

1. ULUSAL DİSİPLİNLERARASI SİNEMA SEMPOZYUMU

24 Temmuz 2025, BURSA

BİLDİRİ
ÖZETLERİ
KİTABI



ULUSAL
DİSİPLİNLERARASI
SİNEMA SEMPOZYUMU



1. Ulusal Disiplinlerarası Sinema Sempozyumu Bildiri Özetleri Kitabı

Editör
Dr. Ali Gençoğlu
Arş. Gör. Sezer Ağgez

Editör Yardımcıları
Dr. Aygen Demiriz
Arş. Gör. Eda Dindar

ISBN
978-605-9897-86-0

Yayın Tarihi
Eylül 2025

İletişim Bilgileri

www.califilmfest.com/sempozyum
sempozyum@udiss.org.tr

Copyright © 2025

Sempozyum Düzenleme Kurulu

- Arş Gör. Dr. Ali Gençoğlu - Düzenleme Kurulu Başkanı (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)*
Arş. Gör. Sezer Ağgez (İstanbul Kültür Üniversitesi)*
Arş. Gör. Dr. Emel Oturak Seymen (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. Aygen Demiriz (Özyeğin Üniversitesi)
Arş. Gör. Eda Dindar (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Arş. Gör. Muharrem Burkay Şimşek (Samsun Üniversitesi)
Öğr. Gör. Özlem Dolgunyürek (Başkent Üniversitesi)
Mert Can Arık (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Nurşah Ferah (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
*Akademisyen Temsilcisi

Sempozyum Bilim Kurulu

- Prof. Dr. Ahmet Gürata (İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev Fatoş Parsa (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Karadoğan (Munzur Üniversitesi)
Prof. Dr. Aşlıhan Doğan Topçu (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Aydan Özsoy (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayla Kanbur (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Cenk Demirkıran (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Defne Özönur (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Gökhan Uğur (İstanbul Beykent Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan Akbulut (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Lale Kabadayı (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Öztürk (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Prof. Dr. Murat İri (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Ragıp Taranç (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Senem Duruel Erkilic (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Serdar Öztürk (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Serpil Kirel (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Umut Tümay Arslan Yeğen (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Abdoolhossein Laleh (Iranian Academy of the Arts)
Doç. Dr. Aslı Daldal (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Aydın Çam (Çukurova Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe Toy Par (Galatasaray Üniversitesi)
Doç. Dr. Çağdaş Emre Çağlıyan (Başkent Üniversitesi)
Doç. Dr. Deniz Telek (Fenerbahçe Üniversitesi)
Doç. Dr. Eda Er (Ege Üniversitesi)
Doç. Dr. Gülsüm Depeli (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Hakan Aytekin (Maltepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Hüseyin Kurtuluş Özgen (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Nergis Karadaş Toktaş (Van Yüzcüncü Yıl Üniversitesi)
Doç. Dr. Özgür İlke Şanlıer Yüksel (Çukurova Üniversitesi)
Doç. Dr. Özgür İpek (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Özlem Güçlü (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Petek Durgeç (Ege Üniversitesi)
Doç. Dr. Selçuk Ulutaş (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Simge Deniz Demirel (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Dr. Şenol Çöm (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeynep Koçer Göztepe (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Aslı Şahinkaya Ermiş (Başkent Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Burak Kaplan (Okan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Eda Arısoy (Ankara Bilim Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ekin Pınar (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Elçin As (Ege Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Diren (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk (Maltepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hakkı Başgüney (Beykoz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İpek Gürkan (İstanbul Gelişim Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap Özsoy (Giresun Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mesut Bostan (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Orhan Göztepe (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Onur Orkan Akşit (Ege Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özgür Avcı (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Tımaz (Fenerbahçe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sarper Bütey (Kastamonu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ümit Aydoğan (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Dr. Kübra Karapınar Eyvel (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. İren Dicle Aytaç (Kocaeli Üniversitesi)
Dr. Mehmet Ali Sevimli (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Andreas Treske (Bilkent Üniversitesi)

Sunuş

Bu sene ilkini düzenlediğimiz ve geleneksel olarak sürdürmeyi düşündüğümüz 1. Ulusal Disiplinlerarası Sinema Sempozyumu'nun hem akademik camiada hem de sinema dünyasında beklentilerimizin üzerinde bir ilgiyle karşılanmasının mutluluğunu yaşıyoruz. Fikri geliştirme aşamasında oldukça meşakkatli bir yolculuğun içinde olsak da, duyuru ve organizasyon açısından nispeten kısa bir süre içinde hazırladığımız sempozyumumuzun her anında özveriyle çalışan düzenleme kurulu ve sempozyumun akademik yeterliliğine katkı sunan bilim kurulu üyeleri sayesinde akademik etkinliğimiz hayat bulmuş oldu. Öncelikle tüm üyelerimize çok teşekkür ediyoruz. İsminde de dikkat çekmeye çalıştığımız üzere sempozyumumuzun disiplinlerarası özelliğiyle ön plana çıkmasını hedefledik. Temel hedefimiz akademik sunumlar açısından disiplinlerarası vurguların yer alması olduğu gibi katılımcıların da mümkün olduğunca akademik üretimin yanında sinemasal ve sanatsal üretimin içinde de yer alan isimler olmasıydı. Bu hedeflerimizin büyük ölçüde gerçekleşmiş olması bizleri daha çok motive etti ve önümüzdeki seneler için ümitlenmemizi sağladı; hem de disiplinler arası özellikleri diğer hibrit formlarla destekleyerek çeşitlendirme konusunda fikir verdi. Sunum yapan katılımcılar, sinemanın dijitalleşme ve yapay zekâ, dilbilim, toplumsal cinsiyet, toplumsal tarih, sanat tarihi, psikanaliz gibi alanlarla ilişkisine odaklanarak sinemanın farklı boyutlarını incelemelerinin merkezine almışlardır. İki salonda on oturumdan oluşan sempozyumumuz, Bursa Nilüfer'de bulunan ve endüstriyel mirasın yeniden işlevlendirilmesinin başarılı örneklerinden biri olarak günümüzde kültür merkezi olarak kullanılan Pancar Deposu'nda gerçekleştirildi. Bu ikonik mekânın kendisi sempozyumun temel hedeflerinden birinin gerçekleşmesine olanak sağladı. Bu; bilginin evrenselliği ilkesi gereği, oturumların akademikerlerle sınırlı bir dünya içinde kalmaması, kentnin entelektüel gelişimi içerisinde de bir kaldıraç rolü üstlenmesi için oturumların mümkün oldukça fazla sanatsever ve sinemasevere ulaşması, karşılıklı iletişimin ve etkileşimin mümkün olduğu bir forum havasının yaratılmasıydı. Günün sonunda ilkini düzenlediğimiz bu organizasyonun bu hedefe beklediğimizden ötesinde ulaşabildiğini görmek de bizim için önümüzdeki yıllar adına ayrıca motive edici oldu. Bu hedeflerimizin gerçekleşmesi için en büyük katkı kuşkusuz sempozyumu birlikte kurguladığımız Nilüfer Belediyesi, Çalı Köy Filmleri Festivali ve ÇEKÜDER'e ait. Kendilerine teşekkür ediyoruz. Önümüzdeki seneden itibaren deneysel üsluplar, hibrit formlar, akademik ve sanatsal üretimin karşılıklı etkileşim içerisinde var olduğu bakış açılarını içeren toplantılar ve forumlar ile zenginleştirmeyi amaçladığımız sempozyumumuzu ulusal ve uluslararası alanda bilgiyi takip eden, üreten ve mümkün olduğunca fazla insanla buluşturan bir yapıya büründürerek ilerlemek en büyük gayemiz. Bu doğrultuda hep birlikte üretmeye ve büyümeye devam edeceğiz.

Dr. Ali Gençoğlu, Arş. Gör. Sezer Ağgez

Ağustos 2025

UDISS – 1. Ulusal Disiplinlerarası Sinema Sempozyumu Düzenleme Kurulu



ULUSAL
DİSİPLİNLERARASI
SİNEMA SEMPOZYUMU



1. ULUSAL DİSİPLİNLERARASI SİNEMA SEMPOZYUMU



İçindekiler

Sunuş

Ozetler (Soyadı Alfabetik Sıraya Göre)

Gece Yolculuğu: Ömer Kavur'un Sinemada Estetik Öğeleri Birbirinden Uzaklaştırma Denemesi.....1	Abdulcebbar Avcı
Merkezden Çevreye Söz: Köy Filmlerinde Sosyal Ağlar ve Dil Hiyerarşileri.....2	Fırat Başbuğ & Ceyda Ece Mumcu
Dogtooth Filminde İktidar, Bilgi ve Gerçekliğin İnşası.3	Tuğçe Celep Tanrıverdi
Her Şey Biz İzlerken Oldu: İstanbul Kırmızısı.....4	Ela Cengiz
Zeytin Ağaçları Altında Bir Köy: Kiyarüstemi Sinemasında Ağaç İmgesi5	Asra Çıra
'Dijital Benlik' ve Black Mirror: 'Sus Ve Dans Et' Örneği6	
Dağların Ardında Bir Anti-Masal: Kız Kardeşler'de Eril Tahakküm ve Sembolik Şiddet7	Ebru Duman
Evrensel Anne Figürü ve Queer Kimlik: Annem Hakkında Her Şey/ Todo Sobre Mı Madre (1999) Filmi Üzerine İdeolojik Bir Çözümleme8	Selma Eken & Gonca Yediren
Sinemada Mimari Üslup: Yüzüklerin Efendisi Serisi Örneği.....9	Elif Gelmez
Groteskten Özgürlüğe: Poor Things Filminde Feminist Estetik.....10	Seda Kanburoğlu
Yapay Zekâ, Siberetik Beden ve Sinema: Donna Haraway Perspektifinden Jonathan Glazer'ın Derinin Altında/ Under The Skin (2013) Filmi.....11	Mehmet Okatan & Selma Eken
Fatih Akın Sinemasında Göç, Kimlik Ve Aidiyet: "Kısa ve Acısız" ile "Yaşamın Kıyısında" Filmlerinin Disiplinlerarası Analizi.....12	Mustafa Cihan Ölmez
Belgesel Sinemada Yeni Anlatı Biçimleri: Derviş Zaim'in "Tavuri" (Şeytan) Filmine Nitel Bir Yaklaşım.....13	Mert Yusuf Özlük & Fevzi Kasap
Yeni Türkiye Sinemasında Kadın Yönetmenler ve Filmlerinde Vurgulanan Farklı Kadın İmgeleri.....14	Aydan Özsoy
Tarih Anlatıları Dijital Platformlar Aracılığıyla Nasıl Yeniden Üretiliyor: Pera Palas'ta Gece Yarısı Örneği.....15	Can Tunca
Arzunun Işığında: The Lighthouse'da Lacan'ın Kuramıyla Psikanalitik Bir Yolculuk.....16	Reha Orçun Uzunsoy
Ekofeminizm Bağlamında Mülkiyet ve Şiddet Kavramlarının İncelenmesi: Straw Dogs (1971) Filmi Örneği.....17	Irem Yavuzer
Sinemada Kadın Ve Doğa İlişkisi: Burası Size Göre Değil Filmine Ekofeminist Bir Bakış.....18	Asena Yıldırım Konya
Köyde Temsilin Dört Yüzü: Türk Sinemasında Öğretmen, Doktor, İmam ve Muhtar Figürlerinin Anlatısal Dönüşümü.....19	Ozgür Yılmazkol



