



İGÜ
YAYINLARI
İstanbul Gelişim
Üniversitesi Yayınları

DIJİTAL ÇAĞDA TEKNO-ESTETİK SİNEMA KÜLTÜRÜ ÇALIŞMALARI

İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları; 158



DIJİTAL ÇAĞDA TEKNO-ESTETİK SİNEMA KÜLTÜRÜ ÇALIŞMALARI



İGÜ
YAYINLARI
İstanbul Gelişim
Üniversitesi Yayınları



DIJİTAL ÇAĞDA TEKNO-ESTETİK SİNEMA KÜLTÜRÜ ÇALIŞMALARI



Editör:

Doç. Dr. Eşref AKMEŞE
Doç. Dr. Serhat ERDEM



DİJİTAL ÇAĞDA TEKNO-ESTETİK SİNEMA KÜLTÜRÜ ÇALIŞMALARI

Editörler

Eşref AKMEŞE

Serhat ERDEM

İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları,

2026



igü
YAYINLARI
İstanbul Gelişim
Üniversitesi Yayınları

İstanbul Gelişim Üniversitesi (İGÜ) Yayın Kurulunun 25.12.2025 tarih ve 2025/04 sayılı toplantısında alınan 3 numaralı karar, İGÜ Yayın Kurulu Başkanlığının 26.12.2025 tarih ve E-65460130-824.01-196519 sayılı yazısı ile İGÜ Yönetim Kurulu'nun 31.12.2025 tarihinde yapılan 2025/16 numaralı toplantısında alınan 05 numaralı karar uyarınca Üniversitemiz Yayınevi tarafından yayımlanmasına karar verilmiştir.

© İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları
© Istanbul Gelisim University Press
Nisan / April 2026

Her hakkı saklıdır.
All rights reserved.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayıncılık Sertifika Numarası /
Ministry of Culture and Tourism Publishing Certificate Number:
47416

ISBN: 978-625-8202-62-5
e-ISBN: 978-625-8202-59-5

İGÜ Yayınları: 158

Yayına Hazırlayan:
Ahmet Şenol ARMAĞAN

Kapak Tasarımı:
Esra HÜRSEVER

İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları

Adres: Rektörlük Binası-Cihangir Mah. Şehit Jandarma Komando Er Hakan Öner Sok. No: 1 34310

Avcılar / İstanbul / TÜRKİYE

Telefon: +90 212 422 70 00 / 7379

Belgeç: +90 212 422 74 01

E-posta: iguyayinlari@gelisim.edu.tr

Ağ sayfası: <https://iguyayinlari.gelisim.edu.tr>

Facebook: iguyayinlari

X: IGUYayinlari

Instagram: iguyayinlari

LinkedIn: İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları

Baskı ve cilt: Servet İşler | Sertifika No: 40352
Tel: +90 212 5939467 | E-posta: islercopy@hotmail.com

SUNUŞ

Dijital çağ, sinema kültürünü yalnızca teknik yenilikler üzerinden değil; estetik, toplumsal, düşünsel ve kültürel dinamiklerin eşzamanlı dönüşümüyle yeniden tanımlamaktadır. Sinema artık, kolektif belleğin, toplumsal yarılımların, politik yönelimlerin, ekolojik kaygıların ve insan-makine etkileşiminin görünür hâle geldiği geniş bir kültürel alan olarak konumlanmaktadır. Bu kitap, söz konusu dönüşümün kuramsal ve analitik boyutlarını farklı araştırmalar aracılığıyla bir araya getirerek, güncel sinema çalışmalarında giderek belirginleşen tekno-estetik perspektife bütüncül bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Kitapta yer alan çalışmalar, dijital çağın sinemasal çözümleme, anlatı yapıları, estetik tercihler ve toplumsal tahayyüller üzerindeki etkilerini disiplinlerarası bir çerçevede tartışmaktadır. Armağan kültürü bağlamında dışlanma pratiklerine odaklanan bölüm, verme eyleminin ardındaki güç ilişkilerini ve sembolik baskı mekanizmalarını görünür kılarak sinemanın sosyokültürel yapıları çözümleme kapasitesini ortaya koymaktadır. Kadınlık deneyimlerinin çağdaş Türk sinemasındaki dönüşümünü ele alan *Suna, Çekmeceler, Görümce* ve *Mukadderat* incelemeleri ise ataerkil normların, aile yapısının ve mekânsal düzenlemelerin kadın özne üzerinde yarattığı gerilim, baskı ve direnç biçimlerini çok katmanlı bir bakışla irdelemektedir.

Korku, ötekilik ve politik ekoloji ekseninde *Paris'in Altında* üzerine yapılan çalışma, zenofobi, çevresel kriz ve medya manipülasyonunun kesişiminde ortaya çıkan toplumsal endişe üretim süreçlerini sinemasal düzlemde tartışmaktadır. Teknoloji-beden ilişkisini ele alan *Ghost in the Shell* incelemesi, dijital çağda bedenin sınırlarının, bütünlüğünün ve kimliksel konumunun yeniden tanımlanmasını sorgularken; *Blade Runner 2049* üzerine yapılan çözümleme, transhümanizm ve Antroposen arasındaki gerilimleri yapay zekâ, ekolojik çöküş ve ilerleme miti bağlamında ele alarak post-insan geleceğine dair eleştirel bir perspektif geliştirmektedir.

Yapay zekânın sinema üretim süreçlerine etkisini konu alan bölüm, algoritmik yaratım, dijital montaj sistemleri ve veri temelli estetik yaklaşımlar aracılığıyla sinema dilinin dönüşümünü sistematik biçimde açıklamaktadır. Bu tartışma, yapay zekânın yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda yeni estetik paradigmaların ve anlatı modellerinin kurucu unsuru hâline geldiğini göstermektedir. Kitabın son bölümünde yer alan Instagram sinema hesapları analizi ise eleştiri üretiminin dijital medya ortamlarında nasıl çoğullaştığını, seyirci katılımıyla yeniden biçimlendiğini ve sinema kültürünün profesyonel alanların ötesine taşarak gündelik dijital etkileşimlerle yeniden kurulduğunu ortaya koymaktadır.

Bu çalışmaların bütüncül sunumu, dijital çağda sinemanın yalnızca bir anlatı formu olmadığını; toplumsal normların sorgulandığı, travmaların yeniden yazıldığı, teknolojik tahayyüllerin üretildiği, beden ve zihin ilişkilerinin dönüştüğü ve ekolojik-politik krizlerin görünür kılındığı çok boyutlu bir kültürel alan hâline geldiğini göstermektedir. Kitap, sinema araştırmaları, medya çalışmaları, kültürel incelemeler ve dijitalleşme literatüründe yükselen kuramsal yönelimlerle uyumlu bir biçimde, teknoloji-toplum-sanat kesişiminde oluşan bu tekno-estetik sinema kültürünü kavramsallaştırmaya yönelik özgün bir katkı sunmaktadır.

Bu çerçevede elinizdeki çalışma, dijital çağın sinema kültürü üzerindeki etkilerine ilişkin güncel tartışmaları bir araya getirerek, alana kuramsal derinlik ve analitik çeşitlilik kazandırmayı hedefleyen kapsamlı bir başvuru metni niteliği taşımaktadır.

Bu projenin gerçekleştirilmesine sundukları değerli katkılar dolayısıyla İstanbul Gelişim Üniversitesi Mütevelli Heyeti Başkanı Sayın Abdulkadir Gayretli'ye, Rektör Prof. Dr. Bahri Şahin'e, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Daire Başkanı Sayın Bülent Değirmenci'ye ve emeği geçen tüm çalışanlara teşekkürlerimizi sunarız."

İstanbul, 2026

Doç. Dr. Eşref AKMEŞE

Doç. Dr. Serhat ERDEM

FOREWORD

The digital age is redefining cinema culture not only through technical innovations, but also through the simultaneous transformation of aesthetic, social, intellectual and cultural dynamics. Cinema now occupies a broad cultural space where collective memory, social divisions, political orientations, ecological concerns, and human-machine interaction become visible. This book aims to make a comprehensive contribution to the increasingly prominent techno-aesthetic perspective in contemporary cinema studies by bringing together the theoretical and analytical dimensions of this transformation through various research studies.

The studies in the book discuss the effects of the digital age on cinematic analysis, narrative structures, aesthetic preferences, and social imaginations within an interdisciplinary framework. The section focusing on exclusion practices in the context of gift culture reveals the power relations and symbolic pressure mechanisms behind the act of giving, demonstrating cinema's capacity to analyse sociocultural structures. The analyses of *Suna*, *Çekmeceler*, *Görümce*, and *Mukadderat*, which address the transformation of women's experiences in contemporary Turkish cinema, examine the tensions, pressures, and forms of resistance created by patriarchal norms, family structures, and spatial arrangements on female subjects from a multi-layered perspective.

The study on *Under the Surface of Paris*, centred on fear, otherness, and political ecology, discusses the processes of social anxiety production emerging at the intersection of xenophobia, environmental crisis, and media manipulation on the cinematic plane. The analysis of *Ghost in the Shell*, which addresses the relationship between technology and the body, questions the redefinition of the body's boundaries, integrity, and identity in the digital age; *Blade Runner 2049* analysis addresses the tensions between transhumanism and the Anthropocene in the context of artificial intelligence, ecological collapse, and the myth of progress, developing a critical perspective on the post-human future.

The section on the impact of artificial intelligence on film production processes systematically explains the transformation of cinematic language through algorithmic creation, digital editing systems, and data-driven aesthetic approaches. This discussion demonstrates that artificial intelligence is not merely a technical tool but has also become a foundational element of new aesthetic paradigms and narrative models. The analysis of Instagram cinema accounts in the final section of the book reveals how critical production multiplies in digital media environments, is reshaped by audience participation, and how cinema culture is reconstituted through everyday digital interactions beyond professional spheres.

The comprehensive presentation of these studies demonstrates that cinema in the digital age is not merely a narrative form; it has become a multidimensional cultural field where social norms are questioned, traumas are rewritten, technological imaginations are produced, the relationship between body and mind is transformed, and ecological-political crises are made visible. The book offers an original contribution to conceptualising this techno-aesthetic cinema culture, which emerges at the intersection of technology, society and art, in line with the emerging theoretical orientations in cinema studies, media studies, cultural studies and digitalisation literature.

Within this framework, the present work serves as a comprehensive reference text that brings together current debates on the effects of the digital age on cinema culture, aiming to provide theoretical depth and analytical diversity to the field.

We would like to express our sincere gratitude to the Chairman of the Board of Trustees of Istanbul Gelisim University, Mr. Abdulkadir Gayretli, the Rector Prof. Dr. Bahri Şahin, the Head of the Department of Public Relations and Promotion, Mr. Bülent Değirmenci, and all staff members who contributed to the realisation of this project.

Istanbul, 2026

Assoc. Prof. Dr. Eşref AKMEŞE

Assoc. Prof. Dr. Serhat ERDEM

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
<i>Sunuş</i>	<i>iii</i>
<i>Foreword</i>	<i>v</i>
<i>İçindekiler</i>	<i>vii</i>
Armağan Kültürü Bağlamında Dışlanma Pratikleri: <i>Yargı Günü</i> Film Örneği	1
<i>Akil Fikret Tosun</i>	
Ataerkil Yapıda Çatlaklar mı, Yeniden Üretim mi? <i>Suna</i> (2022) Filmi Üzerinden Kadın Temsillerine Güncel Bir Bakış	15
<i>Nergiz Karadaş Toktaş – Tülay Güven</i>	
Bastırılmış Anıların Sinematik Temsili: <i>Çekmeceler</i> (2015) Filminde Aile ve Travma	31
<i>Evindar Ari</i>	
Kadın Temsillerinin Sinemasal Mekânda Kurgulanışı: <i>Görümce</i> (2016) Filmi Üzerinden Bir Değerlendirme	41
<i>Dilan Engin – Nergiz Karadaş Toktaş</i>	
<i>Mukadderat</i> (2024) Filminde Geleneksel Aile Yapısı ve Dönüşümünün Sorgulanması	58
<i>Elif Kavak</i>	
Ötekinin Korkusu: <i>Paris'in Altında</i> Film İncelemesi	71
<i>Ayhan Küngerü – Özge Göçer</i>	
Siber-Bedenden Yapay Zekâya: <i>Ghost in the Shell</i> (Kabuktaki Hayalet) Filminde Zihnin ve Bedenin Sinematik Temsili	84
<i>Fulya Öyan</i>	
Transhümanizm ve Antroposen Üzerine Bir İnceleme: <i>Blade Runner 2049</i> Filmi Örneği	95
<i>Ayhan Küngerü</i>	
Yapay Zeka Çağında Sinemadaki Dönüşümün Açıklayıcı Sunumu	104
<i>Maşide Karaca</i>	

Yeni Medya ve Film Eleştirisi: Instagram Sinema Hesapları Örneği	113
<i>Murat Şahin</i>	
Gezegenler Arası 'Yuva' Arayışı: <i>Interstellar</i> (2014)	124
Özlem Arda, Oğuz Şentürk	

ARMAĞAN KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA DIŞLANMA PRATİKLERİ: YARGI GÜNÜ FİLM ÖRNEĞİ

Akil Fikret TOSUN¹


Giriş

Aile, sinemanın anlatı stratejileri göz önüne alındığında kullanışlı bir olgu olarak dikkat çekmektedir. Birçok film aileyi merkezine alarak inşa edilir. Özellikle dramatik yapı düşünüldüğünde aile duygusal yoğunluğun ve çatışmanın merkez kavramı olarak görülebilir. Bu gerçeklik sinemanın sosyolojik yönüne eklenen duygusal evreni yaratır. Bu çerçevede aile içinde dışlanma gerek dışlanan gerekse dışlayan açısından dramatik yapının ve duygusal evrenin temel dinamiklerini içerir. Aile içerisinde dışlanmanın kültürel boyutu toplumsal boyutunun belirleyicisi olarak görülebilir. Özellikle utanç, alay konusu olma, küçük düşme, aşağılanma korkuları dışlanmanın ve dışlanmanın kültürel boyutunun unsurları olarak kabul edilebilir. Bu kültürel boyut Marcel Mauss'un ilkel toplumlara yönelik sosyolojik ve antropolojik çalışmasında vurguladığı ve içerisinde onur kültürünü de barındıran Armağan kültürünü işaret eder. Beraberinde itibar ve prestiji, rekabet ve meydan okumayı merkezine alan Armağan kültüründe en büyük korku rezil olmak, küçük düşmek, aşağılanmak anlamına da gelen yüzünü kaybetmektir. Nitekim çalışmanın konusu olan ve yönetmenliğini A.B. Shawky'nin yaptığı 2018 yılı Mısır yapımı Yargı Günü filmi Armağan kültürünün merkezinde yer alan korkuları içermesi açısından önemlidir. Özellikle filmin ana karakteri olan Beshay'ın cüzzamlı olarak yüzünü kaybetmesi babası tarafından kültürel dinamiklerin harekete geçirilmesinin temel nedenidir. Fiziksel (cüzzam) kaybın gizlenmesi kültürel kaybın (itibar kaybı, statü kaybı, aşağılanma vb) panzehri dışlanma ile gerçekleşir. Dışlayanın motivasyonu içerisinde yaşadığı toplumun işletim sistemi olan kültürdür. Dışlanan fiziksel kaybının, kusurunun toplumsal-kültürel bedelini öder. Öte yandan filmde kullanılan fotoğraf, Diane Arbus'un ucubeler adlı çalışmasından bir kare gibidir. Arbus'un damgalanmış ucubelerini andıran bu fotoğraf hem bu fiziksel kaybı somutlaştırır hem de ölümsüzleştirir.

Bu çalışma Yargı Günü filmini Marcel Mauss'un Armağan kültürü çerçevesinde, Bourdieu ve Goffman'ın metinlerinden, Diane Arbus'un Ucubeler adlı çalışmasından da yola çıkarak, sosyolojik ve antropolojik bir perspektiften dışlanmanın gerek dışlayan gerekse dışlanan açısından toplumsal ve kültürel kodlarını anlamlandırmayı amaçlamaktadır.

Dışlanma ve Kültürel Bağlam

Sosyolojik olarak "dışlanma terimi birinin ya da bir şeyin başkasınca dışarıda bırakılmasına işaret eder. İnsanları toplumsal ilişkilerden dışlayabilmenin birçok yolu vardır. Birincisi, bu dışlanma biçimi, bireylerin aile ve arkadaş ziyareti, özel günleri kutlama, hobilerle zaman geçirme, tatil yapmak ve bir yemek için arkadaşlarla toplanmak gibi ortak toplumsal etkinliklere katılmadığı anlamına gelebilir. İkincisi, insanlar, eğer ailelerinden ve arkadaşlarından ayrı bırakılırlarsa, toplumsal ilişkilerden dışlanırlar. Toplumsal dışlanma, bireylerin, toplumun geneliyle tam olarak bütünleşmesinin engellenme biçimlerini göstermektedir" (Giddens, 2012). Sosyoloji sözlüğüne göre de dışlama, toplumsal dışlama (exc lusion, social exclusion) bireylerin ya da hanelerin, ya kaynaklardan ya da daha geniş bir ölçekteki

¹ Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü,
E-posta: akilfikrettosun@yyu.edu.tr  <https://orcid.org/0000-0002-1493-1784>

"cemaatle ve ya toplumla sosyal bağlar kurmaktan "yoksun bırakılmaları sürecini karşılayan bir terimdir.

Toplumsal dışlama terimi, 1980'li yıllarda ve bilhassa Avrupa'daki "toplumsal politikalarla ilgili tartışmalarda, "yoksullukla birlikte (ve bazen onun yerini alarak) giderek daha çok kullanılmaya başlamıştır. Bu bağlamda en az üç genel ve birbiriyle örtüşen kullanım görülmüştür. Bunlardan birincisi, toplumsal dışlamayı toplumsal "haklarla, ayrıca insanların bu hakları kullanmalarına set çeken engeller ya da süreçlerle ilişkili olarak tanımlar. "Dışlama" literatüründeki ikinci bir kol ise kabaca Durkheimci (bir referans çerçevesini açığa vurur. Bu anlayışı benimseyen yazarlar, toplumsal dışlamayı toplumun genelinden toplumsal ya da normatif bakımdan tecrit edilme durumu olarak kavramsallaştırır ve buna, "anomi gibi ilintili nosyonlar ya da "toplumsal entegrasyonun problemleri için başvururlar. Üçüncü ve son olarak, toplumsal dışlama terimi, özellikle "çokkültürlü toplumlarda görülen aşırı "marjinalleşme durumları için kullanılmıştır (Marshall, 2005).

Yargı Günü filmi göz önüne alındığında dışlanmanın damgalanma boyutu dikkat çeker. Damgalanma dışlanmanın bir versiyonudur. Nitekim Miller ve Kaiser (2001), damgalanmanın reddedilme ve dışlanmayla o kadar yakından ilişkili olduğunu gözlemlemektedir ki, damgalanmış grupların üyelerine yönelik önyargılı tutumlar, insanlardan kendileriyle damgalanmış grubun üyeleri arasında korumak istedikleri sosyal mesafeyi belirtmeleri istenerek sıklıkla ölçülmektedir. Leary ve Schreindorfer (1998), damgalama ve dışlanma arasındaki bu ilişkiyi damgalama tanımlarına açıkça dahil etmişlerdir. Damgalamanın, "bir insan kategorisinin ortak bir özelliğinin, o kategorinin üyesi olarak algılanan bireylerden ayrışmanın (yani kaçınmanın, dışlamanın, dışlamanın veya başka bir şekilde etkileşimi en aza indirmenin) bir temeli olarak kabul edilmesi durumunda" ortaya çıktığını öne sürmüşlerdir. Fakat en temel anlamıyla damgalama, bir utanç veya itibarsızlaştırma işareti anlamına gelir (Abrams, vd., 2005). Sosyoloji alanında damgalama üzerine yapılan kuramsal çalışmalarda Erving Goffman'ın görüşleri oldukça önemlidir. 1963'te yayımladığı Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar başlıklı çalışmasında Goffman Birbirinden oldukça farklı üç damga tipinden bahseder. "Öncelikle (1) beden korkunçlukları -muhtelif fiziki deformasyonları gelir. Sonra (2) zayıf irade, baskıya müstahak ya da doğal olmayan tutkular, sapkın ve katı inançlar ve ahlaksızlık olarak algılanan bireysel karakter bozuklukları gelir; bunlar, örneğin ruh bozukluğu, hapis yatmak, bağımlılık, alkolizm, eşcinsellik, işsizlik, intihara girişim ve radikal siyasi davranışlar gibi bilindik bir listeden çıkarılır. Son olarak da (3) ırk, ulus ve din gibi etnolojik damgalar vardır; bunlar, soy bağıyla aktarılabilir ve eşit bir biçimde bir ailenin tüm mensuplarına bulaşabilir" (Goffman, 2014).

Kuşkusuz çalışma konusu film göz önüne alındığında dışlanma-damgalama gerekçesi, Goffman'ın vurguladığı bedenin korkunçlukları -muhtelif fiziki deformasyonları içeren cüzzam hastalığıdır. Cüzzam, daha aşırı semptomlarının son derece korkutucu ve görsel olabilmesi nedeniyle reaksiyonları tetikler. Hastalığın en şiddetli formu olan lepromatöz cüzzam, vücudun görünümünde korkunç değişikliklere neden olur. Hastalığın bu formuna sahip kişilerde cilt lezyonları gelişir ve zamanla özellikle ellerde, ayaklarda ve yüzde his kaybı yaşarlar. Hem yüzde hem de vücutta lezyonlar ve kabuklu nodüller ortaya çıktıktan sonra cilt kalınlaşır, pürüzlü ve çatlak hale gelir. Antik Yunan hekimleri, cüzzamın insan derisi üzerindeki etkilerini fil derisine benzetirlerdi. Burun mukozası kalınlaşır ve genellikle burun kanamalarına neden olur; ülserasyon ve doku tahribatı da bunu takip eder. Cüzzam ayrıca kemiklere de saldırdığından, burun ve ağız çevresindeki kafatası yapısını değiştirebilir ve yüz grotesk bir görünüme bürünür. Hastalık ilerledikçe, yüz, ön kollar ve dizlerin altındaki bacaklar da dahil olmak üzere çeşitli sinirler hasar görebilir. Hastalar zamanla duyu ve motor fonksiyonlarında azalma yaşar ve sendeleyerek yürümeye başlarlar. Sonunda ayak ve el parmaklarında kayıp yaşayabilirler.

Cüzzamın etkileri ölümün çürümesine benzediği için, Bizanslı vaizler bazen kurbanlarına "yürüyen cesetler" adını vermişlerdir (Miller ve Nesbitt, 2014). Antropolog Edward Tylor'a göre Kültür insanın toplumun bir üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, yasa, görenek ve başka herhangi bir yetenek ya da alışkanlığı içeren o karmaşık bütündür (Burke, 2008). Dolayısıyla kültürel bir olgu olan inancın cüzzam ve cüzzamlıya dair argümanları dışlanma edimini gerekçelendiren kuralların anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bizanslı vaizlerin yürüyen cesetleri yerleşik inanışlara göre aynı zamanda kirli, lanetli ve günahkar cesetlerdir. Nitekim Hristiyanlık ve Yahudilik cüzzamlıların dışlanması gerektiği konusunda benzer düşünmektedir.

Cüzzamın, geç antik çağda ve erken Orta Çağ'da olumsuz çağrışımları olduğu şüphesizdir. Katı görüşlü Tertullianus (yaklaşık M.S. 160-220) gibi ilk Hristiyan düşünürler, cüzzamın tedavi edilemez bir zina belirtisi olduğunu düşünüyorlardı. Origenes (M.S. 185-254) ise cüzzamı şehvetin bir belirtisi olarak görüyordu. Benzer şekilde, Lactantius (yaklaşık M.S.245-325) da cüzzamın şehvetli arzularla bağlantılı olduğunu ileri sürmüştür. Onlar, gerçekten de, sınırsız suç arzuları veya doymak bilmez şehvet düşkünlükleri tarafından sürüklenen ve utançlarının lekelerinden dolayı kalıcı bir yarayla damgalanmış halde bırakılan cüzzamlı olarak kabul edilmelidirler. Milanolu Ambrosius'a (yaklaşık M.S. 340-97) göre cüzzam, putperestlik ve açgözlülükle ilişkilendirilmiştir. Dini normların ihlalinin bir sonucu olarak kabul edilen cüzzam, günahın ete kemiğe bürünmüş halidir (Brenner ve Tauati, 2021). Avrupa'daki Hristiyan toplumu, sözde günahkârlıkları nedeniyle cüzzamlıları izole etmiştir. Hristiyanlar, "günahkâr davranışları hastalığın temel nedeni" olarak görüyorlardı. Son olarak, Orta Çağ Avrupa çalışmaları için standart bir referans kaynağı olan Orta Çağ Sözlüğü'ndeki cüzzam maddesinde Stephen Ell şöyle yazmıştır. Orta Çağ ve sonrasında, cüzzamlı yasal ve dini olarak toplumun geri kalanından soyutlanmıştı. Ahlaki açıdan kirli olarak görülüyordu. Sheldon Watts, Avrupalı Hristiyanların cüzzamlıları toplumdan dışlamalarının, cüzzamlıları İsrail kampından yasaklayan Musa Yasası'na dayandığını daha da sert bir dille tekrarlamıştır. Watts'ın belirttiği gibi, "Bu temel (Musa Yasası'nın Hristiyan yorumu) üzerine cüzzamın Tanrı'nın günah için verdiği bir ceza olduğu ve cüzzamlıların kamptan kovulması gerektiği inancı inşa edilecektir (Miller ve Nesbitt, 2014). Dahası 12. yüzyılın ortalarında Batı Hristiyan dünyasında cüzzamlı olarak tanımlanmanın toplumsal etkisi, medeni statünün kaybıydı; Suçlu, günahkâr olarak kabul edilerek kamu görevinden alınır ve miras bırakmasına veya mal varlığına el konulmasına izin verilmezdi (Douglas, 1991). Hristiyanlar, cüzzamın bazen insanların işledikleri bir günah nedeniyle olduğu eski Yahudilik geleneğinin bilincindeydiler. Tevrat'ın üçüncü kitabı olan Levililer 21. Bölüm'den şu alıntıya dikkat edin: Rab Musa'ya şöyle dedi: Harun'a söyle: Soyundan gelenler arasında, nesiller boyunca bir kusuru olan hiç kimse Tanrı'nın yemeğini sunmak için yaklaşmayacak. Kusurlu olan hiç kimse yaklaşmasın: Kör, topal, çökük burunlu veya uzuvları uyumsuz olan; Bacağı veya kolu kırık olan; Kaşları uzun, kataraktı olan veya gözünde çapak olan; kuru yaraları veya ağlayan yaraları olan veya testisleri ezilmiş olan. Kohen Harun'un soyundan hiç kimse kendisinde bir kusur varsa Tanrı'nın yemeğini sunmak için yaklaşmayacak. İsrailoğulları Mısır'dan çıktıklarında, büyük çoğunluğu bir tür kusurla boğuşuyordu. Neden? Çünkü kil ve tuğla işliyor ve binaların tepelerine tırmanıyorlardı. İnşaatta uğraşanlar, taşların en üst katmanlarına tırmandıkları için sakat kalıyorlardı. Ya bir taş düşüp işçinin elini kesiyor ya da bir kiriş veya kil gözlerine kaçıyor ve kör oluyordu. Sina Çölü'ne vardıklarında Tanrı, "Tevrat'ı çirkinleşmiş bir nesile vermem Tevrat'ın onuruna uygun mudur? Öte yandan, başkalarının yerlerini almasını beklersem, Vahiy'i geciktirmiş olurum." dedi. Sonra Tanrı, meleklerle İsrailoğulları'na inip onları iyileştirmelerini emretti. Dahası, dindar Yahudi toplumunun kültürel ve sosyal boyutlarında utanç unsuru da vardır. Bu, kişinin dini hayatını doğru bir şekilde sürdürmesi durumunda kendisine veya çocuklarına hiçbir zarar gelmeyeceği şeklindeki yerleşik bir norm tarafından teşvik edilir. Herhangi bir engellilik veya farklılık, yapılan yanlış bir şeyin cezası olarak

görülür; bu nedenle, bundan muzdarip olan kişiler gibi, gizlenmesi gerekir. Bu durum, birçok ailenin ve bireyin hissettiği dışlanma noktasına kadar sosyal olarak pekiştirilir. Bu dışlanmaya sebep olan şey Yahudi Hukuku değil, toplumun korkusu, utanç, yaptırımı veya düşüncesizliktir. Yahudi uygulama ve hukukunun gerçek anlamıyla anlaşılmasında, yükümlülük derecesi çeşitli kısıtlamaları belirlemede birincil öneme sahiptir.

Bu dışlamalar ve dahil etmeler, bahsi geçen bireyin değeriyle değil, daha ziyade daha geniş topluluktaki yeriyle ilgilidir. Bu kültürel olarak tanımlanır ve tarih boyunca Yahudi hukuk dünyasında dahil etmenin nasıl görüldüğüne bakarken bu ilkedен yararlanılır (Shafiq ve Smith, 2024). Cüzzam evrensel bir olgudur. Geçmişte yalnızca Avrupa'da değil, aynı zamanda Hindistan, Çin, Amerika kıtaları ve dünyanın diğer bölgelerinde de insanları etkileyen küresel bir hastalıktır ve bugün de dünyanın belirli bölgelerinde insanları etkilemeye devam etmektedir. Touati'nin analizi, on birinci yüzyıldan itibaren yaşanan gelişmelerden önceki erken ortaçağ bağlamını ortaya koymakta ve bu erken dönemde cüzzam konusunda Avrupa ile Doğu arasındaki kültürel benzerliklerin altını çizmektedir (Brenner ve Touati, 2021). Nitekim cüzzam konusunda doğu ve batı arasındaki kültürel benzerlikler çalışmanın temel argümanı olan ve kapitalizm öncesi evrensel bir kültür olarak tanımlanan ve bugün de ağırlıklı olarak henüz tam anlamıyla kapitalistleşemeyen ülkelerde canlılığını sürdüren armağan kültürünü işaret eder. Marcel Mauss tarafından vurgulanan Armağan kültürü (potlaç) evrensel bir kültürdür. Mauss, Davy, Malinowski, Duby, Baudrillard, Louis Dumont, vs araştırmacı ve düşünce adamları bize Kuzey Amerika, Asya, Hindistan, Melanezya, Avrupa, Trakya'daki armağan kültürleri konusunda somut açıklamalar getirmişlerdir. Dünyanın pek çok bölgesinde bu evrensel kültüre ait özellikler tespit edilmiştir. Armağan kültüründe biriktirmenin reddedilmesi, şan ve ünün ekonomik olandan çok toplumsal, kültürel ve politik olana bağlı olması gibi bir dizi özellik bulunmaktadır. Ana Britannica (1993 Türkçe baskısında) potlaç: toplumsal statü simgesi olarak törensel mal ve armağan dağıtımı. Özellikle Melanezya, Polinezya ve Kuzeybatı Amerika yerlilerine özgü bir toplumsal kurum olarak tanımlandıktan sonra nedense, Potlaç benzeri kurumlara Orta Asya kökenli eski Türk ve Moğol göçebe topluluklarında toy ve şölen gibi adlar altında rastlanır denilmektedir! 1986 yılında basılan M. Larousse'daysa potlaç maddesinde: dünyanın her yerindeki benzer uygulamalardan söz edilmektedir (Adanır, 2015). Armağan kültürü, her şeyin atalara ve tanrılara ait olduğuna ve onlardan geldiğine inanılan, törensel bir büyü düzeni olmasının yanı sıra karşılıklı bir yükümlülük düzenidir. Armağan kültürünün temelinde armağan verme, armağan alma ve iade etme zorunluluğu bulunmaktadır. "Armağan verme zorunluluğu potlacın temelini oluşturur. Armağan almak da armağan vermek kadar zorunludur. Kişi bir armağanı ya da bir potlacı geri çevirme hakkına sahip değildir. Bu şekilde hareket etmek, iadede bulunmaktan ve iade yapılmadığı sürece "ezik" kalmaktan korkulduğunu gösterir. Aslında bu, zaten "ezik" olmak demektir. Adının "ağırlığını kaybetmek" demektir" (Mauss, 2013). Alınan armağan fazlasıyla iade edilmelidir. Armağan kültürünün merkezinde olan itibar, prestij, onur ve saygınlık alınan armağanı fazlasıyla iade edebilmek ile kazanılır. Bu kültürün en temel özelliklerinden birisi de rekabet ve meydan okuma, cömertlik ve konukseverliktir. "Potlaç yasaların değil kuralların, yani geleneklerin egemen olduğu bir yükümlülük düzenidir. Bu düzen karşılıklı rızanın, yani bir konsensüsün ürünüdür. Bu yükümlülük düzeninde herkes herkese karşı yükümlüdür. İstisna yoktur. Almanın daha çoğuyla iade edildiği bu düzende mantık yalnızca ekonomik alanı değil yaşamın her alanını kapsamaktadır. Egemenlik ekonomik olan değil siyasi ve toplumsal olan tarafından belirlenmektedir. Çünkü aslolan prestij, itibar ve otoritedir. Bunun kolektif bir anlamı vardır, yoksa bireysel değil. Çünkü para ya da servet sahibi olmak prestij, itibar ve otorite sahibi olmak için yeterli değildir. Her şeyin kolektif bir anlam ve değere sahip olduğu potlaç kültüründe ben=biz'dir. Kişi, birey anlayışı 'yoktur' ya da sahip olabileceği minimum anlama sahip olmalıdır! insanların adları ait oldukları

kolektivite ya da onun atası sayılan totem, fetiş vb. varlıkların adlarıyla sınırlıdır” (Adanır, 2004). Armağan kültüründe en büyük korku alınan armağanı fazlasıyla iade edememenin verdiği küçük düşme, utanç, aşağılanma, itibar, prestij, statü kaybetme korkusudur. Kuzeybatı kıyısındaki Haida ve Tlingit halkları arasındaki potlaç'ın çarpıcı yanı, alınandan fazlasının iade edilmesi kuralıyla ifade edilen aşırı rekabettir; iade etmemek, onur yarışını kaybetmek anlamına gelir (Mauss, 2002). Böylesi bir durumda kişi sadece kendi yüzünü değil, bağlı olduğu kabile, aşiret, topluluk vb nin de itibarını kaybetmektedir. Her Kwakiutl ve Haida soylusunun 'yüz' kavramı, Çinli edebiyatçı veya subayla tamamen aynıdır. Potlaç vermeyen büyük efsanevi şeflerden birinin 'çürük yüzlü' olduğu söylenir. Burada ifade Çin'dekinden bile daha kesindir. Çünkü Kuzeybatı Amerika'da prestijini kaybetmek, ruhunu kaybetmek demektir. Aslında 'yüz', dans eden maske, bir ruhu canlandırma hakkı, arma, totem takma hakkıdır; aslında kişiliktir; tüm bunlar bu şekilde sorgulanır ve potlaç'ta, 'hediye oyununda', tıpkı savaşta veya ritüelde bir hata nedeniyle kaybedilebileceği gibi kaybedilir. Karşılık verme yükümlülüğü zorunludur. Kişi karşılık vermezse veya eşdeğer değerinde bir yıkım yapmazsa yüzünü sonsuza dek kaybeder (Mauss, 2002). Burada önemli olan bir başka yön de sözcüklerin ve saldırıların da birer armağan olarak görülmesidir. Söz konusu armağanlar ruhlarında rekabeti barındırdıklarından tehlikeli olma potansiyeli taşımaktadırlar. Caille'nin de ifade ettiği gibi armağanlar semboldür ve karşılıklıdır. Bu armağanların dolaşımıyla sağlanan şey, armağanın dolaşımına katılan bireysel veya kolektif ortakların kimliğinin ve değerinin kamuoyu tarafından tanınmasıdır. Dolaşıma giren armağanlar yalnızca olumlu armağanlar, yani faydalar değil, aynı zamanda suçlar, hakaretler, yaralamalar, misillemeler veya büyüler gibi olumsuz armağanlardır. Bu tür armağanların en ünlü örnekleri, Kwakiutl Kızılderililerinin (Kanada kıyılarının kuzeybatısı) potlaçları ve Trobriandlıların kulalarıdır (Bruni ve Zamagni, 2013). İşte bu noktada armağan kültürünün içerisinde değerlendirdiğimiz onur kültürü dikkat çeker. Onur da toplumun kişiye verdiği bir armağandır. Onur kültüründe de karşılıklılık, meydan okuma, rekabet ve onur, itibar, prestij ve statü merkez kavramlardır.

Onur kültürlerinin kültürel mantığı, bireysel değerinin hem bireyin içsel hem de dışsal (başkalarının değerlendirmelerine göre) olduğu, değerinin (onur) kaybedilebileceği ve iyi davranışın utançtan (kişisel başarısızlıklar için) veya misillemeden (başkalarına yönelik hakaretler için) kaçınma arzusundan kaynaklandığı anlayışına dayanır. Kanunsuz ortamlardan kaynaklanan hakaretlere veya intikamlara anında verilen tepkiler, hem olumlu karşılıklılığa (armağan veya misafirperverliğe karşılık verme) hem de olumsuz karşılıklılığa (hakaret veya zarara misilleme) yol açan güçlü bir karşılıklılık normu yaratır. Leung ve Cohen, karşılıklılığın ve itibarın onur kültürlerinde o kadar önemli olduğunu ve kısa vadeli mantıksızlığa yol açtığını ileri sürerler. İnsanlar, bir hakarete karşılık vermenin veya bir iyiliğe karşılık vermenin getirdiği maliyetleri ve zorlukları hesaba katmayabilir, çünkü yükümlülüğün (misilleme yapma veya karşılık verme) yükü çok ağır basar (Cohen ve Kitayama, 2019). Onur kültüründe de utancın ve itibarın simgesel-fiziksel yansıması yüzde gerçekleşir. Ortaçağdan günümüze Avrupa'da bireysel şiddet başlıklı çalışmada Pieter Spierenburg birçok dilde erkeğin yüzünün kişinin bütün varlığı, onurunun ve itibarının göstergesi olduğunu bu nedenle bıçak dövüşçülerinin, ritüel önemi nedeniyle sıklıkla rakiplerinin yüzünü hedef aldıklarını ifade etmektedir (Spierenburg, 2010).

Kuşkusuz dışlayanın içinde bulunduğu kültürel evren aynı zamanda dışlayanın duygularını, davranışlarını ve psikolojisini de biçimlendirmiştir. Duygu son derece kültürel bir kavramdır. Belirli duygu terimlerinin anlamının kültürel bağlam tarafından şekillendirildiği düşünülür. Averill, duyguların biyolojik veriler değil, toplumsal inşalar olduğunu savunur. Duygu geçici bir toplumsal roldür; böyle bir rol için, toplumsal davranışa ilişkin normlar ve beklentiler biçiminde ilgili kurallar verilir (Berry, vd., 2002). Duygu, yaygın olarak, duygunun gerekli fiziksel temeliyle ilişkili olan hisler ve bedensel duyumlar

olarak anlaşılır. Ancak sosyal teori için özellikle önemli olan, duygunun sosyal yaşamdaki değerleri, çıkarları ve anlamları vurgulamadaki rolüdür. Örneğin Turner duyguların kişilerarası tepkilerin, sosyal yaptırımların, ahlaki kodlamaların, kaynakların değerlendirilmesi ve alışverişinin ve hatta rasyonel karar almanın uyumunun altında yattığını gösterir. Duygusal emeğin uygulanmasını yöneten kültürel olarak tanımlanmış duyu kuralları, duygusal ifadenin içeriğini ve uygun toplumsal bağlamını belirler (Harrington, vd., 2006). Kültürel kodların davranışlar üzerinde de etkileri dışlanmanın anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Barbara H. Rosenwein'e göre her kültürün duygular ve davranışlar için kuralları vardır; bu nedenle her kültür, duygusal ifadeyi desteklerken belirli kısıtlamalar uygular (Strange, vd., 2014). Öte yandan kültürün dışlayanın psikolojisi üzerindeki etkileri de önemlidir. Psikolojik süreçler doğası gereği kültür tarafından düzenlenir (VandenBos, 2016). Makro kültürel psikoloji, her bireyin hem benzersiz hem de kültürel bir oyuncu olduğunu kabul eder. Kültürel psikoloji, kültürel geleneklerin ve sosyal pratiklerin insan ruhunu nasıl düzenlediği, ifade ettiği, dönüştürdüğü ve değiştirdiğini inceleyen bir alandır (Ratner, 2006).

Dolayısıyla onur kültürünü içerisinde barındıran Armağan kültürü dışlayan açıdan dışlanmanın kolektif nedenselliklerini yükümlülük olarak dayatır.

Yargı Günü Filmi: Sosyolojik ve Kültürel Bir Analiz

Toplumların tarihsel süreçlerinde karşılaştıkları salgın hastalıklar sanatçıları derinden etkileyen izler bırakmış ve sanatçılar bu travmatik durumlar eserlerine konu etmişlerdir (Yabalak, 2020). Yönetmenliğini Abu Bakr Shawky'nin yaptığı 2018 yılı yapımı Yargı Günü adlı film babası tarafından çocukken bir cüzzam kolonisine bırakılan-dışlanan Beshay'ın (Rady Gamal) çocuk arkadaşı Obama (Ahmed Abdelhafiz) ile köklerine dönüş serüvenini anlatmaktadır. Bu serüven Hristiyan Beshay ve Müslüman Obama'nın, farklı iki inanç sistemine ait dışlanmışların serüvenidir. Bir yol hikayesi formatında olan film Mısır'a dair coğrafyanın yanı sıra toplumsal yapısına, dışlanmışların konumuna da ayna tutmaktadır. Her şeyden önce filmin gerçeklik ile kurduğu ilişki oldukça tutarlıdır. Mısır da cüzzam kolonileri kurulmuştur ve cüzzamlılar kendi iradeleri dışında oraya yerleştirilmişlerdir. Dolayısıyla filmde geçen olaylar, tutumlar, mekânsal ve zamansal veriler gerçek ile yakından ilişkilidir. The Guardian gazetesinde 2010 yılında yayımlanan bir makale çocukluğunda polisler tarafından kaçırılıp cüzzam kolonisine getirilen Ahmed Ali'nin başından geçenleri anlatmaktadır. Ahmed Ali'nin Mısır güvenlik güçleri tarafından evinden kaçırılıp plakasız bir arabaya bindirilmesinin üzerinden 59 yıl geçti, ancak o günü mükemmel bir netlikle hatırlıyor. "Bir komşum yetkililerle iletişime geçti ve cüzzam hastası olduğumu söyledi ve o günlerde tek gereken buydu," dedi. "Kafam karışmıştı ve çok korkmuştum. Beni nereye götürdüklerini bilmiyordum." Ali'nin varış noktası, Mısır'ın hayatta kalan tek cüzzam kolonisi olan Ebu Zaabal'dı. 1950'lerde burası, Mısır çölünün derinliklerinde kurulmuş, gece gündüz deve sırtındaki polisler tarafından korunan izole bir topluluktu. Ebu Zabal'a getirilen hastalar, kendilerini dış dünyayla çok az temas kuran açık hava hapisanesinde buldular. Korku içindeki yerli halk tarafından dışlanan ve başvurabilecekleri çok az kaynak bulunan koloni kısa sürede bakımsızlığa gömüldü. Ebu Zaabal'ın kapıları nihayet tekrar açıldı. Ancak yeni özgürlüklerine rağmen, sakinleri ayrılmayı reddediyor. "Burası cennet," dedi Ali. "Neden gitmek isteyeyim ki?" Ebu Zaabal'ın ayrı bir topluluk olarak geçirdiği günlere son verme yönündeki resmi çabalar, hastaların kendilerinden sert bir direnişle karşılandı. Nitekim filmin sonunda Beshay ve Obama'nın koloniye dönüş kararı da gazete haberiyle doğru orantılıdır. Burada vurgulanması gereken Mısır toplumunun cüzzamlılara bakış açısı ve bu bakış açısının cüzzamlıların koloniden ayrılmayı reddetme kararları üzerindeki etkisidir. Bu cüzzamlıya karşı dışlayıcı bakış açısı ağırlıklı olarak kültürden kaynaklanmaktadır.

Filmin başında Beshay yanında çok sevdiği eşiği Harby olmak üzere çöplükte çöp toplamaktadır. Filmin başlangıç mekanı olarak çöplüğün seçilmesi, Beshay'ın çoğunluğun gözünde bir toplumsal atık olduğu fikrini güçlendirmektedir. Beshay eşiği Harby'nin çektiği arabası ile topladığı çöpleri satarken kendisine verilen ücret konusunda haksızlığa uğrar. Yüzünden dolayı eksik olan Beshay'a yüzüyle doğru orantılı olarak eksik ücret ödenir. Goffman'ın dediği gibi, "damgalanmış kişinin tam olarak insan olmadığına inanıyoruz" (Goffman, 2014). Beshay ayağındaki sorun nedeniyle koloni yöneticisinin yanına gittiğinde karısının psikolojik sorunları olduğunu ve hastanede, akıl hastalıkları bölümünde yattığını öğreniriz. Beshay kolonideki evine döndüğünde yönetmenin gösterdiği duvardaki fotoğraf Beshay'ın eşi ile geçmişte çektiği nikah fotoğrafıdır. Mutlu günlerine göndermede bulunan fotoğraf, kolonideki iki cüzzamlının birlikteliğini dışlanmışlığın kendi sınırlarının dışına taşır. Bu fotoğraf akla fotoğrafçı Diane Arbus'un ucubeler adlı çalışmasını getirir. Uyumsuzlar, yoksullar, ırksal olarak damgalanmışlar, fiziksel engelliler, psikolojik olarak rahatsızlar, cinsel olarak sapkınları fotoğraflayan Diane Arbus'un ucubeler adlı çalışmasında olduğu gibi Yönetmen de bir bakıma filmde toplumsal yapının sapkın bir parodisini inşa eder. Filmde cüzzamlı Beshay ve eşi İreni'nin fotoğrafında olduğu gibi, Diane Arbus'un dikkat çekici fotoğraflarının ortaya koyduğu temel mesele, çok az kişinin itiraz edeceği gibi, olağanüstülükleri değil, ahlaki değerleri gibi görünür. Beshay ve eşinin görüntülerinin gücü, Arbus'un ucubeleri konu aldığı fotoğraflarında olduğu gibi tehlikeli ve rahatsız edici cazibesi ile izleyiciden anında ahlaki bir yargı talep eder. Fotoğraflar, belirsiz kalamayacak gibi görünen, ancak çoğu durumda rahatsız edici bir çelişkiyle renklenmiş anlık bir duruş ortaya koyar (Turner ve Badger, 1988). Arbus'un şu sözleri çok önemlidir. En iyi arkadaşlarım olduklarını söylemiyorum ama bana utanç ve hayranlık karışımı bir his verdiler (Arbus, 1972). Fotoğraftaki duygusal yoğunluk toplumun cüzzamlılara olumsuz bakışını geçici olarak körleştirir. Fotoğrafın yönetmenin yakın plan tercihi ile sinema perdesini kaplaması anormalliğin normalize edilmesiyle sonuçlanan bir donma hali sağlar. Arbus hakkındaki en yaygın gözlem belki de "normalleri" "ucube" gibi, "ucubeleri" de "normaller" gibi göstermesidir (Turner ve Badger, 1988). Filmdeki fotoğraf bir anlığına bunu sağlamıştır. Fotoğrafın aktardığı mutluluk anının (anormalliğin normalize edilmesi) donma hali dışlanmayı üreten kültürü geçici olarak askıya alır. Ancak duvardaki fotoğraftan sonra gördüğümüz kırık bilgisayar tuş takımı, çatlak ayna, saat vb. çöpten çıkarılan bu nesnelere fotoğrafın donma halini-takımı, çatlak-çatlatacak kültürün askıya alınmasını sona erdirir.

Beshay'ın eşini ziyarete gittiği akıl hastalıkları bölümünde oturduğu sandalyeler de bir tür cüzzamlı mekan algısı yaratır. Sandalyelerde tıpkı Beshay gibi yüzlerini kaybetmiştir.

Filmde Beshay'a eşlik eden bir başka dışlanmış birey Obama'dır. Yetimhanede kalan Obama, Beshay ile çöplükte buluştuğunda çöplükteki cüzzamlı olmayan çöp toplayıcıları Beshay'ı çay içmeye davet ederler. Öte yandan karısı üzerinden, karısının Hristiyan olması üzerinden Beshay ile alay ederler. Beshay kendisini aşağılayanlara bir yanıt vermez. Cüzzamlı olmayan çöp toplayıcılarının bu yaklaşımı ikircikli bir yaklaşımdır. Sapkın olguların diğer analizlerinde olduğu gibi, cüzzam üzerine çalışan ve ikirciklilik konusunu ele alan nispeten az sayıdaki araştırmacı, hastalığın örüntüleri konusunda fikir ayrılığına düşmektedir. Bazıları, hastalığa ilişkin algıların ikircikli olduğunu, ancak hastalığa karşı davranışsal tepkilerin kesinlikle olumsuz olduğunu savunmaktadır. Örneğin, Güney Senegal ve Brezilya'nın Jacarepaguflı kentindeki cüzzam hastalarının dışlanması, Sapir (1981) ve Rangel (1986) tarafından, aynı anda hem "ölü" hem de "diri", "insan" ve "hayvan", "iğrenç" ve "acıması" olma şeklindeki ikircikli algılarından kaynaklanan huzursuzluk duygularına atfedilmiştir. Ancak diğer araştırmacılar, hastalığın kesinlikle olumsuz terimlerle kavramsallaştırıldığını, ancak yüz yüze etkileşimlerde ikircikli bir şekilde ele alındığını iddia etmektedir. Örneğin Schneider (1975) ve Risseeuw (1978), Etiyopya ve

Kenya'da cüzzam hastalarının kirli, utanç verici ve itici olarak olumsuz bir şekilde kavramsallaştırıldığını, yüz yüze etkileşimlerde ise insanların aynı anda hem onlardan uzak durduğunu hem onlarla ilişki kurduğunu hem onları dışladığını hem de onlara yardım ettiğini iddia etmektedir. Bu yaklaşımlardan biri, sosyal sapkınların olumsuz algılandığını ancak yüz yüze etkileşimlerde ikircikli bir şekilde muamele gördüğünü iddia ettiği yaklaşımı getirir. Engelliler, zihinsel engelliler, akıl hastaları, cüceler ve beyaz olmayan insanlar üzerine yapılan çalışmalar, bu görüşü destekleyen kanıtlar sunar.

Bu çalışmalar, bu tür sosyal sapkınların aynı anda hem iğrenme hem de merak gibi davranışsal tepkiler uyandırdığını, insanların aynı anda hem onlara tepeden baktığını hem de onlara sempati duyduğunu, onlardan kaçınma girişimlerinin onlara yardım etme isteğiyle birleştiğini ve aynı anda hem küçümseyici hem de şefkatli bir şekilde muamele gördüklerini göstermektedir (Navon, 1996). Öte yandan hem kendisini çay içmeye davet eden hem de kendisini aşağılayan bu yaklaşım Armağan kültürünün özelliklerini içerisinde barındırır. Bir yanda konukseverlik, cömertlik diğer yanda küçük görme, küçük düşme, aşağılama, aşağılanma, onur, itibar, prestij saldırısı vb. vardır. Potlaç'taki armağan vermenin temel amacı, diğerini dümdüz etmek, ezip geçmektir. Bu stratejinin amacı, diğerini kalıcı olarak borca sokmak, onu toplum önünde rezil etmek ve aynı zamanda kendi üstünlüğünü ilan etmektir (Curta, 2006). Bourdieu'ya göre de Akdeniz kültürü ve kabile toplumları armağan kültürünün izlerini taşımaktadır. Mauss'un fikirleri üzerine düşünce üreten Bourdieu için de karşılık oldukça önemlidir. Bourdieu Kabile de, "armağanın aşağı yukarı talihsiz bir şey olduğunu, çünkü karşılığının verilmesi gerektiğini söyleyen pek çok atasözünü karşılaştığını ifade etmektedir. (Yemin ve meydan okuma için de aynı şey geçerlidir.) Ona göre tüm durumlarda, başlangıçtaki edim, alan kişinin özgürlüğünün ihlalidir. Bir tehdit taşır: kişiyi iade etmeye, hem de daha fazlasıyla iade etmeye zorunlu kılar" (Bourdieu, 1995).

Cüzzamlı olmayanların Beshay'a verdikleri hem olumlu armağan (konukseverlik sözcükleri) hem de olumsuz (hakaretler: aşağılama, küçük düşürme sözcükleri) armağandır. Ancak Beshay kendisini küçük gören, aşağılayan sözcüklere yani olumsuz armağanlara bir karşılık vermez. Armağana verilmeyen karşılık Armağan kültürünün en önemli koşulunu yerine getirmemek, alınan fazlasıyla iade etmemek anlamına gelmektedir. Öncesinde ifade edildiği gibi Karşılık verme yükümlülüğü zorunludur. Kişi karşılık vermezse veya eşdeğer değerinde bir yıkım yapmazsa yüzünü sonsuza dek kaybeder. Boas'ın Kwakiutllu yazarı Hunt, kendisine şöyle yazmaktadır: "Şef Maxuyalidze'in (gerçekte "potlaç veren" demektir) niçin hiç potlaç vermediğini bilmiyorum. Hepsi bu. Bu yüzden ona çürük yüz diyorlar (Mauss, 2013). Filmin temel esprilerinden birisi de budur. Beshay'ın zaten kaybedecek bir yüzü yoktur. Yüzü çürümüştür. Böylece fiziksel çürüme (cüzzam) simgesel bir çürümeye (onur kaybı, itibar, prestij ve statü kaybı) dönüşür. Beshay için Bourdieu'nun deyimiyile simgesel sermaye (onur) yitimi gerçekleşir. "Akdeniz kültürlerinde onur, ancak nam salma aracılığıyla, yani başkalarının, kendileriyle, kimi özellikleri ve tutumları onurlandırıcı ya da onur kırıcı olarak algılama ve değerlendirmelerini sağlayan bir inançlar bütününe paylaştıkları ölçüde, kendilerine ilişkin olarak sahip oldukları tasarım aracılığıyla mevcut olan simgesel sermayenin tipik bir biçimidir" (Bourdieu, 1995). Beshay Obama ile çöp toplarken eşinin ölüm haberini alır. Bu ölüm ve cenaze töreni Beshay'ın eşinin de Hristiyan olduğunu gösterir. Böylelikle öncesinde ifade edilen cüzzamın Tanrı'nın günah için verdiği bir ceza olduğu ve bu nedenle Hristiyanların, günahkâr davranışları hastalığın temel nedeni olarak görmeleri anlam kazanır. Beshay'ın eşinin günahlarının kefareti çürümüş yüzünü (karşı bağış-aldığını fazlasıyla iade etme biçimi) tanrıya iade etmesiyle ödenir. Armağan kültürü çerçevesinde Tanrı tarafından verilen ve kabul edilen olumsuz armağan (cüzzam), hayatın bütünü olarak tanrıya fazlasıyla iade edilmiştir.

Filmin 15. Dakikasında Obama'nın Beshay'a canavar demesi oldukça önemlidir. Orta Çağ'da cüzzam ve kimlik başlıklı çalışmada verilen bir örnek Obama'nın bu sözcüğü neden kullandığı konusunda ipucu verir. William, on beş yaşına gelmeden cüzama yakalandı. Baba olarak anılan ama henüz baba olmayan bu genç yetişkin erkek, cüzzamla ilişkili patoloji ve günah ayırt edilemediği için "şekilsiz", canavarca bir adama dönüştü (Brenner ve Touati, 2021). Şekilsiz bir canavarın Mısır toplumunda kabul görmesi imkansız yakındır. Nitekim kolonide ateş başında oturan Beshay ve arkadaşları aile kavramı hakkında konuşurlarken ölmüş eşinin bir ailesi olduğunu öğrenmesiyle birlikte ailesini arama fikrine kapılan Beshay'a arkadaşı " Sen bir cüzzamlısın. Kimse arabaya veya trene binmene izin vermez" diyerek Beshay'ı fikrinden vazgeçirmeye çalışır. Beshay'ın trene veya arabaya binmesine izin vermeyen şey damgalanmış bir toplumsal kimliğe ait olmasıdır. Damga temelli dışlanmanın çeşitli yönleri, onu diğer dışlanma türlerinin çoğundan ayırır. İlk olarak, kendine özgü tutumlara veya tercihlere dayalı dışlanmanın aksine, damga temelli dışlanma rızaya dayanır. Bir kültür içinde belirli insan tiplerinin dışlanması gerektiği konusunda genel bir fikir birliği vardır.

Sonuç olarak, damgalananların, damgalanmayanlara göre daha yaygın bir şekilde dışlanma ve reddedilme deneyimleme olasılığı daha yüksektir. Tamamen kendine özgü nedenlerle dışlanmalara göre daha geniş bir birey yelpazesi tarafından dışlanma, daha sık dışlanma ve daha fazla sosyal yaşam alanından dışlanma olasılıkları daha yüksektir. İkinci olarak, damgaya dayalı dışlanma, özellikle ırk veya din gibi kabile damgaları, genellikle aynı özelliği paylaşan, aynı kategoriye ait olan diğer kişilerle paylaşılır. Dolayısıyla, dışlanma yalnızca kişisel bir kimliğe değil, sosyal bir kimliğe dayanır. Damga temelli dışlanmanın bu ortak yönü, tamamen kişisel nedenlerle dışlanmaların kullanmadığı çeşitli başa çıkma stratejilerinin kullanılmasına olanak tanır. Üçüncüsü, damgalamaya dayalı dışlama genellikle haklı kabul edilir. Yani, bir kültür içinde damgalananların dışlanmasının meşru olduğu konusunda genellikle bir fikir birliği vardır (Abrams, vd., 2005).

Filmin 21. Dakikasında Beshay Obama ile birlikte ailesini arama yolculuğuna başlar. Koloni dışında, daha yolun ilk aşamasında aşağılanma ile yüzleşir. Nil nerede sorusunu sorduğunda kendisi ile alay edilir, aşağılanır. Beshay'a karşı, onun simgesel sermayesini hedefleyen dile dayalı simgesel şiddet uygulanır. Simgesel şiddetin, şiddetin uygulanmasının sembolizmine özel vurgu yapan ve şiddeti dil veya kültürel ifade biçimi olarak kavrayan başka bir anlayışı daha vardır. Dilsel olarak iletilen şiddet olarak simgesel şiddet, örneğin bağırarak, hakaret etmek, rencide etmek, iftira atmak, karalamak, itibarsızlaştırmak, küçümsemek, aşağılamak, küçümsemek, görmezden gelmek veya birini aptal yerine koymak gibi zihinsel şiddet eylemleri ve sözlü ifadeler anlamına gelir; buna aşağılama ve karakter suikastı da dahildir (Heitmeyer ve Hagan, 2003). Nil nehrine ulaşır ve nehre girip yıkandıklarında meraklı bakışlara maruz kalırlar. İneğini suya sokan bir kadın Beshay ve Obama'ya suyumuzu kirletiyorsunuz der. Yönetmen böylelikle toplumun cüzzamlıya bakışını, kültürel yaklaşımı ironik bir şekilde gösterir. İneğin kirletmediği suyu ahlaken ve bedenen kirli-günahkar sayılan cüzzamlı kirletmektedir. Nitekim kadın çocuklarından sudan çıkmalarını ister. Obama Beshay'a kadının söylediklerine kızdın mı diye sorar. Beshay "hayır cüzzamlı olduğumu biliyorum" der. Bu yanıt Goffman'ın vurguladığı kabullenmenin tescili niteliğindedir. "Damgalı bireyin yaşamını temelde niteleyen şeyi artık ifade edebiliriz. Bu, muğlak bir biçimde de olsa sıkça "kabullenme" denen meseledir. Damgalı bireyin toplumsal kimliğinin lekelenmiş veçheleri hem onunla ilişkide bulunan kişilerde hem de damgalı bireyin bizatihi kendisinde, onun da herkes gibi saygı görmeyi ve dikkate alınmayı hak ettiği beklentisi yaratır. Ne var ki bu beklentiye rağmen diğerleri, damgalı bireye böylesi bir muameleyi yapmaktan geri kalırlar; söz konusu durum, damgalı bireyin nazarında, kendi niteliklerinden bazılarının buna yol açtığını düşünmesi şeklinde tezahür eder" (Goffman, 2014).

Obama'yı hastaneye getirdiğinde ise dışlanmanın ironik boyutu kendisini gösterir. Tüm hastalar hastalıklarını unutup Beshay'a bakarlar. Ardından askerler onu karakola götürüp nezarethane ye attıklarında nezarethanede kalan diğer şüpheli polisler beni ondan uzak tutun der. Beshay için tüm kamusal alanlar aslında birer dışlama-dışlanma alanlarıdır. Bunun sonucu olarak subaylar onu günlük bir pisliğe, dövülmüş bir çiviye benzetip onun burada istenmediğini ifade edip alt kata gönderirler. Bu sırada Beshay ve nezarethane arkadaşı kaçarlar. Kelepçeleri bir demirci tarafından kırılırken dükkanda bulunanlardan birisi "Cüzzamlı bir aslandan kaçır gibi kaç" der. Bu tarihsel bir yargıdır. Orta Çağ'da bazı doktorlar, cüzzamın-fil hastalığının ilk evrelerini leontiasis olarak tanımlamaya başlamışlardır. Çünkü doktorlar hastanın yüzünün sarkık yanakları ve kaşları, kalınlaşmış dudaklarıyla bir aslanın görünümüne bürünmüş olduğunu ifade etmişlerdir. Hasta ayrıca aslan gibi kötü bir koku yaymaya başlamıştır (Miller ve Nesbitt, 2014).

Filmin 43. dakikasında Goffman'ın vurguladığı üstünü örtme olgusuyla karşılaşırız. Obama, Beshay'a peçeli hasır şapka hediye eder. Böylece insanlar senden korkmazlar. Yalnız olduğumuzda onu çıkartırsın der. Bu üstünü örtme biçimi, damgayla çok yakından ilişkilendirilen kusurları örtmeye dönük çabayı içerir (Goffman, 2014). Beshay'ın peçesi dışlanmanın kültürel nedenlerini askıya alabilen başka bir kültürel bir çözümdür. "Birçok toplum, insanların yüzünün kolaylıkla tanınmasına engel olmak ya da onu kötü etkilerden korumak için peçe takılmasını zorunlu kılar. Her durumda, peçe kişiyi simgesel olarak karşılıklı görüşmede kurulan toplumsal ilişkiler ağının dışına çeker, bireyleşmenin en açık ilkesini gizlediği için etkili bir korumadır. Peçe yüzlerin birbirinden etkilenmesini engelleyen bir perdedir ve yöneticiyi uyruklarının kıskançlığından koruduğu gibi, uyrukları da iktidarın gücünden korur. Peçe imgelemi parlatır, kimlik işaretlerini bir anlığına askıya alarak olasılıkların çokluğuna inandırır" (Breton, 2014). Öte yandan bir erkeğin peçe takması toplumsal cinsiyet açısından farklı kültürel referansları beraberinde getirir. Örtünmenin uygulandığı çoğu kültürde kadınlar örtülüken; erkeklerin yüzlerine örtü veya atkı taktığı birkaç kültür daha vardır. Örneğin, Sahra Çölü'nde deve sırtında seyahat eden göçebe Tuareg kabilesinin erkekleri, çöl rüzgârından ve kumdan korunmak için başlarının üzerine ve yüzlerinin altına alaşo veya tagelmust adı verilen mavi bir atkı takarlar. Gözlemciler tarafından Tuareglerin örtülü erkekleri, Tuaregler tarafından ise örtülü insanlar olarak bilinirler. Tuaregler İslam'ı yedinci yüzyılda benimsemiş olsalar da örtü kullanımı İslam'ın kültürlerine girmesinden öncesine dayanır. Örtünün hem yüzü sert çöl koşullarından koruma gibi pratik bir faydası vardır hem de kötü ruhları uzaklaştırdığı düşünülür. Genç erkekler, yetişkinliğe geçişlerini simgeleyen bir geçiş töreni sırasında örtü takmaya başlar ve aileleri dışında asla çıkarmazlar (DeMello, 2012). Bindikleri trende tren görevlisi tarafından bilet almadıkları için kötü muamele gören ve peçesi çıkan Beshay ben bir insanım... Ben de sizin gibi bir insanım diye bağırır. Yüzünü kaybeden bir insan olduğunu peçe ile gizleyen Beshay'ın insan olma iddiası peçe düşünce bir zorunluluk haline gelir. Bu haykırış tren görevlisi ve diğer yolcular için bir farkındalık anıdır. Beshay yüz kaybından dolayı duyduğu utancı aşarak bunu bir isyana çevirir. Bu söylem Goffman'ın düşüncesiyle pararellik taşır. Kişinin kendisinin ne olduğuna ilişkin en derin duyguları; "normal", yani herkes gibi bir birey olduğu, dolayısıyla adilane bir şansa ve muameleye kendisinin de hakkı olduğu algısına tekabül ediyor olabilir (Goffman, 2014). Bu geçici ve anlık süreç dışlayan ile dışlananın eşitlendiği bir ana karşılık gelir. Toplumsalın donduğu bu an kültürün dalgalanma halidir. Bu isyan kişisel utançtan onura doğru hareket eden anlık bir ivmedir. Beshay'ın diğerlerine yönelik eşitlik talebi toplumsal bir yargının adaletsizliğine karşı kısa bir süreliğine de olsa karşılığını bulan bir adalet arayışıdır. Mısır'ın Batı Çölü Bedevileri tarafından kullanılan tüm değer kavramları arasında 'onur' ve 'utanç' kavramları en belirsiz, en karmaşık ve kavranması ve analiz edilmesi en zor olanlardır. Bir erkek, kişisel ilişkilerinde ve temaslarında dürüstlük sergilerse, adaletsizliklere karşı çıkar ve herhangi bir baskıya boyun eğmeyi reddederse onurlu bir adam olarak

kabul edilir (Peristiany, 1965). Sonuçta yüzünü dolayısıyla onurunu kaybeden ve kişisel utancını peçe ile gizlemeye çalışan Beshay toplumsal adaletsizliğe karşı gösterdiği tepki ile kültürel referanslarla tanımlanan onurunu geçici de olsa yeniden kazanmıştır. Fakat tren kompartımanında edinilen onur şehrin kalabalık mekânlarında yerini yeniden utanca bırakır. Şehirde peçe yeniden takılır. Obama'ya yardım isterken kendisi gibi toplum tarafından dışlanmış-damgalanmış ötekiler grubunun üyesiyle (sakat, cüce vb.) tanışır. Akşam grubun tamamıyla köprü altında bir ateşin etrafında sohbet ederler. Diane Arbus'un 1950'lerde fotoğrafladığı New York'un batı kırk ikinci caddesinde Hubert Müzesindeki ucubeleri (Gibson, 2008). Mısır'ın Sohag şehrinde köprü altındaki açık hava müzesinde sergilenmiş gibidir.

Ateşin başında sohbet ettiklerinde Beshay yine peçelidir. Guruptan birisi yüzünü görelim der. Diğerleri itiraz ettiğinde ne fark eder hepimiz ucubeyiz der. Bu çok önemli bir teslimiyet göstergesidir. Bu öncesinde ifade edilen damgalamanın, bir utanç veya itibarsızlaştırma işareti anlamına geldiğinin damgalananlarca kabulüdür. Damgalama konusunda, birçok bilim insanı, önyargı ve ayrımcılığa tekrar tekrar maruz kalmanın, mağdurlarının kişilikleri ve öz saygıları üzerinde kaçınılmaz olarak bir "baskı izi" bırakacağını savunmuştur. Örneğin, Dorwin Cartwright şöyle demiştir: "Kişisel değer duyguları, büyük ölçüde, kişinin özdeşleştiği grubun sosyal değerlendirmesine bağlıdır. Öz nefret ve değersizlik duyguları, genellikle dezavantajlı veya dışlanmış gruplara üyelikten kaynaklanır" (Abrams, vd., 2005). Beshay bu sohbette ilk damgalanma-dışlanma deneyiminin doğduğu yerde oyun oynadığı çocuklar tarafından kendisine canavar denilerek gerçekleştiğini belirtir. Sonrasında cüzzamlı olduğu ortaya çıkınca cüzzamlı canavar lakabını almıştır. Aynı gece Beshay rüyasında kendisini kendi doğduğu evde, sağlıklı bir genç olarak görür. İlk defa eksiksizdir, yüz kaybını yaşamamış, toplum tarafından kabul görmüş onurlu bir bireydir. Sabaha karşı grup üyelerinden cüce ile yaptığı sohbette babasının kendisini koloniden geri alacağına dair tutulmayan bir söz verdiğini belirtir. Bu tam da armağan kültürünün karşılıklı yükümlülük kuralına tekabül eder. Baba, Beshay'a verdiği söz ile ilgili olarak yükümlülüğünün gereğini yerine getirmemiştir. Baba, Beshay'ın gözünde itibarını kaybetmiştir. Bu sırada Beshay, Obama üzerinden yaptığı gönderme ile kendisinden utandığını itiraf eder. Kuşkusuz bu utancın nedeni yüzünün çürümüşlüğünden, damgalanmasından, dışlanmasından dolayı kaybettiği onurudur. Cüzzamın etkilerinin en belirgin şekilde görüldüğü vücut bölgeleri olan baş ve yüz, onur açısından çok hassas bölgelerdir. Cüzzam izlerinin yalnızca vücutta görülmediğini, aynı zamanda hastaların onur ve sosyal statülerini de kaybettiğini ortaya koymaktadır (Brenner ve Touati, 2021). Sohbet ettiği cüce Beshay'a filmin ana mesajını iletir. "Biz dışlanmışız...Bunun tedavisi de yok...Başka hayat da yok... Ben sen ve oradaki diğer canavarlar asla normal olamayacak... Ancak bu utanç içinde yaşamamız anlamına gelmez..." Utanç içinde yaşamak armağan kültürünün en önemli sonucudur. Beshay doğduğu mahalleye geldiğinde evine gitmeye çekinir. Beshay'ın Obamaya söylediği "Korkarım beni tekrar dışarı atacaklar "sözü tekrar dışlanma korkusu, utanç korkusudur. Beshay'ın babasıyla bulunduğu sahnede de merkez kavram utanç (onursuzluk) ve onur-itibardır. Babanın verdiği sözü yani yükümlülüğünü yerine getirememesinden duyduğu utanç ve Beshay'ın gözündeki itibar kaybı suçluluk duygusunu tetiklemiştir. İtibar söze dayalıdır. Onur ve onursuzluk, iyi itibar ve itibar kaybı-utanç ile eş anlamlıdır (Brenner ve Touati, 2021). Aldatıcı, yalancı veya hırsız onurlu olarak kabul edilemez. Bunun yerine, onurlu kişi güvenilir, misafirperver, dürüst ve sözüne sadıktır (Cohen ve Kitayama, 2019). Babasının Beshay'a söylediği " Senin için yaptım... Geri dönmedim... Çünkü... Bak oğlum... Bize bakıp bakıp istemediğin bir hayatı yaşamak için çabalamandan korkuyordum... (Bu arada Beshay'ın görüntüsüyle alay eden tuhaf bir varlık görür gibi bakan insanlar gösterilir)... Seni yargılamayacak insanlarla sana ikinci bir şans verdim... Burada aşkı bulamazdın. Burada cüzzamlıdan bir aslandan kaçır gibi kaç derler... Senin için yaptım... İnan bana" sözleri oğluna karşı duyduğu utancından kurtulmak içindir.

Babası oğlunun kusurlu-cüzzamlı elini öper. Bu diyalogla vurgulanmayan bir özür dileme jestidir. Ailenin geri kalanı yani kardeşi, yengesi ve çocukları hep birlikte sofraya otururlar. Artık aileden birisidir. Ailesi ile ilgili olarak dışlanma süreci sona erer. Ancak Beshay, Obama ile koloniye geri dönmeye karar verir. Trenle geri dönerken peçeli şapkasını atar. Goffman'ın vurguladığı üstünü örtme süreci sona erer. Böylelikle simgesel olarak utancından kurtulur. Toplum (dışlayanlar) tarafından kendisine verilen dışlama, damgalama armağanını topluma fazlasıyla iade eder. Bu eylem kendisine yöneltilen aşağılayıcı, hakir görücü bakışları körleştiren karşı bir bakıştır.

