

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLEŞEN TARİH: BİYOGRAFİK FİLMLER

Doktora Tezi

Bahar ALTAY ERİŞEN

Ankara, 2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLEŞEN TARİH: BİYOGRAFİK FİLMLER

Doktora Tezi

Bahar ALTAY ERİŞEN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

Ankara, 2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLEŞEN TARİH: BİYOGRAFİK FİLMLER
(Doktora Tezi)

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Samire Ruken ÖZTÜRK

TEZ JURİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

- 1- Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK
- 2- Prof. Dr. Aydan ÖZSOY
- 3- Prof. Dr. Oğuzhan TAŞ
- 4- Prof. Dr. Ali KARADOĞAN
- 5- Doç. Dr. Eren YÜKSEL

Tez Savunması Tarihi

22 Mart 2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK danışmanlığında hazırladığım TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLEŞEN TARİH: BİYOGRAFİK FİLMLER adlı doktora tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

25 Mart 2024

Bahar ALTAY ERİŞEN

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın kıymeti benim için paha biçilemez. Öncelikle, lisansüstü eğitim ve öğretim hayatım boyunca her zaman severek geldiğim, özel bir aidiyet duygusuyla sahiplendiğim Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi RTS Anabilim Dalı Sinema Bölümü'nün kapılarını bana aralayan, daima yanımda olan, beni hep yüreklendiren çok değerli hocam ve danışmanım Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bununla birlikte zamanını, desteğini ve inancını içtenlikle benimle paylaşan hocam Prof. Dr. Aydan Özsoy'a; bu çalışmanın öncesinde, bu çalışma sırasında ve bundan sonra da hem akademik duruşu hem de insanlığı ile bana ilham olan hocam Prof. Dr. Oğuzhan Taş'a minnettarım. Ayrıca çalışmanın son şeklini almasında, karanlıkta kaldığım yerleri aydınlatmamda bana çok değerli katkılar sunan Prof. Dr. Ali Karadoğan'a ve Doç. Dr. Eren Yüksel'e de çok teşekkür ederim. Bu süreçte birlikte çalışmasak da İlef hayatım boyunca kendisinden aldığım derslerle bana yeni ufuklar açan, akademik ve düşünsel anlamda beni besleyen pek çok yeni filmi, yönetmeni ve kuramcayı keşfetmemi sağlayan hocam Prof. Dr. Özgür Yaren'e de teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1
1. BİYOGRAFİ ve SİNEMA	29
1.1. Biyografi Yazınının Tarihçesi	29
1.2. Film Çalışmaları Bağlamında Tür Kavramı	46
1.3. Biyografik Filmlerden Biyografik Film Türüne	52
2. TÜRK SİNEMASINDA BİYOGRAFİK FİLMLER	67
2.1. Biyografik Filmlerin Dünü Bugünü	67
2.1.1. Yerli ve Milli Çabalar: 1950'ler	68
2.1.2. Değişim Sancıları: 1960'lar	74
2.1.3. Kaotik Yıllar: 1970'ler	77
2.1.4. Suskunluktan Çığırknlığa: 1980'ler	84
2.1.5. Muhalif Hayatlar Beyaz Perdede: 1990'lar	89
2.1.6. Tekinsizlik İklimi: 2000'ler	99
2.1.7. Biyografi Yağmuru: 2010 ve Sonrası	112
2.2. Biyografik Filmlerde Anlatısal ve Biçimsel Özellikler	122
2.3. Türkiye'de Biyografik Filmlerin Hukuksal Boyutu	129

3. YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA MÜZİSYEN ve	
ŞARKICILARI KONU ALAN BİYOGRAFİK FİLMLER	134
3.1. Müzikli Hayatlar: Filmlerin Anlatısal ve Biçimsel Özellikleri	134
3.2. Şarkılarla Kurulamayan Hakikat	139
4. <i>MÜSLÜM</i> ve <i>BERGEN</i> FİMLERİ ÖZELİNDE POPÜLER	
KÜLTÜR ve TÜRE BAKIŞ	149
4.1. Popüler Kültürde Müslüm Gürses ve Bergen	149
4.2. <i>Müslüm</i> ve <i>Bergen</i> Filmlerinde Anlatısal Özellikler	164
4.3. <i>Müslüm</i> ve <i>Bergen</i> Filmlerinde Biçimsel Özellikler	182
SONUÇ	190
KAYNAKÇA	198
EK 1: BİYOGRAFİK FİMLERİN LİSTESİ	212
EK 2: İNCELENEN FİMLERİN KÜNYESİ	215
ÖZET	228
ABSTRACT	229

TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLEŞEN TARİH: BİYOGRAFİK FİLMLER

GİRİŞ

Biyografi insanın varoluşu ile eş değer bir geçmişe sahiptir. İnsan, kendi hayatına dair belli başlı olayları, ayrıntıları kayıt altına alma güdüsüyle yaşamını anlatmak, deneyimlerini paylaşmak ve kendinden sonrakilere aktartma hevesi taşırken başkalarının başına neler geldiğini bilmek istemesi de tarih boyunca insanın en âli meraklarından biri olmuştur. Bu anlamda biyografi unutmaya ve/veya unutulmamaya karşı bir direnç, hatırlamaya ve/ya hatırlanmaya dair bir umut içerir. Bu yüzdendir ki biyografi yüzyıllar boyunca toplumların yazılı ya da sözlü kültürlerinin bir parçası, bireyin yaşam deneyimini anlatmak, aktarmak ve yaşatmak için kullanılan bir tür olmuştur. Biyografi, bireyin öznelliğinden yola çıkarak yaşadıkları ve deneyimleri üzerinden topluma bilgi verirken biyografik hakikati yeniden üreterek biyografik öznenin içinde yaşadığı dönemin tarihsel ve kültürel arka planının günümüzde anlaşılmasına, yeniden canlandırılmasına ve inşa edilmesine katkı sağlar.

John A.Garraty *The Nature of Biography* (1985) adlı kitabında biyografinin tanımını yaparken bir insanın hayatının, başka biri tarafından beşikten mezara anlatılma sanatı olduğunu ifade ederken bu kavramın sadece insan hayatlarıyla sınırlı kalmayacağını kentlerin, ülkelerin, ulusların ve hatta fikirlerin dahi yaşam öykülerinin olabileceğini belirtir (1985, s. 3). Garraty, otobiyografinin hatırlamadan, biyografinin ise yeniden inşadan meydana geldiğini savunur (1985, s. 26) çünkü bu inşa sürecinde, biyografisi yazılan kişinin (biyografik öznenin) hayatı doğumundan ölümüne ele alınırken aynı zamanda onun yaşamdaki imgesi de yeniden üretilir. Bu noktada ortaya çıkan biyografik eserle birlikte bu eseri kaleme alan yazar ya da yazarların sorumluluğu da tartışmasız önemli bir hal alır (Garraty, 1985, s. 28). Yazara göre biyografik eserler, doğrulanabilir kanıtlar ışığında, hem tarihsel ve bilimsel hem de sanatsal ve yaratıcı

olabilmeyi arzularlar (1985, s. 28). İyi bir biyografi, anlattığı hayatı mitleştirmeden, olabildiğince objektif, tarihsel ve kültürel olgularla paralel ele alabildiği ölçüde başarılı kabul edilirken, biyografi yazarının da eserine karşı mesafeli, tarafsız ve tutarlı olması beklenir. Aynı zamanda anlaşılır, açık bir dil ve yargılayıcı, yönlendirici olmaktan uzak bir üslup da biyografinin saygınlığını artırır denilebilir.

Biyografi, birey toplum ilişkisinde girift bir rol oynar. Bireysel bir anlatı olarak biyografi, toplumu bilgilendirdiği gibi kimi zaman da yanlış yönlendirebilme kapasitesiyle tarih boyunca edebiyat, tarih ve sanatın çeşitli pratikleriyle dolaşımda olmuştur. Tarih öncesi çağlardan neredeyse 20. yüzyıla kadar edebiyatta ve tarihte üretilen biyografik eserler, tarihin büyük anlatılarının mimarları kabul edilen örnek kişilerin - dini veya siyasi aktörler, çeşitli kraliyet ailesi üyeleri, bilim insanları ve askerler - hayatlarını konu alır. 20. yüzyılla birlikte biyografi kavramı bir takım kırılmalar yaşar. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi çöküş bireyi sarsar. Meral Özbek bu durumu modernizm ile modernleşme arasındaki diyalektiğin sorgulanması, gelişmenin kapitalist dünya sistemiyle birlikte nesnel dönüşümlere evrilmesi sonucunda bu değişimin altında kalan bireyin, hayatını ve kişiliğini etkilemesi olarak tanımlar (2000, s. 54). Bu durum 20. yüzyıl ve sonrasındaki biyografi yazınının içeriğine, anlamına, kapsamına ve hatta icrasına sızar. Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının ardından daha da derinleşen toplumsal kutuplaşmalar ve kapitalist kültür, bireyin öznelliğini ortaya koymasını zorlaştırır. Kitle üretiminin standartlaşmayı ve aynılığı beraberinde getirmesi, bireysel farklılıkları, zevk ve yargıları da doğrudan etkileyerek, ortadan kaldır (Scannell, 2007, s. 48). Sonuç olarak ortaya kitle kültürü içinde atomize olmuş bireyler çıkar. Bu durum biyografi türünü hem olumlu hem olumsuz yönde etkiler. Olumsuz yönde etkilenmesi, türün kapitalizm ile birlikte kitle kültürüne hizmet eden “bayağı” bir tür olarak

etiketlenmesi yönünde olurken olumlu yöndeki etkileşim, türün popüler kültür içinde üretkenliğini devam ettirmesi yönünde olmuştur denebilir.

Siegfried Kracauer, biyografiyi Birinci Dünya Savaşı sonrasında yeni burjuvazinin sanat formu olarak tanımlar. Ona göre, savaştan önce eğitilmiş ve kültürlü insanların okumayı tercih ettiği bir tür olan biyografi, savaş sonrasında, bulanıklaşan tarih kavramından dolayı, tarihi, kahramanların hayatı üzerinden kolayca kaçan bir anlatımla ifade eden; yazarın için de okuyanın için de özel bir zihinsel emek gerektirmeyen bir tür kaçış edebiyatı haline gelir (Kracauer, 2011, s. 72-74).¹ Kracauer'e göre biyografi, tarihsel anlatıya olan güvenin zedelenmesinden dolayı bir anlamda onun yerine geçer çünkü biyografinin başkisi gerçekte yaşamış ve bu yaşamışlığı belgelerle desteklenebilir niteliktedir (Kracauer, 2011, s. 74). Bu durum, bireyin hakikatle kurduğu ilişkideki zedelenmenin ve yeni anlam arayışlarının bir tezahürü olarak da değerlendirilebilir. Walter Benjamin, 1933 yılında kaleme aldığı yazısında deneyimin değer kaybından söz eder. Ona göre at arabasıyla okula giden bir nesil, teknolojinin hızlı gelişimi yüzünden artık gökyüzündeki bulutlardan başka çevresinde tanıdık bir şey görememektedir. Benjamin, Büyük Savaş'taki insan kaybından ötürü geçmişle bağın koptuğunu, deneyimin anlatılan bir şeyden, işitilen bir şeye dönüştüğünü savunur (Benjamin, 1999, s. 732-736). Benjamin için deneyimle kurulan bağın zedelenmesi insanı yoksullaştıran bir durumdur. Modernleşme tecrübesinin insanlığın oluşturduğu geleneksel sistemler üzerindeki olumsuz etkisi: hakikat arayışı ve deneyim yoksulluğu, biyografi türünün güncelliğini korumasına, türe yönelik ilginin canlı kalmasına ve türün üretkenliğine katkı sağlamıştır.

Biyografi çoğu zaman popüler kültür içinde tanımlanan bir tür olmuştur. Tarihte yer alan, çeşitli misyonlara sahip kişilerin hayatlarının edebiyat ve diğer sanatlar aracılığıyla

¹ Siegfried Kracauer, bahsi geçen saptamasını 1920'lerde dönemin liberal gazetelerinden *Frankfurter Zeitung* için kaleme aldığı yazılarının birinde dile getirmiş olup, daha sonra 1963'de *Kitle Süsü*, 1964'te *Strassen in Berlin und anderswo* adlı kitaplarında bu yazıların büyük bir çoğunluğunu yayımlamıştır.

yeniden üretilmesi, bir başka ifadeyle dolaşımda olması biyografiyi popüler kültür tartışmalarının içinde düşünme ve değerlendirme gerekliliğini de beraberinde getirir. Bu çalışma sürecinde var olan olgular ve elde edilen bulgular çalışmanın kavramsal çerçevesini ve metodolojisini İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın yaklaşımlarına daha çok yakınlaştırdığı için bir takım temel kavramlar ve beraberinde şekillenen tartışmalar bu perspektiften değerlendirilecektir.

Raymond Williams, 19. yüzyılla birlikte kültür sözcüğünün tanım ve kapsamının değişimine vurgu yaparken, sözcüğün sırasıyla aklın alışkanlığını, toplumda düşünsel gelişmenin genel durumunu, sanatların gövdesini ve maddi, manevi, düşünsel tüm yanlarıyla bütünlüklü bir yaşam tarzını imleyen bir kavram olarak kullanıldığını ifade eder (2017, s. 27-28). Williams'a göre kültür sözcüğünün gelişimi toplumsal, ekonomik, siyasal yaşama dair önemli ve süregelen pek çok tepkimenin bir kaydı olup kendi içinde, bu değişim ve dönüşümü anlamayı sağlayacak özel bir tür harita oluşturur (2017, s. 28). Williams için kültürün bütünlüklü bir yaşam tarzı anlamına gelmesi kavramı seçkin olmaktan uzaklaştırıp olağan ve daha demokratik bir zemine oturtmaya yardımcı olmaktadır. Özbek, Williams'ın kültür tanımını detaylandırırken, alışlageldiği üzere hâkim kültür anlayışının (merkezi pratikler, anlamlar ve değerler sistemi) statik değil sürekli, içine alan bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Hâkim sistem kendi dışında kalanı kendine katabilmek için sürekli yeniden üretmek durumunda kalır; bu da her toplumda hâkim pratikler, anlamlar ve değerler sistemine dâhil olmayan çok fazla karşıtlığın olduğu anlamına gelir (Özbek, 2000, s. 78). Toplumdaki karşıtlıkların elbette hâkim olanla uyumlanabileceği bir mecra olabileceği gibi onun karşısında konumlanabileceği bir durum da söz konusu olabilir. Bu noktada popüler kültür, sınırları muğlâk, rıza ve direnişi bir arada kendi bünyesine eklemleyebilen bir kavram olarak ortaya çıkar.

Raymond Williams popüler sözcüğünün 16. yüzyılla birlikte halkın kurduğu ya da desteklediği siyasal sistem anlamına gelmesiyle birlikte “aşağı”, “alt”, “yaygın” ya da “çok tutulan” anlamları taşıdığını ifade eder (2018, s. 285). Löwenthal, sanata karşı popüler kültür tartışmalarının kökenini modern kuşkuculuğun kurucusu Montaigne ve modern dinsel varoluşçuluğun öncüsü Pascal ile ilişkilendirir. Ona göre feodal toplumdan modern topluma geçişteki sancılı süreçte Montaigne, insanın artan toplumsal baskılara nasıl uyumlanabileceğiyle ilgilenirken, Pascal bireyin bu süreçte ruhunu nasıl koruyabileceği üzerine düşünmüştür (2017, s. 44). Montaigne yaşadığı dönemin ahlaki ve tinsel belirsizliklerinden doğan ruhsal huzursuzluğu gidermek için sanatların özellikle de edebi sanatların bir tür kaçışa sebep olmasını olumlu bulurken; Pascal, insanın eğlenceye ihtiyaç duymasına itiraz etmez. Bir başka ifadeyle bu kaçışı haklı bulur ama bu kaçışın insanı iç tefekkürden uzaklaştırdığını da yadsımaz (Löwenthal, 2017, s. 46-47). Sözcük, 19. yüzyılın sonlarında “çok beğenilen” ve değeri düşük yapıtları referans eden bir hal alır (Williams, 2018, s. 286). Böylelikle popüler kavramı, kültüre dair değişen anlamlar ve metinler içinde yayılarak popüler kültür kavramı içinde tanımlanır (Rowe, 1996, s. 22). Bir başka ifadeyle popüler kültür, halk tarafından beğenilen, “sanatsal” değeri düşük, eğlence odaklı, gündelik ve dünyevi dertlerden uzaklaşma ihtiyacını gidermeye yarayan eylemlerin tümüne referans olan bir kavram halini alır. Popüler kültür, 20. yüzyılın ortalarına kadar “yüksek” sanatın karşısında konumlandırılan “aşağı sanat” ya da kültür endüstrisince kitleler tarafından tüketilmek üzere piyasaya sürülen her türlü eğlence, boş zaman aktivitesi olarak “kitle kültürü” tanımlarıyla da olumsuz yaklaşımların odağı olur. Dwight Macdonald, ilk önce halk sanatı (*folk art*) ve yüksel kültür arasındaki ayrımın (halk ve aristokrasi arasındaki tercihler) net olduğunu; sonrasında ise siyaset sahnesi üzerinde gerçekleşen kitle patlamasının kitle kültürü ile yüksek kültür arasındaki ayrımı bulanıklaştırdığını; bunun da temel sebebinin yüksek kültürün kitle kültürünü görmezden gelen, seçkinci tavrı

olduğunu ifade eder (Macdonald, 2008, s. 41). Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'ın 1947'de kaleme aldıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde o günün şartlarında kültürün her şeye benzerlik bulaştırdığını, varolan tüm kitle iletişim araçlarının hep bir ağızdan söz birliği içinde tekel koşullarına hizmet ettiğini savunurlar (2010, s. 162-163). Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisi, kapitalist toplumların kültür üreticisi olarak kitlelere sahte ihtiyaçlar, seçimler ve yanlış bilinçlilik sunarken bireylerin özgürleşme imkânını engeller. Horkheimer, modern kitle kültürünün, sinema, radyo, popüler biyografiler ve romanlar aracılığıyla bayatlamış kültürel değerleri dolaşımda tuttuğunu iddia ederken (2016, s. 163); kitle kültürünün sunduğu araçlar ve kolaylıklar sayesinde bireysellik üzerindeki toplumsal baskıyı arttırdığına dikkat çeker (2016, s. 175). Ona göre, modern toplumun atomize edici işleyişi bireyin direnme imkânını sekteye uğrattığı gibi özellikle popüler biyografiler, sözde romantik roman ve filmler de bireysel kahramanlığın öne çıkarılmasında bu işleyişin bir tezahürüdür (Horkheimer, 2016, s. 175). Horkheimer'a göre kitlelerin putlaştırdığı bu insanlar (bireysel kahramanlar) kendi reklam kampanyalarının bir ürünü, kendi fotoğraflarının büyütülmüş formlarından başka bir şey değildir (2016, s. 176). Horkheimer için gerçek bireyler, kitle kültürünün şişirdiği bireyler değil, ele geçmemek, ezilmemek için direnenler, toplama kamplarının adsız kurbanları, kendi seslerini duyuramayanlardır (2016, s. 177). Leo Löwenthal, 1944 yılında çeşitli dergilerde yayımlanmış biyografileri incelediği bir çalışma yayımlar. Löwenthal, bireye dönük ilginin dergilerde yayımlanan biyografiler sayesinde bir tür kitlesel dedikodu halini aldığını iddia eder (2017, s. 169). Çalışmasında çeşitli dergilerde yayımlanan biyografilerin Birinci Dünya Savaşı öncesinde ağırlıklı olarak siyasi figürlerden oluştuğuna dikkat çeken Löwenthal, savaş sonrasında bu ibrenin eğlence alanından kişilere kaydığını belirtir (2017, s. 171). Löwenthal'e göre Birinci Dünya Savaşı öncesi yazılan biyografiler sıradan insan için hayatı dolaylı da olsa bir tür deneyimleme pratiği

sunarken, savaş sonrasında yazılan biyografiler sıradan insan için bir yönelim ve eğitim amacının uzağında, eğlence amaçlı, kitlelere düş satan/sunan bir hale gelmiştir (2017, s.176-178). Bu yüzden Löwenthal, geçmişin kahramanlarını konu alan biyografilere üretim idolleri, çalışmasının güncelliği içinde yer alanlara ise tüketim idolleri adını verir.

Meral Özbek, popüler kültüre farklı ekollerden gelen eleştirilerin aslında ortak bir paydada buluştuğuna dikkat çeker. Özbek’e göre popüler kültürü kitle kültürü olarak tanımlayan eleştirel yaklaşımlar, kitle kültürünün insanları güdüp yönetme niteliğinin, zevksizlikten ötürü insanları yozlaştırma kapasitesinin ve kitlelere yanlış bilinçlilik dayatma potansiyelini vurgular (2000, s. 83).

Öte yandan Walter Benjamin’in 1935/1936 yıllarında kaleme aldığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesi popüler kültürü anlamlandırma retoriğinde bir çatlak oluşturur. Benjamin için sanat yapıtının teknik imkânlarla yeniden üretilbilir olması onun şimdi ve burada’lığını, *aura*’sını doğrudan etkiler. Özgün yapıtın kopyası, yapıtın orjinalinin mekânsal ve uzamsal anlamda kat ve kat ötesine geçebilir, bu durum, yapıtın özel atmosferinin güç kaybına neden olabilir ama öte yandan kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtarıp onu daha demokratik olanaklara kavuşmasını sağlar (Benjamin, 2009, s. 54-59). Benjamin için örneğin Venüs heykelinin Yunanlılar için yarattığı bağlamla Orta Çağ din adamları için yarattığı bağlam farklı olabilir ama bu, Venüs heykelinin değerini değıştirmmez. Sanat eserinin çoğaltılabilir olması kitlelerin sanatla olan ilişkisini değıştirir. Picasso karşısında geri olan bir kitle Chaplin karşısında ilerici bir tutum sergileyebilir (Benjamin, 2009, s. 69-70). Kült anlamını yitiren sanat yapıtının teknik olanaklar aracılığıyla çoğaltılması ve daha geniş kitlelere ulaşması onu bir yanıyla seçkinci tahakkümden kurtardığı gibi, kitleler arasında dolaşıma sokmasıyla da yeni anlam pratiklerinin oluşmasına olanak

sağlar. Benjamin'in bu görüşleri popüler kültürün anlam ve içeriği hakkındaki olumsuz kanının sarsılmasına, üstüne yeniden düşünülmesine imkân vermiştir. Nitekim 1960'lara gelindiğinde popüler kültür, yüksek sanatın karşısında konumlandırılmaktan çok kendi içinde muhalif bir söylemi taşıyabilme imkânına sahip olup olmadığı tartışmalarının içinde değerlendirilen bir kavram olarak ele alınmaya başlanır.

Nicholas Garnham, İngiliz Kültürel Çalışmalarını, İngiliz işçi sınıfı ve popüler kültürünün, elit ve egemen kültür karşısında yeniden değer kazanması olarak tanımlarken bu çerçevenin önce Leavis'in mirasından yararlanarak Raymond Williams ve Richard Hoggart tarafından çizildiğini belirtir (1992/2008, s. 116). Garnham'a göre İngiliz Kültürel Çalışmaları odağına sadece işçi sınıfı ve popüler kültürü almaktan daha çok kültürel mücadeleyi, kapitalist toplumsal ilişkilerini işçi sınıfı lehine döndürmeyi hedefleyen muhalif ve politik bir harekettir. Garnham'a göre İngiliz Kültürel Çalışmaları, ideoloji kavramını, metin analizindeki gelişmelere bağlı olarak derinleştirmekle birlikte tahakküm ve bağımlılık (hegemonya) kavramlarını sadece sınıfla ilişkilendirmeyip toplumsal cinsiyet ve ırkı da kapsayacak şekilde genişletmiştir (2008, s. 117). Stuart Hall, İngiliz Kültürel Çalışmaları sayesinde elde edilen teorik kazançları; dil ve dilbilim metaforunun önemi, metin ve metinsellik unsurlarının anlamın kaynağı olabileceği gibi anlamı erteleyen ya da ondan uzaklaştıran bir şey olabilmesinin ortaya çıkışı, kültürel iktidarın ve bir iktidar ve düzenleme alanı olarak temsilin ve bir kimlik kaynağı olarak da sembolün kabul görmesi olarak sıralar (1992/2008a, s. 96). Hall, temsili, dili kullanarak anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir şekilde sunmaya çalışmak olarak açıklar (aktaran, Kirel, 2010a, s. 328). Hall'a göre kültür bir mücadele alanıdır ve tüm iktidar ilişkilerine rağmen bağımsız bir takım dinamiklere sahiptir; öyle ki içinde baskın ve tahakküm edici olan ile çekinik ya da baskı altında olan var olabilmek, bir diğerini bastırmak ya da görünür olmak olmak için mücadele eder (aktaran, Kirel, 2010a, s. 329). Hall, bir

mücadele alanı olarak kültürün, gelenek, dil, temsil ve teamüllerini kapsayan doğal bir zemin olduğunu söylerken popüler yaşamı şekillendirmek için sağduyunun çelişkilerini bünyesine kattığını belirtir (aktaran, Barker ve Jane, 1996/ 2016, s. 9). Böylece kültür paylaşılan toplumsal anlamların soruları ya da sorunlarıyla ilgilenerken, dünyayı çeşitli şekillerde anlamlandırma kapasitesine sahip bir hale gelir.

Hall'un 1981'de kaleme aldığı "Notes on Deconstructing the Popular" makalesi, üstünden kırk yılı aşkın bir süre geçmesine rağmen popüler kültürün tanımı, içeriği ve sınırlılıkları açısından hala güncelliğini koruyan görüş ve tespitler barındırır. Hall, popüler kültürü iki kutup arasında salınan bir diyalektik içinde değerlendirir: politik çerçeveleme ve direnme (*containment-resistance*) (1981/2008b, s. 65). Hall, ticari popüler kültürün, kültürel afyon (*cultural dopes*) etkisini göz ardı etmemekle birlikte özgün popüler kültürün de (*authentic popular culture*) varlığının yadsınamayacağını vurgular. Bu durum popüler kültürde her zaman stratejik durumların oluşmasına neden olan kültürel çatışmayı doğurur (Hall, 2008b, s. 67-68). Kültürel çatışmanın en çok gelenekten beslendiğini söyleyen Hall, birbirine zıt, birbirini kesen gelenekten doğan kültürel çatışmanın bir yerde yeni bir kültürel yankılanmaya ya da vurguya evrileceğini belirtir (2008b, s. 70). Kùltürler birbirinden ayrılmış yaşam biçimleri olarak değil, birbirlerini kesen çatışma şekilleri olarak değerlendirilmelidir. Hall için popüler kültür: kültür için ve aynı zamanda kültüre karşı bir çatışma alanı olup, direnme ve rızayı içinde barındıran; bir yanıyla hegemonyayı oluştururken diğer yanıyla temsil kapasitesiyle sosyalizm için bir alan olmamakla birlikte, içinde sosyalizmin de inşa olabileceği pratikler bütünüdür (Hall, 2008b, s. 71). Chris Barker ve Emma A. Jane, itaatin (*subordination*) sadece baskıdan (*coercion*) değil aynı zamanda rızadan da (*consent*) oluşabileceğini söyler (2016, s. 12). Bu anlamda kültürel çalışmalar, popüler kültürü rızanın alındığı ya da alınmadığı bir zemin olarak değerlendirirken iktidar ve rızanın gerilimli etkileşimini ideoloji ve hegemonya kavramları ile konuşlandırır

(Barker ve Jane, 2016, s. 12). Yazarlara göre ideoloji, belirli bir tarihsel kavrayış içinde, iktidarı sağlamak için, karanlıkta kalan bir takım unsurları göz ardı ederek evrensel gerçekler oluşturma çabasıdır (2016, s. 12). Hâkim görüşlerin ve egemen pratiklerin yapılması, sağlanması ve yeniden üretilmesi sürecini de hegemonya olarak tanımlayan yazarlar, hegemonyanın toplumsal otoritenin içinde yer alan güç odaklarınca kullanılan bir tür tarihsel blok işlevine sahip olabileceği gibi, alt grupların (*subordinate groups*) rızasını kazanmak için de kullanıldığını belirtir (Barker ve Jane, 2016, s. 12-13). Kültürün kapsayıcı tanımı içinde popüler kültürün egemenler açısından rıza üreten, alt gruplar ya da muhalif olanlar açısından ise direnmeye uygun yapısı hegemonya ile karşıt hegemonyanın yüz yüze geldiği; kimi zaman direnişin kimi zaman müzakerenin kimi zamansa zıt anlamların üretildiği bir zemin haline gelir.

Stephen Heath ve Gillian Skirrow'un Raymond Williams'la 1984 Nisan ayında "Kitle Kültürü" konulu konferansta yaptıkları söyleşide, Williams'ın popüler sözcüğünün anlamının genişlemesine dair tanımı önemlidir. Williams'a göre günümüzde popüler sözcüğü bir anlamıyla iktidara, hükümete, politik olarak muhalif olan halk kitlesi anlamına gelirken, diğer anlamıyla eski hayat tarzı içinde hiçbir zaman kültür olarak adlandırılmayan, içine günlük konuşma ve alışverişin hareketli dünyasını da katan bütün bir yelpazedir (Heat ve Skirrow, 2016, s. 29). Williams, günümüzde yaşayan, direnen ve gelişen iki çeşit popüler kültür olduğundan bahseder: hafızayla ilgili popüler kültür ki burada kastedilen popüler tarihi yeniden canlandırmaktır, diğeryse dedikodu ve şakalardan beslenen gündelik hayatın popüler kültürüdür (Heat ve Skirrow, 2016, s. 30). Williams, popüler tarihle canlandırılmaya çalışılan popüler hafızanın insanlar için bugünle bağlantılı bir geçmiş görememelerini, aksine günümüze bağlanamayan bir geçmiş gördüklerini - örneğin "Tanrım! O yıllarda ne korkunç kıyafetler giyiyormuşuz" gibi- iddia ederken; gündelik hayatın popüler kültürüne dair ise daha temkinli bir bakış geliştirerek insanların başına gelenlere dair bazen dedikodu bazense âli bir merak

geliştirebildiklerini savunur (2016, s. 31-32). Williams’a göre popüler kültürün politik olanla bağı, halkın popüler dünyanın bir şekilde kaybolup gitmiş geçmişle yeni baştan inşa edebilecek bir özü olduğuna dair inancıdır (Heath ve Skirrow, 2016, s. 36). Öte yandan Williams, bu özün tarih tarafından değiştirildiğine, malzeme açısından olmasa da yapılma biçimi açısından mutlaka içinde bulunan zamanla ilgili olduğuna dikkat çeker. Bir başka ifadeyle halkın özlemini duyduğu geçmişe dair öz, bugünün zamanıyla popüler kültür içinde yeniden inşa edilir. Bu da içinde bir takım hileli yönlendirmeleri barındırma ihtimalini elinde tutar denilebilir.

Lawrence Grossberg’e göre kültürel çalışmalar, iktidarın var olan yapılarındaki değişimi, mücadeleyi ve yeniden üretimi ortaya koymak için toplumsal oluşumlara ve gündelik yaşama dâhil olmuş, onun bir parçası haline gelmiş ya da ona sızmış olan kültürel pratiklerin tamamının tanımlanması ve anlaşılmasıdır (2010, s. 8). Kültürel çalışmalar, belli yapı ve baskılar tarafından gündelik yaşamın düzenlenmesine kültürel, ekonomik, politik ve toplumsal açılardan bakarken, insanların tüm bunlar karşısında ürettiği anlam setleriyle de ilgilenir. Böylece sadece iktidar yapılarını anlamaya çalışmakla kalmaz, değişim, direnç, mücadele ve hayatta kalma olasılıklarına da yakından bakar (Grossberg, 2010, s. 8-9). Kültürel çalışmalar, kültürün anlamının genişlemesiyle², kültürü, yüksek – alçak kültür tartışmasının ötesine taşıyıp popüler kültürün de sadece kitle kültürü ile konumlandırılmamasının önünü açıp, popüler kültür kavramının daha demokratik tartışılmasına, muhalif anlamlar taşıyabileceğine dikkat çekmiştir. Şemsiyesinin altına gündelik yaşam, öznellik, kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını da katmasıyla (Barker ve Jane, 2016, s. 14) farklı çalışmalara kılavuz bir

² Williams’a göre kültür, bütün bir yaşam tarzıdır (Barker & Jane, 2016, s. 46). Williams’ın “kitle” sözcüğünden anladığı ayaktakımı değil, çalışan, alt ve orta sınıftır (Williams, 2017, s. 452). Dolayısıyla kültür, toplumun çoğunluğuna karşılık gelen çalışan, üreten orta ve alt sınıfa ait insanların yaşamlarına dair her türlü şeydir. .

rol üstlenerek, başka kavramların kültür çemberi³ döngüsünden nasıl etkilendiğine de ışık tutar. Bu anlamda kendini sürekli güncel tutan biyografi, bireysel anlatı türü olarak kültürün bir parçası olmakla birlikte popüler kültürün evrimi içinde kimi zaman kitle kültürüne hizmet eden “tüketim idollerini” temsil etmiş, kimi zaman da ele aldığı ve gündeme taşıdığı öznelerle popüler kültür içinde muhalif direnme pratiklerine katkı sağlamıştır.

Michael Ryan ve Douglas Kellner’a göre filmler toplumsal hayatın söylemlerini bir anlamda kodlayarak sinemasal anlatılar şeklinde aktarırlarken; filmler, sinemanın dışında yer alan gerçekliği yansıtmaktan ziyade farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler; böylece sinema toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller içinde yer alır (2010, s. 35). Umut Tümay Arslan, toplumsal imgelem ile popüler kültür arasındaki bağın, filmlerle kurulmak istendiğinde filmlerin içine düşülmesi gerektiğini savunur (2005, s. 20). Ona göre filmin içine düşmek, filmi temsil, ideoloji ve öznenin kesiştiği ya da eklemlendikleri bir yer olarak düşünüp, ele almak anlamına gelirken, filmin ortaya çıkardığı ideolojik-söylemsel bağlamın yarıklarını, sızıntılarını görünür kılmak biçiminde değerlendirilir (Aslan, 2005, s. 20). Popüler kültürle sinema arasındaki ilişkinin teğellendiği en önemli yer film türleridir. Serpil Kirel, popüler sinemayı içinde tür filmleriyle birlikte düşündüğümüz, bunun yanında seyircisinin de beğeni ve zevkine göre şekillenen, gişe gelirini önemseyen bir üretim alanı olarak tanımlar (2010b, s. 247). Kirel, popüler sinemanın film üretme mantığıyla şekillenen tür filmlerinin bileşenleri arasında seyircinin arzu, beklenti ve kaygılarının da olduğunu söyler (2010b, s. 248). Bu bileşenler, yaşanan tarihsel, toplumsal ve politik koşullarla doğrudan ilintili olabildiği gibi filmlerde içlerindeki örtük ya da açık anlamlandırmalarla bir temsil inşa ederler. Sonuçta, anlamlandırma “gerçekte öğelerin,

³ Kültür çemberi (*circuit of culture*) Stuart Hall ve çalışma arkadaşları tarafından ortaya konan bir şema olup üretilen ve gömülü olabilen kültürel anlamın bu kültür çemberinin çevresinde üretimden tüketime kimlik, temsil ve düzenleme döngüsünde nasıl eklemlenebildiğine bakar (Barker & Jane, 2018, s. 69).

öteki öğelerle olan ilişkilerinde anlam kazandığı, keyfi bir farklılıklar sistemi” olması ön kabülüyle temsille eklemlendiğinde, her zaman eksik ve yeniden anlamlandırmaya açık hale gelir (Arslan, 2005, s. 16-17). Böylece filmleri toplumsal gerçekliği kodlayan/şifreleyen metinler olarak değerlendirebilmenin ve topluma dair çıkarımlar yapabilmenin bir parçası olarak görmenin önü de açılmış olur.

Kırel, popüler filmlerin özellikle yıldız olgusuna yaslanarak muhafazakâr kodlar oluşturabilen, rıza üreten, sistemin devamlılığı için gerekli kültürel ve toplumsal zemini yaratabilen yapılarına dikkat çeker. Kırel’e göre, popüler sinema ve temsil ilişkisinde temsilin masum bir düzenleme olmadığı, bu anlamda dönem, tür ve belli bir üretim mantığına sahip filmlerin yan yana getirilirken bir takım temsil politikalarının da sorgulanması gerekmektedir (2010a, s. 341-344).

Steve Neale popüler sinemanın başlangıcından bugüne sıklıkla repertuarında yer verdiği biyografik filmleri (*biopics*) yaşayan ya da geçmişte yaşamış tarihsel bir kişinin hayatını anlatan filmler olarak tanımlar (2000, s. 60). Biyografik filmlerde merkezde biyografik öznenin hayatı onun kişiliği, bakış açısı ve psikolojisi çerçevesinde anlatılır (Vidal, 2014, s. 3). Bu durum, biyografik öznenin, biyografik film çerçevesinde anlatılan hayatına dair gerçeklerin sinemasal kurgu dâhilinde anlatımı olup bir diğer ifadeyle biyografik hakikatin kurulması anlamına gelir. Biyografik filmlerin, tür filmleri kategorisinde doğrudan yer almadığı görülür. Genelde tarihi film kategorisi içinde konumlandırılan biyografik filmler, diğer türlerle de birlikte anılır. Örneğin bir film aynı anda hem müzikal hem de biyografi olabilir. Dennis Bingham, bu durumu melezleşme eğilimi olarak isimlendirir (2013, s. 247). Türün ilk örneklerinin verildiği Hollywood stüdyo döneminden bugüne kadar olan süreçte çeşitli film akademisyenleri, eleştirmenler ve yönetmenler tarafından biyografik film türü “sıkıcı, sıradan, sahte” tanımlanmış, “gerçeği saptıran”, “tarihi hasara yol açan”, “kaçış eğlencesi”, “uydurma”

gibi yaftalamalarla karşı karşıya kalmıştır (Bingham, 2010, s. 11). Bingham, biyografik film türünü, film türleri içinde en çok “çamur atılan” tür olarak yorumlarken, türün sahip olduğu pejoratif konumu yönetmen ve eleştirmen tavrı ile ilişkilendirir. Ona göre yönetmenler biyografik film yapmalarına rağmen özellikle yaptıkları filmi bu türle etiketlemek istememesi ve eleştirmenlerin “kolaylıkla” eleştirdiği bir tür olması, biyografik filmlere karşı olumsuz tavır üretir (2010, s. 12-13). Biyografik filmlerin, tür analizinden uzak değerlendirilmesi, bu filmlerin diğer tür filmlerinin sahip olduğu, belirleyici uylarımlardan yoksunmuş gibi görünmesi olarak açıklanabilir. Çoğu biyografik filmde, biyografik öznenin hayatıyla ilişkili olarak öykü ve söylemin farklı olması türün uylarımlarının belirlenmesinde muğlaklık yaratır. Öte yandan, Delphine Letort ve Joanny Moulin’e göre biyografik filmlerdeki anlatılar genelde kahramanlaştırma (*hero-worship*), sıfırdan elde edilen başarı hikâyeleri (*Horatio Alger myth*) ya da yoksulluktan zenginliğe (*rags-to-riches story*) uzanan öykülerden meydana gelirken hikâyeleştirme (*fictionalization*) ve dönemselleştirme (*periodization*) önemli bir yer tutar (Letort ve Moulin, 2018, s. 609). Burada hikâyeleştirmeden kasıt gerçeğe dayalı olayların hikâye unsurlarıyla ele alınmasıdır. Diğer film türlerinin tersine, biyografik filmler, gerçek bir bireyin hayatını sinema perdesinde karaktere dönüştürebilme potansiyeline sahiptir. Bir diğer unsur olan dönemselleştirme ise biyografik öznenin hayatını kronolojik olarak (çocukluk-geçlik-olgunluk... vb) ele almak olabileceği gibi sadece hayatının bir bölümüne de odaklanmak olabilir (Letort ve Moulin, 2018, s. 609). Burada önemli olan filmin dramatik zamanının filmin fiziki zamanıyla uyumlu olmasıdır.

Geçmişten bugüne Türk sinemasında yapılan biyografik filmlerle ilgili ilk göze çarpan bulgular, bu film türünün Türk sinemasında her daim kendine yer bulduğu, biyografik özne çeşitliliğinin yanı sıra bazı biyografik öznelere ilgili birden çok film yapıldığı ve karakterlerin genelde erkek olduğudur. Ağâh Özgüç, yerli sinemadaki biyografik

filmlerin bazılarının ele aldığı biyografik özneyi doğumundan ölümüne, bazılarının ise sadece hayatlarının bir dönemine odaklanan filmler olduğunu söylerken; bu filmlerdeki özel hayata dair bir takım detaylardan ya da biyografik özneye dair filmsel anlatı içinde inşa edilen bakıştan dolayı biyografik filmlerin çoğu zaman toplumsal tartışmalara neden olduğunu söyler (Özgüç, 2005, s. 287). Öte yandan Özgüç, biyografik filmlerin anlatısının biyografik özneyi merkeze almadan sadece bir olay üzerinden olabileceğini de iddia eder (2005, s. 288). Başka bir ifadeyle kişinin hayatındaki önemli *moment*'lerden çok onun hayatıyla özdeşmiş tarihi bir olayın (savaş, buluş, icat... vb) filmin odağında olması filmi biyografik olmaktan çıkarır. Bu bakış açısı biyografik filmleri özellikle tarihi filmlerden ayırmayı da zorlaştırır çünkü Özgüç'e göre biyografik film olarak kabul edilen *Barbaros Hayrettin Paşa* (Baha Gelenbevi, 1951) filmi Barbaros Hayrettin Paşa'nın hayatından çok Preveze Deniz Zaferi'ni anlatır. Aynı şekilde *Vatan ve Namık Kemal* (Talat Artemel, Sami Ayanoglu & Cahide Sonku, 1951)⁴ filmi Namık Kemal'in ünlü eseri *Vatan Yahut Silistre*'den esinlenen bir roman uyarlaması olup yaşam öyküsünden çok Namık Kemal'in sürgün yıllarını anlatır. *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan* (Hayri Egeli, 1951) filmi Çaldıran Seferi'ni konu edinmiştir (2005, s. 287). Biyografik film türü üzerine yapılan çalışmalar, bu türü, tarihi filmlerden ayırabilmek için biyografik filmlerde merkeze, biyografik öznenin konulması gerektiğini, kronolojik öykü anlatımının sinema filmi içinde niteliksel ve niceliksel bir takım aksamalara neden olmaması için bazı ayrıntıların dışarıda kalmasını onaylamasına rağmen yaşam öyküsünün bütünlüğünden çıkılmaması gerektiğini savunur (Custen, 1999 ve Bingham, 2010). Bu perspektiften değerlendirildiğinde Türk sinemasında 1950'lere kadar yapılan, genelde tarihsel kişilerin isimleriyle adlandırılan filmlerin biyografik film niteliği taşımadığı görülmüştür. Bu filmlerin merkezinde olan biyografik öznelere değil, onlarla özdeş, tarihi *moment*'ler ya da kahramanlık

⁴ Aynı filmin aynı adla 1969 yılında Duygu Sağiroğlu tarafından yeniden çekimi mevcuttur.

anlatılarıdır. Biyografik öznenin merkeze yerleştirilerek, içinde bulunduğu toplumsal, ekonomik ve politik gerçeklerle birlikte yaşam öyküsünün anlatıldığı böylece belli bir biyografik hakikatin kurulmaya çalışıldığı ilk yerli örneğin Faruk Kenç'in 1950 yılında çektiği *Çakırcalı Mehmet Efe* filmi olduğu belirlenmiştir. Film, Osmanlı'nın son dönemlerinde Aydın civarında yaşamış, halk tarafından kahraman olarak kabul edilmiş, Milli Mücadeleye destek vermiş Çakırcalı Mehmet'in hayat hikâyesini ve trajik olarak öldürülmesini konu alır. İkinci olarak dikkat çeken film ise yönetmenliğini Metin Erksan'ın yaptığı 1952 tarihli *Karanlık Dünya*'dır. Film, Âşık Veysel'in hayatını çocukluğundan 1950'li yıllara kadar anlatır. Özgüç, filmin gerçekçi bir yaşam öyküsü anlatma girişimini o güne dek hazırlanmış en iyi biyografik film olması şeklinde tanımlar (2005, s. 288).

Senem Duruel Erkılıç, biyografik filmleri, belli başlı bir tür olarak değerlendirmek yerine tarihsel anlatı kipleri içinde konumlandırırken, bu kiplerin içinde de en sorunlusu olduğunu iddia eder. Duruel Erkılıç'a göre iyi bir biyografik filmde öncelikle amaçlanan biyografik öznenin doğruluk ve gerçeklikle sinemaya aktarılmasıdır ama asıl mesele biyografik öznenin hangi perspektiften kurgulanarak beyaz perdede hayat bulacağıdır (2014, s. 134). Buna ek olarak biyografik filmlerde oyuncunun canlandıracağı karaktere doğal yolla benzemesi ya da makyaj yoluyla benzetilmesi, oyuncunun, biyografik öznenin jest ve mimiklerini oyuncululuğunun içine katması en belirgin seyirci talebi olarak ortaya çıkar (2014, s. 134-135). Bir başka "sorunlu" durum ise biyografik filmlerin yapım, gösterim ve dağıtım aşamasında yaşanan hukuksal durumlardır. Bu tarz engellerle karşılaşmamak için filmlerin yapım aşamasında, filme konu olacak tarihi kişinin hayatta olan yakınlarından ya da yasal varislerinden bir takım özel izinler alınması gerekebilir (Duruel Erkılıç, 2014, s. 135). Türkiye özelinde düşünüldüğünde kültürel ve toplumsal *moment*'ler üzerine eleştirel bir bakış sergilemenin her zaman mümkün olamayışı, topluma mal olmuş kişilerle ilgili tabusal yaklaşımlar, bazı kamusal

kişilere yönelik kutsallaştırılmış bakış, biyografik film türüne karşı film sektörünün de mesafeli ve tutuk olmasını beraberinde getirmiştir. Özgüç'e göre biyografik filmler Türk sinemasında bağımsız değildir (2005, s. 290). Özgüç'ün tespiti, bu çalışmanın akademik bağlamda hem merak hem de sorunsal zeminini oluşturur. Biyografik filmler, ilk bakışta popüler film yelpazesinin arasında, başka türlerle birlikte etiketlenerek popüler sinemanın içinde yer alan filmler gibi görünür. Öte yandan bu filmler, ele aldıkları biyografik özne aracılığıyla üretildikleri dönemin kültürel ve siyasi konjoktürüyle kimi zaman uyumlu kimi zamansa muhalif bir duruş sergilerler. Yeniden inşa edilen biyografik özne aracılığıyla ortaya iki şey çıkar. Biyografik öznenin hayatının hikâyeleştirilmesi ve dönemselleştirilmesi ile toplumsal *moment*'ler merkeze alınarak geçmiş ve bugün arasında bir bağ kurulmaya çalışılır. Bu bağ, popüler kültür bağlamında rıza ürettiği gibi mücadeleci de olabilir.

Bu çalışma süresince özellikle 1950-2000 yılları arasında Türk sinemasında neredeyse çok az biyografik film örneğine rastlanmış olup bunların içerisinde de türün temel özellikleriyle uyumlu, nitelikli filmlerin sayıca azlığı dikkat çekmiştir. Türk sinemasında biyografik filmlerin hem nitelik hem nicelik bakımından yükselişe geçişi 2010 ve sonrasını işaret eder. Türk sinemasında biyografik film türünün hem sektör hem seyirci hem de film çalışmaları açısından ivme kazanması *Ayla* (Can Ulkay, 2017) filmiyle olmuştur demek yanlış olmaz. *Ayla* filminin gördüğü büyük ilgi ve elde ettiği gişe başarısının ardından sırasıyla *Müslüm* (Hakan Kırvavaç/Ketche & Can Ulkay, 2017), *Cep Herkülü* (Özer Feyzioğlu, 2019) ve *Bergen* (Caner Alper & Mehmet Binay, 2021) türün diğer önemli, başarılı örnekleri arasında yer alır. Öte yandan özellikle son on yılda müzisyen ya da şarkıcıların hayatını konu alan biyografik filmlere Türk sinemasında daha fazla yer verildiği görülmüştür. Bu çalışma kapsamında Türk sinemasında biyografik film türünün özelliklerini taşıyan 64 kurmaca film tespit edilmiştir. Ele aldıkları biyografik özneler açısından 13 film şarkıcı ve müzisyenleri,

sekiz film dini kişileri, yedi film halk ozanlarını, altı film yazar ve şairleri, altı film siyasi ve bürokratları, beş film Atatürk'ü, beş film sporcuları, üç film efeleri konu almıştır. Bunlara ek olarak İki filmin askerleri, birer filmin de doktor, tiyatrocu, ajan, çevre aktivisti ve Osmanlı kadın sultanını anlattığı görülmüştür. Dört film ise sıradan, tanınmamış gerçek kişilerin hayatlarının beyaz perdeye aktarılmasıdır. Bu dağılım, Türk sinemasında biyografik filmlerin konu edindikleri biyografik özneler açısından çeşitlilik göstererek türün kendi içinde de farklı alt türlere ayrıldığını, bunların içinde de müzisyen/ şarkıcı biyografik filmlerin daha fazla üretildiği görülmektedir.

Biyografik filmlerin başta Hollywood olmak üzere dünya sinemasında da özellikle 1990'lardan itibaren sayıca arttığı gözlemlenmektedir. Bingham'ın yeniden uyanış diye tanımladığı 1990 ve sonrasında türün temel özellikleriyle uyumlu, özgün, kendi anlatısal, biçimsel ve söylemsel özelliklerini daha fazla ortaya koyabilmiş başarılı örneklerle rastlanır. Bingham, sadece Hollywood bağlamında bile düşünüldüğünde 1990 ile 2000 yılları arasında 61 biyografik filmin gösterime girdiğini ve bunlardan sadece dördünün⁵ yüksek ticari başarı kazandığını ifade ederken 2000-2010 arasında biyografik film üretiminin neredeyse üç katına çıktığını ve birçoğunun da büyük gişe başarısı elde ettiğini belirtir (2013, s. 251-253). Popüler türlerin, ulusal sinemanın bütünleyenlerinden biri olduğu ön kabulüyle düşünüldüğünde içinde barındırdıkları kültürel öğeler sayesinde yerel ile evrensel olan arasında bir köprü oluşturabilecekleri de göz ardı edilmemelidir (Kırel, 2010a, s. 249). Örneğin, Fransızların sembol isimlerinden Edith Piaf'ın hayatını her yönüyle ele alan *Kaldırım Serçesi (La Vie en Rose, Oliver Dahab, 2007)* filmi, bir yanıyla iyi bir biyografik film olmakla birlikte diğer yanıyla Fransız kültürünün uluslararası arenada tanınırlığına katkı sağlamıştır denebilir (Bingham, 2013, s. 252). Literatürde *musical biopics* ya da *music biopics*

⁵ *Schindler'in Listesi (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993)*, *Patch Adams (Tom Shadyac, 1998)*, *Unutulmaz Titanlar (Remember the Titans, Boaz Yakin, 2000)* ve *Tatlı Bela (Erin Brockovich, Steven Soderberg, 2000)* filmleridir (Bingham, 2013, s. 252).