ULUSAL
DİSİPLİNLERARASI
SİNEMA SEMPOZYUMU





GECE YOLCULUĞU: ÖMER KAVUR'UN SİNEMADA ESTETİK ÖĞELERİ BİRBİRİNDEN UZAKLAŞTIRMA DENEMESİ

Abdulcebbar AVCI*

Bu çalışmada, Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu (1987) filmi hem avangard dönemin sanat anlayışına işaret eden "saf" (*pure*) sinema hem de "saf olmayan" (*impure*) sinemakavramları üzerinden analiz edilmektedir. Sinemada erken dönem çalışmalarda diğer sanatların etkisi görülür ve saf sinematartışmaları başlar. Sanat ve film sanatı üzerine düşünen sanatçı-yönetmenler, başka birifadeyle sinemanın olanakları üzerine teorik ve pratik anlamda tartışma yürüten DzigaVertov, Hans Richter, Fernand Léger gibi isimler, diğer sanatların sinema üzerindeki etkilerini, yanianlatı açısından sinemayı kısıtlayan etkileri azaltmanın yollarını arar. Bu doğrultuda saf sinema anlayışı film üzerine düşünmek bakımından etkili bir tartışma alanı sunar. Bu tartışmalar ekseninde 20.yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya koyulan eserlerin göz önünde tutulması, "sinema henüz keşfedilmemiştir" diyen André Bazin'in ifadesini doğrular. Bu dönemde deneysel sinema içinde konumlandırılabilir olan saf sinema anlayışı farklı isimlerin etkisiyle oluşturulur. Bu anlayışı benimseyenler, saf sinema denemeleri yapanlar, zaman içinde gelişecek olan anlatı sinemasına karşı belki de karşıdan öte karşıt, yani taban tabana zıt anlayışlara zemin sağlar. Alain Badiou ise sinemanın "saf bir şey" olmadığını, bir eşimsel (sentetik) olduğunu ifade eder. Dahası, ona göre, "Avangard biçimciliğin çıkmaza saplanan bakış açıları dışında (hiçbir yerde) 'saf sinema' diye bir şey yoktur." Saf ve saf olmayan sinema arasında Badiou'nun ifadesi temel alınarak bir sınır çizilebilir. Öte yandan film sanatının olanakları, yani zaman, ilişkili olarak devinim ve ritim üzerine düşünen AndreiTarkovsky, BélaTarr, Sharunas Bartas gibi isimler bu sınırı, sanatın doğasına uygun şekilde silmeye, belirsizleştirmeye çalışır ve onların yaklaştıkları sinema anlayışı saf sinemadır. Çalışmada, hem "film içinde film" (*movie within the movie*) hem de "film üzerine bir film" (*movie about a movie*) örneği olan Gece Yolculuğu, "sinemanın bildiğimiz kalıpları dışında, başka söylem biçimleri olup olmadığı henüz keşfedilmiş değil" diyen Kavur'un saf ve saf olmayan sinema arasındaki ayrımı silme, belirsizleştirme denemesi olarak ele alınmaktadır. Kavur, sınırda bir yönetmen olarak sinemanın estetik öğelerini yeniden düzenlerken, başka bir ifadeyle kendine özgü biçimde birbirinden uzaklaştırırken, aynı estetik öğeleri kullanarak saf olmayan sinemayı saf sinemaya yaklaştırır. Bu anlamda Gece Yolculuğufilmi ele alınırken Kavur'un zaman, mekân, ritim ve öyküyü düzenlemesine, birbirindenzaklaşdırma denemesine yer verilmektedir. Çalışmanın amacı ve literatüre katkısı, genellikle1920'lerin avangard filmleriyle sınırlanan saf sinema kavramını, saf olmayan sinemayı dareferans alarak Gece Yolculuğu filmi bağlamında yeniden ele almak ve sanat olarak sinemanı tartışılmasında başlangıç noktası olarak önermektir.

AnahtarKelimeler: Saf Sinema, Saf Olmayan Sinema, Sentetik Sinema, Film İçinde Film, Film Üzerine Film

[*]Öğretim Görevlisi, Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,
e-posta: abdulcebbaravci@gmail.com, ORCID: 0009-0002-6290-1835

MERKEZDEN ÇEVREYE SÖZ: KÖY FİLMLERİNDE SOSYAL AĞLAR VE DİL HİYERARŞİLERİ

Fırat BAŞBUĞ* & Ceyda Ece MUMCU**

Bu çalışma, Türk (Susuz Yaz, 1963), Sovyet (Kalina Krasnaya, 1974) ve Amerikan (Sounder, 1972) filmlerindeki diyalog ağlarını analiz ederek, dilsel gücün toplumsal hiyerarşileri nasıl modellediğini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, “kimin kiminle konuşabildiği” sorusundan hareketle söz hakkının merkez-çevre eksenini boyunca nasıl dağıldığını ölçmekte; bu bağlamda Bourdieu’nün dilsel sermaye kavramını sosyal ağ kuramının merkez-çevre modeliyle birleştirmektedir. Konuşma etkileşimleri karakterler (düğüm) ve diyalog geçişleri (bağlar) olarak kodlanmakta; derece, arasındalık ve özvektör merkeziliği gibi ölçütlerle güç haritaları oluşturulmaktadır. Her filmde seçilen 30’ar dakikalık sahneler sistematik örnekleme yöntemiyle belirlenmiş olup, kamusal (kahve/toplantı), özel (ev içi) ve ritüel (düğün/cenaze) mekânlarını kapsamaktadır. Sahneler ELAN aracılığıyla zaman damgalı biçimde transkribe edilmekte, yapılandırılmış kodlama protokolü ile toplanan veriler Python aracılığıyla ağ formatına dönüştürülmekte, ardışık konuşma düzenleri ve kesinti örüntüleri analiz edilmekte; konuşmacı-ağ yapıları Gephi ile görselleştirilmektedir. Kodlama protokolümüz, her konuşma olayı için konuşan-dinleyen dizgesi, süre, içerik türü (emir/soru/bilgi), kod seçimi (resmi/yerel/argo) ve kesinti örüntülerini kaydetmektedir. Kod değiştirme davranışları (özellikle Sounder’da AAVE-Standart İngilizce geçişleri) ve kesinti dizileri, güç ilişkilerinin dilsel tezahürleri olarak ayrı kategorilerde kodlanmaktadır. Sessizlik süreleri ve mekânsal kısıtlamalar da çözümleme ölçütleri yer almaktadır. Ayrıca, hitap biçimleri (sen/siz kullanımı), kip dağılımları ve konuşma başlatma-yanıtlama oranları gibi mikrodilbilimsel göstergeler de güç dinamiklerini ortaya koymak üzere incelenmektedir. Beklenen bulgular arasında, Türk filmde ağa-merkezli yıldız tipi bir ağ yapısı ve konuşma süresinin büyük oranda merkez karakterlerde toplanması; Sovyet filmde parti sekreteri ve kolhoz başkanı etrafında şekillenen ideolojik merkezli ikili çekirdek; Amerikan filmde ise ırksal ayrışmaya dayalı paralel ağ yapıları yer almaktadır. Kadın karakterlerin tüm filmlerde çevresel konumlarda bulunması, dönemin kamusal alanlarında sistematik olarak sessizleştirilmeleri ve konuşmalarının özel alanla sınırlandırılması evrensel bir örüntü olarak öngörülmektedir. Çalışma, sinema diyaloglarının yalnızca temsili değil, aynı zamanda edimsel işlevlerini de görünür kılmayı hedeflemektedir. Film metinlerinin toplumsal eşitsizlikleri sadece yansıtmakla kalmayıp, izleyici nezdinde bu hiyerarşileri normalleştirerek yeniden üretme potansiyeli tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Diyalog ağı analizi, sosyal ağ analizi, toplumsal hiyerarşi, köy filmleri

* Doktor Öğretim Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dilbilimi Bölümü, e-posta: firatbasbug@gmail.com, ORCID: 0009-0003-3995-3941

