasal mekân kimi kuramcılarca çerçeve içindeki devinime zemin oluşturan bir alan olarak düşünülürken kimileri içinse çerçeve içindeki her şey sinemadaki mekânı oluşturmaktadır. Film içindeki mekânsal düzenlemeler ile yönetmenin, gerçek yaşamdaki mekânsal görüntüleri kendi amacı doğrultusunda değiştirme imkânı vardır. Böylelikle yeni anlatım unsurlarıyla sinemada gerçek zaman ve mekândan farklı bir zaman-mekân yaratılmaktadır. Yeni mekân tasarımları yönetmenin biçem sorununun da çözümünü oluşturmaktadır. Böylelikle mekâna ilişkin tasarımlar karakterlerin de sunumu açısından yeni bir alana taşınmaktadır ve farklı bakış açılarıyla değişik mekân alguları da tasarlanabilmektedir (Kaba, 2009: 45-46). Örneğin; Tarkovski *Stalker* (1979) filminde kendi ideolojisini yansıttığı Zone adlı hayali bir bölge tasarlamıştır. Dış gerçeklikten soyutlanmış bu mekânda karakterlerin ruh durumları tasarladığı mekân ile ilişkilendirilerek verilmiştir. Karakterlerin mekân ile uyumu filmin kendi gerçekliğini oluşturmaktadır (Özçınar, 2010: 52).

Sinemada mekân kullanımının tarihsel gelişimine bakıldığında ise fiziksel varoluşun ortamı olan mekânın, Lumière kardeşlerin ilk filminden bu yana sinema sanatında var olduğu görülmektedir. İlk başlarda mekân sinemasal eylemin sahnesidir. Olaylar, karakterler sinemasal eylem mekânı üzerinde hareket etmişlerdir. Méliès'in *Ay'a Seyahat* (1902), *İmkânsız Yolculuk* (1904) gibi filmleri de dönemin mekânsal düzenlemesi hakkında bilgi vermektedir. İlk dönemlerde çekilen filmlerin sahneleri genel olarak insan

eliyle düzenlenmektedir. 1940'ların ortasına kadar sinemacılar stüdyoda kendi tasarladıkları ve düzenledikleri mekânlarda filmlerini çekmişlerdir (Çam, 2016: 52). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı ile birlikte kamera stüdyo mekânından sokağa diğer bir deyişle gerçek mekâna çıkmıştır. Savaş sonrası dönemin yıpranmış ortamlarında gezinen kamera da hayatın gerçekliklerini kadrajına almıştır (Öztürk, 2014: 81). Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir (1945)* ve Resnais'in *Hiroşima Sevgilim (1959)* filmlerinde savaş sonrası insanların travmatik duyguları, yoksullukları, umutsuzlukları ve yorgunlukları gerçek mekânların yıkık dökük görüntülerine de yer verilerek anlatılmaktadır. Yeni Gerçekçilikten etkilenerek ortaya çıkan Yeni Dalga akımıyla da gerçek mekândaki görüntülerin parçalanarak yeni bir sinemasal anlatım dilini oluşturduğu örneklere rastlanmaktadır. Jean Luc-Godard'ın *Breathless (1960)*, *Weekend (1967)* gibi birçok filmdeki mekân kullanımları dikkat çekicidir. 1970'li yıllarda ise sinematografik tekniklerin gelişimiyle özellikle ana akım sinemada sinema hileleri ve görsel efektler kullanılmaya başlanmıştır. Mekân kurgusu da bu gelişmelerle değişime uğrayarak günümüze kadar devam etmiştir. Günümüz sinemasında ise sanal ve kurmaca mekânlar bilgisayar teknolojisiyle üretilerek farklı sinematografik mekânların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Artık sinema salonlarının üç boyutlu görüntü teknolojisi sunması izleyicinin filme daha fazla dâhil edilmesini sağlamaktadır (Köksal, 2015: 44).

Sinemada mekân, gerçek (mevcut) mekân ve kurgusal mekân olmak üzere iki yolla oluşturulmaktadır. Gerçek mekân; filmdeki karakterlerin olayların geçtiği mekânda hareket ettikleri veya gerçek yaşamın olduğu gibi kaydedildiği mekânlardır. Lumière kardeşlerin belgesel niteliği taşıyan filmleri gerçek yaşamı birebir kayıt altına alarak izleyicilere gerçeğe yakın görüntüler sunmuşlardır. Anlatım tekniklerinin henüz gelişmediği sinemanın ilk yıllarında gerçek mekân üzerinde filmler çekilmiştir. Filmlerde gerçeğin olduğu gibi aktarımı alışıldık bir hal almaya başlayınca sinemacılar izleyicileri çekmek için yeni yöntemler geliştirmeye başlamış, mekânın kullanımı ve sunumu çeşitlilik kazanmıştır. Böylelikle mekânın sinemasal kullanımı da dönüşüme uğramıştır (Kaba, 2009: 48). Gerçek mekân parçalara ayrılarak ve çekimler birleştirilerek yeniden yaratılmaya çalışılmıştır. Bunun örnekleri de ilk olarak S. Porter'ın *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı (1902)* ve *Büyük Tren Soygunu (1903)* filmlerinde görülmektedir (Jacobs, 1994: 43). Porter'ın sinema sanatının temellerinden biri olan kurguyu kullanımı sinema tarihi ve estetiği açısından da önemli adımlardan biri olarak görülmektedir. Yönetmenin gerçekleştirdiği yöntem, filmin zaman ve mekânın sınırlarından kurtulmasına da katkı sağlamıştır (Abisel,

2007: 32-33). Griffith'in 1908-1916 yıllarındaki filmsel çalışmaları da bu yöntemi daha ileri bir seviyeye taşımış, yönetmen zaman-mekânın sınırlarının aşılabilme olanağını sonuna kadar değerlendirmeye çalışmıştır (Kaba, 2009: 49). Günümüzde ise halen gerçek mekânların olduğu gibi kullanımı devam etmektedir. Örneğin, *Barcelona Barcelona* (2008) filminde yönetmen kentin simgeselleşmiş yapılarından biri olan Gaudi'nin La Sagrada Familia'sını kullanarak filmin tutarlılığını ve gerçekliğini sağlamaya çalışmıştır (Köksal, 2015: 48). *New York, I Love You* (2008), *Leaving Las Vegas* (1995), *Der Himmel Über Berlin* (1987) gibi filmler de mekânın başrolde olduğu filmlerden birkaçıdır.

Kurgusal mekân ise gerçek mekândaki görüntülerin parçalanıp ve kurguyla birlikte bir araya getirilmesi sonucu oluşturulmaktadır. Kurgusal mekân, zamanı ve mekânı yeniden örgütleyerek, gerçek mekânın işlenmesine izin vererek bambaşka bir mekân algısı üretmekte, mekânsal sürekliliğin illüzyonunun kendi içinde yaratılmasını mümkün kılmaktadır. Bu şekilde gerçek yeniden oluşturularak kurgusal mekân yaratılmış olmaktadır (Kaba, 2009: 49). Bu tür mekân oluşumu yukarıda da bahsettiğimiz gibi sinemacıların alışıldık gerçek mekân kullanımlarından sıyrılıp yeni yöntemler geliştirmesiyle ortaya çıkmaktadır ve sinemanın ilk döneminden bu yana kurgusal mekân üzerine sayısız örnekler verilmiştir. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920), *Metropolis* (1926), *Bıçak Sırtı* (1982), *Yüzüklerin Efendisi* (2001) gibi farklı tarihlerde çekilmiş filmlerde kurgusal mekân kullanımları görülmektedir. Bu tarz filmlerde gerçek yaşamdan farklı olarak bambaşka bir mekân anlayışı ve yaratımı söz konusudur (İnce, 2007: 48).

Sinemada mekân kullanımı ise üçe ayrılmaktadır: Sinemasal mekânın fon, yardımcı eleman ve asıl eleman olarak kullanılması. Mekânın fon olarak kullanıldığı sahnelerde, mekân olay örgüsünde sadece arkada fon olarak kullanılmakta ve filmin anlatısına katkı sağlamamaktadır. Bu kullanım biçiminde mekân olay örgüsünün anlaşılması adına önemli bir elemandır fakat filmde anlatı aracı olarak kullanılmamakta, izleyicisine mekânsal bir mesaj vermemektedir. Sinemada mekânın fon olarak kullanılmasıyla izleyici film ile mekânsal olarak bir bağ kuramamaktadır. Mekân sadece karakterlerin, makyajın, kostümün arka planını dolduran, yardımcı bir eleman olarak göze çarpmaktadır (Köksal, 2015: 56). *Matrix* (1999) filminde araba içinde alınan görüntüler mekânın fon olarak kullanımına örnektir (Resim 1.1)



Resim 1.1. The Matrix, Wachowski Brothers, 1999.

Mekânın yardımcı eleman olarak kullanılmasından kastedilen ise yönetmenin filmde vermek istediği mesaj veya etki ifade edilirken mekânın da diğer elemanlar gibi kullanılmasıdır. Filmde gösterilen her mekân gerçekleşecek olaylar hakkında izleyiciye ipucu vermektedir. Örneğin; bir korku filminde karanlık bir sokağın vereceği tedirginlik hissi ya da diyalogsuz bir sahnede izleyiciye aktarılmak istenen duygu ve düşünce de mekân üzerinden verilmektedir. Özetle izleyici üzerinde oluşturulmak istenen duygu ve düşünce mekânın yardımcı bir eleman olarak kullanımı ile olmaktadır (İnce, 2007: 50-51). Mekanın fon olarak kullanımından farklı şekilde bu yöntemde mekan daha ön plana çıkmakta ve izleyicinin mekan algısını kuvvetlendirerek zihninde yer etmektedir (Resim 1.2).



Resim 1.2. 24 City, Jia Zhangke, 2008.

Asıl eleman olarak kullanılan sinema mekânı ise filmin senaryo ve kurgusunu yönlendirme gücüne sahiptir. Bu tarz filmlerde sinemasal mekân filmin ana karakteri gibi davranmaktadır. Mekân filmle bütünleşmiş bir yapıdadır ve filmin ayrılmaz bir parçası olmaktadır (Köksal, 2015: 58). Örneğin; *Before Sunrise* (1995) filmi Viyana’da geçmektedir ve filmin mekânı anlatı yapısını da etkilemektedir. Karakterler Viyana sokaklarında dolaşırken, Viyana’yı beraber keşfederken izleyici de onlarla birlikte şehri deneyimlemektedir (Resim 1.3).



Resim 1.3. Before Sunrise, Richard Linklater, 1995.

Sinemada mekân tasarımının gerçekleşmesini sağlayan kamera açısı, kurgu, dekor, ışık, renk, ses gibi çeşitli unsurlar vardır. Yönetmen çekeceği filmde kendi sinemasal dilini de filmine aktararak hayali bir mekân tasarlamaktadır. Yönetmenin tasarladığı mekânda konumlandığı kamera, mekân içindeki tüm figürleri farklı açılardan kaydederek kendi gerçekliğini kurgu yoluyla belli bir düzen içerisinde izleyiciye aktarmaktadır. Böylelikle kameranın konumu mekânın gerçekliğini yansıtması açısından önemli olmaktadır (Bayrak, 2015: 59). Kameranın hareketi sayesinde çekilen görüntüler kurgulanarak mekân çözümlenmektedir. Kurgu ile çekilen görüntüler yavaşlatılarak, hızlandırılarak, ileriye veya geriye atlamalar yaparak reel yaşamdan farklı dünyaları/mekânları izleyiciye sunmaktadır (Demir, 1994: 12). Aynı ya da farklı mekânlarda yapılan çekimler, mevcut mekânın çeşitli görüntülerini birleştirerek kurgu sanatını başlatmakta ve imkânsız bir zaman-mekân sürekliliğinin illüzyonunun gerçekleşmesini sağlamaktadır. Kurgu yoluyla gerçek kısaltılarak, uzatılarak ya da gerçekte birbirinden uzak olan fiziksel olgular birleştirilerek yeniden oluşturulmaktadır. Yönetmen bu yöntemle izleyicisini bir mekândan

başka bir mekâna, farklı ülkelere ve farklı tarihsel dönemlere götürebilmektedir (Jacobs, 1994: 44). Kurgulanan anlatı mekânı karakterin kültürü, alışkanlıkları, senaryo içindeki konumu hakkında izleyiciye bilgi vermektedir (Tunçok, 2010: 30).

Sinemasal mekânın yaratılmasındaki diğer unsurlardan biri olan dekor, filmin tutarlılığının sağlanması açısından önemlidir. Sinemada dekorun gerçeklik izlenimi vermesi, oyuncuların hareket etmelerini kolaylaştırması, çekimin rahat yapılmasını sağlamasından dolayı söylemi kuvvetlendirmektedir. Başarılı bir dekor kullanımı anlatıya hareket katmakta ve mekânla bütünleşmektedir (Köksal, 2015: 46). Filmde ses unsurunun kullanımı ise mekân tarafından belirlenmektedir. Öykü mekânında bulunan sesin kaynağı oyuncuya veya bir nesneye aittir. Bu ses çerçeve içinde ya da dışında olabilmektedir. Bunun yanında ses, öykü mekânı dışındaki bir kaynaktan da gelebilmektedir. Filmdeki dramatik yapıyı güçlendirme amacıyla kullanılan müzikler bu tür seslere örnektir. Öykü mekânındaki sesin bir özelliği de filmde kullanılan ses düzeyi (uzaklık/yakınlık) hakkında bilgi vermesidir (Esen, 2000: 7). Bu özelliğin yanında ses tanınan ve tanınmayan sesler olarak ikiye ayrılmaktadır. Tanınan sesler filmde zaman-olay-mekân gelişimine katkı sağlamaktadır. Örneğin; kuş cıvıltıları ya da horoz sesleri kırsal bir mekânı, gemi siren sesi denize yakın bir mekânı çağrıştırmaktadır. Ses yarattığı çağrışımlarla öyküyü geliştirmektedir. Tanınmayan sesler ise bir duygu veya düşünce yaratabilir ancak özel bir anlama sahip değildir. Bu sesler tek başına görüntüyü yönlendirmemekte sadece görüntüyü zenginleştirmektedir. Yukarıda da bahsettiğimiz film müzikleri tanınmayan sesler kategorisine girmektedir. Mekânın yaratılmasında bir diğer önemli unsur olan ritim de hızlandırıcı ve yavaşlatıcı etkisiyle görüntüye eşlik eden sesin süresini ön plana çıkarmaktadır. Süresi uzun olan sesler ritmi yavaşlatıcı etkiye sahipken süresi kısa olan sesler ritmi hızlandırmaktadır. Örneğin, gece cırcır böceğinin sesi ile baykuş ya da yarasası farklı etkilere sahiptir. Cırcır böceği sesi romantik bir his verebilirken baykuş ya da yarasası korku ve huzursuz edici bir atmosfer yaratmakta, ritmi hızlandırıcı bir etki göstermektedir (Gülüş, 2006: 149-151).

Sinemada mekân kullanımı düşünülerek tasarlanan renk ve ışık ise filmin konusuna göre seçilmektedir ve filmin ana fikrini destekler nitelikte olmalıdır. Hüzün, neşe, korku gibi duygular doğru renk ve ışık kullanımıyla filmin izleyici üzerinde etkisini arttırmaktadır. Yönetmen filmde vermek istediği mesajı doğru aktarmak için renk ve ışık seçimleriyle desteklemek durumundadır. Mekân tasarımında sıkça kullanılan ve tercih

edilen renkler arasında mavi yoğun kullanıldığı takdirde moral bozucu, kasvet verici bir etki yaratırken, yeşil sakinleştirici ve huzur verici, sarı neşelendirici ve dikkat çekici, kırmızı heyecan uyandıran, kahverengi hüznü ve depresif, gri sıkıntılı ve beyaz da sevinçli bir etki uyandırmaktadır. Bundan dolayı renk, mekânın atmosferini belirlemektedir. Ayrıca renkler, mekânda nesnelere karakterize etmektedir. Örneğin, kırmızı renk kiremit bir çatıyı, kahverengi tahtadan yapılmış bir yapıyı temsil etmektedir. Renkler nesnelere oranlarını da belirlemektedir. Yatay çizgiler halinde kullanılan renkler genişliği, dikey çizgiler halinde kullanılan renkler yükseklik hissini uyandırmaktadır. Sonuç olarak ışık ve renk uyumu mekânın görselliğini anlamlandırmaktadır (Bayrak, 2015: 70-74).

Sinemada mekân konusunu özetlersek, mekân karakter tarafından deneyimlenmekte olan, karakter/öznenen bağımsız düşünülmesi mümkün olmayan, onunla varlık bulan ve buna göre biçimlenen, akışkan bir yapıya sahip, kurgusal ve sinemasal anlam evreni tarafından sınırlandırılmış, politik, kültürel, ekonomik, toplumsal, cinsiyetçi ve sınıfsal kodlarla yüklü bir yapıdır.

1.3.3. Türk Sinemasında Zaman-Mekân

Türk sinemasında karakterler, zaman-mekân ile kurdukları ilişki ile değil sözcükler üzerinden anlatılmaktadır. Bu sebeple diyaloglar çok fazla ön plana çıkmaktadır. Görüntüler arka planda kaldığından dolayı Türk sinemasında gerçekçi mekânların kullanımından söz etmek güç olmaktadır. Örneğin; zengin ev denilince genel olarak şömineli, dublex ev, romantik bir ortam yaratılmak istendiğinde ise ormanlık alanlar gibi kalıplaşmış mekânlar kullanılmaktadır. Zamanın sunumu da mekânın sunumundan farklı olmamaktadır. Yıllar sonra iki sevgilinin karşılaşmasının gösterildiği çoğu filmde saniyeler içerisinde beyazlaşan saç klişesi kullanımı göze çarpmaktadır (Özçınar, 2009: 98). Genellikle Yeşilçam filmlerinde görülen bu klişeler günümüz ticari sinemasında da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Aslında Türk sinemasında farklı anlatım biçimlerinin denenmesi tiyatrocular dönemi olarak bilinen Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünde çekilen filmler sonrasında yurtdışında eğitim görüp ülkemize dönen yönetmenlerle ortaya çıkmıştır. Metin Erksan gibi az sayıda yönetmen, klişeleşmiş anlatı kalıplarından çıkıp kendi sinema dillerini oluşturan filmler üretse de genellikle Hollywood modeli filmler üretilmeye devam edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında sinemada çoğunlukla klasik anlatı kalıpları tercih edilmektedir. Ancak yukarıda da bahsedildiği gibi yurtdışında eğitim görmüş ve Avrupa

sinemasından etkilenen yönetmenler izleyici kaygısı gütmeden filmlerini üretmişlerdir (Baloğlu, 2018: 350). 1990'lı yıllardan itibaren klasik anlatı kalıplarından farklı anlatım biçimine sahip filmlerin üretimi artış göstermiştir. Genel olarak bu dönem sinemasında parçalı zaman kavramı kullanılmış ve özellikle modern anlatılar zamanın kavramsallaştırılmasına daha geniş yer vermiştir (Cameron, 2008: 1).

Türk sinemasında zaman-mekân kullanımı Âlim Şerif Onaran ve Nijat Özön gibi yazarların Türk sinemasını dönemselleştirmesi temel alınarak İlk Dönem Türk Sineması (1939 yılına kadar), 1939-1950, 1950-1960, 1960-1975, 1975-1980, 1980-2000 ve 2000 sonrası gibi kategorilere ayrılacak ve bu dönemler film örnekleriyle birlikte daha ayrıntılı ele alınacaktır.

Türk Sineması'nda 1923'ten 1939'a kadar süren dönem Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde sinemamızda mekânsal oluşum bakımından benzer filmler üretilmiştir ve dönemin filmsel üretiminde tek adam olan Muhsin Ertuğrul tiyatrodan gelmesinin de etkisiyle genel olarak filmlerinde teatral bir anlatım tarzını benimsemiştir. Muhsin Ertuğrul'un ilk filmi olan *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* (1922) yaşanmış gerçek bir öyküyü anlatmaktadır. Ancak gerçek bir hikâyeyi anlatmasına rağmen filmde mekân kullanımı soyutlanmış bir manzaradan ibarettir ve tamamıyla teatral bir anlatım tarzına sahiptir (Onaran, 1994: 21-22). Ertuğrul'un bundan sonraki filmlerinde mekân benzer şekilde kullanılmış, filmlerinin hiç biri filme alınmış tiyatro düzeyini aşamamıştır. Yönetmenin filmlerinde temel mekân olan İstanbul görünümü zamanla kalıplaşarak, kent mekânları değişmeksizin gösterilmeye devam edilmiştir (Özön, 1968: 18-19). Dönemin tüm filmlerinde mekân yüzeysel olarak sinemaya aktarılmıştır. *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) filminde taşra, gerçekten uzak bir dekor olarak mekânsallaştırılmıştır. Sesli film dönemi de sessiz film döneminde olduğu gibi mekânı yüzeysel olarak ele almıştır. İlk sesli film olan *İstanbul Sokaklarında* (1931) sinemasal mekân önemsenmemiş ve dönemin diğer filmlerinde olduğu gibi filmdeki mekân kullanımı yüzeysel bir manzara boyutunda kalmıştır (Özer, 2013: 102-103).

1939-1950 dönemi ise sinemanın tiyatronun etkisinden kısmen kurtulmasıyla Geçiş Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Almanya'da fotoğrafçılık eğitimi alan ve tiyatro dışından gelen Faruk Kenç'in *Taş Parçası* (1939) filmi geçiş dönemini başlatan ilk film olma özelliğindedir. Bu dönemde yeni mekân arayışları görülmeye başlansa da sinema tamamıyla tiyatro etkisinden kurtulamamıştır (Özgüç, 1993: 18). Ayrıca bu dönemde

karşılaşılan bir diğer olumsuz etki filmlerin dublaj ve ses tekniklerinin kullanımıyla tekdüzeleşmesi olmuştur. Müziğin filmlerde aşırı kullanımı sinemasal mekânın kullanımını da olumsuz etkilemiştir (Özer, 2013: 104).

1950-1960 dönemi Türk sinemasının kendi sinema dilini öğrenmiş olması ve kendine özgü sinema ortamını oluşturması bakımından Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılmaktadır. İlk olarak Ömer L. Akad'ın bu dönemi başlattığına inanılan *Kanun Namına* (1952) filmi ile sinemada mekân kullanımı yüzeysellikten kurtulup gerçekçi bir görünüm kazanmıştır. Bu film ile kamera sokağa çıkmış ve yönetmen kent yaşamını doğal mekânlar içinde vermiştir. Kamera kullanımındaki farklılık ve kurgu ile anlatımın devinim kazanması gibi unsurlarla sinemasal dilin kullanımı bir önceki döneme göre farklılık kazanmıştır. Bu anlamda film tiyatrovary sinemaya son vermesi bakımından da önemlidir (Onaran, 1994: 55-56). Akad'ın yanı sıra Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler daha çok kırsal kesimin sorunlarını işlediği filmleriyle gerçek mekânlara inmiş, sinemasal anlatım diline katkı sağlamıştır (Yaylagül, 2014: 34). Bu dönemde Türk sinemasında toplumcu-gerçekçi bir anlayışla Türk köylüsünün yaşamına değinen filmler çekilmiştir. Mekân kullanımının farklılaştığını gösteren bir diğer tür tarihi ve milli içeriğe sahip filmlerdir. 1950'lerin başında Türkiye'nin Kore Savaşı'na katılması sonucunda milliyetçi duygular artmış ve bu sebeple milli duygulara hitap eden filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu türe ait filmlerde mekân dönemsel anlatıma uygun kullanılmıştır. Fakat teknik ve maddi yetersizliklerden dolayı konu edinilen tarihi dönem gerçekçiliği yansıtmakta yetersiz kalmıştır (Özer, 2013: 109-110). Kent filmlerinin ana mekânı olan İstanbul ise bu dönemde mekânsal olarak dönüşüme uğramıştır. Kentlerin metropolleşmesi ile kırsaldan kente göç artmış ve kentin görünümü değişime uğramaya başlamıştır (Çıracı ve Erkut, 1998: 5). Kentin dönüşümü sinemasal mekâna da yansımıştır. Bu dönüşümle artan gecekondulaşma ve kentin taşralaşması ile Türk sinemasında “gecekondu sineması” adı altında yeni bir tür ortaya çıkmıştır.

Türk sinemasının 1960-1975 dönemi darbe ile başlamıştır. 1960 Hareketi ve 1961 Anayasasının özgürlükçü ortamı sinemaya da yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. 1950'li yıllarda başlayan toplumsal gerçekçi anlayış 1960'lı yıllarla birlikte toplumsal sorunlara eğilen, toplumsal endişeleri yansıtan filmlerin çekilmesiyle kendini göstermeye devam etmiştir. Yine 1950'li yıllarda yaşanan kentleşme ve iç göç sorunu bu dönemin filmlerinin konusu olmuştur. Yaşanan toplumsal, siyasi ve ekonomik değişim sinemaya konu

çeşitliliği, yeni anlatım imkânları sunmuştur (Tugen, 2011: 37-38). Bu tarz filmlerde sınıfsal çatışma, kültürel farklılıkların kendini göstermesi ve gerçek mekânların kullanılmasıyla mümkün olmuştur. Özellikle kırdan kente göçü ele alan filmlerde gerçek gecekonduların mekânlarının kullanımı filmin gerçekçiliğini de arttırmıştır. Öte yandan toplumsal gerçekçi anlayışta filmler üretilmesine rağmen ticari sinema (Yeşilçam) bu yıllarda film üretimi konusunda patlama yaşamıştır. Birçok toplumsal gerçekçi film yapan yönetmenler sinema piyasasında kalabilmek açısından ticari filmler çekmek zorunda kalmıştır (Esen, 2010: 75). Yeşilçam sinemasında film mekânının belirleyicisi yönetmen yerine yapımcı olduğundan ve kazanç odaklı sinema anlayışı, yetersiz ekipmanlar, fazla film üretiminden dolayı özenilmemiş oyunculuklar ve hikâyeye, benzer dekorların ve kostümlerin kullanımı gibi unsurlar mekân kullanımını olumsuz etkilemiştir (Erdoğan, 1998: 176). Yeşilçam ticari sinemasında mekân kullanımının geleneksel toplum yapısı ile kurduğu ilişki Hollywood sinemasındaki ideolojik anlayışla benzerlik göstermektedir. Hollywood anlatısının muhafazakâr içeriği aile kurumunu övmekte ve toplumsal cinsiyet rollerini belirlemektedir. Yeşilçam sinemasında da egemen bir ataerkil bakış olmasından dolayı filmde ev ve mahalle patriarkal anlayışın hâkim olduğu mekânı temsil etmektedir (Yılmaz, 2008: 74 ve 78). Kente göçle birlikte mahalle mekânları da gecekondularla yeni bir görünüm kazanmıştır. Dayanışmanın ön plana çıktığı bu mekânlarda geleneksel-modernlik arasındaki çatışma filmlere de yansımıştır. Sinemada bir diğer alternatif arayışının kaynağı Türk resmi olmuştur. Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965) filminde olduğu gibi tablolar filmin mekânsal oluşumunu belirlemiştir. *Gurbet Kuşları* (1964) filminde ise yönetmenin pencere kullanımı ve pencere çerçevesi içindeki İstanbul görünümü karakter-mekân ilişkisini Osman Hamdi tablosu estetiğinde aktarmaktadır. 1970'li yılların ortalarından itibaren ise geleneksel aile filmlerinin azalıp yerini cinsel içerikli filmlere bıraktığı görülmektedir. Sinemada bu tür filmlerin sayısındaki artış birçok tepkiye yol açmış ve bireysel sinema arayışları ön plana çıkmıştır (Özer, 2013: 119 ve 121-122).

1975-1980 dönemi sinemamız adına ilginç bir dönem olmuştur. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi 1970'lerin ortasında cinselliğin ön planda olduğu filmler üretilirken bir yandan da Yılmaz Güney başta olmak üzere birçok genç yönetmen daha çok ülkenin siyasal yapısını eleştirdikleri ve Türk insanının sorunlarını ele aldıkları politik filmler çekmişlerdir. Yılmaz Güney'in *Sürü* (1978), *Düşman* (1979), Yavuz Özkan'ın grev ve işçi sorunlarını ele aldığı *Vardiya* (1976), *Maden* (1978) gibi filmler gerçekçi anlatım dili ve

mekân kullanımları ile dönemin siyasal filmlerine örnektir (Esen, 2010: 133-134 ve 166). Arabesk filmler de bahsedilen döneme damga vurması yönünden önemli bir türdür. Kadere teslimiyete dayalı bu acılar sineması özellikle evlerinden, ailelerinden kopup gelen kentin acımasızlığıyla karşılaşan taşralı insanlar tarafından çok sevilmiştir. Bu tarz filmler genellikle gazino, inşaat, gecekondu gibi benzer mekânlarda geçmektedir (Özgüç, 1993: 47). Arabesk filmlerin yanı sıra bu dönemde popüler olan bir diğer tür tarihi/serüven filmleridir. Kartal Tibet'in başrolünde olduğu *Tarkan* serisi, Cüneyt Arkın'ın başrolünde olduğu *Battal Gazi* serisi dönemin tarihi filmlerine örnektir. Ancak bu tarz filmlerde mekânın kullanımı anlatılan dönemi yansıtmaktan uzaktır. Aynı şekilde fantastik türde gerçekleştirilen filmlerde mekân kullanımı da yetersiz ve özensizdir. Bu dönemde bir diğer yeni tür Türk kovboy filmleridir. Amerikan kültürüne ait kodlar yerel motifler de eklenerek doğu-batı sentezini oluşturmaktadır. Murat Soydan'ın *Kralların Öfkesi* (1970) filmi türün bütün karakteristiklerini taşıması yönünden önemli bir örnektir (Özer, 2013: 123-124).

1980-2000 dönemi de bir darbe ile başlamıştır. Darbenin getirdiği baskılar ile dönemin siyasal eleştirisini konu alan filmler yasaklanmış ve 80'li yıllarda bireyi ön plana çıkaran filmler çekilmiştir. Geleneksel toplum içinde baskılanan bireyin sorunları, cinsel farklılıklar gibi konular sinemaya aktarılmaya başlanmıştır. Sinemasal mekânın kullanımı da bu çeşitlilikten etkilenmiştir. Bu dönemde kadın konusu da sinemamızda dikkat çekici boyuta ulaşmıştır. Yeşilçam'a özgü iyi kadın-kötü kadın kalıpları yıkılmış, toplum içinde var olmaya çalışan ve kısmen de olsa çalışma yaşamına katılan kadının çok boyutlu kişilikleri ele alınmaya çalışılmıştır. Kadın sadece iyi-kötü kalıplarına sokulmadan bu iki özelliği de içerisinde bulunduran şekilde sinemada yansıtılmıştır. Ancak eleştirel bir yaklaşımın yanı sıra zamanla kadın filmleri bir moda haline dönüştürülmüş, ticari yaklaşımın bir malzemesi haline getirilmiştir (Esen, 2010: 181). Dönemin filmlerinde işlenen bir diğer konu da göçün etkisiyle artan konut sıkıntısı, altyapı ve eğitim sorunlarıdır. Günlük yaşamda bireyselleşme ve geleneksel bağların zayıflaması ile de mahalle mekânı önemini yitirmiş, kentleşme toplumdaki dayanışma bağlarını kopartmış ve toplumu içine kapanık bireyler haline dönüştürmüştür. Kent mekânlarında yeni oluşumların etkisiyle sinemada mekânın kullanımında da yenilikler görülmektedir. 80'li yıllarda yaşanan değişimler 90'lı yıllarda da etkisini sürdürmüştür. Yeşilçam'ın masalsı İstanbul'u artık bu dönemin sinemasında suç ve şiddet, yalnızlık, bencillik dolu mekân görünümüne bürünmüştür. 90'lı yılların sonlarında sinemamızda yönetmenin kişisel anlatısını oluşturan düşük bütçeli filmler 2000 sonrası Türk sinemasını etkilemeye devam

etmiştir. Özellikle Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim gibi yönetmenler çektikleri filmlerle mekân kullanımındaki farklılığı ortaya çıkarmıştır. Yeşilçam'da mekân kullanımını yapımcı belirlerken 2000'li yıllarda yönetmenin kişisel tercihleri mekân kullanımını belirlemiştir. Bu dönem sinemasında önemli olan olay örgüsünün ilerleyişinden çok karakterlerin iç dünyaları ve kişisel özellikleri, tercihleridir. Film karakterinin mekânla kurduğu ilişki üzerinden mekânlara yeni anlamlar yüklenmiştir. Bu anlamda sinemasal mekân, görünüm ve anlamları haricinde yeni arayışlara dayandırılmıştır. Sinemada mekân kullanımının ve algısının farklılaşmasında bu dönemde görülen değişimlerin büyük etkisi vardır. Kentlerin giderek büyümesi, insanlar arası ilişkinin azalması bireyi doğadan kopartmakta ve yalnızlaştırmaktadır. Bundan dolayı artık yeni Türk sinemasının mekânı İstanbul dışına çıkmış, bu dönemde taşrada geçen filmlerin sayısında artış görünmüştür. Ancak taşra bir önceki döneme göre estetize edilmemiş, bunalmışlığın, kısırılmışlığın ve çaresizliğin mekânı olarak ele alınmıştır. Ayrıca 2000 sonrası çekilen filmlerde ataerkil yapı da sorgulanmaya başlamış, önceki dönemden farklı olarak bu yapı sinemasal mekânlar üzerinden eleştirilmiştir (Özer, 2013: 129-134). Sonuç olarak 2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımı çok katmanlı bir nitelik kazanmıştır. Bu sebeple farklı mekân kullanımları ile mekân sorgulanması gereken bir anlam ifade etmeye başlamıştır. Zamanın kullanımı da dönemin toplumsal ve siyasal olaylarının bireyin belleğinde bıraktığı izler ve travmalar olarak açığa çıkmıştır. Ayrıca mekânla bağlantılı olarak gündelik hayatın şekillenmesinde rol almıştır.

2. BÖLÜM

POLİTİK SİNEMA KAVRAMI VE TÜRK SİNEMASINDAKİ GELİŞİMİ

Politik sinema, birçok araştırmannın konusunu oluşturmakla birlikte net bir tanımı olmamasından dolayı muallâk ve tartışmalı bir kavramdır. Farklı türlere ayrılan politik sinema, ideolojik sinema ile sık sık karıştırılmaktadır. Bundan dolayı bu bölümün başında politik sinemayı daha iyi anlayabilmek ve ideolojik sinema ile olan ayrımını iyi çizebilmek adına ideolojik sinemadan bahsedilecektir.

2.1. İdeoloji ve Sinema-İdeoloji İlişkisi

Greke *eidos* ve *logos* kelimelerinin birleşiminden oluşan (Bulut, 2011: 185) ideoloji Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde, “*Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü*” olarak tanımlanmaktadır. İdeoloji özellikle bir toplumsal grubun ya da hareketin dini ve siyasi fikirleriyle alakalıdır. İdeolojinin liberalizm, komünizm, sosyalizm, feminizm gibi birçok yaygın örneği mevcuttur. Bir fikir akımını paylaşan bireyler, dünya’da gerçekleşen olayları içerisinde yer aldığı ve tercih ettiği belirli inanç ve ideolojilerle yorumlamaktadır. Ayrıca bir grubun köklü inançlarını oluşturan ideolojiler yol gösterici olarak tanımlanmakta ve bu fikirler kendi toplumsal pratiklerini gözlemleyen grup üyelerince savunulmaktadır (Dijk, 2003: 15-16).

Fransız Aydınlanmasının ürünü olan ideoloji başlangıçta olumlu bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Kavramı ilk kez kullanan Fransız düşünür Antoine Destutt de Tracy, adaletli ve mutlu bir toplum için düşüncelerin kökeninin araştırılması gerektiğini belirtmiş ve yeni bir düşünceler bilimi için “*ideology*” kelimesini önermiştir. Fakat ideoloji kavramına yönelik bu iyimser yaklaşım uzun sürmemiştir. Karl Marx’ın, egemen olan sınıfın kendi çıkarları doğrultusunda toplumun bütün üyelerine kendi fikir yapısını benimseteceği düşüncesi kavrama olumsuz bir anlam yüklemiştir. Marx’a göre ideolojik anlayışta, maddesel gerçeklikten fikirlere değil fikirlerden maddesel gerçekliklere doğru bir hareket vardır. Bu süreç mevcut gerçekliğin gizlenmesine ve çarpıtılmasına yol açmaktadır. Fakat Marx bu sürecin bilinçli bir şekilde ters çevrildiğine, egemen sınıfın kendi çıkarları doğrultusunda çarpık toplumsal bir yapı ortaya çıkardığına ve bu süreçten beslenmesine yol açtığına inanmaktadır. Ayrıca giyimden, beslenmeye, barınmaya kadar insanların ana ihtiyaçlarını karşılayan maddi üretim süreci topluma yön vermekte,

şekillendirmekte ve toplumu belirlemektedir. Düşüncenin ve bilincin üretimi de doğrudan insanların maddi etkinliğine bağlıdır. Bu durum siyaset, ahlak, din ve bir ulusun zihinsel üretimi için de geçerlidir (Kılıçaslan, 2008: 28-30). Marx'a göre ideoloji, topluma yanlış bilinç aşlamaktadır. Kişinin kim olduğu, toplumla nasıl ilişkilendirildiği ve toplum içindeki deneyimlerini nasıl anlamlandırdığı konusundaki bilinçleri, pozitif bilimler tarafından değil toplum tarafından üretilmektedir. Bireyin bilincini belirleyen doğa ya da psikoloji değil toplumdur (Fiske, 2003: 221-222).

Marx gibi birçok düşünür, yazar ve kuramcı ideolojiyi tanımlamaya çalışmaktadır. Kültür kuramcısı Raymond Williams ideolojiyi, çok yaygın bir duygu yapısı ve siyasi baskı aracı olarak tanımlamaktadır. Williams ideolojiyi üç başlık altında toplamaktadır: 1- Belli bir toplumsal sınıf ya da gruba özgü inançlar sistemi 2- Bilimsel bilgiyle çelişen yanlış inançlar sistemi diğer bir ifadeyle yanlış bilinç 3- Düşünce ve anlam üretiminin umumi sürecidir. Stuart Hall'a göre ise ideoloji, çeşitli insan topluluklarının deneyimledikleri yaşam pratiklerini anlamlandırmaya çalıştıkları, düşüncelerine belli bir imaj kazandırdıkları, hakikati şifreleyen fikir yapılarını ifade etmektedir. Coward ve Ellis'e göre ideoloji, bireyin içerisinde yaşadığı toplumun düşünce sistemi tarafından yönlendirilmesidir. Birey kendisine dayatılan düşünce yapısını benimsetilmeye zorlatılmakta ve ideolojik üretim sistemi içerisinde yerini almaktadır. Ancak birey kendisine dayatılan düşünce sistemini reddedip, alternatif bir düşünce arayışına girebilmektedir (Gürçınar, 2015: 449-450). Althusser (2006: 63-66) ise ideolojiyi, tarihten kopuk, bireyin hakiki mevcudiyeti ile hayali ilişkilerin bir tasarımı olarak tanımlamaktadır. Okul, aile, siyaset, hukuk gibi kurumları devletin ideolojik aygıtları olarak; ordu, hükümet, hapisane, mahkemeleri de devletin baskı aygıtları olarak nitelendirmektedir.

20. yüzyılda Batılı toplumların çoğu, içinde yaşanan toplumsal ilişkiler sisteminin en gerçekçi yaşam tarzı olduğuna ideolojik olarak ikna edilmiştir. Fakat 1968 olayları mevcut sistemin sorgulandığı ve eleştirildiği bir dönemdir. Baskıcı sistem bu dönemdeki radikalizmin önüne geçmeye ve bu radikalizmi sonlandırmaya çalışmıştır. Bunu da Althusser'in ortaya koyduğu devletin ideolojik aygıtları olan aile, eğitim, din gibi kurumlar sayesinde yapmıştır. Ancak bunlar arasındaki en önemli aygıt popüler kültür diğer bir deyişle kitle kültürü olmuştur (Yılmaz, 2008: 64-65). Sinemanın da kitleleri yönlendirmesi ve egemenin kendi ideolojisini yaymada önemli bir araç olmasından dolayı sinema-ideoloji ilişkisinden bahsedilmesi faydalı olacaktır.

İdeoloji, mevcudiyetini sürdürebilmek için bütün imkânlarını harcamaktadır. Bu imkânlar içerisinde sinema da ideolojinin en güçlü silahlarından biridir. Politik, psikolojik, ekonomik, kültürel, sanatsal birçok alan da bu vesileyle sinemanın yanındadır ve bu sanatı bir güç olarak kullanmaktadır (Atayman, 2012: 29). Bu sebeple her sinema filmi ele aldığı konular bakımından açık ya da gizli, bilinçli ya da bilinçsiz belli bir ideolojik görüşün taşıyıcısı konumundadır. Bu ideolojik görüş kimi zaman belli bir sınıf grubunun çıkarına hizmet ederken, kimi zaman da o sınıfın çıkarlarını bir ideolojik görüş çerçevesinde meşrulaştırmaktadır. Bu yönüyle her filmin ideolojik olduğu kanısına varılabilmektedir (Özonur, 2016: 100). Plehanov'a (1987: 40) göre, her sanat eseri ideolojik bir içeriğe sahiptir. Yazar, yalnızca sanatı amaç edinen bir sanat eserinin varlığının söz konusu olmayacağını söylemektedir. Bu anlamda sanat ile ideoloji birbirine nedensel olarak bağlıdır. Sanatçı hangi görüşü benimsemişse bunu icra ettiği sanata yansıtmaktadır (Moran, 2012: 41). Marksist görüş sanatı, bir kitle silahı, toplumun aynası ve bilince varış olarak değerlendirmektedir (Özonur, 2016: 101).

Genel olarak sinema, özelde de popüler olarak adlandırılan filmler bir taraftan yanlış bilinç üretirken bir yandan da bir kesimin dünya görüşünü savunmakta ve toplumu bir arada tutan değerleri oluşturmaktadır (Yılmaz, 2008: 63). Bu anlamda sinema sunduğu gerçeklikle izleyici üzerinde psikopolitik bir etkiye sahiptir (Monaco, 2002: 249). Ryan ve Kellner (2010: 38 ve 409-410) "*Politik Kamera*" adlı çalışmasında, sinema filminin dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiği konusundaki ortak düşüncüyü manipüle ederek, toplumsal normları ayakta tutan geniş bir kültürel temsil sistemi oluşturduğunu söylemektedir. Ayrıca aynı eserde filmdeki her kamera konumu ve anlatım seçiminin, kullanılan montaj tekniğinin politik bir duruş ifade ettiğinden bahsedilmektedir. Böylelikle filmler aracılığıyla olağanüstü bir dünya inşa edilerek izleyici yaşamı belirli biçimlerde deneyimleyecek şekilde konumlandırılmaktadır. Toplumsal yaşamın özü ve biçimi film içindeki söylemlerde yatmaktadır ve bu söylemler film içerisinde şifrelenerek izleyiciye aktarılmaktadır. Dolayısıyla, sinema toplumsal gerçekliği kurgulamakta ve kültürel temsiller içerisinde yer almaktadır. Sinemadaki temsiller toplumun kültürünü yansıtmasıyla izleyici tarafından içselleştirilmektedir ve bu sebeple politik önem taşımaktadır. Aynı zamanda filmlerde yer alan temsiller toplumsal kurumları, değer ve kuralları da belirlemektedir ve otoritenin, ataerkil yapının ve kapitalizmin gücünü korumasına katkı sağlamaktadır. Böylelikle izleyicinin algı ve fikir yapısını belirleyen de sinemadaki temsillerdir (Baran, 2018: 33). Ertan Yılmaz (2008: 63, 71-74) ise popüler

filmlerdeki temsillerin, izleyici üzerinde yanlış bilinç ürettiğini söylemektedir. Popüler filmler, toplumu bir arada tutan etnik, milli, psikolojik, politik değerleri kullanarak izleyiciyi etkilemekte ve böylelikle izleyiciye aşılacak istenen düşünce bu tür filmler yoluyla gerçekleşmektedir. Egemen ideoloji, içinde bulunulan politik, ekonomik, kültürel durumu doğal ve değiştirilemez olarak göstermekte, popüler sinema sayesinde de mevcut yaşam tarzının (özellikle Amerikan yaşam tarzının) sorgulanmasının anlamsız olduğunu ve bu yaşam tarzının ebedi olduğunu düşündürmektedir. Popüler sinema muhafazakâr bir sinemadır ve yukarıda bahsedildiği gibi sinemasal anlatım açık olarak değil kapalı olarak verilmektedir. Sinemasal anlatımın görünür, eleştirilebilir ve sorgulanabilir olması egemen ideolojinin istediği bir şey değildir. Bundan dolayı ticari/popüler anlatı sinemasında oyuncular kameraya bakmamaktadırlar. Kameraya doğrudan bakmaları, izleyicinin yaşadığı yanlısamayı kıracağından dolayı popüler anlatı sinemasında bu istenen bir durum değildir. Aynı şekilde bu durum ses için de geçerlidir. Popüler/ticari sinema anlayışında çevre sesi ana karakterin önüne geçmemektedir. Böylelikle anlatım biçimi görünmez yapıldıkça izleyici filmin yanlısaması içerisinde kaybolacaktır. İzleyicinin farkına varması engellendikçe de onun istismar edilmesi kolaylaşacaktır.