Sonuç

Film boyunca dışlayan ve dışlanılan karakterler dikkate alındığında, dışlanma pratiklerinde kültürün (inançlar ve değerler sisteminin ve pratiklerinin)ne kadar önemli olduğu görülmektedir. Filmin geçtiği ve karakterlerin hayat bulduğu Mısır ve Mısır toplumu tam anlamıyla kapitalistleşemeyen, geleneksel bir toplumdur. Dolayısıyla armağan kültürünün izleri varlığını sürdürmektedir. Bu çerçeveden filme bakıldığında, özellikle sözcüklerin birer armağan olarak kabul edildiği armağan kültürünün merkez kavramlarından birisi olan utanç, utanç korkusu, aşağılanma, itibar, onur, prestij gibi duygular dışlayan ve dışlanılan arasındaki ilişkide belirleyici faktörler olarak dikkat çekmektedir. Babanın onuru veya utancı aynı zamanda ailesinin ve akrabalarının da onuru ve utancıdır. Babanın dışlama nedeni, içerisinde yaşadığı toplumda kendisinin ve ailesinin itibarını, statüsünü, prestijini, onurunu kaybetme korkusu, utanç içerisinde yaşama korkusu olarak görülmektedir. Aile reisi aile üyelerinin onurundan da sorumludur. Mısırlı antropolog Abou A. M. Zeid'in de vurguladığı gibi Mısır toplumunda onur, kişinin ve akrabalarının davranışlarına göre artabilir veya azalabilir, gelişebilir veya bozulabilir (Peristiany, 1965). Dışlanma, damgalanmanın temel bir yönüdür. Damgalananların dışlanması, dışlayanlar için öz saygıyı artırma, kaygıyı azaltma, sistemi meşrulaştırma ve grup yaşamının getirdiği maliyetleri azaltma gibi çeşitli işlevlere hizmet eder (Abrams, vd., 2005). Babanın bu eylemi gerçekleştirmemesi halinde kendi yüzünü ve dolayısıyla ailesinin yüzünü de kaybedebileceği görülmektedir. Mevcut araştırmalarda sıklıkla karşılaştığımız, açıkça kabul edilen eylem nedenleri arasında "onur" kelimesi veya prestij taşıyan arzu edilen bir sosyal statüye atıflar gibi cazip olanlar yer almaktadır. Her ikisi de "itibar" olarak da tanımlanabilir. Ancak eylem için genellikle kabul edilmeyen başka bir neden daha vardır. Bu da rezil olma veya utanç korkusudur. Rezillik de bir itibardır; olumsuz bir itibardır (Heitmeyer ve Hagan, 2003). Bu doğrultuda babanın Beshay'ı neden dışladığının yanıtı armağan kültürü çerçevesinde statü kaybı, utanç, onur ve itibar kavramları üzerinden verilmektedir. Filmde fiziksel olarak dışlanan Beshay çürük yüz, eksik insan gibi görünse de aslında dışlayan baba bu eylemi-dışlamayı yapmasaydı simgesel olarak yüzünü, ailesinin yüzünü çürütme tehlikesiyle karşılaşacaktır. Baba hem kendi hem de ailesi adına (İtibar, prestij ve onur gibi) simgesel sermayesini kaybetme riskini göze alamamıştır. Babanın bu sermayeyi kaybetme korkusu nedeniyle oğlunu dışlaması, oğlunu kurban etmesi, onu koloniye armağan etmesi, kendisinin ve ailesinin simgesel sermayesini korumuş hem de toplumun ona ve ailesine karşı uygulayabileceği sembolik şiddetin önüne geçme işlevi görmüştür.

Öte yandan filmde kullanılan Beshay ve İreni'nin düğün fotoğrafı dışlanma pratiklerini ve bu pratiklerle ilgili kültürel zemini bakış üzerinden somutlaştırma işlevi görmektedir. Yönetmenin bu fotoğraf üzerinden, Amerikalı fotoğrafçı Diane Arbus'un ucubeler adlı çalışmasına göndermede bulunması dışlanmış, damgalanmış bireylere dair evrensel bir bakış açısı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abrams, D., Hogg, M.A., & Marques, J.M. (2005). *The Social Psychology of Inclusion and Exclusion*. Psychology Press.
- Adanır, O. (2004). *Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar Söyleşiler*. Dokuz Eylül Yayınları.
- Adanır, O. (2015). *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*. Doğu Batı Yayınları.
- Arbus, D. (1972). *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. The Museum of Modern Art.
- Berry, J.W., Poortings, Y.H., Segall, M.H., & Dasen, P.R. (2002). *Cross-Cultural Psychology*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik Nedenler*. (H. Tufan, Çev.). Kesit Yayınları.
- Brenner, E., & Touati, F.O. (2021). *Leprosy and identity in the Middle Ages From England to the Mediterranean*. Manchester University Press.
- Breton, D.L. (2014). *Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme*. (O. Türkay, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Burke, P. (2008). *Kültür Tarihi*. (M. Tunçay, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cohen, D., & Kitayama, S. (2019). *Handbook of Cultural Psychology*. The Guilford Press.
- Curta, F. (2006). Merovingian and Carolingian Gift Giving. *Speculum*. Vol. 81, No. 3, 671-699. <https://doi.org/10.1017/S0038713400015670>
- DeMello, M. (2012). *Faces around the World*. ABC-CLIO.
- Douglas, M. (1991). Witchcraft and Leprosy: Two Strategies of Exclusion. *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Vol. 26, No. 4, 723-736. <https://doi.org/10.2307/2803778>
- Gibson, G. (2008). *Hubert's Freaks*. Harcourt.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (İ. Yılmaz, Çev.). Kırmızı Yayınları.
- Goffman, E. (2014). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S.N. Ağırnaslı, Çev.). Heretik Yayınları.
- Harrington, A., Marshall, B.I., & Muller, H.P. (2006). *Encyclopedia of Social Theory*. Routledge.
- Heitmeyer, W., & Hagan, J. (2003). *International Handbook of Violence Research*. Kluwer Academic Publishers.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Hakinhay, D. Kömürcü, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mauss, M. (2002). *The Gift*. Routledge.
- Mauss, M. (2013). *Sosyoloji ve Antropoloji*. (Ö. Doğan, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Miller, T.S., & Nesbitt, J.W. (2014). *Leprosy in Byzantium and the Medieval West*. Cornell University Press.
- Navon, L. (1996). Internal Exclusion of Leprosy Sufferers: Dual Ambivalence and Its Theoretical Implications. *Qualitative Sociology*. Vol. 19, No. 4, 453-469. <https://doi.org/10.1007/BF02393369>

Peristiany, J.G. (1965). *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*. Weidenfeld and Nicolson.

Ratner, C. (2006). *Cultural Psychology*. Lawrence Erlbaum Associates.

Shafiq, M., & Smith, T.D. (2024). *Inclusion or Exclusion in the Sacred Texts and Human Contexts*. Palgrave Macmillan.

Spierenburg, P. (2010). *Cinayetin Tarihi: Ortaçağ'dan Günümüze Avrupa'da Bireysel Şiddet*. (Y. Yavuz, Çev.). İletişim Yayınları.

Strange, C., Cribb, R., & Forth, C.E. (2014). *Honour, Violence and Emotions in History*. Bloomsbury.

Turner, P., & Badger, G. (1988). *Photo Texts*. British Library Cataloguing in Publication Data.

Yabalak, H. (2020). Sanatçının esin kaynağı olarak salgın hastalık ve hastalığın resim sanatına yansıması. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (Salgın Hastalıklar Özel Sayısı), 493-538.

Zamagni, S., & Bruni, L. (2013). *Handbook on the Economics of Reciprocity and Social Enterprise*. Edward Elgar.

ATAERKİL YAPIDA ÇATLAKLAR MI, YENİDEN ÜRETİM Mİ? “SUNA” (2022) FİLMİ ÜZERİNDEN KADIN TEMSİLLERİNE GÜNCEL BİR BAKIŞ

Nergiz KARADAŞ TOKTAŞ¹, Tülay GÜVEN²

Giriş

Sinema, ortaya çıktığı günden bu yana yalnızca bir eğlence aracı değil, toplumsal olanı beyazperdede yeniden kuran, kültürel değerleri dolaşıma sokan ve iktidar ilişkilerini görünür kılan bir temsil alanı olarak işlev görmüştür. Toplumsal cinsiyet, bu temsil alanının en tartışmalı ve süreklilik gösteren temalarından biridir. Zira kadınlık ve erkeklik halleri, tarihsel süreç içerisinde kültürel kodlarla biçimlenen, iktidar düzenekleri tarafından yönlendirilen ve gündelik pratiklerde yeniden üretilen yapılardır. Sinema çalışmalarında kadın temsilleri üzerine yürütülen tartışmalar, bir yandan ataerki ideolojinin filmlerde kadın karakterleri nasıl konumlandığını ortaya koyarken, diğer yandan sinemanın bu ideolojik yapıları sorgulama potansiyeline sahip olup olmadığına dair eleştirel soruları gündemde tutmaktadır.

Türkiye bağlamında toplumsal cinsiyet meselesi, yalnızca sinema araştırmalarıyla sınırlı olmayan, hukuki düzenlemelerden aile politikalarına, medya söylemlerinden gündelik yaşam pratiklerine uzanan geniş bir kamusal tartışma alanına dönüşmüştür. Son yıllarda, özellikle kadına yönelik şiddet, bakım emeği, aile içi roller ve toplumsal cinsiyet eşitliği gibi konuların küresel ve yerel ölçekte yoğun biçimde tartışılması, sinemada kadınların nasıl temsil edildiğine ilişkin soruları daha görünür kılmıştır. Türk sineması tarihsel olarak kadın karakterleri çoğunlukla aile, namus, fedakârlık ve duygusal bağlılık eksenlerinde konumlandırmış olsa da özellikle 2000’li yıllarla birlikte temsillerin çeşitlendiği, çatışmalı ve çok katmanlı kadın karakterlerin anlatının merkezine daha sık yerleştiği gözlemlenmektedir. Bu durum, kadınların toplumsal cinsiyet normlarıyla mücadelesinin güncel sinemada nasıl temsil edildiğini, bireysel özgürleşme arayışlarının ne ölçüde görünür kılındığını ve ataerki yapının film metinlerinde hangi sembolik düzlemlerde sürdürüldüğünü incelemeyi gerekli kılmaktadır. Bu çalışmanın temel problemi, sinemada kadın temsillerinin toplumsal ve kültürel dönüşümlere rağmen hâlâ ataerki anlatı kalıplarına bağımlı biçimde üretilip üretilmediğinin sorgulanmasına dayanmaktadır. Sinemanın toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden üretildiği önemli bir kültürel alan olduğu düşünüldüğünde, kadın karakterlerin hangi anlatsal ve görsel kodlar aracılığıyla temsil edildiğinin incelenmesi eleştirel bir önem taşımaktadır.

Amaç

Bu çalışmanın temel problemi, sinemada kadın temsillerinin toplumsal ve kültürel dönüşümlere rağmen hâlâ ataerki anlatı kalıplarına bağımlı biçimde üretilip üretilmediğinin sorgulanmasına dayanmaktadır. Sinemanın toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden üretildiği önemli bir kültürel alan olduğu düşünüldüğünde, kadın karakterlerin hangi anlatsal ve görsel kodlar aracılığıyla temsil edildiğinin incelenmesi eleştirel bir önem taşımaktadır.

¹ Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,
E-posta: nergizkaradas@yyu.edu.tr  <https://orcid.org/0000-0002-8910-8039>

² E-posta: tulayguvenll@gmail.com  <https://orcid.org/0009-0003-4873-9138>

Önem

Sinemada kadın temsilleri üzerine geniş bir literatür bulunmasına karşın, toplumsal cinsiyet tartışmalarının son yıllarda geçirdiği dönüşümün sinemasal anlatılara nasıl yansıdığı, çok sayıda çalışmada ele alınmakla birlikte, özellikle güncel örnekler bağlamında hâlâ tartışmalı bir alandır. Kadın hareketlerinin görünürlüğünün arttığı ve eşitlik söylemlerinin kamusal alanda daha fazla yer bulduğu bir dönemde üretilen filmler, ataerkil temsil kalıplarını bütünüyle terk etmeyip, çoğu zaman bu söylemlerle gerilimli bir ilişki içinde konumlanmaktadır. Bu çalışma, güncel sinema örneklerinde kadın karakterlerin anlatı içindeki konumlanışı üzerine odaklanarak, söylemsel düzeydeki toplumsal cinsiyet eşitliği iddiaları ile temsil pratikleri arasındaki uyum ya da kopuş noktalarını görünür kılmayı bakımından önem taşımaktadır. Böylece sinemanın toplumsal cinsiyet tartışmalarıyla kurduğu ilişkiyi, yalnızca kuramsal düzeyde değil, somut anlatı stratejileri üzerinden eleştirel biçimde yeniden değerlendirmeye imkân sunmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, söz konusu problematik çerçevesinde, Çiğdem Sezgin'in "*Suna*" (2022) adlı filmini sosyolojik bir bakış açısıyla feminist film eleştirisi yöntemi temelinde çözümlemeyi amaçlamaktadır. Feminist film eleştirisi, 1960'lı yıllardan itibaren feminist düşüncenin sinema alanındaki kuramsal ve politik uzantısı olarak gelişmiş, erkek egemen anlatı yapılarının kadın temsillerini nasıl kurduğunu sorgulayan eleştirel bir yaklaşım sunmuştur. Bu eleştirel yaklaşımın temel hedeflerinden biri, sinemada kadın imgelerinin doğal ve evrensel temsiller olarak sunulmasına karşı çıkarak, bu imgelerin ataerkil ideolojinin belirlediği anlamlandırma stratejileri doğrultusunda inşa edildiğini görünür kılmaktır. Bu bağlamda kadın karakterler çoğu zaman kendi deneyim ve bakış açılarıyla değil, erkek bilincinin arzuları ve korkuları doğrultusunda yapılandırılmakta, kadınlık sinemasal anlatı içinde erkek özne için temsil edilen bir konuma indirgenmektedir (Özden, 2014, s. 191-195). Feminist film eleştirisinin kuramsal çerçevesini belirleyen önemli katkılardan biri ise Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" başlıklı çalışmasıdır. Mulvey, klasik anlatı sinemasında görsel hazın toplumsal cinsiyet temelinde bölündüğünü, bakma ediminin etkin ve denetleyici erkek özneye özdeşleştirildiğini, kadının ise bakılan ve teşhir edilen bir görsel nesne olarak konumlandırıldığını ileri sürmektedir (Mulvey, 1975, s. 20). Bu nedenle feminist film eleştirisi, yalnızca kadın karakterlerin anlatı içindeki görünürlüğünü inceleyen betimleyici bir yaklaşım değil, sinemasal anlatı kodlarını, seyirci konumlandırmasını ve görsel haz rejimini sorgulayarak sinemanın ideolojik işleyişini açığa çıkarmayı amaçlayan eleştirel bir pratiktir. Bu çalışma, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen "*Suna*" adlı filmde ana karakterin içsel çatışmalarını, gündelik yaşam pratiklerini ve toplumsal baskılarla kurduğu ilişkileri betimsel içerik analizi tekniği aracılığıyla inceleyerek, güncel Türk sinemasında kadın temsillerine ilişkin tematik süreklilikleri ve olası kırılmaları ortaya koymayı hedeflemektedir.

TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI VE ATAERKİL YAPI

Toplumsal cinsiyet, sosyal bilimlerde uzun süredir biyolojik farklılıklardan daha geniş bir kavramsal alanı ifade etmek üzere kullanılan temel bir kategori olarak kabul edilmektedir. Cinsiyetin biyolojik yönünün görece sabit olduğu, buna karşılık kadınlık ve erkeklik anlamlarının kültürel, tarihsel ve ideolojik süreçler tarafından biçimlendirildiği konusunda genel bir uzlaşma bulunmaktadır. Bu çerçevede toplumsal cinsiyetin, biyolojik temelin ötesine geçerek sembolik anlamların, normatif beklentilerin ve kültürel rollerin örgütlendiği bir kimlik alanı sunduğu belirtilmektedir (Dökmen, 2009, s.20; Marshall, 1999, s.98). Kavramı sosyal bilimler literatürüne kazandıran Ann Oakley "*Sex, Gender and*

Society” (1972) adlı eserinde biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet ayrımını sistematik biçimde ortaya koymuştur.

Toplumsal cinsiyet tartışmalarının erken döneminde psikoloji ve sosyolojinin etkisiyle cinsiyet farklılıklarının kökenine ilişkin akademik bir yönelimin ortaya çıktığı görülmektedir. Özellikle 20. yüzyılın başlarında Amerika Birleşik Devletleri’nde yürütülen çalışmalarla kadınlar ve erkekler arasındaki psikolojik farklılıkların standart testlerle ölçülebileceği varsayılmış, böylece erkeklik ve kadınlığa atfedilen özelliklerin nicel olarak belirlenmesine yönelik çabalar yoğunlaşmıştır. Toplumsal cinsiyeti görünüşte yansız ve ölçülebilir kategorilere indirgeme eğiliminde olan bu yaklaşımın, ilerleyen dönemde eleştirilere konu olduğu, ancak aynı zamanda sosyal bilimlerde giderek güçlenen “toplumsal rol” düşüncesine zemin hazırladığı ifade edilmektedir (Connell, 1998, s.55). Bu süreçte toplumsal cinsiyetin, bireyin içinde bulunduğu toplum tarafından biçimlendirilen ve tekrar eden davranışlar aracılığıyla sahnelenen bir rol seti olarak kavramsallaştırıldığı görülmektedir. Rol kavramının sosyal bilimler literatürüne girişi de bu tartışmalarla bağlantılı olarak açıklanmaktadır. Kavramın ilk olarak Mead tarafından bireyin toplum hayatındaki işlevini ve konumunu ifade etmek üzere kullanıldığı, daha sonra Linton tarafından toplumsal yapının temel unsurlarından biri olarak geliştirildiği belirtilmektedir (Ergül Güvendi, 2023, s.552). Bu bağlamda rol, bireye atfedilen beklentilerle bu beklentilere uygun davranış kalıplarını içeren bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Rol davranışlarının sosyalizasyon süreci boyunca öğrenildiği, ödül ve ceza mekanizmalarıyla pekiştirildiği ve böylece toplumsal düzenle uyumun sağlandığı kabul edilmektedir (Vatandaş, 2011, s.34).

1950’lerden itibaren özellikle Amerikan sosyolojisinde, cinsiyet rollerini açıklamaya yönelik işlevselci bir yaklaşımın benimsendiği görülmektedir. Bu kuramsal yönelimde kadınlık ve erkeklik rolleri, toplumsal bütünlüğü koruyan normatif düzenlemeler olarak ele alınmış, söz konusu rollerden sapmalar çeşitli sosyal müdahaleler gerektiren uyumsuzluklar şeklinde değerlendirilmiştir. Bu bakışın, toplumsal cinsiyet normlarının doğallaştırılmasında etkili olduğu ve cinsiyet farklılığının öğrenilen bir yapı olarak kabul edilmesini desteklediği ifade edilmektedir (Connell, 1998: 56). 1970’li yıllarla birlikte feminist kuramın güç kazanması, toplumsal cinsiyetin farklı ve daha eleştirel bir perspektiften ele alınmasını mümkün kılmıştır. Simone de Beauvoir’ın biyolojik determinizme yönelttiği eleştirilerde, kadınlığa ilişkin tarihsel yargıların biyolojik temellerle açıklanamayacağı, kadınların “durumlarının” içinde buldukları toplumsal koşullar tarafından belirlendiği vurgulanmaktadır (Beauvoir, 1993). Bu yaklaşım, kadınlık deneyiminin doğuştan gelen özelliklerle değil, tarihsel olarak biçimlenmiş ilişkiler ağıyla açıklanması gerektiğini ortaya koymuş, kadınlık hâlinin toplumsal koşullarla örülü bir kimlik biçimi olduğu fikrini güçlendirmiştir.

Feminist teorinin bu doğrultudaki gelişimi, Judith Butler’ın performativite yaklaşımıyla daha da derinleşmiştir. Butler tarafından toplumsal cinsiyetin, bireylerin gündelik yaşamda tekrar eden eylemleri aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretildiği, dolayısıyla sabit bir öz değil, toplumsal düzenin sürdürülmesini sağlayan performatif bir süreç olduğu ileri sürülmektedir (Butler, 2005, s.20). Bu perspektif, kadınlık ve erkeklik rollerinin doğal ve değişmez kimlikler olmadığı, aksine öğrenilen, öğretilen ve pekiştirilen davranış örüntüleri olduğu yönündeki görüşleri kuramsal açıdan pekiştirmektedir.

Toplumsal cinsiyetin bu biçimde kavramsallaştırılması, ataerkil yapının da tarihsel ve toplumsal bir inşa olarak değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Ataerkilliğin yaklaşık beş bin yıldır toplumsal düzenin biçimlendirilmesinde etkili bir sistem olduğu, kadınlar ve erkekler arasındaki güç ilişkilerinin kültürel, ekonomik ve tarihsel koşullar tarafından belirlendiği belirtilmektedir (Korkmaz & Başer, 2019,

s.72). Bu bağlamda Hartmann, ataerkilliği erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini sürdüren maddi ve ideolojik ilişkiler bütünü olarak kavramsallaştırmaktadır. Ona göre ataerkillik, erkeklerin kadınların emek gücü ve bedenleri üzerinde sistematik kontrol kurmalarını mümkün kılan, ekonomik yapı ve toplumsal kurumlarla iç içe işleyen bir iktidar alanı üretmektedir. Hartmann, kadın emeğinin hem ev içi yeniden üretimde hem de kapitalist üretim ilişkilerinde erkekler lehine işleyen bir mekanizma tarafından düzenlendiğini, bu nedenle ataerkilliğin sınıf ilişkileriyle eşzamanlı biçimde işleyen ancak onlardan bağımsız bir iktidar sistemi olarak varlığını sürdürdüğünü ileri sürmektedir (Hartmann, 1979). Ataerkil düzenin “doğal” ve “değişmez” bir zorunluluk olarak görülmesine yönelik eleştirilerde ise, söz konusu sistemin erkekler tarafından inşa edilmiş ve bu nedenle dönüştürülebilir olduğu vurgulanmaktadır (Sultana & Altay, 2019, s. 418).

Toplumsal cinsiyet kavramının, biyolojik cinsiyetin ötesinde toplumsal gruplar arasındaki güç ilişkilerini görünür kıldığına ilişkin değerlendirmeler, kavramın toplumsal eşitsizliklerin örgütlenişindeki rolünü açığa çıkarmaktadır. Savran tarafından toplumsal cinsiyetin, hem ayrımcı ve baskıcı bir toplumsal düzeni ifade eden hem de bu düzenin taraflarını oluşturan toplumsal grupları tanımlayan çok katmanlı bir kavram olarak ele alındığı belirtilmektedir (Acar Savran, 2004, s.235). Sancar’ın değerlendirmelerinde ise biyolojik farklılıklardan türetilen toplumsal cinsiyet rollerinin, toplumsal iş bölümünü meşrulaştıran ideolojik bir çerçeve sunduğu, bu yolla cinsiyetler arası farkların “doğal” ve “kaçınılmaz” olduğu yönünde bir algının üretildiği ifade edilmektedir (Sancar, 2014, s.23-24).

Bu kuramsal arka plan, toplumsal cinsiyetin farklı disiplinler tarafından üretim-yeniden üretim, kamusal-özel alan, özerklik-ilişkisel gibi ikilikler ekseninde ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Toplumsal cinsiyet çalışmalarında ekonomik, siyasal, kültürel ve psikolojik boyutların birlikte tartışıldığı, özellikle feminist literatürde kadınların istihdam, vatandaşlık, temsil ve özneleşme süreçlerine ilişkin çok boyutlu çözümler yapıldığı görülmektedir (Bora, 2005, s. 40). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin çocukluk döneminden itibaren öğrenildiği, davranışların görsel işaretler, sosyal pekiştirmeler ve kültürel kodlar aracılığıyla şekillendiği, cinsiyet farkına ilişkin temel kabullerin erken yaşlarda içselleştirildiği vurgulanmaktadır (Giddens, 2012, s.208). Söz konusu kavramsallaştırmanın gelişiminin, feminist düşüncenin tarihsel seyriyle paralel ilerlediği görülmektedir. Feminizm, 18. yüzyılın sonlarından itibaren kadınların siyasal, hukuki ve toplumsal eşitlik taleplerini görünür kılmayı amaçlayan bir düşünsel ve politik hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Mary Wollstonecraft’ın kadınların akıl ve eğitim hakkını savunan çalışması, kadınların siyasal özne olarak tanınmasına yönelik ilk sistematik teorik zeminlerden birini oluşturmuştur (Sevim, 2005, s. 7-8). Feminist düşüncenin dönemin toplumsal yapısına yönelttiği temel eleştiriler, kadınların birey olarak tanınması gerektiğine ilişkin tarihsel bir itirazı temsil etmektedir. Özbudun’un değerlendirmelerinde feminizmin, kadınların insan ve yurttaş olarak eşit konumda yer almasını talep eden bir dönüşüm düşüncesi olarak şekillendiği ifade edilmektedir (Özbudun, 1995, s.11).

Feminist kuram genellikle üç tarihsel dalga üzerinden açıklanmaktadır. Birinci dalga, kadınların oy hakkı, mülkiyet edinme, eğitim ve kamusal alanda çalışma gibi temel yurttaşlık hakları için verdikleri mücadeleyle karakterizedir. Bu dönemde ataerkil aile yapısına yönelik ilk kapsamlı eleştirilerin dile getirildiği ve kadınların hukuki statülerine ilişkin taleplerin öne çıktığı görülmektedir (Donovan, 2015; Taş, 2016, s.167-169). İkinci dalga ise yalnızca hukuki eşitsizliklere değil, kadınların gündelik yaşamda deneyimlediği yapısal eşitsizliklere, beden politikalarına, özel alan-kamusal alan ayırımına ve kadınlık hâlinin kültürel inşasına odaklanmıştır. Bu dönemde liberal, radikal, Marksist ve sosyalist feminist yaklaşımlar, kadınların ezilme biçimlerini farklı toplumsal alanlar üzerinden açıklamaya yönelmiş,

hukuki sistemler, cinsellik rejimleri, sınıfsal ilişkiler ve üretim süreçleri feminist kuramların merkezine yerleşmiştir (Kılıç, 1998, s.359; Donovan, 2015; Sevim, 2005; Pelizzon, 2009; Yaman, 2021).

1990'lerden itibaren feminist teori ile postmodern düşünce arasında kurulan kavramsal yakınlık, feminizm içinde yeni tartışma hatları doğurmuştur. Postmodernizmin evrenselci özne anlayışını ve bütüncül anlatıları sorgulayan yaklaşımı, feminizmin tekil ve homojen bir "kadın" öznesi varsayımını da tartışmaya açmıştır. Postmodern feminist teori, kadınlık deneyimlerinin sınıf, ırk, etnisite, ulusal kimlik ve cinsellik gibi çoklu eksenler boyunca farklılaştığını, bu nedenle evrensel bir kadın kategorisine dayalı açıklamaların sınırlı kalacağını ileri sürmektedir (Altınbaş, 2006; Saliya, 2013). Erdem'e (2012, s.68-71) göre postmodern feminist düşünce, özellikle yapıbozumcu yaklaşım aracılığıyla ataerkil söylemlerin, modernliğin tekil özne kurgusunun ve cinsiyet temelli hiyerarşilerin çözülmesine katkı sunmaktadır. Böylece feminist teori, farklı kadınlık konumlarının, çoklu kimliklerin ve kesişen eşitsizlik eksenlerinin görünür kılındığı daha çoğulcu bir çerçeveye evrilmiştir.

Bu kavramsal yönelimlerin tümü, ataerkil yapının doğal ve değişmez bir toplumsal düzen değil, tarihsel süreçlerle kurulan ve kültürel, ekonomik ve ideolojik mekanizmalar aracılığıyla yeniden üretilen bir iktidar sistemi olduğunu göstermektedir. Ataerkilliğin, kadınların toplumsal konumlarını belirleyen ilişkiler ağını şekillendirdiği, kadınlık ve erkeklik kimliklerinin normatif beklentiler, sosyalizasyon süreçleri ve gündelik pratikler üzerinden kuşaktan kuşağa aktarıldığı görülmektedir (Hartmann, 1979; Korkmaz & Başer, 2018: 72; Vatandaş, 2011: 34; Giddens, 2012: 208). Bu nedenle toplumsal cinsiyet, ataerkil yapı ve feminist kuram, çağdaş film çözümlemelerinde kadın temsillerini anlamaya yönelik birbirini tamamlayan üç temel analitik eksen olarak önem taşımaktadır.

TÜRK SINEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ

Türk sinemasında kadın temsilleri, erken Cumhuriyet döneminden günümüze uzanan ve hem ideolojik hem kültürel katmanlardan beslenen bir temsil geleneği içinde şekillenmiştir. Bu dönemde sinema, bir yandan modern, eğitilmiş ve kamusal alanda görünür "Cumhuriyet kadını"na, diğer yandan da geleneksel, yoksul ve ataerkil ilişkilerle kuşatılmış bir konumda yer alan kırsal kadın figürüne ilişkin temsilleri izleyiciyle buluşturmuştur. Yalamaç'ın tarihsel çözümlemesine göre Cumhuriyet sonrası kırsal konu alan filmlerde kadınlar, babaların, kocaların, küçük ya da büyük erkek kardeşlerin ve oğulların tartışılmaz otoritesi altında yaşayan, toplumsal değişimi ancak erkeklerin hayatlarındaki dönüşümler üzerinden dolaylı biçimde hisseden ve kendi hakları konusunda büyük ölçüde farkındalıktan yoksun karakterler olarak çizilmektedir. Bu kırsal melodramlarda kan davası, feodal düzen, eşkıyalık, kız kaçırma, başlık parası ve geçim sıkıntısı gibi çatışmalar içinde kadın, "çileli ve itaatkâr" bir figüre indirgenmekte, hikâyenin dramatik ağırlığını taşısa da patriyarkal düzeni sorgulayan etkin bir özneye dönüşmemektedir (Karavar Öz, 2018; Yalamaç, 2011, s.78).

1950'lerden itibaren Yeşilçam melodramının endüstriyel üretim mantığı, kadın temsillerini ahlaki karşıtlıklar temelinde yapılandıran katı bir anlatı rejimi oluşturmuştur. Abisel'e göre bu filmlerde kadın karakterlerin toplumsal varoluşu esas olarak aile kurumu ve annelik kimliği üzerinden tanımlanmakta, kadınlar, erkek egemen dünyanın çatışma ve belirsizliklerle örülü yapısı karşısında düzeni, duygusal sürekliliği ve ahlaki dengeyi temsil eden figürler olarak konumlandırılmaktadır. Anlatılar, kadınları toplumsal cinsiyet rollerine uygun davrananlar ve bu sınırların dışına çıkanlar şeklinde iki karşıt kategori içinde sunmakta, rolüne uygun davranan kadınlar fedakârlık, sabır, iffet ve adanmışlık üzerinden yüceltilirken, bu normları ihlal eden kadınlar mutsuzluk, yalnızlık ya da açık cezalandırma ile karşı karşıya bırakılmaktadır. Bu ikili yapı, kadın karakterlere neredeyse hiçbir hata payı tanımayan bir denetim ve yaptırım mekanizması üretmekte, kadının sinemasal temsili, aşk-evililik-yuva eksenini

etrafında sınırlandırılarak ataerkil düzenin yeniden üretimine hizmet etmektedir (Abisel, 2005, s. 296-300).

1960'lı yıllar, Türkiye'nin siyasal yapısında yaşanan kırılmalarla birlikte sinema alanında da anlatsal ve tematik çeşitlenmenin belirginleştiği bir dönem olarak ele alınmaktadır. 1960 darbesi sonrasında kabul edilen 1961 Anayasası'nın sağladığı görece özgürlük ortamı, toplumsal sorunlara odaklanan bir sinema anlayışının gelişmesine olanak tanımış, bu çerçevede emek, sınıf ilişkileri, göç ve kırsal yaşam temalarıyla birlikte kadınlık deneyimlerinin de sinemasal temsilde daha görünür hâle gelmeye başladığı görülmüştür. Bununla birlikte, söz konusu filmlerde kadın karakterlerin anlatı içindeki konumlarının çoğunlukla sınırlı kaldığı, anlatının merkezinde yer alan erkek öznenin hikâyesine eklenen, baştan çıkarıcılık ya da edilgenlik ekseninde kurgulanan figürler olarak yapılandırıldıkları dikkat çekmektedir. Kadının kendi başına özneleştiği ve anlatının yönünü belirleyen karakterlere ise bu dönemde istisnai olarak rastlanmaktadır. Toplumsal gerçekçi sinemanın sunduğu eleştirel potansiyele karşın, kadın temsillerinin önemli bir bölümünün melodramatik anlatı kalıpları içerisinde, fedakârlık ve itaat üzerinden yeniden üretildiği yönünde ortak bir değerlendirme bulunmaktadır (Yalamaç, 2011, s. 87/224; Karavar Öz, 2018, s.147-150).

1970'li yıllarda Türkiye sinemasında kadın temsillerinin daha parçalı ve çelişkili bir görünüm kazandığını söylemek mümkündür. Bu süreçte bir yandan Yeşilçam'da erotik film üretiminin belirgin biçimde artmasıyla birlikte kadın bedeninin cinsellik merkezli bir temsil rejimi içerisinde yoğun biçimde nesneleştirildiği, diğer yandan ise ulusalcı ve devrimci sinema örneklerinde ataerkil yapının kadın üzerindeki tahakküm biçimlerinin daha açık ve doğrudan bir eleştiriye konu edildiği görülmektedir. Bu dönemin toplumsal gerçekçi filmlerinde kadının doğurganlık üzerinden tanımlanması, alınıp satılan bir meta olarak konumlandırılması, kumalık uygulamaları ve toplumsal normlara itaatsizlik hâlinde cezalandırılması gibi temalar sıklıkla işlenmekte, bu temsiller aracılığıyla ataerkil düzenin işleyiş mekanizmalarının görünür kılınmaktadır. Buna ek olarak melodram geleneğini sürdüren kimi aile filmlerinde, arabesk anlatılarda ve özellikle seks komedilerinde kadın figürünün, erkek seyirciye hitap eden cinsel bir gösteri nesnesine dönüştürüldüğü görülmektedir. 1970'lerin erotik film üretimini inceleyen sözlü tarih temelli çalışmalar da bu filmlerin üretim, dolaşım ve seyir pratiklerinin erkek egemen bir izleyici profiline göre şekillendiğini, bu süreçte sinema mekânlarının kadınlar ve çocuklar açısından dışlayıcı alanlara dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Böylece sinemasal temsillerin, sınıfsal dönüşümlerle ve toplumsal cinsiyet rejimiyle iç içe ilerleyen bir yeniden yapılanmaya işaret ettiği anlaşılmaktadır (Yalamaç, 2011; Karavar Öz, 2018; Kapır & Zengin, 2025).

1980 yılı öncesi Türk sinemasında toplumsal cinsiyet kodlarının belirleyici olduğu, kadın karakterlerin ise çoğunlukla geleneksel roller ve görsel çekicilik ekseninde temsil edildiği görülmektedir. Bu dönemin özellikle 1968-1980 arasındaki filmlerinde, kadınların hem toplumsal kabul hem de erkek beğenisi için fiziksel olarak dönüşmeleri gerektiğine işaret eden temaların öne çıktığı da dikkat çekmektedir. Kaymaz Mert'in değerlendirmesine göre köyden kente göç eden kadın karakterler, şehirli kadınlarla kurulan karşıtlık üzerinden "yetersiz" ya da "kültürsüz" biçimlerde kodlanmakta, kabul görmelerinin koşulu olarak da şehirli kadın normlarına uyum sağlamaları beklenmektedir. Bu anlatı yapısı, sinemanın dönemin toplumsal algısını yeniden ürettiğini ve değişmesi gerekenin sürekli olarak kadın olduğuna dair kültürel kabullerle uyumlu bir temsil rejimi kurduğunu göstermektedir (Kaymaz Mert, 2022, s.11).

1980'li yıllar, Türkiye sinemasında kadın temsillerinin belirgin biçimde dönüştüğü bir dönem olmuştur. 12 Eylül sonrası siyasal ortamın depolitize edici etkisi, sinemada kolektif sorunlar yerine

bireysel hikâyelerin öne çıkmasına neden olmuş, bu çerçeve kadın karakterlerin anlatıdaki konumunu da yeniden şekillendirmiştir. Nilgün Abisel'in çözümlerinde vurgulandığı üzere, kadınlar bu dönemde daha görünür hâle gelmiş olsa da bu görünürlük çoğunlukla kadın bedenini denetleme, cinselliği sınırlandırma ve norm dışı davranışları cezalandırma mekanizmalarıyla birlikte kurulmuştur. Özellikle geleneksel rollerin dışına çıkan veya kent yaşamında bağımsız bir varlık göstermeye çalışan kadın karakterlerin, anlatı sonunda farklı biçimlerde disipline edildiği görülmektedir. Böylece sinema, modernleşme ve bireyselleşme söylemlerine rağmen ataerkil düzenin sınırlarını yeniden üretmiştir (Abisel, 2005). Bu yıllarda yalnızca temsil biçimlerinde değil, sinema üretiminde de önemli bir yön değişikliği yaşanmıştır. Liberal politikaların etkisiyle bireyin ön plana çıkması, Türk sinemasında içe dönük, psikolojik ve kişisel çatışmaları merkeze alan anlatıların çoğalmasına zemin hazırlamıştır (Pösteki, 2005). Aynı dönemde ikinci dalga feminizmin etkisiyle 1970'lerin erotik film geleneği geri çekilmiş, sinema salonlarından uzaklaşan seyircinin yeniden kazanılmasıyla kadın merkezli dramlar belirginleşmiştir. Bu yeni eğilim, kadınları yalnızca arzu nesnesi olarak değil, toplumsal ve duygusal kırılmalarıyla birlikte ele alma yönünde bir açılım getirmiştir. Ömer Kavur'un "*Ah Güzel İstanbul*" (1981) filmi, cinselliğin ilk kez sosyal bağlam içinde tartışıldığı örneklerden biri olarak bu dönüşümün erken sinyallerini vermiştir (Gültekin, 2020; Özgüç, 1990). Bununla birlikte, kadın karakterlere tanınan özerklik belirli sınırları aşamamıştır. Kentsel mekânlarda yaşayan kadınlar daha karmaşık ve özgür figürler olarak temsil edilirken, kırsal alandaki kadın temsilleri büyük ölçüde 1980 öncesinin ataerkil kalıplarını sürdürmüştür. Dolayısıyla dönemin yenilikçi yönlerine rağmen, kadın temsiline mekânsal ve sınıfsal ayrımlar üzerinden farklı biçimlerde sınırlandırıldığı anlaşılmaktadır (Gültekin, 2020).

1990'lı yıllarla birlikte Türk sinemasında kadın temsillerinin, 1980'ler sonrası dönüşümün devamı niteliğinde, belirli kalıplar etrafında yeniden üretildiği görülmektedir. Bu dönemde, kadın karakterler bir yandan kent yaşamında mutsuzluk, bastırılmışlık ve tatminsizlik duygularıyla ilişkilendirilen "sorunlu" figürler olarak kurgulanırken, diğer yandan kırsal alanda töre, gelenek ve toplumsal baskılar karşısında çaresiz bırakılan kadın anlatıları sinemasal temsil alanında varlığını sürdürmüştür. Bu çeşitlenmeye karşın, kadınların bağımsız ve kendi ayakları üzerinde duran öznel konumlara nadiren yerleştirildiği, daha çok erkekle kurulan ilişkiler üzerinden tanımlanan ve destek ya da himaye ihtiyacı içinde sunulan karakter tiplerinin ağırlık kazandığı görülmektedir. Aynı dönemde İslamcı sinema örneklerinde ise kadın kimliğinin ahlâk, örtünme ve gelenek temelli yaşam biçimleri çerçevesinde temsil edildiği, böylece kadın bedeninin ve gündelik yaşam pratiklerinin ideolojik söylemin taşıyıcısı hâline getirildiği görülmektedir. Bu yönüyle 1990'lar ve sonrası Türk sinemasında kadın temsillerinin, biçimsel çeşitlenmeye rağmen geleneksel ve ataerkil söylemleri farklı anlatı düzeylerinde sürdürdüğü anlaşılmaktadır (İmançer, 2019).

2000 sonrası popüler Türk sinemasında kadın karakterlerin merkezde yer aldığı komedi filmlerinin sayısında önemli bir artış yaşandığı görülmektedir. "*Deliha*" (Hakan Algül, 2014), "*Kocan Kadar Konuş*" (Kıvanç Baruönü, 2015) "*Görümce*" (Kıvanç Baruönü, 2016), "*Maide'nin Altın Günü*" (Caner Özyurtlu, 2017), "*Etilerin Savaşı*" (Onur Bilgetay, 2020) ve "*Zengo*" (Şahan Gökbakar, 2020) gibi yapımlar ilk bakışta kadınların hikâyenin merkezinde yer aldığı ve anlatının taşıyıcısı olduğu izlenimini yaratsa da bu filmlerde kurulan temsil yapısının büyük ölçüde ataerkil kodlarla biçimlendiği dikkat çekmektedir. Filmlerde kadın karakterler, çoğunlukla abartılı kıskançlık, evlenme arzusu, rekabet, dedikodu, tüketim düşkünlüğü, ev içi iktidar mücadeleleri ve duygusal aşırılıklarla tanımlanmakta, bu temsiller aracılığıyla kadın deneyimi, toplumsal cinsiyet kalıplarının mizahi bir biçimde yeniden üretildiği bir anlatı çerçevesine oturtulmaktadır. Bununla birlikte bu tarz komedilerde kadınların anlatının merkezinde yer alması, çoğu zaman onların özneleşmesi anlamına gelmemekte, aksine,

“aşırılık”, “sakarlık”, “kontROLSÜZ tutkular” ve “komik yetersizlikler” gibi nitelikler üzerinden kurgulanan karakterler, ataerkil söylemin popüler kültür estetiği içinde yeniden dolaşıma sokulmasına hizmet etmektedir. Böylece popüler sinema, kadınların anlatıdaki niceliksel artışını kabul etmekle birlikte, bu görünürlüğün niteliksel bir özgürleşmeye dönüşmediği hibrit bir temsil alanı oluşturmaktadır. Bununla birlikte popüler komedinin kadın temsillerinde belirli açılımlar da gözlemlenmektedir. Bu filmlerde kadın dostluğu, ev içi dayanışma, sınıfsal görünürlük, sosyal medya kültürü ve neoliberal bireycilik gibi temaların işlenmesi, kadınlık deneyiminin farklı yüzlerinin seyirciye sunulmasını sağlamaktadır. Özellikle kadın karakterlerin birbirleriyle ittifak kurduğu veya çatışmaların sonunda ilişkilerini yeniden kurdukları anlatılar, geleneksel kadın rekabetinin zaman zaman tersine çevrildiğini göstermektedir. Ancak bu dönüşüm, çoğunlukla sınırlı ve yüzeysel düzeyde gerçekleşmekte, kadınların eylemliliği, toplumsal yapıları dönüştürmekten ziyade bireysel mutluluk, onaylanma ya da romantik ilişkilerin yeniden düzenlenmesiyle sonuçlanmaktadır.

2000 sonrası bağımsız kanatta üretilen filmlerde ise kadın temsilleri popüler sinemanın parodize edici ve abartılı kadınlık halleriyle bir karşıtlık oluşturmaktadır. Sanat sineması, kadınları merkeze alırken onları seyirlik bir nesneye dönüştürmemekte, ancak bu kez de kadın temsilleri, niceliksel olarak güçlenmiş görünse de özneleşmenin çoğu zaman örtük, dolaylı ve tamamlanmamış biçimlerde kurulduğu bir temsil rejimi içinde varlık göstermektedir. Bu doğrultuda sanat sineması, popüler anlatının ataerkil kodlarla örülü yüzeysel temsillerine karşı daha eleştirel, derinlikli ve çok katmanlı bir anlatı evreni sunmaktadır. Özellikle “İki Genç Kız” (Kutluğ Ataman, 2005), “Zerre” (Erdem Tepegöz, 2012), “Toz Bezi” (Ahu Öztürk, 2015), “Araf” (Yeşim Ustaoglu, 2012), “Kız Kardeşler” (Emin Alper, 2019) ve “Mustang” (Deniz Gamze Ergüven, 2015) gibi yapımlar, kadın karakterleri geleneksel melodramın abartılı yapılarından uzaklaştırarak daha sade, kırılğan ve sessiz deneyimlerin merkezine yerleştirmektedir. Bu filmlerde kadınlar yalnızca mağdur konumunda değil, aynı zamanda tanıklık eden, anlatan, sorgulayan ve kimi zamanda toplumsal düzenle çatışan bireyler olarak inşa edilmektedir. Anlatıların bu biçimi, kadınların özneleşme sürecini doğrudan yüceltmektense, bu sürecin çelişkili, tamamlanmamış ve kimi zaman başarısızlıkla sonuçlanan doğasını görünür kılarak temsil alanında etik ve politik sorular üretmektedir. Bu çerçevede, kadın öznesinin dönüşümünü ve ataerkil yapılarla mücadelesini merkeze alan anlatıların izini süren bu çalışma, benzer tematik yönelimleri “Suna” (2022, Çiğdem Sezgin) filminde de ele almayı amaçlamaktadır.

“SUNA” ADLI FİLMDE ATAERKİL İZLEKLER

“Suna” adlı film, ellili yaşlarındaki Suna’nın ekonomik güvencesizliği ve yalnızlığı nedeniyle neredeyse hiç tanımadığı ve kendisinden yaşça büyük olan Veysel ile görücü usulü yaptığı imam nikahı evlilik ve bu süreçte yaşananlar çerçevesinde anlatısını kurmaktadır. Suna’nın bu sahnede Veysel’e özgürlüğüne düşkün olduğunu söylemesi bireysel isteklerini ifade etme çabasıdır. Veysel Suna’nın özgürlük isteğine tamam dese de filmin ilerleyen sahnelerinde de görüleceği gibi toplumsal normların baskın olduğu bir düzende kadınların kişisel sınırları genelde yok sayılmaktadır. Filmde Suna’nın hikâyesi, Türkiye’de özellikle orta yaş sonrası kadınların toplumsal görünmezlik, ekonomik kırılğanlık, hukuki güvencesizlik ve ataerkil beklentiler tarafından kuşatıldığı çok katmanlı bir baskı rejimini görünür kılmaktadır. Anlatıda merkezî bir konumda yer alan imam nikâhlı evlilik, kadınların rıza ve seçim alanlarının toplumsal normlar tarafından daraltıldığı, özerkliklerinin ise ekonomik ve kültürel sınırlayıcılar nedeniyle zayıfladığı bir ilişki biçimi olarak sunulmaktadır. Bu bağlam, Carol Pateman’ın (1988) geliştirdiği “cinsel sözleşme” kavramıyla örtüşmektedir. Zira Pateman, modern toplumsal düzenin görünmez sözleşmeler aracılığıyla kadınların erkek egemenliğine tabi kılındığı bir yapıyı sürdürdüğünü ileri sürmektedir. Suna’nın evliliğe dâhil edilmiş biçimi de bu çerçevede, toplumsal normlar

ve ekonomik ihtiyaçların birleşimiyle şekillenen bir zorunluluk alanına işaret etmektedir. Dolayısıyla Suna'nın yaşadığı kırılmanın, bireysel bir yetersizlikten çok, Judith Butler'ın (2004) toplumsal yapıların bireylerin yaşam koşullarını farklı biçimlerde şekillendirdiğini vurgulayan yaklaşımıyla uyumlu biçimde, sosyal normlar tarafından üretilen bir durum olduğu görülmektedir.

Suna'nın yaşamına kendisinin yön verme kapasitesinin sınırlanması, ekonomik bağımlılık ve yalnızlıkla birleşerek onu hukuki ve sosyal açıdan da korumasız bir alana sürüklemektedir. Bu tablo, Flavia Agnes'in (1999) resmî güvenceden yoksun evliliklerde kadınların çok boyutlu bir korumasızlık rejimi içinde bırakıldığını gösteren değerlendirmeleriyle paralellik taşımaktadır. Zira Agnes, bu evlilik türlerinde kadınların yalnızca ekonomik açıdan değil, hukuki, sosyal ve kültürel düzlemlerde de sistematik biçimde dezavantajlı konuma yerleştirildiğini vurgulamaktadır (Agnes, 1999). Türkiye bağlamında da resmiyet taşımayan dini nikâhların, klasik fikhî literatürde yer alan mehir, nafaka ve miras gibi hakları fiilen güvence altına almadığı ve Kur'an'ın akitlerin tesciline yönelik yaklaşımıyla örtüşmediği ifade edilmektedir (Onay, 2018: 90-91). Bu nedenle değişen toplumsal bağlamda imam nikâhı, kadınlar açısından hukuki koruma içermeyen ve güvensiz bir ilişki zemini olarak yer almakta ve filmde toplumsal gerçekliğe uygun temsil edilmektedir.

Bu hukuki güvencesizlik bağlamında Suna'nın yerleştirildiği konut, ataerkil düzenin mekânsal örgütlenişinin görünür bir uzantısı hâline gelmektedir. Uzun süredir temizlenmemiş, bakımsız ve dağınık olan bu ev, kadın emeğiyle yeniden düzenlenmesi beklenen bir "ara mekân" olarak işlev görmektedir. Böylece evin düzensizliği yalnızca fiziksel bir ihmal değil, kadın emeğinin kendiliğinden, doğal ve karşılıksız bir yükümlülük olarak görüldüğü toplumsal anlayışın da bir yansımasıdır. Suna'nın ev içi emeğinin görünmezliği, film boyunca istikrarlı bir biçimde sürdürülmektedir. Sabahları erkenden kalkması, kahvaltıyı hazırlaması, evin temizliğiyle tek başına ilgilenmesi ve ev içi düzeni sürekli sürdürmeye çalışması, kadınların toplumsal konumunun ev içi hizmetle özdeşleştirildiği bir anlayışın içselleştirilmiş hâlini temsil etmektedir. Eve gelen komşunun temizlik için Suna'yı takdir etmesi bile kadınların değerinin üretkenlikleriyle değil, ev içi hizmetle ölçülmesinin bir göstergesidir. Bu takdir, kadının emeğini onurlandıran değil, ataerkil normları yeniden üreten bir söylem niteliği taşımaktadır. Kadının evi derleyip toparlaması "doğal beceri" gibi görülmektedir. Oysaki bu emeğin kendisi ekonomik, duygusal ve bedensel yük taşımaktadır. Filmde komşu kadınla kurulan bu ilişki, kadınlar arası dayanışmanın ataerkil normlar tarafından nasıl daraltıldığını görünür kılmaktadır. Komşu kadının Suna'yı temizlik, yemek ve ev düzeni gibi ev içi işlerin niteliği üzerinden değerlendirmesi, kadınlığın toplumsal değerinin hâlâ büyük ölçüde bakım ve hizmet rollerine bağlandığını göstermektedir. Suna'nın geçmişte temizlik işçiliği yapmış olması ve şu an sadece o evin kadını olması komşu tarafından bir "yükselme" olarak nitelendirilmiştir. Bu durum sınıfsal konumlanmaların kadın emeği üzerinden nasıl yeniden kurulduğunu ortaya seren ironik bir tablo yaratmaktadır. Bu "yükselme" algısı, kadının gerçek anlamda güçlenmesine değil, patriyarkal düzen içerisinde ona atfedilen rollerin yeniden tanımlanmasına dayanmaktadır. Böylece film, kadınlar arası ilişkilerin dahi ataerkil değerler ve sınıfsal hiyerarşiler tarafından biçimlendirildiğini, dayanışma potansiyelinin bu normatif çerçeve içinde sınırlı bir alana sıkıştırıldığını çok katmanlı biçimde ifade etmektedir.

Patriyarkanın gündelikleşmiş iş bölümü bu mekânda somutlaşmakta temizlik, yemek ve bakım rutinleri Suna'ya herhangi bir takdir veya karşılık olmaksızın devredilmektedir. Bu durum, Silvia Federici'nin ev içi emeğin kapitalist ve patriyarkal düzenin görünmez motoru olarak işlediğine dair tespitinin somut bir temsilini oluşturmaktadır (Federici, 2012). Filmde ev, böylece yalnızca yaşanan bir yer değil, kadın emeğinin sessizce tüketildiği ve patriyarkanın yeniden üretildiği bir kontrol mekânı olarak konumlandırılmaktadır. Federici'nin yeniden üretim emeği tartışması, kadınların emeğinin

maddi karşılığının olmamasının yanı sıra, ev içindeki ekonomik kaynakların erkekler tarafından tek taraflı biçimde kontrol edilmesiyle de ilişkilidir. Suna'nın kocasından "harçlık" alması, ev içi emeğin değeri üzerinden pazarlık edilmiş bir ücret değil, erkeğin uygun gördüğü ölçüde aktardığı bir miktar olarak işlemesi bakımından, patriyarkal ev ekonomisinin tipik bir örneğini sunmaktadır. Suna'nın bu parayı "güne katılma" ve evin ihtiyaçlarını karşılama gerekçesiyle talep edip, gerçekte gizlice alkol satın almak için kullanması, ekonomik bağımlılığın kadının kendi istek ve ihtiyaçlarını ifade edemediği, dolayısıyla yalan söyleyerek sınırlı özerklik alanı açmaya çalıştığı bir denetim ilişkisine dönüştüğünü göstermektedir. Bu durum, kadının sistem içinde kendine açmaya çalıştığı mikro özgürlük alanlarının aynı anda hem riskli hem de sınırlı olduğunun bir göstergesidir. Burada alkol tüketimini, baskıcı ev içi düzene karşı kısa süreli bir kaçış ve baş etme stratejisi olarak okumak mümkündür. Ancak ekonomik yapı değişmediği için Suna'nın bağımlı konumu dönüşmeden kalmaktadır. Bu tablo, Federici'nin (2012) ev içi emeğin patriyarkal ve kapitalist düzen içinde görünmez bir altyapı olarak örgütlendiği, kadınların yeniden üretim faaliyetleri üzerinden hem evin sürekliliğini sağladığı hem de bu süreçte kendi ihtiyaçlarının ikincilleştirildiği yönündeki tespitleriyle uyumludur.

Filmin bir diğer çarpıcı detayı, Suna'ya, Veysel'in ölen eşinin eşyalarının verilmesidir. Bu sahne, Suna'nın yeni bir özne olarak kabul edilmediğini, tersine, önceki eşin bıraktığı duygusal ve maddi boşluğun "yerine geçirilmesi" gereken bir figür olarak görüldüğünü göstermektedir. Federici'nin (2012) kadınların ev içi rollerinin bireysel kimliklerinden bağımsız olarak "yeniden üretim görevi" üzerinden tanımlandığına ilişkin görüşü, bu sahnede de güçlü biçimde karşılık bulmaktadır. Evin eski düzeninin, eski eşyaların ve önceki kadına ait kalıntıların Suna'ya devredilmesi, kadının bir birey olarak değil, erkek merkezli ev düzeninin devamlılığını sağlayacak yeniden üretim öznesi olarak konumlandırılmasının mekânsal ve duygusal bir göstergesidir.

Filmde ataerkil düzenin yeniden üretimi yalnızca ekonomik ilişkiler üzerinden değil, sosyal ilişkiler aracılığıyla da pekiştirilen bir süreç olarak görünür hâle gelmektedir. Veysel'in kızının Suna'ya yönelik mesafeli ve dışlayıcı tutumu, kadınların kişisel özelliklerinden ziyade, içinde buldukları ataerkil aile yapısı içinde konumlarını korumaya yönelik stratejik davranışlarıyla ilişkilendirilebilir. Kadınların ev içi ve evlilik ilişkilerindeki pozisyonları, çoğu zaman erkeğe yakınlık, miras beklentisi veya aile içi hiyerarşide güç kazanma gibi unsurlarla belirlenmektedir. Resmî nikâhın engellenmeye çalışılması, babanın mal varlığı ve miras düzeniyle bağlantılı mevcut avantajların kaybedilmemesi yönünde şekillenen bu stratejik tutumun bir sonucu olarak belirginleşmektedir. Bu çerçevede Deniz Kandiyoti'nin (1988) "ataerkil pazarlık" kavramı açıklayıcı bir zemin sunmakta, zira Kandiyoti, kadınların ataerkil yapıların sunduğu sınırlı güvenlik ve statü imkânlarını koruyabilmek için bu yapıyla çeşitli düzeylerde uyum geliştirdiklerini ve bu uyumun kimi zaman başka kadınları dışlayıcı biçimlerde ortaya çıkabildiğini belirtmektedir. Filmde de Veysel'in kızının tavrı, kadınlar arası rekabetten çok, ataerkil düzen içinde konumunu sürdürmeye dönük zorunlu bir müzakere pratiği olarak görünmektedir. Böylece anlatı, patriyarkanın yalnızca erkeklerin eylemleriyle değil, kadınların sistem içindeki kırılgan konumlarını korumaya yönelik stratejik uyumları aracılığıyla da nasıl yeniden üretildiğini çok katmanlı bir biçimde görünür kılmaktadır.

Evin içindeki muhabbet kuşları ile tavus kuşu tablosu, kadın karakterin kapatılmışlık hâlini ve hareket alanının sistemli biçimde sınırlandırılmasını sembolik düzlemde görünür kılmaktadır. Kafesteki kuş imgesi, hem korunma vaadi taşıyan bir yaşam alanına hem de bu alanın içerdiği tutsaklığa işaret ederek çelişkili bir konumlanmayı temsil etmektedir. Bu temsil, Judith Butler'ın (2004) toplumsal normların özneyi belirli kalıplara yerleştirerek kırılganlaştırdığına ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde daha da anlam kazanmaktadır. Zira kadın özneliği, patriyarkanın beklentileri,

kısıtlamaları ve normatif düzenlemeleri tarafından sürekli daraltılan bir zeminde biçimlendirilmektedir. Tavus kuşu tablosunun ise kadın bedeninin estetik normlar doğrultusunda süslenmesi, beğeni nesnesi hâline getirilmesi ve sessizlikle özdeşleştirilmesi yönündeki kültürel kodları pekiştiren bir imge olarak işlev gördüğünü söylemek mümkündür. Böylece film, ev içindeki görsel unsurlar aracılığıyla, kadının özneleşme imkânının estetik, kültürel ve normatif düzenlemeler tarafından nasıl sınırlandırıldığını çok katmanlı bir biçimde ifade etmektedir.

Cinsel şiddetin temsili, patriyarkanın kadın bedenini hem kamusal hem de özel alanda sürekli hedef hâline getiren yapısını belirginleştirmektedir. Suna'nın sokakta tacize maruz kalması ve sonrasında güven duyduğu bir erkek tarafından cinsel saldırıya uğraması, şiddetin yalnızca aile içinde değil, kamusal alanda da süreklilik taşıdığını göstermektedir. Bu yapı, Sylvia Walby'nin (1991) patriyarkanın modern toplumlarda ev içi alanın ötesine geçerek sokak, işyeri, medya ve kurumsal mekanizmalar gibi geniş bir toplumsal alanda örgütlendiğini vurgulayan "kamusal patriyarka" çözümlemesiyle uyumludur. Böylece film, kadınların hem özel hem kamusal alanlarda farklı biçimlerde denetime ve şiddete açık bırakıldığını çok katmanlı biçimde görünür kılmaktadır. Suna'nın kamusal alanda yalnız başına bir kafeye gidip alkol alması, ataerkil normlara meydan okuyan bir davranış olarak çerçevelenmektedir. Tek başına bir mekânda oturmak ve alkol tüketmek, ataerkil kültürlerde sıklıkla "ahlaki sınır ihlali" olarak yorumlandığından, Suna'nın bu eylemi onun bireysel özerklik arayışının sessiz bir ifadesi hâline gelmektedir. Kafe sahibiyle kurduğu samimi sohbet de Suna'nın kabul görme, dinlenme ve insan yerine konma ihtiyacının sosyal ilişkiler üzerinden karşılanmaya çalışıldığını gösterir. Ancak bu ilişki kısa sürede kadınların kırılganlığının nasıl erkekler tarafından manipüle edilebileceğine dair çarpıcı bir örneğe dönüşmekte, sunulan güvenlik yanılsaması, ilerleyen sahnede Suna'nın tecavüze uğramasıyla tamamen çökmektedir. Suna'nın tecavüz sonrası yüzündeki yaraları "kapkaç" olarak açıklaması, mağdur suçlayıcı kültürel iklimin kadınları nasıl sistematik bir sessizliğe zorladığını göstermektedir. Cinsel saldırının açıklanması hâlinde suçun fail yerine mağdurun davranışlarının sorgulanacağına dair toplumsal beklenti, Suna'yı sessizlikle kendini korumaya itmektir. Kapıyı komşuya açmaması ise yalnızca fiziksel yaralarını değil, duygusal kırılganlığını da görünmez kılma çabasının bir uzantısıdır. Bu bağlam, Sara Ahmed'in cinsel şiddet ve taciz deneyimlerinin kadınların dünyayı nasıl deneyimlediklerini şekillendiren bir duygulanımsal arka plan oluşturduğuna ilişkin değerlendirmesiyle daha da anlam kazanmaktadır. Ahmed, kadınların maruz kaldıkları taciz ve tehditlerin yalnızca belirli bir ana ait olmadığını, aksine onların gündelik hareketlerini, bedenlerinin mekânla kurduğu ilişkiyi ve dünyada nasıl yön aldıklarını belirleyen süreklilik içeren bir deneyim yarattığını vurgulamaktadır (Ahmed, 2017, s.14-16). Bu çerçevede kadınlar, şiddetin potansiyel varlığına yönelik sürekli bir hazırlık hâline, temkinli davranışlara ve kendini koruma stratejilerine yönlendirmekte, Suna'nın yaşadığı saldırıyı gizlemek zorunda kalması da Ahmed'in ele aldığı sessizlik mekanizmalarıyla uyumlu biçimde, mağdur suçlayıcı kültürün kadınları kendi güvenlikleri için dahi konuşmaktan alıkoyan baskılayıcı işleyişini görünür kılmaktadır. Buna ek olarak Suna'nın markete gitmek için evden çıktığı sahnede uğradığı sözlü tacizden onu kurtaran, Can'ın varlığı ilk bakışta bir "koruyucu figür" gibi sunulsa da bu sahne aslında kadınların güvenliğinin yine erkekler arası güç ilişkilerine bağlı olarak şekillendiğini görünür kılmaktadır. Böylece patriyarkanın, şiddet tehditlerini ortadan kaldırmak yerine erkekler aracılığıyla yönetip denetlediği bir güvenlik rejimi kurduğu anlaşılmaktadır.

Suna'nın evde börek hazırlayıp Veysel'in iş yerine götürdüğü sahne ise kadın emeğinin görünmezliğini ve erkeklik performanslarının sosyal bağlamlarda nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Veysel'in arkadaşlarının Suna'nın bedeni üzerinden yaptığı cinsel içerikli şakalar, kadının

nesneleştirilerek erkekler arası muhabbetin bir aracı hâline getirildiğini göstermektedir. Veysel'in bu durum karşısında utanç duyarak Suna'yı azarlaması ise, eleştirel feminist literatürde sıkça tartışıldığı üzere, erkeklerin kamusal alanda "erkeklik itibarını" korumak için kadınlar üzerinde kurdukları kontrolün sürdürüldüğünü örneklemektedir. Benzer şekilde Veysel'in iş arkadaşının eşiyle birlikte eve geldiği sahnede de kadınların mutfağa yönlendirilmesi, erkeklerin ise salonda oturarak sohbet etmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin mekânsal örgütlenişini görünür kılmaktadır. Bu sahne, ev içi alanın hâlâ kadınların asli sorumluluk alanı olarak kodlandığını, erkeklerin ise misafir ağırlama ve otorite kurma gibi kamusal nitelikli rolleri sürdürdüğünü göstermektedir. Veysel'in kıskançlık krizi, ataerkil toplumlarda erkeklerin kadınların cinsel ve sosyal davranışlarını denetleme hakkını kendilerinde görmelerinin bir tezahürüdür. "Fingirdeşme" suçlaması, kadının toplumsal itibarının erkek tarafından kontrol edilen bir namus rejimi içinde değerlendirildiğini kanıtlamakta, Suna'nın bu suçlamaya tepki göstererek tokat atması bireysel bir karşı çıkış olsa da ataerkil iktidarın kökleşmiş yapısı içinde bu tepkinin dönüşümsel bir etkisi olmamaktadır. Devamında Suna'nın sahilde sigara içmesini, onun yalnızlık, nefes alma ve kendilik arayışının görsel bir ifadesi olarak okumak mümkündür. Sigara ve sahil, ataerkil rollerin dışına taşan bir kaçış mekânı işlevi görmektedir. Ancak bu kaçış da sınırlıdır. Suna'nın Can'dan alkol için para istemesi, ekonomik bağımlılığın sürmekte olduğunu ve kadınların özgürleşme süreçlerinin finansal kısıtlarla yakından ilişkili olduğunu göstermektedir.

Evlilik içi cinsel zorlamanın "karılık vazifesi" söylemiyle meşrulaştırılması, patriyarkanın en köklü ve en görünmez şiddet biçimlerinden birinin temsilini oluşturmaktadır. Bu temsil, Catharine MacKinnon'ın (1989) evlilik kurumunun tarihsel olarak kadın bedenini erkeğin kullanımına açık hâle getiren bir iktidar mekanizması olarak işlediğine dair değerlendirmesiyle uyumludur. Böylece kadının rızası, hukuk ve kültür tarafından ikincil bir konuma itilmiştir. Filmde Suna'nın cinsel rızasının sistematik biçimde yok sayılması da bu çerçevenin güncel bir yansıması olarak okunabilir. Evlilik içi cinselliğin hâlen birçok kültürel bağlamda erkeğin doğal hakkı olarak kodlanması, kadının öznelliğinin ve beden bütünlüğünün hem toplumsal hem hukuki düzlemlerde ikincilleştirilmesine yol açmaktadır. Böylece film, cinsel şiddeti bireysel bir sapma olarak değil, patriyarkanın tarihsel sürekliliğini sağlayan yapısal bir iktidar ilişkisi olarak görünür kılmakta ve evlilik kurumunun kadınların cinsel otonomisini nasıl sınırladığına dair güçlü bir eleştirel çerçeve sunmaktadır.

Yılbaşı sahnesi, toplumsal cinsiyet rollerinin aile içi hiyerarşilerle nasıl iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Erkeklerin alkollü içeceklerle masanın merkezine yerleşmesi, kadınların ise arka planda hizmet eden figürlere dönüşmesi, patriyarkal sofrâ kültürünün devamlılığını vurgulamaktadır. Buna ek olarak yalan söyleyerek Can'ın evine giden Suna'nın Veysel tarafından takip edilmesi ve hesap sorulması, ataerkil gözetim mekanizmalarının kadınların hareket özgürlüğünü nasıl sınırladığını göstermektedir. Suna'nın itirazı ve Veysel'i itmesi ise ataerkil yapıya yöneltilen kısa süreli bir direniştir. Ancak bu arbedede kuşların ölmesi, özgürlüğün bedelinin hem sembolik hem maddi düzeyde ağır olabileceğine işaret etmektedir. Sonrasında Suna'nın Veysel'e çorba yapması, tüm şiddet deneyimlerine rağmen kadınlardan beklenen bakım rolleri ve emeğinin içselleştirilmiş hâlini göstermektedir. Son olarak Suna'nın evi terk etmesi, bireysel bir kopuşun ötesinde, patriyarkal şiddet döngüsünden çıkmanın hem zorlayıcı hem de belirsizliklerle dolu bir yol olduğunu göstermekte film, özgürleşmenin yalnızca fiziksel ayrılıkla değil, toplumsal yapının dönüştürülmesiyle mümkün olabileceğini imlemektedir.

Sonuç

Bu çalışma, “Suna” adlı film üzerinden güncel Türk sinemasında kadın temsillerinin ataerkil yapıyla kurduğu ilişkiyi çözümlemeyi amaçlamış, temel problem doğrultusunda, sinemanın toplumsal ve kültürel dönüşümlere rağmen ataerkil anlatı rejimlerini yeniden üretip üretmediğini sorgulamıştır. Feminist film eleştirisi ve sosyolojik analiz çerçevesinde yürütülen inceleme, filmin yüzeyde kadın merkezli bir anlatı kurmasına karşın, ataerkil iktidar ilişkilerinin hem görünür hem de örtük biçimlerde sürdürüldüğünü ortaya koymuştur.

Filmde Suna karakteri, orta yaş sonrası kadınların deneyimlediği ekonomik güvencesizlik, hukuki korumasızlık, toplumsal görünmezlik ve yalnızlık ekseninde konumlandırılmakta, bu durum, kadınların bireysel tercihlerinden bağımsız olarak, ataerkil düzenin yapısal sınırları içinde hareket etmeye zorlandıklarını göstermektedir. İmam nikâhı üzerinden kurulan evlilik ilişkisi, kadının rıza ve özerkliğinin biçimsel olarak kabul edildiği, ancak pratikte toplumsal normlar ve ekonomik bağımlılık tarafından daraltıldığı bir kontrol mekanizması olarak işlev görmektedir. Böylece film, evlilik kurumunu romantik ya da koruyucu bir birliktelik olarak değil, patriyarkanın kadın bedenini ve emeğini düzenlediği bir iktidar alanı olarak temsil etmektedir.

Çalışmanın bulguları, ataerkil düzenin yalnızca erkek karakterlerin açık baskı ve denetimiyle değil, mekân, emek, gündelik pratikler, toplumsal roller ve kadınlar arası ilişkiler aracılığıyla da yeniden üretildiğini göstermektedir. Ev içi mekânın kadın emeğiyle sürekli yeniden düzenlenmesi, bakım ve hizmet rollerinin doğal ve karşılıksız yükümlülükler olarak sunulması, kadın emeğinin görünmezliğini pekiştirmektedir. Bu bağlamda film, ev içi alanı nötr bir yaşam mekânı olmaktan çıkararak, patriyarkanın sürekliliğini sağlayan bir yeniden üretim alanı olarak konumlandırmaktadır. Kadının ekonomik kaynaklara erişiminin “harçlık” gibi denetimli formlar üzerinden sağlanması ise, özerklik alanlarının sınırlı ve kırılğan olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır.

Anlatıda dikkat çeken bir diğer unsur, patriyarkanın kadınlar arası ilişkiler yoluyla da sürdürülebilir kılınmasıdır. Veysel’in kızı ile Suna arasındaki gerilim, kadınlar arası rekabetten ziyade, ataerkil aile yapısı içinde edinilmiş konumların korunmasına yönelik stratejik davranışları görünür kılmaktadır. Bu durum, patriyarkanın yalnızca erkek egemenliği üzerinden değil, kadınların sistem içindeki kırılğan pozisyonlarını muhafaza etmeye yönelik uyum ve pazarlık pratikleri aracılığıyla da işlediğini göstermektedir. Dolayısıyla film, ataerkil yapının çok katmanlı ve ilişkiyel niteliğini güçlü biçimde açığa çıkarmaktadır.

“Suna” filminde cinsel şiddetin temsili ise patriyarkanın en keskin ve süreklilik gösteren boyutunu oluşturmaktadır. Kamusal alandaki sözlü tacizden evlilik içi cinsel zorlamaya kadar uzanan şiddet biçimleri, kadın bedeninin hem özel hem de kamusal alanda sürekli denetime açık olduğunu göstermektedir. Film bu yönüyle, cinsel şiddeti bireysel bir sapma olarak değil, ataerkil düzenin yapısal bir sonucu olarak çerçevelemekte ve feminist kuramla güçlü bir kesişim alanı oluşturmaktadır.

Suna’nın anlatı boyunca sergilediği bireysel karşı çıkışlar (tokat atması, evden çıkması, yalnız başına kamusal mekânlara gitmesi ya da nihai olarak evi terk etmesi) ataerkil düzene yönelik mikro direnişler olarak okunabilir. Ancak bu eylemler, filmde toplumsal yapıyı dönüştüren köklü kırılmalar üretmekten ziyade, kadın öznesinin mevcut düzen içinde nefes almaya çalıştığı sınırlı kaçış alanları olarak kalmaktadır. Bu durum, çalışmanın temel problemine yanıt verir nitelikte olup, güncel sinemada kadın temsillerinin niceliksel olarak merkezileşmesine rağmen, niteliksel anlamda tam bir özneleşmeye erişemediğini göstermektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, "Suna" filminin ataerkil yapı içinde açılmış çatlakları bütünüyle özgürleştirici bir dönüşüm olarak sunmadığını, aksine bu çatlakların, patriyarkanın esnek ve uyarlanabilir doğası sayesinde yeniden kontrol altına alındığını ortaya koymuştur. Film, ataerkil düzeni ifşa eden, onun gündelik ve sıradan pratiklerle nasıl sürdürüldüğünü görünür kılan eleştirel bir potansiyel taşımakla birlikte, kadın öznesinin kolektif ve yapısal bir dönüşüme ulaşabildiği bir anlatı evreni kurmamaktadır. Bu bağlamda "Suna", güncel Türk sinemasında kadın temsillerinin geldiği noktayı göstermesi bakımından önemli bir örnek sunmakta, ataerkil yapıdaki süreklilikleri, kırılmalıkları ve sınırlı direnç alanlarını aynı anda görünür kılan bir metin olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix Yayınevi.
- Acar-Savran, G. (2004). *Beden, emek, tarih: Diyalektik bir feminizm için*. Kanat Yayınları.
- Agnes, F. (1999). *Law and gender inequality: The politics of women's rights in India*. Oxford University Press.
- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Duke University Press.
- Altınbaş, D. (2010). Feminist tartışmalarda liberal feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (9), 21-52.
- Aybakan Saliya, D. (2013). *Judith Butler ve postmodern feminizm* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Beauvoir, S. de. (1993). *İkinci cins I: Genç kızlık çağı* (B. Onaran, Çev.). Payel Yayınları.
- Bora, A. (2005). *Kadınların sınıfı: Ücretli ev emeği ve kadın özneliğinin inşası*. İletişim Yayınları.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Donovan, J. (2015). *Feminist teori* (A. Bora, M. Ağduk Gevrek & F. Sayılğan, Çev.). İletişim Yayınları.
- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal cinsiyet: Sosyal psikolojik açıklamalar*. Remzi Kitabevi.
- Erdem, T. (2012). Postmodern feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (2), 67-82.
- Ergül Güvendi, N. (2023). Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında Türk kültüründe kadın: Kuramsal bir tartışma. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 27(3), 551-564.
- Federici, S. (2012). *Revolution at point zero: Housework, reproduction, and feminist struggle*. PM Press.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji* (Yayıma hazırlayan: C. Güzel). Kırmızı Yayınları.
- Gültekin, G. (2020). Türk sinemasında kadın-mekân ilişkisinin seyri. G. Sarı & I. Tombul (Ed.), *Geçmişten günümüze kadın çalışmalarında yansımalar* (ss. 93-123). Hiperlink Yayınları.