** İstanbul Medeniyet Üniversitesi Dilbilimi Bölümü Lisans Programı, ORCID: 0009-0003-3995-3941



DOGTOOTH FİLMİNDE İKTİDAR, BİLGİ VE GERÇEKLİĞİN İNŞASI

Tuğçe CELEP TANRIVERDİ*

Bu çalışma, Yorgos Lanthimos'un 2009 yapımı Dogtooth (Köpek Dişi) filmini, modern toplumdaki iktidar ilişkileri ve bilgi sosyolojisi bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Film, aile kurumu içinde kurgulanan ve dış dünyadan tamamen izole edilmiş bir gerçekliğin inşasını gözler önüne sererek, bilginin bir iktidar aracı olarak nasıl manipüle edildiğini ve bireyler üzerindeki denetimi sağladığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, bilgi ve gerçeklik arasındaki diyalektik ilişki vurgulanmaktadır; zira gerçeklik, insanların ona dair bilgileri ekseninde şekillenmektedir. Filmde çocukların, dünyaya geldikleri andan itibaren yalnızca ebeveynlerinin gerçeklik hakkındaki tanımları üzerine hayatlarını sürdürmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir. Filmin analizi temelde E. Doyle McCarthy'nin "Bilgi Kültürü Yeni Bilgi Sosyolojisi" kitabı üzerinden yapılmış olup Michel Foucault'nun iktidar teorisi, özellikle "egemenlik, disiplin ve güvenlik" kavramları üzerinden ikincil kaynak olarak değerlendirilmiştir. Filmdeki baba figürü, çocukları üzerinde kurduğu mutlak otorite ve kesintisiz denetimle modern iktidar mekanizmalarının aile yapısı içerisindeki çarpıcı bir yansıması olarak ele alınmaktadır. Babanın koyduğu kurallar, yaptırdığı yarışlar ve evdeki nesnelere gerçekliği sınırlandırarak yeni bir dil inşa etmesi, gücün tamamen onda toplandığını göstermektedir. Dış dünyayla bir ilişki kurulduğunda fiziksel şiddetle cezalandırma yoluna gitmesi, bu denetim biçiminin bir parçasıdır. Filmde, bilginin kasıtlı olarak sınırlandırılması, yeni bir dilin inşa edilmesi ve dış dünyanın tehlikeli olarak tanımlanması gibi yöntemlerle kişinin bilgi eksenindeki gerçeklik inşası güç ve denetim aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu çerçevede, filmdeki "ev" mekânı, bireylerin dış dünyadan tamamen tecrit edildiği, bilgiyi yalnızca tek bir kaynaktan, yani babadan aldığı ve böylece iktidarın pekiştirildiği bir sistem olarak incelenmektedir. Evin sınırlarının çizilmiş olması ve ancak babanın koyduğu kurallar çerçevesinde dışarı çıkılabilmesi, bu denetimin somut bir örneğidir. İktidarın gücü aracılığıyla dil, mekân ve manipüle edilmiş bilgiyle inşa edilen gerçeklik onun dışına çıkılışında dahi iktidarın kurallarını gerektirecek kadar sınırlıdır. Filmde, ilk sosyalizasyonun gerçekleştiği aile; çocuklara verilen temel eğitim ile ebeveynlerin egemenliği altındaki güç, denetim ve gözetim mekanizmaları üzerinden bir mikro-iktidar örneği olarak yansıma bulmuştur.

Anahtar Kelimeler:Dogtooth (Köpek Dişi) filmi, bilgi, gerçeklik, iktidar, aile

* Araştırma Görevlisi, İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, e-posta: tugcecelep@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4404-7890

HER ŞEY BİZ İZLERKEN OLDU: İSTANBUL KIRMIZISI

Ela CENGİZ*

Bu çalışmada, Ferzan Özpetek'in İstanbul Kırmızısı (2017) filminde İstanbul'un sinemasal temsili tartışılacaktır. Mekânın temsili, filmin hem estetik hem ideolojik boyutunda kritik bir işlev üstlenir. Film, yüzeyde Deniz'in (Nejat İşler) gizemli bir şekilde ortadan kaybolması etrafında döner. Bu, metaforik olarak şehrin kendi kayboluşu ile paralellik gösteren bir anlatı aracıdır. Fakat Deniz'in kayboluşuyla başlayan anlatı, seyirciyi bir gizemin peşinde sürüklerken şehrin dönüşümünün üstünü örtmekte, belleği silmektedir. Filmde İstanbul, temsili söylemin talepleri doğrultusunda biçimlendirilen ve yeniden şekillendirilen, metalaştırılmış bir görsel nesneye dönüşür. Bu durum hem Boğaz manzaralı yalılarda hem de özenle tasarlanmış modern sanat mekânlarında ve aynı zamanda yıkım imgelerinde kendini gösterir. Harvey ve Henri Lefebvre'e göre kent, yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, ideolojilerin ve iktidar yapılarının somutlaştığı bir alandır. Lefebvre, kentsel mekânın "üretildiğini", benzer şekilde Harvey, kapitalist sistemin kentsel dönüşüm süreçleri aracılığıyla mekânı yeniden yapılandırıldığını öne sürer. Bu bağlamda, kent temsilleri yalnızca estetik ya da mimari değil, aynı zamanda ideolojik ve politik tercihlerle şekillenen iktidar araçlarıdır. İstanbul Kırmızısı, neoliberal kent tahayyülündeki görünürlük, hafıza ve gösteri dinamiklerini hem yansıtır hem de pekiştirir. Onda neoliberal yeniden inşa ve kentsel markalaşma süreçleri görsel çepere itilirken, anlatının duygusal gücü bunları ideolojik olarak görünmez kılar. İstanbul Kırmızısı, izleyicisini kişisel bir dramdan daha fazlasının içine çekiyor, onu bir unutmaya manzarasına daldırıyor. Bireysel bir kayıp anlatısı gibi görünen film, aslında şehrin sistematik yıkımına dair daha büyük bir öyküyü gizler. Film, duyuları harekete geçiren görsel bir deneyim inşa ediyor ama bunu yaparken kentsel dönüşümün maddi gerçeklerini maskeliyor. Yıkımın estetize edilmesi kentin dönüşümünü görünmez kılar ve filmi, kentsel kaybı estetik hazzın sınırları içinde çerçeveyeleyen politik bir aygıtla dönüştürür. İnşaat sesleri, kaybolan karakter ve eksik bırakılan cevaplar, izleyiciyi hem anlatısal hem görsel olarak meşgul eder. Bu akışta İstanbul'un yıkımı duyulur ama gösterilmez. Son kertede bu çalışma şu soruya cevap arıyor: Özpetek'in kamerası neyi kaydediyor?

Anahtar kelimeler:FerzanÖzpetek, İstanbul Kırmızısı, sinemasal temsil, neoliberal kentleşme

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Genel Sosyoloji ve Metodoloji Doktora Programı,
e-posta: elacengiz@gmail.com, ORCID: 0009-0007-4698-0816



ZEYTİN AĞAÇLARI ALTINDA BİR KÖY: KİYARÜSTEMİ SİNEMASINDA AĞAÇ İMGESİ

Asra ÇIRA*

Bu makale, Abbas Kiyarüstemi'nin Zeytin Ağaçları Altında (1994) ve Kirazın Tadı (1997) filmlerinin merkezinde yer alan ağaç imgesini mitolojik, kültürel bağlam çerçevesinde incelemektedir. Ağaç imgesi, erken dönem medeniyetlerden günümüz çağdaş toplumuna uzanan süreçte tüm kültürlerde önemli bir yer tutar. Çoğunlukla yaşam ve ölümle ilişkilendirilen ağaç, insanlığın dünyanın merkezine uzanan kökü, gökyüzüne yükselen ilahi duasıdır. Makale kapsamında odaklandığımız zeytin ağacı imgesi tarihsel süreçte hem temel bir besin kaynağı hem de Akdeniz uygarlıkları başta olmak üzere birçok uygarlıkta sembolik düzlemde kültürel ve dini bağlamda karşılığı bulunan bir imgedir. Farklı kültürlerdeki yaratılış mitleri incelendiğinde, zeytin ağacının yeryüzünde yükselen ilk varlık olduğu birden fazla metin bulunmaktadır. Odaklanılan bir diğer imge olan kiraz ağacı, Hristiyan sanatında çokça yer alan sembolik bir ağaçtır. Araştırma kapsamında incelenen Zeytin Ağaçları Altında ve Kirazın Tadı filmleri, hermeneutik yaklaşım ile yorumlanacaktır. Filmin metni, kültürel, mitolojik bağlam çerçevesinde ele alınacaktır. Bu araştırmanın amacı, ağaç imgesinin kültürel ve felsefi bağlamı nasıl yansıttığı veya bunlara meydan okuduğunu göstererek aynı zamanda İran görsel kültürü ile film anlatısı arasındaki bağı ortaya koymaktır. Politik sınırlamalarla şekillenen İran sineması, aynı zamanda sadelik ve derinlik estetiğinin hâkim olduğu bir yüze sahiptir. Bu bağlamda çalışma kapsamında odaklanılan ağaç imgesi Zeytin Ağaçları Altında ve Kirazın Tadı filmlerinde ideal bir metafordur. Abbas Kiyarüstemi sinemasında görsel bir sembol olan ağacın, kültürel felsefi kökenlerini açığa çıkaran bu çalışma ile film çalışmalarına katkı sunulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kirazın Tadı, Abbas Kiyarüstemi, Zeytin Ağaçları Altında, Ağaç

* Araştırma Görevlisi, İstanbul Medipol Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, e-posta: asracira@icloud.com, ORCID: 0000-0002-1360-5717

‘DİJİTAL BENLİK’ VE BLACK MIRROR: ‘SUS VE DANS ET’ ÖRNEĞİ

Utku ÇIRAK *

Benlik kavramı, birey-toplum ilişkisinin önemine vurgu yapılması açısından düşünce tarihi boyunca farklı disiplinler tarafından incelenir. Jung, Lacan, James, Freud ve Higgens gibi düşünürler ‘benlik’ kavramını psikanalitik bakış açısıyla ele alır. Erving Goffman ise öne sürdüğü dramaturjik yaklaşım modeliyle kişiler arası benlik sunumlarının günlük yaşamdaki küçük detaylarla bile toplumsal yapıya etki ettiğini belirterek benlik kavramı üzerine özgün bir yaklaşım geliştirir. Goffman’ın yaklaşımı, günümüz dünyasına referans sağlayabilmesi açısından literatür içerisinde geçerliliğini koruyan önemli bir yere sahiptir. İkinci nesil internet hizmeti olarak Web 2.0 teknolojilerinin 2004 yılında piyasaya sürülmesi ile sınırlar ortadan kalkar ve evrenin her noktası ulaşılabilir hale gelir. Sosyal imaj yerini dijital imaja, sosyal benlik dijital benliğe bırakarak her bireyin bir role bürüneceği yeni bir sisteme geçiş yapılır. Baym “Sosyal Ağlar 2.0”(Baym, 2011, 384-405) araştırması ile dijital cihazların dolayısıyla dijital benliklerin birbirine bağlandığını öne sürer. Yanı sıra Hood(2012), sosyal medyadaki benlik yaratımının her bireyin ‘idealize edilmiş ikinci bir hayat’ istemesiyle bağlantılı olduğu düşünür. Morva(2014), Hood’a benzer biçimde bireyin sosyal medya ve dijital kültür içerisinde olmak isteyip olamadığı kişiye dair bir özgürlük alanı bulunduğunu belirtir. İngiltere’de yayınlanan Black Mirror dizisi; gözetim toplumu, tüketim, gösteri, benlik ve performans kavramlarıyla bağlantılı olarak dijital ilişkilere dair önemli referanslar sunar. Dizinin yaratıcıları, ‘Kara Ayna’ tanımını öne çıkararak yakın gelecek adına olası senaryolar barındıran bir tür distopya tasarlar. Çatışmalar genel olarak ‘birey-sosyal yaşam’ ilişkisi üzerine şekillenir. Black Mirror dizisi, Goffman’ın yaklaşımına benzer şekilde, dijital kültür içerisinde kişilerin benlik sunumlarının toplumsal ve sosyal yönünü öne çıkarır. Bu çalışmada benlik sunumları bağlamında Goffman’ın Dramaturjik yaklaşımı ele alınarak Black Mirror (2011) dizisinin Sus ve Dans Et(S3B3) bölümü incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Goffman’ın yaklaşımı ile Black Mirror anlatılarının kurduğu benzerlikler saptanmıştır. Böylelikle benlik sunumu kavramının dijital kültür merkezli günümüz dünyasındaki karşılıkları somutlaştırılarak ortaya konmuştur.