(Marshall ve Kongsgaard, 2012) adıyla geçen müzisyen/ şarkıcıların hayatını konu alan filmlerin de yine 2000 yılı ve sonrası arttığı görülmüştür.⁶ Başta Hollywood olmak üzere Batı dünyasındaki biyografik filmlere olan merak, biyografi yazınının kültür ve edebiyat dünyasındaki yolculuğundan elbette bağımsız düşünülemez. Batı edebiyatının 19. yüzyılda özellikle de roman sanatında bireyselleşme temalarına olan ilgisi, 20. yüzyıla gelindiğinde devam etmiş, bu ilgiye tarih kavrayışına getirilen yeni yaklaşımlar da eklenmiştir. Günümüzde ise varolan siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümler hakikat sonrası (*post truth*) çağda bireysel anlam arayışını işaret etmekte, sinemadaki biyografik filmlerin niceliksel çokluğu da bu perspektifte değerlendirilme ihtimalini akla getirebilmektedir. Türkiye özelinde düşünüldüğünde ise özellikle edebiyat ve sinemada bireyselleşme temalarının 1980 ve sonrasına denk geldiği akılda tutulursa, biyografik filmlere özgü refleksin de bu dönemden sonra sinemada daha sık temsil edildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Batı’da olanın burada yapılmaya çalışılması da başka bir unsur olarak düşünülebilir. Biyografik filmlere karşı artan ilginin bir ögesinin de nostalji olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Geçmişe duyulan duygusal özlem diye tanımlanabilecek nostalji duygusu filmler aracılığıyla bireysel deneyimlenebilecek bir duygu durumu yaratmakla birlikte Hall’un işaret ettiği gibi popüler olanın politik olması söylemi bağlamında ele alındığında farklı bir değerlendirmenin içinde yer alır. Sinan Alper ve D. Rojda Tasman, kolektif nostaljinin bir türü olarak ulusal nostaljiyi işaret ederler. Yazarlara göre Türk milliyetçiliği ulusal nostalji fenomeniyle ilgili bir öge olup geçmişin idealleştirilerek yüceltilmesi mitini taşır (2019, s. 61). Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde özellikle 2002 ve sonrası üretilen biyografik filmlerdeki milliyetçi tonun yüksekliği, biyografik öznenin Türk

⁶ *Pianist* (The Pianist, Roman Polanski, 2002), *Ray* (Taylor Hackford, 2004), *Walk the Line* (James Mangold, 2005), *Beni Orada Arama* (I’m not There, Todd Haynes, 2007) ve *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer & Dexter Fletcher, 2018) ilk akla gelen örnekler olarak sayılabilir.

milliyetçiliğiyle birlikte mitleştirilerek anlatının merkezine yerleştirildiği görülür.⁷ Mitleştirme, kişilerin arzu, değer ve algıları tarafından yönlendirilen davranış ve tutumların oluşturulması süreci olarak değerlendirilirken mitin hikâyesini “ambalajlayan” kültür endüstrileri ve medya tarafından şekillendirilir (aktaran, Şeşen, 2016, s. 100). Şeşen’e göre mitleştirme, mit yaratmak abartılı öğelerle süslenmiş, kutsallaştırılmış öykü anlatmaktır. Şeşen, medyanın kişileri mitleştirirken gerçekliğini bozduğunu söyler (2016, s. 100-101). Bu durum mitleştirilmek istenen kişiye dair bir takım gerçeklerin gizlenmesine, manipule edilmesine, bazı özelliklerinin daha çok parlatılmasına, öte yandan bazı özelliklerinin de bilinçli olarak su yüzüne çıkarılmamasına neden olur. Mitleştirmenin sahip olduğu bu itki muhafazakâr kodların kendiliğinden oluşmasına katkı sağlarken, eleştirel bir bakışın da önüne perde çeker. Çalışmanın sınırları dâhilinde ele alınan biyografik filmlerin çoğunda biyografik öznelerin mitleştirildiği görülmüştür. Bu kavrayışın sonucu olarak da anlatıların eleştirel bir perspektiften çok muhafazakâr bir söylemle anlatıyı inşa ettiği ortaya çıkmıştır.

Öte yandan son dönem yapılan biyografik filmlerin çoğunluğunun müzisyen/ şarkıcı hayatlarına odaklanması ve hatta Türk sinemasında kurmaca biyografik filmler kapsamında en çok ele alınan biyografik öznelerin şarkıcı ve müzisyenler olması dikkat çekici bir olgudur. Bu durumu, Yeşilçam geleneğinin “kılık değiştirerek” günümüzde devam ettiği şeklinde yorumlamak mümkündür. Nilgün Abisel, sinemayı popüler bir kültür biçimi olarak ifade ederken kurmaca anlatı olarak popüler filmlerin yaşamsal ilişkileri, çelişki ve çatışmaları nasıl temsil ettiklerini önemsediğini söyler (2005, s. 135). Ona göre geçmişten günümüze kültürel yaşamın temel taşlarını oluşturan anlatılar “gerçek işte burada temsil edildiği gibidir” kanısını yaratan ve dolaşıma sokan, ideolojik bir araçtır. Dolayısıyla popüler filmsel anlatılar da toplumsal etkileşimdeki sınıf,

⁷ *Ayla* (Can Ulkay, 2017), *Hürkuş: Göklerdeki Kahraman* (Kudret Sabancı, 2018) ve *Cep Herkülü* (Özer Feyzioğlu, 2019) ilk akla gelen örneklerdir.

toplumsal cinsiyet ve ırk tartışmalarını çoğu zaman perdeleyerek kendilerinde bir bakış açısı oluşturmaya çalıştıkları için ideolojiktir (Abisel, 2005, s. 135-136). Popüler filmler, sorgulamaktan çok, doğallaştırmayı ve kabullenışı önerir. Abisel, Türk sinemasının en üretken ve ikonik dönemi olarak adlandırılan 1960'larla 1970'leri kapsayan Yeşilçam popüler filmlerinin başlıca temel özelliklerini belirlerken filmlerin öykü ve söylem açısından klasik bir anlatıyı tercih etmesini, melodram geleneğinden faydalanmasını, tematik anlamda kaderin kaçınılmazlığı ile birlikte geleneksel-modern gerilimi, toplumsal cinsiyet açısından kadınların fedakâr, dürüst ve sadık kodlarla; erkeklerin ise çalışkan, mücadeleci ve başka erkeklerle olan (baba, ağabey, yakın arkadaş... vb) çatışmalı iktisat bağlamında temsil edildiğini söyler (2005, s. 207-215). Bu bağlamda Türk sinemasındaki kurmaca biyografik filmlerde ve özellikle müzisyen ve şarkıcıların hayat hikâyelerinde Yeşilçam popüler filmlerinin öykü ve söylem açısından iz düşümlerine sıklıkla rastlandığı görülmüştür.

Türk sinemasında kurmaca biyografik filmler, yakın zamana kadar film çalışmalarında tarihi ya da dram filmlerinin gölgesi altında kalmıştır. Çalışmanın öncelikli iddiası Türk sinemasında 1950'lerden bugüne, varlığını doğrudan ya da dolaylı çeşitli türlerle yan yana gelerek melez bir biçimde sürdüren kurmaca biyografik filmlerin farklı film türlerinden kendi bünyesine sirayet eden uyuşmalarla birlikte başlı başına bir film türü olarak anlatısal ve biçimsel özelliklerini ortaya koymaktır. Her bir biyografik öznenin yaşadığı tarihsel ve kültürel dönemin farklı oluşu bir başka ifadeyle biricikliği filmsel anlatılardaki benzerlikleri tür uyuşmaları (*genre conventions*) bağlamında değerlendirmeye kimi zaman imkân vermese de Özgür Yaren'in de ifade ettiği üzere motif (*trope*) olarak değerlendirilebilecek bir takım yinlemeler film türüne dair belli başlı anlatı stratejilerinin oluşmasına katkı sağlar (2008, s. 15). İncelenen biyografik filmlerde ortaya çıkan başlıca anlatısal yinlemelerin çocukluk travması, hastalık ve/veya sakatlık ve yoksulluk olduğu görülmüştür. Çalışma, elde edilen bulguların

ışında film türleri taksonomisinde (sınıflandırmasında) biyografik filmlerin de kendilerine has anlatısal ve biçimsel özellikleri doğrultusunda ayrı bir tür olarak değerlendirilmesini önermektedir. Böylece bu türe dair bir takım muğlâk tanımların netleşmesi ve türün film çalışmaları bağlamında daha yetkin bir konuma gelmesine katkı sağlamak hedeflenmiştir.

Çalışmada, 1950’ler başlangıç olarak kabul edilirken yapılan literatür taraması sonucu elde edilen veriler doğrultusunda 1950’lerden önce adında ya da anlatısında tarihi kişiler geçen filmler olsa da bu filmlerin kişilerin hayatlarından ziyade tarihi olayları anlatmış olduğu görülmüştür. Sinemamızda tarihi kişilerin gerçek yaşam öyküleri, bizzat kendi isimleriyle, 1950’lerle birlikte ele alındığı için biyografik film türünün başlangıcı olarak da bu tarih kabul edilmiştir. Bu aşamadan sonra, biyografik filmlerin günümüze kadar olan gelişimi, değişimi ve dönüşümü bir yandan türün özellikleriyle diğer yandan da bu filmlere konu olan hayat hikâyelerinin üretildikleri zamanın toplumsal, kültürel ve siyasi atmosferiyle olan ilişkisi, popüler kültürün anlamlandırma pratikleriyle birlikte ele alınmaya çalışılmıştır. Filmler aracılığıyla üretilen biyografik hakikatın popüler kültür kavramı içinde bir direniş mi yoksa bir tahakküm mü oluşturduğuna bakılırken aynı zamanda bu filmler aracılığıyla inşa edilmek istenen Türkiye pathosu da ortaya konmak istenmiştir.

Biyografik filmlerin temel türsel özelliklerini belirlerken bu alanda öncü iki kaynak temel alınmıştır. Bunlar: George F. Custen’ın 1992’de kaleme aldığı *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History* ile Dennis Bingham’ın 2010’da yazdığı *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic As Contemporary Film Genre* isimli yapıtlarıdır. Çalışmada, türün anlatısal ve biçimsel özellikleri belirlenerek bu özelliklerin Türk sinemasındaki biyografik filmlere nasıl adapte edildiği ve/veya aktarıldığı belirlenmiştir. Bu bulgular ışında sinema tarihçisi Agâh Özgüç’ün *Türlerle Türk*

Sineması ve Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü (1914-2012) kitapları taranarak Türk sinemasında üretilen biyografik filmlerin listesi çıkarılmış, 2012-2023 yılları arasında yapılan filmlere ise *Türkiye BoxOffice* verileri ve *Altyazı Sinema Dergisi* incelenerek ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu inceleme sonucunda biyografik film türü tanım ve özelliklerine uygun kurmaca 58 tane sinema filmi tespit edilmiştir. Filmler seçilirken çalışmanın çerçevesi dâhilinde bir takım sınırlılıklar da göz önünde tutularak, sinema filmi formatından farklı, teknik ve anlatı bakımından ayrı bir yerde duran televizyon için üretilen biyografik filmler, biyografik belgeseller ve otobiyografik filmler çalışma kapsamının dışında bırakılmıştır.⁸

Çalışmanın yöntemini tür analizi oluşturmaktadır. Andrew Tudor, tür analizini anlatı ve biçimsel öğeler olarak ikiye ayırır (2018, s. 46). Tudor'un anlatıdan kastı, hikâyenin anlatılış şekliyle biçimsel öğelerini ikonografi ve atmosfer olarak ikiye ayırır. İkonografinin içine kostüm, dekor, sahneleme ve yıldız oyuncu unsurlarını koyarken; atmosferi oluşturan unsurlar ışık, müzik ve sinematografidir (Tudor, 2018, s. 47). Daniel Chandler, Tudor'un analiz şemasını biraz daha detaylandırır. Ona göre bir türün ayırt edici metinsel özelliklerini anlatı, karakterizasyon, belli başlı temalar, mekân, ikonografi ve film teknikleri belirler (2018, s. 46). Chandler için anlatı, olay örgüleri, yapılar, sekanslar, çatışma ve çözümleri içerirken; karakterizasyon, roller, kişisel özellikler, davranışlar bütünü olarak değerlendirilir. Belli başlı temalar: toplumsal, kültürel, psikolojik, politik, cinsel ve ahlaki bakımdan tekrar eden anlam örüntülerini kapsarken, coğrafya ve tarih mekânla ilişkilendirilir. İkonografi, aslında anlatı, karakterizasyon, tema ve mekânın yankılanmasını sağlayan dekor, kostüm, müzik, ses ve nesneleri içine alan detayların tümüne karşılık gelirken, film teknikleri kamera

⁸ *Taşsız Kral*'da (Atıf Yılmaz, 1965) Metin Oktay, *Şöhretin Sonu "Yüz Karası"*'da (Orhan Aksoy, 1981) Bülent Ersoy, *Kara Şimşek*'de (Çetin İnanç, 1985) Serdar Kebabçılar, *Acıların Kadını*'nda (Ülkü Erakalın, 1986) Bergen, *Jaguar*'da (Nasır Muhammedi, 1987) Refik Göcek, *Benim Zaferim*'de (Ünal Küpeli, 1992) Cemal Kamacı ve *Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi*'nde (Emre Akay, Hasan Yalaz, 2008) Tuğra Kaftancıoğlu bizzat kendi hayatlarını oynadıkları için çalışmanın konusunda dâhil edilmemiştir.

kullanımları, ışıklandırma, renk ve kurgu gibi filmsel içeriğe ilişkin unsurları kapsar (Chandler, 2018, s. 46). Bu perspektifte öncelikle biyografik film türünün belli başlı türsel özellikleri ortaya konduktan sonra 1950'lerden günümüze kadar yapılan biyografik filmlerin içinde özellikle popüler kültürde belli *moment*'lere denk gelen, beraberinde bir takım tartışmaları da gündeme getiren, türün öne çıkan örnekleri anlatısal ve biçimsel özellikler dâhilinde değerlendirilir. Böylece biyografik film türünün anlatısal ve biçimsel özellikleriyle ortaya konmaya çalışılırken öte yandan filmlere göndergesel bir anlam pratiği içinde yaklaşabilmek için gerekli çerçeveyi oluşturmak hedeflenir. Filmlerin sayıca çokluğu ve biyografik filmlerin birbirinden farklı biyografik özneleri konu edinmesi bakımından çalışmanın üçüncü ve dördüncü bölümleri Türk sinemasında kendine en fazla yer bulan şarkıcı/ müzisyen biyografik filmlerine ayrılmış olup örneklem olarak da bu türün en çok izlenen iki filmine (*Müslüm* ve *Bergen*) yer verilmiştir.

Tür analizi çerçevesinde iki filmde de anlatısal özellikler bağlamında ortaya çıkan ortak temalar (anlam örüntüleri, *trope* ya da motif olarak da adlandırılabilir) tespit edilmiştir. Bunlar sırasıyla bireysel travmalar, eril şiddet ve arabesk olarak ele alınmıştır. Diğer yandan iki filmin popüler kültürdeki anlamlandırma pratiklerine yakından bakıldığında *Müslüm* filminin 1980'lerden günümüze uzanan arabeskin merkezileştirilmesi söylemiyle olan içkin bağı ortaya konmaya çalışılırken; *Bergen* filminin ise popüler kültürde madunun sesi olabilme iddiası tartışılmıştır. Böylelikle örneklem olarak seçilen filmler üzerinden filmlerin popüler kültürdeki inşalarının rızayı mı yoksa direnişi mi temsil ettiği sorgulanmıştır.

Bu bağlamda çalışmanın merkezinde yer alan araştırma soruları şunlardır:

1. Türk sinemasındaki biyografik filmler biyografik hakikati nasıl kurmaktadır?

2. Biyografik filmler aracılığıyla üretilen biyografik hakikat tarihsel hakikatle nasıl müzakere ediyor?
3. Müzisyen/ şarkıcı biyografik filmleri Türk sinemasındaki diğer biyografik filmlerden nasıl ayrılıyor?
4. Biyografik filmler aracılığıyla inşa edilen biyografik hakikat nasıl bir Türkiye pathosu sunuyor?
5. Popüler birer anlatı olarak biyografik filmler, popüler kültürün mücadelecisi alanından nerede ve nasıl yer alıyorlar?

Çalışmanın yönetimine uygun olarak öncelikle İngiliz Kültürel Çalışmalarının eleştirel perspektifinden popüler kültürün kavramsallaştırılması yapıp bu çerçevenin içinde Türkiye’de yapılan biyografik filmlerin, üretildikleri dönemin tarihsel ve kültürel koşullarına nasıl eklemlendikleri, 1950’den günümüze kronolojik olarak türün öne çıkan örnekleriyle tartışılmıştır. Çalışmanın kronolojik izleği dönemselleştirme itkisi taşımamakla birlikte Türkiye’nin yıllar içinde geçirdiği değişim ve dönüşümü, popüler anlatılardan biri olan biyografik filmler aracılığıyla görünür kılmayı amaçlar. Ortaya çıkan bulgular 2012 ve sonrasında biyografik film türünün yerli sinemada daha üretken bir hale geldiğini işaret etmekle birlikte ibrenin daha çok müzisyen/ şarkıcı yaşamlarını konu alan biyografik filmlere çevrildiğini göstermektedir. Çalışma, elde edilen veriler doğrultusunda bu filmlerin, diğer biyografik filmlerle ortak ve ayrılan yönleriyle ortaya konmaktadır. Müzisyen/ şarkıcı biyografik filmlerin içerisinde de en çok gişe başarısı elde eden iki film örneklem olarak seçilerek, filmlerle ilgili elde edilen bulgular hem tür analizi hem de popüler kültürün kavramsal çerçevesi bağlamında yorumlanmaya çalışılmıştır. Kurgusal bir estetikle tarihsel ve popüler söyleme eklemlenen bu filmlerin anlatılarının merkezine yerleştirdikleri biyografik özne yoluyla muhalif bir duruş sergileyip sergileyemedikleri, biyografik bir hakikat yaratıp yaratamadıkları incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda, biyografik filmlerin sinemamızda yer almaya

başladığı 1950’lerden günümüze kadar Türkiye’nin içinden geçtiği politik, kültürel ve sosyal değişimlerden, siyasi, kültürel *moment*’lerden etkilenecek popüler kültür içinde dolaşımda olduğu görülmüştür. Türün başarılı kabul edilebilecek örneklerinin -türün temel özellikleriyle uyumlu, sinematik anlatısı sorunsuz, oyuncu performansları güçlü olan- hayatını ele aldığı biyografik özneye dair içkin ve eleştirel bir bakışı nadiren geliştirerek, biyografik hakikatı kurmaca retoriği içinde inşa edebildiği gözlemlenmiştir. Bu durumun, bir takım alt kültürlerin popüler kültür içinde bireysel düzlemde de olsa görünür olmasına olanak tanımıştır. Diğer yandan biyografik filmlerin bilgilendirici olduğu kadar, ele aldıkları biyografik özneyi mitleştirerek, bir takım tarihsel gerçekleri görmezden gelme potansiyeline sahip filmler olduğu da belirlenmiştir. Mitleştirmeyle birlikte ortaya çıkan biyografik hakikatın tarihsel hakikatle örtüşmediği, mitleştirmenin muhafazakâr ve kimi zaman da milliyetçi bir temsil anlayışına neden olduğu belirlenmiştir.

Araştırma kapsamında Türkiye literatürü tarandığında biyografik film türüne özgü kapsayıcı bir çalışmaya rastlanmamakla birlikte film çalışmalarına katkı sağlayan bazı kitaplarda, biyografik film türüne yer veren bölümler göze çarpmaktadır. Bunlardan başlıcaları Agâh Özgüç’ün *Türlerle Türk Sineması* (2005), Senem Duruel Erkılıç’ın *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek* (2014), editörlüğünü Aydan Özsoy ve Dilar Diken Yücel’in yaptığı *Popüler Temalarıyla Yakın Dönem Türk Sineması* (2022) ve yine editörlüğünü Burcu Dabak Özdemir ile Ürün Yıldırım Önk’ın hazırladığı *Türkiye’de Popüler Kültür Paradigmaları* (2023) sayılabilir. Bu çalışmalarla birlikte biyografik filmlere dair belli başlı özgün makaleler de literatürde yer almaktadır. Nergis Karataş’ın “Türk Sinemasında Arabesk: ‘Müslüm’ Filmi Üzerine Bir İzleyici Çalışması” (2020), Yeşim Şener’in “Müslüm Filmi Özelinde 2000 Sonrası Popüler Türk Sinemasında Aile içi Şiddet Olgusu” (2021), Hakan Kürkçüoğlu’nun “Melodramatik İmgelem ve Müslüm Filmi” (2021), Ferdi Candan’ın “Sinemada Kahramanın Travması: ‘Acıların Kadını’na

Psikanalitik Bir Bakış (Bergen Filmi Örneği)” (2022), Gözde İslamoğlu ve Emel Ateşçi’nin “Bergen Filminin Şiddet Motifi Çerçevesinde Göstergibilimsel Analizi” (2023) ve Nergis Gündel’in “İki Kültür ve İki Efsane Müzisyen: Tür Kuramı Çerçevesinde *Müslüm* (2018) ve *Bohemian Rhapsody* (2018) ile Biyografik Film Analizi” sıralanabilir. Ayrıca bu çalışmanın sonlanmasıyla aynı zamana denk gelen editörlüğünü Bahar Öztürk ve Beyler Yetkiner’in yaptığı *Türk Sinemasında Biyografik Filmler* (2023) adlı kitapta Türk sinemasından seçilen çeşitli biyografik filmler kolektif bellek, psikanaliz, biyografi-tarih ve biyografi-belgesel temalarıyla ele alınmıştır. Biyografik filmlere dair lisansüstü çalışmalara bakıldığında konunun yüksek lisans düzeyinde birkaç araştırmacı tarafından çalışıldığı görülmüştür. Bu anlamda en son örneklerden biri Diyar Aşni’nin “Hollywood Biyografik Film Türünün Türk Sinemasına Yansıması” (2021) adlı yüksek lisans çalışmasıdır. Çalışma, Hollywood tür sineması bağlamında *Sınırları Aşmak*, *Müslüm*, *Savaş Vadisi* ve *Ayla* filmlerini ticari popülerlik, filmlerin anlatı yapısı, karakterler ve çatışmaları ile görsel betimleme ve ikonografi açılarından incelemiştir. Bir diğer çalışma ise Şilen Oğurlu’nun “Türk Sinemasında Biyografik Filmlerde Hegemonik Erkeklik İnşası” (2022) adlı yüksek lisans tezidir. Bu araştırma da hegemonik erkeklik inşası kavramını *Taçsız Kral* ve *Müslüm* filmleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Bu çalışma, bu zamana kadar Türk sinemasında yapılan biyografik filmlere bütüncül bir bakış sunmayı hedeflerken, bunu, türün temel anlatısal, biçimsel özelliklerini gözeterek ve filmlerin üretildiği tarihsel ve kültürel *moment*’leri dikkate alarak yapmaya çalışmıştır. Bununla birlikte Türk sinemasında son dönemde üretilen biyografik filmlerin çoğunluğunun müzisyen/ şarkıcı biyografik filmler olmasından dolayı örneklem olarak seçilen filmler üzerinden tekrarlanan motifler: bireysel travmalar, eril şiddet ve arabesk aracılığıyla filmlerle inşa edilen biyografik hakikatın popüler kültürle eklemlendiği bağlar ortaya konarak filmlerin temsil politikaları tartışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümü biyografi ve sinema başlığına ayrılmıştır. Bu başlık altında biyografi yazınının çeşitli medeniyetlerdeki tarihsel gelişimi, Batı kültüründe güçlenerek özellikle tarih ve edebiyatta sağlam bir yere ulaşmasının izi sürülerek Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti’ndeki seyri de ele alınmıştır. Bu alt başlığın ardından tür kavramı film çalışmaları bağlamında değerlendirilerek son alt başlık, biyografik film türünün anlatısal ve biçimsel özelliklerine ayrılmıştır. Bu bölümde biyografik film türünün tanımını türün özelliklerini ortaya koyan alanında uzman kuramcılarının görüşleri ve türün öne çıkan örnekleri doğrultusunda yapılmaya çalışılarak biyografik film türünün film çalışmalarındaki yeri ve önemi vurgulanmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünü Türk sinemasındaki biyografik filmler oluşturur. Bu bölümde türün Türkiye’deki ilk çıkış tarihi 1950’ler kabul edilerek o günden günümüze türün gelişimi ülkedeki siyasi, ekonomik ve kültürel kırımlar, krizlerle birlikte türün öne çıkan filmleri eşliğinde ele alınmıştır. Bu değerlendirmenin ardından Türk sinemasındaki biyografik filmlerin anlatısal ve biçimsel özelliklerine bakılarak, türün evrensel olanla yerel olan arasındaki ilişki değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bölümün son alt başlığını türün özellikle Türkiye’de çok sık karşılaştığı hukuksal engeller ve yasaklamalar oluşturur. Çalışmanın üçüncü bölümünde yine Türkiye özelinde biyografik filmlerin ele aldıkları biyografik özneler bağlamında en çok filmi yapılan gruba: Müzisyen ve şarkıcı biyografik filmlerine odaklanılır. Bu filmlerin kendilerine has temel özellikleri ortaya konmaya çalışılırken özellikle sıklıkla üretilen müzisyen/ şarkıcı filmlerinin çoğunun “başarısız” olmalarının sebepleri üzerinde durulur. Çalışmanın son bölümü ise türün Türkiye bağlamında en yüksek gişe başarısına sahip iki filminin örneklem olarak seçilmesi üzerinden bu filmlerin başarısı bir yanıyla tür analiziyle ilişkilendirilirken diğer yanıyla bu filmlerle ortaya çıkan biyografik hakikatın popüler kültürdeki tezahürü eleştirel bir bakış açısıyla sorgulanmaya çalışılır. Çalışmanın diğer kalan bölümleri sonuç, kaynakça, ek’ler, özet ve abstract’a ayrılmıştır.

I. BÖLÜM: BİYOGRAFİ ve SİNEMA

Bu bölümde öncelikle biyografi yazınının doğuşu, gelişimi ve değişimi ele alınırken, edebiyat kökenli biyografi türünün zaman içinde diğer disiplinlerle olan ilişkisi ve biyografi yazınının bu topraklardaki serüvenine değinilecektir. Sonrasında, film çalışmaları bağlamında tür kavramı çeşitli kuramcılarının kavramı genişletmeye dair katkıları eşliğinde incelenerek biyografi türünün sinemada neden temel bir tür olması gerektiğinin kuramsal çerçevesi şekillendirilmeye çalışılacaktır. Son olarak, biyografik filmlerin Hollywood'ta doğuşuyla birlikte bu filmlerin film çalışmaları bağlamındaki yolculuğu anlatısal ve biçimsel özellikleriyle birlikte değerlendirilecektir.

1.1 Biyografi Yazınının Tarihçesi

John A.Garraty *The Nature of Biography* (1985) adlı kitabında biyografinin kökenlerinin eski Mısır, Yunan ve Roma'ya kadar uzandığını söylerken, eski zamanlarda, insanların, yaşamlarını kayıt altına almak istemelerinin temelinde ölümsüz olmayı arzulamalarının yattığını belirtir (1985, s. 31). Elbette geçmişte kavramın tanımı günümüzde kavrama yönelen çerçeveleme yaklaşımlardan farklıdır. Örneğin bundan 5000 yıl kadar önce Eski Mısır'da kralların ebediyete huzur ve güven içinde ulaşmak istedikleri için mezarlarına başarı ve zenginliklerini kaydettiklerini (hiyeroglif yazı kullandıkları) bilinmektedir (1985, s. 32).⁹ Öte yandan Eski Asur ve Babil uygarlıklarında, Mısır'dan farklı olarak daha dünyevi, seküler bir biyografi anlayışı olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin Perslerin Orta Doğu'yu fetihlerinin ardından Büyük Darius ile ilgili alınan kayıtlar, kralın yapıcı özellikleriyle birlikte, bir lider olarak yıkıcı özelliklerini de dile getirmiştir (Garraty, 1985, s. 33). Garraty, Antik Yunan'da ise durum daha farklı olduğunu, Antik Yunanlıların biyografi yazımıyla pek

⁹ Yazar, özellikle tarih öncesi otobiyografik araştırmaları ile ünlü Georg Mish'in çalışmalarına da atıfta bulunarak, Eski Mısırlıların kendileri ile ilgili otobiyografik hiyeroglif kalıntı, mezarların daha çok bireysel başarılarla odaklı, kendilerini ilahlaştırma, Tanrısalılaştırma gibi yüksek bir bencillığe sahip olduğunu belirtir ve buna örnek olarak Firavun İnni örneğinden bahseder (Garraty, 1985, s. 32).

ilgilenmediklerini belirtmiştir. Onlara göre, bireyin yaşamı, başarıları ne kadar önemli olsa da bireyi çaresiz kılan, bir noktadan sonra alt edemeyeceği bir gerçek vardır; bu, kaderdir (Garraty, 1985, s. 34). Antik Yunan için ideal insan, yetişkin insandır. Onların felsefesine göre karakterin zaman içinde bir olgunluğa ulaşması önemlidir ama bu olgunluğa ulaşırken yaşananlar önemsizdir (1985, s. 36).¹⁰ Öte yandan Roma İmparatorluğu'nda durum farklı olup yaşamları kayıt altına alma geleneği vardır.¹¹ Roma İmparatorluğu'ndaki en önemli ve etkileyici biyografi yazarlarından biri olan Plutarch özellikle Antik Yunan ve Roma kültürlerini birleştirici ve bütünleştirici tarzda yazdığı biyografilerle alanda öncü sayılmıştır (Garraty, 1985, s. 43-44).

Garraty, Ortaçağ'da biyografinin ivme kazanmasının temel sebebinin Kilise olduğunu belirtir. Kilise, Hristiyanlık dini içinde yer alan pek çok aziz ve azizenin yaşam öykülerinin anlatılmasına özel bir önem atfederek, bu örnek ve kutsal insanlar üzerinden dinin yayılması isterken, aynı zamanda kendi gücünü de daha çok meşrulaştırmayı hedeflemiştir; böylelikle biyografiler daha doğrusu *hagiography*'ler¹² çoğalmıştır (Garraty, 1985, s. 54-55). Öte yandan o dönem kayıt tutma pahalı bir şey olduğundan, bir sonraki yazar için inandırıcı olayların ya da gerçeklerin meydana çıkması oldukça zor bir iştir. “Hakikat”, okula gitmemiş, eğitimsiz kişilerce sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarılan bir hal alırken yaşam hikâyeleri de efsanelere dönüşmüştür (Garraty, 1985, s. 56). Garraty, Ortaçağ insanı için tarih ve efsane arasındaki farkın sürekli bir karmaşıklık yarattığını iddia eder. Özellikle Ortaçağ'da azizlerin mucizelerle dolu yaşamlarına yönelik hikâye anlatıcılığının artmasının sonucunda birinin dilindeki

¹⁰ Aristotle'ın kurduğu *Peripatetic School* (Aristocu Gezginler Okulu) biyografi türünün ve biyografi yazarlarının gelişmesine Antik Yunan dönemi içinde katkı sağlamıştır. Bu okuldan çıkan gezgin sofistler, bilge insanın hikâyesini anlatırken bunu o insanın kökenleri, ailesi, eğitimi, kariyeri, dış görüntüsü, hal ve tavırları ile doğumundan ölümüne kadar olan süreç bağlamında anlatmışlardır. Bu gelenek M. Ö 3.yüzyıla kadar varlığını sürdürse de ne kadar sanatsal olursa olsun ne yazık ki kesin ve doğru bilgi içermediği de bilinmektedir (Garraty, 1985, s. 40-42).

¹¹ Antik Roma'da *laudatio funebris* adı verilen geleneksel cenaze ritüellerinde ölen kişinin hayatı belli başlı olaylar çerçevesinde anlatılır, ona duyulan sadakat, hayranlık dile getirilir, bu vesile ile atalara karşı bağlılık da pekiştirilmiş olurdu (Garraty, 1985, s. 42).

¹² Hristiyanlıktaki önemli, dini figürlerin hayatlarının anlatıldığı yapıtlar.

hatanın, diğzerinin referans noktası oluşturması gibi bir durumu da beraberinde getirdiğinden bahsederken böylece pek çok kurmaca azizin de tarihte yerini almış olduğunu söyler (1985, s. 57). Öte yandan, o dönem Rusya’da, Batı’dan farklı olarak Kilise, devlete göre daha ikincil bir konumdadır. Rus topraklarında anlatılan aziz/ azize hayatları, dini mucizelerden çok askeri, vatansever motifler içerir, daha didaktik, açık, net ve gerçekçidirler (1985, s. 59-60).

Garraty, 14. yüzyılın başlarında, hümanizmin önce İtalya’da sonrasında ise tüm kıta Avrupa’ında etkili olmasıyla biyografinin bir yazın türü olarak yeniden ivme kazandığını belirtir (1985, s. 62-63). Hümanizmle birlikte Antik Yunan ve Roma kültürlerinin gündeme gelmesi; örneğın İtalya’da her sınıftan insanın kendini bir nevi Roma kültürünün mirasçısı gibi görmesi, biyografinin öznesinin değışmesine neden olur. Firavunlar, krallar, komutanlar, nüfuz sahibi aile bireyleri, azizler, azizeler, rahiplerden sonra yazarların ve sanatçıların hayatları da kaleme alınmaya başlanır (Garraty, 1985, s. 63).¹³ Bireye olan bu ilgi İtalya’dan kıta Avrupa’sına, 15. yüzyılda yayılmaya başlarken, İtalyan yazarların başka ülkelere seyahat edip, eserlerini tercüme etmeleriyle de tür yaygınlaşır (Garraty, 1985, s. 65). 16. yüzyılda ise matbaa kültürünün ve çevirinin gelişmesiyle, klasiklere olan ilgi artar, farklı yazarlar farklı stillerde biyografiler kaleme alırlar (Garraty, 1985, s. 66).¹⁴ Rönesans ruhunu 16. yüzyılda İngiliz biyografilerinde de görmek mümkündür ki Thomas More’un *The History of King Richard The Thirde* (1515) buna güzel bir örnektir. Biyografi adına yapılan çalışmalar, Ortaçağ’da tarihle birlikte anılmış, Rönesans döneminde ise tarihten koparak edebiyatla yakınlaşmıştır. Bu yakınlaşma bu dönemde üretilen biyografik eserlerin edebiyatla tarih arasında bir yerde konumlanmasına neden olmuş, gerçeklikle kurgu arasında muğlâklık

¹³ Yazarın burada verdiği üç örnek: 1355-1365 yılları arasında Giovanni Boccaccio’nun yazdığı *Dante* adlı eser ile birlikte Machiavelli’nin 1514’de yazdığı *Prens* ve Rönesans İtalya’sının önemli biyografilerinden biri sayılan Giorgio Vasari’nin *Lives of Seventy Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*’dir (1550) (Garraty, 1985, s. 63-65).

¹⁴ Bunlara örnek olarak Hollandalı hümanist Erasmus’un Sir Thomas More hakkındaki taslağı ve Pierre de Bourdeilles ve Seigneur de Brantome yazılabilir (Garraty, 1985, s. 66-67).

meydana gelmiştir (Garraty, 1985, s. 69-70). Öte yandan 17. yüzyıla kadar ne Fransa ne İngiltere ne de İspanya’da *biography/biographie ya da biografia* sözcüklerine rastlanır (1985, s. 70). Francis Bacon’ın tarihi, zaman, insan ve olaylar üzerinden üçe ayırması ve Dryden’nin *Plutarch*’ı (1683) çevirmesiyle birlikte biyografi sözcüğü İngiltere’de literatüre girmiş, bunu ilk kullanan da Thomas Fuller olmuştur.¹⁵ “Biyografi” sözcüğünün terim olarak kullanılmaya başlanması bir yandan insanların başka yaşamlara dair ilgisinin artmasına işaret ederken diğer yandan da çağdaş gelişmelerle öncekiler arasında bağ kurmayı amaçlayan bir tür köprü görevi üstlendiğini göstermektedir (Caine, 2019, s. 39). 18. yüzyılda biyografinin belli bir olgunluğa eriştiğini söylemek yanlış olmaz. Burada elbette Aydınlanma düşüncesindeki birey vurgusu ile edebiyatta roman türünün yükselişe geçmesi önemlidir.¹⁶ Garraty’a göre 18. yüzyılda yaygınlaşan herkesin bir kitabın konusu olabileceği fikri, biyografilerin yazılmasını, okunmasını ve tartışılmasını arttırmıştır (1985, s. 76-78). *Biographia Britannica*’da kral ve din adamlarının yanı sıra doktor, deniz subayı, felsefeci ve aktörlerin de hayatlarının yayımlanması önemli bir gelişmedir (1985, s. 79). Hatta başarılı ve topluma örnek bir hayata sahip olmayıp tam tersi hayatı başarısızlık, acı ve mücadele içinde geçen kişilerin de hayatları kaleme alınmaya başlar (Caine, 2019, s. 41). Samuel Johnson’ın *The Life of Richard Savage* (1748) bu tanıma uygun bir örnek olarak verilebilir. Türün İngiltere’de 1791’den sonra belli bir olgunluğa ulaşmasında Samuel Johnson kadar James Boswell’in de katkısı yadsınamaz (Garraty, 1985, s. 96). Boswell’in, Samuel Johnson hakkında yazdığı *The Life of Johnson* (1791) adlı biyografi kitabı da her ne kadar özel yaşamı ve kişisel zaafı çokça açığa vurması yüzünden

¹⁵ Thomas Fuller aslen bir antikacı olup, dönemin kilise kayıtları, günlükleri ve mezar taşlarını inceleyerek İngiliz Halkı için hakikati ortaya koymaya çabalamış, bu çabasını da ölen insanların anılarını koruma, Tanrı’yı övme ve yaşayanlar için de örnek yaşamlar ortaya koyabilme olarak özetlemiştir. Kendisi özellikle Orta Çağ dönemine ait, aşırı övgü dolu aziz/azize hayatlarına eleştirel bir yaklaşıma sahipken toplum kurallarına sıkı sıkıya bağlı biri olarak, kendi kaleme aldığı eserlerinde de bir takım gerçekleri hasıraltı ettiği, bir tür sansür uyguladığı da bilinmektedir (Garraty, 1985, s. 71-73).

¹⁶ Garraty, Alexander Pope’un “Kendi ahlak temelini kendin oluştur! Tanrı beni izliyor diye iyi olma” (*Know than thyself, presume not God to scan; The proper study of mankind is man*) görüşünü hem örnek gösterir hem de bizzat vurgular (1985, s. 76-77).

eleştirilse de 19. yüzyıl boyunca başyapıt olarak tanımlanmıştır (Caine, 2019, s. 43-44). 19. yüzyılda İngiltere’de Thomas Moore’un *The Life Of Lord Byron* (1830) biyografisi, Fransa’da Charles Baudelaire’in türe katkıları, Amerika Birleşik Devletleri’nde ise Mason Locke’un ilk klasik biyografi diye adlandırılan, *George Washington’ın Hayatı* (*The Life of George Washington*, 1800) önemli örnekler arasında sayılmaktadır (Garraty, 1985, s. 99-100). Öte yandan 18. yüzyılda olduğu gibi 19. yüzyılda da biyografi ile diğer edebi biçimler arasındaki bağ devam eder. Özellikle Viktorya Döneminde bireysel yaşam öykülerini konu olan romanların yayımlanması (Charlotte Bronte’nin 1847’de yazdığı *Jane Eyre* ve Charles Dickens’in 1850’de kaleme aldığı *David Copperfield*) bu ve benzeri romanlarda başkarakterin aynı zamanda romanın anlatıcısı olması, bu kitapların otobiyografi gibi anlaşılmasına neden olmuştur (Caine, 2019, s. 47). Caine’e göre bu kitaplarda anlatılan yaşamlar hem biyografi tarafından biçimlendirilmiş hem de biyografinin biçimlenmesine katkı sağlamıştır.

20. yüzyılın hemen başında yaşanan Birinci Dünya Savaşı (Büyük Savaş), imparatorlukların yıkılması, psikanalizin yükselişi, Viktorya Dönemi değerlerinin sorgulanması, Rusya’daki Bolşevik Devrimi birey kavramının pek çok disiplinde yeniden ele alınmasını zorunlu hale getirmiştir. Bu anlamda 20. yüzyıla kadar biyografik öznenin tarihsel, toplumsal, kişisel başarılarına odaklanan, erdemlerini ön plana çıkaran biyografi anlayışı 20. yüzyılla birlikte yerini daha eleştirel, psikoloji ve psikanalizden faydalanan bir yazım anlayışına bırakmıştır denebilir. 20. yüzyılın hemen başında Viktorya Dönemi’nin aile ilişkilerini sorgulayan otobiyografik romanlar (Samuel Butler’ın 1903’de yazdığı *The Way of All Flesh*) ya da biyografi ile otobiyografi arasında gezinen eserler (Edmund Gosse’un 1907 tarihli *Father and Son: A Study of Two Temperaments*) göze çarpar (Caine, 2019, s. 51).¹⁷ Bu tarz bir yazın,

¹⁷Garraty bu tür sezgisel, yer yer hikâyeleştirmeye dayalı biyografik/ otobiyografik roman türünü *intuitive biography* olarak tanımlar (1985, s. 128-131).

biyografi türünün popülerliğine devamlılık katmakla birlikte türün tarihi gerçeklerle olan bağına gevşetmiştir. Bununla birlikte Birinci Dünya Savaşı sonrası *debunking life* adı verilen, karakterin altını kazıyan, kahramanlaştırmaktan çok zaaflarına odaklanan başka bir tür biyografi yazını da ortaya çıkar (Garraty, 1985, s. 136). Lytton Strachey'nin *Eminent Victorians* (1918) adlı eseri 20. yüzyılın başında, yeni ve eleştirel biyografi yazını için en önemli örneklerden biri sayılır. Strachey, biyografinin ayrıntılara gömülmesinden ziyade eleştirel bir analiz ve yorum içermesini savunurken, biyografi yazarının görevini de “özgünlüğünü korumak” olarak açıklar (Strachey'den aktaran Caine, 2019, s. 52). Lytton Strachey ile birlikte Virginia Woolf da¹⁸ “Yeni Biyografi” terimini ilk kullananlardandır. Woolf için öncelikli ve olması gereken biyografi öznesinin eylemlerinden çok karakterine odaklanmak, düşünce ve duyguların içselliği ile ilgilenmektir (Caine, 2019, s. 53). Bu görüş, 20. yüzyıl boyunca biyografi yazımının aynı zamanda itici gücü de olmuştur.

Özellikle 1920'ler ve 1930'larda biyografi, Freudyen, sezgisel, hikâyeleştirme odaklı ve ele alınan kişinin zayıf taraflarını açığa çıkarmak üzere yazılan popüler bir tür iken 1940'larda düşüşe geçer çünkü biyografi, bir bireyin yaşadıklarını objektif, tarihsel gerçeklere bağlı aktarmaktan daha çok manipülasyona açık, kurmaca neredeyse hikâyeleştiren bir tür olur (Garraty, 1985, s. 138-139). 1950'lere gelindiğinde ise artık tamamen itibarsızlaşır. Bu itibarsızlaşma meselesinde en önemli etken yazılan biyografilerin her şeyi ifşa etme çabasıdır. Caine'e göre her türlü sırrı açığa çıkarmaya yönelik bu çaba biyografi türünü bir yandan ucuzlaştırırken öte yandan özel olanla kamusal olan arasında da bir bağ kurar (2019, s. 56). Caine, bu bağ, biyografik öznenin özel hayatına dair ayrıntıların açığa çıkmasıyla birlikte toplumda tabu sayılan bir takım konuların da konuşulup tartışılmaya başlanmasına vesile olması olarak açıklar. Bu anlamda daha çok özel hayata, cinsel tercih ve kimliklere odaklanan biyografi türü,

¹⁸ Her ikisi de dönemin Bloomsbury Grubunun üyeleridir. Dönemin temsili açısından biyografik bir film olan *Carrington*'a (Christopher Hampton, 1995) bakılabilir.

1960'ların sonu ve 1970'lerin başında, feminizm ve kadın özgürleşmesi taleplerinin yeniden gündeme gelmesiyle bir zamanlar siyasi aktivist ya da eğitimci olarak iyi tanınan ancak ölümlerinin hemen ardından unutulmuş kadınların biyografilerinin hatırlanmasıyla tekrar ivme kazanır (Caine, 2019, s. 57-59).¹⁹ 1970'lerden günümüze kadar yayımlanan kadın biyografilerinin çoğunda, kadınların hem hukuki hem de toplumsal baskının sonucu karşı karşıya kaldıkları kısıtlamalar ve sınırlamalarla ilgili feminist kaygılar, kadınlık halleri sıklıkla dile getirilirken; özellikle son 20 yılda örneğin ABD'de, Afrika orijinli Amerikalı kadınlar gibi daha az imtiyazlı kadınların biyografilerinin sayısı artar (2019, s. 59-60). Denilebilir ki tarihsel ve kültürel süreç içerisinde biyografi, özel hayata olan ilgisini magazinselleştirmediği sürece muhalif bir pratiğe dönüşme potansiyeline sahip olmuştur.

Leon Edel, *Writing Lives* (1959/1984) adlı yapıtında iyi bir biyografi yazarının dört temel ilkesinden bahseder. Ona göre, iyi bir biyografi yazarı, insanların düşünme, zihninde canlandırma ve hayal kurma yollarını iyi bilmeli, kaleme aldığı özne ile arasındaki mesafeyi koruyabilmeli, ele aldığı özneyi her anlamda iyi analiz edebilmeli ve yapıtının içinde bulunan güncel yaşam şartlarına biçimsel ve biçimsel uyum göstermesine özen göstermelidir (1984, s. 28-31). Paula Backscheider, *Reflections on Biography* (2001) adlı kitabında Edel'in ortaya koyduğu dört temel ilkedен ziyade okurun bir biyografi okurken kafasının içinde sürekli döndürmesi gereken dört soru olduğunu iddia eder. Ona göre, biyografi yazarının sesi, biyografi yazarı ve öznesi arasındaki ilişkinin doğası, elde edilen verilerin değerlendirilme şekilleri ve öznenin kişiliğinin nasıl temsil edildiği, odaklanması gereken temel unsurlardır.

David Ellis *Literary Lives Biography and the Search for Understanding* (2000) adlı çalışmasında edebi bir tür olarak biyografinin nasıl yazıldığına, özellikle edebiyatçıların

¹⁹ Gerda Lerner'in *Grimke Kardeşlerin Biyografisi* (*Grimke Sisters from South Carolina*, 1967) adlı eseri kadınların yaşamöyküleri satış yapmadığı gerekçesiyle 25 yayıncı tarafından reddedilmiş, en sonunda 1967'de Houghton Mifflin tarafından yayımlanmıştır.

hayatlarının nasıl kaleme alındığına bakar. Ellis, akademik bağlamda iyi yazılmış bir biyografinin kuramsal açıdan akademi ile toplum arasındaki mesafeyi daraltan bir işleve sahip olduğunu, tarihçilerin bütüncül yaklaşımına karşın özellikle biyografi yazarlarının bireye odaklı çalışmalarının tarihe farklı açılardan ışık tutabildiğini iddia eder. Çalışmasında Henry James'den Friedrich Nietzsche'ye, Jean-Paul Sartre'dan Virginia Woolf'a, Sylvia Plath'dan Ernest Hemingway'e onlarca yazılmış biyografiden örnekler sunar. Ellis'e göre biyografisi yazılan kişinin öncelikle soyunun, atalarının geçmişini öğrenmek ve aktarmak önemlidir. Freud'un *Primal Scenes* "başlangıç/ilksel sahnesi" olarak tanımladığı, çocukluğa dair mahrem bir ana tanıklık etmenin, biyografi yazarken bir tür başlangıç noktası oluşturabileceğini savunurken, biyografi yazımı ile psikanalizin yakından ilişkili olduğunu da altını çizer. Fiziksel özelliklerin, özellikle hastalık ve engelli olma durumlarının biyografide önemli bir yer tuttuğuna değinen yazar, öte yandan toplumsal imgenin önemini vurgular. Ona göre biyografi her ne kadar birey odaklı bir yazın türü olsa da biyografik eseri var olan toplumsal koşullardan bağımsız düşünmek imkânsızdır (2000, s. 116).

Garraty'e göre iyi bir biyografinin kaynaklarını öncelikle iyi otobiyografiler oluşturur. Sonrasında, tutulan günlükler, mektuplar (özellikle el yazması olanlar), daha önceden yayımlanmış yaratıcı eserler ve başkalarının hatıraları da (sözlü tarih görüşmeleri) önemli kaynaklardır (1985, s. 177-179). Öte yandan özellikle son yıllarda otobiyografiler tarihçiler için de önemli ve benzersiz kaynaklar olarak değer kazanmıştır. 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında sadece Batı'da değil, anı ve otobiyografi yazımında küresel çapta bir patlama yaşanmakta, Çin, Kamboçya, Ruanda, Bosna, Güney Afrika ve İran gibi büyük acılar, önemli siyasi ve sosyal değişimler geçiren ülkelerde otobiyografik yazım yaygın bir biçimde görülmektedir (Caine, 2019, s. 102). Annette Wieviorka, bu durumu otobiyografilerini kaleme alan yazarların yaşadıkları travmatik deneyimleri kendilerinden daha az acı çektiklerini varsaydıkları

okur ile aralarında bir tür itiraf ve tanıklık kültürü yaratma isteği olarak açıklar (2006, s.103-105). Özellikle postkolonyal otobiyografiler örneğin Asya ve Afrika’da sömürgecilik karşıtı liderlerin otobiyografileri, sömürgeci bir iktidarın nasıl sona erdiğini, yeni bir ulusun nasıl kurulduğuna dair önemli anlatılar olarak kabul edilir (2019, s.105).²⁰

Değişen biyografi pratikleri ve günümüz biyografi yazınına gelindiğinde birtakım değişiklikler, farklılıklar göze çarpar. Edebiyat disiplini açısından ele alındığında, en çok romanla yan yana getirilen biyografi türünün, kendini bir türlü yenileyemediği eleştirisi sıklıkla dile getirilir. Çağdaş roman, kronolojik yapı ve birleşik anlatıyı büyük ölçüde terk etmişken biyografilerin geleneksel yazım tarzından pek de vazgeçemediği görülür (Caine, 2019, s. 137). Toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında her ne kadar özellikle 1970’lerden sonra kadınların görünürlüğünü arttırmak için öznesi kadın olan pek çok biyografi yayımlanmış olsa da biyografilerde özne çoğunlukla erkek ağırlıklı olup bu biyografilerin çoğu biçim, kavramsallaştırma ve içerik bakımından gelenekseldirler (Caine, 2019, s. 139). Caine, özellikle son yirmi yılda mikro tarih ve biyografinin örtüşmesiyle de paralel olarak yeni biyografik öznelerin ortaya çıktığına dikkat çeker. Farklı tipte kadınların yanı sıra, siyasi ve toplumsal muhalifler, adi suçlular, mütevazı işçiler, marjinal sıradan erkeklerin yaşamları yeni biyografi özneleri olarak göze çarpmaktadır. Sıradan insanların yaşam hikâyelerini oluşturmak oldukça güçtür. Eldeki kaynakların sınırlı ve az sayıda oluşu onların yaşam seyirlerini doğumdan ölüme aktarmayı da pek mümkün kılmamaktadır. Bu noktada mikro tarihçilerin az bilinen/tanınan, sıradan insanların yaşamlarına karşı geliştirdikleri özel ilgi, biyografi ile mikro tarih çalışmalarını hem biçimsel hem biçimsel olarak kesiştirir (Caine, 2019, s.148). Caine’e göre güncel tarihsel biyografilerle mikro tarih

²⁰ Bu tür otobiyografiler içinde en önemli ve ünlüsü Nelson Mandela’nın *Long Walk to Freedom*’dır (1994). Kitap, yaklaşık 10 yıl sonra da filme çekilir: *Mandela: Long Walk to Freedom* (Justin Chadwick, 2013).

alışmalarının bir takım araştırma ve yorumlama yöntemleri ortaktır. Bu ortaklığın en belirgin özelliği hayal gücüdür. Sınırlı malzeme, kanıtların azlığı ve bilgilerdeki kopukluktan ötürü hem mikro tarihçiler hem de bazı biyografi yazarları eserlerini yaratmak için hayal gücünden yararlanırlar. Belge ve kaynakların içinde hayal gücünün de kullanılmasının, eseri kurgulaştırmaktan çok, araştırılan döneme dair ayrıntılı bilgilerden beslenen bir kavrayışı beraberinde getirdiği savunulmaktadır (Caine, 2019, s. 152). Ana akım tarih anlayışına karşı kuşkuların arttığı, tarihe tabandan yaklaşımının yükselişe geçtiği bununla birlikte bellek ve kültürel bellek çalışmalarının da literatürde yer edinmeye bařlamasıyla²¹ mikro tarih, tarih araştırmalarında yeni bir yöntem, tür olarak biyografi de bu yeni yöntemin önemli enstrümanlarından biri haline gelir. Sigurd Gylfi Magnusson ve Istvan M. Szijarto *What is Microhistory* (2013) adlı kitaplarında, mikro tarihin geçmişten gelen ışınları bir araya getirerek bir odak noktası yarattığını ve mikro tarihçilerin küçük nesnelerle çalışırken aslında büyük sorulara cevap bulmaya çabaladıklarını belirtirler. Mikro tarihçiler bunu yapmaya çalışırken faillik (*agency*) zerinde durarak, geçmişte kalan, artık hayatta olmayan insanları, tarihin altında yatan glerin ellerindeki kuklalar gibi değil, tam tersi aktif bireyler olarak değerlendirirler (Magnusson ve Szijarto, 2013, s. 4-5). Mikro tarih yöntem olarak tarihi tekilleştirerek (*singularization of history*) büyük anlatının önemini reddederken, tek bir şeyin üstüne odaklanarak kendi kültürel bağlamında kendine has konu ya da konuları inceleyerek, özü, meta anlatılardan ayrı tutar (2013, s. 122-123). Bu noktada mikro tarihle biyografinin ilişkisi daha anlaşılır bir hal alır. Magnusson ve Szijarto'ya göre 20. yüzyılın özellikle son on yılında tarihyazımında bir yöntem olarak da kabul gören biyografi, özelleşmiş kültürel ve toplumsal tarihçiler tarafından önemsenen bir tür

²¹ Daha detaylı bir okuma için P. Burke (2001) *New Perspectives on Historical Writing*, M. Halbwachs (2016) *Hafızanın Toplumsal ereveleri*, J. Assman (2018) *Kültürel Bellek*, P. Connerton (2019) *Toplumlar Nasıl Hatırlar* adlı eserlerine bakılabilir.

haline gelir (2013, s. 138). Bu durum biyografinin popüler kültürde olduğu kadar alternatif tarihyazımında da güncelliğini korumasına ve itibar görmesine neden olur.