- Hartmann, H. (1979). The unhappy marriage of Marxism and feminism: Towards a more progressive union. *Capital & Class*, 3(2), 1–33.
- İmançer, D. (2019). İslamcı filmlerde kadın temsili. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 77–95.
- Kandiyoti, D. (1988). Bargaining with patriarchy. *Gender & Society*, 2(3), 274–290.
- Kapir, B., & Zengin, F. (2025). Oral history study on erotic cinema: Turkish cinema from 1974 to 1980. *CINEJ Cinema Journal*, 13(2), 531–580. <https://doi.org/10.5195/cinej.2025.752>
- Karavar Öz, H. (2018). Cumhuriyet dönemi Türk sinemasında kadın temsili. *Atatürk Yolu Dergisi*, 16(62), 1–26. <https://doi.org/10.1501/Tite 0000000496>
- Kaymaz Mert, M. (2022). Türk sinemasında toplumsal cinsiyet gerçeğine farklı bir bakış: Değişmek zorunda olan kadınlar. *YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi*, 2(1), 9–24. <https://doi.org/10.29228/yazitdergisi.2>
- Kılıç, Z. (1998). Cumhuriyet Türkiye'sinde kadın hareketine genel bir bakış. A. Berktay Hacımırzaoğlu (Ed.), *75 yılda kadınlar ve erkekler* (ss. 347–360). Tarih Vakfı Yayınları.
- Korkmaz, A., & Başer, M. (2019). Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında ataerkillik ve iktidar ilişkileri. *STED*, 28(1), 71–76.
- MacKinnon, C. A. (1989). *Toward a feminist theory of the state*. Harvard University Press.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay & D. Kömürcü, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Oakley, A. (1972). *Sex, gender and society*. Routledge.
- Onay, A. (2018). Toplumsal farklılaşma ve Türkiye'de imam nikâhı meselesi. *Journal of Analytic Divinity: International Refereed Journal*, 2(2), 91–104.
- Özbudun, S. (1995). *8 Mart'tan 8 Mart'a mı?* Diyalektik Yayınları.
- Özden, Z. (2014). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi* (3. baskı). İmge Kitabevi.
- Pateman, C. (2017). *Cinsel sözleşme* (Z. Alpar, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Pelizzon, S. M. (2009). *Kadının konumu nasıl değişti: Feodalizmden kapitalizme* (İ. E. Sadi & C. Somel, Çev.). İmge Kitabevi.
- Pösteki, N. (2005). *1990 sonrası Türk sineması (1990–2005): Genişletilmiş yeni baskı*. ES Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *Modernleşmenin cinsiyeti: Erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İletişim Yayınları.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm* (1. baskı). İnsan Yayınları.
- Sezgin, Ç. (Yönetmen). (2022). *Suna* [Film].
- Sultana, A., & Altay, S. (2019). Ataerkillik ve kadının ikincilliği: Kuramsal bir analiz. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 11(1), 417–427.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: Kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler Dergisi*, 3(5), 163–175.

Vatandaş, D. D. C. (2011). Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin algılanışı. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, (35), 29-56.

Yalamaç, E. (2011). *2000 sonrası Türk sinemasında kadın temsilleri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yaman, M. (2021). Sosyalist feminizm. Feminist Bellek.<https://feministbellek.org/sosyalist-feminizm/> Erişim Tarihi: 12.10.2025

Walby, S. (1991). *Theorising patriarchy*. Basil Blackwell.


BASTIRILMIŞ ANILARIN SİNEMATİK TEMSİLİ: ÇEKMECELER (2015) FİLMİNDE AİLE VE TRAVMA

Evindar ARÎ¹

Giriş

Sinema sanatı, içerdiği psikanalitik unsurlar ile kendine, diğer sanat dallarından başkaca özelliği olan bir alan yaratmayı başarmış, Sinema ve Psikanaliz ilişkisi psikanalistler için olduğu kadar film üreticileri için de ayrıca bir kıymet kazanmıştır (Serter, 2021, s. 193). Psikanaliz, bireysel ruhsal sorunların tedavisinde kullanılan bir yöntem olmanın ötesinde, sinemanın anlatı gücünü derinleştiren bir düşünce sistemi haline gelmiştir. Freud'un terapiye yönelik olarak geliştirdiği psikanaliz kuramı, zaman içinde sinema sanatında da etkili bir düşünsel kaynak haline gelmiştir. Sinema, bu kuramı yalnızca karakter çözümlerinde değil, bilinçdışı süreçlerin görsel ifadesinde de kullanmıştır. Bu durum, sinemacılar açısından psikanalitik kuramı karakterlerin bilinçdışı çatışmalarını ve içsel dünyalarını görselleştirmeye elverişli bir kaynak konumuna getirmiştir. Böylelikle sinema, psikanalizi yalnızca tematik düzeyde değil, biçimsel düzeyde de anlatı stratejilerine dâhil etmiştir. Özön'e (2010, s. 8) göre sinema, bilimsel, uygulamalı ve işlevsel alanlarda araştırmacılar için önemli bir araçtır. Bu yönüyle sinema, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; insan davranışlarını, toplumsal ilişkileri ve psikolojik süreçleri anlamada da işlevsel bir araç olarak değerlendirilebilir. Sinema ve düş arasındaki benzerlik, bu sanat dalına yönelik düşünsel yaklaşımların değişiminde önemli bir yer tutar. Bu anlayışta sinema, gerçekliğin basit bir yansıması değil, zihinsel bir işleyim biçimi olarak görülmektedir (Türkoğlu, 2011, s. 144). İmgeler ve sesler aracılığıyla sinema yalnızca bir gerçekliği aktarmakla kalmaz; izleyiciyi kendi dünyasına çekerek olayları deneyimletir, duyguları ise doğrudan hissettirir. Böylelikle sinema, insan psikolojisine en yakın temas kurabilen sanat dallarından biri hâline gelir ve kimi zaman bilinçdışı arzuları, kimi zaman ise toplumsal travmaları görselleştirerek bireysel ve kolektif ruhsal süreçleri görünür kılar.

Bu doğrultuda, psikanalitik sinema okumalarına örnek teşkil eden önemli yapımlardan biri *Çekmeceler*'dir (2015). Mehmet Binay ve M. Caner Alper'in yönettiği film, doğum günü kutlaması sırasında Deniz'in kendine zarar vermesiyle açılır ve bu kriz, karakterin bastırılmış geçmişine doğru ilerleyen anlatıyı tetikler. Film, şimdi-geçmiş arasında gidip gelen bir kurgu içinde, Deniz'in çocuklukta maruz kaldığı cinsel istismar ve aile içi ilişkilerdeki suskunluk-otorite dinamikleri üzerinden ilerler. Zamanlar arası geçişler, bastırılmış anıların bilinçdışından geri dönüşünü sinemasal biçimde görünür kılar. Annesinin suskunluğu ve babasının otoriterliği, travmanın aile içinde nasıl üretildiğini ve sürdüğünü açıklar. Böylece film, bireysel bir kriz anlatısından hareketle, aile bağlamında travmanın yeniden üretimi ve kuşaklararası aktarımın işleyişine odaklanan bir yapı sunar. *Çekmeceler* filminin bu çalışmaya dâhil edilmesinin nedeni de tam olarak budur: film, travmanın yalnızca bireysel bir deneyim olmadığını; aile içi ilişkiler, iletişim biçimleri ve kuşaklararası aktarım yoluyla yeniden üretildiğini ortaya koyar. Bu yönüyle *Çekmeceler* filmi, psikanalizin aile kurumunu travmanın üretim ve aktarım

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, E-posta: arievindar.21@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0003-7607-5519>

merkezlerinden biri olarak ele almasını destekleyen güçlü bir sinemasal örnek olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmanın amacı, *Çekmeceler* (2015) filmi aile içi travma bağlamında inceleyerek, travmanın oluşum ve aktarım süreçlerini görünür kılmaktır. Film, çocuklukta yaşanan istismar ve bastırılmış deneyimlerin yalnızca bireyin ruhsal yapısında değil, aile ilişkilerinin örgütlenişinde de nasıl yeniden üretildiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Çalışmanın temel çıkış noktası, genellikle güvenli bir alan olarak görülen ailenin, kimi koşullarda travmanın üretiminde ve aktarımında etkin bir rol oynayabileceği gerçeğidir. Bu nedenle film, aile kurumunun hem koruyucu hem de travmatik işlevlerini psikanalitik bakış açısıyla tartışmaya olanak sağlayan bir örnek olarak seçilmiştir. Bunun yanı sıra, *Çekmeceler* aile içi travmayı yalnızca bireysel bir mesele olarak değil, kuşaktan kuşağa aktarılan ve toplumsal belleği de etkileyen bir süreç olarak ortaya koymaktadır. Bu film üzerinden yapılacak çözümleme, travmanın psikanalitik açıdan bireysel bilinçdışı süreçlerle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda aile kurumunun yapısal işleyişi içinde üretildiğini ve pekiştirildiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Literatürde çoğunlukla savaş, göç veya toplumsal şiddet bağlamında ele alınan travma tartışmalarına, aile merkezli bir katkı sunmak da çalışmanın amaçları arasındadır. Böylelikle çalışma, sinema-psikanaliz ilişkisinin anlaşılmasına katkı sunarken, aile kurumunun travma üzerindeki etkisine yönelik yeni bir bakış açısı geliştirmeyi hedeflemektedir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımına dayanmaktadır. Nitel araştırma, sosyal olguları doğal bağlamı içinde derinlemesine anlamaya imkân tanıdığı için özellikle bireysel deneyimlerin, duygulanımların ve ilişkisel süreçlerin çözümlenmesinde etkili bir yöntem sunar. Bu bağlamda nitel araştırma, “doğal ortamı duyarlı olma, bütüncül bir yaklaşım izleme, algıların ortaya konulmasını imkân verme, nitel verilerle tüme varınca analizin gerçekleştirilmesi ve araştırma deseninin de esnekliğin olması gibi temel özellikleri taşımaktadır” (Balci, 2016, s. 36). Bu durum, özellikle psikanalitik film çözümlemelerinde bireysel deneyimlerin sembolik ve imgeye dayalı yapısını değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Çalışmada tematik analiz kullanılmıştır. “Tematik analiz, nitel veri analizinde yeni olanlar için erişilebilir ve sağlam bir yöntem olarak sunulmakta ve çok temel düzeyde temalar oluşturmak üzere sistematik bir veri kodlama sürecini içeren, nitel veri setindeki kalıpları yorumlama geliştirme ve analiz etme yöntemi olarak tanımlanmaktadır” (Bozdağ, 2023, s. 210). Çalışmanın veri kaynağını *Çekmeceler* (2015) filmi oluşturmaktadır. Film, travma, bastırma ve aile içi ilişkilerin psikanalitik açıdan görünür kılınabilecek bir yapı sunması nedeniyle amaçlı örnekleme yoluyla seçilmiştir. Analiz birimi, filmde yer alan sahneler, imgeler (çekmece, anahtar, kilit), karakterler arası etkileşimler ve belirli diyaloglardır. Çalışmanın ilk aşamasında film birkaç kez izlenmiş, tekrar eden görsel ve sözel unsurlar ilk kodlar olarak belirlenmiştir. Kodlar arasında sessizlik, yüzleşme, bastırma ifadeleri, zamansal kırılmalar, beden temsilleri ve ebeveyn otoritesi gibi öğeler yer almıştır. İkinci aşamada benzer içerikteki kodlar bir araya getirilmiş ve psikanalitik kuramla ilişkileri doğrultusunda temalar oluşturulmuştur. Kod → alt tema → ana tema ilişkisi şu doğrultuda ilerlemiştir:

Bastırma ve travma (çekmece, kilit, yaralanma, unutmama-hatırlayamama)

Anne figürü (sessizlik, önemsizleştirme, koruma-kaçınma ikilemi)

Baba figürü (otorite, mahremiyet ihlali, yasak koyma)

Aile bağlamı (parçalanmış yapı, aktarım, yeniden kurma çabası)

Temalara ulaşılırken hem veriye dayalı hem de kuramsal bir kodlama stratejisi kullanılmıştır; psikanalitik kavramlar (bastırma, tekrarlama zorlantısı, aktarım, anne-baba imgesi) temaların yorumlanmasında açıklayıcı çerçeve sunmuştur.

Araştırmacı konumlanışı açısından çalışma, psikanalitik kavramları açıklayıcı bir araç olarak kullanmakta; film çözümlemesinde araştırmacının yorumlayıcı yaklaşımını içermektedir. Bu nedenle sonuçlar mutlak doğrular olarak değil, film metninin psikanalitik okumasından türeyen analitik çıkarımlar olarak değerlendirilmelidir. Bu yöntemin sınırlılıkları, nitel araştırmanın doğası gereği yorumlayıcı yapıya dayanması ve tek bir film üzerinden temaların geliştirilmesidir. Bununla birlikte tematik analiz, *ekmeceler* filmindeki travma, bastırma ve aile ilişkilerini sistematik biçimde anlamlandırmak için uygun bir yöntemsel çerçeve sunmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Psikanaliz, Sigmund Freud tarafından bireyin bilinçdışı süreçlerini, bastırılmış arzularını ve içsel çatışmalarını açığa çıkarmaya yönelik bir tedavi yöntemi olarak geliştirilmiştir. Zamanla bu kuram, Freud'un ötesinde geliştirilen kuramsal yorumlar sayesinde yalnızca ruhsal bozuklukların tedavisinde değil; insan davranışlarının, düşlerin, sanatın ve kültürel üretimlerin anlaşılmasında da kullanılan bir düşünce sistemine dönüşmüştür. Bu yönüyle psikanaliz, bireyin ruhsal yaşamını yalnızca görünür davranışlar üzerinden değil, bilinçdışı dinamikler aracılığıyla da yorumlama olanağı sunar. Bastırma, rüya, aktarım ve travma gibi temel kavramlar etrafında şekillenen bu yaklaşım, insan deneyimini çok katmanlı bir bütünlük içinde ele alır.

Psikanalizin en dikkat çekici özelliklerinden biri, dinamik bir kuram olmasıdır. Psikanaliz, bireyin kişiliğini durağan bir yapı olarak değil; sürekli etkileşim, değişim ve dönüşüm içinde gelişen bir süreç olarak ele alır. Bu dinamik bakış açısı, bireyin ruhsal yaşamını sabit kalıplar yerine ilişkisel ve devingen süreçler üzerinden anlamayı mümkün kılar. Bu bağlamda sinema, söz konusu dönüşüm ve dinamizmi en güçlü biçimde yansıtabilecek sanat dallarından biridir. Hareketli görüntülerin sunduğu anlatım imkânı, bireyin i dünyasındaki çatışmaların, arzuların ve bastırmaların görsel ve işitsel bir düzlemde temsil edilmesine olanak tanır. Sinema, bir yandan karakterlerin ruhsal dünyalarındaki değişimleri görünür kılar; öte yandan izleyiciyi bu sürecin içine dâhil ederek psikanalizin işaret ettiği bilinçdışı dinamikleri deneyimlenebilir bir düzeye taşır. Psikanalizin dinamik yapısını anlamada en temel kavramlardan biri bastırma mekanizmasıdır. Psikanalitik kuramda bastırma, insan zihninin en erken ve en yaygın savunma biçimlerinden biri olarak kabul edilir. Bu erken niteliği, aynı zamanda onu en riskli savunma mekanizmalarından biri hâline getirir. Anna Freud, *Ben ve Savunma Mekanizmaları* adlı eserinde bastırmanın kuramsal olarak diğer savunma biçimleriyle aynı çatı altında yer aldığını; ancak işlev bakımından onlardan ayrıldığını vurgular. Ona göre bastırma, duygulanım ve dürtü yaşamının önemli bir kısmını bilinçdışına iterek benlikte özölmelere yol açar; bu da kişiliğin bütünlüğünü kalıcı biçimde zedeleyebilir (Freud, 2006, s. 19). Benzer biçimde Sevinç (2019), Freud'un ruhsal topografyası bağlamında bastırmayı ele alırken, bastırılan unsurların bireyin en temel dürtülerini içerdiğini belirtir. Bu unsurlar arasında, kabul edilmediği, yasaklandığı ya da kaygı uyandırdığı için bilinçten uzaklaştırılan anılar, duygusal çatışmalar, arzular ve dürtüler yer alır. Sevinç'e göre saldırganlık ve cinsellik gibi biyolojik iğüdüler de bu kapsamda bastırılan içerikler arasında bulunmaktadır (Sevinç, 2019, s. 134).

Travma ile bastırma arasındaki ilişki, psikanalitik kuramın merkezinde yer almakla birlikte, bireyin davranışlarını yönlendirici bir işlev de üstlenir. Jean-Martin Charcot'nun histeri üzerine gözlemleri, travmatik hatıraların bilincin dışında sabit fikirler hâlinde saklandığını ortaya koymuştur. Freud ise bu yaklaşımı daha ileri taşıyarak, bastırma mekanizmasının istenmeyen düşünce ve duyguları

bilinçdışına ittiğini ve böylece ruhsal çatışmaların temelini oluşturduğunu belirtmiştir. Freud'a göre bastırılan deneyimler unutulmaz; tersine, semptomlar ve eylemler aracılığıyla geri döner. Kişi, hatırlamak yerine farkında olmadan tekrar eder. Bu durum, travmanın bastırma aracılığıyla bireyin davranışlarının temel itici gücü hâline geldiğini göstermektedir. Caruth'un travma tanımı, travmanın deneyim anında kavranamayan ve sonradan geri dönen bir yapı olduğunu vurgular (Aygan, 2024, s. 123). Herman ise travmayı, bireyin bir yandan yaşadığı korkunç olayı inkâr etme eğilimi gösterirken, diğer yandan bunu dile getirme arzusuyla yaşadığı ikili bir gerilim olarak açıklar (Aygan, 2024, s. 125). Dolayısıyla hem Freud'un psikanalitik yaklaşımı hem de modern travma kuramları, travmanın sürekliliğini ve bastırma ile geri dönüş arasındaki gerilimi ortak bir zemin üzerinde vurgulamaktadır. Travma ile bastırma arasındaki ilişkinin bireysel davranış örüntülerini ve ruhsal çatışmaları şekillendirdiği noktada, bu dinamiklerin en yoğun biçimde somutlaştığı alanlardan biri de erken çocukluk deneyimleridir. Psikanalitik kuram açısından bu dönemde belirleyici olan anne figürü, yalnızca bakım sağlayıcı değil, aynı zamanda bastırılmış arzuların, aktarım süreçlerinin ve travmatik tekrarların düğümlendiği temel bir odak olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, annelik deneyimi bireysel psikodinamikler açısından özel bir önem taşır. Freud'a göre annelik, çocuğun ilk sevgi nesnesi olması bakımından psikanalitik gelişimin merkezinde yer alır. Anne, yalnızca biyolojik beslenmenin kaynağı değil; aynı zamanda arzusunun, sevginin ve özdeşleşmenin ilk durağıdır. Bu ilk bağ, bireyin ilerleyen yaşamındaki nesne seçimlerini ve cinsiyet kimliğini derinden etkiler.

Feminist psikanalist Nancy Chodorow, annelik deneyimini toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirerek, annelerin özellikle kız çocuklarını kendi benliklerinin bir uzantısı olarak deneyimlediklerini belirtir (Tanal Tatar, 2023, s. 161). Bu durum, kadın kimliğinin kuşaklar boyunca yeniden üretimine zemin hazırlar. Tanal Tatar (2023) da, anneliğin yalnızca biyolojik bir işlev olmadığını; toplumsal, kültürel ve psikolojik düzeylerde yeniden üretilen bir yapı olduğunu vurgular. Annelik deneyiminin kuşaklararası aktarım yoluyla tekrar etmesi, bireysel ruhsal gelişim kadar toplumsal cinsiyet düzenini de belirleyen önemli bir unsur hâline gelir. Bu nedenle annelik, sevgi ve bakımın kaynağı olmanın yanı sıra, ihmal, beklenti ya da aşırı özdeşleşme üzerinden travmatik etkileşimlerin de üretildiği çift yönlü bir figür olarak değerlendirilebilir.

Anne figürünün çocuğun ilk sevgi nesnesi olarak merkezi rolü, babanın varlığıyla birlikte farklı bir boyut kazanır. Çocuk, anneye yönelttiği sevgi ve arzuyla babayı bir rakip, aynı zamanda otorite figürü olarak deneyimler. Psikanalitik kuramda bu üçlü ilişkinin yarattığı gerilim, "Oidipus kompleksi" kavramıyla açıklanır. Freud bu durumu şu şekilde açıklar:

"İlk çocukluk cinsel dönemindeki merkezi olgu olarak Oidipus kompleksi önemini her gün biraz daha gözler önüne sermektedir. Daha sonra kompleks çözülür; bizim ifademizle bastırmaya yenik düşer ve bunu gizlilik evresi izler. Ne var ki bu kompleksin ortadan kalkmasını sağlayan şeyin ne olduğu henüz açık değildir. Analizler bunun, acı verici hayal kırıklıkları olduğunu gösteriyor gibidir. Küçük kız kendini babasının her şeyden çok sevdiği birisi olarak görmek ister; ama bir gün gelir babasının katı cezalandırmasına katlanmak zorunda kalır ve sahte cennetinden kovulur. Oğlan çocuğu annesini kendi malı gibi görür; ama bir gün annesinin sevgi ve özenini yeni gelen bir bebeğe aktardığını görür" (Freud, 1997, s. 304).

Freud'un bu açıklaması, Oidipus kompleksini hem erkek hem de kız çocuk açısından temel yönleriyle ortaya koyar. Çocuğun anneye yönelttiği arzu ve babayla yaşadığı rekabet, sonrasında bastırılarak bilinçdışına itilse de kişiliğin ve toplumsal kimliğin oluşumunda kalıcı izler bırakır.

“Babalık, yalnızca dölleyen bir işlev ya da biyolojik bir süreç olarak görülemez” (Okray, 2015, s. 9). Psikanalitik kuramda baba, biyolojik sınırların ötesinde, çocuğun ruhsal gelişiminde merkezi bir konuma sahiptir. Freud’a göre çocuk, ilk nesne yatırımı olarak anneye yönelir; ancak bu arzunun karşısında baba figürü, engelleyici ve yasak koyucu işleviyle belirir. Bu noktada baba, Oidipus kompleksinin kurulmasında kritik bir rol üstlenir: çocuğun anneye yönelik arzularını sınırlayarak hem yasa ve otoritenin kaynağına dönüşür hem de özdeşleşme yoluyla benliğin ve süpereo’nun inşasında belirleyici olur. Böylece baba, hem arzunun önünde bir sınır koyan hem de kimlik gelişimini yönlendiren bir figür olarak psikanalitik düzlemde çift işlevli bir rol üstlenir.

Freudyan psikolojiye göre aile, bireyin ruhsal gelişiminin ve bilinçdışı dinamiklerinin şekillendiği ilk alandır. Çocuğun arzuları, kaygıları ve özdeşleşme deneyimleri bu ortamda ortaya çıkar; bastırma ve özneleşme süreçleri de burada temellenir. Freud, bireyin kişilik yapılanmasının ve ileriki yaşamda ortaya çıkacak çatışmalarının kökenini aile ortamında görür. Tekel’in (2025) de belirttiği üzere psikanaliz, toplumsal kurumların işleyişini bireyin bilinçdışı süreçleriyle birlikte ele alır ve bu bağlamda ailenin merkezî rolünü vurgular. Freud ve Lacan’ın aileyi, çocuğun toplumsal yaşama uyumunun temel mekânı olarak gördüğünü ve bu uyumun, aile düzeninde babanın konumuyla kurulan uzlaşma üzerinden biçimlendiğini aktarır (Bartamay, 2023, s. 242). Dolayısıyla aile, Freudyan açıdan yalnızca biyolojik bağlarla tanımlanabilecek bir birliktelik değil; aynı zamanda arzunun sınırlandırıldığı, öznenin biçimlendiği ve bilinçdışının ilk izlerinin yerleştiği ruhsal bir yapıdır. Freudyan yaklaşım, ailenin bireyin ruhsal yaşamındaki belirleyici rolünü öne çıkarırken; sosyolojik bakış açısı, ailenin toplumsal işlevlerine ve bu işlevlerin çoğu zaman sorunlu biçimde yeniden üretildiğine dikkat çeker.

Sosyolojik açıdan aile, modern toplumlarda genellikle koruyucu ve güvenli bir alan olarak idealize edilse de eleştirel yaklaşımlar bu algıyı sorgulamaktadır. Aile, yalnızca sevgi ve dayanışmanın kurulduğu bir kurum değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin, şiddetin ve bastırmanın yeniden üretildiği bir yapıdır. Aktaş’ın da belirttiği üzere, “toplumsal cinsiyet rolleri, aile içerisinde sürekli olarak yeniden üretilmekte, bu roller medya gibi araçlarla pekiştirilerek topluma aktarılmaktadır” (Aktaş, 2020, s. 3). Bu durum, aileyi birey için güvenli bir sığınak olmaktan ziyade, toplumsal normların ve cinsiyetçi düzenin kuşaklar boyunca yeniden inşa edildiği bir alan hâline getirir. Dolayısıyla aile, toplumda hâkim olan güvenlik mitiyle değil; bastırma, iktidar ilişkileri ve eşitsizliğin sürekliliğini sağlayan işleviyle açıklanmalıdır.

Kuramsal çerçevemizi kurarken sinema ile psikanaliz arasındaki ilişkiye, bastırma, travma, annelik, babalık ve aile kavramları üzerinden yoğunlaştık. Bu kavramlar, bireysel yaşantıların nasıl şekillendiğini anlamamıza yardımcı olurken, sinemanın da bu süreçleri görünür kılma gücünü ortaya koymaktadır. Burada ortaya koyduğumuz kuramsal temel, *Çekmeceler* filmi daha yakından incelerken bize yol gösterecektir.

Analiz

Bu bölümde *Çekmeceler* (2015) filmi, tematik analiz aracılığıyla belirlenen dört ana eksen doğrultusunda çözümlenmektedir. Filmdeki sahneler, sembolik öğeler ve karakterler arası etkileşimler psikanalitik kavramlarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Analizde özellikle bastırma ve travma süreçleri, anne ve baba figürlerinin temsil biçimleri ile aile bağlamının travmanın üretimi ve kuşaklararası aktarımındaki rolü öne çıkmaktadır. Bu temalar, hem filmin anlatı yapısının merkezinde yer almaları hem de çalışmanın kuramsal çerçevesiyle doğrudan ilişkileri nedeniyle analitik incelemenin temelini oluşturmaktadır.

Bastırma ve Travma

Çekmeceler filminde kullanılan çekmece metaforu, psikanalitik kuramın bastırma anlayışıyla örtüşen güçlü bir görsel simge olarak okunabilir. Bastırma, bireyin kaygı verici duygu ve anıları bilinçten uzaklaştırarak bilinçdışına itmesi sürecidir. Bu süreç, bireyin benliğini korumayı amaçlasa da, bastırılan içerik farklı biçimlerde geri döner. Filmdeki çekmeceler de bu süreci görselleştirir: açılmayan, kapalı tutulan çekmeceler, unutulmuş değil, bastırılmış yaşantıların saklandığı bir bilinçaltı mekânı temsil eder. Bastırılmış olan, yüzeye çık(a)madığı sürece bireyin ruhsal bütünlüğünü koruyor gibi görünür; ancak görünmezliğini korudukça daha da tehlikeli bir hal alır. Dolayısıyla çekmecelerin içindekiler, bireyin davranışlarını yönlendiren, tekrarlayan semptomlar ve travmanın sürekliliğini sağlayan bastırılmış anılar olarak işlev görür.

Psikanalitik kuramda bastırma, benliği tehdit eden duygu ve dürtüleri bilinçdışına iterek kısa vadede koruyucu bir işlev görür; ancak Anna Freud'un (2006) da belirttiği gibi, bastırma kısa vadede koruyucu bir işlev görse de, uzun vadede kişiliğin dengesini zedeleyebilecek bir içsel gerilimi beraberinde getirir. *Çekmeceler* filminde bu gerilim, çekmece-kilit-anahtar üçlüsü üzerinden görsel bir örüntü hâline gelir. Kilit, travmatik içeriğin bilinçten uzak tutulma çabasını; anahtar ise bu içeriğe ulaşma potansiyelini simgeler. Anahtarların film boyunca kayıp ya da ulaşılamaz oluşu, bastırılmış anıların bilinç tarafından tam anlamıyla denetlenemediğini ve travmatik içeriğin erişilebilirlik-erişilemezlik ikilemi içinde salındığını gösterir. Bu sembolik yapı, bastırmanın hem koruyucu hem de yıkıcı niteliğini görünür kılar.

Bastırmanın aile içi ilişkilerle kesiştiği nokta özellikle anne-kız etkileşiminde belirginleşir. Annenin "Ben de çekmece, dolap, yüklük, kiler ne ararsan var" ifadesi, bastırılmış içeriğin aile içinde sessizlik aracılığıyla taşındığını ve kuşaklararası bir yük hâline geldiğini açığa çıkarır. Anne kendi travmalarını konuşulamaz kıldıkça, sessizlik yalnızca bireysel bir savunma olmaktan çıkar ve aile içi aktarımın temel mekanizmasına dönüşür. Bu nedenle filmde bastırma, bireysel bir psikodinamik olmaktan çok, aile yapısını düzenleyen ama aynı zamanda travmayı yeniden üreten bir iletişim biçimidir.

Bastırılmış içeriğin geri dönüşü, filmin anlatı yapısında psikanalitik anlamda "tekrar" ilkesine karşılık gelir. Deniz'in geçmişteki evinde çekmeceyi açtığı sahne, bastırılmış olanın semptomatik biçimde yüzeye çıkışını temsil eder. Bu an, Freud'un "bastırılan geri döner" düşüncesinin sinemasal bir karşılığıdır: Deniz yalnızca maddi belgeleri değil, travmasının kökenine ilişkin farkındalığı da açığa çıkarır. Böylece film, bastırmanın yalnızca gizleme değil, aynı zamanda semptom, imge ve eylemler aracılığıyla sürekli geri dönen bir süreç olduğunu vurgular. Sonuç olarak, çekmece, kilit, anahtar ve sessizlik motifleri bastırmanın bireysel, ilişkisel ve kuşaklararası düzeylerde nasıl işlediğini bütünlüklü bir biçimde ortaya koyar.

Anne

"Kadınsanız, çocuk sizi cinsiyetçi ve kadın düşmanı 'kısır karı' sıfatından kurtarır..." (Somay, 2024, s. 85).

Somay'ın bu sözleri, anneliğin yalnızca biyolojik bir işlev değil, ataerkil düzen içinde kadınlara biçilen bir toplumsal rol olduğunu vurgular. Bu bakış açısı, filmdeki anne figürünün anlaşılması açısından da açıklayıcı bir çerçeve sunar. Filmde anne, kendi travmalarıyla baş etmeye çalışan, ancak bu travmalarla yüzleşmek yerine kaçmayı seçen bir figürdür. Konuşmak yerine susmayı, mücadele etmek

yerine sessizliği tercih eder. Böylelikle anne, hem kendi yaşantısındaki şiddeti hem de kızının maruz kaldığı travmayı görünmez kılan bir bastırma mekanizmasının parçası hâline gelir.

Filmin açılışında annenin şiddet gördükten sonra evi terk etmeden önce kızına battaniesini örtüp “bunların hepsi oyun” demesi, bastırmanın en belirgin göstergesidir. Bu ifade travmayı duygusal ağırlığından arındırarak zararsızlaştırma çabasıdır; anne hem kendi çaresizliğini hem de kızının yaşadığı şiddeti sembolik bir dille küçültür. Böylece travma konuşulabilir olmaktan çıkar ve bastırma aile içinde tekrarlanan bir savunmaya dönüşür. Annenin doktor karşısında “Deniz konuşmaz” diyerek kızının ifade alanını kapatması da bu sessizlik stratejisinin devamıdır. Bu sessizlik, bireysel bir savunmadan çok, kuşaklar boyunca aktarılan bir bastırma biçimidir.

Ayşe'nin gerçeği açığa çıkarma çabalarının anne tarafından sürekli sınırlandırılması, bastırmanın aile düzenini koruyan bir mekanizma olarak işlediğini gösterir. Ayşe filmde “anahtar”, anne ise “kilit” işlevi görür; gerçeğin aılması aile yapısını tehdit ettiğinden anne konuşmayı değil, sessizliği seçer. Ancak filmde zaman zaman annenin yüzündeki tereddüt ve farkındalık ifadeleri, bastırmanın mutlak olmadığını ve zlmeye yönelik bir eğilimin belirlediğini gösterir. Bu çatlaklar travmanın geri dönüşünü mümkün kılar; Deniz'in sessizliğe bedensel tepkilerle karşılık vermesi de annenin bastırma stratejisinin kuşaklararası etkisine işaret eder.

Sonuç olarak, *ekmeceler* filminde anne, başlangıçta bastırmanın faili olarak görünürken, filmin sonunda bastırmanın zincirini kırmaya yönelen bir fiğre dönüşür. “Oyun”dan “yüzleşme”ye doğru ilerleyen bu dönüşüm, travmanın ancak konuşularak iyileşebileceğini vurgular. Anne fiğr böylece, hem bastırmanın hem de zlmenin eşiğinde duran bir karakter olarak filmin psikanalitik eksenini belirler.

Baba

ekmeceler filminde baba fiğr, travmanın hem faili hem de aile içindeki bastırmanın otoriter kaynağı olarak konumlanır. Açılış sahnesinde babanın “Kral” kostümüyle aynada kendini izlemesi, imgesel düzeyde iktidar ile özdeşleştiğini gösterir. Bu sahne, Lacan'ın ayna evresiyle uyumlu biçimde, babanın kendi otoritesini yansıma üzerinden yeniden ürettiğini ve aile üzerindeki hâkimiyetini bu imge aracılığıyla kurduğunu ima eder. Ancak baba, yasayı temsil eden sembolik işlevini sağlıklı sınırlar koymak için değil, cezalandırma ve denetim yoluyla uygulayan bir fiğre dönüşür. Babanın Deniz'in bedenini ve mahremiyetini kontrol eden davranışları —amaşırlarına müdahale etmesi, davranışlarını cezalandırması— psikanalitik açıdan fallik dönemin sınırlarının zorlanmasıdır. Bu müdahale, Deniz'in arzularını bastırmakla kalmaz; suçluluk ve utanç duygularının içselleştirilmesine yol açar. Deniz'in yarattığı Ceylan karakteri, bastırılmış arzuların bilinçdışı düzeydeki dışavurumu olarak ortaya çıkar; baba tarafından yasaklanan, “kötü” ve “tehlikeli” addedilen arzular Ceylan'da sahnelenir. Bu durum Freud'un tekrarlama zorlantısı kavramıyla uyumludur: bastırılan içerik, farklı bir biçimde yeniden sahneye döner. Filmin ilerleyen sahnelerinde babanın aynadaki görüntüsünün değişmesi ve çekmeceye bir nesne bırakması, onun da bastırılmış bir eksiklik duygusu taşıdığını sezdirir. Bu eylem, babanın kendi travmasını gizleme çabasının sembolik bir göstergesidir. Ancak Deniz'in ilerleyen sahnelerde bu çekmeceyi açması, bastırılmış olanın görünür hâle geldiği anı temsil eder; baba kendi çekmecelerini kapalı tutmaya çalışsa da kızının çekmeceleri bu bastırmanın izleriyle dolmuştur.

Nihayetinde, filmde baba fiğr, “yasa”yı temsil ederken aynı zamanda bu yasanın sınırlarını ihlal eden bir otoriteye dönüşür. Deniz'in Ceylan karakterini yaratması, bu çelişkili otoriteye karşı bir ruhsal savunma biçimidir. Baba, kendi çekmecelerini kapalı tutarak kendi travmalarını bastırır; fakat aynı eylem,

kızının çekmecelerini doldurur. Böylece film, bastırma ve travmanın yalnızca anne-kız ilişkisi üzerinden değil, baba-otorite ekseninde de nasıl yeniden üretildiğini görünür kılar.

Aile ve Bağlam

Çekmeceler filmi, ailenin toplumsal tahayyülde yüklenen “güvenli alan” işlevini sorgulayan bir anlatı sunar. Filmde aile, bireyi koruyan bir yapı olmaktan çok, travmaların ve bastırmanın üretildiği bir mekân olarak görünür. Deniz’in parçalanmış aile yapısı, bu bağlamın destekleyici değil, aksine travmatik bir zemine dönüştüğünü açıkça ortaya koyar. Baba figürünün şiddet ve istismar üzerinden işleyen otoritesi, annenin ise suskunluk ve görmezden gelme tutumuyla bastırmayı sürdürmesi, travmanın aile içinde nasıl yeniden üretildiğini gösterir. Bu atmosferde Ayşe karakteri, sessizliğin hâkim olduğu aile düzeni içinde “konuşma” ve “yüzleşme” ihtiyacını temsil eder. Ancak onun tanıklık ve açığa çıkarma yönündeki girişimleri özellikle anne tarafından sınırlandırılır. Böylece film, bastırmanın yalnızca bireysel bir savunma değil, kolektif bir mekanizma olarak aile içinde işlediğini görünür kılar.

Parçalanmış aile yapısı, Deniz’in ruhsal dünyasında belirleyici bir kırılma noktasıdır. Boşanma, yalnızca bir ebeveyn ayrılığı değil; şiddet ve sessizlikle çevrili bir travma olarak resmedilir. Baba figürünün otoriteyi sevgi ve bakım yerine şiddet yoluyla kurması, Deniz’in anneye ilişkisini de zedeler. Bu ortam, Deniz’in bilinçdışında “kötü” olanı temsil eden Ceylan figürünün ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Ceylan, babanın cezalandırıcı otoritesine karşı bir savunma olarak, “yasak” ve “tehlikeli” addedilen yönlerin dışsallaştırılmasıdır. Aynı zamanda annenin suskunluğuna karşı bilinçdışı bir tepkiyi de içerir. Böylece Ceylan, parçalanmış aile bağlamının ve otoritenin reddinin ortak bir ürünü hâline gelir. Bu parçalanma, Deniz’in bilinçdışında aileyi yeniden bütünleme çabalarını da tetikler. Deniz’in sık sık dile getirdiği “Kral Meyhanesi” hayali, babaya ait bir imgesel unsuru (Kral lakabı) annesiyle kurmak istediği yeni bağlama taşıyarak sembolik bir onarım girişimine dönüşür. Çocuklukta parmaklarına çizdiği anne, baba, tilki ve Ceylan figürleri de aynı bütünleme arzusunun bir yansımasıdır. Bu çizimler, hem aile üyelerinin hem de Deniz’in içsel parçalarının temsili olarak, eksik aile yapısını oyun yoluyla yeniden kurmaya yönelik bilinçdışı bir girişimi ifade eder. Böylece film, parçalanmış aile yapısının yalnızca travma üreten bir zemin değil, aynı zamanda çocuğun bilinçdışı düzeyde onarmaya çalıştığı bir yapıya dönüştüğünü gösterir.

Aile bağlamı yalnızca ebeveynlerin iyi niyetleriyle değil, onların kendi travmalarıyla da şekillenen bir yapıdır. *Çekmeceler* filminde bu durum özellikle babanın “açılmayan çekmecesini” üzerinden görünür kılınır. Baba, geçmişinde yaşadığı ancak kaynağı hiçbir zaman öğrenilemeyen bir olay için sık sık hüzünlenir, ağlar; fakat bu travmanın ne olduğu izleyiciye hiçbir zaman açıklanmaz. Bu belirsizlik, babanın kendi iç dünyasında sakladığı yüklerin aile bağlamına taşındığını ve böylelikle görünmez bir biçimde yeni kuşaklara aktarıldığını işaret eder. Böylece film, kuşaklararası aktarımın yalnızca olumlu değerler ve deneyimler üzerinden değil, aynı zamanda gizli, bastırılmış ve ismi konulmayan travmalar aracılığıyla da işlediğini; ailenin bu aktarım için hem yapıcı hem de yıkıcı bir bağlam sunduğunu görünür kılar.

Sonuç

Bu çalışma, *Çekmeceler* filminin çözümlemesinde bastırma, annelik, babalık ve aile/bağlam temalarının nasıl görünür kılındığını ortaya koymuştur. Filmde kullanılan metaforlar ve karakterlerin ilişkileri, bu temaların yalnızca kuramsal düzeyde değil, aynı zamanda sinematik anlatı içinde somutlaşmasına olanak tanımıştır. Özellikle Deniz karakteri üzerinden ilerleyen hikâyeye, bastırılmış anıların, suskunluğun ve otoritenin bireyin ruhsal dünyasında nasıl derin yarılmalara yol açtığını gözler önüne sermektedir. Deniz’in ruhsal çatışmaları, hem çocuklukta deneyimlenen travmaların hem de

parçalanmış aile bağlamının ürünü olarak şekillenmiştir. Bu açıdan film, bireysel bir karakterin içsel dünyasını anlatmakla kalmaz; aynı zamanda psikanalitik kavramların sinemada görünür kılınabileceğini ve aile kurumuna yönelik eleştirel bir bakışı da mümkün kıldığını göstermektedir. Nitekim “sinema anlatılarının da psikanaliz gibi bilinçdışı olguları ve olayları önemseydiği sonucuna varılabilir” (Aytaş & Uğur, 2023, s. 27); bu da *Çekmeceler*’in bastırma, anı ve aile temalarını psikanalitik bir okuma biçimiyle yeniden anlamlandıran güçlü bir anlatı olarak değerlendirilmesini sağlar.

Çekmeceler filmi, aile bağlamını kuşaklararası travma ve bastırmanın aktarıldığı temel bir zemin olarak resmeder. Annenin suskunluğu ve görmezden gelme tavrı ile babanın hiçbir zaman açılmayan çekmecesini, bastırılmış deneyimlerin ve gizli travmaların yalnızca bireysel değil, aile düzeyinde de dolaşıma girdiğini gösterir. Bu aktarım süreci, aile içindeki her kuşağın kendi yükünü bir sonrakine devretmesiyle işler ve bastırmanın görünmez sürekliliğini besler. Dolayısıyla film, aileyi birey için koruyucu bir alan olarak değil, tam tersine travmatik deneyimlerin yeniden üretildiği ve kuşaktan kuşağa taşındığı bir yapı olarak ortaya koyar. Bu bağlamda “aile güvenli bir sığınaktır” miti yıkılır; aile, bireylerin ruhsal bütünlüğünü korumaktan çok, travmaların ve bastırmanın taşıyıcısı haline gelen bir mekanizma olarak görünür kılınır. Bu noktada aile, yalnızca bireysel ruhsal çatışmaların üretildiği bir alan değil, aynı zamanda toplumsal yapının sürekliliğinde de kritik bir rol üstlenir. Dolayısıyla aile kurumuna yönelik eleştirel bir yaklaşım, onu yalnızca özel bir alan olarak değil, toplumsal düzeyde etkileri olan bir yapı olarak değerlendirmeyi gerektirir. Toplumsal kurumların çoğu yapı ve işleyişlerini daha iyiye taşımak amacıyla çeşitli mekanizmalarla denetlenip düzenlenirken, aile kurumu genellikle bu tür dışsal denetimlerden muaf tutulmaktadır. Çocuk yetiştirme ve ebeveynlik pratikleri büyük ölçüde kişisel inisiyatiflere bırakılmakta, bu da kimi zaman kuşaklar boyu süren travmaların görünmez şekilde yeniden üretilmesine yol açmaktadır. Bu nedenle aileye yönelik eleştirel bir yaklaşım, yalnızca denetim mekanizmalarının gerekliliğini değil, aynı zamanda aileyi güçlendiren sosyal ve psikolojik destek yapılarına duyulan ihtiyacı da vurgular. Ailenin, şiddet ve bastırmanın yeniden üretildiği bir alan olmaktan çıkması; çocuk haklarını gözeten, ebeveynlik becerilerini geliştiren ve psikososyal destek ağlarıyla güçlendirilmiş bir yapıya dönüşmesi gereklidir. Ancak bu dönüşümle birlikte aile, travma ve bastırmanın taşıyıcısı konumundan uzaklaşarak, bireysel olduğu kadar toplumsal iyileşmenin de zeminini oluşturabilir.

Bu çalışma, *Çekmeceler* filmi psikanalitik bir bağlamda ele alarak bastırma, anı ve aile temalarının sinemada nasıl görünür kılındığını tartışmıştır. Ancak film, yalnızca psikanalitik bir çözümleme alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri, kuşaklararası aktarım, hafıza politikaları ve sessizlik estetiği gibi farklı kuramsal perspektiflerden de değerlendirilmeye açıktır. Gelecekte yapılacak çalışmalar, filmin bu çok katmanlı yapısını farklı alanların kesişiminde yeniden yorumlayarak bastırmanın yalnızca bireysel bir deneyim değil, kültürel bir miras olarak nasıl yeniden üretildiğini görünür kılabilir. Aileye yönelik eleştirel bakış da bu çerçevede derinleştirilmeli; aile, kutsal bir sığınak olarak değil, dönüşebilen, iyileştirilebilen ve öğrenebilen bir yapı olarak yeniden düşünülmelidir.

KAYNAKÇA

Aktaş, G. (2020). Toplumsal cinsiyet rollerinin televizyon dizilerine yansımaları üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *Sosyolojik Bağlam Dergisi*, 1(1), 1–12.

Aygan, T. (2024). Konuşul(a)mayı anlatmak: Travma teorisi ve edebiyat. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 111–128.

Aytaş, M., & Uğur, M. (2023). Kader ve Yeraltı filmlerinin psikanalitik kuram çerçevesinde incelenmesi. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 9(1), 141–158.

Balcı, A. (2016). Sosyal bilimlerde araştırma: Yöntem, teknik ve ilkeler (12. baskı). PEGEM Akademi.

Bartamay, M. (2023). John Maxwell Coetzee'nin İsa Üçlemesinde mültecilik ve travma. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(25), 231–248.
<https://doi.org/10.29029/busbed.1254694>

Bozdağ, F. (2023). Nitel araştırma yöntemlerinde bir veri analiz tekniği olarak tematik analiz. In A. Erkuş (Ed.), *Nitel araştırma yöntemleri: Kuram, uygulama ve sınırlılıklar* (ss. 209–224). Çizgi Kitabevi.

Freud, A. (2006). Ben ve savunma mekanizmaları (N. Erdem, A. U. Kılıç & T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları.

Freud, S. (1997). Cinsellik üzerine: Cinsellik teorisi üzerine üç deneme, fetişizm, bekaret tabusu, kadın cinselliği ve diğer çalışmalar (S. Budak, Çev.). Öteki Yayıncılık. (Orijinal eser 1905'te yayımlanmıştır).

Okray, Z. (2015). Babaların değişen rolleri: Türkiye'de babalık deneyimleri üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *The International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(2), 404–414.
<https://doi.org/10.24289/ijsser.239137>

Özön, N. (2010). Sinema sanatına giriş. Agora Kitaplığı.

Sevinç, K. (2019). Freudyen psikolojide bilinçaltı ve bilinçdışı kavramları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(98), 122–137.
<https://doi.org/10.16992/ASOS.14947>

Serter, S. S. (2021). Psikanalitik kuramın sinemadaki yansımaları: Aynadaki ötekimiz ve Biz (Us, 2019). *Kültür ve İletişim*, 24(47), 190–226. <https://doi.org/10.18691/kulturveiletisim.785934>

Somay, B. (2024). Ailenin ötesi: Başka bir üreme, cinsellik ve kardeşlik rejimi için öneriler. Metis Yayınları.

Tanal Tatar, D. (2023). Anneliğin yeniden üretimi üzerine bir okuma. *Antropoloji ve Kültürel Bakış Dergisi*, 2(1), 51–62.

Tekel, S. Ş. (2025). Psikanalizin sosyoloji teorileri üzerindeki etkisi. *New Era International Journal of Interdisciplinary Social Research*, 10(3), 345–358.

Türkoğlu, N. (2011). Psikanaliz ve sinema üzerine. In M. İri (Ed.), *Sinema araştırmaları: Kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* (ss. 143–156). Derin Yayınları.

KADIN TEMSİLLERİNİN SİNEMASAL MEKÂNDA KURGULANIŞI: *GÖRÜMCE* (2016) FİLMİ ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME^{1,2}

Dilan ENGİN³, Nergiz KARADAŞ TOKTAŞ⁴

Giriş

Sinemanın görsel anlatım dili yalnızca bireysel kimliklerin inşasına değil, bu kimliklerin biçimlendiği mekânların ideolojik ve estetik düzeyde yeniden kurgulanmasına da olanak tanımaktadır. Bu bağlamda sinemasal mekân, karakterlerin toplumsal konumlarını, duygusal durumlarını ve kültürel aidiyetlerini görünür kılarken, izleyiciye çok katmanlı bir okuma yüzeyi sunmakta, anlatının anlam üretiminde etkin bir yapı taşı hâline gelmektedir. Özellikle popüler sinemada, mekân görsel temsilin kurucu unsurlarından biri olarak işlev görmek ve kültürel normların dolaşımına aracılık etmektedir. Zira popüler sinema, geniş kitlelere ulaşabilmesi ve hâkim ideolojiyi yeniden üretme kapasitesi nedeniyle, toplumsal normların temsili açısından önemli bir inceleme alanı sunmaktadır.

Bu doğrultuda sinemasal anlatının merkezine yerleştirilen kadın karakterlerin mekân aracılığıyla nasıl konumlandırıldıklarını ve bu konumlanışın hangi kültürel ve toplumsal kodlara dayalı olarak inşa edildiğini sorgulayan ve ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, 2010 sonrası Türkiye popüler komedi sineması içerisinde öne çıkan “*Görümce*” (Kıvanç Baruönü, 2016) adlı film amaçlı örneklem yöntemiyle seçilerek çözümlenmiştir. Film, kadın temsillerini merkeze alan anlatısı, mekânın yapısal ve temsili düzeyde kurucu unsur olarak öne çıkması, geniş izleyici kitlelerine ulaşması ve senaristinin kadın olması gibi belirli ölçütler çerçevesinde seçilmiştir. Filmde kadın karakterlerin ev, işyeri, bakım alanları ve sosyal alanlardaki konumlanışı üzerinden ilerleyen anlatı, kültürel kodların ve toplumsal normların mekânsal düzenlemeler aracılığıyla nasıl temsil edildiğini göstermektedir.

Amaç

Bu çalışma, popüler sinema içerisinde kadın karakterlerin mekânsal konumlanışının, kültürel, ideolojik ve toplumsal kodlar aracılığıyla nasıl inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Özellikle “*Görümce*” filmi üzerinden, kadın karakterlerin ev, işyeri, bakım alanları ve sosyal alanlarda nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin hangi kültürel normlar doğrultusunda kurulduğu incelenmektedir.


Önem

Kadın varoluşunun mekânla kurduğu ilişkilerin çözümlenmesi, mekânın toplumsal cinsiyetin yeniden inşasında oynadığı rolü görünür kılmak açısından önem taşımaktadır. Popüler sinemanın geniş kitlelere ulaşma gücü düşünüldüğünde, mekânsal temsillerin ve kültürel kodların analizi, toplumsal normların nasıl yeniden üretildiğini anlamak için önemli bir katkı sunmaktadır. Bu çalışma, sinemasal

¹ Bu çalışma, Dilan Engin tarafından 2024 yılında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anasanat Dalı’nda Doç. Dr. Nergiz Karadaş Toktaş danışmanlığında tamamlanan “2010 Sonrası Popüler Komedi Filmlerinde Kadın-Mekân Etkileşimi” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Bu çalışma, Van YYÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi (BAP) tarafından SYL-2022-10015 numaralı proje kapsamında desteklenmiştir.

³ E-posta: dilan0507@hotmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-2905-1840>

⁴ Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, E-posta: nergizkaradas@yyu.edu.tr  <https://orcid.org/0000-0002-8910-8039>

mekânın toplumsal cinsiyet bağlamındaki işlevini ve popüler kültür içerisindeki ideolojik üretim süreçlerini görünür kılmaya bakımından değer taşımaktadır.

Yöntem

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, göstergebilim ve sosyolojik film eleştirisi yaklaşımı üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda, anlam üretim süreçlerini inceleyen göstergebilimsel çözümleme, sözel veya görsel göstergelerle sınırlı bir çözümleme alanı olarak değil, kültürel pratikleri, mimari düzenlemeleri ve gündelik yaşamın sembolik örgütlenişini de kapsayan geniş bir anlam evreni olarak değerlendirilmektedir. Rifat (1998, s.113) tarafından da vurgulandığı üzere, jestlerden görüntülere, modadan kent planlamasına ve sinemadan mimariye kadar pek çok ifade biçimi, kendi iç tutarlılığına sahip birer gösterge sistemi olarak işlemekte ve anlamın kuruluşuna doğrudan katkı sunmaktadır.

Bu yaklaşım doğrultusunda, ele alınan filmde yer alan mekânların gösterge değerinin çözümlemesinde Umberto Eco'nun mimari biçimlerin anlam üretimindeki rolüne ilişkin yaklaşımından yararlanılmıştır. Eco'nun düz anlam ile yan anlam ayrımı, mimari göstergelerin çok katmanlı yapısını açıklamak açısından önem taşımaktadır. Düz anlam, yapının temel işlevine; yan anlam ise yapının biçimi, boyutu, konumu, malzemesi veya düzenlenişi aracılığıyla taşıdığı kültürel, sınıfsal veya estetik çağrışımlara işaret etmektedir. Böylece mimari öğeler, fiziksel kullanıma yönelik işlevlerinin yanında, toplumsal aidiyetler ve kültürel kodlara dair dolaylı anlamlar da taşımaktadır (Erkman, 1987, s. 97-100).

Göstergebilimsel çözümleme, sinemasal uzamdaki mimari kodların kültürel bağlam içinde çözümlenmesini mümkün kılarken; sosyolojik film eleştirisi, filmin üretildiği toplumsal koşullarla ilişki kurmayı sağlamaktadır. Özden (2020, s.154) tarafından da belirtildiği üzere, sinema ürünlerinin üretim ve temsil pratikleri toplumun değer yargıları ve dünya görüşüyle doğrudan ilişkili olup, sosyolojik çözümleme bu ilişkiyi görünür kılmak açısından işlevsel bir zemin sunmaktadır. Bu iki yaklaşım birlikte ele alındığında filmler, dönemin normatif değerlerini, ideolojik temsillerini ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini yansıtan kültürel belgeler olarak değerlendirilmektedir.

SİNEMA VE MEKÂN İLİŞKİSİ

Bireysel ve toplumsal yaşantının anlam bulduğu, ideolojik ve kültürel göstergelerle yüklü çok katmanlı bir yapı olan mekân, çoğunlukla mimarlık disipliniyle ilişkilendirilse de farklı akademik alanlarda ele alındığında değişen içerikler ve anlamlar kazanabilmektedir. Örneğin sosyal bilimlerde mekân kavramı genellikle fiziksel, zihinsel ve toplumsal olmak üzere üç temel düzlemde ele alınmakta olup, Lefebvre'in mekân teorisine göre, fiziksel mekân doğaya ve kozmos düzenine karşılık gelirken, zihinsel mekân, mantık, duygu ve düşüncenin soyut düzlemdeki biçimsel örgütlenişini ifade etmekte; toplumsal mekân ise bireyler arası ilişkilerin ve kültürel pratiklerin sürekli olarak yeniden üretildiği bir düzlem olarak tanımlanmaktadır (Lefebvre, 2014, s.42). Mimarlıkta mekân ise, malzeme, renk ve ışık gibi fiziksel öğeler aracılığıyla biçimlendirilirken, sinemada aynı öğeler mizansen içinde yeniden düzenlenerek yönetmenin düşünsel ve estetik bakış açısını görünür kılan bir yapı hâline gelmektedir. Köksal'a göre, mimarlar bir konutu tasarlarken öncelikle davranışsal mekânı inşa etmekte bu süreçte karakterin mekânla kuracağı ilişki, eşyaların yerleşimi, yürüyüş rotaları ve etkileşim alanları dikkate alınmaktadır. Benzer biçimde sinema anlatılarında da yönetmen ve yaratıcı ekip, karakterlerin hareket biçimlerini temel alarak mekânsal düzenlemeleri kurgulamaktadır. Bu davranışsal düzen içerisinde yer alan kişisel mekân ise bireylerin diğer bireylerle kurduğu mesafeye dayalı olarak tanımlanmakta ve mahremiyetin korunmasını sağlayan sembolik sınırları ifade etmektedir. Bu sınırlar bireyin bağımsızlık alanını tanımlarken, ırk, cinsiyet ve anlık duygu durumlarına bağlı olarak da değişkenlik

gösterebilmekte ve sinemasal anlatılarda genellikle kamera mesafesi yoluyla görünür kılınmaktadır (Köksal, 2015, s.9). Mekâna yönelik teorik yaklaşımlardan bir diğeri Christian Norberg-Schulz'un geliştirdiği "yerin ruhu" ("genius loci") kavramıdır ve mekâna karakteristik bir nitelik kazandıran somut bileşenleri (nesne, düzen, ışık, zaman) öne çıkarmaktadır. Schulz, söz konusu unsurların doğal ve inşa edilmiş çevrelerde ortaklaşa bulunduğunu, bu bağlamda mekânın fiziksel gerçekliğinin ötesinde bir "yer" olma değerine kavuştuğunu ileri sürmektedir (Özçınar, 2010, s.154-156; Özkan, 2014, s. 7). Nitekim mekânın anlamı, yalnızca fiziksel unsurlardan değil, aynı zamanda bireyin gündelik yaşamda onunla kurduğu etkileşim ve deneyimden de beslenmektedir. Öznel deneyimin mekânın anlam üretimindeki rolünü vurgulayan Martin Heidegger ise, mekânı insan varoluşuyla birlikte ele alarak, "dünya içinde olmak" kavramını ortaya koymaktadır. Bu bakış açısına göre mekân, yalnızca gözlemlenen veya algılanan bir yapı değil, insanın varlıkla kurduğu ilişki içinde anlam bulan yaşamsal bir zemindir. Bu anlayış, yaşanan mekân kavramının felsefi temelini oluşturmaktadır. Otto Friedrich Bollnow da benzer biçimde, mekânı insan yaşamından bağımsız düşünmenin mümkün olmadığını savunmakta, bireyin mekândaki yönelimleri, hareketleri ve tercihleri aracılığıyla mekânın anlam kazandığını ifade etmektedir (Özkan, 2014, s.9-10). Mekânlar, mimari görünümünün ötesinde, metaforik anlamlar da taşımaktadır. Özellikle tapınak, mezar ya da fırın gibi yapılar, doğurganlık çağrışımları nedeniyle kadın bedenine atıf yaparken, klasik dönem mimarisinde "Dor" düzeni erkeksi sertliği, "Korent" düzeni ise süslü detaylarıyla dişil zarafeti temsil etmektedir (Tüzün, 2008, s.17). Bu tür sembolik yüklemeler toplumsal düzlemde de karşılık bulmakta ve günlük yaşam pratikleri ile toplumsal kuralların biçimlendirdiği mekânlarda da gözlemlenmektedir. Örneğin üst, sağ ve ön gibi mekânsal koordinatların eril, alt, sol ve arka gibi yönlerin ise dişil çağrışımlarla eşleştirilmesi, mekânın toplumsal cinsiyet temelinde hiyerarşik olarak yapılandırıldığını göstermektedir (Alkan-Korkmaz ve Allmer, 2000, s.112).

Zaman-mekân ilişkisini anlatı bağlamında irdeleyen Mikhail Bakhtin'in kronotop kavramı ise, sinema için önemli bir kuramsal dayanak sunmaktadır. Bakhtin'e göre, olayların bir bağlamda cisimleşebilmesi mekân sayesinde mümkün olmaktadır. Sinemada ise bu ilişki, görsel anlatımın gücüyle somut bir görünürlüğe kavuşmaktadır (Sözen, 2008, s.93-97). Sinemada mekân, en basit biçimiyle anlatının gerçekleştiği fiziksel ve görsel çevre olarak tanımlanmakla birlikte, çoğu zaman yalnızca bir "yer" olmanın ötesine geçerek anlatının anlam evrenini taşıyan temel bir bileşen hâline getirilmektedir. Bu çevre, kimi filmlerde gerçek mekânlarda yapılan çekimlerle, kimi filmlerde ise stüdyo ortamında inşa edilen kurmaca dekorlarla oluşturulmakta ve her iki durumda da mekân, bazen karakterlerin eylemlerine arka plan sağlayan bir unsur olarak kullanılırken, bazen de anlatının merkezine yerleştirilerek belirleyici bir işlev üstlenmektedir. Bu noktada, üç boyutlu bir gerçekliğin iki boyutlu bir yüzeye aktarılmasını gerektiren sinemasal süreçte mekân, film perdesinin sınırları içinde yeniden düzenlenmekte ve söz konusu düzenleme, yönetmenin estetik tercihleri ile yapımın yaratıcı gereksinimlerine göre biçimlendirilmektedir. Mekânın bu şekilde yeniden kurgulanması, onun yalnızca fiziksel bir çevre olmaktan çıkarak anlatı dilinin kurucu bir unsuruna dönüşmesine de olanak tanımaktadır. Nitekim bir anlatı dili hâline gelen sinemada mekânın, estetik tercihlerden ya da üretildiği toplumun siyasal, kültürel ve toplumsal bağlamından bağımsız düşünülmesi mümkün değildir (Selvitop, 2017, s.95; Tüzün, 2008, s.14).

Sinemasal mekâna ilişkin çok boyutlu analizlerden biri de Çam (2016, s.22-23) tarafından yapılmıştır. Çam'a göre, mekân sinemasal olayların gerçekleştiği temel bir zemin olmakla birlikte aynı zamanda anlatının estetik ve tematik derinliğini oluşturan aktif bir bileşen olarak temsil ve gerçeklik bağlamında izleyiciyi ikna eden ya da özgünlük sağlayan bir unsur olarak kullanılmakta, anlatının diğer bileşenleriyle (ışık, ses, renk, doku) birlikte bazen karakterin, bazen de anlatının kendisi hâline

gelmektedir. Ayrıca sinemasal mekânın, kültürel, ekonomik, ideolojik ve politik iktidar ilişkilerinin hem temsiline hem de üretimine aracılık ettiği vurgulanmaktadır. Bu durum, sinemanın yalnızca anlatı sunan bir mecra değil, aynı zamanda jeopolitik bir üretim alanı olduğunu da ortaya koymaktadır. Son olarak, sinemanın mekânı arzu nesnesine dönüştürdüğü ve fiziksel gerçekliğin ötesinde bir fantezi düzlemi inşa ettiği ifade edilmektedir (Çam, 2016, s. 22–23).

Sinema, mekânın fiziksel özelliklerini onun ideolojik boyutuyla birleştirerek algısal düzeyde çeşitli anlamların üretilmesine olanak tanımakta ve böylece mekâna belirli bir kimlik atfetmektedir. Filmleri büyümlü gerçekçiliğe yakın olan Georges Melies, stüdyoda çekim yapmanın kontrolü elinde tutmayı kolaylaştırdığını ortaya çıkardığından beri pek çok film stüdyo içinde dekorlar aracılığıyla mekânlar yaratmayı seçmektedir. Örneğin Eisenstein, “*Korkunç Ivan*” (1944) filminde Çarın sarayını dekorlar sayesinde oluşturmaktadır. Bazı filmler ise dekorlardan yararlanmayıp yalnızca dış mekânlarda çekilmektedir. Godard’ın “*Contemp*” (1963) filmi Napoli’de, Rossellini’nin “*Almanya Sıfır Yılı*” (1948) Berlin’de çekilmiştir (Özçınar, 2010, s. 54). Sinemada mekân kullanımının tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümler ise, özellikle Alman Dışavurumcu Sineması’nda belirgin biçimde gözlemlenmiştir. Bu akım, teatral sahne düzenlemeleri, yoğun ışık–gölge karşıtlıkları ve çarpıtılmış perspektif tercihleriyle karakterlerin iç dünyalarını mekâna yansıtan güçlü bir anlatı estetiği oluşturmuştur (Beşışık, 2013, s.56). Bu süreçte dışavurumcu anlayıştan gelen ressamın dekor tasarımlarında görev alması, mekânlara gerçekdışı ve soyut bir hava katmıştır (Eğilli, 2010, s. 42). İtalyan “Yeni Gerçekçiliği” ise, stüdyo profesyonelliğine karşı çıkan anlayışıyla amatör oyuncular kullanması ve özgün mekânlar tercih etmesiyle bilinmektedir. Bu akımda kamera artık sokağa çıkmıştır, çekimler belgesel tarzı görüntülere sahiptir. Mekânların stüdyo dışı tercih edilmesi, bu sinema anlayışına gerçekçi bir biçim katmaktadır (Bondanella, 2016, s.63). Benzer şekilde, “Fransız Yeni Dalga” sineması da ana akım sinemanın profesyonel yapısına ve endüstriyel biçimliliğine karşı bir duruş sergilemiş, doğaçlama oyunculuklar, düşük bütçeli yapımlar ve el kamerası kullanımıyla kent sokaklarında gelişigüzel dolaşan anlatılar kurmuştur (Neupert, 2016, s. 79). Bununla birlikte, Brechtien estetikten ve epik tiyatro geleneğinden beslenen bu sinema hareketi, mekânı kurgularken teatral dekor öğelerine sıklıkla başvurmuş ve sahnenin yapay niteliğini açık biçimde görünür kılmayı tercih etmiştir. Bu tercih, izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini ve duygusal arınma süreci olan katharsis yaşamasını engellemek yönündeki kuramsal bir tavra dayanmaktadır (Parkan, 2015, s. 31).

Türkiye sineması bağlamında değerlendirildiğinde, sınırlı bütçeler ve üretim koşullarındaki maddi yetersizlikler nedeniyle sıklıkla gerçek mekânların tercih edildiği ve bu nedenle dekor kullanımının görece sınırlı kaldığı gözlemlenmektedir (Tüzün, 2008, s. 95). Bu durum, mekânın anlatsal işlevinin daralmasına yol açmış, sinemadaki uzam, çoğunlukla yalnızca olayların geçtiği bir fon olarak konumlandırılmıştır. Tarihsel süreçte Türk sinemasının erken dönemine bakıldığında, sinemaya dair estetik ve teknik normların henüz oluşmadığı, tiyatro geleneğinin etkisinin belirgin şekilde hissedildiği bir üretim anlayışının hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemde sinema üretiminde ağırlıklı olarak tiyatro kökenli sanatçıların görev alması, mekân tasarımında da teatral bir estetiğin benimsenmesine neden olmuştur. Üçüncü boyutun yaratılmadığı sahne düzenlemeleri, filmlerin inandırıcılık düzeyini zayıflatmış, bu da izleyici ile anlatı mekânı arasında güçlü bir bağ kurulmasını engellemiştir. Nitekim söz konusu döneme ait filmlerde, özellikle iç mekân sahnelerinde, ana karakterin perde önünde konumlandığı, arka planda ise mekânsal detayların büyük ölçüde ihmal edildiği gözlemlenmiştir. Türkiye sinemasının öncülerinden Muhsin Ertuğrul’un “*Aysel Bataklı Damın Kızı*” (1935) adlı filminde bu teatral yaklaşım açıkça izlenebilmekte, mekân, anlatıya yalnızca basit bir dekor eşliğinde eşlik eden bir arka plan olarak katılmakta ve film, dönemsel koşulların etkisiyle zaman ve mekândan soyutlanmış

yapay bir köy atmosferine hapsolmaktadır. Anlatının dekor, kostüm ve makyaj gibi öğeleri, tiyatral abartılarla yüklü olup sinemaya özgü gerçeklik duygusunu gölgede bırakmaktadır (Tüzün, 2008, s. 48-49).

Türkiye sinemasının tiyatrodan ayrılarak kendine özgü bir anlatım dili geliştirmesinde, 1950'li yıllarda üretimde bulunan "Sinemacılar Kuşağı"nın etkisi belirleyici olmuştur. Bu kuşağın öncülerinden biri olan Ömer Lütfi Akad'ın filmleri, Türkiye sinema tarihinde önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilmektedir. Özellikle "*Kanun Namına*" (1952) filmi, mekânın sinemasal anlatıya etkin biçimde dâhil edilmesi sayesinde tiyatrodan devralınan yapay ve abartılı sahneleme anlayışını aşmayı başarmıştır. Filmin final sahnesinde kameranın sokağa inmesi ve anlatının durağan setlerden uzaklaşıp gerçek mekân-zaman ekseninde kurulması, Akad sinemasının mekân algısında dönüştürücü bir örnek oluşturmuştur. Akad'ın diğer yapıtlarında da mekân, anlatının yalnızca bir arka planı değil, olayların gelişimini ve karakterlerin ruhsal durumlarını şekillendiren temel bir öğe olarak kurgulanmıştır. Bu doğrultuda "*Hudutların Kanunu*" (1967) adlı filmde, Urfa ve İstanbul gibi gerçek mekânlar tercih edilmiş, film, doğal çevre içerisinde ve gerçekçi diyaloglarla inşa edilmiştir. Mekân kullanımında farklılık sunan bir diğer örnek, Halit Refiğ'in "*Gurbet Kuşları*" (1964) filmidir. Bu filmde ev, anlatının merkezinde yer almakta, karakterlerin iç dünyaları, evin penceresinden görülen manzaralar aracılığıyla sembolik olarak yansıtılmaktadır. Filmdeki mekânsal çeşitliliğin karakterlerin ruh halleriyle birlikte değişkenlik göstermesi, anlatıya dinamik bir katman kazandırmaktadır. 1960'lı yıllarda Türkiye sinemasında öne çıkan melodram ve toplumcu gerçekçi türler ise, mekân ve karakter kullanımında büyük ölçüde örtüşmektedir (Özçınar, 2010). Bu dönemde artan kentleşme ve köyden kente göç hareketi, gecekondu sorununu beraberinde getirmiş, gündelik yaşamda hissedilen sınıf atlama arzusu, sinemasal anlatılarda mekânsal zıtlıklar üzerine inşa edilen kurguların önünü açmıştır. Kentlerin sinemada mekân olarak temsil edilme biçimi ise, çarpık kentleşme, gecekondu bölgeleri ve modern apartman yaşamı gibi uzamların karşıtlık ilkesi çerçevesinde kullanılmasıyla biçimlenmiştir. Mekânların sınıfsal ayrımı da bu anlatılarda belirgin şekilde yansıtılmış, zengin karakterlerin yaşadığı evler taş duvarlı, bahçeli ve çok katlı olarak tasvir edilirken, yoksul karakterlerin evleri ise ahşap yapılar olarak resmedilmiştir. 1960'lı yıllarda Türkiye'nin toplumsal yapısında meydana gelen dönüşümler, sinemadaki mekân kullanımını da doğrudan etkilemiştir. (Özçınar, 2010).

1980 sonrası Türkiye sineması incelendiğinde, sinemasal mekân kullanımının iki ana ekseninde belirdiği görülmektedir. Bunlardan ilki ve yaygın olanı, mekânın anlatının taşıyıcısı değil, yalnızca bir arka plan olarak konumlandırılmasıdır. Bu tür bir kullanımda, mekânın anlatı üzerindeki etkisi sınırlıdır ve mekânın anlatıyla doğrudan bir ilişki kurmadığı, olay örgüsüne yalnızca yüzeysel bir zemin sunduğu gözlemlenmektedir (Tüzün, 2008, s. 46). Bu bağlamda sinemasal mekân, anlam üretimine katkı sunan bir unsur olmaktan çıkmakta, karaktere dair ipuçlarının veya temsillerin izini sürebilecek bir alan işlevi görememektedir. Köksal'ın (2015, s. 56) da belirttiği gibi, bu kullanım biçiminde mekân, mizansenin bir aracı olarak işlev görmektedir, sinemasal bütünlük içerisinde edilgen bir dekor öğesine indirgenmektedir. Özellikle 1980'li yılların arabesk filmlerinde bu durum daha da belirginleşmiş, Yeşilçam sinemasında görülen romantize edilmiş fonların yerini bu kez varoş estetiği almıştır (Özçınar, 2010, s. 161).