Anahtar kelimeler: Benlik Sunumu, Dijital Benlik, Black Mirror, Erving Goffman

* Bağımsız araştırmacı, e-posta: utkucirak@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-6739-8568



DAĞLARIN ARDINDA BİR ANTI-MASAL: KIZ KARDEŞLER'DE ERİL TAHAKKÜM VE SEMBOLİK ŞİDDET

Ebru DUMAN *

Emin Alper'in 2019 yapımı *Kız Kardeşler* filmi, Türkiye'de taşrada yaşayan kadınların düşünce ve davranış biçimlerini ve ataerkil yapı içerisindeki konumlarını katmanlı bir anlatı üzerinden ele alır. Üç kız kardeşin "besleme" olarak gönderildikleri evlerde tutunamayıp köydeki hayatlarına geri dönmeleri ile başlayan filmde, her birinin farklı karakter özelliklerine sahip olmasına rağmen ortak ve tek bir arzuları vardır: yeniden kasabaya / şehre dönebilmek. Bu çalışmada, film aracılığıyla eril tahakkümün nasıl temsil edildiği ve bu tahakküm biçimlerinin hangi toplumsal, kültürel ve ekonomik araçlarla yeniden üretildiği analiz edilecektir. Toplumdaki iltimasların, ayrıcalıkların, haksızlıkların ve hatta alışkanlıkların tümüyle "kurulu düzen" formuna sığınarak varlığını yeniden üretmesi tahakküm ilişkileriyle açıklanır. En katlanılmaz yaşam koşulları bile çoğu zaman insanlar tarafından doğal ve kabul edilebilir bulunur. Bourdieu, bu itaatin en çarpıcı örneğini eril tahakkümde görür. Bu tahakküm ilişkisi, çoğu zaman fark edilmeyen bir tür şiddet olan sembolik şiddet yoluyla işler. Bu şiddet biçimi, doğrudan değil; aksine, insanlar onu tanımadan, sorgulamadan ve hatta hissetmeden kabullenir. Söz, jest, temsil, kültür gibi yollarla işler ve kurbanları tarafından bile içselleştirilir. Kız kardeşlerin köyden, oradaki hayat biçiminden, babalarından, yoksulluk ve mahrumiyetlerinden kaçma arzusunun yalnızca tekrardan besleme olarak bir eve gönderilmelerinde bulmaları, içselleştirilmiş tahakküm ve şiddeti göstermektedir. Evde iktidar sahibi olan baba karakteri, edilgen ve yetersiz bir karakter olmasına rağmen kızlarının kaderi üzerinde söz sahibi olmaya devam eder; bu durum, eril tahakkümün bireysel erkten çok, sistemsel hak sahipliğiyle ilişkili olduğunu ortaya koyar. Çalışma, filmde kadınlar arası rekabet ve çatışma dinamiklerini de inceleyerek, ataerkil düzenin yalnızca erkekler aracılığıyla değil, kadınlar arasında kurulan ilişkiler aracılığıyla da nasıl sürdüğünü göstermeyi amaçlamaktadır. Bunun yanı sıra, eril tahakkümün yalnızca kadınlara değil, güçten yoksun erkeklere de nasıl yöneldiği, Veysel karakteri üzerinden ele alınacaktır. Anlatının döngüsel yapısı ve masalsı dili, kadınların tarihsel olarak tekrar eden tahakküm döngüsünü görünür kılan estetik tercihler olarak değerlendirilecektir. Bu bağlamda bildiri, *Kız Kardeşler* filmi Pierre Bourdieu'nün "eril tahakküm" kuramı ve diğer kavramlarıyla okuyarak, sinemanın toplumsal cinsiyet ilişkilerini nasıl temsil ettiğine dair açıklayıcı bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Emin Alper, *Kız Kardeşler*, Bourdieu, Eril Tahakküm, Sembolik Şiddet

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Genel Sosyoloji ve Metodoloji Yüksek Lisans Programı, e-posta: ebrusagduman@gmail.com, ORCID: 0009-0004-4183-7445

EVRENSEL ANNE FİĞÜRÜ VE QUEER KİMLİK: ANNEM HAKKINDA HER ŞEY/TODO SOBRE MI MADRE (1999) FİLMİ ÜZERİNE İDEOLOJİK BİR ÇÖZÜMLEME

Selma EKEN* & Gonca YEDİREN**

Carl Gustav Jung'un analitik psikolojisinde yer alan anne arketipi, yalnızca biyolojik anneliği değil; besleyen, koruyan, aynı zamanda yok eden ve sınırlandıran yönleriyle kolektif bilinçdışında yer alan evrensel bir figürü ifade eder. Bu figür, kültürel anlatılar ve özellikle sinema aracılığıyla yeniden üretilir. Pedro Almodóvar'ın Annem Hakkında Her Şey (1999) filminde, annenin arketipsel ve ideolojik boyutu ailenin dinamiklerinde öne çıkar. Film, Manuela'nın oğlunun ölümünün ardından annelik ve kimlik arayışı temalarını işlerken evrensel anne figürünü sorgular. Filmdeki kadın karakterler, geleneksel anne arketipinden sapmalar göstererek toplumdaki anne figürünün sadece kadınsı özelliklerle sınırlanamayacağını ortaya koyar. Örneğin; trans kadın Lola, rahibe Rosa ve oyuncu Huma, anneliğin geleneksel kalıplarını aşarak queer kimlik temsilleriyle ilişkilendirilir. Özellikle trans bir birey olan Lola'nın baba olduğu hâlde annelik ile ilişkilendirilmesi, "anne olmak için kadın olmak gerekir mi?" Sorusunu güçlü bir biçimde gündeme getirir. Böylece film, anneliğin yalnızca cinsiyetle değil, bakım verme, bağ kurma ve sevgi gibi deneyimlerle inşa edilen bir kimlik olduğunu vurgular. Betimsel içerik analizi yöntemiyle ele alınan filmde, Jung'un "anne kompleksi" kavramı da psikanalitik düzeyde analiz edilir. Manuela'nın hem besleyen hem de acı çeken yönleri, Meryem Ana ve Kali gibi arketipsel figürlerle ilişkilendirilir. Bu doğrultuda film boyunca annelik, sadece içgüdüsel bir eylem değil; aynı zamanda arketipsel bir kimlik arayışına dönüşerek toplumsal ve ideolojik dönüşümleri görünür kılar. Dolayısıyla Manuela'nın yolculuğu, yalnızca oğlunu aramak değil, aynı zamanda kendi kimliğini ve anneliğini yeniden tanımlama sürecidir. Film boyunca annelik, içgüdüsel değil, ideolojik bir pozisyon olarak yapılandırılır ve dönüştürülebilirliği vurgulanır. Bu yönden film aile yapısı içerisinde ahlaksal kalıpları sorgulamaktadır. Bu çalışmanın amacı, Annem Hakkında Her Şey filmi aracılığıyla anneliğin sinemada nasıl yeniden temsil edildiğini, queer kimliklerle nasıl kesiştiğini ve arketipsel figürlerin bu temsillerde nasıl işlev gördüğünü ortaya koymaktır. Film, annelik kavramının sadece geleneksel kalıplarla sınırlı olmadığını; aksine çok katmanlı, dönüşebilir ve queer bir yapı taşıdığını gözler önüne serer.

Anahtar Kelimeler: Anne, Arketip, Pedro Almodovar, Queer Sinema.

* Bilim Uzmanı & Bağımsız Araştırmacı, e-posta: selmaeken5@gmail.com, ORCID: 0009-0008-4243-8883