Jill Lepore da “Historians Who Love Too Much: Reflections on Microhistory and Biography” (2001) adlı makalesinde biyografi ve mikro tarihe ortak bir bakış geliştirmeye çalışır. Biyografinin seçilen öznenin tüm hayatına odaklanan bir tutumu varken, mikro tarihin milat sayılabilecek bir olaya odaklanarak bireyi ele aldığını söyleyen Lepore, mikro tarihin biyografiden farklı, ele aldığı özneyi mutlaka içinde barındığı kültürle ilintilendirdiğini, biyografinin yaptığı gibi sadece yaşamını özetlemediğini belirtir. Lepore’a göre bu ayrımlar iki kavramı birbirinden uzaklaştırmaz, aksine bireysel tarihleri (*histories of self*) ele alan iki farklı çalışma alanı olduğu için birbirlerini destekler ve beslerler.

Sabina Loriga “The Role of the Individual History” (2014) adlı makalesinde 19. ve 20. yüzyıldaki biyografik ve tarihi yazılı eserler üzerinden özellikle tarihçilerin tarih yazımına karşı geliştirdikleri pratikleri eleştirel bir tutumla ele alırken, biyografi ve tarihin nasıl birlikte ve/veya karşı karşıya geldiklerini anlatır (2014, s. 74-93). Loriga’ya göre, tarihçiler, uzun bir süre, görevlerinin, insanların tarih içindeki hareketlerine bir anlam vermek olduğunu düşünmüşlerdir. Bu görüşün temelinde de doğanın ölümsüzlüğü karşısında insanların ölümlü olması yatmaktadır. Bu nedenle tarihsel yazım, ölümlü bir insanın da yapabileceği/başarabileceği büyük işlere odaklanır (Loriga, 2014, s. 74). 18. yüzyılın sonunda tarihçiler bireyi, onun başarılarını ya da acılarını bir yana koyup evrensel tarihin görünmeyen işleyişini bulmaya yönelirler. Bu çabanın temelinde doğanın da ölümlü olduğu gerçeğinin keşfi ve duyularımızla gerçeği yakalayabilmeye dair inancın yavaş yavaş artan kaybı vardır. 19. ve 20. yüzyılda, tarih kitaplarının, öznesi olmayan pek çok olayı (iktidarlar, milletler, ittifaklar, anlaşmalar, çıkar grupları gibi) yazdığına dikkat çeken yazar, bu yaklaşımın zamanla öznesiz bir

tarih anlayışını da beraberinde getirdiğini, geçmişin çölleştirilmesini, etik ve politik açıdan son derece sorunlu ve bedelinin yüksek olduğunu iddia eder (2014, s. 76). 20. yüzyıl boyunca bir yandan biyografiler toplumların geleneksel tarihlerinin amblemleri haline gelirken öte yandan özellikle toplumsal tarihçilerin bireye olan güvensizlikleri önemli bir ayrımı beraberinde getirir.²² Loriga, 1939'da Herbert Blumer'ın biyografik materyallerin fazlasıyla öznel içeriklerinden ötürü inandırıcı genellemeler yapılabilecek geçerli zemini sunmadığını, bilimsel çalışmalarda kullanılamayacağını ifade ettiğini söyler (2014, s. 80-83). 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yükselişe geçen Kültürel Çalışmalar, yapısalcılık ve Marksizm'deki tartışmalar tarihçilerin yeniden bireyi merkeze almasına neden olmuştur (Loriga, 2014, s. 87). Biyografi merkezli tarih yazımına *life-history* (yaşam tarihi) olarak tanımlayan Loriga, bu tür bir tarih yazımının toplumsal yaşamı, genel hatlarıyla bile olsa anlamlandırmada yeterli olamayacağını savunurken biyografiyi, tarih yazımı için kullanırken biyografik öznenin hayatındaki önemli kolektif detayların iyi belirlenmesi gerektiğini belirtir (2014, s. 88-89). Buna ek olarak biyografi ve tarih arasındaki ilişkide "Bireyin yaşamı geçmişi aydınlatılabilir mi?" "Kişisel tanıklık formüle edilebilecek genel bir hipotezi meydana getirebilir mi?" sorularının sorulması gerektiğinin altını çizer (2014, s. 89). Loriga, tarihle ilgili hakikatin ortaya çıkmasında olayların dökümünün yapıp betimlenmesinin yeterli olamayacağını, tarihçilerin de hayal gücünü kullanması gerektiği sonucuna varır. Burada hayal gücünün kullanılmasından kasıt olmayan bir şeyin icat edilmesi değildir. Tarihçiler mümkün olduğunca çok kendi insani yanlarını genişletmeli böylece emilmiş tarihi gerçeklere kendilerini vakfetmeye izin vermiş olmalıdırlar. Yazara göre sanatçılar, hayal gücünü hakikatten uzaklaşmak için kullanırken, tarihçiler, gerçeğin altındaki hakikati araştırmak için hayal gücünü kullanmalıdırlar (Loriga, 2014, s. 93).

²² Örneğin, Loriga'ya göre William Thomas ve Florian Znaniecki'nin 1918 yılında birlikte yazdıkları *The Polish Peasant*'ın çıkış noktası, kişisel tanıklıklardan yola çıkarak Polonya'dan Amerika'ya göç edenlerin hikâyesidir. Fakat William Thomas'ın vicdani retçi (*militant pacifist*) olması ve 1918'de zinadan tutuklanıp, on yıl iyileştirme sürecine tabi tutulması, daha sonrasında kitabı güvenilir olamayacağı eleştirisi ve suçlaması ile karşı karşıya bırakır (2014, s.80-82).

Biyografi alışmaları akademide bir disiplin olarak 2000’lerde gelişmiştir. Yaşam Yazımı (*Life Writing*) alışmaları başlığı altında özellikle politik bir özgürleşme alanı, tarihi zlm ve baskılara tanıklık etme bağlamında Kültürel çalışmalardan kklenip, toplumsal cinsiyet, postkolonyal çalışmalar, travma ve edebiyat kuramı alanlarında akademide kendine yer bulan biyografi çalışmaları genelde ulusal kültürel-tarihsel tartışmalar ve gelenekler içinde önemli bir yer tutar (De Haan & Renders, 2014 s. 17-20). Yazılan pek çok biyografinin kendi ülkelerinde iyi tanınan ve konuşulan dillerde olması beraberinde ulusal kimliklerin oluşmasında önemli rol oynamasına ve bunların hayali cemaatler (*imagined communities*) ve *lieu de memoire* (herhangi bir cemaatin anısal mirasının sembolik unsuru) ifade edilmesine olanak sağlamaktadır (2014, s. 20). Öte yandan Hans Renders günümüz akademisinde niversitelerdeki *Life Writing* kürsülerinde çalışan pek çok araştırmacının üstünde çalıştıkları bireyin hayatı ile ilgili otobiyografik dokümanlara odaklanarak yegne amaçlarının ele alınan bireyin kendi toplumsal bağlamları tarafından kurbanlaştırılmasını ortaya çıkarmak olduğunu iddia eder (Renders, 2014a, s.169). Renders, günümüzde yaşam yazımı çalışmalarında yaşam yazarlarının kadınlar, beyaz ırk dışındaki ırklar, eşcinseller, Holocaust mağdurları gibi zararsız ve masum yaşamlarla ilgilendiklerini, Doğu Cephesinde Nazi subayları tarafından yazılmış otobiyografik dokümanları, hapisteki bir ocuk istismarcısının veya Güney Afrika’daki beyaz bir iftcinin kişisel mektuplarını, günlüklerini görmezden geldiklerini sonuçta onların da kendilerini tarihin mağdurları olarak gördüklerini ifade eder (2014a, s.169-170). Renders’a göre iyi bir biyografinin amacı başka şeylerin arasında biyografi öznesinin kendisini nasıl gördüğünü yeniden inşa edebilmesidir ki bu anlamda biyografi şeffaflık ve güvenilirlik kodlarına saygı duyan, kurmaca olmayan bir tür olarak dşnlmelidir (2014a, s. 176).

Hans Renders “The Limits of Representativeness: Biography, Life Writing, and Microhistory” (2014b) adlı makalesinde biyografi, yaşam yazımı ve mikro tarih

kavramlarının tarihyazımı içindeki benzerlik ve farklılıklarını *Operation Mincemeat*²³ çalışmasını merkeze alarak değerlendirir (2014b, s. 129-138). Yaşam yazarları (biyografi yazarları) azınlıkların hikâyelerini, bireysel ve otobiyografik kaynaklardan araştırırken, mikro tarihçiler ise bireysel ve otobiyografik kaynaklara bağlı kalmaksızın, her türlü kaynağı araştırmalarına dâhil ederler (2014b, s. 134). Yazara göre mikro tarih ve biyografi bilimsel bir tutumun ve geçmişten gelen bir hikâyenin yaratıcılığa eğilimli, güçlü yorumlayıcı bir çerçeve ile özetlenmesidir. Biyografide içerik biçimden daha önceliklidir; bu aynı zamanda biyografi ile kurmaca arasındaki farkı da ortaya koyar. Yaşam yazımı, dünyanın ideolojik olarak nasıl görünmesi gerektiği konusunda tarihi düzeltmeye çalışır. Kaynakların bizzat kendisi araştırma sonuçları olarak sunulur. Biyografi ve mikro tarihten farklı olarak otobiyografik belgelerin içeriğinin tarihsel açıdan değerlendirilmesi önemli olmaz (Renders, 2014b, s. 137).

Türkiye’de biyografik çalışmalar dendiğinde Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş zamanlarına değin uzanan bir gelenekten bahsetmek mümkündür. Batı literatürü ile paralel olarak Doğu literatüründe de biyografi, öncelikle dini yaymak, peygamber ve İslam âlimleri hakkında bilgi vermek, örnek teşkil edebilecek yaşamları kaleme almak üzerine kurulmuştur. Mustafa İsen *Tezkireden Biyografiye* adlı çalışmasında ilk biyografik örneklerin İslam bilgisini yaymak, Hz. Muhammed’in hayatını araştırmak, hadislerinin doğruluğunu ve güvenilirliği kanıtlamak ve hadisleri yaymak amacı ile yazıldığını belirtir (2010, s. 4). Arap geleneğindeki soy soplâ övünme alışkanlığı, bilgin ve muhaddislerin siyasi tarih alanındaki yerini sonrasında resmi görevlilere bırakması ile 12. yüzyıldan itibaren yıl usulüne dayalı tarihçilik anlayışı kendini geliştirmiştir (İsen, 2010, s. 5). Öncelikle Arapça kaleme alınan eserler, 13. yüzyılda yerini Farsçaya bırakır. Bu dönemde biyografi sözcüğü henüz literatüre girmediğinden bu bağlamda ele

²³ *Operation Mincemeat* 2010 yılında ortaya çıkan İkinci Dünya Savaşı sırasında İngiliz İstihbaratı’nın ölü bir İngiliz askeri kullanarak Almanları aldatmasına yönelik askeri bir operasyonla ilgili çalışmadır.

alınan eserlere tezkire²⁴ adı verilmektedir. 16. yüzyılın sonuna kadar İslam tarihindeki biyografi anlayışının Osmanlı'ya da sirayet ettiği görülmüştür. Bu döneme kadar ele alınan eserlerde biyografisi yazılan kişinin belli bir olgunluktan sonra yazılmaya değer görüldüğü düşüncesiyle doğum tarihi değil, ölüm tarihi esas alınırken, biyografisi yazılan kişinin hayatındaki belli başlı olaylar, aldığı eğitimler, hocaları ve eserleri dikkate alınır (İsen, 2010, s. 8). 16. yüzyılda Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Künhü'l-ahbâr*'ı Türkçe yazılmış, genel tarih bilgisi veren, uzun bir mukaddime olup yazarın rûkn adını verdiği dört bölümden oluşmaktadır. İlk üç bölümde Osmanlı'ya gelene kadar genel tarih bilgisine yer verilirken, dördüncü bölümde Osmanlıların ortaya çıkışından 1589 yılına kadar olan olaylardan, devlet adamlarından, şeyhlerden, bilginlerden ve şairlerden söz edilir (2010, s. 11). İsen'e göre bu eserin bir diğer özelliği yazarın genel tarihten çok kültür tarihine odaklanan üslubu olmuştur. Taşköprülüzâde Ebu'l-hayr İsâmüddin Ahmed Efendi (1495-1561) tarafından Arapça yazılan ve Osmanlı bilgin ve sûfilerin hayat hikâyelerini bir araya getiren *eş-Şakâiku'n-nu'maniyye fi ulemai'devleti'l Osmânniyye* (1558) 20. yüzyıla kadar devam eden bir geleneğin ilk halkası olup, Osman Gazi döneminden başlayıp, Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar 371 bilgin, 150 sufi olmak üzere toplam 521 kişinin biyografisini içermektedir (İsen, 2010, s. 13). Yine bu yüzyılda Osmanlı'da dikkat çeken iki tezkireci Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi'dir. 16. yüzyıl, Osmanlı biyografi geleneğinin gelişimini tamamladığı, belli bir olgunluğa kavuştuğu yüzyıl olması sebebi ile önemlidir (2010, s. 24). Şair tezkireleri başta olmak üzere Osmanlı biyografisinde takip edilen yazılı geleneğe bağlı olarak, tezkireler öncelikle önsözle başlar. Burada Tanrı'ya hamd, peygambere dua vardır. Ardından kitabın niçin yazıldığı, tezkirecinin eserini hangi yöntemlerle yazdığı,

²⁴ Tezkire, Arapça zıkr kökünden türetilmiş bir kelime olup hatırlamaya vesile olan şey anlamına gelir. Osmanlı toplumunun maddi manevi kültürünü meydana getiren her meslekten yaratıcı kişinin biyografik künye yazıcılığını temel alan bir türdür. Tezkireci, belirli bir meslek grubundan tanınmış bir kişinin hayat ve sanatından bahsedebilirken, usta bir çiçek yetiştiricisinden de bahsedebilir. Öte yandan sözcük Osmanlı edebiyatında şairlerin hayatları ve şiirleri ile ilgili kitapların bütününe verilen isim olarak daha yaygın bir şekilde kullanılmıştır (İsen, 2010, s. 25-26).

eserine seçtiği isimleri nasıl belirlediğine dair bilgiler bulunur. Sonrasında ise biyografilere geçilir. Eserin son bölümünde ise hatime adı verilen bir tür sonuç bölümü yer alır (İsen, 2010, s. 28-29). Osmanlı’da tezkirecilik adı ile üretilen biyografiler varlıklarını 19. yüzyıla kadar sürdürürler. Bu yüzyılla birlikte Batılılaşma hareketinin de etkisi ile Doğu referanslı tezkirelerden vazgeçilerek Batı referans alınmaya başlar (2010, s. 56). Ayşe Akar, bu değişimin farklılıklarına dikkat çekerken birden çok kişinin hayatının ele alındığı tezkire anlayışının Batı referanslı biyografiye dönüşümünde daha az kişinin ya da tek bir kişinin hayatına odaklanmaya başladığını söyler. Bununla beraber eski edebiyat anlayışında tezkirelerin kaynağı menakıb, efsane, mit olabilirken Tanzimat ve II. Meşrutiyet ile birlikte kaynakların daha bilimsel olmasına, biyografilerin kişilerin bizzat kendi yazdıkları ya da onlar hakkında yazılan eserlerden ve/veya hatıralarından oluşturulmasına özen gösterilir (aktaran Çelik, 2022, s. 5). Bu anlamda Şinasi’nin Fatin Davud’un *Tezkire-i Hatimetü’l Eşar* (1863) adlı eserini tarafsız bir üslupla yeniden ele alıp yayımlaması modern Türk edebiyatındaki ilk biyografi denemesi olarak kabul edilir (Çelik, 2022, s. 6).

Ali Birinci (2016), Türkiye’de Biyografi Geleneği adlı yazısında şair tezkirelerinden Cumhuriyet dönemine kadar zengin bir biyografi geleneğine sahip olduğunu söylerken 19. yüzyılın sonunda Memed Süreyya Bey’in çalışmalarının Batılı anlamda biyografi anlayışı ile örtüşen önemli çalışmalar olduğunu vurgular. Cumhuriyet’in ilk zamanlarında Sadeddin Nusret Ergun’un 96 fasiküllük Türk Şairleri Ansiklopedi’sinden söz eder. Bu dönemde biyografi türünün gelişimi edebiyat öğretimiyle eş güdümlü olup okullarda okutulmak üzere yazar ve şairlerin hayat hikâyelerini içeren ansiklopedi ya da sözlük bağlamında eserler yazılır (Çelik, 2022, s. 6). Çelik, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yazar ve şairlerin hayatına yönelik bu ilgi ve ihtiyacı okullarda verilen edebiyat eğitimiyle ilişkilendirir (2022, s. 11). Yeni Cumhuriyet ile birlikte biyografi fikir ve kültür hayatına katkı sağlayan, genç kuşaklara ilham olabilecek isimleri daha çok

eğitim, kültür ve sanat hayatında görünür kılmayı amaçlarken diğer yandan ulus inşasına katkı sağlayan bir işleve de bürünür. Bu bağlamda Murat Uraz'ın *Orta Okuma Kitaplarında Yazıları Bulunan Şair ve Ediplerin Hayatı* (1939) adlı eseri ile *Resimli Kadın Şairlerimiz ve Muharrirlerimiz* (1941) adlı eserleri önemlidir (Çelik, 2022, s.11). Bir diğer önemli eser de Behçet Necatigil'in 1960'da yayımlanan *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı yapıtıdır. Eser, Cumhuriyet öncesinden o güne kadar edebiyatta yer alan 260 ismin hayatına yer verir (Çelik, 2022, s. 12). Necatigil'in eseri oldukça ilgi görür. Şairin ölümünden sonra da defalarca yeniden yayıma hazırlanarak 260 isim, 930 isme kadar çıkarken benzer izlekte pek çok kitap basılır. Bunlardan birkaçı Şükran Kurdakul'un *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü* (1971), Ahmet Köklügiller'in *Edebiyatımızda Şairler ve Yazarlar- Hayatları/ Sanatları/ Eserleri* (1989) ve Hikmet Altınkaynak'ın *Türk Edebiyatında Yazarlar ve Şairler Sözlüğü – Türk Edebiyatında Kim Kimdir?* (2002) örnek olarak verilebilir (Çelik, 2022, s.14). Öte yandan Birinci, biyografinin Osmanlı'da güçlü bir geleneğe sahip olmasına karşın Cumhuriyet döneminde aynı güce sahip olamadığını savunur. Buradaki en temel sebepler, bilginin saklanması ve korunmasındaki yetersizlikler, var olan bilgiye yeterince önem verilmemesi ve biyografi konusunda yeterince örgütlenilmemesidir. Biyografik bilgilerin araştırmalarda kullanılmamasını da eleştiren Birinci, buna örnek olarak da 1946 yılında İbrahim Alaaddin Gövsa'nın yazdığı *Türk Meşhurları* adlı kitabı gösterir. Kitabın özenerek yazılmasına rağmen pek çok araştırmada kullanılmamasını hatta bulunamamasını eleştirir. Öte yandan kimi biyografik eserlerin özensiz araştırmalar sonucu yanlış ya da eksik bilgi içermesine de hayıflanır. Birinci'ye göre biyografi geleneğinin Türkiye'de boy atamamasının bir diğer sebebi de arşivlerin hem yetersiz oluşu hem de araştırmacıların kullanımını zora sokan bürokratik yapılarıdır (2016 s. 48-53).

Türk edebiyatında 1990'ların sonu 2000'lerin başında çocuk edebiyatı, hikâye ve polisiye türlerinin yükselişe geçtiği görülür (Çelik, 2022, s. 19-20). Bu durum biyografi

türünde verilen eserlerin yapısını da etkiler. Bilgilendirici nitelikteki ansiklopedi ve sözlüklerin yerini biyografik kurmaca hikâyeler, romanlar alırken otobiyografik eserlerin de çoğaldığı görülür. Bunlara örnek olarak Ayşe Kulin'in kuzeni Aylin Devrimer'i anlattığı *Adı Aylin* (1997) ve Füreyâ Koral'ın hayat hikâyesini anlattığı *Füreyâ* (2000), Şirin Devrim'in annesi Fahrünnisa Zeyd'in hayatına odaklanarak kaleme aldığı *Şakir Paşa Ailesi* (1996) ve Atilla Şenkon'un Nazlı Eray'ı anlattığı *Bütün Düşler Nazlıdır* (1998) verilebilir (Apaydın, 2001, s. 168).

Özetle Türkiye'de biyografi çalışmalarının tarih, edebiyat ve İslam ilimleri ile sınırlı kaldığını söylemek yanlış olmaz. Tarihsel bağlamda düşünüldüğünde bu topraklarda her zaman bir yeri ve karşılığı olan biyografinin hem tarihte hem edebiyatta hem de dindeki kullanımının genelde eğitim amaçlı olduğu, bilgilendirme, eğitici ve öğretici vasıflar taşıması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Yapılan çalışmaların eleştirel bir tarih kavrayışından ziyade ana akım tarihe hizmet ettiği, geçmişten günümüze yayımlanan biyografi kitaplarının çoğunun dini kişiler, padişahlar, liderler, paşalar, yüksek mevkili devlet memurları, tanınmış aile üyeleri, yazarlar ve şairler hakkında olduğu sınırlı sayıda mikro tarih çalışmasına rastlandığı görülmektedir. Öte yandan arşivleme konusunda yaşanan kimi teknik ve bürokratik sorunlar, somut tarih ve kültürel mirasın korunması konusundaki özensizlik, bilgisizlik; sansür, bu topraklarda biyografi yazınının gelişmesine engel olmuştur.

1.2 Film Çalışmaları Bağlamında Tür Kavramı

Timothy Corrigan, Patricia White ve Meta Mazaj film türünün belirlenmesinde sadece film seyircisinin beklenti ve deneyim katmanlarıyla sınırlı kalınmadığını filmin hikâyesi, anlatı unsurları ve estetik yapısıyla birlikte bir sınıflandırma pratiği içinde yapımcılara ve eleştirmenlere sunulduğunu ifade ederler (2011, s. 442). Denilebilir ki tür, eleştirel analizden, metinsel yorumlara, endüstrinin ilgisinden, seyircinin

beklentisine kadar geniş bir yelpazede kavramsal setler bütünlüğüdür. Film çalışmaları bağlamında düşünüldüğünde 1920’lerde Hollywood’da filmleri tasnif etmek için kullanılan tür sözcüğü zamanla filmleri tanıtmak ve tanımlamak amacıyla kullanılan kilit bir kavram haline gelir. Hollywood merkezli düşünüldüğünde endüstriye sesin gelmesi ve artan maliyetlerle, ticari ihtiyaçlardan ötürü türsel uylaşımlar daha da ön plana çıkar (Corrigan & White & Mazaj, 2011, s. 442). 2. Dünya Savaşı sonrası (*Cahiers du Cinema*’nın da etkisiyle) anaakım film eleştirmenleri tür filmlerini ve tür eleştirisini daha çok ciddiye almaya başlarlar çünkü özellikle 60’ların sonu 70’lerin başında tür eleştirisi bir anlamda *auteur* karşıtlığı gibi algılanır (2011, s. 442).²⁵ Bir filmin sınıflandırılma etiketi kavramından üstünde düşünülen, tartışılan ve kuramsallaşan bir kavram haline gelen tür, tüm karmaşıklığına rağmen film teorisinin gelişmesine önemli katkılar sağlar. Thomas Schatz “Film Genre and the Genre Film” adlı makalesinde tür filmlerindeki giriş- gelişme- sonuç şablonlarının kültürel uylaşımlarla paralel olabileceğini bu yüzden her türde farklı işleyebileceğini ortaya koyar (2011, s. 453-465). Benzer bir kavrayışla Richard Dyer “Entertainment and Utopia”da türü kültürel bir mit olarak ele alırken, müzikaller üzerinden değerlendirir ve gündelik yaşamdaki umutsuzluğun, yoksulluğun ve iletişimsizliğin müzikallerde şarkılar, mimikler ve stilize edilmiş bir takım kodlarla gerçek hayatta karşılanmayanın ütöpik tezahürü olarak gerçekleştiğini savunur (2011, s. 465- 478). Öte yandan Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni “Cinema/Ideology/Criticism” adlı makalelerinde tür filmlerinin gerçeği yeniden üretmek yerine hâkim ideolojiyi yeniden üreten yapısına dikkat çekerlerken, tür filmlerinin toplumsal ritüellerden, kültürel pratiklerden uzak, tüketim toplumunu beslediklerini iddia ederler (2011, s. 478-486). Rick Altman “A Semantic/ Syntactic/ Pragmatic Approach to Genre”da film türlerini, seyircinin ritüel

²⁵ Bu dönemde tür eleştirisi, edebiyatta ve sanatta var olan Romantik gelenekten ayrılarak, sanatçının biricikliğine karşı çıkar; onun yerine filmi- metni- estetiği koyarak bu kavramların endüstri, tarih, toplum, kültür ve seyirci pratikleriyle birlikte keşimlerini önemser (Corrigan & White & Mazaj, 2011, s. 442).

değerleri ya da hâkim ideolojinin örtük temsilleri olarak değerlendirmeyiz. Film türlerine görsel ikonografi ve anlatıyla birlikte hem semantik/anlamsal hem de anlatı unsurlarının içine gömülü sentaktik (*syntactic*)/ sözdizimsel bir yaklaşım geliştirir.²⁶ Ona göre bir türe ait semantik unsurlar, başka bir türe ait sentaktik yapılarla karşılanabilir.²⁷ Yaklaşımının üçüncü ayağı olan pragmatik kısım ise semantik ve sentaktik unsurların bir arada kullanılmasıdır. Altman’a göre pragmatik olan ekranda olanla, olanın nasıl yorumlandığı arasındaki bağlamdır ve milliyete, ırka, yaşa ve hatta seyredildiği döneme bağlı olarak o bağlam hiçbir zaman sabitlenemez. Böylece türsel değişim ve dönüşüm tarihsel işleyişte çoklu-söylemsel (*multi-discursive*) bir boyuta ulaşırken akışkan bir hale de dönüşür (2011, s. 487- 496). Tüm bu tartışmaların ışında günümüzde tür filmlerinin artık türsel sınırları yıkan bir yapıya sahip olduğunu, türsel uylaşımların daha çok iç içe geçtiğini, bir anlamda daha hibrit, diyalojik ve akışkan bir hal aldığını söylemek yanlış olmaz.

Andrew Tudor, belli bir film türünün tanımlanmasında iki temel unsurun varlığına dikkat çeker: Biçimsel öğeler (*formal elements*) ve anlatı (*narrative*) (Tudor, 2018, s. 46). Tudor’a göre biçimsel öğeleri oluşturan şeyler ikonografi ve atmosferdir. Tudor, film türünde ikonografiyi seyircinin kostüm, dekor, sahneleme ve yıldız oyuncular aracılığıyla sembolik anlamla imgeleri birleştirmesi olarak tanımlar (2018, s. 47). Atmosfer ise ışık, müzik ve sinematografiyle birlikte filmin kurmaca estetiğini oluşturan tonların tümü olarak açıklanabilir (Tudor, 2018, s. 47). Bir diğer öğe olan anlatı ise hikâyenin anlatılış şeklidir. Çok çeşitli anlatı biçimleri ve anlatıyı okumanın yine muhtelif yolları olsa da tür filmleri hikâye anlatımı konusunda orijinal olmayan,

²⁶ Altman’ın edebiyattan sinemaya aktardığı bu iki kavramdan “semantik” edebiyatta sözcükler ve anlamları, “sentaktik” cümlelerin kuruluşu, grameri anlamına gelir; öte yandan kavramların film teorisinde karşılığı kostüm, oyunculuk, sinematografi, ikonografi gibi üst üste getirildiğinde türün temel hatlarını oluşturan malzemeye “semantik”, derinde yatan yapıya, anlama ise “sentaktik” denir (aktaran, Doughy & Etherington-Wright, 2018, s. 48).

²⁷ Altman’ın semantik/sentaktik olarak yaptığı ayrımı Edward Buscombe içsel ve dışsal anlamlar (*inner & outer meaning*) olarak tanımlar (aktaran, Doughy & Etherington-Wright, 2018, s. 50).

birbirine benzeyen kalıpları takip ederler (Tudor, 2018, s. 47). Öte yandan Edward Buscombe'a göre tür iyi bir yönetmenin ortaya çıkmasına neden olabileceği gibi onu sınırlayabilir de (2018, s. 50). Ruth Doughty ve Christine Etherington-Wright türü şekillendiren kavramlar arasına seyirci ve kültürel yeterliliği (*cultural competency*) de eklerler. Sonuçta bir yanıyla seyircinin beklentisine göre şekillenen tür diğer yandan ekonomik sebeplerden ötürü bir takım sınırlamalarla da karşılaşabilir (2018, s. 51). Kültürel yeterlilik ise belli bir zaman içinde bilinçaltında oluşan bilgiyi imler; kültürel yeterlilik aynı zamanda film türüne dair ikonografiyi tanımlamaya, türsel metinleri teşhir etmeye de dolaylı katkı sağlar (Doughty & Etherington-Wright, 2018, s. 51). David Bordwell ve Kristin Thompson'a göre filmlere ortak kimlik kazandıran, filmde filme ortaya çıkan ortak öğeler- tür uylaşmaları (*genre convention*)- geleneksel olduğu kadar²⁸ tematik ve sıklıkla yinelenen genel anlamları içerebilirler.²⁹ Türler, ortak unsurlar barındıran ikonografileriyle de – filmde filme aktarılan ve tekrarlanan simgesel görüntüler- tanımlanırken, her daim değişime, dönüşüme, farklı türlerle etkileşime ve yeni olasılıklara açık olurlar (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 321). Film türlerinin tarihi de düşünüldüğünde temel düzlemde türlerin belli başlı özelliklerini sürdürdükleri görülse de zaman içinde, sektörel talepler, kültürel ve siyasi değişimler, yapımcı, yönetmen ve yıldız oyuncu müdahaleleriyle türler anlatsal ve biçimsel özelliklerini günceller. Öte yandan bir film türü belli bir olgunluk seviyesine ulaştıktan sonra kendiyle gülünç bir ilişki içine girip parodisel bir evreye girebilir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 325).

²⁸ Bordwell ve Thompson geleneksel tür uylaşmalarına biyografik film türünden örnek olarak başkarakterin yaşamındaki önemli dönemeçlerin gösterilmesini örnek verir (2009, s.320).

²⁹ Örneğin Hong Kong dövüş sanatları filmlerinde karakterin dövüşmeyi öğrendiği öğreticisine karşı sadakat duyması ya da gangster filmlerinde başkahramanın bencil, acımasız, güçlü ve suça alışkın tasvir edilmesi verilebilir (Bordwell&Thompson, 2009, s. 320).

Steve Neale film türleri tartışmasına “gerçekmişgibilik”³⁰ (*verisimilitude*) kavramını dâhil ederek bu kavramın türsel gerçekmişgibilik ve toplumsal, kültürel gerçekmişgibilik işlevlerine dikkat çeker (2018, s. 52). Neale’a göre gerçekmişgibilikten kasıt, geleneksel kavrayışın hakikatle ilgili düşüncelerle bağlantısından ziyade olası, muhtemel olma halidir. Müzikallerden örnek veren Neale, bu türde duygu, düşünce ya da durumu anlatmak için şarkı söylenmesinin yadırganmayacağını ifade ederken, benzer bir sahnelemenin kara film türünde gerçekleşmesinin yabancılaşma etkisi yaratabileceğini belirtir (Neale, 2018, s. 52). Diğer yandan, Neale türün sergilediği kültürel ve toplumsal gerçekmişgibilikle oynanmasının seyirciye ters köşe seyir zevki verebileceğini, dahası Bordwell ve Thompson’ın da belirttiği gibi yeni, farklı türlerin doğmasına da imkân tanıyabileceğini söyler (2018, s. 52). Anneli Lehtisalo, çeşitli gerçekmişgibi rejimlerinin “çeşitli” denilen kısmının inandırıcılık, motivasyon, gerekçelendirme ve inanç nosyonlarından beslendiğini söyler (Lehtisalo, 2011, s. 101). Christine Gledhill, gerçekmişgibilik kavramı ile gerçekçilik kavramı arasındaki ayrıma dikkat çeker. Gerçekçiliği kurmaca metinlerle kendi dünyamız arasında oluşturmaya çalıştığımız bağ olarak tanımlayan Gledhill, gerçeğe benzerliğin ise egemen kültürün neyi inandırıcı, uygun bulup bulmadığı ile ilgili olduğunu söyler (Gledhill, 2018, s. 340-341). Glendhill, kültürel gerçeğe benzerlik uzlaşımlarının toplumsal pratikler ve kurallarla birlikte değişime uğramasının sonucu olarak yeni toplumsal grupların ortaya çıktığını belirtirken bu durumun kurmaca üretimi ve tüketiminin gerçekleştiği tarihsel koşulları da değiştirdiğini vurgular (2018, s. 346). Glendhill, tüm bunların sonucunda da türlerin sadece tekrara dayanarak, geçmiş modelleri yeniden düzenleyerek varlıklarını devam ettiremeyeceğini, temsil, anlam ve haz üzerine girilen yarışta dönüşüm sorunu ile de mücadele etmeleri gerektiğini savunur (Glendhill, 2018, s. 347). Bu noktada Gledhill, tür kavrayışına olumlu bir yaklaşım geliştirerek tür kavramına sorunlar üreten

³⁰ *Verisimilitude* kavramının “gerçekmişgibi” karşılığı ile literatüre kazandıran Nilgün Abisel’dir.

bir kaynak olarak bakmaktan çok toplumsal olanla filmler arasında karşılıklı ilişki içinde olan, geniş bir kültür analizi yapmaya yardımcı bir kavram olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur (Gledhill, 2010, s.338).

Türler bir yanıyla kültür tarafından veriliymiş gibi görünürken diğer yanıyla sürekli değişim içindedir. Daniel Chandler, türlerin değişim içinde olmasına katkı sağlayan en önemli gücün türlerle medya arasındaki etkileşim olduğunu savunur (2018, s. 23). Bu etkileşim, beraberinde tür hiyerarşisini getirir. Sürekli dolaşımda olan türler, arz-talep ilişkisinden ötürü statü kaybeden ya da kazanan tekil türlerle birlikte bir devinim içindedir. Chandler, bazı türlerin sadece geçmişe dönük (ilk üreticileri ve seyircileri anlamında) tanımlanabildiğini, bazı türlerin ise popülerlik evrelerinden ya da dönemlerinden geçerek (1970’lerdeki felaket filmleri gibi) isimlendirildiklerini ifade eder (2018, s. 23). Yine de türlerin döngüleri ve dönüşümleri politik, toplumsal ve ekonomik koşullara bir cevap niteliğindedir (2018, s. 24). Öte yandan tür kavramının arzu, hafıza ve beklentiye katkı sağladığı görmezden gelinemez (Chandler, 2018, s. 38). Uylaşımları, devinimleri ve açmazlarıyla film çalışmaları bağlamında türü analiz etmek filmleri özel kültürel bağlamlara yerleştirirken, onları tarihsel bir perspektifte konumlandırmaya da hizmet eder ki bu da yaratıcı bireyselliğine dayanan romantik ideolojiye karşı koyma anlamında muhalif bir alan yaratabilir (2018, s. 39).

Türe yönelik tüm bu tartışmalar film türlerinin her daim dinamik, canlı ve interaktif yapısını ortaya koyarken, film türlerinin toplum ve kültürle olan bağına da dikkat çeker. Nilgün Abisel’e göre tür filmlerinin hemen hemen hepsinde ortak olan unsurlar: popüler olmaları, endüstrinin egemen işleyiş tarzıyla uyumlu, uylaşımlarına sadık, klasik anlamda bir öykü anlatımına ve kendine özel bir ikonografi anlayışına sahip ve tutucu olmalarıdır (Abisel, 1994, s. 57-66). Abisel’in burada “tutucu” olmaktan kastı hem film türlerinin uylaşımlarına olan bağlılığı hem de film türlerindeki olay örgüsü ve

karakterlerin çatışmalı durumlardan kaçınmaları olarak açıklanabilir. Abisel'e göre tür filmlerinin temel tematik işlevi toplumsal düzenin devamlılığına katkı sağlamak ve mevcut şartların meşruluğunun korunmasıdır (1994, s. 65). J.H. Wright, Amerikan sineması merkezli yaptığı tespitinde tür filmlerinin tatmin, acı ve korkudan beslenen bir dokusu ve bu özellikleriyle de iktidarın çıkarlarına hizmet etme kapasitesine sahip olduğunu söyler (aktaran, Gökmen, 2023, s. 8-9). Bu tespitler film çalışmaları bağlamında film türlerinin yapım-dağıtım-gösterim ağında bir sınıflandırma pratiği olarak başlayan yolculuğunun zaman içinde diğer disiplinlerle olan organik bağı, kültürel yapıların içindeki temsil politikalarıyla olan içkin, örtük ya da kimi zaman ideolojik anlamlandırmalarıyla sürekli değişen ve dönüşen bir kavram olduğunu ortaya koyar.

1.3 Biyografik Filmlerden Biyografik Film Türüne

Biyografi, beşeri bilimler ve popüler kültürde önemli bir yere sahip olsa da biyografik filmlerin tür olarak sinema repertuarı içinde kabul görmesi göreceli olarak yeni sayılabilir. Bunun başlıca nedenleri öncelikle biyografik film türünün tarihi filmler içinde konumlandırılması ve türün hem endüstri hem de akademi açısından değersiz görülmesi olarak açıklanabilir.

Tür eleştirisi, Hollywood film üretimi bağlamında sekiz film türünü temel alır. Jonathan Stubbs, temel türleri western, komedi, müzikal, savaş, gerilim, suç ve gangster olarak sıralarken sekizinci olarak eleştirmenlerce bazen bilim kurgu bazense korkunun temel tür kategorisi içinde yer aldığını ifade eder (Stubbs, 2013, s. 9). Stubbs, tarihi filmleri temel türler arasında konumlandırmaz.³¹ Öte yandan Robert Burgoyne (2008) tarihi filmleri başlı başına bir tür olarak adlandırır ve kendi içinde beş farklı alt türe sahip olduğunu savunur. Bunlar: Savaş, epik, biyografik (*bio-pics*), meta tarihsel

³¹ Stubbs, bu saptamasını yaparken Avrupa'nın en yaygın DVD kiralama şirketi LoveFilm, Amazon ve IMDb verilerini kullanılır (2013, s. 11).

(*metahistorical*) ve güncel tarih konulu (*topical historical*) filmlerdir (2008, s. 2-3). Burgoyne, tüm bu alt türlerin ortak bir öze sahip olduğunu, tarihteki olayların doğrudan filmin olay örgüsüne referans verdiğini, tarihsel ağk, macera ve kostümlü drama filmlerinde bile tarihin, tarihsel filmin içeriğine göndergesel (*referential*) bir katkı sağladığı iddia eder (2008, s. 4). Robert Brent Toplin tarihi filmleri tanımlarken, sinematik tarih tanımını yapar ve türe dair bir takım pratikler belirler. Buna göre, sinematik tarih, tarihsel kanıtları yalınlağtırırken pek çoğunu dığarıda tutar; anlatıyı sergileme, karmağa ve sonuç olarak sunar; hikyenin merkezine ağkı yerleğtirir; gemiğin taraflı grğlerini, iyiler, kötüler esası ile temsil ederken, ahlaki açıdan yüksek hikyelerden beslenir (aktaran, Stubbs, 2013, s. 14). Stubbs, Toplin'in anlatısal özellikler üzerinden tarihsel filmlere getirdiği genellemelerden yola çıkarak tarihsel film türünde önemli olan iki Şeye dikkat çeker. Bunlar romans ve seyirliktir (*spectacle*). Stubbs, romansı kiğisel deneyimle, seyirlik halini de kamusal hayatla iliğkilendirirken tarihsel filmlerin bireysel olanla toplumsal olan arasındaki iliğkiyi müzakere eden bir yanının olduğuna dikkat çeker (2013, s. 15). Robert Rosenstone (2018) tarihsel filmlerin içlerinde barındırdıkları açık ya da örtük yaklağımla üretildikleri dönemin politik ve sosyal kaygılarını tağıdıklarını, aynı zamanda tıpkı yazılı tarih gibi inėa edilen bir Şey olduğunu savunur. Ona göre, tarihi filmler sinemada tek bir tür olarak değil, drama olarak tarih, anti-drama olarak tarih, kiğisel tarih, belge olarak tarih ve deney olarak tarih Şeklinde olabilir (Rosenstone, 2018, s. 164). Tarihin sinemadaki temsili genelde bireyin hikyesi olarak, bireysel süreçler üzerinden, kiğisellik ön planda tutularak verilir (2018, s. 168). Bunun en temel açmazı tarihin sinematik temsilinin kapalı, tamamlanmamığ ve basit bir Şekilde inėa edilerek, bağka ihtimalleri dğndrtmek istemezmiğ gibi oluğudur (Rosenstone, 2018, s. 168). Öte yandan filmlerde dekor ve kostüm bir yanıyla gemiği grselleğtirmeye katkı sağlarken, diğer yandan filmde temsil edilen tarih, var olan tarih algısını etkileyebilecek bir tür sahte algıyı da (*pseudo effect*)

yaratabilir (2018, s. 169-170). Rosenstone tarihi filmlerde inşa edilen tarihi, yapımcının ve yönetmenin sınırları dâhilinde daha kişisel olmasına rağmen geçmişe açılan bir pencere olarak değil, geçmişin olaylarını işaret eden, icat edilmiş ve doğru olan görüntüleri bir arada veren bir *medium* olarak ele alınması gerektiğini savunur (2018, s. 176). Bu anlamda, “iyi” bir tarihsel film basit bir kostüm dramasından daha fazlasını verebilmeli, doğrudan ya da dolaylı olarak süregelen tarihsel söylemlerin tartışmalarını, fikirlerini, verilerini içinde barındırmalıdır (Rosenstone, 2018, s. 177). Bu tartışmalar, biyografik filmlerin savaş, epik, kostümlü drama filmleriyle birlikte öncelikle tarih filmlerinin içinde değerlendirildiğini gösterir.

Tarihi film türüne dair yapılan açıklamalar dolaylı olarak biyografik film türü için geçerli olsa da 1992 yılında George F. Custen’ın yazdığı *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History* kitabına kadar türe dair kapsayıcı bir kaynağa rastlanmaz. Custen kitabında, klasik Hollywood dönemi olarak tanımladığı 1927 ile 1960 yılları arasında yapılan yaklaşık 300 biyografik filmi inceler. Bu filmlerin, ortak türsel özellikleriyle birlikte oluşturdukları söylem ve temsille nasıl bir Amerikan kamusal tarihi inşa ettiklerine bakar. Bu perspektiften Custen, biyografik filmi, gerçek bir insanın hayatının çok az bir kısmının, bir bölümünün ya da tamamının gerçek isminin kullanılarak anlatılması olarak tanımlar (Custen, 1992, s. 5-6). Custen için biyografik filmlerin türsel uylaşımları şöhret kültürünün de geleneksel bir perspektiften sunulmasına neden olmakta bu da biyografik filmlerin sahip oldukları tarihsel sahicilik (*historical authenticity*) iddialarını bir anlamda sınırlamaktadır çünkü tarihi temsil etme kapasiteleri film endüstrisinin kozmolojisine bağlıdır (1992, s. 4). Bir başka ifadeyle biyografik filmlerde ele alınan biyografik öznenin şöhret kültürü kodlarıyla sunumu (mitleştirci anlatım) biyografik film türünün tarihsel sahiciliğini olumsuz yönde etkilemektedir çünkü daha önce de belirtildiği gibi mitleştirme tarihsel gerçeklerin bir kısmını dışarıda bırakabilme, göz ardı edebilme potansiyeline sahiptir. Bu yüzden

biyografik filmlerde biyografik öznenin temsiliyle inşa edilmeye çalışılan biyografik hakikat çoğu zaman tarihsel hakikatle örtüşmeyebilir.

Bir taraftan Hollywood'un, seçilmiş bir bireyin hayatı üzerinden tarihe bakmasını monokrom bulan Custen, diğer yandan filmlerde tekrar eden anlatı kalıplarını ve stratejilerini de ortaya koymaya çalışır. Buna göre filmler sıklıkla hikâyenin (biyografik öznenin yaşamı) ortasından (*in media res*) başlar. Custen bunun Hollywood usulü bir tasarım olduğuna dikkat çeker. Öznenin sahip olduğu değerleri aileden etkilenebilecek yaştan sonra “edinmesi” bir anlamda kendini icat edebilmesi anlamına gelir (Custen, 1992, s. 149). Ortadan anlatılmaya başlanan hikâyenin mizansenini biyografik hakikat ile örtüşen bir şekilde oluşturulur, filmde mutlaka geri dönüşlerle kahramanın çocukluğuna gidilir ve buradaki travma gösterilir, montajlanmış sahnelerle biyografik öznenin sahip olduğu başarı ve ün, kısaltılarak anlatın içine yerleştirilirken; öznenin içinde bulunduğu toplulukla yaşadığı çatışmada dramatik olarak anlatıya eklenir (Custen, 1992, s. 70-75). Biyografik özne yaşadığı tüm talihsizliklerin üstesinden gelir ve sonunda gösterişli bir saygınlığa ulaşır.