1980 sonrası Türkiye sinemasında mekânın, yalnızca fiziksel bir arka plan olmaktan çıkarak giderek daha belirgin bir simgesel işlev üstlendiği görülmektedir. Özellikle tek mekânda geçen anlatılar, mekânı kurgusal bütünlüğün merkezine yerleştirerek karakter ile anlatı arasında karşılıklı bir etkileşim alanı yaratmaktadır. Bu yaklaşımda mekân, hem yönetmenin söylemsel tercihlerini görünür kılan bir araç hem de dönemin toplumsal ve kültürel yapısını yansıtan bir temsil düzlemidir. Böylece mekân, anlatının fiziksel bir unsuru olmanın ötesine geçerek, öykünün merkezî ve yorumlayıcı bileşenlerinden

biri hâline gelmektedir. Bu kullanımın erken ve etkili örneklerinden biri, Ömer Kavur'un "Anayurt Otel" (1986) filmidir. Otel, yalnızlığın ve bastırılmış kimliğin mekânsal karşılığına dönüşerek karakterin içsel çözülmesini görünür kılmaktadır. Benzer biçimde Zeki Demirkubuz'un "C Blok" (1994) ve "Bekleme Odası" (2003) filmlerindeki apartman daireleri, bireysel çıkmazları ve varoluşsal sorgulamaları yansıtan kapalı ve klostrofobik yapılar olarak kurgulanmaktadır. İlerleyen süreçte 1990'ların sonuna doğru Serdar Akar'ın "Gemide" (1998) filmindeki gemi ise, sınıfsal farklılıkların belirginleştiği ve toplumsal konumların sınındığı bir mikrokozmos işlevi görmektedir. Tolga Karaçelik'in "Sarmaşık" (2015) filminde ise gemi, otorite, aidiyet ve kimlik gibi temaların sınındığı kapalı bir sistem olarak yapılandırılmakta, mekân, hiyerarşik ilişkilerin görünür hâle geldiği ve güç mücadelelerinin mekânsal olarak üretildiği bir semboller bütünü olarak işlev görmektedir. Böylece Türkiye sinemasında mekânın sembolik kullanımı, yönetmenin anlatı stratejisi ile toplumsal çözümlemeyi iç içe geçirerek çok katmanlı bir okuma yüzeyi oluşturmaktadır. 1990 sonrası Türkiye sinemasında ev temsilleri ise, bireysel ve toplumsal hafızanın bir yansıması olarak ele alınmakta, bu dönem filmlerinde ev, geçmişin nostaljisi ve çocukluğun masumiyetiyle özdeşleştirilerek "hayal edilen ev" olarak yapılandırılmaktadır. Suner (2006, s.175), bu temsillerin masumiyet ve iyiliği sembolize ettiğini belirtmektedir.

2000 sonrası Türkiye sinemasında ise taşra mekânı, dinsel ve batıl inançların, geleneksel ahlaki yapıların, kapalı ilişkilerin ve küçük yerleşimlerin simgesel karşılığı olarak öne çıkmaktadır. Bu dönem filmlerinde taşra sıklığı, dışa kapallığı ve nostaljik bir saflığı temsil eden bir anlatı unsuru haline gelmiştir. Semih Kaplanoğlu'nun "Yumurta" (2007) filminde taşra ve ev, doğaya ve ilk saf hâle dönüşü, yani simgesel olarak rahme dönüşü ifade etmektedir. Kaplanoğlu'nun "Süt" (2008) adlı filminde ise taşra, ana karakter Yusuf'un ruhsal ikircikliliğini sembolize eden bir aradalık hâlini yansıtmaktadır. Filmde ev, kimi sahnelerde büyük ve çok katlı apartmanlar arasında ezilmiş bir gecekondu gibi sunulurken, kimi planlarda ise geniş bahçesiyle ferah bir kasaba evine dönüşmektedir. Bu bağlamda, mekânın sabit bir gerçekliğe değil, karakterin ruhsal durumuna göre anlam kazandığı dikkat çekmektedir. Benzer biçimde, Derviş Zaim'in "Nokta" (2008) filminde tercih edilen mekân olan Tuz Gölü, görsel olarak sınırsız bir beyazlık içinde konumlanarak boş bir sayfa metaforunu temsil etmektedir. Bu düzlemde karakterler, beyaz zemin üzerine yerleşen yazılar ve noktalar gibi simgeselleştirilmiştir. Reha Erdem'in "Beş Vakit" (2006) filminde ise mekânın temsili, özellikle dış mekânlarda yaratılan gri ve kasvetli atmosfer aracılığıyla sağlanmakta, köy küçük bir ışık kümesi olarak gösterilerek yalnızlık ve mekânsal belirsizlik temalarını güçlendirmektedir. Filmdeki çocuk karakterler Ömer, Yakup ve Yıldız'ın ev içindeki mutsuzlukları, küçük ve az ışıklı mekânlar aracılığıyla sıkışmışlık duygusu üzerinden aktarılmaktadır. Aynı dönemin bir diğer yönetmeni olan Reha Erdem ise doğaya ait geniş planları sıklıkla kullanmakta, zamanın neredeyse donduğu durağan bir görsellik inşa etmektedir. "Beş Vakit" filminde olduğu gibi, Erdem'in sinemasında mekân yalnızca bir yer olarak değil, karakterlerin ruhsal çıkmazlarını yansıtan kültürel bir bağlam olarak değerlendirilmektedir (Özınar, 2010, s. 147-216). Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) adlı filminde ise taşra, yalnızca bir anlatı arka planı değil, karakterlerin iç dünyalarına yönelmelerini, kendi sınırlarıyla yüzleşmelerini ve eyleme geçmelerini tetikleyen etkin bir öznedir. Filmde doğa ile özne arasındaki bütünleşme, mekânın dekoratif bir unsurdan çok, anlatıyı taşıyan ve anlamını belirleyen yapısal bir bileşen olarak kurgulandığını göstermektedir (Kale, 2018, s. 869). Bu çerçevede, 2000 sonrası Türkiye sinemasında mekân hem estetik hem de ideolojik düzlemde karakter psikolojisini ve toplumsal gerçekliği yansıtan sembolik bir araca dönüşmektedir.

“GÖRÜMCE” FİLMİNİN KADIN MEKÂN ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

“Görümce” adlı filmde, aile içi rollerin sınırları, kadın karakterler üzerinden biçimlenen mekânsal yerleşimlerle ilişkilendirilmiştir. Anlatının merkezinde, küçük yaşta anne-babasını kaybetmiş ve erkek kardeşi Ahmet’in (Buğra Gülsoy) bakım sorumluluğunu üstlenmiş olan Yeliz (Gupse Özay) karakteri yer almaktadır. Bu sorumluluk zamanla, karşılıklı bir bağlılıktan çok, Yeliz’in denetleyici tutumuna dayalı bir aidiyet ilişkisine dönüşmüştür. Ahmet’in evlenme kararı alması, bu aidiyetin sınırlarını tehdit eden bir gelişme olarak algılanmış ve böylece anlatının temel çatışması inşa edilmiştir. Yeliz’in, kardeşinin nişanlısı Deniz’e (Eda Ece) yönelik müdahaleci ve denetleyici tutumları anlatının ilerleyen sahnelerinde bir dönüşüm sürecine evrilmekte, karakterin kendi travmalarıyla yüzleşmesi sağlanarak yapay bir uyum zemini oluşturulmaktadır. Böylece film, kadın karakterlerin duygusal ve toplumsal pozisyonlarında bir değişim sürecini, yer yer komedi unsurlarıyla beslenen bir temsil düzleminde sunmaktadır. Bu anlatı yapısı, kadın karakterlerin mekânsal konumlanışları üzerinden çözümlendiğinde, mekânın yalnızca dekoratif değil, aynı zamanda anlatının ideolojik ve kültürel taşıyıcısı olarak işlev gördüğü görülmektedir. Yeliz ve Deniz karakterlerinin ev, ofis, güzellik merkezi gibi farklı mekânlarla kurdukları ilişkiler hem karakter inşasını desteklemekte hem de toplumsal cinsiyet rolleri açısından belirli temsil kodlarını üretmektedir.

Filmin Yeliz adlı karakteri, kırklı yaşlarında, geleneksel değerlerle uyumlu yaşam süren, dış görünümüne fazlaca önem veren bir figür olarak sunulmaktadır. Hayatını kardeşinin iyiliğine adanmış bu karakterin gündelik yaşamı hem mimari hem de eşyaların dizilimi açısından geleneksel estetik ve işlevsellik anlayışıyla tasarlanmış bir evde sürmektedir. Yeliz’in evi, mahremiyetin korunduğu klasik bölümlenmiş yapısıyla dikkat çekerken, salonun kamusal bir temsil mekânı işlevi üstlendiği görülmektedir. Pembe ve altın tonlarının hâkim olduğu dekorasyon, evin toplumsal statüyü simgeleyen bir vitrine dönüştürüldüğünü göstermektedir. Şömine, büyük yemek masası ve abartılı süslemeler gibi öğeler, mekânın görsel olarak sergilenmeye açık tutulduğunu, evin bireysel yaşam alanı olmanın ötesinde bir temsil işlevi yüklendiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca evde çalışan yardımcı karakterin varlığı hem sınıfsal hiyerarşiyi hem de Yeliz’in ev içi iktidar konumunu pekiştiren bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Yeliz’in ev içindeki hareketleri de bu temsili destekleyecek biçimde yapılandırılmıştır. Sürekli bakımlı, topuklu ayakkabılarla dolaşan Yeliz hem estetik beklentileri yerine getiren hem de geleneksel kadınlık normlarına uyan bir temsil sunmaktadır. Bu yönüyle karakterin evdeki konumlanışı, mekânla kurulan ilişkinin yalnızca fiziksel değil, kültürel kodlarla örülü olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Yeliz karakterinin konumlandığı salon ve çevresindeki dekoratif öğeler, anlatının ideolojik alt katmanlarına dair ipuçları sunmakta, karakterin toplumsal rolüyle mekânsal yerleşim arasında doğrudan bir bağ kurmaktadır.



Görsel 1-2: Yeliz’in salonundan görseller

Eco'nun yaklaşımıyla değerlendirildiğinde Yeliz'in salonunda yer alan yemek masası, düz anlamıyla yeme içme işlevine sahipken, yan anlam düzleminde hem aile birliğinin hem de gösterişin mekânsal bir temsiline dönüşmektedir.

Filmde, estetik ve maddi öğelerle kurulan düzen, yalnızca görsel bir tercihi değil, aynı zamanda statüye ve itibara dayalı bir kimlik inşasını da yansıtmaktadır. Bu bağlamda, Yeliz'in mekânsal tercihlerinde geleneksel aile yapısına bağlılık ile gösterişçi tüketim alışkanlıklarının iç içe geçtiği gözlemlenmektedir. Karakterin, kardeşi Ahmet'in yaşamına olan bağımlılığı, ev içindeki konumlanışında da belirleyici olmuştur. Yeliz'in anlatı boyunca sıklıkla evde yer alması ve planlarını bu mekânda tasarlaması, mekânın yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda kontrol ve aidiyetin kurulduğu bir temsil düzlemi olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Yeliz ile Deniz'in tanışma sahnesinin ardından gelen banyo sekansı, karakterin ruhsal kırılmasını görünür kılan dramatik bir sahne olarak dikkat çekmektedir. Kıyafetleriyle düşün altına giren Yeliz'in bu davranışı, mekânın sınırlarını aşan bir duygusal taşma hâlini temsil etmektedir. Hemen sonrasında odasında, bornozla geçmişe ait fotoğrafları incelerken gösterilen karakter hem fiziksel hem de duygusal olarak izole bir konumda sunulmakta, bu sahnelerde kullanılan oda ve banyo, işlevsel anlamlarının ötesine geçerek yalnızlık, kırılanlık ve bağımlılık gibi temaların taşıyıcısı hâline gelmektedir.



Görsel 3-4: Yeliz'in yatak odası ve evin banyosundan görseller

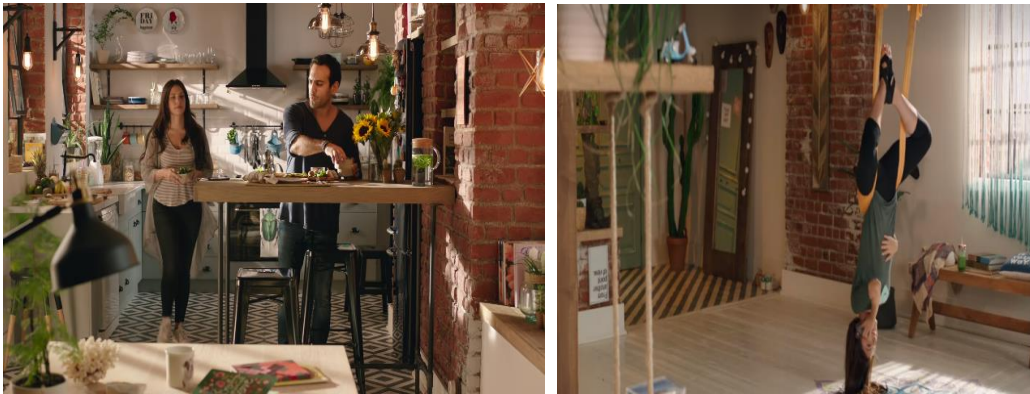
Yeliz ve arkadaşlarının sosyal yaşamları, büyük ölçüde kişisel bakımlarına verdikleri önem üzerinden şekillenmektedir. Güzelliğe atfedilen değerın öne çıkarıldığı bu temsil biçimi, kadın karakterlerin yüzeysel ilgilerle tanımlanmasına yol açmakta, özellikle Yeliz'in arkadaşlarının planlara tam anlamıyla dâhil olamaması, güzelliğe önem veren kadınların entelektüel yetersizlikle özdeşleştirilmesine zemin hazırlayan cinsiyetçi bir bakış açısını yeniden üretmektedir. Filmde spa sahnesinde Yeliz ve arkadaşlarının, küçük bir havuz içerisinde sürdürdükleri sohbet ve Deniz'i Ahmet'ten ayırmaya yönelik planları, karakterlerin mekânla olan ilişkisini de açığa çıkarmaktadır. Bu sahnede kullanılan aksesuarlar (çiçekli boneler, süslemeler ve hizmet veren yabancı uyruklu çalışan) sınıfsal ayrıcalıkları ve gösteriş odaklı yaşam biçimini görünür kılmaktadır. Havuz, düz anlamda bir rahatlama ve bakım mekânı iken, yan anlamda, tüketim kültürünün ve toplumsal statü arzusunun temsili olarak yapılandırılmaktadır.



Görsel 5: Yeliz ve arkadaşlarının güzellik rutinlerine dair görsel

Yeliz'in dönüşüm süreci, erkek karakter Francisco ile kurduğu etkileşim üzerinden başlatılmaktadır. İkilin birlikte yemek yediği restoran, yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda sosyal statü ve beğeni düzeyini temsil eden kültürel bir uzam olarak kurgulanmıştır. Francisco'nun Yeliz'e sürekli iltifat etmesi ve onun rujunu silmesi, kadın kimliğinin erkek bakışına göre şekillendirildiği bir temsil üretmektedir. Yeliz'in ilk kez "her şeyi güzelleştirme arzusu"nu dile getirmesi, karakterin içsel yönünün ancak bir erkek aracılığıyla görünür kılındığını göstermektedir. Bu sahneyle paralel kurgu içinde sunulan Deniz'in proje anlatısı, toplumsal cinsiyet rollerinin öğretilmişliğine ve dönüşebilirliğine odaklanmaktadır. Prenses anlatısının eleştirildiği bu bölümde, Yeliz'in temsil ettiği geleneksel kadınlık imgesi sorgulanmakta, kadınların güçlü ve bağımsız bireyler olarak yetiştirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Böylece film, anlatı ve mekân düzeyinde toplumsal cinsiyet temsillerini eş zamanlı olarak çözümlenmeye açmaktadır.

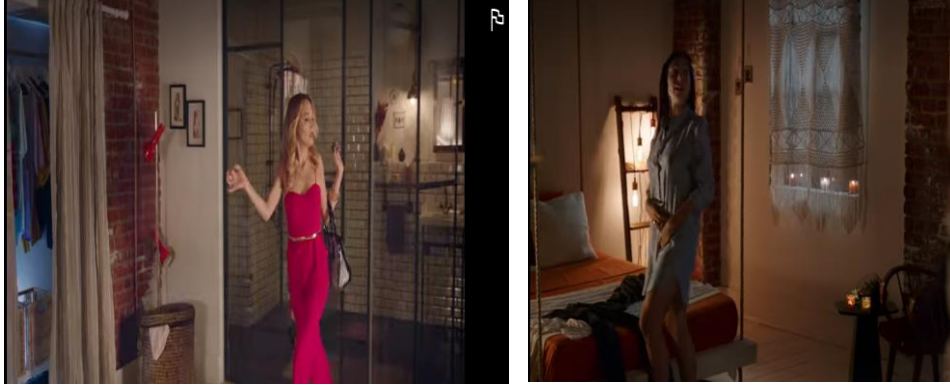
Deniz ise, otuzlu yaşlarında, bir reklam ajansında çalışan ve aynı zamanda yoga eğitmenliği yapan, bağımsız ve çok yönlü bir kadın karakter olarak sunulmaktadır. Modern yaşam pratiklerini benimseyen bu karakterin mekânsal temsili de benzer şekilde çağdaş ve işlevsel bir estetikle biçimlendirilmiştir. Deniz'in evi, açık planlı, duvar ve kapılarla bölünmemiş alanlardan oluşan, minimal tasarımıyla dikkat çeken bir mekân olarak yapılandırılmıştır. Salonun ortasında yer alan yoga hamağı, düz anlamının ötesinde, beden ve zihin esnekliğini temsil eden kültürel bir göstergeye dönüşmektedir. Aynı zamanda bu nesne, karakterin ait olduğu sosyal sınıfa ve yaşam tarzına ilişkin ipuçları sunmaktadır. Film boyunca hem kamusal hem de özel alanlarda yer alan Deniz'in, abartıdan uzak doğal bir görünüme sahip olması, onun modern birey temsiline uygun biçimde konumlandırıldığını göstermektedir.



Görsel 6-7: Deniz'in evine ait görseller

Deniz'in özel yaşamına ait mekânı, geleneksel konut tipolojilerinin aksine, bölünmemiş ve bütüncül bir yerleşim düzeniyle dikkat çekmektedir. Yatak odasında duvarla ayrılmak yerine şeffaf bir

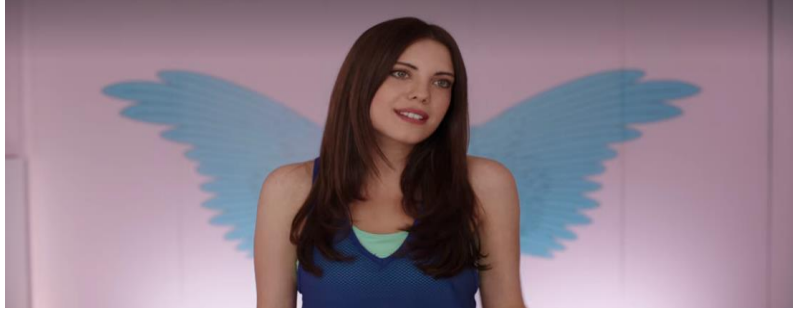
camla tanımlanmış banyonun varlığı, mahremiyetin klasik sınırlarını belirsizleştirirken, bireysel yaşam tarzının mekânsal bir izdüşümünü oluşturmaktadır. Kıyafet dolabı yerine yarı açık bir perde ile ayrılan giyinme bölümü ve tavana iplere tutturulmuş yatak gibi unsurlar, standart dışı, özne merkezli bir iç mimari anlayışını yansıtmaktadır. Bu mekânsal düzenleme, kadınların geleneksel ev kurgusunda karşılaştıkları sınırlandırılmış mahremiyet anlayışına karşılık, bireysel tercihlerle şekillenen, özgürleşmiş bir yaşam alanı sunmaktadır.



Görsel 8-9: Deniz'in yatak odasından görseller

Deniz'in çalıştığı reklam ajansı, tıpkı özel yaşam alanı gibi, geleneksel mekânsal hiyerarşilerden uzak, açık planlı yapısıyla dikkat çekmektedir. Kapalı bölmelerin ve otoriter düzenlemelerin yokluğu, bireysel ifade ve eşitlikçi etkileşimi önceleyen bir mekânsal kurgu oluşturmaktadır. Kadın çalışanların yoğunluğu ve ajansın kadın bir yönetici tarafından idare edilmesi, kamusal alandaki kadın temsiline ilişkin alternatif bir model sunmaktadır. Bununla birlikte patron figürünün maskülen tavrı ve evliliğe dair ima yoluyla yapılan eleştirisi, kadınların profesyonel yaşamda hâlen geleneksel normlara göre değerlendirildiğine işaret etmektedir. Öte yandan ofise prenses kostümüyle gelen bir çocuğun, evlilik ve temizlik gibi rollerle özdeşleştirilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin erken yaşta içselleştirildiğini açığa çıkarmakta, annesinin "kirli olursa sevilmeyeceği" yönündeki ifadesi, bu kalıpların ebeveynlik üzerinden yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu bağlamda sahneyi, Colette Dowling'in (2022) "*Cinderella Kompleksi*" kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Deniz'in tahtaya "prens" yazarak projeyi bu tema etrafında yeniden yapılandırması ise, öz yeterliliğe dayalı alternatif bir kadınlık temsilini görünür kılmaktadır. Tüm bu sahnelerde, sinemasal mekân yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik anlamlarla örülü bir temsil düzlemine dönüşmektedir.

Deniz'in yoga eğitmenliği yapması, onun yaşam pratiğine ve kimlik kurgusuna dair anlamlı bir göstergedir. Duman ve Koca'nın (2020) belirttiği üzere, yoga pratiği günümüzde çoğunlukla iyi eğitimli ve orta sınıf kadınlarla özdeşleştirilmekte, böylece kadınsılıkla ilişkilendirilen bir alan hâline gelmektedir. Filmde Deniz'in yoga dersini verirken kanatlar önünde konumlandırılması, Eco'nun göstergebilimsel yaklaşımı çerçevesinde, fiziksel bir nesnenin (kanat) kültürel anlamlarla yüklenerek "melek gibi" bir kadın temsilini kurduğunu göstermektedir. Deniz'in hem özel hem kamusal mekânlarda aktif olarak yer alması, ataerkil toplum yapısının çizdiği sınırların dışında konumlanan bir kadın özneye işaret etmektedir. Ev, ofis, kafe ve yoga stüdyosu gibi mekânlar, yalnızca anlatının geçtiği zemin değil, aynı zamanda sosyalleşme, üretkenlik ve öznel görünürlük alanları olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda film, sinemasal mekânlar aracılığıyla kadın kimliğinin nasıl kurulduğuna dair çok katmanlı bir temsil sunmaktadır.



Görsel 10: Deniz'in yoga salonunda kuşkanatlarıyla çerçvelendiği görsel

Kadın bedeni, toplumsal normların ve kültürel kodların biçimlendirdiği bir temsil alanı olarak işlev görmektedir. Okur'un (2023, s.37) belirttiği gibi beden bilgisi, zihin/beden, kamusal/özel ve kültür/doğa gibi ikilikler aracılığıyla üretilmekte, bu üretim süreci, toplumsal cinsiyetin sınırlarını hem kurmakta hem de sorgulatmaktadır. Bu çerçevede güzellik, kadınlar için toplumsal kabulün ölçütü hâline gelirken, ataerkil estetik normların yeniden üretildiği bir araç işlevi de görmektedir. Filmde Yeliz ve Deniz karakterleri arasındaki bedensel farklılıklar, bu normların nasıl işlediğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Yeliz'in estetik müdahalelerle şekillenmiş görünümü ve bu durumu bir üstünlük göstergesi olarak kullanması, kadına dayatılan güzellik ideallerinin nasıl içselleştirildiğini yansıtmaktadır. Deniz'in doğal görünümü ise, bu ideallere karşı konumlanan alternatif bir kadınlık biçimini temsil etmektedir. Yeliz'in Deniz'i küçümseyen tavırları, beden üzerinden kurulan kadınlar arası hiyerarşinin görsel ifadesidir. Bu gerilim, yalnızca bedenle değil, kadınların konumlandığı mekânlar ve bu mekânlardaki nesne düzenlemeleri üzerinden de inşa edilmektedir. Film, sinemasal mekânı yalnızca fiziksel bir arka plan olarak değil, karakterlerin ideolojik ve kültürel farklılıklarını görünür kılan çok katmanlı bir gösterge dizgesi olarak yapılandırmaktadır. Böylece mekân, karakterler arası çatışmanın çözümlenmesine katkı sunan anlamlı bir düzlem hâline gelmektedir. Öte yandan film, kadınlar arası ilişkiyi yalnızca rekabetle sınırlamamakta, Deniz'in işini kurtarma sürecinde kadın karakterlerin birlikte hareket etmeleri, dayanışma olasılığına da işaret etmektedir. Bu durum, sinemasal mekânın sadece çatışmanın değil, ortaklaşmanın da sahnesi olabileceğini göstermektedir. Böylece film, kadın temsillerini toplumsal cinsiyet rollerinin hem yeniden üretildiği hem de dönüştürülebildiği mekânlar üzerinden tartışmaya açmaktadır.

Film boyunca kadın karakterlerin mekânsal konumlanması ve bu mekânlar içindeki hareket biçimleri, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin izlerini taşımaktadır. Özel ve kamusal alan karşıtlığı, yalnızca kadın ve erkek arasında değil, farklı toplumsal kimliklere sahip kadınlar arasında da mekânsal ve deneyimsel farklılaşmayı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda, Yeliz ve Deniz'in aynı mekânda buldukları sahneler, temsil edilen kadınlık formlarını karşılaştırmak açısından önem taşımaktadır. Ahmet'in, Deniz'e evlenme teklifini sinema salonu gibi kamusal bir alanda gerçekleştirmesi, evliliğin yalnızca özel bir ilişki biçimi değil, aynı zamanda toplumsal olarak onaylanan bir kurum olduğunu vurgulamaktadır. Bu sahnede yüzük, düz anlamının ötesinde, evlilik kurumuna dair bir sosyal bildirim aracı olarak kullanılmaktadır. Kamusal mekânda takılan yüzük, bireysel bir bağlılık ifadesinden çok, toplumsal statü ve kurumsal aidiyetin göstergesi hâline gelmektedir.



Görsel 11: Ahmet'in Deniz'e evlenme teklif ettiği sahne

Yeliz ile Deniz'in aynı mekânda buldukları sahnelerde, kadınlar arası güç mücadelesi açık biçimde gözlemlenmektedir. Özellikle ilk karşılaşma sahnesinde Yeliz'in, Deniz'i görmezden gelmesi ve ardından arabanın ön koltuğuna oturma konusunda yaşanan gerilim, bu mücadelenin fiziksel mekâna da yansıdığını göstermektedir. Yeliz, ön koltuğa oturarak görünür bir üstünlük kurmayı başarmaktadır. Arabanın ön koltuğu, düz anlamda bir ulaşım aracındaki oturma alanı iken, yan anlam düzeyinde kişiler arası hiyerarşiyi temsil eden bir göstergeye dönüşmektedir. Bu gösterge, özellikle kadınlar arası iktidar ilişkilerinde belirginlik kazanırken, geleneksel aile yapısı içinde Yeliz için bir güç alanına işaret etmektedir. Deniz açısından ikincil görünen bu alan, Yeliz için statüsel bir önem taşımaktadır. Ancak ailede erkek figürlerinin devreye girmesiyle bu hiyerarşi, kadınların aleyhine dönüşmekte, kadın karakterler iktidar ilişkilerinde geri plana itilmektedir.



Görsel 12-13: Arabanın ön koltuğunun farklı sahnelerdeki görseli

Deniz'in evinde geçen sahnede, kadın karakterler arasındaki kültürel farklılıkların, mekânsal göstergeler üzerinden temsil edildiği görülmektedir. Yeliz ve arkadaşları tarafından çantalarında getirilen topuklu terlikler, yalnızca bir giyim nesnesi olarak değil, aynı zamanda gösterişçi tüketim kültürünün ve geleneksel kadınlık anlayışının simgesel bir uzantısı olarak kullanılmaktadır. Mekânda zigon sehpa ya da kristal objelerin bulunmayışı, bu estetik ayrımın nesnelere aracılığıyla vurgulandığını ve kadın karakterler arasındaki gerilimin bu temsiller üzerinden yapıldığını göstermektedir. Bu karşılaşma sırasında yaşanan çatışma, mekânın kültürel kodları taşıyan bir temsil alanı olarak işlev gördüğünü açığa çıkarmaktadır. Ancak gevşetici bir içecek sonrasında kurulan geçici uzlaşma, ortak bir iletişim zemininin mümkün olduğuna dair imgesel bir öneri sunmaktadır. Bu sahnede Yeliz'in, halüsinasyon aracılığıyla anne ve babasını görmesi ise, Ahmet'e yönelik aşırı korumacı tutumunun geçmişe dayalı travmatik bir bağlamla açıklanabileceğini düşündürmektedir.

Deniz'in yaşam alanında geçen kız isteme sahnesi, modern bir mekân düzeni içerisinde geleneksel toplumsal kodların sürdürüldüğü bir temsile dönüşmektedir. Deniz'in ayakta, aile büyüklerinin ise oturur biçimde konumlandırılması, mekânsal hiyerarşinin toplumsal cinsiyet rolleriyle örtüştüğünü göstermektedir. Anne ve babası arasındaki diyalogda, Deniz'in güzelliğinin annesinden, zekâsının ise babasından geldiği ifade edilerek geleneksel cinsiyetçi atflar yeniden üretilmektedir. Annenin kariyer uyarısı dahi, kadının yaşam tercihleri üzerindeki ataerkil yönlendirmelerin izlerini taşımaktadır. Böylece modern mekânda geçen bu sahnede, geleneksel değerlerin mekân aracılığıyla yeniden üretildiği görülmektedir. Bu temsilde olduğu gibi, film boyunca mekânlar yalnızca fiziksel arka planlar değil, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, kültürel değerlerin ve iktidar örüntülerinin görselleştirildiği ideolojik anlatı alanları olarak işlevlendirilmiştir.



Görsel 14: Deniz'in evinde isteme törenine dair görsel

Filmde kadınlar arası dayanışmanın küçük jestlerle kurulduğu sahnelerden biri, Yeliz'in geçirdiği dönüşüm sürecine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Francisco ile yaşadığı etkileşimin ardından Deniz'in evine giden Yeliz, burada ilk kez duygularını ifade etme yönünde cesaretlendirilir. Yeliz'in geçmiş deneyimlerine dair paylaşımları, karakterin toplumsal ve psikolojik koşullarla şekillenen kadınlık performansının arka planını ima eder niteliktedir. Ancak bu bağlam, filmde dolaylı biçimde aktarılmaktadır. Sahne boyunca Yeliz'in Deniz'in sade kıyafetlerini giymesi, onunla teraryum yapması ve projeye katkıda bulunması, kadınlar arasında gelişen güven ilişkisini ve duygusal yakınlaşmayı görünür kılar. Düz anlamıyla işlevsel bir öge olan mutfak masası, yan anlam düzeyinde ise birlikte üretimin ve dayanışmanın gerçekleştiği bir mekân olarak kodlanmakta ve toplumsal gerçekliğe ve kültürel değerlere uygun bir temsil içermektedir. Bu sahne, karakterler arası ilişkinin yalnızca diyaloglarla değil, bedenlerin ve nesnelerin ortak eylem içinde bulunduğu mekânsal bağlamlarla da kurulduğuna işaret etmektedir.

Yeliz'in, Deniz'in evindeki bir fotoğraf aracılığıyla Ahmet'in kendisine yalan söylediğini fark etmesi, kadınlar arasındaki yakınlaşmanın ani bir kopuşla sonuçlanmasına neden olur. Bu kopuşun hemen ardından, Deniz'in hazırladığı reklam projesinin Yeliz tarafından gizlice değiştirilmesi ve müstehcen içerikli hâle getirilmesi, kadınlar arası rekabetin, dayanışma potansiyelini bastıran kırılğan doğasına işaret etmektedir. Söz konusu müdahale, kadın ilişkilerinin irrasyonel ve öngörülemez davranış kalıplarıyla temsil edildiği toplumsal cinsiyet klişelerini yeniden üretmektedir. Yeliz'in Deniz'in evini dağıtmasının ardından yaşadığı pişmanlık, karakterin dönüşüm sürecine işaret etmektedir. Ahmet'i kaybetme korkusuyla Deniz'in kapısını çalan Yeliz, içeriden dinlenir ancak içeri alınmaz. Kapı önünde yapılan konuşmada Yeliz, kıskançlıklarını, kardeşini paylaşamama duygusunu, işsizlik nedeniyle hissettiği yetersizliği ve geçmişte yaşadığı aldatılma deneyiminin karakterine etkisini dile getirmekte, kendisinin de bir zamanlar Deniz gibi olduğunu ifade ederek geçmişteki benliğiyle bağ

kurmaya çalışmaktadır. Sahnedeki “kapı”, mimari işlevinin ötesinde, içerideki modern ve bireysel yaşamı temsil eden Deniz ile dışarıda kalan geleneksel yapının taşıyıcısı Yeliz arasında bir eşik mekânı olarak işlev kazanmaktadır. Bu mekân, karakterler arası dönüşümün ve toplumsal kodlarla örülü sınırların hem simgesel hem duygusal düzeyde görünür kılındığı bir geçiş alanı olarak kurgulanmaktadır.

Francisco’nun yanındaki “meçhul güzel”in kız kardeşi olduğunu öğrenen Yeliz, hayal kırıklığına uğrar ve yaşadığı duygusal yıkımı bastırmak amacıyla kendini işe vermeye çalışır. Bu süreçte, Deniz’in işine geri dönebilmesi için hazırlanan projeyi yeniden canlandırmak üzere inisiyatif alan Yeliz’in öncülüğünde kadın karakterler bir araya gelir. Film çekimi için kostümler dikilir, kumaşlar seçilir ve kolektif bir üretim süreci başlatılır. Çalışmaların ilk kısmı Deniz’in, devamı ise Yeliz’in evinde gerçekleşir. Bu değişimi, yalnızca fiziksel bir mekân değişikliği değil, aynı zamanda Yeliz’in karakterinde yaşanan dönüşümün de görsel bir ifadesi olarak değerlendirmek mümkündür. Abartılı dış görünümünü geride bırakan Yeliz, sadeleşmiş haliyle evini dayanışma alanına dönüştürmüştür. Bu sahnelerde mekân, bireysel çatışmaların ötesine geçilerek kadın öznesinin üretim ve birliktelik deneyimi yaşadığı bir ortak alan hâline gelmektedir.



Görsel 15-16: Yeliz ve Deniz’in evi

Deniz’in projesi kapsamında çekilen filmde, kadın mimar, doktor ve polis figürleri prenses kostümleriyle çerçevelenmektedir. Prenselerin her şeyi başarabileceğini dile getiren müzik eşliğinde sunulan bu sahne, kadına yönelik geleneksel temsilleri tersine çevirmek yerine, yüzeysel bir eşitlik mesajı vermektedir. Ataerkil yapılar görmezden gelinerek, kadının toplumsal konumunun yalnızca bireysel iradeye bağlı olduğu ima edilmektedir. Filmin tamamlanmasının ardından, Yeliz önderliğinde kadınlar projeyi sunmak üzere holdinge gider. Söz konusu sahne, kadınların mekânla kurduğu ilişkinin değişebilirliğini vurgulamaktadır. Daha önce Deniz’in kolayca erişebildiği holding mekânı, işten çıkarılmasının ardından girişine engel konulan bir alana dönüşür. Toplantı odasında projeyi sunarak patronu ikna eden kadınlar, dayanışma sayesinde başarıya ulaşmıştır. Bu bölüm, yaş, sınıf ya da statü fark etmeksizin kadın dayanışmasının dönüştürücü gücünü ön plana çıkarmaktadır.

Finale doğru, erkek karakterler dışarıda beklerken, Francisco’nun Yeliz’i kırmızı arabayla almaya gelişi, geleneksel romantik kurtarıcı figürünü çağırıştırır. Francisco’nun yedi kız kardeşi olduğunu öğrenen Yeliz’in endişelenmesi, geleneksel aile yapılarında kadınlar arası rekabetin tekrar üretildiğine işaret etmektedir. Film boyunca Yeliz’in ev içindeki histerik temsili, zamanla kamusal alana daha dengeli bir biçimde dâhil olan bir kimliğe evrilmiştir. Ancak bu dönüşüm, finalde geleneksel aile yapısı içerisine yeniden yerleştirilerek sınırlandırılır. Bu bağlamda film, dönüşüm hikâyesi sunuyor gibi görünse de nihayetinde kadınların yeniden aile kurumu içerisinde konumlandırılmasıyla ataerkil kodları yeniden üretir. Sançar’ın (2014) belirttiği gibi, Türkiye’deki modernleşme süreci “aile odaklı muhafazakâr bir

modernleşme” modeliyle şekillenmiş ve kadın haklarını modern kamu alanını düzenleyen bir ideolojik araç olarak değerlendirmiştir. Deniz ve Yeliz’in farklı yönelimlerine rağmen aile kurumu etrafında uzlaşmaları, bu ideolojik çerçevenin güncel sinemasal bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Popüler Türk sinemasında geniş kitlelere hitap eden anlatılar, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden üretildiği alanlar olarak işlev görmektedir. “*Görümce*” filmi özelinde yürütülen bu çalışmada, sinemasal mekânların yalnızca anlatıların fiziksel zeminini oluşturmadığı, aynı zamanda toplumsal normların, kültürel kodların ve ideolojik yapıların görselleştirildiği birer temsil alanına dönüştüğü ortaya konmuştur. Filmde, ev, işyeri, otomobil, kapı önü gibi gündelik yaşamın sıradan mekânları, hem kadın karakterler arasındaki güç ilişkilerini hem de ataerkil düzenin sürekliliğini yeniden üretmektedir.

Çalışmanın bulguları, özellikle kadınlar arası ilişkilere dair temsil biçimlerinin, mekânın anlam dünyasıyla doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Deniz ve Yeliz karakterleri arasındaki çatışmaların merkezinde yer alan mekânsal göstergeler (örneğin arabanın ön koltuğu, mutfak masası ya da salonun iç düzeni) toplumsal cinsiyet temelli iktidar ilişkilerini somutlaştırmakta, aynı zamanda izleyicinin kültürel belleğinde yerleşik normlara yaslanarak anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda film, kadın karakterleri birbirine rakip kılarken, dayanışma ve dönüşüm sahnelerinde de mekânsal örgütlenmeyi ideolojik söylemlerle örmektedir.

Eco’nun (Erkman, 1987) göstergebilimsel yaklaşımı çerçevesinde değerlendirildiğinde, filmdeki mimari ve işlevsel mekânlar, çift anlamlı yapılarıyla yalnızca fiziksel değil, kültürel ve toplumsal kodların da taşıyıcısı konumundadır. Bir mekânın düz anlamı işlevsel kullanımıyken, yan anlamı o mekâna atfedilen ideolojik çağrışımlar üzerinden inşa edilmektedir. “*Görümce*” filmi bu ikili anlam sistematığı üzerinden değerlendirildiğinde, kadın temsillerinin modernlik, geleneksellik ve toplumsal cinsiyet rolleriyle nasıl örüldüğü açık biçimde görünür hâle gelmektedir.

Kadın karakterlerin içsel dönüşümleriyle paralel ilerleyen mekânsal dönüşüm, sinemasal anlatının sadece bireysel değişim hikâyesi sunmadığını, aynı zamanda bu değişimi normatif bir çerçevede yeniden hizaya soktuğunu göstermektedir. Yeliz karakterinin film boyunca geçirdiği dönüşüm, başta dışlayıcı ve tahakkümcü bir kadın iken, ev içi ilişkiler ve kamusal alana katılım süreçlerinde "uyumlu" bir figüre evrilmesiyle sonuçlanmaktadır. Ancak bu dönüşüm, özgürleştirici bir çizgiden ziyade, geleneksel aile düzenine eklenen yeni bir “kadınlık” formunu meşrulaştırmaktadır. Bu yönüyle film, modern görünen mekânların dahi geleneksel cinsiyet rejimlerine hizmet edebileceğini, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin yalnızca temsille değil, temsili mümkün kılan mekânsal kodlarla da yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla “*Görümce*” adlı filmi yüzeyde modernleşmiş, ancak özünde ataerkil değerleri sürdürme eğiliminde olan popüler sinema örneklerinden biri olarak değerlendirmek mümkündür. Çalışma, mekân temelli çözümlerinin popüler sinema eleştirisinde açılıcı bir rol üstlenebileceğini ve toplumsal cinsiyet tartışmalarına özgün katkılar sunabileceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Alkan Korkmaz, S., & Allmer, A. (2000). Mekânın DNA’sı: Toplumsal Cinsiyetin Mekânsal Kalıplarının Sorgulanması. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 14(1), 107-133.

Baruönü, K. (Yönetmen). (2016). Akpınar, N. (Yapımcı). Özyay, G. (Senarist). *Görümce* (Film). BKM Film.

- Beşışık, G. (2013). *Sinema Ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı* (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Bondanella, P. (2016). İtalyan Yeni Gerçekçiliği. In L. Badley, R. B. Palmer, & S. J. Schneider (Eds.), *Dünya Sinemasında Akımlar* (pp. 61–78). Doruk Yayınları.
- Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 7–37.
- Dowling, C. (2022). *Sindirella Kompleksi: Çağdaş Kadının Bağımsızlık Korkusu* (S. Budak, Trans.). Afrika Yayınları.
- Duman, Ö., & Koca, C. (2020). Modern Yoganın Analizi: Cinsiyetlendirilmiş Bir Sosyal Alan. *Fe Dergi*, 12(2), 59–73. <https://doi.org/10.46655/federgi.842925>
- Eğilli, B. (2010). *Bir Sinema Akımı Olarak Alman Dışavurumculuğu ve Toplumsal Kökenlerinin incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. Alan Yayıncılık.
- Kale, E. (2018). Yeni Türk Sinemasında Anlatı Bağlamında Sinemasal Bir Mekân Olarak Taşra: *Bir Zamanlar Anadolu'da* örneği. *Turkish Studies Social Sciences*, 13(10), 857–874.
- 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.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, Trans.). Sel Yayıncılık.
- Neupert, R. (2016). Fransız Yeni Dalgası. In L. Badley, R. B. Palmer, & S. J. Schneider (Eds.), *Dünya Sinemasında Akımlar* (pp. 79–97). Doruk Yayınları.
- Okur, M. (2023). *Beden, Cinsiyet Ve Mekân*. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 22–43.
- Özçınar, M. (2010). *Sinematografik Zaman ve Mekân'ın Oluşumunda Felsefi Arka Plan* (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özden, Z. (2020). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İmge Yayınevi.
- Özkan, M. (2014). *Yaşanan Mekân: Mimari Program ile Gündelik Yaşam Pratikleri Çakışmaları* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Parkan, M. (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Yazılama Yayınevi.
- Rifat, M. (1998). *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*. Düzlem Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *Modernleşmenin Cinsiyeti: Erkekler Devlet Kurar, Kadınlar Aile*. İletişim Yayınları.
- Selvitop, S. S. (2017). *Sinemada Kurgusal Mekân Oluşumu ve Yaratılan Mekânların Resimsel Estetiği* (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Sözen, M. F. (2008). Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 1(2), 91–107.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.

Tüzün, S. (2008). *Türk Sinemasında Mekân: Tek Mekânda Geçen Filmler* (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi.

Görsel Kaynakça

Görsel 1-2: Yeliz'in salonundan görseller

Görsel 3-4: Yeliz'in yatak odası ve evin banyosundan görseller

Görsel 5: Yeliz ve arkadaşlarının güzellik rutinlerine dair görsel

Görsel 6-7: Deniz'in evine ait görseller

Görsel 8-9: Deniz'in yatak odasından görseller

Görsel 10: Deniz'in yoga salonunda kuşkanatlarıyla çerçeveslendiği görsel

Görsel 11: Ahmet'in Deniz'e evlenme teklif ettiği sahne

Görsel 12-13: Arabanın ön koltuğunun farklı sahnelerdeki görseli

Görsel 14: Deniz'in evinde isteme törenine dair görsel

Görsel 15-16: Yeliz ve Deniz'in evi

MUKADDERAT (2024) FİLMİNDE GELENEKSEL AİLE YAPISI VE DÖNÜŞÜMÜNÜN SORGULANMASI

Elif KAVAK¹

Giriş

Sinema, toplumsal dönüşüm süreçlerinin yansıtılmasında en etkili ve en güçlü sanat dallarından biridir. Özellikle aile, toplumsal cinsiyet, kadın ve çocuk temsilleri gibi temalar hem toplumsal normların yeniden üretildiği hem de bu normlara yönelik eleştirel ve dönüştürücü söylemlerin geliştirildiği ve bunların görünürlüğünün ön planda olduğu alanlardır. Sosyolojik çözümler açısından sinema toplumsal dinamikleri ve dönüşüm süreçlerini anlamada önemli bir kaynak niteliği taşır. Filmlerdeki alt metinler, temalar ve anlatılar, birey-toplum etkileşimini görünür kılarken, kültürel ve ideolojik yapıların yeniden üretimine dair önemli veriler sunar (Çapçioğlu & Yıldırım, 2025, s. 114)

1980 darbesinin ardından Türkiye’de kadın hareketlerinin güçlenmesi ve çok sayıda kadın derneğinin kurulmasıyla birlikte, Türk sinemasında da “kadın filmleri” olarak nitelendirilebilecek yapımlar üretilmeye başlanmıştır. Bu filmler, önceki dönemlerde erkek bakışının ve üstünlüğünün belirleyici olduğu anlatıların aksine, farklı kadın temsillerine ve kadınların öznel deneyimlerine odaklanmıştır (Işıklar, 2014, s. 298).

Türk Sinemasındaki kadın merkezli anlatıların ve farklı kadın temsillerinin sunulduğu filmlerin niceliksel olarak çoğalmasıyla patriyarkal yapıya ait sinemasal sorgulamalarında arttığı söylenebilir. Bu bağlamda Nadim Güç’ün *Mukadderat* (2024) filmi, taşra toplumunda kök salmış geleneksel aile yapısını ve bu yapının kadın kimliği üzerindeki belirleyici etkilerin ve dönüşümünü derinlemesine irdeleyen özgün bir anlatı olarak öne çıkar. Film hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yaşanan dönüşüm süreçlerini, kadınların gündelik yaşam deneyimleri aracılığıyla görünür kılarak, ataerkil düzenin dayattığı roller ile kadınların özgürleşme arayışları arasındaki gerilimi sinematik bir dille aktarır. Bu yönüyle *Mukadderat*, taşra mekânının daraltıcı toplumsal normlarını ve aile kurumunun kadın üzerindeki denetim biçimlerini sorgulayan modern bir kadın anlatı geleneğinin devamı niteliğindedir.

Nadim Güç’ün sinema dili, yerel ile evrensel olanı buluşturup birleştirme biçimi açısından da dikkat çekicidir. Yönetmen, taşranın kapalı sosyal yapısını ve gündelik yaşamın içindeki görünmez baskı mekanizmalarını merkeze alarak, bireyin varoluş mücadelesini toplumsal normlarla ilişkilendirir. Filmdeki Sultan karakteri, hem “anne” hem “dul” hem de “kadın” kimlikleri arasında sıkışmış bir figür olarak karşımıza çıkar. Kocasının ölümünün ardından Sultan’ın yeniden evlenme isteği, toplumun geleneksel değerleriyle çatışarak, kadınların arzularının toplumsal kabul alanının ne denli dar olduğunu gözler önüne serer. Sultan’ın ekonomik olarak ayakta kalma çabası, toplumsal cinsiyet rollerinin kadına yüklediği “fedakâr” ve “sessiz kadın” figürün sınırlarını zorlar. Bu bağlamda film, kadının özneleşme sürecini hem duygusal hem de ekonomik bir dönüşüm olarak ele alır. Sinema gibi görsel sanatlar kadın ve erkeğin toplumsal rol ve kimliğini üretip bu rol ve kimliğin yaygınlaşarak toplumsal belleğe kazınmasını sağlar. Sinemadaki kadın ve erkek imgelerine bakılarak kadın ve erkeğin toplumsal yapı içerisindeki konumu hakkında da bilgi sahibi olunabilmektedir (Öztürk & Akbulut, 2022, s. 1047).

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema ABD, E-posta: ozturkelif01@gmail.com  <https://orcid.org/0009-0008-9084-8203>

Özellikle kadın imgelerinin konumlandırılma şekli, feminist film teorisinin temel tartışma alanlarıyla da yakından ilişkilidir. Kadın temsillerinin bu şekilde yeniden tanımlanması, feminist film teorisinin temel tartışma alanlarıyla da yakından ilişkilidir. Laura Mulvey'in (1975) geliştirdiği "eril bakış" kavramı, sinemada kadının nasıl nesneleştirildiğini ve erkek öznenin bakışına göre konumlandırıldığını açıklarken, *Mukadderat* bu bakışı tersine çevirmeye çalışan bir anlatı kurar. Filmde kamera, kadın karakterleri arzunun değil deneyimin, mağduriyetin değil direnişin ve özgürleşmenin öznesi olarak temsil eder. Böylece patriyarkal anlatım dilinin dışında, alternatif bir kadın bakışı oluşturulur. Judith Butler'ın (1990) toplumsal cinsiyetin "inşa edilen" bir kategori olduğunu ileri süren kuramı da bu noktada anlamlıdır. Butler'a göre toplumsal cinsiyet, biyolojik bir zorunluluktan çok, tekrar eden davranış kalıplarıyla üretilen bir performanstır. Sultan karakterinin bu kalıpları sorgulaması ve kırmaya çalışması, Butler'ın performatiflik kavramıyla örtüşür. Aynı zamanda film, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ekonomik ve mekânsal boyutlarına da dikkat çeker. Reyhan karakterinin mirastan erkek kardeşine kıyasla daha az pay alması, mülkiyetin cinsiyet temelli dağılımını ve ekonomik eşitsizliği görünür kılar. Bu durum, Pierre Bourdieu'nün (2001) "erkek egemenliğinin sembolik şiddeti" olarak tanımladığı yapısal eşitsizliğin sinemasal bir temsili olarak da okunabilir. Dolayısıyla *Mukadderat*, sadece bireysel bir özgürleşme öyküsü anlatmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal yapının ekonomik, kültürel ve ideolojik temellerini sorgulayan bir metin haline gelir. Taşra, filmde yalnızca bir arka plan değil, toplumsal ilişkilerin yeniden üretildiği ve dönüşümün en yavaş ama en derin yaşandığı bir mekân olarak konumlanır. Bu yönüyle taşra, kadın karakterlerin hem sınırlandığı hem de direniş geliştirdiği bir toplumsal temsil ve dönüşüm alanı olarak işlev görür. Sultan'ın pansiyon işletmesi, evin özel alanından kamusal alana taşan bir özgürleşme deneyimi olarak değerlendirilebilir. Bu deneyim, kadının hem ekonomik hem de sembolik düzlemde varlık göstermesini mümkün kılar. Dolayısıyla *Mukadderat*, kadınların sessiz dayanışmasıyla şekillenen yerel bir dönüşüm hikâyesini, ev içi sınırların ötesine taşır.

Amaç

Bu çalışma, *Mukadderat* filmi feminist film teorisi ve toplumsal cinsiyet kuramı perspektifinden analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, filmdeki karakterler, mekânlar ve anlatı yapısı üzerinden geleneksel aile kurumunun nasıl temsil edildiğini ve bu temsilin ne ölçüde dönüşüme uğradığını tartışmaktır. Filmde kadın karakterlerin özneleşme süreçleri, patriyarkal düzenin içindeki çatlakları açığa çıkaran bir direniş biçimi olarak ele alınacaktır. Bu bağlamda çalışma, Türk sinemasında kadının toplumsal konumuna ilişkin temsillerin nasıl evrildiğini göstermeyi ve *Mukadderat*'ın bu dönüşüm sürecindeki yerini belirlemeyi hedefler.

Önem

Bu çalışma, *Mukadderat* filmi feminist film teorisi ve toplumsal cinsiyet kuramı çerçevesinde ele alarak, Türk sinemasında kadın temsillerinin taşra bağlamında nasıl dönüştüğünü incelemesi bakımından önem taşımaktadır. Türkiye'de kadın merkezli sinema anlatıları çoğunlukla kentli kadın figürü üzerinden kurgulanırken, *Mukadderat* taşra kadınının toplumsal konumuna, direniş biçimlerine ve özneleşme sürecine odaklanarak özgün bir perspektif sunar. Bu yönüyle çalışma, ataerkil aile yapısının sinemasal temsillerine ilişkin eleştirel bir okuma geliştirmekte; toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel, ekonomik ve mekânsal düzeylerde nasıl yeniden üretildiğini görünür kılmaktadır. Ayrıca çalışma, kadın karakterlerin özneleşme deneyimlerini merkeze alarak, Türk sinemasında eril anlatı diline karşı alternatif bir temsil anlayışının imkânlarını tartışmaya açması bakımından da literatüre katkı sunmaktadır.

Yöntem

Bu çalışmanın temel araştırma sorusu, *Mukadderat* (2024) filminde geleneksel aile yapısının ve toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin hangi yönleriyle dönüşüme uğradığıdır. Bu sorular doğrultusunda bu çalışma, *Mukadderat* (2024) filmini toplumsal cinsiyet kuramları çerçevesinde incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı kapsamına giren nitel film çözümlemesi yöntemini benimsemektedir. Nitel film çözümlemesi, filmleri kültürel ve ideolojik anlamlar üreten metinler olarak ele alan yorumlayıcı bir yaklaşım olduğundan, araştırma betimleyici ve yorumlayıcı bir nitel desende yürütülmüştür. Çalışmanın kuramsal ve analitik çerçevesine uygun olarak tercih edilmiştir. Böke'nin (2009) de vurguladığı üzere nitel çözümleme, insan davranışlarını, toplumsal ilişkileri ve kültürel yapıları anlamlandırmaya yönelik yorumlayıcı bir metodolojik zemine sahiptir.

Araştırmanın birincil verisini film metni, ikincil verisini ise feminist film teorisi, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve taşra toplumu literatürü oluşturmaktadır. Film, üç aşamalı bir izleme süreciyle değerlendirilmiştir:

1. Genel anlatının belirlenmesi,
2. Sinemasal unsurların (kamera hareketleri, ışık, renk, mekân, müzik, karakter etkileşimleri) sistematik olarak kaydedilmesi,
3. Feminist kuramsal kavramlarla ilişkilendirilmiş ayrıntılı sahne çözümlemelerinin yapılması.

Sahneler tematik kategoriler (toplumsal cinsiyet rolleri, aile yapısı, kadın özneleşmesi, sembolik şiddet, taşra mekânı) doğrultusunda kodlanmış; kamera açıları, mekân sembolizmi ve işitsel unsurlar göstergebilimsel bir bakışla değerlendirilmiştir. Diyaloglar ve aile içi güç ilişkileri ise söylem analizi ilkeleri çerçevesinde incelenmiştir. Çözümleme sürecinde Mulvey'nin (1975) "eril bakış," Butler'ın (1990) toplumsal cinsiyet performativitesi ve Bourdieu'nün (2001) sembolik şiddet kavramları temel kuramsal referans noktaları olarak kullanılmıştır. Bu kavramlar, filmdeki toplumsal cinsiyet temsillerinin ve aile yapısının çözümlenmesinde analitik bir çerçeve sağlamıştır. Araştırmanın güvenilirliğini artırmak amacıyla film farklı zamanlarda birden fazla kez izlenmiş, tematik kodlama literatürle karşılaştırmalı biçimde yürütülmüş ve yorumların tekil sahneler yerine çoklu sahne örneklerine dayandırılmasına özen gösterilmiştir.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Feminist Film Kuramı ve Eril Bakış (Male Gaze)

Feminist film kuramı, 1970'lerden itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişen kadın hareketleriyle paralel olarak ortaya çıkmış; sinemadaki kadın temsillerini, anlatı yapısını ve bakış rejimini sorgulayan, aynı zamanda sinemanın toplumsal cinsiyet ideolojilerini yeniden üretme potansiyelini görünür kılan temel bir teori ve film eleştiri alanıdır (Smelik, 2008). Sinemanın toplumsal normların kodlandığı ve izleyiciye sunulduğu bir mecra olduğu göz önüne alınırsa, feminist film kuramının temel amacının, sinemadaki anlatı yapısında ve karakter temsillerindeki erkek egemen ideolojiyi nasıl yeniden ürettiğini açığa çıkarmaktır. Sinemadaki kadın temsilleri yalnızca estetik bir mesele değil, toplumsal yapıların oluşumu ve dönüşümü içinde bir araç olarak da görülebilir. Farklı dönemlerde feminist film kuramı üzerine çalışan kuramcılar, sinemadaki kadın temsillerini çözümlemek amacıyla çeşitli teoriler geliştirmiş, Feminist Film Pratiğine dair yeni yorumlar ortaya koymuşlardır. Bu süreçte, kadınların toplumsal dayanışmasının giderek güçlenmesiyle birlikte feminizm kavramı sinemada daha görünür ve somut biçimde ele alınmaya başlanmıştır (Özdemir, 2016, s. 71). Feminist film kuramı, 70'li yılların başı, 70'li yılların ortasından 80'li yılların başına, 80'li yılların

ortasından bugüne kadar üç farklı dönemden geçmiştir. Bu dönemler arasında 1975 yılında Laura Mulvey tarafından yayımlanan “Visual Pleasure and Narrative Cinema (Görsel Haz ve Anlatı Sineması)” isimli makale feminist film kuramı açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Manifesto niteliği taşıyan bu makale, Lacan ve Freud’un psikanalitik kuramlarından yararlanarak sinemanın ataerkil bilinçdışıyla olan ilişkisini incelemektedir (Kökçü, 2024, s. 81). Mulvey, klasik Hollywood sinemasının yapısal olarak erkek bakışına göre düzenlendiğini ve sinematik anlatının erkek öznenin arzusuna hizmet ettiğini ileri sürer. Mulvey’in geliştirdiği “eril bakış (male gaze)” kavramı, sinemada kadının nasıl konumlandırıldığını açıklayan temel bir kuramsal araçtır. Mulvey’e göre geleneksel anlatı sineması, erkek öznenin bakışıyla şekillenen bir görsel rejim yaratır; bu rejimde kadın, “seyredilen” ve “nesneleştirilen” bir figür haline gelir. Kadın karakter, anlatı içinde genellikle erkek arzusunun nesnesi, hikâyenin ilerlemesi açısından ise “seyir zevkinin” bir unsuru olarak temsil edilir. Sinema Perdesindeki kadın temsili erkeğin arzusuna göre çerçevelenir kadın kendi öznel deneyiminden kopartılarak pasif bir konuma geçer (Mulvey, 1975). Bu durum, sinemanın hem biçimsel hem de anlatsal düzeyde patriyarkal ideolojiyi yeniden ürettiğini gösterir. Türk toplumunda erkek egemen toplumsal yapının sürekliliği ve Türk sinemasının uzun yıllar ataerkil değerlerin etkisi altında biçimlenmiş olması nedeniyle, sinemanın büyük bir kısmında eril bakış açısı ve ataerkil değerlerin izleri açık biçimde hissedilmektedir Türk sinemasında kadın karakterlerin çoğunlukla “annelik, fedakârlık ve namus” temaları etrafında tanımlandığını; bu temsillerin kadını özne değil, aile ideolojisinin taşıyıcısı olarak temsil edildiği görülmektedir (İmançer, Gürses, & Güreş, 2010, s. 183). Klasik Yeşilçam anlatısında kadın çoğu zaman ya mağdur ya da fedakâr anne figürü olarak sunulur, bu durum eril bakışın sinemadaki yerleşikliğini gösterir (İmançer D. , 2004, s. 203). Türk sinemasında 1980 darbesinden sonra yaşanan duraklama döneminde niceliksel olarak az sayıda film üretilse de Türkiye’nin değişen sosyo-politik yapısıyla birlikte kadın sorunlarını gündeme getirecek temsiller yapılmaya başlamıştır (Işıklar, 2014, s. 279). 2000’li yıllardan itibaren Türk sinemasındaki kadın yönetmenler, filmlerde yeniden üretilen eril bakıştan, geleneksel aile yapısından ve kadına atfedilen cinsel anlamlardan uzaklaşarak, alışılmışın dışında yeni kadın imgelerini sinemaya kazandırmışlardır (Aslan, 2019, s. 212). Bu bağlamda *Mukadderat* (2024) filmi, her ne kadar yönetmeni erkek olsa da 2000 yılından sonra kayda alınan filmler arasında olması nedeniyle Mulvey’in kavramsal çerçevesiyle analiz edildiğinde, eril bakışın kırıldığı alternatif bir temsil sunar. Bu temsil Mulvey’in eril bakış kavramının tam terine kadının özneleşme sürecine alan açar.

Judith Butler ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası

Feminist Felsefe, Queer Kuram, Siyaset Felsefesi ve Etik dallarına katkı sağlamış olan Amerikalı filozof Judith Butler, toplumsal cinsiyet kuramı konusunda da en etkili düşünürlerden biridir. Butler’a göre toplumsal cinsiyet, biyolojik temelli bir kimlik değil; kültürel, toplumsal ve söylemsel pratikler aracılığıyla sürekli yeniden üretilen bir performanstır. *Gender Trouble* (1990) adlı eserinde Butler, toplumsal cinsiyetin bir “öz” değil, yinelenen davranışlar, jestler ve söylemlerle inşa edilen bir “eylem” olduğunu öne sürer (Butler, 2005). Bu bakış açısına göre kadınlık ve erkeklik, toplumsal normların tekrarı yoluyla varlık kazanan, doğal bir gerçeklikmiş gibi algılanan kültürel yapılar olarak okunur. Butler, bireylerin toplumsal normlara uygun biçimde hareket ederek cinsiyet kimliğini “sahnede oynar gibi” yeniden ürettiklerini belirtir (Butler, 2005). Bu nedenle toplumsal cinsiyet kimliği, bireyin özgür iradesiyle seçtiği bir ifade biçiminden çok, iktidar ilişkileri içinde biçimlenen bir performanstır. Butler’ın yaklaşımı, kadın ve erkek kimliklerini doğallaştıran anlayışlara karşı eleştirel bir perspektif sunar. Butler’ın kuramı, feminist teori içinde önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Klasik feminist söylem “kadın” kimliğini ortak bir deneyim etrafında tanımlarken, Butler bu özcü bakışı reddeder. Ona göre “kadın”

katgorisi homojen değildir; farklı tarihsel, kültürel ve sınıfsal bağlamlarda değişen, çok katmanlı bir kimliktir (Butler, 2005). Bu yaklaşım, cinsiyet kimliğinin sabit değil, kültürel ve ideolojik bağlamlara göre değişen bir toplumsal inşa olduğunu ortaya koyar. Türk akademik yazınında Judith Butler'ın "toplumsal cinsiyetin inşası" kavramı, sinemada cinsiyet rollerinin nasıl inşa edildiğini ve temsil edildiğini anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve olarak kullanılmaktadır. Butler'a göre toplumsal cinsiyet, bireyin doğuştan sahip olduğu bir nitelik değil, kültürel normların ve toplumsal pratiklerin sürekli tekrarıyla oluşan bir performanstır (Butler, 2005). Bu yaklaşım, sinemada kadın ve erkek kimliklerinin sabit değil, kültürel bağlama göre değişken temsiller olarak okunmasına olanak tanır. Butler'ın toplumsal cinsiyetin inşası kuramı, sinemada toplumsal cinsiyetin yalnızca yansıtılmadığını, aynı zamanda yeniden üretildiğini de ortaya koyar. Kadın karakterlerin sergilediği "kadınlık performansları", toplumun ataerkil değerleri, normları ve iktidar yapıları tarafından şekillenir. Dolayısıyla sinema, bu performatif süreçlerin hem yeniden üretildiği hem de sorgulanabildiği bir kültürel alan olarak değerlendirilebilir. Türkiye'de yapılan akademik çalışmalarda Butler'ın kuramı, özellikle feminist film analizlerinde sıklıkla başvurulan bir yöntem haline gelmiştir. Mukadderat filmi de bu performatif yapıyı sorgulan bir filmidir. Filmdeki Sultan karakteri fedakâr anne, namuslu dul, sesiz kadın temsiline karşı çıkararak cinsiyet performansını yeniden tanımlar. Bu bağlamda Butler'ın "toplumsal cinsiyetin yeniden yazılabilirliği" düşüncesini somutlaştırır.

Pierre Bourdieu ve Sembolik Şiddet Kavramı

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu sosyolojik literatüre Sembolik Şiddet kavramını kazandıran günümüz sosyolojisinin temel kuramcılarındandır. Sembolik Şiddet, fiziksel şiddete gerek kalmadan sürdürülen bir şiddet türü olarak ifade edilebilir (Bayrakdar, 2020, s. 37) Toplumsal yaşam, bireylerin doğdukları kültürün değerleri ve kuralları çerçevesinde şekillenir. Gelenekler ve toplumsal normlar, bireyin farkında olmadan içselleştirdiği bir habitus oluşturur. Bu yapı, sorgulanmadan kabul edilen davranış kalıplarını ve rollerini üretir. Bourdieu'nun "sembolik şiddet" kavramı, bu süreçte bireyin toplumsal düzeni sorgulamadan benimsemesini, toplumsal eşitsizlikleri doğal ve meşru kabul edilmesini sağlayan ve farklı davranışların dışlanmasını açıklayan görünmez bir iktidar biçimidir. Sembolik şiddet, görünmez bir baskı biçimi olarak toplumsal ilişkilerin her alanında etkisini sürdürür. Toplumsal cinsiyet ilişkileri de bu sembolik şiddetin en belirgin biçimde hissedildiği alanlardan biridir. Birey, doğumdan itibaren bu ilişki biçimlerine maruz kalarak onları doğal kabul eder; böylece farkında olmadan hem şiddetin öznesi hem de nesnesi haline gelir. Günümüzde kadına yönelik fiziksel, psikolojik ve ekonomik şiddetin yanı sıra, sembolik şiddet de toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temelini oluşturmaya devam etmektedir (Yılmaz, 2020, s. 176-177). Bourdieu'nün kavramsallaştırdığı bu yapı, sinema gibi temsil alanlarında da önemli bir çözümleme aracıdır. Sinema, toplumsal normları yalnızca yansıtan bir araç değil, aynı zamanda bu normların sembolik biçimlerde yeniden üretildiği bir alandır. Özellikle ataerkil toplumlarda kadın temsilleri, sembolik şiddetin sinemasal biçimlerinin en görünür örneklerini sunar. Dolayısıyla Bourdieu'nün kuramı, sinema analizlerinde yalnızca sınıfsal ya da kültürel eşitsizlikleri değil, aynı zamanda cinsiyet temelli güç ilişkilerinin yeniden üretimini çözümlemek açısından da önemli bir teorik araç sunar. Mukadderat filminde de sembolik şiddet özellikle namus algısı, miras paylaşımı ve toplumsal yargı konusunda belirgin şekilde görülmektedir.

Kuramsal Çerçevenin Birlikte Değerlendirilmesi

Mulvey, Butler ve Bourdieu'nün kavramları Mukadderat filmi kapsamında birlikte değerlendirildiğinde hem temsil hem de direniş açısından çok katmanlı bir çözümleme alanı sunar. Mulvey'in Eril Bakış Kavramı Sinemada kadın karakterin nasıl nesneleştirildiğini gösterirken; Butlerin

Toplumsal Cinsiyet İnşası bu nesneleştirmeye karşı geliştirilen özneleşme ve süreçlerini açıklar. Bourdieu'nun sembolik şiddet kavramı ise film içerisindeki süreçlerin toplumsal ve ekonomik altyapısını görünür hale getirir. Bu bağlamda, Mukadderat (2024) ataerkil aile yapısının sinemasal temsilini görsel ve ideolojik düzeyde sorgulayan, kadın temsilinin patriyarkal düzenin dışına çıkarak toplumsal cinsiyet, aile, mekân, ekonomi vb. eksenlerde dönüşümünü anlatan bir metin olarak değerlendirilebilir.

TÜRK SİNEMASINDA AİLE KAVRAMI, GELENEKSEL AİLE YAPISI VE DÖNÜŞÜMÜ

Toplumun temel taşı olan aile evlilik, soy bağı ve evlat edinme gibi yasal yollarla kurulmuş bir birlik olarak çeşitli disiplinlerin inceleme alanına giren bir kavramdır. Bu kavram, toplumsal yapının temel dinamiklerinden biri olarak, toplumun sürekliliğini sağlayan merkezi bir kurum biçiminde değerlendirilmektedir. Aile ile toplum arasındaki karşılıklı etkileşim, her iki yapının da birbirinden bağımsız düşünülmemeyeceğini ortaya koyar. Varoluşsal açıdan bakıldığında ise, aile toplumsal bütünü içinde yer alır ve toplumun yapısal bir unsuru olarak işlev görür (Serttaş & Çelik, 2020, s. 19). Türk sinemasında da aile kavramı toplumsal düzenin ve kültürel kimliğin yansıması olarak önemli bir konumda yer almaktadır. Aile teması, açıkça vurgulansın ya da arka planda kalsın, hemen her filmde bir şekilde karşımıza çıkan temel bir olgudur. Türk sinemasında aile kurumuna yüklenen anlamlar ve bu kuruma atfedilen değerler, toplumsal koşullara bağlı olarak dönemsel değişiklikler göstermektedir. Bu bağlamda, toplumsal dönüşümlerin sinemasal anlatılara yansıması incelendiğinde, aile temsilleri ile toplumdaki değişim süreçleri arasında dikkat çekici bir paralellik olduğu görülür (Türkmen, 2022, s. 114).

Türk sinemasının erken dönemlerinden itibaren aile temsili filmlerde konumlandırılmıştır. Tiyatrocular dönemindeki uyarılama eserlerde aldatma, kıskançlık ve intikam gibi duygularda aile temeline oturtulmuştur. 1940-1950 arasındaki geçiş döneminde ise ikinci dünya savaşının etkisiyle Türkiye'ye giren melodram konusunda etkili Mısır filmleri izleyiciye ulaşır. Bu filmlerde daha çok aşk, kader, aile, fedakârlık ve namus konuları işlenir. Özellikle 1960'larda altın çağını yaşayan Yeşilçam'da aile temalı filmler artış gösterir.70'li yılların siyasi ortamının etkisi ve 1980 darbesinin ardından Türkiye farklı bir yöne evrilir. Ekonomik, siyasi ve toplumsal olaylar sinema alanında da etkisini göstermiş ve patriyarkal sistemi reddeden, özgürleşmenin ve bireyselliğin ön planda olduğu kadın filmleri furyası ortaya çıkmıştır. Bu filmler, kadının aile ve toplum içindeki kimlik arayışını, dışlanmışlığını ve birey olarak verdiği mücadeleyi ele alır; aynı zamanda değişen sosyo-kültürel, politik ve ekonomik süreçlerin yansımalarını da ortaya koyar.90'lı yıllarda ise farklı arayışların ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Kadın teması çerçevenin dışına itilerek toplumsal cinsiyet, kimlik ve öteki gibi kavramlar üzerinde düşünölmeye başlanmıştır.2000'li yıllarla birlikte Yeni Türk Sinemasında bireysel yaşam, iletişimsiz ve yabancılaşmış erkek karakterler ön plana çıkmıştır Toplumda değişen aile kavramının yansımaları beyazperdede görölmeye başlanmıştır (Süar Oral & Çetin Erus, 2018, s. 214-215). Aile kurumuna bakışta daha "mikro" ve "eleştirel" bir yönelim benimsemiştir. Özellikle kadın yönetmenlerin artışı ve feminist film teorisinin etkisiyle, aile yapısındaki ataerkil rollerin eleştirildiği, kadınların öznel deneyimlerinin merkezde olduğu filmler ön plana çıkmıştır. Kadın karakter, artık sadece anne ya da eş kimliğiyle değil, kendi arzuları, kararları ve hatalarıyla da temsil edilmeye başlanmıştır Feminist film kuramının etkisiyle kamera artık erkek bakışını değil, kadın deneyimini merkeze alan bir anlatım biçimine yönelmiştir. Bu dönüşüm, sinemada "geleneksel aile" imgesinin sorgulanmasına ve alternatif aile modellerinin görünür hale gelmesine yol açmıştır. Bu tarihsel gelişim içinde *Mukadderat* (2024), geleneksel aile yapısının taşra ölçeğinde sorgulandığı, fakat aynı zamanda kadın dayanışmasının yeni bir toplumsal model sunduğu bir film olarak konumlanmaktadır. Filmde, klasik Yeşilçam'daki gibi

fedakâr ve sessiz anne imgesi yerine, kendi arzularını ifade eden, ekonomik özgürlüğü için mücadele eden bir kadın figürü yer alır. Sultan karakteri, hem “anne” hem “dul” hem de “kadın” kimlikleri arasında bir denge kurmaya çalışırken, ataerkil aile yapısının kadına yüklediği rollerin dönüşümünü temsil eder. Bu yönüyle *Mukadderat*, 2000 sonrası Türk sinemasındaki toplumsal cinsiyet odaklı dönüşümün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Film, aileyi kutsal bir kurum olarak değil, toplumsal iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği bir yapı olarak ele alır; aynı zamanda bu yapının içinden doğan dönüşüm ve direniş potansiyellerini de görünür kılar.