**Bilim Uzmanı & Bağımsız Araştırmacı, ORCID: 0009-0003-4789-817X



SİNEMADA MİMARİ ÜSLUP: YÜZÜKLERİN EFENDİSİ SERİSİ ÖRNEĞİ

Elif GELMEZ*

Mimarlıkta içinde yaşadığımız mekânları, duyularımıza hitap eden fenomenolojik yaklaşımlarla deneyimleyebiliriz. Mimarın kullanıcıya sunduğu mekân atmosferi algısını, sinemacı da kullandığı materyallerle izleyiciye hissettirebilir. İlk yıllarında sadece görsel-müziğin etkisiyle yer yer işitsel bir anlatı olan sinema, sonraki yıllarda seslendirilmiş, sinemada sözlü anlatıların önemi artmıştır. Edebiyat, sinemanın bu arayışına çözüm olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yüzüklerin Efendisi kitapları da, J. R. R. Tolkien tarafından yazıldıktan elli yıl sonra sinemada izleyici karşısına çıkmıştır. Fantastik türdeki bu romanda, oluşturulan kurgu evren Orta Dünya’da, kurgu karakterlerin başından geçen olaylar anlatılmaktadır. Kitaplarla aynı adı taşıyan ve yönetmenliğini Peter Jackson’ın yaptığı üç film, 2001’de Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği, 2002’de Yüzüklerin Efendisi: İki Kule, 2003’te Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü olarak gösterime girmiştir. Filmlerde kullanılan mekânların, kitaplardaki mekân anlatıları göz önünde bulundurularak, belirli mimari üsluplara göre oluşturulduğu görülmektedir. Tolkien’in eserlerinde kurguladığı, Peter Jackson’ın beyaz perdeye uyarladığı Yüzüklerin Efendisi serisinde oluşturulan mekânlar, buraları kullanan karakterlerin yansımasıdır. Orklar, Goblinler gibi kurgu karakterlerin bulunduğu mekanlar, karanlık ve kasvetli atmosferi ile dikkat çekmektedir. Sauron’a hizmet eden mekanların, Gotik mimari öğeler kullanılarak yaratıldığı görülmektedir. 12. ve 14. yüzyıllar arasında Gotik mimarinin ortaya çıktığı dönemde, kilisenin gücünü hissettirmek üzere çeşitli yapılar inşa edilmiş, bu yapılarda korkutucu, kasvetli etki, cehennem sahnelerinin gösterildiği rölyef ve heykellerle oluşturulmuştur. Filmde de benzer mimari öğeler karanlık, kasvetli karakterlerin var olduğu mekanlarda görülür. Minas Morgul’da görülen heykellerin, Notre Dame Katedrali’nde kullanılan gargoye heykelleriyle benzerlik göstermesi buna örnektir. İnsanların yaşadığı, Rohan, Osgiliath, Minas Tirith’te ise Romanesk ve Rönesans mimari üslup özellikleri görülmektedir. Örneğin, sütunlar üzerinde kemerli yapılarla dikkat çeken Osgiliath kenti, kullanılan malzeme, strüktür gibi mimari özellikleri; simetri, sayısal oranlar, basit geometrik şekiller gibi tasarım yaklaşımıyla Rönesans kentlerini anımsatmaktadır. Güzelliği, yönetimi, yaşayışı ile bir ütopya anlatısı ile izleyiciye yansıtılan Elf halkının yaşadığı yer olan Ayrık Vadi’de, Frodo’nun kaldığı odada, yatak başındaki kadın betimlemesi ve mobilyalarda, iç mekân duvarlarında yer alan doğadan ilham alındığı izlenimi veren kıvrımlı yüzeyler görülmektedir. 19. yüzyılda gelişen Art Nouveau mimari üslubunda görülen doğadan ilham alan tavır ve özellikle Fransız Art Nouveau’sunda görülen kadın figürü betimlemeleri ile film mekânının tasarımındaki benzerlik dikkat çekicidir. Tüm bunlara ek olarak Gina L. Hewitt yaptığı çalışmada, Mordor’un işgalci, tüketici ve kirletici doğasına karşı, Shire’da ve Ayrıkvadi’de görülen el işçiliğine dayalı mimari dile dikkat çeker. ‘Kötüler’ makineleşme, sanayileşme, duman, kül gibi imgelerle Sanayi Devrimi üretimi ile ilişkilendirilir. ‘İyiler’ ise el işçiliği ile üretimi ve malzeme kullanımını esas alan Artsand Crafts akımı ile yansıtılır. Çalışmada, izleyiciye sunulmak istenen atmosferin içinde, karakterlerin mekânlara hangi üsluplar aracılığıyla yansıtıldığını ortaya koymak ana hedeftir. Buna göre; “Ayrık Vadi, Galadhon’da Art Nouveau”, “Rohan, Miğfer Dibi’nde Romanesk”, “Minas Morgul, Isengard’da Gotik”, “Osgiliath, Minas Tirith’te Rönesans” etkisi okunabilir. Mekân oluşturmak üzere başvurulan mimari üsluplar; karakterlerin ruh hallerini, yaşamlarını ve fiziksel özelliklerini destekleyen bir unsur olarak film mekanlarında karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema ve mimarlık, Yüzüklerin Efendisi, mimari üslup

* Öğretim Görevlisi, İstanbul Kültür Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, e-posta: e.gelmez@iku.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0190-6296

GROTESKTEN ÖZGÜRLÜĞE: POOR THINGS FİLMİNDE FEMİNİST ESTETİK

Seda KANBUROĞLU*

Yorgos Lanthimos sineması, normatif toplumsal yapıları altüst eden anlatıları ve rahatsız edici estetiğiyle tanınan bir *auteur* sinemasıdır. Poor Things, bu çizginin hem bir devamı hem de biçimsel olarak evrildiği yeni bir aşamayı temsil eder. Film, grotesk estetiği aracılığıyla yalnızca bedensel farklılıkları değil, düşünsel ve ahlaki normları da bozuma uğratar. Bella Baxter karakteri, eril düzenin inşa ettiği kadın bedenine ve kimliğine doğrudan bir karşı çıkışın simgesi olarak öne çıkar. Bu çalışmada grotesk estetik ve feminist kuram temel kavramsal çerçeveyi oluşturacaktır. Grotesk ve *abject* kavramı Julia Kristeva'nın dışlanan ve iğrendirici olan üzerine geliştirdiği teoriden, Mary Russo'nun grotesk kadın bedeni tartışmalarından; feminist film kuramı bağlamında ise Laura Mulvey'nin "eril bakış" yaklaşımından hareketle ele alınacaktır. Bella Baxter'ın toplumsal cinsiyet rollerine ve eril tahakküme karşı konumlanması, bu teorik zemin üzerinde tartışılacaktır. Film, niteliksel içerik analizi yöntemiyle çözümlenecektir. Bu kapsamda görsel unsurlar, anlatı yapısı ve karakter inşası incelenecek, seçili sahneler üzerinden feminist bir okuma gerçekleştirilecektir. Kadın öznesi, kadının arzuları ve bedeni üzerinde söz hakkına sahip, eyleyen bir birey olarak inşası bağlamında tartışılacaktır. Bella'nın çocukluk masumiyeti ile yetişkin cinselliğini bir arada taşıyan karmaşık arzuları, tek boyutlu kadın temsilini aşan çok katmanlı bir arzu bütünlüğünü işaret eder. Feminist tahayyül ise kadın kimliğinin ataerkil kalıpların dışında, çelişkili ve çok yönlü bir biçimde yeniden kurulması olarak belirlenecektir. Bella'nın dünyayı keşfettiği sahneler, grotesk anlatının sınırlarını genişlettiği ve özneleşme sürecini görünür kıldığı anlar olarak ele alınacaktır. Bedensel yeniden inşa ve "farklı" kadın bedeni tasviri ise patriyarkal korkuların ve toplumsal normların sorgulanmasına aracılık eder. Sonuç olarak, Poor Things kadın özgürlüğünü yeniden tahayyül eden bir feminist anlatı olarak değerlendirilebilir. Lanthimos, Bella karakteri aracılığıyla hem biçimsel hem de tematik olarak daha cesur ve dönüştürücü bir sinema dili kurmaktadır. Film, geleneksel kadın temsilinin ötesine geçerek çok katmanlı bir grotesk kadın üzerinden öznelliği sunar ve feminist sinemada yeni bir söz söyleme girişiminde bulunur. Bu çalışmanın amacı, groteskin feminist bir strateji olarak nasıl işlevselleştirildiğini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Grotesk, abject, feminizm, auteur, Lanthimos

* Bağımsız araştırmacı, e-posta: sedaknbroglu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7302-3316



YAPAY ZEKÂ, SİBERNETİK BEDEN VE SİNEMA: DONNA HARAWAY PERSPEKTİFİNDEN JONATHAN GLAZER'IN DERİNİN ALTINDA/ UNDER THE SKIN (2013) FİLMİ

Mehmet OKATAN* & Selma EKEN**

Bu çalışma, yapay zekâ ve sinema ilişkisini, Donna Haraway'ın “siborg” ve “sibernetik beden” kavramları doğrultusunda teorik bir çerçevede ele almakta; bu kuramsal yaklaşımı Jonathan Glazer'ın Under the Skin (2013) filmi üzerinden okumaktadır. Haraway, “Siborg Manifestosu”nda insan, hayvan ve makine arasındaki sınırların bulanıklaştığını, teknolojik çağda kimliğin sabit değil, melez ve akışkan bir yapıya büründüğünü savunur. Bu yaklaşım, yapay zekânın sinemada yalnızca teknolojik bir araç ya da anlatı nesnesi olmaktan ziyade, insan-sonrası (*post-human*) bir özne olarak nasıl temsil edildiği sorusunu gündeme getirir.

Jonathan Glazer'ın Derinin Altında/ Under the Skin (2013) filmi, bu bağlamda yapay zekânın ya da yabancı olanın bedensel temsiliyle ilgili önemli bir estetik deneyim sunar. Filmde, uzaylı bir varlığın insan kadın formunda İskoçya'da dolaşarak erkekleri cezbetmesi, klasik bilim kurgu anlatılarının ötesine geçerek, yapay ve organik olanın, insanla insan olmayanın sınırlarını sorgular. Scarlett Johansson'un canlandırdığı karakter, yapay zekânın cinsiyetlendirilmiş ve erotize edilmiş bedeninin soğuk, yabancı ve mekanik bir estetikle verilmesi üzerinden “öteki”nin deneyimini sinemasal olarak işler. İnsan bedenini taklit eden bir uzaylı, dışardan bakıldığında tamamen insan gibi görünmektedir. Bu karakterin bedeni film boyunca hem yapay hem de cazip bir şekilde cinsiyetleştirilmiş bir kabuk gibidir. Glazer bu bedeni fetişleştirmek yerine soğuk ve mesafeli bir estetik sunar. Kadının bedeni burada, arzunun nesnesi olmaktan çok, bir tuzak ya da yabancılaşmanın simgesi haline gelir. Dolayısıyla Glazer, anlatı yapısını parçalayarak ve geleneksel özdeşleşme mekanizmalarını devre dışı bırakarak, izleyiciyi rahatsız edici bir yabancılaşma duygusuyla baş başa bırakır.