Deborah Cartmell, sinemanın başlangıcından beri biyografik filmlerin var olduğundan sessiz sinema döneminde Jesus Christ, Cleopatra, Napolyon, Abraham Lincoln gibi pek çok tarihi figürün hayatının beyaz perdeye taşındığından söz eder (2020, s. 89). Cartmell'e göre resmi olmayan bazı kayıtlarda ilk biyografik film *The Story of Kelly Gang* (C. Tait, W. Johnson, W. A. Gibson, 1906) olarak yer alsa da sinema tarihinde yapımcılığını Thomas Edison'ın yaptığı *The Execution of Mary Sturt* (A. Clark, 1895) ile birlikte *Jeanne d'Arc* (George Melies, 1899) filmlerini ilk biyografik filmler olarak kabul edilir (2020, s. 89). Hollywood stüdyo dönemi ise türün boy atmaya başladığı zamanlardır. Custen bu süreçte yapılan filmlerin büyük bir çoğunluğunun tarihteki büyük adamlar (*great men*) anlatısı üzerine olduğunu belirtirken bu şekilde ahlaki ve

didaktik söylemlerle, yaratılmak istenen toplumsal tarihin çerçevesinin çizilmeye çalışıldığını iddia eder. Custen'ın araştırmasına göre Hollywood'ta 1930-1950 stüdyo döneminde üretilen biyografik filmlerin sayısı 107'dir ve o döneme kadar ulaşılan en yüksek rakamdır (2000, s. 130). Custen'a göre özellikle 1930-40 yılları arasında politikacıların, bilim ve iş adamlarının, gangsterlerin hayatları sinemaya uyarlanırken; 1950'lerde daha çok sporcuların, eğlence dünyasından isimlerin yaşamlarının beyaz perdeye taşındığı görülür. Custen'ın bu tespitini Dennis Bingham, üretim putlarına odaklanmadan tüketim putlarına geçiş olarak tanımlar (Bingham, 2010, s. 69). Dennis Bingham 2. Dünya Savaşı sonrasında, western ve aile dram filmlerinde olduğu gibi biyografik filmlerde de atomik çağın endişe ve anksiyetesi ile birlikte komünizm karşıtlığının histerisini merkeze alan filmlere rastlandığını ifade eder (2013, s. 249).³² 1960'larla beraber biyografik filmlerin yapımında azalma görülür bunun önemli sebeplerinden biri tarihe olan bakışın değişmesidir; çünkü o yıllara kadar ulus inşası için Hollywood'un köpürttüğü isimler artık seyircinin gözünde örnek alınacak isimler olmaktan çıkmış bununla birlikte televizyonun yaygınlaşmaya başlaması, televizyonun Hollywood'un yerine geçmesine neden olmuştur (Custen, 2000, s. 131). Hollywood stüdyo dönemi biyografik filmlerde birey, içinde bulunduğu bireysel ya da toplumsal olumsuz koşullardan (eşitsizlik, çözümsüzlük, ekonomik buhran, savaş) yetenekleri sayesinde çıkıp hayatta kalmayı başarabilmiş olarak temsil edilir (2000, s. 132). Hollywood'un bu bir anlamda "hayalperest" temsiline karşılık televizyonun gerçek ve sıradan yaşamları gösteren *reality show*'ları biyografik filmlerin Custen'ın ifadesiyle *pathography*'ye (bir insanın hayatındaki olumsuzluklara odaklanan biyografi türü) evrilmesine neden olur (2000, s. 134). Custen, Amerikalıların tarihlerine, geçmişlerine karşı olan bilgisizliğini ve kayıtsızlığını Hollywood'un çok iyi kullandığını, biyografik

³² *Ya Sev Ya Bırak* (*Love Me or Leave Me*, Charles Vidor, 1955) o dönem üretilen biyografik filmler bağlamında önemli bir örnektir. Filmde Ruth Etting'in hayatını dönemin popüler oyuncularından Doris Day canlandırır.

filmlerin de buna katkı sağladığını iddia eder (2000, s. 138). Başka bir ifadeyle bilgisiz seyirci biyografik filmler aracılığıyla çeşitli biçimlerde manipüle edilir. Öte yandan Hollywood'da 1960'larda askeri kişilerle ilgili biyografik filmlerdeki artış Soğuk Savaş'ın etkisidir (Custen, 2000, s. 145). 1963 yılına kadar biyografik filmler Hollywood'da tek kişiye odaklanan (yıldız oyuncu performansı), küçük bütçeli filmler olarak tanımlanırken, aynı yıl gösterime giren iki film büyük gişe başarısı gösterir: *Arabistanlı Lawrence* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) ve *Kleopatra* (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963). Bu durum biyografik filmlerin de gişe rekoru kırabilen, büyük bütçeli filmler olabileceğini ortaya koyar (Custen, 2000, 149). Fotoğraf ve sinema endüstrisinin 20. yüzyıldaki büyümesi şöhret kültürünün de beraberinde büyümesine sebep olurken belli aktör ve aktristlerin kıymetlenmesi, isimlerinin bilet satışlarının yüzü olması yıldız sisteminin doğmasına da neden olmuştur (Brottman, 2000, s. 160). Şöhret yaşamlarını konu olan biyografik filmler Hollywood merkezli düşünüldüğünde genelde örnek yaşamlar olarak temsil edilirken, 1970'lere gelindiğinde bir kırılma yaşanır. Şöhretlerin yaşamlarındaki skandal olaylar da beyazperdeye yansımaya başlar. Bu, bir yanıyla türün tam da o zamana denk gelen mikro tarih tarihyazımından etkilenmesi gibi düşünülürken bir yanıyla da bir yaşamı tüm çıplaklığı ile gözler önüne serme itkisinin bir sonucudur denilebilir. Böylelikle Hollywood, ürettiği biyografik filmlerle mitsel yıldız oyuncu kültürünü yıkmakta, şöhret skandallarını temsil etmeye başlamakta ve bir yanıyla kendi karanlık tarafını gözler önüne sererek alternatif bir anlatı, bakış açısı sunmaktadır (Brottman, 2000, s. 162).³³

1980'lere gelindiğinde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Reagan, İngiltere'deki Thatcher iklimi biyografik filmlerin tür olarak bir anlamda betonlaşmasına, özensizleşmesine bu da türün daha da çok itibarsızlaşmasına sebep olur (Bingham,

³³ Yazar, Hollywood'daki bu eksen kaymasına örnek olarak Christina Crawford'un üvey annesi Joan Crawford'u anlattığı romanı *Mommie Dearest*'in (1978) aynı isimle filme çekilmesini örnek verir; *Mommie Dearest*, Frank Perry, 1981 (Brottman, 2000, s.162).

2013, s. 249-250). Öte yandan 1984 yılında A&E Biographies serileri oldukça ses getirir³⁴ (Brottman, 2000, s. 163). 1990'larla birlikte Hollywood'un kendisini yenilemesi biyografik filmlerin de kendisini güncellemesine olanak sağlar. Geleneksel uyaşımardan, büyük insan anlatılarından uzaklaşarak daha özgün örneğin; *queer* ya da feminist biyografik filmlere rastlanır.³⁵ Anneli Lehtisalo sinemada bir türün başarılı olmasını, onu tür hiyerarşisi içindeki konumunu da doğrudan etkileyen bir faktör olarak yorumlar (2011, s. 102). 2000'lerle birlikte biyografik filmlerin bir anlamda evrim geçirdiği söylenebilir. Bingham, bu dönemi, neo-klasik uyanış (*neo-classical revival*) olarak tanımlarken üretilen biyografik filmleri anlatısal bağlamda; klasik, tüm ayrıntılarıyla ve sorgulayıcı olmak üzere üç gruba ayırıp; türün, yapımcı tekeline çıkarak yaratıcı yönetmenlerin (*auteur*) ilgi alanına girdiğini ifade eder (2014, s. 250).³⁶ Bunlara ek olarak Belen Vidal, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra görsel-işitsel arşivlere olan ilginin artmasının biyografik filmlerin niteliğini doğrudan etkilediğini belirtir. Ona göre arşivlerin ister kolektif ister bireysel olsun belleğin dokusuyla doğrudan ilgili olan formundan ötürü buradan beslenen biyografik filmlerin bir yanıla karşı tarih (*counter-history*) oluşturabildiğini söyler (2014, s. 22). Bir kişinin hayatının tüm açıklığıyla ve kişisel travmalarıyla beyaz perdeye yansması; bu yansımanın dönemin kültürel, sosyolojik, politik iklimiyle birlikte sunulması seyirci için bir anlamlandırma pratiği ve özdeşleşme imkânı sunabilir (Bingham, 2013, s. 253). Tüm bunlar göz önüne alındığında biyografik filmlerin neden sektörel anlamda sürekli kendini yenileyen, üretken ve alternatif bir tarihyazımına elverişli bir tür olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır.

³⁴ A&E Biographies 1960'larda David L. Wolper tarafından yaratılan, 1980'lerin ikinci yarısından sonra da belgesel T.V dizisi üreten Amerikan menşeli bir televizyon kanalıdır (www.aetv.com).

³⁵ *Masamdaki Melek (An Angel at My Table)*, Jane Campion, 1990), *Tanrılar ve Canavarlar (Gods and Monsters)*, Bill Condon, 1998) örnek olarak verilebilir.

³⁶ 2000'lerle birlikte biyografik film türüne *auteur* yönetmenlerin daha çok katkı sağladığı (her ne kadar bazen yönetmenler yaptıkları filmleri biyografik film olarak değerlendirmeseler de) görülmektedir. Bu yönetmenlerden bazıları: Alex Cox, Jane Campion, Tim Burton, Julian Schnabel, David Fincher, Todd Haynes ve Steven Spielberg olarak sayılabilir (Bingham, 2013, s. 250).

Biyografik filmlerle ilgili dikkat çeken bir diğer nokta türün *Oscar* ödülleriyle kurduğu bağıdır. Bingham biyografik filmlerle ödüller arasındaki bağlantının yadsınmayacağını vurgularken diğer yandan 1937-1982 yılları arasında en iyi film dalında sadece üç biyografik filmin *Oscar* aldığını belirtir. Bu filmler: *Arabistanlı Lawrance* (*Lawrance of Arabia*, David Lean, 1962), *Her Devrin Adamı* (*A Man of All Seasons*, Fred Zinnerman, 1966) ve *Patton*'dır (Franklin J. Schaffner, 1969) (2013, s. 234-235). Belen Vidal da türün *Oscar* ödülleri ile doğrudan bağlantılı olduğunu, 2000-2009 yılları arasında En İyi Aktör ve En İyi Aktris dallarında yirmi *Oscar* ödülünün 12 tanesinin altı biyografik filme gittiğini belirtir³⁷ (Vidal, 2014, s. 2). Bingham biyografik filmlerin bu kadar lanetlenmesine rağmen nasıl bu kadar üretken ve sağlam olduğunu da sorgular (2013, s. 235). Pek çok akademisyen, eleştirmen ve yönetmen tarafından “ucuz” bir tür olarak görülen biyografik filmler başlı başına bir tür olarak üretilmez ya da piyasaya sunulmazlar³⁸. Neredeyse tüm biyografik filmler biyografi-tarih, biyografi-dram, biyografi-aksiyon etiketi ile diğer bir deyişle mutlaka yanına başka bir tür eklenerek gösterime girer. Bu da türün belli başlı bir tür olarak algılanmasını engellediği gibi aynı zamanda onu melez bir tür haline sokar. Öte yandan bu bir pazarlama stratejisi olduğu kadar türün önemsiz görülmesine dair örtük bir atıf olarak da değerlendirilebilir³⁹. İtibarsız bir tür olarak görülmesinin en önemli sebeplerinden biri türün sinematik ve görsel kendine has bir stilden yoksun olması, klişelerden faydalanması sayılabilir ama tür sineması kapsamında düşünüldüğünde klişelerden yararlanan sadece biyografik film türü değildir (Bingham, 2013, s. 236). Bu sebeple biyografik filmler tür filmi

³⁷ *Ray* (Jamie Foxx), *Milk* (Sean Penn), *Walk the Line* (Reese Witherspoon), *Boys Don't Cry* (Hillary Swank), *Capote* (Philip Seymour Hoffman) ve *La Mome/ La Vie en Rose* (Marion Cotillard).

³⁸ Çalışmanın bu bölümünde biyografik filmlerin film çalışmaları bağlamındaki “kötü şöhretine” dair tartışmalar (s. 37-39) yazar tarafından bu çalışmanın öncesinde yayımlanan makalesinde de kullanılmıştır. Bkz: Erişen-Altay, B. (2022). Yakın Dönem Türk Sinemasında Tarihin Popülerleşmesi: Biyografik Filmler Üzerinden Bir Okuma. A. Özsoy & D. Diken Yücel (Ed.), *Popüler Temalarıyla Yakın Dönem Türk Sineması*, 171-188, Ankara: Nobel.

³⁹ Dennis Bingham biyografik filmlere karşı evrensel görüşü şöyle özetler: “Eğer bir film kötüyse biyografidir, eğer iyiye o zaman başka bir şeydir”. Yazar, Scorsese'nin 1997'de *Kundun*'ı, Mike Leigh'nin 1999 yılı yapımı *Tops Turvy*'i, 2001 yılında Michael Mann'ın *Ali* filmlerini örnek göstererek bu filmlerin biyografik filmler olmasına rağmen yönetmenleri tarafından biyografik film olarak tanımlanmadıklarının altını çizerek (2013, s. 237).

avantajlarının hiçbirinden faydalanamazken aksine tüm görünmez güçlüklerinden paylarına düşeni alır (2013, s.236). Belen Vidal da Dennis Bingham gibi biyografik film türünün küçümsenmesinin üstüne düşünürken⁴⁰ Jane Campion ve Steven Spielberg'den örnek vererek yönetmenlerin biyografik filmler yapmış olmalarına rağmen, filmlerini ısrarla bu türle adlandırmadıklarına değinir (Vidal, 2014, s. 2-3).

Pek çok yönetmen biyografik film yaparken anlatmak istediği tarihi kişinin hayatını kronolojik olarak beşikten mezara göstermek istese de genelde kişinin hayatında güçlü olduğu döneme daha çok vurgu yapılırken, çocukluğa pek değinilmez (Bingham, 2013, s. 236). Çocukluk, genelde travmatik bir anının yeniden canlandırılması için hatırlanan bir andır. Öte yandan biyografik özneyi canlandıracak yıldız oyuncunun çocukluğunu canlandıracak küçük oyuncu bulmak da bazen mümkün olmayabilir. Her şeye rağmen türün klasik örnekleri düşünüldüğünde filmlerin genelde anlattığı kişiyi mitleştiren anlatımı ön plandadır (Bingham, 2013, s. 236-237). Öte yandan Vidal, biyografik filmlerin ulusal kimlik fantezisini besleyerek uluslararası film arenasına çıkarabilme kapasitesi olan bir tür olduğunun da altını çizer (2014, s. 2-3). Ona göre özellikle 2000 sonrası biyografik filmlerde bu daha çok görünür bir hal almaktadır. Vidal, günümüz biyografik filmlerin ulusal olanla ulusötesi olan arasındaki arayüzün iç içe geçmiş çerçevelere sahip olduğunu savunur (2014, s. 3). Başka bir şekilde söylemek gerekirse, o ulusla özdeşleşmiş olan biyografik öznenin ulusal tarafları anlatı içinde bulanıklaştırılarak, biyografik özne, daha ulusötesi, evrensel ve kapsayıcı bir biçimde seyirciye sunulur.⁴¹ Vidal'a göre biyografik filmler, varlığı tarihte belgelenmiş bireylerin hayatını konu alan kurmaca filmler olup, tarihi filmlerin yaptığı gibi geçmiş

⁴⁰ 2009 yılında Cannes Film Festivalinde Jane Campion, filmi *Bright Star*'ı biyografik film olarak değerlendirmeyip, şair John Keats ile Fanny Brawne'in aşk hikâyesi olarak tanımlarken filminin türü için *fated area* tanımını kullanır; Steven Spielberg 2012 yapımı *Lincoln* filmi için asla biyografik bir film olmadığını, Başkan Lincoln'ün portrelerinden birini ele aldığını ifade eder (Vidal, 2014, s. 2).

⁴¹ *Yüzücüler* (Swimmers, Sally El Hosaini, 2022) filmi Suriyeli yüzücü Yusra Mardini'nin savaş nedeniyle kız kardeşiyle birlikte Suriye'den kaçıp Rio Olimpiyatlarına katılmak için Türkiye üzerinden yaptığı tehlikeli yolculuğu anlatır. Film ulusal kodlarda Suriyeli genç bir kadın sporcunun yaşadıklarından ziyade uluslararası kodlarla göçmen genç bir kadının karşılaştığı engelleri, zorlamaları ve tehlikeleri odağına alarak evrensel bir anlatım dili yakalar denilebilir.

yeniden canlandırırken seyirciye tekrardan tanıklık etme imkânı sunar (2014, s. 3). Bunu yaparken biyografik filmler diğer tarihsel filmlerden ve alt türlerinden (kostümlü drama, epik filmler gibi) bireye odaklanmasıyla ayrılır ve bu da biyografik film türünü başlı başına bir tür haline getirir. Biyografik filmin seyrinden alınan keyif, filmin teknik, estetik ve artistik unsurlarıyla birlikte tarihi nereden ve nasıl kurduğu ile ilişkili olup seyircinin biyografik özneyi ne kadar tanıyıp/tanımadığıyla da doğrudan bağlantılıdır. Seyircinin kültürel yeterliliği, seyrettiği biyografik özne hakkındaki bilgisi, onu gündelik yaşamında konumlandığı yer ya da zihnindeki imgesi filmle seyirci arasında doğrudan bir bağ oluşturur. Filmin anlatısal ve biçimsel özelliklerinin yetkinliğinin yanı sıra bu bağ filmin popülerliğine katkı sağladığı gibi filmi popüler kültürde de hızlıca dolaşıma sokar.

Geçmişte yaşamış tanınmış kişinin biyografik filmle yeniden “canlanması” doğrudan filmde o kişiyi canlandıracak oyuncunun performansı ile ilişkilidir. Bu yüzden bir biyografik filmin sahiciliği tartışılırken tarihi canlandırma ve yeniden kurma pratiklerinin referansları kadar karikatürize edilmemiş oyuncu performansları da etkin ve önemlidir. Makyaj, saç, kostüm ve özellikle ses ve mimikler seyircinin bilgisini karşılayıp, duygusal bağını zedelememekle birlikte kolektif toplumsal belleği, ikon belleğini önceki tarihi temsilleriyle belli uylaşımlar bakımından koruyabilmelidir (Vidal, 2014, s. 11). Jean-Louis Comolli, “Historical fiction: A body too much” (1978) adlı makalesinde seyirci için iki beden varlığından söz eder: Aktörün, canlandığı tarihi kişi ile aktörün kendi bedeni. Bu durumu beden fazlası (*a body too much*) olarak tanımlar (1978, s. 43-44). Anthony Hopkins’ı *Picasso ile Yaşamak* (*Surviving Picasso*, James Ivory, 1996) filminde Picasso olarak izlemek ya da Salma Hayek’i *Frida* (Julie Taymor, 2002) filminde Frida Kahlo olarak izlemek tam da Comolli’nin beden fazlası durumuna örnektir çünkü seyirci açısından oyuncuların performansı ne kadar yaratıcı ve başarılı ise bir başka ifadeyle oyuncular ne kadar çok canlandırdıkları karakterle bir

bütün oluşturmuşlarsa seyirci, oyuncuyla karaktere aynı anda odaklanır (Bingham, 2013, s. 240). Oyuncu performansları açısından biyografik filmlerde üç farklı performanstan söz edilebilir. Bunlar: somutlaşmış kimliği bürünme (*embodied impersonation*), stilize öneri (*stylized suggestion*) ve yıldız performansıdır (*star performance*) (2013, s. 240). Bingham, stüdyo dönemine denk gelen pek çok biyografik filmdeki oyunculuğu yıldız performansı olarak tanımlarken; yıldız oyuncuların biyografik özneyi canlandırmaları konusunda pek de bir çaba sarfetmediklerini belirtir. Bu oyunculuk tarzının sonradan yerini stilize öneri ve somutlaşmış kimliğe bürünmeye bıraktığını ifade eden Bingham, stilize öneride oyunculuğun öznel ve yaratıcı sulara gezindiğini söylerken; özellikle son dönem ve hatta Oscar performanslarında somutlaşmış kimliğe bürünme oyunculuk tarzının görüldüğünü belirtir (2013, s. 240-242). Somutlaşmış kimliğe bürünen oyunculukta biyografik özneyi canlandıracak oyuncunun makyaj, kostüm, saç, ses, mimik ve jestler aracılığıyla seyircinin kolektif belleğindeki imgeyle örtüşmesi hedeflenir. Bu durum biyografik filmlerdeki oyuncu performanslarını daha da önemli hale getirirken, türün oyuncu performansına dayalı bir tür olduğunu da bir anlamda ortaya koyar. Biyografik filmlerde oyuncu ön planda, yönetmen geri plandadır. Bingham, Robert De Niro'nun boksör Jake Lamotta'yı canlandığı *Kızgın Boğa*'daki (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980) performansını; Jamie Foxx'un jazz piyanisti Ray Charles'ı oynadığı *Ray*'deki (Taylor Hackfort, 2004) oyunculuğunu ve Seymour Hoffman'ın gazeteci Truman Capote'yi beyaz perdeye taşıdığı *Capote*'deki (Bennett Miller, 2005) rolünü biyografik filmlerdeki oyunculuk performanslarına örnek olarak verir (2013, s. 240). Daha güncel örneklerle Natalie Portman'ın Jackie Kennedy (*Jackie*, Pablo Larrain, 2016), Rami Malek'in Freddie Mercury (*Bohemian Rhapsody*, Bryan Singer, 2018) ve Williem Dafoe'nun Vincent Van Gogh (*Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında*, *At Eternity's Gate*, Julian Schnabel,

2018) performansları hatırlanabilir. Bu performansların hepsi somutlaşmış kimliğe bürünmeye birer örnektir.

Biyografik filmlerde sıklıkla rastlanan bir diğer özellik ara söz, prolog ve/veya epilog⁴² kullanımudur. Biyografik filmlerin çoğunun açılış sahnesi prologla başlar. Prologta biyografik özneye dair arşiv görüntüleri, fotoğraflar, gerçek belgeler, gazete kupürü kullanılabilir. Prologlar bazen işitsel de olabilir. Bu tip durumlarda anlatıcı genelde erkektir. Epiloglar ise filmin kapanışında sözlü ya da yazılı yer alabilir. Epiloglar genelde biyografik öznenin ölümünden sonra gelişen olayları kısaca anlatmak ve/veya biyografik öznenin mezarını, anıtını göstermek amaçlı da kullanılır. Custen'a göre prolog ve epilog kullanımı bir tür olgusalılık göstereni (*signifier of facticity*) olup filmsel anlatının hakikatliğine dair bir vurgudur (Custen, 1992, s. 52). Seyircinin olay örgüsünü kolay takip edebilmesine de katkı sağlayan bu yöntem, biyografik öznenin gerçek yaşamdan alınan görüntülerinin, fotoğraflarının, ses kayıtlarının, röportajlarının veya mektup gibi bir takım el yazması belgelerinin anlatının içinde yer almasıyla seyirci için hakikat algısının oluşmasına yardımcı olur (Vidal, 2014, s. 22). Gülpınar'a göre prolog ve epilog kullanımı aynı zamanda biyografik öznenin filmsel anlatı içinde kurgusallaştırılmasında oluşabilecek bir takım tartışmaları ya da polemikleri önleyebilecek niteliktedir (2023, s. 17). Bu bağlamda düşünüldüğünde prolog ve epilog biyografik öznenin inşasında tarihsel hakikatın seyirciye gösterilmesine katkı sağlarken diğer yanıyla olası tartışmaların önüne geçebilmek için birer kanıt işlevi de görür.

Biyografik filmlerle ilgili yapılan çalışmalarda, özellikle kadınları anlatan biyografik filmlerin sorunlu temsili dikkat çeker. Tarih boyunca söylemin öznesi olarak cesaretlendirilmemiş kadınlar, kendi hikâyelerinin kahramanları olamadıkları gibi,

⁴² Sinemada önsöz anlamına gelen prolog, filmin öyküsü hakkında ön bilgilerin yazılı ya da bir anlatıcı tarafından sözlü sunulduğu bölüm; sonsöz olarak tanımlanan epilog ise filmde kapanış ifadelerini kapsayan, seyirciye filmin finali ve sonrası hakkında kısa bilgi veren yine yazılı ya da sözlü kısımdır (Gülpınar, 2023, s. 17).

erkek bakışının ve dilinin de nesnesi olmaktan kurtulamamışlardır (Bingham, 2010, s. 213). Biyografik filmler perspektifinde ele alındığında kadınlar, “büyük erkek anlatılarının” azınlık figürleri olarak lanse edilirken öznesi kadın olan biyografik filmlerde de kadınlar kamusal başarılarıyla evlilik, ev hayatı, annelik rolleri arasında sıkışıp kalan, acı çeken bireyler olarak sunulur (Bingham, 2010, s. 213). Erkek biyografik filmlerinin aksine kadın biyografik filmlerinde, kadın öznenin başarısı çatışma ve trajediden beslenir ve kadın biyografik filmlerinin özneleri özellikle genç yaşta ölen, başarısının bedelini “ağır” ödeyen ve hatta deliren kadınlardan seçilir (2010, s. 217). Kadın biyografik filmlerine karşı sektörün sahip olduğu kalıpyargıları, Belen Vidal, *Bir Kadın (Camille Claudel)*, Bruno Nuytten, 1988), *Artemisia* (Agnes Merlet, 1997), *Frida* (Julie Taymor, 2002) ve *Sylvia* (Christine Jeffs, 2003) filmlerini örnek göstererek eleştirirken, yaratıcı bir kadın sanatçı olmanın ön koşulunun öz yıkıma neden olan tutkusal bir aşkla fetişleştirildiğine dikkat çeker (2014, s. 9).⁴³ Vidal’e göre toplumun baskılayıcı tavrına karşın kendini sanatıyla gerçekleştirmeye çalışan kadınların hayatını konu alan bu filmler, biyografik olmakla birlikte mahrem melodramlar (*intimate melodrams*) olarak da adlandırılabilir (2007, s. 69). 1970’lerdeki liberal feminist anlatılardan farklı olarak 1990’larda biyografik filmlerdeki kadın temsillerinin sorunlu bir hal aldığını vurgulayan Vidal, kadın özgürleşmesinin, cinsel uyanış ve heteroseksüel romantik ilişkiler bağlamında aslında ataerkil yapıya hizmet ettiğini savunur (2007, s. 72-73). Özellikle 90’larda çekilen ve kadın sanatçıları konu alan biyografik filmlerin kadınların trajik yaşamlarına odaklanmaktan çok onların hayatta kalma senaryolarına dönüştüğünü iddia eder (Vidal, 2007, s. 74). Vidal, sorunlu bulduğu bu temsil şekline çıkışı ise öznesi kadın olan biyografik filmlerin esnek kurgusal söylemlerinin yeniden tanımlanmasından geçtiğini; aksi halde filmlerin

⁴³ Vidal’in makaleyi kaleme aldığı 2014 yılından günümüze kadın biyografileriyle ilgili birkaç istisna dışında değişen bir durum olmamıştır. Yakın zaman örnekleri olarak *Spencer* (Pablo Larrain, 2021), *Blonde* (Andrew Dominik, 2022), *Çaykovski’nin Karısı (Thchaikovsky’s Wife)*, Kirill Serebrennikov, 2022) filmleri akla gelebilir.

tarihsel yaşantıları yeniden inşa etmekle tarihsel yanlış arasında bir yerde durduğunu, bunun da alternatif tarihyazımı bağlamında pek de bir şey ifade etmediğini belirtir (2007, s. 90). Bir başka deyişle sadakat hiyerarşilerinden ziyade popüler kültür dinamiklerinden daha çok faydalanan söylemlerin peşinden gitmeyi öneren Vidal, tarihsel perspektiften ele alındığında, yaşadığı dönemin ataerkil ikliminde boy atmaya çalışan kadın ressamların ya da sanatçıların sırf tarihe sadakat adı altında aşkın ve tutkunun kurbanlarıymış gibi temsil edilmelerinden vazgeçilmesi gerektiğini belirtir.

Biyografik filmler popüler kültür içinde muhalif bir okumaya imkân tanır mı? Marcia Landy, bu soruyu biyografik film türünün çok yönlü ele alınmaya uygun bir tür olmasından dolayı olumlu yanıtlar. Ona göre biyografik filmler stüdyolar, yönetmenler, senaristler ya da oyunculardan bağımsız toplumsal koşulların dinamik değişimine sahne olan kültürel birikimle de (*cultural lore*) doğrudan bağlantılıdır (1996, s. 151). Biyografik film, resmi tarih tarafından talan edilmiş motiflerin işlenmemiş ve ham halidir; aynı zamanda diğer film ve edebi türlerin, müzik, resim gibi diğer sanat türlerinin de içine gömülü hafızasını bünyesinde barındırır (Landy, 1996, s. 151). Dolayısıyla biyografik filmin öznesindeki inşa, bir dönemden diğerine içinde barındırdığı ihtimal ve seçimlerden ötürü farklılık gösterir (1996, s. 155). Bu anlamda Landy, biyografik film türünü yeniden yazılmış parşömen kâğıdına (*palimpsest*) benzetir.

Bir film türü olarak biyografik filmler, anlattıkları hayat hikâyeleriyle o hikâyenin kahramanını (biyografik özneyi) yeniden toplumda ve popüler kültürde dolaşıma sokar. Başka bir ifadeyle biyografik öznenin yeniden tanınmasına, tartışılmasına, keşfedilmesine olanak tanır. Filmler aracılığıyla dolaşıma giren öznelere rastgele seçilmez. Chandler'ın da ifade ettiği üzere türler ve döngüleri, toplumdaki siyasi, ekonomik ya da kültürel koşullara bir cevap olabileceği de düşünülürse biyografik

öznelerin de varolan konjonktürle olan bağı yadsınamaz. Öte yandan biyografik filmler, diğer film türlerinden farklı olarak gerçek kişi ve olayları birer karaktere büründürüp öykülediğinden tür meselesinde sıklıkla tartışılan gerçekmişgibilik kavramının farklı işlenmesine neden olur. Neale'ı referansla, gerçekmişgibilik kavramının toplumsal ve kültürel işlevi biyografik filmlerde “muhtemel olma” halinden “olma” haline dönüşme potansiyeline sahiptir. Bir başka ifadeyle seyirci izlediği hayatı doğrudan yaşanmış, gerçek, doğru kabul edebilir.



II. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA BİYOGRAFİK FİLMLER

Bu bölümde Türk sinemasında ilk örneklerine 1950’lerde rastlanmaya başlayan biyografik filmlerin günümüze kadar olan seyri, türün öne çıkan örnekleriyle anlatısal ve biçimsel özellikleri gözetilerek analiz edilmeye çalışılırken filmlerin yapıldıkları dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel krizler ve kırılmalarla olan ilişkisi popüler kültür içinden değerlendirilmeye çalışılacaktır.

2.1 Biyografik Filmlerin Dünü Bugünü

Agâh Özgüç, Muhsin Ertuğrul’un tarihi kişilerin hayatlarının sinemaya uyarlanmasına karşı olduğunu ve hatta Sedat Simavi’yi *Alemdar Vak’ası Yahut Sultan Selim-i Salis*’in (1918) çekimleri sırasında “Medarı iftarımız olan büyüklerimizin ruhunu inciltmesek...” dediğinden bahseder (2005, s. 27). Özgüç, Ertuğrul’un bu tavrının bireysel olmasının yanı sıra bir takım gerçeklerin ortaya çıkmasını ve devletin resmi ideolojisiyle ters düşmek istememesi olarak yorumlar. Film tamamlanamaz. Muhsin Ertuğrul 1922 yılında o dönemin genç romancılarından Yakup Kadri’nin *Nur Baba* adlı romanını sinemaya uyarlar. Roman, Çamlıca Tepesi’ndeki “Nur Baba” tekkesini zengin ve güzel kadınları kandırıp âlemler düzenleyen şehvet düşkününü bir Bektaşî şeyhini konu alır (Özuyar, 2023, s. 161). Roman, önce tefrika halinde *Akşam* gazetesinde yayımlanır ama Bektaşî çevrelerince tepki görür. Romanda bahsi geçen şeyhin hayatta olması da durumu daha da karmaşık hale getirir. Filmin çekimlerinin yapıldığı Eyüp Camisi’nin avlusu Bektaşîler tarafından basılır (Özgüç, 2005, s. 28). Tepkiler üzerine film *Boğaziçi Esrarı* (*Nur Baba*) adıyla 26 Ocak 1923 yılında gösterime girer (Özuyar, 2023, s. 161). Aynı dönem milli mücadelenin zaferle sonuçlandığı, Lozan görüşmelerinin hemen sonrasına da denk gelir. Filmin yapımcısı Kemal Film, Milli Mücadele’yi konu alan bir film yapmak ister ve tam o sırada bu konuyu işleyen, yayımlanmış tek eser Halide Edip Hanım’ın *Ateşten Gömlek* (1923) romanıdır (Özuyar, 2023, s.161-162). Roman, Milli

Mücadele'ye bizzat katkı sağlamış, onbaşı ve üstçavuş rütbelerini almış, Edip'in savaş sırasında yaşadığı olaylar hakkındadır ama otobiyografik öğeler taşısa da Halide Edip, yaşananları Ayşe karakteri üzerinden, bir takım isimleri değiştirerek anlatır. Muhsin Ertuğrul, filmi için Halide Edip'ten izin aldıktan sonra filmin yapım aşaması süresince de onun görüşleri doğrultusunda filmi tamamladı. Film, Türk sinemasının ilk büyük yapımı ve Bedia Muvahhit'in Ayşe'yi, Münire Eyüp'ün (Neyyire Neyir) Kezban'ı canlandırması açısından (iki kadın Türk oyuncu olmaları sebebiyle) son derece önemlidir (Özuyur, 2023, s. 163-165). Çeşitli kaynaklarda *Alemdar Vak'ası*, *Boğaziçi Esrarı* ve *Ateşten Gömlek* Türk sinemasındaki ilk biyografik film denemeleri olarak anılsa da *Alemdar Vak'ası* tamamlanamayan bir film olduğu için, *Boğaziçi Esrarı* ve *Ateşten Gömlek* ise hikâyesini gerçek olaylardan ve kişilerden alsa da Custen'in ifade ettiği gibi filmlerde biyografik özneler gerçek isimleriyle anlatıda yer almayıp dönemin tarihi olayları merkeze alındığı için biyografik film olarak kabul edilmemelidir.

2.1.1 Yerli ve Milli Çabalar: 1950'ler

Türk sinemasında geçmişten bugüne yapılan biyografik filmlere genel olarak bakıldığında biyografik film türüne dair ilk örneklerin 1950'lerde olduğu görülür. 1948 yılında vergi indirimiyle birlikte cazip hale gelen yerli film üretimi, o döneme kadar piyasada hüküm süren Mısır filmlerinin gösterimlerinin de azalmasıyla taşradan, büyük şehirlerin geleneksel semtlerine, oradan da modern kent merkezlerine doğru bir yayılım gösterir (Özen, 2020, s. 489). Melodram, komedi ve tarihi serüven türlerine ait bu filmlerde genelde köy, milli tarih, Kurtuluş Savaşı ve efe temalı anlatılar ön plana çıkar. Özen'e göre filmin türü ne olursa olsun göbek, şarkı, ezan ve gözyaşı unsurlarıyla birlikte zengin kız-fakir oğlan, fabrikatör baba, zalim ağa tiplerine mutlaka yer verilir (2020, s. 489). Biyografik film türünde de benzer anlatılar yer alır. Genel olarak hem biyografik filmlerin senaryoları hem de diğer türlere ait yapımlardaki senaryolar

dönemin çok satan yerli piyasa romanlarından oluşturulurken Mısır, Fransız, Alman ve Amerikan filmlerinin adaptasyon hikâyelerine de rastlanır; hangi türde olursa olsun bu filmler özellikle Batılı Cumhuriyet ideolojisini benimseyen kentli kesim tarafından beğenilmez ve hakir görülür (Özen, 2020, s. 490). Bu yüzden yerli film dendiğinde de Batılı öncüllerini kopya eden, ucuz film algısının oluştuğunu iddia etmek yanlış olmaz. Dönemin Cumhuriyetçi aydınları tarafından içinde özgünlük, şahsiyet, kişilik, millilik, kendilik kavramları yerleştirilerek oluşturulan repertuar, yabancı popüler ürünler karşısında duyulan endişe ve milli benliğin zarar göreceğine dair korkuların üretilmesiyle sürekli bir sıranma hali içinde olur (Özen, 2020, s. 501-502). 1950’ler atmosferi bir yanıyla Batılılaşma arzusuyla doluyken diğer yanda da milli ve yerli olanın üstün olması gerekliliği fantezisiyle yanıp tutuşur. Bu çekişme ve gerilim hem modernleşme hem de ulusal kimlik inşasında çeşitli aksamalara ve savrulmalara neden olur. Dönemin popüler kültürü içinde üretilen biyografik filmlerde de benzer bir arzu ve endişe temsili görülür. Biyografik film türüne dair ilk örnek, 1950’de Faruk Kenç’in yönettiği *Çakırcalı Mehmet Efe* filmidir. Film, Murat Sertoğlu’nun aynı adlı romanından senaryolaştırılır ve Efe’nin çocukluğundan vurulmasına kadar olan süreci anlatır (Özgüç, 2014, s. 52).⁴⁴ Agâh Özgüç, *Çakırcalı Mehmet Efe*’nin hayatının yedi kez sinemaya uyarlandığını ancak ilk olan *Çakırcalı* filminin senaryosuna o güne dek konunun uzmanı olan tarihi roman yazarı Murat Sertoğlu’nun eserinin kaynak olmasının bu filmi diğerlerinden ayrı tuttuğunu ifade eder (2005, s. 164). Bu filmi *Karanlık Dünya* (Metin Erksan, 1952) takip eder. Filmin özgün senaryosu Bedri Rahmi Eyüpoğlu’na ait olup müziklerini Orhan Barlas yapar. Filmin başında ve sonunda da Âşık Veysel bizzat görünür.

⁴⁴ Özgüç, Türk sinemasındaki ilk biyografik filmi *Karanlık Dünya* olarak kabul eder. *Çakırcalı Mehmet Efe*’nin ilk film olarak kabul edilmemesinin sebepleri olarak dönemdeki efe filmleri furyası akla gelebileceği gibi, filmin bir roman uyarlaması olması, özgün senaryo olmaması da düşünülebilir.



Görsel 1: *Karanlık Dünya*, *Âşık Veysel*

Metin Erksan, *Âşık Veysel*'in hayatını, ozanın yedi sekiz yaşlarındaki halinden filmin çekildiği yıla kadar anlatır. Anlatının, ozanın çocukluğundan başlamasının sebebi ozanın o yaşlarda köylerindeki çiçek salgınından dolayı gözlerini kaybetmesi yüzündendir. Köyde ve civarında yeterli tıbbi desteğin olmaması, o dönem kolaylıkla atlatılabilecek bir çocuk hastalığının köyde ölümcül bir salgına dönüşmesine yol açar. Erksan, *Âşık Veysel*'in hayatı üzerinden aslında yeni kurulan Cumhuriyet ve beraberindeki modernleşme sürecinin Anadolu'nun ücra köşelerine ulaşamamasının bir anlamda eleştirisini yapmaya çalışır. Ozanın köyü üzerinden tasvir edilen topraklar verimsiz ve o topraklar üzerinde yaşayan halk son derece yoksul, cahil ve perişandır. Film, Erksan'ın gerçekçi bakışından yer yer belgesel izlenimi verirken film, önce *Âşık Veysel'in Hayatı/ Karanlık Dünya* adıyla gösterime girmeye hazırlanır ama dönemin sansür kuruluna takılır. Muhtemel ki “karanlık dünya” tanımı bir yandan ozanın gözlerinin görmemesiyle ilintiliyken diğer yandan Cumhuriyet modernleşmesinin ulaşamadığı Anadolu'nun ıssız coğrafyasıyla ilişkilidir. Döneme ait sansür defterlerine bakıldığında filmin *Âşık Veysel'in Hayatı* adıyla gösterime girip, *Karanlık Dünya*

ibaresinin tüm yazılı ve görsel afişlerden, kopyalardan silindiği anlaşılır (Karadoğan ve Öztürk, 2022a, s. 126-127). Filme yönelik müdahaleler bununla sınırlı kalmaz. Mehmet Evren Eken, filmde ekinlerin boylarının kısa ve cılız, tanelerinin ise küçük gösterilmesinin, Türkiye’de tarımın ilkel yapıldığına dair bir kanıya sebebiyet verme ihtimalinden dolayı filmin sonunun sansür kurulunca değiştirildiğini belirtir; sonuçta kurulun istediği sahneler çıkarılır ve yerine Sovyet propaganda filmlerinden alınan güçlü ekin sahneleri ile modern tarım araçlarının kullanıldığı sahneler eklenir (Eken, 2020, s. 935).



Görsel 2: *Karanlık Dünya*, güçlü ekin sahneleri

Filme uygulanan sansür, filmi yapım amacından uzaklaştırır. Anlatıda, Âşık Veysel’in sazında ustalaştığı ve yavaş yavaş nam salmaya başladığı zamanlarla Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün 10 Kasım 1938’deki vefatı filmde zamansal olarak karşılaştırılır. Filmin aşağı yukarı beş dakikalık kısmı, Atatürk’ün öldüğü güne, o gün yaşananlara, sonrasında Atatürk’ün naaşının taşınmasına dair görüntülerle bezenirken, anlatıcı erkek ses de 10 Kasım’ın anlam ve önemine dair konuşmaya başlar.



Görsel 3: *Karanlık Dünya*, Atatürk'ün ölümü

Bu sekansın ardından Âşık Veysel'in yıllar sonra köyünü ziyaret edişi ile film sonlanır. Bu sahnelerin üstüne konuşan anlatıcı erkek ses ozanın köyünün artık modernleştiğini, bir sağlık dispanserine sahip olduğunu, eskisi gibi çocukların hastalanıp ölmediğini, topraklarının ekilip biçildiğini seyirciye gururla anlatır.

1950'lerde yapılan diğer biyografik filmler *Karacaoğlan* (Avni Dilligil, 1955) ve *Doğuz Dağın Efesi*'dir (Metin Erksan, 1958). *Dokuz Dağın Efesi*, Çakırcalı Mehmet Efe'nin oğlu Çakıcı Mehmet Efe'nin hayatını ilk gençlik zamanlarından vurulana kadar olan süreç içinde anlatır. Erksan, bu filmde de Çakıcı üzerinden Kuva-i Milliye ruhunu, efelerin bu hareketteki önemini anlatmaya çalışır. Özgüç, filmin özenli mizansenleriyle öne çıktığını ifade eder (2005, s. 165). Dönemin popüler oyuncularından Fikret Hakan'ın başarılı performansı ve film boyunca inşa etmeye çalıştığı Mehmet Efe karakteri oldukça gerçekçidir. Film, genç bir delikanlının efe olmasını, inandığı değerlerden vazgeçmemesini ve bu uğurda can vermesini anlatırken; Çakıcı'yı sadece dağlarda, çatışmalarda değil, evinin içinde, gündelik hayatta da gösterir. Böylece

inandırıcı, biyografik özneyi her açıdan ele almaya çalışan bir anlatı kurulmaya çalışılır. Öte yandan film, Elia Kazan'ın *Viva Zapata* (1952) filmine, Fikret Hakan'ın performansı da o filmde Emiliano Zapata'yı canlandıran Marlon Brando'ya benzetilir (Özgüç, 2005, s. 165). Erksan bu eleştirileri kabul etmez. Bu filmle birlikte tartışmaya açılan bir diğer konu da efelerin “bir kahraman” olarak ele alınmasıdır çünkü her ne kadar mazlumun yanında yer alan, yiğit, cesur, halktan kişiler olsalar da düzene karşı çıkan, kendi doğruları için kolaylıkla cinayet işleyen, Özgüç'ün tanımlamasıyla eşkıyalıkla birlikte hüküm süren bir ünvandır efelik (2005, s. 163). Erksan'ın filmi ise meseleye daha eleştirel bir perspektiften bakmayı başararak, o dönemin klasik efe-eşkıya filmlerinden ayrı bir yerde durur. Yönetmen konuyla ilgili “Çok eskiden beri, edebiyatımızda arız olan bir şey vardır. Nerede, ne kadar eşkıya varsa, onu halk kahramanı diye tanıtırlar. Çakıcı da bu şekilde istismar edilmiş ve bazı yazarlar ve çevreler tarafından halk kahramanı diye yutturulmak istenmiş” der (aktaran, Özgüç, 2005, s. 166).



Görsel 4: *Dokuz Dağın Efesi*, Fikret Hakan

2.1.2 Değişim Sancıları: 1960'lar

Mehmet Alkan (2017) Türkiye'nin 1960'lı yıllarını ülkenin sonrası kırk yılına sirayet edecek büyük değişim ve dönüşüm zamanları olarak tanımlar (2017, s. 933). Türkiye'nin bir yandan dünya ile bağlarını kuvvetlendirmeye çalışırken diğer yandan da kendi kimliğini ortaya çıkarmaya çabaladığı 60'lı yıllar pek çok kavramın ülkenin repertuarında tartışıldığı zamanlardır. Temel hak ve özgürlükler, özerk yapılar, Kürt sorunu, sosyalizm, ithal ikameci iktisat anlayışı, planlı kalkınma, markalar, tüketim alışkanlıkları, hafif müzik, arabesk, Anadolu rock ve gecekondu ülkede tartışılan belli başlı konu başlıkları ve kavramlar olarak sıralanabilir (Alkan, 2017, s. 933). Bu yıllarda hem iç hem dış göçte büyük bir artış meydana gelir. Tarımda makineleşme nüfusun kırsaldan kente kaymasına neden olurken iç göç, kentlere yönelik çarpık ve sağlıksız bir ortam doğurur (Alkan, 2017, s. 934). Öte yandan Almanya başta olmak üzere Avusturya, Hollanda, İsviçre ve İngiltere'ye yönelik oluşan dış göç ise Avrupa ülkelerinde eğreti bir işçi sınıfının oluşmasını sağlar (2017, s. 934). Türkiye'den göçen Avrupa'da kas gücüne dayalı, en ağır işlerde, dil bilmeden çalışan göçmenler bir gün ülkelerine geri dönmeyi umut etseler de bu umut, zamanla söner. Türkiye'den göçenler zamanla ana yurdu yılda ancak bir-iki kere ziyaret eden, beraberinde getirdikleri ithal eşyalarla çevrelerinde ilgi ve merak uyandıran, ana yurttan harcadığı dövizle, piyasanın hareketlenmesine katkı sağlayan "Alamancı"lara dönüşür (2017, s. 934-935). İç göç ise köyden gelenlerle şehrin uyuşamadığı toplumsal bir gerçekçiliği beraberinde getirir. Alkan'a göre para biriktirdikten sonra tekrar ait oldukları topraklara döneceklerini hayal eden kırsal kesim insanları bu yüzden büyük şehirlerin çeperlerine, kıyısına ilişirler; bu yerleşim biçimi zamanla gecekondu, kooperatif ve lojman kavramlarının doğmasına neden olur (Alkan, 2017, s. 935-936). 1960'lardaki sınıfsal değişim, işçi sınıfının ekonomik ve siyasi olarak daha belirgin hale gelmesi, göç, yoksulluk, yoksunluk, kültürel uyuşmazlık, 1960'lar Türk sinemasını da doğrudan etkileyen gelişmeler ve aynı

zamanda temalar olmuştur. Sinema, gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelirken, 1950'lere kıyasla çok daha fazla film çekilir. Senaryolar, yine yabancı filmlerin taklitleri ya da sürekli kendini tekrar eden uyarlama senaryolar şeklinde yazılsa da yükselen solun etkisiyle filmsel anlatının merkezine köyü, göçü ve şehir sorunlarını yerleştiren orijinal, nitelikli filmler de üretilmeye başlanır (Alkan, 2017, s. 939)⁴⁵. Türk sinemasındaki üretkenliğe karşın 1960'lar ikliminin biyografik filmlere yansımaları kısırdır. Türün özellik ve uylaşımlarıyla doğrudan örtüşen dört film dikkat çeker: *Atçalı Kel Mehmet* (A. Asaf Tengiz, 1964), *Hazreti Yusuf'un Hayatı* (Muharrem Gürses, 1965), *Karacaoğlan* (Nuri Akıncı, 1966) ve *Koca Yusuf* (Çetin Karamanbey, 1966). *Atçalı Kel Mehmet*'i yine Fikret Hakan canlandırır. Film Atçalı Kel Mehmet'in Mehmet Efe olma hikâyesini anlatır. Bu değişim filmde anlatısal olmakla birlikte filmin biçimsel özelliklerine de sirayet eder. Örneğin, filmin başındaki Kel Mehmet tasviri ile sonundaki aynı değildir. Başkarakterin değişimi ve olgunlaşması fiziksel görünümünün anlatı içinde değişime uğraması üzerinden verilir. Film boyunca filme hâkim olan Ege şivesi dikkat çeker. Film, ayrıca anlattığı dönemin dekor ve kostümlerini yansıtmakta da oldukça başarılıdır. Ağâh Özgüç, *Hazreti Yusuf'un Hayatı* filmini Türk sinemasında "hazretli filmler" diye tanımladığı sürecin başlangıcı olarak tanımlarken bu ve diğer "hazretli" filmlerin özellikle Anadolu'da büyük bir merak ve ilgiyle karşılandığının altını çizer (2005, s. 189). Meseleyi biyografik film türü perspektifinden ele almak gerekirse Türk sinemasında, biyografik filmlerde sıklıkla görülen mitleştirme kavramı ile dini figürlerin kolaylıkla örtüştüğü görülür. Özellikle dini kişiler söz konusu olduğunda onlarla ilgili kaynakların masallar, efsaneler, söylenceler olduğu hatırlanırsa, sözlü edebiyat geleneğinden beslenerek hayat hikâyeleri renklendirilmiş bu kişilerin sinemadaki temsili de hiç kuşkusuz ilgi uyandırmıştır.

⁴⁵ *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Şafak Bekçileri* (Halit refiğ, 1963), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1965), *Karnlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağioğlu, 1965), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966), *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), *Kozanoğlu* (Atıf Yılmaz, 1967) bu filmlerden birkaçı olarak hatırlanabilir.

1960’lardaki biyografik filmlerin, 1950’lerle benzer bir izlekte gittiği görülür. Dönemin efe furyası filmlerinden biyografik film türünün de nasibini aldığı anlaşılır. Bununla birlikte toplumdaki geleneksel-modern geriliminin popüler kültürdeki tezahürünün popüler anlatılar yoluyla sinemada biyografik film türü özelinde efeler ve halk ozanları çerçevesinde temsil edildiği ortaya çıkmıştır. Bu durum, Batı merkezli ilerleme siyasetine bu topraklardan gelen yerel ve milli değerlerle karşı koyma, mücadele etme şeklinde anlamlandırılabilir.