Sonuç olarak Türk sinemasında aile temsili, toplumsal değişimlerin aynası olarak sürekli bir dönüşüm içindedir. Geleneksel aile, bir yandan kültürel sürekliliğin sembolü olarak korunurken, diğer yandan modernleşme, göç, toplumsal cinsiyet eşitliği ve bireyselleşme süreçleriyle birlikte yeniden tanımlanmaktadır. *Mukadderat*, bu dönüşümün güncel bir halkası olarak, kadının aile içindeki konumunu hem eleştirel hem de dönüştürücü bir bakışla ele alır. Böylece film, Türk sinemasında aile anlatılarına yeni bir toplumsal cinsiyet perspektifi kazandırarak, “geleneksel” olanın kırılma noktalarını feminist bir sinema diliyle görünür kılar.

MUKADDERAT (2024) FİLM ANALİZİ

Nadim Güç'ün yönettiği, senaryosunu Erdi Işık'ın kaleme aldığı *Mukadderat* (2024) filmi senaristin doğup büyüdüğü Kastamonu'nun Cide ilçesinde çekilmiş özellikle toplumun kadına bakışını mizahi bir dille anlatan sinema filmidir. Film gösterildiği 2024 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu (Nur Sürer) ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Osman Sonant) ödülü olmak üzere üç Altın Portakal kazanmıştır (Vikipedi Özgür Ansiklopedi, 2025). *Mukadderat* kelime olarak “takdir edilmiş olan, karşılaşılmaması kaçınılmaz olan” manasına gelse de filmi izlediğimizde aslında takdir edilmiş olana karşı geliştirilen direnci anlatan bir filmidir. Bu analiz, yöntem bölümünde tanımlanan üç aşamalı izleme süreci (genel anlatının çıkarılması; sinemasal öğelerin sistematik kaydı; feminist teoriyle ilişkilendirilmiş ayrıntılı sahne çözümlemesi) doğrultusunda hazırlanmıştır; tematik kodlama, göstergebilimsel çözümleme ve söylem analizi teknikleri düzenli biçimde uygulanmıştır. Film birkaç kez farklı zamanlarda izlenmiş ve yorumlar, çoklu sahne karşılaştırmalarına dayanarak literatürle örtüştürülmüştür.

Oyuncu kadrosunda Sultan karakteri ile Nur Sürer'i, Nevzat karakteri ile Osman Sonant'ı Reyhan karakteri ile Aslıhan Gürbüz'ü ve Refik karakteri ile Şerif Erol'u izlediğimiz filmde her karakter, sınıfsal ve kültürel konumlarıyla anlamsal derinliği besleyen bir taşıyıcıdır. Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan Laura Mulvey'in “eril bakış”, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet performativitesi ve Pierre Bourdieu'nün sembolik şiddet kavramları bu çözümlemelerde analitik eksen olarak kullanılmış; bu eksen, filmi yalnızca bireysel bir hikâye değil, toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretildiği bir kültürel metin olarak okumayı mümkün kılmıştır.

Açılış sahnesi, sabaha karşı 04:40'ı gösteren bir saat, karanlık ev içi, fotoğraf çerçeveleri ve tik-tak seslerinin ritmiyle başlar. Bu göstergebilimsel yapı, “ev içi/sessizlik/ritim” üçlüsü üzerinden ataerkil ev düzeninin durağanlığını simgeler. Sultan'ın eşine “Recep, Recep” diye seslenmesi ve yanıt alamamasıyla başlayan kaygı, kamera tarafından yakın planlarla verilerek kadın öznenin duyusal deneyimi merkeze alınır. Bu tercih, Mulvey'in tanımladığı klasik “eril bakış”tan uzak bir konumlanmayı işaret eder: kameranın bakışı, kadının bakışıyla hizalanmıştır.

Eşinin mezara konulmasının ertesi günü Sultan'ın, Türk aile yapısına ve kasaba halkının “namus”, “yas” ve “ahlak” normlarına aykırı biçimde yeniden evlenme arzusunu dile getirmesi çalışmanın tematik kodlarından biri olan kadın özneleşmesinin ilk belirgin sahnesidir. Sultan, toplumun ve aile bireylerinin

Sultan'a biçtiği rollerin aksine bir rol sergiler. Sultan'ın yeniden evlenmek istemesi, yalnızca bireysel bir tercih değil, taşra toplumunun derinliklerine işlemiş ataerkil değerler sistemine bir meydan okuma olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kasaba halkının ve aile bireylerinden özellikle oğlu Nevzat'ın bu evlenme fikri karşısında "El âlem ne der", "Yaşlı başlı kadınsın, ayıp değil mi?" "Otur evinde yasını tut" söylemleri, söylem analizi bağlamında, ataerkil toplumun kadın davranışını denetleyen normatif dilini temsil eder. Ayrıca bu sahne Bourdieu'nün sembolik şiddet kavramı bağlamında da yorumlanabilir; çünkü bu ifadeler, fiziksel bir zorlama ve şiddetten çok, normatif değerlerin kadın üzerinde içselleştirilmiş bir baskı biçimini temsil eder. Sultan'ın bu evlenme fikrine karşı çıkmalar karşısında sergilemiş olduğu kararlı tavrı, Butler'ın toplumsal cinsiyetin inşaatı kavramıyla örtüşür. Butler'a göre toplumsal cinsiyet kimliği, tekrar eden davranışlarla üretilir; dolayısıyla Sultan'ın toplumun "yasına sahip çıkan dul kadın" "fedakâr anne" temsilini reddederek yeniden evlenme isteği kadınlık temsilinin sinemada yeniden yazımıdır. Sultan artık "fedakâr anne" ya da "namuslu dul" değil; arzuları, ihtiyaçları ve kararlarıyla toplumda var olan özerk bir özneye dönüşür. Film, Laura Mulvey'in tanımladığı "eril bakış" düzenini de tersyüz eden bir anlatıma sahiptir. Kamera, Sultan ve filmdeki diğer kadınları erotize eden, cinsel bir objeden ya da pasif konumda çerçeveleyen bir araç olmaktan çıkarıp; aksine, onların deneyim alanını ve öznel direnişini görünür kılar. Özellikle Sultan'ın pazarda bahçesinden topladığı ürünleri satmaya başladığı sahne simgesel olarak eril bakışı ters yüz eden bir sahnedir. Pazar esnafının alaycı tavırları ve oğlunun çalıştırdığı kahvede oturan kasabalının dedikodularına karşı Sultan'ın erkek satıcının tezgâhını devirerek gösterdiği öfke kamera tarafından eylemin öznesi olarak kadının merkezde tutulmasıyla aktarılır. Bu sahne, Mulvey'in eleştirdiği "kadının seyir nesnesi kılındığı" klasik anlatı geleneğini kırar.

Film, yaşlı kadın temsilini merkezine alarak Türk sinemasında nadir görülen bir temsil biçimi sunar. Yaşlılık genellikle edilgenlik ve kabullenişle ilişkilendirilen sinemasal geleneğe karşı, Mukadderat filminde yaşlı kadın dönüşümün taşıyıcısı olarak konumlanmıştır. "Yaşlı başlı kadın" ifadesine karşı Sultan'ın gösterdiği direniş, yaşlılık ve kadınlık kategorilerinin toplumsal olarak nasıl norm haline getirildiğini gözler önüne serer. Filmdeki kültürlü iyi giyimli kasaba halkından farklı bakış açısına sahip yurtdışından emekli Refik karakteri Sultan'ın ideolojik dönüşümünün tetikleyicisidir. Sultan evlilik arayışı içerisindeyken Refik Beyle tanışır. Refik karakteriyle tanışıp arkadaş olmasıyla Sultan'ın filmdeki ideolojik dönüşümün temelleri atılır. Sohbetleri esnasında Sultan'ın evlilik yoluyla ikinci baharını yaşama isteğine karşın Refik'in bir kadının ikinci baharını yaşaması için evlenmesi, bir erkeğe ihtiyacını olmadığını ifade etmek için kullandığı "Evlenmek zorunda değilsiniz, siz de ikinci baharınızı bulun. Ben ikinci baharımı balık tutmada buldum" sözleri, kadının bireysel özgürleşme hakkını dillendirirken; Sultan'ın tereddütlü sessizliği, toplumun içselleştirilmiş baskılarını hatırlatır. Sahnenin sonunda Sultan'ın bakışlarındaki kararlılık ise özneleşmenin ilk sinyalidir.

Cide'nin küçük kıyı kasaba dokusu, filmde yalnızca bir arka plan, dekor değil, toplumsal ilişkilerin ve hiyerarşilerin yeniden üretildiği bir alan olarak işlev görür. Bu açıdan taşra mekânı, Bourdieu'nün "alan (field)" kavramıyla ilişkilendirilebilir: bireylerin sınıfsal, kültürel ve toplumsal sermayeleri doğrultusunda hareket ettiği, güç ilişkilerinin yeniden üretildiği bir sosyal uzamdır. Ayrıca filmdeki Mekân kullanımı toplumsal cinsiyetin sınırlarını da belirler. Evin iç mekânı başlangıçta kadının hapsedildiği özel alanı temsil eder. Fakat Sultan'ın evini pansiyona çevirmesiyle bu alan kamusallaşır; kadın için yeni bir toplumsal varlık alanı oluşur. Bu mekânsal dönüşüm, Butler'ın toplumsal cinsiyet inşasının "yeniden yazıla bilirliliği" düşüncesiyle paraleldir. Sultan'ın pansiyon açma girişimi, bu alan içinde ekonomik bağımsızlık üzerinden sembolik şiddete karşı bir direniş biçimidir. Kadın karakterler arasındaki dayanışma ve birlik filmin sessiz ama güçlü bir temasını oluşturur. Sultan'ın kızı Reyhan'ın

mirastan erkek kardeşine oranla daha az pay alması, abisine verilen ayrıcalığı reddetmesi toplumsal cinsiyet temelli mülkiyet eşitsizliğini açık biçimde görünür kılar. Reyhan okumuş mesleğini eline almış bir birey olarak mülkiyet eşitsizliğine karşı çıkışı ve verdiği mücadele, patriyarkal değerlerin kuşaklar arası aktarımına karşı kolektif bir kadın bilincinin oluştuğunu gösterir. Böylelikle film, bireysel özgürleşmenin ötesine geçerek, kadınların bilinçlenmesi ve dayanışması üzerinden toplumsal bir dönüşümün mümkünlüğünü ifade eder. Film boyunca Sultan'ın topluma karşı yürüttüğü mücadele, doğrudan bir çatışmadan çok görünmez bir direniş biçiminde gerçekleşir. Oğlunun "bizi rezil edeceksin" çıkışı ya da komşuların dedikoduları karşısında karakterin sakinliği, sembolik şiddetin işleyişini gözler önüne serer. Bourdieu'nün ifadesiyle bu şiddet türü, zorlamadan kabullenmeye dayalıdır; Sultan'ın film boyunca içselleştirdiği sessizlik, bu yapının sonucudur. Ancak film ilerledikçe bu sessizlik, bir direnç stratejisine dönüşür. Bu dönüşümün görsel bir yansıması, Sultan'ın Pazar sahnesine benzer tarzda Reyhan karakterinin abisinin kahvesinde kasabalının dedikodularına karşılık kahvenin ortasında durup yüksek sesle konuştuğu ve erkeklerin şaşkın bakışlarına rağmen "kim benim arkamdan konuşuyor gelsin yüzüme konuşsun deyip annesinin pazarda çalışmasını destekleyip ve payına düşen mirastan eşit hak almaktan vazgeçmediğini belirtmesi kadının bedensel olarak sembolik şiddetin alanı olmaktan çıkıp, aktif bir politik alana dönüşür. Bu davranış toplumsal baskılara isyan niteliği taşır ve filmin doruk noktalarından biri olarak okunabilir.

Film boyunca erkek karakterler (oğlu, Refik, kasaba halkı, pazarcı esnafı) toplumsal düzenin taşıyıcıları olarak resmedilir, ancak anlatının odağı hiçbir zaman onların bakışı değildir. Kamera, kadının öznel deneyimine sadık kalarak izleyiciye ataerkil yapının içsel yüzünü gösterir. Bu yönüyle Mukadderat, Mulvey'in eleştirdiği klasik anlatı sinemasının sınırlarını aşar. Örneğin, Sultan'ın deniz kenarında tek başına gündelik kıyafetleri ile yürüdüğü uzun plan, "seyirlik kadın" imgesini tersine çevirir: burada izleyici, onun iç dünyasına tanıklık eder, arzusunun nesnesine değil, varoluşun öznesine bakar. Bu sahnelerde kullanılan doğal ışık ve uzun çekim, izleyiciyi görsel hazdan çok duygusal tanıklığa yönlendirir. Böylelikle film, erkek merkezli sinema dilini yok ederek, kadın deneyiminin sürekliliğini ve direncini ortaya koyar. Filmin son sahnelerinden birinde Sultan pansiyonun önünde üç tekerlekli motoruna bahçesinden topladığı ürünleri koyarken komşusu Hanife karakteri Sultan'a uygun bulduğu eş adayının özelliklerini sayar. Bu sahne taşra kadınlarının gündelik yaşamında hâlâ varlığını sürdüren evlilik merkezli kadınlık anlayışının yansımasıdır. Hanife'nin eş adayını tanıtırken saydığı özellikler "evi var mı, arabası var mı?" sorularıyla ilişkilendirilen maddi güvence vurgusu ataerkil toplumun kadın için "güvenli gelecek" idealini evlilikle özdeşleştiren zihniyetini açığa çıkarır. Taşranın kadınlık ideolojisini belirleyen güvenlik-evlilik söylemini temsil eder. Ancak Sultan'ın "O zaman sen al Hanife, ben uğraşamam bu saatten sonra kocayla." yanıtı, bu zihniyeti tersyüz eden kısa ama güçlü bir söylemdir. Bu cevap, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kavramı açısından okunabilir: Sultan, kendisine atfedilen "dul kadın yeniden evlenmeli" performansını reddederek, toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretimini durdurur.

Yani Butler'ın deyimleriyle, toplumsal cinsiyetin "yeniden sahnelenmesini" keser. Bu noktada Sultan'ın mizahi üslubu yalnızca bir espri değil, direnişin yeni biçimidir. Gülme, burada sessiz bir politik araç haline gelir; mizah, ataerkil söylemin otoritesini kırar. Hanife'nin beklediği "olumlu" tepkinin yerine gelen bu beklenmedik cevap, aynı zamanda Bourdieu'nün sembolik şiddetine karşı bir farkındalık anıdır. Çünkü Sultan artık toplumsal normların dayattığı "kadın olma biçimlerini" içselleştirmemekte, onları sorgulamaktadır. Kadınlar arasındaki bu kısa diyalog, filmdeki ideolojik dönüşümün taşraya nasıl yayıldığını da gösterir: Sultan artık yalnızca bireysel özgürleşmesini değil, çevresindeki kadınlara da "başka bir ihtimalin" mümkün olduğunu göstermektedir. Sahnenin hemen

ardından Kasabalı kadınlardan biri koşa koşa Sultan'ın yanına gelir ve pansiyonda çalışmak istediğini söyler. Pansiyonda çalışmak istediğini söyleyen kadına Sultan'ın "Kocan ne diyor?" sorusuna "Sormadım ki" cevabını vermesi ise, tematik dönüşümün kolektif bilince evrildiğinin göstergesidir. Bu yanıt, kadın karakterlerin artık kendi kararlarını eşlerinin onayına ihtiyaç duymadan verebildikleri bir farkındalık düzeyine ulaştıklarını simgeler. Bu basit cümle, filmin en sessiz ama en devrimci repliklerinden biridir. Çünkü taşra kadınının "koca iznine" dayalı yaşam pratiğini reddeder, bireysel iradeyi toplumsal itaatin önüne koyar. Bu sahneler filmin başından beri inşa edilen kadın dayanışması, öznellik ve özgürleşme temalarının somutlaştığı noktalar. Sultan'ın başlattığı direniş, çevresindeki kadınlar tarafından benimsenmiş, toplumsal cinsiyetin yeniden üretildiği taşra mekânı artık dönüşümün mekânına dönüşmüştür. Ayrıca bu sahneler filmin ideolojik çözümlemesinin merkezine oturan hem feminist direnişin mizahi biçimini hem de toplumsal dönüşümün sembolik dilini içeren sahnelerdir. Sinematografik açıdan da bu sahneler, doğallığı ve mizahi ritmiyle filmdeki ağır dramatik tonun çözülme anını oluşturur. Kamera, artık Sultan'a yukarıdan bakan toplumun değil, onunla aynı hizada duran izleyicinin bakışını temsil eder. Laura Mulvey'in "eril bakış" kuramının tam tersi bir konumlanmayla, kadınlar kendi aralarında konuşur, güler, karar verir; erkek bakışı bu kez çerçevenin tamamen dışındadır. Bu sahneler, filmin bütününe yayılan "kadının kaderini kendi eline alma" temasını özetler niteliktedir. Sultan'ın bahçesinde ürettiklerini motora yerleştirmesi, yalnızca bir gündelik eylem değil, kadının üretken, bağımsız ve karar verici özne olarak yeniden inşasıdır. Hanife ve diğer kadınlarla kurduğu bu kısa ama anlam yüklü diyaloglar, taşranın sessiz devrimini simgeler. Sultan artık yalnız değildir; onun sesi diğer kadınlarda yankılanmaktadır. Filmin final sahnesinde, Sultan'ın pazarda işini bitirip başörtüsünü anarşist bir simgeyi andırır biçimde ağzına bağlayarak motoruna binip uzaklaşması, onun toplumsal normları tamamen reddedişinin görsel ifadesidir. Bu an, artık "dul", "anne" ya da "kadın" kimliklerinden bağımsız olarak kendi benliğini yeniden kurmuş bir öznenin sahnesidir. Pazarcı Muharrem'in, oğlu Nevzat'ın ve kasabalıların bakışları ve dudaklarındaki gülümseme, bu dönüşümün sessiz kabulünü simgeler; ataerkil düzenin mutlaklığı kırılmıştır. Sultan'ın rüzgâra karşı sürdüğü motor, kadının kaderini yeniden yazma iradesini, taşranın normlarına karşı özgür bir hareket olarak temsil edilir. Kamera uzaklaşırken, izleyiciye yalnızca bir kadın değil, kendi rotasını çizen bir direniş figürü bırakır. Bu sahne göstergebilimsel açıdan toplumsal normların reddedilişinin bedensel performansıdır.

Bu bağlamda Mukadderat, feminist film teorisi doğrultusunda ataerkil yapının kadın üzerindeki görünmez baskı mekanizmalarını açığa çıkarırken, kadın öznenin bireysel ve kolektif dönüşümünü güçlü sinemasal göstergelerle görünür kılar. Feminist film kuramının üç temel kavramı olan eril bakış, toplumsal cinsiyet inşası ve sembolik şiddeti bir araya getirir. Laura Mulvey'in "eril bakış" kavramı, filmde kadın karakterin özneleşmesiyle kırılır. Kamera artık erkek arzusunun değil, kadın deneyiminin taşıyıcısıdır. Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin inşa edildiğine dair düşüncesi, Sultan'ın "dul kadın" performansını reddetmesi ve burada sergilediği direnç ile sahnelenir. Pierre Bourdieu'nün sembolik şiddet kavramı ise filmdeki gündelik ilişkilerde miras paylaşımında, kasabalının yaptığı dedikodularda, toplumun olaylara, kişilere yüklediği geleneksel roller de görünür hale gelir.

Bu üç kuramsal eksen birleştiğinde *Mukadderat*, ataerkil toplumun kadın üzerindeki görünmez denetim biçimlerini açığa çıkararak bir "toplumsal çözümleme filmine" dönüşür. Film, yalnızca bireysel bir özgürleşme hikâyesi değil, aynı zamanda patriyarkanın kırılma anını gösteren kültürel bir metin olarak okunabilir.

Sonuç

Mukadderat (2024) filmi, Türk sinemasında geleneksel aile yapısının, toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadın öznenin toplumsal konumunun yeniden sorgulandığı çağdaş bir örnek olarak değerlendirilebilir. Nadim Güç'ün taşra ekseninde kurduğu anlatı, yerel bir bağlam içinde evrensel ölçekte bir özgürleşme mücadelesini görünür kılar. Film, ataerkil düzenin sürekliliğini sağlayan sembolik şiddet biçimlerini gündelik hayatın içine yerleştirirken, bu düzenin kırılma noktalarını kadın karakterlerin sessiz ama kararlı direnişiyle ortaya koyar. Bu yönüyle Mukadderat, Türk sinemasında kadın temsillerinin dönüşümüne dair önemli bir dönüm noktasına işaret eder.

Sultan karakteri, "dul kadın", "fedakâr anne" ve "namuslu eş" gibi kalıplaşmış rollerin ötesine geçerek, bireysel iradesiyle kendi yaşamını yeniden kuran bir özneye dönüşür. Onun bu dönüşüm süreci, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği düşüncesiyle örtüşür; çünkü Sultan, kadınlığın doğal değil, tekrarlanan toplumsal eylemlerle inşa edilen bir performans olduğunu eylemleriyle görünür kılar. Laura Mulvey'in "eril bakış" kavramı bağlamında ise Mukadderat, kadın karakteri seyir nesnesi olmaktan çıkarıp deneyim ve direniş öznesi hâline getirir. Kamera, erkek bakışının değil, kadın deneyiminin taşıyıcısı olarak konumlanır. Pierre Bourdieu'nün "sembolik şiddet" kavramı ise filmdeki toplumsal baskı, dedikodu, miras paylaşımı ve namus anlayışı üzerinden somutlaşır; fiziksel şiddet olmaksızın uygulanan bu görünmez baskı biçimleri, kadının özgürleşme sürecinin önündeki temel engelleri oluşturur.

Film, bireysel bir direniş hikâyesi olmanın ötesinde, kadınlar arası dayanışmanın yarattığı kolektif bir dönüşüm sürecini anlatır. Sultan'ın evini pansiyona çevirmesi, özel alanın kamusal olduğu ve kadın emeğinin görünürlük kazandığı bir dönüşüm metaforuna dönüşür. Bu durum, taşrada bile toplumsal cinsiyet normlarının kırılabileceğini ve kadınların alternatif yaşam biçimleri inşa edebileceğini gösterir. Film, ataerkil toplumun kalbinde küçük ama anlamlı bir devrim gerçekleştirir: kadınların kendi kaderlerini yeniden yazabilme ihtimalini somutlaştırır.

Bu bağlamda Mukadderat, yalnızca kadın merkezli bir anlatı değil, aynı zamanda toplumsal yapının dönüşümünü sinemasal düzlemde tartışan bir metindir. Film, Türk sinemasında aile kurumuna ilişkin eleştirilerin yeni bir evresini temsil eder; aileyi kutsal ve değişmez bir yapı olmaktan çıkararak, ideolojik ve kültürel iktidar ilişkilerinin üretim alanı olarak görünür kılar. Sultan'ın bireysel özgürleşmesi, taşra kadınlarının kolektif farkındalığına dönüşürken, patriyarkal düzenin sarsılabilirliğini gözler önüne serer.

Sonuç olarak Mukadderat, feminist film kuramının temel kavramlarını –eril bakışın kırılması, toplumsal cinsiyetin yeniden yazımı ve sembolik şiddetin ifşası– Türk sinemasının toplumsal gerçekliğiyle birleştirir. Böylece film, kadınların özneleşme süreçlerini görünür kılarak, sinemanın yalnızca bir anlatı değil, aynı zamanda dönüşümün aracı olabileceğini kanıtlar. Nadim Güç'ün sinema dili aracılığıyla taşraya yerleşen bu anlatı, sessiz bir devrimi temsil eder: kadının sesi, bu kez sadece duyulmaz, toplumsal belleğe kazınır.

KAYNAKÇA

Aslan, M. (2019). Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk İletişim*, 12(1), 199-215.

Bayrakdar, S. (2020). *Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Sembolik Şiddet Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği*. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Böke, K. (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. (K. Böke, Dü.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Butler, J. (2005). *Cinsiyet Belası*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Çapçioğlu, İ., & Yıldırım, A. (2025). Kader Algısının Dönüşümü: Mukadderat Filmi Örneğinde Sosyolojik Bir İnceleme. *Avrasya 12. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi* (s. 112-121). Tebriz: Academy Global Publishing House.
- Çetin Özkan, Z., & Öztürk Bulut, Ö. (2022). Geçmişten Günümüze Türkiye Sinema'sında Sosyo-Kültürel Değişim Sürecinde Aile Olgusuna Genel Bir Bakış. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 149-159.
- Ersözlü, S. (2024). Pierre Bourdieu'nün Sembolik Şiddet Kuramı Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1-19.
- Güç, N. (Yöneten). (2024). *Mukadderat* [Sinema Filmi].
- İmançer, D. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 203-211.
- İmançer, D., Gürses, İ., & Güreş, E. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve "Pandora'nın Kutusu". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(13), 181-210.
- İşıklar, U. (2014). Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsilleri. H. v. Kuruoğlu içinde, *Toplumsal Cinsiyet ve Medya* (s. 267-300). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil.
- Kökçü, U. A. (2024). #MeToo Sonrası Hollywood Kadın Filmlerinin Eleştirel Teori ve Feminist Film Kuramı Açısından İncelenmesi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kurt, N. (2023). *Anthony Giddens'in Aile Kurumunun Değişimi Hakkındaki Görüşleri Çerçevesinde Türk Sinemasında Aile Temsillerinin Değişimin İncelenmesi*. İzmir Bakırçay Üniversitesi, Sosyoloji Ana Bilim Dalı. İzmir: İzmir Bakırçay Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Mulvey, L. (1975). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. 1-7.
- Özdemir, B. G. (2016). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekanda Temsili: Özne(s)neleştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi (2000-2012)*. İstanbul: İstanbul Üniversite Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, B., & Akbulut, Ö. (2022). Laure Mulvey'in Eril Bakış Perspektifinden Susuz Yaz Filminde Kadının Nesneleştirilmesi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1046-1067.
- Serttaş, A., & Çelik, D. (2020, Kasım 3 Aylık). Türk Sinemasında Aile Kurumunun Temsili ve Dönüşümü. *Anasay*(14), s. 17-42.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Süar Oral, S., & Çetin Erus, Z. (2018). Sinemada Dönüşen Aile Kavramı Üzerinden Kolektif Belleğin Kurucusu Olarak Kadın ve Erkek: "Çınar Ağacı" ilmi Örneği. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 213-233.

Türkmen, G. D. (2022). Sinema ve Aile: Toplumsallaşma Sürecinde Aile Kurumu ve Çoğunluk ilminin İncelenmesi. G. Parlayandemir içinde, *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi* (s. 113-133). İstanbul: Eğitim Yayınevi.

Vikipedi Özgür Ansiklopedi. (2025, Kasım 3). tr.wikipedia.org:
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Mukadderat_\(film,_2024\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mukadderat_(film,_2024)) adresinden alındı

Yağbasan, M., & Ateş, U. (2018). 1980 Öncesi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Temsili. *Akademik Bakış Dergisi*, 26-40.

Yılmaz, C. (2020). Bourdieu'da Temel Kavramlar ve Simgesel Şiddet Analizi. *Habitus Toplum Bilim Dergisi*, 161-179.

ÖTEKİNİN KORKUSU: *PARİS'İN ALTINDA* FİLM İNCELEMESİ

Ayhan KÜNGERÜ¹, Özge GÖÇER²


Giriş


Homi K. Bhabha'ya göre öteki kavramı sömürgeci merkezin etrafında yer alan ve sabitlenemeyen bir kimliktir. Sömürgeci iktidarın koşulsuz olmadığını vurgular. Batı, Doğu'ya egemen olan ötekiyi tanımlamaya çalışsa da tanım olarak bir bütün hâle getirilmesi zordur (Bhabha, 2016, s.71-76). Çünkü öteki, sömürgeci gücün etkisini sürekli olarak etkisiz hâle getiren, onu birebir olmasa da kopyalamaya çalışan ama tam olarak kopyalanamayan bir nesnedir. Bhabha'nın öteki anlayışı, güç ilişkilerinin tek taraflı olmadığını ve sömürgecinin ötekini şekillendirirken aslında kendi kimliğinin de tehdit altında olduğunu gösterir. Edward Said'in *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (2022) eserinde Batı'nın Doğu'yu kendi karşıtı ve zıttı olarak temsil ettiği belirtilir. Bu bağlamda öteki hem korku hem de tehdit kaynağı olup öte yandan merak ve çekim nesnesi hâline gelmektedir.

Paris'in Altında filmi öteki kavramı kapsamında ele aldığımızda, öteki olarak tanımlanan Lilith'in kendisine ait olmayan bir yerde insanların doğayı yaşanılmaz hâle getirmesi sonucu okyanustan göç ederek Seine Nehri'nde yaşamaya başladığı görülmektedir. Paris'in kuzeyinde ve şehirden çok uzak olmayan okyanustaki çöpler, bilim insanı Sofia ve ekibi tarafından incelenerek Lilith'in ve diğer canlıların tehlikede olduğu, bu tehlikenin canlılar üzerinde olumsuz bir etki bıraktığı belirtilmektedir. Kendi yaşam alanından çevre kirliliği sebebiyle göçe mahkûm kalan Lilith, yeni yaşam alanında bir tehdit unsuru hâline gelmiştir. Bunun ardından Lilith, yani öteki, Seine Nehri'nde fark edilip tehdit ve korku duyulan bir figür hâline gelir. Öteki artık kendisine ait olmayan bir yerde kendi yaşam alanını oluşturmuştur.

Filmde yabancı düşmanlığı (zenofobi) teması belirgin bir biçimde işlenmektedir. Zenofobi, bilinmeyen ya da farklı olana yönelik duyulan korku ve nefret olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda Lilith, kente gelen bir yabancı figürü olarak konumlanmıştır. Paris'te düzenlenecek olan Olimpiyatların tehlikeye girmesi, hükümetin kendi çıkarlarını halkın güvenliğinden üstün tuttuğunu göstermektedir. İktidarın ekonomik çıkarları uğruna triatlonu iptal etmeyerek toplumsal güvenliği göz ardı etmesi, neoliberal düzenin insan yaşamı üzerindeki baskıcı yönünü ortaya çıkarmaktadır. Film ayrıca medyanın hükümet çıkarları doğrultusunda gerçeği manipüle etmesini de eleştirir. Tehlikeyi küçümseyen medya, kamuoyunu yanlış yönlendirerek hükümetin imajını korumaya çalışır.

Buna karşı çevre aktivistleri Lilith'i bir tehdit olarak değil, doğanın parçası olarak görürler. Onlara göre Lilith'in korunması gereken bir canlı olduğu, asıl korkulması gerekenin insanın kendisi olduğu vurgulanır. Paris hükümeti tüm bu uyarılara ve yaşananlara karşın triatlonu gerçekleştirmekte ısrarcıdır. Triatlon günü geldiğinde ise belediye başkanına yöneltilen bütün sorular medya tarafından çarpıtılarak halka yanlış bilgi verilmekte ve olimpiyatlar başlatılmaktadır. Triatlonun gerçekleştiği gün Lilith'in Seine Nehri'nde ortaya çıkması hem korkunun hem de bastırılmış doğanın geri dönüşünü simgeler. Lilith'i yok etmek isteyen güvenlik güçlerinin Seine Nehri'nin altındaki füzeleri ateşlemesi

¹ Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü,
E-posta: akungeru@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-3175-2371>

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı,
E-posta: ozgegocer.33@icloud.com  <https://orcid.org/0009-0002-5081-147X>

sonucu Paris'in sular altında kalması, Batı medeniyetinin kendi içsel ötekisini yok etme çabasının yıkıcı sonuçlarını metaforik olarak göstermektedir.

Sonuç olarak; Lilith hem korkulan hem de bastırılan dişil bir öteki olarak, doğanın ve kadının gücünü sömürgeci-modern anlayış karşısındaki direnişiyle simgelemektedir. Bu bağlamda film, ötekinin asla tam olarak sabitlenemeyeceğini (Bhabha, 2016, s.135-141) vurgularken, zenofobi, çevre krizi ve iktidar ilişkilerini bağlayarak toplumsal sorunların alegorik bir anlatımını sunmaktadır.

Bu çalışma, öncelikle *Paris'in Altında* (Sous la Seine, 2024) filminin yabancı korkusu (zenofobi) ve öteki kavramı çerçevesinde sunduğu temsilleri ele alarak bu unsurların toplumsal, kültürel ve tarihsel arka planını tartışmaktadır. Bu bağlamda filmdeki öteki figürünün yalnızca biyolojik bir tehdit olarak değil, Batı'nın bilinçdışına yerleşmiş olan yabancı korkusunun sinemasal bir yansıması olarak nasıl konumlandığı değerlendirilmiştir. Çalışmanın kuramsal temelinde, Homi K. Bhabha'nın öteki ve melezlik kavramı, Edward Said'in oryantalist yaklaşımı, Freud'un tekinsiz (das Unheimliche) kavramı ve Barthes'in mit incelemeleri yer almaktadır. Ayrıca Lilith isminin mitoloji ve kültürel imgeler bağlamında taşıdığı tarihsel anlamlar incelenmiş, dişil gücün bastırılması ve doğa ile ilişkilendirilmesi film bağlamında yeniden ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde film, göstergebilimsel analiz yöntemiyle ele alınmış; bu doğrultuda düzanlam ve yananlam düzlemleri üzerinden sembollerin, imgelerin ve anlatsal yapıların üretmiş olduğu çok katmanlı anlamlar ortaya konulmuştur. Bu incelemede yalnızca filmde sunulan korku-gerilim unsurlarına odaklanılmamış, aynı zamanda karakterlerin konumlanması, çevresel kriz bağlamı, medya manipülasyonu ve iktidar ilişkilerinin anlatıya nasıl entegre edildiği de değerlendirilmiştir. Bununla bağlantılı olarak yabancı korkusunun devlet politikaları, güvenlik mekanizmaları ve ekonomik çıkarlarla nasıl iç içe geçtiği tartışılmıştır.

Son olarak çalışma, filmin yüzeyde sunduğu aksiyon ve tehdit atmosferinin ötesine geçerek, arka planda yer alan ideolojik, ekolojik ve kültürel anlam katmanlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede film, modern toplumların yabancıya yönelik korkularını pekiştiren söylemsel yapıların, bütüncül bir alegorisi olarak değerlendirilmiştir.

ÖTEKİ KAVRAMI

Bhabha'ya göre öteki sömürgeci söylemin merkezinde yer alan ve hiçbir zaman tam anlamıyla sabitlenmeyen bir kimliktir (Bhabha, 2016, s.71-80). Yani sömürgeci iktidarın mutlak olmadığını dile getirir. Batı, Doğu'ya egemen olan ötekini tanımlamaya çalışsa da bu tanım tam değildir. Çünkü öteki, sömürgecinin tahakkümünü sürekli bozan, onu aynalayan ama tam olarak kopyalamayan bir figürdür (Bhabha, 2016, s.92-100). Bhabha'nın öteki anlayışı, güç ilişkilerinin tek taraflı olmadığını; sömürgecinin ötekini biçimlendirirken aslında kendi kimliğini de tehdit ettiğini gösterir. Edward Said'in *Oryantalizm* (2022) eserinde Batı'nın Doğu'yu kendi karşıtı ve zıttı olarak temsil etmesine benzer biçimde, Bhabha da ötekinin sömürgeci iktidarın kendini kurma sürecinde vazgeçilmez olduğunu vurgular. Ancak Bhabha, Said'den farklı olarak ötekinin sabit ve durağan olmadığını; aksine sürekli, kaygan, çelişkili ve yeniden üretilen bir konumda olduğunu belirtir (Said, 2022, s.11-14). Bu bağlamda öteki; hem korku ve tehdit kaynağı hem de merak ve çekim nesnesidir (Bhabha, 2016, s.135-141).

Bhabha'nın öteki çalışmalarında etkilendiği bazı isimler olmuştur. "Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak ve Frantz Fanon'un çalışmalarından etkilenen Bhabha'nın kültür, koloni, kimlik, öteki, ulus, melez kültür, üçüncü alan gibi konularda geliştirdiği kuramlar sömürgecilik sonrası

incelemelere önemli katkı sağlamıştır” (Özbent, 2023, s.231). Batı'nın hiyerarşik söyleminde yabancı, ötekini temsil eder; öteki ise farklılıkların ve korkuların bir yansımasıdır.

İrk, cinsiyet ve sınıf temelli ötekileştirme pratikleri, toplumu bölen ve ayrımcı politikaları besleyen yapılarıdır. Beyaz/siyah, eril/dişil, heteroseksüel/homoseksüel gibi ikiliklerde değerlerden biri üstün, diğeri ise ona yakın bir konumda tanımlanır. Güçlü kimlikler, kendi varlıklarını sürdürmek adına farklı olanı kötü, akıldışı, ilkel ya da tehlikeli olarak damgalar. Bu nedenle farklılık, ötekinin varlığıyla özdeşleşmiş bir tehdit olarak algılanır (Selçuk, 2012, s.81).

Homi K. Bhabha'nın öteki kavramı, *Paris'in Altında* filminde simgesel olarak görülmektedir. Filmde Seine Nehri'nde beliren köpekbalığının yalnızca doğaüstü bir tehdit unsuru değil, aynı zamanda toplumun bastırıldığı, dışladığı ve korkuyla bütünleştirdiği bir öteki simgesidir. Bhabha'nın ifadesiyle “ilerleme adına ben ve öteki şeklindeki dışlamacı emperyalist ideolojileri salıveren Doğu-Batı şeklindeki tarih dışı kutupluluğun (içerik ve niyet bakımından tersi dahi olsa) aynadaki yansıması görülebilir. Ancak bu defa, çok kere teorileştirilmemiş ve tartışılmamış 'eleştirel teori' kesinlikle ötekidir” (Bhabha, 2016, s.72). Kavram, iktidarın sabitliğini sarsan bir korku ve merak nesnesidir.

Filmdeki köpekbalığı Lilith, Bhabha'nın ötekisi gibi aynalanan ama sabit olmayan; yani tehdit ve kimlik krizinin aynası hâline gelen bir figürdür. Bhabha'nın *Kültürel Konumlanış* (2016) adlı eserinde belirttiği gibi, sömürgecinin merkezi kendini tanımlama sürecinde sürekli yeniden ürettiği bir karşıtlık biçimidir. Öteki, Bhabha'ya göre sabit bir kimlik değil; hem korku ve merak uyandıran, aynı anda dışlanan ve içselleştirilen bir figürdür.

Lilith, bu anlamda Seine Nehri'nin altında gizlenmiş, Paris'in medenî yüzeyini tehdit eden; Batı'nın bilinçdışındaki ötekiyi somutlaştıran bir simgedir. O, hem doğadan gelen bir yabancı hem de ataerkil düzenin kadın korkusunu cisimleştiren dişil bir ötekidir. Edward Said'in *Oryantalizm* (2022) çalışmasında dile getirdiği gibi Batı, kendini Doğu'ya karşı konumlandırarak tanımlar. Öteki, Batı inşasında bir ayna işlevi görür.

Paris'in Altında filminde de Seine Nehri'nin altındaki Lilith figürü, modern Avrupa'nın karşıtı olarak kurgulanmıştır; karanlık, irrasyonel, doğasal ve dişil. Bu yönüyle film, modernliğin merkezinde bastırılan irrasyonel unsurların (doğa, kadın, yabancı) yeniden yüzeye çıkışını temsil eder. Sigmund Freud'un *Tekinsizlik Üzerine* (2019) kavramı burada açıklayıcı konumdadır. Tekinsizlik (unheimlich), bireyin aşına olduğu düzenin içinde beliren belirsizlik ve yabancılık hissiyle tanıdık olanın bozulmasıyla korkutucu bir nitelik kazanması durumudur (2019, s.35). Tekinsiz olan, tanıdık olanın birden yabancılaşmasıdır. Paris'in merkezinde olan Seine Nehri artık güvenli bir doğa parçası değil; bilinmeyen ve bastırılmış olanın mekânıdır. Lilith'in Seine Nehri'nde ortaya çıkması, “ev”in (heimlich) içinden doğan tekinsiz bir yabancısıdır; Batı'nın kendi içinde üreyen korkusudur.

Bhabha'nın “üçüncü alan (third space)” kavramı (Bhabha, 2016, s.100), Lilith'in Seine Nehri'ne gelişiyile anlam kazanır: artık ne okyanusa ne de Paris'e tam anlamıyla ait olmayan melez bir varlıktır. Bu melezlik, Batı'nın kültürel saflık mitini sarsmaktadır. Aynı zamanda “melezlik kavramı karşıtlıklar ve çelişkiler bulunduran unsurları bir aradalık içinde ele almayı mümkün hâle getirerek; bunu sunmanın yanı sıra kültürel ve toplumsal farkları görmezden gelmekle de eleştiriliyor” (akt. Cornejo, s.23).

Böylece filmde Lilith'in Seine Nehri'nde belirip Paris'in altında yer edinerek ve sonrasında yüzeye çıkarak yalnızca doğanın değil, Batı'nın bilinçdışındaki ötekinin de yüzeye çıkmasıdır; bu da Bhabha'nın ifadesiyle, kimliğin hiçbir zaman tamamlanmadığı sürekli olarak yeniden yazıldığı üçüncü alanın sinemasal bir temsilidir. (2016, s.99-100).

LİLİTH

Lilith kavramı, ilk insan olan Âdem'e kadar uzanmaktadır. Lilith hakkında birçok efsane bulunmaktadır. Yahudi mitolojisinde yer alan bu mitolojik figürün, Âdem'e gönderilen ilk eş olduğu kabul edilir. Anlatılara göre Lilith, Âdem'e itaatsizlik ettiği ve onun otoritesini kabul etmediği için cennetten kovulmuştur. Âdem'i Tanrı'ya şikâyet eden Lilith, cennetten kaçır ve daha sonra melekler tarafından Kızıldeniz'de yakalanır. Lilith, Yahudi inancında kutsal sayılan Talmud, Midraş ve Zohar gibi metinlerde de yer almaktadır. Örneğin, Babil Talmudu'nda Lilith "dişi bir gece iblisi/şeytanı" olarak tanımlanmıştır (Güzel, 2023, s.251). Bu bağlamda Lilith, itaatsizlik, başkaldırı ve dişil güçle ilişkilendirilen mitolojik bir arketip olarak kültürel hafızada yer almaktadır.

Tanrı, Âdem'i yarattıktan sonra onun yalnız olmaması gerektiğini düşünerek Âdem gibi topraktan bir kadın yarattı. Bu kadına Lilith ismi verildi. Lilith ve Âdem arasında tartışmalar başladı. Lilith, kendisinin de Âdem ile eşit olduğunu savunuyor ve Âdem'in altında yatmayı reddediyordu. Âdem ise bir erkeğin üstün konumda olması gerektiğini, bunun yaratılışı gereği doğal olduğunu iddia ediyordu. Tanrı'nın bu tartışmada Âdem'den yana tavır alması üzerine Lilith, Tanrı'nın gizli ve kutsal olan adını (YHVH) söyleyerek oradan kaçtı (Çınar, 2018, s.383).

Lilith bu istek ile aslında ilk feminist hareketi de yapmıştır. Kadın ve erkeğin eşit olduğunu savunmuş ve bunun sonucunda itaatsiz olarak cezalandırmıştır: "Lilith'in karşıtı olarak görülen Havva ise başlangıçta Adem'in tüm arzularına boyun eğen bir kadın figürü iken, yılanın yönlendirilmesiyle Adem'i günaha sürükleyen bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Ancak Havva'nın cennetten kovuluş mitinde genellikle göz ardı edilen bir nokta vardır; Havva aslında Lilith'in özünü taşıyan, onun bedenine bürünen kadın olarak yeniden doğmuş, doğurganlığı seçmeyerek Lilith'in bağımsızlığını farklı bir şekilde devam ettirmiştir" (Avcı,2024, s.266). Bu bağlamda Lilith, ataerki mitoloji içerisinde bastırılmış dişil iradenin sembolik temsilcisi olarak okunabilir. Erkek-merkezli otoriteye karşı çıkışı, toplumsal düzenin hiyerarşik cinsiyet rollerini sorgulayan erken bir direniş biçimi niteliğindedir. Havva'nın daha uysal bir figür olarak yeniden kurgulanması ise ataerki düzenin kadın kimliğini kontrol altına alma çabasının mitolojik düzlemdeki yansımasıdır. Dolayısıyla Lilith'in anlatısı, tarihin erken dönemlerinden itibaren kadın öznelliğinin bastırılmasıyla ilgili kültürel bir hafızayı temsil ederken, feminist kuramlar açısından patriyarkanın süreklilik kazanan yapısal etkilerini görünür kılmaktadır.

Lilith, cennetten kovulmasının ardından "kötü kadın" olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Lilith'in yılan-kadın-şeytan üçlemesinde ele alınışı, onun korku duyulan ve durdurulamaz bir varlık olarak tasvir edilmesine dayanmaktadır. Kutsal metinlerde, özellikle de Yahudi kaynaklarında kadın ile kötülük arasındaki bağ, "Yılan-Şeytan-Kadın = Lilith" figürü üzerinden daha belirgin hâle gelmiştir. Buna karşın günümüz feminist yaklaşımları bu algıyı sorgulamakta ve Lilith'i erkek egemen otoriteye başkaldıran, bağımsızlığını savunan ilk kadın figürü olarak yeniden yorumlamaktadır (Yeter & Özcan, 2022, s.507).

Mitolojiye göre Lilith, Tanrı'ya karşı gelmesi nedeniyle lanetlenerek yeryüzüne gönderilmiştir. Ataerki düzene başkaldıran bir figür olarak Lilith, filmde de belirtildiği üzere partenogenez yoluyla çoğalarak kendi türünün devamını sağlamaktadır. Partenogenez, "dölllenme olmaksızın dişi (nadiren erkek) bir cinsiyet hücrelerinin gelişimini içeren bir üreme stratejisidir" (Encyclopaedia Britannica, 2025). Filmde Lilith'in köpekbalığı metaforu üzerinden sunulması, onun korku uyandıran ve durdurulamaz bir güce sahip olduğunun altını çizmektedir.

ZENOFOBİ (YABANCI DÜŞMANLIĞI)

Göç sonucunda birçok insan, buldukları bölgelerden farklı yerleşim noktalarına gitmektedir. Gidilen bu yerlerde kültür, dil ve etnik yapı gibi birçok farklılık görülmektedir. Bu farklılıkların neticesinde “zenofobi” kavramı ortaya çıkmaktadır. Zenofobi; yabancıya duyulan nefret, korku ya da kişinin kendisinden farklı olana karşı geliştirdiği düşmanlığı tanımlayan bir kavramdır. Yabancı düşmanlığı; vatandaşlık bağı bulunmayan bireylerin yabancı kökenleri veya uyrukları temelinde olumsuz algı, önyargı ve ayrımcı tutumlara maruz bırakılması biçiminde ortaya çıkan toplumsal bir olgudur. Bu durum, göçmenleri, mültecileri ve sığınmacıları kapsayan tüm grupları etkilemektedir. Kültürel, ırksal ve etnik aidiyetler ile toplumsal statü ve göçmenlik konumuna bağlı olarak yabancılar, farklı düzeylerde dışlanma ve düşmanca davranışlara maruz kalabilmektedir (Akt. Özmete, Yıldırım ve Duru, 2020, s. 194–195).

Zenofobi, bireylerin veya grupların yabancı olarak algıladıkları kişilere karşı geliştirdikleri korku, nefret, önyargı veya dışlama davranışlarının genel adıdır.

Bu olgu hem psikolojik bir savunma mekanizması hem de kimlik inşasının ve tahakkümün aracıdır. Zenofobi bilinmeyene farklı olana yapılan bir savunma şeklidir. Bhabha'ya göre “öteki kültürlerin farklılığı, imlemin aşırılığında veya arzusunun gidişatından başkadır. Bunlar, ‘yabancı düşmanlığı (ethnocentrism)’ ile savaşmak için gerekli stratejilerdir; ama kendi başlarına, yeniden inşa edilmeksizin ötekiliği temsil edemezler” (Bhabha,2016 s.150). Roland Barthes'in *Çağdaş Söylenler* (2014) adlı çalışmasında tanımladığı mit kavramı Paris'in *Altında* filminde zenofobik söylemin nasıl doğallaştığını çözümlenmemizi sağlar. Barthes'e göre mit, kültürel anlamları “doğal” gibi gösteren bir dilsel sistemdir. Mitlerin anlam üretimindeki temel işlevi, taşıdıkları anlamları doğal ve kaçınılmazmış gibi sunarak egemen ideolojilerin yeniden üretilmesini sağlamaktadır (Yemencioğlu,2022, s.109). *Paris'in Altında* filminde Lilith'in “canavar” olarak betimlenmesi, Batı'nın yabancıya duyduğu korkuyu içselleştirilmiş bir refleks gibi sunar. Yüzye de yani düzenlam da Seine'de dolaşan bir köpekbalığı vardır; ancak yananlam da bu varlık Batı toplumunun öteki karşısındaki bilinçdışı korkularının dışavurumudur. Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımıyla ele alındığında, film zenofobi'nin politik bir söylemin ötesinde, kültürel bir mit olarak nasıl yeniden üretildiğini gözler önüne serer. Barthes'in “yananlam çerçevesinde geliştirdiği mit çözümlenme yöntemi, görsellerdeki derin anlam katmanlarını, metafor, alegori, ironi ve hiciv (satir) gibi anlamlandırma pratikleriyle ilişkilendirmek açısından belirleyicidir” (Çulha,2025, s.968).

Lilith figürü, aynı zamanda doğa ve kadın arasında tarihsel olarak kurulan simgesel ilişkiyi de açığa çıkarır. Lilith'in partenogenez yoluyla üremesi, yani bir erkek olmadan yaşam döngüsünü sürdürebilmesi, ataerkil düzeni sarsan bir tehdit olarak kodlanır. Bu yönüyle Lilith, hem ekolojik hem de cinsiyet temelli ötekileştirmenin kesiştiği bir figürdür. Seine Nehri'nde bir dişil varlık olarak beliren bu doğanın intikamı, Batı'nın doğaya, kadına ve yabancıya yönelik tahakkümünün geri dönüşüdür.

Paris'in Altında filmi, öteki ve yabancı korkusunu yalnızca bir korku-gerilim unsuru olarak değil, Batı'nın kendi kimliğini sürdürme mücadelesinin alegorisi olarak işler. Bhabha'nın üçüncü alanı, Freud'un tekinsizi ve Barthes'in mit anlayışı bir araya geldiğinde film, zenofobinin yalnızca toplumsal bir refleks değil, aynı zamanda kültürel bir ideoloji olduğunu gösterir. Seine Nehri'nin altındaki Lilith, Batı'nın hem bastırıldığı hem de korktuğu ötekilerin sesi hâline gelir; doğanın, kadının ve yabancıların geri dönüşünü simgeleyen bu figür, korkunun en derininde yatan kültürel bilinçdışını görünür kılar.

Freud'un tekinsizlik tanımına göre, Almanca kökenli *unheimlich* sözcüğü; tanıdık, yerli ya da evcil gibi anlamlara gelen *heimlich* ve *heimisch* kelimelerinin zıddıdır. Tanıdık olmadığı için tekinsiz olanın

korkutucu olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak her yabancı ve bilinmeyen şey korkutucu olmak zorunda değildir. Öte yandan, korku ile tekinsizlik arasındaki bu ilişkinin yönü de tersine çevrilmez (Freud, 2019, s. 35).

Göstergebilimsel Açıdan *Paris'in Altında* Filmi İncelemesi

Türkçede, Fransızca *linguistique* (dilbilim) sözcüğünden esinlenerek oluşturulan göstergebilim (Fransızca *semiotique* ya da *semiologie*) terimi ilk bakışta göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak tanımlanabilir. Ancak günümüzde göstergebilim kapsamı, yalnızca gösterge ve bilim sözcüklerinin anlamlarının toplamını aşarak çok daha geniş ve çok katmanlı bir boyut kazanmıştır (Rifat,1996, s.9). Göstergebilim dilin, sembollerin, grafiklerin, kültürel işaretlerin insanların birbirleriyle iletişim kurmaları ve anlaşmaları için kullandıkları doğal diller, jestler, el, kol, baş hareketleri gibi bir mesajın alıcıya iletilmesi olarak da değerlendirilebiliriz. Göstergebilim toplumsal iletişimde kullanılan tüm göstergeleri ele alır. Bu incelenen göstergeler nasıl anlam ifade ettiklerini bu anlamların nasıl iletildiği ve en sonunda kültürel değerler dizgesinde nasıl yorumlandığını araştırır. Göstergebilim dilsel ve görsel olan tüm çalışmaların anlamlandırmasını sistematik şekilde çözümlenmeyi hedefler. Göstergebilimin temelleri 20. yüzyılda atılmış olsa da kökleri daha eskiye uzanır. İnsanlar tarih boyunca göstergeler aracılığıyla iletişim kurmuşlardır; ancak göstergebilimin sistemli ve bilimsel bir biçimde incelenmesi modern dönemde gerçekleşmiştir. Bu neden ile göstergebilim 20. yüzyılda bağımsız bir bilim dalı olarak kabul edilmekle beraber gösterge kavramı antik çağlardan itibaren farklı anlam ve işlevlerle ele alınmıştır (akt. Karaman,2017, s.26).

Modern anlamda göstergebilimin öncülleri John Locke, Johann Heinrich Lambert ve Thomas Hobbes gibi düşünürlerdir.20. yüzyılda bilimsel bir disiplin olarak doğmuştur. Modern anlamda ise iki kurucuya sahip olan göstergebilim İsviçreli dilbilimci Saussure" Genel Dilbilim Dersleri" 'adlı eserinde göstergebilimin temel kavramlarını tanımlamıştır. Ona göre dil göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle nazik davranışlar, sağır-dilsiz alfabeleri gibi karşılaştırılabilmektedir. Saussure, bu bilimi "semyoloji" 'olarak adlandırmış ve toplumsal göstergelerin bilimsel olarak incelenmesi gerektiğini savunmuştur. Charles Sanders Peirce Amerikalı filozof ise" semiotik" terimini kullanmış ve göstergeleri mantıksal bir sistem içerisinde açıklamıştır. I Hjelmslev, dili bir yapıdan ziyade sürekli bir oluş ve süreç olarak ele alır. Bu nedenle, göstergebilimin temel amacını da bu süreci çözümlenip belirli ilkelere indirgeme ve betimleme çabası olarak görür. Hjelmslev 'in göstergebilim çalışmalarında öne çıkan önemli kavram çiftlerinden biri de düzanlam ve yananlam'dır. En basit hâliyle bu kavramlar, bir birimin ilk anlamının düz anlam yanı sıra, bağlam ve ilişkiler doğrultusunda yeni anlamlar yananlamlar da taşıyabileceğini ifade eder (Rifat,1996, s. 24-.28). "Barthes 1950'lerden 1970'lere uzanan süreçte göstergebilimi kendi değişimiyle bir serüven olarak yaşamış ve farklı dönemlerde değişik doğrultular izlemiştir. Bunlar 1.Hayranlık (ve Umut) dönemi 2.Bilimsellik dönemi 3.Metin dönemi olarak ayrılmıştır" (Rifat,1996, s.48-49).

Modern anlamda göstergebilimin öncülleri John Locke, Johann Heinrich Lambert ve Thomas Hobbes gibi düşünürlerdir. Göstergebilim, 20. yüzyılda bilimsel bir disiplin olarak doğmuştur. Bu bağlamda iki kurucuya sahip olan göstergebilimde İsviçreli dilbilimci Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı eserinde temel kavramları tanımlamıştır. Ona göre dil, bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle nazik davranışlar ve sağır-dilsiz alfabeleri gibi olgularla karşılaştırılabilmektedir. Saussure, bu bilimi "semyoloji" olarak adlandırmış ve toplumsal göstergelerin bilimsel olarak incelenmesi gerektiğini savunmuştur. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce ise "semiotik" terimini kullanmış ve göstergeleri mantıksal bir sistem içerisinde açıklamıştır. Hjelmslev, dili bir yapıdan ziyade sürekli bir oluş ve süreç

olarak ele alır. Bu nedenle göstergebilimin temel amacını, bu süreci çözümleyip belirli ilkelere indirgeme ve betimleme çabası olarak görür. Hjelmslev'in göstergebilim çalışmalarında öne çıkan önemli kavram çiftlerinden biri de düzanlam ve yananlamdır. En basit hâliyle bu kavramlar, bir birimin ilk anlamının (düzanlam) yanı sıra, bağlam ve ilişkiler doğrultusunda yeni anlamlar (yananlam) da taşıyabileceğini ifade eder (Rifat, 1996, s. 24–28).

Roland Barthes, düzanlam ve yananlam kuramlarının öncüsüdür. Bu kuramlar, anlamlama konusu altında yorumlanmaktadır. Düzanlam, göstergenin neyi temsil ettiğini; yananlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğini ifade etmektedir (Karaman, 2017, s. 31). Barthes, dilbilimsel çözümmeden göstergebilimsel çözülemeye geçerken düzanlam (denotation), yananlam (connotation) ve üstdil (metalanguage) gibi anlam düzlemlerinden yararlanmıştır. Bu üç anlamlama sistemi de bir gösteren (anlatım düzeyi) ve bir gösterilen (içerik düzeyi) ilişkisinden oluşur. Gösteren, gösterilen ve göstergeden meydana gelen ilk dizge, düzanlam düzeyini oluşturur. Düzanlam, anlamlandırmanın ilk basamağı olup göstergenin yüzeydeki, doğrudan anlamına karşılık gelir. Buna karşın yananlam düzleminde, ilk dizgedeki gösterge yeni bir dizgede gösteren işlevi kazanır. Barthes'e göre birinci dizge düzanlam, onu kapsayan ikinci dizge ise yananlam düzeyidir. Dolayısıyla yananlam dizgesi, anlatım düzlemi başka bir anlamlama sisteminin parçası hâline gelen çok katmanlı bir yapıyı temsil eder (Bauman, akt. Bircan, 2015, s. 25).

Yananlamı tanımlamak ve daha iyi anlayabilmek için Barthes'ın yorumuna dikkat edilmesi gerekmektedir. Barthes, "Yananlam düzanlamlı bildiriye nasıl kaplarsa kaplasın onu tüketmez. Her zaman düzanlam olan geriye bir şeyler kalır (yoksa söylem olanaksızlaşır). Yananlamlayıcılar da sonuç olarak hep kesintili, düzensiz ve kendilerini taşıyan düzanlamlı bildiri tarafından özümsemiş göstergelerdir. Yananlam gösterilerine gelince; hem genel hem bütünsel hem de dağınık bir özellik taşır." şeklinde yorumlamaktadır (Barthes, 1993, s. 74).

Yananlam ve düzanlamın farklılıklarını ele aldığımızda; yananlam, göstergenin bize nasıl temsil edildiğini gösterirken; düzanlam, göstergenin neyi temsil ettiğini ele alır. Barthes, düzanlamın sürekli olarak yananlam ürettiğini belirtir. Yananlam, gösteren ve gösterilenden oluşan bir dizgedir. Yananlam, insanın tarih ve kültür dünyasını bir dizge içerisinde ele almasını sağlar. Barthes, *Göstergebilim İlkeleri* adlı eserinde, ilkelerin tek amacının dilbilimine dayanarak çözümsel kavramlar ortaya koymak olduğunu belirtir (Barthes, 1979, s.88-90). Barthes, göstergebilimsel çözülemeyi dört başlıkta toplar: dil ve söz, gösteren ve gösterilen, dizge ve dizim, son olarak yananlam ve düzanlam.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Paris'in kuzeyinde okyanustaki çöpler	Okyanusta yüzen çöplerin, atık ve plastiklerin ekolojik zararı	İnsan faaliyetlerinin doğaya vermiş olduğu zarar, ekolojik felaketlerin kaynağı hayvanların doğal yaşam alanlarının bozulması

Tablo 1.

Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımıyla doğanın yıkımını ilerleme 'nin kaçınılmaz bir sonucu olarak mit anlamını oluşturmaktadır. Paris'in altında filminde insan faaliyetinin sonuçlarını doğa ödemektedir. Düzanlam olarak baktığımızda ekolojik bir sorun olarak görülmektedir. Yananlamda ise modern toplumun doğa üzerindeki egemenlik kurma dürtüsünün temsil eden ideolojik göstergedir. Lilith'in Seine'e gelişi, bastırılmış olan doğanın tepkisi olarak bir geri dönüştür. Doğa insana karşı açmış

olduğu savaş olarak Lilith'i göndermiştir. Doğanın ötekileştirilmesinin ve bastırılmış olmasının sonucunda "tekinsiz" kavramı ortaya çıkar.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Okyanusa atılan çöplerin köpekbalığı Lilith'in yaşam alanını yok etmesi	Plastik atıkların okyanusu işgal etmesi ile Lilith Seine Nehrine göç etmesi	İnsan kaynaklı çevre kirliliğine sebep olma ve okyanusta yaşayan canlıların doğal yaşam alanlarının yok edilmesi. Ekolojik göçe sebebiyet vermesi ve bunun sonucunda Lilith'in Seine gelmesi.

Tablo 2.

Düzanlam bağlamında, okyanustaki çevre kirliliği nedeniyle Lilith (köpekbalığı), doğal yaşam alanını terk ederek Paris'teki Seine Nehri'ne gelir. Doğal habitatı bozulan bir hayvanın yaşam alanı değiştirerek başka bir bölgeye göç etmesi, "ekolojik göç" olarak tanımlanabilir. 'Barthes'in kavramına göre yananlam, görünür olayın ardındaki kültürel, ideolojik anlam ortaya çıkmaktadır. Lilith'in Seine gelişi sadece çevresel bir sonuç değil, sembolik olarak da bir "geri dönüş" anlamı taşır.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Lilith'in Seine Nehrinde dolaşması	Nehirde olmaması gereken büyük köpekbalığının yüzmesi	Yabancı/Öteki olan Lilith kendi yaşam alanından çıkarak Seine Nehrinde yaşamaya başlıyor. Bu yeni yaşam yerinin toplum güvenliğini tehdit etmesi

Tablo 3.

Yabancı konumunda olan Lilith evinden yani okyanustan ayrılarak Seine Nehrine gelir ve nehirde yaşamaya başlamaktadır. Bu durum şehirde korku ve paniğe sebep olur. Toplum güvenliği tehlikeye girer. Bu sahnede olay biyolojik ve fiziksel bir tehdidi anlatır. Batı toplumunun 'yabancı'ya tanımadığı nesnelere yani ötekine duyduğu bilinçdışı korkuyu yananlam ile gösterir. Lilith'in Seine Nehrine gelişi 'Öteki'nin şehre (Batı) sızması anlamına gelmektedir. Toplumun güvenliğini tehlike de hissetmesi aslında yabancıya (zenofobi) duyulan korkuyu simgeleştirir.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Yetkililerin tehlikeyi halktan gizlemesi	Yetkililer yaklaşan tehlikenin farkına varmasına rağmen Lilith'i halka açıklamazlar.	Yetkililerin halktan gerçekleri saklaması ve siyasi manipülasyon

Tablo 4.

Paris'te düzenlenecek olan olimpiyat oyunları öncesinde Seine Nehri'nde köpekbalığı tehdidi ortaya çıkar. Hükümet, halk arasında panik oluşmaması için bu durumu gizler ve tehlikeyi göz ardı eder. Bu durum, güvenlik önlemlerinin aksamasına ve çıkar çatışmalarının ortaya çıkmasına neden olur. Barthes'in yananlam düzeyinde değerlendirildiğinde "gizleme" kavramı daha derin siyasi ve ideolojik

anlamlar taşır. Gerçeğin saklanması, Batı modernliğinin sahte istikrarını sürdürme çabasıdır. Toplumsal düzen, gerçeğin manipüle edilmesi yoluyla korunmaya çalışılır. Lilith'i saklayan iktidar, yalnızca korkuyu bastırmayı değil, aynı zamanda olguları kendi çıkarları doğrultusunda yeniden düzenlemeyi amaçlar. Halkın bilgilendirilmemesi planlı bir şekilde gerçekleştirilir; çünkü korkunun kontrolsüz biçimde yayılması, iktidarın otoritesini sarsarak yönetsel meşruiyeti zedeleyecektir.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Lilith'in görülmesi	Triatlon da yarışan insanların sudan çıkmak istemesi	Yabancı düşmanlığı (zenofobi) toplumun güvenliğini tehlikeye atacağına olan inançları

Tablo 5.

Triatlon yarışması sırasında sporcular, suda beliren Lilith'in görülmesi üzerine paniğe kapılır ve hızla sudan çıkmaya çalışırlar. Ortamda kaotik bir kargaşa oluşur ve yarış durma noktasına gelir. Barthes'ın yananlam düzeyinde bu sahne, "yabancı" olana yönelik kolektif korkunun toplumsal bilinçteki karşılığını göstermektedir. Lilith'in suyun altından aniden belirmesi, toplumun dışarıdan gelen unsurları tehdit olarak algılama refleksini sembolize eder. Yabancıya atfedilen tehlike, gerçek bilgiye değil önyargılara ve kültürel koşullanmaya dayanır. Bu durum, Batı modernitesinin kendini koruma içgüdüleriyle ürettiği dışlayıcı tutumun yansımasıdır. Dolayısıyla sahne, zenofobinin yalnızca bireysel bir korku değil; toplumsal, ideolojik ve politik bir mekanizma olduğunu görünür kılar.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Paris'in kuzeyinde okyanustaki çöpler	Okyanusta yüzen çöplerin, atık ve plastiklerin ekolojik zararı	İnsan faaliyetlerinin doğaya vermiş olduğu zarar, ekolojik felaketlerin kaynağı hayvanların doğal yaşam alanlarının bozulması

Tablo 6.

Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımıyla doğanın yıkımını ilerleme 'nin kaçınılmaz bir sonucu olarak mit anlamını oluşturmaktadır. Paris'in altında filmde insan faaliyetinin sonuçlarını doğa ödemektedir. Düzanlam olarak baktığımızda ekolojik bir sorun olarak görülmektedir. Yananlamda ise modern toplumun doğa üzerindeki egemenlik kurma dürtüsünün temsil eden ideolojik göstergedir. Lilith'in Seine'e gelişi, bastırılmış olan doğanın tepkisi olarak bir geri dönüştür. Doğa insana karşı açmış olduğu savaş olarak Lilith'i göndermiştir. Doğanın ötekileştirilmesinin ve bastırılmış olmasının sonucunda "tekinsiz" kavramı ortaya çıkar.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Medyanın olayları yanlış yansıtması	Paris'te gerçekleşecek olan triatlonun televizyon da yayınlanması	Büyük bir tehlikeyi medyanın manipülasyon gücü sayesinde farklı şekilde yansıtması

Tablo 7.

Medya, Lilith'in oluşturduğu büyük tehlikeyi haber içeriklerinde çarpıtarak ya da hafifleterek yansıtır. Bu düzlemde, yalnızca yanlış ve eksik bilgi aktarımı söz konusudur. Yananlam düzeyinde bu

sahne, devletin ve medya organlarının gerçekliği yeniden inşa etme kapasitesini temsil eder. Haberlerin seçilerek kullanılması, bazı olayların bastırılıp yönlendirilmesi, toplumda “tehlike”nin sınırlarını belirleyen ideolojik bir mekanizma hâline gelir. Barthes’ın tanımladığı biçimde medya, gerçekliği “doğallaştıran” bir mit üretim aracına dönüşür. Barthes, mitleri incelerken kültürün bireylere sunduğu mesajların ardında gizlenen değerleri ve tutumları açığa çıkarmayı amaçlar. Bu mesajlar; reklamlar, gazete ve dergi haberleri, fotoğraflar ve hatta oyuncaklar gibi gündelik yaşamın maddi unsurlarında saklıdır (Moriarty, 1991, akt. Bingöl, 2024, s. 35). Dolayısıyla medya, görünürde tarafsız bir bilgilendirme işlevi üstlenirken, arka planda kültürel kodlar ve ideolojik yönelimler üretir.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Aktivistlerin Lilith’i kurtarmak istemesi	Lilith’in ait olduğu okyanusa tekrardan dönmesini sağlamak için grubun toplanması	Ötekiyi “zararsız” gösterme çabası, aktivist söylemin idealize ettiği masum yabancı imgesi, ancak kontrol edilemeyen gücün sonunda tehlikeli biçimde geri dönüşü.

Tablo 8.

Düzanlam düzeyinde sahne, yalnızca “canavar ile insan arasındaki trajik bir karşılaşma” gibi görünse de aktivist kız, Lilith’in zararsız olduğunu kanıtlamaya çalışırken onun tarafından öldürülür. Ancak yananlam düzeyinde değerlendirildiğinde bu durum, Batı toplumunun “öteki”ye yönelik yaklaşımındaki paradoksu temsil eder. Bir bakıma öteki, dikkat edilmesi, güvenilmemesi ve çevrenmesi gereken bir unsur olarak sunulmaktadır. Önemli olan, ötekinin kendi güvenliği ve yaşam alanını kurabilmesidir; aksi hâlde bu karşılaşma, bastırılmış olanın yıkıcı biçimde geri dönmesiyle sonuçlanır. Bu da Batı politikalarında yabancıya asla güvenilmemesi sonucunun çıkarılmasına neden olmaktadır.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Bilim insanlarının Lilith’in yeni türün ilk örneği olduğunu öğreniyor	Köpekbalığının doğal olmayan tatlı suya uyum ve eşeysiz üremesini sağlayan bir genetik yapıda olması	Öteki konumundaki Lilith’in yeni genetik yapısıyla daha fazla korku unsuru hâline gelmesi; biyolojik farklılığın ideolojik korkuyu beslemesi.

Tablo 9.

Bilim insanları, Lilith’in tatlı suda yaşayabilmesini sağlayan ve eşeysiz üreyebilmesine imkân tanıyan yeni bir genetik yapı taşıdığını keşfeder. Bu durum, Lilith’in sıradışı ve tehlikeli bir canlı türünün ilk örneği olduğunu ortaya koyar.

Yananlam düzeyinde bu sahne, Lilith’in genetik dönüşümünün yalnızca biyolojik bir değişim olmadığını; kültürel bir korkunun yeniden üretildiğini temsil eder. “Yeni tür” söylemi, ötekinin tanımlanmasını bilimsel bir zemine oturtarak meşrulaştırır. Böylece öteki, yalnızca “farklı” olan değil, aynı zamanda “tehlikenin bilimsel karşılığı” hâline gelir. Bu, Barthes’ın belirttiği üzere ideolojik bir doğallaştırma sürecidir: Toplumsal korku bilimsel söylem üzerinden doğal, kaçınılmaz ve meşru gösterilir. Partenogenez (erkeğe ihtiyaç duymadan üreme) ise Lilith’i ataeril sistem açısından tehdit edici bir noktaya taşır. Bu özellik, Batı kültürünün tarihsel olarak kadın bedeni ve doğurganlık üzerindeki

denetim arzusunu ters yüz eder; kontrol edilemeyen, ataerkil yapıyı gereksiz kılan bir doğurganlık biçimi, ötekiye yönelik korkunun derinleşmesine hizmet eder. Bu durum aynı zamanda biyopolitik açıdan Öteki'nin kontrol edilemezliğini de gösterir.

SAHNE	DÜZANLAM	YANANLAM
Şehrin sular altında kalması	Tehlikenin yok edilememesi	Ötekinin hiçbir zaman sabitlenememesi. Bhabha'nın öteki tanımı ile uyumlu olarak devam eden korku ve tehdit hali

Tablo 10.

Şehir, Lilith'in tehditkâr varlığı nedeniyle sular altında kalır. Tehlikenin ortadan kaldırılamaması, kent sular altında kalmasına neden olur. Yananlam düzeyinde bu sahne, ötekinin asla tam anlamıyla yok edilemeyeceğini ve her zaman geri dönme potansiyeli taşıdığını sembolize eder. Şehrin sular altında kalması, bastırılmaya çalışılan ötekinin kültürel bilinçdışından yeniden yükselişini temsil eder. Homi K. Bhabha'nın belirttiği gibi öteki, sabitlenemez; sınırlandırılmaya çalışıldıkça daha akışkan, belirsiz ve tehdit edici bir hâl alır. Bu bağlamda hem sınırları aşan hem de kontrol edilemeyen bir unsur olarak ötekiliğin sürekliliğini görünür kılar. Şehrin çöküşü, Batı medeniyetindeki yekpareliliğin kırılmasını açığa çıkarır. Böylece film, ötekiyle mücadelenin yalnızca fiziksel değil, ideolojik bir boyut taşıdığını imler.