Popüler/ticari sinema denildiğinde akla ilk gelen sinema Hollywood sinemasıdır. Bunun sebebi, Hollywood sinemasının bu sanatı diğer toplumlar üstünde egemenlik kurmak için kullanmasıdır. Amerikan liberalizminin devamlı belleklere işlendiği, izleyicinin filmi sorgulamamasının istendiği bu sinemada tüketim ve mutlu sonla biten hikâye odaklı ideolojik bir yapı hâkimdir (İnce, 2009: 19). Hollywood anlatı sineması, toplumsal cinsiyet rollerini belirlemesi, aileyi kutsal bir kurum olarak göstermesi, kadını edilgin bir konuma yerleştirmesi, beyaz erkek egemenliğini desteklemesi sebebiyle muhafazakâr bir içeriğe sahiptir. Bu özellikler ilk dönem western filmlerinden günümüz sinemasına kadar devam etmektedir. Kadın özelinde bu özelliklere bakıldığında, bu cinsin özgürleşmesine imkân tanınmadığı, sınırı aştığında cezalandırıldığı ve belli bir ideolojik kalıbın içerisine sokulduğu görülmektedir. Örneğin; Steven Spielberg'in 1975 yapımı *Jaws* filminin ilk sahnesinde çırılçıplak denize giren genç kadının, yüzerken köpek balığı tarafından parçalanması gösterilmektedir. Bu sahnenin alt metninde anlatılmak istenen şudur: Kadın kendine biçilen kuralların ve yine egemen sistemin koyduğu toplumsal normların dışına çıktığında cezalandırılması kaçınılmazdır. Ayrıca bu filmin başkahramanı olan Şerif Brody'nin eşi tarafından baştan çıkarılıp görevini yapamaması ve bu sebeple bir çocuğun saldırıya uğraması kadının suçlanmasına yol açmaktadır. Genel olarak ana akım

sinemada kadın felaketlerin başlatıcısı, erkeğin başına bela açan sorunlu bir karakter olarak gösterilmektedir (Ryan ve Kellner, 2010: 105-109).

Yukarıda da değindiğimiz gibi westernlerden, melodramlara her tür filmi, sistemin devamlılığını sağlama, savunuculuğunu yapma, onu kabul edilebilir kılma açısından ideolojiktir. Politikadan uzak olarak görülen müzikaller bile üstü kapalı mesajlarıyla sistemin savunuculuğunu yapmaktadır (İnce, 2009: 16). Masum gelen komedi filmleri de bunlardan farklı değildir. Örneğin; *Evan Almighty (2007)* filmi eğlenceli içeriğinin arkasında kendi ideolojik söylemlerini barındırmaktadır. Filmde Tanrı'nın güçlerine sahip olan başkarakter, bu güç sayesinde başarıdan başarıya koşmaktadır. Ancak bir gün Tanrı onu başkalarına yardım etmediği gerekçesiyle uyarır. Filmin sonunda ise karakterin güçleri sınırlandırılır ve bu şekilde izleyiciye Hıristiyanlığın sınırları içerisinde mutlu ve tatminkâr olması gerektiği mesajı verilir. Bazı filmlerde de refah seviyesini yükseltme hayali kuran insanların düşlerinin sınırlanışını ve bu düşler yüzünden neleri kaybettiklerini görürüz. Örneğin; *The Godfather (1972)* filminde paranın mutluluk getirmediği konusu üzerinden bir ailenin suç ve şiddet dolu hayatı anlatılmaktadır. Ancak bu tarz ticari/popüler filmlerde başkarakterin başarısızlığı sistem yüzünden değil kendi yetersizliğinden kaynaklanmaktadır (Kaplan, 2012: 21-22).

Sonuç olarak egemen ideoloji sinema aracılığıyla kitleleri etkilemekte, yön vermekte ve mevcut sistemin en iyi sistem olduğuna inandırmaktadır. İzleyicinin filmi sorgulaması, eleştirmesi sistemin istediği bir şey değildir. Bu yüzden de filmlerde bir başarısızlık, hata, cezalandırılma varsa bu karakterlerin suçudur. Daha da ileri gidersek ana akım sinemanın baskıcı yapısı, farklı içeriğe ve ideolojiye sahip yapımlara yayılma imkânı vermemektedir. Genel olarak birçok ülkede sinema salonlarını Amerikan filmleri kaplamaktadır. Ancak gişe imkânı çok bulamasa da sistemi eleştiren, izleyicinin film üzerinde düşünmesini, sorgulamasını amaç edinen az sayıda da olsa yapımlar bulunmaktadır. Politik sinema içerisinde yer alan bu yapımlardan bahsedilmeden önce politik filmin ne olduğundan, neyi amaç edindiğinden ve işlevlerinden bahsedilecektir.

2.1.1. Politik/Siyasal Sinemaya Genel Bakış

Sinemanın kitleleri etkilemedeki başarısı, gündelik hayatın içerisinde yer alması, siyaset ve politikayla içkin ilişkisi bu sanatı tartışılabilir bir konu haline getirmektedir. Bir önceki başlıkta bahsedildiği gibi sinemanın egemen ideoloji tarafından araçsallaştırılması da kitleleri etkilemedeki başarısını arttırmaktadır. Bu anlamda sinemanın doğuşundan

itibaren politika ile olan bağı hep var olmuş ve bu sıkı ilişkiden siyasal/politik sinema türü ortaya çıkmıştır (Boztepe, 2007: 13).

Politik/siyasal sinemanın tanımına geçmeden önce politika ve siyaset kavramlarının tanımını yapmak ve ne bağlamda kullanıldıklarını açıklamak bu sinema türünü kavramak açısından faydalı olacaktır.

Politika terimi Eski Yunancada devlet anlamına gelen *polis*(πόλις) sözcüğünden türemekte ve devlet yönetme sanatı olarak ifade edilmektedir. Bu terim Latince ve Fransızca da benzer şekilde anlamlandırılmaktadır (Eğilmezer, 2014: 8). Kapani (2007: 18) “*Politika Bilimine Giriş*” eserinde, politikanın toplumun bütünlüğünü koruma, özel çıkarlar olmaksızın genel yararını sağlama ve ortak iyiliğini gözetme amacıyla olması gerektiğini savunmaktadır. Politik/siyasal sinemanın tanınan yönetmenlerinden Costa Gavras da politikanın sadece sandığa gidip oy kullanmak anlamına gelmediğini, yaşamın her alanını etkileyen ve insanların çevresiyle ilişkilerini de belirleyen bir kavram olduğunun altını çizmektedir. Ancak bu terimin devlet yönetme sanatı olarak anlamlandırılması kavramı da dar bir kalıba sokmaktadır. Siyaset ise Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde, *devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatıyla ilgili özel görüş veya anlayış* olarak tanımlanmaktadır. Ancak siyaseti, bireyi ilgilendirmeyen soyut bir kavram olarak görmemek gerekmektedir. Siyaset, günlük yaşamın tüm alanlarına giren ve bu nedenle de bireyi de kapsayan bir kavramdır (Boztepe, 2007: 13-14). Aristoteles, siyasetin insan yaşamındaki önemine vurgu yaparken insan için siyasal bir hayvan (zoon politikon) ifadesini kullanmaktadır. Düşünür bu ifadesiyle insanın doğuştan toplumsal bir varlık olduğunun altını çizmekte ve insanı kavramaya çalışan her türden felsefenin siyaset kavramı üzerine düşünmeden bunu yapamayacağını söylemektedir (Cevizci, 1999: 70).

Yukarıda yapılan tanımlar doğrultusunda politika ve siyaset kavramlarının ikisinin de aynı anlamlara gelmesinden dolayı literatür araştırmasında politik sinema, siyasal sinema olarak da adlandırılmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada da politik ve siyasal sinema bir arada kullanılmaktadır.

Sinema ve siyaset ilişkisi her ikisini yapanın insan olması dolayısıyla ayrı düşünülememektedir. İnsan düşünen, muhalefet eden, siyaset yapan bir varlıktır ve yukarıda değinildiği gibi insanı kavramak için siyaset kavramı göz ardı edilmemelidir. İnsan ürünü bir sanat da insanı her yönden etkileyen siyasetten/politikadan uzak değil, ondan etkilenen bir yapıdadır (Çiftci, 2010: 17). Fakat siyaset kavramının geniş anlamlar

içermesi siyasal/politik sinemanın tanımını yapmayı güçleştirmektedir. Siyasal/politik sinemanın çerçevesinin çizilmesi zorluğu, bu sinemanın yeni bir sinematografik tür olup olmadığı konusunda tartışmaya sebep olmaktadır. Bu düşüncelerin yanında her filmin politik olduğu söylemi de durumun daha fazla karmaşıklaşması sonucunu getirmektedir (Boztepe, 2007: 14). Bundan dolayı politik/siyasal sinemanın tek bir tanımı olmaması sonucu da göz önünde tutularak farklı yazarların bu sinemayı nasıl tanımlamaya çalıştıklarına yer verilecek, farklı fikir ve tanımlar doğrultusunda politik/siyasal sinemanın çerçevesi oluşturulmaya çalışılacaktır.

Yukarıda da bahsedildiği gibi tek bir tanımı olmayan, farklı tanımlamaları içeren politik/siyasal sinema öncelikle “Nasıl bir politik sinema?” sorusunu akla getirmektedir. Bu soruyla da politiklik ile neyin kastedilmek istendiği öne çıkmaktadır (Civelek, 2016: 291). Asuman Suner (2006: 253) politik filmi, toplumsal ve tarihsel olayları konu edinmesi ve mevcut hegemonik ideolojiyi sorgulaması sebebiyle ideoloji ile bağlantı kurarak tanımlamaktadır. Politik içerikli filmler, yapımdan yapım sonrasına hemen her aşamada politiktir. Eğlence aracı ya da sanat eseri gibi ne şekilde nitelendirilirse nitelendirilsin, hemen her film bir şekilde politikliğin inceleme alanı içerisine girmektedir (Civelek, 2016: 291). Ertan Yılmaz (1997: 9-11)’a göre ise siyasete en uzak görünen filmlerin bile siyasal sonuçlarından söz edilebilmektedir. Egemen sistemin ideolojisinin aktarıcısı olarak görünen sinema, aynı zamanda muhalif olanların muhalifliklerini ifade ettiği bir araç da olmaktadır. Yazara göre siyasal/politik sinema egemen ideolojinin içinden çıkmamıştır çünkü siyasal/politik filmler içinde bulunan sisteme belli itiraz ve muhalefet sonucu ortaya çıkan ürünlerdir. Bu tarz filmler mevcut düzenin, sistemin, ilişkilerin değişmesi gerektiği mesajını vermektedir. Mike Wayne (2011: 9) de her filmin politik olduğunu fakat aynı tarzda politik olmadığını söylemektedir. Filmlerin farklı tarzda politik oluşu, maddi ve kültürel kaynakların üretim ve dağıtımının farklı olmasıyla, bu farklılara bağlı olarak da sınıflandırılma ve kabul görmesiyle alakalıdır. Battal Odabaş ise konusunu siyasetten alan sinemayı politik sinema olarak tanımlamaktadır. Bu tarz bir sinema ya bir siyasal olayı, ya bir toplumsal olayı ya da siyasal bir düzeni anlatan bir sinema anlayışına sahiptir (www.kanalkultur.blogspot.com, 11.03.2019). Bununla birlikte politik sinema ordu, sendika, partiler ya da hakkaniyet olarak kavranan iktidarın yapısını da incelemektedir. Politik sinema siyasi, toplumsal olayların karanlıkta kalmış yanlarını aydınlatmayı amaç edinmektedir (Gévaudan, 1973: 22).

Siyasal/politik sinemanın bir tür olup olmadığı tartışmasında ise Ertan Yılmaz (1997: 14 ve 11), bu sinemanın türün ilkeleri, gelenekleri ve sınırları içerisinde yer almadığını, bu sınırlar içerisine sokulmasının yanlış olduğunu, filmlerde doğrudan yansıtılan siyasetin iktidarın daraltılması anlamına geldiğini, bu yüzden tür olarak adlandırılmasının doğru olmadığını söylemektedir. Dolayısıyla politik/siyasal sinema, egemen sinemaya muhalif olan bir anlayıştan ziyade içinde yaşanan sisteme belli bir itiraz sonucu ortaya çıkan ve genel olarak sanat ve politikanın suni bir biçimde ayrıldığı, özellikle Amerikan sinemasında fazla örnekleri olmayan, politik bir söylem içeren ve toplum içinde yaşayan bireylerin ekonomik, sınıfsal, kültürel sorunlarına değinen, direnişi düstur edinen bir sinemadır.

Sinema-siyaset ilişkisi, sinemanın ilk yıllarından itibaren hep var olmuştur. İlk uzun metrajlı film olarak kabul edilen David W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu (1914)* filmi ilk siyasal film olarak kabul edilmektedir (Kaplan, 2018: 32). Sinema ile siyasetin var olan sıkı ilişkisi, Ertan Yılmaz (1997: 10)'a göre yönetmenin filminde siyasetle hangi düzeyde ilişki kuracağını da belirlemektedir. Bazı yönetmenler siyasetin filmin içinde verili olmasıyla yetinmeyi tercih ederken, bazı yönetmenler filmlerinde siyasete temel anlam düzeyinde değil yan anlam düzeyinde yer vermektedir. Bazıları da her iki anlamı bir arada kullanarak yer vermeyi tercih etmektedir. Yılmaz siyasal sinemayı bu üç tespitten sonuncusu içerisine sokmaktadır. Siyasal sinema kategorisinde yer alan filmler, siyasal olanı bir araç, dayanak, motif olarak kullanmanın ötesinde bir amaç olarak kullanmaktadır. Bu kategori içerisinde yer alan yönetmenler de yaşananları ve daha iyi bir dünya için özlemlerini, mücadelelerini, hedeflerini filmleri aracılığıyla dile getirmektedir.

Siyasal/politik sinema her filmin politik olduğu görüşünün ötesinde konusunu doğrudan siyasetten alan bir türdür. Siyasal/politik sinemanın amacı kamuoyu yaratmaktır. Bu sinema izleyici üzerinde bir bilinç oluşturma ve filmin konusu hakkında onları düşünmeye çağırma amacı taşımaktadır. Politik/siyasal filmlerin işlevleri arasında en sık rastlanılan harekete geçirme ve tartışma ortamı yaratma özelliğidir. Bunu sinemanın estetik özelliğini kullanarak ve etkileyici hale getirerek yapmakta, kamuoyunu işlediği konu üzerinde daha duyarlı olması ve harekete geçirmesi yönünde teşvik etmektedir. Politik/siyasal sinemanın bu işlevi, kitleleri motive etme ve büyük çapta bilinçlendirme, uyanışını sağlama görevi görmekte, durumdan endişe duyan hükümetlerce bu tür filmler de sansürlenerek engellenmeye çalışılmaktadır (Boztepe, 2007: 19-20).

Politik/Siyasal sinemanın genel olarak ele aldığı konular ise dini, etnik, sınıfsal ve kültürel temelli sorunlardır. Bu sorunlar sinema sanatı vasıtasıyla seyirciye aktarılmakta ve toplumsal sorunların çıkış sebebinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla politik sinema, siyasi mücadelenin yürütüldüğü bir alan olarak da önemli bir yere sahiptir. Ayrıca politik sinema, toplumsal olayları sadece bir temsil olarak değil aynı zamanda egemen ideolojik söylemleri muhalif bir dille eleştiren bir anlayış yapısındadır (Çakmak, 2008: 43-44). Politik filmler diğer tür filmlerinden farklı olarak izleyicisini bilinçlendirme görevi görmektedir. Sinemanın sadece eğlendirme işlevi olduğunu reddeden bu sinema, ideolojik ve politik kavramları kullanarak izleyiciye somut gerçeklikleri yansıtmakta ve onlardan bir geri dönüşüm beklemektedir (İnce, 2009: 13).

Siyasal sinema evrensel bir sinemadır ve yakın tarihteki önemli siyasi ve toplumsal olaylar sinemaya yansımıştır. Özellikle siyasi sebeplerden kaynaklı yaşanan cinayetler, darbeler, grevler, işçi sorunları, işkenceler, toplumun geçirdiği sıkıntılı süreçler bu dalın bariz örneklerini oluşturmaktadır. Dünya sinema tarihine bakıldığında bu tarz olayların özellikle üçüncü dünya ülkelerinde yaşandığı görülmektedir. Ancak üçüncü dünya ülkelerinde yaşanan sıkıntıların çokluğu çekilen film sayısını etkilememektedir. Bunun sebebi ise sinemanın bir sanat olmasının yanında endüstri niteliği taşıması ve bu tarz filmlerin gösterim şansı bulma zorluğudur. Sansür de karşılaşılan bir başka önemli sıkıntıyı oluşturmaktadır. Fakat bu gibi sorunlar ve engellemeler olmasına rağmen siyasi sinema birçok ülke sinemasında yer bulmaktadır (Boztepe, 2007: 20-21). Siyasal, toplumsal ve ekonomik sıkıntılara sinemalarında yer veren ve bu sinemaya önem veren ülkeler arasında İtalya, Fransa, Sovyetler Birliği, İngiltere, İran gibi ülkeleri örnek gösterebiliriz.

Tek tek ülkelerin siyasi sinemasından bahsetmek konu bütünlüğünü bozacağından dolayı çıktıkları dönemde çekilen filmlerin sinema tarihini önemli ölçüde etkilemesi, içerik ve biçim yöntemlerinin muhalif bir bakış açısı sunması açısından İtalya, Fransa, İngiltere, İran siyasi sinemasından bahsedilecektir.

İkinci Dünya Savaşıyla birlikte İtalya'da faşist yönetim zarar görmüş ve demokrat, sosyalist ve komünistlerden oluşan koalisyon grubu iktidarın başına geçmiştir. Savaş yıllarında ülkenin karışık durumu ve oluşan özel koşullar İtalyan sinemasını da etkilemiş, yeni bir akımın doğmasına sebep olmuştur: Yeni Gerçekçilik. Bu akımın içerisinde yer alan yönetmenler toplumsal sorunlara filmlerinde yer vermiş ve eşitlikçi bir toplum

düzeninin oluşması yolunda sinemaya belli görevler yüklemiştir. Böyle bir misyonu benimsemesi açısından da İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema özü itibariyle politik bir duruşa sahiptir (Çiftçi, 2010: 23-24). Roberto Rossellini'nin 1944 tarihli *Roma, Açık Şehir* akımın başlangıç filmi olarak kabul edilmektedir. Film, savaşın halen devam etmekte olduğu yıllarda İtalya'nın içinde bulunduğu koşulları ve insanların yoksulluklarını, acılarını anlatmaktadır. Yeni Gerçekçilik akımının önemli yönetmenlerinden Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (1947) ve *Rocco ve Kardeşleri* (1960) filmleri de içerikleri bakımından gerçekçi bir üsluba ve politik bir duruşa sahiptir. *Yer Sarsılıyor* filminde Sicilya'nın küçük bir köyünde balıkçılıkla uğraşan insanların çektiği ekonomik sıkıntılar ve yoksulluklar, *Rocco ve Kardeşleri* filminde ise Milano'ya göç eden güneyli bir ailenin kentte yükselme hırsları, sınıfsal savaşı ve hayata tutunma çabası anlatılmaktadır. Her iki filmde dönemin toplumsal, ekonomik, siyasal yapısını gerçekçi ve eleştirel bir üslupla yansıtmaktadır. Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1949) filmi ise İtalyan sinemasının bir diğer önemli filmidir. Savaş sonrası İtalya'da bir işçinin ailesine bakmak için iş arama çabalarının anlatıldığı filmde savaşın yıkıcı izleri karakterler, mekânlar, diyaloglar ile gösterilmektedir. 1950'li yıllarla birlikte değişen siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullar sinemayı da etkilemiş ve bu nedenle İtalyan Yeni Gerçekçi akım yükselişini devam ettiremez duruma gelmiştir. Filmlerdeki direniş teması zamanla yerini farklı eğilimlere bırakmıştır. Yeni Gerçekçilik akımı eski çizgisini sürdüremese de birçok ülke sinemasını etkilemeye devam etmiştir (Çoşkun, 2011: 178-192).

1960'lı yıllar ise dünya genelinde muhalif hareketlerin daha görünür olduğu ve 1968 yılıyla birlikte zirveye çıktığı bir dönemdir. İtalya da bu dönemin muhalif ve direnişçi hareketinden etkilenmiş, bu durum sinemasına da yansımıştır. Dolayısıyla politik duruş İtalyan yeni gerçekçi sinemasında olduğu gibi bu dönemde tekrar yükselişe geçmiştir. İtalyan sinemasında 1968 hareketiyle doğrudan ilişkili film Elio Petri'nin *İşçi Sınıfı Cennete Gider* (1971) yapıtıdır. Filmde başkarakter Massa'nın konformist düşünce yapısındaki bir işçiyken, iş yerinde bir kaza sonucu parmağını kaybetmesiyle işçi sorunlarına daha duyarlı hale gelmeye başlaması ve örgütlü düşünceyle tanışması anlatılmaktadır. Petri bu filmiyle fabrika işçilerinin insanlık dışı şartlarda çalıştığını ve bu koşullara bağlı olarak bireyin başkaldırısını izleyiciye aktarmaktadır. Yönetmen bunu yaparken de izleyicinin başkarakterle özdeşleşmesine izin vermemekte, karakteri "kahraman" olarak göstermemektedir. Bu dönemin muhalif düşünce yapısını temsil eden bir diğer önemli film ise Federico Fellini'nin 1973 tarihli *Amarcord* filmidir. Yönetmen

filmlerinde daha çok kişisel öyküleri ele alsa da *Amarcord* filmi, Mussolini dönemindeki küçük bir kasabada yaşayan insanların sorunlarına yer vermekte, ülkenin mevcut durumunu ve rejimi eleştirmektedir. Mussolini diktatörlüğüne ve faşizmin yükselişine ses çıkarmayan taşra halkının kendi ritüellerine de yer verilerek filmde faşist rejim alaya alınmakta, faşizmin asıl sorumlusunun İtalyan halkı olduğunun üstünde durulmaktadır. Fellini *Amarcord*'da birey temelinde geçmişe hatalı bakışı ele almakta ve dönemin muhalif düşüncesini yansıtan yetkin bir örnek sunmaktadır (Yılmaz, 1997: 128 ve 135-136).

Fransız sineması ise Andre Bazin'in de katkısıyla büyük ölçüde İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından etkilenmiş, bunun yanında dönemin siyasal ve toplumsal durumu da Fransız Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Çoşkun, 2011: 200-201). Yeni Dalga akımının hem içerik hem teknik anlamda muhalif bir yapısı vardır. İçerik olarak özellikle 60'lı yılların muhalif ortamından etkilenmesi ve siyasal, toplumsal olayların sinemaya yansımaları, teknik olarak da filmlerin parçalı ve klasik anlatıya ters düşen anlatım yapısı, karakterlerin doğaçlama performansları ve izleyiciyle özdeşleşmesini engelleyen yabancılaştırma metodu bu sinemanın başlıca özellikleri arasındadır. Bu akımın ve Fransız siyasal sinemasının önde gelen iki ismi Godard ve Gorin, sinemanın yalnızca film üretmek olmadığını, aynı zamanda gerçeği de üretmesi gerektiğini savunmuşlardır. İki yönetime göre, gerçeği üretmek için toplumsal pratiklerin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Godard'ın 1967 tarihli filmi *Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey*'de, Batı medeniyetinin tüm göstergelerini almanın insanları başıboşluğa sürüklediğini ve kurbanları yaptığını, bundan kurtulma yolunun da mücadele etmek olduğunun mesajını vermektedir. Yönetmen bu filmde modern kentlerde yaşayan insanların kimliklerini yitirliğini, toplumların modern olabilmek adına kültürlerini parçalayarak asimile oluşunu, kapitalist toplumun, sinema da dâhil olmak üzere, birçok göstereni sorgulanmaktadır. Kısacası Godard toplumda ve sanatta bir devrim olmasını istemektedir (Kaplan, 2018: 33-34). Özellikle *Çinli Kız* (1967) filminde bu düşünce açıkça görülmektedir. Bu filmde eylem hazırlığındaki Maocu öğrencileri anlatırken 1968 döneminin de öncülüğünü yapmaktadır. *Küçük Asker* (1963) filmi ise Godard'ın sosyalist kimliğinin öne çıktığı, Cezayir'deki sömürgeciliğe ve işgale karşı tutumunu ortaya koyduğu bir yapıttır. Yönetmen filmde yabancılaştırmayı kullanarak izleyiciye bunun bir film olduğunu sonuna kadar hissettirmiştir. Film, değinilen konular ve sergilenen radikal tutum itibarıyla uzun süre gösterim şansı bulamamıştır. Godard *Her şey Yolunda* (1972) filminde ise Gorin ile ortak çalışmış, kadın erkek ilişkisi özelinde işçi sınıfının sorunlarına değinerek tüketim ve

sendikal hareketin eleştirisini yapmıştır. Godard'ın dışında Fransız siyasal sinemanın ve yeni dalga akımının diğer önemli isimleri de Truffaut ve Resnais'dir. François Truffaut'un *400 Darbe (1959)* filmi toplumsal normlara başkaldırıyı anlatırken, Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim (1959)* filminde iki aşkın hikâyesi, İkinci Dünya Savaşı, Hiroşimaya atılan bomba ve Nazi işgali, toplumsal bellek temelinde anlatılmaktadır (Keşaplı, 2012: 25-28).

İngiliz siyasal sineması ise yukarıda bahsedilen ülkelerde olduğu gibi dönemin siyasal ve toplumsal olaylarından etkilenmiştir. Özellikle 1950'lerin ortalarında çıkan Özgür Sinema bu etkileşimin bir sonucudur. Bu sinema hareketi genel olarak çalışan sınıfın problemlerine değinmiş ve toplumsal içerikli konuları ele almıştır. İlk çıktığı dönemde salt gerçeği yansıtan belgesel tarzda filmler yapılırken, 60'lı yıllarla birlikte öyküleyici bir anlatıma geçiş yapılmış ve birey odaklı filmler çekilmeye başlanmıştır. Böyle bir tutuma geçilmesinin altında Fransız Yeni Dalga sinemasının ve dönemin muhalif hareketlerinin etkisi vardır. Özgür Sinema bu yıllarda konu ve siyasi açıdan hiçbir sınırlamaya gitmemiş, filmlerde gösterilen gerçeğin altında yatan olay ve olgulara değinilmiştir. Bir önceki dönemde olduğu gibi özgür sinemacılar toplumun alt ve orta sınıfını ele almış ancak 60'lı yıllarla birlikte büyük ölçüde toplumsal değerlerin yozlaşmasını eleştiren, toplumdaki çarpıklıkları gösteren filmler çekilmiştir. Bu tarz konuların 60 dönemi filmlerinde sıklıkla işlenişi özgür sinemanın "öfke sineması" olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Özgür Sinemanın ilk önemli örneği Jack Clayton'ın *Tepedeki Oda (1958)* filmidir. Bu filmiyle Clayton, İngiliz kapitalist toplumunun içine düştüğü bunalımı yükselme hırsları olan genç bir işçinin hikâyesi etrafında vermiştir. Filmdeki genç adamın, kendisini seven dul bir kadın ve sevmediği ancak varlıklı olan kadın arasında kalması anlatılmaktadır. Filmde sınıf ilişkileri, ekonomik ve toplumsal paradokslar gösterilmektedir. Tony Richardson'ın *Öfke (1959)* filmi ise öfke sineması döneminin başlatıcısıdır. Film toplumun giderek yabancılaşmasını, başkarakterin kurumlarla ve kapitalist sistemle hesaplaşmasını, polis ve çevresindeki tüm insanlarla çatışmasını anlatmaktadır. Başkarakterin yaşadığı olaylar etrafında tüm İngiliz kapitalist toplumu eleştirilmektedir. Lindsay Anderson'un *Sporcunun Hayatı (1963)* filminde ise bir fabrika işçisinin şımarık bir futbolcuya dönüşme hikâyesi anlatılmaktadır. Karakter başta toplum tarafından ilgi görürken başına gelen olaylar neticesinde ilgi görüp sevildiği toplumdaki dışlanmaktadır. Sporun kişinin varlığını sömürdüğü ve yok ettiği, İngiliz halkının gittikçe acımasızlaştığı ve sınıflaşmış yapının kurbanları olduğu mesajı film

boyunca verilmektedir. Anderson'ın 68 yılının toplumsal olaylarından yola çıkarak çektiği *Eğer (1968)* filminde ise İngiltere'deki eğitim sistemi eleştirilmektedir. Başkarakter Mick öncülüğünde okuldaki bozuk sisteme başkaldıran bir grup öğrencinin ayaklanmasının anlatıldığı filmde değişim isteyen öğrencilere karşı toplumun kayıtsızlığı gösterilmektedir. Sonraki yıllarda ise özgür sinemacıların büyük çoğunluğunun Hollywood'a gitmesi bu sinemanın sonunu getirmiştir (Çoşkun, 2011: 236-249).

Başlı başına muhalif bir sinema olan İran sineması ise şah rejimini eleştiren ve toplumsal meselelerde daha duyarlı olan bir yapıya sahiptir. İran Yeni Dalga akımı ülkenin köklü edebiyatından ve şiirinden etkilenerek ortaya çıkmıştır. Yeni İran Sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen Daryuş Mehrcuyi'nin 1969 tarihli *İnek* filmidir. Köy hayatını olduğu gibi aktaran bu yenilikçi film Pehlevi rejimini de eleştiren ilk film olma özelliğine sahiptir. 70'li yıllarda ise Kiyarüstemi, Kimyevi, Beyzai gibi yönetmenler siyasal konulara daha fazla eğilirken Fars şiirinin simgesel dilini sinemasal anlatımlarında benimsemişlerdir. Bu yolla da filmlerinin sansüre takılmasını engellemişlerdir. 1979 dönemi sonrası ise İran sineması muhalif ve iktidar yanlısı olarak ikiye ayrılmıştır. Özellikle bu dönemde İran'daki rejim değişikliğinden etkilenen ve İslami kurallara göre şekillenen sinema bu baskı ortamından etkilenmiştir (Batur, 2007: 84 ve 138). Son dönem İran siyasal sinemasının başlıca önemli filmleri arasında ise İran'da kadın olmanın zorluğunun anlatıldığı Jafar Panahi'nin 2000 tarihli *Daire* filmi, İran'ın Kürt bir köyünde yaşayan ve babalarını kaybeden çocukların geçim sıkıntılarının anlatıldığı Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı (2000)* filmi örnek verebiliriz.

Bu başlık altında genel olarak politik/siyasal sinemanın tanımından, amacından, işlevinden, ele aldığı konulardan ve çıktıkları dönemde diğer ülkelerin sinemasını da etkileyen İtalya, Fransa, İngiltere, İran siyasal sinemasından bahsedilmiştir. Bir sonraki alt başlıkta politik/siyasal sinemanın içerisinde yer alan propaganda, militan ve üçüncü sinemadan bahsedilecektir.

2.1.1.1. Propaganda Sineması

Politik olayları ele almaları bakımından politik/siyasal sinema ile propaganda sineması benzer özellik taşımasına rağmen iki sinemanın da politik olaylara karşı yaklaşımları farklıdır. Propaganda sineması politik sinemadan farklı olarak kitleleri düşündürmeye değil, şartlandırmayı amaç edinmektedir. İnsanları gerçeklerden uzaklaştırarak onları belli ideolojiler doğrultusunda yönlendirmektedir. Politik sinema ne

kadar sanatın içerisinde yer alırsa, propaganda sineması da o kadar sanata sırt çevirmektedir. İnsanları gerçeklikten uzaklaştırarak kendi gerçeklerinin sinema aracılığıyla propagandasını yapmaktadır (Boztepe, 2007: 32-33).

Propaganda sineması dendiğinde Sovyet ve Alman sineması ön plana çıkmaktadır. 1930'lu yıllarla birlikte Sovyetlerin başına Stalin'in geçmesi yaşamın tüm alanlarını etkilediği gibi sinemayı da büyük ölçüde etkilemiştir. Stalin, Kültür Devrimi adı altında sinemayı da kullanarak sosyalist ideolojiyi halka benimsetmeye çalışmıştır. Bu yıllarda hükümet kendi ideolojilerini yansıtan siyasal filmlerin çekilmesini istemiştir. 1930 yılından önce sinema köylerde yaşayan halkın eğlencesi görevi görürken, 30'lu yıllarla birlikte hayatın bir parçası olmuştur. Hükümet, sinemacıları propaganda filmleri yapmaya zorlayarak, filmlerin isimlerinden içeriğine kadar müdahale etmiştir (Kural, 2013: 39). Propaganda sinemasının önde gelen isimlerinden biri Sergei Eisenstein'dır. Yönetmenin 1925 yılında çektiği *Potemkin Zirhlisi* filmi Çarlık rejiminin halka zulmetmesini ve Potemkin savaş gemisinde çıkan isyanı anlatmaktadır. Bu filmiyle Eisenstein, Çarlık rejiminin yıkılarak yerine sosyalist bir devletin kurulması gerekliliğini göstermekte ve sosyalist ideolojinin propagandasını yapmaktadır (Yılmaz, 2007: 62). Eisenstein'in bir diğer önemli propaganda sinema örneği ise *Korkunç İvan (1944)* filmidir. Bu film Stalin'in isteğiyle çekilen ve müdahalelerde bulunduğu bir filmidir. Aynı şekilde Ekim devriminin anlatıldığı *Ekim (1928)* filmi de Sovyet ideolojisini açıkça ortaya koyan propaganda filmleri arasındadır (İnce, 2009: 25).

Sinemayı propaganda yapmak için kullanan bir diğer ülke ise Almanya'dır. 1933 yılında hükümetin başına Adolf Hitler geçmiş ve bunun sonucunda Sovyetlerde olduğu gibi Nazi Partisinin propagandasını yapan filmler çekilmiştir. Hitler kitle iletişim aracı olarak sinemayı, kendi politikasını halka benimsetmek ve onları savaşa hazırlamak için kullanmıştır. Propagandanın etkin bir şekilde kullanılmasının baş aktörlerinden biri de propaganda bakanı Goebbels olmuştur. Nazi propaganda sinemasının ses getiren filmi Leni Riefenstahl'ın yönettiği Nürnberg'teki toplantının belgesel tarzda ele aldığı ve bir kısmını da kendi amaçları doğrultusunda kurguladığı *Azmin Zaferi (1935)* adlı filmidir. Riefenstahl'ın bir diğer filmi ise 1936 Olimpiyat oyunlarını kaydettiği ve Nazi halkının sevinç ve zaferinin yansıtıldığı *Olimpia* yapıtıdır. Hitlerin siyaset sahnesinden silinmesine kadarki süreçte propaganda amaçlı birçok film çekilmeye devam etmiş, Hitler iktidarının

son bulmasıyla da Alman sineması propagandaya dayalı sinema anlayışını bırakmıştır (Yılmaz, 2007: 64-65).

2.1.1.2. Militan Sinema

Militan sinemayı daha iyi kavramak için militarizm kelimesinin etimolojik kökenine bakmak gerekmektedir. Fransızca'da ordu kavramına karşılık gelen militarizm, Latince'de askerlik ve savaşa ilgili olan, Türkçede de orduculuk ya da askercilik anlamlarını ifade etmektedir (Tok, 2009: 6). Militarizm, bir ülkede ordunun gücünün sivil yaşam üzerinde politik olarak rol oynaması gerektiğini savunan düşünce yapısıdır. Bu düşünceye göre ülkelerin varlığını devam ettirebilmeleri için savaş kaçınılmaz bir sonuçtur (Salman, 2017: 11). Militarizm, savaşı arzu edilen bir etkinlik olarak algılamakta, savaş hazırlığı içerisinde bulunmayı normal karşılamaktadır (Mann, 1988: 124). Militarist düşünce yapısı tüm toplumu etkileyen bir yapıdadır ve tüm toplumun bu düşünce yapısına itaat etmesi ve uyum göstermesi istenmektedir. Toplumsal itaatin ve uyumun istenmesinin yanında militarist düşünce şiddeti de estetize ederek yeniden üretmektedir (Tok, 2009: 11 ve 14). Dolayısıyla toplumun tüm kurumlarına şiddet hâkim olmakta savaş, şehitlik, kan, zafer, kahramanlık gibi kavramlar yüceltilmektedir. Bu kavramlar toplum tarafından günlük hayatın bir parçası olarak görülürken şiddetin verdiği acı, zarar ve trajedi de görünmez olmaktadır (Saigol, 2013: 231).

Propaganda sinemasında olduğu gibi militan sinema da siyasal/politik sinema kategorisine sokulan fakat siyasi olaylara karşı yaklaşımı farklı olan bir sinemadır. Militan sinema, politik düşüncelerini yaymaya çalışan gruplar tarafından yapılmaktadır. Özellikle bu gruplar siyasi güçlerin karşısında durarak işçi sınıfının yanında yer almış ve mücadelelerini sinema aracılığıyla vermişlerdir. Genellikle bu kategoriye ait filmler sendikaların, gençlik kollarının katkılarıyla dağıtım şansı bulmaktadır. Olay örgüsü çatışmaya dayalı bu sinema, izleyicisini kendi mücadelesine ortak etmeyi ve harekete geçirmeyi amaçlamaktadır. Filmlerinde bağlı oldukları ya da destekledikleri örgütün mücadelesine yer vermekte ve şiddet, silah, kan, direniş gibi kavramlarla sıklıkla karşılaşmaktadır. Militan sinemacı, insanların siyasal bir eylemin içerisinde belli bir siyasal görevi yerine getirmesini istemektedir. Şiddet, direniş gibi kavramların filmlerinde olmasının sebebi de bu isteği gerçekleştirmektir. (www.anadolusanat.org, 21.03.2019).

Militan sinemanın önemli grupları arasında olan Proleter Devrimci Sinemacılar, 68 hareketinden etkilenen ve bu dönemin ruhunun yansıtıldığı birçok film çekmişlerdir.

Maocu görüşü benimseyen grup toplumsal sorunlarla yakından ilgilenmiş ve sanatlarındaki gerçekliği oluşturanın halkın isyanı olduğunu belirtmişlerdir. Grubun ilk filmleri *Flins 68-69* adlı filmidir. Bu filmde işçiler eleştirilmiş ve işçilerin fabrikadaki kapitalizme karşı durmaları, örgütlenmeleri gerekliliği üstünde durulmuştur. Film değindiği konular itibariyle sansür kurulu tarafından baskılara uğramış, diğer filmleri *Halkın Davası*, *Filistin Kazanacak* filmleri de gösterim imkânı bulma konusunda sıkıntıyla karşılaşmıştır. Bir diğer militarist grup Medvedkine de *Görüşürüz*, *Umarım* filmiyle işçileri örgütleyerek grev yapmaları için harekete geçirmiştir. *Kavga Sınıfı* filminde de işçi sorunları ele alınarak işçilerin harekete geçmesi ve haklarını savunması gerekliliği üstünde durulmuştur. Genel olarak bu kategorideki filmler gösterim şansı bulamamış, işçi yerleşim yerlerinde dışarıya ekran ve gösterim aygıtı kurularak gösterilmiştir. Bundan dolayı da militan sinemacıların polisle sık sık başı derde girmiştir (www.kameraarkasi.org, 21.03.2019).

2.1.1.3. Üçüncü Sinema

Devrim sineması olarak da adlandırılan Üçüncü sinema, dünyadaki ekonomik ve siyasal koşullar göz önünde bulundurularak üretim ve biçim arayışında olan farklı ülkelerdeki sinemacılar aracılığıyla geleneksel film yapımına karşı çıkmakta, bu koşulları değiştirmek istemektedirler. Dolayısıyla bu sinemacılar, bir manifesto yayınlayarak bu isteklerini duyurmuş ve devrimci bir hüviyet taşıyan filmler çekmişlerdir (Kaplan, 2018: 34).

Üçüncü sinema hareketi, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası ana akım sinema ve Avrupa sanat sinemasından farklı olarak siyasal vurgusu güçlü, toplumsal sorunlara karşı hassas içerikli filmlere işaret etmektedir. Bu sinema hareketi, kültürel ve toplumsal özgürleşmeyi hareket noktası olarak dönemin toplumsal ve tarihsel olaylarıyla yakından ilgilenmektedir. Üçüncü sinema üslup olarak ilerici, saldırgan, öfkeli, devrimci, tutkulu ve mizahi özelliklere sahiptir ve izleyicisini ana akım sinemadan farklı olarak pasif değil edilgin kılmayı, bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır (Dönmez, 2018: 180-181).

Üçüncü Dünya deneyimleri içerisinde yer alan Üçüncü sinema, Üçüncü Dünya ülkelerindeki adaletsizliği ve eşitsizliği sorgulamaktadır. Fakat bu sinema üçüncü dünya ülkelerinde çıkmış olmasına rağmen daha sonra bu coğrafyayla sınırlı kalmamıştır. Bu sinema hareketi sonraki yıllarda politikliği ifade eden bir sinema pratiği olarak algılanmış ve coğrafi boyutun ötesine geçen bir sinema anlayışı içerisinde yer almıştır (Kaplan, 2018: 35-36). Bu sinemanın en çok üzerinde durduğu şey siyasal eleştiri yapmaktır. Dolayısıyla

üçüncü sinema, kitleleri etkileyebilmek için de kimlik, ulus, eşitlik, adalet gibi konularda toplumsal farkındalığı artırma gücüne sahiptir. Filmlerin evrensel konular üzerinde durması, coğrafi olarak nerede çekildiğini de önemsiz hale getirmektedir. Ayrıca bu sinemanın en önemli vurgusu kapitalist sistemin diğer bir deyişle tüketim odaklı bir anlayışın dışında yer almaktır (Baran, 2018: 34-35). Üçüncü sinema kavramının yaratıcısı olan Solanos ve Gettino (2008: 171) için de bu sinema, bireyin özgürleşmiş bir kimliğe bürünmesi için kültür emperyalizmine karşı vermesi gereken bir mücadele alanı olarak görülmektedir. Üçüncü sinema sosyalist bir altyapıya sahip olduğu için milliyetçiliğe karşı çıkmaktadır. Bu nedenle vatanseverlik, ulus, ırk gibi kavramlar yerine ortak bir dil, kültür gibi paydalarda buluşulması gerektiğini savunmakta, Cezayir Savaşı'nda olduğu gibi emperyalizme karşı bir duruş sergilemektedir (Günel, 2015: 37). Mike Wayne (2011: 95)'de kültürü popüler bellek ile ilişkilendirerek ele almaktadır. Yazar popüler belleği, toplumun kültürünü ifade etme tarzı ve mücadelesi devam eden bir süreklilik olarak görmektedir. Bellekteki anılar sabit ve kapalı uçlu değil tam tersi değişken ve açık uçludur. Üçüncü sinemada bellek gibi açık uçlu ve bireylerin dünya ile kurdukları bağları önemseyen bir sinemadır.

Solanos ve Gettino'nun 1968 tarihli *Kızgın Fırınlara Saati* filmi, "Üçüncü Sinemaya Doğru" adlı manifestosunu yayınlamadan önce çektikleri ve bu manifestoya örnek oluşturan bir filmidir. Film üç bölümden oluşmakta, "Şiddet ve Özgürlük" adlı birinci bölümde Arjantin'in tarihsel, coğrafi ve kültürel yapısındaki değişikliklerden bahsedilmekte, "Devrim için Eylem" adlı ikinci bölümde Juan Peron'un 1945-1955 dönemi anlatılmakta ve "Direniş" adlı son bölümde ise Peronizm tarihi ve Peronizm sonrası dönem anlatılmaktadır. Filmde direniş gerçekleşmedikçe bu filmin sonlanamayacağı vurgusu yapılmaktadır (www.feymag.com, 22.03.2019). Octavia Gettino'nun 1972 tarihli *El Familiar* filmi ise Latin Amerika'nın o dönemde içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermektedir. Üçüncü sinema ile yükselen devrimci hareketlere destek veren, farklı ülkelerdeki sinemacıların çektikleri filmler arasında Brezilyalı Glauber Rocha'nın *Antonio das Mortes*'i, Şilili Miguel Littin'in *Nahueltoro Çakalı*, Küba'lı Tomas Gutierrez Alea'dan *Az gelişmişlik Anıları* örnek verilebilir (<https://www.bagimsizsinema.org>, 22.03.2019).