Görsel 5: *Atçalı Kel Mehmet*, Fikret Hakan, Kel Mehmet



Görsel 6: *Atçalı Kel Mehmet*, Fikret Hakan, Mehmet Efe

2.1.3 Kaotik Yıllar: 1970'ler

Mete Kaan Kaynar Türkiye'nin 1970'li yıllarını Cumhuriyet'in 12 Mart ile başlayıp, 12 Eylül ile sonlanan, iki darbe arasına sıkışmış, politik kutuplaşmanın şiddete, şiddetin ise bir tür iç savaşa evrildiği yıllar olarak tanımlar (2020, s. 17). Bu yıllar şiddet, kriz, darbe ve yokluğun yılları olmakla birlikte umudun, neşenin, sevincin sinemada, *Hababam Sınıfı*, *Bizim Aile*, *Neşeli Günler*'le sürdüğü, müzikte 45'lik plaklardan *longplay*'lere geçildiği, 1974 yılında Hollanda ile Federal Almanya arasında oynanan Dünya Kupası'nın naklen izlendiği televizyonlu yıllardır (Kaynar, 2020, s. 18-19). Süleyman İlaslan ve Burcu Sümer (2020) 1970'lerle birlikte Türkiye'ye televizyonun gelip sosyo-kültürel hayat içinde konumlanmasını, toplumun büyük bir bölümünde gündelik hayatın bir parçası olmasını ve buna bağlı olarak gündelik yaşam pratiklerini değiştirmesini insanların daha fazla özel alana çekilmesine neden olarak yorumlar (2020, s. 723-724). 70'li yılların başında, radyo alışkanlığından kopamayan halk için televizyon, öncelikle resimli radyo olarak tanımlanırken, 70'lerin ikinci yarısından itibaren televizyon programlarının gelişmesi ve çoğalmasıyla izleyici için merkezi bir konuma gelir (2020,

s. 729). Bu durum televizyonla sinemayı karşı karşıya getirir çünkü ülke genelindeki gerilimli, politik atmosferle birlikte özellikle 70'lerin sonlarına doğru halkın daha da yoksullaşması, sokak çatışmalarının artışı, insanların sokaktan evlerine çekilmesine neden olur. Mehmet Evren Eken, 70'li yıllar Türk sinemasını, ideolojik tayfin farklı bölümlerinde yer alan üç yönetmen üzerinden inceler: Yılmaz Güney, Halit Refiğ ve Yücel Çakmaklı. Yılmaz Güney'i sınıf devriminin, Halit Refiğ'i ulusal sinemanın, Yücel Çakmaklı da İslami/Milli kanadın sinemadaki temsilcileri olarak tanımlar (2020, s. 917). Ertem Eğilmez ve Arzu Film'i ise bu tayfin dışında tutar (2020, s. 917-918). Eken'e göre Halit Refiğ'in 1960'ların sonlarına doğru öncülüğünü yaptığı Ulusal Sinema, Batı'ya öykünmeden kendi toplumsal, kültürel ve tarihsel koşullarını içinde barındıran, özgün bir sinema anlayışını geliştirmeyi hedefler (Eken, 2020, s. 926). Bu anlamda Refiğ'in filmografisinde yer alan *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1972), *Sultan Gelin* (1973) ve *Vurun Kahpeye* (1973) 70'li yıllarda yönetmenliğini yaptığı birkaç filme örnek olarak verilebilir. Öte yandan sınıfsal sorunları seyreletmeden, işi ticarete dökmeden, biçim ve biçem olarak farklı bir sinemanın arayışında Yılmaz Güney belirir. 60'lı yıllarda daha çok avantür filmlerin "Çirkin Kralı" olan Yılmaz Güney, 70'lerle birlikte üretim ve tüketim ilişkileri içindeki insan manzaralarına odaklanan, göstermekten çok düşündürtmeyi amaçlayan bir sinema dili ortaya koymaya çalışır (Eken, 2020, s. 932). Güney'in yönetmenliğini üstlendiği *Umut* (1970) ve *Arkadaş* (1974), senaryosunu yazdığı *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) filmleri özellikle 1970'ler Türk sinemasına hem ulusal hem uluslararası başarı ve katkı sağlar. Derya Bengi (2020) *Umut* filminin gösterime girer girmez sansüre uğradığını, 1974 yılında *Yedinci Sanat* dergisinin yürüttüğü ankete göre gelmiş geçmiş en iyi Türk filmi seçilmesine rağmen 1980'li yıllarda filmin eser işletme belgesi alamayarak 1990'larda ancak "ithal" edilerek yabancı bir film gibi gösterime girdiğini yazar (2020, s. 313). 1971'de yurt dışına kaçırılarak Cannes Film Festivali'nde yarışma dışı gösterilen film,

1973 yılı sonlarında Paris’te gösterime girer ve büyük övgüler alır (Bengi, 2020, s. 315). Bu dönemde Paris’te bulunan Ajda Pekkan “Türkiye dışında bir sanatçının kendisini kabul ettirebilmesi çok güç bir şey. Türk sinemasına kişilik kazandıran Yılmaz Güney’i bu konuda takdir etmek lazım. Fransa gibi sinemanın ve sanatın zirveleştiği bir ülkede Türk filmi oynatmak ne demek!” şeklinde *Saklambaç* gazetesine demeç verir (aktaran Bengi, 2020, s. 315). Bu gelişme ve tartışmalar bir yandan devam ederken, diğer yandan da 1960’lı yıllardan başlayarak Türk sinemasında din adamı tiplerini boy göstermeye başlar. Popüler kültürde “Hazretli filmler furyası” adıyla dikkat çeken bu filmlerde dini kişilerin hayatına dair bir takım olaylar, mucizeler perdede hikâyeleştirilir (Eken, 2020, s. 938)⁴⁶. Necmettin Erbakan tarafından 1970’de kurulup, 1971’de Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılan Milli Nizam Partisi (MNP), 1972 yılında bu sefer Milli Selamet Partisi (MSP) adıyla yeniden kurulur. Bu zamana kadar sağ partilerin söyleminin içinde yer alan siyasal İslam, ilk kez kendini ekonomik ve toplumsal sorunlara bir çözüm alternatifi olarak sunma olanağı bulur (Eken, 2020, s. 938). Böylece bu düşüncenin kültürel ayağı olan Milli Sinema da ayrı bir temsil aracı olur ve filmler aracılığıyla yerli ve milli toplumsal alternatifin örnekleri sunulur (Eken, 2020, s. 939).⁴⁷

70’lerdeki toplumsal kaotik yapı sinemayı farklı bir alandan da sarsar. Televizyonun toplumsal hayatta yer alması, halkın televizyona yoğun ilgisi, Türk sineması içindeki ideolojik bölünme, sansürün film izleme keyfine ve deneyimine engel olması, yoksulluk, yoksunluk iklimi içinde seks furyası denilen bir dönem başlar. Bengi (2020) bu furyayı başlatan sebeplere ek olarak “dışarıklık” olma halini ekler; bir başka ifadeyle aynı dönemde Avrupa’daki seks (istismar) filmlerinin patlaması sonucunda durumu iyi gözlemleyen Türk yapımcılar hemen bu tarz filmlerin taklitlerini Türk sinema

⁴⁶ *Hazreti Ömer’in Adaleti* (Nejat Saydam, 1961) ve *Hazreti İbrahim* (Asaf Tengiz, 1961) bahsi geçen filmlere örnek olarak gösterilebilir. Bu filmler biyografik film olmayıp, tarihsel ve dini olayları merkezine alan filmlerdir.

⁴⁷ *Birleşen Yollar* (Yücel Çakmaklı, 1970), *Çile* (Yücel Çakmaklı, 1972), *Zehra* (Yücel Çakmaklı, 1972), *Oğlum Osman* (Yücel Çakmaklı, 1973), *Kızım Ayşe* (Yücel Çakmaklı, 1974), *Memleketim* (Yücel Çakmaklı, 1976) filmleri örnek verilebilir.

piyajasına sürerler (2020, s. 75). Televizyonun kültürel hayata baskın bir şekilde nüfuz etmesi sonucu pek çok sinema salonunun iş yapamayıp kapanması, pek çok yapımcının iflas etmesi sinemayı krize sokarken yurt dışından ithal edilen istismar filmleriyle birlikte yerli benzerleri sektörün hareketlenmesine katkı sağlar (Bengi, 2020, s. 75). Politik filmler sansür yüzünden salonlarda yer bulamazken, istismar filmleri genelde ikinci sınıf ve küçük salonlarda gösterilir. Bengi, bu filmlerin sansürden bir tür “aldatmaca” yöntemiyle kurtulduğunu, örneğin seksen üç dakikalık bir filmin sansüre altmış iki dakikalık versiyonunun gönderildiğini, sansürden geçtikten sonra asıl eklemelerin yapıldığını belirtir (2020, s. 76-77). Dönemin birinci sınıf salonlarında ise Ertem Eğilmez filmleriyle Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur’un filmleri gösterilir. Dikkat çekici olan nokta milliyetçi-muhafazakâr MC koalisyonu dönemindeki politik muhafazakâr iklime karşın seks filmlerine rağbetin yüksek olmasıdır. Çetin İnânc, filmler sırf sansürden geçsin diye filmlerin içine cami, ezan görüntülerinin serpiştirildiğini ifade ederken (aktaran, Bengi, 2020, s. 77) dönemin iktidarının, film sansürünü politik sinemaya karşı oldukça sıkı tutarken, istismar filmlerine karşı daha ikircikli uyguladığı düşünebilir.

Bu perspektifin ışığında 1970’lerde üretilen biyografik filmlerin çoğunun dini kişiler hakkında olduğu gözlemlenir. Döneme ait biyografik filmlerin neredeyse tümü 1973 yılında çekilmiştir. 1973 yılına dair öncelikle göze çarpan ayrıntı, ilk kadın evliya olarak İslam tarihinde yer alan Rabia’nın hayatı ile ilgili iki filmin yapılmasıdır. Süreyya Duru’nun çektiği *Rabia*’nın başrolünde dönemin popüler oyuncularından Hülya Koçyiğit yer alır. Evliya kadın Rabia’nın hayatını beşikten mezara anlatan film tam anlamıyla bir biyografik film olmamakla birlikte yine de Rabia’nın temsil ettiği biyografik hakikatı kurma konusunda başarılı olmuş denilebilir. Filmin başında ve sonunda yer alan prolog ve epilog seyirciyi bilgilendirme ve yönlendirme konusunda

aydınlatıcıdır. Öte yandan dönemin tarihi avantür film uylarıyla birlikte Yeşilçam melodram geleneğinin izlerine, bu filmde fazlasıyla rastlanır.



Görsel 7: *Rabia*, Hülya Koçyiğit

Diğer *Rabia* filmi Osman Seden tarafından çekilir. Bu sefer başrolü Fatma Girit üstlenir. Yine beşikten mezara bir anlatım söz konusu olmasına rağmen film Süreyya Duru'nun *Rabia*'sına göre çok daha Yeşilçam filmidir. Anlattığı dönemin tarihsel gerçeklerinden uzak, sazlı sözlü melodramatik anlatım dikkat çekicidir. Film, biyografik film olarak tanımlansa da daha çok dini melodram havasındadır.



Görsel 8: *Rabia*, Fatma Girik

Bir diğer film başrolünü Fikret Hakan'ın oynadığı *Pir Sultan Abdal*'dır (Remzi Jöntürk, 1973). Filmde yer alan Alevilik kültürü ile ilintili pek çok sahne, deyiş ve replik mezhep tefrikanı bahane edilerek sansüre uğrar (Karadoğın ve Öztürk, 2022b, s. 342-343). Film, Pir Sultan Abdal'ı 20'li yaşlarından ele alıp, ölümüne kadar anlatır. Anlatı, halkın, feodal düzen içinde uğradığı haksızlık ve zülme karşı Pir Sultan Abdal'dan yardım istemesine ve onunla birlikte mücadele etmesine odaklanır. Filmin müziklerini Ali Ekber Çiçek'in yapmış olması, filmin atmosferini gerçekçi kılan unsurlardan biri olarak göze çarparken dönemin ruhunu işitsel olarak yansıtmayı açısından başarılıdır.



Görsel 9: *Pir Sultan Abdal*, Fikret Hakan

1973 yılına ait bir diğer film *Mevlana Gönüller Sultanı*'dir (Atıf Yılmaz). Filmde Mevlana'yı Cüneyt Gökçer, Şems'i Kerim Avşar canlandırır. Tiyatro kökenli iki usta ismin oyunculuğu ve Atıf Yılmaz'ın filmin anlatısı içine kattığı sembolizm filmi farklı kılan unsurlar arasında sayılabilir. Mevlana'nın Şems ile tanışmasından Mevlana'nın ölümüne kadar olan süreci anlatan film Mevlana'nın bir olma felsefesi üzerinden ilerler. Film, 1970'lerin çatışmalı politik atmosferine sinemasal tevekkül çağrısı gibi de okunabilir.



Görsel 10: *Mevlana*, Kerim Avşar, Cüneyt Gökçer

Gönüllerin Fatihi Yunus Emre (Özdemir Bırsel, 1974) filmi de benzer bir okumayı içinde barındırır. Filmde Yunus Emre'yi Hakan Balamir canlandırır. Film, Yunus'un Hacı Bektaşî Dergâhı ile tanışıp, bu dergâhın öğretilerinden etkilenerek derviş ve ozan olma yolculuğuna, Anadolu'yu karış karış gezerek, insanları iyiliğe, güzelliğe yönlendirmesine odaklanır.

2.1.4 Suskunluktan Çığırkanlığa: 1980'ler

Nurdan Gürbilek, Türkiye'nin 1980'lerdeki kültürel iklimini “sözün bastırılması” ve “söz patlaması” olarak ikiye ayırır. 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile birlikte ülkenin üstüne sinen sis perdesi sözün bastırılmasına; 1980'lerin ikinci yarısından itibaren ANAP'la beraber ülkede hissedilen ve görülen merkezsizlik, dağınıklık ve iştah kabarması da sözün patlamasına neden olur (Gürbilek, 2011, s. 21). Gürbilek'e göre kültür hiç olmadığı kadar piyasaya tabi olurken, mahremin kamulaştığı; cinsellik başta olmak üzere özgürleşme ve bireyselleşme söyleminin, bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız daha fazla ve yüksek sesle dillendirildiği bir kültürel atmosfer meydana gelir (2011, s. 21-23). Türkiye toplumu, modernleşme sürecinde çeşitli siyasi, kültürel ve

ekonomik sarsıntılar, savruluşlar ve sınanmalar yaşamaya alışkın olsa da 1980’ler, toplumun her kesimi için travmatik, trajik ve tatsız kesikler yaratır, ayrışma zemini oluşturur. Gürbilek bu durumu bir yanda kendini taşradan, yoksulluktan ve isyandan ayıran bir kesimle diğer yandan söz hakkından mahrum, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan bir Türkiye ikiliği olarak ifade eder (2011, s. 26-27). Derya Bengi, 1980’ler iklimini, “yaprak döker bir yanımız/ bir yanımız bahar bahçe”⁴⁸ şeklinde özetlerken, bu dönemi, Batı’nın 70’lerden 80’lere köprü kurarak geçişine karşın Türkiye’nin köprüleri atarak, dün ile bugünü arasına utanç duvarı ördüğü yıllar olarak tanımlar (2019, s. 8-9). Dönemin kültürel pratiklerini temelden değiştiren *walkman*, video ve arabesk, 1980’ler toplumunun atomize olmuş bireylerinin de sembolleri gibidir: yalnız dinlenen müzik, yalnız izlenen film ve yalnızlığın, acının dünyası arabesk. Türk sineması da 1980’lerin bu ikliminden doğrudan etkilenir. Seçil Büker ve S. Ruken Öztürk, o dönem Türk sinemasının birkaç damardan beslendiğini ifade eder. Bu damarları: komedi ve melodram ağırlıklı tür filmleri, kadın karakterlerin daha görünür olduğu, direndiği ve sorguladığı “kadın filmleri”⁴⁹, bir takım sanat filmleri⁵⁰ ve genelde kendiyi bir iç hesaplaşmaya giren, psikolojik yanı ağır basan, darbeden dolayı ya da doğrudan etkilenen çoğunlukla erkek karakterlerin anlatıldığı 12 Eylül filmleri⁵¹ oluşturur (2016, s. 211-212). 1980’lerde müzik ve sinemayı doğrudan etkileyen bir diğer olgu ise hiç kuşkusuz arabesktir. Türkiye’de Mısır filmleri furyasıyla halkın aşına olduğu doğulu, ritmik bu ezgiler, 1970’lerde Orhan Gencebay’ın müziği ve filmleriyle kültürel bir sembol halini alır.⁵² Bengi, arabeskin, Türkiye toplumsal

⁴⁸ Dizeler Hasan Hüseyin Korkmazgil’in 1978’de yazdığı ama asıl ününü Ahmet Kaya ile kazanan *Öyle Bir Yerdeyim Ki*” adlı eserden (Bengi, 2019, s. 9).

⁴⁹ Atıf Yılmaz’ın çektiği *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Adı Vasfiye* (1985), *Aaah Belinda* (1986) ile *Fahriye Abı* (Yavuz Turgul, 1984) ve *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986) sayılabilir.

⁵⁰ *Hakkâri’de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982), *Anayurt Otel* (Ömer Kavur, 1986), *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987) hatırlanabilir.

⁵¹ *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gönen, 1986), *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1986) sayılabilir.

⁵² *Bir Teselli Ver* (Ömer Lütfi Akad, 1971) ve Osman Seden’in yönettiği *Batsın Bu Dünya* (1975) ile *Hatasız Kul Olmaz* (1977) ilk akla gelen örneklerdir.

tarihinde 1980'lere gelindiğinde toplumun alt kesimlerinden Özal'ın serbest piyasa ekonomisinin yarattığı yeni zenginlere ve hatta yine Özal terminolojisiyle “ortadirek”e kadar uzanan geniş bir alanda ses ve karşılık bulduğunu ifade eder (2019, s. 323). Arabesk, Türkiye’ye özgü sadece müzikal anlamda değil giyim kuşamdan, mobilyaya, damak alışkanlıklarından, mimariye düşük ve uyumsuz olarak isimlendirilen bir estetiğin tanımı haline gelir (Bengi, 2019, s. 323). Gürbilek bu durumu bastırılmışın geri dönüşü olarak tanımlarken, askeri darbeye birlikte o zamana kadar toplumda yaşanmış en sert baskı döneminin ertesinde periferide yaşayanların daha görünür hale gelmeleri olarak yorumlar (Gürbilek, 2011, s. 102). Bu çok sesli ortamda arabesk şarkıcılar ve şarkılar popüler kültürde daha çok dinlenir ve seyredilir. 1970’lerden gelen Müslüm Gürses ve İbrahim Tatlıses 1980’lerde parlarken, kadınların daha çok görünür olmasıyla bağlantılı olarak arabeskin erkek hegamonik söylemi Bergen, Tüdaya ve Kibariye ile biraz kırılır. Küçük Emrah, Küçük Ceylan gibi dönemin fenomen “küçük arabesk” şöhret isimleri olur. Gürbilek, gözü yaşlı acılı çocuk yüzlerinin Türkiye’nin şehirli popüler edebiyatında Kemalettin Tuğcu romanlarıyla popülerlik kazandığına, 60’lar ve 70’ler boyunca Yeşilçam’da Ayşecik, Ömercik, Sezercik ve Yumurcak filmleriyle bu söylemin devam ettiğine, 80’lere gelindiğinde “acıların çocuğu” imgesinin bu küçük arabesk yıldızlarla pekiştiğini ifade eder (Gürbilek, 2010, s. 40-42). Bu isimler, şarkılarıyla olduğu kadar, üne kavuşturdukları şarkılarıyla genelde aynı adı taşıyan ve sınıfsal çatışma, yoksulluk, hastalık, şöhretin bedeli gibi temaları içeren filmleriyle de popüler kültür içinde yer alırlar.⁵³ Yeşilçam’ın ikonik yüzlerinin yerine Hülya Avşar, Serpil Çakmaklı, Banu Alkan, Ahu Tuğba ve Müjde Ar gibi yeni yüzler gelir. Bu yeni şöhretler 1960’ların ve 70’lerin şöhretli kadınlarından daha farklı bir portre çizerler. Filmlerde daha “cesur” sahnelerde rol alırlar; popüler kültürde daha çok boy gösterirler. Kadın yıldızlarla ilgili bu değişim, Yeşilçam’ın yıldız oyuncularını üzerinde de bir

⁵³ *Kimbilir* (Temel Gürsu, 1981), *Acıların Çocuğu* (Ümit Efekan, 1985), *Mavi Mavi* (İbrahim Tatlıses, 1985), *Allah Allah* (İbrahim Tatlıses, 1987) sayılabilir.

değişim yaratır. Filmlerde seslendirme pratiği yeniden yapılır ve Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit gibi Yeşilçam'ın yıldız oyuncularını artık kendi sesleriyle filmlerde oynadığı gibi, bu oyuncular da Yeşilçam'ın kalıpyargı rollerinden sıyrılıp, daha muhalif, özgün rollerle seyirciyle buluşmaya başlarlar⁵⁴ (Öztürk, 2011, s. 663). Türk sinemasında, 12 Eylül ve kadın filmlerinin yanı sıra sanat filmlerini, arabesk film furiasını ve videokaset dönemini içine alan 1980'lerde biyografik film türüne ait sadece iki film göze çarpar. Bunlardan ilki, ilk Müslüman kadın tiyatro oyuncusu olan Afife Jale'nin hayatının anlatıldığı ve başrolünü dönemin popüler ve başarılı ismi Müjde Ar'ın canlandırdığı *Afife* (Şahin Kaygun, 1987) filmidir. Film, başarılı bir biyografik film olmakla birlikte Afife Jale'nin kısa hayatını, merkezine onun tiyatroya olan derin bağlılığını koyarak anlatır. Anlatı, Afife Jale'nin karşılaştığı ailevi ve toplumsal baskılara ek olarak yaşadığı sağlık sorunlarını da gösterir. Film, dönemi, kostüm, makyaj ve dekorla iptidai şartlarda olsa da etkileyici yansıtır. Filmin müziklerini Atilla Özdemiroğlu yapmıştır. Film, biyografik bir film olmakla birlikte aynı zamanda bir kadın filmidir. Toplumsal baskılara tek başına karşı koymaya çalışan, toplumun kendisine biçtiği rollere direnen Afife ne yazık ki sanatını icra edebilmenin bedelini morfin bağımlısı olmakla ve hayatının Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesinde son bulmasıyla öder. Bu anlamda Dennis Bingham'ın kadın biyografik filmlerine dair “kısa yaşam öyküsüne sahip, kurbanlaştırılmış hayatlar” tezi, *Afife* filmiyle de doğrulanmış olur.

⁵⁴ S. Ruken Öztürk, Türkan Şoray için *Mine* (Atıf Yılmaz, 1983), Hülya Koçyiğit için *Kurbağalar* (Ş. Gönen & Z. Ökten, 1985) filmlerini örnek verir.



Görsel 11: *Afife*, Müjde Ar

Diğer film ise 1987 yapımı *Hafız Yusuf Efendi*'dir (Türker İnanoğlu). İslam musikisi içinde önemli bir yere sahip olan Hafız Yusuf'u Ahmet Özhan canlandırır. 1970'lerin popüler şarkıcılarından ve şarkıcı melodram filmlerinin vazgeçilmez oyuncularından biri olan Ahmet Özhan, 1980'lerle birlikte muhafazakâr bir dünya görüşüne yönelir. Film, bu anlamda Özhan'ın değişen tercihlerinin sinemadaki ilk tezahürü gibi de okunabilir. Hafız Yusuf, İslam musikisi içinde Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde iyi bir hafız ve iyi bir musiki sanatçısı olarak önemli bir isimdir. Film, biyografik bir filmde çok melodram kodlarını kullanır. Hafız Yusuf'un hayatını biyografik bir öznenin inşası olarak ele almayıp onu daha çok musiki sanatçısı olarak şarkı söylerken ve hafız olarak kaside okurken temsil eder. Öte yandan bu film, halk ozanı Âşık Veysel ayrı tutulursa, özellikle 2010 ve sonrasında yükselişe geçecek olan müzisyen biyografik filmlerinin de Türk sinemasındaki ilk nüvesi olarak kabul edilebilir.

2.1.5 Muhalif Hayatlar Beyaz Perdede: 1990'lar

1990'lı yıllara gelindiğinde 1980'lerle birlikte uygulanan neoliberal politikaların sonuçları yavaş yavaş görülmeye başlanır. Asuman Suner, bu sonuçlardan en belirgin olanının alt ve üst sınıflar arasında derinleşen ekonomik ve toplumsal uçurum olduğunu vurgular (2006, s. 21). Buna ek olarak orta sınıfta da bozulmalar ve dengesizlikler oluşur. Deniz Kandiyoti, bu sınıfa mensup ücretli ya da kamu çalışanlarının bir kısmının gelir durumunun aşıldığına dikkat çekerken, çokuluslu şirket çalışanlarıyla birlikte bazı mali sektör çalışanlarının ekonomik standartların da epey yüksediğini söyler (2017, s. 19). Özel sermayenin yeni bir meşruiyet kazanması Türkiye'de sınıf kültürlerinin tüketim ortamı aracılığıyla şekillenmesine ve tanımlanmasına olanak tanır (2017, s. 21). 27 Mart 1994 yerel seçimlerinde Refah Partisi oylarının %19'luk bir orana ulaşmasıyla başta İstanbul ve Ankara'da olmak üzere yerel yönetimleri kazanmaları ülke genelinde hem şaşkınlık hem de tedirginlik yaratır (Bengi & Zat, 2022, s. 254). 90'lar Türkiye'si geleneksel-modern, kent-taşra, dindar-laik tartışmalarının hem siyasi platformda hem de popüler kültürde sıkça tartışıldığı dikotomik kavramlar halini gelir. Türkiye özelinde, Cumhuriyet modernleşme ideolojisi içinde İstanbul Batı'yı, kentli olmayı, laik olmayı temsil ederken; İstanbul'dan (merkeze) uzak yerler taşrayı, geleneksel olanı, yer yer de muhafazakâr olanı temsil eder. Ayşe Öncü, 1950'lerin ortalarıyla başlayan taşradan merkeze (İstanbul'a) olan iç göçün, köylülerin kenti istilasına gibi okunduğunun altını çizirken, zamanla "köylü" kelimesinin Türk milliyetçiliği içinde yüceltilen otantik anlamını yitirdiğini, eğitimden, modern donanımdan yoksun kaba saba taşralılar anlamına dönüştüğünü söyler (2017, s. 196). 1970'lerde İstanbul'un düşük gelirli kesimleri arasında popülerleşen melez bir müzik türünü tanımlayan arabesk, 80'lerin ikinci yarısında sadece alt sınıfı değil İstanbul'da yeni yeni belirmeye başlayan zengin bir kesimin de müzikten bağımsız tüketim alışkanlıklarını açıklayan bir şemsiye kavram haline gelir (Öncü, 2017, s. 197). 90'lara gelindiğinde arabesk Türk toplumundaki

belirsizlik ve yozlaşmanın bulanık bir metaforu olur (Öncü, 2017, s. 198). Senem Duruel-Erkılıç, 90’larda şehirlerin taşralaştığını, taşraların da şehirleştğini bunun sonucu olarak da kültürün yersiz-yurtsuz bir hal alarak coğrafi ve toplumsal kara parçalarıyla doğal ilişkisinin kesildiğini ifade eder (2007, s. 4-5). Türkiye Cumhuriyeti modernleşme projesi 90’lara kadar tekil bir kimlik üzerinden tanımlanmaya çalışılırken 90’larla birlikte kültürel farklılaşma ve çoğullaşmanın keşfedilmesiyle merkezine kimlik ve aidiyetin tartışmalarını alırken siyasette ve popüler kültürde karşıtlıklar üzerinden kimi zaman çarpıtılarak konuşulan bir projeye evrilir (Suner, 2006, s. 23-25). Ekonomik, toplumsal ve kültürel hayattaki bu tartışmalar Türk sinemasında da karşılık bulur. 1990 yılında Yavuz Turgul’un yazıp yönettiği *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* adlı film, memleket sinemasının dünü-bugünü-geleceğine dair aslında analitik bir okuma önerir (Bengi & Zat, 2022, s. 26). Filmde, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, eski bir Yeşilçam emektarı olan Haşmet Asilkan artık Yeşilçam’ın çöktüğünün farkındadır ve kendince bir çıkış yolu aramaktadır.

Seyircinin ve sektör işletmecilerinin alışveriş merkezleri içindeki “konforlu” salonları seçmesi, bu salonlarda neredeyse tamamen Hollywood yapımlarına yer verilmesi, özel televizyon kanallarının açılmasıyla televizyonda uzun soluklu yerli yapımların başlaması, seyirci ile yerel sinema arasındaki bağı gevşetir.⁵⁵ 1996 yılında Yavuz Turgul imzalı *Eşkya* ise 2,5 milyon izlenme oranı yakalayarak Yeni Türk sineması olarak tanımlanan dönemin başlangıcı kabul edilir. Suner bu başarıyı filmin bir yanılla Yeşilçam sinemasının temelini oluşturan anlamsal karşıtlıkları içinde barındırması olarak değerlendirirken, diğer yandan Hollywood tarzı görsel bir dili bünyesinde barındırmış olmasıyla açıklar (2006, s. 34). Bükler ve Öztürk 90’lar sinemasına dair iki önemli tespitte bulunur. Bunlardan ilki 80’lerde parlayan kadın filmlerinin azalmasıdır.

⁵⁵ Bu dönem *Amerikalı* (Şerif Gönen, 1993), *İstanbul Kanatlarının Altında* (Mustafa Altıoklar, 1995) yerli film piyasasını hareketlendiren yapımlar olmuştur.

90'larda güçlü, sorgulayan kadın karakterlerin yerini erkek dostluğunun ve hikâyelerinin anlatıldığı filmler almakla beraber marazi erkek âşık ve sorunlu erkek temsilleri dikkat çeker (2016, s. 213-214). Bir diğer tespit ise suskun kadınlar sarmalıdır. *Tabutta Rövaşata*'da (Derviş Zaim, 1996) eroin bağımlısı genç kadın, *Masumiyet*'te (Zeki Demirkubuz, 1997) baba şiddeti yüzünden konuşmayan Çilem, *Eşkiya*'da sevmediği adama susarak direnen Keje, *Gemide*'de (Serdar Akar, 1998) tutsak alınmış yabancı uyruklu kadın, hepsi farklı sessizliklerde ortak bir suskunluk sarmalının içindedirler (Büker ve Öztürk, 2016, s. 216). Öte yandan 1990'lar yeni oyuncular ve yönetmenlerin kendi sinema dillerini ortaya koymaya çalıştıkları, Türk sinemasında *auteur* ve sanat sineması kavramlarının yeniden gündeme geldiği zamanlardır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem ve Yeşim Ustaoğlu bu isimlerden sadece birkaçıdır. Sener, *Tabutta Rövaşata* ile başlayan yalın, gösterişsiz ama bir o kadar da vurucu üslubun, *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) filmleriyle devam ettiğini ve filmlerin gösterildiği ulusal ve uluslararası festivallerde büyük ilgiyle karşılanmasını, ödüller almasını anlamlı bulur (2006, s. 37).

Bu yıllarda yapılan biyografik filmler dönemin popüler kültür atmosferinden bir yanıyla bağımsız ama diğer yanıyla da popüler kültür içindeki çatlaklara dokunan bireylerin hayat hikâyeleri üzerinedir. Yücel Çakmaklı 1992 yılında *Bişri Hafî Bir Zamanlar Sarhoştu* filmini, Memduh Ün 1992 yılında *Zıkkımın Kökü*'nü, Erden Kıral 1993'de *Mavi Sürgün*'ü, Mesut Uçakan aynı yıl *İskilimli Atıf Hoca*'yı, Orhan Oğuz yine aynı yıl *Manisa Tarzanı*'nı, Canan Gerede 1994'de *Aşk Ölümünden Soğuktur*'u ve Reis Çelik 1998'de *Hoşçakal Yarın*'ı yapar.

Zıkkımın Kökü, Türk edebiyatının önemli isimlerinden Muzaffer İzgü'nün aynı adlı eserinden Memduh Ün ve Macit Koper tarafından senaryolaştırılır. İzgü, eserinde Adana'da yoksulluk yılları içinde geçen çocukluğuna odaklanır. Okuma sevdalısı ve parlak bir öğrenci olan Muzo, okuldan arta kalan zamanlarında da aile bütçesine katkı sağlamak için sürekli çalışır. Film de İzgü'nün eseriyle paralel bir anlatıya sahiptir. Film boyunca, Muzo yaptığı her şeyden bir şeyler öğrenmeye çalışan, meraklı, nazik bir çocuk olarak canlandırılır. Film, çocuk ve gençlik edebiyatının usta ismi Muzaffer İzgü'nün kaleminin köklerini göstermek açısından oldukça başarılıdır. *Zıkkımın Kökü* 1993 yılı, Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film başta olmak üzere beş ödüle layık görülürken, çeşitli ulusal ve uluslararası festivallerden de ödüller alır. Film, 1949 yılında Muzaffer İzgü'nün 14-15 yaşlarında ilk kez sevdalandığı bir kıza kırmızı kurdele ve ayna hediye etmesiyle başlar. Ardından İzgü'nün çocukluğuna döner, çocukluğunu anlatır, ara ara erkek anlatıcının sesi filme dâhil edilir ve film, okula devam etmek istediği için sevdiği genç kızın evlenme isteğine hayır diyen Muzo'nun terk edilmesiyle son bulur. Film, İzgü'nün hayatının bir bölümüne (çocukluğuna) odaklanarak aslında İzgü'nün başarılı bir yazar olmasının kökenlerine dair ipuçlarını göstermeye çalışır. Filmde çocukluk travması, dayak, işkence, kötü bir ebeveyn figürü yoktur. Yoksul, sade, çalışkan, çabalayan, hayatın içinde olan bir ailenin 1940'lardaki taşra hayatı temsil edilir. Müziklerini Cahit Berkay'ın yaptığı film, türün önemli örneklerinden biri kabul edilebilir.



Görsel 12: *Zıkkımın Kökü*

Mavi Sürgün de tıpkı *Zıkkımın Kökü* gibi otobiyografik öğeler içeren bir edebiyat uyarlamasıdır. Erden Kıral, filmin senaryosunu Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın *Mavi Sürgün* adlı otobiyografik romanından uyarlarken aynı zamanda yazarın “Unuttuğu Türkü” ve “Gündüzü Kaybeden Kuş” öykülerinden oluşturur. Bu bilgi filmin girişinde seyirci ile paylaşılır. Film, 13 Nisan 1925 yılında Kabaağaçlı'nın *Resimli Hafta* dergisi için yazdığı “Hapishanede İdama Mahkûm Olanlar Bile Bile Asılmağa Nasıl Giderler?” adlı yazısından dolayı mahkûm edilmesiyle başlar. Öncesinde Birinci Dünya Savaşı'na dair gerçek cephe görüntülerinin filmin başlangıç sahnelerinde yer alması, filmin zamansallığına ve Kabaağaçlı'nın nasıl bir İstanbul'dan sürgüne gittiğine dair seyirciye fikir verirken, biyografik film türüne dair sıklıkla kullanılan bir tür özelliği olarak prologluğun hem görsel hem işitsel kullanımı mevcuttur. Film, Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın çocukluğunu, annesini, babasıyla olan çatışmasını geri dönüşlerle anlatır. Filmin temel eksenini Osmanlı döneminde önemli ve varlıklı bir aileye mensup Cevat Şakir'in sürgüne, taşraya yolculuğu sırasında geçirdiği zihinsel ve ruhsal dönüşüm oluşturur. Film, anlatımı, dekor, kostüm ve sahnelemedeki yetkinliğiyle farklı

bir biyografik film olmakla birlikte iyi bir sanat filmi olarak da değerlendirilebilir. Filmin müziklerini Timur Selçuk yapmıştır.⁵⁶

Aşk Ölümden Soğuktur (B. *L'amour est Plus Froid que la Mort*, 1994) Canan Gerede'nin 1989 yılında öldürülen Bergen'in hayatından esinlenerek yapılan bir film olmasına rağmen post-modern bir Bergen yorumu olarak tanımlanabilir. Öztürk, Canan Gerede'nin Bergen'in hayatından çok etkilendiği için bu filmi özellikle tasarlayıp yaptığını yazar (2004, s. 224) Filmde Bergen'in ismi, nüfustaki geçen adı Belgin olarak kullanılır. Aslen arabesk şarkıcısı olan Bergen, bu filmde Sulukule'de dansözlük yapan ve sonrasında da pank-rock şarkıları söyleyen biri olarak tasvir edilir. Film, Belgin'in annesi Fatma'nın çalıştığı pavyona polis baskını yapılmasıyla başlar. O sırada annesinin yanında olan Belgin'in kanun ve kurallar gereği üstünde vesikasının olmamasından dolayı baskın esnasında Belgin annesiyle birlikte karakola götürülür. Burada Belgin'e vesika verilir ve mesleğine dansöz yazılır. Bu sırada Belgin kumarhane sahibi Ali ile tanışır ve olaylar 90'lar İstanbul'unun Sulukule- Beyoğlu çevresinde gelişir. Filmde Belgin bir arabesk şarkıcı değildir. Deri kıyafetler giyer, aksanlı, kırık bir Türkçe konuşur. Film bu açıdan çok eleştirilir. Öztürk, yönetmen Gerede'nin bu eleştirileri haksızlık olarak tanımladığını belirtir çünkü ona göre filmin geçtiği semt olan Sulukule'de kimse düzgün Türkçe konuşmamaktadır (2004, s. 224). Film 1995 Antalya Altın Portakal Film Festivalinde Canan Gerede'ye En İyi Yönetmen ödülünü getirir. 2022 yılında, Caner Alper ve Mehmet Binay'ın çektiği *Bergen* filminin gösterimde olduğu dönemde *Hürriyet* Gazetesi'nden Zeynep Bilgehan'a verdiği röpotajda (15 Mayıs 2022) Canan Gerede, yeni Bergen filminin yapım aşamasında yapımcı ve yönetmenlerin kendisinden ve kendi yaptığı filmde "yararlanmamasına", yok

⁵⁶ Film, 1993 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Seslendirme ödüllerini, 1994 yılında ise 13. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film ve aynı yıl Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ve En İyi Üçüncü film ödüllerini alır.

sayılmasına içerlediğini; kendisine gelen tepkilerden de yeni Bergen filminin kendi filminden daha vasat, sıradan olduğunu söyler.⁵⁷



Görsel 13: *Aşk Ölümünden Soğuktur*, Benu Gerede

Bişri Hafî Bir Zamanlar Sarhoştu ve *İskilipli Atıf Hoca* filmleri 1990'ların politik iklimine muhafazakâr bakışla seslenen iki biyografik film olarak dikkat çeker. Bir diğer ifadeyle rıza, tevekkül ve teslimiyet temalı bu filmler özellikle 90'lar Türkiye'sinde İslami kesimin kamusal alanda yaşadığı bir takım zorlukları gündemde tutmak için yapılan filmler gibi de düşünülebilir çünkü özellikle 90'larda biyografik olmamasına rağmen İslami görüşü merkezine alan filmlerin hem sinema filmi hem de televizyon filmi olarak sayıca fazlalılığı dikkat çeker.⁵⁸ *Bişri Hafî*, İslam âlimleri arasında yer alan ilk sufilerden olup sarhoşluktan sufiliğe evrilen hayat hikâyesiyle dikkat çeken biridir. Filmde bu değişim ve dönüşüm Yılmaz Zafer'in oyunculuğuyla verilir. Film, biyografik dini bir film olarak değerlendirilebilir. Film, Bişri'nin arkadaşlarıyla meşk ortamlarında içki içmesiyle başlar. Bişri'nin bu durumuna en çok annesi üzüldürken, Bişri'nin

⁵⁷ <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/zeynep-bilgehan/marjinal-bir-aileyiz-42062707>

⁵⁸ *Minyeli Abdullah – 1* (Yücel Çakmaklı, 1989), *Minyeli Abdullah – 2* (Yücel Çakmaklı, 1990), *Yalnız Değilsiniz* (Mesut Uçkan, 1990) örnek olarak verilebilir.

babasına layık bir evlat olamadığının da altı çizilir. Bişri'nin “yanlıştan” dönüp, hak yolunda “doğruyu” bulmasını konu edinen ve biyografik hakikati bu şekilde inşa eden film dikatomik ve didaktik bir anlatıya sahiptir.



Görsel 14: *Bişri Hafi Bir Zamanlar Sarhoştur*, Yılmaz Zafer

İskilipli Atıf Hoca, Şapka Devrimi'ne karşı çıktığı için asılan dönemin Fatih Ders-i amisi İskilipli Atıf Hoca hakkındadır. Mesut Uçakan filmin girişine “...affına sığınarak...” ifadesi koyarak, filmin eleştirel bir yaklaşımdan çok Atıf Hoca'nın perspektifinden anlatılacağını daha ilk saniyelerde seyirciye gösterir. Atıf Hoca'yı Haluk Kurtoglu canlandırır. Film, Atıf Hoca'nın tutuklanmasından idamına kadar olan yaklaşık altı aylık bir sürece odaklanır ama film Atıf Hoca'nın son zamanları üzerinden onun kendi çevresinde ne kadar önemli ve etkin bir birey olduğunu gayet net çizgilerle çizer. Bu anlamda film, kendi perspektifinden biyografik hakikati inşa etme konusunda aşırılıktan uzak, yalın ve sade bir anlatıma sahiptir. Film, 4 Şubat 1926 sabahı Atıf Hoca ile birlikte o dönem Babaeski müftüsü olan Ali Rıza Efendi'nin idamı ile biter. Filmin sonundaki epilogta, 90'lar İstanbul'un sokak ve gündelik yaşam görüntüleri eşliğinde,

anlatıcı konumundaki erkek dış ses, “...Aradan 68 yıl geçti, şapka kanunu hala yürürlükte” ifadesini kullanır ve ardından film biter. Zamanın koşulları düşünüldüğünde filmin oldukça cüretkâr bir anlatı tonuna sahip olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır.



Görsel 15: İskilipli Atıf Hoca, Haluk Kurtoglu

Manisa Tarzanı, İstiklal Madalyası sahibi Ahmet Bedevi’nin otuzlu yaşlarında Manisa’ya gelmesiyle başlar ve ölümüne kadar geçen süreyi anlatır. Film biyografik bir film olmakla birlikte, Atilla Dorsay’ın tanımıyla Türk sinemasının ilk çevreci film olma özelliğini de taşır (aktaran, Özgüç, 2012, s. 770). Filmde *Manisa Tarzanı*’nı Talat Bulut canlandırır. Rolü için zayıflayan, saç ve sakal uzatan Bulut’un oyunculuğu somutlaşmış kimliğe bürünme performansı ile açıklanabilir. Filmin müziklerini dönemin önemli müzik insanlarından ve film müzikleri konusunda yetkin bir isim olan Atilla Özdemiroğlu yapar.



Görsel 16: *Manisa Tarzanı*, Talat Bulut

Hoşçakal Yarın, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın yargılanma süreçlerini merkeze alan ve idam edilmeleriyle son bulan bir filmidir. Film, Gezmiş, Aslan ve İnan'ın mahkeme sürecini 12 Mart 1971 Muhtırası sonrasında Deniz Gezmiş'in yakalanıp tutuklanmasının ardından arşiv görüntüleri, basında çıkan haberler ve fotoğraflarla geri dönüşler aracılığıyla öyküleştirek anlatır. Film, gösterime girdiği 1998 Kasım ayından⁵⁹ itibaren pek çok tartışmayı da beraberinde getirir. Bir kesim filmin sadece yargılanma ve idama odaklanmasını eksik bir anlatım olarak değerlendirirken yönetmen Çelik filmle bir döneme dair üstü kapatılmaya çalışılan gerçekleri ortaya koymaya çalıştığını ve bir hatırlama repertuarı sunmayı amaçladığını ifade eder (aktaran, Odabaş, 2003, s. 568). Öte yandan filmin senaryosunu da yazan Reis Çelik, başta 1146 sayfalık bir senaryo hazırlar. Dönemin Kültür Bakanı Fikri Sağlar filme o günün koşullarıyla üç milyarlık karşılıksız maddi destek sözü verir fakat hükümetin değişmesiyle maddi destek geri çekilir; senaryo kısaltılır, maliyeti düşürmek

⁵⁹ <https://boxofficeturkiye.com/film/hoscakal-yarin--1999179/box-office>

için gerçek arşiv görüntüleri kullanılır (Odabaş, 2003, s. 567). *Hoşçakal Yarın*, bir değil üç kişinin biyografik filmidir denilebilir. Sadece Deniz Gezmiş değil aynı anda Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan da sinema perdesinde yer alır. Biyografik filmlerin tarihsel hakikati sinemada yeniden inşa etme imkân ve potansiyeli taşıdığı düşünüldüğünde *Hoşçakal Yarın* filmi Türk biyografik filmleri içerisinde Türkiye'nin yakın siyasi geçmişe dair tartışmalı bir süreci meselenin esas aktörleri çevresinde anlatmaya çalıştığından farklı bir biyografik filmidir.



Görsel 17: *Hoşçakal Yarın*, Berhan Şimşek

2.1.6 Tekinsizlik İklimi: 2000'ler

Türkiye, 2000'li yıllara sancılı bir giriş yapar. 17 Ağustos 1999 depremi toplumu derinden sarsar. Takip eden zamanda 2001 ekonomik krizinin olması ve ardından gelen siyasi değişim ülkede tekinsiz bir hava yaratır. Halen iktidarda olan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) Fazilet Partisi'nin kapatılmasından sonra 14 Ağustos 2001'de kurulur ve 3 Kasım 2002'de yapılan genel seçimlerle iktidara gelir. Kendini muhafazakâr, demokratik çizgide tanımlayan bu yeni parti ve onunla yeniden şekillenen resmi

ideolojiyle Türkiye, siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda bir değişim ve dönüşüm iklimi yaşar. Reyhan Ünal Çınar, AKP'nin başa geldiğinde diline pelesenk ettiği “Yeni Türkiye” söyleminin anlamının Kemalizm'in baskın olduğu Türkiye'nin karşısına konumlandığı muhafazakâr, Yeni Osmanlıcı söylem olduğunu iddia ederken, Türkiye'nin kurucu belleği olan Kemalist belleği yıkarak (ya da aşındırarak) yerine Yeni Osmanlıcılık'ı koyma çabası olduğunu savunur (2020, s. 15-16). Çınar, AKP'nin bu çabasını öncelikle öznelere inşası yoluyla önce makul vatandaş kavramını milli muhafazakâr “ben-idrakine” dönüştürdüğünü (iktidarının ilk dönemlerinde) ardından da İslami Ulusalcılık itkisiyle “hâkim milletine” evrildiğini belirtir (2020, s. 19-20). Böylece inşa ettiği yeni öznelere bir yandan otoriterleşen iktidarına meşruluk sağlamasına taban yaratacak bir cemaat oluştururken diğer yandan bu öznelere iktidarın kalıcılığına destek olacaktır (Çınar, 2020, s. 21). Çınar, ikinci olarak Yeni Osmanlıcı Yeni Türkiye'nin mekansal üretimine dikkat çekerken iktidarın mega projelerle, kentsel dönüşüm iddialarıyla eski sakinleri yerinden ederek yerine alımgücü yüksek yeni sahipler yerleştirerek bir inşaat seferberliği oluşturduğunu ve böylece bir rant ekonomisi yarattığını iddia eder (Çınar, 2020, s. 22).⁶⁰ Bununla beraber parklara, yollara, projelere Osmanlı'yı çağrıştıran isimler veren iktidar, Kemalist Türkiye'nin laik, pozitivist, Batılı anlam ve köken anlatısını aşındırmaya çalışarak, Sünni, muhafazakâr bir kimlikle yeni bir Türkiye inşa etme iddasındadır (Çınar, 2020, s. 24-25). Cumhuriyet anlatısının simge törenlerini, milli bayramları, kendi söylemiyle yer değiştirmek isteyen iktidar, 19 Mayıs'ı 29 Mayıs İstanbul'un Fethiyle, 23 Nisan'ı önce Kutlu Doğum Haftası, ardından Kut-ül Amare Zaferi anmalarıyla, 30 Ağustos'u Malazgirt Zaferiyle ve 15 Temmuz 2016 sonrasında da 29 Ekim'i 15 Temmuz'la değiştirmek isteyerek Kurtuluş Mücadele sürecinin önemli duraklarını kendi tarihsel söylemiyle değiş tokuş etmeye çalışır (Çınar, 2020, s. 27). Çınar, bu tespitleriyle AKP'nin siyasal ve ideolojik söyleminin bir

⁶⁰ Daha detaylı bir okuma için Tanıl Bora'nın derlediği *İnşaat Ya Resulullah* (2021) kitabına bakılabilir.

anlamda zihinsel haritasını çıkarırken, bu iktidarın kendi tarihsel görünürlüğüne bellek mücadelesi üzerinden anlatmaya çalışır. Tanıl Bora da benzer bir kavrayışla AKP iktidarının başından beri hafıza restorasyonuna büyük önem verdiğini, Cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu’ndan bir kopuştan çok onun devamı gibi vurgulayan ve bunun şaşasına odaklanan bir hafıza üretimini önemsediğini belirtir (Bora, 2020, s. 78). Bora, AKP’nin muhafazakâr siyasi hafıza inşasında sıklıkla II. Abdülhamit, Malazgirt, 27 Mayıs 1960 Darbesi, Yassıada, Adnan Menderes ve 15 Temmuz’u kullandığını ifade eder (2020, s. 79-84). Öte yandan AKP iktidarının başka alanlarda iktidar olmasına rağmen kültürel alanda aynı başarıyı gösterememiş olduğunu, bu durumun bizzat iktidarın aktörleri tarafından da sitemle ve hınçla ifade edildiğini belirtir (2020, s. 86-87). Tanıl Bora bunun sebebinin düzenlenen kültürel etkinliklerdeki aşırı sembolizme bağlar. Ona göre “Cumhurbaşkanlığı himayelerinde” düzenlenen her türlü faaliyet öncelikle ekonomik olarak Cumhurbaşkanlığı tarafından desteklenen, muhafazakâr kitleye yönelik bir saygınlık etiketi anlamı içermesiyle birlikte bir tür “helal sanat” sertifikası niteliğindedir (2020, s. 86). Tüm bunlarla birlikte 28 Şubat, 15 Temmuz gibi kendi repertuarından seçkilerle oluşturduğu sergi ve faaliyetlerdeki didaktik anlatım ve sunumlar, sanatsal olanla belgesel olanın birbirine karıştırılması, anıt dikmek, müze açmak gibi edinimlerde sanatçının adının neredeyse yok sayılması AKP’nin kültürel alanda neden arzuladığı iktidarı sağlayamadığını ortaya koyabilir (Bora, 2020, s. 87-88). Kültürün yaşayan, deneyimden beslenen, birikimli ve çok katmanlı yapısı, iktidarın seyreltmeye çalıştığı anlamlandırma pratiği içinde amorf bir şekil alır.

Yeni Türk sinemasına 2000’ler genelinde (öncelikle 2000-2010 odaklı) bakıldığında özgün anlatıların, tür filmlerindeki çeşitliliğin, yeni yönetmenlerin, oyuncuların ve yeni kadın yönetmenlerin sayıca arttığını, bununla birlikte teknolojik imkânların çoğalmasıyla Türk sinemasının her bakımdan yenilendiği söylenebilir. Hem popüler

hem de sanat sinemasında ardı sıra filmler çekilir⁶¹, seyirci Türk filmlerine büyük ilgi gösterir ve Türk filmleri ulusal ve uluslararası arenada daha görünür bir hal alır. Şeyma Balcı, 2000'lerle birlikte Yeni Türk sineması olarak adlandırılan dönemde yapılan filmlerin ortak temalarını; ebeveynleriyle özdeşemeyen karakterler, huzursuzluğun mekânı olarak ev, erkeklik krizleri, kötülük getiren kadınlar, mutsuz sonlar, yoksulluğun ve yoksunluğun ağır bastığı mahalle anlatıları olarak özetler (2022, s. 2). Bunların yanı sıra film yapım kaynaklarının artması, üçleme filmler⁶² ve filmlerde ses unsurunun daha yetkin bir hal alması, hem anlatı hem estetik açıdan farklılaşan Yeni Türk sinemasında dikkat çeken unsurlar olur (Balcı, 2022, s. 2-3). Diğer yandan, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın çeşitli fonları ile Türkiye'nin 1990 yılında üye olduğu Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Dağıtımlarını Destekleme Fonu'nun (*Eurimages*) pek çok yapımcı ve yönetmene yeni maddi olanaklar sunması, Türkiye'deki sanat sinemasının kurumsallaşmasına da katkı sağlar (Balcı, 2022, s. 4). 1980'lerde yapılan kadın filmlerinde kadın yıldızların (Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Müjde Ar, Nur Sürer) dublajı terk edip kendi sesleri ile oynadığına daha önce değinilmişti. Bu tercih, Yeni Türk sinemasında da devam ederken özel bir amaca hizmet etmiyorsa neredeyse çoğu film sesli çekilir, dublaj terk edilir (Balcı, 2022, s. 23). Bununla beraber müzik ve efekt kullanımının daha da geliştiği, *diegetic* ve *non-diegetic* seslerin film anlatıları içinde özellikle bazı yönetmenlerce (Reha Erdem gibi) kurucu kurgu unsurlarına dönüştüğü görülür (2022, s. 35).

⁶¹ *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2000), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Duvara Karşı* (Fatih Akın, 2004), *Anlat İstanbul* (Ü. Ünal, Y. Yolcu, Ö. Atay, S. Demirdelen, K. Sabancı, 2005), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006), *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008), *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009) sayılabilir.

⁶² Zeki Demirkubuz *Karanlık Üstüne Öyküler: Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001), *Bekleme Odası* (2003); Derviş Zaim Geleneksel Sanatlar: *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2010); Nuri Bilge Ceylan *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002); Semih Kaplanoğlu *Yusuf Üçlemesi: Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010); Tayfun Pirselimioğlu *Vicdan ve Ölüm: Rıza* (2007), *Pus* (2009), *Saç* (2010) hatırlanabilir (Balcı, 2022, s. 3).