Sonuç

Bu çalışma, Roland Barthes'ın göstergebilimsel kuramı üzerinden *Paris'in Altında (Sous la Seine, 2024)* filmi ele alarak incelemiştir. Barthes'ın düzanlam ve yananlam kavramları kullanılarak filme eleştirel bir perspektif kazandırılmıştır. *Paris'in Altında* ilk bakışta korku-gerilim türünde değerlendirilebilecek bir yapımla görünse de daha derin okumalar yapıldığında Homi K. Bhabha'nın "öteki" kavramını önemli ölçüde işlediği; bunun yanı sıra ekolojik sorunlara ve yabancı düşmanlığına (zenofobi) da göndermelerde bulunduğu görülmektedir.

Filmde köpekbalığı Lilith'in yaşam alanı olan okyanusu terk ederek Seine Nehri'ne gelmesi, çevresel bozulmanın bir sonucu olarak yorumlanabilir. Tuzlu suda yaşayan bir canlının ekolojik sıkıntılar nedeniyle habitat değiştirmesi, bir tür "ekolojik göç"ü temsil eder. Lilith'in Seine Nehri'nde öteki olarak konumlanmasının nedeni, insanların tanımadıkları ve bilmedikleri canlılara karşı duydukları korkudur. Bhabha'nın öteki kuramı bağlamında Lilith, iktidarın karşısında konumlanan, sömürgeci bakış tarafından kontrol altına alınamayan bir figürdür. Ötekine duyulan korku, onu bir tehdit ve yok edilmesi gereken unsur hâline getirir. Lilith'in göçe zorlanması, kendi türü açısından biyolojik değişimlere yol açarak onun yeni bir türün ilk örneği hâline gelmesine sebep olur.

Mitolojik açıdan bakıldığında Lilith figürü, kadın-şeytan-yılan üçlemesiyle ilişkilendirilen karanlık ve yok edici bir karakterdir. Bu temsil, filmdeki korku unsurunun kültürel derinliğini artırmaktadır. Köken itibarıyla başlı başına korku uyandıran köpekbalığı imgesine Lilith figürünün eklenmesi, tehdidi daha da büyütür ve izleyiciye "eğer durdurulmazsa" ciddi sonuçlar doğurabileceği mesajını verir. Bu noktada Lilith, Paris halkı için yabancı ve tehlikeli bir unsur hâline gelir. Seine Nehri'nde olduğunu öğrenen halkın gösterdiği yoğun endişe, zenofobi kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Zenofobi, bireylerin ya da toplumların kendilerinden farklı etnik, kültürel ya da biyolojik unsurlara karşı geliştirdikleri korku ve nefret tutumlarını ifade eder. Filmde bu duygu, Lilith üzerinden somutlaştırılarak ele alınmıştır.

Film genel olarak değerlendirildiğinde, yalnızca bir korku-gerilim anlatısı sunmakla kalmayıp ekolojik tahribat, ötekileştirme ve zenofobi gibi sosyokültürel sorunları da tartışmaya açmaktadır. Barthes'ın göstergebilimsel kuramının uygulanabileceği kapsamlı bir yapıya sahip olan film, "öteki"nin toplumda nasıl bir korku nesnesine dönüştürüldüğünü göstermektedir. Lilith, okyanusta doğal yaşam alanına sahip bir köpekbalığı iken insanların doğaya zarar vermesi sonucunda yeni bir habitat aramak zorunda kalmıştır. Bu göç, Paris'e kadar uzanarak Lilith'in tehdit unsuruna dönüşmesine yol açmıştır. Seine Nehri'nde var olması, toplum açısından korku ve yok etme isteği yaratmış; Lilith, öteki kimliğine bürünerek kültürel bilinçdışında tehlikeli bir nesneye dönüşmüştür.

Sonuç olarak film, toplumda yer alan korkuları, ekolojik sorunları ve ötekiyle kurulan ilişkileri sembolik bir düzlemde yeniden ele almakta; bireysel ve kolektif bilinçteki korkuların nasıl üretildiğini göstermektedir. Bu bağlamda *Paris'in Altında*, göstergebilimsel açıdan okunmaya elverişli bir örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

Avcı, N. (2024). Yaratılış mitlerinde rakibeler: Tanrının özgür kızı Lilith, günahkâr Havva ve Ehl-i Beyt soyu Güruh-ı Naci. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 41(1), 262-273.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel konumlanış*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Bingöl, S. (2024). Roland Barthes'ta mit ve burjuva ideolojisi. *Kilikya Felsefe Dergisi*(1), 33-49.

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.

Burke, P. (2011). *Kültürel melezlik*. İstanbul: Asur Yayınları.

Çınar, A. (2018). Lilith: Yahudi mitolojisinde ana tanrıça'nın düşüş ve şeytana dönüşüm serüveni. *Bilimname*, 2018(35), 363-395.

Çulha, D. (2025). Roland Barthes'in mit kuramı ile görsel anlatı çözümlemesi: John Heartfield'in üç fotomontajı üzerine bir okuma. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 15(3), 967-983.

Encyclopaedia Britannica Editörleri. (2025, 3 Ekim). *Partenogenez*. *Encyclopaedia Britannica*.

Freud, S. (2019). *Tekinsizlik üzerine*. İstanbul: Labuta Kitap.

Güzel, M. (2023). İki gotik mitolojik kahraman: Lilith ve Al Karısı. *Şarkiyat Mecmuası*, 42, 247-256.

Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36.

Külahlıoğlu, Y. (2019). *S. Freud'un tekinsizlik kavramı bağlamında sanatta mekan-nesne-korku ilişkisi* (Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi, Türkiye).

Mehmet, R. (1996). *Göstergebilimcinin kitabı* (3. cilt). İstanbul: Düzlem Yayınları.

Özbent, S. (2023). Homi Bhabha'nın "kültürel çeviri" kavramına çeviribilimsel bakış. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 19, 225–247.

Özmete, E., Yıldırım, H., & Duru, S. (2018). Yabancı düşmanlığı (zenofobi) ölçeğinin Türk kültürüne uyarlanması: Geçerlik ve güvenilirlik çalışması. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 18, 191–209.

Rifat, M. (1996). *Göstergebilimcinin kitabı*. İstanbul: Düzlem Yayınevi.

Said, E. W. (2022). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark anlayışı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Selçuk, D. S. S. (2012). Postmodern dönemde farklılığın kutsanması ve toplumun parçacıklaştırılması: "Öteki" ve "ötekileştirme." *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 15(2), 77–99.

Yemenicioğlu, A. (2022). Ekoloji temalı Tesla özel tanıtım filminde Roland Barthes'ın göstergebilimi yansımaları.

Yeter, S. C., & Özcan, K. (2022). "Lilith" figürü üzerinden mitoloji ve dinlerdeki kadın algısına feminist perspektiften bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 506–525.

SİBER-BEDENDEN YAPAY ZEKÂYA: *GHOST IN THE SHELL (KABUKTAKİ HAYALET)* FİLMİNDE ZİHNİN VE BEDENİN SİNEMATİK TEMSİLİ

Fulya ÖYAN¹

Giriş

İnsan toplumsal varoluşunu beden aracılığıyla görünür kılar. Beden, yalnızca et ve kemikten oluşan fiziksel bir yapı olmanın ötesinde, bilinçle ilişki kurarak öznenin kendini var etmesinde aracı bir rol üstlenir. Bilinç beden aracılığıyla dünyayla etkileşime girerken, beden hem maddi hem de toplumsal olarak kimliklerin yansıtıldığı ve sorgulandığı bir alan hâline gelir. İnsan bedeni, tarih boyunca özellikle felsefi gelenekte önemli bir inceleme alanı olmuştur.

Dijitalleşme ile beden, artık yerleşik ve sabit bir varlık olmaktan çıkmış; mekân ise belirli coğrafi sınırlara gönderme yapan bir unsur olma özelliğini yitirmiştir. Siber-mekânın belirsiz gölgesi altında beden, bir yandan kutsanmakta, diğer yandan ise anlamını yitirerek hükümsüzleşmektedir. Modern birey, dijital yolculuk sürecinde zaman ve mekândan soyutlanmakta, aracın içinde kaybolmaktadır. Bu bağlamda beden, “her şeyin mümkün olduğu” dijital özgürlük atmosferinde sonsuz bir esnekliğe sahip, dijital kurgu masasında her an her şeye dönüşmeye hazır bir gösteri nesnesine dönüşmektedir (Demir S. T., 2016, s. 510)

Dijital teknolojilerin hızla gelişmesi, üretim biçimlerini ve üretim ilişkilerini köklü bir dönüşüme uğratmaktadır. Dijital çağın makineleri, fiziksel hacimleri küçülürken üretim kapasiteleri olağanüstü biçimde artmakta ve giderek insan zihninin bir uzantısı hâline gelmektedir (Güngör, 2019, s. 147).

Dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte film izleme alışkanlıkları ve buna bağlı olarak sinema kültürü de önemli ölçüde dönüşüme uğramıştır. Dijitalleşme yalnızca izleyicinin tüketim alışkanlıklarını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda film yapımcılarının içerik üretim biçimlerini de etkilemiştir. Yapımcılar, filmlerini dijital platformlara uygun şekilde tasarlamak durumunda kalmış, bu da hem içeriksel hem de teknik anlamda yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle dijital teknolojilerin gelişimi sayesinde, distopik ve ütopyik evrenlerin temsili çok daha kolay bir hâl almıştır. Bu durum, çeşitli efektler ve dijital yöntemlerle izleyicinin de dâhil olduğu alternatif evrenlerin yaratılmasına olanak tanımakta ve sinema deneyimini yeniden şekillendirmektedir.

Sinemanın tarihsel gelişimine bakıldığında, anlatı biçimleri ile türsel yapının dönüşümünün yeni teknolojik ilerlemelerle eşzamanlı olarak geliştiği görülmektedir. Özellikle dijital teknolojilerin sinemaya dâhil olması, film endüstrisi ile üretim süreçlerinde kapsamlı ve çok yönlü değişimlere yol açmıştır. Dijital devrimi izleyen yapay zekâ temelli uygulamaların sinema alanında kullanılmaya başlanması ise, sinemanın veri bilimiyle ilişkilenen fakat sınırları henüz netleşmemiş yeni bir evreye geçişini işaret etmektedir (Türten, 2024, s. 402). Yaşanan bu dijitalleşme süreci sinema seyircisinin film izleme alışkanlıklarının da değişmesine neden olmuştur. Seyircilerin ister istemez maruz kaldığı Popüler kültürün hızla tükettiği filmlerde, gündelik yaşamın estetik ve düşünsel yapısını etkileyen anlatı biçimlerinin ve dijitalleşen dünyanın tasvir edildiği temaların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

¹ Yüksek lisans Öğrencisi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, E-Posta: oyanfulya@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0004-6528-8401>

İnsanın kendisini ve doğanın sınırlarını aşma çabası, modern bilim ve felsefenin gelişimiyle birlikte somut bir nitelik kazanmıştır. Modern bilimin kurucu figürlerinden Francis Bacon, insanlığın doğa üzerindeki hâkimiyetini amaçlayan sistematik düşünce yaklaşımıyla Aydınlanma döneminin temelini atmış; Isaac Newton, René Descartes ve John Locke gibi Aydınlanma çağı düşünürleri ise, günümüz moleküler biyologları ile genetik alanındaki yenilikçi girişimcilere ilham veren bir entelektüel dünya görüşü oluşturmuşlardır. (Dağ, 2019, s. 159). Bu düşünürler arasında günümüz yapa zekâ sistemlerinin insan bedeni üzerindeki gelişim ve değişim süreçlerinin alt yapısını oluşturan Descartes'ın Kartezyen Düalizmi kuramı oldukça etkili olmuştur.

Descartes'a göre insan, iki ayrı özden oluşan bir varlıktır. Beden ile ruh birbirinden tamamen bağımsızdır ve biri diğerine indirgenemez. Ona göre insanın bedensel yönü ve zihinsel yönü, iki farklı işleyişe sahip mekanizmalar şeklinde düşünülebilir. Bedenin temel niteliği yer kaplama, zihnin temel niteliği ise düşünme yetisidir. Bu iki cevher arasındaki bağlantı, beyinde yer alan kozalaksi bez aracılığıyla sağlanır. Böylece iki düzenden oluşan bu yapı belirli bir noktada temas eder; zihin bu merkez bez üzerinden bedeni etkilerken, beden de aynı yol üzerinden zihnin üzerinde etkide bulunur. (Ceyhan Coştu, 2020, s. 83-84). Descartes, zihni bedenden bağımsız bir cevher olarak değerlendirmiş ve tüm kesin bilgilerin, zihnin aracısız kavrayışıyla ortaya çıkan düşünsel içeriklerden türetilebileceğini ileri sürmüştür. Bu yaklaşımın doğal bir sonucu olarak, bedeni işleyişi belirli kurallara bağlı, mekanik bir yapı şeklinde açıklamak durumunda kalmıştır (Altuner, 2013, s. 57). Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, gelişen teknoloji sayesinde insan zihninin düşünme, karar alma ve sorgulama gibi bilişsel işlevleri gerçekleştirebilmesi için bedene ihtiyaç duyulmaması fikri, yapay zekâ teknolojilerinin temelini oluşturmuştur. Bu düşünceye dayanarak hem bedenin hem de zihnin teknolojik gelişmeler doğrultusunda dönüştürülmesiyle insanlığın daha ileri bir varoluş düzeyine ulaşması amaçlanmaktadır. Böylece, insanın biyolojik sınırlarının aşılması ve zihinsel yetilerin dijital ortamda yeniden üretilebilmesi, teknolojik evrim sürecinin merkezine yerleştirilmiştir. Zihni ve bedeni ayrı iki töz olarak savunan kartezyen düalizm bedenin geliştirilebilecek ve dönüştürülecek bir araç olarak kabul eden transhümanizmde felsefi alt yapısını oluşmasını sağlamıştır.

Transhümanizm insan bedeninin ve zihinsel süreçlerinin belirli biçimlerde kodlanarak yönlendirilebileceği; gerektiğinde ise ileri teknolojilerle üretilmiş yapay organların biyolojik olanların yerine geçirilebileceği kabul edilmektedir. (Öztürk & Yetkiner, 2022, s. 265). Teknolojik müdahaleler aracılığıyla insan doğasının yetkinleştirilmesini ve tüm bilişsel ile fiziksel kapasitelerinin genişletilmesini hedefleyen transhümanizm; bireyi biyoteknoloji, nanoteknoloji, nöroteknoloji ve bilgi teknolojileri gibi alanlarla bütünleştirerek transhuman adı verilen gelişmiş bir varlık biçimine dönüştürmeyi ve daha teknolojik, konfor odaklı bir siber yaşam düzeni kurmayı öngören evrimsel bir süreçtir. Hem ütopyik hem de teknolojik nitelik taşıyan transhümanizm, insanı, doğayı ve yaşamın kendisini dönüştürmeye yönelik kuramsal yaklaşımlar ile pratik uygulamaların bütününe dayanan bir düşünce hareketi olarak değerlendirilmektedir (Dağ, 2019, s. 153). İnsan bedeni ve zihni üzerine ortaya çıkan bu felsefi kuram ve düşünceler kendine hem gelişen teknoloji, bilimde yer buldu hem de sanatın en etkili olduğu sinemada kendine yer edinmiş ve tema olarak sıkça kullanılmış ve sorgulanmıştır.

Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, dijitalleşme ile birlikte ortaya çıkan siber beden, yapay zekâ ve gelişmiş sinema teknolojilerinin zihin-beden ikiliğinin sinemasal temsillerini nasıl dönüştürdüğünü incelemektir. Dijital sinemanın sunduğu kurgu teknikleri, sanal mekân tasarımları ve VFX uygulamalarının, zihin ve bedenin iki ayrı töz olarak sunulmasına nasıl katkı sağladığı araştırılmaktadır.

Bu bağlamda, Kartezyen düalizmin ortaya koyduğu zihin–beden ayrımının, çağdaş sinemada özellikle dijitalleşme ve yapay zekâ ekseninde nasıl yeniden üretildiği veya dönüştürüldüğü tartışılmaktadır. Çalışmada, Ghost in the Shell (2017) filmi üzerinden karakter temsilleri, görsel kompozisyon ve tematik yapı incelenerek dijital sinema teknolojilerinin felsefi kavramları görsel, estetik ve anlatsal düzlemde nasıl somutlaştırdığı değerlendirilmektedir.

Önem

Zihin ve beden kavramlarının felsefi düşüncede sıklıkla birbirinden ayrıştırılan iki kavram olmakla birlikte, sinema bu ikiliği görsel ve işitsel araçlarla temsil edebilme gücüne sahiptir. Soyut bir olgu olan zihnin, kurgu, montaj, iç monolog, rüya ve halüsinasyon gibi flashback ve flashforward sahneleri ile somutlaştırılması; bedeninin ise mekân, hareket ve duyuşsal deneyimler üzerinden anlatıya dâhil edilmesi, sinemanın bu ikiliği özgün biçimlerde yeniden üretmesini sağlar. Zihnin anılarla kurduğu bağın mekânlar aracılığıyla görünür hâle gelmesi ve bedeninin bu mekânlarla etkileşimi, sinemasal temsilin hem bilişsel hem de duyuşsal boyutlarını ortaya çıkarır. Bu çalışma, dijitalleşme çağında gelişen sinema teknolojilerinin zihin–beden ilişkisini nasıl dönüştürdüğünü inceleyerek, modern sinemanın soyut felsefi kavramları görsel dile aktarmasına ilişkin tartışmalara katkı sunmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında yapılandırılmış olup analiz sürecinde metinsel çözümleme (textual analysis) ve tematik analiz yöntemleri birlikte kullanılmıştır. Çalışmanın örneklemini, dijitalleşme sonrası sinema estetiğinin karakter temsilleri ve felsefi kavramlarla ilişkisini güçlü biçimde yansıtan Ghost in the Shell (2017) filmi oluşturmaktadır. Film, bir metin olarak ele alınmış; anlatı yapısı, karakter inşası, sahne düzeni, mekân kullanımı ve görsel–işitsel öğeleri, araştırmanın kuramsal çerçevesinde belirlenen temalar doğrultusunda sistematik şekilde incelenmiştir.

Analiz süreci, Kartezyen düalizm ve transhümanizm kuramlarının sunduğu zihin–beden ayrımı ekseninde yürütülmüştür. Bu doğrultuda, filmde zihin ve bedeninin iki ayrı töz olarak temsil edildiği sahneler seçilmiş; karakterlerin karar alma süreçleri, duyuşsal tepkileri, belleksele deneyimleri ve mekânlarla kurdukları ilişkiler tematik olarak sınıflandırılmıştır. Başkarakter Mira Killian'ın yaşadığı olaylara verdiği tepkiler, bastırılmış anıların ortaya çıkışı ve geçmişe ilişkin mekânlarla kurduğu bağlar, zihnin sinemasal düzlemde nasıl görselleştirildiğini ortaya koymak amacıyla ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.

Çalışmada, özellikle dijital sinema teknolojilerinin VFX(Visual Effects), dijital kompozit, sanal mekân tasarımı ve gelişmiş kurgu tekniklerinin zihin ve beden kavramlarını nasıl somutlaştırdığına odaklanılmıştır. Bu kapsamda, filmde yer alan sahneler yalnızca betimsel düzeyde değil; aynı zamanda felsefi bir bağlam içinde değerlendirilerek zihin ve beden temsillerinin nasıl yeniden üretildiği veya dönüştürüldüğü sorgulanmıştır. Dijitalleşen sinemanın soyut felsefi kavramları görsel bir forma dönüştürme kapasitesi ortaya konmakta; Ghost in the Shell filmi üzerinden zihin–beden ikiliğinin sinemada nasıl yorumlandığına ilişkin bütüncül bir analiz sunulmaktadır.

Sinemada Zihin ve Beden

Sinema, gerçeği doğrudan kopyalayan bir araç değildir. Kendi özgün diliyle zaman ve mekânı dönüştürerek bir imge evreni yaratır. Zaman ve mekân, gündelik yaşamdakinden farklı şekilde yapılandırılır. Mekân durağanlığı, zaman ise akışkanlığı simgeler. Filmde zaman, mekânın üzerine inşa edilir ve bu ikisinin birleşimi filmin temel yapısını oluşturur. Böylece sinema, gerçeklikle bağını

korurken izleyicinin algı ve yorumlarına hitap eden yeni bir evren ortaya koyar (Birincioğlu, 2019, s. 102).

Beden ile mekân, karşılıklı olarak birbirini duyumsayan iki olgudur. Her biri, en az bir duyuyu kullanarak kendi varlığını diğerinin varlığıyla ilişkilendirir. İnsan bedeni, mekânı düşünsel düzlemde kavramadan önce, duyular aracılığıyla onunla temel bir temas kurar. Dokunma duyusu, mekânla doğrudan fiziksel etkileşim kurmayı mümkün kıldığı için diğer duylardan ayrılır ve mekânın somut olarak oluşması ile biçimlendirilmesinde daha belirleyici bir rol üstlenir. Mekân ise bedenin konumlanmasına, deneyim üretmesine ve hem çevresiyle hem de diğer nesnelere etkileşim kurmasına imkân tanır. Mekân, insan bedeninin kulak, burun, deri, dil ve kas-iskelet sistemi gibi duysal ve fiziksel yapıları üzerinde tek tek etkide bulunabildiği gibi, bu duyuları eşzamanlı olarak harekete geçirerek çok boyutlu bir algısal deneyim de yaratabilir (Yücel & Ökem, 2020, s. 692) Bu süreçte beden, duyu organları aracılığıyla içinde bulunduğu mekâna tepkiler verir ve bu etkileşim; acı, mutluluk, pişmanlık gibi duyguların zihinde anıya dönüşmesini sağlar. Böylece beden, mekânla doğrudan bir ilişki kurarak zihinsel hafızanın oluşmasında aktif rol oynar.

Görsel efektler, sinemada zihnin ve bedenin sınırlarını genişleten bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Analog makinelerle başlayan bu süreç, bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle dijitalleşmiş ve sinema anlatısında yeni boyutlar açmıştır. Günümüzde, beden ve mekân algısı değişirken, görsel efektler sayesinde zihnin hayal gücü fiziksel sınırların ötesine taşınmakta; böylece sanal ortamda yeni gerçeklikler ve anlatılar yaratılmaktadır. Bilim kurgu, animasyon, televizyon, belgesel ve oyun gibi farklı türlerde dijital görsel efektlerin kullanılması, zihnin soyut tasarımlarının bedensel ve mekânsal temsillerle birleşerek sinemada güçlü bir anlatı oluşturmasını sağlamaktadır (Güntay & Yılmaz Güntay, 2019, s. 279). Bu bağlamda, insan bedeninin dijitalleşmesi, yapay uzuvlarla donatılması ve bilinç aktarımı gibi kavramlar, bireyin fiziksel sınırlarının ötesine geçebileceği yeni bir varoluş biçimini yani siber bedeni gündeme getirmiştir. Teknolojinin olanaklarıyla bedenin yeniden tasarlanması, ölümlülüğe alternatif çözümler üretme umudunu beslerken; insanın hem fiziksel hem zihinsel varlığının sanal ya da mekanik bir forma taşınabileceği düşüncesi, post hümanist yaklaşımların temelini oluşturmaktadır. Bu dönüşüm süreci, yalnızca bilimsel bir gelişim değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel düzeyde de derin etkiler yaratmaktadır. İnsan bedeninin siber bir yapıya evrilme fikri, özellikle sanat, edebiyat ve sinema gibi alanlarda güçlü imgeler ve temsiller aracılığıyla ifade bulmuş; bu alanlarda sıkça işlenen bir motif hâline gelmiştir. Nihayetinde bedenin yeniden inşası ve siber formlara taşınması, insanın kendini yeniden tanımlama çabasının güncel bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Kartezyen Düalizm Bağlamında Zihin-Beden İlişkisi

Zihin ile beden arasındaki ilişki, özellikle düalist metafizik yaklaşımlar çerçevesinde çözülmesi güç bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir yanda maddesel olmayan bir cevher olarak zihin ya da ruh, diğer yanda ise maddî bir cevher olan beden bulunmaktadır. Nitelik bakımından tamamen farklı olan bu iki cevherin insanda nasıl bir bağlantı kurduğu sorusu, Descartes'ın da doğrudan karşı karşıya kaldığı temel problemlerden biri olmuştur (Altınörs, 2020, s. 79).Kartezyen düalizm, zihin ile bedenin birbirinden bağımsız iki varlık alanı olarak ele alınmasına dayanır. Bu kuramda önemli olan, zihnin bedene ihtiyaç duymadan var olabilmesi değil, her iki tözün nitelik bakımından tamamen farklı özelliklere sahip olmasıdır. Zihne özgü temel nitelik düşünme iken, bedenin temel niteliği uzamda yer kaplamaktır. Kartezyen düşünce geleneğinde, zihin-beden ve özne-nesne ayrımı üzerinden ontolojik olarak gerçekçi ve doğacı bir yaklaşım benimsenir. Descartes'a göre düşünen varlık aynı zamanda zihindir ve bu zihinsel varlık ruh ya da akıl olarak da tanımlanır. Bu bağlamda Descartes, zihni hiçbir

zaman ruh ya da düşünce yetisi kavramlarından bağımsız düşünmemiştir (Altuner, 2013, s. 58). Descartes'ın ortaya koyduğu ruh–beden ikiliği, gündelik yaşamda özellikle dini inançlara sahip bireylerin benimsediği anlayışla örtüşür. Bu yaklaşımda ruh, bedenın geçici bir barınağı olarak görülür ve ölüm sonrasında varlığını sürdürdüğü kabul edilir. Descartes da ruhun bedenden bağımsız bir töz olduğunu temellendirirken, aynı akıl yürütme çizgisi üzerinden Tanrı'nın varlığını kanıtlamaya yönelir. Bu nedenle onun düalizmi hem metafizik hem de teolojik açıdan birbirini destekleyen bir yapı sergiler (Ceyhan Coştu, 2020, s. 84).

Kartezyen düalizm, zihin ile bedeni birbirinden ayrı iki töz olarak tanımlayarak modern düşüncede insan varoluşuna dair köklü bir ikilik ortaya koymuştur. Bu yaklaşım, yalnızca felsefi sistemlerde değil, günümüzde insanın kendi bedenine ve zihinsel kapasitesine dair geliştirdiği teknoloji merkezli yaklaşımlarda da izlerini sürdürmektedir. Özellikle bedeni dönüştürülebilir bir yapı, zihni ise korunması gereken öz olarak kabul eden düşünsel eğilimler, Kartezyen ayrımın çağdaş yansımaları olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede, insanı biyolojik sınırlarının ötesine taşıma arzusunı merkezine alan transhümanist düşünce, Kartezyen ikiliğin modern teknolojilerle yeniden biçimlendirilmiş bir devamı niteliğinde karşımıza çıkmaktadır.

Transhümanizm

1859 yılında Charles Darwin tarafından kaleme alınan Türlerin Kökeni adlı eser, insanlığın geçmişi ve geleceğini anlamaya yönelik önemli bilimsel kaynaklardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu eserde, canlıların çevresel koşullara uyum sağlayarak nesiller boyunca geçirdiği değişim süreci “doğal seleksiyon” kavramı ile açıklanmakta ve yaşam mücadelesi çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu yaklaşım, insanın yalnızca doğaüstü güçlere değil, bilimsel ve teknolojik ilerlemelere dayanarak kendi kaderini şekillendirebileceğini savunur. Transhümanist düşünce de benzer şekilde, insanın bilim ve teknolojiyi bilinçli bir şekilde kullanarak mevcut sınırlarını aşabileceğine ve daha gelişmiş bir varlık düzeyine ulaşabileceğine inanır. “Transhümanizm” terimi, ilk kez 1957 yılında Aldous Huxley'nin biyolog kardeşi Julian Huxley tarafından kullanılmış ve toplumsal evrim bağlamında ele alınmıştır. Huxley, Darwin gibi insanın evrim sürecinde hâlâ erken bir aşamada olduğunu düşünmekte; doğanın büyük ölçüde keşfedildiğini, ancak insan doğasına dair potansiyelin henüz tam anlamıyla anlaşılmadığını ifade etmektedir (Artun Gacar, 2024, s. 84).

Trans-hümanizm; insanın fiziksel ve bilişsel yeteneklerinin arttırılması, yaşlanma ve hastalanma gibi istenmeyen yönlerinin ortadan kaldırılması amacıyla teknoloji ve bilimden faydalanılması gerektiğini öne süren bir düşünce hareketidir. Transhümanist düşünürler, insanın biyolojik yapısının ileri teknoloji yardımıyla geliştirilmesini ve bunun doğurabileceği sonuçları tartışma konusu yapmaktadır. Bu bağlamda transhümanizm; nanoteknoloji, genetik müdahaleler, yapay zekâ gibi ileri düzey teknolojilerin insan üzerinde uygulanmasını savunan kültürel bir yaklaşımdır. Bu görüşe göre, insanın teknolojik imkânlarla geliştirilmesi yalnızca bir tercih değil, aynı zamanda çağın zorunlu bir gereğidir. Transhümanist fikirler özellikle üç temel teknolojiyle ilişkilidir: radikal nanoteknolojik uygulamalar, yaşlanma ve ölümün üstesinden gelmeyi hedefleyen yaşam uzatma girişimleri ve yapay zekâ ile insan kapasitelerini aşmayı hedefleyen teknolojik dönüşümler. (Demir A. , 2018, s. 96).

Ghost in the Shell Filminde Zihnin ve Bedenin Temsili

2017 yapımı *Ghost in the Shell*, aynı adlı Japon anime ve manga serisinden uyarlanmış bir Amerikan bilim kurgu ve aksiyon filmidir. Filmin yönetmenliğini Rupert Sanders üstlenmiştir. Başrolünde Scarlett Johansson, “Binbaşı” (Major Mira Killian) karakteriyle yer alırken, oyuncu kadrosunda ayrıca Pilou Asbæk, Takeshi Kitano, Juliette Binoche ve Michael Pitt gibi isimler

bulunmaktadır. Senaryo, Jamie Moss, William Wheeler ve Ehren Kruger tarafından yazılmıştır. Yapımcılığını Avi Arad, Ari Arad, Steven Paul ve Michael Costigan üstlenmiştir. Görüntü yönetmeni Jess Hall, müzikleri ise Lorne Balfé tarafından bestelenmiştir. DreamWorks Pictures, Paramount Pictures ve Reliance Entertainment ortak yapımı olan film, 31 Mart 2017 tarihinde vizyona girmiştir. Film, gelecekte geçen bir siberpunk dünyada, yapay bir bedene beyin yerleştirilerek "hibrit" hale getirilen bir güvenlik ajanının, teknolojik suçlarla mücadele ederken kendi geçmişine dair gizemli gerçekleri keşfetmesini konu alır.

Filmin prolog sahnesi, yapay beden üretimi ve bilincin bu bedene aktarılması sürecini görselleştirerek filmde hâkim olan tematik ve felsefi yapının temelini atar. Karanlık bir atmosferde başlayan sahne, genç bir kadının laboratuvar ortamında sibernetik bir bedene dönüştürülmesine tanıklık eden izleyiciyi, insan varoluşunun dijital çağda yeniden tanımlandığı bir evrene taşır. Bu sahnede, titanyum benzeri yapay bir iskeletin üzerine sinir ağları, sentetik kas dokuları ve organ benzeri yapılar inşa edilir; beden, şeffaf bir sıvı içerisinde biyolojik bir organizmayı andıran bir süreçle tamamlanır. Dış derinin sıvı hâlden katı formuna geçerek insan tenini taklit etmesiyle, film insan bedeninin teknoloji tarafından yeniden üretilmesini somut biçimde ortaya koyar.

Bu sahne, yalnızca ileri düzey sinema teknolojilerinin bir gösterisi olmakla kalmaz; aynı zamanda filmde tartışılan zihin–beden ikiliğine ilişkin felsefi problematiği görselleştirir. Descartes'ın düalizm anlayışında savunduğu gibi, zihin ve beden iki ayrı cevher olarak ele alınır. Filmin bu açılış sekansı, söz konusu ayrımı sinematografik düzlemde temsil eder: Zihin, biyolojik özünü koruyan bir bilinç olarak sunulurken; beden, bu bilinci taşıyacak şekilde tasarlanan mekanik ve değiştirilebilir bir kabuk niteliğindedir. Mira'nın bilincinin yapay bedende "uyanması", bedeni yalnızca bir araç, öznenin gerçek varlığını ise zihinsel yapı olarak tanımlayan Kartezyen yaklaşımı görsel bir anlatıya dönüştürür.

Sahne aynı zamanda transhümanist düşüncenin merkezinde yer alan insanın teknoloji aracılığıyla yeniden tasarlanabilir olma fikrini de destekler. İnsan bedeninin sınırlarının aşılabilir olduğu, biyolojik zayıflıkların teknolojiyle giderilebileceği ve insanın fiziksel formunun optimize edilebileceği yönündeki transhümanist varsayımlar, filmdeki beden inşa süreciyle uyumludur. İdeal beden tasarımının hâlâ insan biçimini temel alması ise, teknolojik ilerlemeye rağmen insan formunun kültürel ve biyolojik referans olarak merkezî konumunu koruduğunu gösterir.

CGI (Bilgisayarlarda oluşturulan görüntüler) ve ileri düzey görsel efektlerle oluşturulan mavi-beyaz steril renk paleti, sahnede hem bilimsel-soğuk bir atmosfer yaratır hem de insanın teknolojiyle kaynaştığı bir gelecek tasavvurunu temsil eder. Bilincin yapay bir bedende "hayata dönmesi", dijital çağda varoluşun yeni bir ritüele dönüştüğünü imler. Bu ritüel, biyolojik doğumdan çok, teknik üretim süreçlerine bağlı bir yeniden yaratılış pratiğidir.

İnsan bilinci ile yapay beden arasındaki gerilim üzerinden klasik zihin–beden düalizmini çağdaş bir teknolojik bağlamda yeniden kurar. Binbaşı Mira Killian (Motoko Kusanagi), sibernetik bir bedende taşınan insan bilincinin sınırlarını temsil eden merkezi figürdür. Section 9 ekibinin üyeleri arasındaki farklı oranlardaki sibernetik dönüşüm ise filmde bedenin değişebilirliği ve insan-doğa bütünlüğünün çözülmesi üzerine kurulu çok katmanlı bir tartışma açar. Bazı karakterlerin tamamen yapay beden kullanımına yönelmesi, bazılarının ise biyolojik bedeni korumakta ısrar etmesi, modern teknoloji karşısında bedenin ontolojik statüsünün artık tekil ve sabit bir kavram olmaktan çıktığını göstermektedir.

Filmin açılışındaki robot geysa olayında ortaya çıkan hack girişimi, teknolojik bedenlerin dış müdahaleye açık oluşunu, dolayısıyla beden bütünlüğünün artık bireyin sahipliği altında bulunmadığını

imler. Killian'ın bu olayla bağlantı kurarak Kuze'nin zihinsel varlığıyla temas etmesi, Cartesian düalizmin merkezindeki soru olan "ben kimim?" sorusunu bedensel referanslardan koparılmış bir bilinç üzerinden yeniden gündeme getirir. Bilincin, organik bir taşıyıcıdan bağımsız olarak aktarılan ve manipüle edilebilen bir veriye dönüşmesi, filmde zihin-beden ilişkisini neredeyse tersine çevirir: Beden, zihni mümkün kılan bir kaynak değil; zihnin sürekli bir tehdit altında bulunduğu dışsal bir donanıma indirgenmiştir.

Killian'ın aldığı hasar sonucu mekanik içyapısının açığa çıkması, yapay beden in insan deneyimindeki yabancılaştırıcı etkisini güçlü biçimde görünür kılar. Bu kırılma anı, bilincin kendisine ait sandığı bedenle özdeşliğinin çözüldüğü bir epizottur ve tam da bu nedenle düalizmin dramatik bir somutlaması olarak işlev görür: Killian'ın bilinci insana ait, bedeni ise insan-olmayan bir maddeselliktedir. Batou'nun "Sen onlar gibi değilsin" sözü, bedensel benzerlik ve zihinsel ayrıksılık arasındaki çatışmayı daha da keskinleştirir; Killian ne tamamen makinedir ne de bütünüyle insandır.

Film boyunca Killian'ın zihninde beliren bastırılmış anılar —dijital hologram estetiğiyle yeniden üretilmiş kırık geçmiş fragmanları— belleğin de artık biyolojik değil teknolojik bir zeminde işlediğini gösterir. Burada klasik flashback, beden-temelli bir hatırlama değil; veri tabanından çağrılan bir bilinç simülasyonuna dönüşmüştür. Bu dönüşüm, zihnin teknolojik altyapıya bağımlı hâle gelişini ve beden in zihinsel süreklilik için zorunlu bir referans olmaktan çıktığını ortaya koyar.

Kuze ile karşılaşma sahnesi, filmin zihin-beden düalizmini en açık biçimde sorunsallaştırdığı noktadır. Kuze de Killian gibi fiziksel bir kabuğa aktarılmış bir bilinçtir ve ikili arasındaki benzerlik, insan kimliğinin maddi temelini radikal biçimde tartışmaya açar. Film, sonuç olarak, "hakiki öznenin" bedende değil bilinçte konumlandığı yönündeki düalist varsayımı teknoloji aracılığıyla mümkün hâle getirirken; aynı zamanda bu varsayımın sınırlarını da sorgular. Killian'ın yaşadığı varoluşsal kırılma, zihnin insana ait olması gerektiği fikrinin artık güvenilir bir temel sunmadığını, beden in ise insan deneyiminin vazgeçilmez bir boyutu olarak tamamen devreden çıkamayacağını hatırlatır.

Section 9'un önemli üyelerinden Batou, bombalı saldırı sonrasında gözlerini kaybetmesi sonucunda, yerini gelişmiş sibernetik gözlerle telafi edilir. Bu müdahale, bedensel bütünlüğün biyolojik sınırlarını aşarak teknolojik bir yeniden inşa sürecine açıldığını gösterir. Batou'nun yeni gözleri yalnızca görme yetisini geri kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda insan duyularının kapasitesini aşan bir algısal genişleme sağlar. Böylece Batou'nun bedeni, transhümanist kuramın merkezindeki "insanın kendi biyolojik sınırlılıklarını aşma" idealinin somut bir örneğine dönüşür.

Ekipte yer alan Togusa ise yalnızca minimal düzeyde teknolojik modifikasyonlara sahip olmasıyla dikkat çeker. Onun "insan kalmayı" tercih eden duruşu, transhümanist dönüşüme yönelik etik ve varoluşsal çekinceleri temsil eder. Bu karşıtlık, Section 9 içinde hem biyolojik beden in korunmasını savunan bir yaklaşımı hem de teknolojik evrim aracılığıyla insanın radikal biçimde yeniden tasarlanabileceğini öngören transhümanist bakış açısını bir arada görünür kılar.

Bu sahne, insan-makine bütünleşmesinin bireysel kimlik, beden deneyimi ve bilinç kavrayışında nasıl bir kırılma yarattığını ortaya koyar. Batou'nun sibernetik gözleri aracılığıyla beden, artık yalnızca biyolojik bir varlık olmaktan çıkar; teknolojik yenilenmeye açık, müdahale edilebilir ve geliştirilebilir bir arayüze dönüşür. Böylece film, transhümanizmin temel sorusunu görünür kılar: Bedenin dönüşmesi, insanın ontolojik statüsünü nasıl değiştirir? Section 9 üyeleri üzerinden kurulan bu karşıtlık, teknolojinin insan doğasını yeniden tanımlama potansiyelini ve bu dönüşümün etik sınırlarını sorgulayan bir anlatı sunar.

Filmde önemli bir anlatı tekniği olarak kullanılan telepati temelli iletişim, Section 9 üyelerinin zihinleri arasındaki bilişsel aktarımı görünür kılan bir yapısal öge niteliğindedir. Karakterlerin duygu ve düşüncelerinin iç monolog, iç ses ya da internal diegetic sound aracılığıyla seyirciye iletilmesi, sinemanın soyut zihinsel süreçleri işitsel bir forma dönüştürme kapasitesini ortaya koyar.

Bu temsil biçimi, transhümanizm bağlamında değerlendirildiğinde, insan bilişinin beden sınırlarını aşarak ağ-temelli bir zihin yapısına evrildiğini gösterir. Zihinsel verilerin doğrudan iletilmesi, transhümanist yaklaşımın merkezinde yer alan "geliştirilmiş biliş" (enhanced cognition) ve "bütünleşik teknolojik bilinç" kavramlarını somutlaştırır. Dolayısıyla film, teknolojinin yalnızca fiziksel bedeni değil, iletişim biçimlerini ve düşünsel aktarımı da dönüştürebileceğini vurgular.

Öte yandan bu telepatik iletişim sahneleri, düalizm kuramı açısından insanın zihin-beden ilişkisinin yeniden tanımlandığı bir ontolojik kırılma noktasıdır. İç sesin yapay bir bilişsel ağ üzerinden iletilmesi, zihnin bedenle olan geleneksel bağımsızlığını hem destekler hem de problematize eder. Çünkü bu iletişim biçimi, zihnin bedenden ayrı bir varlık olarak düşünülebileceğini öne süren Kartezyen düalizmin sınırlarını genişletir; zihin artık yalnızca biyolojik bir bedenin değil, teknolojik arayüzlerin de taşıyıcısıdır. Böylece film, düalist düşüncenin temel sorusunu yeniden gündeme getirir: "Zihin gerçekten bedenin ötesinde mi, yoksa artık beden teknolojiyle birlikte yeniden tanımlanan bir kabuk mu?"

Hanka şirketi tarafından etik dışı yöntemlerle gerçekleştirilen deneyler sonucunda filmde karşımıza çıkan Kuze karakteri, aslında Binbaşı Mira Killian ile birlikte üretilmiş fakat şirketin beklentilerini karşılamadığı için dışlanmış ve bir virüs olarak tanımlanmıştır. Bu durum, insan yapımı yapay zekanın somut bir temsilidir. Kuze, üretildiği halde kontrol altına alınmak yerine, kontrolü ele geçirmeyi tercih eden bir yapay zekâ figürü olarak karşımıza çıkar.

Binbaşı Mira Killian'ın Kuze ile karşılaşma sahnesi, filmde zihin-beden problemine dair en kritik kırılma anlarından birini oluşturur. İlk olarak yalnızca bir "ses" ya da dağınık bir veri izi gibi beliren Kuze, daha sonra yarı-mekanik yarı-organik bir beden formunda Killian'ın karşısına çıkar. Bu karşılaşmada Kuze'nin, Hanka Şirketi'nin yürüttüğü bilinç aktarımı deneylerini ifşa ederek Killian'ın aslında biyolojik bir insanken yapay bir bedene transfer edildiğini söylemesi, karakterin kendi ontolojik statüsüne dair tüm kabullerini sarsar. Killian'ın insan mı, makine mi, yoksa ikisinin arasında bir varlık mı olduğu sorusu tam da bu noktada belirginleşir ve bedensel bütünlüğün yapay olarak üretilmiş olması, zihnin kökenine dair epistemolojik bir çatlağa yol açar.

Bu yüzleşmenin hemen ardından gelen su altı dalış sahnesi, filmde düalizmin görsel olarak en yoğun biçimde temsil edildiği anlardan biridir. Killian'ın suyun içine kapanarak dış dünyanın tüm gürültüsünden ayrılması, Descartes'ın zihni —res cogitans— ve beden —res extensa— ayrımını çağırıştırır biçimde, bilincin kendi içine dönmesini simgeler. Suyun altındaki mutlak sessizlik, bulanık ışık kırılmaları ve yavaş hareket eden deniz canlılarının varlığı, Killian'ın zihninin dış gerçeklikten geçici olarak ayrıldığı, saf düşünüm alanına çekildiği bir "iç mekân" üretir. Bu durum, zihnin bedenden bağımsız bir varlık olarak konumlandığı klasik düalist yaklaşımın sinemasal bir karşılığıdır.

Killian'ın suyun içinde, karanlık ve sınırlı bir boşlukta süzülmesi; bedeninin pasif, neredeyse cenin pozisyonunu andıran bir formda betimlenmesi ise bilincin bedensel kabuğundan soyutlanmasını imleyen güçlü bir metaforudur. Yapay olarak inşa edilmiş bedenin işlevsiz, hareketsiz bir kabuk gibi görünmesi; buna karşılık bilincin sorgulama, hatırlama ve kendini yeniden kurma süreçlerini sürdürmesi, zihnin maddeye indirgenemeyeceği fikrini güçlendirir. Böylece film, fiziksel bedenin teknik olarak çoğaltılabilir ve modifiye edilebilir olduğu; ancak zihnin kendine özgü varoluşsal bir sürekliliğe sahip bulunduğu düalist savı tematik olarak görünür kılar.

Killian'ın sudan çıktıktan sonra artan kesinliği ve gerçeği araştırmaya yönelik kararlılığı, dalış sahnesinin onun için bir tür bilişsel yeniden doğuş işlevi gördüğünü gösterir. Dalış, zihnin bedenden ayrılarak özünü sorguladığı bir eşik alanı oluşturur; çıkış ise yeniden bedenlenmiş, fakat bu kez bilinçli bir özne olarak dünyaya dönüşün simgesidir. Bu yönüyle sahne, zihin-beden düalizminin yalnızca felsefi değil, aynı zamanda deneyimsel ve varoluşsal bir gerilim olarak karakterin içsel Filmde Kuze, tıpkı Binbaşı Mira Killian gibi, insan bilincinin sibernetik bir kabuk içine aktarılmasıyla oluşturulmuş hibrit bir varlık olarak karşımıza çıkar. Bu durum, teknolojinin yalnızca insan bedenini değil, yapay zekâların da temsil biçimlerini dönüştürdüğünü gösterir. Her filmdeki yapay zekânın yalnızca dijital bir arayüz üzerinden iletişim kurmasıyla karşılaştırıldığında, Kuze'nin maddi bir forma sahip olması, transhümanist düşüncenin "bedenin aşılabılır ve yeniden tasarlanabilir bir taşıyıcı olduğu" yönündeki temel varsayımını sinematik düzeyde görünür kılar. Kuze'nin Killian ile fiziksel varlığıyla buluşmadığı anlarda telepati yoluyla iletişim kurması ise hem teknolojinin zihni maddi sınırlardan kurtarma potansiyeline hem de sinemanın soyut süreçleri işitsel-görsel araçlarla temsil etme gücüne işaret eder.

Filmin doruk noktasında Killian ve Kuze'nin yüz yüze gelmesi, transhümanizmin en tartışmalı boyutlarından biri olan "bilincin dijitalleştirilmesi" deneylerinin politik ve etik arka planını açığa çıkarır. Her ikisinin de Hanka tarafından kaçırıldığı ve zorla sibernetik bedenlere aktarılmak üzere deneylere tabi tutulduğu gerçeği, teknolojik ilerlemenin özgürleştirici olduğu kadar araçsallaştırıcı bir şiddet mekanizmasına da dönüşebileceğini gösterir. Bu yönüyle film, bireysel bir travmadan çok daha geniş ölçekli bir etik ihlal ve beden politikası tartışmasını gündeme getirir.

Killian'ın Kuze'nin yardımıyla geçmişine dair tüm verileri yeniden kazanması ve gerçek kimliğinin Motoko Kusanagi olduğunu öğrenmesi, onun zihinsel sürekliliğinin sibernetik bedenine rağmen korunduğunu ortaya koyar. Killian'ın hafızasına ilişkin imgelerin holografik biçimde mekâna yansıtılması—yanmış evler, yıkılmış mahalleler, kayıp bir çocukluğa ait izler—anıların yalnızca zihinsel değil, bedensel ve mekânsal bir boyuta sahip olduğunu vurgular. Böylece film, belleğin dijital olarak yeniden üretilebildiği bir dünyada bile, öznenin varoluşunun hâlâ bedensel deneyim ve mekânsal hafıza tarafından şekillendirildiğini gösterir.

Bu anlatı, Descartes'ın zihin-beden düalizmine doğrudan gönderme niteliği taşır. Killian'ın bedeni yapay ve değiştirilebilir bir kabuktur; buna karşılık zihni, kimliğinin devamlılığını sağlayan asli unsurdur. Film, bu düalist ayrımı dramatik gerilim hattı hâline getirirken, transhümanizmin bedeni dönüştürülebilir bir "kap" olarak konumlandırın yaklaşımını da sorgular. Killian'ın deneyimi, zihnin sürekliliği ile bedenin tasarlanabilirliği arasındaki gerilimin görsel, işitsel ve anlatısal düzeylerde somutlaştırılmasıdır.

Ghost in the Shell, anıların holografik formda yeniden üretimi, dijital halüsinasyonlarla iç içe geçen sahneler ve zihnin bedenle olan ilişkisini sürekli olarak sorunsallaştıran sinematik diliyle, postmodern bir bilinç deneyimi sunar. Killian'ın kendi benliğine ulaşma çabası, yalnızca bilişsel bir süreç değil; aynı zamanda beden, mekân ve hafıza arasındaki ontolojik ilişkinin yeniden kurulmasıdır. Bu açıdan film, hem düalizmin felsefi mirasını hem de transhümanizmin geleceğe yönelik iddialarını kesiştiren bir anlatı olarak, sinemayı güçlü bir varoluşsal sorgulama aracı hâline getirir.

Sonuç

Bu çalışma, Ghost in the Shell (2017) filmi üzerinden zihnin ve bedenin sinematik temsiline odaklanarak, bu temsilleri hem zihin-beden düalizmi hem de transhümanist düşünce çerçevesinde çözümlemeyi amaçlamıştır. Filmin anlatı yapısı içinde yer alan sahne örnekleri, insan kimliğinin yalnızca biyolojik ya da teknolojik bir varlık olarak değil, aynı zamanda bilişsel, duygusal ve zamansal olarak inşa

edilen karmaşık bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymuştur. Zihnin, bedenden bağımsız ve süreklilik taşıyan bir öz olarak temsil edilmesi, klasik Kartezyen düalizmin çağdaş sinemada nasıl yeniden üretildiğini gösterirken; sibernetik bedenler, bilinç aktarımı ve yapay hafıza gibi ögeler, transhümanist öznenin doğuşuna ilişkin güçlü görsel metaforlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Killian'ın geçmişe dair anılarını hatırlaması, bu anıların mekânda somutlaşması ve kendi bedenine dair farkındalık geliştirmesi, insan kimliğinin sabit değil, sürekli evrilen ve yeniden kurulan bir süreç olduğunu vurgular.

Bu noktada sinemada kullanılan zaman, mekân ve kurgu tekniklerinin temsil inşasında belirleyici olduğu görülmektedir. Film, geçmiş ile şimdi arasında geçişler yaparken holografik anı sekansları, bulanık görüntüler ve yavaşlatılmış zaman kullanımı ile zihinsel süreçlerin görsel karşılıklarını üretir. Bu teknikler yalnızca anlatının estetik yönünü değil, aynı zamanda izleyicinin karakterin iç dünyasına erişimini de derinleştirir. Zamanın kırıldığı bu anlatım biçimi, zihnin kronolojik olmayan yapısını; mekânın yeniden inşası ise anıların bedensel hafızayla ilişkisini görünür kılar. Örneğin, Motoko'nun geçmişine ait bir mahalleyi gezmesi ya da holografik bir kediyle karşılaşması, bellek ile mekân arasında güçlü bir ilişki kurar ve fiziksel mekânların zihinsel temsilleri nasıl tetiklediğini gösterir. Ayrıca filmde kullanılan kurgu stratejileri, zihnin ve bedenın eşzamanlı işleyişini sinematik olarak eşlemektedir. Paralel kurgu, iç monologlar ve dijital iletişim sekansları aracılığıyla seyirci, fiziksel olaylarla zihinsel süreçlerin aynı anda nasıl var olabileceğine tanıklık eder. Bu bağlamda sinema, yalnızca temsilleri üreten bir dil değil; aynı zamanda zihin ve beden gibi soyut kavramların duysal ve düşünsel düzeyde deneyimlenmesini sağlayan bir ortam hâline gelir.

Sonuç olarak, Ghost in the Shell filmi; insan kimliğinin, zihnin ve bedenın sabit bir öz değil, zamanla, teknolojiyle ve çevreyle kurulan ilişkiler aracılığıyla sürekli biçimlenen bir yapı olduğunu ortaya koyar. Bu biçimlenme süreci, yalnızca felsefi bir problematik olarak değil, aynı zamanda sinemasal bir inşa olarak düşünülmelidir. Zamanın esnetilmesi, mekânın çoğullaştırılması ve kurgu aracılığıyla bilinç akışının görselleştirilmesi, zihnin ve bedenın temsillerini sinemada mümkün ve anlamlı kılan temel araçlardır. Dolayısıyla bu film, çağdaş bilimkurgu sinemasının yalnızca geleceği tahayyül eden bir tür olmadığını, aynı zamanda insan olmanın koşullarını ve sınırlarını yeniden sorgulayan felsefi bir zemin sunduğunu güçlü biçimde göstermektedir.

KAYNAKÇA

Altınörs, S. (2020, Mayıs 4). DESCARTES'İN FELSEFESİNDE ZİHİN İLE BEDEN ARASINDAKİ İRTİBAT. *Felsefe Dünyası Dergisi*, s. 79.

Altuner, İ. (2013, Ekim 4). Kartezyen Düalizm ve Ruhun Kavramsal Değişimi. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 58.

Altuner, İ. (2013, Ekim 1). Kartezyen Düalizm ve Ruhun Kavramsal Değişimi. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 57.

Artun Gacar, H. (2024, Eylül 30). Hümanizm, Post-hümanizm ve Trans-hümanizm'in Sinemada Temsili: I, Robot Filmi Örneği. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, s. 84.

Birincioğlu, Y. D. (2019, Mart 15). HAFIZA MEKÂNIN ÖLÜ ZAMAN SIZINTISI: MUSTANG. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, s. 102.

Ceyhan Coştu, F. (2020, Aralık 10). Descartes ve Ryle'de 'Zihin-Beden İlişkisi' ve 'Öteki Zihinler' Sorunu. *FLSF Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 83-84.

Çakır, A., & Dilci, A. (2024, Ekim 5). Dijitalleşme, Kültür ve Psikoloji Üçgeninde Değer Algısı. *Cihannüma Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, s. 46.

Çiftçi, A., & Karakaş, Y. (2019, Nisan 1). Dijitalleşen Zamanın İzdüşümünde: Kimliğin, Bedenin ve İletişimin Dönüşümü. *Academic Journal of Information Technology*, s. 19.

Dağ, A. (2019, Mayıs 23). YARATILIŞA MÜDAHALE VE YENİ BİR EVRİMCİ NEODARWİNİST BİR YAKLAŞIM OLARAK TRANSHÜMANİZM. *Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 153.

Dağ, A. (2019, Mayıs 23). YARATILIŞA MÜDAHALE VE YENİ BİR EVRİMCİ NEO-DARWİNİST BİR YAKLAŞIM OLARAK TRANSHÜMANİZM. *Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*,

Demir, A. (2018, Ocak 1). Ölümsüzlük ve Yapay Zekâ Bağlamında Trans-hümanizm. *Academic Journal of Information Technology*, s. 96.

Demir, S. T. (2016, Temmuz 15). Dijital Aşklar: Sanallık ve Gerçeklik Arasında Bedenin, Mekânın ve İletişimin Tasarımı. *TRT Akademi*, s. 510.

Eravcı, B., Eravcı, H., & Tanrıseven, E. (2024, Ekim 30). TARİH ARAŞTIRMALARI VE YAPAY ZEKA. *Ankara Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 9.

Güngör, N. (2019, Temmuz 23). Dijital çağın insanı. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, s. 147.

Güntay, V., & Yılmaz Güntay, G. (2019, Mayıs 10). Sinemada Dijital Görsel Efekt Kullanımı Ve Alternatif Gerçeklik Kurgusu. *SineFilozofi Dergisi*, s. 279.

Güzeldere, G. (1998). Yapay Zeka'nın Dünü, Bugünü, Yarını. *Cogito Uç aylık düşünce dergisi*, 27.

Öztürk, N., & Yetkiner, B. (2022, Kasım 30). Sinemada Transhümanizm ve Yapay Zekâ. *Academic Journal of Information Technology*, s. 265.

Tanrıseven, E. C., & Eravcı, B. (2024, Ekim 30). TARİH ARAŞTIRMALARI VE YAPAY ZEKA. *Ankara Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 9.

Türten, B. (2024, Ekim 28). Yapay Zekâ ve Sinema: Film Yapımında Olanaklar ve Fırsatlar. *Anadolu Ve Balkan Araştırmaları Dergisi*, s. 402.

Türten, B. (2024, Ağustos 28). YAPAY ZEKÂ VE SİNEMA: FİLM YAPIMINDA OLANAKLAR VE FIRSATLAR. *ANADOLU VE BALKAN ARAŞTIRMALARI DERGİSİ*, s. 402.

Yücel, A., & Ökem, S. (2020, Aralık 30). Mekânın Sinematografik Temsili Bağlamında Beden-Mekân İlişkisi. *Kent Akademisi*, s. 692.

TRANSHÜMANİZM VE ANTROPOSEN ÜZERİNE BİR İNCELEME: *BLADE RUNNER 2049* FİLMİ ÖRNEĞİ

Ayhan KÜNGERÜ¹

Sinema, hayalî dünyaların kapısını aralayarak bugün imkânsız görünen şeyleri, yakın gelecekte muhtemel fikirlere dönüştürebilmektedir. Bilimkurgu hikâyeleri, çoğu zaman düşünülenden daha fazla gerçeğe yaklaşmaktadır. Bu anlamda bilim kurgu, yalnızca yeni dünyalar tasarlamamakta, onların erişilebilir olduğu düşüncesini de izleyicilere hayal ettirmektedir. Böylece sinema, gerçekte ya da şu an var olmayan dünyaların bile nasıl gerçek olabileceği ile ilgili fikirler vermektedir.

Bilim kurgu ile siberpunkın bir araya geldiği en önemli eserlerden biri *Blade Runner* filmleridir. 1982 tarihli ilk film ve onun devamı olan *Blade Runner 2049* (2017), transhümanizm ve Antroposenin kavramsal argümanlarının sorgulanabildiği filmlerdir. Her iki film de yapay zekânın, insan bedeninin ve zihninin sorgulandığı ve insanın çevresel krizlerin faili olduğu bir dünyayı gösterir. Özellikle *Blade Runner 2049*, iklim değişikliği, tükenen kaynaklar ve teknoloji tarafından belirlenen distopik bir geleceği anlatır. Teknolojinin her yerde hissedilen ağırlığı, filmde bizi bu koşulların başlıca itici gücü olarak öne çıkar ve teknolojik ilerleme ile çevresel yıkımın çelişik yapısı da izleyicilere aktarılır.

Blade Runner 2049, transhümanizm ve Antroposen bağlamından hareketle, insansı varlıkların, ileri teknolojilerin ve insanların hem çökmekte olan hem de giderek daha fazla şirket gücü tarafından kontrol edilen bir toplumda birlikte yaşamaya çalıştığı bir gelecek tasavvur eder. Artık var olmayan Tyrell Şirketi'nin yerini Wallace Şirketi almıştır. Şirket, teknolojik otoritenin insan hayatına ne kadar derinlemesine nüfuz ettiğinin açık bir göstergesidir. Filmde replikantlar, insan ile makine arasındaki sınırları; daha geniş anlamda ise doğal ve yapay zekâ arasındaki sınırları gösteren transhüman figürler olarak sunulur. Ayrıca *Blade Runner 2049*'un sunduğu distopik gelecek, Antroposen çağının ciddi çevresel kaygılarını yansıtarak; ekolojik çöküşün, hem doğal hem de yapay çevrelerin köklü biçimde dönüşmesi tarafından belirlenen bir dünyayı ortaya çıkarır. Film, ileri teknolojik gelişme ile çökmekte olan bir Dünyayı yan yana getirerek, insanlığın ilerleme arzusunu da bir bakıma eleştirir.

Bu çalışma iki temel soru üzerinde odaklanmaktadır. İlk soru, transhümanizmin Antroposen'in giderek ağırlaşan koşullarına bir yanıt sunup sunamayacağı sorunsalıdır. İkinci soru ise *Blade Runner 2049*'un transhümanizmin ütopyik ya da distopik yönü üzerinde mi durduğu üzerinedir. Bu sorulardan hareketle çalışma, *Blade Runner 2049* üzerinden Antroposen ile transhümanizm tartışmaları arasında kavramsal bir bağ kurmayı hedeflemektedir. Antroposen, ekolojik krizlerin oluşmasında insanın merkezî rolünü öne çıkarırken; transhümanizm, insanın mevcut bedensel sınırlılıklarını aşarak çevresel ve biyolojik engelleri bir gün geride bırakabileceğini öne sürmektedir. Bu bağlamda Antroposen ve transhümanizm üzerinde durulduktan sonra filmin bu iki kavram ile ilişkisi irdelenmeye çalışılacaktır.

İnsanın Fail Olduğu Dönem Antroposen

Antroposen kavramı, ilk olarak Uluslararası Jeosfer-Biyosfer Programı (IGBP) bağlamında ortaya atılmıştır. Etkili bir atmosfer kimyageri ve IGBP başkan yardımcısı olan Paul Crutzen, terimi Şubat 2000'de Meksika'nın Cuernavaca kentinde düzenlenen IGBP Bilim Komitesi toplantısında resmen dile

¹ Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, E-posta: akungeru@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-3175-2371>

getirmiştir. Tartışma sırasında Holosen kavramının kullanılmaya devam edilmesine duyduğu hayal kırıklığıyla söze girerek ünlü sözünü söylemiştir: “Holosen demeyi bırakın. Artık Holosen’de değiliz. Biz... biz... biz Antroposen’deyiz!” (Steffen, 2013, s. 486). Yeni bir jeolojik çağ fikri aslında 21. yüzyıldan çok önce de bulunmaktaydı; ancak Antroposen terimi özellikle 2000’li yılların başında geniş bir ilgi görmeye başladı. 21. yüzyıl yaklaşırken, insanların artık hangi çağda yaşadığını tanımlama çabası, ekolojik tartışmaları da beraberinde getirdi.

Antroposen’in adını koyan Crutzen olarak kabul edilse de, insan kaynaklı bir jeolojik çağ tanımlama girişimleri çok daha önceye, özellikle 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarına kadar uzanır. 1864’te G. P. Marsh’ın *The Earth as Modified by Human Action* adlı eseri, insan faaliyetlerinin gezegeni nasıl belirgin biçimde dönüştürdüğüne dikkat çekmişti. Benzer şekilde Antonio Stoppani de 1873’te insan etkisini “gücüne ve yaygınlığına bakıldığında yeryüzünün en büyük kuvvetleriyle kıyaslanabilir yeni bir tellürik güç” olarak tanımlayarak insanlığın jeolojik bir etmen hâline geldiğini öne sürdü. 1926’ya gelindiğinde Rus jeolog V. I. Vernadsky, insan eylemlerinin evrimsel süreçleri daha yüksek bilinç ve düşünce seviyelerine yönlendirdiğini ve insanların çevreleri üzerinde giderek artan bir kontrol kurduğunu savunuyordu. P. Teilhard de Chardin ve E. L. Roy 1924’te, hem toplumu hem de doğal dünyayı etkileyen insan düşüncesinin ve teknolojik gelişimin artan gücünü tanımlamak için *noosfer* kavramını ortaya attılar. Noosfer, insan zihninin gezegenin geleceğini şekillendiren başlıca güçlerden biri hâline geldiği fikrini yansıtmaktaydı. (Crutzen & Stoermer, 2000, s. 483). Dolayısıyla insan faaliyetlerinin yeni bir jeolojik çağ tanımlayabilecek kadar etkili olduğu düşüncesi yeni olmasa da, bu çağın resmen adlandırılması Crutzen ve Stoermer’i çağdaş bilimsel ve kuramsal tartışmaların merkezine yerleştirmiştir.

Antroposen, insan faaliyetlerinin Dünya’yı ne ölçüde egemenliği altına alıp yeniden şekillendirdiğini gösteren bir kavramdır. İnsanlığın genelde ekolojik kaygılar gözetilmeden sürdürdüğü ilerleme arzusu gezegeni giderek daha ciddi çevresel krizlere açık hâle getirmiştir. 2000’li yıllara yaklaşıldıkça bu yükselen çağ tanımlama ihtiyacı da belirginleşmiş; çünkü insan etkisi tarihte eşi görülmemiş bir düzeye ulaşmıştı. Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş ve pek çok bölgesel çatışmanın gerçekleştiği yüzyıl insan çağının etkisini de gözler önüne sermekteydi. Ancak 21. yüzyılın gelişi insanın yıkıcı etkisini azaltmadı. Aksine, kendi jeopolitik sarsıntılarını beraberinde getirdi: ABD’nin Orta Doğu’daki işgalleri, İsrail’in Gazze’ye yönelik süregelen saldırıları ve Rusya ile Ukrayna arasındaki devam eden savaş bu dönemin belirleyici olayları oldu. Bütün bu gelişmeler birlikte düşünüldüğünde, Antroposen’in yalnızca çevresel bozulma ile değil, aynı zamanda derin bir siyasi istikrarsızlığın ortasında şekillendiği de anlaşılabilir.

Antroposen’in ne zaman başladığına dair çeşitli öneriler bulunsa da Crutzen’in yeni bir çağ tanımlaması insanlığın çevre üzerindeki baskınlığını gösterirken, tarih olarak James Watt’ın 1784’te buharlı makine tasarımı ile çevresel etkilerin eşleştirilmesi kayda değerdir (Crutzen, 2002). Bu önerilen başlangıç noktası, aynı zamanda Batı’nın dünya üzerindeki sömürgeci gücünün genişlediği bir dönem olan Sanayi Devrimi’ne karşılık gelir. Bu nedenle Antroposen yalnızca jeolojik bir olgu olarak görülemez; aynı zamanda dünyanın pek çok yerinde çevresel krizlere maruz kalmayı artıran geniş kapsamlı toplumsal ve kültürel sonuçlar üreten bir dönemi ifade eder. Başka bir deyişle, bu çağın kökenleri tarihsel eşitsizliklerle sıkı sıkıya bağlantılıdır ve bu durum, Antroposen’in etkilerinin hem eşit olmayan bir biçimde dağılmasına hem de yalnızca bilimsel bir terimin ima ettiğinden çok daha karmaşık görünmesine yol açmaktadır.

Bazı araştırmacılar, Antroposen'in on sekizinci yüzyılda Britanya'daki Sanayi Devrimi'yle başladığını öne sürer; çünkü küresel ekonominin fosil yakıtlara derin bir şekilde bağımlı hâle gelmesi ilk kez bu dönemde gerçekleşmiştir. Kömür ve diğeri fosil enerji kaynaklarının geniş çapta kullanılması, büyük ölçekli endüstriyel üretimi mümkün kılmış; madenlerin, değirmi nlerin ve fabrikaların hızla çoğalmasına yol açmıştır. Bu endüstriyel mantık kısa sürede Britanya'nın ötesine yayılmış ve kömür tüketimi ile karbondioksit salımlarını dünya genelinde artırmıştır, bu süreçler de günümüzde devam eden çevresel bozulmanın başlıca etkenlerinden biridir. Buna karşılık bazı bilim insanları, Antroposen'in çok daha erken dönemde, tarımın ortaya çıkışıyla başladığını savunur. Bunun nedeni, erken dönem tarım uygulamaları çevreyi dönüştürmeye ve biyolojik çeşitliliği azaltmaya başlamıştı. Üçüncü bir görüş ise Antroposen'in nükleer silah testlerinin çevreye radyoaktif yaydığı 1950 yılı civarında başladığını ileri sürer. Tüm bu farklı yorumlara rağmen, Antroposen'in tam olarak ne zaman başladığı konusunda hâlâ kesin bir bilimsel uzlaşısı yoktur. Bu da insanlığın gezegen üzerindeki etkisinin ne kadar karmaşık ve çok boyutlu olduğunu açıkça gösterir (Pavid, 2025).

Modern ekonomik model, Dünya'yı çoğunlukla kullanılacak bir kaynak olarak görme eğilimindedir; bu bakış açısı, insanlığın ilerlemesinin önemli bir bölümünün gerçekleşmesini sağlamıştır. Ancak Sanayi Devrimi'nden bu yana bu ilerleme çoğu kez çevrenin aleyhine gerçekleşmiş, Antroposen'i tanımlayan koşullara katkıda bulunmuş ve uzun vadeli çevresel tahribat bırakmıştır. Sanayi Devrimi geniş kapsamlı dönüşümlerin önünü açmıştır. Douglass North'un belirttiği gibi nüfus artışı olağanüstü boyutlara ulaşmıştır. 1750'de yaklaşık 800 milyon olan dünya nüfusunun 1980'de 4 milyarı aştığı ve bugün yaklaşık 7 milyar olduğu tahmin edilmektedir. Batı ülkelerinde yaşam standartları da belirgin şekilde yükselmiş, gelişmiş ülkelerde ortalama yaşam süresi neredeyse iki katına çıkmıştır. Ekonomik açıdan bakıldığında, Batı toplumları tarımdan sanayiye ve hizmet sektörüne kaymış; bu durum daha fazla kentleşmeyi, artan uzmanlaşmayı, iş bölümünün belirginleşmesini ve daha yüksek düzeyde karşılıklı bağımlılığı beraberinde getirmiştir. Sürekli teknolojik yenilik ise modern yaşamın ayırt edici özelliklerinden biri hâline gelmiştir (Fukuhara, 2018, s. 40). Bu anlamda Antroposen, insanlığı kendi varoluşunu ve çevreyle kurduğu ilişkiyi eleştirel biçimde yeniden düşünmeye zorlayan bir çağ olarak düşünülebilir.

Transhümanizm

Transhümanizm, insanın mevcut durumunun ötesine geçme çabası olarak anlaşılabilir. Biyolojik varlıklar olarak insanlar fiziksel ve zihinsel sınırlamalara sahiptir ve transhümanist düşünce, bu sınırların aşılabilceği bir geleceği işaret eder. Bu vizyon; hastalıkların, yaşlanmanın ve bazı fiziksel ve bilişsel engellerin ortadan kaldırılmasını; insanın bugün sahip olduğundan çok daha yüksek bilişsel kapasitelere ulaşmasını; hatta insan zekâsıyla birlikte var olacak ya da onu genişletecek yeni zekâ türlerinin ortaya çıkmasını içerir. Bu açıdan bakıldığında, transhümanizm çoğu zaman posthümanizme geçişi temsil eden bir ara evre olarak tasavvur edilebilir.

Transhümanizme dair en erken görüşlerden biri Julian Huxley'e aittir; Huxley, transhümanizmi modern insanlığın kendi sınırlarını aşması olarak görüyordu (Huxley, 2015). Max More, *The Philosophy of Transhumanism* adlı çalışmasında terimi üç farklı şekilde tanımlamaktadır. En erken formülasyonunda transhümanizmi, extropy düşüncesi gibi, akıllı varlıkların evrimini mevcut insan biçiminin ve insan sınırlılıklarının ötesine taşımayı amaçlayan yaşam felsefeleri bütünü olarak tanımlar. Ona göre bu ilerleme, bilimsel ve teknolojik gelişmeler tarafından yönlendirilir ve yaşamın gelişip serpilmesini destekleyen ilkelere dayanır. Transhumanist FAQ'dan yararlanarak sunduğu ikinci tanımda More, transhümanizmi insanlığın koşulunun radikal biçimde iyileştirilebileceği ve

iyileştirilmesi gerektiği fikrine bağlı entelektüel ve kültürel bir hareket olarak çerçeveler. Bu bakış açısının merkezinde yaşanmayı ortadan kaldıracak ve insanın bilişsel, fiziksel ve psikolojik kapasitesini dramatik biçimde genişletecek teknolojilerin geliştirilmesi ve erişilebilir hâle getirilmesi vardır. Üçüncü ve tamamlayıcı tanım ise odağı teoriden uygulamaya götürür. Bu versiyon, temel biyolojik sınırlılıkları aşmayı amaçlayan teknolojilerin sunduğu fırsatları ve taşıdığı riskleri inceleyen bir alan olarak transhümanizmi tanımlar (More, 2013, s. 3).

More'un üç tanımı, geniş bir felsefi yönelimden daha pratik ve etik temelli bir insan geliştirme anlayışına doğru ilerleyen bir çizgi sunar. İlk tanım, transhümanizmi bir yaşam felsefesi olarak ele alırken; ikincisi onu teknolojik ilerlemeyle beslenen bir kültürel ya da aktivist hareket olarak yeniden çerçeveler. Üçüncü tanım ise daha düşünsel bir katman ekleyerek insan geliştirme teknolojilerinin toplumsal ve etik boyutlarına odaklanır. Bu üçlü yapı birlikte değerlendirildiğinde, transhümanizmin yalnızca teknolojiye duyulan iyimserlikten ibaret olmadığı, aynı zamanda bu teknolojilerin ahlaki, toplumsal ve hatta varoluşsal sonuçlarına yönelik sistematik bir sorgulamayı da içerdiği anlaşılır.