Bu çalışmada, Haraway'ın düşüncesi doğrultusunda Derinin Altında/Under the Skin (2013) filmi, yapay zekâ figürünün cinsiyet, beden ve kimlik kavramlarıyla nasıl yeniden tanımlandığını incelemek için bir vaka çalışması olarak kullanılacaktır. Film, yapay zekâyı geleceğe dair bir fantezi ya da tehditten ziyade, bugünün toplumsal ve kültürel yapılarının bir yansıması olarak ele alır. Böylece sinema, yapay zekâ tartışmalarına yalnızca teknolojik değil, aynı zamanda ontolojik ve etik düzeyde de katkı sağlayan bir tartışma yaratmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yapay Zekâ, Dona Haraway, Jonathan Glazer, beden

* Bilim Uzmanı & Bağımsız Araştırmacı, e-posta: mehmet.okatan@trt.net.tr

** Bilim Uzmanı & Bağımsız Araştırmacı, e-posta: selmaeken5@gmail.com, ORCID: 0009-0008-4243-8883

FATİH AKIN SİNEMASINDA GÖÇ, KİMLİK VE AİDİYET: “KISA VE ACISIZ” İLE “YAŞAMIN KİYISINDA” FİLMLERİNİN DİSİPLİNLERARASI ANALİZİ

Mustafa Cihan ÖLMEZ*

Göç, fiziksel yer değiştirmenin ötesinde, kimliğin, aidiyetin ve toplumsal bağların yeniden kurulduğu karmaşık bir deneyimdir. Fatih Akın, *Kısa ve Acısız* (1998) ve *Yaşamın Kıyısında* (2007) filmlerinde, Türk-Alman diasporasının bu çok katmanlı deneyimini sinemanın anlatı diliyle görünür kılar. Bu bildiri, Akın'ın sinemasını sinema kuramı, sosyoloji ve kültürel çalışmalar ekseninde disiplinlerarası bir bakışla çözümlemeyi amaçlar. Bu çalışma gösterge bilimsel analiz ve anlatı çözümlemesi yöntemleriyle yürütülmektedir. *Kısa ve Acısız*, Hamburg'un çok kültürlü sokaklarında Gabriel ve arkadaşlarının kimlik mücadelesini, sert kamera açıları, hızlı kurgu ve doğal ışıkla yansıtır. Film, göçmen gençlerin dışlanmışlık, suç ve aidiyet arayışı arasında sıkışmasını gerçekçi bir dille aktarır. Gabriel'in Türk, Yunan ve Sırp kökenli arkadaşlarıyla bağları, diasporadaki dayanışma ve çatışmayı gösterir. Buna karşın *Yaşamın Kıyısında*, sakin ve içsel bir ritimle, Nejat'ın İstanbul'dan Almanya'ya yolculuğunu işler. Film, nesiller arası çatışmaları, yalnızlığı ve kimlik bölünmelerini derinlemesine ele alır; aile bağlarının birleştirici ve ayırıştırıcı yönlerini inceler. Stuart Hall'un temsil kuramı, Akın'ın karakterlerinin stereotiplere karşı direnişini analizde kullanılır. Hall'a göre kimlik, temsillerle yeniden inşa edilir. Akın'ın filmleri, göçmenlerin “yabancı” ya da “öteki” algısına karşı kendi hikayelerini yazma çabasını gösterir. Homi Bhabha'nın “üçüncü alan” kavramı, filmlerdeki kültürel melezliğin gerilimlerini anlamamızı sağlar. Bu alan; ne tam Türk ne de Alman olan, iki kültür arasında salınan bir kimlik uzamıdır. Akın'ın karakterleri, bu melez alanda çatışma ve yaratıcılıkla var olur. Özellikle *Yaşamın Kıyısında*'daki kadın karakterler, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden melezliği yeniden tanımlar. Filmlerdeki aile bağları, aidiyet arayışı ve kültürel çatışmalar, göçmen kimliğinin bireysel ve toplumsal boyutlarını açığa çıkarır. Akın, göçmenleri yalnızca mağdur değil, kimliklerini inşa eden aktif özneler olarak resmeder. *Kısa ve Acısız*'da Gabriel'in suç dünyasından kurtuluş çabası, bireysel bir mücadele sunar. *Yaşamın Kıyısında*'da Nejat'ın babasıyla ilişkisi, kültürel ve nesiller arası bağların karmaşıklığını yansıtır. Akın'ın sineması, göçü sosyolojik bir mesele olmanın ötesinde, sinemasal bir estetik meselesi olarak ele alır. Filmler, görsel estetik ve anlatı yapısıyla diaspora deneyiminin çok boyutluluğunu aktarır. Bu bildiri, Akın'ın sinemasının kültürel kimlik tartışmalarına katkısını, bireysel ve kolektif kimlik arayışlarını merkeze alarak göstermeyi hedefler.

Anahtar Kelimeler: Fatih Akın Sineması, Göç, Kimlik, Diaspora, Kültürel Çalışmalar

* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Lisans Programı,
e-posta: cihanmustafa25@gmail.com, ORCID: 0009-0009-7520-6007



BELGESEL SİNEMADA YENİ ANLATI BİÇİMLERİ: DERVİŞ ZAIM'İN “TAVURİ” (ŞEYTAN) FİLMİNE NİTEL BİR YAKLAŞIM

Mert Yusuf ÖZLÜK* & Fevzi KASAP**

Bu çalışma, Derviş Zaim'in 2023 yapımı Tavuri (Şeytan) belgeselini, çağdaş belgesel sinemada öne çıkan melez anlatı ve katılımcı gözlem yaklaşımları çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Belgesel, Kıbrıslı dolandırıcı Mustafa Serttaş'ın (nam-ı diğer Tavuri) yaşam öyküsünü, büyük ölçüde onun kendi anlatımıyla sunmakta; bu anlatım biçimi aracılığıyla gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları bilinçli olarak muğlaklaştırmaktadır. Zaim'in anlatıya yalnızca gözlemci olarak değil, aynı zamanda aktif bir özne olarak katılması, filmi klasik belgesel formatının dışına taşıyarak deneysel ve çok katmanlı bir anlatı yapısına dönüştürmektedir. Bu bağlamda çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan katılımcı gözlemci yaklaşımı temel alınmıştır; anlatı yapısı, karakter inşası, etik temsiliyet ve belgeselin estetik formu bu perspektiften analiz edilmiştir. Sinemada katılımcı gözlem, yalnızca dışarıdan izlemeye dayalı nesnel bir gözlem anlayışının ötesine geçerek, anlatıcının sürecin parçası olduğu ve karakterlerle doğrudan etkileşim kurduğu bir anlatı formunu temsil eder. Bu yöntemin sinemadaki öncülleri arasında Jean Rouch'un *Cinéma Vérité* (Gerçek Sinema) anlayışı ve Bill Nichols'un tanımladığı katılımcı belgesel modu yer alır. Zaim'in anlatıya fiziksel ve düşünsel olarak dâhil olması, bu yaklaşımlarla paralellik gösterirken, belgeselin özne-nesne ilişkisini de yeniden tanımlar. Belgeselde öne çıkan temalardan biri olan “merhamet”, suç işlemiş bir bireyin yalnızca geçmiş eylemleriyle değil, aynı zamanda pişmanlıkları, insani yönleri ve değişme potansiyeliyle temsil edilmesini sağlar. Bu durum, “temsilin sorumluluğu” kavramını da beraberinde getirir. Belgeselin sunduğu etik çerçeve, suçlu figürünü tek boyutlu klişelerden uzaklaştırarak izleyicide empati, sorgulama ve farkındalık yaratmayı hedefler. Zaim'in bu çok yönlü anlatım stratejisi, izleyiciyle karakter arasında daha yakın, daha karmaşık ve çoğulcu bir ilişki kurulmasına olanak tanır. Sonuç olarak bu çalışma, Tavuri (Şeytan) belgeselini yalnızca biyografik bir suç anlatısı olarak değil, aynı zamanda katılımcı gözlem pratiğiyle şekillenen, kurmaca ve gerçeklik sınırlarını tartışmaya açan melez bir belgesel formu olarak değerlendirmektedir. Tavuri, klasik belgesel anlatı yapısını bozmadan, gözlem ile müdahale arasında gidip gelen bir anlatım dili sunar. Bu ikili yapı, katılımcı gözlemci perspektifinin temel gerilimlerinden birine işaret eder: Gözlemlenenin doğallığını koruma çabası ile gözlemcinin kaçınılmaz etkisi. Zaim bu dengeyi, görünürlüğünü kontrollü bir şekilde arttırarak ve izleyiciyi de gözlemci pozisyonuna davet ederek kurar. Böylece belgesel, yalnızca Tavuri'nin öyküsünü değil, bu öykünün nasıl anlatıldığını da izleyiciye düşündürür.

Anahtar Kelimeler: Derviş Zaim, belgesel sinema, katılımcı gözlem, nitel yöntem, melez anlatı

* Öğretim Görevlisi, Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi, e-posta: mertusuf.ozluk@neu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4115-6314

** Profesör Doktor, Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER VE FİLMLERİNDE VURGULANAN FARKLI KADIN İMGELERİ