2.2. Politik Sinemanın Türkiye'deki Gelişimi

Fuat Uzkınay'ın *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı (1914)* filmini Türk sinemasının başlangıcı olarak düşündüğümüzde, 1960'lara kadar olan 50 yıllık dönemde savaş sonrası sinemaya ayrılacak bir bütçenin olmaması, yetersiz imkânlar, sinemanın yeteri kadar önem görmemesi ve yoğun sansür baskısı sebebiyle bu yıllarda politik sinema içerisine dâhil edilebilecek filmlere rastlanmamaktadır. 1950'li yıllarda her ne kadar Türk sineması gerçekçi bir bakış açısı kazanmış olsa bile Türkiye'deki politik sinemanın başlangıcı 1960 darbesi ve 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam sebebiyle 1960'lı yıllardır. 60 öncesi dönemde politik bir gelenek oluşmadığı için sinemasal olarak zengin örnekler mevcut değildir. Bu dönemi politik sinema içerisine alırsak da içerik olarak propaganda unsurunu barındıran, köy gerçekçiliğini ele alan, dönemin olaylarının yer aldığı, sayıları az da olsa sinema örneklerinden bahsedilecektir.

2.2.1. 1960 Öncesi Türk Sinemasında Politik Temalar

Sinemamızın kuruluş aşamasında olduğu 1. Dünya Savaşı yıllarında Merkez Ordu Sinema Dairesi çektiği belge ve haber filmleriyle bu sanatı etkin bir şekilde kullanmıştır. Merkez Ordu Sinema Dairesi öncülüğünde *Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi (1915)*, *Harbiye Nazırının Kıta Teftişi Ve Batum Manzarası (1915)* gibi propaganda amaçlı filmler çekilmiştir. 1918 yılında savaşın yenilgiyle sonuçlanmasıyla Merkez Ordu Sinema Dairesi İtilaf güçlerinin baskısı sonucu kapatılmış, Kurtuluş Savaşı sonrasında ise Ordu Film Merkezi kurulmuştur (Mersin, 2011: 35-36). Bu kurum, Kurtuluş Savaşı sonucunda işgalci Yunan orduları karşısında alınan zaferi anlatan *İstiklal, İzmir Zaferi (1922)* adlı belgesel filmi gerçekleştirmiştir. Kurtuluş Savaşı sonrasında Lozan Antlaşmasıyla sınırları çizilen ve 1923'te kurulan Türkiye, cumhuriyet yönetim biçimini seçmiş ve sosyal yaşamın tüm alanlarında bu yeni politik düşüncesini uygulamaya başlamıştır. 1923 tarihli bir yazıda sinemadan da en etkin propaganda aracı olarak bahsedilmiştir (Keşaplı, 2012: 32-33). Aynı dönemde Kazım Karabekir, "İbret Yerleri" olarak adlandırdığı mekânlarda sinemayı etkin bir propaganda aracı olarak görmüştür. Karabekir, bu yerlerde sinema üzerine eğitimler verilmesi ve toplumun bilinçlenmesini sağlayan filmler çekilmesi gerektiğini belirten bir önergeyi meclise sunmuştur. Fakat önerge bütçe yetersizliğinden dolayı kabul edilmemiştir (Öztürk, 2004: 80-81).

1930'lu yıllarda da Türkiye Cumhuriyeti, SSCB ve Nazi Almanya'sı gibi kendi rejimini tanıtmak ve topluma benimsetmek açısından sinemayı yeteri kadar

kullanmamıştır. Bunun sebebi de yukarıda bahsedildiği gibi savaş sonrası ülkenin sinema adına yeterli imkânları olmaması ve maddi anlamda büyük bütçeli filmleri karşılamasının mümkün olmamasıdır. Yine de SSCB ve Almanya'nın sinemasından etkilenerak halkı bilinçlendirmeye ve cumhuriyet rejimini benimsetmeye yönelik filmler üzerine çalışmalarda bulunulmuştur. Bu amaçla yaptıkları ilk adım SSCB ile yapılan film değişim anlaşmasıdır. Anlaşma kapsamında Sovyet yönetmenler Türkiye'ye gelerek okullarda gösterilmek üzere *Ankara, Türkiye'nin Kalbi (1934)* filmini çekmişlerdir (Keşaplı, 2012: 33). 1939 yılında ise Fransız yetkililerin sunduğu Türk devrimini anlatan propaganda filmlerini çekme fikri hükümet tarafından olumlu karşılanmış, *Ebedi Şefimiz Atatürk'ün Hayatı* ve *Türkiye İnkılâbı ve Türk Kadını* filmlerinin bütçe çalışmalarına başlanmıştır. Özellikle *Türkiye İnkılâbı ve Türk Kadını* film projesi, sosyal ve kültürel yaşamda görünürlüğü artan Türk kadınına diğer bir Müslüman ülke olan ve bu haklara erişememiş Tunus kadını özelinde kıyaslamalar yaparak anlatmayı ve Türk devriminin ilerliciliğini propaganda yapmak amacıyla çekmeyi planlamıştır. Ancak filmlerin maliyetinin fazla olmasından dolayı ve bunun yanında İkinci Dünya Savaşının başlamasının an meselesi olması sebebiyle bu projeler gerçekleştirilememiştir (Öztürk, 2004: 79-80). Görüldüğü gibi Cumhuriyet öncesi sinema çalışmaları ordu öncülüğünde birkaç propaganda filmleriyle sınırlı kalırken, Cumhuriyet sonrası dönemde devlet eliyle gerçekleştirilen projeler ya bütçe yetersizliğinden dolayı rafa kaldırılmış ya da başka ülkelerin katkısıyla film çalışmaları gerçekleştirilmiş ancak bunun da devamı gelmemiştir.

Devlet ve ordunun dışında bu döneme damga vuran ve Kurtuluş Savaşı filmlerinin yaygınlaşmasını sağlayan Muhsin Ertuğrul'un *Ateşten Gömlek (1923)* filmi Türk sinemasının konulu ilk Kurtuluş Savaşı filmidir. Film, hem Türk kadın oyuncularının ilk defa bir sinema filminde yer almaları hem de milli mücadelede verdikleri emeğin sinemaya yansımaları açısından önemlidir (Alaca, 2016: 76). Milli kimliği ön plana çıkaran bir diğer önemli yapımlar ise yine Muhsin Ertuğrul imzalı *Bir Millet Uyanıyor (1932)* filmidir. Türk halkının Kurtuluş Savaşındaki kahramanlıklarının anlatıldığı bu film iktidarın ideolojisini yansıtması açısından da önemlidir (Tırpan, 2004: 93). Birçok kaynakta Geçiş dönemi olarak adlandırılan 1940'lı yıllarda ise Seyfi Havaeri'nin *Yara (1947)* filmi, İstanbul'a çalışmak için gelen bir kadının yaşadığı zorlukları ve çektiği acıları anlatmaktadır. Filmde göç olgusu ile beraber kadının memleketini terk edip umutla geldiği büyük şehirde yaşadığı zorlu iş bulma süreci gösterilmektedir (Alaca, 2016: 78). 1949 tarihli *Vurun Kahpeye* filminde ise Lütfi Akad cumhuriyet ideolojisini ve cumhuriyet insanını

anlatmaktadır (Kara, www.evrensel.net, 29.03.2019). Örnek verilen bu filmlerin dışında genel olarak 1950 dönemine kadar sinemaya Muhsin Ertuğrul filmleri hâkim olmakta ve Ertuğrul'un tiyatrocusu kimliği filmlerine yansımaktadır. Çektiği filmlerle birçok ilki başarmasına rağmen yönetmenin yetkin bir sinema yapıtı örneği ortaya koyduğunu söyleyemeyiz. 1940'lı yıllar ise sinema alanında yeni yönetmenlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde sinemamız yavaş yavaş tiyatro etkisinden kurtularak kendi sinema dilini oluşturmaya başlamıştır. Ancak bu dönemde sinemamızı olumsuz etkileyen bir durum söz konusudur. İkinci Dünya Savaşı sebebiyle ülkemize doğrudan gelemeyen filmler Mısır yoluyla ülkeye girmiş ve bununla beraber birçok Mısır filmi de ülkeye sokulmuştur (Azak, 2011: 33). Bu yüzden dönemin yönetmenleri Mısır filmlerinden de etkilenerek birçok ağdalı melodram tarzında filmler çekmiş, özellikle bu tarz filmlerin 50'li ve 60'lı yıllarda birçok örnekleri sunulmuştur. 1950 dönemi bu tarz ajite filmlerin yanı sıra sinemamızın gerçekçi bir bakış kazandığı da yıllardır.

1950 dönemine geçmeden önce bahsedilmesi gereken bir konu da bu dönemde politik sinemanın içerisine dâhil edilecek bir film çekilmemesine rağmen sansür denetleme kurulunun filmlere uyguladığı yoğun baskı ve engellemelerdir. Sinemamızda ilk sansüre uğrayan film Malul Gaziler Cemiyeti tarafından çekilen 1919 tarihli *Mürebbiye* filmidir. Filmde, Paris'ten İstanbul'a gelen bir Fransız kadını kötü yola düşmekten kurtaran zengin bir beyefendinin kadını konağına mürebbiye olarak alması ve kadının konaktaki erkeklerin tümünü baştan çıkartması anlatılmaktadır (Onaran, 1994: 15). *Mürebbiye* filmine İngilizler sansür uygulamıştır. Bunun sebebi ise filmin konusu itibariyle işgalci kuvvetlere karşı gizli bir protesto taşımasıdır (Boztepe, 2007: 123). Bir başka engelle karşılaşılan film ise Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Nur Baba* adlı filmidir. Bektaşilik üzerine yazılmış bir romandan uyarlanan filmin çekimleri sırasında Bektaşiler tarafından film seti basılarak dekorlara ve oyunculara zarar verilmiştir. Bu filmle ilk kez bir Türk filmi toplumsal politik bir tepkiyle karşılaşmıştır. Ertuğrul, konunun işleme biçimini değiştirerek filmi yeniden çekmek zorunda kalmış ve film 1922 yılında *Boğaziçi Esrarı* ismiyle gösterilmiştir (Baran, 2018: 54).

1932 yılından önce sansür yetkisi valiliklerce kullanılırken, 19 Temmuz 1932 tarihinde film sansürü merkezi bir teşkilata bağlanmıştır (Boztepe, 2007: 124). 1932 tarihinde çıkan "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname" ile de anlaşıldığı üzere devlet-sinema ilişkisinin sadece filmlerin denetlenmesi ve vergi alınması

çerçevesinde olduğu görülmektedir. İkinci Dünya Savaşının başladığı 1939 yılında İnönü'nün sinemaya karşı tutumunun ilk göstergesi, Mussolini'nin hazırladığı denetleme tüzüğünden örnek alınarak hazırlanan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" nin yayımlanmasıdır. Bu yönetmelik ile sansürün ağırlığı sinemamızda daha fazla hissedilmiştir (Karahanoğlu, 2007: 6). 1950 döneminde de bu yönetmelik kapsamında birçok filme müdahalede bulunulmuştur.

1950'li yıllar, yaşanan siyasal, toplumsal, ekonomik olayların 1960 darbesinin koşullarını hazırlaması açısından, önemli bir dönemdir. 1950 yılı tek partili hayattan çok partili hayata geçen Türkiye için bir dönüm noktası olmaktadır. Bu yılda iktidara gelen Demokrat Parti lideri Adnan Menderes uyguladığı politika ve söylemleriyle ülkede ayrışmaya sebep olmuştur. Ayrıca ABD ve SSCB arasındaki siyasi gerilim etkisini Türkiye'de dâhil birçok ülkede göstermiştir. Türkiye müttefik olarak ABD ile yakın temaslar kurmuş, Marshall Yardımlarından faydalanan bir ülke olarak da kültürel ve ekonomik olarak Amerika'nın etkisi altına girmiştir. 1950 yılında başlayan Kore Savaşında Türkiye NATO'ya girmek amacıyla Amerika'nın yanında yer alarak Kore'ye 1951 yılında 4500 kişilik bir tugay göndermiştir (Kaplan, 2018: 39). Batı bloğunda yer alan Türkiye bu blokta yer alan ülkelerde (başta Amerika'da) olduğu gibi "komünist avı" olarak nitelenen baskıcı bir ortam kurmuştur. Böyle bir ortamda Atatürk devrimleri sorgulanabilir bir hale gelmiş ve muhalif kesim üzerinde baskı gittikçe artmıştır. Sağ ve sol olarak ayrılan kesim arasında da çatışmalar meydana gelmiş, ülke bir kaos ortamına girmiştir. Bu olaylar da genel olarak 1960 darbesini hazırlayan unsurlar olmuştur (Keşaplı, 2012: 36).

Ülkede yaşanan siyasal ve toplumsal olaylar Türk sinemasını da etkilemiştir. Bu dönemde çok partili yaşama geçişte siyasal alanda çeşitlilik arttığı gibi sinema alanında da Muhsin Ertuğrul'un sinemada tek adam olma dönemi kapanmış ve yeni yönetmenler bu sanat alanında çalışmalarda bulunmuştur. Bu dönem sinemasının önemli özelliklerinden biri melodram tarzı filmlerin yanı sıra köy gerçekçiliğini yansıtan filmler çekilmesidir. Ancak bunun öncesinde bahsedilmesi gereken, Türkiye'nin 1951 yılında Kore Savaşına dâhil olmasıyla sinemamızda Kore Savaşında Türk askerinin kahramanlığını anlatan birçok filmin yapılmasıdır. Seyfi Havaeri'nin *Kore'de Türk Kahramanları (1951)*, *Kore Gazileri (1951)*, Vedat Örfi Bengü'nün *Kore'de Türk Süngüsü (1951)*, Kore Savaşı ile ilgili çekilen birkaç film örneğidir (Baran, 2018: 59). Bu filmlerin milli duyguları coşturan ve kahramanlık öyküleri anlatan bir özellikte olmasının yanı sıra iktidarın ülkenin savaşa

katılmasını topluma benimsetmeye çalışması açısından da ideolojik bir yapıdadır. Böylelikle Türk sinemasının toplumsal bir olaydan etkilenmesine rağmen savaşa karşı eleştirel bir tavır takınmadığı görülmektedir (Tırpan, 2004: 95).

Yukarıda bahsedildiği gibi Türk sineması bu dönemde kahramanlık öykülerinin ve melodram tarzı filmlerin yanı sıra köy gerçekçiliğini ele alan, gerçek öykülerin işlendiği filmlerle yeni bir döneme girmiştir. Bu tarz yapıtlar veren ve Türk sinemasının gelişim tarihi içerisinde yer alan yönetmenlerden biri Ömer Lütfi Akad'tır. Yaşanmış bir olaydan esinlenerek çektiği 1952 tarihli filmi *Kanun Namına*, anlatım tarzı, mekân ve karakterlerin seçimi, kamera hareketleri ve kurgusuyla bir önceki dönemin filmlerinden ayrılmaktadır. Film toplumsal bir gerçekliği ele almasından dolayı önemlidir (İnce, 2009: 53-54). Yine aynı yıl Metin Erksan'ın yönettiği *Karanlık Dünya* filmi çiçek hastalığına yakalanan ve küçük yaşta kör olan Âşık Veysel'in gerçek yaşam öyküsünü anlatmaktadır. Bu film Türk sinemasında köy gerçekçiliğini ele alan ilk film olma özelliğindedir. Daha önceki yıllarda Muhsin Ertuğrul'da *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) filminde köy ortamını yansıtmaya çalışmış ancak Erksan gibi gerçekçiliği vermekte başarısız olmuştur. Yönetmen, filmi çekmeden önce Âşık Veysel'in köyüne giderek bir yıl kalmış, köyde bir mağarada çıplak ayaklı çocukların görüntülerine de yer vererek yarı belgesel tarzında bir film ortaya koymuştur. Ancak sansür kurulu köy yaşamını kötü gösterdiği gerekçesiyle filmi yasaklamıştır (Tunalı, 2009: 38-39). Ayrıca sansür kurulu, tarladaki ekin boylarının kısalığına ve cılız gösterilmesine karşı çıkar ve Amerika'daki besili başak görüntüleri sonradan filme eklenir. Çıplak ayaklı gösterilen çocuklarda kurulun müdahaleleri sonucu filmde ayakkabılı gösterilmektedir. Filme yapılan yoğun müdahaleler ve baskılar sonucu film ancak 1953 yılında gösterim izni alır (Boztepe, 2007: 128). Ülkenin gerçekliği eleştirel bir üslupla verilmese bile sansür kurulunun ve iktidarın bu tarz filmlere tahammülünün olmadığı görülmektedir. Lütfi Akad'ta 1955 yılında çektiği *Beyaz Mendil* filmi ile düşman iki köyden birbirine âşık iki gencin öyküsünü anlatmış ve Anadolu yaşantısını gerçekçi bir sinema üslubu kullanarak izleyiciye aktarmıştır. Yönetmenin *Ekilmemiş Topraklar* filmi ise dönemin baskıcı şartları sebebiyle çekilmesine izin verilmemiş, bu filmin yerine yönetmen *Kara Talih* isimli melodram filmini çekmek zorunda bırakılmıştır. Bu dönemde gerçekçi film yapmak isteyen birçok yönetmen de filmlere uygulanan sansür sebebiyle egemen ideolojinin dışına çıkamamıştır (Azak, 2011: 39).

Genel olarak 1960 dönemine kadar Türk sinemasının durumu bu şekildedir. Görüldüğü gibi dönemde politik sinema adına bir film olmamasının yanı sıra toplumsal eleştiri yapan filmlerde pek görülmemektedir. Gerçekçi temalara filmlerinde yer veren en yakın yönetmenler Lütfi Akad ve Metin Erksandır. Bu sinemacıların dışında Türk sineması Yeşilçam filmlerinin hegemonyası altındadır. Ancak 1960 yılı ile birlikte Türk sinemasında artık toplumsal gerçekçi konulara değinen, hükümeti eleştiren filmler yapılmaya başlanmaktadır.

2.2.2. 1960-1970 Dönemi Politik Türk Sineması

Türkiye, 1950 dönemindeki karışık politik ortamı sebebiyle 27 Mayıs 1960 tarihinde silahlı kuvvetlerin yapmış olduğu darbe ile yeni bir döneme girmiştir. Darbe sonrası tüm Demokrat Parti liderleri tutuklanmış ve Adnan Menderes 17 Eylül'de idam edilmiştir. 1961 yılında ise yeni bir anayasa yürürlüğe girmiş ve bu anayasa bu zamana kadar Türk toplumunun görmediği özgürlükleri getirmiştir. Basın yasağı kalkmış, tutuklu gazeteciler serbest bırakılmış, sendika özgürlüğü ve işçi hakları ile ilgili düzenlemeler yapılmış, askerlere oy kullanma hakkı tanınmış, daha sonra siyasi yapılanmaya izin verilmiş, Türkiye İşçi Partisi gibi sosyalist kimliğe sahip partiler kurulmuştur. Bir önceki dönemin yasaklı eserleri tekrar basılmaya başlanmış, , din ve vicdan özgürlüğü üzerinde durulmuştur. Ancak bu özgürlükçü ortam 1965 seçimleriyle Demokrat Parti'ye benzer ideolojiyi taşıyan Adalet Partisi'nin iktidar olmasıyla etkisini yitirmeye başlamıştır. Adalet Partisi lideri Süleyman Demirel, Adnan Menderes gibi söylem ve politikalarıyla toplumda bir ayrışmaya neden olmuş ve ülke tekrar sağ-sol çatışması içine sürüklenmiştir. Bu olaylar neticesinde genelkurmay başkanı, Demirel'e 12 Mart 1971'de muhtıra vermiş ve Türk siyasal hayatında tekrar yeni bir dönem başlamıştır (Tırpan, 2004: 97-99).

Türk sineması da ülkenin siyasal atmosferinden etkilenmiş ve 1961 anayasasının getirdiği özgürlükçü ortam sayesinde bu döneme kadar yapılmayan toplumsal eleştirel filmler 1960 dönemiyle birlikte yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemle birlikte oluşan düşünsel eleştirel ortamda birçok sinemacı da toplumsal gerçekçi konulara yönelmişlerdir. 1960 dönemi içerisinde sinemaya konu olan toplumsal sorunlarından biri kırdan kente göç ve sayısı artan, yoksullaşan işçi sınıfıdır (Azak, 2011: 47-48). Tarımda makineleşme, geçim sıkıntısı, kentte oluşan nüfus artışı ve yeni iş imkânları gibi durumlar kırdan kente göçü özendiren sebeplerden birkaçıdır (Bayburtluoğlu, 2005: 21). Kentlerdeki nüfus artışı ise beraberinde gecekondu sorununu getirmiştir. Ayrıca işçi sınıfı bu dönemde

bilinçlenmeye başlayarak grev ve sendikalaşma gibi haklarına sahip çıkmış (Çebi, 2006: 60), endüstrileşmeyle beraber sayıları artan burjuva karşısında güç kazanmışlardır (Karahanoğlu, 2007: 23). Bir başka toplumsal olaylardan biri, tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de etkisini gösteren 1960'lı yıllardaki öğrenci hareketleridir. Başlangıçta sınav sistemine ve üniversitelerdeki eğitim biçimine karşı olan öğrenci eylemleri daha sonra siyasal ve ideolojik bir yapıya bürünmüş, toplumsal yapının değişmesine de ön ayak olmuştur (İnce, 2009: 55). Toplumsal hayatta yaşanan bu değişim ve sorunlar, Türk sineması için konu çeşitliliğinin fazla olmasını sağlamıştır (Kasım ve Atayeter, 2012: 24). Sonuç olarak 1960 dönemindeki kentleşme, göç, gecekondu sorunu, ezilen işçi sınıfı ve mücadelesi, öğrenci hareketleri Türk sinemasında gerçekçi bir yaklaşımla ele alınan konulardır. Artık Türk sineması iktidarı ve sistemi eleştiren, toplumsal sorunlara eğilen, sınıfsal eşitsizlikleri ve işçi sınıfı sorunlarına filmlerinde yer veren, politik sinemanın temellerinin atıldığı bir döneme girmiştir.

1960 döneminde toplumsal gerçekçi filmlerin başlangıcı olarak kabul gören Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmidir. Erksan, dönemin başbakanı Adnan Menderes'in "Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz" vaadinden hareketle çektiği filmde dönemin politik ve toplumsal durumunu da yansıtmaktadır (Erksan, 1985: 25). *Gecelerin Ötesi*'nde endüstrileşmeyle birlikte gelişen Türkiye'de ortaya çıkan sınıf atlama sorunu üzerinden işçi ve burjuva arasındaki ayrım, işçi sınıfının sorunları ele alınmaktadır. Ancak yönetmen bu filmde işçi sorunlarını sınıfsal bir bakış açısıyla almamaktadır. Demokrat Partinin sınıf atlama vaadi üzerinden hükümet eleştirilse de sınıf ayrımının mevcut ideoloji yüzünden değil mülk sahibi olmak üzerinden problemler yarattığı gösterilmekte, bundan dolayı Erksan mevcut kapitalist ideolojiye karşı bir eleştiri sunmamaktadır. Aslında bireyleri sınıfsal olarak ayrıştırma kapitalist ideolojinin temel bileşenlerinden biridir. Filmdeki karakterler toplumun bir ferdi olarak gösterilmelerine rağmen politik bir eylemde bulunmamakta ve politik bir tavır sergilememektedir (Azak, 2011: 50-51). Yinede bu film, fabrikada çalışan işçilerin sınıf atlama çabalarını ve fabrikadaki çalışma zorluklarını vererek, 27 Mayıs öncesi ülkenin politik ve toplumsal ortamını gerçekçi bir yaklaşımla yansıtmaları açısından toplumsal gerçekçi filmlerin içerisinde yer almaktadır. Metin Erksan'ın bir diğer toplumsal gerçekçi filmi *Yılanların Öcü* (1962)'dür. Roman uyarlaması olan film, kırsal kesimdeki mülkiyet sorununa dikkat çekmektedir. Bu filmde de Erksan, Demokrat Parti zihniyetini eleştirmektedir. Yönetmen filmde haklarını kötüye kullanan muhtar DP zihniyetini taşıyan bir karakter olarak gösterip olumsuz bir tavır takınırken,

muhtar tarafından haklarına gasp edilen köylünün yanında yer alan kaymakama da olumlu bir rol yüklemektedir (Boztepe, 2007: 134). Ancak film muhtarın kötü gösterilmesi sebebiyle sansür engeline takılmış ve gösterim izni alamamıştır. Dönemin cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in filmi beğenmesi ve filmin gösterimi için özel izin çıkarılması da 60 döneminin değişen ortamını göstermektedir (Keşaplı, 2012: 41). Yönetmenin *Susuz Yaz* (1963) filminde ise su mülkiyeti üzerinde durulmaktadır. Yine bir roman uyarlaması olan filmde, kendi malı olarak saydığı suyu keserek köy halkıyla paylaşmayan Hasan'a karşı köylünün önce yasalara başvurarak suyu paylaşma mücadelesi daha sonra yasalar Hasan'dan tarafa çıkınca şiddete başvurarak ve direnişe geçerek suyu alma çabası anlatılmaktadır. Ancak köylü bir sonuç elde edemeyince suyu parayla satın almak zorunda kalmakta ve köylünün ortaklaşa bir ruha sahip olmadığı filmde vurgulanmaktadır. Yasaların ise Hasan'ı haklı olarak görmesi, toplumsal çıkarları değil bireysel çıkarları gözetmesi bize dönemin adalet anlayışı hakkında bilgi vermektedir. Metin Erksan bu filmle Uluslararası bir yarışmada büyük ödülü kazanan ilk Türk yönetmendir. Türkiye'yi yurtdışında temsil ederek büyük bir başarı kazanmasına rağmen yönetmenin *Susuz Yaz* filmi bir önceki filmlerinde olduğu gibi tarladaki ekinlerin cılız ve kısa boylu gösterilmesi sebebiyle sansür engeline takılmıştır (İnce, 2009: 73-74). Erksan'ın son toplumsal gerçekçi filmi ise *Suçlular Aramızda* (1964) yapıtıdır. Yaşanmış bir hırsızlık olayından esinlenerek çekilen filmde, yozlaşmakta olan şehri ve DP iktidarının da türettiği zengin sınıfın toplumun asıl hırsızları olduğu üzerinden muhalif bir görüş ortaya konmaktadır (Keşaplı, 2012: 42).

Bu dönemde toplumsal gerçekçi filmler yapan bir diğer yönetmen ise Halit Refiğ'dir. Yönetmenin *Şehirdeki Yabancı* (1962) filmi, maden ve inşaat işçileri, siyasetçi ve gazeteciler gibi farklı insan kesitleri üzerinden Zonguldak'ın 60 dönemindeki atmosferini izleyiciye sunmaktadır. Filmin başkarakteri Aydın, İngiltere'den Zonguldak'a dönen bir mühendis olarak çalıştığı maden ocağındaki işçilerin haklarını savunmaktadır ve filmde bu mücadele anlatılmaktadır (Azak, 2011: 59). *Şafak Bekçileri* (1963) filminde ise Refiğ, dönemin politik atmosferinin de etkisiyle irticacı zihniyete sahip toprak ağalarına karşı ilerici Türk ordusunu savunmaktadır (Keşaplı, 2012: 42). 1964 tarihli *Gurbet Kuşları* filminde de dönemin önemli bir toplumsal sorunu olan iç göç olgusunu işlemektedir. Bir taşra ailesinin memleketlerini bırakıp büyük şehre göç etmesini ve şehre tutunamayıp dağılmasını konu alan filmde Refiğ, taşralı ve kentli olarak iki farklı kesimin yaşam biçimlerine yer vermekte ve şehrin taşralı insanları farklılaştırdığını savunmaktadır.

Yönetmen bu filmle taşra(lı)-kent(li) çatışması üzerinden kent eleştirisi sunmaktadır. 1960 döneminin düşünce oluşumlarından Ulusal sinemanın savunuculuğunu yapan Halit Refiğ için sinema anti-sömürgeci tarafta olmalı ve halkın gerçeklerini sinemaya taşımalıdır. Bunun için de ne zengin kesimin ne de devletin maddi desteğine ihtiyaç olmadığını söylemektedir (İnce, 2009: 74-75 ve 57). Refiğ'in ulusal sinema içerisine dâhil edilebilecek başlıca filmleri ise *Haremde Dört Kadın (1965)*, *Kuyu (1968)*, *Bir Türk'e Gönül Verdim (1969)*'dir. Bu filmlerin genelinde Batı hayranlığına, karşı bir duruş söz konusudur.

Toplumsal gerçekçi temalara filmlerinde sıklıkla yer veren yönetmenlerden bir diğeri Ertem Göreç'tir. Yönetmenin *Otobüs Yolcuları (1961)* filmi, DP iktidarı döneminde yeni kentli zengin kesimin başlıca çalışma alanı haline gelen inşaat sektöründe yükselişinden ve yeni sosyal sınıflar oluşturmasından hareketle İstanbul'un imara açılan yeni yerlerinde bir kooperatifi konu almaktadır. Bir işçinin (Ayhan Işık), mahallesindeki soruna direniş gösteren bilinçli bir birey olarak sunumu, DP zihniyetini yansıtan kapitalist sisteme karşı tavrı da göstermektedir (Tırpan, 2004: 103). Yönetmenin *Karanlıkta Uyananlar (1964)* filmi ise Türk sinemasında grev konusunu işleyen ilk film olma özelliğindedir. Filmin ismi hem işçilerin kapitalist sistem içerisinde nasıl sömürdüklerinin farkına varması ve bilinçlenmesi açısından sembolik anlamda, hem de işçilerin gerçekten de erken saatlerde işe gitmesinden dolayı gerçek anlamda kullanılmaktadır. *Karanlıkta Uyananlar*'ın konusu ise bir boya fabrikasında çalışan işçilerin kendilerine verilen zam sözünü yerine getirmeyen fabrikadaki patronlarına karşı direnişini anlatmaktadır. Direniş gösteren çoğu işçinin işten çıkarılmasıyla geri kalan işçiler greve gitme kararı almaktadır. Bu sırada borçlarından dolayı iflasın eşiğine gelen fabrikayı yine işçiler kurtarmakta, sonuç olarak verilen mücadeleyi kazanan taraf işçiler olmaktadır. Film, işçilerin emeğinin sömürülmesi sorunundan ülkenin ekonomik olarak dışa bağlı olması, zengin kesimin çıkar çatışmalarına kadar birçok soruna değinmektedir. İlk defa bir Türk filminde işçinin kendi emeğinin karşılığını alabilmek ve sistem tarafından sömürülmemek için sendikaya girmesi, grev kararı alması ve diğer işçi arkadaşlarıyla bir bütün olarak mücadele etmesi gösterilmektedir. *Karanlıkta Uyananlar* filminin, yeni anayasanın getirdiği hakları işçilere benimsetmeye çalışması ve bu hakları kullanmaya teşvik etmesi açısından bir misyon yüklendiğinden söz edilebilmektedir (Coş, 1974: 14).

Karanlıkta Uyananlar filmi gibi işçi sorunlarını ele alan bir diğer film ise Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmidir. İç göç olgusunun da işlendiği filmde köylerinden İstanbul'a göç eden altı arkadaşın, bu şehirde iş bulmaktaki zorlu süreci anlatılmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde, altı arkadaşın Haydarpaşa'da trenden indiklerinde diğer yolculardan kıyafet olarak farklı görünüşleriyle köylü-kentli karşıtlığı verilmektedir. Köylülerinin bulunduğu gecekondu mahallesine giden altı arkadaşın buradaki duydukları tek şey de işsizlik ve yokluktur. Bu altı adamın şehre gelmesinin sebebi ise para kazanmaktır. Filmin genelinde köydeki mahsulün verimsiz oluşundan ve köylüye yetmemesinden, köy ağasının işçileri çok çalıştırıp az para vermesinden bahsedilmektedir. Kısaca film, kapitalist sistemin insan emeğini nasıl sömürdüğünü altı arkadaş özelinde konu edinmektedir (Azak, 2011: 66-67). Erden Kıral'ın ilk kısa filmi olan *Kumcu Ali Yaşar* (1968) filminde ise ağır çalışma koşulları olan, Beşiktaş'taki kum motorlarından küfelerle kum aktaran kumcuların hikâyesi anlatılmaktadır. Yönetmen geçimini sağlamak için zor şartlar altında çalışan işçi yığınları arasında bir grup işçinin yaşamından kesitler sunmaktadır (Boztepe, 2007: 76).

1960 döneminde birçok yönetmenin toplumsal sorunlar karşısında çıktıkları filmlerle halkı bilinçlendirme, Türk sinemasını geliştirmeye yönelik katkılarının yanı sıra bu dönemde kurulan Sinematek derneği de sunduğu öneriler ve yaptığı çalışmalar ile sinemamızın gelişimine katkı sağlamıştır. 1965 yılında Onat Kutlar öncülüğünde Şakir Eczacıbaşı ve Cavit Çapan'la birlikte kurulan Sinematek Derneği, Fransız Sinematekinden etkilenmiş ve dünya sinemasından birçok örneği Türk izleyicisiyle buluşturmuştur. Dernek, sinema ile ilgili olan gençlere destek vermiş ve Yeşilçam sinemasına alternatif olabilecek yeni bir sinema hareketi yaratmaya çabalamıştır (Kazan, 2017: 48). 1960 dönemindeki düşünce oluşumlarından biri olan Devrimci sinema, Sinematek derneği tarafından savunulan bir yaklaşımdır. Savunulan yaklaşıma göre sanatçı tarafsız değildir. Sanatçı sanatında kendi düşüncesini ortaya koymakta, toplumsal olaylar da sanatını şekillendirmektedir. Sinematek derneğinin kurucularından Onat Kutlar, Devrimci sinemanın halkın bilincine seslenmesi gerektiğini, toplumsal ve bireysel sorunlara sinemasında yer vererek bu sanat aracılığıyla politika yapması gerektiğini söylemektedir (Çiftçi, 2010: 37-38). Her ne kadar devrimci sinema Sinematek Derneği tarafından savunulan bir yaklaşım olsa da, bu dernekten ayrılan bir grup radikal gencin 1968'de kurduğu Genç Sinemacılar dergisinde ve daha sonra yaptıkları film çalışmalarlarıyla bu grubun adıyla anılır olmuştur. Veysel Ataman, Engin Ayça, Ahmet Soner, Ömer Tuncer

genç sinemacılar arasında yer alan birkaç isimdir (Kaplan, 2018: 43). Ana akım sinemayı tümünden reddeden bu genç sinemacılar, Jean Luc-Godard, Dziga Vertov gibi toplumsal ve sinemasal devrimi aynı anda yapmak istemişlerdir. Genç sinema hareketi başlangıçta işçi eylemleri ve diğer politik eylemleri hiçbir sinema müdahalesinde bulunmadan kameraya alarak farklı bir sinema anlayışı ortaya koymuşlardır (Keşaplı, 2012: 54-55). *Kanlı Pazar (16mm)*, *Che Guevera (16mm)*, *Ankara'nın Çöpleri (8mm)*, *Altıncı Filo (8mm)*, genç sinema topluluğunun başlıca filmleridir. Topluluk 12 Mart 1971 muhtırasından sonra dağılmıştır (Boztepe, 2007: 77-78). Ancak 1970'li yıllarda Yılmaz Güney başta olmak üzere Yavuz Özkan, Erden Kıral gibi yönetmenlerin 70'li yıllarda çektikleri filmler de Devrimci sinema içerisinde yer almaktadır.

2.2.3. 1970-1980 Dönemi Politik Türk Sineması

1960'lı yıllarda Türkiye'de özgürlükçü bir ortam hâkimken, 1970'li yıllar 60 döneminin tam tersi şekilde çatışmaların, karışıklıkların, baskıların, huzursuzluğun yoğun olduğu bir dönemdir. 12 Mart 1971 muhtırası sonrası birçok koalisyon hükümeti devleti yönetmiş, iki farklı görüşe sahip koalisyon hükümetleri de ortak bir paydada bulaşmamıştır. Türkiye'de bu dönemde siyasi alanda sağ kanat yükselişe geçmiş ve 61 anayasasının getirdiği özgürlükçü ortam yok olmaya başlamıştır. Meclisteki sağ-sol çatışması sokağa da yansımış, Kıbrıs sorunu ortaya çıkmış, dışarıdan gelen ambargolar ülkeyi ekonomik olarak sıkıntıya sokmuş, koalisyon hükümetlerinin anlaşamaması sosyal hayata yansyarak ayrışmalara ve çatışmalara neden olmuştur. Özellikle 1970'li yılların sonuna doğru ülkede artan suikastlar, toplumsal ve ekonomik sorunlara çözüm bulunamaması, 12 Eylül 1980 askeri darbesini meydana getirmiştir. 1980 askeri darbesiyle Türkiye'de siyasi düşünce tümünden değişmiş ve bu darbe toplumsal hayattan sanata kadar etkisini birçok alanda hissettirmiştir (Keşaplı, 2012: 39).

1970'li yıllar sinema açısından da ilginç bir dönemdir. Siyasal ve sosyal hayattaki karşıtlıklar Türk sinemasını da etkilemiştir. Bu dönemde bir yandan sinema salonlarını seks filmleri kaplarken diğer yandan Yılmaz Güney ve izinden giden genç sinemacılar siyasal eleştirel filmleriyle devrimci sinema içerisinde yer alan örnekler vermişlerdir. 1970 dönemi politik Türk sinemasını bir önceki dönemden ayıran nokta ise keskinleşen ve sertleşen sinema dili olmuştur. Bu dönemde Yılmaz Güney başta olmak üzere birçok yönetmen, toplumsal gerçekçi olayları daha çok sosyalist bir yaklaşımla ele almışlardır.

Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmi de Türk sineması için bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bu filmin özelliği, Yılmaz Güney'in filmografisinde yer alan ilk siyasal filmidir ve Güney bu filminden sonra birçok siyasal film çekmiştir (Ata, 2010: 117). *Umut* filmi anlatım tarzı ile Türk sineması için de yeni bir umut olmuştur. Filmde yoksullukla boğuşan Cabbar'ın ailesini geçindirmek için türlü arayışlar içerisine girmesi anlatılmaktadır. Kalabalıklaşan ve değişen kentte sokakları otomobiller kaplamıştır. At arabasıyla sokaklarda dolaşan Cabbar, atına araba çarpıp ölmesiyle çıkmaza girmektedir. Kapitalist sistemde tutunabilmek için önce milli piyangoya umut bağlamakta, ondan da bir sonuç alamayınca arkadaşının kendisini ikna etmesiyle define aramaya çıkmaktadır. Cabbar'ın bütün bu arayışları, hayata umutla tutunmaya çabalayışları ve her defasında sonuçsuz kalışı en sonunda çıldırmasına yol açmaktadır. Din ve batıl inançların da eleştirildiği filmde çözüm yolu kalmamış insanların acı durumu gösterilmektedir (Kaplan, 2018: 47). 12 Mart döneminde siyasi duruşu sebebiyle hapse giren Yılmaz Güney, hapisten çıktıktan sonra 1974 yılında *Arkadaş* filmini çekmiştir. Bir önceki dönemin toplumsal gerçekçi filmlerinden ayrılan bu film, tekil mücadelelerin yerine hayatın bütününe yönelik mücadeleyi esas almıştır. Toplumsal düzenin değişiminin devrimci bir mücadele ile mümkün olacağı mesajını veren film, kapitalist sistemin bel kemiği olan burjuvaziyi sol hareket çizgisinde yer alarak eleştirmektedir (Maktav, www.birikimdergisi.com, 5.04.2019). Filmin konusu ise iki yakın arkadaş olan Azem ve Cemil'in yıllar sonra bir araya geldiğinde aralarındaki sınıf farkının arttığını görmeleri, Azem'in arkadaşı Cemil'i yozlaşmış ilişkilerin içerisinden kurtarma mücadelesi ve bilinçlendirme çabası anlatılmaktadır. Azem sadece arkadaşı Cemil'i değil tüm emekçi sınıfı bilinçlendirmeye çalışmaktadır. Böylelikle filmde Azem karakteri halk aydını kimliği altında temsil edilmektedir. Güney'in filmde vermek istediği mesaj ise devrimci düşüncenin yozlaşmış burjuva karşısındaki baskın gücüdür. Bu film, Türk sinemasının klasik anlatı yapısının belirgin özelliği olan özdeşleşmeyi yıkarak, yabancılaştırmayı ön plana çıkarmaktadır (Kaplan, 2018: 49-50). *Umut* ve *Arkadaş* dışında Yılmaz Güney, *Acı* (1971), *Ağıt* (1971), *Baba* (1971), *Umutsuzlar* (1971) gibi filmleriyle de kendi sinema anlayışını ortaya koymuştur.

Yılmaz Güney 1970'li yılların büyük bir kısmında çektiği filmlerin sakıncalı görülmesi ve siyasi kimliği sebebiyle cezaevinde yatmıştır. Hapis yıllarında yazdığı senaryolar Şerif Gören, Bilge Olgaç, Zeki Ökten gibi yönetmenler tarafından sinemaya aktarılmış ve Güney hapiste olmasına rağmen sinemanın içerisinde bir şekilde yer almıştır.

Örneğin; Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı *Endişe* (1974) filmini Güney'in hapse girmesiyle yardımcı Şerif Gören yönetmiştir. *Endişe* filmi, kırsal kesimdeki pamuk işçilerinin sıkıntılarını anlatmakta, bunun yanında filmde kan davası konusuna da yer vermektedir. Grev konusu bu filmle fabrikalardan tarlalara taşınmaktadır. Geçimlerini sağlamak için yazın pamuk toplayan işçiler, işverenleri ile pamuk toplama fiyatı konusunda anlaşamadıkları için greve gitmektedirler. Ancak işçiler, örgütlenme ve dayanışma bilinci içerisinde değildirler. İşçilerden biri olan Cevher'in tek düşündüğü, kan davası sebebiyle kanlılarının istediği parayı biriktirmektir. Parayı zamanında vermezse kanlıları Cevher'i öldürecektir. Bu sebeple Cevher, grev yapan arkadaşlarının arasına katılmaz ve çalışmaya devam eder. Film kan davası konusuna da değinerek kişisel bir dramı da izleyiciye göstermektedir. Bunun yanında işçilerin işveren tarafından sömürülmesi, tarımda makineleşme ile işçilerin işlerinin bozulması, grev yapmaları gibi sahneler ile film toplumsal bir eleştiri ortaya koymaktadır (Azak, 2011: 79-80). Yine Güney'in senaryosunu yazdığı *Bir Gün Mutlaka* (1975) filmini Bilge Olgaç yönetmektedir. Film öğrenci eylemlerinin, kanlı çatışmaların ve grevlerin yoğun olarak yaşandığı İstanbul'un hareketli günlerini anlatmaktadır. Dört devrimci genç özelinde film dönemin çalkantılı ortamını da yansıtmaktadır (Kaplan, 2018: 51). Zeki Ökten'in yönettiği *Sürü* (1978) ve *Düşman* (1979) filmlerinin senaryosunu da Yılmaz Güney yazmıştır. *Sürü*'de aşiretler ve kişiler arası çatışma, ekonomik sıkıntılar sebebiyle çağdışı kalmış, ezilmiş bir toplumun ilişkileri anlatılmaktadır (Ata, 2010: 117). Özellikle filmde Tuncel Kurtiz'in canlandırdığı ağa karakterinin geçim sıkıntısı sebebiyle satmak mecburiyetinde olduğu koyun sürüsünü Ankara'ya getirirken yaşadığı zorluklarının gösterildiği sahne, Türkiye'nin kapitalist bir toplum düzenine geçişinde yaşadığı sancıları yansıtmaktadır. Ayrıca Güney bu filmde toplumsal düzenin tümünden değiştirilmesi gerektiği düşüncesini solcu çocuğun Marksist söylem içeren konuşması üzerinden vermektedir (Tırpan, 2004: 120). *Düşman* filminde ise iş arayan yoksul bir adamın acıklı hikâyesi anlatılmaktadır. Filmin başkarakteri İsmail, ailesini geçindirmek için çaresizce her işi yapmakta hatta belediyenin sokak köpeklerini öldürme işini bile ailesini aç bırakmamak için yapmak zorunda kalmaktadır. 1970 dönemi Türkiye'sinde herkes birbirine düşmandır ve birbirleriyle iş bulma konusunda yarış içerisindedir. Kapitalist sistemin içerisinde yoksullar hayatta kalabilmek adına kendi sınıfından olana bile düşmanlaşmıştır. Bu film, sistemin insanları giderek vahşileştirdiği ve herkesi birbirine karşı düşmanlaştırdığı mesajını vermektedir.

Filmin sonunda İsmail, gerçek düşmanın kim olduğunun farkına komünist arkadaşının kendisini bilinçlendirmesiyle varacaktır (Azak, 2011: 89-90).