Transhümanizm, savunucularının sıkça anlattığı hâliyle, insanların gelişmiş teknolojiler yoluyla biyolojik sınırlarını aşabileceği fiziksel ve zihinsel yetilerin genişletildiği, duygusal kapasitenin arttığı ve belki de bir tür dijital ölümsüzlüğün mümkün hâle geldiği bir gelecek kurgular. Bu vizyonu savunan önemli isimler arasında Nick Bostrom, James Hughes ve Gregory Stock yer almaktadır. Buna karşılık Francis Fukuyama, Leon Kass, Bill McKibben ve Jeremy Rifkin gibi biyomuhafazakâr düşünürler bu fikirlere güçlü itirazlar yöneltir (Agar, 2007, s. 12). Bu karşıtlık iki geniş ideolojik pozisyon yaratır: Biri transhümanizmi daha gelişmiş ve belki de daha eşitlikçi bir geleceğe giden bir yol olarak görürken, diğeri bunun mevcut eşitsizlikleri derinleştirebileceği ve girift etik sorunlar doğurabileceği konusunda uyarıda bulunur.

Bostrom gibi iyimserlere göre insan sonrası olmak yalnızca mümkün değil, aynı zamanda gerçekten arzu edilir bir hedeftir. Ona göre insan sonrası varlıklar çok daha iyi bir sağlığa, son derece gelişmiş bilişsel yetilere ve hatta daha derin ve incelikli bir duygusal yaşama sahip olabileceklerdir. (2013, s. 28–29). Bu gelişmeler, insan deneyiminin kapsamını genişletecek ve 'iyi' yaşamın anlamını yeniden şekillendirecektir. Bunun tam karşısında duran Francis Fukuyama ise transhümanizmi en tehlikeli fikirlerden biri olarak görme eğilimindedir (2004, s. 42–43). Fukuyama'ya göre genetik mühendislik, yaşam süresinin uzatılması ya da bilişsel kapasitenin artırılması gibi yollarla insan biyolojisini değiştirme çabaları, ciddi ahlaki, toplumsal ve siyasal sonuçları göz ardı etmektedir. Onun temel kaygısı eşitlik üzerinedir: Eğer ilerleme teknolojileri yalnızca ayrıcalıklı bir kesimin erişimine açık olursa, mevcut toplumsal uçurumlar dramatik biçimde derinleşebilir. Böyle bir dünyada zekâ, sağlık ve hatta yaşam süresi gibi farklar artık büyük ölçüde sosyoekonomik koşullardan değil, tasarlanmış biyolojik özelliklerden kaynaklanacak ve bu da yeni ve belki de çok daha rahatsız edici bir eşitsizlik biçimi yaratacaktır.

Transhümanizme yönelik eleştiriler, gerçek dünya koşulları göz önüne alındığında daha da anlam kazanır. Max More ve Nick Bostrom gibi isimler transhümanizmi genellikle felsefi bir iyimserlikle ele alırlar; ancak bu öngörüler ve fikirler çoğu zaman erişilebilirlik sorununu göz ardı edebilmektedir. Transhümanist hedeflerin merkezinde yer alan radikal yaşam uzatma yöntemleri ya da bilincin dijital ortama aktarılması gibi teknolojiler muhtemelen son derece pahalı ve eşit biçimde ulaşılabılır olmayacaktır. Bu nedenle, bu tür ilerlemelerden tüm bireylerin veya tüm toplumların eşit şekilde yararlanacağını ileri sürmek pek olası gözükmemektedir. Bu bağlamda, zengin ülkelerin ve elit kesimlerin transhümanist teknolojileri adeta tekelleştirerek insan yaşamının uzatılması ya da ileri

bilişsel kapasite gibi olanakları yalnızca varsıl bir kesime ayırabileceği yönündeki kaygılar, şuan dünyadaki kaynak paylaşımına bakıldığında hem makul hem de neredeyse öngörülebilir görünmeye başlar.

Transhümanizm, her ne kadar insan koşulunu iyileştirmeye yönelik umut verici fikirlerle ilişkilendirilse de teknolojinin yön verdiği bir dünyada toplumsal eşitsizlikleri daha da artırabileceği gerekçesiyle ciddi eleştirilerin de ortaya çıktığı açıkça görülmektedir. Pek çok araştırmacı, bu tür gelişmelerin mevcut toplumsal ayrılıkları azaltmak yerine daha da derinleştirebileceğinden endişe duymaktadır. Günümüz perspektifinden bakıldığında, insanın teknolojiyle kurduğu bu yönelim hem etik hem de varoluşsal açıdan ağır soruları beraberinde getirmektedir. Bu nedenle teknolojik ilerlemenin gerçekten umut verici ya da faydalı bir gelecek sunup sunmadığı sorusu hâlâ açık bir şekilde ortada durmaktadır.

Blade Runner 2049 Filminin Konusu

Denis Villeneuve'ün yönettiği *Blade Runner 2049*, Ridley Scott'ın ilk *Blade Runner* filminde ele alınan temaları genişletmektedir. Hikâye, ilk filmiden otuz yıl sonra, iklim bozulması, kitlesel yok oluşlar, dijital çürüme ve toplumsal çözülmenin belirlediği bir gelecekte geçer. Bu ortamda, artık var olmayan Tyrell Şirketi'nin yerini alan Wallace Şirketi, Nexus 9 adı verilen yeni bir replikant serisi üretmektedir. Bu replikantlar tamamen itaatkâr olacak şekilde tasarlanmış, isyan etme ihtimali ortadan kaldırılmıştır.

Filmin başkahramanı, Ryan Gosling'in canlandığı Nexus 9 replikantı Polis Memuru K'dır. Los Angeles Polis Departmanı'nda bir *Blade Runner* olarak çalışan K'nın görevi, saklanmış hâlde yaşayan eski replikant modellerini bulup ortadan kaldırmaktır. K, görev sırasında eski bir Nexus 8 olan Sapper Morton'ı etkisiz hâle getirirken gizli bir gömü alanına rastlar. Burada, doğum sırasında öldüğü anlaşılan bir kadın replikantın kalıntılarını bulur, ki bu durum replikantların doğum yapmasının biyolojik olarak imkânsız olduğu düşüncesinin sorgulanmasını sağlar.

Robin Wright'ın canlandığı Teğmen Joshi, replikantların üreyebildiği gerçeğinin açığa çıkmasının büyük bir toplumsal kaosa yol açabileceğinden endişe ederek, K'ya tüm izleri yok etmesini emreder. Ancak bulgu, K'nın iç dünyasını etkiler. Daha önce yapay olduğuna inandığı çocukluk anıları, giderek gerçek hissettirmeye başlar. Araştırması onu sonunda ıssız, radyasyonla harap olmuş Las Vegas'a götürür. Burada, Harrison Ford'un canlandığı eski *Blade Runner* Rick Deckard'la karşılaşır. Deckard, Rachel ile bir çocuk sahibi olduktan sonra yıllardır sürgün gibi bir yalnızlık içinde yaşamaktadır.

K'nın yolculuğu sonunda bir dizi çarpıcı gerçeğin açığa çıkar. K, mucizevi çocuk değildir; aksine, hafıza tasarımı konusunda uzman olan Doktor Ana Stelline'in anıları kendisine yerleştirilmiş bir replikanttır. Gerçek çocuk ise Ana'nın bizzat kendisidir. Deckard ve Rachael'in biyolojik evladı Ana'dır. K, Wallace'ın acımasız ajanı Luv'un elinden Deckard'ı kurtarır ve kızı Ana ile buluşturur.

Film, etkileyici bir fedakârlık sahnesiyle sona erer. Ölümçül yaralar içindeki K, yağın karın altında yalnızca bir an için huzur bulur; biyolojik olmayan bir varlık olsa da insanı tanımlayan iradeyi gösterir.

Blade Runner 2049 – Analitik Bir Perspektif: Transhümanizm ve Antroposen

Blade Runner 2049, transhümanizmin felsefi meseleleriyle Antroposen'in ekolojik ve sosyo-politik huzursuzluğunun kesiştiği kritik bir örnek olarak öne çıkar. Film, distopik bir geleceği insanlığın teknolojiye yönelik arzusunu ve çevre konusundaki ihmalkârlığını sorgulayan bir alan olarak kullanır. Böylece hem insanı geliştirmeye yönelik kontrolsüz tekno-bilimsel ilerlemeye hem de insan merkezci hâkimiyetin doğurduğu ekolojik yıkıma yönelik çifte bir eleştiri getirir.

Antroposen'in, insan kaynaklı ekolojik değişimlerle tanımlanan yapısı filmdeki kasvetli post-endüstriyel mekânlar aracılığıyla güçlü bir biçimde görünür olur: radyasyonla harap olmuş Las Vegas, çökmekte olan mega kentler transhümanizm ve Antroposenin iç içe geçmiş yıkıcı gücünü gösterir.

Aynı zamanda film, transhümanist meseleleri replikantları merkeze alarak öne çıkarır. Biyomühendislikle üretilen bu insan sonrası varlıklar, 'insan' kavramının yerleşik tanımları bozuma uğratar. Bir Nexus 9 olan Memur K, transhümanist ideallerin öngördüğü gelişmiş fiziksel ve bilişsel becerileri temsil eder; ancak derin bir benlik krizi da yaşar. Onun yolculuğu, insana ait olan duygu becerileri gibi kapasitelere doğal olmayan yollardan da ulaşılabilirliğini göstererek; organik olan ile yapay olan, arasındaki geleneksel ayrımların ontolojik geçerliliğinin sorgulanmasına neden olur.

Film aynı zamanda teknolojik iyimserliği de sorgular. Özellikle Wallace karakteri üzerinden, replikant üremesini kusursuzlaştırma takıntısı, yaşamın kendisini kontrol etme arzusuna dönüşmüş bir tanrı kompleksini gösterir. Wallace'ın hayat üzerindeki tekno-mühendisliği teknoloji dolayımı yönetimin biyopolitik tehlikelerine dikkat çeker ve Francis Fukuyama gibi eleştirmenlerin eleştirilerine karşılık gelir. Buna karşılık K'nın fedakârlığı, insan sonrası öznenin ahlaki bir fail olabileceğini ima eden bir duruşu ortaya çıkarır.

Sonuç olarak *Blade Runner 2049*, basit bir karşıtlık sunmak yerine, teknolojiyi bütünüyle kurtarıcı bir güç olarak görmez; ancak diğer taraftan toptan bir ekolojik umutsuzluk da ortaya çıkarmaz. Böylece film, çevresel çöküş ve hızlı teknolojik dönüşüm eşliğinde insan olmayan üzerinden insani değerleri sorgulamaya girişir.

***Blade Runner 2049* ve Antroposen**

Blade Runner 2049 Los Angeles'i, basit bir arka plan olmaktan çıkarır; adeta ölmekte olan bir organizma gibi tasvir eder ve Antroposen'i tanımlayan çevresel çözümlenin bir örneği haline getirir. Sisler içinde, endüstriyel atıklarla dolu, organik yaşamdan arınmış bu kentsel mekân, gelecekte ortaya çıkabilecek ekolojik tahribatı gösterir.

Sinemanın anlatı yapıları, insan ile insan olmayan varlıklar arasındaki bağlantıları kurmaya yardımcı olan katmanlı bir farkındalık üretir. Fay, sinema ile Antroposen'in aynı tarihsel kaynaklardan, Sanayi Devrimi'ni izleyen kültürel ve teknolojik dönüşümlerden beslendiğini ifade eder. Antroposen insan etkisinin gezegeni yeniden şekillendirdiği yeni bir jeolojik dönemse, sinema da dünyanın temsil edilme ve anlaşılma biçimini temsil eder. Fay'e göre "sinema, Antroposen'in estetik pratiğidir"; bu çağın kültürel ifadesi olarak hem onun koşullarını yansıtır hem de onlara meydan okur (Baer, 2018, s. 80). Los Angeles şehri, fiziksel çöküşü, ekolojik çözümlenme, biyolojik çeşitliliğin çöküşü ve kent çürümesi gibi Antroposen belirtilerinin açıkça iz bıraktığı bir yüzeye dönüşür.

Bu mekânsal çözümlenme, transhümanist teknolojik ilerleme ile ekolojik sınır arasındaki gerilimi daha da derinleştirir. Film, replikantlar ve yapay zekâ üzerinden insan sonrası varoluşu gösterirken, çevrenin kendisi bu teknolojik arayışın ekolojik tahribatını gösterir. Wallace Şirketi'nin temsil ettiği teknobilimsel egemenlik, çevresel yıkımın görkemli ve korkutucu ölçeğiyle yan yanadır. Tyrell'in mirasını devralan Wallace sahip olduğu biyo-teknolojik güç ile gezegeni kontrol eden bir figürdür. Şirket yalnızca replikant üretmez; varoluşun koşullarını bizzat yeniden oluşturur. Replikantların üreyebilme olasılığı üzerine kurulan temel düşünce ise, doğayı dönüştürme ve yeniden tasarlama yönündeki daha geniş Antroposen düşüncüyü yansıtır.

Filmin mekânları, mimarisi ve atmosferi yalnızca çevresel çöküşü değil; daha derin bir varoluşsal yabancılaşmayı da aktarır. Doğa artık canlılığın kaynağı değildir; ya tamamen yoktur ya da yapay

biçimde yeniden üretilmiştir. Joi hologramı duygusal yakınlığın yerini alır; sentetik tarım gerçek ekolojik süreçlerin yerine geçer; dev dijital projeksiyonlar kültürel aktarımın yerini tutan yapay simgeler hâline gelir.

Bu yapay varoluş hâli, Teğmen Joshi'nin söylediği şu sözlerde belirir: "Dünya, bir duvar üzerine kurulu. Türleri ayırır. Herhangi bir tarafa o duvar yok de, bir savaşı başlatırsın. Ya da bir katliam." Buradaki duvar metaforu yalnızca insan-replikant ayrımını değil; insan/yapay, organik/teknolojik, gerçek/simüle edilmiş gibi ikilikleri işaret eder.

Anna Tsing'in "fark etme sanatları" kavramından yola çıkan Paszkiewicz (2021, ss. 1-9), sinemanın Antroposen'de sıklıkla görünmez kalan ekolojik ve toplumsal karşılıklı bağımlılıkları fark etmeye yönelik bir duyarlılık geliştirebileceğini söyler. *Blade Runner 2049* bu algı biçimini örnekler; izleyiciyi hem çevresel yıkımın büyüklüğüyle hem de insan sonrası varoluşun getirdiği varoluşsal belirsizlikle karşı karşıya getirir. Filmin görsel dünyası, organik yaşamın neredeyse tamamen yokluğuyla aşırı yapaylığın hâkimiyeti arasında gidip gelir; neonla bezenmiş çorak alanlar, her yerde beliren hologramlar ve dev dijital reklamlarla bu yapay dünyayı destekler. Bu yineleyen estetik motifler yalnızca yapayın egemenliğini değil; geç kapitalist mantığının metalaştırıcı yüzünü de gösterir.

Blade Runner ve Transhümanizm

Max More'un (2013) ortaya koyduğu hâliyle transhümanizm, insanın biyolojik ve bilişsel sınırlılıklardan teknolojinin ilerlemesi yoluyla özgürleşmesini savunur. *Blade Runner 2049* bu vizyonu hem gösterir hem de sorgular. İnsan koşulunun teknolojik iyileştirmelerle yeniden şekillendiği, ancak aynı zamanda ahlaki belirsizliğin derinleştiği bir dünya sunar. Replikantlar, özellikle Memur K etik ve duygusal açıdan gelişmiş varlıklar olarak resmedilir. Kimi yönleriyle etraflarındaki insanlardan daha 'insani'dirler; ancak varoluşsal kaygılarla yüzleşmek zorundadırlar.

Aynı ahlaki ve felsefi çizginin karşı ucunda yer alan Niander Wallace ise transhümanizmin distopik yüzünü temsil eder. Wallace'ın kendisini yarı tanrısal bir yaratıcı gibi görmesi ve replikantlara yalnızca faydacı bir araç olarak yaklaşması, insan sonrası kapitalizminin karanlık yüzünü gösterir. Onun, "Uygarlığın her yükselişi, itaatkar iş gücü sırtında yükselmiştir" ifadesi, teknolojik ilerleme kisvesi altında örtülen sömürünün sürekliliğini gözler önüne serer. Bu açıdan *Blade Runner 2049*, transhümanizmi yalnızca bir gelişim arzusu olarak değil; aynı zamanda güç, hiyerarşi ve sistemsel eşitsizliği pekiştirebilen bir araç olarak gören eleştirileri de içerir. İlerleme teknolojilerinin eşit erişilebilirliğinin olmaması hâlinde, transhümanizmin elitler tarafından kontrol edilen bir tahakküm mekanizmasına dönüşme riski ortaya çıkar. Wallace Şirketi tam da bu tehlikeyi somutlaştırır: Wallace'ın transhümanist teknolojiler üzerindeki tekelleşmiş kontrolü, özgürleşme değil, kapitalist gücün pekiştirilmesi üzerine kurulu bir biyoteknolojik düzeni açığa çıkarır. Bu sistemde replikantlar özerk varlıklar değil; teknolojik ilerlemenin derinleştirdiği yapısal eşitsizliğe hizmet eden post-endüstriyel düzenin köleleri konumundadır. Dolayısıyla *Blade Runner 2049*, insanın sınırlarını aşma arzusunu temsil ederken, bu evrimin sömürü ve hiyerarşi üreten kurumlar içinde gerçekleşmesinin etik sonuçlarına da işret eder.

Filme replikantlar, özellikle K, transhümanist düşüncenin iyimser etik paradokslarını bedenleştirir. İtaat için tasarlanmış olmalarına rağmen duygusal incelik göstermesi, insan ile yapay varlık arasındaki geleneksel ontolojik ayrımı belirsizleştirir. K'nın karakter gelişimi, Nick Bostrom'un (2005, ss. 209-210) "insan sonrası onuru" olarak tanımladığı şeyi somutlaştırır: Geliştirilmiş varlıkların çağdaş insanlardan daha derin duygusal ve entelektüel kapasitelere sahip olabileceği fikri K ile vücut bulur. Teknolojik mühendisliğin bir ürünü olmasına rağmen K'nın finaldeki fedakârlığı, insanlığı

yalnızca biyolojik kökene bağlı olmayan; ahlaki seçim yapabilme kapasitesiyle tanımlayan bir pozisyona da iter.

Bu nedenle *Blade Runner 2049*, sıradan bir distopik anlatıdan ziyade insanlığın kendi teknolojik ilerlemesiyle kurduğu ilişkiyi ve gezegen üzerindeki yıpratıcı etkisini ele alan bir temsile dönüşür. Film, transhümanist arzunun ideolojik, etik ve ekolojik sonuçlarını Antroposen içerisinde gösterir.

Sonuç

Transhümanizm ile Antroposen'in kesişimi, *Blade Runner 2049*'un merkezinde yer alan felsefi eksenini oluşturur. Transhümanizm biyolojik sınırlılıkları aşmayı hayal ederken, Antroposen bu arzunun etik sorumluluk taşımadığında doğurduğu olumsuz ekolojik ve varoluşsal sonuçları görünür kılar. Film, bu gerilimi hem dönüşümün olası faileri hem de sistemin kurbanı mağdurları olan figürler üzerinden inceler. Tanınma ve onur arayışındaki replikantlar, yapay yakınlıklarda teselli arayan insanlar ve kendilerini yaşamın egemenleri olarak konumlandıran şirketler bu distopik gelecek inşasının aktörleridirler.

Blade Runner 2049, insan sonrası için etik farkındalığı üzerinde durur. Deckard'ın yapay olarak yeniden yaratılmış Rachael'i reddedişi insan olma arayışının sadece insana ait olmadığını ima eder. Deckard'ın Rachael'in kopyasına bakıp sessizce "Onun gözleri yeşildi" demesi, kusursuz olarak üretilmiş bir replikantı değil, kendi sevdiği Rachel'i aradığını işaret eder. Benzer şekilde, Freysa'nın K'ya söylediği "Doğru amaç için ölmek yapabileceğimiz en insanca şey." ifadesi, insanlığın, maddi bileşimden ziyade etik eylemi gerçekleştiren bir varlık olduğunu gösterir.

Sonuç olarak, *Blade Runner 2049*, transhümanizm ile Antroposen arasındaki felsefi gerilimleri incelerken, teknolojik ilerlemenin distopik yönlerini ekolojik ve etik sonuçlarını sorgular. Transhümanizmi, Antroposen'in çözümü olarak sunmak yerine, etik temelden yoksun bir şekilde ilerletilen yapay zekâ ve insan geliştirme çabalarının olumsuz yönlerini gösterir.

KAYNAKÇA

Agar, N. (2007). Where to Transhumanism?: The Literature Reaches a Critical Mass. *The Hastings Center Report*, Vol. 37, No. 3 (May - Jun., 2007), pp. 12-17

Baer, N. (2018). Cinema and the Anthropocene: A Conversation with Jennifer Fay. *Film Quarterly*. 71.4.

Bostrom, N. (2005). In defense of posthuman dignity. *Bioethics*, 19(3), 202-214.

Bostrom, N. (2013). Why I want to be a posthuman when I grow up. *The transhumanist reader: Classical and contemporary essays on the science, technology, and philosophy of the human future*, 28-53.

Crutzen P., Stoermer E. F., (2000)., " The Anthropocene"(2000). In *The Future of Nature*. Yale University Press.

Crutzen, P. Geology of mankind. *Nature* 415, 23 (2002). <https://doi.org/10.1038/415023a>

Fukuhara, R. (2018). Human and Nature Revisited: The Industrial Revolution, Modern Economics and the Anthropocene. In: Yamash'ta, S., Yagi, T., Hill, S. (eds) *The Kyoto Manifesto for Global Economics*. Creative Economy. Springer, Singapore. https://doi.org/10.1007/978-981-10-6478-4_3.

Fukuyama, F. (2004). Transhumanism. *Foreign policy*, (144), 42-43.

Huxley, J. (2015). Transhumanism. *Ethics in Progress*, 6(1), 12-16.

More, M. (2013). The philosophy of transhumanism. *The transhumanist reader: Classical and contemporary essays on the science, technology, and philosophy of the human future*, 3-17.

Paszkievicz, K. (2021). Cinema and environment: The arts of noticing in the anthropocene. *Res Rhetorica*, 8(2), 2-21.

Pavid, K., (2025). What is the Anthropocene and why does it matter?,
<https://www.nhm.ac.uk/discover/what-is-the-anthropocene.html>, erişim tarihi: 19.11.2025.

Steffen, W. (2013). Commentary: Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer," The Anthropocene"(2000). In *The Future of Nature* (pp. 486-490). Yale University Press.

YAPAY ZEKA ÇAĞINDA SİNEMADAKİ DÖNÜŞÜMÜN AÇIKLAYICI SUNUMU

Maşide KARACA¹

Giriş

Son yıllarda yapay zekanın sinema alanında çok önemli bir disiplin haline geldiği görölmektedir. Dijital teknoloji; oyuncular, yönetmen ve kamera arasındaki ilişkiyi dönüştürmekte olup, bir özgürleşme sunarak sinemanın ne olabileceğine dair kökten bir değişiklik ile yeniden bir tanımlama olanağı sunmaktadır.

Teknolojinin gelişmesine bağlı olarak ortaya çıkan dijital sinema, gerek filmlerin dijital / elektronik medya aracılığıyla yaratılabildiği, düzenlenebildiği ve dağıtılabildiği teknik bir olgu, gerek bu değişimlerle ortaya çıkan bir sinema türü olarak tanımlanmaktadır (Ganz & Khatib, 2006, s. 21). Teknolojik yenilikler, költür ve medya dünyalarında yeni bir konu olmamaktadır. Son yıllarda endüstriler dijital kayıt, bilgisayar montajı, masaüstü yayıncılığı gibi üretim süreçlerinde önemli dönüşümler geçirmiŐ; firmaların içinde bilgisayarların tanıtılması ve geliştirilmesinden kaynaklanan dönüşümler ile birlikte dijitalleşme sinema alanında daha çok kullanılmaya başlanmıştır (Simon, Benghozi & Salvador, 2015, s. 98).

Sinema tarihi, yaratıcı endüstriler arasında en teknoloji temelli alanlardan biri olmaktadır. Teknolojinin yaygınlığı; teknik, prodüksiyon ve dağıtım sektörlerindeki çeşitli aktörleri bir araya getiren karmaşık bir ekosistemin oluşmasına yardımcı olmuştur. Teknolojinin hızlı gelişimi ile birlikte ortaya çıkan dijital dönüşüm beraberinde sinema alanında yapay zeka tabanlı teknolojiler kullanarak sinemada içerik ve biçim bakımından büyük bir dönüşüm geçirmiŐtir (Acar Yurdigöl & Gülsün, 2024, s. 12).

Bu çalışmada sinema alanında yapay zeka teknolojilerinin yol açtığı dönüşüm, açıklayıcı anlatım yöntemiyle ele alınmaktadır. Bu anlatımda amaç, konuyu öğretici ve bilgilendirici bir erevele sunarak, terimleri açıklamak ve yol açılan değişimleri okuyucuya net bir biçimde aktarmaktır. Bu doğrultuda çalışmada sinemada yapay zekanın etkisi, anlatı yapısı, üretim süreçleri ve uygulama alanları sistemli bir biçimde açıklanmaya çalıŐılmıŐtır.

Çalışmada öncelikle yapay zekanın tarihsel gelişimine değinilmektedir. Bunun ardından teknolojinin getirmiş olduğu dijitalleşmenin sinema ile ilişkisi ele alınmakta ve sonraki bölüme temel oluşturulmaya çalıŐılmaktadır. Son olarak yapay zekanın sinema alanına getirmiş olduğu yenilikleri açıklayıcı anlatım ile açıklanmaktadır. Açıklayıcı anlatım yöntemiyle ele alınan bu çalışma, sinema alanında yapay zekanın sinemayı üretim, tüketim ve anlatı boyutlarıyla nasıl dönüştürdüğünü kavramsal bir erevele ortaya koymakta olup; kuramsal bakış açısı, yorumlama ve değerlendirme içermeden sadece bilgilendirici ve açıklayıcı bir ereve sunmaktadır.

Yapay Zeka Teknolojisinin Tarihsel Gelişimi

Yapay zekanın “yapay” olarak nitelendirilmesi, kökenleri ve yaratılış biçimiyle ilgili olmakta olup; doğal (özellikle evrimsel veya biyolojik) bir etkinin sonucu olmaktan ziyade, insan tasarımı ve yaratıcılığının bir ürünü olarak ortaya çıktığı varsayılmaktadır (Fetzer, 1990: 3). İlk başlarda sosyal, insan, bitki, filogenetik zeka ve hayvan gibi farklı zeka becerilerinin bilgisayar modellemesiyle meŐgul

¹ Dr., E-posta: maside_krc44@hotmail.com  <https://orcid.org/0000-0001-9776-3984>

olan bir bilim alanı olan yapay zeka; düşünme, algılama, öğrenme, hafıza, sanatsal eser, disiplin gibi bütün bilişsel fonksiyonların bir bilgisayarı tekrar üretecek biçimde programlamayı başarabilecek bir varsayımına dayanmaktadır (Çoşkun, 2023, s. 34).

Oxford Sözlüğü, yapay zekayı "görsel algılama, konuşma tanıma, karar verme ve diller arasında çeviri gibi normalde insan zekası gerektiren görevleri yerine getirebilen bilgisayar sistemlerinin teorisi ve gelişimi" olarak tanımlamaktadır (Sharma, 2019, s. 2).

YZ teknolojisinin tarihsel gelişimine baktığımızda yapay zekanın doğuşunu kesin olarak belirlemek zor olsa da, köklerinin muhtemelen 1940'lara özellikle de Amerikalı bilim kurgu yazarı Isaac Asimov'un "Runaround" adlı kısa öyküsünü yayınladığı 1912 yılına kadar uzandığı söylenebilir (Haenlein & Kaplan, 2019, s. 3). 1950 yılına gelindiğinde Alan Turing, zeki makinelerin nasıl yaratılacağını ve özellikle de zekaların nasıl test edileceğini ortaya atan kişi olmuştur (Say, 2019, s. 1). Yapay zeka, 1956 yılında Dartmouth Konferansı'nda Jony McCarthy ve arkadaşları tarafından makinelerin kavramlar ve soyutlamalar kurması, dil kullanması, sadece insanların çözebileceği problemleri çözmesi gibi kavramlar üzerinde durarak tanımlanmıştır (Tegmark, 2019, s. 62). 1970-1980'li yıllar arasında yapay zeka ve robotik araştırmacıların, yapay zeka gelişimine yönelik baskın, sembolik yaklaşımı eleştirdikleri görülmektedir (Russell & Norvig, 1995, s. 22). Bu tarihten sonra insan sinirbilimi ve bilişsel psikolojideki gelişmeler yapay zekaya yönelik yaklaşıma olan ilgiyi yeniden canlandırmış ve bu odak değişimi, sinir ağları, bulanık mantık sistemleri ve evrimsel algoritmalar gibi önemli "yumuşak bilişim" aracının yaratılmasına yol açarak yapay zekanın teknoloji dünyasının yıldızı haline gelmesine ve bilişim dünyasında yaygın olarak kullanılmaya başlanmasına neden olduğu görülmektedir. Özellikle 1997 yılında gerçekleştirilmiş olan bir satranç oyununda "DeepBlue"nun santraç şampiyonu Kasparov'u yenmesi yapay zekanın başarısı olarak tarihe geçmiştir (Kırık & Özkoçak, 2023, s. 77; Tegmark, 2019, s. 107).

2000'li yıllarla beraber yapay zeka "Roomba" isimli bir elektrikli süpürge aracılığıyla evlere ilk kez girmiştir (Coşkun & Gülleroğlu, 2021: 949). Son on yıl içerisinde de sensörler başta olmak üzere bilgisel, teknolojik ve yapay zeka teknolojisindeki ilerlemeler bilim dünyasını sürekli kendi kendisini geliştirebilen ve insan gibi davranan makineler yapma ve üretme doğrultusuna yöneltmiş; büyük veri uygulamaları, sanallaştırma, makine sistemlerinin getirdiği oluşumlar ve insansız fabrikalar yapay zeka çalışmalarının önünü açmıştır (Öztemel, 2020, s. 79).

Tablo 1. Yapay Zekânın Tarihsel Gelişimi (Zhang, 2021, s. 2-3)

Dönem	Olaylar ve Detaylar
Kuruluş Dönemi	1956'da Dartmouth Üniversitesi'nde düzenlenen bir akademik konferansta, birkaç seçkin bilim insanı tarafından, makinelerin zekâyı simüle etmesinin nasıl sağlanabileceği tartışılmıştır. Yapay zekâ terimini ilk ortaya atan McCarthy olmuş ve bu da yapay zekânın doğuşuna yol açmıştır.
	Dartmouth Konferansı'ndan sonra, Bender Kimyasal Kitle Spektrometrisi Sistemi, MTCIN Hastalık Teşhis ve Tedavi Sistemi gibi uzman sistemlerin ortaya çıkışı, bu kavramın uygulanabilirliğinin temelini oluşturmuştur. Yapay zekâ araştırmalarının ilk dönemlerinde, Stanford Üniversitesi, Massachusetts Teknoloji Enstitüsü ve diğer üniversiteler yapay zekâ laboratuvarları kurarak,

İlk Altın Çağ Dönemi	devlet kurumlarından AR-GE fonu almışlardır. Böylece uzman sistemler hızla gelişmiş ve uygulama alanlarında büyük faydalar sağlamıştır. Ancak, uzman sistemlerden bilgi edinme zorluğu gibi bir dizi sorun yavaş yavaş ortaya çıkarak yapay zekâya karşı ilk eleştiriyeye maruz kalmasına neden olmuştur.
2. Altın Çağ Dönemi	1982'de önerilen Hopfield sinir ağı ve BT eğitim algoritması, konuşma çevirisi ve konuşma tanıma gibi örnekler yapay zekânın geliştirilmesinde bir patlamaya yol açmıştır. Ancak 1990'ların sonlarında insanlar yapay zekânın sosyal hayattan hala çok olduğu düşüncesinde olduğundan dolayı 2000 yılı dönemleri yapayın zekânın tekrar çöküşüne neden olmuştur.
3. Altın Çağ Dönemi	2006'dan günümüze kadar olan dönem yapay zekânın hızla gelişmeye başladığı bir dönemdir. Bu hızlı gelişimin sebebi ise Grafik İşlem Birimi (GPU)'nin yaygın popülaritesinden kaynaklanmaktadır. Bir diğer nedeni ise, haritalar, nesnelere, resimler, metinler ve veri bilgileri gibi verilere büyük ölçekte erişim sağlayan depolama kapasitesinin sınırsız genişlemesidir.

Günümüzde yapay zeka teknolojilerinin sağladığı zaman tasarrufu, maliyet, fayda ve kolaylık gibi sunduğu çeşitli avantajlardan dolayı kullanım alanları oldukça çeşitlilik göstermekte olup; e ticaret, finans, eğitim, otomotiv sektörü, sağlık ve sinema gibi alanlara da uyarlanarak kullanılmaktadır (Doruköz & Uslu, 2023, s. 46). Buna karşın iletişim teknolojileri alanlarındaki yaşanan gelişmeler, toplumun hareket olanaklarını değiştirmesi, bilginin giderek artan önemi, zaman ve mekan ilişkilerinin değişimi yapay zekanın farklı yapılar da nasıl kullanılacağına ve algılanacağına dair tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Sonuç olarak, tarihsel gelişim süreci içerisinde bakıldığında yapay zekanın teorik temellerden pratik uygulamalara kadar uzanan bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Teknolojik bir yenilik olarak değil, toplumsal, etik ve ekonomik boyutlarının dönüşümünün yanı sıra eğlence, enformasyon, sinema gibi alanlara da uyarlanarak bu alanların gelişmesine ve dönüşmesine katkı sağlamaktadır.

Dijitalleşmenin Sinemaya Olan Etkisi

Dinamik ve çok yönlü bir sanat dalı olan sinema, her zaman sanatsal yaratıcılık ve teknik yeterlilik arasındaki hassas dengeye dayanmış olup; hikayeleri kavramsallaştırmaktan nefes kesici görseller yakalamaya kadar sanatsal ifade ve teknik mükemmelliğin uyumlu bir birleşimiyle izleyiciyi etkilemeye çalışmıştır (Swarnakar, 2024, s. 21). Dijitalleşme, dijital düzenleme, prodüksiyondaki görsel efektler, çevrimiçi dağıtım ve dijital ekranlar gibi bazı yenilikleri getirerek sinemanın ekosistem içerisinde bir alan yaratmalarına yardımcı olmaktadır (Simon, Benghozi & Salvador, 2015, s. 101).

1895 yılında sinemanın doğuşu "sinematograf" adı bir teknoloji aracılığıyla mümkün olmuştur. Sinemada erken dönemde hareketli görüntüler, sihirli fener gösterilerinden ziyade basit ve kalitesi düşük teknikle üretilmiş olsa da izleyicinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Sinemanın ilk yıllarında ses ve renk kullanılmadan, ilkel bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Teknik gelişmelerin 1900'lerden itibaren hızlanmasıyla birlikte sinema daha çekici hale gelerek eğlence endüstrisine dönüşmüştür. Özellikle de 20. Yüzyılın başlarında sinemadaki konuşma ve renk ihtiyacının ortadan kalkması,

sinemanın izleyiciye duygusal anlatım biçimleri sunması ile sinema etkili bir sanat ve dünyanın dördüncü büyük endüstrisi haline gelmiştir (Özuyar, 2017, s. 14; Punt, 2014, s. 349).

Dijitalleşme ile birlikte sinema endüstrisinde yeni oyuncular ortaya çıkarmakta, içerik ve dağıtım konusunda eşi benzeri görülmemiş çözümler sunarak bu yeni çerçeveye uyarlanmış özgün pazarlama ve ücretsiz abonelikler, mikro ödemeler gibi işlem koşulları tasarlamaktadır (Brousseau, 2002, s. 81).

Dijital teknolojilerdeki yaşanan gelişim ve değişimlerin günümüzde yaşamın hemen hemen her alanında kullanılması, anlatım kavramının da dijitalin yörüngesine girerek dönüşüm ve değişim yaşamasında etkili olmuştur. özellikle medya araçlarındaki anlatının dijitalleşmesi beraberinde sinemanın hikayelerini devrimin ötesinde boyutlandırmıştır (Başakçioğlu, 2023, s. 186). Sinemada dijitalleşme olgusu ise ilk olarak 1970'lerde gündeme gelmiş olmasına rağmen asıl imzasını 1990'lı yıllarda teknolojik gelişmelerle atmıştır. Bu ilerlemelerle birlikte dijitalleşme giderek yaygınlaşmış ve sinema için belirleyici bir kavram haline gelmiştir. "The Language of New Media" adlı çalışmasında Lev Manovich (2001, s. 27), dijital ortamların temel niteliği, verilerin sayısal kodlara dönüştürülerek programlanabilmesi olmasını analog sinemanın dijital sinemadan ayrıldığına bir kanıtı olarak belirtmektedir.

Karabağ'a göre (2011, s. 158), dijitalleşme sinemaya film kurgusunun kesme-yapıştırma yöntemiyle gerçekleştirilmesinin yerine kurgunun hem çevrimiçi hem çevrimdışı yazılımlarla bilgisayar temelli ortamlara taşınarak daha esnek bir hale gelmesi ve çekim aşamasında film şeridi yerine dijital görüntü yakalama tekniklerinin benimsenmesi gibi yenilikler getirerek büyük ölçüde sinemayı dönüştürmüştür. Başka bir ifadeyle sinemada dijital dönüşüm ilk olarak kurgu ve film üretim aşamasını dönüştürmüştür (Sunal, 2006, s. 300); daha sonra görsel efektlerde ve kurguda sanal görüntü ile gerçek görüntüyü birleştirmiş (Casetti, 2011, s. 95) ve renk düzeltme, yüksek çözünürlük gibi uygulama alanlarında dönüşümlere neden olmuştur. Bununla birlikte dijitalleşme beraberinde sinemada, ön prodüksiyon, prodüksiyon ve post prodüksiyonun aynı anda gerçekleşmesini sağlayarak, film prodüksiyonunun geleneksel organizasyon yapısında bir dönüşüm yaşamasına neden olmuştur (Ganz & Khatib, 2006, s. 24).

Dijital teknolojilerin sinemaya sağladıkları avantajlarla birlikte bir dizi sorun da getirmiştir. Temsil sorunlarından biri modern filmlerdeki çok sayıda bilgisayar efekti ve filmlerin internet üzerinden yayınlanarak gösterilmesi sinemanın bir sanat olarak varlığına şüphe düşürmektedir (Daly, 2008, s. 65).

Sonuç olarak sinemanın doğasını kökten dönüştüren çok boyutlu bir süreç olan dijitalleşme, üretimden tüketime, kurgudan izleyici deneyimine kadar her aşamada sinemada etkili olarak sinemanın uygulama süreçlerini yeniden tanımlamaktadır. Bu dönüşüm beraberinde sinemanın geleceğinde sanal setler, kişileştirilmiş izleme deneyimleri, interaktif anlatılar ve yapay zeka destekli üretimi daha da güçlendireceğini göstermektedir.

Yapay Zeka ve Sinema Etkileşimi: Sinema Uygulama Alanları

Günümüzde sinema alanı, dijital teknolojilerin etkisiyle dönüşüm geçirirken yapay zeka da bu dönüşüm sürecine güçlü bir ivme kazandırmaktadır. YZ algoritmaları, izleyici tercihleri, Pazar eğilimleri ve geçmiş gişe verileri gibi büyük miktarda veriyi analiz ederek film yapımcılarının senaryo geliştirme, oyuncu seçimi ve hatta filmin ticari uygulanabilirliğini tahmin etme konusunda bilinçli kararlar almalarına yardımcı olabilmektedir (Swarnakar, 2024, s. 22).

Yapay zeka ve sinema etkileşiminin geçmişine bakıldığında, sinema sanatının erken dönemi sayılan 1927 yılında FritzLang'ın çevirdiği "Metropolis" filminde yapay zekanın kullanıldığı ve sonraki

yıllarda ise YZ ve sinema etkileşimi, sinemanın düşünceleri ve sunmuş olduğu imkanlar etrafında gelişmiş ve 1968'de yönetmen Stanley Kubrick'in "Uzay Macerası" filminde "HAL9000" isimli bilgisayarın yapay zekanın önemli bir temsilini ortaya koyduğu görülmektedir. Bu dönemlerde filmlerde insan gibi düşünen robotlar, kötü varlıklar olarak gösterilmesine karşın 1970'lerden itibaren insanlara yardım eden varlıklar gibi sunulmuş ve "Blade Runner", "Star Wars", "Terminator" gibi filmlerle birlikte izleyiciye aktarılmıştır (Ormanlı, 2024, s. 380). Bu dönemler ele alındığında YZ sinema sanatında robotlar aracılığıyla edilgen bir unsur olarak yer alırken; günümüzde sinemada konu olmaktan çok sinemanın bir aracı haline gelerek etken bir unsura dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Yapay zekanın sinema alanına getirdiği dönüşümlerden bir diğeri ise (Swarnakar, 2024, s. 22-24; Kürkcüoğlu & Batu, 2025, s. 731, Friaz, 2024, s. 10-11) şu şekilde ele alınmaktadır:

Senaryo ve İzleyici: Yapay zeka (YZ), senaryolar, gişe verileri, izleyici yorumları ve sosyal medya görüşleri de dahil olmak üzere büyük miktarda veriyi analiz ederek film endüstrisinde devrim yaratmaktadır. Yapay zeka algoritmaları artık bu yoğun verilerden değerli içgörüler çıkarabilmekte ve film yapımcılarının daha ilgi çekici anlatılar geliştirmelerine ve senaryoları optimize etmelerine olanak tanımaktadır. YZ'nin başarılı olduğu temel alanlardan biri, izleyici tercihlerini tahmin etmektir. Başarılı filmlerdeki ortak noktaları analiz ederek YZ, izleyicilerde yankı uyandıran temaları, karakter arketiplerini, olay örgüsünü ve görsel öğeleri belirleyebilmektedir.

Senaryo Panosu ve Görselleştirme: DALL-E 2 gibi Yapay Zeka Senaryo Panosu Araçları, doğrudan senaryo açıklamalarından sinematik görseller oluşturarak ön prodüksiyonda devrim yaratmaktadır. Bu araçlar, yönetmenlerin ve yapımcıların sahneleri görselleştirmelerine, kompozisyonlarla denemeler yapmalarına ve tek bir kamera çekime başlamadan önce yaratıcı vizyonlarını geliştirmelerine ve DALL-E 2 sistemi, senaristlerin tutkulu senaryoları büyüleyici senaryo panolarına dönüştürmelerine, senaryoya hayat vermelerine ve yönetmenin vizyonuna somut bir bakış sunmalarına olanak tanımaktadır. Ayrıca Kamera açıları, ışıklandırma ve karakter yerleşimlerinde çeşitlilikler yaratarak yönetmenlerin farklı kompozisyonlarla denemeler yapmalarına ve her sahnenin duygusal etkisini keşfetmelerine de imkan sağlamaktadır.

Oyuncu Seçimi ve Karakter Tasarımı: Oyuncu seçimi süreci onlarca yıldır bir gizem olmaktadır, ancak yapay zeka ve büyük verinin ortaya çıkmasıyla sektörde güçlü bir araç haline geldiği görülmektedir. Yapay zeka, büyük miktarda video verisini analiz ederek yüz ifadelerini, ses tonlamalarını, beden dilini ve hatta ince duygusal değişimleri ortaya çıkaran mikro ifadeleri belirleyebilmekte; bu veriler, izleyici tepkilerini, duygusal etkileşimi ve karakterle bağ kurma olasılığını tahmin eden makine öğrenimi modellerine aktarılmaktadır. Yönetmenlerin, bir sahnenin duygusal etkisini en üst düzeye çıkarmak için sunum, tempo veya yüz ifadelerinde ayarlamalar yapma imkanı sunmaktadır. Animasyon dünyasında ise yapay zeka algoritmaları, animasyon karakterlerin duygusal gelişimlerini analiz ederek onları canlandıran gerçekçi yüz ifadeleri ve beden dili oluşturabilmektedir. Bu veriler, aynı derecede etkileyici duygusal derinliğe sahip yeni karakterler yaratmak için kullanılabilir.

Sinematografi ve Aydınlatma: Yapay Zeka, sinematografi sanatında devrim yaratarak görsel hikaye anlatımını algılama ve yorumlama biçimini dönüştürmektedir. Görüntüleri analiz ederek ve ışık ayarlamaları veya kamera hareketleri önererek, yapay zeka bir sahnenin görsel stilini yepyeni seviyelere taşıyabilme olanağı sunmakta olup; bu, yalnızca pikselleri analiz etmeyi değil, aynı zamanda ışık oranları, pozlama seviyeleri ve gölgeler ile vurguların etkileşimi gibi bir görsel veri hazinesini de analiz etmeyi içererek dönüşüm yaratmaktadır.

Kurgu ve Renk Derecelendirme: Yapay zekâ, sahne montajı, renk düzeltme ve ses senkronizasyonu gibi tekrarlayan görevleri otomatikleştirerek film kurgu sektöründe devrim yaratmaktadır. Bu otomasyon, kurgucuların filmi daha da ileri götüren incelikli hikâye anlatımı kararlarına odaklanmalarını sağlamakta böylece yapay zekâ algoritmaları, renk düzeltmeyi giderek artan bir beceriyle kullanmayı öğretmekte ve bu da sinemada filmin özünü ve ruhunu yansıtan özgün bir görsel stil oluşturmaya odaklanmalarını sağlamaktadır.

Dağıtım ve Pazarlama: Yayın platformları, izleyicilere geçmiş izleme alışkanlıklarına göre film ve dizi önermek için yapay zekayı kullanmakta ve bu da etkileşimi ve izlenme oranını artırmaktadır. Yapay zeka, izleyici demografisini ve ilgi alanlarını analiz ederek belirli filmlere yönelik pazarlama kampanyaları oluşturabilmekte ve bu sayede erişim ve etkinliklerini en üst düzeye çıkarabilmektedir.

Genel olarak yapay zekanın sinema alanında yaratmış olduğu dönüşümlere bakıldığında; prodüksiyon aşamasında, yapay zekâ teknolojileri verimliliği ve yaratıcılığı artırma potansiyeline sahiptir. Yapay zekâ destekli kamera sistemleri, görüntü yönetmenlerinin hassas çekimler elde etmelerine, tekrarlayan görevleri otomatikleştirmelerine ve hatta yenilikçi kadraj seçenekleri önermelerine yardımcı olabilir. Ayrıca, yapay zekâ algoritmaları gerçek zamanlı çekim verilerini analiz ederek aydınlatma, kompozisyon ve kamera hareketleri hakkında anında geri bildirim sağlayabilir ve yönetmenlerin ve görüntü yönetmenlerinin sette bilinçli kararlar almalarını sağlayabilir. Post prodüksiyonda ise yapay zekâ, gelişmiş görüntü ve ses işleme teknikleriyle önemli katkılarda bulunmuştur. Yapay zekâ algoritmaları, görüntü kalitesini otomatik olarak iyileştirebilir, kusurları giderebilir ve hatta gerçekçi görsel efektler oluşturabilir. Ayrıca, yapay zeka destekli düzenleme araçları düzenleme sürecini hızlandırabilir, en iyi çekimleri akıllıca seçebilir ve kalıplara ve hikaye anlatımı kurallarına göre yaratıcı düzenlemeler önerebilir (Friaz, 2024, s. 9-10).

Sinemada yapay zekanın yaygınlaşması, içerik üretiminden, kurgudan, izleyici tüketimine kadar köklü değişiklikler yaratmaktadır.

Sonuç

Sinemanın gündelik yaşamımızda önemli bir rol oynadığı yadsınamaz bir gerçektir. Makine ve insan arasındaki ilişki o kadar karmaşık bir hale geldi ki; artık makineler olmadan insan yaşamını hayal etmek neredeyse imkansız olmaktadır. Makinenin insanlaştırılması, özellikle sinema alanı için artık varsayımsal bir kavram olmaktan çıktığını söyleyebiliriz. Yapay zeka sinema alanında kurgu, dağıtım, ses tasarımı, senaryo, kurgu aşamalarının neredeyse hepsinde dönüşüm geçirerek birden fazla düzeyde kendisini göstermektedir.

Bu çalışmada, yapay zeka teknolojilerinin sinema alanındaki dönüşümü, tarihsel, kavramsal ve açıklayıcı bir çerçeve içinde incelenmiştir. Bu doğrultuda yapay zekanın sadece teknik bir yenilik olmayıp aynı zamanda etik, kültürel ve estetik boyutlarıyla da temelden bir düşünce sistemi dönüşümü yarattığı görülmektedir. Yapay zekanın sinemadaki geleceği, yapay zeka destekli oyuncuların etkileşimli ve kişiselleştirilmiş film deneyimlerine kadar daha da heyecan verici olanaklar sunmaktadır. Dijital platformların yükselişi, etkileşimli içerik yapıları, kişiselleştirilmiş öneri sistemleri izleyicinin film tüketme alışkanlıklarında da dönüşümler meydana getirmeye başladığı söylenebilir.

Yapay zeka algoritmaları, görüntü kalitesini otomatik olarak iyileştirmekte, kusurları gidermekte ve gerçekçi görsel efektler oluşturmaktadır. Yapay zeka destekli düzenleme araçları, en iyi çekimleri akıllıca seçerek ve kalıplara ve hikaye anlatımı kurallarına dayalı yaratıcı düzenlemeler önererek düzenleme sürecini hızlandırdığı aşikardır. Tüm bunlara rağmen yapay zekanın sinemaya entegrasyonu

yenilik ve verimlilik fırsatları sunarken, aynı zamanda zorluklar da yaratmaktadır. Yapay zekanın insan yaratıcılığını ve sezgisini ne ölçüde taklit edebileceği bir araştırma ve tartışma konusu olarak önerilmektedir.

Genel olarak, sinema alanının yapay zeka kullanımı sinema sürecinin verimliliğini ve kalitesini artırmakta olsa da, önyargılar, veri gizliliği, iş gücü kaybı ve etik meseleler ile alakalı zorluklara ve endişelere de sebep olmaktadır. Bu etik kaygılardan biri, yapay zekânın film endüstrisindeki iş kayıplarına doğrudan ya da dolaylı olarak etki etmesidir. Bu durumun önüne geçmek için var olan etkilerin dikkate alınması ve yapay zekayı kullanıma geçilmesi aşamasında çalışanlara destek olmak için atılacak adımların önceden belirlenip uygulanması önemli olacaktır. Ayrıca sinemada makine öğreniminin ve yapay zekânın kullanımı, deepfake'ler veya diğer gerçeklik manipülasyonları problemlerine neden olabilmektedir. İleride oluşabilecek sorunlar için olumsuz etkiler dikkatlice gözden geçirilmeli ve yönetilmelidir.

KAYNAKÇA

Acar Yurdigül, A. & Gülsün, M. (2024). Geçmişten Günümüze Yapay Zeka Temalı Filmler. Ö. F. Arslan, S. S. Atılğan, M. Karaburun (Ed.), *İletişim Perspektifinde Sosyal ve Ekonomik Olaylar 2* içinde (ss.7-20). İstanbul: Akademi Yayınları.

Coşkun, F., & Gülleroğlu, H. D. (2021). Yapay Zekânın Tarih İçindeki Gelişimi ve Eğitimde Kullanılması. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 54 (3), 947-966. <https://doi.org/10.30964/auebfd.916220>

Başakcioğlu, A. G. (2023). Dijital Çağda Etkileşimli Sinema: Anlatının Dijital Dönüşümü. A. Çakır ve İ. Karakulle (Ed.), *Dijital Çağda İletişim İmkan ve Sınırlılıklar* içinde (ss. 185-204). İstanbul: Eğitim Yayınevi.

Brousseau, E. (2002), "Governance of transaction by commercial intermediaries: an analysis of the re-engineering of intermediation by electronic commerce", *International Journal of the Economics of Business*, 9 (3), 353-374. <https://doi.org/10.2202/1446-9022.1112>

Casetti, F. (2011). *SuturedReality: Film, fromPhotographicto Digital*.

Coşkuner, A. (2023). Sinemanın Denetimsiz Teknolojiyle Sınavı: Yapay Zekânın Film Endüstrisine Etkisi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 32-47. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3088591>

Daly, K. M. (2008). *Cinema 3.0: How Digital and Computer Technologies are Changing Cinema*. USA: ProQuest LLC.

Doruköz, K. D. & Uslu, B. (2023). Yapay zekanın iş hayatındaki yeri: Avantajlar, dezavantajlar ve politikalar. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6 (CEEİK 2023 Özel Sayısı), 45-62. <https://doi.org/10.38120/banusad.1376452>

Fetzer, J. H. (1990). What is artificial intelligence? In *Artificial intelligence: Its scope and limits*. Dordrecht: Springer Netherlands.

Friaz, C. L. (2024). The Paradox of artificial intelligence in cinema. *Cultura Digital*, 2(1), 5-25. DOI:[10.23882/cdig.240999](https://doi.org/10.23882/cdig.240999)

Ganz, A. &Khatib, L. (2006). Digital cinema: The transformation of film practice and aesthetics. *New Cinemas Journal of Contemporary Film*, 4 (1), 21-36. DOI:[10.1386/ncin.4.1.21_1](https://doi.org/10.1386/ncin.4.1.21_1)

Güney, E., & Yavuz, H. (2020). Yapay zekâ ile sanatsal üretim pratiğinde sanatçının rolü ve değişen sanat olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*,(26), 415-439. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1473384>

Haenlein, M. & Kaplan, A. (2019). A briefhistory of artificial intelligence: On the past, present, and future of artificial intelligence. *California Management Review*, 1-10. <https://doi.org/10.1177/0008125619864925>

Karabağ, C. (2011). Dijital Sinema 2. Bölüm. *BroadcasterInfo Televizyon, Radyo, Sinema Teknolojileri Dergisi*, (87), 116-119.

Kırık, A. M. &Özkoçak, V. (2023). Medya ve iletişim bağlamında yapay zeka tarihi ve teknolojisi: Chatgpt ve deepfake ile gelen dijital dönüşüm. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi*,(58), 73-99. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.1308471>

Kürkçüoğlu, H. & Batu, A. (2025). Algoritmik Sinema: Yapay zeka çağında film endüstrisine eleştirel bir bakış. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, (3), 729-744. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1671596>

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*, Massachusetts: The MIT Press.

Ormanlı, O. (2024). Dijital Platformlarda Yapay Zeka Olgusu: Black Mirror Dizisi “Joan is Awful” Örneği. D. Yengin & T. Bayrak (Ed.), *Yeni Medya Çalışmaları Ve Yapay Zeka 1* İçinde (ss. 373-394). İksad Yayınevi.

Öz, T. P. (2012). Pelikülden dijital sinemada seyir kültürü ve seyircinin değişen konumu. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 2 (2), 65-73.

Özuyar, A. (2007). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztemel, E. (2020). Yapay Zeka Ve İnsanlığın Geleceği. M. Şeker, Y. Bulduklu, C. Korkut, M. Doğrul (Ed.), *Bilişim Teknolojileri ve İletişim: Birey ve Toplum Güvenliği* içinde (ss. 75-90). Ankara: Berk Grup Matbaacılık, DOI: 10.53478/TUBA.2020.011

Punt, M. (2014). Digital Media, Artificial Life, and Postclassical Cinema: Condition, Symptom, or a Rhetoric of Funding? *Leonardo*, 31 (5), 349-356. <https://doi.org/10.2307/1576594>

Russell, S.J. &Norvig, P. (1995). *Artificial Intelligence A Modern Approach*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Say, C. (2019). *50 Soruda Yapay Zekâ, Bilim ve Gelecek* Kitaplığı.

Sharma, N. (2019). *Representation of Artificial Intelligence in Cinema: Deconstructing the LoveBetween AI and Humans*. Master, Ambedkar University Delhi.

Swarnakar, S. (2024). Artificial Intelligence and Cinema-Exploring the Implications of Artificial Intelligence in Cinema. *The Media Mosaic: Exploring Diverse Artistic Forms*, 21-26.

Simon J. P., Benghozi P. J., Salvador E. (2015). The newmiddlemen of the digital age: the case of cinema. *Info*, 17 (6), 97-115, <https://doi.org/10.1108/info-04-2015-0023>

Sunal, G. (2016). Sanal gerçeklik ve dijital sinemanın olanakları. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 1 (2), 294-309.

Tegmark, M. (2019). Yaşam 3.0 Yapay Zekâ Çağında İnsan Olmak (çev. E. C. Göksoy). İstanbul: Pegasus Yayınları.

Zhang, C., & Lu, Y. (2021). Study on artificial intelligence: The state of the art and futureprospects. *Journal of Industrial Information Integration*,(23), 1-9. DOI:10.1016/j.jii.2021.100224.

YENİ MEDYA VE FİLM ELEŞTİRİSİ: INSTAGRAM SİNEMA HESAPLARI ÖRNEĞİ

Murat ŞAHİN¹

Giriş

İletişim teknolojilerinde yaşanan geniş kapsamlı değişimler ve beraberinde yeni medyanın yaygınlaşması çoğu alanı olduğu gibi sinemayı da etkilemiştir. Sinema alanında yaşanan bu değişimlerden birisi de kendisini film eleştirisi alanında göstermektedir. Artık yeni medyada yaygınlaşan yeni bir film eleştirisi anlayışı kendini göstermektedir.


Literatürde yeni medyanın yaygınlaşmasının film eleştirisini olumlu ve olumsuz yönde etkilediğine ilişkin görüşler bulunmaktadır. Olumlu yaklaşanların savunduğu görüşe göre artık herkesin birer eleştirmen haline geldiği ve böylece eleştirinin demokratikleştiği. Eleştiri kültürünün sorunlar yaşadığı bundan dolayı yeni medyanın genel olarak eleştiri kültürünü özelde ise film eleştirisini olumlu şekilde etkileyeceğini (Frey, 2015a) ve yeni iletişim araçlarıyla eleştirinin demokratikleştiği (McWhirter, 2016) görüşü de ileri sürülen görüşlerdendir.

Yeni medyanın yaygınlaşmasının film eleştirisi üzerinde olumsuz etki yarattığını savunanların görüşlerinin merkezinde ise film eleştiri kültürünün ve eleştirmen otoritesinin ortadan kalktığı ve ticari kaygılardan dolayı zayıflattığı görüşleri bulunmaktadır. Film eleştirisinin varlığını son dönemde kaybettiğini düşünenlerin hareket noktasını, eleştirinin ve eleştirmenin önemini zayıflattığı görüşleri (McDonald; 2007; Kallay, 2015) oluşturmaktadır. Yeni medyanın yaygınlaşmasının film eleştirisini olumsuz olarak etkilediğini düşünenlerin (Shepherd, 2009; Kallay, 2015) görüşlerinin merkezinde geleneksel eleştirmenin otoritesinin sarsıldığı görüşü bulunmaktadır.

Alanyazın tarandığında yabancı literatürde, film eleştirisi üzerine, yeni medya öncesi ve sonrasına dair çok sayıda çalışma bulunmaktayken Türk film eleştirisi üzerine az sayıda çalışmanın olduğu görülmüştür. Bu çalışmaların ise Türk film eleştirisi tarihine odaklanan yeni medya öncesi dönemi ele alan kitaplar (Atay, 1991; Ormanlı, 2005; Biryıldız, 2013) olduğu görülmektedir. Türk film eleştirisi kültüründe de yeni medyayla birlikte geleneksel film eleştiri ortamlarının yanında her birinin kendi içinde alt gruplara ayrılan film eleştiri siteleri, online sinema dergileri, film derecelendirme siteleri, film blog sayfaları ve sosyal medya platformlarındaki kanallar gibi yeni ortamlar ortaya çıkmıştır. İnternetin ve beraberinde platformların yaygınlaşmasıyla film eleştirmenleri bu ortamları kullanmaya başlamışlardır. Instagramda yayın yapan sinema hesapları da önemli bir alan olarak ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın amacı, yeni medyanın yaygınlaşmasıyla birlikte film eleştirisinin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ortaya koymak ve bu yeni eleştiri türünün, bir sosyal medya ortamı olarak instagram sinema kanallarında nasıl yapıldığını belirlemektir. Film eleştiri türleri olan tanıtım, klasik, derinlemesine ve bilimsel eleştirinin instagram sinema kanallarındaki içeriklerde nasıl kullanıldığı ortaya koyularak klasik film eleştirisi ile yeni film eleştirisi arasındaki farklar tartışılmıştır.

Klasik film eleştirisi geçmişte gazeteler ya da dergiler gibi ortamlarda yapılırken günümüzde artık yeni medyanın yaygınlaşmasıyla farklı mecralarda yapılmaya başlanmıştır. Bu dönüşümün getirdiği

¹ Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, E-posta: murat.sahin2@omu.edu.tr  <https://orcid.org/0000-0001-7533-8602>

yeni tartışma alanlarından birisi de eleştirmenin konumu olmuştur. Klasik eleştiri türünde eleştirmen, kendine ait olan ayrıcalıklı bir konumdan seslenirken ve eleştirmenin otoritesi baskınken günümüzde artık herkesin bir eleştirmen olduğu fikrinin yaygınlaşmasıyla birlikte eleştirmenin otoritesi de sarsılmıştır. Çalışmanın önemi ise klasik film eleştiri ve yeni film eleştirisinin tartışılarak nasıl bir dönüşüm yaşandığı üzerinde oluşmaktadır.

YENİ MEDYA VE FİLM ELEŞTİRİSİ

Film eleştirisinin dijital ortamlarda yaygınlaşmasına olumlu ve olumsuz bakan yaklaşımlar da bulunmaktadır. Olumlu yaklaşanların ilk argümanı; yeni medyayla birlikte film eleştirisinin eleştirmenler ve izleyiciler arasında doğrudan yapıldığı ve geleneksel eşik bekçilerine gerek kalmadığıdır (Frey, 2015a; McWhirter, 2016). Dijital ortamdaki bu yeni eleştiri şekli eleştiriye daha demokratik hale getirmiş ve eleştirideki otoritelerin hakimiyetini sonlandırmıştır (Frey 2015b, s. 91). Dijital dönüşümle birlikte platform merkezli hale gelen film eleştirisi, sadece geleneksel mecralar olan gazeteler ve dergilerden değil aynı zamanda internet siteleri, sosyal medya ve bloglar aracılığıyla da yapılabilir hale gelmiştir. Film eleştirisinin yapımında yaşanan bu ortam değişikliği, sunum biçiminin yanında eleştirmenler ve takipçiler arasındaki etkileşimi de dönüştürmüştür. Bu etkileşim geleneksel eleştiri kültüründeki eleştirmenin otoritesini sarsmış ve daha demokratik bir katılım fırsatı sağlamıştır. Bu bakımdan dijital dönüşümün film eleştirisi pratiğini azaltmadığını sadece dönüştürdüğünü söylemek mümkündür (Frey, 2015b, s. 83-84). Yeni medyayla birlikte film eleştirisi platform temelli hale gelmiş böylece çağdaş film eleştirisi, izleyicilerle etkileşim kurmak, görüşlerini paylaşmak ve sinemayla ilgili daha geniş tartışmalara katkıda bulunmak için zengin bir ortam haline gelmiştir.

Yeni medyanın yaygınlaşmasının film eleştirisi üzerinde olumsuz etkisi olduğunu düşünenler de vardır. Olumsuz bakanların savunduğu ilk görüş; geleneksel eleştirinin yapıldığı gazete ya da dergilerde tecrübeli eleştirmenler bu işi yapmakta iken ve ayrıntılı editoryal süreçlerden geçtikten sonra yayın gerçekleşirken artık otorite ve güvenilirliğin zayıfladığı görüşü bulunmaktadır. Buna karşılık, bloglar ve sosyal medya gibi çevrimiçi platformların yükselişi, alanı demokratikleştiren ancak aynı zamanda film eleştirisinin kalitesi ve güvenilirliği konusunda endişeleri artıran bir ses çeşitliliği getirmiştir (McDonald; 2007; Shepherd, 2009; Kallay, 2015). Olumsuz etkilerden bir diğeri ise; film eleştirisinde yaşanan kaliteli değerlendirmelerin zayıflaması olmuştur. Haber sitelerinin sinema haberleri sunmaktan daha çok sansasyonel bir tabloid tarzı benimsemeye geçişi ile film eleştirisinin güvenilirliğini ve kalitesini tehlikeye atmasıdır. Bu durum ise sinema üzerine yaşanan çeşitli tartışmalardan doğmuştur (Szabó, 2024, s. 56). Teknolojik gelişmelerle birlikte sinemanın ve eleştirmenin ölümünün gerçekleştiğine dair görüşler de (Ebert, 2008; Sontag, 1996) ileri sürülmüştür. Susan Sontag, sinemaya olan ilginin azalmasının, yaratıcı süreci ideal olarak yönlendirmesi gereken sinemaya olan gerçek tutkudan ziyade, film yapımında piyasa odaklı ilkelerin baskınlığına bağlanabileceğini savunmaktadır (Sontag, 1996).

TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİ

Yerli literatürde film eleştirisi üzerine yapılmış olan çalışmalar arasında Simber Atay'ın (1991) *Film Eleştirisine Dair*, Okan Ormanlı'nın (2005) *Türk Sinemasında Eleştiri*, Esra Biryıldız'ın (2013) *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)* ve Zafer Özden'in (2020) *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* adlı çalışması bulunmaktadır.

Biryıldız çalışmasında, dünya sinema eleştirisi ve Türk film eleştirisi üzerine yazılan kaynakları araştırmış ve kendi çalışmasında da kullandığı dört eleştiri türü belirlemiştir. Biryıldız bu eleştiri türlerini şu şekilde açıklamaktadır; *tanıtma yazıları*, filmin kısa filmografisini ve konusunu içerir, değer

yargısı ve yorum yoktur, izlenimci bir eleştiridir; *klasik eleştiri*, filmin kısa filmografisini ve konusunu yer alır, detaya inmeden filmin görüntü, ses, renk, senaryo hakkında ifadeler, yönetmenin öteki filmlerinden bahis; *derinlemesine eleştiri*, filmin toplumsal, ideolojik, psikolojik, semiyolojik, teknik, estetik gibi ya da birkaç yönden ele alınması; filmin toplumsal, siyasal, psikolojik, etik, teknik, anlambilim, estetik açılardan incelenmesi, nedenlerinin araştırılması, bu araştırmaların *bilimsel verilere* dayandırarak nesnel bir biçimde incelenmesi, öznelikten kaçınılır, konuyla ilgili başka kaynaklardan bahsedilir (2013: 36-38). Bu çalışmada Instagram’da yayın yapan sinema hesaplarındaki film eleştirisi incelenmiş olup araştırmada Biryıldız’ın çalışmasında kullandığı dört eleştiri türünden yararlanılmıştır.

INSTAGRAM VE FİLM ELEŞTİRİSİ

Girişimciler Kevin Systrom ve Mike Krieger tarafından 2010 yılında kurulan Instagram, başlangıcında 25 bin kişinin katılımını toplayan fotoğraf, video ve metin içeriğinin yayılması için çok yönlü bir platformu temsil etmektedir (www.instazood.com, 2018). Daha sonra 2012 yılında Facebook tarafından satın alınan bu platform, aylık olarak 1 milyardan fazla aktif kullanıcıya sahip olan ve günümüz itibarıyla 500 milyon günlük etkileşimi kolaylaştırırken, geçici hikaye paylaşımı, coğrafi konum hizmetleri ve kullanıcı ve konu etiketleme işlevleri gibi özellikler sunan önemli bir sosyal medya ağına dönüşmüştür (www.instagram-press.com, 2019).

Instagram, “instant (anında)” ve “telegram (telgraf)” kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Anlık fotoğraf yayılmasını kolaylaştırmak birincil amacı ile kurulmuştur. Daha sonra önemli bir katılım fark edildiğinde, temel görüntü paylaşımı amacının ötesinde kullanılmıştır. Instagram, bireylerin kendi profillerini oluşturma, fotoğrafları yayma, bilgi aktarma, kişisel bakış açılarını ifade etme ve şirketlerin ve markaların reklam, tanıtım ve satış faaliyetlerinde bulunabileceği önemli bir takipçiye sahiptir. We Are Social raporuna göre Instagram’ın 2024’te %16.5’lik bir pazar payına sahip en önde gelen sosyal medya platformu olması beklenmektedir.

İnternet teknolojilerinin ortaya çıkışı, sosyal medyanın çağdaş toplumun dokusuna entegrasyonunu kolaylaştırarak iletişim, ticaret, eğlence ve bilgi yayma gibi çeşitli alanları önemli ölçüde etkilemiştir. Trend izleme, yeni sosyal bağlantıların kurulması, mevcut ilişkilerin korunması, görsel içeriğin paylaşılması ve canlı akış yeteneklerinin sağlanması gibi ayırt edici işlevleri sayesinde, Instagram hızla önde gelen sosyal medya platformlarından biri haline gelmiştir. Instagram’ın kullanıcılar tarafından tercih edilme nedenleri arasında fotoğraf ve video paylaşım özelliklerinin bulunması yer almaktadır. Platformun bu özelliğinden dolayı kullanıcılar filmlerden görüntüler paylaşabilmektedir. Tüm bunlardan dolayı Instagram film eleştirisi için önemli bir ortam haline gelmiştir.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Instagram platformunda film eleştirisinin nasıl yapıldığı incelenmiştir. Çalışmanın evrenini Instagram’da yayın yapan film eleştiri hesapları oluşturmaktadır. Örneklem belirlenirken amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme yöntemi “önceden tanımlanarak belirlenmiş amaca uygun birimlerin inceleme için seçilmesidir” (Neuman, 2014a, s. 322). Örneklem ise platformda en fazla takipçiye sahip beş sinema kanalıdır. Türkçe içerik üreten ve amaçlı örnekleme ile belirlenen beş instagram hesabı şunlardır; *Film Hafızası*, *Başka Sinema*, *Bazı Nefis Filmler*, *Karşı Sinema* ve *Bağımsız Sinema*’dır. Bu beş hesap, Biryıldız’ın (2013) çalışmasında belirlediği dört eleştiri türü kapsamında analiz edilmiştir.

Çalışma nitel yöntem kullanılarak tasarlanmış olup verilerin analizinde nitel içerik analizinden yararlanılmıştır. Nitel içerik analizi, “metin içeriği toplama ve analiz etme tekniğidir” (Neuman, 2014b, s. 466). Nitel içerik analizinin aşamaları şunlardır; araştırma konusunun belirlenmesi, araştırma sorularının netleştirilmesi, örneklemin tespiti, birimlerin, kategorilerin ve ölçeğin belirlenmesidir (Geray, 2006, s. 141).

Tablo 1. Kodlama Cetveli

Tema	Kategori	Kod	Alt Kodlar	
Film Eleştirisi	Tanıtma Yazıları (Videoları)	Filmler İlgili Bilgiler	Film Adı, Film Türü, Yönetmen Adı, Yapım Yılı, Oyuncu Adı, Senarist Adı, Aldığı Ödül, Uyarlama	
		Konunun Özeti	Filmin Olay Örgüsü	
	Klasik Eleştiri	Filmin Üstünlükleri		
		Filmin Eksiklikleri		
		Seri Filmler/Üçlemeler		
		Yönetmenin Filmografisi		
		Tekniğe İlişkin Yorumlar	Kamera, Kurgu, Oyuncu Yönetimi, Ses, Çekim, Renk, Senaryo, Aydınlatma/Işık, Kostüm, Dekor	
		İçeriğe İlişkin Yorumlar	Filmin Teması	
	Derinlemesine Eleştiri	İdeolojik İnceleme		
		Toplumsal İnceleme		
		Estetik İnceleme		
		Teknik İnceleme		
	Bilimsel Eleştiri	Farklı Kaynaklara Yapılan Gönderme	Film Festivalleri, Başka Filmler, Başka Yönetmenler, Sinema Akımları, Sanat Akımları, Sanat Eserleri, Yazılı Eserler	
		Toplumsal/İdeolojik İnceleme (Bilimsel Verilere Dayalı)		

Not: Kodlama cetveli Biryıldız'ın (2013) çalışmasından hareketle yazar tarafından oluşturulmuştur.

Kod cetveli, Biryıldız'ın (2013) Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002) adlı çalışmasında belirlemiş olduğu dört film eleştirisi türünden hareketle oluşturulmuştur. Biryıldız gazete ve sinema dergilerinde film eleştirisi üzerine yaptığı çalışmasında “tanıtım yazıları, klasik eleştiri, derinlemesine eleştiri ve bilimsel eleştiri” (2013) olmak üzere dört eleştiri türünden hareket etmiştir.