Aydan ÖZSOY*

Yeni Türkiye sineması içinde kadın yönetmenlerin varlığı ve 2000 sonrası ürettikleri filmlerdeki hızlı artış dikkat çekicidir. Hülya Uğur Tanrıöver'in (2016) vurguladığı gibi Türkiye'de kadın yönetmenler son 10 yılda, sinema sektöründe yer aldıkları ilk 50 yıla kıyasla 5 kat daha fazla film çekmiştir. Ülkemizde kadın filmlerinin yapıldığını ve arttığını görmek son derece umut vericidir. Kadın yönetmenlerin ve filmlerinin artışı sinemamızda kadın bakışının, yaratıcı hikayelerin ve karakterlerin artması anlamına da gelir. Farklı bakışlara sahip özgün hikayeler, Türkiye sinemasının gelişmesi, dünya ölçeğinde tanınması ve görünürlüğü açısından da hayati öneme sahiptir. Bu çalışma, yukarıda vurgulanan önemden hareketle, Yeni Türkiye sinemasında yönetmenleri kadın olan filmlerin 'yenilikçi' dilini, kadın bakışı merkezinde anlamayı ve tartışmayı amaçlamaktadır. Bu amaçtan hareketle filmlerde yer alan kadın karakterlerin imgeleri üzerine odaklanan çalışma, filmlerin görsel ve metinsel anlatıları üzerinden nitel analizler gerçekleştirmektedir. Nitel analizler, nitel bir sürece işaret eder ve derinlemesine betimleme ve yorumlama yapmaya çalışır. Bu çalışma, seçtiği filmlerde yer alan kadın karakterler ekseninde belirlediği kategoriler çerçevesinde betimleyici ve yorumlayıcı film çözümlenmeleri yapmaktadır. Çözümlenmeler, filmlerden seçilen, kesit alınan sahneler ve kadın karakterler üzerinden gerçekleştirilecektir. Kategoriler, feminist film kuramından hareketle, feminist film eleştirisi çerçevesinde oluşturulmuştur. Çalışmada kadın yönetmenlerin filmleri bağlamında ne tür kadın imgelerinin sunulduğu ve bu imgelerin popüler imgelerden nerelerde farklılaştığı ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Çalışmada ayrıca, bu imgelerin, yönetmenlerin yenilikçi olduğu varsayılan sinema dillerinde nasıl kurulduğu ve bu dilin egemen toplumsal cinsiyetçi bakışa yönelik olarak ne tür itirazlar barındırdığına yönelik sorulara da cevaplar aranmaktadır. 2000 sonrası dönem, sinemamız açısından bir yandan yaratıcı bir sürece, diğer yandan kişisel sinemaların ve yaratıcı yönetmen sinemalarının öne çıkmaya başladığı bir döneme işaret eder. Bu dönemde yaratıcı ve özgün filmleri ile öne çıkan kadın yönetmenlerden Pelin Esmer, Ceylan Özgün Özçelik ve Deniz Gamze Ergüven'in birer filmi çözümlenmeler için amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Geniş bir evren içinden seçilen bu örnekler, yönetmenlerin kimlikleri, sinema anlayışları ve dilleri açısından çalışmaya uygunluğu nedeniyle tercih edilmiştir. Bu kapsamda seçilen üç film; Mustang (2015, Yönetmen: Deniz Gamze Ergüven), İşe Yarar Bir Şey (2017, Yönetmen: Pelin Esmer) ve On Saniye (2024, Yönetmen: Ceylan Özgün Özçelik)'dir. Yönetmenlerin yenilikçi, yaratıcı ve cesur sinema dillerinin kodları, ülkemizdeki kadın sorunları, hareketleri ve toplumsal kırılmalarla yakından ilişki içerisindedir. Çalışma bu bağlamda filmlerin politik gücünü de seçilen örnek kadın karakterlerin varoluş ve özgürlük mücadeleleri bağlamında göstermeye çabalamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türkiye Sineması, İmge, Feminist Film Eleştirisi, Kadın Karakterler, Anlatı

* Profesör Doktor, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf ve Video Bölümü, aydanozsoy1969@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4418-1021



TARİH ANLATILARI DİJİTAL PLATFORMLAR ARACILIĞIYLA NASIL YENİDEN ÜRETİLİYOR: PERA PALAS'TA GECE YARISI ÖRNEĞİ

Can TUNCA*

Bu çalışma, Charles King'in Pera Palas'ta Gece Yarısı adlı tarihsel incelemesiyle Netflix yapımı aynı adlı dizide yer alan tarihsel temsilleri; Hayden White'ın tarih anlatı kuramı, Jean Baudrillard'ın simülasyon ve hiper gerçeklik kavramları ile Edward Said'in oryantalizm teorisi olmak üzere üç temel kuramsal çerçeveyi esas alarak karşılaştırmalı olarak analiz etmektedir. Araştırmanın birinci aşamasında, Charles King'in eserindeki tarihsel anlatı çözümlenerek anlatının tarihsel bağlamda nasıl konumlandırıldığı ele alınmıştır. Ardından Netflix dizisinin bu anlatıyı nasıl dramatize ederek görsel bir yeniden canlandırmaya dönüştürdüğü incelenmiştir. Bu dönüşüm, White'ın romanesk tarih anlayışıyla, Baudrillard'ın hipergerçeklik olgusuyla ve Said'in temsil sorunsalıyla birlikte değerlendirilmiştir. Dizi, anlatıyı yalnızca tarihsel bağlamda değil, bugünün politik ve kültürel ihtiyaçları doğrultusunda yeniden kurgulanmış bir simülakra olarak sunmaktadır. Bu yönüyle metin, sadece tarihsel değil, aynı zamanda kültürel belleğin şekillenmesine ilişkin bir çözümleme sunmaktadır. Sonuç olarak, kitap ve dizi karşılaştırması, geçmişin temsiline dair kurmaca, ideoloji ve kültürel üretim süreçlerinin nasıl iç içe geçtiğini göstermekte; tarihsel kişilerin ve kültürel normların anlatıda da nasıl yeniden yaratıldığını ortaya koymaktadır. Edward Said'in Oryantalizm kuramı doğrultusunda ise hem kitapta hem dizide Batı'nın Doğu'yu temsil etme biçimlerinin yeniden üretildiği görülmektedir. Ancak dizide bu temsil, artık içeriden ve yerli unsurlar aracılığıyla yapılmakta, dolayısıyla Oryantalizmin yeni biçimleri oluşmaktadır. Ayrıca kadın temsili bağlamında, kitap tarihsel kadın figürlerini sınırlı rollerle ele alırken, dizi güncel feminist eğilimlerle uyumlu, aktif kadın özne sunarak toplumsal cinsiyet rollerini tersine çevirmeye çalışmaktadır. Bu durum hem tarihsel bağlamın yeniden yazımı hem de toplumsal belleğin güncellenmesi anlamında önemlidir. Sonuç olarak, bu analiz göstermektedir ki Pera Palas'ta Gece Yarısı, ister tarihsel bir metin isterse popüler bir dizi olarak ele alınsın, temsil ettiği figürleri sabit gerçeklikler olarak sunmaz. Anlatı tercihleriyle şekillenen, ideolojik olarak çerçevelenen ve tercih edilen kitlelerin taleplerine göre yeniden biçimlenen birer kurguya dönüşürler. Bu da tarihsel figürlerin medya aracılığıyla nasıl yeniden yaratıldığını ve bu yaratımın toplumsal bilinç üzerinde nasıl etkiler bıraktığını ortaya koyar.

Anahtar kelimeler: Pera, tarih, anlatı, dizi

* Araştırma Görevlisi, Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi, e-posta: can.tunca@neu.edu.tr, ORCID: 0009-0000-1201-3739

ARZUNUN IŞIĞINDA: THE LIGHTHOUSE'DA LACAN'IN KURAMIYLA PSİKANALİTİK BİR YOLCULUK

Reha Orçun UZUNSOY*

Sinemanın insan hikâyelerini anlatma gücü ile psikanalizin insanın iç dünyasını çözümlene çabası, iki alanın tarihsel ve kuramsal olarak birbirine yakınlık kurmasına neden olmuştur. Bu bağlamda sinema filmlerinin psikanalitik kavramlarla okunması, karakterlerin ruhsal çatışmalarını ve filmin alt metnini derinlemesine analiz etme imkânı sunmaktadır. Yönetmen Robert Eggers'in *auteur* bir yönetmen olarak filmlerinde psikanalitik öğelerden sıkça yararlandığı görülmektedir. Psikanalitik yöntem, hem filmin alt metninin okunmasında hem de karakterlerin çözümlenmelerinin yapılmasında eleştirmene kolaylık sağlamaktadır. Bu çalışmada, Robert Eggers'in yönettiği *The Lighthouse* (2019) filmi, Lacanyen psikanaliz bağlamında değerlendirilecektir. Özellikle Lacan'ın ortaya koyduğu üç temel kavram olan arzu, *jouissance* (hazın ötesindeki zevk) ve nesne a (*objetpetit a*) çerçevesinde film çözümlenmesi yapılmıştır. Filmde baş karakterler Thomas ve Ephraim'in, deniz feneri ışığına sahip olma arzusu etrafında gelişen gerilimli ilişkileri, Lacan'ın arzu teorisinin temel dinamiklerini yansıtmaktadır. Ephraim'in ışığa duyduğu yoğun arzu, onun fallik eksiklikten kaynaklanan bir tatminsizlik içinde olduğunu göstermektedir. Bu eksiklik, Lacan'ın arzu kavramıyla örtüşmektedir. Thomas'ın feneri denetlemesi ise fallusun sahibi olmasını ve iktidarı temsil etmektedir. Ephraim'in, ışığa ulaşmak için karşılaştığı engeller karşısında hem acı hem de haz duyması, Lacan'ın *jouissance* kavramıyla ilişkilendirilmiştir. *Jouissance*, tatminin ötesinde, kişinin arzunun peşinde koşarken yaşadığı yoğun ve paradoksal duygusal deneyimi ifade eder. Işık ise, Lacan'ın nesne a'sı olarak tanımladığı ulaşılmaz, eksikliği doldurma arzusu yaratan fantezi nesnesini temsil etmektedir. Filmin sonlarına doğru Ephraim'in, Thomas'ı öldürerek fallusun (ve ışığın) kontrolünü ele geçirmesi, erkeklik mücadelesi ile arzu nesnesine yönelme arasında kurulan bağlantıyı güçlendirmektedir. Ancak Ephraim ışığa ulaştığında, duyduğu yoğun hazla birlikte büyük bir yıkım da yaşar. Bu an, Lacan'ın *jouissance* kavramının sinemasal temsiline dönüşür; çünkü özne, ulaşılamaz olanı elde ettiğinde, zevkin sınırında bir çöküş yaşar. Bu durum, sinemanın sadece bir anlatı değil, aynı zamanda bilinçdışı ile iletişime geçen bir alan olduğunu göstermektedir. Çalışma, *The Lighthouse* aracılığıyla Lacan'ın kuramını sinema bağlamında işlerken, psikanalitik film analizinin çok katmanlı yapısını da görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: TheLighthouse, psikanalitik film eleştirisi, Jacques Lacan, sinema ve psikanaliz

* Araştırma Görevlisi, Samsun Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi İletişim Tasarımı ve Yönetimi, rehaorcun@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4302-2926