Yukarıda sayılan isimlerin dışında Ömer L. Akad da bu dönemde toplumsal eleştirel film yapan yönetmenlerden biridir. Yönetmenin *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesi köyden kente göç eden ve şehirde tutunmaya çalışan insanların dramını anlatmaktadır. Akad, *Gelin*'de Yozgat'tan İstanbul'a göç eden bir ailenin şehirde tutunma çabalarını özellikle Hacı İlyas karakterinin para kazanma hırsı üzerinden göstermektedir. Evin gelini olan Meryem için önemli olan ise hasta olan çocuğunu ameliyat ettirmektir. Fakat ailenin diğer fertleri için para çocuğun canından daha önemli hale gelmektedir. Filmin sonunda, Kurban bayramında Meryem çocuğunu paraya kurban vermektedir. Çocuğunun ölümüyle evi terk ederek fabrikada çalışmaya başlayan Meryem, sistemin bir kadın olarak kendisini erkeğe bağımlı kılmasını ve ona boyun eğmesini reddederek çalışmayı tercih etmiştir. Böylelikle aile kurumuna karşı yönelttiği eleştirisiyle Akad sisteme karşı tavrını göstermektedir. *Düğün* filminde ise bu sefer Urfa'dan İstanbul'a göç eden altı kardeşin şehirde tutunma çabası anlatılmaktadır. *Gelin*'de Hacı İlyas'ın para kazanma hırsı gibi bu filmde büyük ağabey İbrahim kazanma hırsıyla tüm ailesini para uğruna harcamaktadır. Körleşen para hırsıyla İbrahim iki kız kardeşini de başlık parası uğruna satmaktadır. Büyük kız kardeş Zeliha ise abisine karşı çıkarak filmin sonunda abisi İbrahim'in dağıttığı kardeşlerini kendisi tekrar bir araya getirmektedir. *Gelin* filmindeki Meryem gibi *Düğün*'de de Zeliha erkek kardeşlerinin para hırsı karşısında kendi emeğiyle sağlam bir duruş göstermektedir. Bir önceki filmde olduğu gibi Akad bu filmde de karakterin emek ve emekçinin yanında yer almayı seçmesiyle filmi bitirmektedir. Göç üçlemesinin son filmi *Diyet*'te de kırsal kesimden kente gelen Hacer ve Hasan'ın emekçileşme süreci anlatılmaktadır. Hasan filmin başında bu bilince sahip değildir ve patronu, Hasan'ın sendikaya üye olmaması için ona biraz daha fazla para vererek kendi tarafına çekmektedir. Fakat filmin sonunda Hasan kolunu iş makinesine kaptırınca gerçekleri görmeye başlamakta, karısı Hacer gibi sendikalıların tarafına geçmektedir (Esen, 2010: 96-99).

1970 döneminde politik Türk sineması içerisine dâhil edebileceğimiz filmler çeken bir diğer yönetmen ise Erden Kıral'dır. Yönetmenin *Kanal* (1978) filmi küçük bir ilçeye atanan dürüst bir kaymakamın köylü ve toprak ağaları ile olan ilişkilerini anlatmaktadır (Kazan, 2017: 47). Kıral'ın yasaklandığı için uzun yıllar gösterim şansı bulamayan filmi

Bereketli Topraklar Üzerinde (1979) ise Çukurova'ya gelen üç arkadaşın ağır çalışma koşullarını, büyük toprak sahiplerinin işçileri sömürmesini konu edinmektedir. Üç arkadaş çok zor çalışma koşulları altında çalışırken aralarından biri bu koşullara dayanamamakta ve yaşamını yitirmektedir. Diğer iki arkadaşta parası daha iyi olan bir iş bulup arkadaşlarını hasta halde bırakıp gitmektedir. Ancak yeni işlerinin koşulları da zordur ve patronları işçilere kötü davranmaktadır. Zorlu koşullara isyan edenler işten çıkarılmakta, işçilerden biri işten çıkarılan arkadaşının yerine makinenin başına geçirilmekte ve filmin sonunda kolunu kaybetmektedir. Diğer işçiler ise bu olayın öfkesiyle tüm mahsulü ateşe vermektedirler. Yönetmen sistemin insanlar arası rekabete yol açtığını ve sistem içerisinde sömürüldüğünü üç arkadaşın yaşadıkları özelinde göstermektedir. Fakat bu zorlu çalışma koşullarına işçiler isyan etmesine rağmen örgütlü bir şekilde hareket etmemektedir. Ancak filmin sonunda arkadaşlarının kolunu kaybetmesi sonucu işçiler birlikte hareket ederek öfkelerini açığa çıkarmaktadır (Azak, 2011: 90-91).

Yavuz Özkan'da *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979) filmleri ile dönemin politik sineması içerisinde yer alan yapıtlar vermiştir. *Maden* filminde, maden ocaklarında yaşanan sürekli iş kazaları karşısında devrimci işçilerden İlyas öncülüğünde işçilerin imza toplayarak işverenlere karşı başkaldırışı anlatılmaktadır. İşverenler İlyas'ı, işçileri etkilemesine son vermek için daha riskli bir maden ocağına göndermekte ve İlyas göçük altında kalarak hayatını kaybetmektedir. Film işçi sınıfının bilinçlenmesi çabasını çağdaş bir yaklaşımla ele almasından dolayı önem taşımaktadır. Özkan *Demiryol* filminde ise demiryolu işçilerinin grevlerini konu edinmektedir. Yarı belgeselci bir üsluba da sahip olan film, bilinçlenen işçilerin grevi sahiplenmesi açısından önemlidir (Boztepe, 2007: 140-141).

Tunç Okan'ın 1975 yılında çektiği *Otobüs* ise Türk insanını küçük düşürüyor gerekçesiyle Türkiye'de uzun yıllar gösterimi yasak olan bir filmidir. Filmde bir otobüs dolusu köylünün kaçak işçi olarak İsveç'e götürülmesi ve köylerinden başka bir yer görmeyen köylülerin buradaki şaşkınlığı ve biçare durumları Doğu-Batı ekseninde anlatılmaktadır. 1970 döneminde Kemal Sunal'ın *Kapıcılar Kralı* (Zeki Ökten, 1976), *Çöpçüler Kralı* (Zeki Ökten, 1977), *Bekçiler Kralı* (Osman Seden, 1979) gibi filmleri toplumsal sorunları mizah unsurlarını kullanarak ele almakta ve toplumsal bir eleştiri sunmaktadır. İşsizlik, göç, ekonomik kriz, uzun tüp kuyrukları, güçlünün güçsüzü ezmesi gibi dönemin sorunları Türk sinemasında yer almıştır (Ata, 2010: 117-118). Yine Kemal

Sunal'ın başrolü oynadığı Atıf Yılmaz imzalı *Kibar Feyzo* (1978) filmi, feodal düzen ve ağalık eleştirisi yapmakta, Feyzo karakteri üzerinden de egemen sistemin kişiyi sömürmesini konu edinmektedir. Başlık parası, ağanın köylüyü sömürmesi ve Feyzo öncülüğünde köylünün direnişe geçmesi gibi temalar dönemin sosyo-politik durumunu da yansıtmaktadır (Azak, 2011: 84-85).

Verilen bu örneklerin dışında *Mağlup Edilmeyenler* (Atıf Yılmaz, 1976), *Kara Çarşafı Gelin* (Süreyya Duru, 1975), *Güneşli Bataklık* (Süreyya Duru, 1978), *Gül Hasan* (Tuncel Kurtiz, 1979), *Adak* (Atıf Yılmaz, 1979), *Yusuf İle Kenan* (Ömer Kavur, 1979) dönemin diğer politik içerikli filmlerinden bazılarıdır.

Sonuç olarak bu dönem 1960'lı yılların politik sinemasından, sosyalist ve devrimci düşüncenin filmlerin genel anlayışını oluşturması ve daha slogansal bir sinema diline sahip olması açısından farklıdır. Döneme damga vuran Yılmaz Güney, çektiği siyasal filmlerle Şerif Gören, Zeki Ökten, Bilge Olgaç, Erden Kıral gibi birçok yönetmeni de sinemasal açıdan etkilemiştir. 1970 dönemi sinemasında bir önceki dönemde olduğu gibi göç olgusu ve işçi sorunlarının yanında kapitalizmin bel kemiği burjuvaziye yönelik eleştirilerde yer almış, sokaktaki devrimci yapılanma sinemaya da taşınmıştır. Fakat bu siyasal içerikli filmlerin yapımı 1980 yılında darbe sonrası durma noktasına gelecek ve darbe tüm sosyal hayatı etkilediği gibi Türk sinemasını da etkileyecektir. Politik içerikli film darbe sonrası ülkede yapılamaz duruma gelecektir.

2.2.4. 1980-1990 Dönemi Politik Türk Sineması

1970'ler Türkiye'sinde yaşanan siyasal kutuplaşma, koalisyon hükümetlerinin uzlaşmaz tavırları, meclisten sokağa taşan sağ-sol arasındaki çatışmalar, ekonomik kriz, kuyruklar, karaborsa, ülkedeki iç savaş görünümü ve birçok can ve mal yitimi gibi olaylar 1980 yılına gelindiğinde Türk Silahlı Kuvvetlerinin yönetime el koymasına, toplumsal ve siyasal hayatta genel bir baskı düzeninin kurulmasına yol açmıştır. Türkiye'de yapılan askeri müdahaleler arasında 12 Eylül darbesi, Türk toplumunun karşılaştığı en ağır baskı dönemidir. Darbe sonrası ülkede birçok kişi gözaltına alınmış, yargılanmış, vatandaşlıktan çıkartılmış, açlık grevinden ve işkenceden ölmüştür. 1961 anayasasının getirdiği sosyal ve siyasal kazanımların tümü sınırlandırılmış, basına, üniversiteye ve sinemaya yasaklar getirilmiştir. Bu yasaklar ve baskı ortamı günümüzde hala yürürlükte olan 1982 anayasasıyla da pekiştirilmiş, 27 Mayıs 1960 ve 12 Mart 1971 askeri müdahalesinden farklı olarak ilk defa askeri rejim anayasada güvence altına alınmıştır. Yaşanılan bu süreç,

siyasal ve toplumsal hayatta depolitizasyonu ortaya çıkarmıştır. Depolitizasyonla toplum edilginleşmiş, her şeye uyum sağlar hale gelmiş ve bir önceki dönemlerden farklı olarak toplumsal sorunlara kayıtsız kalarak içe dönük hale gelmiştir. Darbe sonrası yapılan ilk seçimlerle yönetimin başına geçen Turgut Özal da depolitizasyon ortamını sürdürmeye devam etmiştir. Özal bu dönemde yarattığı maddi görkemle darbenin izlerini unutturmaya çalışmış, Türk toplumu Özal'ın vaatlerinin peşinden giderek tüketim toplumu olma yolunda ilerlemiştir (Tırpan, 2004: 132-136).

12 Eylül darbesi sonrası ülkenin bu depolitizasyon ortamı Türk sinemasını da etkilemiştir. Bu dönemde Türk sineması, Türk toplumu gibi bir değişim yaşamıştır. Zihinsel düzeyde yaşanan bu değişim, geleneksel olan ve modern olan arasındaki çatışmanın giderek artmasına sebep olmuştur (Adanır, 2003: 166). Toplumun içe dönüklüğüne paralel olarak Türk sinemasında daha bireysel konular işlenmeye başlanmıştır. 1980 döneminde Türk sinemasında birçok genç yönetmen de ortaya çıkmış, çektikleri filmlerde geleneksellikten çıkıp modern olmaya yönelmiş, geçiş sürecini yaşayan Türk toplumunun sorunlarını ele almışlardır. Geleneksel-modern bütünleşmesi özelinde kırsal ve kentsel sorunlar daha bireysel ve yerel bir çerçevede filmlerde işlenmiştir. Özellikle Atıf Yılmaz bu dönemde feminist hareketlerin de yükselmesiyle ve kadının sosyal hayatta görünürlüğünün artmasıyla bu cinsin filmin merkezinde olduğu birçok film çekmiştir. *Mine (1982)*, *Adı Vasfiye (1985)*, *Aaahh Belinda (1986)* yönetmenin kadın merkezli filmlerinin bir kaçıdır. Kadın konulu filmlerin yanı sıra bu dönemde göç olayının yansımaları olarak arabesk filmleri de patlama yapmıştır. 1980 döneminin ikinci yarısına kadar ülkedeki baskıcı ortam sebebiyle politik içerikli filmlerin çekilmesi ise mümkün olmamıştır. Daha çok toplumsal sorunları bireyci bir bakış açısıyla ele alan yönetmenler, eleştirel tutumlarını daha yumuşak bir muhalefetle yapmışlardır. 1980'li yılların ikinci yarısında ise 12 Eylül darbesini konu alan birçok film çekilmiştir. Ancak darbeyi konu alan filmlerin çoğu da darbeyi eleştiren bir yapıda değil daha çok birey ve toplum üzerinde bıraktığı psikolojik etkiye değinen filmler olmuştur (Ata, 2010: 118-119). Dönemin Türk sineması, kültürel ve ahlaki değerlerin baskıcı bir zihniyetin hegemonyası altında, ilerici olmak istenmesine rağmen 12 Eylül ortamının gerici ve baskıcı düşüncesi tarafından şekillenen bir yapıdadır (Yarar, 2014: 156). Bu dönemdeki sansür ve oto sansür de politik Türk sinemasını olumsuz etkileyen durumlardan biridir. Politik Türk sinemasının ülkemizde gelişmemesinin sebebini ise Gencay Şaylan, Türk toplumunun her şeye uyum sağlaması, otoriteye bağlı olması, muhalif olma ve eleştirme gibi kavramların

kültürümüzde yerleşmemiş olmasına bağlamaktadır Dolayısıyla toplumsal hayatın her alanında olduğu gibi sinemada da oto sansür işlemektedir (Yalçinkaya, 2010: 95).

Yoğun baskı ve kısıtlamalar olsa da bu dönemde Türk sinemasında sistemin bozukluğunu, var olan aksaklıkları ve ülkeyi yönetenlerin yanlışlarını sergileyen, muhalif bir söyleme sahip filmler de vardır. Örneğin; Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Talihli Amele (1980)* filmi, köyden kente iş bulma umuduyla gelen inşaat işçisi Mehmet Ali'nin şehirde, kapitalist sistemin ideolojik aygıtları olan medya ve banka tarafından sömürülmesini anlatmaktadır. Mehmet Ali'yi reklam aracı olarak kullanan bu iki kurum, karakterin bütün hayallerini ve umutlarını yıkmaktadır. Kendisinin sömürüldüğünü anlayan Mehmet Ali, iki kurumun ona söylediği her şeyi reddederek kendisine reklam niyetine verilen daireye el koymaktadır. Yetkililerin tüm sözlerine karşın binadan çıkmayan Mehmet Ali'ye deli yaftası yapıştırılmakta ve o toplumsal bir tehdit (ki aslında sistem için tehdit) olarak görülüp hastaneye kapatılmaktadır. Burada kapatma, iktidarın koyduğu kuralların dışına çıkan kişiler için bir cezalandırma ve toplumun dışına itilme yöntemidir (Azak, 2011: 98-99). Başar Sabuncu'nun *Çıplak Vatandaş (1985)* filminde de ailesini geçindirmek için birçok işte çalışan bir adamın sonunda tımarhaneye düşmesi anlatılmaktadır (Ata, 2010: 120). Yönetmenin *Zengin Mutfağı (1988)* filminde ise 15-16 Haziran 1970'te işçilerin toplu grev ve eylemleriyle ülkede geçirilen sıkıntılı günlerin bir zengin mutfağına yansımaları anlatılmaktadır. Yaşanılan olaylar bu mutfakta çalışan Lütfi Usta üzerinde değişimlere neden olmaktadır. Bu olaylar yaşanmadan önce patronuna saygılı olan ve kendisiyle birlikte diğer çalışanları ayak takımı olarak gören Lütfi usta, bu olaylarla birlikte evdeki varlığını sorgulamaya başlamaktadır (Azak, 2011: 105). Nesli Çölgeçen'in *Züğürt Ağa (1985)* filminde ise ülkenin değişen şartları altında İstanbul'a göç eden bir ağanın burada yaşadığı zorlukları mizahi bir dille anlatılmaktadır (Ata, 2010: 120). Muzaffer Hiçdurmaz *Çark (1987)* filminde, İstanbul'un varoş mahallelerinde yaşayan bir grup işçinin hayatından kesitler sunmaktadır (Boztepe, 2007: 81). Zülfü Livaneli'de *Sis (1988)* filminde 1960 ve 1970'li yılların siyasal ve toplumsal olaylarını anlatmaktadır (Ata, 2010: 120).

Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği 1981 tarihli *Yol* filmi ise 12 Eylül darbesi sonrası ülkenin genel atmosferini gerçekçi bir şekilde vermesi açısından önemlidir. Cezaevinde yatan beş mahkûmun bayram izni için memleketlerine giderken yol boyunca yaşadıkları anlatılmaktadır. Darbe sonrası sıkıyönetim altında olan

ülkenin durumu gözler önüne serilmektedir. Güney filmde, cezaevinin içi ile dışının farklı olmadığını, ülkenin büyük bir cezaevine dönüştüğünü vurgulamaktadır (Cıvaş, 2010: 88). Sıkıyönetimin sürdüğü günlerde çekilen film, sansür kurulu tarafından yasaklanmış ve ancak 1999 yılında gösterime girebilmiştir (Yalçınkaya, 2010: 97). Mesut Uçakan'ın *Öç* (1984) filmi ise sol görüşlü bir üniversiteli gencin bağlı olduğu örgütten koparak darbe sonrası değişen siyasi görüşünü konu edinmektedir (Tırpan, 2004: 142). 1980'li yılların ilk yarısında darbeyi konu alan filmlerin sayısı az iken, dönemin ikinci yarısında 12 Eylül darbesini konu alan filmlerin sayısında artış görülmektedir. Zeki Ökten'in *Ses* (1986) filmi, 12 Eylül darbesi sonrası hüküm giymiş bir adamın cezaevinden çıktıktan sonra dışarıya uyum sağlamak ve insanlarla iletişim kurmaktaki güçlüğü ele almaktadır (Ata, 2010: 120). *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986) filminde de hapiste işkence görmüş ve yıllar sonra serbest bırakılan Hayri'nin geçen yıllar içerisinde değişen Türkiye'ye uyum sağlama süreci anlatılmaktadır. Hapisten çıktıktan sonra Hayri, devrimci arkadaşlarının farklı yollara ayrıldığını görmektedir. Kimi iş adamı, kimi reklamcı olan arkadaşları Hayri'yi dışlamaktadır. Kendini amaçsız ve yüzeysel ilişkilerin içerisinde bulan karakter sadece küçük bir çocukla ilişki kurabilmektedir (Dorsay, 1996: 230). Cezaevinden çıkan Hayri'nin karşılaştığı ortam Özal döneminde uygulanan politikaların eseridir. Ülkenin depolitizasyon hali filmde bir dönem devrimci hareketin içerisinde yer alan, darbe sonrası kapitalist sistemin içerisine dâhil olan ve kendi çıkarlarını düşünen karakterin arkadaşları özelinde eleştirilmektedir. Filmde eleştirilen bir diğer olay ise Hayri'nin cezaevinden çıktıktan sonra kendisini yabancı hissetmesine neden olan sokaklarda gördüğü yabancı film afişleri ve reklam panolarındaki yabancı firma adlarıdır. Bu dönemde uygulanan serbest piyasa ekonomisi, ABD etkisi ve her şeyin Amerikan doları üzerinden hesaplanır duruma gelmesi sokaktaki afişlere kadar etkisini göstermektedir (Boztepe, 2007: 181-182). Memduh Ün'ün *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1986) filmi ise siyasal düşüncesinden dolayı tutuklanan bir öğrencinin (Nil) işkenceyle geçen 5 yılın ardından dışarıya uyum sağlama sürecini anlatmaktadır. Nil, cezaevinden çıktıktan sonra yakın çevresindeki herkesin değişmiş olduğunu görmektedir. Ailesi bile Nil'e bir yabancı gibi davranmaktadır. 12 Eylül herkesi değiştirmiş, her alanda olduğu gibi toplumsal alanda da geri dönülmez hasarlar bırakmıştır. Tüm bu zorluklara rağmen Nil hayata tutunmaya çalışmakta ancak sabıkası sebebiyle hiçbir yere kabul edilmemektedir. Filmin sonunda karakter sıkıntılara daha fazla katlanamadığından dolayı intihar etmektedir. Tunç Başaran'ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) filmi de darbe sonrası ülkenin acı dolu günlerine cezaevinde annesiyle

kalan küçük bir çocuğun gözünden bakmaktadır. Doğrudan darbeyi anlatan bir film olmamasına rağmen cezaevi yönetiminin siyasi suçlulara karşı davranışları, 12 Eylül'ün baskıcı tutumunu yansıtmaktadır (Boztepe, 2007: 182 ve 192).

Verilen bu örneklerin dışında 1980 döneminin toplumsal ve politik içerikli filmlerinden bazıları; *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980), *Zübük* (Kartal Tibet, 1980), *At* (Ali Özgentürk, 1981), *Çiçek Abbas* (Sinan Çetin, 1982), *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1982), *Hakkâri'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982), *Duvar* (Yılmaz Güney, 1983), *Namuslu* (Ertem Eğilmez, 1984), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Prenses* (Sinan Çetin, 1986), *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), *Selamsız Bandosu* (Nesli Çölgeçen, 1987), *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), *Bir Avuç Gökyüzü* (Ümit Elçi, 1987), *Yağmur Kaçakları* (Yavuz Özkan, 1987), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988)dır.

2.2.5. 1990 Sonrası Politik Türk Sineması

1990'lı yıllar ise bir önceki dönem gibi siyasal ve toplumsal hayatta karışıklıkların ve değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde dünya'da soğuk savaş döneminin sona ermesi, SSCB'nin dağılması, Körfez Savaşı gibi yaşanan olayların ülkemizi de etkilediği görülmektedir (Pösteği, 2004: 20). Körfez Savaşı'nın ardından ülkemize çoğunluğunu Kürtlerin oluşturduğu 1 milyona yakın Kuzey Irak'lı göç etmiştir. Ülkede artan Kürt nüfusu daha sonraki yıllarda özellikle Güney Doğu bölgesi başta olmak üzere pek çok bölgede birçok çatışmanın yaşanmasına ve birçok problemin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Tırpan, 2004: 148). Ayrıca 1990'lı yıllar siyasetin sağa kaydığı da bir dönemdir. Bu yıllarda Refah Partisinin yükselişi ordu-hükümet ilişkisini etkilemiş, 1997 yılında post modern darbe olarak nitelendirilen 28 Şubat kararlarının alınmasına yol açmıştır. Bu kararlarla ordu ülkedeki sağ kanatın yükselişini engellemeyi amaçlasa da 2002 seçimleriyle kendilerini muhafazakâr demokrat olarak niteleyen AK Parti'nin iktidara gelmesi ve koalisyon dönemini bitirmesi ile amacına ulaşamamıştır (Çelik, 2017: 662). Dönemin toplumsal hayatındaki gelişmelerine bakıldığında ise sendikal hakların, işçi hareketlerinin, görsel-işitsel medyanın bu yıllarda canlandığı görülmektedir. Artan televizyon kanalları ile bir önceki dönemde yasaklanan ya da hoşla gitmeyen görüntüler televizyonda gösterilmeye başlanmış ve böylelikle toplum ülkede saklanan gerçekleri görme fırsatı elde etmiş, kendini sorgulama sürecine girmiştir. Ayrıca bu dönemde 28 Şubat kararlarının da etkisiyle üniversiteler başta olmak üzere birçok kamusal alana türban yasağı getirilmiş, ilahiyat fakültelerinin kontenjanları sınırlandırılmış, irticacı faaliyetler

içerisinde olan kamu görevlilerinin memuriyetleri sonlandırılmıştır (Toruk, 2005: 498). Bu olayların yanı sıra bu dönemde Susurluk'ta meydana gelen kaza ile devlet-mafya ilişkileri ortaya çıkmıştır (Özçelik, 2011: 177). Toplumsal alanda yaşanan bu olaylar 2000'li yılların siyasal ve sosyal atmosferini de etkilemektedir.

1990 sineması ise bir önceki dönemlerde olduğu gibi değişen siyasal ve toplumsal ortamdaki etkilenmiştir. Bu dönemde de siyasal baskı ve hürriyetlerin kısıtlanması gibi konular Türk sinemasında işlenmiştir (Ata, 2010: 120-121). 1990 döneminde bağımsız sinemacılar olarak anılan kuşak, 1980 döneminde yaşanan toplumsal ve siyasal olayların da etkisiyle içine kapanan, asosyalleşen, topluma yabancılaşan bireyin yalnızlığını konu alan filmler çekmişlerdir (Civelek, 2016: 294). Asuman Suner'e göre yeni Türkiye sinemasının politik filmleri kişi ve aidiyet sorunu üzerine yönelmiştir. 12 Eylül ortamının da etkisiyle kendisini bir yere ait hissedemeyen bireyin onarılmaz yaralarına yer veren filmler, toplumsal aidiyet meselesini de Türk sinema tarihi içerisinde hiç olmadığı kadar sorunsallaştırmaktadır. Sadece konu olarak değil, üslup ve önerdiği bakış açısıyla da bu dönem Türk sineması belli bir ortaklığa işaret etmektedir (2006: 256-257). 1990'lı yılların sonlarına doğru ise politik film yapma konusunda daha istekli bir genç kuşak ortaya çıkmıştır. Bu genç kuşağı politik film yapmaya yönelten sebeplerin başında ise dönemin muhalif öğrenci hareketlerinin içerisinde yer almaları gelmektedir (Tambaş, 2011: 88).

Genel olarak 1990 dönemi Türk politik sinemasında bireysel problemlerin, 12 Eylül dönemi ve sonrasında ağırlıklı olarak işlendiği görülmektedir. Örneğin; Yusuf Kurçenli'nin *Karartma Geceleri (1990)* filmi düşünce suçunu işlemektedir. Rıfat Ilgaz'ın kendi hayat hikâyesini anlattığı romanından uyarlanan film sansür ve işkence gibi toplum üzerinde derin yaralar açan iki durumu konu edinmektedir. Yönetmenin *Çözümler (1994)* filmi ise bir kadın ve bir erkeğin aşkı özelinde 12 Mart ve 12 Eylül'ün toplum üzerinde açtığı yaraları anlatmaktadır (Pösteki, 2004: 55). 12 Eylül'ü işleyen bir diğer film ise Tomris Girtlioğlu'nun 1991 tarihli *Suyun Öte Yanı* yapıtıdır. 1980 darbesi sonrası cezaevinden tahliye olan bir adamın sevdiği kadınla Cunda adasına gitmesi ve burada yaşadıkları anlatılmaktadır. Adada yaşayan, Rumeli'den göç etmiş insanların sorunları da filmde yer almaktadır (Ata, 2010: 121). Handan İpekçi 1994 yılında çektiği *Babam Askerde* filminde, üç farklı ailenin 12 Eylül döneminde yaşadıklarını çocuklar özelinde anlatmaktadır. İşçi sınıfına mensup bir ailenin çocuğu olan Cengiz'in babası sendika temsilcisi olması dolayısıyla tutuklanmaktadır. Orta sınıfa mensup bir ailenin çocuğu olan Ekin'in babası ise

siyasal faaliyetlerin içerisinde yer aldığından dolayı polisler tarafından tutuklanmakta ve küçük çocuğa babasının askerde olduğu söylenmektedir. Varlıklı bir ailenin çocuğu olan Pelin'in babası da bir ihbar üzerine tutuklanmakta ve bu üç ailenin yaşamı tutukevinin bekleme salonunda kesişmektedir. Filmin çocuklar özelinde anlatımı, 12 Eylül'ün çocukların zihninde açtığı yaraları göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca farklı sınıftan olan kişilerin tutuklanması, darbenin sınıf ayırt etmeden sağcısı ve solcusu ile toplumun her kesimine uyguladığı baskının, vermiş olduğu tahribatın da bir göstergesidir (Alkuş, 2016: 24-25 ve 37-38). Faik Ahmet Akıncı'nın *İş* (1995) ve *Ekmek* (1996) filmleri de dönemin politik sineması içerisinde yer almaktadır. Yönetmen *İş* filminde, baraj inşaatında çalışan işçilerin yabancı sermaye tarafından sömürülmesi konusuna değinmektedir. İşçiler bu sömürü düzenine karşı çıkararak işverenine isyan etmektedir. *Ekmek* filmi ise maden ocağında çalışan işçilerin sorununa yer vermektedir. Gerçek bir olayı da ele alan film, 1990-91 yılları arasında Zonguldak'taki işçilerin eyleme geçiş sürecini anlatmaktadır. Maden işçileri özelleştirmeye karşı çıkararak kendi ekmek savaşını vermektedir. İki film de Türk-İş, DİSK ve KESK katkılarıyla çekilmiştir (Azak, 2011: 115-116). Yavuz Turgul'un *Eşkya* (1996) filmi ise Susurluk kazası sonrası ortaya çıkan devlet-mafya ilişkisini sinemaya yansıtması açısından önemlidir. Film halk kültüründe yer alan eşkıya mitini sokağa taşımaktadır. Ezilen insanların yanında yer alan ve egemen güçlere baş kaldıran eşkıyayı filmde Baran (Şener Şen) temsil etmektedir. Yönetmen filmde politikaya değinmemiş olmasına rağmen hangi tarafa ait olduğunu filmde hissettirmektedir (Cıvaş, 2010: 86). *Eşkya* filmi 1990 döneminde haklılaştırılmış şiddet olgusuna da dikkat çekmektedir. Toplumda değişen bireyi, yalnızlığı, ezilmişliği ve yaşanan siyasal olayların etkisiyle ülkedeki şiddetin egemenliği filmde yansıtılmaktadır (Pişkin, 2011: 583). Reis Çelik'in *Hoşca kal Yarın* (1998) filminde, 68 kuşağının önde gelen isimlerinden Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının hikâyesi anlatılmaktadır. Ancak film, Türk siyasi tarihinin önemli figürlerinden olan Deniz Gezmiş'in hayatını yüzeysel bir şekilde anlatması sebebiyle birçok çevreden tepki almıştır (Pösteki, 2004: 54). Turgut Yasaların ilk filmi olan *Leoparın Kuyruğu* (1998), beş gencin Amerikalı bir er'i kaçırmasını ve iki gün boyunca yaşadıklarını anlatmaktadır. Filmde beş gencin idama mahkûm edilen arkadaşlarının (Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Arslan) infazını durdurabilmek için Amerikalı er'i kaçırmayı, ancak hiçbir şeyin planlandığı gibi gitmemesi ve karakterlerin çıkmaza girmesi konusu işlenmektedir (Boztepe, 2007: 83). Hüseyin Karabey *Boran* (1999) filminde ise yaşanmış bir olayı ele almaktadır. Cumartesi anneleri olarak bilinen

olayda öldü gözüyle bakılan ancak cesetleri bulunamayan kayıpların ve onları bekleyen annelerinin öyküsünü anlatmaktadır. Yönetmen filmi çekmeden önce üç yıl boyunca Galatasaray Lisesi'nin önünde yapılan eylemlere ve kayıpların gömülü olduğu bölgedeki kazı çalışmalarına katılmıştır. Kayıpların aileleri ile de röportajlar yapan yönetmen çektiği görüntüleri de filmde yer vererek yarı-belgesel bir iş ortaya çıkarmıştır. Sedat Yılmaz'da *70. Gün (1999)* filminde 1996 yılında yaşanan 12 kişinin cezaevinde yapılan ölüm oruçları sonucu hayatını kaybetmesini ve 5 tutuklunun da hastanede tedavi görmesini kurmaca bir tarzda anlatmaktadır. Yönetmen, filmin çekimlerine başlamadan önce yaşayan tutuklular ve doktorlarla görüşmelerde bulunmuş, açlık grevlerine katılmıştır (Tambaş, 2011: 89-90). Son olarak İsmail Güneş'in *Gülün Bittiği Yer (1999)* filminde bir gencin 12 Eylül döneminde suçsuz olduğu halde gözaltına alınması ve işkence görmesi anlatılmaktadır. Yönetmen işkence sahnelerini gerçekçi bir anlatımla vermekte, işkence ve şiddeti sorgulamaktadır (Boztepe, 2007: 179).

1990 döneminin politik içerikli diğer filmleri arasında; *Uzlaşma (Oğuzhan Tercan, 1991)*, *Piano Piano Bacaksız (Tunç Başaran, 1992)*, *Bir Sonbahar Öyküsü (Yavuz Özkan, 1994)*, *80. Adım (Tomris Giritlioğlu, 1996)*, *Eylül Fırtınası (Atıf Yılmaz, 1999)*, *Propaganda (Sinan Çetin, 1999)* gibi örnekler sayılabilir.

2000'li yıllara baktığımızda ise, 2002 seçimlerinin bu dönemde birçok yeniliğe yol açtığı görülmektedir. Bir önceki dönemin başarısız yönetimlerinden, sokağa taşan şiddetten, ekonomik krizlerden bıkan halk 2002 seçimlerinde tercihini siyasi hayata yeni katılmış olan AK Parti'den yana kullanmıştır (Gezgüç, 2011: 74). AK Parti iktidara geldiği ilk dönemde demokratik atılımlar, eğitim ve ekonomi alanında yenilikler yapmıştır. Öncelik olarak değişime, kendi siyasi zaaflarının parçası olan imam hatip okulları ile başlamıştır. 28 Şubat kararları doğrultusunda ayrımcılığa uğrayan imam hatip mezunları için üniversiteye gitme imkânı sağlayan bir yasal düzenleme yapılacağı duyurulmuştur (Çaylak, Dinç ve Güngör, 2017: 726). Türban yasağını kaldırmak için atılımlarda bulunmuş, bu durumlar AK Parti ile ordu arasında gerilime neden olmuştur. AK Parti ise ordu ile ılımlı bir tavrın içerisine girmeyerek MGK'nın yürütme yetkilerini sınırlandırmıştır. Bu yolla parti sivil yönetimi güçlendirmeye çalışmıştır (Aydın ve Taşkın, 2017: 472). 2007 yılındaki Cumhurbaşkanı seçimlerinde ise AK Parti'den Abdullah Gül aday olmuş, ordu başta olmak üzere tüm boykot ve engellemelere rağmen Gül seçimi kazanmıştır. Bu gerilimli siyasi ortamda AK Partinin 2007 seçimlerinden birinci parti

olarak çıkmasının sebebi, AB'ye uyum reformlarının ve demokratikleşme atılımlarının halkın çoğu tarafından kabul görmesidir (Çaylak, Dinç ve Güngör, 2017: 733). Ancak 2007'nin son ayları siyasi ortamda birçok gerginliğin yaşandığı ve birçok sorunun ortaya çıktığı da bir yıldır. Ümraniye'deki bir evin bahçesinde silahlı bomba ve patlayıcıların bulunması, yıllar içinde genişleyecek Ergenekon davası sürecini de başlatmıştır (www.bianet.org, 10.04.2019). Türk Silahlı Kuvvetlerinin aynı dönem içerisinde AK Partiyi devirme hazırlığı içerisinde olduğu da ileri sürülmüş, birçok emekli ve görevli asker, akademisyen, gazeteci Ergenekon davası içerisine dâhil edilmiştir (Gürsoy, 2014: 174). 2008 yılı küresel ekonomik krizin ülkemizde hissedildiği, işsizlik oranının arttığı bir yıldır. Tüm bu sıkıntılı ortama rağmen 2009 yerel seçimlerinden de AK Parti bir önceki yıllara göre oy kaybetmesine rağmen birinci parti olarak çıkmayı başarmıştır (Aydın ve Taşkın, 2017: 485-486). 2010 yılında ise 1982 anayasasının değişikliği gündeme gelmiştir. Bu yılda yapılan referandumla halkın çoğu evet diyerek anayasasının değişimini onaylamıştır. Referandum öncesi ise AK Parti lideri Tayyip Erdoğan'ın referandumda "evet" diyenleri demokratik, "hayır" diyenleri 12 Eylül darbesini savunan statükocular olarak nitelendirmesi iki farklı blok ortaya çıkarmış, toplumsal ayrışmaya neden olmuştur (Mermer, 2012: 105-106). 2011 seçimlerinden de birinci parti olarak çıkan AK Parti, üst üste seçimlerdeki başarısı sebebiyle siyaset dilini sertleştirmiş, toplumsal hayattaki ayrışmayı derinleştirmiştir. 2011 yılı sonrası ise yaşanan Gezi Parkı olayları, Gülen cemaati ile yaşanan problemler, yolsuzluk ve rüşvet soruşturmaları partinin siyaset atılımlarını ve söylemlerini daha fazla tartışılabilir hale getirmiştir. 15 Temmuz 2016 darbe girişimi de mevcut siyasi atmosferin daha da gerginleşmesi sonucunu doğurmuştur. Toplumsal hayattaki yaşananlara bakıldığında ise Erdoğan'ın toplumsal cinsiyet rollerini belirlemesi ve kadına bir rol biçmesi, medya üzerinde kurduğu hegemonya, Erdoğan hükümetine yönelik eleştirilerin artmasına sebep olmuştur. Bu dönemde Kürt sorunu hakkında da birçok atılım yapılmıştır.

Bütün bu bilgileri referans olarak 2000 döneminin politik Türk sinemasına baktığımızda ise ağırlıklı olarak ülkede uygulanan toplumsal ve siyasi politikalar eleştirilmiş, 12 Eylül dönemi ve sonrasını anlatan filmler çekilmeye devam etmiş, bunun yanında taşra ve taşradaki bireyin yalnızlığı, çaresizliği, ülkenin yozlaşması gibi konular işlenmiştir. 1990'ların ortalarından itibaren sinemaya katılan yeni sinemacılar bu dönemde de sinemaya katkılar yapmış ve yeni sinema hareketinin içerisine dâhil olan filmler çekmişlerdir. Yeni Sinema Hareketi, 29 Nisan 2010 tarihinde yapılan basın açıklamasıyla,

diğer sinemacılar ile dayanışma içinde olduklarını, önceki dönemin sinemacılarına karşı olmadıklarını, sansür ve baskıya karşı farklı ses ve bakış açılarının ifade edebileceği film üretim ortamı yaratmayı amaçladıklarını, ortak bir kültürel paydada buluşmak için bir araya gelmediklerini ve ahlaki bir duruşu paylaştıklarını bildirmiştir (Tahaoğlu, www.bianet.org, 11.04.2019).

Yeni Sinema Hareketi içerisinde yer alan yönetmenler sanatsal kaygı taşıyan filmler yapmışlardır. Yeni sinemacılar 2000 döneminin toplumsal, kültürel ve politik sorunlarına değinirken ve eleştirirken filmlerinde bu sanatsal kaygıları da taşımıştır. Yeni Türk sinemasının özelliklerine bakıldığında ise bu sinemanın anti-emperyalist yapıda olduğu görülmektedir. Toplumdaki aidiyet sorunlarına değinen bu sinema, politik bir tavır sergileyerek bunu yapmaktadır. Genel olarak amatör oyuncuların yer aldığı bu filmler milli söylemleri sorgulayan, ezilmiş ve dışlanmış insanların hikâyelerine yoğunlaşan, zaman zaman da ilerici sayılabilecek bir anlatı sunmaktadır. 2000 döneminde ortaya çıkan politik, kültürel, toplumsal konulara paralel olarak yönetmenler benzer konulara filmlerinde yer vermektedir (Yılmaz, 2015: 85-86). Bu dönemde karşılaşılan sorunlar ve gelişimler sinemada taşra, göç, yabancılaşıma, kentte varoşlaşma, sınıfsal ilişkiler, muhafazakârlaşma, din ve mezhep çatışması gibi konuların işlenmesine neden olmaktadır. Ancak bu konuların özünde de aidiyet kavramı sorgulanmaktadır. Toplumun yüzleşemediği pek çok mesele yeni Türk sinemasında ele alınmakta toplumsal ve tarihsel olaylarda egemen ideoloji sorgulanmaktadır (Suner, 2006: 16 ve 253). 2000 sonrası filmlerde siyasi tarihimizde üstü örtülen, konuşulması uygun görülmemenin hikâyesini anlatan, yüzleşmek istenmeyen gerçekleri ortaya çıkaran yönetmenler arasında Özcan Alper, İnan Temelkuran, Hüseyin Karabey, Sedat Yılmaz vb. sayılabilir (Süalp, 2011: 66). Ayrıca bu dönemde genç sinema hareketi gibi devrimci film yapmayı amaçlamış sinema kolektifleri de kurulmuştur. Genellikle internet ortamında seslerini duyurmaya çalışan bu kolektifler sivil toplum örgütleri, işçi örgütleri gibi ana akım dışında kalan gösterim alanlarında filmlerini izleyiciyle buluşturmuştur. Türkiye’de kurulan sinema kolektifleri arasında; Şeyh Bedrettin Film Kolektifi, Üçüncü Sinemacılar Film Kolektifi, Özgür Açılım, Sine-Yol Kolektifi vb. örnek gösterilebilir. Bu sinema kolektifleri içerisinde Şeyh Bedrettin Film Kolektifi, *Umut Geçitleri (2006)* belgeselinde 1968 yılında ABD’nin Vietnam’ı işgal etmesinin tüm dünyada protestolara sebep olduğu gibi Türkiye’deki yansımalarını içeren başkaldırıcı bir tarihi anlatmaktadır. *Yitmeyen Umudun Türküüsü (2006)* belgeselinde ise 68 Avrupa

isyancılarından 1 Mayıs'a, 12 Eylül'den Sivas katliamına birçok tarihi/politik olay anlatılmaktadır (Kaplan, 2018: 43-44).