2000’li yılların ilk on yılına bakıldığında biyografik film türünde dokuz film göze çarpar. Bunlar: *Mavi Gözlü Dev* (Biket İlhan, 2007), *Vali* (M. Çağlar Tosun, 2008), *Dersimiz Atatürk* (Hamdi Alkan, 2009), *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010), *Mahpeyker-Kösem Sultan* (N. Tarkan Özel, 2010), *Kubilay* (F.Ahmet Akıncı, 2010), *Hür Adam Said Nursi* (Mehmet Tanrısever, 2010), *Allah’ın Sadık Kulu Barla* (Esin Orhan, 2011) ve *Türkan*’dır (Cemal Şan, 2011).⁶³

Mavi Gözlü Dev her ne kadar 2007 yapımı bir film olsa da yönetmen Biket İlhan’ın SESAM Yönetim Kurulu üyesi olduğu dönemde aklında olan projelerden sadece biridir (Öztürk, 2004, s. 275). Film, Nazım Hikmet’in hayatını beşikten mezara anlatmaz sadece 1941 yılından 1952 yılına kadar Bursa Cezaevinde geçirdiği yıllara odaklanır. Cezaevinde, görevliler ve diğer mahkûmlarla olan ilişkisi gayet yalın bir şekilde verilirken, şairin o dönemde yazdığı şiirleri hangi duygu ve atmosferde yarattığına dair ayrıntılar filmsel anlatının içinde verilir. Özellikle sanatçılarla ilgili biyografik filmlerde sanatçıların eserlerini (kitap, resim, şiir, şarkı) nasıl ortaya çıkardığına dair duygu durumları, o eserin yaratıldığı yer, koşullar, bunlarla ilgili hikâyelerin filmin içinde yer alması beklenen bir durumdur. Dolayısıyla Metin Belgin tarafından yazılan filmin senaryosunda bu detayların düşünülüp, tasarlanarak senaryoya yerleştirilmesi filmi, biyografik film türü bağlamında yetkin bir yerde konumlandırır. Filmde, Nazım Hikmet’in geçmişine dair anılar siyah beyaz çekimlerle, bugünü ise renkli çekimlerle verilmiştir. Filmde kullanılan dekor ve kostüm, anlattığı 1940’lı yıllarla uyumlu olup kullanılan gazete kupürleri, evraklar, fotoğraflardaki sepya efekti dönemin ruhunu başarıyla yansıtmaya yardımcı olmuştur. Biyografik film türünde, seyircinin en önemli beklentilerinden biri de beyaz perdede izlediği biyografik öznenin kendi belleğindeki imgesiyle uyuşmasıdır. Bir başka ifadeyle gerçek hayattaki kişi ile filmdeki kişinin

⁶³ *Allah’ın Sadık Kulu Barla*, *Türkan* filmleri ile yapım aşamasında olan *Atatürk* filmi tartışmanın bütünlüğünü bozmamak için çalışmanın bu bölümünde değerlendirilmiştir.

fiziksel olarak benzemesi, filmin gerçeklikle kurduğu bağı sağlamlaştırırken, benzerlik meselesi aynı zamanda filmin biyografik özne aracılığıyla inşa etmeye çalıştığı hakikatı da etkileyen bir unsurdur. Yetkin Dikinciler tarafından canlandırılan Nazım Hikmet Ran, aktörün, şaire doğuştan gelen bir takım fiziksel benzerliklerinin yanı sıra (mavi gözlü olmak gibi) makyaj ve kostümle de bu benzerliğin arttırılması filmi biyografik hakikat ve estetik bağlamında güçlü kılar. Buna ek olarak Dikinciler'in iyi bir diksiyona sahip olması, dil yetkinliği, canlandığı büyük şairin edebi yetkinliğiyle de başarılı bir şekilde örtüşür. *Mavi Gözlü Dev*, Nazım Hikmet Ran ile ilgili yapılan ilk film olma özelliğini de taşır. Bütün biyografik filmlerde olduğu gibi bu filmde de bazı ara sözlerle seyirci hem bilgilendirilir hem de anlatının akışına yönlendirilir. Filmin sonunda "Nazım Hikmet vatan hainliğine devam ediyor" yazısı belirir. Bu yazı, 25 Temmuz 1951 yılında Adnan Menderes hükümetinin Nazım Hikmet Ran'ı vatandaşlıktan çıkarmasına ve bu durumun hala (filmin gösterime girdiği yıl 2007) düzeltilmemesine duyulan bir öfke ve hüznü de içinde barındırır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti bu yanlıştan 10 Ocak 2009'da döner ve Nazım Hikmet Ran'a Türk vatandaşlığı tekrar geri verilir. İlginç olan AKP için siyasi söylemlerinde her zaman özel bir ilgi ve saygınlığa sahip olan Adnan Menderes ve Demokrat Parti'nin almış olduğu bir kararı, AKP Hükümetinin düzeltmiş olmasıdır. Konuyla ilgili dönemin hükümet sözcüsü Cemil Çiçek (6 Ocak 2009), aldıkları kararı basınla paylaşırken "Doğru bir iş yaptığımızı düşünüyoruz" ifadesini kullanmıştır.⁶⁴

⁶⁴ <https://www.milliyet.com.tr/gundem/n-zim-a-58-yil-sonra-turk-vatandasligi-1043399>.



Görsel 18: *Mavi Gözlü Dev*, Yetkin Dikinciler

Dersimiz Atatürk, o yılların çok okunan kitabı *Şu Çılgın Türkler*'in (2005) yazarı Turgut Özakman tarafından senaryolaştırılmış biyografik bir filmidir. Filmde, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün hayatı doğumundan ölümüne anlatılırken, Atatürk ve silah arkadaşlarının Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni kurmasının hikâyesi de merkeze alınarak işlenir. Atatürk'ü Halit Ergenç canlandırır. Film, yetişkin seyirciden çok çocuk seyircilere yönelik anlatım ve üslubuyla dikkat çeker. Bu anlamda çocuklara Atatürk'ü tanıtmak, anlatmak ve sevdirmek gayesi taşıdığını iddia etmek yanlış olmaz. Filmin adı da bu savı destekler nitelikte olup “dersimiz” vurgusuyla eğitim ve öğretim kavramlarını kapsayıcı niteliktedir. Duruel-Erkılıç'a göre film, içinde bir takım tarihsel hatalar barındırdığı ve Milli Mücadele dahi olsa savaşı çocuklara oyun gibi sunan anlatımıyla eleştirilir (2014, s. 146).

Veda filmi Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün doğumundan ölümüne olan hayatını, onun en yakın arkadaşlarından biri ve aynı zamanda yaveri olan Salih Bozok'un anıları üzerinden anlatır. *Veda* gösterime girdiğinde, 2008 yılında senaryosunu ve yönetmenliğini Can Dündar'ın yaptığı belgesel film *Mustafa* ile hem çok karşılaştırılır, hem de ona bir cevap niteliği taşıdığı iddia edilir. Pınar Yıldız, Can Dündar'ın *Mustafa*

belgeselini yaparken daha önce yapmış olduğu ve yine çok ses getiren *Sarı Zeybek* (1993) belgeselinden güç aldığını ifade ederken, *Mustafa* filminin onbeş senelik detaylı bir çalışmanın sonucunda, Atatürk'ün 70. ölüm yıldönümü için “dört başı mamur” bir Atatürk filmi yapma iddiası taşımasına rağmen filmin kimi seyirci için öfke kimi seyirci için hayal kırıklığı yarattığını belirtir (Yıldız, 2021, s. 61). Belgeselde Atatürk'ün kendi heykellerini yaptırdığına dair vurgu, Kürtlere ayrı bir sınır çizmeden özerklik verilebileceğine dair ifadeler, içkiye olan düşkünlüğü, kadınlarla olan ilişkisi, karanlıktan korkması, hırslı oluşu gibi bir takım detaylar bazı kesimleri son derece rahatsız etmekle birlikte Can Dündar'ın Atatürk'e hakareten suçlanmasına neden olur (Duruel-Erkılıç, 2014, s.141). Tartışmaların kaynağı sadece Dündar'ın belgeselinden dolayı değildir. AKP iktidarıyla birlikte toplumsal hayatta meydana gelen laik-islamcı kutuplaşmasının artması, AKP'nin siyasi, kültürel ve popüler bir söylem olarak Yeni Osmanlıcılığı laik Cumhuriyet'e alternatif bir söylem olarak dolaşıma sokmaya çalışması toplumda muhalif tepkilere neden olur. Duruel-Erkılıç bu durumu filme yöneltilen eleştirileri filmin ne anlattığından çok doğrudan anlatılanların dönemin siyasi konjonktürü içinde nasıl algılanıp konumlandırılacağına dair endişe ve korkuları da içermesinden dolayı olduğunu söyler (2014, s. 142). Tüm bunlardan dolayıdır ki *Veda* Can Dündar'ın *Mustafa*'sına cevap gibi lanse edilir. Öte yandan *Veda* filmi de tartışılır. Anlatısal izlek olarak *Mustafa* belgeseliyle benzer bir çizgide ilerleyen film, Salih Bozok'un öznel bakış açısı, onun hatırlamalarıyla inşa edilen bir Atatürk portesi sunduğu için bir yanıyla daha önce yapılmış Atatürk filmlerinden ayrıldığı gibi diğer yanıyla da subjektif bir belleğin hatırlama ve anlatma repertuarında oluşabilecek eksik, yanlış ve yanıltıcı detayları da içinde barındırma potansiyeline sahiptir (Duruel-Erkılıç, 2014, s. 143). Senem Duruel-Erkılıç'a göre Salih Bozok'un büyük hayranlık ve bağlılık duyduğu Gazi Mustafa Kemal Atatürk, seçilmiş anılarla seyirciye verilmeye çalışılırken bu film ne Salih Bozok'un ne de Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün filmidir (2014, s.

144). Bir başka ifadeyle film, Salih Bozok'un hayatını anlatmaz. Onun gözünden Mustafa Kemal'in hayatına dair önemli dönüm noktalarına değinir. Bu durum filmin anlatısında iki silah arkadaşının dostluğuna dair derinliğin yeterince anlaşılamamasına neden olur.



Görsel 19: *Veda*, Serhat Kılıç, Sinan Tuzcu

Öte yandan Bozok, anılarını geriye dönük hatırlamaya ölüm döşeğindeki Atatürk'ün başucunda beklerken başlar.



Görsel 20: *Veda*, Serhat Kılıç

Pınar Yıldız bu durumu, Atatürk miti etrafında kurulan Kemalist Türklüğün 2000’li yılların Türkiye’sine sirayet eden hayal kırıklığı ve melankoliyle açıklar (2021, s. 98). *Veda*, Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün başkasının gözünden anlatılmış olması sebebiyle Atatürk’e dair bir takım özel ve mahrem anların (Latife Hanımla yatak odasında geçen bir sohbet, Fikriye Hanımla salonda herkes gittikten sonra baş başa yaptıkları bir sohbet gibi) Bozok’un aktarımından seyirciye sunulması filmin hakikat kurma çabasını zedeler. Bu açıdan düşünüldüğünde *Mustafa* filmi daha gerçekçi bir anlatıya sahiptir çünkü filmin senaryosunda Atatürk’ün kişisel zamanları ve özel anlarına dair tüm iddia ve savlar onun not defterine aldığı notlar referans edilerek seyirciye sunulur.

Gazi Mustafa Kemal Atatürk’e dair yapılan filmler, belgeseller her zaman tartışmaya açık olmuş ve olacaktır. Yıldız, Atatürk söz konusu olunca seyircinin iki uçta tepki verdiğini söyler: “Hayal kırıklığına uğradım” ve “Türklüğümle bir kez daha gurur duydum” (2021, s. 55). Yıldız, Atatürk filmlerine dair tepkiyi her ne kadar Türklük krizi ile ilişkilendirmiş olsa da meseleye Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kurucu liderinin hayatını anlatan bir filme nasıl bir bakış ve kavrayışla yaklaşmak gerektiği açısından da bakılacak olursa toplumumuzdaki eleştiri kültürünün yoksunluğu göze çarpar. Başta Atatürk filmleri olmak üzere biyografik filmlerin öznelere dair seyircinin sürekli mitleştirme beklentisi - biyografik öznenin iyi taraflarının yüceltilip, zaaflarının görmezden gelindiği refleks – diğer yandan insani yanlarının gösterilmesinden dolayı biyografik öznenin toplumsal imajının zedeleneceğine dair korku ve endişe, ne yazık ki bu tür filmlerin özgürce yapılmasına ket vurduğu gibi, filmlerin linç edilmesine, gösterimden kaldırılmak istenmesine, hukuki süreçlerin başlatılmasına da sebep olmaktadır. Atatürk filmleri özelinde son tartışma Cumhuriyet’in 100. yılı nedeniyle yapılan *Atatürk* filmidir. Yönetmenliğini M. Ada Öztekin’in yaptığı filmin önce altı bölüm şeklinde, ilk bölümünün de 29 Ekim 2023’de *Disney Plus* platformunda gösterileceği duyurulmasına rağmen, platformun yerli yapımları içeriğinden

kaldırmasından dolayı filmin de platformdan kaldıracağı söylenir. Öte yandan basın⁶⁵, platforma Amerikan Ulusal Ermeni Komitesi'nin (ANCA) baskı yaptığını da iddia eder. Bunun üzerine ulusal bir refleksle *Fox TV* her koşulda filmin ilk bölümünü 29 Ekim 2023'de kendi kanalından yayınlayacağını duyurur.⁶⁶ Filmde bu sefer Atatürk'ü Aras Bulut İynemli canlandırmaktadır.

2011 yılında *Hür Adam Said Nursi* (Mehmet Tanrısever, 2010) ve *Allah'ın Sadık Kulu* (Esin Orhan, 2011) filmleri biyografik film türünde dikkat çeken iki yapımdır. *Veda* 2010 yılının en çok izlenen filmlerinden biriyken, 2011 yılının en çok izlenen filmlerinden birinin *Hür Adam Said Nursi* olduğu görülür.⁶⁷ Toplumdaki laik-islamcı kutuplaşmasının popüler kültürdeki tezahürü gibi de okunabilecek bu durum bir anlamda *Veda* filminin temsil ettiği değerlere "karşı" tarafın cevabı gibidir. *Hür Adam Said Nursi* klasik bir anlatıyla Bediuzzaman Said Nursi'nin hayatını doğumdan ölüme kadar anlatır. Film, Nursi'nin 1882'de Bitlis'in Nurs köyünde çocukluğu ile başlar. Nursi, Kur'an okurken önüne düşen bir çınar ağacının yaprağını kitabının arasına koyar. Çınar ağacı ve yaprağı Nursi'nin bağımsızlığına önem veren, hür bir adam olmasını imleyen, öğretilerini, öğrencilerini, bir İslam âlimi olarak kendini tanımlamasını sağlayan önemli bir metafor olarak film boyunca kullanılır. 1916 yılında, Şark Cephesi'nde Nursi ve müridleri işgalci kuvvetlere karşı savaşırlar. Ardından Nursi, Ruslara esir düşer ve iki yıl Rus topraklarında sürgün hayatı yaşar. İstanbul'a geldiğinde Kuva-i Milliye'ye destek verir. 1922 yılında Mustafa Kemal'le görüşür. Bu görüşme filmin başında verilmez. Sadece bahsi geçer. Filmin sonlarına doğru yine irticadan yargılandığı bir mahkemede, Nursi'nin hatırlamasıyla sahne seyirciye verilir. Nursi'nin

⁶⁵<https://www.gazeteduvar.com.tr/yerli-icerikleri-kaldiran-disney-plus-duyurdu-ataturk-dizisi-29-ekimde-yayinlanacak-haber-1626427>

⁶⁶ Film, 29 Ekim 2023 tarihinde Cumhuriyet'in 100. Yılı sebebiyle televizyonda yayınlandığı gibi 27 Ekim 2023 tarihinde film olarak da gösterime girer. BoxOffice Türkiye verilerine göre ilk üç haftada 1.282.145 seyirciye ulaşmıştır. <https://boxofficeturkiye.com/film/ataturk-1881-1919-1-film--2016965>

⁶⁷ Box office Türkiye verilerine göre *Veda* filmi 2010 yılında 30 haftada 1.028.270 seyirciye ulaşırken (<https://boxofficeturkiye.com/film/veda--2010566>) *Hür Adam Said Nursi* 2011 yılında 27 haftada 955.519 seyirciye ulaşır (<https://boxofficeturkiye.com/film/hur-adam-bediuzzaman-said-nursi--2010822>).

anılarına göre o Kuva-i Milliye'ye destek vermesine rağmen Mustafa Kemal'le yapılacak inkılâplar konusunda fikir ayrılığına düştüğü için ikisinin yolları ayrılır. Filmde, Mustafa Kemal'le görüşürken kafasında kalpak olan Nursi, görüşmenin ardından kalpağı çıkarır ve yeniden sarığını giyer. Filmin anlatısında Nursi, 1925 yılında meydana gelen Şeyh Said İsyanında yer almaz ve hatta isyancılara da karşıdır; buna rağmen “tehlikeli ve sakıncalı” olduğu gerekçesiyle tutuklanır. Film, Nursi'nin Anadolu'nun çeşitli yerlerine sürgüne gönderilmesi, çıkarıldığı mahkemeler, kendini, İslam'ı savunması üzerinden ilerler ve Nursi'nin yaşlanması, eceliyle ölmesiyle son bulur. Filmde Nursi'yi baştan sona Mürşid Ağa Bağ canlandırır. Film, doğrudan Cumhuriyet ideolojisinin karşısında Nursi'yi konumlandırmaz ama film boyunca Nursi, inandıklarından vazgeçmeyen, bağımsızlığına düşkün, hitabeti güçlü ve ikna kabiliyeti yüksek bir adam olarak seyirciye sunulur. Hem *Mustafa* hem *Veda* filminde, kurulacak Cumhuriyet'le birlikte peşi sıra yapılacak devrimlere değinilmiş, Atatürk'ün bu konudaki kararlı tutumu, arkadaşlarının eleştirilerine rağmen hızlı bir değişim konusundaki ısrarı filmlerde detaylı bir şekilde işlenmiş olup bu tema *Hür Adam Said Nursi*'de de ele alınır. Film, o dönem Cumhuriyet fikrine “ısınamayan” yeni devlet düzeniyle ilgili korku ve endişelere sahip “öteki” insanları: Anadolu'nun uca köşelerinde yaşayan, okuma yazma bilmeyen, şeyhleri, dervişleri, imamaları, hocaları ve eğitimsiz halkı temsil etmesi açısından önemlidir. Bu insanlar için Ankara Hükümeti filmde de vurgulandığı üzere Hilafet'i kaldıran, “dini olmayan” bir devlet kurmak isteyen bir hükümettir. Film, bu insanların ruhani liderlerinden biri olan Said Nursi'nin mücadelesini anlatması bakımından, buna ek olarak beşikten mezara kronolojik bir hayat hikâyesi sunmasından ötürü önemlidir.



Görsel 21: *Hür Adam Said-i Nursi*, *Said-i Nursi İstiklal Mahkemesinde yargılanırken*

Esin Orhan'ın yaptığı *Allah'ın Sadık Kulu* (2011) filmi ise Said Nursi'nin hayatının animasyon şeklinde anlatımı olup, bir anlamda çocuklar için Said Nursi gibi değerlendirilebilir. Bu noktada *Dersimiz Atatürk*'ün karşısında konumlandırılabilir.

2000'li yılların ilk on yılında yapılan diğer biyografik filmler içinde *Kubilay* ve *Türkan* filmleri de toplumdaki İslamcı-laik kutuplaşmasının sinemadaki uzantıları gibidir. Özellikle *Türkan* filmi, Prof. Dr. Türkan Saylan'ın Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Başkanı sıfatıyla evinde arama yapılması ve gözaltına alınmasını merkeze alarak Saylan'ın hayatını 13 Nisan 2009'dan geriye kısa hatırlamalarla ele alır. Saylan'ın belli bir yaşta ve ilerlemiş hastalığına rağmen anti demokratik koşullar içinde itham edilip yargılanmaya götürülmesi o dönem kamu vicdanını her kesimden insan için yaralamıştır. Filmin, Saylan'ın ölümünün (18 Mayıs 2009) hemen ardından, biraz aceleyle yapılması onu biyografik bir filmle mitleştirme çabasının yanında tarihe hızlıca not düşme telaşı gibi de okunabilir. *Kubilay* filmi de benzer bir refleksle yapılmıştır demek yanlış olmaz. Filmin 29 Ekim 2010 tarihinde gösterime girmesi, konusu itibariyle gericiler tarafından öldürülen Kuva-i Milliye Teğmen Kubilay'ın hayatını konu alması, filmin başında Osmanlı'dan itibaren Türkiye Cumhuriyeti'nin içinde “yuvalanmış” tarikat ve şeyhlere olan vurgu önemlidir.

Tüm bu tartışmaların dışında *Vali* ve *Mahpeyker- Kösem Sultan* filmleri farklı bir yerde durur. *Vali* filmi Denizli Valisi Faruk Yazıcı'nın Denizli'ye atanmasıyla başlar ve valinin geçirdiği “şüpheli” trafik kazası sonucu ölümüyle son bulur. Filmde Faruk Yazıcı'yı Erdal Beşikçioğlu canlandırır. Film, Yazıcı'nın hayatını baştan sona ele almaz ama öte yandan Yazıcı'nın Denizli'deki görev süresi boyunca yaşadıkları merkeze alınarak biyografik öznenin yer yer hayatına, hayat görüşüne ithaf yapılır. Erdal Beşikçioğlu'nun somutlaşmış kimliğe bürünme olarak tanımlanabilecek oyunculuğu da filmde biyografik hakikatin kurulmasına katkı sağlar. Bir diğer ifadeyle film boyunca Erdal Beşikçioğlu'nun Faruk Yazıcı performansı ile Faruk Yazıcı'nın nasıl düşündüğüne, nasıl tepkiler verdiğine, çevresinde olan biteni nasıl değerlendirdiğine dair bir bakışa seyirciler de sahip olur. *Mahpeyker- Kösem Sultan* filmi çocuk yaşta Osmanlı Haremine dâhil olan Mahpeyker'in Kösem Sultan olma yolculuğunu taht oyunları ve entrikalar bağlamında güçlenmesini ve nihayetinde Kösem Sultan'ın iple boğularak öldürülmesini konu alan biyografik bir filmidir. Kösem Sultan'ın gençliğini (Mahpeyker zamanlarını) Damla Sönmez, Kösem Sultan'ı ise Selda Alkor canlandırır. Film, kronolojik bir anlatım takip etmez. Kösem Sultan'ın geçmişini hatırlamasıyla dün-bugün ikiliğinde ilerlerken, dönemin temsili için kullanılan dekor ve kostümler başarılıdır. Film, gişede büyük bir ilgi görmese de⁶⁸ sonrasında 2011 yılında televizyonda özel bir kanalda gösterime giren ve büyük ilgi gören *Muhteşem Yüzyıl* dizisi için bir ilham oluşturduğu düşünülebilir.

2.1.7 Biyografi Yağmuru: 2010 ve Sonrası

2010'dan günümüze Türk Sineması'nda biyografik filmlerin sayıca arttığı gözlemlenmekle birlikte türün uyuşmalarıyla uyumlu daha nitelikli yapımların varlığı dikkat çeker. Bu filmlerden *Allah'ın Sadık Kulu Barla*, *Türkan* ve yapım aşamasında olan *Atatürk* dizisine önceki bölümde değinilmişti. 2010-11'den sonrası denildiğinde ilk

⁶⁸ <https://boxofficeturkiye.com/film/mahpeyker-kosem-sultan--2010679>

biyografik film, yönetmenliğini Yılmaz Erdoğan'ın yaptığı *Kelebeğin Rüyası*'dır (2013). Film, şiire meraklı, şair olma umudu taşıyan bu amaçla dönemin önemli edebiyat dergilerinde (*Değirmen*, *Varlık*) şiirlerini yayımlatma başarısı gösteren Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu'nun 1941-1942 yılları arasındaki dostluklarını ve kader ortaklığını anlatır. İki genç şairin aynı ince hastalıktan muzdarip olması onları fikren ve ruhen birbirlerine kol kanat germelerine neden olur. Diğer yandan aynı dönemde Zonguldak'ta edebiyat öğretmenliği yapan Behçet Necatigil de bu dostluğun bir parçası olur. Filmde Rüştü Onur'u Mert Fırat, Muzaffer Tayyip Uslu'yu Kıvanç Tatlıtuğ, Behçet Necatigil'i Yılmaz Erdoğan canlandırır. Yalçın Lülecî, filmi sadece üçlü bir edebiyat dostluğu üzerinden değerlendirmezken filmin İkinci Dünya Savaşına girmemek için ekonomik anlamda çok ağır bedeller ödeyen Türkiye'nin, filmde mekân olarak seçilen Zonguldak üzerinden temsili olarak değerlendirir (2019, s. 191). Lülecî'ye göre Onur, Uslu ve Necatigil üzerinden kurulmak istenen tarihsel hakikat sorunludur. Filmin 1941-1942 yıllarını ele aldığı dönemde 21-22 yaşlarında olan Onur'un 32 yaşındaki Mert Fırat; 19-20 yaşlarında olan Uslu'nun 30 yaşında olan Kıvanç Tatlıtuğ ve 25-26 yaşlarında olan Necatigil'in 46 yaşında olan Yılmaz Erdoğan tarafından canlandırılmasını problemli görür (2019, s. 194-195). Lülecî'ye göre aktörlerin oyunculukları her ne kadar özverili olsa da inandırıcılıktan uzaktır.



Görsel 22: *Kelebeğin Rüyası*

Kelebeğin Rüyası filminden sonra ses getiren, sinema eleştirmenlerince biyografik film türünün popüler kültürde daha fazla konuşulmasına olanak sağlayan ve seyirciyle de bu türü daha da yakınlaştıran bir diğer yapım *Ayla* (Can Ulkay, 2017) filmidir. Filmin açılış sahnesinde beliren ilk cümle “Bu film Kore Gazisi Astsubay Süleyman Dilbirliği’nin gerçek hayat hikâyesidir” ifadesidir. Bu ifadenin filmin en başında seyirciye verilmesinin muhtemel iki sebebinden biri filmin biyografik öznesi olan Astsubay Süleyman Dilbirliği’nin kurmaca değil gerçek bir karakter olduğunun fark ettirilmesiyle diğer sebep bu farkındalıkla izlenecek olan filmin inandırıcılığının yüksek olma beklentisidir. *Ayla* filmi Türk sinemasında daha önce yapılan biyografik filmlerden konu edindiği biyografik özneyle farklılaşan bir filmidir. Daha önce yapılan filmlerde toplumun hafızasında bir şekilde yer edinmiş “tanınmış” kişilerin hayatı filme alınırken, *Ayla*’da kimsenin bilmediği, tanınmamış, sıradan, halktan birinin yaşamı hikâyeleştirilir. Bu anlamda ilk kez Kore Savaşı resmi tarihe geçmiş bilinen bir askerin, siyasinin ya da kurmaca karakterlerin üzerinden değil, savaşa katılan sıradan bir askeri rütbelinin anıları ve deneyimleri üzerinden anlatılır. Film, Güney Kore’nin işgali üzerine Amerikan’ın oluşturduğu Barış Gücü’ne Türkiye’nin katılma kararı alıp asker göndermesiyle başlar. Böylece gönderilen birliklerden birinin içinde görevli olan İkmal Astsubayı Süleyman Dilbirliği 1950 yılının Haziran ayında Güney Kore’ye gider. Anne

ve babasını savaşta kaybeden Seol'u bir katliamın sonrasında tesadüfen bulan Süleyman Astsubay onu birliğine götürerek Kore'de görevli olduğu sürece onunla yakından ilgilenir, adını da Ayla koyar. Filmin anlatısının neredeyse üçte ikisi bu sürece odaklanır.



Görsel 23: Ayla

Görev süresi biten Astsubay Süleyman istemeyerek de olsa Ayla'yı oradaki bir yetimhaneye bırakarak, Türkiye'ye döner. Seyirci olarak sonrasında hem Süleyman Astsubay'ın hem de Ayla'nın hayatında neler olduğunu izlemeyi umut ederken film kendi içinde 47 yıllık bir zaman atlaması yaparak birden günümüze gelir. Anlatıdaki bu tercih, filmin başta kurduğu derinlikli dramatik yapıyı ve biyografik hakikati ciddi ölçüde zedeler çünkü hem türün uylaşımalarında hem de seyirci beklentisinde aşına olunan zamansal atlama, bu filmde “abartılarak” yapılmıştır. Filmin sonunda 60 yıl birbirinden haber alamayan manevi baba-kız buluşması hem kurgusal hem de gerçek arşiv görüntüleri ile seyirciye verilerek hikâye bitirilir. Filmin kapanış jeneriğinde film boyunca kurgusal olarak sahnelenmiş pek çok karenin Süleyman Astsubay'ın özel arşivindeki fotoğraflardan ortaya çıktığı anlaşılır. 2017 yılının en çok izlenen filmlerinden biri olan *Ayla*⁶⁹, aynı zamanda bu çalışmanın yapıldığı 2023 yılı esas

⁶⁹ <https://boxofficeturkiye.com/film/ayla--2013844>

alındığında bu zamana kadar yapılmış biyografik filmler içinde *Müslüm* (Ketche & Can Ulkay, 2017) ve *Bergen* (Caner Alper & Mehmet Binay, 2021) ile birlikte en çok izlenen ilk üç film arasındadır.

Çiçero (Serdar Akar, 2019) İkinci Dünya Savaşı sırasında Ankara'da İngiliz Başkonsolosluğu'nda İngiliz Büyükelçi'nin özel uşaklığını yapan Elyesa Bazna'nın aslında Türkiye Cumhuriyeti lehine çalışan bir ajan olmasını konu alır. Bazna'yı Erdal Beşikçioğlu canlandırır. Beşikçioğlu'nun Bazna performansını stilize öneri diye adlandırılan öznel ve yaratıcı bir oyunculuk olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Filmde Elyesa ismi İlyas olarak geçer. *Çiçero*, Priştina/ 1918'de İlyas'ın çocukluğuyla başlar. İlyas henüz 7-8 yaşlarında bir çocukken yaşadığı köy basılır ve ailesi öldürülür. İlyas bir şekilde hayatta kalır. Bu açılış sekansının ardından zamanda ileriye doğru bir atlamayla Ankara/1943 yılına, filmin anlatısının geçtiği bugüne gelinir. İlyas, yetişkin bir erkek olarak Yugoslavya Konsolosluğu'nda görevli bir garsondur. Aynı zamanda güzel bir sese ve arya söyleyebilme yeteneğine sahip olan İlyas, Konsolosluğun o gün verdiği resepsiyonunda şarkı da söyler. Böylece İngiliz Büyükelçisi'nin dikkatini çeker ve oraya transfer edilir ve ajanlık da başlar. Film, İlyas'ın hayatını baştan sona anlatmaz. Filmin açılış sahnesinde çocukluğu ile ilgili yaşadığı travmatik deneyim film boyunca ara ara İlyas tarafından hatırlanırken, *flashback*'lerle de seyirciye hatırlatılır. Böylelikle seyirciden, İlyas'ın şu an yaptığı işle geçmişte yaşadığı acı deneyim arasında bir nedensellik kurulma istenir ya da talep edilir. Filmde *Çiçero*, İlyas'ın ajan olarak yürüttüğü operasyonda ötürü ona ve yaptığı göreve verilen isimdir. Filmi tam anlamıyla bir biyografik film değildir çünkü İlyas'ın yaşamının bütününe dair bir şey söylemez. İkinci Dünya Savaşından sonra ona ne olduğu, hayatına nasıl devam ettiği ve nerede, nasıl öldüğü bilinmez. Filmin sonunda Atatürk tarafından görevlendirildiğine dair bir bilgi verilmiş olsa da bu, anlatının bütününde işlenmez. Filmin sonunda yer alan epilogta o dönem yaşanan siyasi gelişmeler, gerçek belge ve fotoğraflarla seyirciye

sunulup, tarihsel bir hakikat oluşturulmaya çalışılsa da film biyografik hakikati kurmada başarılı olamamıştır denebilir.



Görsel 24: *Çiçero*, Erdal Beşikçioğlu

Türk sinemasında biyografik filmler bağlamında *Ayla* filminin elde ettiği popülerlik ve gişe başarısı sonucu biyografik film türüne olan sektörel ilginin de artmasına neden olur ve ardı ardına çeşitli biyografik filmler gösterime girer. Bunlardan bazıları: romancı Ahmet Ümit'in Moskova yıllarına ve onun şair Nazım Hikmet'le olan karşılaşmasına odaklanan *Merhaba Güzel Vatanım* (Cengiz Özkarabekir, 2019), Mehmet Akif Ersoy'un İstiklal Marşı'nı yazdığı dönemi anlatan *Akif* (Sadullah Şentürk, 2020) sayılabilir. *Bizim İçin Şampiyon* (Ahmet Katıksız, 2018), *Cep Herkülü* (Özer Feyzioğlu, 2019) ve *Demir Kadın: Neslican* (Özgür Bakar, 2023) sporcu biyografik filmleri olarak öne çıkar. Öte yandan biyografik filmlerin doğrudan ya da örtük ulus inşaya katkı sağlayan bir tür olduğu da düşünülürse, ülkenin siyasi ve ideolojik atmosferi içinde *Reis* (Hüdaverdi Yavuz, 2016), *Elli Kelimelik Mektuplar* (Emir Khalilzadeh, 2021), *Kesişme: iyi ki varsın Eren* (Özer Feyzioğlu, 2021) ve *Aybüke: Öğretmen Oldum Ben* (Murat Onbul, 2023) biyografik film olmakla birlikte, AKP'nin söylemini ve ideolojisini sinemanın olanaklarıyla popüler kültür içinde dolaşıma sokmak amacıyla yapılan filmler olduğunu da iddia etmek yanlış olmaz. *Reis* filmi Recep Tayyip Erdoğan'ın hayatını onlu yaşlarından anlatarak 1960'lar Türkiye'sinde, Erdoğan'ın aile

ve gündelik yaşamı içinde nelere tanıklık ettiğiyle ilerleyerek, onun siyasi mücadelesi ve yükselişine odaklanır. Filmde, Recep Tayyip Erdoğan'ı fiziksel benzerliğinden ötürü oyuncu Reha Beyoğlu canlandırır. Reha Beyoğlu'nun film boyunca Recep Tayyip Erdoğan'ın jest ve mimiklerini fazlasıyla taklit ettiği görülür. Bu da oyunculuğunu güçlü kılmaz.



Görsel 25: Reis

Öte yandan filmdeki diğer vasat ve özensiz oyunculuk performansları filmi sinemasal bir anlatımın çok gerisinde tutar. Tüm bunlara ek olarak filmin Başkanlık sistemine geçişi amaçlayan 31 Mart 2017 Referandumundan önce 3 Mart 2017'de gösterime girmesi, filmin, sinema filminden çok propaganda/ tanıtım/ reklam filmi gibi algılanmasına neden olur. Sonuçta ilk hafta sadece sadece 67.580 kişi tarafından izlenir.⁷⁰ Bu durum, hükümete yakın medya organları tarafından hoş karşılanmaz ve filmin beğenilmemesi ve ilgi görmemesi “muhalif trollerin” kötü bir kampanyası olarak lanse edilir.⁷¹

Kesişme: iyi ki varsın Eren filmi de biyografik bir film olmakla birlikte Reis gibi beklenen ilgiyi görmez. Trabzon'un Maçka ilçesi kırsalında yaşanan bir çatışma sonucu vurulan 15 yaşındaki Eren Bülbül ile Jandarma Astsubay Kıdemli Başçavuş Ferhat

⁷⁰ <https://boxofficeturkiye.com/film/reis--2013010>

⁷¹ <https://www.birgun.net/haber/reis-filminin-basarisizliginin-faturasini-eksi-sozluk-e-kestiler-149801>

Gedik'in yaşamlarını konu alan film, Eren'in doğumu ile Başçavuş Ferhat'ın baba olmasını paralel bir kurguda anlatarak başlar. Ardından ikisinin yollarını vatanseverlik ve milliyetçilik motifleriyle birleştirir. *Ayla* filminde Astsubay Süleyman Dilbirliği'ni canlandıran İsmail Hacıoğlu, bu filmde de Jandarma Astsubay Ferhat Gedik'i canlandırır. Bu seçim, elbette tesadüf değildir. İki filmin de yapımcısının Mustafa Uslu olduğu düşünülürse, bu seçimin İsmail Hacıoğlu'nun *Ayla* ile perçinlediği popülerlikten neredeyse benzer bir rolle faydalanma isteği gibi yorumlanabilir. Öte yandan hem *Ayla* hem *Kesime* filmleri askeri hiyerarşide temel zeminde bulunan Astsubaylık rutbesinin yüceltilmesi, kahramanlaştırılması üzerine anlatılar olmalarıyla da dikkat çekerler. Türk sinemasının askeri, tarihi, dram ve hatta melodram anlatılarında genelde "Paşa, General, Yüzbaşı, Asteğmen" ünvanlarına aşina olan seyirci için bu farklı bir bakıştır. 15 Temmuz Darbe Girişiminin bastırılmasında hükümetin kahramanlaştırdığı askeri bir rütbe olarak Astsubaylığın, Türk sinemasında da bu şekilde dolaşıma sokulmasının ideolojik ve politik referanslarının olabileceğini düşündürtebilir. Film, ilk hafta 190.387 kişiye ulaşır.⁷² Filmin ön gösterimi Beştepe Millet Kongre ve Kültür Merkezinde, Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın katılımıyla gerçekleşir.⁷³ Hemen akabinde 22 Ocak 2022'de bu sefer film dönemin Adalet Bakanı Abdülhamit Gül'ün himayesinde Türkiye Adalet Akademisi Yargıtay Yerleşkesinde hâkim ve savcı adaylarıyla birlikte izlenir. Filme dair ortak görüş, filmin vatan sevgisi, milliyetçilik ve şehitlik üzerine olmasının yanı sıra seyirciyi bu duygular ekseninde duygulandırmasıdır.⁷⁴ *Ellî Kelimelik Mektuplar*, Türk siyasetinin tartışmalı isimlerden biri olan Tevfik İleri'nin hayatını, Yassıada'daki yargılanma sürecine odaklanarak anlatır ama gişede beklenen ilgiyi görmez. Film, ilk hafta 1095 kişiye ulaşır.⁷⁵ Filmin, 27 Mayıs İhtilali sonrası Yassıada'ya gönderilen dönemin Bayındırlık Bakanı Tevfik İleri'nin yaşamını öykü ve

⁷² <https://boxofficeturkiye.com/film/kesime-iyi-ki-varsin-eren--2015475>

⁷³ <https://www.iletisim.gov.tr/turkce/haberler/detay/cumhurbaskani-erdogan-kesime-iyi-ki-varsin-eren-filminin-galasina-katildi>

⁷⁴ <https://basin.adalet.gov.tr/bakan-gul-kesime-iyi-ki-varsin-eren-filmini-izledi>

⁷⁵ <https://boxofficeturkiye.com/film/elli-kelimelik-mektuplar--2015436>

söylem bağlamında aşırı dramatik ve taraflı ele alması biyografik hakikatin kurulmasını zorlaştırırken, tarihsel hakikati de sorunlu kılar.

Bu biyografik filmleri “başarısız” kılan nedenler yetersiz oyunculuklar, biçimsel öğelerin yetkin kullanılamaması, didaktik, “aşırı” ideolojik anlatım ve biyografik film türünden beklenen mesafeli, eleştirel bakıştan yoksun olmalarının ötesinde seyirciye anlatılan biyografik özneye ilgili hatırlama alanı da sunmamaları olabilir. Henry Roediger, Franklin M. Zaromb ve Andrew C. Butler, “Kolektif Belleğin Şekillendirilmesinde Tekrarlanan Hatırlanmanın Rolü” adlı makalelerinde kolektif bellek teriminin üç şeyle doğrudan ilintili olduğunun altını çizerler: bir bilgi tabanı, bir nitelik ve bir süreç. Bilgi tabanı, bir toplum ya da kültürün alt gruplara ayrılabilen ortak bilgi dağarcığını; nitelik, grubun kendine özgü bütüncül geçmiş imgesini, süreç ise; birey ve grup arasındaki anlayışın devingen evrimini ifade eder (Roediger, Zaromb ve Butler, 2012, s. 176-177). *Kesişme* filmine konu olan Eren Bülbül ve Ferhat Gedik bu anlamda toplumun geneli için bir bilgi tabanı oluşturmamaktadır. Buna bağlı olarak bütüncül bir geçmiş imgesini de barındırmadıkları için nitelik özelliği de eksiktir. *Reis* filmi bağlamında düşünüldüğünde Recep Tayyip Erdoğan toplumun genelinde bütüncül bir imgeye, ortak bir bilgi dağarcığına sahip olmakla birlikte bu sefer de sürecin eksikliği söz konusudur. Recep Tayyip Erdoğan, Türk siyasi tarihinde çok önemli bir aktör olmakla birlikte kendisine dair iyi bir biyografik filmin oluşabilmesi için henüz erkendir. Başka bir ifadeyle Erdoğan’ın hala hayatta ve aktif siyasette olması onunla ilgili biyografik hakikatin kurulmasına dair bir engel teşkil eder. Roediger, Zaromb ve Butler, belleği toplumsal bir olgu olarak tanımlar. Onlara göre, tek tek insanların zihinlerinden ziyade kurallar, kanunlar, standart izlek ya da kayıtlar, bir anlamda insanın geçmişin hesabını tutmasını sağlayan kültürel pratiklerin hepsi kurumlar tarafından tutulur (2012, s. 179). Bireyler anımsarlar ama bunu diğer insanların anılarıyla ilgili bildirimleri de dâhil olmak üzere, toplumsal ve kültürel yardımlarla gerçekleştirirler

(2012, s. 179). James Pennebaker ve Amy Gonzales tarih biliminin, geleceği yönlendirmekte geçmişi bilebilmenin ön koşul olduğu gerçeği ile hareket ettiğini söylerler (2012, s. 217). Tarih, toplumun belleğine kazılmış pek çok olaydan meydana gelirken, kolektif belleğin de bir parçası olabilmesi için olay ya da gerçeklerin yeniden düşünülmesi, yorumlanması ve hatta bazen de unutulması gerekmektedir (2012, s. 218). Kültürel değişimlerden tarihe geçiş bir anda olmadığı gibi bellekle ilgili araştırmaların pek çoğu öncelikle bireysel belleğe odaklansa da tarih, birçok kişinin ortak anıları ile yapılandırılır (2012, s. 218). Pennebaker ve Gonzales insanların özellikle 13 - 25 yaş aralığını daha detaylı hatırladıklarını ifade ederler (2012, s. 220). Zaman geçtikçe, bazı olaylar kültürlerin belleğinde ön plandaki yerini korurken, bazıları silinir. Bu durumda bir olayın bir toplum için ne zaman ve ne kadar önem kazandığını belirleyen ne olduğunu sormak yerinde olacaktır (2012, s. 234). Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan kimi araştırmalardan yola çıkarak, Pennebaker ve Gonzales, bu soruyu bazen hemen bazense üstünden 20 - 30 yıl geçtikten sonra diye yanıtlamışlardır (2012, s. 234-235). Anıt dikmek diğer kültürel verilerle birlikte, tarihin yazılışını izleme şekillerinden biriyken, kitaplar ya da filmler de geçmişte yaşanan olaylara ilişkin kültürel ilginin bir yansımasıdır (2012, s. 235). O zaman geçmişe 20 - 30 yıllık döngülerle bakılmasının nedeni ne olabilir? Yazarlar bu soruyu “anıların oluşması” süreciyle birlikte değerlendirir. Pennebaker ve Gonzales bu süreci oluşturan bileşenleri uzun vadede tarihte anlamlı bir değişim yaratmak, insanları kritik bir yaş döneminde etkilemek, olay hakkında aktif olarak konuşmak ve olayın kültür üzerinde olumlu bir etkisi olduğuna inanmak şeklinde özetlerler (2012, s. 236). Onlara göre bir olayın sosyal farkındalığa yeniden kaydedilmesi için *Kohort*⁷⁶ etkisine ve psikolojik uzlaşmaya ihtiyaç vardır. Olayın yaşanmasına 13 - 25 yaş aralığında yakalanan biri/leri için önlerindeki birkaç on yıl olayın hatırlanma sürecini mümkün kılmaz, popüler kültürü etkileyebilecek nüfuza

⁷⁶ <https://www.psikolojisozlugu.com/cohort-effect-kohort-etkisi>

ancak 38 - 50 yaş aralığında ulaşabilirler (Pennebaker ve Gonzales, 2012, s. 236). Psikolojik uzlaşma ise insanların travma karşısındaki direnme pratikleridir. Birilerinin hatırlamak istediğini, bir başkası unutmak isteyebilir. Dolayısıyla zaman içinde olaylar daha gerçekçi bir görünüm kazanıp, gerçek anı daha bulanık hale geldikçe, olayın nasıl hatırlanması gerektiği konusunda da uzlaşma sağlanabilir (Pennebaker ve Gonzales, 2012, s. 237). Tüm bunların ışığında biyografik bir filmin sadece “iyi bir film” olması yeterli olmayabilir. Seyircinin biyografik özneyle kendi anıları, kültürel birikimi, kendi gündelik yaşamı içinde zihnen, ruhen ve fiziken biyografik özneyi nasıl dolaşıma soktuğu, kısacası nasıl hatırladığı, içselleştirdiği, biyografik özne ile nasıl bir tanışıklık kurduğu da filmin geniş kitlelere ulaşmasında önemlidir.

2.2 Biyografik Filmlerde Anlatısal ve Biçimsel Özellikler

Geçmişten bugüne Türk sinemasındaki türlere dair yapılan öncü çalışmalarda biyografik film türüne özel, anlatısal ve görsel yapılarla ilişkin net açıklamalara pek rastlanmaz. Bunun en temel sebebi biyografik film türünün Türk sineması içinde tarihi filmlerin bir alt türü olarak ele alınması sayılabilir.⁷⁷ Öte yandan türün dağıtım aşamasında ekonomi-politiği gereği başka türlerle bir arada piyasaya sunulması (tarihi-biyografi-dram) biyografik filmlerin hep başka türlerin uyuşmaları çerçevesinde değerlendirilmesine neden olmuştur. Oysa biyografik film türü kendine has anlatım üslubu ve biçimsel özellikleriyle başat türler arasında yer almayı hak etmektedir. Özellikle son yıllarda biyografik film türüne ait yapıtların sayıca artışına bağlı olarak filmlerin niteliksel bağlamda daha yetkin bir hale geldiği gözlemlenmektedir. Senaryoların biyografik öznenin bizzat anı ve hatıralarına dayandırılması, arşivlerin taranması ya da biyografik özneyi tanıyan kişilerin görüş ve düşüncelerine dayanarak yazılması, bir başka ifadeyle senaryoların bilinçli oluşturulması önemlidir. Biçimsel öğeler bağlamında

⁷⁷ Örneğin, Senem Duruel-Erkılıç biyografik filmleri, tarihsel filmlerin sorunlu bir alt türü olarak tanımlar (2014, s. 134). Benzer bir kavrayışla Agâh Özgüç *Türlerle Türk Sineması* adlı kitabında biyografik filmler için ayrı bir başlık açmış olmasına rağmen türün tanımını tarihsel filmlerin içinden yapar (2005, s. 287).

düşünüldüğünde ikonografiyi oluşturan kostüm, dekor ve sahnelemede profesyonel bir bakışın hâkim olduğu sezilmekle birlikte özellikle yıldız oyuncuların somutlaşmış kimliğe bürünerek ortaya koydukları performanslar dikkat çekicidir. Filmlerin atmosferini, tonunu oluşturan ışık, müzik ve sinematografi de günümüzde daha profesyonelce yapılmakta olup, özellikle bu alanlarda bazen yurtdışından gelen ekiplerle özel olarak çalışıldığı da görülmektedir.

Geçmişten bugüne Türk sinemasında yapılan biyografik filmlerin geneline bakıldığında başkahramanın erkek olduğu filmler dikkat çeker. Türün anlatısal ve biçimsel özelliklerini özelliklerine sahip 58 film içinde sadece 12 filmin başkahramanı kadın, 46 filmin başkahramanı erkektir. Dennis Bingham, kadın biyografik filmlerinin azlığını tarihsel, kültürel ve toplumsal süreçte patriyarkal düzenin bir sonucu olarak kadının özne konumuna gelememesi; dolayısıyla kamusal hayatın içinde var olamaması olarak açıklar (2010, s. 213). Bu durum doğrudan biyografik filmlerdeki anlatı yapısını da etkiler. Yine Dennis Bingham'ın *Whose Lives Are They Anyway* (2010) kitabındaki temel tartışmanın izleğinde başkahramanı erkek olan biyografik filmlerde erkeği yücelten, efsaneleştiren bir anlatı son konusuyken, kadın biyografik filmlerinde özel hayatı, seçimleri, alışkanlıkları, tutkusu, ihtirası yüzünden mutlaka acı çeken, bedel ödeyen kadın anlatılarına rastlanır. Biyografik filmde sıklıkla rastlanan sıfırdan başarı hikâyeleri veya yoksulluktan zenginliğe çıkış anlatıları öznesi erkek olan biyografik filmlerde erkeğin kahramanlaştırılması, mitleştirilmesi yoluyla gerçekleşir. Bir başka ifadeyle erkeğin gölge yanları, özellikleri, alışkanlıkları seyirciyle neredeyse doğrudan paylaşılmaz ya da sadece dolaylı sezdirirler ama söz konusu öznesi kadın olan biyografik filmler olunca durum değişir. Kadının uğradığı istismar, gördüğü şiddet ve/veya zayıflıkları tüm açıklığı ile seyirciye gösterilir. Bu durum, kadını kahramanlaştırırken bile kurbanlaştırır. Bizdeki öznesi kadın olan biyografik anlatılara bakıldığında; Rabia, kendini tamamen dine adayarak kadın olmaktan vazgeçer; Afife,

tiyatro tutkusu yüzünden ailesinden ve toplumdan dışlanmış bir şekilde temsil edilir; Bergen, erkek şiddetine maruz kalarak öldürölür; Kösem Sultan çocuk yaşta evlendirilip, Osmanlı Saray hayatının entrikalarıyla boğuşmak zorunda kalıp, nihayetinde iple boğölur; Türkan başarılı bir biliminsanı olmasına rağmen haksızlığa uğrar, zan altında bırakılır; Dilberay yaşadığı istismarlar sonucu cezaevine girer; Ayla öksüz ve yetim savaşıla, yoklukla mücadele eder; Neslican genç yaşta öölümcöl bir hastalığa yenilir. Türkiye'nin siyasi, kültürel, toplumsal hayatı, geçirdiğı değışim ve dönüşüm düşünölüdüğünde tarihte öncöl olan, başarılarıyla adından söz ettiren nice kadın olmasına rağmen hayatlarının film olmaması düşündürücölüdür. Öte yandan başkahramanı erkek olan biyografik filmlerdeki temsil zenginliğı dikkat çekicidir. Mesleki anlamda genel dağılıma bakıldığında başta edebiyatçılar olmak üzere sporcu, müzisyen, halk ozanı, halk kahramanı ve dini kişilerin hayatlarını konu alan filmler öne çıkar. Türkiye'nin siyasi, ekonomik, kültürel, sanatsal alanlarında başarılı ya da başarısız olmuş, hayatı üstüne düşünölmesi gereken, biyografik filmlerle kurulan biyografik hakikatı sorgulama imkân ve ihtimaline sahip yine pek çok erkek başkahramanın hayatı henüz film yapılmamıştır. Kahramanı erkek olan biyografik filmlerdeki anlatıların odak noktası vatan ve millet sevgisi temalarıyla bezenmiş olmasıdır. Anlatılardaki milliyetçi ton hemen fark edilir. Bu noktada Rick Altman'ın sentaks (*syntax*), Edward Buscombe'un içsel (*inner meaning*) olarak tanımladığı bir türe özel dipteki yapı ya da derinlemesine anlamın başkahramanı erkek olan biyografik filmlerde örtük ya da doğrudan milliyetçilik olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Kadın biyografik filmlerinde de bu derinde yatan anlamın fedakârlık olduğı iddia edilebilir. Buradan hareketle başkahramanı erkek olan biyografik filmlerde, biyografik öznenin mitleştirilmesiyle birlikte kahramanlaştırılması da kaçınılmaz olmuş; bu tarz bir söylemin eleştirel bir kavrayışı engellediğı görölümüştür. Öte yandan kadın biyografik filmlerinde başkahramanın kurbanlaştırılması, filmde kadın başkahramana karşı acıma

duygusuyla karışık bir sempatinin geliştirilmesine neden olur bu da eleştirel düşünmeyi engeller.