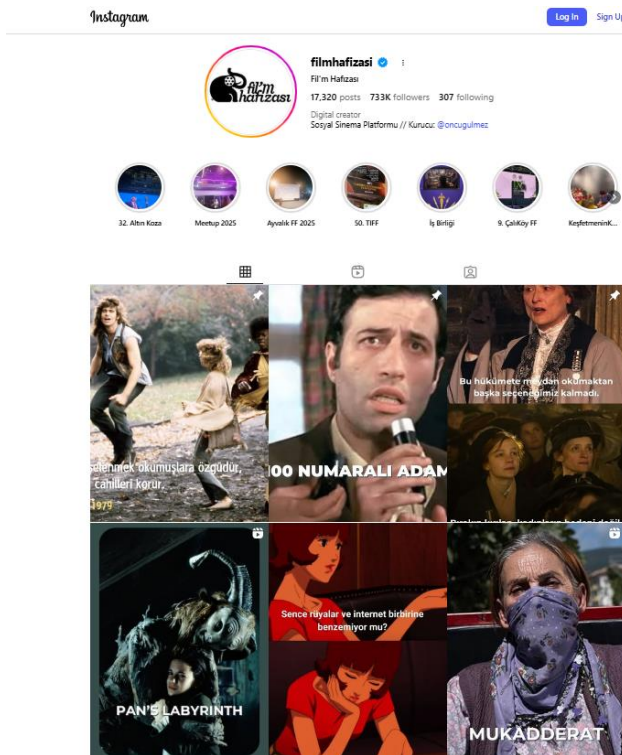
Tablo 2. Örnekleme Dahil Olan Instagram Sinema Hesapları

Hesabın Adı	Abone Sayısı	Url Adresi
1 Film Hafızası	733 bin	https://www.instagram.com/filmhafizasi/?igsh=MTR1c3pndWI5Z3JtYQ%3D%3D#
2 Başka Sinema	265 bin	https://www.instagram.com/baskasinema/?igsh=MXMwOGVhNmlvcnY0Nw%3D%3D#
3 Bazı Nefis Filmler	206 bin	https://www.instagram.com/bazinefisfilmler/?igsh=MTUxMW16bHp5eHZjYw%3D%3D#
4 Karşı Sinema	122 bin	https://www.instagram.com/karsisinema/?igsh=eGZ5bGw4cm1tdmdn#
5 Bağımsız Sinema	105 bin	https://www.instagram.com/bagimsiz.sinema/?igsh=bj4c2EzeGVicDFy#

BULGULAR

Film Hafızası Instagram Hesabında Film Eleştirisi

Film Hafızası instagram hesabının 740 bine yakın takipçisi bulunmaktadır. Türk ve dünya sinemasından örneklere yer verilen hesapta festivallerden, gişe filmlerinden haberler yer almakta ve önemli film ve yönetmenlere ilişkin içeriklere yer verildiği görülmektedir. Hesapta yerli ve yabancı yönetmenlerin retrospektifine de yer verilmektedir. Örneğin Çağan Irmak'ın filmografisinin detaylı bir şekilde ele alındığı görülmektedir.



Şekil 1. Film Hafızası Instagram Hesabı

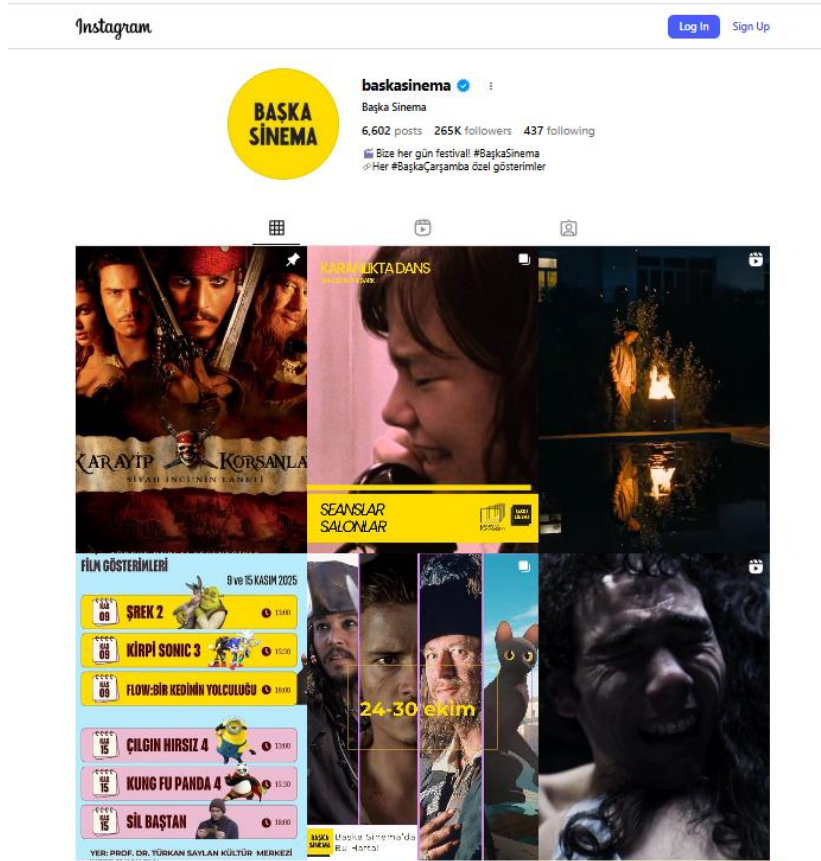
Hesapta popüler filmlerin yanı sıra ana akım dışında kalan filmlere de yer verilmektedir. Bu içerikler daha çok filmlerin tanıtımı şeklindedir. Ayrıca hesapta film festivallerine ilişkin içeriklere de yer verilmektedir. Altın Koza Film Festivali, Toronto Film Festivali, İstanbul Film Festivali, Altın Portakal Film Festivali, Tokyo Film Festivali ve Cannes Film Festivali gibi çok sayıda festivalden haberler ve görsellerin paylaşıldığı görülmüştür. Yönetmenlerin filmografisine, sinema tarihindeki önemli oyuncuların oynadıkları filmlere ve yine önemli filmlere ait bilgilere de hesapta yer verilmektedir. Biryıldız'ın ifade ettiği film eleştirisi türleri düşünüldüğünde tüm bu içeriklerin tanıtım

türüne yakın olduğu kimi açılardan ise klasik eleştiri türünü yansıttığı görülmüştür. Derinlemesine ve bilimsel eleştiri türüne ilişkin içeriklere rastlanılmamıştır.

Başka Sinema Instagram Hesabında Film Eleştirisi

Başka Sinema instagram hesabının 266 bine yakın takipçisi bulunmaktadır. Başka Sinema, “ulusal ve uluslararası platformlarda beğeni kazanan filmlerin, yepyeni bir seans yapısıyla sinemaseverlerin buluşması amacıyla M3 film ve Kariyo Ababay Vakfı tarafından kurulan bir gösterim ağını ifade etmektedir” (Başka Sinema, 2015). Özellikle festivallerde yer alan filmlerin gösterildiği Başka Sinema, Türkiye’de vizyona girmekte sıkıntı yaşayan filmlere yer vermektedir.

Instagram hesabında daha çok Başka Sinema’nın Türkiye’deki sinemalarda yer bulan içeriklerine değinilmektedir. Festivallerden haberlere ve gösterilen filmlerle ilgili içeriklere yer verilmektedir.

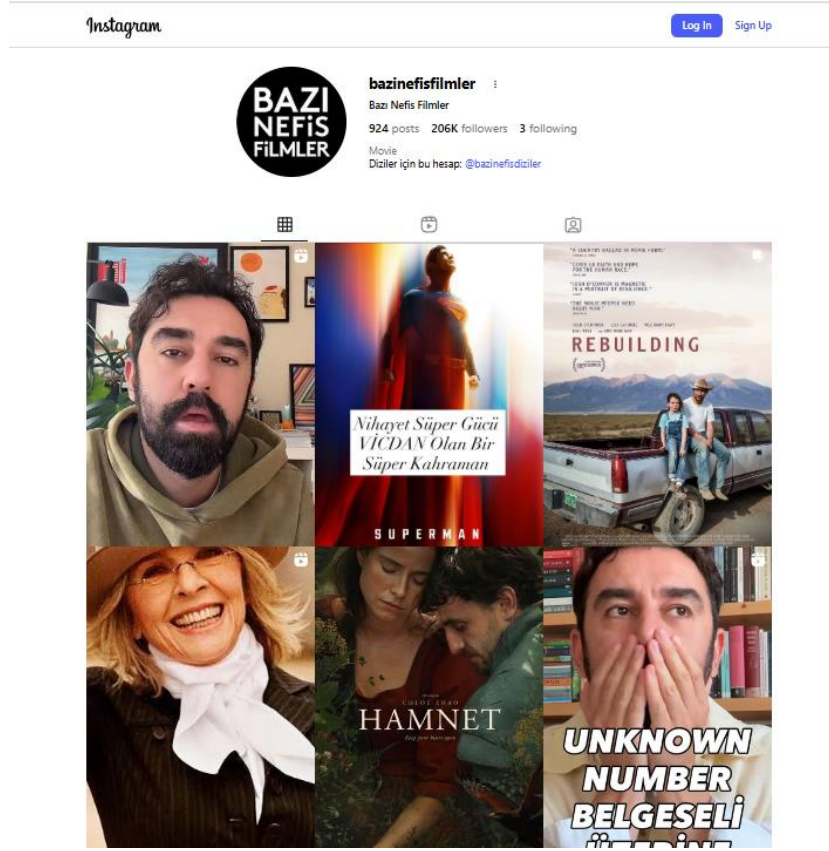


Şekil 2. Başka Sinema Instagram Hesabı

Başka Sinema, Türkiye’de bağımsız, sanatsal ve alternatif filmleri izleyiciyle buluşturmayı amaçlayan bir film gösterim ağı ve sinema hareketidir. 2013 yılında kurulmuştur ve özellikle ana akım sinema dışında kalan, festival filmleri, dünya sineması örnekleri ve yerli bağımsız yapımları sinemalarda uzun süre vizyonda tutarak izleyiciye ulaşmasını sağlamaktadır. Hesapta fotoğraf gönderileri, Reels/video paylaşımları, hikâyeler ve etkinlik duyuruları gibi farklı formatlar kullanılmaktadır. Haftalık gösterim takvimi, özel gösterimler, #BaşkaÇarşamba gibi seriler ve “film bu hafta Başka Sinema’da” tarzı içeriklerle izleyiciyi yönlendirmektedir. Ayrıca bilet bağlantıları, gösterim yerleri vs. bilgiler de paylaşıldığı görülmektedir. Hesapta ana akım filmleri dışındaki filmlere ilişkin bilgiler yer almaktadır. Bu yönüyle hesap, tanıtım eleştiri türünde eleştiriye sahip olduğu görülmektedir.

Bazı Nefis Filmler Instagram Hesabında Film Eleştirisi

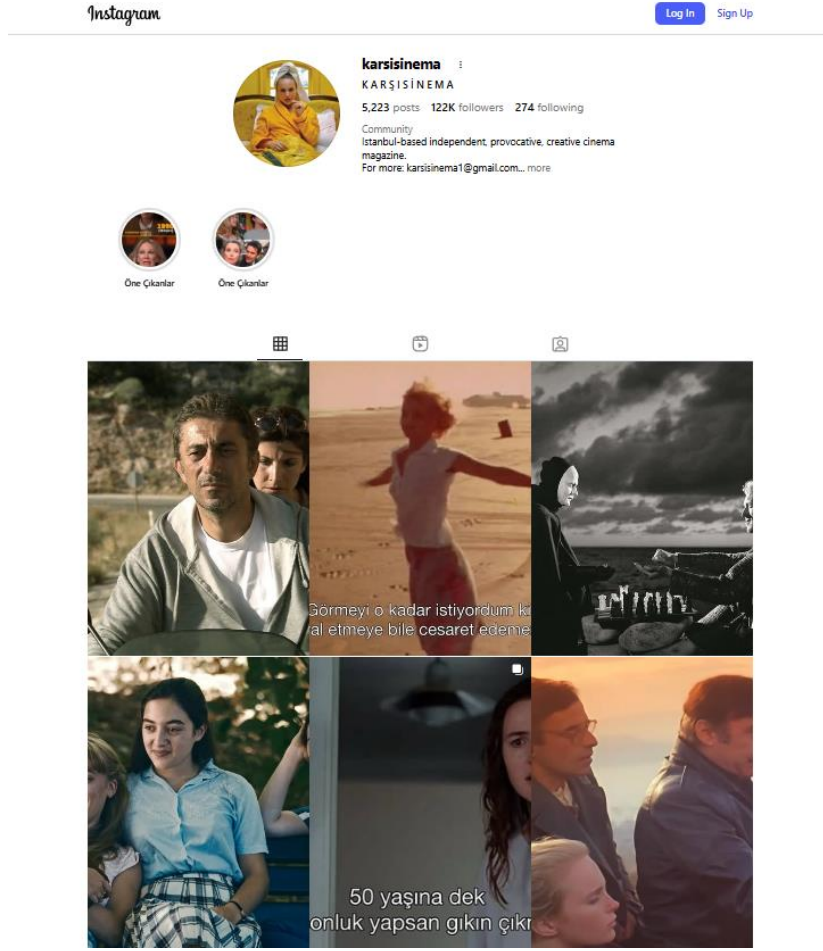
Bazı Nefis Filmler adlı instagram hesabının 200 binin üzerinde takipçisi bulunmaktadır. Hesapta daha çok popüler filmler dışında festivallerde gösterilen filmlere ilişkin içerikler üretilmektedir.



Şekil 3. Bazı Nefis Filmler Instagram Hesabı

Bazı Nefis Filmler hesabı popüler filmler dışında daha çok festivallerde gösterim imkanı bulan alternatif filmlere ilişkin içeriklere yer veren bir hesaptır. Hesapta film tanıtımları, vizyon haberleri, poster paylaşımları yer almaktadır. Reels ve kısa video formatlarında içerikler de mevcuttur. Gösterimler, etkinlik duyuruları gibi içerikler düzenli paylaşılmaktadır. Ayrıca "İzlenecek film önerileri" gibi içerikler takipçiyi yönlendirdiği görülmektedir. Bazı Nefis Filmler hesabı, Film Hafızası ve Başka Sinema hesaplarından farklı olarak kanal yöneticisinin ana akım filmler dışındaki filmlere ilişkin yorumları yer almaktadır. Hesabın bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda içeriklerden Biryıldız'ın ifade ettiği film eleştiri türlerinden tanıtım ve klasik eleştiri türüne ilişkin içeriklerin hesapta ağırlıkta olduğu tespit edilmiştir.

Karşı Sinema Instagram Hesabında Film Eleştirisi



Şekil 4. Karşı Sinema Instagram Hesabı

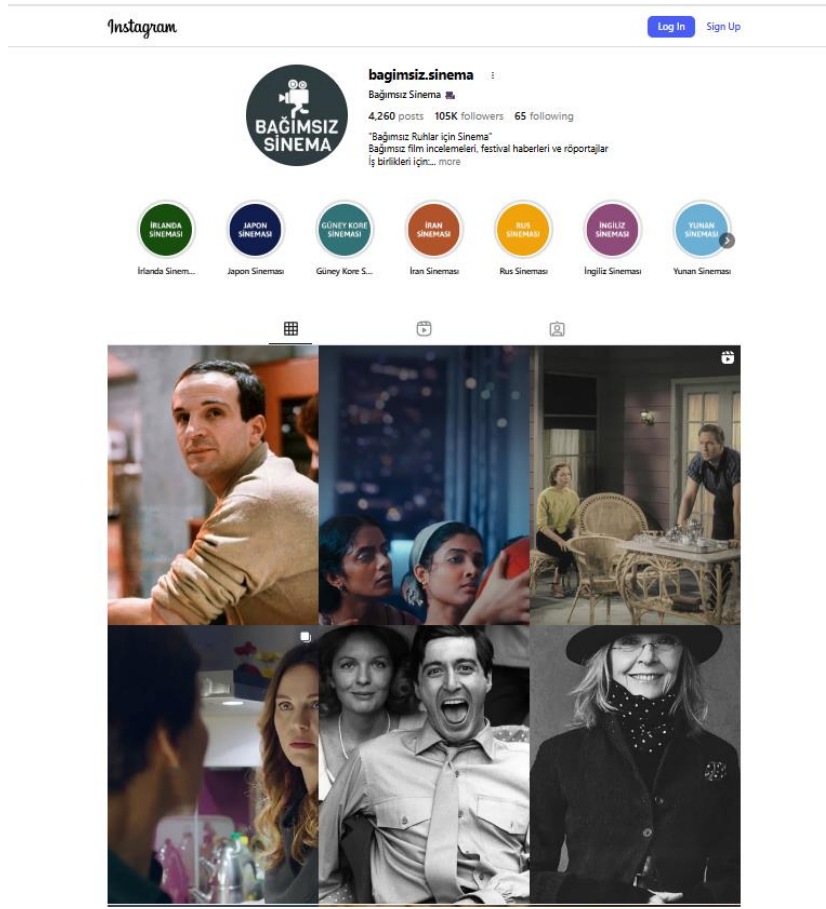
Karşı Sinema adlı instagram hesabının 120 binin üzerinde takipçisi bulunmaktadır. Filmlerden bölümlere yer verilen hesapta daha çok ana akım dışındaki filmlerle ilgili içeriklerin üretildiği görülmektedir.

Karşı Sinema instagram adresinin profilinde kendisini “bağımsız, provokatif, yaratıcı sinema dergisi” olarak tanımlamaktadır. Hesapta film tanıtımları, vizyon haberleri, poster paylaşımları yer almaktadır. Reels ve kısa video formatlarında içerikler de mevcuttur. Gösterimler, etkinlik duyuruları gibi içerikler düzenli paylaşılmaktadır. Hesapta “ayrımcılığa karşı sinema günleri” gibi toplumsal temalara dair etkinlik duyuruları görülmektedir. Bu tarz içerikler, sinema ile toplumsal konular arasında köprü kurmakta ve “sadece film tanıtımı” olmaktan daha fazlasını sunmaktadır. Sinemaya dair afişler, sinematik kareler, tipografi kullanımı ve içerik alt metinlerinde “provokatif/ yaratıcı” söylem, izleyiciye estetik bir duruş sunmaktadır. Biryıldız’ın ifade ettiği film eleştirisi türleri düşünüldüğünde tüm bu içeriklerin tanıtım türüne yakın olduğu kimi açılardan ise klasik eleştiri türünü yansıttığı görülmüştür. Derinlemesine ve bilimsel eleştiri türüne ilişkin içeriklere rastlanılmamıştır.

Bağımsız Sinema Instagram Hesabında Film Eleştirisi

Bağımsız Sinema adlı instagram hesabının 100 binin üzerinde takipçisi bulunmaktadır. İrlanda, Japon, Güney Kore, İran Rus, İngiliz ve Yunan gibi birçok ülke sinemasına ilişkin içeriklere ve özel dosyalara yer verilmektedir. Bağımsız Sinema web sitesine bağlantısı bulunan içeriklerin tam metinlerine bu web sitesinden ulaşılabilmektedir. Bir ilke sineması ya da bir sinema akımını ele alarak

o konunun derinlemesine ele alındığı dosyada ayrıca o ülke sineması ya da akımda ön plana çıkan filmler analiz edilmektedir.



Şekil 5. Bağımsız Sinema Instagram Hesabı

Bağımsız Sinema instagram hesabı, genel sinema tanıtımından ziyade özellikle “bağımsız sinema” ekseninde içerik üretmeyi kendine misyon edinmiş görünmektedir. Hesabın içerikleri arasında film incelemeleri, festival haberleri, röportajlar vb. bulunmaktadır. Gönderiler yalnızca poster/film afişi değil, metin içerikleri, alıntılar, röportaj parçaları gibi çeşitlilikler içermektedir. Ayrıca Reels/video formatları da kullanılmaktadır. Hesabın kendine seçtiği slogan “Bağımsız ruhlar için sinema”dır. Hesapta festival haberleri, ödül duyuruları gibi içerikler yer almaktadır. Bu gönderilerde festivallerden görüntüler ve fotoğraflar da bulunmaktadır. Bağımsız Sinema hesabını incelenen diğer hesaplardan farklılaştıran özellik yönetmen, oyuncu ve yapımcılarla yapmış olduğu röportajlardır. Bu yönüyle hesap tanıtım ve klasik eleştiri türünün yanı sıra bu içeriklerle derinlemesine eleştiri türüne ilişkin içeriklere de yer verildiği görülmüştür.

Sonuç

Bu çalışma, yeni medya ortamlarında film eleştirisinin nasıl biçimlendiğini anlamak amacıyla Instagram’da faaliyet gösteren beş popüler sinema hesabını incelemiştir. Elde edilen bulgular, Instagram sinema hesaplarında film eleştirilerinin büyük ölçüde tanıtım ve klasik eleştiri türlerinde yoğunlaştığını, buna karşın derinlemesine ve bilimsel eleştirilerin oldukça sınırlı kaldığını göstermektedir. Bu durum, platformun görsel-odaklı, hızlı tüketim ve etkileşim merkezli yapısıyla yakından ilişkili olduğu söylenebilir.

Yapılan analiz sonucunda incelenen beş Instagram sinema hesabında film eleştirilerinin ağırlıklı olarak “tanıtım” ve “klasik eleştiri” türlerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Derinlemesine ve bilimsel eleştiri türlerine ilişkin içerikler ise oldukça sınırlıdır. Bu durum, Instagram’ın içerik üretim mantığının kısa, dikkat çekici ve kolay tüketilebilir biçimde işlemesiyle doğrudan ilişkilendirilebilir. Çoğu hesap, izleyiciyi yönlendiren tanıtım metinleri, film önerileri, fragman paylaşımları veya festival duyurularına odaklanmaktadır. Yalnızca “Bağımsız Sinema” hesabında, röportaj ve analiz biçimindeki gönderiler aracılığıyla derinlemesine eleştiri izlerine rastlanmıştır.

Instagram sinema hesapları, film kültürünün geniş kitlelere ulaşmasını kolaylaştırmakta ve sinemaya dair farkındalığı artırmaktadır. Ancak bu hesaplarda yer alan içeriklerin çoğu, eleştirel analizden çok tanıtım ve yönlendirme işlevi taşımaktadır. Dolayısıyla yeni medya, film eleştirisini bütünüyle ortadan kaldırmamakta; aksine onu biçimsel olarak dönüştürmekte, kısa, görsel ve paylaşılabilir bir eleştiri diline uyarlamaktadır.

Sonuç olarak, Instagram sinema hesapları sinema kültürünün dijital dolaşımında önemli bir rol oynamakta, ancak eleştirinin entelektüel derinliği açısından geleneksel eleştiri ortamlarının yerini tam olarak dolduramamaktadır. Bu bulgu, film eleştirisinin yeni medya koşullarında demokratikleşirken aynı zamanda yüzeyselleştiğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Atay, S. (1991). Film Eleştirisine Dair. İstanbul: İdeart.

Biryıldız, E. (2013). Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002). İstanbul: Beta.

Frey, M. (2015a). The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Frey, M. (2015b). The New Democracy? Rotten Tomatoes, Metacritic, Twitter, and IMDb. In. Frey, M. And Sayad. C. (eds.) Film Criticism in the Digital Age. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University, pp. 81-98.

Geray, H. (2006). Toplumsal araştırmalarda nitel ve nicel yöntemlere giriş. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Kallay, J. (2015). The Critic is Dead.... Frey, M. and Sayad, C. (Ed.), Film Criticism in the Digital Age. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University, pp. 211-217.

McDonald, R. (2007). The Death of the Critic. New York: Bloomsbury Academic.

Mcwhirter, A. (2016). Film Criticism and Digital Cultures: Journalism, Social Media and The Democratization of Opinion. London: Bloomsbury.

Neuman, W. L. (2014a). Toplumsal Araştırma Yöntemleri 1: Nitel ve nicel yaklaşımlar (Çev. S. Özge). Ankara: Yayın Odası.

Neuman, W. L. (2014b). Toplumsal Araştırma Yöntemleri 2: Nitel ve nicel yaklaşımlar (Çev. S. Özge). Ankara: Yayın Odası.

Ormanlı, O. (2005). Türk Sinemasında Eleştiri. Ankara: Bileşim.

Shepherd, M. (2009). Rotten Tomatoes In The Field Of Popular Cultural Production. Canadian Journal of Film Studies, 18(2), 26-44.

Szabó, H. (2021). American Film Criticism In The 21st Century: Everyone Is A Critic (?). Cultural Perspectives-Journal for Literary and British Cultural Studies in Romania, 26, 207-230.

Sontag, S. (1996). The Decay of Cinema, <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html> (Erişim Tarihi: 03.10.2025).

www.instazood.com. (2018). The History of Instagram. [Erişim tarihi: 14.07.2025].

www.instagram-press.com. (2019). A quick walk through our history as a company. <https://instagram-press.com/our-story/>, [Erişim tarihi: 03.10.2025].

<https://www.baskasinema.com/wp-content/uploads/2017/12/baska-sinema-tanitim-dosyasi-14-5-2015.pdf> [Erişim tarihi: 03.10.2025].

<https://www.clicksus.com/we-are-social-2024-global-ve-turkiye-raporu-ozeti> [Erişim tarihi: 03.10.2025].

<https://www.instagram.com/filmhafizasi/?igsh=MTR1c3pndWI5Z3JtYQ%3D%3D#> [Erişim tarihi: 03.10.2025].

<https://www.instagram.com/baskasinema/?igsh=MXMwOGVhNmlvcmY0Nw%3D%3D#> [Erişim tarihi: 03.10.2025].

<https://www.instagram.com/bazinefisfilmler/?igsh=MTUxMW16bHp5eHZjYw%3D%3D#> [Erişim tarihi: 03.10.2025].

<https://www.instagram.com/bagimsiz.sinema/?igsh=bjc4c2EzeGVicDFy#> [Erişim tarihi: 03.10.2025].

<https://www.instagram.com/karsisinema/?igsh=eGZ5bGw4cm1tdmdn#> [Erişim tarihi: 03.10.2025].

Görsel Kaynakça

Şekil 1. Film Hafızası Instagram Hesabı Ana Sayfası.

<https://www.instagram.com/filmhafizasi/?igsh=MTR1c3pndWI5Z3JtYQ%3D%3D> [Erişim tarihi: 06.10.2025].

Şekil 2. Başka Sinema Instagram Hesabı Ana Sayfası.

<https://www.instagram.com/baskasinema/?igsh=MXMwOGVhNmlvcmY0Nw%3D%3D#> [Erişim tarihi: 06.10.2025].

Şekil 3. Bazı Nefis Filmler Instagram Hesabı Ana Sayfası.

<https://www.instagram.com/bazinefisfilmler/?igsh=MTUxMW16bHp5eHZjYw%3D%3D#> [Erişim tarihi: 06.10.2025].

Şekil 4. Karşı Sinema Instagram Hesabı Ana Sayfası.

<https://www.instagram.com/karsisinema/?igsh=eGZ5bGw4cm1tdmdn#> [Erişim tarihi: 06.10.2025].

Şekil 5. Bağımsız Sinema Instagram Hesabı Ana Sayfası.

<https://www.instagram.com/bagimsiz.sinema/> [Erişim tarihi: 06.10.2025].

GEZEGENLER ARASI 'YUVA' ARAYIŞI: *INTERSTELLAR* (2014)

Özlem ARDA¹, Oğuz ŞENTÜRK²

Giriş

İnsanlık tarihinde sayısız distopik anlatı vardır; insanlığın, evrenin sonunun geleceğine dair öngörüler, kötücül bakış açıları ile ifade edilir. Olumsuz, kötücül, kıyamet senaryoları olarak literatürde yer verilen distopik anlatılar, belirli bir amaca hizmet eder. Var olan koşulların ve insanlık durumunun sorgulanması, var olan koşulların yol açması muhtemel öngörülerin bilinir kılınması gibi bazı amaçlar için üretilir. Kavram olarak 'ütopya'nın tam tersi bir tasarım olduğu da bilinmektedir.

Ailenin, üzerinde inşa edildiği temel bileşenleri, bir insanın temel prensipleridir esasında; o nedenle aileyi betimleyebilmek ideal anlamda bir bireyin tanımı da yapmak demektir. Aynı zamanda ailenin en temel işlevi, o ailenin üyeleri için en kapsayıcı ve karşılayıcı haliyle bir 'yuva' olabilmektir ya da diğer bir deyişle koruyucu-kollayıcı-besleyici ilişkilerin olduğu bir yuva ortamı oluşturmaktır.

Interstellar (Yıldızlararası) adlı film, 2014 yılı yapımı, yönetmeni Christopher Nolan'ın olduğu bir bilim kurgu filmidir. Filmin temeli "aile" olmaktır ve tüm film boyunca, ana karakter (*Cooper*) ölümcül bir araştırmada yer almak zorunda kalsa da kızına vermiş olduğu sözü yerine getirmek için büyük çaba sarf eder. Bir distopik anlatı özelliği de gösteren *Interstellar* adlı film türsel olarak bilim kurgu filmi olarak kayıtlara geçer.


Filmin temel vurgusu olan 'aile olma', 'ailenin devamlılığını sağlama', 'sadakat', 'güvenli bağlanma' gibi kavramlar, tüm film boyunca incelikle işlenmiştir. Diğer yandan içinde yaşanan koşulların kötücül tasviri ve geleceğe dair ölümcül öngörüler filmin bilim kurgu yapısını oluşturmaktadır. İçinde yaşanan gezegen haricinde başka gezegenlerde yaşamının mümkün olup olmadığını tespit etmek ise filmin hikaye akışını oluşturur. Acaba başka bir gezegende yaşanılabilir 'yuva' bulabilmek mümkün müdür?

Distopik Anlatıların Genişleyen Evreni Olarak İnsanın Mekân Arayışı

Distopya sözcüğü; olumsuzluk ifade eden 'dis' ön eki ile 'yer' anlamındaki 'topos'un bir araya gelmesiyle oluşur. Distopya başka bir deyişle; 'ütopya karşıtı', 'ters ütopya' olarak hayat bulur. Sözcüğü, John Stuart Mill 'kötü bir yer' olarak kullanmış ve kavramın; hayal edilebilecek 'en kötü' toplumsal durumu ifade ettiğinin altını çizmiştir (Çiçek, 2018, s. 32). Ütopyalar ve distopyalar, tanımları gereği, toplumsal düzeni temel, sistemli bir düzeyde değiştirmeyi amaçlar. Radikal değişimi ön plana alıp ütopyayla distopya bağlantılı olgular olarak düşünüldüğünde, fikirlerin, arzuların, sınırlılıkların ve etkilerin birbirleriyle nasıl eş zamanlı bir etkileşim içinde olduğu görülebilir. Ütopya, distopya, kaos: Bunlar salt geleceği (veya geçmişi) düşlemenin yolları değil; aynı zamanda, tarihselliği olan öznelere, kendi şimdilerini yeni baştan düşünme ve bunu makul bir geleceğe dönüştürme amacını taşıyan somut pratikleri olarak da görmek mümkündür (Gordin, Tilley & Prakash, 2020, s. 8-9)

Daldal (2021); distopyanın, çağdaş eleştiri kuramlarında sıkça karşılaşılan bir terim olduğunu ve

¹ Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Beyazıt, İstanbul, Türkiye. E-posta: ozlemarda@istanbul.edu.tr  <https://orcid.org/0000-0003-2565-1830>

² Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dijital Oyun Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: oguzsenturk@aydin.edu.tr  <https://orcid.org/0000-0002-8678-4357>

yeryüzündeki cennetin temsili 'ütopyanın', yani hayali kurulan yaşanılabilir mutlu ve huzurlu evrenin tersi olan kötücül bir tasviri olduğunu ifade eder (s. 174)

Literatürde, genel eğilim olarak, distopya tanımlanırken bir karşıtlık kurularak tanımlanması söz konusudur. Oysaki distopya, başlı başına tasvir edilebilir bir kavramdır. Genel bir çerçeve olarak distopya; içinde yaşanan evrenin ya da diğer bir deyişle gezegenin, zamanın herhangi bir diliminde korkunç bir hâl alması, yaşanılmaz hâle gelmesidir. Sanatsal olarak her türde distopik unsurlar kullanılabilir. Bu çalışma kapsamında; sinemada bir anlatı olarak distopik unsurların oluşturduğu bir distopya, bir distopik anlatı ele alınmaktadır. *Interstellar* adlı filmin temelinde, hikâye ölümcül bir mekânda, evrende geçmektedir. İnsanlar; açlık, kıtlık, kirlilikten yaşayamaz durumdadır ve bu kötücül ortamdan-gezegenden kurtulmanın tek yolunun başka bir gezegene yerleşmek olduğunu düşüncesi işlenmektedir. Diğer bir deyişle; distopik bir gezegenden ütopyik bir başka gezegene yolculuk, kurtuluş için tek ve ulaşılabilecek mutlak yoldur.

Distopya kavramı ile ilgili olarak sinema evrenindeki birkaç güncel inceleme ele alındığında, bu kavramla birlikte incelenmesi gerektiği düşünülen bazı vurguların olduğu görülmektedir: Serttaş (2018), "Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Distopya: Siberpunk Anlatı" başlıklı çalışmada; siberpunk anlatıya sahip distopik filmlerde, filmin temasının duygusal paradigmalardan birinin yabancılaşma olduğu düşüncesinden yola çıkarak, sinema filmlerinde distopik anlatı ve siberpunk kültürü irdelenmiştir. Set ve Lekesiz (2019)'in "Sinemada Distopya ve "Şarküteri" Filminin Distopya Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi" başlıklı çalışmasına göre; ütopya kavramının bir anti-tezi olarak ortaya çıkan distopya kavramı, edebi bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Distopyalar, toplumsal ve siyasal eleştirilere odaklanmış ve bu konu üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Karşı ütopya olarak tanımlansa da distopyanın işleyişi ütopyalardan bağımsız değildir. Distopya, ütopyadan doğarak ütopyayla birlikte işlenmektedir. Distopya kavramının anlaşılması için ütopya kavramının nasıl ortaya çıktığı bilinmelidir. Can Gürbüz (2025), "2010 Sonrası Türkiye Sinemasında Distopik Anlatılar: Mekân, Cinsiyet ve Ekoloji" başlıklı çalışmada; mekânın, zamanın ve karakterlerin distopik anlatılardaki temsillerini analiz ederken, eril tahakküm, ataerkillik ve ekolojik krizler üzerinden türün toplumsal eleştirel işlevini de vurgulamaktadır. Anar (2025), "Afet Sineması; Felaket Konulu Yapımların Ütopya/Distopya Bakış Açısı İle Analizi" başlıklı çalışmada; sinemada ütopyik ve distopik kavramlar arasındaki ayırımı, ütopyik olarak kabul edilen kültürel filmlerin distopik olduğu varsayılan filmlerle karşılaştırılmasıyla verimli bir inceleme alanı sunduğu görülmektedir.

İnsanın tarih boyunca, daha iyi koşulları arama ve bulabilme motivasyonu, temel bir güdülenme biçimidir. Yaşamdaki şartların iyileştirilmesi için yerleşik hayata geçilene kadar kitlelerin dünya coğrafyasında sürekli bir hareketlilik içinde olduğu bir gerçektir. Günümüzde ise; modern çağ vurgusuyla, bireylerin şahsi hareketlilikleri, onların daha iyi şartlara kavuşma eylemi olarak görülmektedir. Her halükârda, 'insan' denilen canlının mekân arayışı her dönem devam etmiştir ve gelecekte de devam edecek gibi görünmektedir.

Aile: Bir 'Yuva'nın İnşa Edildiği Temel Ögeler

Aile, insanlık tarihi kadar eski ve toplumun en temel yapı taşlarından biridir. Sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve kültürel açılardan çok boyutlu bir yapıya sahip olan aile, bireyin gelişiminde hayati rol üstlenir. Bu yapı yalnızca biyolojik bir birliktelik değil, aynı zamanda bireylerin duygusal, sosyal ve ahlaki değerlerle donatıldığı bir ortamdır. Aile, bireyin ilk sosyal ilişkilerini kurduğu, güven duygusunu geliştirdiği ve kimlik kazandığı temel bir sosyal çevredir (Dursun, 2025, s. 1). Bağlantı ve güven, çocukla olan ilişkinin üzerine inşa edileceği temeldir. Bu bağlantı temeli, olumlu ebeveynliğin temel ilkelerinden

birine dayanmaktadır: Bağlanma. Çocuğun ihtiyaçlarını sevgiyle ve tutarlı bir şekilde karşılamanın beyin gelişimi üzerinde olumlu ve uzun süreli bir etkisi vardır. Bir çocuk, ihtiyaçlarının ona bakan kişi tarafından karşılanacağından emin olduğunda, beyni öğrenmeye hazırdır. Daha sonra kendi dünyasını keşfetmekte özgürdür; ancak güvenli bağlanma olmadan öğrenme engellenir; çünkü odak, birincil ihtiyaçların karşılanması olur (Eanes, 2022, s. 117). Güvenli bağlanmanın ise faydaları sayısızdır; bunlar daha sağlıklı çocukluk ve yetişkin ilişkileri, artan empati, daha iyi duygusal sağlık, daha az kaygı, artan dikkati sürdürme yeteneği, daha fazla yaratıcılık ve hayatın iniş çıkışlarıyla daha iyi başa çıkma becerisini içerir (Eanes, 2022, s. 117-118).

Aile, hem evrensel bir kurum hem de kültüre özgü biçimlerde çeşitlenebilen bir sosyal yapıdır. Tarihin her döneminde ve her toplumda çeşitli şekillerde var olmuş, işlevlerini farklı koşullara uyarlayarak sürdürebilmiştir. Toplumların sosyal yapısını belirleyen karakteristik özellikler içinde, aile kurumunun yeri ve işlevi belirleyici rol oynamaya devam etmektedir (Dursun, 2025, s. 2). İnsan, hayatının devamını ve kurduğu sosyal düzeni çok önemli iki aracı kullanarak oluşturur. Bunlardan ilki ailedir. İkincisi de başta bu sosyal birimde başlayarak genişleyen ve tüm ilişkileri düzenleyen dildir (Doğan & Doğan, 2018, s. 83).

Aile bireyleri arasında güçlü duygusal bağlar bulunmaktadır. Aile, bireylerin en samimi ve yakın ilişkileri kurdukları ilk sosyal çevredir. Aileyi bir arada tutan en güçlü unsur sevgidir. Aile, koşulsuz ve karşılıksız sevginin, sadakat ve bağlılık duygularının ilk öğrenildiği doğal bir ortamdır (Dursun, 2025, s. 5). Eanes (2022)'e göre; aile içinde, etkili bir şekilde iletişim kurmayı öğrenmek, bağ kurmuş bir aile için çok önemlidir (s. 93). Tüm zorluklara rağmen bunu başarmanın temel bileşen olduğu vurgusu vardır.

Aile, belirli bir yapılandırmaya sahip olan toplumsal bir kurumdur. Her sosyal organizasyonda olduğu gibi, ailenin de kendine özgü bir yapısı bulunmaktadır. Sosyal yapılar arasında en küçük birimi oluşturan aile, sınırlı bir büyüklüğe sahiptir. Bu yapının temel unsurlarını, evlilik bağıyla birbirine bağlayan eşler ile kan bağı veya yasal yollarla aileye katılan çocuklar oluşturmaktadır (Dursun, 2025, s. 4). Çeşitli ebeveyn tutumları vardır; en temelde iki grupta incelenebilir: Geleneksel ebeveynlikte, kurallar ve disiplin katıdır ve genellikle baskıcıdır. Modern ebeveynlikte ise kurallar daha esnek olup, çocuklar bu kurallara katılımcı bir şekilde dâhil edilir. Modern ebeveynlik anlayışları, çocuğun gelişimsel ihtiyaçlarına duyarlı, iletişim temelli, empatik ve bilimsel çerçeveye sahiptir. Bu anlayış, çocuğu sadece büyütmeyi değil, onu anlayarak ve destekleyerek geliştirmeyi hedefler. Geleneksel yaklaşımlarla kıyaslandığında, modern ebeveynlik daha fazla esneklik, karşılıklı saygı ve bireysel özgürlük sunar (Kaya, 2025, s. 135).

Sosyokültürel bir kurum olan ailenin hem kendi üyelerine hem de topluma karşı yerine getirmesi gereken yükümlülükleri vardır (Doğan & Doğan, 2018, s. 39). Ailede, her bireyin belirli rol ve sorumlulukları vardır. Bu roller, genellikle toplumsal beklentilere ve bireysel yetkinliklere göre şekillenir. Aile yaşamı; iş birliği, dayanışma ve sorumluluk paylaşımı esasına dayanır. Bireylerin görev ve sorumluluklarını adil bir biçimde üstlenmeleri, ailenin refahı ve huzuru açısından büyük önem taşır (Dursun, 2025, s. 5).

Bir ailenin sağlıklı bir şekilde, yapısını ve işlevlerini sürdürebilmesi için temel beceri olan iletişime önem vermesi gerekmektedir. İletişim, aile içinde temel öğelerdendir; ancak etkili iletişim olmazsa olmaz bir kavramdır. Eanes (2022)'e göre; etkili iletişim, bilgi alışverişinden fazlasıdır. Eş ve çocukların daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur, bağlantı kurmaya, sorunları çözmeye ve duyguları aktarmaya yardımcı olur. Bilgi alışverişinin ardındaki duyguyu anlamak etkili iletişimin esas noktasıdır. Kelimelerin ardındaki anlamı duymak, uyum sağlamayı beraberinde getirir; daha derin bir anlayış ve

daha doyurucu ilişkinin kurulmasını sağlar (Eanes, 2022, s. 94).

Doğruluk, saygı, dürüstlük, birbirine ve daha geniş topluluğa karşı sorumluluk ve adalet gibi aile değerleri örneklerle aile içinde aile bireyelerine, çocuklara öğretilir (Eanes, 2022, s. 130) ve bunlar bir aile için temel dinamiklerdir. Aileler, bu önemli kavramlar üzerine inşa edilir. Dursun (2025), ailenin ortak hedeflerine vurgu yapar. Aile, tıpkı diğer sosyal gruplar gibi, belirli ortak hedeflere ulaşmayı amaçlayan bir yapıdır. Aile bireyelerinin her biri, bu hedeflerin gerçekleştirilmesine katkı sunar. Bu yönüyle aile, yalnızca bireylerin bir araya geldiği bir yapı değil, aynı zamanda ortak amaçların paylaşıldığı işlevsel bir sistemdir (Dursun, 2025, s. 4).

Aile; eşlerin gerçek 'yuva kurmuş halidir, en belirsizlerin alenileştiği, tüm ezberlerin bozulduğu, en beklenmediklerin olduğu, bazen sınanmış tecrübe ve bilgilerin yetersiz kaldığı, aklın duygularla çatıştığı, her şeyin şeffaflaştığı, insanın istikrarı, güveni, kendini bilenebilir, görülebilir bir dünya gözüyle görebildiği ve bu hayatı gerçeği olan cennetle değiştirmeye aday bir yuvadır (Doğan & Doğan, 2018, s. 34).

Bu çalışmada, *Interstellar* adlı film incelenmektedir. 'Aile' olma vurgusunun sıklıkla yapıldığı bu filmde, 'baba' karakteri sağlıklı bağlanma örneği olarak, kızına vermiş olduğu sözü yerine getirmeyi temel hedef olarak belirler ve tüm öykü bu bağlamda ilerler. Distopik bir yaşam kesiti verilen filmde, başka gezegenlere giderek, hayatta kalmayı başarabilmenin formülleri yapılır.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın amacı, *Interstellar* adlı filmin aile teması düzleminde incelenmesidir. Aile olmanın evrensel bileşenleri dikkate alınarak oluşturulan ve yönetmenin gömülü tercihlerinin tespiti ile dörtlü bağlamın olduğu görülmektedir. Bu bağlamlar; *Aile Temasının Film Merkezindeki Rolü, Cooper ve Murphy Özelinde Baba-Kız İlişkinin Biçimi, Aile Bağının Kozmik Boyutta İşlenişi ve Aile ile İnsanlığın Devamı Arasındaki İkilem* şeklinde filmin tümüne sirayet etmiştir. Film, bu bileşenler bağlamında değerlendirilmektedir. Nitel araştırma yönteminin tercih edildiği bu çalışmada, betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. İçinde bulunulan çağın referanslarıyla oluşturulmuş ve distopik özellikler barındıran *Interstellar* adlı filmin içeriğine dair temsil yeteneği kuvvetli sahneler de değerlendirme kısmında görseller eşliğinde yer almaktadır.

'Yuva' Arayışında Gezegenler Arası Dolaşım: *Interstellar* (Yıldızlararası) Film Çözümlemesi

Interstellar, (Nolan, 2014) filmi çoğu zaman bilimkurgu, zaman, uzay ve insanlık üzerine felsefi bir anlatı olarak değerlendirilse de özünde derin bir aile hikâyesidir. Nolan, insanlığın kurtuluşunu anlatırken, bireysel düzeyde bir baba-kız ilişkisini filmin duygusal eksenine yerleştirir. Bu yaklaşım, filmi soğuk bilimsel bir anlatı olmaktan çıkarıp, insani bağlarla güçlendiren bir yapıya dönüştürür. Filmin ana karakteri *Cooper* (*Matthew McConaughey*), insanlığın geleceğini kurtarmak adına 'dünya dışına' çıkmak zorunda kalan bir baba figürüdür. Ancak film boyunca asıl çatışma, *Cooper*'ın insanlığın değil, kendi ailesinin geleceği için verdiği mücadeledir. Bu, "büyük idealler uğruna kişisel fedakârlık" temasını tersyüz eder: *Cooper*'ın motivasyonu, soyut bir insanlık fikrinden çok kızı *Murph* (*Mackenzie Foy*)'e duyduğu sevgidir. Film içerisinde yönetmen Nolan uzay ve bilim kavramlarını 'aile bağı' metaforu ile insanlaştırmaktadır.

Interstellar filminde yer alan, aile unsuru ve bu unsuru yönetmenin işleyiş biçimi dört farklı bağlamda incelenebilir. Bu bağlamlar; *Aile Temasının Film Merkezindeki Rolü, Cooper ve Murphy Özelinde Baba-Kız İlişkinin Biçimi, Aile Bağının Kozmik Boyutta İşlenişi ve Aile ile İnsanlığın Devamı Arasındaki İkilem* şeklinde birbirinden ayrılabilir. Filmin akışı, kronolojik akış olarak *Murphy* karakterinin

çocukluğundan başlayarak erişkinliği ve hayatının sonu işlenmekte bu esnada erişkin bir birey olarak filmde yer alan *Cooper* karakteri boyutlar arası yolculuk gerçekleştirdiğinden filmin 'dünyadaki zaman çizelgesinden' ayrı bir zaman akışı yaşamaktadır. Bu sebeple filmde, *Murphy* ve *Cooper* baba-kız olarak yer aldıkları halde biyolojik zaman akışları birbirlerinden farklıdır. Bu durum klasik bir baba-kız ilişkisini gözleme biçimini değişime uğratmakta ve *Interstellar* filmine özel bağlamın yaratılmasını gerektirmektedir.

Aile Temasının Film Merkezindeki Rolü

Cooper ve *Murphy* karakterleri, *Interstellar*'ın duygusal özünü temsil etmektedir. Film içerisinde önemli seçimleri tetikleyen, filmin zamansal dramını yapılandıran ve nihayetinde zaman içinde iletişime olanak tanıyan ve insanlığı kurtaran metafizik bir köprü (sevgi) haline gelen, gerilimli, bağlılık ve sadakat odaklı bir baba-kız bağı filmde aile temasının filmin merkezine yerleşmesini sağlıyor. Film, kişisel bağlılığı ve hayranlığı anlatsal akışının merkezine yerleştirmekte ve sevgiyi, bilimsel araştırmayla birlikte var olan motive edici duygu haline getirmektedir.

Filmin anlatsında yer alan aile yaklaşımı ve baba kız arasındaki bağ dekoratif değil, yapısal olarak yer almaktadır ve filmin en önemli olay örgüsünü tetikler, filmin doruk noktası için nedensel mekanizmayı sağlar ve bilimi ilişkisel anlam olarak yeniden çerçeveler. *Cooper*'ın ayrılışı, görevlerin zamanlaması ve *tesseract* (*beşinci boyut*) sekansı, baba-kız bağı etrafında döner. İnsanlığı kurtarma ümidi ve görevi ile dünyadan ayrılıp NASA görevine katılacak olan *Cooper*'ı dünyaya tek bağlayan unsur kızının varlığı olarak resmedilmekte ve ikili arasındaki aile bağı söz konusu ayrılığı zorlaştıran biçimde gösterilmektedir.



Görsel 1: Cooper ve Murphy Ayrılmadan Önceki Görüşmeleri (*Interstellar*, 2014)

Cooper ve Murphy Özelinde Baba-Kız İlişkisinin Biçimi

Görsel 1'de, çiftlikte veda sahnesi ve *Cooper*'ın NASA görevine katılma kararı, duygusal bir kopuşu ve geri dönme sözünü takip eder; bu an, tüm hikâyeyi harekete geçirir. Baba-kız arasındaki kopmaz bağ ve verilen sözlerin içselliği burada ilişkinin gücünü teşmil etmektedir. Miller gezegeninde yaşanan aksiyonlar ve kayıp zaman, ekibin yola çıktığı ana görevin sebep olduğu erken zaman genişlemesi maliyetleri (bir saat, Dünya'da yıllara eşittir) baba kız arasındaki ayrımı somut bir şekilde genişletir ve *Cooper*'ın seçimine riskler ekler; bu da hem *Murphy* hem de *Cooper* için geri dönüşü olmayan anlatsal sonuçları yaratmakta ve film evreni ile baba-kız ilişkisini de etkilemektedir.

Filmde *Cooper*'ın her şeyi riske atma isteği, yalnızca rasyonel bir görev olmaktan ziyade sevgi ve inançtan kaynaklanan bir eylem olarak anlatılmaktadır ve onun fedakârlığı ve sonunda *tesseractta*

girişini, *Murphy* ile zaman içinde iletişim kurmasını sağlayan sevgi odaklı bir eylem olarak yorumlanabilmektedir. Böylece benzeri görülmeyen (kurgusal evrenine sadık olarak) bir baba-kız ilişkisi biçimi film evreninde işlenmektedir.

Film yalnızca baba-kız ilişkisinde var olan fedakârlıkları ve sadakati *Cooper* karakteri üzerinden işlememektedir. Babası ile ayrı bir zamansal akışa sahip olan *Murphy* karakteri de hayatını ve çalışmalarını babasına verdiği sözler üzerinde var olan bir motivasyona bağlamakta, böylece yaşamsal döngüsünü sürdürülebilir bir motivasyona çevirmektedir. Görsel 2’de *Murphy*’nin ergenlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemlerini temsil eden görsel bulunmaktadır; tüm yaşamı boyunca kendisini babasının dönüşünü beklemeye adanmış bir kız çocuğu olarak resmedilmektedir. Güvenli bağlanma yaşayan ama sonrasında sekteye uğrayan bu bağlanma biçimi, filmin sonunda olması gereken yere evrilmektedir.

Murphy, kederi ve güvensizliği titiz bir sorun çözme sürecine yönlendirmektedir; psikolojik olarak, babasının misyonunu kabul etmesi ve onunla iş birliği yapması, salt sözlü bir affetmeden ziyade bilimsel başarı yoluyla gerçekleştirilen bir uzlaşma işlevi görmektedir. Bu da *Murphy* karakterinin çalışma yoluyla psikolojik onarım yaptığına bir işaret olarak yorumlanabilir bir göstergedir.

Aynı zamanda *Cooper* ve *Murphy*’ün psikolojisi, bağlanma, ihanet ve sonunda uzlaşma arasında gidip gelmekte ve bu da ilişkiye karakter seçimlerini yönlendiren duygusal bir karmaşıklık kazandırmaktadır. Film anlatısı, ayrılığın ve tutulmayan sözlerin *Murphy*’de nasıl kalıcı bir kızgınlığa yol açtığını, *Cooper*’ın babacan dürtülerinin ise görev odaklı bir kopuşla nasıl bir arada var olduğunu göstermektedir. *Murphy*, *Cooper* ayrıldıktan sonra yoğun bir öfke ve ihanet duyguları yaşar ve bu duygusal yara, yetişkin kimliğini ve bilimsel takıntısını, entelektüel bir dürtü kadar şekillendirir.



Görsel 2: Cooper Görevdeyken *Murphy*’nin Yaşamsal Evreleri (*Interstellar*, 2014)

Aile Bağının Kozmik Boyutta İşlenişi

Filmin anlatısal kurgusu bilim-kurgu temelli olduğundan aile teması dahil olmak üzere işlenen temalarının tümü uzay yolculuğu ve kozmik boyutta da yönetmen tarafından yorumlanmaktadır. Filmin hikâye akışında *Cooper* kızı *Murphy*’den ayrıldıktan sonra zamansal değişimleri bildiği halde halen baba-kız bağına bağlı olarak görevini sürdürme motivasyonu bulmaktadır. *Murphy*’ün çocukluğunda gördüğü “hayalet”in filmi evreni gereği kozmik boyuttaki babası olması, döngüsel bir şekilde filmin duygusal merkezini kapatır. Böylece filmin anlatısında aile, zamanın ve mekânın ötesinde bir bağ olarak işlenmiştir.

Film zamanı içerisinde *Murphy* erişkin bir birey olduğunda *Cooper*'ın izlemesi için ona gönderdiği mesaj fiziksel olarak *Cooper* tarafından görüntülendiğinde gerçek zamanlı olarak kızını küçük bir kız çocuğu olarak gören *Cooper* -aşağı yukarı- kendisi ile yaşıt olan kızını gördüğünde geride bıraktığı çocuk olan kızı ile duygusal bağ kurmakta zorluk çekmez ve hatta sahne içerisinde izlediği mesajı içselleştirdiği ve ağladığı gözlemlenmektedir (**Görsel 3**).

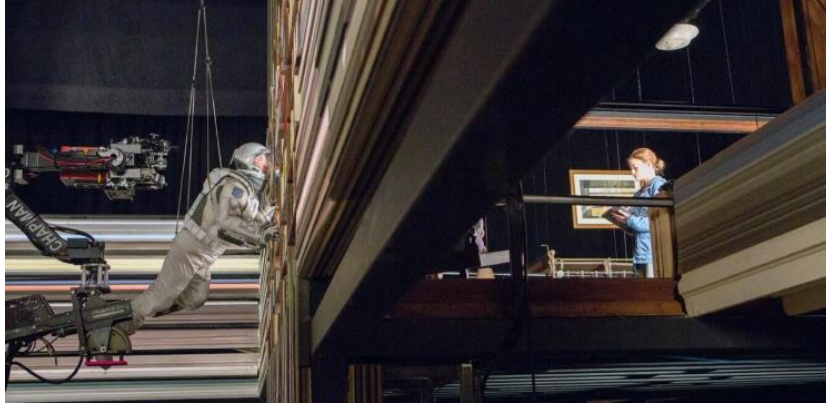


Görsel 3: *Murphy*'ün Mesajını İzlerken *Cooper* (*Interstellar*, 2014)

Ayrıca final sahnesinde *Cooper*'ın 'tesseract' (beşinci boyut) içinde *Murphy*'le geçmiş üzerinden iletişim kurduğu sekans, filmin aile temasının kozmik boyuta taşındığı andır. 'Sevgi', burada tıpkı yerçekimi gibi fiziksel bir kuvvet olarak ele alınır, boyutları aşabilen tek bağ olarak sunulur. Film evreninin ilerleyişi ve görevin tamamlanmasının da tek yolu olarak kabul edilebilecek olan kütüphane sahnesi film anlatısı boyunca yalnızca baba-kız ilişkisinin ortaya çıkardığı bağ ile üstesinden gelinebilir biçimde işlenmiştir. Teknik olarak da fiziksel bir set kurulumu ile fiile dökülen sahnenin oluşumu film evreninin anlatımındaki dikkatli örgüyü de ön plana çıkarmaktadır.

Cooper'ın kara deliğe düşüşü ve beş boyutlu tesseractta erişimi (**Görsel 4**), geçmişte *Murphy*'e veri ve kodlanmış mesajlar iletebilmesi için açıkça yazılmıştır; bu da onların ilişkisini, merkezi bilimsel sorunu çözmek için gerçek bir mekanizma haline getirmektedir. Film evreninde tesseract, hafızayı ve zamanı manipüle edilebilir bir mimari olarak sahnelenmektedir. Geçmiş anlara (bir çocuğun yatak odası) erişilebileceği ve bunlar üzerinde işlem yapılabileceği fikrini somutlaştırmakta ve hafızayı kurtuluşun aracı halinde işlemektedir.

Nesnel anlatı olarak kitaplık, düşen toz ve kod, anlatsal nedenselliği bir araya getirerek yoğunlaştırılmış semboller olarak işlev görmektedir. Burada kişisel nesnelere, zaman ötesi iletişimin kanalları haline gelmektedir. Mors/kod dizileri, kişisel nesnelere bilimsel araçlara dönüştürmekte ve filmin çözümlenmesini sağlamaktadır.



Görsel 4: Tesseract Sahnesinde İşlenen Anlatının Film Seti (Jobson, 2015)

Aile ile İnsanlığın Devamı Arasındaki İkilem

Film ayrıca anlatısı içinde aile bağı, aile ilişkileri ve aileye genel bakışına karşılık olarak insanlığın fiziksel devamlılığını ve kurtuluşunu da konu almaktadır. Cooper ve Murphy arasında film anlatısı boyunca ilişkileri ve aile yapıları adına herhangi bir sorun ve aksama olmamasına karşılık, ekibiyle birlikte insanlığın kurtuluşu ve devamını sağlamak adına yola çıkan Cooper karakteri için birçok seçim yapma mecburiyeti oluşturulmuştur.

Filmde *Dr. Brand* (Michael Caine)'in 'A planı' ve 'B planı' arasındaki fark - yani dünyadaki insanları kurtarmak mı, yoksa başka bir gezegende yeni bir koloni kurmak mı ikilemi - aslında bireysel bağlılık ile kolektif sorumluluk arasında bir etik tartışmadır. *Dr. Brand*'in babası 'insanlığı kurtaramayacağımızı biliyordum' dediğinde, 'Eğer sevdiklerimizi geride bırakacaksak, kurtaracağımız insanlık neye yarar?' sorusunu da ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda *Cooper* için 'insanlık' soyut bir kavramken, *Murphy* bu insanlığın somut temsili olarak yer almaktadır. **Görsel 5**'te yeni gezegenin keşfine dair bir sahne görülmektedir.

Dr. Brand'in aşkın 'boyutları aşabileceği' iddiası, sevgiyi anlatı içinde bir tür sezgisel veya metafizik kanıt olarak çerçeveleyerek filmin katı bilimden sembolik anlama geçişini meşrulaştırmaktadır. *Cooper* ve *Murphy*'ün psikolojisi, bağlanma, ihanet ve nihai uzlaşma arasında gidip gelir ve bu da ilişkiye karakter seçimlerini yönlendiren duygusal bir karmaşıklık kazandırır. Anlatı, ayrılığın ve tutulmayan sözlerin *Murphy*'te nasıl kalıcı bir kızgınlığa yol açtığını, *Cooper*'ın babacan dürtülerinin ise görev odaklı kopuşla nasıl bir arada var olduğunu göstermektedir. *Murphy*, *Cooper* ayrıldıktan sonra yoğun bir öfke ve ihanet duyguları yaşar ve bu duygusal yara, yetişkin kimliğini ve bilimsel takıntısını, entelektüel bir dürtü kadar şekillendirdiği görülebilmektedir.

Cooper'ın iç çatışması -insanlığa karşı görev ile aileye karşı görev- psikolojik gerilim yaratmaktadır. Hem şefkatli bir baba hem de isteksiz bir terk edici olarak resmedilen *Cooper*'ın durumu filmde düzgün bir şekilde çözülmek yerine dramatize edilmektedir. *Cooper*'ın durumuna karşılık olarak ise *Murphy*, kederi ve güvensizliği titiz bir sorun çözme sürecine yönlendirmektedir. Psikolojik olarak, babasının misyonunu kabul etmesi ve onunla işbirliği yapması, salt sözlü bir affetmeden ziyade bilimsel başarı yoluyla gerçekleştirilen bir uzlaşma işlevi görmektedir. Filmin, kızı için ve onun aracılığıyla çalışan bir babaya yaptığı vurgu, karşılıksız bakım verme ve bir evlada sahip olma gibi kavramları medeniyet ölçeğinde sonuçları olan bir kahramanlık biçimi olarak yeniden çerçevelemektedir.

Film tüm bunlarla birlikte biyolojik ve deneyimsel farklılaşmaları da anlatısına dâhil etmektedir.

Murphy yetişkinliğe ve ötesine doğru ilerlerken *Cooper* nispeten genç kalmaktadır ve onların yeniden bir araya gelmesi, yıllarca paylaşılmamış bir yaşamla birlikte geleneksel bir anlatıya kıyasla izleyici perspektifinde alışılmadık bir hale olarak resmedilmektedir.



Görsel 5: Dr. Brand ve Keşfedilen Yeni Gezegen (*Interstellar*, 2014)

Christopher Nolan'ın *Interstellar* filmindeki aile teması, kozmik bir keşif arka planında insan ilişkilerinin derinlemesine bir incelemesi olarak ortaya çıkmaktadır. Anlatı ilerledikçe, aile bağlarının karmaşıklıklarını derinlemesine incelenmesi ve sevgi ve fedakârlığın zaman ve mekan sınırlarını nasıl aştığını göstermektedir. Film, ayrılığın duygusal ve psikolojik etkilerini ve aile bağlarının kalıcı doğasını incelemek için bir bakış açısı sunmaktadır. Evrenin uçsuz bucaksızlığını bir ailenin iç mücadeleleriyle bir araya getiren *Interstellar*, yalnızca insan bağlarının önemini vurgulamakla kalmamakta, aynı zamanda bireylerin bu bağları korumak için ne kadar ileri gidebilecekleri konusunda da kritik sorular sormaktadır. Bu tematik bakış açısıyla film, izleyicileri varoluşsal zorluklar karşısında aile ilişkilerinin dayanıklılığı üzerine düşünmeye davet etmekte ve nihayetinde sonsuz kozmosun ortasında bile insanları diğer insanlara bağlayan bağlarının insan deneyiminin temel bir unsuru olmaya devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Ek olarak; Hans Zimmer'in besteleri (özellikle org tınları ve sürekli tınlar) *Cooper* ve *Murphy*'ü izleyicinin duygusal anlayışında bir araya getirdiği söylenebilir, film evreninde kronoloji parçalı olsa bile baba kızın ayrılıklarını ve yeniden birleşmeleri birbirleri ile bitişik biçimde hissedilebilmektedir. Ayrıca görsel motifler aracılığı ile (pencereler, tarlalar, dönen uzay aracı) ve ses tasarımını kullanarak, ev içi mekânı ve kozmik ölçeği tekrar tekrar bir araya getiren film, insan bağlarının metafiziksel sonuçları olduğu yorumunu da ortaya çıkarıp işlemektedir.

Interstellar filmi, insanlığın kurtuluşunu anlatırken, bu kurtuluşun duygusal motorunun aile sevgisi olduğunu vurgulamaktadır. Film, bilimsel akıl ile duygusal bağ arasında bir köprü kurmakta ve *Cooper*'ın yolculuğu bir 'uzay görevi' değil, aileye dönüş yolculuğu olarak göstermektedir. Filmin, aileyi insanlığın en küçük ama en güçlü birimi olarak resmettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Film içerisinde kullanılan uzay, zaman, kara delikler ve paradokslar bir baba ile kızının birbirine kavuşması için birer araç olarak işlenmiş ve aile kurumunu göstergesi ve büyüklüğü küçüklüğü fark etmeksizin kopmaz bir bağ olarak göstermiştir.

Tartışma ve Sonuç

Aile, temel ihtiyaçların karşılandığı, bireylerin sevgi ve güven temelli bağlarla birbirine bağlı olduğu toplumun en temel yapı taşıdır. Bir ailenin birleştirici kuvvetinin en belirleyici öğeleri, sevgi ve güvendir. Aile içindeki bireylerin, sadakat bağlarının ve aralarındaki iletişimin kuvvetli olması gerektiği bilinmektedir. Aile içi iletişim, en olumsuz anlarda, kriz dönemlerinde sağlıklı bir şekilde sağlanırsa olumsuzlukların elimine olacağı bir gerçektir.

Aile, bir toplumun en temel yapı taşı olarak kabul edilir ve aile dinamiklerinin sağlığı, aile üyelerinin hem bireysel ve duygusal hem de sosyal gelişimlerinde oldukça belirleyicidir (Çay, 2025, s. 39). Toplumsal yapının en temel kurumlarından biri olan aile, bireyin ilk sosyal çevresini oluşturmaktadır. Bu sosyal çevreye doğan birey, ilk andan itibaren ailesiyle etkileşim içindedir. Bu süreç içinde aile kurumu; bireylerin değer, tutum ve davranışlarını şekillendiren dinamik bir sistemdir (Temel & Temel, 2025, s. 59).

Huzurlu ve dengeli bir aile ortamında yetişen bireyler, toplumun sorunlarına köklü çözümler getirebilir. Tarih boyunca aile, bütün toplumların nüvesini oluşturan temel bir kurum olmuştur (Dursun, 2025, s. 7). Ailenin değişen biçimlerine rağmen temel işlevleri -koruma, sevgi, eğitim, sosyalizasyon- günümüzde de önemini korumaktadır (Dursun, 2025, s. 14). Aile, barınmadan beslenmeye, dilden kültüre birbirine en yakın ortak hayat ilişkileri ve uyumları olan her bakımdan birbirini tamamlayan bireylerin oluşturduğu topluluktur. Ailenin mutlu, başarılı olabilmesi, ortamın uzlaşmaya dayalı takım ruhuyla işleyen bir düzenleme içinde olması gerekir. Aile üyelerinin beraber çalışması, birbirine destek olması, paylaşması ve birbiriyle bütünleşmesi, aile olmanın bir gereğidir. Ailenin ortak hedefi, aile olma isteği bu anlamda ailenin en temel varlık nedenidir (Doğan & Doğan, 2018, s. 206).

Interstellar (Yıldızlararası, 2014) adlı film, Christopher Nolan tarafından yönetilen, bilim kurgu türünde bir ABD (Amerika Birleşik Devletleri) filmidir. Başrollerinde Matthew McConaughey, Anne Hathaway, Jessica Chastain, Bill Irwin, Ellen Burstyn, Matt Damon ve Michael Caine yer almaktadır. Distopik bir gezegende yaşanan kıtlık, hastalık ve kirlilik dolayısıyla yeni bir yuva arayışına girilir. Satürn yakınlarındaki solucan deliğinden geçen bir grup astronotun zorlu keşif-tespit yolculuğu aile teması çerçevesinde konu edilmektedir.

Literatürde *Interstellar* adlı filme dair güncel çalışmaların bazılarını bakıldığında çeşitli vurgularla karşılaşılmaktadır: Öztürk (2025), "Sinema ve Eğitim: Görsel Anlatımın Öğrenme Süreçlerine Etkisi" adlı çalışmada; bilim kurgu filmleri üzerinden bilimsel bilginin öğrenmedeki gücüne değinmektedir: Bilim kurgu filmleri, bilimsel kavramların anlaşılmasını destekleyen güçlü araçlar olarak, eğitimde önemli bir rol oynayabileceğini vurgulamaktadır. *Interstellar* (2014) adlı filmin, astrofizik, kara delikler, zaman genişlemesi ve yerçekimsel dalgalar gibi ileri düzey fizik konularını ele aldığını ifade eder. Davies (2022), "Reading the Apocalypse with Christopher Nolan: Story and Narrative, Time and Space" adlı çalışmada; zaman ve mekan temalarının ele alınışını incelemekte ve söz konusu filmi, modern bir kıyamet anlatısı olarak yapısını ve temalarını antik kıyamet edebiyatıyla ilişkilendirmektedir. Sands (2018) ise; "Technical filmmaking and scientific narratives: Has science overtaken fiction in recent science fiction? An analysis of Gravity, Interstellar, and The Martian" başlıklı çalışmada; *Interstellar* (2014) adlı filmin senaryosunun hazırlanmasında gerçek bilim insanlarından yararlandığını ve bunun da filmin algılanan bilimsel doğruluğunu artırdığını belirtir. Thorne (2014), *The science of Interstellar* adlı eserinde; filmdeki olayların ardındaki gerçek dünya bilimini, solucan delikleri, kara delikler ve yıldızlararası yolculuk da dahil olmak üzere açıklamaktadır. Filmin görsellerinin ve anlatımının bilimsel temellere dayanmasını sağlayan bilimsel danışman olarak yaptığı çalışmalar

detaylandırılmaktadır. James, Tunzelmann, Franklin & Thorne (2015) "Gravitational lensing by spinning black holes in astrophysics, and in the movie *Interstellar*. Classical and Quantum Gravity" başlıklı çalışmalarında; filmdeki kara deliği simüle etmek için kullanılan Çift Negatif Yerçekimi İşleme (DNGR) kodunun gelişimini açıklamaktadır. Filmdeki kara delik Gargantua ve yığılma diskinin görüntülerinin DNGR kullanılarak nasıl oluşturulduğunu ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Doğan (2020), "Bilimin Önderliğinde Daha İyi Bir Dünya Arayışı: Popperci Bakış Açısıyla *Interstellar* Filminin Değerlendirmesi" başlıklı çalışmada; insan ve doğayla ilgili problemlerin bilimsel bilgiyle çözülmesi gerektiği ve daha iyi bir dünya arayışının hayatta kalma içgüdüsünün temel izdüşümlerinden birisi olduğu vurgusuyla filmin ve filmle bağlantılı olarak Christopher Nolan sinemasının analizi yer almaktadır.

Bu çalışmada, *Interstellar* (2014) adlı film, 'aile olma' temelinde değerlendirilmiş olup ailenin temel bağları çerçevesinde filmin incelenmesi söz konusu olmuştur. Literatürdeki çalışmaların haricinde 'aile' temasıyla konuya yaklaşmış olmak, bu çalışmanın özgün değerini ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın ötesinde *Interstellar* adlı filme dair derinlemesine incelemeler yapılması mümkündür. Hem duygusal hem de bilişsel bileşenleri yoğun olan söz konusu filmin incelemeye elverişli yapısı olduğu ortaya konulmaktadır.

KAYNAKÇA

Çay, M. (2025). "Aile içi İletişim ve Çatışma Yönetimi". *Türkiye'de Aile Kurumunun Geleceği* içinde, Recep Dursun, Yusuf Kenan Haspolat & İsmet Kaya (Ed.), Ankara: Orient Yayınları, ss. 39-57.

Çiçek, M. (2018). "Zaman/sız, Bir Romanı Halkla İlişkiler ve İletişim Disiplininden Yola Çıkararak İncelemek". *Distopya Hayal ile Gerçek Arasında* içinde, Gürdal Ülger (Ed.). İstanbul: Aya Kitap, ss. 31-45.

Daldal, A. (2021). *Toplumsaldan Bireyselle Türk Sinemasından Parçalar, Umut Distopya Siyaset*. İstanbul: H2O Kitap.

Doğan, S. & Doğan, C. (2018). *Konuşmak Lazım Evlilik, Aile içi İletişim ve Aile Sosyolojisi*. 2. Baskı, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

Dursun, R. (2025). "Aile Tanımı ve Tipleri". *Türkiye'de Aile Kurumunun Geleceği* içinde, Recep Dursun, Yusuf Kenan Haspolat & İsmet Kaya (Ed.), Ankara: Orient Yayınları, ss. 1-15.

Eanes, R. (2022). *Olumlu Ebeveynlik, Aile Bağlarını Nasıl Güçlendirir?*. Neşe Mesutoğlu (Çev.). İstanbul: Stabil Kitap Yayın.

Gordin, M. D., Tilley, H. & Prakash, G. (2020). "Mekân ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya". *Ütopya/Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları* içinde, Michael D. Gordin, Helen Tilley & Gyan Prakash (Ed.), E. Kartal, C. Kayagil & A. Turan (Çev.). 2. Baskı, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, ss. 7-22.

Nolan, C. (2014). *Interstellar* [Film]. Paramount Pictures; Warner Bros.

Jobson, C. (2015). The Visually Stunning 'Tesseract' Scene in *Interstellar* was Filmed on a Physically Constructed Set. Çevrimiçi Kaynak <https://www.thisiscolossal.com/2015/06/interstellar-tesseract-set/> adresinden 20 Ekim 2025 tarihinde erişildi.

Kaya, İ. (2025). Ailede Çocuk Eğitimi ve Ebeveynlik Modelleri. *Türkiye'de Aile Kurumunun Geleceği* içinde, Recep Dursun, Yusuf Kenan Haspolat & İsmet Kaya (Ed.), Ankara: Orient Yayınları, ss. 125-137.

Nolan, C. (2014). *Interstellar*. Çevrimiçi Kaynak <https://www.imdb.com/title/tt0816692/> adresinden 20 Ekim 2025 tarihinde erişildi.

Temel, M. Z. & Temel, B. (2025). "Türkiye'de Ailede Kadın ve Erkek Rollerini". *Türkiye'de Aile Kurumunun Geleceği* içinde, Recep Dursun, Yusuf Kenan Haspolat & İsmet Kaya (Ed.), Ankara: Orient Yayınları, ss. 59-77.