Film örneklerine baktığımızda ise Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen (2000)* filmi doksanların sonunda açığa çıkan devlet-mafya ilişkilerini konu edinmektedir. Yönetmenin bu filmi yalnızca politikacıların çıkar ilişkilerini ele aldığı için değil yaşamın her alanının içerisine politika girdiği için politik bir film olmaktadır. Filmin ismi de yöneten-yönetilen, egemen olan ile tahakküm altına alınan karşılaştırmalarını ifade etmekte ve film insanların birbirlerine karşı çıkar ve tahakküm ilişkilerine odaklanmaktadır (Saygılı, www.cinerituel.com, 11.04.2019). Ümit İnal'ın *Dokuz (2002)* filmi ise işlenen bir cinayetin failini bulma arayışını, İstanbul'un gecekondu mahallesinde yaşayan dokuz kişinin sorguya alınmasını ve sorguya çekilenlerin aralarındaki çarpık ilişkiyi anlatmaktadır (Yücel, 2018: 118). Film bu dokuz karakter üzerinden de Türkiye'nin değişen toplumsal yapısını ortaya koymaktadır. Enstest ilişkilerden uyuşturucu bağımlılığına kadar iğdiş edilmiş bu karakterler yeni Türkiye'nin de geldiği noktayı izleyiciye göstermektedir (Bilgin, www.asyadada.blogspot.com, 11.04.2019). Yeşim Ustaoglu *Bulutları Beklerken (2004)* filminde, 50 yıl boyunca başka bir kimlik altında yaşayan Rum Eleni'nin yıllar sonra ki iç hesaplaşmasını anlatmaktadır. Film izleyiciyi göç etmek zorunda bırakılan Rumlarla yüzleştirmekte ve tarihi sorgulatmaktadır (Cengiz, 2015: 29). Sırrı Süreyya Önder'in *Beynelmilel (2006)* filmi ise 12 Eylül darbesi sonrası ülkedeki sıkıyönetimin, doğudaki bir kasabada çalgıcılık yapan gevendeler üzerindeki etkisini anlatmaktadır (Ata, 2010: 123). Sıkıyönetim komutanlığı tarafından modern bir orkestraya dönüştürülmeye çalışılan gevendeler, bu duruma kolay adapte olamamaktadır. Gevendelerden oluşturulan çağdaş orkestradan kasabaya gelecek konsey üyelerini karşılamak için bir marş yapmaları istenmektedir. Gevendelerin arasından Abuzer bir gün kızı Gülendam'ı Enternasyoneli dinlerken bulur, duyduğu müziğin devrimci bir marş olduğunu bilmeyen Abuzer konsey karşılama töreninde orkestra ile birlikte bu marşı çalmaktadır. Çaldıkları marşla hapse atılan gevendeler burada işkence görmektedir. Gülendam'ın âşık olduğu Haydar ise planladığı protesto eylemi sonucu törende öldürülmektedir (Karadağ, 2008: 90-91). Filmde 12 Eylül sonrası ülkedeki baskıcı düzenin taşradaki hayatları nasıl etkilediği ve masum insanları nasıl yıkıp geçtiği Haydar, Abuzer ve Gülendam özelinde gösterilmektedir. 12 Eylül döneminde masum insanların işkence görmesini anlatan bir diğer film ise Ömer Uğur'un *Eve Dönüş (2006)* yapıtıdır. Filmde, siyasi faaliyetler içerisinde yer almayan ve yanlışlıkla gözaltına alınan bir işçinin (Mustafa) hikâyesi anlatılmaktadır. Bir ihbar sonucu

gözüne alınan Mustafa, bir örgütün lideri zannedilerek konuşurularmaya çalışılmaktadır. 22 gün gözüne kaldığı süreçte işkence gören Mustafa, bir yanlışlık olduğu anlaşılınca serbest bırakılmaktadır. Fakat kendisinin gözüne alınması sonucu eşi ile birlikte evden ve işten atıldığını öğrenmektedir. Mustafa serbest bırakıldıktan sonra dışarıya adapte olamamakta ve devamlı panik ve korku içerisinde yaşamaktadır. Filmin sonlarına doğru evin kirasını ödeyemediği için ev sahibi tarafından ihbar edildiğini öğrenmektedir. Fakat gördüğü işkenceler sonucu sindirilen Mustafa, ev sahibinden hesap sormamaktadır. *Eve Dönüş* filmi 12 Eylül darbesinin ülkenin tümünü nasıl savurduğunu ve siyasetten uzak duran sıradan vatandaşları bile nasıl yıkıp geçtiğini, şiddetten payını aldığı izleyiciye göstermektedir (Boztepe, 2007: 179-180). Atıl İnan'ın *Zincirbozan* (2007) filmi de 1979-1983 yılları arasında Türkiye'de yaşanan siyasi olayları anlatmaktadır. 12 Eylül darbesine kadar olan süreçte yaşananlar, dönemin siyaset anlayışı, ordunun yönetime el koymasıyla siyasi liderlerin sürgüne gönderilişi filmde yer almaktadır (Ata, 2010: 123). İnan Temelkuran ise *Bornova Bornova* (2009) filminde, 1980 darbesi sonrası yozlaşan kuşağı, yıkılan hayalleri, mahallenin ağır ağabeylerini, lise öğrencilerinin duman altı bilardo salonuna kaçmalarını, cinselliği, suçu, aşkı anlatmaktadır. Filmdeki Hakan, Salih, Özlem ve Murat 80 sonrası dönemin kaybeden çocukları olarak yozlaşan genç kuşağı temsil etme açısından iyi düşünülmüş yazılmış karakterlerdir. Hakan, babasının ölümünden sonra ailedeki tek erkek olarak üzerindeki sorumluluk altında ezilmektedir. Karakterin geçirdiği sakatlık dolayısıyla futbolcu olma hayalleri sona ermiş ve mahallede boş boş gezen, mahallenin belalı ismi olan Salih abisiyle vakit öldüren biri haline gelmiştir. Salih ise solcu olduğu gerekçesiyle TRT'den atılan baba ve öğretmen bir annenin çocuğudur. Babasının işsiz kalmasıyla hayat standardı değişen ve gençliğinde bataklığa sürüklenen Salih, el altından lise öğrencilerine uyuşturucu satmaktadır. Özlem ise meslek lisesinde okumasıyla hayata 1-0 geride başladığını düşünen, üniversite hayalleri olmayan ve zengin birini bulup evlenme amacıyla olan bir kızdır. Murat da felsefe mezunu ve doktora yapan bir adam olarak geçimini sağlamak için porno dergilerinde yazı yazmaktadır. Grev yapan işçilerin belgeselini yapma planı olmasına rağmen tembelliğinden bu planını gerçekleştirememekte ve karısı da kocasının bu durumunu kabullenmiş bir şekilde fantezi yazılarını kıskanmayan bir kadındır. Bu dört karakter de darbe sonrası anarşist olmasın diye edilen müdahaleler neticesinde yozlaşan, ahlaksızlaşan yeni nesil gençliğinin geldiği son noktayı temsil etmektedir (Kalan, www.filmhafizasi.com, 13.04.2019). Hasan Karabey *Sessiz Ölüm* (2010) filminde Kızıl Tugay, IRA, ETA gibi örgütlerin içerisinde yer almalarından dolayı

ceza alan ve 20 yıl hüküm giyen suçluların hikâyesini yarı belgesel tarzda anlatmaktadır (Tambaş, 2011: 89). Haluk Ünal'ın senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı *Saklı Hayatlar* (2011) filmi ise 1980 yılında yaşanan Çorum Katliamı sonucu İstanbul'a göç eden bir alevi ailesinin yaşadıklarını konu edinmektedir. Yaşanmış bir olaydan esinlenerek çekilen film Alevi-Sünni ayrımını, kimliksel önyargıları ve bundan dolayı mevcut ideoloji dışında kalan kesimin ötekileştirilmesini sorgulamaktadır. *Saklı Hayatlar*, Alevilerin sıkıntılarını anlatan ilk film olması açısından önemlidir (www.cafrande.org, 13.04.2019). Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) filmi ise bir sistem eleştirisi sunmaktadır. Filmin konusu bir gemide geçmekte ve buradaki insanların birbirleri arasındaki makamsal çatışmalarını, otorite kurma çabalarını ve bireysel bunalımlarını anlatmaktadır. Gemide yer alan karakterlerin her biri farklı yaşam biçimlerine sahip kişilerdir. Cenk ve Alper karakterleri başına buyruk uyuşturucu ve içki düşkünü kişiler iken, İsmail dinine bağlı, itaatkâr, uyumlu biridir. Kürt karakterinin de film boyunca adı söylenmemekte, sessiz, kendi halinde olmasıyla filmde bir hayalet gibi varlığını sürdürmektedir. *Sarmaşık* filmi ile kapitalist sistem eleştirilmekte, hükümete ve güncel siyasete göndermeler yapılmaktadır (Kopal, www.sanatkarakavani.com, 13.04.2019).

2000'ler döneminin diğer politik içerikli filmleri arasında; *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *Hiçbir yerde* (Tayfun Pırselimoğlu, 2002), *Çamur* (Derviş Zaim, 2002), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Takva* (Özer Kızıltan, 2005), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Barda* (Serdar Akar, 2007), *Gitmek* (Hüseyin Karabey, 2007), *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2008), *Vicdan* (Erden Kıral, 2008), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Devrimden Sonra* (Mustafa Kenan Aybastı, 2011), *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, 2012), *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014), *Kafes* (Mahmut Kaptan, 2015) vb. örnekler verilebilir.

Bu filmlerin dışında 1990 sonrası dönemde, Türkiye'de Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerde başlayan çatışmalar Türk sinemasını da etkilemiş ve Kürt meselesine değinen birçok film çekilmiştir. 2000'li yıllarda ise bu konunun yer aldığı filmlerin sayısında artış görülmektedir. 1990 sonrası Kürt sinemasına geçmeden, kısaca sorunun nasıl başladığı ve 90'lara gelene kadar bu meselenin nasıl şekillendiğinden bahsedilmesi gerekmektedir.

1970'li yıllarda sosyalist hareket içerisinde yer alan üniversitedeki Kürt öğrencilerin PKK'yı kurması, 1983 yılında Kürtçenin yasaklanması, 1984 yılında Eruh-Şemdinli baskınları sonucu ülkenin doğusunda yaşanan terör ve şiddet olayları, 1987'de devletin artık doğu bölgelerini kontrol edememesi ve olağanüstü hal ilan edilmesi gibi olaylar, 1990'lı yıllarda Kürt sorununun gittikçe derinleşmesine ve çatışmaların şiddetlenmesine neden olmuştur. Çatışmaların başladığı 1984 yılından şiddetlendiği 1995 yılına kadar birçok sivil vatandaş hayatını kaybetmiştir. Bu dönemde medyada bir yandan öldürülen teröristlerin bir yandan şehit olan askerlerin haberleri ülkenin gündemini kaplamış, toplum üzerinde birçok travmalara neden olmuştur. Kürt meselesi başta doğu ve güneydoğu bölgelerini etkilerken, sonraki yıllarda İstanbul, Ankara, İzmir gibi metropollerini de etkilemiştir. Bunun sebebi doğu ve güneydoğu'daki çatışmalardan kaçan, PKK'ya destek verdikleri gerekçesiyle köyleri boşaltılan ve yakılan insanların büyük kentlere göç etmesidir. Zorunlu göç ettirilen insanlar büyük kentlerde gecekondu alanlarına yerleşmişlerdir. Terörist şüphesiyle bu alanlar ve burada yaşayan Kürtler polis tarafından sürekli denetim altında tutulmuştur. Bu olaylar yaşanırken iktidar bu dönemde Kürtler hakkında ılımlı politikalar izlemiştir. Turgut Özal'ın Kürt kökenli olduğunu söylemesi, Süleyman Demirel'in Kürtlerin varlığını tanıdığını kabul etmesi dönemin olumlu gelişmeleridir. Bu ılımlı söylemler ile 1995 yılında çatışmalar azalmaya başlamıştır. 15 Şubat 1999 yılında PKK'nın başındaki Abdullah Öcalan'ın tutuklanması ile Kürt meselesi farklı bir seyir izlemeye başlamıştır (Çakmak, 2008: 23-28).

2000'li yıllara gelindiğinde ise, 2002 seçimleriyle iktidar olan AK Parti'nin ilk döneminde yaptığı demokratik atılımlarda Kürt özgürleşmesi de yer almıştır. AB uyum paketi içerisinde yer alan Kürtçe yayın ve eğitime yönelik özgürlüklerin genişletilmesi kamuoyunda tartışmalara neden olmuştur. Özellikle milliyetçi ve ulusalcı kesim, partinin bu atılımına karşı çıkmış ve eleştirmiştir. Bu öneri askeri cephede de tartışmalara neden olmuş ve Genelkurmay Başkanı Yaşar Büyükanıt Kürtlere yönelik özgürlüklerin genişletilmesinin ulus-devlet egemenliğini yok edeceğini dile getirmiştir (Çaylak, Dinç ve Güngör, 2018: 726-729). Kürt özgürleşmesi önerisine karşı yapılan tartışmalara ve eleştirilere rağmen 2006 yılında RTÜK, Kürt politikasına yönelik bir kararname çıkartmış ve özel radyo ve televizyonlarda 45 dakikalık Kürtçe yayın yapılmasına izin verilmiştir. Ayrıca Tayyip Erdoğan'ın ülkede Kürt sorunu olduğunu ve geçmişte bu konuda hatalar yapıldığını kabul etmesi önemli bir dönüm noktası olarak görünmektedir (www.ozgurlukdunyasi.org, 14.04.2019). AK Parti'nin Kürt meselesi konusundaki çözüm

önerilerine rağmen bu dönemde Şemdinli’de yaşanan gerginlikler, birçok kişinin hayatını kaybetmesi hükümetin politikasını değiştirmesine neden olmuştur (www.tbmm.gov.tr, 14.04.2019). AK Parti’nin ikinci döneminde de Kürt meselesi konusunda önemli gelişmeler yaşanmıştır. 2009 yerel seçimleriyle Abdullah Gül Kürt açılımını başlatacaklarını duyurmuştur. Tayyip Erdoğan’ın da 2013 yılında Demokratikleşme Paketini açıklamasıyla Kürt sorununun çözümüne yönelik tekrar bir adım atılmıştır. Bu paket kapsamında Kürtler kendi dillerinde siyasi propaganda yapma ve parti kurma imkânına erişmiştir. Fakat Erdoğan’ın bu dönemde Güneydoğu’da yaşanan çatışmalar hakkında Kürtleri tahrik edecek konuşmalar yapması, Selahattin Demirtaş’ın uzlaşmaya yanaşmayan söylemleri çözüm sürecini olumsuz etkilemiş ve çatışmaları şiddetlendirmiştir (Çaylak, Dinç ve Güngör, 2018: 742-743).

Bu gelişmeler ile birlikte 1990 sonrası döneme baktığımızda Türk sinemasında Kürt ve Kürt sorununu ele alan birçok film çekilmiştir. Örneğin; Reis Çelik’in 1996 tarihli *Işıklar Sönmesin* filmi, Türkiye’nin doğusunda yaşanan gerilla savaşına ve Kürt sorununa dikkat çeken ilk film olma özelliğindedir (Kılıç, 2009: 6). Yeşim Ustaoglu ise *Güneşe Yolculuk (1999)* filminde, 1990’lı yıllarda Doğu ve Güneydoğu bölgesindeki çatışmalar sonucunda zorunlu göç ettirilen Kürt vatandaşların büyük şehirde yaşadığı ayrışmayı, farklı kimliklerle karşılaşmasını, kente ve insanlara uyum sağlama sürecini anlatmaktadır. Bu dönemde yaşanan çatışmalar sebebiyle zorunlu göç mağdurlarının kentteki yoksulluklarının gösterilmesi de ülkedeki gerçekleri yansıtması açısından dikkat çekicidir. Ayrıca yönetmen filmde, gecekonduların sıklıkla göstererek karakterlerin duygularını, dışlanmışlıklarını ve yoksunluklarını gözler önüne sermektedir. Göç sonucu kentte oluşan çok kültürlü yapı Kürt kimliği ekseninde ele alındığında birlikte yaşama ve iletişim kurma sorununun zorluğunu ortaya koymaktadır (Çakmak, 2008: 47-49). Kazım Öz Ax (1999) filminde, ülkenin doğusundaki terörü önleme gerekçesiyle boşaltılan köylerden birini ve bu köyden ayrılmak istemeyen bir adamın (Zelo) hikâyesini anlatmaktadır (Boztepe, 2007: 80).

1990’lı yıllarda Türk sinemasında yükselişe geçen Kürt filmlerinin sayısı 2000’li yıllarda artmaktadır. Bu dönem sinemada genel olarak Kürt kimliğine vurgu yapılmaktadır (Uluç, 2011: 74). Handan İpekçi’nin *Büyük Adam Küçük Aşk (2001)* filmi, emekli yargıç Rıfat Bey ile Kürt bir çocuğun hikâyesini anlatmaktadır. Rıfat Bey kendisini Kemalist olarak tanımlayan cumhuriyet aydını bir beyefendidir. Bir gün polis tarafından karşı

komşusuna yapılan baskın sonucu evdeki herkes öldürülmüş, sadece küçük Hejar saklandığı için kurtulmuştur. Küçük kızın kurtulduğunu fark eden Rıfat Bey, kızı himayesi altına almış ve Hejar'ın yakınlarını aramaya başlamıştır. Başta kızın Kürt olduğunu bilmeyen Rıfat Bey, bunu öğrendikten sonra Hejar'a zorla Türkçe konuşması konusunda baskı yapmış ve Kürtçe konuşmasını yasaklamıştır. Filmdeki bu sahneler de Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren Kürtlere yönelik asimilasyon politikalarının da bir yansımasıdır. Fakat tüm asimilasyon politikaları gibi Rıfat Bey'in çabası da bir sonuç vermemektedir. Çabalarının işe yaramadığını gören Rıfat Bey'de bu sefer Hejar'ı 'inatçı Kürt', 'bitli Kürt' diyerek aşağılamaya başlamaktadır. Filmin vermeye çalıştığı mesaj, hukuksal olarak Kürtlere karşı birçok ihlalin yapıldığı ve bu ihlallerin kalktığı ve Kürtlere karşı daha anlayışlı olunduğu zaman sorunun ortadan kalkacağıdır. Uğur Yücel'in 2004 yılında çektiği *Yazı-Tura* filmi ise çatışmaların yaşandığı dönemde Güneydoğu'da askerlik yapan Rıdvan ve Cevher'in askerliklerinin bitmesinden sonra yaşadığı travmaları anlatmaktadır. Rıdvan yaşanan çatışmalar sonucunda bacağı kaybetmiş, Cevher'in ise bir kulağı işitemez hale gelmiştir. Askerden döndükten sonra da iki karakter normal hayatlarına uyum sağlayamamakta, askerde gördüklerini ve yaşadıklarını unutamamaktadır. Bu film Kürt meselesine değinen birçok film yapılmış olmasına rağmen çatışma ortamını travmatik boyutuyla ele alan ilk film olma özelliğindedir. Yönetmen, yazı gelse de tura gelse de bu savaşın kazananının olmayacağını, geriye kalanın ise savaşın travmatik etkilerinin, takma kolların ve bacakların olacağını vurgulamaktadır (Çakmak, 2008: 59-73). Hüseyin Karabey'in *Gitmek* (2007) filminde Türk bir kadının Kürt bir adama âşık olması anlatılmaktadır. Film konusu itibariyle birçok eleştiri almıştır. Kadının âşık olduğu için Kürt adamın peşinden uzun bir yolculuğa çıkmayı göze alması, güçlü karakterlerle temsil edilen Türk ulusu olgusu da bu bağlamda zedelenmiştir. Kadın âşık olduğu için yolculuğa çıktığında, yolculuk boyunca da Kürt coğrafyasını yakından tanımaktadır. Yolculuk sırasında dil kaynaklı yaşadığı iletişimsizlik problemi ve bu problemi çözmek için Kürtçe öğrenmeye çabalaması gibi sahneler ile Kürt halkıyla empati kurulmasına yönelik mesajlar taşımaktadır. Miraz Bezar'ın 2009 yılında tamamıyla Kürtçe çektiği filmi *Min Dit/Ben Gördüm*, Türkiye'de Kürtçe çekilen ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Filmin konusu, çatışmaların yaşandığı dönemde Diyarbakır'da JİTEM tarafından anne ve babaları öldürülen iki çocuğun yaşadıklarıdır. Shiar Abdi'nin yönettiği *Meş/Yürüyüş* (2011) filmi de Kürtçe çekilmiştir. Film, Mardin Nusaybin'de geçmekte ve 12 Eylül darbesinin yöreye etkisini deli bir karakter üzerinden vermektedir. Sedat Yılmaz'ın *Press* (2011) filmi ise

90'lı yıllarda yayın hayatına başlayan Özgür Gündem gazetesinin Diyarbakır şubesinde çalışanların yaşadıklarını konu edinmektedir. Olağanüstü Hal döneminde mesleklerini icra etmeye çalışan gazetecilerin burada yaşadıkları baskılar, gördükleri işkenceler ve ölümler gözler önüne serilmektedir. Filmin Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bir şehirde çekilmesi, burada yaşanan olaylara izleyicinin tanıklık etmesini sağlamaktadır (Uluç, 2011: 74-76). Bu filmlerin dışında *Fotoğraf* (Kazım Öz, 2001), *Uzak* (Kazım Öz, 2005), *Son Mevsim: Şavaklar* (Kazım Öz, 2008), *Benim ve Roz'un Sonbaharı* (Handan Öztürk, 2009), *Qirej/Kir* (Yusuf Çetin, 2011), *Kayıp Özgürlük* (Umut Hozatlı, 2011) gibi filmler Kürt meselesi ve Kürt kimliğini ele alan örneklerdir. Sonuç olarak 1990 ve 2000'li yıllarda Türk sinemasında Kürtlerin görünürlüğü artmış ve bu dönemlerde yaşanan gelişmeler sinemayı etkilemiştir. 1990 ve 2000 döneminde çekilen filmlerin birçoğunda ülkenin doğusunda yaşanan çatışmaların insanlar üzerinde bıraktığı travmalar, köylerinden zorunlu göç ettirilen Kürt insanının yaşadığı sıkıntılara, kentlerde maruz kaldığı ayrımcılık ve farklı kimliklerle olan iletişimsizlik gibi konulara yer verilmiştir.

3. BÖLÜM

2000 SONRASI POLİTİK TÜRK SİNEMASINDA TAŞRANIN ZAMAN- MEKÂN KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE ELE ALINIŞININ ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

3.1. Metodoloji

3.1.1. Problem

2000 sonrası Türk sinemasında çekilen politik filmlerde, taşrada zaman ve mekân kavramının nasıl ele alındığı çalışmanın ana problemini teşkil etmektedir. Ele alınan dönemde taşranın sorunlu bir mekân olarak filmlerde yer alması, Türkiye’de yaşanan siyasi, toplumsal gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda daha anlamlı bir hale gelmekte, kavramsal olarak politik bir yöne işaret etmektedir. Bu açıdan Türkiye’de politik sinemanın ne ölçüde var olduğunu ya da ülkemizde politik sinema yapmanın mümkün olup olmadığını tespit etmek çalışmanın alt problemini oluşturmaktadır.

3.1.2. Amaç

Türk sinema tarihine bakıldığında mevcut hükümetlerin politikalarının, dünya ve Türkiye’de yaşanan gelişmelerin, değişen toplumsal değerler ve bununla birlikte doğan yeni fikirlerin Türk sinemasını şekillendirdiği görülmektedir. Bu dönemin siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel politikalarının, politik Türk sinemasında nasıl yer bulduğunu ve yönetmenlerin ülkedeki sorunları filmlerinde nasıl bir bakış açısıyla vermeye çalıştıklarını taşrada geçen filmler üzerinden değerlendirmek tezin amacını teşkil etmektedir.

3.1.3. Önem

2000 sonrası politik Türk sinemasında taşrada zaman-mekân çerçevesinde yapılan kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışma alana bu yönde bir katkı sağlamasının yanı sıra 2000 sonrası politik Türk sinemasının durumu ve Türkiye’de politik sinemanın ne kadar var olabildiği tartışmaya açılacaktır. Bu çalışma kapsamında 2000 sonrası politik Türk sinemasının dönemin sosyolojik, kültürel ve ekonomik bulguları izleyiciye nasıl yansıttığı da büyük önem taşımaktadır. Ayrıca 2000 sonrası politik Türk filmlerinin ülkede yaşanan olaylara ve mevcut atmosfere nasıl bir perspektiften baktığı da çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

3.1.4. Varsayımlar

Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında taşrada geçen filmler ile dönemin siyasi, toplumsal ve ekonomik durumu arasında bir etkileşimin olduğu ön kabulünden hareket etmektedir. Bu dönemde çekilen politik Türk filmlerinin ülkede yapılan siyasi, toplumsal politikalar çerçevesinde şekillendiği ve Türkiye’de politik film yapmanın zorluğu diğer ön kabuller arasındadır.

3.1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın kapsamını öncelikle Türkiye’deki siyasi, sosyo-ekonomik durum ve politik sinema ilişkisini açıklamak için yapılan literatür taraması oluşturmaktadır. Ardından bu ilişkilerin sinemaya yansımaları ortaya koymak amacıyla 2000 sonrası politik Türk filmleri ele alınacaktır. Çekilen filmlerin tamamını ele almak ve incelemek zaman ve çalışmanın kapsamı açısından mümkün olmadığından dolayı zaman-mekân kapsamında taşrada geçen 4 politik film çalışmada incelenecektir. Bu filmler yönetmenlerin bakış açısı, kullanılan üslup, içerik faktörleri dikkate alınarak analiz edilecektir.

3.1.6. Evren ve Örneklem

Hazırlanan çalışmanın evreni 2000 sonrası Türk sinemasında taşrada geçen politik filmlerdir. Çalışmanın örnekleme ise 2000 sonrası çekilen politik filmlerde taşrada zaman ve mekanın ele alındığı: *Sonbahar (2008)*, *İki Dil Bir Bavul (2008)*, *Mustang (2015)* ve *Ahlat Ağacı (2018)* filmleridir.

3.1.7. Yöntem

Bu çalışmada araştırmanın teorik çerçevesini ortaya koyabilmek amacıyla ayrıntılı bir literatür taraması yapılmıştır. 2000 sonrası dönemde üretilmiş olan dört politik film *Sonbahar (2008)*, *İki Dil Bir Bavul (2008)*, *Mustang (2015)*, *Ahlat Ağacı (2018)* filmleri, 19 yıldır ülkede yapılan siyasi ve toplumsal politikalar kapsamında öne çıkan etnik kimlik, eğitim, toplumsal cinsiyet ve düşünce suçu gibi kavramlar temel alarak seçilmiştir. Filmler konu, karakter ve mekân olarak başlıklandırılmış, “zaman-mekân” çerçevesinde ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir.

3.2. Bulgular Ve Yorumlar

Çalışmanın bu bölümünde, 2000 sonrası bağımsız Türk sinemasında çekilen politik filmler arasından seçilen *Sonbahar (2008)*, *İki Dil Bir Bavul (2008)*, *Mustang (2015)* ve

Ahlat Ağacı (2018) filmlerinde taşrada zaman-mekanın nasıl ve ne şekilde ele alındığı analiz edilecektir.

3.2.1. Sonbahar (2008)

3.2.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Özcan Alper

Yapımcı: Serkan Acar

Senarist: Özcan Alper

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Kurgu: Thomas Balkenhol

Süre: 99 dk

Oyuncular:

Onur Saylak Yusuf

Megi Kobaladze Eka

Serkan Keskin Mikail

Raife Yenigül Gülefer

Cihan Çamkerten Onur

Serkan Pirpir Cihan

3.2.1.2. Filmin Öyküsü

Özcan Alper'in ilk uzun metrajlı filmi olan *Sonbahar*'da, siyasi düşüncesinden dolayı uzun yıllar cezaevinde kalan, *Hayata Dönüş Operasyonunu* bizzat yaşayan ve işkence gören Yusuf'un sağlık sorunlarından dolayı tahliye olduktan sonra köyüne dönmesi ve burada ölümünü beklerken yaşadıkları anlatılmaktadır. Yaşlıların çoğunlukta yaşadığı köyde Yusuf vaktini en çok çocukluk arkadaşı Mikail ile geçirmektedir. Geçen zaman karakterde büyük bir değişim yarattığı gibi ailesinde ve çevresinde de değişimler yaşanmıştır. Yusuf cezaevinde iken babası ölmüş, ablası ve sevdiği kız evlenmiştir. Kaçırıldığı zaman ve içerisinde yer alamadığı birçok olay Yusuf'un iç hesaplaşma yaşamasına neden olmaktadır. Cezaevinde yaşadıkları da Yusuf'ta kapanmaz yaralar bırakmıştır bu nedenle karakter çok kere tutukluluk sürecini hatırlamaktadır. Hayattan

hiçbir beklentisi olmayan ve sadece ölümünü bekleyen, kendini buna hazırlayan Yusuf Elka ile tanışıp ona âşık olunca, Elka için son bir mücadeleye girmiştir. Yönetmen bu filmle 90'lı yılların politik ortamını arka plana alarak yarı belgesel bir üslupla bir dönemi izleyiciye sunmaktadır.

3.2.1.3. Filmin Karakterleri



Yusuf: Genç yaşta üniversite eğitimi için köyünden ayrılan ve ideolojik görüşü sebebiyle uzun yıllar cezaevinde kalıp işkence gören Yusuf, yaşadıkları sebebiyle oldukça içine kapanık ve kendini insanlardan soyutlamış, sürekli geçmişi hatırlayıp iç hesaplaşma yaşayan, bu sebeple de tahliye olduktan sonra günlük yaşama ayak uydurmakta zorluk çeken, köylüler tarafından “*anarşik*” olarak tanımlanan bir karakterdir.



Elka: SSCB'nin dağılmasıyla geçim sıkıntısı çeken, kızı ve annesine bakabilmek için Gürcistan'dan Artvin'e gelen Elka, istemese de hayat kadınlığı yapmaktadır. Nafaka alamadığından dolayı kocasıyla görüşmek istemeyen ve hayat savaşını tek başına vermeye çalışan Elka güçlü bir karakterdir.



Mikail: Yusuf'un çocukluk arkadaşı olan ve üniversiteyi kazanamadığından dolayı baba mesleğini yapmak zorunda kalan Mikail taşraya hapsedilen bir karakterdir. Yusuf gibi sol görüşte olan ancak onun kadar cesur olmayan ve sistemin dışına çıkmayan Mikail, toplumun ona dayattığı sorumluluklar altında ezilmektedir. Yusuf'un psikolojisinden anlayan ve onun yanında olan da bu karakterdir.



Gülefer: Uzun yıllar boyunca oğlunun cezaevinden çıkmasını bekleyen ve bu süreçte eşini kaybeden yalnız bir kadın olan Gülefer, geleneksel taşra kadınının özelliklerini barındırmaktadır. Namazını kılan, kapalı,

günlük ev işlerini yapan kadın, oğlu cezaevindeyken evin sorumluluğunu tek başına üstlenmiş, güçlü bir karakter profili çizmektedir.

3.2.1.4. Filmin Mekânları

Film, Artvin’de Çamlıhemşin-Fırtına Vadisinin bir köyünde geçmektedir. Filmin girişinde Yusuf’un hayatında dönüm noktası olan cezaevi görüntüleri kullanılmıştır. Cezaevinden tahliye olduktan sonra Yusuf, her şeyin başladığı baba evine dönmüştür. Odasında gençlik yıllarında savunduğu ve uğruna ağır bedeller ödediği, kendi ideolojisini yansıtan posterler ve afişler vardır.



Resim 3.1. *Sonbahar*/ Yusuf’un odası

Yusuf’un hayatını etkileyen Elka ile tanışması ise Mikail’in onu zorla götürdüğü meyhane ortamında gerçekleşir. Mikail’in sarhoş olması sebebi ile kasabada kalmak zorunda olan iki arkadaş geceyi geçirmek için otel odasına geçtiklerinde Elka, Yusuf’un odasına gelir. Yusuf kendisini diğer müşteriler gibi zannedip soyunmaya başlayan Elka’ya istediğinin bu olmadığını söyler ve iki karakter arasında duygusal bir bağ kurulur. Otel odasının bir diğer anlamı da Elka’nın hapsolmuşlüğüne göstermesidir. Kadının otel odasının penceresinden dışarıya baktığı sahnelerin sık gösterilmesi de karakterin bir hücre içerisindeymiş gibi hissettiği ruh halini anlamak açısından önemlidir.



Resim 3.2. *Sonbahar*/Elka’nın tutsaklığı



Resim 3.3. *Sonbahar*/Doğaya teslim olma

Yusuf'un arkadaşı Mikail ile yaylaya çıkması karakterin doğaya teslim olmasını göstermektedir. Özellikle Yusuf'un kendini karların üzerine bırakması bu teslimiyetin bir göstergesidir. Filmin yönetmeni de yaylaya çıkma olgusunun filmde önemli bir anlatıma sahip olduğunu ve Yusuf için özgürlüğü temsil ettiğini söylemektedir (Alper, 2015:118). Yönetmenin bu söyleminden hareketle Yusuf'un yaylaya çıkması politik olandan ve toplumsal alandan uzaklaşma isteğini de göstermektedir.



Resim 3.4. Sonbahar/Deniz durgun ve sakin **Resim 3.5.** Sonbahar/Deniz dalgalı ve hırçın

Filmin önemli mekânlarından birisi de iskeledir. Burada Yusuf'un duygu durumu deniz metaforu ile verilmiştir. Karakterin ölümünü beklediği ve hayattan kendini soyutladığı, içine kapanık durumda olduğu zaman deniz sakin ve durgun, Elka ile yakınlaşmaya başlayıp ona âşık olduktan ve onu kaybettikten sonra deniz dalgalı ve hırçın gösterilmiştir.

3.2.1.5. Filmin “Zaman-Mekân” Kavramı Açısından Analizi

Sonbahar filmi, Hayata Dönüş Operasyonunun belge görüntüleriyle ve cezaevinde bir askerin anonsu ile başlamaktadır: *“Dikkat Dikkat! İnsan hayatı en değerli varlıktır. Kendinizi düşünmüyorsanız, sizleri merak ve kaygıyla bekleyen sevdiklerinizi, ana babanızı ve kardeşlerinizi düşünün. En sevdiğiniz arkadaşlarınızı ölüme atarak hiçbir şey kazanamazsınız. Tamamen insani amaçlarla planlanan bu müdahalede hiçbirinize zarar gelmesini istemiyoruz. Bize direnmeyiniz. Teslim olduğunuz takdirde hasta, yaralı ve ölüm orucunda olanlar derhal hastaneye nakledilecek, diğerleri de F tipi cezaevlerine nakledilerek bayrama ailelerinizle görüşerek geçireceksiniz. Her şeye rağmen yaşamak güzeldir.”* Bu sözleri söylerken askerlerin ellerindeki silahlarla beklemesi, müdahalenin insani boyutlarını tartışılır hale getirmektedir. Direniş, egemen ideolojinin istemediği bir şeydir. Askerin bu anonsu da suçluların insani şartlarda yaşaması için iktidarın egemenliği altında kalmalarını ve sistemin dışına çıkmamalarını öğütlemektedir. Bunun dışına çıkanlar

egemen güçler tarafından baskılanmakta ve cezalandırılmaktadır. Bu noktada Bauman'ın öne sürdüğü “bahçıvan devlet” kavramını hatırlamakta yarar vardır. Kavram, sistemin dışına çıkanların cezalandırılması ve ötekileştirilmesi adına önemlidir. Yazara göre devlet, toplumdaki ahlaksal davranış kurallarını da belirlemektedir. Bu kurallar kutsal sayılmakta ve bunun dışına çıkanlar ötekileştirilmektedir. Devlet memurları ise bu kurallar çerçevesinde ahlak bekçisi rolüne bürünmekte, var olan düzenin değişmemesi için görevlerini yerine getirmektedir. Bauman (1997: 42, 84 ve 126) modern devleti bir bahçeye benzetmektedir ve zehirli bitkilerin bahçeden temizlenmesi gerektiğini söylemektedir. Devlet de kendisine karşı olan ve zararlı gördüklerini toplumdan ayıklamaktadır. Düzene aykırı olanlar toplum dışına itilmelidir. Bu yollar da işe yaramadığında devlet bu kişileri öldürme yoluna gitmektedir. Hayata Dönüş Operasyonu da bahçedeki ayırık otların ayıklanması için yapılan bir müdahaledir. Filmin ana karakteri de bahçedeki ayırık otlarından biridir ve Yusuf özelinde bir dönemin ötekileştirilmiş gençliğinin travmaları gözler önüne serilmektedir. Ayşe Batur (2011: 9), ülkenin hayata dönemeyen politik atmosferinin 1990'lardan günümüze kadar devam ettiğini söylemektedir.



Resim 3.6. *Sonbahar*/Yusuf'un Hastalığı

Operasyonun belge görüntülerinden sonra filmde kurmaca bölüme geçilmektedir. Cezaevi koridorlarından revire doğru yürüyen Yusuf'un, doktor muayenesinden sonra ciğerlerinin iflas ettiğini öğreniriz. Tam bu esnada Yusuf'un pencereden baktığı tarafta karga görüntüsü verilmektedir. Film boyunca da Yusuf'un etrafında karga görülmekte ve bir anlamda Yusuf'un azalan vaktini, ölümünün yaklaştığını simgelemektedir. Karakterin

cezaevinde başlayan görüntüleri ruh halini zamansal ve mekânsal olarak anlamak açısından önemlidir. Yusuf'un burada yaşadığı travmalar tahliye olduktan sonra bile karakterin hayatını etkilemekte, en ufak bir ayrıntı zamansal açıdan ona çektiği acıları hatırlatmaktadır. Mekânsal açıdan ise karakterin taşraya dönüşü kendi kimliğini ve taşranın kent karşısındaki kimliğini ortaya koymaktadır. Yusuf egemen ideolojiye ters olan siyasi düşüncesi sebebiyle cezaevinde zorlu süreçler geçirmiş, baskılanmış ve ötekileştirilmiştir. Karakterin hastalığı sebebiyle tahliye olduktan sonra taşraya dönüşü de bu anlamda önemlidir. Çünkü taşra da kent karşısında ötekileştirilmiş, dışlanmış bir mekândır.

Yusuf tahliye olduktan sonra memleketine gelir. Köyüne gitmek için bindiği minibüste iki yolcunun gündeminde çevre sorunları vardır. Yolculardan biri yağın şiddetli yağmurun küresel ısınmadan kaynaklandığını ve artık dünyanın çivisinin çıktığını, sonunun geldiğini söylemektedir. Bir yandan da sırf siyasi düşüncesinden dolayı senelerce cezaevinin zor şartları altında yaşamış, işkence görmüş, hayatının 10 yılını kaybetmiş, birçok şeyden mahrum bırakılmış Yusuf'un donuk yüz ifadesi gösterilmektedir. Yusuf, taşralılar için kentin politik tarafını temsil etmektedir ve geçen zaman karakteri kendi memleketinde bir yabancı haline getirmiştir. Taşranın küçük yapısından kaynaklı olarak herkesin birbirini tanimasından dolayı, buraya gelen bir yabancı (Yusuf) merak konusu olmakta, kibar yolla kim olduğu sorgulanmaktadır.



Resim 3.7. *Sonbahar/Taşraya hapsolmuşlük* **Resim 3.8.** *Sonbahar/Dışarıdaki cezaevi*

Yusuf eve geldiğinde annesini divanın üstünde dışarıyı seyredirken bulur. Bu bir anlamda karakterin annesinin de taşraya hapsolmuşlüğü göstermektedir. Annesinin içerisinde yer aldığı dağ, taş, ev kendi sınırlarını çizmekte ve başka türlü bir cezaevinin içerisinde yer aldığını göstermektedir. Yusuf'un da durumu bundan farklı değildir. Karakterin odasının penceresindeki parmaklıklardan dışarıyı seyredişi onun sınırlılıklarını belirlemektedir. Yusuf'un odasında uyuyamayışı ve uyumak için dışarıya çıkışı da bir

anlamda uzun yıllar kapalı bir yerde kalmasının travmatik boyutlarını göstermektedir. Sevcan Sönmez (2015: 26), “*Travmatik anılar, sıradan anılara ya da geçmişe ait başka üzücü olayların anılarına benzemez, ağırdır, yüzleşilmesi zordur, bilinçaltına itilmiş ve bastırılmıştır*” demektedir. Yusuf’un devamlı kendini cezaevindeymiş gibi hissetmesi, yaşadığı olayların ağırlığından kaynaklanmakta ve bundan dolayı karakter kapalı alanlarda kalmak konusunda zorluk çekmektedir.



Resim 3.9. *Sonbahar*/Yusuf’un sessizliği **Resim 3.10.** *Sonbahar*/Dalgın bakışlar

Yusuf’un cezaevinden çıktığını öğrenen komşular akşam ziyaretine gelmiştir. Taşranın tipik özelliklerinden olan birbirine bağlı komşuluk ilişkileri de bu sahnede açıkça görülmektedir. Fakat komşuların tek merak ettiği şey F tipi cezaevlerinde kaç kişi kaldığı ya da suçluları bütün gün hücrede tutup tutmadıklarıdır. Kimse Yusuf’un cezaevinde yaşadıklarını sormamaktadır. Yusuf, kalabalığın içinde etrafa dalgın bir şekilde bakmakta ve kıyıda köşede oturmakta, sessiz bir şekilde etrafındaki konuşmaları dinlemektedir. Yusuf çok konuşmamakta ve sessiz hali film boyunca da sürmektedir. Burada sessizlik bir anlatım aracı olarak karakterin ruh halini ifade etmektedir. Karakterin yaşadığı zorluklar ve gördüğü işkenceler ona geçmişi hatırlatmakta ve sessiz kalışının sebeplerini oluşturmaktadır. Hatırlama ve unutma pratikleriyle ilgilenen bu filmde sessizlik de kaçınılmaz bir motif olarak izleyiciye sunulmaktadır (Köksal, 2016: 99). Yusuf’un sessizliği ise onun yaşadığı travmaları izleyiciye aktarmak açısından önemli bir anlatım aracıdır. Komşuların evlerine giderken duyulan ayak sesleri ile Yusuf’un cezaevinde askerlerin ayak seslerini hatırlaması ve gece rüyasında kâbuslar görmesi yine bu travmatik ruh halinin etkisinden kaynaklanmaktadır. Genel olarak karakterin kadrajda hep kıyıda köşede kalmış hali de onun sistem tarafından dışlanmış, ötekileştirilmiş halini göstermektedir.



Resim 3.11. *Sonbahar/Kâbus*



Resim 3.12. *Sonbahar/Doğaya teslimiyet*

Yusuf'un yine odasında uyuyamayıp dışarıda uyuduğu bir günde Onur onların ziyaretine gelmiştir. Onur ortaokul çağlarında bir çocuktur ve Yusuf'la olan sohbetinde matematik dersinin kötü olduğundan bahsetmektedir. Yusuf, Onur'a matematik dersi vermeyi teklif etmektedir. Karakterin çocuğa matematik dersi konusunda yardım etmesi hayata tutunma, kendi yaşamı için bir amaç edinme çabasını da göstermektedir. Onur ile devam eden konuşmasında çocuk ona bunca yıl nerede olduğunu sormaktadır. Cezaevinde olduğunu söyleyen Yusuf'a karşılık Onur, “*Cezaevi nerede uzakta mı?*” sorusunu sorar. Bunun cevabını yönetmen sonraki sahnelerde Yusuf ile Mikail'in konuşmasında vermektedir. Mikail'in Yusuf'a “*Ben de üniversite olmayınca babamın yanında işe girdim. Güya üç beş ay takılıp kaçacaktım, sonra baktım on yıl olmuş. Bakma bura da başka türlü hapisane*” demesi, taşranın cezaevinden farklı olmadığını göstermektedir. Burada yaşayanlar taşranın yavaş, monoton, içe dönük akışında hapis hayatı yaşamaktadır. Bu anlamda cezaevi sanıldığı kadar uzakta değildir.

Çarşıya indiği bir günde Yusuf, kitap almak için kırtasiyeye girer ve Elka ile ilk kez karşılaşır. Rus romanı arayan kadına yardımcı olan Yusuf'a kırtasiyeci, kadının arkasından “*Valla bunların orospuları bile kültürlü abi*” demiştir. Bu sahne taşranın geleneklere bağlı, kendisine yabancı olana karşı önyargılı, dar görüşlü yönünü temsil etmektedir. Taşrada kadın, namus kavramı üzerinden tanımlanmakta ve Elka'nın hayat kadını olması kırtasiyecinin kadını “*okumuş orospu*” olarak görmesine sebep olmaktadır. Taşralı kadın çocuklarına annelik, kocasına kadınlık ve evinin işlerini yapmakla mükelleftir. Kasabaya inen, burada vakit geçiren, bir bakıma sokağın sahibi olan erkektir. Elka'nın bir kadın olarak arkadaşı Maria ile birlikte sokağa yani erkeklerin alanına çıkması ve hayat kadınlığı yapması, kırtasiyecinin onu bu şekilde tanımlamasına neden olmaktadır. Elka'nın yaptığı iş, taşralının ahlaki değerlerine uymadığından dolayı karakter toplum tarafından

dışlanmaktadır. Nuri Bilgin (2007: 187), “Ötekini meşrusuzlaştırma, otomatik olarak kendini meşrulaştırmayı sağlar” demektedir. Yusuf’un, kırtasiyecinin sözlerine sinirlenmesi de kendisi gibi ötekileştirilmiş, dışlanmış Elka ile özdeşleşmesinden kaynaklanmaktadır.



Resim 3.13. *Sonbahar*/İki ötekinin karşılaşması

Yusuf’un Elka ile tekrar karşılaşması, Mikail’in ısrarıyla gittikleri meyhanede gerçekleşmektedir. Yusuf’un lavaboya gittiği bir anda Mikail, işe çıkan Elka ve arkadaşı Maria’yı masalarına davet etmektedir. Gece sonunda Mikail’in sarhoş olmasıyla iki arkadaş geceyi geçirmek için kasabadaki bir otelde kalmaktadır. Yusuf, otel odasında Elka odasına gelir, parasının ödendiğini söyler ve soyunmaya başlar. Elka’yı engelleyerek istediğinin bu olmadığını söyleyen Yusuf karşısında kadın şaşırır. Daha sonra sohbet etmeye başlayan iki karakterin en önemli anlarından biri de Elka’nın Yusuf’a “*Peki sen en güzel yılları sosyalizm istedin de hapiste yattın? Sen delisin?*” dediği sahnedir. Elka’nın sosyalist rejimi yaşayıp hayal kırıklığına uğraması ve SSCB dağıldıktan sonra maddi sıkıntılar çekmesi, bu sebeple ülkesinden ayrılp burada hayat kadınlığı yapması açısından Yusuf’a söylediği söz anlamlıdır. Sevilay Çelenk, *Sonbahar’a Ağıt* yazısında Yusuf ile Elka’nın otel odasındaki sohbetini “*sosyalizmin Sovyet tecrübesine en ağır bedeli ödeyen kadınların dramıyla karşılaşma*” diyerek değerlendirmektedir (www.bianet.org, 11.05.2019). Yusuf’un ütopyası haline gelen sosyalizmi bizzat yaşayan Elka için bu ideoloji bir hayal kırıklığı olmuş ve kadın istemediği bir işi sırf çocuğuna bakabilmek için yapmak zorunda kalmış, tıpkı Yusuf’un sosyalizm uğruna ötekileştirilmesi gibi toplum tarafından ötekileştirilmiştir. Bu anlamda otel odası, toplum tarafından dışlanan, ötekileştirilen iki karakterin karşılaşma mekânı olması açısından önemlidir.