Biyografik filmler bireyi merkeze alan, bireyin hayatı üzerinden yaşadığı tarihsel döneme bakan, bireyin bu dönemin politik, kültürel, sosyal, popüler pratikleriyle uyumuna/uyumsuzluğuna odaklanan kurmaca yapılarıdır. Böyle bir retorikte gerilim kaçınılmaz olur. Zygmunt Bauman, bireyin, toplumsal hayat içinde iki önemli ihtiyacından bahseder: aidiyet ve bireysellik ihtiyacı (2010, s. 119). Aidiyet, ötekiyle uyumlanmaya yönlendirirken, bireysellik uyumlanmadan uzaklaştırabilen, kendimiz olma halini önceleyen özel hayata yönlendirir ki bu gerilimli salınım özel hayat olmaksızın topluluğun aidiyetten çok baskıya, topluluk olmadığı takdirde de özel hayatın yalnızlığa benzediği bir durum oluşturur (Bauman, 2010, s. 119-120). Bu tema, istisnasız tüm biyografik filmlerde görülür: Bireyin “ben” olabilmek adına toplumla girdiği çatışma, gerilim ve yalnızlık. İster efe olsun, ister halk ozanı, ister cemaat sahibi bir şeyh olsun, ister büyük bir lider, sporcular ya da müzisyenler kadın ya da erkek, biyografik filmlerin başkahramanları filmsel anlatının içinde kararlarından, tercihlerinden dolayı yalnızdırlar. Dini kişilerin yaşamlarını konu alan filmlerde bu yalnızlık genelde Tanrı ile bütünleşme şeklinde tezahür etse de başta liderler olmak üzere sporcuların, yazarların hayat hikâyelerinde bireysel bir yalnızlık, bir başına kalma hali olarak kendini gösterir. *Mavi Sürgün*’de Cevat Şakir’in, *Veda*’da Mustafa Kemal Atatürk’ün, *Cep Herkül*’ün de Naim Süleymanoğlu’nun temsilleri bu temaya örnek olarak gösterilebilir.

Hayat hikâyeleri genelde beşikten mezara (doğumdan ölüme) kronolojik olarak anlatılırken (*Afife*, *Hürkuş: Göklerdeki Kahraman* [Kudret Sabancı, 2018], *Cep Herkülü* [Özer Feyzioğlu, 2019] örneklerinde olduğu gibi bugünden geçmişe dönüşlerle (*flashback*) olay örgüsünün zamandizinselliğin dışında anlatımı da olabilmektedir (*Mavi*

Sürgün, Veda, Mahpeyker- Kösem Sultan). Biyografik filmlerin büyük bir çoğunluğunda çocukluğa dair travmatik bir an olmakla birlikte, biyografinin başkahramanının “şu anki” başarısının itici gücü olarak da bu travmatik an referans verilir. Bu an film boyunca çoğunlukla birkaç kez tekrarlanır. *Veda* filmi için düşünüldüğünde bu “travma” küçük Mustafa’ya mahalle mektebinde atılan tokat ya da askeri okuldan Selanik’e izinli geldiği sırada annesinin ikinci kez evlenmiş olduğunu öğrenmesi olarak örneklendirilebilir. *Zıkkımın Kökü*’nde Muzaffer İzgü’nün iyi bir çocuk ve mizah edebiyatçısı olmasının kökleri aşırı yoksul geçirdiği çocukluğu ile ilişkilendirilirken; *Somoncu Baba Aşkın Sırrı* (Kürşat Kızbaz, 2016) filminde Şeyh Hamid-i Veli Hazretlerinin babasının ölümüne tanıklık etmesi sonrasında bir tekkeye sığınma ihtiyacı hissetmesi yaşadığı travmanın bir sonucudur. Buna ek olarak hastalık ve/veya sakatlık da yine yerli biyografik filmlerde yinelenen temalardan biridir. Âşık Veysel’in küçük yaşta görme yetisini kaybetmesi, Afife’nin morfin bağımlılığı, Bişri Hafi’nin içkiye düşkünlüğü, Mustafa Kemal Atatürk’ün siroz, Türkan Saylan ve Neslican’ın kanser olması örnek olarak gösterilebilir. Hastalık ve/veya sakatlık teması biyografik filmlerde dramatik anlatıya katkı sağlayan, seyircinin duygusal olarak filme katılımına yardımcı olan bir unsur gibi düşünülebileceği gibi aynı zamanda genç yaşta kaybedilen hayatların mitleştirilmesine de zemin hazırlayan trajik durumlardır. Bir filmi anlamak için film biçiminin önemli bir ilkesi olan yinelemeler, biçimsel olarak bir nesne, renk, yer, kişi, ses hatta karakter biçiminde motif olarak da filmde yer alır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 66). Örneğin neredeyse tüm dini kişilerin hayatını konu alan biyografik filmlerde başkahraman zorlandığı, sıkıştığı anlarda bir dış ses duyar. Bu ses, onu genelde sakinliğe, tevekkül haline çağırır. Aşkın bir üslupla film anlatısı içindeki bu dış ses dini kişiyle Tanrı arasındaki bir iletişim gibi değerlendirilebileceği gibi bazen de bu erkek ses o dini kişinin akıl hocası, babası olarak da temsil edilir. Yine dini kişileri konu alan biyografilerde tekrarlanan bir tema olarak

doğa görüntülerine -ağaçların arasından sızan güneş, çağlayan nehirler, yapraklar, çiçekler, gündoğumu ve günbatımı- sıklıkla rastlanır. Bu yinelemeler ve biçimsel motifler biyografik öznenin aşkınlığına vurgu yaparken filmin genel anlatısı içinde temel bir izleği oluşturan dünyevi hayat ve ahiret hayatı ikiliğini de sunar. Biyografik filmlerin neredeyse tamamının anlatısında önsöz (*prolog*), ara söz (*intertitle*) ve sonsöz (*epilogue*) bölümleri yer alır. Önsözde seyirciye filmin başkahramanı ile ilgili genelde nerede ve ne zaman doğduğu ya da neden “önemli biri” olduğuna dair bir bilgi paylaşılır. Bu bilgi yazılı olduğu gibi kimi zaman bu yazılı kısa metin erkek bir dış ses/anlatıcı (*voiceover*) tarafından seslendirilir (Custen, 1992, s. 51-56). Filmin sonunda yer alan sonsözde ise genelde başkahramanın ölümünden sonra neler olduğuna dair yine jenerikte bilgilendirici kısa bir metin yer alabileceği gibi dış erkek bir ses tarafından bu metin seslendirilebilir.

Biyografik filmlere gelen en büyük eleştirilerden biri bu türe ait filmlerin anlatısal açıdan bir takım ortak özellikler barındırmasına rağmen, biçimsel anlamda aynı ortaklığı yakalayamaması yönündedir. Her bir biyografik film farklı bir kişinin hayatını ele aldığından biçimsel özellikler olarak ele alınan ikonografi (kostüm, dekor, sahneleme ve yıldız oyuncu performansları) ile filmlerin kurmaca estetiğine doğrudan katkı sağlayan ışık, müzik ve sinematografik öğelerin tümünü oluşturan atmosferleri filmde filmde farklılık göstermektedir. Öte yandan daha öncede değinildiği gibi Türk sinemasında bir biyografik filmin seyirci tarafından kabul görmesinin ön koşulu [yıldız] oyuncu performansıdır. Biyografik özneye fiziksel olarak doğrudan benzeyip, oyunculuk gücünün zayıf olduğu performansların seyirci açısından kabul görmediği bilinmektedir. Bu tür durumlar gerçek bir kişinin karaktere dönüşmesinden çok onu bir tip haline getirmektedir. Bu durumda seyircinin hafızasındaki imge ile örtüşmeyebilir. Bu yüzden oyuncunun “yıldız” olmasından ziyade somutlaşmış kimliğe bürünen bir oyunculuk performansı daha çok ses getirmektedir. *Naim* filmi buna güzel bir örnektir.

Pek çok biyografik filmde sahneleme ve dekorun vazgeçilmez unsurları olarak gazete kupürleri, fotoğraflar, el yazması dökümanlar, notlar, mektuplar filmlerin içine serpiştirilir. Filmin sonunda -eğer biyografik özne hayatta değilse- biyografik öznenin anıt mezarı, mezarı ya da onun hayattaki başarısıyla özdeşmiş bir imgesi, sembolü gösterilir. Bu anlatının dramatik yapısını güçlendirdiği gibi, biyografik özne yoluyla inşa edilmeye çalışılan biyografik hakikatın inandırıcılığını ve gerçekliğini arttırmaya yönelik bir anlatım tekniği olarak da değerlendirilebilir. Biyografik filmlerde ikonografinin en önemli unsurlarından biri kostümdür. Geçmişin temsili ve inşasında, biyografik hakikatın kurulmasında oyuculuk, sahneleme, döneme özgü dil, müzik ve renk seçimlerinin yanı sıra kostüm de inandırıcı olmanın, kültürel gerçekmişgibiliğin görsel önkoşulu sayılabilir. Bu anlamda *Atçalı Kel Mehmet*, *Afife*, *Kelebeğin Rüyası*, *Ayla*, *Cep Herkülü* başarılı filmlerdir. Seçilen dekor ve kostümlerin olayların geçtiği dönemlerle uyumlu olması, buna ek olarak filmde konuşulan Türkçe'nin dönemin coğrafi, tarihi şartlarına uygun olarak kullanılması da filmleri başarılı kılar.

Sinemadaki ses çeşitlerinden biri olan müzik biyografik filmlerde de anlatıyı destekleyen, bazen bir eğlence unsuru bazense doğrudan duyguları harekete geçiren bir öğedir. Yapılan biyografik filmlerde film müzikleri için özel olarak çalışıldığı anlaşılmakta, yönetmenlerin, konunun yetkin isimleriyle bir araya geldiği görülmektedir. Örneğin, *Dokuz Dağın Efesi* filminde Metin Erksan, Nedim Otyam'la, *Mevlana* filminde Atıf Yılmaz Yalçın Tura'yla, Şahin Kaygun *Afife*'de Atilla Özdemiroğlu'yla, Memduh Ün, *Zıkkımın Kökü*'nde Cahit Berkay'la, Erden Kıral *Mavi Sürgün*'de Timur Selçuk'la, Can Ulkay *Ayla*'da ve Özer Feyzioğlu *Cep Herkülü*'nde Fahir Atakoğlu ile çalışmış ve etkileyici sonuçlar almışlardır. Türk sinemasında hem senarist hem yönetmen hem de film müzikleri konusunda deneyimli ve önemli bir isim olan Zülfü Livaneli *Veda* filminin senaristliğini ve yönetmenliğini yapmakla birlikte filmin müziklerini de bizzat kendi bestelemiştir.

2.3 Türkiye’de Biyografik Filmlerin Hukuksal Boyutu

Türkiye ekseninde ele alındığında biyografik filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında çeşitli tartışmalara maruz kalan ve hatta gösterimi engellenen bir tür olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Biyografik film türüne ait filmlerin sinema eleştirmenleri ve/ya seyirciler tarafından tartışılmasının çeşitli sebepleri olabilir. Biyografik filmler, türün özellikleriyle uyumlu bir anlatıya sahip değilse, biçimsel unsurlar özensizse, filmde canlandırılan biyografik özne seyircinin belleğiyle örtüşmüyorsa, biyografik hakikat ile tarihsel hakikat arasında uçurum varsa başta eleştirmenlerce eleştirilir ve genelde seyirci tarafından da benimsenmez. Filmlerin hukukla sınırı ise ayrı bir konudur. Biyografik film yapımcıları öncelikle konu edindikleri biyografik özne için eğer hayatta ise bizzat kendinden eğer hayatta değilse mirasçılardan filmle ilgili izin almak durumundadır. Bu izin, nezaket dâhilinde olabileceği gibi meşru bir biçimde de olabilir. Örneğin, Ebru Çelikutğ, ülkemizde Ahmet Kaya’nın yaşam öyküsünü anlatan *İki Gözüm Ahmet* (Gani Rüzgâr Şavata, Hakan Gürtop, 2020) filminin Ahmet Kaya’nın eşi Gülten Kaya’nın açtığı dava yüzünden sinemalarda sadece 11 hafta gösterildiğini, yine bir Ahmet Kaya biyografik filmi olarak Kudret Sabancı’nın yaptığı *Son Şarkı*’nın ise hukuki belirsizlikler yüzünden henüz seyirci ile buluşamadığını ifade eder (Çelikutğ, 2023, s. 30).⁷⁸ Neşat Ertaş’ın hayatını konu alan *Garip Bülbül Neşat Ertaş* (Ömer Faruk Sorak, 2022) filminin Ertaş’ın ailesinin itirazları sonucu gösterime girmesi son anda engellenmiştir (Çelikutğ, 2023, s. 30). Henüz yapım aşamasında olan, başrolünü İsmail Hacıoğlu’nun oynayacağı Cem Karaca’nın hayatını konu alan, *Cem Karaca’nın Gözyaşları* olarak ismi planlanan film, Cem Karaca’nın son eşi İlkin Karaca’nın kendisinden izin alınmadığı ve filme

⁷⁸ *Son Şarkı Ahmet’in Türküsü* (Kudret Sabancı, 2020) filmi 1 Mart 2024’de vizyona girmiştir. Gülten Kaya filmin sadece ticari amaç taşıdığını ve kendisi tarafından kesinlikle desteklenmediğini ifade etmiştir. <https://www.ntv.com.tr/n-life/magazin/gulten-kayadan-ahmetin-turkusu-filmine-dair-aciklama,YHUiYEPgSka0lCzxSLq0SA>

kendisinin dâhil edilmediği gerekçeleriyle mahkemeye verilmiş durumdadır.⁷⁹ Ebru Çelikutuğ'un Akademisyen Eylem Özçimen ve Avukat Gökhan Küçük'le yaptığı röportajda, Küçük, biyografik filmlerin hukuki sürecinde sanat hürriyeti ile kişilik haklarının karşı karşıya geldiğini savunur (2023, s. 31). Küçük, tanınmış kişilere dair biyografik filmlerde yapımcı-yönetmen-senaristin kural olarak kişinin ailesinden izin alma zorunluluğunun bulunmadığını; buna karşılık tanınmış kişiye dair hayatının nasıl ele alındığı, hayatını kamuya açma konusunda spekülatif olup olunmadığı ya da özel hayata dair gizli alanların ifşa edilip edilmemesi meselelerinin de kişilik haklarını ihlal etme durumunu ortaya koyabileceğini vurgular (2023, s. 31).⁸⁰ Küçük, ölümle kişilik hakkının son bulduğunu, bu anlamda ölen kişinin yakınlarının mahkemeye başvurarak kendi kişilik hakları üzerinden koruma talep edebildiklerini ifade eder (2023, s. 31). Hukuksal anlamda hatıranın korunması talebi şeklinde de ifade edilen bu durumda yazarın/ senaristin hayal gücüne dayanarak biyografik öznenin yaşamına dair kurguladığı bir takım eklemelerin, biyografik kişiyi rencide edecek, itibarsızlaştırmayacak çerçevede olması beklenir. Özçimen, kişi ölse bile “hatırayı koruma doktrinine” göre kişinin hatırasına saygısızlık atfedilecek bir durumdan kaçınılması gerektiğini savunur (2023, s. 31). Amerika, Almanya ya da Fransa yasalarında benzer “çatışmaların” ifade özgürlüğü çerçevesinde daha demokratik ve hoşgörülü aşılabildiğine dikkat çeken Özçimen, meselenin Türkiye boyutunda daha geleneksel ve kişisel yaklaşımların ağırlıklı olduğunu, kişisel ya da aile itibarı vurgusuyla itirazların yapıldığını, bunun da yüzleşme ve eleştiri kültürünün bizim coğrafyamızdaki noksanlığından kaynaklandığını belirtir (2023, s. 32). Diğer yandan

⁷⁹<https://www.ntv.com.tr/n-life/biyografi-filmlerin-sonu-mahkemede-bitiyor-gise-gulduruyor-surec-aglatiyor,1GFEwM6A0UuU1zmFQ0LfYA>. Film, 19 Ocak 2024 tarihinde vizyona girmiş olmasına rağmen birkaç hafta gösterimin ardından İklim Karaca'nın hukuki müdahalesi sonucu gösterimden kaldırılmıştır.

⁸⁰Türkiye Cumhuriyeti Anayasa'sı 20. Maddesinde “Herkes özel hayatı ve aile hayatına saygı gösterilmesini isteme hakkına sahiptir. Özel hayatın ve aile hayatının gizliliğine dokunulmaz” denirken; 27. Maddesinde “ Herkes bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir” der (www.mevzuat.gov.tr).

müziyenleri konu alan biyografik filmlerde kullanılacak şarkıların mali haklarının kime ait olduğu telif konusunu gündeme getirmektedir. Bu noktada Küçük, eser sahibinden ya da eserin mali haklarının sahibinden izin alınmasının, telif ücretinin ödenmesini vurgular (2023, s. 32). Ülkemizde telif yasasının işlemesine dair çeşitli sıkıntıların, zaman zaman oluşan hukuki boşlukların yanı sıra yine teliften kaynaklı film yapım maliyetlerini arttıran durumlardan dolayı örneğin *Müslüm* filminde Müslüm Gürses şarkılarını Timuçin Esen, *Bergen* filminde Bergen’in şarkılarını Farah Zeynep Abdullah, *Dilberay* filminde Dilberay’ın şarkılarını Büşra Pekin bizzat kendileri seslendirmiştir.

Türkiye’de üretilen biyografik filmlerin hukuksal engellemelerle karşılaşmaması için öncelikle filmler, hazırlık aşamasında gerekli izinleri, hem biyografisi anlatılacak kişinin ailesi, yakınları ya da yasal varislerinden hem de bürokratik mercilerden almak durumundadır, bu bir anlamda filmle ilgili hakların temizlenmesi (*film clearance*)⁸¹ anlamına gelir. Bir başka ifadeyle filmde kullanılacak her şey için gerekli olan yasal izinlerin alınması ve teliflerin ödenmesi denilebilir. Biyografisi yapılacak kişinin (eğer hayatta değilse) yakınları ile iletişime geçmek, belli konularda ortak mutabakat sağlamak ve mümkünse bunu yazılı bir akte dönüştürmek taraflar için güvenli bir zemin sunabilir. Avukat Sinan Keskin, *Habertürk*’ten Çimen Çetin’in konuyla ilgili sorularını yanıtlarken, biyografik filmlerin senaryolaştırma aşamasında roman adaptasyonlarını kullanmalarının da yapımcının “lehine” olabilecek bir manevra olabileceğini ifade eder (2023, 29 Ocak). Öte yandan *Garip Bülbül Neşat Ertaş* filmi, filmle aynı adı taşıyan kitaptan senaryolaştırılmış olsa bile gösteriminin engellenmesine çare olamamıştır. *Ayla* ve *Naim* filmlerinin yapımcısı olarak sektörde tanınan Mustafa Uslu, beş yıllık bir çalışma ve 65 milyon liralık bir bütçeyle filmi çektiğini, ailenin tedbir kararı isteğinin önce 43. Asliye Hukuk Mahkemesince reddedildiğini ardından 23. Asliye Hukuk

⁸¹ <https://www.legal.studio/post/film-clearance-101-filmim-icin-gerekli-telif-haklarini-nasil-alirim>

taraflar maddi ve manevi yükümlölüklerini, istek ve arzularını en baştan belirleyip, bunları bir takım sözleşmelerle yasal zemine oturtursa filmi ortaya koyacak ekip için daha özgür ve güvenilir bir ortam sağlanmış olacaktır.



III. BÖLÜM: YAKIN DÖNEM TÜRK SINEMASINDA MÜZİSYEN ve ŞARKICILARI KONU ALAN BİYOGRAFİK FİLMLER

Çalışmanın bu bölümünde yakın dönem Türk sinemasında sayıları günden güne artmakta olan müzisyen/ şarkıcı biyografik filmlerine bakılıp bu filmlerin türün temel özellikleriyle birleşen ya da temel özelliklerinden ayrılan yanları ortaya çıkarılacaktır. Gerçek hayatta müziği ile insanları, kitleleri etkileyen, yönlendiren ve çoğu zaman onlara ilham olan müzisyenlerin birer karaktere dönüştüğü biyografik filmlerdeki inşaları kimi zaman seyircinin hafızasıyla örtüşüp beklentileri karşılarken kimi zaman seyirci tarafından rededilir. Bu bölümde filmlerin neden beğenilip/beğenilmediği anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

Literatürde *musician biopics* adıyla yer alan filmlere dilimizde çeşitli çeviri karşılıkları getirilmiştir. Chandler'in "Tür Kuramına Giriş" makalesini çeviren Jale Özata Dirlikyapan "müzikal biyografi" (2018, s. 44) tanımını kullanırken, Dilara Balcı Gülpınar "müzikli biyografi" (2023, s. 11) tanımını kullanmıştır. Bu çalışmada, söz konusu kavrama karşılık müzisyen/ şarkıcı biyografik filmleri tanımının daha kapsayıcı olduğu düşünüldüğünden bu başlığın kullanılması uygun görülmüştür.

3.1 Müzikli Hayatlar: Filmlerin Anlatısal ve Biçimsel Özellikleri

Türk sinemasına biyografik film türü üzerinden bakıldığında son on yıla kadar şarkıcı/ müzisyen temalı biyografik filmlere nerdeyse hiç rastlanmamış⁸² olup, son on- on bir yılda (2013-2024) ise bu temanın biyografik film türünde sıklıkla işlendiği görülmüştür. Bu dönemde yapılan 32 biyografik film içinde on bir filmi müzisyen biyografileri oluşturur. Bu filmler sırasıyla: *Yağmur: Kıyamet Çiçeği* (Onur Aydın, 2014), *Müslüm* (Ketcher & Can Ulkay, 2017), *İki Gözüm Ahmet* (Gani Rüzgâr Şavata & Hakan Gürtop,

⁸² 2013 yılı öncesi şarkıcı/ müzisyen biyografik filmi olarak sadece 1987 yapımı *Hafız Yusuf Efendi* (Türker İnanoğlu) filmi göze çarpar.

2020), *Dilberay* (Hakan Kırvavaç (Ketché) 2021), *Bergen* (Caner Alper & Mehmet Binay, 2021), *Garip Bülbül Neşat Ertaş* (Ömer Faruk Sorak, 2022), *Barış Akarsu "Merhaba"* (Mert Dikmen, 2022) , *Murat Göğebakan: Kalbim Yaralı* (Ali Akyıldız, 2023), *Cem Karaca'nın Gözyaşları* (Yüksel Aksu, 2023), *Son Şarkı Ahmet'in Türküsü* (Kudret Sabancı, 2020/2024) ve şu an yapım aşamasında olan vizyon tarihi 5 Nisan 2024 olarak planlanan, *İki Gözüm Ahmet* filminin devamı niteliğinde *İki Gözüm Ahmet Sürgün* (Gani Rüzgar Şavata, Hakan Gürtop, 2024) filmleridir.

Bu filmlerin içinde *Müslüm* ve *Bergen* sadece müzisyen/şarkıcı biyografik filmleri olmakla kalmayıp, Türkiye'de bu zamana kadar yapılan biyografik filmler içinde en çok seyredilenlerdir. 2017 yapımı *Müslüm* filmi 2018 Ekim ayında gösterime girmiş ve o yıl en çok izlenen birinci film olmuştur. Aynı şekilde 2021 yapımı *Bergen* filmi de 2022 Mart ayında gösterime girip, yine 2022 yılının en çok izlenen birinci filmidir. Box Office Türkiye verilerine göre *Müslüm* gösterime girdiği ilk hafta 600.141 seyirci, gösterimde kaldığı 39 hafta boyunca da toplamda 6.480.563 seyirciye ulaşmıştır.⁸³ *Bergen* ise ilk hafta 718.043, gösterimde olduğu 28 haftalık süreçte ise 5.484.798 seyirci tarafından izlenmiştir.⁸⁴

Popüler müzik icra eden müzisyen ya da şarkıcıların hayatını konu alan müzisyen/şarkıcı biyografik filmleri, biyografik film türünün temel özellikleriyle belli noktalarda birleşse de belli noktalarda bir takım farklılıklar içerir. Anlatısal bağlamda tüm biyografik filmler biyografik öznenin hayatını ister beşikten mezara ister belli bir dönemine yoğunlaşarak anlatsın, türü gişede başarılı kılan en önemli etmenlerden biri anlatılan hayat hikâyesinin gerçekte yaşanan hayat hikâyesiyle örtüşerek, biyografik öznenin mümkün olduğunca tarafsız, samimi ve gerçek inşa edilmesidir. Herkesçe tanınan kişilerin hayatlarının sinemaya aktarılmasındaki en büyük itkinin kişinin

⁸³ <https://boxofficeturkiye.com/film/muslum--2014050>

⁸⁴ <https://boxofficeturkiye.com/film/bergen--2015133>

hayatına, daha doğrusu kişinin kamusal alana yansıtılmayan hayatına karşı duyulan merak olduğu düşünülebilir. Buna ek olarak biyografik öznenin seyircinin belleğiyle uyumlu bir şekilde canlandırılması ve icra edilmesi gerekmektedir. Bu durum, tüm biyografik filmler için beklenen bir reflektir. Öte yandan söz konusu bir müzisyen/şarkıcı olduğu zaman işin içine sanat, performans sergilemek de girer. Bu bağlamda biyografik özneyi canlandıracak oyuncunun somutlaşmış kimliğe bürünerek oyunculuğunu ortaya konması beklenir. Bunlarla birlikte oyuncunun canlandığı kişiye dair doğuştan ya da makyajla fiziksel olarak benzemesi, canlandığı kişinin ses tonu, mimik ve jestlerini oyunculuğunun içine katabilmesi gerekir. Böylece kimi izleyeceğini bilerek filme belli bir beklentiyle gelen seyirci için filmle bağ kurabilme, filmdeki biyografik özneye yer yer özdeşleşebilme daha kolay olabileceği gibi seyir keyfi de kendiliğinden oluşabilecektir. Tematik olarak müzisyen/şarkıcı biyografilerinin seyirci beklentisini karşılama açısından türün en zorlayıcı (*challenging*) alt türlerinden biri olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır çünkü oyuncu performansı açısından düşünüldüğünde tanınmış bir kişiyi canlandırmanın ötesinde bir de o kişinin sanatını sahnelemesi durumu ortaya çıkar. Lee Marshall ve Isabel Kongsgaard (2012) “Representing popular music stardom on screen: the popular music biopic” adlı makalelerinde müzisyenleri konu alan biyografik filmlerin kendi içlerinde büyük bir gerilim, muğlâklık ve çelişki taşıdığına; bunun sebebinin de filmde anlatılan biyografik öznenin hem sıradan hem şöhret halinin temsilinden kaynaklandığını ifade ederler (2012, s. 349). Marshall ve Kongsgaard’a göre özellikle müzisyenleri konu alan biyografik filmlerde yaratıcılık ile sanat ve yaşam arasındaki ilişki, müzik endüstrisi, şöhretin üstündeki baskı, bir başka ifadeyle müzisyenin özel hayatıyla kamuya mal olmuş yaşamı arasındaki gerginlik filmlerin anlatsal izleğinin temellerini oluşturur (2012, s. 350). Yazarlara göre yaratıcılık ile sanat ve yaşam arasındaki ilişki, müzisyen ya da şarkıcının sahte, sıradan olma yaftasına maruz kalabilme riskine karşın kendi

kişisel deneyimlerine ve duygularına güvenme, kendini ifade edebilme halidir. Müziğiyle kendini ifade eden, yaratıcılığını ortaya koyan müzisyen böylece kendi yaşamının da yaratıcısı konumuna gelir (Marshall & Kongsgaard, 2012, s. 350). Bu yüzden ki tüm müzisyen biyografik filmlerinde ilk şarkının yapıldığı kayıt ya da ilk stüdyo deneyimini anlatan bir sahne mutlaka olur (2012, s. 350). Bununla birlikte filmin anlatısına film boyunca eşlik eden şarkılar, şarkıcının yaşadığı öznel deneyimlerin somutlaşmış izleri olarak seyirciye sunulurken bu şarkıların şarkıcının yaşam deneyimlerinden damıtılmış ya da bizzat çıkarılmış *moment*'ler olarak anlatıya eklenmesi biyografik hakikatin inşa edilmesine de katkı sağlar (2012, s. 351). Müzik endüstrisi, müzisyen/ şarkıcı biyografik filmlerinde genelde olumsuz lanse edilir çünkü endüstri ya şarkıcının yaratıcılığını kısıtlayan bir işleve sahiptir (sürekli konser, turne halinde olma durumu, önceden belirlenmiş plak, gösteri anlaşmaları... vb) ya da isminin markalaşmasına neden olduğu kadar çeşitli yaptırımlarla onu istemediği durumların içinde konumlandırabilen bir kurum konumundadır (Marshall & Kongsgaard, 2012, s. 351-352). Özel olanla kamusal olan arasındaki gerginlik ise iki şekilde filmlerde yer alır. İlki, biyografik film türünün genelinde de olan tanınmış kişinin özel hayatına dair sorumluluklarıyla sanatsal ihtiraslarının çatışması şeklindedir ki bu noktada türün, cinsiyetçi bir bakışla bu çatışma durumunu, öznesi kadın olan biyografik filmlerde sıklıkla kullandığı görülür (Marshall & Kongsgaard, 2012, s. 352). Başka bir ifadeyle, öznesi kadın olan biyografik filmlerde ve öznesi kadın olan şarkıcı/ müzisyen biyografik filmlerinde kadınların özel alana dair görev, sorumluluklarının daha fazla olması onları kamusal alanda icra ettikleri meslekleriyle karşıt bir biçimde konumlandırır. Öte yandan bu gerilim, öznesi erkek olan biyografik filmlerde de içki, uyuşturucu, ilaç bağımlılığı olarak kendisini gösterir. Yazarlara göre sadakatsizlik, müzisyen/ şarkıcı biyografik filmlerinde özellikle öznesi erkek olanlar için çatışma ve gerilimin kurulduğu, beslendiği temel unsurdur (2012, s. 353). Diğer bir deyişle

müzişyenleri konu alan biyografik filmlerde anlatı içinde sıklıkla rastlanan bir takım bağımlılıklar ve/veya marjinalleştirilerek sunulan cinselliğin, biyografik hakikati inşa etme sürecinde sanatçının kişiliğinin beslendiği damarlar olarak sunulması sanatçının “normal” insanlardan farklı - norm dışı- olma özelliğine de bir atıf gibi değerlendirilir.

Lee Marshall ve Isabel Kongsgaard müzişyen biyografik film ekseninde bir noktaya daha dikkat çekerler: Biyografik filmler ve hakikat. Onlara göre popüler müzik şarkıcılarını/ müzişyenlerini konu alan biyografik filmler kendilerine has bir takım *trope*’lara sahip olsalar da aslında geleneksel ve standart bir çizgiye sahiptirler (2012, s. 353). Başka bir biçimde söylemek gerekirse biyografik özneler farklı olsa da anlatılan hikâyeler benzerdir. Genelde müzikal anlamda yetenekli, yoksul ve travmatik bir çocukluğa sahip kahraman, günün birinde tesadüfen keşfedilir, şöhret basamaklarını hızla çıkarken çeşitli sorunlar, kısıtlamalar yaşar, bunlarla baş edebilmek için bireysel olarak çabalar, bu esnada “yanlış” ilişkiler, arkadaşlıklar yaşayabilir ya da alışkanlıklar elde edebilir, kariyerinde inişler çıkışlar olabilir ve nihayetinde tercihlerinin kurbanı olup erken yaşta ölebilir ya da hayatı trajik bir biçimde sonlanabilir. Öyleyse bu filmler neden yapılıyor, talep görüyor ve izleniyor? Yazarlara göre biyografik filmlerin sunduğu “gerçek hikâye” seyircinin filmi izlerken ondan aldığı hazla doğru orantılıdır (2012, s. 353). Biyografik filmler şöhretin inşasına ayna tutarken, bunu biyografik öznenin sahip olduğu medya imgesine bir takım eklemeler yaparak oluşturur. Böylece film, gerçek olayları seyircinin beklenti ve sorularına göre yeniden şekillendirerek anlatır (Marshall & Kongsgaard, 2012, s. 353-354). Yazarlara göre biyografik filmlerin seyircisi senaryo ve karakterizasyona çok dikkat etmemekle birlikte kendi hafızalarında yer alan biyografik öznenin tahayyülü ile filmin ne kadar örtüştüğüne odaklanır (2012, s. 354). Böylelikle türün uyuşumunda merkezi öneme sahip olan gerçek hikâyenin seyircinin zihnindeki imgeyle paralellik göstererek hakikatin kurulması, bir başka deyişle gerçekmişgibiliğin samimiyetle harmanlanması beklentisi ortaya çıkar.

Teknik açıdan müzisyenleri konu alan biyografik filmler de diğer biyografik filmlerin genelde kullandığı temel teknikleri kullanırlar. Gerçekmişgibiliği sağlamak için kumlu görüntüler, algının kusurlu olabileceğini imleyen titrek, parçalı, el kamerası görüntüleri, mümkün olduğunca kesmeden yapılan uzun çekimler, görüntü ve sesin yavaşça solması, ikili diyalog çekimlerini daha anlaşılır ve akıcı kılmak için kullanılan çekim/karşı çekim ya da yakın çekimlerin kullanılması sıralanabilir (Marshall ve Kongsgaard, 2012, s. 355-356). Tüm bu biçimsel teknikler, dramatik yapının güçlü örülmesine de katkı sağlar.

Müzisyenlerin hayatını anlatan biyografik filmlerde ön plana çıkan özelliklerden birinin de nostalji duygusu olduğundan söz edilebilir. Svetlana Boym özlemi, insanlar tarafından paylaşılan, bazen aitlik içeren bazense ait olunmayan hikâyeler anlatmaya neden olan bir duygu olarak tanımlar (2009, s. 76). Bu tanımdan hareketle müzisyen/şarkıcı hayatlarını konu alan biyografik filmlerin geçmişe duyulan özlemi özellikle filmde kullanılan şarkılar aracılığıyla gidermeye çalıştığı iddia edilebilir. Müziğin evrensel, birleştirici ve duygulanımı çoğaltıcı etkisi bu tür biyografik filmlerde öne çıkan bir unsurdur.

3.2 Şarkılarla Kurulamayan Hakikat

Çalışmanın bu bölümünde günümüz Türk sinemasında sıklıkla üretilen bir tür olan şarkıcı/müzisyen biyografik filmleri, tür analizi kapsamında değerlendirilerek, filmlerin anlatısal ve biçimsel özellikleri doğrultusunda ortaya çıkan aksaklıklara bağlı olarak bu filmlerin ele aldıkları biyografik özneleri neden inşa edemedikleri ve filmlerin neden beğenilmediğinin sebepleri ortaya konacaktır.

Kazım Koyuncu'nun hayatının anlatıldığı bir film iddiasıyla gösterime giren *Yağmur: Kıyamet Çiçeği* bu iddiadan uzak, biyografik bir film olarak etiketlense de biyografik film kategorisinde yer almaması gereken bir filmidir. Film, 1996 yılında tartışmalı bir

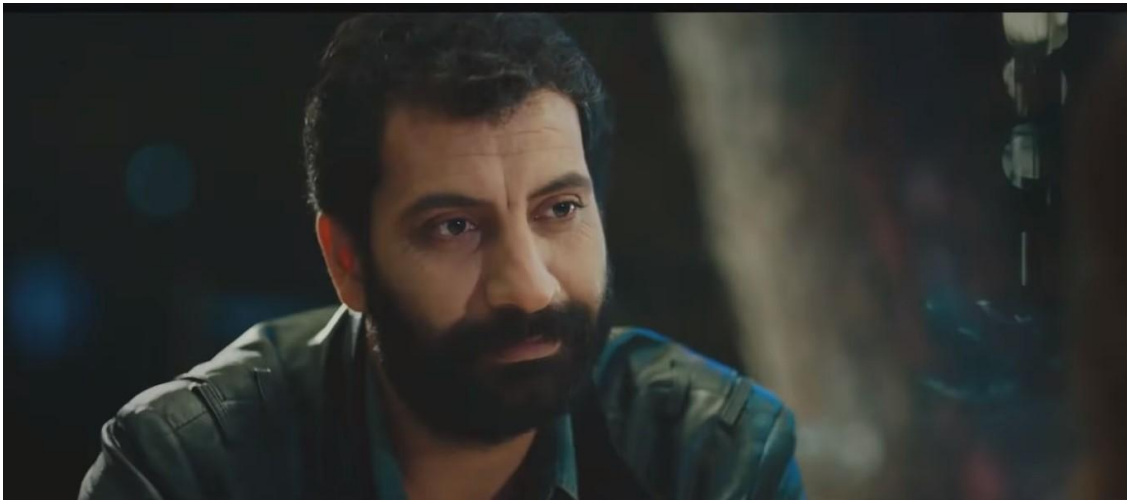
şekilde şampiyonluğu kaçıran Trabzonspor'un etrafında örülü bir hikâyeyi futbol, holiganlar, mafya üçgeninde oldukça eril bir dille anlatır. Kazım Koyuncu'nun böyle bir anlatı içinde nerede, nasıl ve niçin konumlandırıldığı belirsizdir. Film, ne Kazım Koyuncu'ya, ne Trabzon kentine, ne de Trabzonspor'a odaklanır. Filmde oldukça eğreti bir yerde duran Kazım Koyuncu, anlatılan hikâyeye dâhil olamadığı gibi filmde yan karakterlerden biri olarak yer alır. Kazım Koyuncu'yu canlandıran Engin Hepileri'nin oyunculuğu da sınırlı yer yer Kazım Koyuncu'yu karikatürize eden bir performansa sahiptir. Yerel kimliğiyle ön plana çıkıp Türkiye çapında tanınmış bir müzisyen olan Kazım Koyuncu'nun Karadeniz şivesinden yoksun bir şekilde canlandırılması filmdeki gerçeklik duygusunu zedeler. Filmde Kazım Koyuncu'nun hayatına dair herhangi bir şey verilmez. Filmin açılış ve kapanış sahnelerinde Kazım, hastanede, yatağında, muhtemel ölüm döşeğinde temsil edilir. Bu, seyirci için ilk bakışta sondan başa şeklinde bir anlatı ihtimali düşündürtse de bu sahneler nedensellik ilkesinden kopuk, sadece görsel birer imge olarak filmde yer alır.



Görsel 26: Yağmur: Kıyamet Çiçeği

İki Gözüüm Ahmet filmi Ahmet Kaya'nın müzikal kariyerinin başlangıcından 1999 yılında Magazin Gazetecileri Derneği'nin ödül gecesinde yaptığı konuşma nedeniyle linç edilmesine ve bunun devamında Paris'e gitmek zorunda kalmasına odaklanır. Filmde Ahmet Kaya'yı Özgür Tüzer canlandırır. Tüzer'in Kaya'ya olan fiziksel

benzerliğinin yanı sıra kendisinin de müzisyen olması avantajlı bir durum olarak gözüktü de oyunculuğunun çok da yetkin olmaması filmin başarısını olumsuz yönde etkiler. Toplumsal hafızaya yer etmiş isimlerin biyografik filmleri yapılırken bu kişiyi canlandıracak oyuncunun biyografik özneye tercihen doğal ya da makyajla fiziksel olarak benzemesi, oyuncunun biyografik öznenin sesine, tonlamasına, jest ve mimiklerine çalışması, bunu oyunculuğunun içine yedirebilmesi ve iyi bir oyunculuk performansı ortaya koyması beklenir. Öte yandan filmde bir takım telif durumlarından dolayı Ahmet Kaya ile özdeşleşmiş şarkılar yerine daha “az” bilinen şarkılar icra edilir. Filmin gösterime giriş tarihinin hukuksal nedenlerden dolayı ertelenmesi, sonrasında ise pandemi döneminde gösterime girmesi, gişede beklenen ilgiyi doğurmaz. Yönetmen Gani Rüzgâr Şavata, yaşadığı “başarısızlığın” sebebi olarak Ahmet Kaya’nın eşi Gülten Kaya’yı gösterirken; Gülten Kaya filmi “vahşi sömürüden ibaret ticari bir faaliyet” olarak tanımlar.⁸⁵ Böylelikle ölümünün 20. yıl dönümünde Ahmet Kaya’yı hatırlama ve hatırlatma niyetiyle yapılan *İki Gözüm Ahmet* filmi, anlatısal ve biçimsel özelliklerindeki aksaklıklara ek olarak gösterim sürecinde karşılaştığında hukuksal sorunlarla birlikte iyi bir müzisyen biyografik filmi olma iddiasından uzaklaşır.



Görsel 27: *İki Gözüm Ahmet*

⁸⁵ <https://www.indyturk.com/node/403041/k%C3%BClt%C3%BCr/tart%C4%B1%C5%9Fmal%C4%B1-ahmet-kaya-filminde-karar-cuma-g%C3%BCn%C3%BC-i%CC%87ki-g%C3%B6z%C3%BCm-ahmet-2022de-i%CC%87ki-g%C3%B6z%C3%BCm>

Dilberay Türk Halk Müziği sanatçısı Dilber Ay'ın hayat hikâyesidir. Filmin açılışında “Bu film *Dilberay*'ın gerçek hayat hikâyesidir” cümlesi, filmin biyografik bir film olduğunu en baştan seyirciye “büyük puntolarla” verir. Film, *Dilberay*'ın⁸⁶ hayatını kronolojik olarak çocukluktan son evliliğini yaptığı zamana kadar anlatır. Filmde genç *Dilberay*'ı (20'li yaşlara kadar) Zeliha Kendirci, 30'lu 40'lı yaşlarındaki halini ise Büşra Pekin canlandırır. *Dilberay*'ın aile içi şiddet başta olmak üzere yokluk ve aşırı yoksullukla hemhal olmuş hayatını seyirciyle paylaşmayı arzulayan film bir takım sorunlar içerir. Öncelikle şiddet, filmde başrodedir. *Dilberay*'a uygulanan sözel, fiziksel ve psikolojik şiddet (işkence) sahneleri oldukça sert ve çığdır. Yönetmen, böyle bir tercihle *Dilberay*'ın hayatının ne kadar “sıkıntılı” geçtiğini anlatmak istemiş olabilir ama filmin ilk bir saati tamamen bu “işkence” görüntülerine ve seslerine ayrılınca ve filmin başrol oyuncusu olarak lanse edilen Büşra Pekin'in filmin yine ilk bir saatlik kısmında hiç görünmemesi sorunlu bir anlatıya işaret eder. *Dilberay*'ın nüfus kâğıdının (filmdeki anlatımıyla kafa kâğıdının) çok geç çıkarılmasından ötürü çocukluk ve gençlik yıllarıyla ilgili seyirciye doğrudan bir kronoloji/tarih sunulmaz. Bu anlamda filmde ilk tarihsel *moment* 1969 yılında Ankara Radyosu gezici jürinin *Dilberay*'ın yaşadığı Düzce kırsalına gelmesi olur. Burada “Gönül gel seninle muhabbet edelim” adlı türküyü ailesinden habersiz jüriye seslendiren *Dilberay*, jüri üyelerince çok beğenilir ve sonrasında da Ankara'ya davet alan resmi bir mektup alır. Ancak despot babası, çocuk yaşta zorla evlendirilmesi (satılması) akabinde çocuk anne olması, aşırı yoksulluk gibi sebeplerden ötürü *Dilberay*'ın radyoda sesini duyurması, bir başka ifadeyle mektuba cevap vermesi üç yıl sonraya denk gelir. Yaklaşık iki saat on dakika süren filmin ilk 60 dakikası aşırı şiddet içeren sahnelerle doludur. Bu durumu, erkek egemen söylemin kültürel ve zihinsel koşullanmalarının doğrultusunda sinemasal dildeki özensiz

⁸⁶ Şarkıcının gerçek adı Dilber Babuş, sahne adı Dilber Ay'dır, fakat tanınıp popüler kültür içinde daha sık yer almaya başlayınca isim ve soyad birleşerek kullanılır. Bu yüzden filmde de çalışmanın bu bölümünde de müzisyenin isminden bahsederken popüler kültürde kanıksanmış kullanımı olan *Dilberay* ifadesi kullanılacaktır.

kullanımı (Kirel, 2010, s. 227) olarak da değerlendirmek mümkündür. Filmin ilk yarısı genç Dilberay'ın hayatına odaklanır ve Zeliha Kendirci'nin performansı ile şekillenir. Filmin ikinci yarısı Dilberay'ın TRT Ankara Radyosu'nda "Maraş'tan Bir Haber Geldi" türküsünün kayda alınmasıyla, Dilberay'ın türkücü olması ve kendi "sesini" bulmasına evrilir. Bu dönem de Büşra Pekin tarafından canlandırılır. Müzisyen biyografilerinde olması beklenen ilk kayıt, ilk performans anı, *Dilberay* filminde de vardır. Öte yandan Dilberay ile üne kavuşmuş, bizzat onun yazıp bestelediği, onunla özdeşleşen özel şarkılar/türküler olmadığı için Dilberay'ın film içinde biyografik hakikati, müzisyen ya da türkücü kimliği üzerinden değil, aile içi şiddet ve yoksulluk yüzünden çocuklarından ayrı düşmüş ana kimliği üzerinden kurulmaya çalışılır. Filmin ikinci yarısı ayrı evliliklerinden olan çocuklarını bir araya getirmeye çalışan, onlarla yeni bir hayat kurmak için uğraşan, para biriktirmeye gayret eden aynı zamanda içinde bulunduğu pavyon kültüründen de kendini korumaya çalışan ve bu yüzden de bir süreliğine cezaevine girmek durumunda kalan bir kadının hayatını anlatır. Dilberay'ın hapisten çıkmasını artık bir olgunlaşma dönemi olarak kurgulayan yönetmen, Dilberay'ın ayakları üzerinde durmasını, kendi kararlarını vermesini ve çevresiyle hesaplaşmasını da filmsel anlatının bu bölümüne eklemlenmeye çalışır. İşkencelerle geçen çocukluk ve gençlik yıllarının bir saate yakın anlatımından sonra Dilberay'ın değişim ve dönüşümünün temel *moment*'lerinin hızlıca verilmesi, filmsel anlatıyı yer yer aceleci bir üslubun içinde konumlandırır.

Dilberay filmini iyi bir biyografik ve iyi bir müzisyen biyografik filmi olmaktan uzaklaştıran olguların başında zaman yatar. Daha önce de değinildiği gibi seyircinin perdede izlediği hayatla duygusal ya da sinemasal bir bağ kurabilmesi için belli bir sürenin geçmesi gerekmektedir. Yapılan bilimsel çalışmalarda kolektif belleğin oluşması için azami sürenin 20-30 yıl olduğu tespit edilmiştir. Dilberay'ın 2019'da öldüğü ve filminin 2022 yılında gösterime girdiği düşünülürse bu süre çok azdır. Bir

diğer olgu ise filmde baba temsiline gerçek hayatla örtüşmemesidir. Filmde babasıyla hesaplaşan ve onu hayatı boyunca affetmeyen bir Dilberay varken gerçek hayatta babasının yaptığı pek çok şeyi kendince meşrulaştıran bir kadın vardır ve Dilberay bunu içinde doğup büyüdüğü aşiret kültürü ile özdeşleştirir. Sibel Arna ile *Hürriyet* Gazetesi için yaptığı söyleşide Yörük ve Kürt bir ailenin çocuğu olduğunu, Kureyşan aşiretine mensup olduklarını ifade ederken, babasının tüm “zalimliğinin” yıllar içinde aslında onu koruyan bir kalkan haline dönüştüğünü savunur. Bu noktada Dilberay’ın gerçek yaşamda babası ile kurduğu ilişki ile filmde kurulan ilişki birbiriyle örtüşmez. Son olarak Büşra Pekin’in Dilberay performansının gerçek hayattaki Dilberay personasından uzak olduğu da idda edilebilir. Gerçek hayatta heybetli, eli maşalı, tabiri caizse “kabadayı” gibi konuşan ve hareket eden Dilberay’ın filmdeki temsili daha naif ve estetikdir. Üstelik Büşra Pekin’in gerçek Dilberay’a fiziksel benzerliği de oldukça sınırlıdır.



Görsel 28: *Dilberay*, Büşra Pekin

2007 yılında trafik kazası sonucu 27 yaşında ölen Barış Akarsu’nun hayatını anlatan *Barış Akarsu “Merhaba”* 2022 yılında gösterime girer. Filmde Barış Akarsu’yu fiziksel benzerliği göz önünde tutularak İsmail Ege Şaşmaz canlandırır. Film, Barış’ı doğumundan ölümüne kadar anlatır. Barış Akarsu profesyonel müzik yaşamına 2004 yılında özel bir televizyon kanalında yayınlanan Akademi Türkiye adlı müzik

yarışmasında dereceye girerek başlar. Sesinin Cem Karaca'ya benzerliği, Anadolu rock olarak tanımlanan müzik türünde icra ettiği şarkılarla kısa sürede tanınır ve popüler kültürde yer alır. Film, Akarsu'nun ölümünden yaklaşık 15 yıl sonra yapılır. Biyografik bir film olarak değerlendirildiğinde kısa yaşamının önemli dönüm noktalarının beşikten mezara kronolojik olarak anlatılması, filmde ailesine ve arkadaşlarına yer verilmesi, filmin sonunda Barış Akarsu'nun hayatından fotoğraflar paylaşılması ve kendisini canlandıran oyuncunun müzisyene olabildiğince gerçekçi benzetilmesi, oyuncunun Akarsu'nun jest ve mimikleriyle oyunculuğunu detaylandırması ilk göze çarpan öğelerdir. Öte yandan film, Barış Akarsu hayranlarını mutlu eden mütevazı yapısı dışında fazla ses getirmez, gişe başarısı elde etmez. *Dilberay*'da olan "eksiklik" *Barış Akarsu "Merhaba"* filmi için de geçerlidir. Barış Akarsu için de kültürel ve kolektif hafızada yer edinebilecek süre henüz dolmamıştır. Bununla birlikte tıpkı Dilber Ay'ın anonim deyiş ve türkülerle oluşturduğu repertuarına benzer Barış Akarsu da Cem Karaca şarkıları seslendirir. İkisini de popüler kültür içinde ikonik kılacak ve her ikisinin kolektif hafızada yıllar geçtikçe hatırlanacak bir eseri, şarkısı yoktur. Öte yandan filmsel anlatı o kadar düz, sıradan ve çatışmasızdır ki bir pop/rock ikonu olarak lanse edilen Barış Akarsu'nun yaşamındaki *moment*'lerden bahsedilemez bile. Filmin, Barış Akarsu dâhil tüm karakterlere mesafeli duruşu ve ahlaki tavrı filmi inandırıcı ve gerçekçi bir Akarsu inşasından uzaklaştırır. Başka bir ifadeyle film boyunca Barış Akarsu ve çevresindekiler hep doğru kararlar alırlar, örnek davranışlar sergilerler; herkes Barış'ın başarısı için seferber olur. Film, biyografik hakikatin inşasından çok masalsı bir evren inşa eder.



Görsel 29: Barış Akarsu “Merhaba”

23 Aralık 2022’de gösterime girmesi planlanan ama Ertaş’ın ailesinin kendilerinden izin alınmadığı gerekçesiyle gösterime girmesi engellenen *Garip Bülbül Neşet Ertaş* filmi şu an için hakkındaki tedbir kararının devamlılığundan ötürü gösterime girememektedir.