EKOFEMİNİZM BAĞLAMINDA MÜLKİYET VE ŞİDDET KAVRAMLARININ İNCELENMESİ: STRAW DOGS (1971) FİLMİ ÖRNEĞİ

İrem YAVUZER*

İnsanlık yaratılış mitinden itibaren kadını erkeğin ötekisi olarak temsil etmektedir. Bu durum özneyi rahatsız eden her bir varlığı özün kendisi olmayan bir diğeri olarak yansıtır. Ötekilik kavramı günümüzde de birçok alanda görülmektedir. Psikanaliz merkezli çalışmaların çoğu kadın imgesini, eril olanın kadına yönelik korkusu üzerinden ele alır. Bir tabu nesnesi hâline gelen kadın hem korkulan hem de arzulanandır. Cinsiyet farklılığının ve penis eksikliğinin narsistik yara olarak adlandırıldığı birçok psikanalist okuma, kadını öç almak için bekleyen tekinsiz bir varlık olarak yansıtır. Bu bağlamda eril bakış, yok edici ve iğdiş edici kadın imgesini sıklıkla kullanmaktadır. Erkeğin kadına karşı tutumu onu ilk arzu nesnesi olan anne bedenine götürür. Yasaklar ve otorite ile karşılaşan özne bu konumda birinci engeliyle tanışır. Kimi zaman cinselliğin keşfiyle birlikte kadın korkusu bir kaçınma hareketi olarak şiddet eğilimine dönüşür. Sahip olmak ve iktidar kurmak üzerinden şekillenen eril aktarım kadını elde edilecek bir fetişe veya nesneye indirger. Erkeğin doğaya ve kadına hükmedici eylemleri ekofeminizmi, avcılığı ve şiddeti eril kodlarla örneklendirir. Tahakküm altındaki doğa, ormansızlaşma, avcılık, yozlaşma gibi sonuçlar kadına ve doğaya yönelik şiddete yansır. Ezcümle toprak, kadın, namus ve mülkiyet içe içe geçmiş tabulara dönüşür. Ekosistem içerisinde ve patriyarkal sistemde sömürge, sınır, ihlâl ve işgal öteki olanın sıklıkla maruz kaldığı durumlardır. Batı'nın Afrika'yı işgal etmesi ve toprakların ele geçirilmesi sonucu en ciddi ihlallerden biri haline gelen sömürgecilik, "Afrika'nın bekâretini bozmak" tabiriyle ifade edilir. Bu hususta imgelenen kadın düşmanlığı, kadın bedeninin ve cinselliğinin aşağılandığına işaret etmektedir. Mülkiyet olarak doğa, toprak ve kadın bedeni üzerinden yaratılan benzerlik bugün hâlâ eşit hak talep eden kadınların mücadele ettiği ayrımcılığın başında gelmektedir. Hem doğaya hem kadına yönelik bu tahakküm ve şiddet, modern dünyanın kapitalist yaklaşımları ve hazcılık semptomlarıyla ilişkisini devam ettirir. Ekofeminizm bağlamında eril söylem kadınıyla yaşanan cinselliği "avlamak" deyiimiyle eş anlamlı kılar. Avcı erkek, avlanılan kadın ikiliği olarak ifadelendirilen bağlam, kadını elde edilen bir ürün ve meta olarak temsil eder. Toksik erkeklik kodlarıyla toprakları işgal edilen ve avlanılan kadın, mülkiyet ve şiddet kavramlarının dişil beden üzerinden tartışılmasını zorunlu kılar. Bu kapsamda çalışmanın konusu Ekofeminizm Bağlamında Mülkiyet ve Şiddet Kavramlarının incelenmesi olarak sınırlandırılmıştır. Film seçiminde Straw Dogs'un ele alınan kavramsal çerçeve gereğince uygun olduğu düşünülmektedir. Şiddetin kadın bedeni ve mülkiyet üzerinden bir fallus ikâmesi olarak aktarılması ekofeminist bakış yöntemiyle ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mülkiyet, Şiddet, Mizojini, Ekofeminizm, Straw Dogs

* Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Yüksek Lisans Programı,
e-posta: iremyavuzer@gmail.com

SİNEMADA KADIN VE DOĞA İLİŞKİSİ: BURASI SİZE GÖRE DEĞİL FİLMİNE EKOFEMİNİST BİR BAKIŞ

Asena YILDIRIM KONYA*

1970’li yıllarda ikinci dalga feminizmle kadın hareketleri tüm dünyada yükselişe geçmiş ve hareketin savunucuları kendilerini birçok alanda ifade etmeye başlamışlardır. Kadınların yaşadıkları haksızlıkları, eşitsizlikleri, ataerkil hegemonyayı anlatmak ve dönüştürmek için başvurduğu alanlardan biri de sinemadır. Feminist düşünce ile sinema sanatı, klasik Hollywood sinemasının hâkim olduğu eril bakış açısının alternatifi kadın bakış açısını deneyimlemiş, dişil dilin imkânını araştırmış ve kadının özne olarak varlığını mümkün kılmıştır. Yeni gelişen feminist teoriler ışığında kadının sinemadaki anlatısı da daha kapsayıcı ve görünür hale gelmeye başlamıştır. 1980’lerde gelişen ekolojik yaklaşımlı feminist hareket ile eril hâkimiyet altındaki kadın ve doğa sömürüsüne dikkat çekilmek istenmiş ve sinema sanatının dönüştürücü gücünden yararlanılarak kadının doğa ile olan bağının iyileştirici gücü üzerine filmler çekilmeye başlanmıştır. Özellikle son yıllarda bağımsız sinema örneklerine bakıldığında, doğanın kadın karakterlerle birlikte bir dönüşüm ve direniş alanı olarak kurgulandığı görülmektedir. Bu tür filmlerde doğa, mekân olmanın ötesine geçerek hikâye anlatıcısı işlevi görür ve kadın karakterin yolculuğuna eşlik ederek birlikte var olan ve dönüşen bir unsur haline gelir. Bu çalışmada, sinemada kadının doğa ile bağına inceleyen ve 2023 yılında gösterime giren Ceyda Aşar’ın senarist ve yönetmenliğini yaptığı Burası Size Göre Değil adlı kısa film ekofeminist kuramsal çerçevede nitel araştırma yöntemlerinden göstergebilimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Göstergebilimsel analiz yöntemi, göstergelerin anlamlandırılmasını amaçlamaktadır ve sinema alanında bu yöntemle görüntülerde yer alan göstergelerin tanımlanması ve çözümlenmesi yapılmaktadır. Çalışmada bu analizin seçilmesinin nedeni ise filmde sözel anlatımdan çok görsel anlatıma başvurulması ve gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında oluşturulan kadın-doğa ilişkisi ve etkileşimidir. Filmde doğa öğeleri bir işaret olarak ele alınmış, doğa mekân olarak kadının sığınağı, dönüşüm alanı ve direnişi olarak kodlanmıştır. Kadının doğa ile etkileşimli varoluşu, karakter temsilleri, mekân kullanımı, sözel ve görsel anlatım öğeleri ekofeminist kuramsal çerçevede incelenerek filmde kadın-doğa temsili sorgulanmıştır. Bu bağlamda, insanların doğa üzerindeki tahakkümü ve ataerkil toplum düzeni göz önünde bulundurularak kadınların ve doğanın birlikte hareket etmesi ve paralel ezilme biçimlerine karşın bir araya geldiklerinde yaşanan iyileşme süreci Burası Size Göre Değil film örneklemini üzerinden ekofeminist bir perspektiften anlamlandırılarak, sinematografik anlatımın toplumsal cinsiyet ve ekoloji bağlamında alternatif ve dönüştürücü bir söylem geliştirdiği sonucuna varılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, kadın, doğa, ekofeminizm, sinema.

* Araştırma Görevlisi Dr., Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Oyunculuk Bölümü,
e-posta: ayildirim@dogus.edu.tr ORCID: 0000-0002-2278-8463



KÖYDE TEMSİLİN DÖRT YÜZÜ: TÜRK SİNEMASINDA ÖĞRETMEN, DOKTOR, İMAM VE MUHTAR FİGÜRLERİNİN ANLATISAL DÖNÜŞÜMÜ

Özgür YILMAZKOL*

Türk sinemasında köy; yalnızca bir coğrafi mekân, pastoral bir fon ya da nostaljik bir zaman vurgusu değil; aynı zamanda devletin, geleneğin, ideolojinin, geleneklerin, dönüşen değerlerin ve direnişin bir arada olabildiği çok katmanlı bir anlatı alanı olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada, köy anlatılarına odaklanan filmler aracılığıyla, dört temel figürün (öğretmen, doktor, imam ve muhtar) sinemasal temsilleri incelenmiştir. Seçilen her figür, köy yaşamındaki rollerinin ötesinde, modernleşme, bürokrasi, ahlaki otorite ve devletin ideolojik aygıtlarıyla ilişkilidir. Louis Althusser'in "ideolojik aygıtlar" kuramı ile Stuart Hall'un temsil kuramı temel alınarak yapılan çözümlenmelerde, her meslek grubunun klasik (1960-1990) ve yakın dönem (2000 ve sonrası) Türk sinemasındaki yansımaları karşılaştırmalı biçimde değerlendirilmiştir. Filmler aracılığıyla köy yaşamında öğretmenin kamusal vicdanı, doktorun modernleştirici misyonu, imamın ahlaki denetimi ve muhtarın yerel iktidarı nasıl taşıdığı; zamanla bu temsillerin nasıl dönüştüğü tartışılmıştır. Ayrıca seçilen filmler aracılığıyla, kırsal yaşamın toplumsal tahayyülde ve sinemasal bellekte nasıl dönüştüğü çok katmanlı biçimde analiz edilmiştir. Farklı zaman ve anlatı biçimleriyle farklı yönetmenlerin kamerasından yansıyan hikayelerin oluşturduğu örneklem filmler üzerinden yapılan bu okumada, köydeki meslek figürlerinin temsili, sosyopolitik dönüşümlerle birlikte düşünülerek yorumlanmıştır. Çalışma, Türk sinemasında köyün temsil düzleminde sadece toplumsal değil, aynı zamanda anlatısal dönüşümlere işaret eden bir izlek olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak, köy temalı filmler meslek temsilleri üzerinden toplumsal değişimi, iktidarın biçimlenişini ve kırsalın dramatik dönüşümünü gözler önüne seren anlatılar olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda çalışma, sinemanın köyü yalnızca anlatmakla kalmadığını, aynı zamanda dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Ayrıca, köy anlatılarına sahip Türk filmleri, yalnızca nostaljik bir geçmişe değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümlere, iktidar biçimlerine ve birey-toplum ilişkilerine dair zengin bir çözümlenme zemini de sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Köy Anlatısı, Anlatısal Dönüşüm, Temsil Kuramı İdeolojik Aygıtlar, Meslek Temsilleri, Toplumsal Değişim

* Doktor, TRT Genel Müdürlüğü İç Yapımlar Dairesi Başkanlığı, e-posta: ozguryilmazkol@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4150-4243



ULUSAL
DİSİPLİNLERARASI
SİNEMA SEMPOZYUMU



www.califilmfest.com/sempozyum | sempozyum@udiss.org.tr