Kasabadan eve döndükten sonra Yusuf'un annesi ile konuşmasında annesi, babasının ona ölmeden önce kırıgın olduğunu söylemekte ve hapisteyken onu ziyaret etmemesinin bu kırıgınlıktan, kızgınlıktan kaynaklandığını ifade etmektedir. Annesinden duydukları Yusuf'un iç hesaplaşma yaşamasına neden olmaktadır. Aile fotoğraflarına baktığı sahne, kaybettiklerinin arkasından yaşadığı üzüntüyü göstermektedir. *“Aile fotoğrafı, mahremiyet duygusuyla perçinlenmiş bir özel alan nesnesidir; kolektif bir yapılanmadan ortaya çıkan aile belleğinin hem koruyucusu hem de kurgusunun yansıyan görüntüleridir”* (Erkonan, 2014: 123). Yusuf önceki sahnelerde cezaevindeyken ailesine yazdığı mektubu da bulmuştur. Bulduğu mektuplar karakterin geçmişiyle yüzleşmesine, yaşadıklarını tekrar hatırlamasına neden olmuştur. Aileye ait bir anı, bellekte sadece o andaki şekliyle ortaya çıkmamakta, ondan öncesi ve sonrasında yaşananlarla şekillenmektedir (Halbwachs, 2016: 197). Yusuf'un aile fotoğraflarına bakarken ve babasına yazdığı mektubu okurken hissettiği duygu onu sadece o ana götürmemektedir. Yusuf, kaybettiği on yılın onda bıraktığı psikolojik tahribatla da anılarına bakmakta ve hatırlamaktadır. Karakterin öğrencilik fotoğraflarına baktığı sahnede ise yönetmen filmin başında olduğu gibi belge görüntüleri kullanmış, o dönemde yaşanan öğrenci yürüyüşlerine, eylemlere ve sokağa taşan şiddete yer vererek, yaşananların gerçekçiliğini filmin anlatımı açısından desteklemiştir. Bu sahneler filmdeki zaman kullanımını açısından önemlidir. Karakterin yazdığı mektubu bulması, aile ve gençlik fotoğraflarına bakması, F tipi cezaevleri hakkında çıkan haberi izlemesi onu geçmişe götürmekte, yaşadıklarını hatırlatmakta ve iç hesaplaşma yaşamasına neden olmaktadır.



Resim 3.14. *Sonbahar*/Yusuf ve Cihan buluşması

Yusuf'un geçmişi hatırlayarak yaşadığı i hesaplaşmaya rağmen aynı ideolojiyi ve kaderi paylaştığı çocukluk arkadaşı Cihan'la buluşması, karakterin mücadeleci tarafını anlamak açısından önemlidir. Cihan'la konuşurken arkadaşı ona, *“Abisi ne yapalım? Hayattan bizim payımıza da bu düştü. Ama hiçbir Şey boşuna değildir. Yine yaşanması gerekiyorsa yine yaşarız”* demektedir. Bu konuşma iki arkadaşın da girdiği mücadeleyi kaybetmelerine rağmen pişman olmadıklarını göstermektedir. Sonraki sahnelerde de Yusuf'un birçok Şeyi kaybetmesine neden olan sosyalizm inancı ve hayranlığı televizyonda Rus patencilerin yaptıkları kuğu balesi ve Vanya Dayı'yı izlemesinde görülmektedir. Vanya Dayı filmindeki kadının *“Ne yapalım Vanya Dayı? Yaşamak gerek. İstemesek de yaşayacağız Vanya Dayı. Önümüzde çok uzun günler, bolca akşamlar var. Alın yazımızın bütün sınavlarına sabırla katlanmaya çalışacağız. Başkaları için ekip bieceğiz. Dinlenmek bilmeden çalışacağız. Ecel saati gelip atınca, uysalca veda edeceğiz ve orda Şöyle diyeceğiz: dünyada acı çektik, çok gzyaşi döktük, büyük üzüntüler yaşadık. Tanrı acıyacak bize ve ikimiz sevgili dayıciğim yaşamaya başlayacağız. Parlak, güzel, sevimli bir hayatımız olacak. Buradaki mutsuzluklarımızı sevecenlikle hoşgörüyle hatırlayacak ve geçmişe gülümseyerek bakacağız”* sözleri Yusuf'un i sesi gibidir ve karakterin sosyalizme olan inancını vurgulamaktadır. Yusuf, sosyalist mücadelenin içerisinde yer alarak birçok acılar yaşamış olmasına rağmen bu ideolojiye sıkı sıkıya bağlıdır. Karakter bu inanç doğrultusunda yara almış olmasına karşın, kk çocuğa matematik dersi vererek, eski eşyaların arasından bulduğu tulumu tamir etmeye çalışarak, bir Şekilde yaşama tutunmaya uğraşmaktadır. Yusuf'un tulumu tamir etmeye çabalaması, karakterin hastalığı göz önünde bulundurulduğunda önemli bir detaydır. İflas etmiş ciğerlerine rağmen tulumu üflemesi ve onu tamir etmesi, lme inat hayata bağlılığını göstermektedir. Fakat Yusuf'un yaşadığı acıların derinliği fazla ve bıraktığı hasar büyüktür. Film boyunca karganın Yusuf'un olduğu çoğu karede yer alması, babasının mezarına doğru yürürken sararmış yaprakların etrafına düşmesi ve evin içinde saat sesinin belirgin duyulması karakterin kalan az zamanını simgelemektedir. Özellikle filmin sonlarına doğru saat seslerinin Yusuf'un odasını doldurması karakterin ölümünün habercisidir.



Resim 3.15. *Sonbahar*/Yusuf ve Mikail'in sohbeti

Yusuf uzun zamandır Mikail'e yaylaya çıkmak için ısrar etmektedir. Arkadaşının ısrarını kabul eden Mikail, Yusuf ile yola çıktıklarında yolda yaşlı bir tanıdığı görür ve arabaya alırlar. Yaşlı adam Mikail'e Yusuf'u göstererek "*Ula Mikail, bu delikanlı kimdir bunu çıkaramadım?*" diye sorduğunda Mikail, Cemal amcanın hapisteki oğlu cevabını verir. Yaşlı adam hatırlayarak Yusuf'u anarşik olaylara karışan kişi olarak tanımlamaktadır. Taşranın politik olana tavrı da bu sahnede açıkça görülmektedir. Taşra genel olarak hep kentin gölgesinde yaşamış olmasına rağmen merkezle uyum içerisinde olmuştur. Bu nedenle Yusuf ideolojisi sebebiyle kentten dışlandığı gibi taşradan da anarşik olması sebebiyle dışlanmaktadır. Taşralının da Yusuf'a tavrı; onu anlamak, aralarına almak yerine anarşik diyerek ötekileştirmek olmuştur. İki arkadaşın yayladaki eve geldiğinde yaptıkları sohbet de 1990'lardan sonra kentte olsun taşrada olsun insanların daha kendi içlerine dönük yaşaması ve yalnızlaşmasını vermesi açısından önemlidir. Mikail, Yusuf ile konuşmasında "*Eskiden doğru ya da yanlış bir yaşama, bir sosyalizm umudu vardı. Şimdi onu da yaktılar, yıktılar (Yusuf gibi). Karılar şimdi orospuluk yapıyor. Erkekler de fabrika demirlerini yağmalayıp satıyor*" demektedir. Mikail'in bu söylemi toplumsal değerlerin giderek yok olmasına başlamasını, bireylerin yalnızlaşmasını ve aralarındaki mesafelerin artmasını, karakterin bu gidişattan duyduğu hayal kırıklığını vurgulamaktadır. Taşra, ahlaki değerlerin sıkı korunduğu, insani ilişkilerin kuvvetli olduğu mekândan, Mikail'in söylemiyle bu değerlerin kentte olduğu gibi örselendiği, bireylerin giderek yalnızlaştığı bir mekâna evrilmiştir. Ayrıca iki arkadaşın gittikleri yayla evi toplumsal ve bireysel konuların sorgulandığı bir mekân olarak konumlanmıştır.

Yusuf'un yayla dönüşü durumu ağırlaşmıştır. Karga sesi filmde daha baskın bir şekilde duyulmaya başlamıştır. Ertesi gün Yusuf, annesinden köyden birinin öldüğünü öğrenir ve cenazesine katılır. Burada kadınların ağlayıp, ağıt yakmalarını izleyen Yusuf,

bir bakıma da kendi cenazesini izlemektedir. Cenazeden sonra Yusuf, otele Elka'nın yanına gider. Karakter bir şekilde Elka ile hayata tutunmaya çalışmaktadır. İki ötekiyi bir araya getiren otel odası onları daha fazla birbirine yaklaştırmaktadır. Yusuf ile Elka burada sevişir ve seviştikten sonra yatakta cenin pozisyonunda uyuma görüntüleri verilir. Acı çeken ve birbirlerini iyileştirmeye çalışan bu iki aşığın uyuma sahnesi onların savunmasızlığını göstermektedir.



Resim 3.16. *Sonbahar/Doğaya haykırış* **Resim 3.17.** *Sonbahar/Yusuf'un çaresizliği*

Yusuf, durumunun ağırlaştığı bir günde, annesinin komşularına onu evlendirmek istediğini söylediği konuşmaları duymaktadır. Bu sahnede saatin sesleri Yusuf'un odasını kaplamakta, annesi onu evlendirmek istese de karakterin ölümünün yaklaştığı mesajı verilmektedir. Yusuf ise Elka'ya âşıktır fakat kendisi için kaçınılmaz sonun da farkındadır. Bu gerçekliğin altında ezilen Yusuf, Mikail'in arabasını alarak hızla sürmeye başlamaktadır. Kafasında hem askerın anonsu, hem annesinin sözleri, hem Elka'nın sözleri birbirine karışmaktadır. Yusuf daha fazla dayanamayarak arabayı durdurur ve doğaya karşı haykırır. Bu bir anlamda onun kaybettiği 10 yılının, tüm yaşadıklarına rağmen bir kadını sevmenin ve onu kaybedecek olmanın çılgınlığıdır. Etrafını saran dağların yanında Yusuf küçük görünmektedir. Karakterin doğaya karşı kadrajda küçük görünmesi onun çaresizliğini göstermektedir.



Resim 3.18. *Sonbahar*/Yusuf'un ölümü

Yusuf, Elka ile tanışmadan önce ölümü kabul etmiş bir karakterdir. Elka ile tanışıp ona âşık olması karakterin hayatta kalma isteğini de arttırmaktadır. Filmin sonlarına doğru iskelede Yusuf'un yanına gelen Elka'nın ona "*Keşke her şeyi geride bırakıp uzun bir yolculuğa çıkabilseydik seninle*" demesiyle Yusuf, arkadaşı Mikail'in yanına giderek pasaport konusunda yardım istemekte ve Elka için tekrar hayata tutunarak mücadele etmektedir. Fakat Elka vizesinin süresi bittiği için ülkesine dönmek zorunda kalmıştır. Yusuf pasaportu almış olmasına rağmen Elka'nın gittiğini öğrenir. Karakter çaresizce evine döner ve bu sahneden sonra sonbaharın bittiği, karların dağları kapladığı görüntüler verilir. Mevsim artık kıştır ve Yusuf'un yolculuğu bitmek üzeredir. Son sahnede Yusuf, tulumu tamir etmiş ve çalmaktadır. Oğlunun tulumu çalmasını dinleyen annesi ayağa kalkarak pencerenin parmaklıklarından dışarı bakmakta ve dışarıda Yusuf'un tabutu taşınmaktadır. Böylelikle Yusuf'un hapsolmuşluğu cezaevinde başlayarak taşrada ölümü ile birlikte son bulmuştur. Yusuf'un ölümü bir kuşağın ölümünü de simgelemektedir. Ekranda "*Her daim düşleri peşinde koşan sabırsızlık zamanının güzel çocuklarına...*" yazısı görünür ve ekran kararır. Yönetmen bu yazı ile kendi politik tavrını da ortaya koymaktadır.

3.2.2. İki Dil Bir Bavul (2008)

3.2.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Orhan Eskiköy, Özgür Doğan

Yapımcı: Orhan Eskiköy, Özgür Doğan

Senarist: Orhan Eskiköy

Görüntü Yönetmeni: Orhan Eskiköy

Kurgu: Orhan Eskiköy

Süre: 81 dk

Oyuncular:

Emre Aydın Emre Hoca

Zülküf Yıldırım Öğrenci Zülküf

Rojda Huz Öğrenci Rojda

3.2.2.2. Filmin Öyküsü

Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın ortaklaşa çektikleri bu belgesel¹ film, meslek hayatına yeni başlamış Emre öğretmenin atandığı bir Kürt köyünde 1 yıl boyunca buradaki çocuklara Türkçe öğretme çabasını anlatmaktadır. Kentin olanaklarına alışmış olan Emre, atandığı köyde yoklukla karşılaşmakta ve buraya alışmak konusunda sıkıntı çekmektedir. Öğrencilerinin Türkçe, kendisinin de Kürtçe bilmemesi Emre'nin çocuklarla iletişim kurmasını zorlaştırmaktadır. Başlangıçta büyük bir şevkle çocuklara Türkçe öğretmeye çalışan Emre, başarılı bir sonuca ulaşamadığını gördükçe çaresizliğe kapılmaktadır. 1 yılın sonunda az da olsa Emre öğretmen ve öğrencileri, birbirini anlamaya başlamaktadır. Özgür Doğan (2009: 121) filmde, Emre öğretmenin yaşadığı zorlukları anlatılmasının yanı sıra kendi hayat hikâyesini ve ilkokuldaki öğretmenlerinin hikâyesini de anlattığını belirtmektedir. *İki Dil Bir Bavul*'da Emre öğretmen aracılığıyla ana dildeki eğitim sorunu, iki farklı kültür arasındaki uçurum ve Türkiye'deki eğitim sisteminin insanları tek tipleştirmeye dayalı yapısı gözler önüne serilmektedir.

¹ *İki Dil Bir Bavul* türü belgesel olarak nitelendirilmesine rağmen birçok görüş filmin kurmacayı da içerisinde barındırdığı yönündedir. Yönetmenler filmin belgesel olduğunu iddia ederek, Emre öğretmenin ve öğrencilerin hareketlerine ve konuşmalarına hiçbir şekilde müdahale etmediklerini ve çekimleri tekrarlamadıklarını, zaman ve mekânda oynama yapmadıklarını söylemektedir. Ancak yönetmenler *İki Dil Bir Bavul*'un belgesel olduğunu iddia etmiş olmalarına rağmen Orhan Eskiköy'ün film için "yaratıcı bir yorum" ifadesini kullanması filmin kurmaca yönünü de kabul ettiklerini göstermektedir. Ayrıca filmin diğer yönetmeni Özgür Doğan, filme başlamadan önce yazdıkları tretmana bağlı kaldıklarını ve başından beri kafalarında belirledikleri görselliği elde etmeye çalıştıklarını söylemektedir. Bu anlamda film içerik olarak belgesel türüne uygun olmasına rağmen görsellik olarak kurmacaya yakın olmaktadır (Ertürk, 2012: 122-126 ve 129-131).

3.2.2.3. Filmin Karakterleri



Emre: Üniversiteden yeni mezun olmuş Emre, öğretmen olarak atandığı Kürt köyüne hem kültürel olarak hem de yaşam standartlarının düşük olması sebebiyle uyum sağlayamayan, zorluk çeken bir karakterdir. Kendisinin Kürtçe öğrencilerinin de Türkçe bilmemesi Emre'nin onlarla iletişime geçememesine ve karakterin giderek çaresizleşmesine neden olmaktadır. Kaldığı köyün olanaksızlıkları ve buradaki insanlarla iletişim kurma güçlüğü de Emre'yi yalnızlaştırmaktadır. Ancak Emre'nin tüm sıkıntılara rağmen yılmayarak çocuklara Türkçe öğretmeye çalışması onun özverili bir kişiliğe sahip olduğunun da göstergesidir. Emre'nin öğretmen olması ve devlet adına çalışması onu köylüler tarafından saygı duyulan ve ciddiye alınan bir kişi yapmaktadır.



Zülküf: Sergilediği doğal davranışlar, rahat ve umursamaz tavırlarıyla sınıftaki diğer öğrencilerden ayrılan Zülküf, okulun başlarında Türkçe öğrenmeye direnen bir öğrencidir. Emre ona Zülküf diye seslendiğinde çocuk tepki vermemektedir. Çünkü o adının hep Zilkif diye söylenmesine alışıktır. Zülküf'ün Emre ders anlatırken sergilediği umursamaz ve haylaz tavırları kimi zaman öğretmeni çileden çıkarmaktadır. Öğretmeni onu uyardığında çocuk arkadaşlarına dönüp sırtıtmaktadır. Karne gününde de öğretmenin ona yazın kitap okuyacak mısın? sorusuna karşılık hayır demekte, ailesine karneyi gösterdikten sonra yere atmaktadır.



Rojda: Emre öğretmenin okumayı öğrenme konusunda en umutlu olduğu öğrencilerinden olan Rojda, utangaç, sessiz ve uysal bir kızdır. Okumayı öğrenmeye hevesi olan kız evde öğrenmek için çalışırken bir yandan da kardeşlerine bakmakta ve annesine ev işlerinde yardımcı olmaktadır. Çabalarıyla okumayı yarım yamalak da olsa öğrenen Rojda, karne gününde öğretmenine yaz tatilinde de ders çalışacağını söylemektedir.

3.2.2.4. Filmin Mekânları

Film, Şanlıurfa'nın Siverek İlçesinin Demirci köyünde çekilmiştir. Filmde temel mekân da Demirci köyüdür. Taşlık ve bozuk köy yolları, geniş ve alabildiğine uzanan bozkırlar, köylülerin kaldığı taş evler, çalışma yerleri olan tarlalar, hayvanlarını otlattıkları meralar filmin kamerasına yansıyan mekânlardır. Bu yerler bakımsızdır ve köylülerin sefaletini göstermektedir.



Resim 3.19. *İki Dil Bir Bavul*/Demirci Köyü

Emre'nin okulun yanında kaldığı ev de küçük, bakımsız ve pistir. Evin çeşmesinden su akmamakta, çoğu zaman Emre'nin telefonu çekmediğinden annesiyle konuşması yarıda kalmakta, kış geldiğinde ise evinde günlerce elektrik olmamaktadır. Ayrıca burada yalnız olan öğretmen evde her işini kendi yapmaktadır. Emre'nin kaldığı ev onun için memnun olmadığı bir mekândır.



Resim 3.20. *İki Dil Bir Bavul*/Emre'nin evi

Resim 3.21. *İki Dil Bir Bavul*/Köy okulu

Filmin önemli mekânlarından olan Emre'nin öğretmenlik yaptığı köy okulu ise daha çok Emre'nin öğrencileriyle kimliksel ve dilsel olarak çatıştığı bir mekân olma özelliği taşımaktadır. Okulun içerisinde sadece tek bir sınıf bulunmakta ve 1. Sınıftan 5. Sınıfa tüm öğrenciler burada yer almaktadır. Emre'nin 1 yıllık zorlu eğitim sürecinin

gösterildiği bu mekân yer yer öğretmenin çaresizliğini yaşadığı yer yer de çabalarının karşılığını aldığı, öğrencileriyle yakınlaştığı bir yerdir.

3.2.2.5. Filmin “Zaman-Mekân” Kavramı Açısından Analizi

İki Dil Bir Bavul filmi, bir minibüsün taşranın engebeli yollarında ilerlediği görüntülerle başlamaktadır. Kameranın merkezinde Emre öğretmenin bavulu bulunmaktadır. Filmin açılışında ilk olarak Emre'nin bavulunun gösterilmesi bir yandan filmin adına işaret etmektedir, bir yandan da karakterin eşyalarını taşımasının yanında bir kültürü ve yaşam biçimini taşıdığını göstermektedir (Bostan, 2013: 198). Bu açıdan bavul metaforik bir anlama da sahiptir.



Resim 3.22. *İki Dil Bir Bavul*/Filmin açılışı



Resim 3.23. *İki Dil Bir Bavul*/Mekânla ilk çatışma

Emre okula geldiğinde önce okulun yanında kalacağı yere bakmaktadır. Evin içi çok bakımsız ve pistir. Okula baktığında tek bir sınıfın olduğunu görmektedir. Evin içi ve okul tıpkı köy gibi bakımsızdır ve Emre'nin bulunduğu yerde su bile yoktur. Karakterin bulunduğu mekânla çatışmasının ilk göstergeleri olan bu yokluk hali de kent karşısında taşranın bulunduğu konumu özetler niteliktedir. Kentin modern görünümünden uzak bu köy karşısında Emre'nin uğradığı hayal kırıklığı annesiyle yaptığı telefon görüşmesinde yansıtılmaktadır: “Hiçbir şey yok ya hiçbir şey. Yani ben köye geleceğimin farkındaydım. Köye çıkacağımı da biliyordum ama ben bu kadar kötü bir yer hayal etmemiştim. En azından suyum olur diyordum. O bile yok yani.” Ertesi gün de mekânla olan derdi kendisini ziyaret eden iki köylü ile ettiği sohbette devam etmektedir: “Su yok elimin altında. Çeşmeden akıyor. Ben ilk defa Doğu'ya geliyorum. Acayip geliyor bu haliyle. Ben Batı'da büyümüşüm. Büyük büyük apartmanların içinde. Neye atsam elimin altındaydı.” Emre bunları söylerken köylüler gülümsemektedir. Emre'nin bu ortama

yabancı olduğu gibi köylüler de onun anlattığı şeylere yabancıdır. Bu sahne taşra ve kent arasındaki zıtlığı da gözler önüne sermektedir.

İlk gün okula öğrencilerden hiçbiri gelmemiştir. Emre tek tek öğrencilerin evlerine gitmektedir ancak hiçbirini evde bulamamaktadır. Çocuklar tarlada çalışmaktadır. Taşrada geçim çoğunlukla tarımla sağlanmaktadır ve küçük büyük demeden evin her üyesi çalışarak eve katkı yapmaktadır. Emre'nin öğrencilerinden olan Eyüb'ü bularak yarın okula gelmeleri gerektiğini söylemesi ile çocuklar ertesi sabah hazırlıklarını yaparak okula gelmektedir. Okulda tek bir sınıf olmasından dolayı Emre 1. Sınıftan 5. Sınıfa öğrencileri gruplayarak ayrı sıralara oturtmaktadır. Emre ilk olarak öğrencilere “*Türkçe biliyor musunuz?*” diye sormakta, öğrenciler ifadesiz bir şekilde öğretmenlerinin yüzüne bakmaktadır. Karakterin yaşadığı ikinci kırılma da taşra da yaşadığı iletişimsizliktir. Emre öğretmen Türkiye toprakları içerisinde olmasına rağmen tamamıyla kendisine yabancı olan bir yerdedir. Öğrencilerini tanımak için sorduğu sorularda söyledikleri isimler ona çok garip gelmektedir. Örneğin bir öğrencisinin ismi Rojda, annesinin ismi ise Hanuz'dur. Emre ise isimleri duyduğunda “*O ne ya?*” diye tepki vererek bulunduğu yere olan yabancılığını ifade etmektedir. Oysa o yöre insanı için bu isimler çok normaldir. Emre'nin öğrencilerine yönelik yabancılığının yanında öğrencileri de öğretmenlerini, konuşması ve giyimiyle kendilerine yabancı görmektedir.



Resim 3.24. *İki Dil Bir Bavul/Kürtçenin yasaklanması*



Resim3.25. *İki Dil Bir Bavul/Türk Bayrağı*

Öğrencileri ile tanışmak konusunda başarısızlığa uğrayan Emre, sınıf kurallarını sayarken ilk dediği şey sınıfta Kürtçe konuşulmasını istemediğidir. Emre'nin “*Kürtçe konuşmayın*” dedikten sonra alt açıdan dalgalanan Türk bayrağının ihtişamlı görüntüsü verilmektedir. Zafer Toprak (2012: 560), 1925'e kadar Kürtçe konuşulmasının Türk topraklarında bir problem teşkil etmediğini ancak Şeyh Sait isyanıyla birlikte Kürtçenin devletin ücra yerlerinde konuşulan bir dil olarak kaldığını ve bu halka Dağ Türkleri

konuştukları dile de Dağ Türkçesi dendiğini söylemektedir. Bu yüzden Dağ Türkçesi konuşulan yerlerde Türkçenin yaygınlaşması ve burada kalıcı olması için okullar önemli bir yere sahiptir. Emre öğretmenin de aslında yapmaya çalıştığı bu ücra köyde Türkçeyi yaygınlaştırmaktır. Sınıfta Kürtçe konuşulmasını yasakladığı görüntüden sonra okulun önünde dalgalanan Türk bayrağının gösterilmesi alt metinde bu düşünce yapısını açığa çıkarmaktadır. Yavuz Küçükalkan (2016: 201-202) da Cumhuriyet rejiminin eğitimi, toplumu ortak bir kimlik altında toplamada, ulus inşa etmede, sömürgeci devletlerle mücadelede ve çağdaşlaşmada kullandığını söylemektedir. Anadolu’da özellikle Siverek gibi Türkçeye yabancı olan yerlerde bu dilin yaygınlaştırılması çabası ülkenin Doğu bölgesini muasır seviyeye getirme amacı da taşımaktadır. Fakat Emre’nin karşılaştığı durum zordur. Çocuklara sorduğu sorulara hep Kürtçe cevaplar alan Emre, annesi ile olan konuşmasında öğrencilerinin Türkçe konuşmamasından dert yanmaktadır: *“Konuşuyon ama boşa konuşuyon gibi oluyor. Hiçbir şey anlamıyorlar. Ben nasıl ders anlaticam. Böyle bakıyorlar. Hiçbir şey anlamıyorlar.”* Annesiyle olan bir diğer konuşmasında ise durumun ortada olduğunu, başta onlara okuma-yazma öğretmeyi amaçladığını söylemektedir. Aslında Emre çocuklara sadece Türkçe öğretmemektedir. Örneğin, ertesi gün sınıftaki öğrencilerin arasına yeni katılan Canan kalemını açarken Emre ona çöp tenekesinin oraya gidip açmasını söylemektedir. Küçük kız için normal olan bu eylem Emre için yanlıştır. Aynı şekilde Zülküf’ün ders ortasında ağzını kapatmadan esnemesi ve doğal davranışları Emre’nin kentli kimliğiyle çocuklara toplum içinde nasıl davranılması gerektiğini öğretmesi hususundaki çabasını da göstermektedir.



Resim 3.26. İki Dil Bir Bavul/Çocukların çabası

Emre çocuklar için çaba sarf ederken aslında çocuklarda bir şekilde öğrenmek için çaba sarf etmektedir. Çocukların derste öğretmenlerinin onlardan yapmalarını istediği şeyleri sürekli göstermek istemesi, evde onlara verilen kitapları incelemesi ve kendilerini

okumaya zorlaması sarf ettikleri çabanın bir göstergesidir. Buna karşılık öğrencilerin aileleri de Emre'nin yaşamını kolaylaştırmak için okulun bahçesinden su çıkartmasına yardım etmekte ve köye uyum sağlaması için onu yalnız bırakmamaktadır. Emre için taşra her ne kadar memnun olmadığı bir mekân olsa da burada yaşayan insanlar taşra insanının yardımseverliğini ve birlik beraberliğini ona göstermektedir. Bu görüntülerin yanında yönetmenler taşranın doğal yaşamını da izleyiciye sunmaktadır. Normal köy standartlarının da altında olan bu yerde yoksulluk hâkimdir. Çocukların giyimleri ve bakımsız görünüşleri de yaşadıkları sefaleti gözler önüne sermektedir. Köyde her şey insan gücüyle yapılmakta, çamaşırlar elde yıkanmakta ve dışarıda taşların üzerinde kurutulmaktadır. Kız çocukları da annelerine evin işlerinde yardım etmekte ve küçük kardeşlerine bakmaktadır.



Resim 3.27. *İki Dil Bir Bavul*/Emre'nin çaresizliği ve yalnızlığı

Her ne kadar çocuklar çaba sarf etse de Emre istediği sonucu bir türlü alamamaktadır ve çaresizliğe kapılmaktadır. Bir gün teneffüs vaktinde diğer çocukların oyununa katılmayan öğrencilerin yanına giden Emre, “*Niye oynamıyorsunuz siz? Anlamıyorsunuz mu hiçbir şey? Anlamıyorsunuz de mi? İyi ben de sizi anlamıyorum zaten. Napacaz?*” diyerek içinde bulunduğu sıkıntılı ve zorlu duruma da bir nevi isyan etmektedir. Aslında Emre'nin iletişimsizliği sadece öğrencileri ile değildir. Onun iletişimsizliğinin bir sebebi de alışmadığı ve uyum sağlayamadığı bu ortamdır. Buradaki iletişimsizlik tek taraflıdır. Emre'nin çaba sarf ettiği tek şey öğrencilerine Türkçe öğretmektir. Fakat buradaki insanları anlamaya çalışmak konusunda bir çaba sarf etmemektedir. Öğretmenin beklediği şey kendisinin anlaşılması olmaktadır. Bu yüzden Emre ortama bir türlü uyum sağlayamamakta, bahçede öğrenciler oyun oynarken kendisi kıyıda köşede düşünceli bir şekilde oturmaktadır. Emre'nin tek iletişime geçtiği kişi de annesi olmaktadır. Nagihan Haliloğlu, Kürtçe konuşulan yerlere Türkçeyi öğretmek için Kürtçeyi bilen öğretmenlerin gönderilmesi gerektiğini, böylelikle daha başarılı sonuçlar alınacağını söylemektedir. Fakat böyle bir durumda da Emre gibi birçok eğitimcinin ülkede böyle hayatlar yaşandığından

haberleri olmayacaklarını eklemektedir. Yine de Emre gibi yeni mezun olmuş genç eğitimcilerin yıllarca görmezden gelinen sorunun içine atılmaları, ülkenin eğitim alanındaki yanlış politikalarını da göstermektedir (www.lacivertdergi.com, 16.05.2019).



Resim 3.28. İki Dil Bir Bavul/Sorunla yüzleşme

Emre çocukların durumunu konuşmak için veli toplantısı düzenlemektedir. Velilere çocuklarının derste Türkçe konuşmadıklarını, sorduğu sorulara Kürtçe cevap verdiklerini söylemektedir. Toplantıya katılan velilerden biri de “*Bak ne güzel hocam burada yabancı dil öğreniyorsun*” diyerek karşılık vermektedir. Emre öğretmeni ise ısrarla velilerden çocuklarına Türkçe konuşmayı teşvik etmeleri gerektiğini belirtmektedir. Fakat velilerin çoğu da Türkçe bilmemektedir. Türkçe bilen aynı veli Emre’ye “*Biraz daha gayret. Çocuklarımızı sizlere emanet ediyoruz. Ne kadar biz yanlış da olsak siz öğretmensiniz, bizden daha iyi biliyorsunuz. Öğreten sizsiniz. Bir kusurumuz varsa affedersiniz*” diyerek belki de hem kimliklerinden ötürü hem kentlinin karşısındaki konumları sebebiyle mahcubiyetini göstermektedir. Fakat kusur ve yanlışlık tam olarak kimlikleri mi yoksa kentin imkânlarına, modernliğine, kültürüne ya da Emre gibi belli bir eğitim seviyesine sahip olmamaları mıdır? Bu sorunun sebep olduğu sonuçlar aynı kişinin Emre’yi evine yemeğe davet ettiği sahnedeki konuşmalarında daha net görülmektedir. Yaşlı adam Almanya’ya gitmek için ona verilen formda yabancı dil kısmına Türkçe yazdığı için nasıl alaya alındığını, “*Kürtçeyi de dil mi yaptın?*” cevabıyla karşılaştığını anlatmaktadır. Türkçe onun için bir yabancı dildir ve adamın devam eden konuşmasında çocukların okula yabancı bir dil (Türkçe) öğrenmek için geldiklerini söylemektedir. Adamın yabancı dil olarak Türkçeyi yazmasından dolayı yaşadığı küçümsenme ve alaya alınma bir anlamda söylemlerinde gizli bir öfkeyi de açığa çıkarmaktadır. Emre ise, adamın anlattığı anısında

alaya alınması karşısında, “İşte bu yanlış” diyerek mahcubiyetini göstermektedir. Filmin yönetmenlerinden Özgür Doğan (2009: 129) ise filmin kimsenin tarafını tutmadığını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Kürtlerin tarafını tutan bir film yapsanız Emre küfredecek; Emre'nin tarafını tutan bir film yapsanız Kürtler küfredecek. Emre'yi faşist, zorba bir öğretmen olarak gösterseydik gelecek en temel savunma şu olurdu: “Bu istisnai bir örnektir. Abartıyorsunuz ve saldırmak için kullanıyorsunuz.” Ama sorun bu değil. Biz Emre'yi de anlamaya çalışıyoruz, o çocukları da anlamaya çalışıyoruz. Burada sisteme dair bir sıkıntı var. Oraya bir bina koyup bir bayrak dikmekle bu iş çözülmüyor. Seksen yıldır sizin uyguladığınız bir politika var ve bu yürümüyor. Bütün derdimiz bunu anlatmak. Başından beri koyduğumuz net tavır buydu. Biz böyle bir film yapacağız ki anlamaya çalışalım. Bence Kürt sorunu buradan başlıyor. Yani öğretmenin nereye gittiğine dair hiçbir fikri yok. Çocukları anlamıyor ama onlara bir dil öğretiyor. Çünkü ona “Git, öğret,” demişler. Bu onun tercihi değil. Çocuklara da diyorlar ki, “Orada bir okul var. Gideceksin, orada bir dil öğreneceksin.” Bu da onların tercihi değil. Bütün derdimiz sistemin yanlışlığını anlatmaktı. Yapabildik mi, bilmiyorum, ama en azından bunu amaçladık.”

Yönetmenin söylemlerinden de hareketle asıl sorunun tarih boyunca farklı etnik kimliğe sahip olan iki tarafın birbirini görmezden gelmesi olduğu görülmektedir. Bu aslında bazı siyasi partilerin yanlış politikalar yürütmesi, sınıflar ve kimlikler arasında bir ayırıştırma yaratması, ötekileştirme, görmezden gelme ve neticede anlamaya çalışmadığı bir kesimi tek bir kimlik altında toplamaya çalışmasıdır. Bu durumun sancılarını da Emre gibi burada yaşayan Kürtler gibi ülkedeki tüm insanların çekmesidir.



Resim 3.29. İki Dil Bir Bavul/Okuma çabaları

Sonraki sahnelerde Emre'nin Zülküf ve Vehip'i okutmaya çalışması gösterilmektedir. Öğrencilerden Zülküf okuma konusunda başarısız olunca Emre ona bağırır. Çocuğun bir türlü okuyamaması öğretmeni çileden çıkartmaktadır. Bu aslında Zülküf'ün başarısızlığı değil bir anlamda Emre öğretmenin de başarısızlığı olmaktadır. Çaresizliğe kapılan Emre çocukları teneffüse çıkararak ellerini başının arasına alıp ağlamaktadır. Fakat öğretmen pes etmeyerek Türkçe öğretmek için uğraşına devam etmektedir. Öğrencilerinden Vehip, Emre'nin gösterdiği yazıları okur fakat ona okuduğu şeyin ne olduğunu sorduğunda çocuk cevap verememektedir. Çocuk okumasına karşın okuduğu şey hakkında hiçbir fikri yoktur. Emre'ye Türkçe öğretme görevinin dışında yoksulluk içinde yaşayan öğrencilerine hayatlarında hiç görmediği şeylerin ne olduğunu anlatmak konusunda da bir görev düşmektedir. Bu sahneden sonra zamansal bir atlama yaşanarak kış mevsimine geçilmektedir. Filmin başından beri zaman Emre'nin köyde yaşadıkları zorluklarla paralel bir şekilde gitmiştir. Bu sahneden sonra zamanda atlama yapılmasının tercih edilmesi ise kış mevsimine kadar Emre'nin yaşam akışında yeni bir durumla, değişimle karşılaşmadığı olarak yorumlanabilmektedir. Çünkü taşrada zaman kentteki zaman gibi hareketli değildir. Taşra'nın kentin olanaklarına sahip olmaması gündelik yaşamın da daha yavaş, monoton bir şekilde ilerlemesine sebep olmakta ve burada hayat bir önceki günden farklı olmayarak aynı akışta devam etmektedir. Bu da taşranın mekânsal olarak özellikle bu düzene yabancı olan kişiler için sıkıcı ve boğucu olmasını sağlamaktadır. Ayrıca taşranın zamanını kente göre ayarlayamaması da kent bakış açısıyla geri kalmış, modernliği yakalayamamış olarak algılanmasına yol açmaktadır. Filmin tümünde köyün bakımsız, çorak, gelişmemiş görüntüsü de bu şekilde algılanmasını doğrular niteliktedir. Filmin türü belgesel olmasına rağmen ufak tefek sinematografik müdahaleler filmi kurmacaya da yaklaştırmaktadır. Bu konu hakkında yönetmen Orhan

Eskiköy, “*Bu hikâye gerçeğin yaratıcı yorumudur*” demektedir (www.cinedergi.com, 17.05.2019). Film zamansal olarak kış mevsimine geçtiğinde Rojda’nın öğretmenin gösterdiği yerleri okuduğu ve okumasında ilerleme kat ettiği görülmektedir. Emre, bu süreçte yavaş da olsa çocukların bazılarını okumayı öğretmiş ve kısmi bir başarı sağlamıştır.

Kış mevsimi kısa gösterilerek filmde tekrar zaman atlaması yapılmış ve bahar mevsimi görüntülerine geçilmiştir. Havaların ısınmasıyla Emre’nin öğrencilerinden Hasan ve Rojda okula gelmemektedir. Emre çocukların evlerine gittiğinde Hasan’ın tarlada çalıştığı için kardeşi Rojda’nın da küçük kardeşlerine baktığı için gelmediğini öğrenmektedir. Hasan erkek olduğu için tarlada çalışarak eve katkı sağlarken, Rojda kız olarak evin işlerini yapıp küçük kız kardeşine bakarak annesine yardımcı olmaktadır. Bu görev dağılımı da erkek ve kadınların taşra’daki sınırlarını ve konumlarını göstermektedir. Emre öğretmen, Rojda’nın okumayı öğrenmesi konusunda umutlu olmasından dolayı kızı mutlaka okula gelmesi gerektiğini tembihlemektedir. Sonraki sahnede Rojda’nın yarım yamalak da olsa andımızı ezbere okuduğu gösterilmektedir. Emre çabalarının ilk karşılığını Rojda’da görmektedir. Öğrencilerinden Zülküf bile okumayı sökmüştür. Çocukların dilleri tam olarak dönmese bile Emre’nin verdiği 1 yıllık çabasının karşılığını yavaş yavaş aldığı görülmektedir.



Resim 3.30. *İki Dil Bir Bavul*/Emre’nin memleketine dönüşü

Karne günü geldiğinde ise çocukların notları hep pekiyidir. Bu yoruma açık bir durumdur ve iki şekilde okunabilmektedir. İlk olarak çocukların öğrenme ve okuma şevkini kırmamak için öğretmenleri onlara güzel notlar vermiştir. Bir diğeri de geçmişte olduğu gibi ana dildeki eğitim sorunu bir kez daha hiçbir sorun yokmuş gibi ya da sorun

tam olarak çözülmeyen pek iyilerle geçitirilmifitir. Son sahnede Emre yaz tatili için bavulunu alıp memleketi Denizli'ye gitmektedir. İlk sahnede yer alan Emre'nin bir anlamda kendi yaşam biçimini ve kültürünü taşıyan bavul, bu sefer Siverek'in Demirci köyünün kültürü ve yaşam biçimini de içerisine almaktadır.

3.2.3. Mustang (2015)

3.2.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Deniz Gamze Ergüven

Yapımcı: Charles Gillibert

Senarist: Deniz Gamze Ergüven, Alice Vinocour

Görüntü Yönetmeni: David Chizallet, Ersin Gök

Kurgu: Mathilde Van de Moortel

Süre: 93 dk

Oyuncular:

Güneş Şensoy	Lale
Doğa Zeynep Doğuşlu	Nur
Tuğba Sunguroğlu	Selma
Elit İşcan	Ece
İlayda Akdoğan	Sonay
Nihal Koldaş	Babaanne
Ayberk Pekcan	Amca

3.2.3.2. Filmin Öyküsü

Deniz Gamze Ergüven'in yönetmenliğini yaptığı 2015 yapımı *Mustang* filmi, anne ve babalarını kaybeden ve 10 yıldır babaannelerinin yanında yaşayan beş kız kardeşin bir anda değişen hayat hikâyelerini anlatmaktadır. Okulların yaz tatiline girmesiyle erkek arkadaşlarıyla denizde eğlenen kardeşler ahlaksızlık yaptığı gerekçesiyle babaanne ve amcaları tarafından cezalandırılır. Okuldan alınan kızlar eve kapatılmakta ve kaçmalarını önlemek için babaanneleri tarafından evin etrafı tellerle örülmekte, pencerelere parmaklıklar takılmaktadır. Evde hapis hayatı yaşayan kızların maça gitmek için evden

kaçmalarıyla babaanneleri zapt edemediği düşüncesiyle onları evlendirme yoluna gitmektedir. İlk önce kardeşlerden Sonay ve Selma evlendirilmekte, daha sonra sıra Ece'ye geldiğinde kız, amcasından gördüğü cinsel istismar sebebiyle intihar etmektedir. Ece'den sonra Nur'un da amcası tarafından istismar edilmesi ve evlendirilmeye çalışılması ile kardeşlerden en küçüğü olan Lale, Nur'u kaçmaya ikna eder ve birlikte İstanbul'a kaçarlar.

3.2.3.3. Filmin Karakterleri



Lale: Beş kız kardeşten en küçüğü olan Lale, ilkokul çağlarında bir çocuktur. Diğer kardeşlerinden farklı olan küçük kız yapılan baskılar karşısında yılmayarak mücadele etmekte ve filmin adı² gibi aralarındaki en vahşi olan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Lale futbolla ilgilenmekte, babaanneleri tarafından okuldan alınmalarına rağmen okumaya ve ders çalışmaya devam etmekte, içerisine sokulmaya çalışılan toplumsal kalıplara dâhil olmamak için direnmektedir. Haksızlığa gelemeyen kız, Petek Hanım yüzünden babaannelerinden şiddet görmeleri sebebiyle kadından hesap sormaktadır. Lale'nin filmin sonunda kardeşi Nur'u da ikna ederek kaçmayı başarması da mücadelecisi ruhundan ve hırslı yapısından dolayı olmaktadır.



Nur: Lale'nin bir büyüğü ve onun gibi ilkokul çağlarında olan Nur, kardeşi gibi belirgin bir direniş göstermemiş olmasına rağmen filmin sonunda evlenmeyi reddedip Lale'nin yanında yer almasıyla kaçmayı başarmıştır. Ona dayatmaya çalıştıkları hayatı filmin sonunda reddetmesi kızı pasif konumdan çıkarmıştır.



Ece: Ortanca kardeş olan Ece, filmin başlarında sessiz yapısıyla çok fazla öne çıkmazken, kendisi için evlendirilme kararı verildikten sonra tepkisiz davranmaya başlamaktadır. Amcasının cinsel istismarına maruz kalan kız bir gün amcası tarafından yemek masasından kovulduktan sonra intihar eder. Ece'nin intihar etmeyi tercih etme sebebi hem amcasının istismarlarından kurtulmak hem de diğer kardeşleri gibi kendisine diretilen evliliği yapmamak istemesi olarak yorumlanabilmektedir.

² Mustang yabani, vahşi at anlamına gelmektedir. Kaynak: <https://www.turkcebilgi.com/mustang>



Selma: İkinci büyük kardeş olan Selma, Ece'den farklı olarak ona diretilen evlilik karşısında hiçbir çıkar yolu olmadığı düşüncesiyle çaresizce durumu kabullenmiştir. Sessiz ve içine kapanık olan kız, evlendikten sonra kendisinin bakire olduğuna inanılmaması karşısında kimseyi inandırmaya çabalamamıştır. Lale'nin kaçma teklifini de reddeden kız kendisinin bir kurtuluş yolu olmadığını düşünerek mevcut durumunu kabullenmiştir.



Sonay: Kardeşlerin en büyüğü olan Sonay, dişiliği ile en çok ön plana çıkan karakterdir. Aralarında sevdiği erkekle evlenen tek kişi de Sonay'dır. Babaannesine başkaldırarak evlenen kız bunun dışında bir direniş göstermemektedir. Evlenmeden önce evden kaçıp sevgiliyle buluşan kız babaanesi ve amcasına yakalanmaktan da korkmamaktadır.



Babaanne: 10 yıl önce çocuklarının ölümüyle torunlarının bakımını üstlenen babaanne, geleneksel taşra kadının özelliklerine sahiptir. Mahalle baskısının da belirlediği bu özelliklere sahip kadın, evle sınırlanmasından dolayı kızlara da nasıl iyi bir ev hanımı olmaları gerektiği konusunda eğitimler vermektedir. Evin içinde saçları açık olarak dolaşan kadın eve misafir geldiğinde başına yazma takmaktadır. Babaannenin taşranın belirlemiş olduğu rolleri benimsediği görülmektedir.



Amca: Evdeki tek erkek olan kızların amcası da geleneksel cinsiyet rollerini benimsemiş biri olarak eril kimliğiyle ön plana çıkmaktadır. Daha çok mahallenin diğer erkekleriyle maç izleyip, rakı içmekte, kızların düğününde elindeki silahla havaya ateş ederek filmdeki erkeklik söylemini destekleyen davranışlar sergilemektedir. Evin ekonomisini tek başına üstlenen adam, maddi gücü elinde bulundurmasından dolayı da evde söz sahibi olmak istemektedir. Babaanne gibi amca da mahallelinin ne düşündüğünü önemsemektedir. Şiddete eğilimli ve küfür eden bu karakterin kızları namussuzlukla suçlamasına rağmen istismar ettiği görülmektedir.

3.2.3.4. Filmin Mekânları

Karadeniz İnebolu’da çekilen film, genel olarak kızların yaşadığı evde geçmektedir. Bölgede sıklıkla görülen ahşap ev filmin de temel mekânıdır. Evin birkaç katlı olması ise özel alandaki hiyerarşik yapıyı göstermektedir. Erkek ve kadının bu özel alan içerisinde belirlenen sınırlar dâhilinde alanları belirlenmektedir. Kızların arkadaşlarıyla oyunu sonrası ev bir hapisane görünümü almaktadır. Tellerle ve parmaklıklarla çevrilen evde kızlar sınırlandırmakta, baskılanmakta ve istismar edilmektedir. Bu yüzden kızların kaçmalarını önlemek için yapılan müdahaleler ile kaldıkları ev bir baskı mekânına dönüşmekte, onların tutsaklığını göstermektedir. Evin etrafına saran teller ve duvarlar da muhafazakârlığı simgelemektedir.



Resim 3.31. *Mustang*/Tutsaklık

Kızların yaşadıkları evin içerisinde ise dantellerden ahşap sandıklara, sandıkların içindeki çeyizlere kadar geleneksel öğeler bulunmaktadır. Fakat amcanın lüks kol saati ve cipi olması, evdeki geleneksel yaşamını dışarıda sürdürmediğini göstermektedir. Beş kız kardeş ve babaanne evde geleneksel bir yaşam tarzıyla çevrelenmektedir.

3.2.3.5. Filmin “Zaman-Mekân” Kavramı Açısından Analizi

Mustang, beş kız kardeşten en küçüğü ve filmin anlatıcısı da olan Lale’nin ekranda görüntü yokken “*Her şey göz açıp kapayıncaya kadar değişti. Önce rahattık ve birden her şey boka sardı*” sözleriyle başlamaktadır. Görüntü açıldığında Lale’nin öğretmenin İstanbul’a taşınmasından dolayı üzgün olduğu görülmektedir. Öğretmeniyle vedalaşan küçük kız daha sonra kardeşleri ve arkadaşlarıyla beraber sahile gidip denizde oyun oynayarak okulun yaz tatiline girmesini kutlamaktadır. Kızlar denizde okuldaki erkek arkadaşlarıyla su güreşi oyununu oynadıktan sonra eve dönerken bir kişinin bahçesine izinsiz girip ağacından elma koparıp yemektir. Bahçenin sahibi olan kişi de kızları görüp elindeki silahla onları bahçesinden kovmaktadır. Bu sahne daha sonraki yaşanacak

gelişmeler için Âdem-Havva efsanesine benzetilebilmektedir. Kızlar erkeklerin omuzlarında oyun oynayıp, toplum tarafından aykırı olarak nitelenen bir davranış sergileyerek ve kendilerine ait olmayan bahçede yasak olan elmayı yiyerek bahçeden kovulmuşlardır. Kızların bahçeden kovuluşuyla yaşadıkları cennet hayatı da bitmektedir (Kasap, Dolunay ve Solman, 2018: 637). Filmin giriş bölümünden sonra evlerine gelen kızların ahlaksızlık yaptığı gerekçesiyle babaannelerinden şiddet görmeleriyle cehennem hayatı başlamaktadır. Kızlar şiddet görmelerinin sebebini babaannelerine sorduğunda kadın “*Herkesin diline düşürdünüz bizi. Rezil ettiniz bizi. Erkeklerin enselerine sürtünmüşsünüz*” demektedir. Komşuları Petek Hanım kızların denizde oyun oynadıklarını gördükten sonra babaannelerini arayarak kızların yoldan çıktığını, erkeklerin enselerinde kendilerini tatmin ettiklerini söylemiştir. Bilinen bir oyun olan su güreşi taşralı tarafından ahlaksızlık olarak nitelendirilmiştir. Babaannenin ve daha sonra amcanın kızlara sinirlenmesinin temelinde de mahalleli baskısı ve başkalarının düşündükleri vardır. Çünkü erkeklerle samimi olmak taşralı bakış açısıyla namussuzluktur. Taşra gibi küçük yerlerde dedikodu, “ahlaksızlığın” önüne geçme ve kontrol etme işlevine bürünmektedir. Mahalle baskısı taşradaki yaşam biçiminin de nasıl olacağını belirlemektedir (Doğan, 2016: 109). Kızlar, Petek Hanım’ın söylediğini öğrendikten sonra kadının evine gitmekte, kardeşlerin en küçüğü olan Lale Petek Hanım’a “*O şekilsiz bok rengi elbisenizi giyip kendinizi ahlak bekçisi mi sandınız?*” diyerek hesap sormaktadır. Petek Hanım kapalı ve muhafazakâr bir kadındır. Onun görünüşü bir nevi taşranın görünümüdür. Taşranın geleneksel, kapalı ve muhafazakâr yapısında cinsellik bir tabu olmakta ve bu yüzden kızların arkadaşlarıyla oynadıkları masum oyun olumlanmamaktadır. Bu durum filmin ilerleyen sahnelerinde Petek Hanım ve diğer taşralı insanların yaşam biçimi ve söylemlerinde de gösterilmeye devam edilmektedir. Kızların babaanneleri ve Petek Hanım karşısındaki bu tepkileri bir yandan da filmdeki tutarsızlığın bir göstergesidir. 10 yıldır anne ve babalarını kaybeden, babaannelerinde yaşayan kızlar yetiştikleri ortamın muhafazakâr yapısından bu süreç boyunca, seyirci gibi, hiç haberleri yokmuş gibi davranmaktadır.



Resim 3.32. *Mustang*/Taşrada ahlaksızlığa bakış

Kızların amcaları da akşam eve geldiğinde Lale ve Nur (yaşları küçük olduğu için) dışında diğerlerini odada toplayarak “*Hanginizdi o? Yoksa hepiniz miydiniz? Hanginiz orospuluk yapıyor lan? Yoksa hepiniz mi?*” diyerek sabah babaanneleri gibi şiddet uygulamaktadır. Fakat bu sefer kızların babaanneleri oğlunun elinden onları kurtararak ona tokat atar. Adam “*Anne bu kızlar bozuk çıkarsa sorumlusu sensin*” diyerek karşılık verir. Amca’nın bu cinsiyetçi söylemi kadını bekâret üzerinden değerlendirerek değersizleştirmektedir. Sabah olduğunda amcaları kızları doktora götürmektedir ve Sonay, Selma ve Ece’ye bekâret testi yaptırmaktadır. Hastaneye girmeden önce de Ece’nin ağzındaki sakızı atmasını söylemektedir. Çünkü bir kadının toplum içinde sakız çiğnemesi ayıp karşılanmaktadır. Bu esnada kızların babaannesi evde Petek Hanımla dertleşmektedir. Komşu kadın oğlunun haklı olduğunu ve kadının babaannelik yapamadığını söylemektedir. Petek Hanım taşranın kadına biçtiği rolleri benimsemiş biri olarak babaanneye torunlarını namuslu yetiştirmediğinden dolayı tepki göstermektedir. Kızlar eve geldiklerinde ise amcaları bekâret testi sonuçlarını annesine verir ve kadın sonuçların temiz çıktığını görür. Kızlara sarıldığında Selma ona doktora göndermek zorunda olmadıklarını söyler. Kadın “*Hakkında en ufak bir kuşku olsaydı imkânı yok evlenemezdin yavrurum*” diyerek cevap verir. Bu sahnede de kadınlığın bekâret ve evlilik üzerinden tanımlandığı görülmektedir.



Resim 3.33. *Mustang*/Taşrada kadından beklenen

Doktor muayenesinden sonra sonuçlar “temiz” çıkmasına rağmen kızlar evin içine hapsedilmektedir. Onların ahlakını bozacak düşüncesiyle dar kıyafetlerden sakıza telefonda bilgisayara her şey yasaklanıp kaldırılmaktadır. Mahallelerindeki diğer kadınlarla birlikte babaannesi kızlara ev temizliğinden yemek yapmaya kadar kısaca nasıl iyi bir ev kadını olmaları gerektiğini öğretmektedir. Lale'nin tabiriyle bu eğitim içlerinden çıkamadıkları bir ev fabrikasıdır. Babaannelerinin onlara daha usturuflu kıyafetler dikip giydirilmesini de küçük kız “*Şekilsiz bok rengi elbiseleri giyme sırası bize gelmişti*” diyerek açıklamaktadır. Bu sahneler filmin adına da bir göndermedir. Mustang yabani, vahşi at anlamına gelmekte ve kızlar babaanne ve komşu kadınlar tarafından ehlileştirilmeye çalışılmaktadır.

Futbola meraklı olan Lale, gazeteden sevdiği takımın maçının kasabalarında olduğunu öğrendikten sonra amcasının yanına giderek onlarla birlikte maça gitmek istediğini söylemektedir. Amcası “*Senin yanın statlarda erkeklerin yanı değil*” diyerek Leyla'nın isteğini geri çevirmektedir. Bu sahneden sonra kadınların toplanıp televizyonda dizi seyrettiği görüntüler verilmektedir. Kadın, erkekler gibi futbol değil evin de oturup dizi izleyen ve alanı dışarı değil ev olan bir konuma sahiptir. Leyla ise bu kalıpların içerisine girmeyen, girmek istemeyen bir karakterdir. Meyve götürme bahanesiyle amcası ve arkadaşlarının yanına gidip televizyonda maç izlemeye çalışmaktadır. Sonraki sahnelerde Leyla televizyondan gitmek istediği maça verilen cezadan dolayı sadece kadın ve çocuk izleyicinin gelebileceğini öğrenmektedir. Ceza alan maça sadece kadın ve çocukların gidebilmesi de yine kadını küçümser niteliktedir. Kadınların toplu olarak futbol izlemek için maça gitmesi ancak erkeklere verilen ceza ile mümkün olmuştur. Lale maça gitmek için kardeşlerini ikna eder ve evdekileri atlatıp maça giderler. Yolda bir kamyoneti durdururlar ve onları maça götürmeleri için kamyonetin sürücüsü Yasin'i ikna ederler.

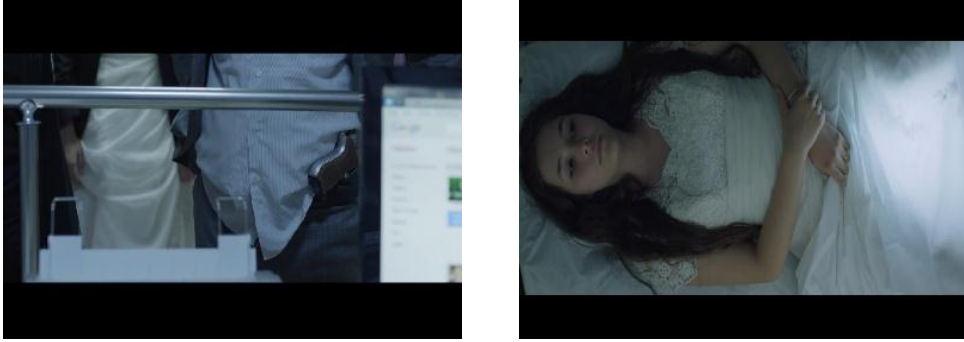
Babaannesi ise kızları televizyondan görüp fenalık geçirir. Evdeki kadınlar, amcasının kızları televizyonda görüp şiddet uygulamaması için önce evin daha sonra kasabanın elektriğini keserler. Babaannesi de dâhil evdeki diğer kadınlar kızlara yardım etmiş olmasına rağmen beş kardeş evden kaçmanın bedelini eve döndüklerinde ağır ödemektedir. İlk olarak babaanne kızları limonata içme bahanesiyle kasaba meydanına götürmekte ve kızlar sanki bir malmış gibi potansiyel alıcıların karşısına çıkarmaktadır. Daha sonra da işçiler çağırıp evin etrafına duvarlar ördürerek kızların evden kaçmalarına karşı önlem almaktadır. Leyla'nın da anlatımıyla kızların kaldığı ev gerçek bir hapis hayatına dönüşmektedir.



Resim 3.34. *Mustang*/Kızlar kasaba meydanında

Babaannenin amaçladığı şey Sonay için eve görücülerin gelmesiyle gerçekleşmektedir. Sonay babaannesine Ekin'i sevdiğini ve onu başkasıyla evlendirmeye kalkarsa çığlık atacağını söylemektedir. Çocuğun Sonay'ı istemeye gelmesi şartıyla kızın isteğini kabul eden kadın görücülerin karşısına kardeşlerden ikinci büyük olan Selma'yı çıkartmaktadır. Daha sonra diğer görücüler Sonay'ı istemeye gelir ve bu merasimde "istemek", "verdik gitti" gibi tekrar kadını değersizleştiren kalıplar kullanılmaktadır. Kadın kızları zapt edemediğini diğer bir deyişle ehlileştiremediğini düşündüğü için onları evlendirme yoluna giderek içinde bulunulan toplumsal yapıya teslim etmektedir. Sonay ve Selma'nın kına gecesi ve düğünleri Türk geleneklerine göre yapılmaktadır. Sonay sevdiği kişiyle evlenmekten memnun gözükürken, Selma istemediği kişiyle evlendirildiği için düğünde masadaki tüm içkiyi içip sarhoş olmakta ve içeri geçip ağlamaktadır. Lale kardeşinin yanına gelerek "*Osman'la evlenmek istemiyorsan kaç git buradan?*" demektedir. Selma ise nereye diye cevap vererek çaresiz bir şekilde durumu

kabullenmektedir. Sonay ve Selma'nın düğünü aynı zamanda beş kardeşin son kez bir arada buldukları sahnedir.



Resim 3.35. *Mustang*/Taşrada bekâretin önemi

Düğün sonrasında Selma'nın kocasının ailesi yatak odasının kapısında kızın kanlı çarşafını beklemektedir. Çarşafta kan olmadığı için Selma apar topar hastaneye götürülüp, muayene ettirilir. Hastanede çocuğun ailesi durumu anlatırken babanın belinde silah görünmektedir. Taşra'da namus kavramının önemi bu silah ayrıntısı ile de filmde yinelenmektedir. “*Bekâret, binlerce yıllık kültürel bir ağırdır. Ataerkil dönemin ürünüdür ve bütün büyük dinlerde özel önem verilen ayrıcalıklı bir statüdür. Ancak kısımlara, töre cinayetlerine varacak denli önemsenmektedir*” (Kanat, 2006: 139). Doktor Selma'yı muayene ederken kız dünya'daki herkesle yattığını söylemekte, doktor kan gelmemesinin tıbbi bir durum olduğunu açıklamakta ve kızın neden bu şekilde konuştuğunu sormaktadır. Selma ise bakire olduğunu söylemesine rağmen hiç kimsenin ona inanmadığından bahsetmektedir. Selma'yı kimsenin ciddiye almaması ve onu istemediği bir hayatı yaşamaya zorlaması kızın her şeyi boş vermesine yol açmıştır.

Sonay ve Selma'dan sonra bu sefer sıra Ece'ye gelmiştir. Ece gelen görücülere kahve hazırlarken Lale yanına gelip “*Git onlara de ki kahve mi istiyorsunuz gidin kendiniz yapın. Sonra çarp suratlarına kapıyı git*” demektedir. Ece için görücüler gelmeden önce Lale *Hak ve Özgürlüklerimiz* adlı kitabı okumaktadır. Kitabı okuduktan sonra Ece'ye söyledikleri bu ölçüde önemli olmaktadır. Ece ise hiç sesini çıkarmadan gelen kişilere kahve götürmektedir. Ece'nin bu halini Lale, “*Sıra Ece'ye gelince hiçbir tepki vermedi ve sonra belasını arıyormuş gibi davranmaya başladı*” diyerek açıklamaktadır. Ece söz kesildikten sonra içine kapanmış, sürekli yemek yiyen biri haline dönmüştür. Amcaları ile birlikte çarşıya çıktıkları bir günde amcası işlerini halletmek için kızları arabada bırakmış, Lale ve Nur da arabadan inip hava almaya çıktıklarında Ece kendisine ilgi gösteren bir çocuğu arabaya alarak sevişmiştir. Arabada seviştiklerini gören etraftaki insanlar hiçbir

tepki göstermemekte, filmin başında gördüğümüz Petek Hanım gibi sadece bunu bir dedikodu malzemesi haline getirmektedir. Bu sahne filmdeki bir diğer tutarsızlıktır. Dedikodu küçük yerleşim yerlerinde yaşayan insanlar için her ne kadar bir yaptırım unsuru olsa da filmin başından beri gösterilen taşranın burada yaşayanları baskılaması durumu göz önünde bulundurulduğunda Ece'nin etrafı kalabalıkken arabada sevişmesi böyle bir ortam için pek mümkün gözükmemektedir. Bu da başından beri filmin sorunlu anlatımına işaret etmektedir. Ece'nin bu hareketleri sergilemesinin sebebi ise amcasından gördüğü cinsel istismardır. Gece kızların odasına gelerek Ece'yi istismar eden amcaları filmin başından beri sergilediği muhafazakâr ve tutucu tutumuyla da çelişmektedir. Yönetmen bir nevi taşrada namussuzluk ve ahlaksızlık olarak nitelendirilen hususları gerçekleştirenlerin yine taşralı olduğu mesajını amca üzerinden vermektedir.



Resim 3.36. *Mustang*/Evden kaçma çalışmaları

Ablaları evlendikten sonra Lale, tutsak yaşadığı evden kurtulmak için kaçma planları yapmaktadır. İlk girişimi, bir gece kalktığı anda amcasının arabasının anahtarını bulmasıyla arabayı çalıştırmaya çalışarak olmuştur. Daha sonra odasının penceresinden dışarı atlayarak ana yola çıkıp İstanbul'a gitmeye çalışmıştır. Fakat yolda Yasin'le karşılaşmış ve çocuk onu eve bırakmıştır. Odasının camından dışarı izlediği bir günde de yolda Yasin'in kamyonetiyle geçtiğini görünce yanına gider ve ona araba sürmeyi öğretmesini ister. Yasin ise “*Sen benim başımın belası mısın? Bizi birlikte birisi görse ne der?*” diyerek Lale'ye içinde yaşadıkları mekânın tutucu yapısını hatırlatmaktadır yine de Lale'nin ısrarlarına dayanamaz ve kıza araba sürmeyi öğretir. Akşam olduğunda Lale eve gizlice girmeye çalışırken oradan geçen bir kadın onu görür. Sonraki gün evin

pencerelerine parmaklıkların takıldığı gösterilmektedir. Pencerelere takılan parmaklıklarla evin görünümü daha fazla hapishaneye benzemektedir.

Hep beraber yemek yenildiği bir günde televizyonda bir din adamı iffetli bir kadının nasıl davranması gerektiğinden bahsetmektedir: “*Kadın iffetli olacak. Herkesin içinde kahkaha atmayacak. Bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak...*” Bu söylem Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın bir konuşmasında kadının kaç çocuk yapması gerektiği ve kürtaja karşı olumsuz söylemlerine paraleldir. Kadına olan dar bakış siyasilerin söylemlerinde de meşrulaştırılmaktadır. Televizyondaki hocanın konuşmaları duyulurken bu esnada Ece orta parmağını göstererek kardeşlerini güldürmektedir. Amcası kızların gülmelerinden rahatsız olarak buna sebep olan Ece’yi masadan kovar. Kız “peki” diyerek masadan kalkıp başka odada amcasının silahıyla intihar eder. Ece’nin intihar etme sebebi evde gördüğü baskılar, zorla evlendirilmeye çalışılması ve en önemlisi de amcası tarafından uğradığı cinsel istismar olarak görülebilir. Acı çektiği dünyadan kurtulmak için intihar etmek “daha güzel başka bir yer” umuduyla da açığa çıkmaktadır (Pizzato, 2004: 210). Ece de mevcut olduğu durumdan kurtulmak ve daha iyi bir yere gitmek umuduyla intiharı tercih ettiği düşünülebilir.



Resim 3.37. *Mustang*/Özgürlüğe kavuşma

Ece öldükten sonra amcaları bu sefer Nur’u istismar etmeye başlamaktadır. Babaanne durumun farkında olmasına rağmen sadece oğluna kızmakla yetinir ve buna bir son vermesini ister. Artık babaannenin kızları evlendirme amacı amcalarının istismarından kurtarmak için olmaktadır. Hemen Nur’a uygun bir aday bulup küçük kıza söz kesilir. Düğün günü geldiğinde ise Lale, Nur hariç herkesin dışarı çıktığı bir anda eve kendilerini kilitler. Küçük kız Yasin’i arayarak yardım ister. Fakat amcaları kızların polisi

aramasından korktuğu için telefon hattını keser. Kızlar evden kaçmanın yolunu ararken amcasının arabasının anahtarını bulurlar ve uygun bir anda evden çıkarak arabaya ulaşır ve kaçarlar. Daha sonra arabayı yol ortasında bırakıp saklanırlar ve Yasin'in onları kurtarmasını beklerler. Kızlara ulaşan Yasin onları otobüse bindirip İstanbul'a gitmelerine yardımcı olur. Lale'nin öğretmeni gitmeden önce İstanbul'daki adresini verdiği için Lale elindeki adresle öğretmenin evini bulmaya çalışmaktadır. Evi bulmaya çalışırken kızların Gezi Parkı önündeki sahneleri filmdeki zaman kullanımını açısından önemlidir. Filmin başından beri zaman akışı çizgisel olarak ilerlemekte, buna istisna tek sahne kızların telefonda Selma ile konuşmalarından sonra zamanın geriye gidip kızın gerdek gecesinin gösterilmesidir. Bunun dışında yönetmen kızların yasaklanan eşyaları arasında DİREN GEZİ t-shirtleri ve Gezi Parkı afişlerini göstererek izleyicinin belleğini başka bir zaman ve mekâna götürmektedir. Lale ve Nur'un Gezi Parkı önündeki görüntüleri bu açıdan anlamlı olmakta ve kızların direnerek, mücadele ederek özgürlüğüne kavuştuklarını göstermektedir. Fakat muhafazakâr bir aile yapısında yetişen kızların bu tarz eşyaları eve nasıl soktukları ve bunların nasıl izin verildiği konusu da yine filmdeki tutarsızlıklardan biridir. Bu açıdan filmin ele aldığı konuları anlatma tarzı da gerçekçilikten uzak görünmektedir. Filmin sonunda ise Lale'nin öğretmenin evini bulması ve evin kapısında kuş desenlerinin bulunması iki kızın özgürlüğe kavuşma durumunu desteklemektedir.

3.2.4. Ahlat Ağacı (2018)

3.2.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan

Senarist: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Akın Aksu

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Kurgu: Nuri Bilge Ceylan

Süre: 188 dk

Oyuncular:

Doğu Demirkol Sinan

Murat Cemcir İdris

Bennu Yıldırımlar Asuman

Hazar Ergüçlü Hatice

Serkan Keskin Süleyman

3.2.4.2. Filmin Öyküsü

Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği 2018 yapımı *Ahlat Ağacı* filmi, üniversiteden yeni mezun olmuş ve memleketine dönmüş Sinan'ın yazdığı kitabı bastırma çabasını ve taşra ile yaşadığı çatışmayı anlatmaktadır. Sinan'ın kendi içerisinde yaşadığı aidiyet problemi ve kendini taşraya ait hissedemeyişi filmin genel problemini oluşturmaktadır. Bunun yanında babasının kumar oynamasından dolayı saygınlığını yitirmesi ve ailesini sıkıntılı bir durumun içine sokması sebebiyle Sinan babası ile problem yaşamakta ve yaşananların sorumlusu olarak onu görmektedir. Sinan'ın kitabını bastırma için yaşadığı zorluklar, mezun olduktan sonra iş bulamaması da karakteri çaresizliğe ve bunalıma sürüklemektedir. Filmde, Sinan'ın hikâyesinin yanında taşradaki aile yapısı ve din olgusu da ele alınmakta ve yönetmen toplumsal göndermelerle birlikte bir taşra anlatısı sunmaktadır.

3.2.4.3. Filmin Karakterleri



Sinan: Memur bir babanın çocuğu olan Sinan, üniversite eğitimini tamamladıktan sonra atanamamış ve taşraya ailesinin yanına dönmüştür. Bir arayış içerisinde olan Sinan, ne tam taşralı ne tam kentli olabilmiş bir karakterdir. Film, Sinan karakteri üzerine kurulmuştur. Film boyunca Sinan, yazdığı kitabı bastırma girişimlerinde kimi zaman alaycı ve umursamaz kimi zaman da çaresiz ve intihara meyilli tavırlar sergileyerek kendini ifade etmeye çalışmaktadır. Yaşadığı hayal kırıklıkları ile filmin sonuna doğru dönüşüme uğramış ve çatışma halindeki babasıyla özdeşlemeye başlamıştır.



İdris: Taşrada büyümüş ve yetişmiş bir öğretmen olan İdris'in, mesleğin ilk yıllarında oldukça idealist ve hevesli bir eğitimci olduğu vurgusu yapılmaktadır. Fakat içinde yaşadığı toplum zamanla İdris'i köreltmış, kumar batağına batmış ve çevresi ve ailesi üzerindeki itibarını bu sebeple kaybetmiştir. Karakter kimse tarafından

ciddiye alınmayan, içine kapanık bir hale bürünmüştür. Bundan dolayı İdris, taşraya köyüne dönme hayalleri kurmakta ve emekliliğine kadar kendini kumar ile oyalamaktadır.



Asuman: Sinan'ın annesi olan Asuman, 40 yaşından sonra eşinin borçlarından dolayı evi geçindirmek için çocuk bakıcılığı yapan bir kadındır. Yaşadığı hayattan memnun olmayan ve eski günlerini özleyen kadın, eşinin açtığı sıkıntılardan dolayı evin geçimini sağlamak için fedakârlıklar yapmaktadır. Eşiyle yaşadığı problemlerden

dolayı onu suçlayan ve devamlı çatışma halinde olan Asuman, kocasının yaşattığı tüm sorunlara rağmen onu seven ve genel olarak eleştirse de bazı durumlarda ona hak veren bir karakterdir.



Hatice: Sinan'ın liseden arkadaşı olan Hatice, taşranın kendine biçtiği cinsiyetçi rollere isyan eden fakat biçilen rollerin dışına da çıkamayan, bir anlamda taşraya hapsolmuş bir karakterdir. Diğer karakterler gibi yaşadığı mekândan memnun olmayan kız, kaçıışı sevmediği bir adamla evlenmekte bulmaktadır. Genel

olarak Hatice, hüzünlü ve melankolik bir karakterdir.

3.2.4.4. Filmin Mekânları

Film, Çanakkale'nin Çan ilçesinde geçmektedir. Filmin temel mekânı da burasıdır. Küçük, sıkıcı ve durağan olan bu taşra ilçesi karakterlerin sınırlarını da belirlemektedir. Özellikle taşra, Sinan için memnun olunmayan ve bir an önce kaçıp kurtulmak istenen mekânsal bir söyleme sahiptir. Kentin gösterişinden ve imkânlarından uzak olan bu mekânın küçük olmasından kaynaklı olarak insanlar birbirini kolayca tanımaktadır.



Resim 3.38. *Ahlat Ağacı*/Sinan'ın yaşadığı kasaba



Resim 3.39. *Ahlat Ağacı*/Sinan'ın evi

Filmin mekânlarından bir diğeri olan Sinan ve ailesinin yaşadığı ev, bir çatışma mekânıdır. Toplumsal rollerin yer değiştirdiği, ataerkil bir yapının yıkıldığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin genelinde olduğu gibi bu evde kasvetli ve durgun bir havaya sahiptir. Babanın yol açtığı ekonomik sıkıntılar sebebiyle evde huzursuzluk hâkimdir.



Resim 3.40. *Ahlat Ağacı/Köy evi*

Filmin bir diğeri önemli mekânı da İdris'in bir kaçış olarak sığındığı köy evidir. Taşra ev yapısının özelliklerini barındıran bu ev, eski, tek katlı ve oldukça küçüktür. Sinan ne kadar taşradan kaçmaya çalışsa da babası taşraya köyüne dönme arzusu içerisinde. Filmin sonunda ise Sinan'ın başlangıçtaki taşradan kurtulma isteğinin evrilip taşraya sığınma haline dönüştüğü gözlemlenmektedir.

3.2.4.5. Filmin “Zaman-Mekân” Kavramı Açısından Analizi

Ahlat Ağacı, filmin ana karakterlerinden olan Sinan'ın üniversiteden mezun olduktan sonra memleketi Çan'a dönmesiyle başlamaktadır. Otobüsten inip memleketine ayak bastığı anda kuyumcu, Sinan'ı tanımakta ve onunla ilgili sorular sormaktadır. Taşra'nın küçük yapısından kaynaklı, burada daha önce görülen bir yüz unutulmamakta ve kuyumcu da Sinan'ı görür görmez tanımaktadır. Kuyumcu Sinan'la ilgili sorular sorduktan sonra, babasının (İdris) borcunu hatırlatmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde de Sinan, öğretmen olan babasının birçok tanıdığı borcu olduğunu öğrenmekte ve babasının yaşattığı sıkıntılar sebebiyle borçlular karşısında üzerinde psikolojik bir baskı hissetmektedir.



Resim 3.41. *Ahlat Ağacı*/Babanın umursanmaması

Sinan eve geldiğinde, babasına, aileyi ekonomik sıkıntılara sokmasından dolayı annesi ve kız kardeşi tarafından saygı duyulmadığını ve babasının ciddiye alınmadığını görmektedir. Yaşanılan ekonomik sıkıntıların sorumlusu baba olduğu için evde, baba-anne ve baba-kız çocuk arasında mesafeli ilişkiler söz konusudur. İşten eve gelen baba, oğlunu odasında kitaplarını yerleştirirken görmektedir. Sinan'ın annesi o üniversitedeyken odasındaki kitapları kaldırmıştır. Babası oğluna, annesinin, gereksiz şeyleri sevmediğinden dolayı, kitapları kaldırdığını söylediğinde, kadın; “*Sen seviyon da noldu sanki*” diye karşılık vermektedir. İdris devlette memur olmasına rağmen kumar oynayıp birçok kişiye borç yapması ve ailesini sıkıntıya sokması sebebiyle karısı tarafından tepki görmekte ve kendisine saygı duyulmamaktadır. Aynı şekilde kızından bir şey istediğinde kızı ona “*Sen alsana*” diye karşılık vermektedir. Babası Sinan'a yarın köye gitmeleri gerektiğini, arabaya benzin doldurmasını söylemektedir. Ancak parayı baba değil anne vermektedir. Köye gittiklerinde çocuk, babasının köydeki insanlara da borcu olduğunu öğrenmektedir. Dedesi de babasını sürekli azarlamakta, köyde evlerinin önündeki kuyudan su çıkacağına inanmasından dolayı onu ciddiye almamaktadır. Yaşlı adama göre kendi tarlasından su çıkıp çıkmayacağını en iyi o bilmektedir. İdris'in etrafındaki herkesin onu ciddiye almaması ve saygı duymaması da geleneksel toplumun belirlediği cinsiyet rollerine ters düşmektedir. Ayşe Seda Keleş (2018: 101), taşra aile yapısında erkeğin gücünü belirleyen şeyin ekonomik sermaye olduğunu ve bunun evdeki iktidarını pekiştirdiğini söylemektedir. Ancak İdris'in kumar oynayıp etrafa borçlu olması, evin ekonomisini sağlayamaması, sonraki sahnelerde de görülen oğlundan para istemesi ve karısı oğlunun sınava gitmesi için para istediğinde adamın tüm maaşını ve kartlarını ona verdiğini söylemesi patriarkal düzendeki konumunu ve saygınlığını zedelemektedir.



Resim 3.42. Ahlat Ağacı/Hatice ile karşılaşma

Edebiyatla ilgili olan Sinan, köyden ilçeye döndüğünde Ahlat Ağacı adlı romanını çıkarmak için belediye başkanının yanına sponsor olacağını umut ederek gitmektedir. Belediye başkanı, Sinan'ın kitabının Ahlat bölgesini tanıtıcı bir eser olduğunu sanmaktadır. Fakat Sinan kitabın bireysel bir çalışma olduğunu şu sözlerle anlatmaktadır: “*Belgesel, turistik, bölgeyi tanıtıcı yazılar gibi de anlaşılmasın yalnız. Tabi ki ilhamını bu topraklardan alan ama belli bir edebi kaygıyla dramatize edilmiş, kişisel metinler bunlar. Hiçbir inancın, ideolojinin, otoritenin etkisinde kalınmadan yazılmış, samimi itiraflar bir yerde.*” Ancak belediye başkanı, belediyenin bütçesinden bireysel çalışmalara para ayrılmadığını söylemekte, Sinan'ı edebiyatla ilgilenen ve çok fazla kitap okuyan kumcu İlhami'ye yönlendirmektedir. Başkanın yönlendirdiği kişinin yanına giden karakter adamı yerinde bulamayınca eve gitmek için yola çıkmaktadır. Sinan eve dönüş yolunda liseden arkadaşı Hatice ile karşılaşmaktadır. Karakterin Hatice olan konuşması toplumsal cinsiyet kalıplarını ikinci defa yıkmaktadır. Aynı zamanda Sinan'ın konuşmalarında aydın ve okumuş kesimin taşraya bakış açısı da ortaya konmaktadır. Kızla olan konuşmasında:

Sinan: *Ne bileyim. Sevmiyom buraları. Dar kafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan. Burada ömür çürütmeye niyetim yok.*

Hatice: *İyi sen kaç kurtar kendini o zaman. Biz bir çaresine bakarız... Biz ömür mü çürütüyoruz yani burada.*

Sinan: *Ne alakası var onun için mi söyledim. Erkek için daha zor iş güç falan.*

Hatice: *Kadınlar nasıl olsa evlenir oturur evinde diyorsun. Sorun yok yani.*

Sinan: *Onu mu dedim şimdi ya. Sende iyice feministe bağladın.*

İki karakterin bu konuşmasında, Sinan'ın önceki sahnelerde belediye başkanına romanı için bu topraklardan ilham aldığı söylemi kızla olan konuşmasında olumsuz bir hal almaktadır. Çünkü karakter yaşadığı toprakları dar kafalı ve hoşgörüsüz olarak tanımlayarak bir anlamda da taşraya karşı memnuniyetsiz tavrını göstermektedir. Aslında karakterin taşraya olan tavrı kentin de tavrıdır. Sinan da kentin taşraya olan bakış açısında olduğu gibi mekânı dışlamaktadır. Sonraki sahnelerde telefonda arkadaşıyla konuşmasında “*Diktatör olsam buraya atom bombası atardım sevabına*” söylemi de karakterin taşraya olan olumsuz bakışını desteklemektedir. Taşra onun için bir an önce gitmesi, uzaklaşması gereken bir yerdir. Ayrıca kız ona söylemlerinden dolayı tepki gösterdiğinde “*iyice feministe bağladın*” demesi ne kadar okul bitirmiş ve kentte yaşamış olsa da kadına olan bakış açısının hiçbir şekilde değişmediğini göstermektedir. Hatice'nin söylemleri ise taşra'da kadına biçilen rollere ters düşmektedir. O bir nevi kendisine biçilen rollere “*Kadınlar nasıl olsa evlenir, oturur evinde*” diyerek isyan etmektedir. Aslında Hatice de Sinan gibi yaşadığı mekândan memnun değildir. O ışılı, kalabalık caddelerin olduğu yerlere gitmek, güzel yemeklerden tatmak istemektedir. Ama içinde yaşadığı mekandan ne kadar memnun olmasa da Sinan'la Ahlat ağacının altında yaptığı konuşmada ona evleneceğini söylemekte, bir anlamda evliliği bir kaçış olarak görmektedir. Ancak bir yandan da kız istemediği bir kişi ile evleneceği için üzgündür. Hatice'nin üzgün ve umutsuz tavrı ile de mekânın onu hapsettiği mesajı verilmektedir.



Resim 3.43. Ahlat Ağacı/Taşra üzerine bir tartışma

Taşraya karşı belirgin olan söylemler, Sinan'ın KPSS sınavına girdikten sonra gittiği kitapevinde tanınmış bir yazar olan Süleyman Bey'in yanına gidip sohbet

etmelerinde de görülmektedir. Süleyman Bey ve Sinan'ın sohbetleri her ne kadar edebiyatla ilgili olsa da iki karakterin tespitlerinde toplumsal meselelere olan bakış açıları da verilmektedir. Sinan, Süleyman Bey ile *Taşra ve Edebiyat Sempozyumu*'nda karşılaşmıştır. Bundan dolayı Sinan bu sempozyumda konuşmacıların taşra yorumları hakkında Süleyman Bey'in fikrini almak istemektedir. Süleyman Bey taşraya yoruma açık bir konu olduğu için tek bir bakış açısıyla bakmanın yanlış olduğunu, peşin hüküm verilmemesi gerektiğini söyleyerek taşra edebiyatını savunurken, Sinan taşrayı eleştirmekte ve mekânı olumsuzlayarak Süleyman Beyin düşüncesine karşıt olarak muhalif bir tavır takınmaktadır. Süleyman Bey'in her söylemi karşısında karşıt bir söylem takınan Sinan bir şekilde yazarı tahrik etmeye çalışmaktadır. Çünkü Süleyman Bey, Sinan'ın yazar olma hayallerini gerçekleştirmiş biridir ve Sinan yazar karşısında kendisini eksik hissetmektedir. Taşra üzerinden başlayan bu fikir çatışması kentli olan ve taşralı olanın da çatışmasını göstermektedir. Fakat farklılık kentli kimliğine sahip Süleyman Bey'in taşrayı olumlarken, Sinan'ın bir taşralı olarak mekânı olumsuzlaması ile gerçekleşmektedir. Karakter taşraya karşı mesafeli yaklaşmasına rağmen ondan da kopamamaktadır. Belki de taşradan kopamama durumu mekâna karşı da eleştirel bir tavır almasının sebebi olabilmektedir. Ancak karşısındaki bu eleştirel, alaycı ve ukala tavrı en sonunda yazarın tepkisine yol açmakta ve Sinan'ı toy olarak nitelendirerek tek gerçekliğin kendi gerçeği olmadığı konusunda karakteri bilinçlendirmeye çalışmaktadır.



Resim 3.44. *Ahlat Ağacı*/Sinan'ın çabaları

Sinan'ın alaycı ve küçümseyici tavrı kitabının basımına sponsor olması için gittiği İlhami Bey ile konuşmasında da görülmektedir. Sinan'ın kitabını beğenen İlhami Bey, Çanakkale'deki şehitliğin ve bu tarz milli duyguları pekiştiren mekânların öneminden

bahsetmektedir. Ancak Sinan sadece kitabında bundan bahsetmediğini, sıradan insanın sorunlarını ve yaşam kültürünü de yansıttığını belirtmektedir. Sinan kitabında her ne kadar yaşadığı yerin sorunları ve kültürünü yansıttığını söylese de bu söylem eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Sinan'ın İlhami Bey'in fikirlerini dinlerken takındığı alaycı tavırda farklı fikirlere açık olmadığını, kendi gerçekliğini yaşadığını göstermektedir. Filmde İlhami Bey'in "*Eğitim güzel tabi de burası Türkiye. Bu ülkede hayatta kalmak istiyorsan değişime ayak uyduracaksın*" söylemi de dönemin eğitim sistemi hakkında politik bir göndermedir. Eğitimin idealleri gerçekleştirmek için yeterli olmadığı, hayatta kalabilmek için sistemin dayattığı koşullara uyulması gerektiği İlhami Bey'in söylemleri üzerinden verilmek istenen mesajdır. Sinan ile olan konuşmasında karakterin ettiği yardımların kendi çıkarı doğrultusunda gerçekleştiği görülmektedir. Karakterin bu söylemleri toplumsal çürümenin bir göstergesidir. Sonuç olarak İlhami Bey'le yaşadığı fikir ayrılığı sebebiyle Sinan buradan da eli boş dönmektedir.

Kitabını bastırmak konusunda başarısızlığa uğrayan karakterin çaresizliği ve yaşadığı mekânda kısıtlanmış hali onu bunalıma sürüklemektedir. Sinan'ın ruh halinin kötü olmasının bir sebebi de bir anlamda taşrada zamanın yavaş akıyor olmasıdır. Abdullah Ataşçı (2015: 55), "*Taşrada her şey ağır bir zamanın kollarında ilerler*" diyerek taşradaki zamanın insanları kısıtladığına ve boğucu bir akışa mahkûm ettiğine işaret etmektedir.

Zaman gibi taşrada bir diğer önemli olgu da dindir. Yönetmen üçüncü kırılmayı da din üzerinden yapmaktadır. Sinan köyüne gittiği bir günde ninesinden köyün imamının onlara altın borcu olduğunu öğrenmektedir. Borcunu ödemeyen imamın bir de üstüne düğüne gittiğini duyan Sinan öfkelenmekte, daha sonra köyde dolaşmaya çıktığında imamın ağaçtan meyve çaldığını görmekte ve akabinde ona dolaylı yoldan borcunu hatırlatmaktadır. Sinan'ın üstü kapalı bir şekilde imama borcunu hatırlatmasına rağmen adam üstüne alınmamaktadır. Devamında dinde reformlar üzerine bir sohbet açılır ve İmam Veysel Müslümanlığın üstün bir ahlak timsali olduğunu, kayıtsız şartsız teslim olunması gerektiğini savunur. İmamın kendi yaptıklarına bakmadan toplumsal konumunu pekiştirici söylemleri onun kendi statüsünü korumaya çalıştığını göstermektedir. Filmde imam karakterinin meyve çalması, Sinan'ın dedesine borç yapması mekânın muhafazakâr yapısına karşıt bir söylem oluşturmaktadır. Ayrıca İmam Veysel'in Sinan'ın babasıyla ilgili dokundurmaları karakteri rahatsız etmekte ve imam karşısında babasını savunduğu görülmektedir. Babasının yaptıklarının bir başkaldırı olduğunu söyleyen Sinan'ın filmin

başından beri ilk defa babasını anlamaya çalıştığı görülmektedir. İdris'te Sinan gibi ona dayatılan kurallara uymayan ve yaşadığı yerden uzaklaşmak isteyen bir karakterdir. Fakat İdris'in kaçma isteği merkeze değil taşraya yöneliktir. Orada kendini doğaya teslim etmek istemekte ve kafasında kurduğu ideal yaşamı (kuyudan su çıkarmaya çalışarak etrafı yeşillendirme ve üretime geçme isteği) gerçekleştirme peşindedir. Bu hayali gerçekleştirene kadar da sıkışıp kaldığı mekânda İdris, kaçıışı at yarışı oynamada bulmaktadır. Sinan da babası gibi yaşadığı mekândan kaçmak istemekte ve o da yazdığı romanla bunu gerçekleştirmeye çalışmaktadır.



Resim 3.45. *Ahlat Ağacı/Kabulleniş*

Filmin sonuna doğru Sinan babasının köydeki köpeğini satarak ve borç alarak gerekli parayı temin etmiş ve kitabını bastırmıştır. Fakat kitabı istediği başarıya ulaşamamıştır. Film boyunca bir arayış içerisinde olan Sinan, kitabını bastırma çabası ile bir anlamda anlaşılmayı beklemiştir. Ancak askerden geldikten sonra kitabının bodrumda çürümüş olduğunu görmüş, annesinin ve kardeşinin bile kitabını okumadığını öğrenmiştir. Bir tek devamlı çatışma halinde olan babası onu anlamış ve onun için çok önemli olan kitabını okumuştur. Sinan, emekli olduktan sonra köye yerleşen babasının yanına gittiğinde de cüzdanında kitabı ile ilgili bir gazete haberini sakladığını görmüştür. Filmin başından beri babasını yargılayan Sinan, kendisini anlayanın babası olduğu gerçeği ile yüzleştiğinde duygulanmış ve vicdan azabı çekmiştir. Son sahnede Sinan'ın babasıyla olan konuşmaları ise onunla özdeşleştiğini ve babasının çok önem verdiği kuyudan su çıkarma çabasına ortak olarak bir nevi onun gibi taşraya hapsedilmişliği kabullendiğini göstermektedir. Sinan'ın babasına *“Seni de kendimi de bu ahlat ağacına benzettiğim oluyor bazen. Böyle*

uyumsuz, yalnız, şekilsiz” demesi filmin ismine de bir göndermedir. Kitap gibi filmin ismi olan Ahlat Ağacı³ sembolik anlamda toplumsal sistemin bir metaforu olmaktadır. Bu metafor üzerinden arada-dereede kalmışlık sembolize edilmekte ve bir anlamda bir ülkenin neden gelişemediği ve neden Ahlat ağacı gibi yalnız kaldığı Sinan’ın hikayesinde sunulmaktadır.



³ Ahlat ağacı, Anadolu’nun çoğu yerinde rastlanan ağaç türlerindedir. Yaban armudu ya da çakal armudu olarak da bilinmektedir. Genel olarak açıklıkta ve yalnız bulunur. Ne tam orman ağacı ne de tam armut ağacıdır. Bu açıdan arada-dereede kalmışlığı simgelemektedir (Geçgin, 2018: 102-103).

SONUÇ

İnsan, Aristoteles'in de belirttiği gibi doğumundan itibaren siyasal bir varlıktır ve bilinci toplumsal pratiklerle şekillenmektedir. Toplumlar ve kültürler ise zaman ve mekân boyutunda biçim kazanmaktadır. Bu anlamda zaman-mekân toplumun kurucu unsurları olmaktadır. Taşra ve kent kültürel, ideolojik, zaman ve yaşam şekli olarak belli bir zihniyeti oluşturmakta ve buna paralel olarak şekillenmektedir. Zihniyeti belirleyen, toplum ve mekândaki ortak paylaşımlardır. Davranış biçimi ve inançlar toplumun devamını sağlamaktadır. Ayrıca zihniyeti belirleyen bir diğer unsur ise zamanın ruhudur. Bir çağa ait yaşam biçimleri, toplumsal ve ekonomik kategoriler, ahlak zihniyeti belirleyen faktörlerdir. Zaman ve mekân üzerine olan bu çıkarımlar kavramın politik yönüne işaret etmektedir.

Çalışma kapsamında 2000 sonrası politik gelişmelerin taşrayı nasıl şekillendirdiği ve dönüşüme uğrattığı, seçilen filmlerde bu mekânın nasıl ele alındığı ve politik temaların ne şekilde yer aldığı incelenmiştir. Bu kapsamda taşrada geçen dört politik film zaman-mekânın kullanımı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Değerlendirme sonucunda analiz edilen dört filmin benzer yanlarının olduğu görülmektedir. Öncelikli olarak dört filmin hepsinde de taşra zamansal ve mekânsal olarak boğucu, baskıcı, körelmiş ve memnun olunmayan bir yer konumundadır.

Çalışmada 2000 sonrası Türkiye'de siyasal ve toplumsal hayattaki değişimlerin, örneklem olan dört filmin de anlatı yapısını etkilediği hatta bu değişimlerin anlatı yapısını belirlediği görülmüştür. Bu dönemde, egemen sisteme ters düşen düşünceleri dolayısıyla birçok insanın cezalandırılması ve toplumdaki dışlanması (*Sonbahar*), önceki dönemlerin sorunu da olan Kürt meselesinin bu dönemde de devam ediyor olması ve bundan kaynaklı olarak ana dilde eğitim sorununun ciddi bir mesele haline gelmesi, (*İki Dil Bir Bavul*), kadına biçilen kalıplar ve kadının erkek karşısındaki ikincil konumuna yönelik söylemlerin yinelenmesi (*Mustang*), eğitim adına alınan yanlış kararlar ve birçok mezun öğrencinin ideallerini gerçekleştirememesinden dolayı yaşadığı hayal kırıklığı ve bunalımlar (*Ahlat Ağacı*) gibi olayların, seçilen filmlerin anlatı yapısında yer aldığı görülmektedir. Filmler, 2000 sonrası dönemde (bir önceki dönemin de problemlerinin etkisiyle) yaşanan gelişmeleri taşra perspektifinden ele alarak değerlendirilmektedir. *Sonbahar* filminde mevcut sisteme ters olan siyasal düşüncesinden dolayı yıllarca cezaevinde kalan ve burada Hayata Dönüş Operasyonu'nu yaşayan, işkence gören Yusuf'un, ciğerlerinin iflas edip

tahliye olduktan sonra taşraya dönüşü ve burada ölümünü beklerken yaşadıkları anlatılmaktadır. Yusuf taşraya döndüğünde buranın da cezaevinden farksız olduğunu görmektedir. Burada yaşayan insanlar taşranın boğucu, dar yapısından kaynaklı olarak hapis hayatı yaşamaktadır. Taşradaki toplumsal cinsiyet kalıplarının da yer aldığı filmde insanlar mekânın içerisine hapsolmakta ve kendilerine dayatılan kalıplar içerisinde yaşamaktadır. *İki Dil Bir Bavul* filminde ise bir Kürt köyüne atanan Emre öğretmenin burada çocuklara Türkçe öğretme çabası altında yaşadığı mekânsal ve kimliksel çatışma anlatılmaktadır. Kentin imkânlarına alışan Emre, köye geldiğinde buraya uyum sağlayamamaktadır. Filmde Kürt köyünde Türkçe bilen çok az olmasından dolayı da buradaki insanlar ve Emre arasında iletişimsizlik oluşmakta, farklı etnik kimliklere mensup insanların yıllarca yanlış politikaların kurbanı oldukları mesajı verilmektedir. Kürt sorununa, yönetmenlerin söylemiyle, tarafsız bir gözle bakıldığı filmde; ana dildeki eğitim sorunu ve yıllarca ötekileştirilen Kürtler gibi kent karşısında ötekileştirilen taşranın zor şartları da gözler önüne serilmektedir. *Ahlat Ağacı* filminde de Sinan özelinde taşraya sıkışmış ve ideallerini gerçekleştirememiş insanların hüznü hikayesi anlatılmaktadır. Bunun yanında Türkiye'deki eğitim sistemi ve politikaları da eleştirilmektedir. Sinan, üniversiteden mezun olduktan sonra taşraya, memleketine dönmekte ve babasının borçlarından dolayı alacaklılardan film boyunca simgesel şiddet görmektedir. Bir yandan da mezun olduktan sonra iş bulamamasının sancılarını yaşamakta, yazdığı kitabı bastırmaya çalışarak memnun olmadığı taşradan bir an önce uzaklaşmaya çabalamaktadır. Bu üç filmde taşra memnuniyetsizliğin, çaresizliğin, sıkışmışlığın mekânı olarak filmin anlatısında yer almaktadır. *Mustang* filmi ise diğer üç filmden farklı olarak bir yolculukla başlamamaktadır. Filmde anne ve babalarını 10 yıl önce kaybeden beş kız kardeşin erkek arkadaşları ile oyun oynaması sonucu ahlaksızlık yaptıkları gerekçesiyle taşrada hapis hayatı yaşadıkları üzerinde durulmaktadır. Bu filmdeki politik söylemler diğer üç filmden farklı olarak çok yüzeysel kalmakta, taşradaki kadına biçilen toplumsal kalıplar abartılı ve masalsi bir şekilde gösterilmektedir. Taşrada kadının evle sınırlandırılması, küçük ve kapalı yapısından dolayı dedikodunun burada bir yaptırım unsuru olması doğru tespitler olmasına rağmen, filmin bu meseleleri anlatım tarzı derinlikten uzak bir yüzeysellikte olmaktadır. Diğer üç filmden farklı olarak da *Mustang* filminde karakterlerin kendi çabaları ve mücadeleleriyle taşradan kaçıp özgürlüğe ulaştıkları gösterilmektedir. *Sonbahar*, *İki Dil Bir Bavul*, *Ahlat Ağacı* filmlerinde ise filmin ana karakterlerinin taşraya hapsolmuşluğu, buradaki kaderlerini kabullenışı üzerinde durulmaktadır. Dört filmde de görülmektedir ki

taşıra 1990 öncesi dönemde gösterilen birlik beraberliğin, mutluluğun, saflığın mekânı olmaktan öte 1990 sonrası ve özellikle 2000 sonrası dönemde yalnızlığın, çaresizliğin, müphemliğin, memnuniyetsizliğin mekânı olarak Türk sinemasında yer almaktadır. Bu mekanda artık saf ve nostaljik duyguların yerini körelmiş duygular almış, bunalımın ve dışlanmışlığın mekanı olarak filmlerde işlenmiştir. Dört filmin de anlatımında taşranın cezaevinden farksız olmadığı vurgusu yapılmıştır. Seçilen dört filmin politik söylemlerine baktığımızda ise 1990 sonrası dönemin bireyci tutumunun izleri görülmektedir. Bu dört film, içerisinde politik söylemler barındırmasına rağmen merkezine toplumu değil bireyi alarak mevcut sisteme bir eleştiri sunmamakta daha çok politik temalar birey odaklı kalmaktadır. Sonuç olarak da 1980'lerin depolitizasyon anlayışının sonraki dönemin politik söylemlerini etkilediği görülmekte ve Türkiye'de politik sinema yapmanın, ülkenin darbelerle ve baskılarla geçen tarihi göz önünde bulundurulduğunda, her daim zor olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki.

Açık, B. (2005). *Türkiye’de Yaşanan Göçün Yarattığı Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yapı Bilim Dalı, Eskişehir.

Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa Yayınları.

Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan*, çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Akbal-Süalp, T. (2011). *Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III.*, Yeni Film, Sayı: 22. 63-68.

Akcar, M. (2006). *Kentsel Dönüşüm Üzerine Batı’daki Kavramlar, Tanımlar, Süreçler ve Türkiye*, Planlama, Sayı: 2. 29-38.

Alaca, E. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Sinemasında Emek Kavramı, Sendikal Hareketler ve İşçi Temalarının İşlenişi*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Ana Bilim Dalı, Isparta.

Alkan, A. (1999). *Toplumsal Cinsiyet ve Kent Planlaması*, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 54 (4). 1-29.

Alkan, A. T. (2016). *Memleketin Taşra Hali*, Taşraya Bakmak içinde (ss. 67-76), der. T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.

Alkan, A. ve Çakır, S. (2014). *Osmanlı İmparatorluğu’ndan Modern Türkiye’ye Cinsiyet Rejimi: Süreklilik ve Kırılmalar*, 1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim içinde (ss. 229-272), der. F. Alpkaya ve B. Duru, Ankara: Phoenix Yayınevi.

- Alkuş, M. (2016). *Handan İpekçi Sineması'nda Temsil*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı, İstanbul.
- Alper, Ö. (2015). *Sonbahar*, İstanbul: Ve Yayınevi.
- Altan, İ. (2015). *Mimarlıkta Mekân Kavramı*, İstanbul: Ofis 2005.
- Althusser, L. (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. A. Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altun, S. (2005). *Tatil Amaçlı Konaklama Tesislerinde Zamana Bağlı Değişim ve Tüketim-Antalya Örneği*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Alver, K. (2013). *Taşra Halleri*, Sosyoloji Divanı, Sayı: 1. 11-23.
- Argın, Ş. (2016). *Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?*, Taşraya Bakmak içinde (ss. 271-296), der. T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles, (1996). *Fizik*, Zaman Kavramı içinde (ss. 8-41). çev. S. Babür, Ankara: İmge Kitabevi.
- Asiliskender, B. (2004). *Kimlik, Mekân ve Yer Deneyimi*, Kültür ve İletişim, Sayı: 2. 73-94.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. A. Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ata, A. (2010). *Türk Sinemasında Açık Toplum ve Kapalı Toplum Eleştirisi*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo- TV ve Sinema Anabilim Dalı, Erzurum.

- Ata, L. B. (2017). *Şehirciliğin Soyut Mekânı vs Gündelik Hayatın Toplumsal Mekânı*, <https://xxi.com.tr/i/sehirciligin-soyut-mekani-vs-gundelik-hayatin-toplumsal-mekani>
- Ataöv, A. ve Osmay, S. (2007). *Türkiye’de Kentsel Dönüşüme Yöntemsel Bir Yaklaşım*, METU JFA, 24 (2). 57-82.
- Ataşçı, A. (2015). *Edebiyatta Taşranın Ruhu*, Edebiyatın Taşra Manifestosu içinde (ss. 55-64), der. M. Varlık, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Atayman, İ. (2012). *Politik Sinema ve ‘‘Costa Gavras’’*, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anasanat Dalı, İstanbul.
- Augustinus, (1996). *İtirafılar*, Zaman Kavramı içinde (ss. 42-55), çev. S. Babür, Ankara: İmge Kitabevi.
- Avar, A. (2009). *Lefebvre’nin Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân- Diyalektiği*, Dosya, Sayı: 17. 7-16.
- Aydın, S. ve Taşkın, Y. (2017). *1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Aydoğan, D. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması’nda Taşra, Taşralı ve Taşracılık Olgusu*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- Aytaç, Ö. (2007). *Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17 (2). 199-226.
- Azak, E. (2011). *Türk Sinemasında İşçi Sınıfı ve Emek Görünümleri*, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Bölümü Dramatik Yazarlık, İstanbul.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları.

- Baday, Ö. (2011). *Modern Kent Mekânlarında Mahallenin Konumu*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Konya.
- Baloğlu, U. (2018). *Ömer Kavur'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikâye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu*, Selçuk İletişim, 11 (1). 349-365.
- Baran, E. (2018). *Bir Direniş Biçimi Olarak Sinema*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.
- Barış, J. (2013). *2000 Sonrası Bağımsız Türk Sineması'nda Kent ve Taşra Melankolisi*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.
- Batur, A. L. (2011). *Filozofların Mağarasından Günümüz Türkiye Sinemasına*, Yayımlanmamış Bildiri, Sinema ve Felsefe: 12. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı, Kadir Has University, İstanbul.
- Batur, S. (2007). *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı, İzmir.
- Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holocaust*, çev. S. Sertabiboğlu, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bauman, Z. (2011) *Postmodern Etik*, çev. A. Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayburtluoğlu, S. (2005). *1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV Anasanat Dalı Sinema TV Programı, İstanbul.
- Bayrak, T. (2015). *Türk Sinemasında Mekân Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in "Yol" ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" Filmlerinin Mekânsal Çözümlemesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Tasarımı Anabilim Dalı, İstanbul.

- Bayraktar, D. (2018). *Önsöz, Sinema ve Zaman/Sinema ve Sinema içinde* (ss. 7-11). der. E. Akçalı, E. Cengiz vd., *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 14*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Belge, M. (2004). *Köylü, Taşralı ve AB Süreci*, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/murat-belge/koylu-tasrali-ve-ab-sureci-725033/>
- Benjamin, W. (2007). *Pasajlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H. (1998). *Creative Evolution*, çev. A. Mitchell, New York: Dover Pub. Inc.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, A. (2013). 9- *Film Çözümlemesi*, <http://asyadada.blogspot.com/2013/10/9-film-cozumlemesi-dr-asl-aktumen-bilgin.html>
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşına Kitaplar.
- Bora, T. (2016). *Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye*, Taşraya Bakmak içinde (ss. 37-66), der. T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bostan, E. (2013). *Yeni Türk Sineması (2000'li Yıllar)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı, İstanbul.
- Boztepe, V. (2007). *1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı, İstanbul.
- Bulut, D. (2007). *Türk Edebiyatı'nda 'Taşra'*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, İstanbul.
- Bulut, Y. (2011). *İdeolojinin Tarihçesi*, *Sosyoloji Dergisi*, 3 (23). 183-206.

- Cameron, A. (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, NewYork: Palgrave Macmillan.
- Castells, M. (1997). *Kent, Sınıf, İktidar*, çev. A. Erendil, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Cengiz, G. (2015). *Yeşim Ustaoglu Sinemasının Kamusal Alan Bağlamında İçerik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi: "Güneşe Yolculuk" ve "Bulutları Beklerken" Film Örnekleri*, Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 50. 20-32.
- Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*, çev. S. Rendall, California: University of California Press.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Cıvaş, G. (2010). *Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Civelek, S. (2016). *2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Filmi Örneği*, Moment Dergi, 3 (2). 286-318.
- Connel, R. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar - Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, çev. C. Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coş, N. (1974). *Türk Sinemasında İşçi*, Yedinci Sanat, 2 (13). 3-14.
- Coşkun, E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çakmak, D. (2008). *2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Etnik Kimlik Söylemi: Kürt Kimliğinin Temsilleri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı, İstanbul.
- Çam, A. (2016). *Derviş Zaim: Bir Mekân Sinemasına Doğru*, Doktora Tezi, Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

- Çaylak, A. , Dinç, G. ve Güngör, M. (2017). *AK Parti Döneminde Türkiye 'de Siyaset ve Muhafazakâr Siyasetin Serencamı: 2002'den Günümüze*, Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'nin Siyasal Hayatı içinde (ss., ed. A. Çaylak ve S. Ali Avcu, Ankara: Savaş Yayınevi.
- Çebi, Z. (2006). *1960 Dönemi Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.
- Çelenk, S. (2008). *Sonbahar'a Ağıt*, <https://m.bianet.org/biamag/kultur/111601-sonbahar-a-agit>
- Çelik, F. (2017). *28 Şubat Döneminde Türkiye 'de Siyaset: AK Parti Dönemine Kadar*, Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'nin Siyasal Hayatı içinde (ss., ed. A. Çaylak ve S. A. Avcu, Ankara: Savaş Yayınevi.
- Çelikaşlan, Ö. (2008). *Türk Sinemasında Taşra ve Çocuğun Temsili: Kasaba (1997), Masumiyet (1997) ve Beş Vakit (2005)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara.
- Çıracı, H. ve Erkut, G. (1998). *2000'li Yıllarda İstanbul'un Altyapı Beklentileri ve Mekânsal Örgütlenme*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Çiftçi, M. (2010). *1990'lar Sonrası Türk Siyasal Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı, İstanbul.
- Çil, A. (2011). *Kur'an'da Zaman Kavramı*, Kelam Araştırmaları, 9 (1). 335-364.
- Çur, A. (2016). *Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları*, Taşraya Bakmak içinde (ss. 115-136), der. T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*, çev. A. Ekmekçi ve O. Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*, çev. H. Tomlinson ve B. Habberjam, London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1991). *Bergsonism*, New York: Zone Books.
- Demir, S. (2017). *Modern Kültürde Kentten Kaçmanın ve Uzaklara Gitmenin Sosyolojisi*, *İnsan&İnsan*, 4 (13). 242-252.
- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekân*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Demirkan, T. (1996). *Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler*, *Cogito*, Sayı: 8. 17-22.
- Demirkaya, H. (1999). *Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.
- Dijk, T. (2003). *Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım*, *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din ve İdeoloji içinde* (ss. 13-113), ed. B. Çoban, İstanbul: Su Yayınları.
- Dobb, M. (1946), *Studies in the Development of Capitalism*, New York: International Publishers.
- Doğan, Ö. (2009). *İki Dil Bir Bavul Benim De Çocukluğumun Hikayesi*, Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, 121-137.
- Doğan, R. (2016). *"Namus", "Töre" ve "Eril Şiddet" : Yargıtay Kararları, Toplumsal Cinsiyet Kuramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Dorsay, A. (1996). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Dönmez, A. (2018). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, *SineFilozofi Dergisi*, 3 (5). 180-182.
- Durgun, S. (2013). *Siyasi Tarih ve Mekân*, https://www.academia.edu/6693325/Siyasi_tarih_ve_mekan

- Eğilmezer, S. (2014). *Pasolini ve Politik Sinema*, Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı Sinema-TV Sanat Dalı, İstanbul.
- Eisenstein, S. (1989). *Montage and Architecture*, Assemblage içinde (ss. 111-131).
- Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elmacı, T. (2006). *Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı, İzmir.
- Elmacı, T. (2011). *Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması*, Selçuk İletişim, 7 (1). 161-173.
- Erdoğan, E. ve Yıldız, Z. (2018). *Zaman ve Mekân Kavramları Arasındaki Paradoksal İlişkinin 'Bulut Atlası' Filmi Üzerinden Okunması*, METU JFA, 35 (1). 1-25. 122-147.
- Erdoğan, N. (1998). *Yeşilçam'da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar*, Doğu Batı, 1 (2). 175-184.
- Ergülen, H. (2016). *Şiir Taşraya Aittir!*, Taşraya Bakmak içinde (ss. 213-244), der. T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erkonan, Ş. (2014). *Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek*, Moment Dergi, 1 (2).
- Erksan, M. (1985). *Türkiye'de Entelijansiya Yok, ...Ve Sinema*, Aralık. 24-38.
- Erol, M. (2010). *Taşraya Bakmak*, Hece, S. 160, Nisan.
- Ertürk, E. (2012). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Yeni Bir Eğilim: Belgesel-Kurmaca Etkileşimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Mersin.

- Ertürk, M. (2013). *Mekânın Diyalojisi: Kent Mekânı-Kent Öznesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, İstanbul.
- Esen, H. (2000). *Anayurt Oteli Filminde Zaman ve Mekân*, Selçuk İletişim, 1 (3). 3-13.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eskiköy, O. (2009). *Türkler ve Kürtler Birbirini Anlamıyor!*, <http://www.cinedergi.com/2009/10/21/turkler-ve-kurtler-birbirini-anlamiyor/>
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. S. İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Florenski, P. (2007). *Tersten Perspektif*, çev. Y. Tükel, İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M. A. Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi.
- Geçgin, E. (2018). *Merkez-Çevre İlişkisi Bağlamında Ahlat Ağacı Filmi Üzerine Düşünceler*, Turkish Studies, 13 (23). 89-106.
- Genç, F. (2008). *Türkiye’de Kentsel Dönüşüm: Mevzuat ve Uygulamaların Genel Görünümü*, Yönetim ve Ekonomi, 15 (1). 115-130.
- Gévaudan, F. (1973). *Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya*, çev: E. Özden, Gerçek Sinema, Sayı: 2. 21-27.
- Gezgüç, M. (2011). *1970’lerde CHP’nin 2000’lerde AKP’nin Yükselişi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Muğla.
- Ghulyan, H. (2017). *Lefebvre’nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma*, Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, 26 (3). 1-29.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları*, çev. E. Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Göktepe, I. (2013). *Gerçek Mekân, Sanal Mekân ve Kuramsal Kimlik İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimari Tasarım Anabilim Dalı Uluslararası İç Mimari Tasarım Programı, İstanbul.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İstanbul: İmge Kitabevi.
- Güleryüz, B. (2013). *Türk Sinemasında Taşranın Temsili*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.
- Gülüş, İ. (2006). *Sinemada Görsel Zaman ve Mekân Kurgusu*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Konya.
- Günel, O. (2015). *Milliyetçilik ve Kahramanlık Kavramları Üzerinden Birinci ve Üçüncü Sinema*, İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 9. 14-40.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbüz, M. ve Aydın, A. (2012). *Zaman Kavramı ve Yönetimi*, KSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 9 (2). 1-20.
- Gürçınar, P. (2015). *Althusser ve Marks'ın İdeoloji Kavramlarının Karşılaştırılması*, Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8 (41). 449-457.
- Güreşçi, E. (2010). *Türkiye'de Kentten-Köye Göç Olgusu*, Doğu Üniversitesi Dergisi, 11 (1). 77-86.
- Gürsoy, Y. (2014). *Türkiye'de Sivil-Asker İlişkilerinin Dönüşümünün Sebepleri*, Uluslararası İlişkiler, 11 (43). 157-180.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*, çev. B. Uçar, Ankara: Heretik Yayınları.

Haliloğlu, N. (2015). *Orda Bir Köy Var Uzakta: İki Dil Bir Bavul*,
<http://www.lacivertdergi.com/kultur/sinema/2015/12/02/orda-bir-koy-var-uzakta-iki-dil-bir-bavul>

Hançerlioğlu, O. (1980). *Felsefe Ansiklopedisi Cilt 7 (U-Z)*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul: Metis Yayınları.

Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*, ev. S. Savran. İstanbul: Metis Yayınları.

Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları*, ev: Zeynep Gambetti, İstanbul: Metis Yayınları.

Hayta, Y. (2016). *Kent Kültürü ve Değişen Kent Kavramı*, Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5 (2). 165-184.

Heidegger, M. (1996). *Zaman Kavramı*, Zaman Kavramı içinde (ss. 56-103), ev. S. Babür, Ankara: İmge Kitabevi.

Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*, ev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.

<http://anadolusanat.org/sinema/militan.html>

<http://www.bagimsizsinema.org/solanas-ve-ucuncu-sinema/>

<http://www.feymag.com/Haberler/Detay/Sinema/Kizgin-firinlarin-saati-ve-ucuncu-Sinema>

<http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/montajindogusu.html>

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/fransizsinemasindaangejegruplar.html>

<https://bianet.org/bianet/insan-haklari/148976-ergenekon-davasi-nedir>

<https://ozgurlukdunyasi.org/arsiv/74-sayi-219/356-kurt-sorununda-akp-ne-yapti>

<https://www.cafrande.org/bir-alevi-ailenin-hikayesi-sakli-hayatlar-filmi-sinemalarda/>

https://www.tbmm.gov.tr/komisyon/insanhaklari/belge/kr_22HakkariSemdinli

Hubbord, P. (2006). *City*, NY: Routledge.

İlgin, C. ve Hacıhasanoğlu, O. (2006). *Göç-Aidiyet İlişkisinin Belirlenmesi İçin Model: Berlin/Kreuzberg Örneği*, İtü Dergisi: Mimarlık, Planlama, Tasarım, 5 (2). 59-70.

İnce, G. (2009). *Örnek Çözümlerle Türkiye ve İtalya'da Politik Sinema*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İzmir.

İnce, T. (2007). *Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Ankara.

İşler, B. (2018). *Derviş Zaim Sinemasında Zaman İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara.

Jacobs, L. (1994). *Zaman ve Mekânın Anlatımı*, Çev. Y. Demir, Filmde Zaman ve Mekân içinde, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.

Jammer, M. (1993), *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*, NY: Dover Publications.

Kaba, S. (2009). *İnsan-Mekân Etkileşiminin Türk Sinemasına Yansıması: 1990 Sonrası Türk Sineması'nda "Ev"*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

Kaçmaz, G. (2004). *Architectural Space in the Digital Age Cyberspace, Hyperspace and Exospace Through Science Fiction Films*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kahvecioğlu, H. (1998). *Mimarlıkta İmaj: Mekânsal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kalan, G. (2015). *Anarşist Olması Önlenecek Gençler: Bornova Bornova*, <https://filmhafizasi.com/anarsist-olmasi-onlenen-gencler-bornova-bornova/>

- Kanat, F. (2006). *İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Bölümü, Ankara.
- Kant, I. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*, Türkiye Felsefe Kurumu Çeviri Dizisi-2.
- Kapani, M. (2007). *Politika Bilimine Giriş*, Ankara: Bilgi Kitabevi.
- Kaplan, E. (2012). *İdeolojik Göstergeler ve Anlam Aktarımı Bağlamında ‘‘Cennetin Krallığı’’ Filminin Çözümlemesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Tasarımı Anabilim Dalı İletişim Tasarımı Programı, İstanbul.
- Kaplan, M. (2018). *Üçüncü Sinemada Devrimci Kimliğin Sunumu: Türk Sinemasından Örnekler*, İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 20. 30-53.
- Kara, M. (2017). *Vurun Kahpeye*, <https://www.evrensel.net/yazi/78336/vurun-kahpeye>
- Karadağ, N. (2008). *Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu: 2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasında 12 Eylül Filmleri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.
- Karadaş, N. (2015). *Zaman Kavramına Kuramsal Yaklaşımlar ve İnternet’te Şimdiki Zaman Olgusu*, folklor/edebiyat, 21 (83). 325-341.
- Karahanoğlu, I. (2007). *1950-1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV. Ana Sanat Dalı Sinema TV Programı, İstanbul.
- Karakurt, E. (2006). *Kentsel Mekânı Düzenleme Önerileri: Modern Kent Planlama Anlayışı ve Postmodern Kent Planlama Anlayışı*, Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakülte Dergisi, Sayı: 26. 1-25.

- Kargı, B. (2014). *Zaman-Mekân Sıkışması Boyutuyla Bilimde Dönüşümler ve Sosyal Teoride Küreselleşme ve Ulus-Devlet*, Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi, Sayı: 10. 219-237.
- Kasap, F. , Dolunay, A. ve Solman, A. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Roller ve Türk Sineması'nda Kadının Sunumu Temelinde Mustang Film İncelemesi*, TOJDAG, 8 (4). 627-646.
- Kasım, M. ve Atayeter, D. (2012). *1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 1 (4). 19-33).
- Kavuş, S. (2013). *Demokrasi ve Taşra*, Ankara Barosu Dergisi, 2013/1. 287-318.
- Kaya, Ş. (2016). *Yeni Türkiye İnşasında Kadın*, Yeni Türkiye'nin Toplumsal Yapısı içinde (ss. 41-78), der. İ. Kaya, Ankara: İmge Kitabevi.
- Kazan, H. (2017). *Yılmaz Güney'in Üçüncü Sineması*, İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi, 3 (2). 41-59.
- Keleş, A. S. (2018). *2000 Yılı Sonrası Bağımsız Türk Sineması'nda İktidar İlişkileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Keşaplı, O. (2012). *1960'tan Günümüze Türkiye'deki Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumu*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir.
- Kılıç, D. (2009). *Kürt Sinemasının Yükselişi*, Ed. Müjde Arslan, Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm içinde (ss. 3-28). İstanbul: Agora Yayınları.
- Kılıçaslan, E. (2008). *Siyasal İletişimde İdeolojik Dil*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Edirne.
- Kopal, A. (2017). *Bir Sistem Eleştirisi Olarak "Sarmaşık"*, <https://sanatkaravani.com/bir-sistem-elestirisi-olarak-sarmasik/>

- Köksal, C. (2015). *Göstergebilimsel Yaklaşımla Sinemasal Mekân Analizi: Otellerde Geçen Filmler Üzerinden Mekânsal ve Anlamsal Çözümlemeler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimari Tasarım Anabilim Dalı, İstanbul.
- Köksal, Ö. (2016). *Sessizliğin İki Yüzü: Anneannem ve Bulutları Beklerken*, haz. H. Köse, Ö. İpek, Gözdeki Kıymık içinde (ss. 96-111), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kural, T. (2013). *2000 Sonrası Türk Sineması'nda Müzikal ve İdeoloji: Ezel Akay Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı, Kayseri.
- Kurt, H. (2006). *Türkiye'de Kent-Köy ve Kentli-Köylü Algısı Üzerine Bir Araştırma*, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 3. 55-84.
- Kurtar, S. (2013). *Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu*, TÜCAUM, 349-356).
- Küçükalkan, Y. (2016). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Zihniyet ve Devlet*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı, İzmir.
- Laçiner, Ö. (2016). *Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken*, Taşraya Bakmak içinde (ss. 13-36), der. T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lawson, J. (1994). *Zaman ve Mekân*, Filmde Zaman ve Mekân içinde, çev. Y. Demir, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*, London: Blackwell.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. I. Gürbüz, İstanbul: Metis.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, çev. I. Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. ve Regulier, K. (2005). *Gündelik Hayat ve Ritmleri*, çev. E. Gen, Birikim Dergisi, 191. 79-85.

- Maktav, H. (2006). *Vatan, Millet, Sinema*, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/6003/vatan-millet-sinema#.XPLpE4gzbIV>
- Malpas, J. (1999). *Place & Experience : A Philosophical Topography*, Cambridge University Press.
- Mann, M. (1988). *States, War and Capitalism: Studies in Political Sociology*, Oxford-New York: Basil Blackwell.
- Mast, G. ve Cohen, M. (1979). *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Mermer, A. (2012). *Siyasi Partilerin 12 Eylül 2010 Anayasa Değişikliği Referandumu Kampanyaları Örneğinde Siyasetin Kişiselleşmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Ankara.
- Mersin, S. (2011). *Kurtuluş Savaşı Filmleri ve Milli Hamaset*, *Sinecine*, 2 (2). 33-56.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur? : Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı 'Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası'*, çev. E. Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Moran, B. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Muhammed, K. ve Karadaş, C. (2008). *Ebü'l-Muîn en-Nesefti'ye Göre Allah ve Mekân*, Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, 17 (1), 245-262.
- Mumford, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent*, çev. G. Koca ve T. Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mumford, L. (2013), *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*, çev. G. Koca ve T. Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nalbantoğlu, H. (2008). *Nedir Mekân Dedikleri*, *Zaman-Mekân*, 88-105.
- Odabaş, B. (2013). *Siyasal Sinema Anlayışı*, <http://kanalkultur.blogspot.com/2013/10/battal-odabas-siyasal-sinema-anlays.html>

- Onaran, A. (1994). *Türk Sineması Cilt 1*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özçelik, A. (2011). *1960'tan Günümüze Türk Siyasal Hayatı*, Yakın Dönem Türk Politik Tarihi içinde (ss., ed. S. İnan ve E. Haytoğlu, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Özçınar, M. (2009). *Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 37. 88-108.
- Özçınar, M. (2010). *Sinematografik Zaman ve Mekânın Oluşumunda Felsefi Arka Plan*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı, İzmir.
- Özer, İ. (2017). *Türkiye'de Kent, Kentleşme ve Kentsel Değişme*, Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı içinde (249-278), ed. M. Zencirkıran, Bursa: Dora Yayıncılık.
- Özer, Y. (2013). *Sinemasal Anlamın Oluşumunda Mekânın Etkisi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özgül, G. ve Tahan, K. (2014). *Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlamanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekân ve Gerçeklik*, Global Media Journal, 4 (8). 241-259.
- Özkan, D. (2012). *Empresyonizm, Sinema ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekân Algılarının Dönüşümü*, International Journal of Social Science, 5 (5). 247-268.
- Özonur, D. (2016). *Bir Sinema Filminde Sınıfların Temsili ve Politik Duruş: Kış Uykusu*, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Sayı: 43. 98-117.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi*, İstanbul: Bilgi Yayınları.

- Öztürk, S. (2004). *Erken Cumhuriyet Yıllarında Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi ve İbret Yerleri Projesi*, Selçuk İletişim, 3 (3). 77-82.
- Öztürk, S. (2014). *Mekân-Zaman Kavramının Sinematografiye Bağlı Değişkenler Doğrultusunda Mekânın Üretilmesindeki Rolü*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, Ankara.
- Pekdemir, M. (2016). *Taşranın ‘‘Taşı Toprağı Altın’’ da Ne Vardır?*, Taşraya Bakmak içinde (ss. 77-100), der. T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pişkin, G. (2011). *Hızlı ve Dengesiz Değişime Tepki Olarak Sinemada Şiddet: Türkiye Örneği 1980-2006*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksel Kurumu 38. İcanas Türkiye Kültürel Değişim ve Hareketlilik Bildiri Kitapçığı. 573-593.
- Pizzato, M. (2004). *Güzelin Gözü: Gözleri Tamamen Kapalı' da Ölüm İtkisinin Erotik Maskları*, Lacan ve Çağdaş Sinema içinde (ss. 119-151), çev. Y. Ertuğrul ve C. Turan, İstanbul: Say Yayınları.
- Platon, (1988). *Timaios*, in: Platons samtliche Werke, hrsg.von O.Apelt, Hamburg.
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Poell, T. (2004). *Movement and Time in Cinema*, Ed. J. Bloois, F.W. Korsten ve S. Houppermans, Discernements: Deleuzian Aesthetics içinde (ss. 1-21), Amsterdam: Rodopi Publications.
- Pöstecki, N. (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.
- Rämö, H. (1999), *An Aristotelian Human Time-Space Manifold: From Chronochora to Kairotopos*, Time & Society, 8 (2). 309-328.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*, çev. E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Saigol, R. (2013). *Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri*, Vatan, Millet, Kadınlar, der. A. Altınay, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Salman, E. (2017). *Stanley Kubrick ve Militarizm: Sinema Tarih İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anasanat Dalı, İstanbul.
- Sanders, B.(2001). *Kahkahanın Zaferi*, çev. K. Atakay, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarı, T. (2010). *Türk Sinemasında Sosyal Yaşam Kurgusunun Mekân Kullanımına Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.
- Sarris, A. (1969). *Interviews with Film Directors*, New York: Avon Books.
- Saygılı, K. (2016). *Filler ve Çimen (2001): "Belirsizlik Mantığı"nda Ebru Yapmak*, <http://www.cinerituel.com/2016/01/filler-ve-cimen-2001-belirsizlik-mintikasında-ebru-yapmak.html>
- Sevinç, T. (2013). *Zaman-Mekân Kavramının Mimarlığa Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programı, İstanbul.
- Simmel, G. (2006). *Modern Kültürde Çatışma*, çev. E. Gen, N. Kalaycı ve T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simonsen, K. (2005). *Bodies Sensations, Space and Time: The Contribution From Henri Lefebvre*, Geografiska Annaler.
- Slowik, E. (2002). *Descartes' Physics and the Relational Theory of Space and Motion*, Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Sofuoğlu, H. (2004). *Bergson ve Sinema*, Selçuk İletişim, 3 (3). 66-76.

- Soja, E. (1989), *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London: Verso.
- Solanas, F. ve Getino, O. (2008). *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru*, Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar 1 içinde (ss. 167–193), ed. S. Salijii, Y. Ünal ve B. Bakır, çev. E. Yılmaz, Ankara: Nirengi Kitap.
- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle hatırlamak*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, Z. T. (2008). *Kent, “İmge Özne” ve “Dışarıklık” Zaman Mekânlar*, Zaman-Mekân içinde (s. 204-215), İstanbul: YEM Yayın.
- Sütçü, Ö. (2004). *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul: Es Yayınları.
- Tahaoglu, Ç. (2010). *Yönetmenler ve Yapımcılardan “Yeni Sinema Hareketi”*, <https://m.bianet.org/bianet/kultur/121036-yonetmenler-ve-yapimcılardan-yeni-sinemahareketi>
- Tambaş, U. (2011). *2000 Sonrası Türkiye Sineması’nda Kültürel, Siyasal, Toplumsal ve Ekonomik Hayatın Gerçekçi Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir.
- Tırpan, M. (2004). *Sinema ve İdeoloji: Türk Sinemasında Politik Filmler*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- Tok, H. (2009). *Bir Eylem ve Toplumsal Hareket Yöntemi Olarak Anti Militarizm ve Vicdani Red*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, İzmir.
- Topakkaya, A. (2012). *Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması*, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 13. 219-231.

- Toprak, Z. (2012). *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Toruk, İ. (2005). *Türkiye'de 1990-2000 Yılları Arasında Sosyo-Ekonomik Ortamın ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 14. 493-508.
- Tuan, Y. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*, London: University of Minnesota Press.
- Tugen, B. (2011). *Türk Sineması'nda Düşünce Oluşumu: 1960-1980 Dönemi Yönetmenleri ve Filmleri*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı, Konya.
- Tunalı, B. (2009). *27 Mayıs 1960 ve Toplumsal Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması: Toplumsal Gerçekçilik*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Tunçok, M. (2010). *Kişisel Mekânın Mimari Temsillerinin 1990 Sonrası Yeni Türk Sinemasında Seçilmiş Filmler Üzerinden Çözümlemesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım, İstanbul.
- Tüzün, S. (2008). *Türk Sinemasında Mekân: Tek Mekânda Geçen Filmler*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.
- Uçkaç, L. (2006). *Kentsel Tasarımın Kent Kimliği Üzerine Etkileri: Keçiören Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Ankara.
- Uluç, D. (2011). *Ulus, Etnisite ve Sinema İlişkisi Bağlamında Türkiye Sinemasında Kürt Etnisitesinin Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Uluengin, Ö. (2011). *Tüm 'Öteki'lerin Kenti, İdeal Kent*, Sayı: 3. 130-141.

- Ural, Ş. (2008). *İç İçe Geçmiş Zamanlar*, Zaman-Mekân içinde (ss. 16-33), haz. A. Şentürer, Ş. Ural vd., İstanbul: Yem Yayınları.
- Urry, J. (1995). *Consuming Places*, New York: Routledge.
- Uzunali, G. (2015). *Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara.
- Üngür, E. (2011). *Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân İlişkileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programı, İstanbul.
- Üstün, E. (2015). *Sinematografik Üretim: Mekân ve Zaman Deneyiminin Bedenleştirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programı, İstanbul.
- Wayne, M. (2011). *Politik film: Üçüncü sinema'nın diyalektiği*, çev. E. Yılmaz, İstanbul: Yordam.
- Werlen, B. (1993). *Society, Action and Space*, UK: Routledge.
- Williams, R. (1973). *The Country and The City*, Oxford, New York.
- Yalçınkaya, S. (2010). *1980 Sonrası Türk Sinemasının Politik ve Toplumsal Dönüşümü ve Darbeyle Hesaplaşma Filmleri "Üç Film Üç Hesaplaşma"*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.
- Yarar, F. (2014). *1960-2010 Yılları Arasında Türkiye'de İşçi Sınıfı Filmleri ve Proleter Kamusal Alan*, Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Yaylagül, L. (2014). *Türkiye'de Sinema, Toplum ve Siyaset*, Modern Zamanlar, Sayı: 33. 32-41.

- Yıldırım, E. (2016). *Aile ve Evlilik Türler*, Aile Sosyolojisi içinde (ss. 65-80), ed. K. Canatan ve E. Yıldırım, İstanbul: Açılım Kitap.
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve sinema*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Yılmaz, E. (2008). *Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine*, Sinema İdeoloji Politika içinde (ss. 63-86), Ankara: Nirengi Kitap.
- Yılmaz, G. (2008). *Kapitalizmde Zaman-Mekân Sıkışması*, Çalışma ve Toplum, Sayı: 2. 155-171.
- Yılmaz, G. (2017). *Gündelik Hayat Sosyolojisinden Kente ve Kültüre Bakmak; Certeau'cu Bir Taktik Alanı Olarak Kent*, Sosyal Bilimlerde Kültür Tartışmaları içinde (ss. 64-78), ed. C. Ergun ve S. Ögreci, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yılmaz, Y. (2007). *Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Halkla İlişkiler Bilim Dalı, Konya.
- Yırtıcı, H. (2003). *Modern Kapitalist Toplumlarda Mekân Üretimi: Hipermarketler Özelinde Tüketim Mekânlarının Altyapısal Dönüşümü ve Yeni Bir Mekân Epistemolojisi Tartışması*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.
- Yücel, D. (2018). *Ümit Ünal ve "Oda" Filmleri: 9, Ara, Nar*, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 29. 110-127.
- Yüksel, A. (2008). *Taşra, Gelenek ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, Selçuk İletişim, 5 (2). 128-135.



T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı:	Fazilet LEKESİZ
Doğum Yeri:	Gelibolu / ÇANAKKALE
Doğum Tarihi:	21.03.1991
Medeni Durumu:	Bekâr
Öğrenim Durumu	
Derece:	Okulun Adı:
İlköğretim:	Nimettullah Mahruki İlköğretim Okulu / İSTANBUL
Ortaöğretim:	Ünilever İş Ortaokulu / ÇORLU
Lise:	Gelibolu Lisesi / ÇANAKKALE
Lisans.	Selçuk Üniversitesi / İletişim Fakültesi / Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
Yüksek Lisans.	Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Becerileri:	Yönetmenlik / Kurgu / Senaryo /

İlgi Alanları:	Sinema / İletişim / Sosyoloji/ Tarih / Kültürel Çalışmalar
Halen Yaptığı İş:	Araştırmacı
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	2011 yılında Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünü kazandı. Fakülteye girişinden itibaren birçok kısa film, belgesel film alanlarındaki çalışmalarda yönetmen, senarist, kurgu operatörü olarak yer aldı. 2012 yılında Düşman Kardeşler dizi setinde reji asistanlığı, 2014 yılında Dizi Prodüksiyonunda kurgu asistanlığı yaptı. 2015 yılında Selçuk Üniversitesinden mezun oldu. 2016 yılında aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmaya hak kazandı. Halen aynı bölümde "2000 Sonrası Politik Türk Sinemasında Zaman-Mekân Olgusu" konusu üzerine tez çalışmalarını devam ettirmektedir. 2019 yılında "Sinemada Distopya ve Şarküteri Filminin Distopya Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi" adlı makale çalışması hakemli bir dergi olan "Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi" nin 1. Sayısında yayınlandı.
Aldığı Ödüller: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	<ul style="list-style-type: none"> □□Prof. Dr. Aytekin CAN, (Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Bölüm Başkanı) . Prof. Dr. Meral SERARSLAN, (Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Öğretim Üyesi) . Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA, (Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Sinema Anabilim Dalı, Öğretim Üyesi) . Dr. Öğr. Üyesi Sinem Evren YÜKSEL, (Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Öğretim Üyesi)
Tel:	
E-mail:	faziletlekesiz@ gmail.com
Adres:	Selçuklu / KONYA