Murat Göğebakan’ın hayatını anlatan *Murat Göğebakan: Kalbim Yaralı* filmi de gişede beklenen ilgiyi göremez.⁸⁷ Film, Göğebakan’ın yaşamını kronolojik olarak düz bir çizgide, klasik olay örgüsü bağlamında ele alır. Adana’da doğup büyüyen Murat küçük yaşlardan beri müziğe tutukun biridir. Ailesinin karşı çıkmasına rağmen o bu tutkusundan vazgeçmez ve bir gün şöhreti yakalar. Sahnedeki içtenliği ve samimi tavırlarıyla, kendine has yorumuyla halkla doğrudan bir bağ kurabilen Murat, bu arada hayatının aşkını bulduğunu sanır ama ne yazık ki yanılır. Ardından amansız bir hastalığın pençesine düşmesi ve yaşadığı maddi, manevi sıkıntılarla genç yaşta ölür. Filmde Göğebakan’ı Barış Sevinç başarılı bir şekilde canlandırmakla birlikte Göğebakan şarkılarını da bizzat kendi seslendirmesiyle seyirci tarafından onaylanır. Öte yandan filmin anlatısal yapısındaki akışın yer yer aşırı melodrama kaçan yapısı, Göğebakan’ın göreceli trajik hayatının toplumun her kesiminde merak uyandırmaması filmin gişe başarısını doğrudan etkiler.

⁸⁷ Film 13 hafta gösterimde kaldıktan sonra toplamda 350.832 kişi tarafından izlenir. <https://boxofficeturkiye.com/film/murat-gogebakan-kalbim-yarali--2016080>.

Türkiye'nin hem müzikal hem siyasi hem de popüler kültür bağlamında önemli isimlerinden biri olan Cem Karaca'nın hayatını anlatan film *Cem Karaca'nın Gözyaşları* henüz yapım aşamasında büyük merak uyandırmasına ve gösterime girdiğinde de beğeniyle karşılaşmasına rağmen karşılaştığı hukuki engelleme sonucu seyirci ile tam anlamıyla buluşamaz.⁸⁸ Filmde Cem Karaca'yı İsmail Hacıoğlu canlandırır.



Görsel 30: *Cem Karaca'nın Gözyaşları*, İsmail Hacıoğlu

Tüm bu verilerin sonucunda denilebilir ki son dönem yapılan müzisyen/ şarkıcı biyografik filmleri ya hukuksal engellere takılıp seyirciyle buluşamamış ya da çok az bir zaman aralığında seyirciyle buluşmuştur. Oyuncu seçimlerinde fiziksel benzerliğin ön planda tutulması oyunculuk performansında sorunlara neden olmuştur. Başka bir ifadeyle biyografik özneye çok benzeyen biri aynı oranda güçlü bir performans gösterememiştir. Filmsel anlatıdaki bir takım aksaklıklar, telif nedeniyle biyografik özneye ait, ona malolmuş şarkıların filmde yeterince yer almaması, filmlerin arzu edilen gişe başarısına ulaşmasını engellemiştir. Film senaryolarının muhafazakâr dokusu tarihsel gerçeklerle biyografik hakikatin örtüşmesine imkân vermediği gibi biyografik filmlerden beklenen gerçeği apaçık ortaya koyma, sanatçıyla ilgili bilinmeyenlerin su

⁸⁸ <https://boxofficeturkiye.com/film/cem-karaca-nin-gozyaslari--2016229>.

yüzüne çıkması gibi bir takım heveslerin de doyurulmamasına neden olmuştur. Öte yandan türün diğer örneklerinde de göze çarpan zaman olgusu müzisyen/şarkıcı filmlerinde de sorun olarak ortaya çıkar. Biyografik öznenin popüler kültürde karşılık görebilmesi için geniş kitlelerce tanınır olması ve eğer artık hayatta değilse ölümünün üstünden belli bir zaman geçmesi gerekmektedir. Bu anlamda Kazım Koyuncu'nun hayatının anlatıldığı film *Yağmur: Kıyamet Çiçeği* filmin merkezine sanatçının hayatını koyamadığından, *İki Gözüüm Ahmet*, sınırlı oyunculuk ve hukuksal engellemelerden, *Dilberay* filmsel aksaklıklardan, *Barış Akarsu "Merhaba"* muhafazakâr ve kısıtlı biyografik özne inşasından ötürü iyi birer müzisyen/ şarkıcı biyografik film örneği olamamıştır. *Kalbim Yaralı* filminde hayatı ele alınan Murat Göğebakan'ın toplumun sadece küçük bir kesimi tarafından sevilip dinlenmesi, başka bir ifadeyle az tanınır olması filmin geniş bir kitleye ulaşmasını engeller. Öte yandan Türkiye'de nerdeyse hemen herkes tarafından bilinen Cem Karaca'nın yaşamını konu alan film *Cem Karaca'nın Gözyaşları* ise hukuki engelleme ile karşı karşıya kaldığı için film, başarılı bulunsa da yine de seyredilemez. Özetle Türk sinemasında şarkıcı ve müzisyenlerin hayatlarını konu alan filmlerin başarılı birer biyografik film olarak tanımlanabilmesi için öncelikle biyografik özneyi canlandıran oyuncunun performansı, inşa edilen persona ile seyircinin zihnindeki imgenin örtüşmesi, filmsel anlatının bilinen yaşam hikâyesinin ötesine geçerek seyirciye hem biyografik hem de tarihsel hakikati kurmada çeşitli sızıntılar, olanaklar sunması ve hukuki engellemelerin önüne geçilmesi gerekmektedir.

IV. BÖLÜM: *MÜSLÜM* ve *BERGEN* FİMLERİ ÖZELİNDE POPÜLER KÜLTÜR ve TÜRE BAKIŞ

Bu bölümde müzisyen/şarkıcı biyografik film türüne, örneklem olarak seçilen *Müslüm* ve *Bergen* filmleri üzerinden bakılacaktır. Örneklem olarak seçilen iki film, tür analizi bağlamında incelendiğinde öykü ve söylemi içeren anlatısal özelliklerin bir takım ortak temalar içerdiği görülmüştür. Bunlar kişisel travmalar, erkek şiddeti ve arabesktir. Öte yandan bu ortak temalar öykü anlatımında iki filmi birbirine yakınlılaştırır da söylemsel açısından birbirlerinden farklılaştırır. Dolayısıyla söylemsel farklılıklar, biri kadın diğeri erkek iki arabesk şarkıcının hayatını konu alan iki ayrı filmde, biyografik öznelere inşalarını doğrudan etkilemiştir. *Müslüm* filmi, şarkıcı Müslüm Gürses'i arabeskin muhalif evreninde tevekkül sahibi bir biyografik özne olarak inşa ederken, gerçek hayattaki Müslüm Gürses mitini biyografik hakikate aktarırken bazı unsurları dışarıda bırakmayı tercih etmiştir. *Bergen* filminde ise şarkıcı Bergen gerçek hayattan daha farklı, cesur ve mücadeleci bir biyografik hakikatle inşa edilmiştir. Bu durum, günümüz popüler kültüründe *Müslüm* filmini arabeskin merkezileşmesi sonucu müzakereci bir yerde konumlandırırken, *Bergen*'i ise madunun sesi olabilmesiyle direnen bir yere koyar.

4.1 Popüler Kültürde Müslüm Gürses ve Bergen

Stuart Hall popüler kültürü tanımlarken bu alanda üretilen kültürel anlamlar üzerinden rıza ya da direnmenin bir mücadele alanı oluşturduğunu, böylece kültürel hegemonyanın güvence altına alındığı ya da ona karşı meydan okunduğu bir alan yarattığını ifade eder (aktaran, Barker ve Jane, 2016, s. 63). Belli bir kültürel grubun üyeleri arasında üretilen, değiş tokuş edilebilen her türlü şey, dilin, işaretlerin ve imgelerin kullanılmasıyla mümkündür ki bu süreç temsil kavramıyla anlamlandırılır (Taş, 2017, s. 35). Temsil, betimleme yoluyla, zihinde oluşan “kavram-imge” ile

oluşabileceği gibi onu simgeleyerek- bir şeyin yerini tutup, hatırlatma- işleviyle de mümkündür (Taş, 2017, s. 35-37). Bu bağlamda dil, kavramların temsilindeki yegâne olgudur. Hall'un gerçeklik ve dil arasındaki anlamlandırma pratiklerinden biri olan inşacı yaklaşıma göre şeyler, kavramlar ve işaretler arasındaki birlik tarihsel ve kültürel olmakla birlikte yeni temsillere açık bir süreçtir (Arslan, 2001, s. 12). Bir başka ifadeyle canlılar, nesneler ve olayları kapsayan her “şey”in var olduğu maddi gerçeklikle, temsil sürecinde, dilin aracılığıyla oluşan anlamın meydana getirdiği simgesel düzen birbirinden ayrı olmakla birlikte maddi gerçeklik hakkında söz sahibi olabilmek, anlamak ve anlamlandırmak için oluşturulan kavramlarla ortak bir iletişim oluşur (Taş, 2017, s. 43-44). Böylelikle bütün anlam üretme ve iletme biçimlerinin dil süreci gibi çalıştığı düşünüldüğünde dil süreci ekonomik, politik ve ideolojik pratiklerin yanında bir anlamlandırma pratiği olarak yerini alır (Arslan, 2001, s. 12). İnşacı temsil yaklaşımı, kültüre ait temsillerin değişim ve dönüşüm geçirebileceğini vurgularken, ideolojinin de kendini temsil ediş biçimi olarak ele alınabileceğini gösterir; toplumda herhangi bir *moment*'te üretilen popüler kültür metinlerinin içerdikleri olağan ideolojik temsillerin aslında doğal olmayıp inşa edilmiş olabileceğini maddi bağlantılarla da ortaya koyar (Arslan, 2001, s. 13). Popüler olanın politik olması tam da bu noktada kavramsallaşır.

Michael Ryan ve Douglas Kellner, kültüre egemen olan temsillerin politik bir öneme sahip olduğunu belirtirken kültürel temsillerin toplumsal gerçekliği nasıl ve nereden inşa edeceklerine dair başka bir deyişle hangi figür ve sınırların baskın olacağı konusunda aktif rol oynadıklarını söylerler (2010, s. 37). Yazarlara göre bu anlamda sinema, politik mücadelenin yürütülmesi, filmler yoluyla muhtelif temsil biçimlerinin toplumsal gerçekliği inşa etme kapasitesi bakımından son derece önemli bir kültürel temsil arenası meydana getirir (2010, s. 37-38). Böyle bir anlamlandırma pratiğinde, yakın dönem Türk sinemasında, sıklıkla üretilen bir tür haline gelen biyografik filmlere

konu olan biyografik öznelerin, genelde arabesk şarkıcılardan seçilmesi düşündürücüdür. Türkiye'nin modernleşme süreci içinde özerk bir yere sahip olan arabeskin özellikle 2000 ve sonrasındaki merkeziyetçi duruşu ve konumundan dolayı arabesk kültürün temsilcilerinin popüler kültür içinde daha fazla yer aldığı görülmektedir. Bugün arabesk, kültürel anlamlandırma pratiği içinde direnmeyi değil, rızayı temsil etmektedir. Son dönem üretilen biyografik filmlerde tekrarlanan bir motif olarak sıklıkla arabesk şarkıcıların hayatlarının konu alınması, bu biyografik öznelerin muhafazakâr, kadercî ve tevekkül sahibi olarak temsil edilmeleri diğer bir ifadeyle varolan siyasi iklimle uyumlu biyografik hakikat inşaları bugün arabeskin, iktidarın kültürel temsillerinden biri olmasıyla doğrudan ilintilidir. 1990'lardan beri yapılanan, teşkilatlanmış ve Türkiye siyaseti içinde günden güne güç kazanan yeni-muhafazakâr sağ ideolojinin 2002'den beri tek parti olarak iktidar olmasının ekonomik, politik, sosyolojik pek çok görünür ve görülmeyen etkileriyle birlikte kültürel olana dair de pek çok "görünen" ve "görünmeyen" etkisi ya da müdahalesi olmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere AK Parti iktidarının meşruiyetini gösterme konusunda en çok zorlandığı alan, kültür sanat alanıdır. Buraya sızma girişimleri televizyon ve sinema aracılığıyla kendi ideolojisini temsil eden özneleri popüler kültür dolaşımına sokmaya çalışmakla olmaktadır. Bu bağlamda popüler kültür içinde tartışılan dizi ve filmlerin biyografik öznelerinin Selçuklu ya da Osmanlı hükümdarlarından oluşması ya da daha çok apolitik popüler isimlerden seçilmesi elbette tesadüf değildir. Bu perspektiften ele alındığında günümüzde iyiden iyiye merkezi bir konuma yerleşen arabeskin temsilcilerinden Müslüm Gürses ve Bergen'in hayatlarının popüler kültür içinde biyografik filmler aracılığıyla yeniden inşa edilmesi dikkate değerdir.

Sibel Öz ve İsmail Afacan, Türkiye'nin son 20 yılını, ülkede hüküm süren siyasi iktidar ve bu iktidarın yarattığı siyasi, kültürel, sosyolojik ve ekonomik iklimle de bağlantılı olarak bir tür içe kapanma olarak tanımlarken; umutsuzluk ve mutsuzluğun gündelik

yaşamın ayrılmaz birer parçası haline geldiğini ifade ederler (2020, s. 5). Yazarlara göre toplumsal olarak içinde bulunan ruh durumunun kaotik ve karanlık halinin özellikle sanatsal üretimde karşılığının arabesk olması şaşırtıcı değildir. Öte yandan Türkiye’de arabeskin tarihçesi düşünüldüğünde öncelikle Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunu takip eden ilk on yıllık süreçte yukarıdan aşağı yönlü, otoriter ve monist özelliklere sahip bir modernleşme politikasının benimsenmesi sonucu “geri” ve “arkaik” olarak tanımlanan Türk müziği halkın gündelik yaşamından çıkarılmıştır (Taytaş ve Sert, 2021, s. 216). Bu durum halkı Arap müziğine yönlendirmiş, 1950’lere gelindiğinde Türk müziği adına amorf bir geçiş dönemi meydana getirmiş, 1960’larda ise endüstriyel modernleşme ile birlikte sosyolojik yapının yeni bir kültürel tezahürü olarak arabesk müziğin ortaya çıkışına tanıklık edilmiştir (2021, s. 216). Öte yandan bir müzik türü olarak ortaya çıkışının ardından görmezden gelinen, yozlaşmanın, yabancılaşmanın ve resmi yasaklamaların nesnesi konumundaki arabesk, güç aldığı toplumsal dinamiklerin de etkisiyle kitlesel bir yayılma göstererek baskın bir popüler kültür ögesi olmuştur (Taytaş ve Sert, 2021, s. 217). Meral Özbek, arabeskin 1960’larla birlikte yayılma gücünü, kentlere göç eden kırsal nüfusun bir biçimde çevreyle uyumlanması sonucu bir varoluş başarısı olarak değerlendirir (2000, s. 27). 1970’li yılların sonuna gelindiğinde ise arabesk, aşağıdan yukarı ilerleyen kültürel bir hareket olmakla birlikte yukarıdan aşağıya dayatılan kitle kültürüne karşı da bir direnç göstergesi olmuştur (Taytaş ve Sert, 2021, s. 218). 1980’lerle birlikte arabesk resmi ideolojiyle yakınlaşır. Dönemin Başbakanı Turgut Özal’ın sevdiği ve dinlediği bir tür olmasıyla birlikte daha çok görünür ve kabul edilir bir hal alır. Nurdan Gürbilek’e göre “aşağı kültür” patlaması olarak da tanımlanan bu durum taşra olarak adlandırılan yaşamın o zamana kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak hüküm sürmesinin açığa çıkmasıdır (2011, s. 103). Gürbilek, bastırılmış olanın geri dönüşündeki değişime de dikkat çekerken, 1980’lerle birlikte arabeskin daha talepkar ve öfkeli bir tona evrildiğini de

ifade eder (2011, s. 14-15). 1990'lı yıllara gelindiğinde ise özel kanalların açılmasıyla hem arabesk müzik hem de arabesk kültür kendini daha çok görünür kılmış, popüler olanla daha çok yakınlaşarak pop-arabesk bir biçime bürünmüştür (Taytaş ve Sert, 2021, s. 220). Yazarlara göre arabesk, artık periferiden başladığı yolculuğuna merkeze ulaşarak tamamlamış ama bu süreçte özgünlüğüne dair bir takım organik niteliklerini kaybederek endüstriyel bir meta haline dönüşmüştür (2021, s. 220). 2000 ve sonrasında ise arabesk, Türkiye'de yaşanan ekonomik, siyasi krizlerle birlikte derinleşmeye başlayan yoksullukla birlikte kendini güncelleyerek merkezi konumunu korur. 70'li ve 80'li yılların ilk yarısında anti-demokratik uygulamalara, yoksulluğa, yenilgiye, yılgınlığa, öfke ve yalnızlığa karşı bir tür içkin direnme pratiği olarak tanımlanan arabesk, bugünün benzer koşullarında isyanla değil kabullenişle iç içedir (Öz ve Afacan, 2020, s. 7). Z. Tül Akbal Süalp, bu kabullenışı hak ihlallerine, güvencesizliğe, işsizliğe, iş cinayetlerine, kadın cinayetlerine, doğal afetlere karşı insanların kendilerini çıkışsız ve çaresiz hissetmelerinin topyekûn hali olarak tanımlar (2020, s. 13). Ona göre giderek merkeze, iktidara yaklaşan arabesk artık egemen kültürün genel üslubuna dönüşmüş durumdadır (2020, s. 14). Akbal Süalp, popüler kültür içinde mücadele sürecindeki bütün muhalif unsurların ele geçirilmesini, muhafazakârlaşmasını, sıradanlaşmasını ve hatta vasatlaşmasını arabesk hegemonya olarak tanımlar. Akbal Süalp'e göre arabesk hegemonya, eşitsiz ve adaletsiz bir dünya düzeninde canımızı yakan, başımıza gelenleri kavrayabilmemizin önünü tıkayan tüm kanalların yavaş yavaş yok olmasıyla dayanma ve direnme gücümüzü azaltan her şeyi, bir halet-i ruhiye içinde sindirmeye çalışmamızdır (2020, s. 15). Günümüzde arabesk, ideolojik, kültürel ya da sınıfsal aidiyetlerin sınırlarını geçen, yaygın bir şekilde tüketilen kolektif bir kültürel formdur (Taytaş ve Sert, 2021, s. 220). Bu tartışmaların ışığında, 1950'lerden günümüze arabeskin geçirdiği değişim ve dönüşümün bugün geldiği noktayı özetlemek gerekirse, bir alt kültür biçimi olarak içinde muhalif olma kimliği taşıyan arabeskin artık merkezde

ve daha muğlâk bir yerde konumlandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Martin Stokes, arabeske gösterilen ilginin bugünkü kentli Türkiye’de gücün işleyişi ve güçsüzlüğün anlamlandırılmasıyla yakından ilişkili olduğunu ifade ederken özellikle arabeskin duygu söylemi damarının bu müziği icra eden müzisyenlerce biçimlendirildiğini, gündelik olana göre kullanılıp yeniden üretildiğini söyler (2020, s. 34). Stokes’un bütüncül tespitini, Z. Tül Akbal Süalp günümüz siyasi ve kültürel iklimiyle eklemleyerek 90’ların sonundan itibaren arabeskin kadına düşman, sınıf meselesine kör, topluma ve kente öfkeli bir bakış halini aldığını söylerken arabeskin geçirdiği bu dönüşümü kırık dökük bir toplumsal deneyim olarak tanımlar (2020, s. 19-20). Yazara göre tepkide öfke ve şaşayı, mücadelede tevekküllü talep eden günümüz siyasal kültürel ortamı için arabesk, bekentileri doyuran bir yapıya sahiptir. Bu durum popüler kültür içinde bir takım arabesk figürlerin nostaljik bir bakışla yeniden gündeme gelmesine de neden olur. Uğur Küçükkaplan, arabeskin 90’ları kapsayan suskunluk döneminin ardından 2000’lerde nostaljik bir refleksle yeniden gündeme gelmesini arabesk açısından yıllarca sırtında taşıdığı “olumsuz, yoz” bağlamdan kurtulması için bir vesile olarak tanımlar. Ona göre, 2000’lerde yeniden inşa edilen arabesk, siyasal/sınıfsal bağlamlarından arındırılmış, derinlere nüfus eden anlam dünyası sığlaştırılmış, başka bir ifadeyle daha zararsız bir hale getirilmiştir (2020, s. 67). Küçükkaplan, arabeskin büründüğü yeni kılıkla popüler kültürde dolaşıma sokulmasını, ortalama bir estetik temsille herkesin arabeski yaptığını ifade eder. Bu bağlamda örneğin *Bavul* dergisinin 2015 Ekim kapağına Bergen’i, *Ot* dergisinin 2018 Kasım kapağına Müslüm Gürses’i ve *Kafa* dergisinin Mart 2022 kapağına yine Bergen’i taşıması örnek olarak verilebilir.

2000’li yıllarda güncellenen arabeskin yeni yüzü Müslüm Gürses olur. 2006 yılında yayınlanan *Aşk Tesadüfleri Sever* albümünün danışmanlığını Murathan Mungan yapar. Albüm, alışlagelmiş Müslüm Gürses albümlerinden oldukça farklıdır. Albümde yer alan 14 şarkının 12’si daha önce Garbage, Bob Dylan, Leonard Cohen, Björk, Serge

Gainsbourg tarafından seslendirilmiş, popüler kültürde yer edinmiş şarkılar olup Murathan Mungan, Birhan Keskin, Ahmet Güntan başta olmak üzere edebiyatın önemli isimleri tarafından Türkçe sözler yazılarak Müslüm Gürses müziğine ve yorumuna adapte edilir. Bu albüm bir yanıyla Müslüm Gürses'in dinleyici kitlesini genişletirken diğer yanıyla onun şöhretini de pekiştirir. Albümün kazandığı başarının ardından *Sandık* (2009) ve *Yalan Dünya* (2010) adında benzer konseptte iki albüm daha yayınlanır. Anıl Sayan bu duruma arabeskin soylulaşması tanımını yapar. Ona göre merkezileştikçe yoz ve yok sayılmaktan sıyrılan arabesk müzik, merkezin kültürel ve ekonomik sermayesi ile ehlileştirilen, soylulaştırılan, metalaştırılan toplumsal bir fenomene dönüşürken bunu sadece geleneksel aktörlerin gayretiyle değil, merkezi kültürün soylu aktörlerinin desteğiyle de gerçekleştirir (2000, s. 96). Peki, neden bir başkası değil de Müslüm Gürses? Küçükkaplan bu sorunun cevabını Müslüm Gürses'in siyasete olan mesafeli tavrına, yaşamı boyunca apolitik denebilecek bir duruş sergilemesine, az konuşmasına, "babacan" tavrına, eleştirel ve yargılayıcı olmaktan uzak personasına bağlar (2020, s. 70-71). Diğer yandan Gürses'in bu değişimin yüzü olması, ona gönülden bağlı bazı "kemik" dinleyicilerinin diğer bir ifadeyle Müslümcüler'in hoşuna gitmez. Gürses'in üstünden yeniden inşa edilen arabesk kavramını anlamlandıramamanın verdiği şaşkınlık ve öfkeyle kendilerini babasız, yetim gibi hissederken, bir anlamda ihanete uğradıklarını düşünürler (Küçükkaplan, 2020, s. 72) ve fakat bir süre sonra bu durum yadırganmaktan ziyade kanıksanan bir hal alır. Yetgül Karaçelik, Müslümcüler'in gözünde Müslüm Gürses'in bir kez daha kahramanlaştığını söyler; çünkü Müslüm Baba, arabeski, enteller dâhil herkese sevdirmiştir; böylece arabesk, ayrımları ortadan kaldıran, egemen iktidarın sınıfsal çelişkilerini eşitlemesine yardımcı olan bir araç haline dönüşmüştür (2020, s. 84).

Müslüm Gürses 3 Mart 2013'de ölür. *Müslüm* filmi ise 26 Ekim 2018'de gösterime girer. Daha önce de değinildiği gibi yapılan araştırmalar, biyografik filmlerde biyografik

öznenin seyircinin kişisel hafızasında yer edinmesi ya da biyografik öznenin kültürel ve toplumsal hafıza içinde soğrulması için belli bir sürenin (20 yıl gibi) geçmesini işaret eder. Bu anlamda filmin, Müslüm Gürses'in ölümünden çok kısa bir süre sonra yapılması dikkat çekici olup filmin gişede başarılı olması alışlagelmiş teamüllerin dışındadır. Serkan Acar, *Müslüm* filminin çok izlenmesini, filmin biyografik bir film olarak sığ ve eksik olmasına rağmen, Müslüm Gürses'in halkçı tavrına, başka popüler ve ünlü isimlerle çalışma esnekliğinden doğan tanınırlığına ve arabeskin günümüzde canlı bir ruh haline dönüşmüş olmasıyla filmin zamanının uyumuna bağlar (2020, s. 128-129). Müslüm Gürses'in filmde inşa edilen biyografik hakikatini içinde üretildiği zamanın popüler kültürü ile birlikte değerlendirilecek olursa, Gürses'in yaşamı, 2000'lerde elde ettiği popülerliği ve "yeni" imajı merkeze alınarak anlatılır. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, 1980'lerdeki Müslüm Gürses'den, onu dinleyen "has" Müslümcü kitleden bağımsız bir biyografik hakikat kurulmuştur. Dick Hebdige, toplumda altkültürü, sesin (hâkim olanın) karşısında konumlanan gürültü (muhalif) olan olarak tanımlarken, altkültürün potansiyel bir anarşinin göstereni olduğu kadar sistemin temsilindeki geçici bir tıkanıklığın da göstereni olduğunu vurgular (2008, s. 355). Müslüm Gürses'e duyulan hayranlığı duygulanım, fiziksel hareketler ve davranışlar bağlamında çeşitli aşırılıklarla ifade eden Müslümcüler tam da Hebdige'in altkültür tanımına örnek bir kitle olarak düşünüldüğünde filmde kendilerine "yeterince" yer verilmemesi, Müslüm Gürses'in yeni imajıyla ters düşmemesi için olabilir. Öte yandan Gürses'in apolitikliği filmde acılarıyla olgunlaşan, maddi dünyayla bağları zayıf, affedici bir derviş personasında sunulurken (Karaçelik, 2020, s. 84); Muhterem Nur'la olan gelgitli ilişkisi muhafazakâr kodlarla çizilir.⁸⁹ İkiliğin ilişkisindeki iniş çıkışlar, anlaşmazlıklar, sürtüşmeler ve hatta Müslüm Gürses'in Muhterem Nur'a uyguladığı

⁸⁹ Gürses, 1972 yılında da bir evlilik yapmış olmasına rağmen filmde bundan hiçbir şekilde söz edilmez.

fiziksel şiddet ikilinin arasındaki aşk ve sevgi ilişkisi içinde anlamlandırılır. Onları ayırmaz, birleştirir.

Asıl adı Belgin Sarılmışer olan şarkıcı Bergen'in hayatı, 1980'lerin sonuna doğru şöhrete kavuşarak popüler kültüre dâhil olması ve 1989'da öldürülmesiyle şimdilerde simge bir isim haline dönüşmesi, arabeskin merkezileşmesinin görünen yüzlerinden biri olan Müslüm Gürses izleğinden ayrı bir yerde konumlanır. Her ikisinin de hem arabesk hem popüler kültür bağlamında ortak olan özelliği kendilerine has üslup ve usulle icra ettikleri şarkıları kendi janralarında başarıyla temsil etmelerinin yanı sıra halkla bütünleşen tavırları ve arabesk icracısı olmanın ötesinde duruşlarıyla arabesk kültürün temsilcileri olmalarıdır. Diğer yandan Müslüm Gürses yaşarken efsaneleştirilen, “baba” sıfatıyla onurlandırılan biri olurken, Bergen yaşarken öldürülen, öldürüldükten sonra mitleştirilen ve “Acıların Kadını” sıfatıyla yüceltmekten çok “acınan” bir kadın olarak kalmıştır. Bu anlamda arabeskin merkezileşmesi, belki periferide kalan Bergen hikâyesinin merkeze taşınmasına katkı sağlamış olabilir ama asıl altı çizilmesi gereken bir madunluk durumudur.

Antonio Gramsci, hegemonya kavramını oluştururken madun (*subaltern*) sözcüğünü iktidar tarafından dışarıda bırakılan, İtalya'nın güneyinde yaşayan yoksul köylüleri tanımlamak için kullanır (1971, s. 152). Gramsci'ye göre yönetici sınıfın göz ardı ettiği kesimler kültürel bağlamda ideolojik ve politik yeniden anlamlandırma pratikleri içinde karşı-hegemonyayı meydana getirebilirler ki bu madunun direnmesiyle mümkün olabilir (1971, s. 152-154). Gayatri Chakravorty Spivak, 1988 yılında kaleme aldığı “Can the Subaltern Speak” adlı makalesinde, madunu hegemonik güçlerin dışında kalan, en yoksul ve uçta yaşayanlar olarak tanımlarken; madun için esas sorunun seslerini duyurabilecekleri, talep ve isteklerini ifade edebilecekleri bir mecranın yoksunluğu olduğunu söyler; Spivak, madunun kendi adına, kendi sesiyle konuşabiliyor olma

ihimalinin onu madunluktan çıkarıp çıkaramayacağını sorar (2009, s. 53). Spivak'ın madun tanımında kadınlar önemli bir yer tutar. Ona göre hem toplumsal cinsiyetin ideolojik inşasında, hem sömürgeci tarih yazımının nesnesi olarak hem de ayaklanmanın öznesi olarak hâkim olan, eril tahakkümdür. Tarihi olmayan ve konuşamayan olarak kadın, madunluk retoriğinde en karanlıkta kalandır (2009, s. 93-96). Spivak'a göre madunluk, sosyal mobilite ile sınıf atlama şansı olmayanlardır ve bundan payını en çok kadınlar alır (Kırel, 2010, s. 350). Madun olanın iki ihtimali vardır: ya mobilite olanaklarının kendisine kapalı olmasını normalleştirecektir ya da madunluk cehenneminden çıkmak isteyecektir (Kırel, 2010, s. 353). Bu durumda Spivak'a göre madun konuşabilir mi? Hayır, madun konuşamaz (Kırel, 2010, s. 366). Öte yandan kültürün bir mücadele alanı olduğu; baskın olanla çekinik olanın var olabilmek, görünmek ve/veya etkili olmak için sürekli bir çekişme içinde olduğu düşünülürse Spivak'a göre “konuşamayan” madun için bile bir direnme imkân ve ihtimalini sunabilir mi?

Feryal Saygılıgil, Bergen'in yaşamının erkek egemen sistemde tutku-cinsellik-şöhret-şiddet ilişkisi üzerinden kurulduğunu belirtir (2021, s. 124). Bergen'in yaşadığı trajik kezzap olayından sonra gazete manşetlerinde yer alması, akabinde iki yılı süren tedavi süreci ve sonrasında Bergen'in sahnelere dönme cesareti onun hikâyesinin böyle bir çerçeve içinde çizilmesine neden olmuş olabilir. Öte yandan kezzap olayından önce sahne aldığı yerel mekânlarda ve çevrede sesiyle olduğu kadar güzelliğiyle de dikkat çeken Bergen'in bu vahşetten sonra güzelliğinin ne kadar zarar gördüğü de merak konusu olur. Saygılıgil, Bergen'in yaşadığı trajedinin ardından ünlü bir kadın arabesk şarkıcısı olarak kamusal alanda yer almasını onun güçlü bir kadın olmasına bağlar (2021, s. 124). Buradaki kamusal alan vurgusu önemlidir çünkü kamusal alan toplumsal ilişkilerin, değerlerin ve mücadelenin alanıdır (Öztürk, 2000, s. 62). Bergen'in yaşadığı vahşetten sonra sinmeyip, kendini kamusal alanda görünür kılması, sesini hem bir

şarkıcı hem de bir kadın olarak her türlü mecrada duyurması onu özgün ve biricik kılan bir olgudur. Diğer yandan aşk ve cinselliğin kadına karşı şiddeti meşrulaştırdığı, patriarkal sistemin şiddetle olduğu kadar aşk, sevgi ve rıza ile de üretildiği akılda tutulursa kadınların rızasını üretme aracı olarak aşk masum olmaktan çok politik bir hal alır (Saygılıgil, 2021, s. 125). Bu bağlamda düşünüldüğünde Bergen'in eski eşi tarafından şiddetle örülü yaşamı toplumda ve popüler kültürde bir seyirlik halini alır. Burada meseleyi belki iki kutuplu ele almak gerekmektedir. Öncelikle 1980'ler Türkiye'sinde kadın meselesi yeni yeni tartışılmaya başlanmış, bireysel ve toplumsal farkındalık zemini bugünden bakıldığında henüz oluşmamıştır. O günlerin geleneksel refleksiyle “karı-koca arasına girilmez” söyleminin Bergen ve eski eşi için de geçerli olduğu varsayılabilir ama psikolojik-sözel-fiziksel şiddet sarmalında önce kezzap ardından bıçaklanma ve son olarak kurşunlanma olaylarının meydana gelmesinde o dönem onun yanında olanlar neden bir aksiyon almaz? Bu sorunun cevabı yoktur. Çalıştığı patronlar, annesi, menajeri, gazetelere manşet olmasıyla haberlerini okuyan savcılar, avukatlar, kolluk kuvvetleri neden Bergen'i korumak istemezler? Bilinmez. Bu açıdan düşünüldüğünde Saygılıgil, Bergen'in yaşadıklarını Marquez'in ünlü *Kırmızı Pazartesi* romanına benzetir: İşleneceği herkes tarafından bilinen fakat kimsenin engel olmak için hiçbir şey yapmadığı cinayetin anlatıldığı romana (2021, s. 139). Meselenin diğer ucunda ise Bergen'in demeçleri yer alır. Yavuz Hasan Tok, Bergen'i anlattığı *Acıların Kadını Bergen'de* (2014) Bergen'in katili ile olan ilişkisini “marazlı, öfkeli, tutkulu ve şiddetli bir aşk” olarak tanımlarken Bergen'in katili ile olan bağını bir türlü koparamadığını ifade eder.⁹⁰ Nitekim 1987 Ekim ayında kezzap olayının azmettiricisi olan eski eşin hapisten çıkmasıyla Bergen'le yeniden bir araya gelmesi, Bergen'in Mersin'de bir ev alarak, orada birlikte yaşamaya başlamaları ve hatta Bergen'in eski

⁹⁰ Dijital platformlardan biri olan Exxen'de yönetmenliğini Murat Hacıoğlu'nun üstlendiği, arabesk kadın şarkıcıların trajik yaşamlarını konu alan bir belgesel yayınlanır: *Arabeskin Aşk Kadınları* (2021). Bu belgeselin üçüncü bölümü Bergen'i konu alır. Buradaki anlatıcılardan biri olan Yavuz Hasan Tok, Bergen ve katilinin ilişkisini değerlendirirken “ taraflardan birinin vazgeçtiği sırada diğerinin vazgeçmemesi” şeklinde tanımlar.

eşine işletmesi için kahvehane açması, basında “İşte Sevgi, İşte Aşk, İşte Mutluluk” başlığıyla yer alır (aktaran, Saygılıgil, 2021, s. 136). Gerçek ise basında çıkan haberlerden daha farklı olup Bergen’in yakın çevresine “Ölmeden bu adamdan kurtulamayacağım ya da onun ölmesini bekleyeceğim” dediği bilinmektedir ve sonuçta 20 Nisan 1988’de resmen boşanırlar (Saygılıgil, 2021, s. 136). Nurdan Gürbilek, trajedinin tanımını “kaçınılmaz kadere karşı başkaldıran kahramanın bu seçimi yüzünden çektiği acı” diye yaparken patetik olanı ise “daha baştan kaderin sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim, düşmüş ve ezilmiş olanın haksız yere çektiği, çaresizce kabullendiği acı” şeklinde ifade eder (2008, s. 51). Bergen’in yaşam öyküsü kaçınılmaz kadere başkaldıran bir kahraman olarak trajik; çaresizce kabulleniş biçimi olarak patetiktir. 16 Ocak 1987 yılında TRT’den Ergun Balcı’ya verdiği kısa röportajda⁹¹ arabeski neden seviyorsunuz sorusuna “Yaşadığım acılar, kişisel problemlerim sebep herhalde, tahminim...” diyerek cevap verir. Bergen için arabesk icra ettiği müziğin çok ötesinde duygularının dışa vurumu, söyleyemediklerinin müziği, hayatın tanımı gibidir. Arabeskin “imparator”, “baba”, “kral” lakaplarından geçilmeyen eril dünyasında o, “acıların kadını” olarak hem mağdur hem madun hem de yıldız olarak hayatta kalabildiği sürece sesini duyurmaya çalışmıştır. Ne yazık ki şiddet gören kadınları, şiddeti hak ediyormuş gibi gösteren eril dil, bakış ve tahakkümün hala meşru kılındığı bu ülkede, Bergen ve daha nice yaşamları elinden alınan kadınların hikâyelerine sahip çıkmak, unutmamak ve affetmemek gerekmektedir (Saygılıgil, 2021, s. 139). Bu durumda gerçek hayat filmlerle örtüşür mü? Tarihsel hakikat, biyografik hakikatle aynı mıdır?

Bergen filmi Bergen’in hayatını çocukluktan öldürüldüğü 29 yaşına kadar olan süre içinde onun hayatındaki önemli *moment*’lere vurgu yaparak anlatır. Bu *moment*’lerin örüldüğü temel motifler, travma, şiddet ve müziğe duyulan aşktır. Bergen’in özel hayatı,

⁹¹ https://www.youtube.com/watch?v=q_MwKAvx1yU

katili ile olan ilişkisi gerçek hayattaki gelgitli halinden, trajik ve patetik konumundan seyreltilerek bir takım tarihsel gerçekler, filmsel anlatının içinde değiştirilerek seyirciye verilir. Örneğin eski eş hapisteyken Bergen'in onu düzenli ziyaret ettiği, maddi manevi destekte bulunduğu bilinmektedir. Filmde bu, Bergen'in makûs olaydan sonra eski eşle yüzleşmesi ve ona meydan okumasıyla verilir.



Görsel 31: Bergen'in hapishane ziyareti

Filmde dikkat çeken bir diğer ayrıntı, kadın dostluğunun, dayanışmasının altını çizmesidir. Gerçek hayatta sadece anne desteğiyle yaşadığı güçlüklerin üstesinden gelmeye çalışan Bergen'in, filmdeki biyografik inşasında Adana'daki çalıştığı pavyondan dansöz Nadire (Nergis Öztürk) ile olan dostluğu anlatı içinde baskındır. Nadire, kimi zaman Bergen'e akıl hocalığı yapar, kimi zaman onu dinler, şiddet gördüğünde evini açar, Bergen'e kıyılan nikâhın sahte olduğunu ilk o öğrenir ve Bergen'e söyler, Bergen'le olan bağını hiç koparmaz. Bergen'in yaşadıklarına dair annesinden, müzikten ve hayranlarından aldığı desteğe ek olarak filmde Nadire üzerinden temsil edilen kadın dayanışması önemlidir.



Görsel 32: Sahte evliliğin ardından Nergis'in Belgin'i ziyareti

Film, Bergen'in hayatını yaşadığı dönemde popüler kültürde tasvir ediliş şeklinden (tutku-cinsellik-şöhret-şiddet sarmalından) mümkün olduğunca mesafeli bir anlatımla inşa etmeye çalışırken, Bergen'i konuşabilen, sesini yükselten, şarkılarıyla kendini ifade etmeye çalışan bir özne olarak inşa etmeye gayret sarfeder. Her ne kadar hikâyenin sonu Bergen'in makûs talihiyle sonlansa da filmin sonunun Türkiye'de her gün işlenen kadın cinayetlerine vurgu yapmasıyla, Bergen'le birlikte nice hayatı elinden alınmış yüzlerce kadını hatırlatmasıyla film, maduna ses olabilmeyi de arzular. Bu bağlamda filmin sonunda akan jeneriğin içinde Bergen ile birlikte yüzlerce öldürülen kadının adının da yer alması 20 Mart 2021'de yayımlanan Cumhurbaşkanlığı Kararnamesiyle bir gece ansızın ve sebepsiz çıkılan İstanbul Sözleşmesi kararına duyulan öfkeli tepkiyi de bir anlamda dile getirir.



Görsel 33: *Bergen* kapanış jenerik

Müslüm ve *Bergen* filmleri popüler kültür içinde nerede ve nasıl konumlandırılmıştır sorusuna geçmeden önce *Müslüm* filminde inşa edilen biyografik öznenin erkek, *Bergen* filminde ise inşa edilen öznenin kadın olmasından meselenin toplumsal cinsiyetin hiyerarşik karşıtlıklar bağlamında kurulduğunu hatırlamak da anlamlı olacaktır. S. R. Öztürk, ikili karşıtlıklar bağlamında kadınların “aşağı” düzlemde, “sol” konumda, “alçak” nitelikte, “doğa”ya dair olanla ve “güçsüzlükle” anlamlandırıldığını söylerken erkeklerin, “yukarı” düzlemde, “sağ” konumda, “yüksek” nitelikte, “kültürel” olanla ve güçle eşleştirildiğini belirtir (2000, s. 98). Bu bağlamda düşünüldüğünde *Bergen*, pavyonlarda şarkı söylediği için ailesi tarafından dışlanır, hor görülür. Eski eşi, eline geçen her fırsatta onu aşağılamaktan geri durmadığı gibi, alenen hakaret de eder.

Öte yandan filmde, *Bergen* birkaç sahne hariç hiç yalnız, kaderiyle baş başa ve çaresiz gösterilmez. Aksine en “dipte” ve “karanlık” hissettiği zamanlarda (şiddet gördüğü anlar) bile özel alandan (evinden, kulisten) çıkar ve kamusal alana (sahne, halk konseri, sokak, hamam) dâhil olur. Öte yandan *Müslüm*, “aşağı” düzlemde konumlandırılan bir erkeğin trajik özel hayatıyla harmanlanan “yükseliş” hikâyesini anlatır. Anlatı

ilerledikçe Müslüm çok para kazanan ama mutsuz bir erkek olarak temsil edilir, *Bergen*'de para unsuru *Müslüm* filmindeki gibi görünür değildir çünkü arabeskin eril dünyasında kadın şarkıcılar hiçbir zaman erkek şarkıcılar kadar “çok” kazanamazlar. Aksine erkek tahakkümünden bir şekilde çıkmamaları arzu edildiği için senede bağlanırlar ki *Bergen* filminde de bu ayrıntıya yer verilmiştir. Müslüm yıllar içinde toplum tarafından sahiplenilir, korunup kollanıp “baba” mertebesine getirilirken Bergen, yaşadığı mağduriyetlerden sonra toplum tarafından tanınır ve şöhret olur. Kendisine atfedilen “Acıların Kadını” ünvanı onu yücelten bir unvan değildir. Aksine yaşadığı acı tecrübeleri devamlı ona hatırlatan bir vesika gibidir.

Tüm bu verilerin ışında *Müslüm* filminin popüler kültür içinde Müslüm Gürses'i mitleştiren, biyografik bir özne olarak onun inşasını, Müslüm efsanesiyle uyumlu, bu efsaneye gölge düşürebilecek bir takım tarihsel gerçeklerin görmezden gelindiği bir evren yaratılarak yapıldığı tespit edilmiştir. *Bergen* filminde de bir takım tarihsel gerçeklerin göz ardı edildiği görülür. İlginç olan, göz ardı edilen gerçekler, *Müslüm* filminde inşa edilmeye çalışılan mitselliği gölgelememesi üzerine kurulurken *Bergen* filminde anlatının dışında tutulan gerçekler sayesinde film, toplumsal cinsiyet, eril şiddet ve madunun sesi olabilmesi açılarından muhalif bir Bergen temsili ortaya koyar. Bu anlamda *Müslüm* filmi hâkim ideoloji içinde rızayı üreten, popüler kültürün tüketim tarafına daha yakın, muhafazakâr kodlar içinde yapılanan bir film olurken *Bergen* madunun sesini dile getirmesi bağlamından mücadeleyi dile getirir, “acıya kayıtsız kalmadan ama onu aptalca da elevermeden” anlatma cesaretini barındırır.

4.2 *Müslüm* ve *Bergen* Filmlerinde Anlatısal Özellikler

Müzisyen/şarkıcı biyografik filmleri içinde şimdiye kadar Türkiye’de yapılan gişe başarısı en yüksek iki film olma özelliği taşıyan *Müslüm* ve *Bergen* filmlerinin anlatısal olarak birbirine benzeyen pek çok ortak motif taşıdığı belirlenmiştir. Bu motifler

(*trope* 'lar) bireysel travmalar, eril şiddet ve arabesk olarak ifade edilebilir. Bu bölümde, belirlenen motiflerin, müzisyen biyografik film türünün uylaşımlarıyla birlikte filmse anlatıda nasıl ele alındığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Öncelikle her iki film de, ele aldıkları biyografik öznelere yaşamını, çocukluktan ölümüne kadar olan süreç içerisinde verirken bu noktada biyografik film anlatılarında sıklıkla başvurulan bir yöntemi kullanırlar: Hayat öyküsünü evrelere bölmek (Custen, 1992, s. 150). Filmlerde hikâyenin dramatik kuruluşu, çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemlerine ayrılarak yapılırken bu dönemleştirilmeler tarihsel ve mekânsal bir takım yönlendirmeleri de içlerine katarak, seyirci açısından anlatının takibini kolaylaştır. *Müslüm* filmi “Bu film Müslüm Gürses’in gerçek hikâyesidir” yazısıyla açılır. Biyografik filmlerde sıklıkla rastlanan bu prolog seyirciyi, birazdan tanıklık edeceği hikâyenin gerçekliğine ikna etme çabası taşıdığı gibi Custen’in ifade ettiği üzere olgusalılık gösterenidir. Film, “Tarsus/1978” ara yazısının gösterilmesiyle başlar. Burada genç türkücü Müslüm, Şael Pavyon’da uzun hava okur. Ardından tüm hayatını ruhen, zihnen ve fiziken etkileyen dramatik araba kazası sahnesi yer alır. Hakan Kürkçüoğlu açılıştaki bu iki sahnedeki görsel ve kurgusal yapının (hızlanan/yavaşlanan görüntü, alttan çekimler ve ses efektleri) Hollywood tarzı bir estetik anlayışını sezdirenen nitelikte olduğunu belirtir (2021, s. 97). Yazara göre anlatımdaki bu tercih, yerel ve geleneksel Türk sinemasını güçlü bir görselliğe ve tekniğe sahip Hollywood sinemasıyla kaynaştırma arzusu da barındırır. Bu sahneden sonra ekranda “Urfa/1959” yazısı görülür ve şarkıcının küçük bir çocuk olduğu zamanlara dönülür. Birkaç sahne ile çocukluğuna, sosyo-ekonomik olarak nasıl şartlara sahip olduğuna dair detaylar verildikten sonra Müslüm’ün ergenlik yıllarına, Adana zamanlarına, Halkevi ve oradaki hocası Limoncu Ali’yle yollarının kesişmesine, müzikal anlamda kendini yetiştirmesine tanıklık edilir. Nergis Gündel filmin içindeki bu anlatısal sürecin filmin tamamı düşünüldüğünde yaklaşık üçte birlik kısmına denk geldiğini söyler (2023, s. 237). Öte

yandan filmin bu kısmı Müslüm Gürses'in gerçek hayattaki imgesinin filmsel bağlamda kurulması açısından önemlidir. Halkevinde Bektaşî kültürüyle tanışan Müslüm, Kaygusuz Abdal'ı, Yunus Emre'yi, Âşık Veysel'i tanıma fırsatı bulur. Onların deyişlerini, türkülerini ve felsefesini bir şekilde kendi büyüme hikâyesinin içine katmaya çalışır. Örneğin filmin anlatısı içinde Yunus Emre'nin *Divan* adlı eseri Müslüm'ün yanı başında, bir hayat kılavuzu gibi yer alır. Bu ayrıntı, biyografik hakikatın kurulmasına katkı sağlayan bir detay olarak değerlendirilebilir.



Görsel 34: Müslüm, Genç Müslüm Adana Halkevi'nde

Hikâyenin bir yanıyla doğrusal zamanda ilerlerken bir yanıyla ileri gidiş-geri geliş'lerle yapılandırılması anlatının akıcılığına katkı sağlamıştır. “Adana/1975” ibaresiyle Müslüm artık yetişkin bir erkek olarak perdede yerini alır. Filmin bundan sonraki akışı Müslüm'ün pavyon şarkıcılığından şöhretli bir yıldız olmasına (Müslüm Akbaş'tan Müslüm Gürses olmaya) uzanan yolculuğuna odaklanırken bu süreçte hayatında meydana gelen önemli olaylar; keşfedilmesi, ünlenmesi, ardı ardına yapılan plaklar, filmler, konserler, bağımlılıklarının artması ve Muhterem Nur'la tanışması şeklinde sıralanabilir. Anlatı, bu aksta doğrusal ilerlerken Müslüm Gürses'in hayatındaki iki travmatik olay, film içinde çeşitli sekanslar bağlamında, geri dönüşlerle seyirciye birkaç

kez sunulur. Bunlar, annesinin ve küçük kız kardeşinin babası tarafından öldürülmesi ve geçirdiği trafik kazasıdır. 1967 yılında Altın Mikrafon Şarkı Yarışmasında birinci olmasının hemen akabinde babasının cinnet geçirip annesi ve kardeşini öldürdüğü gece, Müslüm'ün hayatındaki en önemli dönüm noktalarından biri olarak filmin anlatısı içinde yer alır. Yeşim Şener, bu sahnenin aile içi şiddeti çarpıcı bir şekilde göstermesinin yanı sıra Müslüm'ün başta alkol bağımlılığı olmak üzere, şiddete eğilimli karakterinin de çıkış noktası olduğunu söyler (2021, s. 434). Tüm film boyunca bu olay, Müslüm'ün psikolojik iniş çıkışlarına referans olarak gösterilir. Annesi, anne imgesiyle birlikte kurduğu aile kavramı hayatı boyunca cebinde taşıdığı eski bir siyah beyaz fotoğafı sınırlı kalır.



Görsel 35: Müslüm, ilk ve tek aile fotoğrafı çekimi

Anlatının dramatik yapısını kuran ikinci travmatik olay ise geçirdiği trafik kazasıdır. Öldü sanılarak morga konulan ve yaşama son anda geri döndürülen Müslüm için bu kaza hayatında kalıcı hasarlar bırakır. Başına yerleştirilen plak, onun yaşamı boyunca çok şiddetli baş ağrıları çekmesine neden olur. Bunun sonucu olarak zaten yaşadığı acı deneyimler ve sürekli içinde bulunduğu gece hayatının da etkisiyle başta alkol olmak üzere bir takım bağımlılıkları kronikleşir. Buna ek olarak kaza sonrası yaşadığı işitme ve ses sorunları onu bir süreliğine de olsa hayattan koparır ve içkiye daha da yakınlaştırır. Öte yandan girdiği bu buhrandan ergenlikte edindiği Bektaşî inancı ve

müzikle çıkar. Filmin anlatısı içinde birçok kez görsel ve işitsel olarak kâbuslar şeklinde tekrarlanan bu iki travmatik olay (babasının annesini öldürmesi ve geçirdiği trafik kazası) filmde Müslüm Gürses'i Müslüm Gürses yapan, bir başka ifadeyle, müzikal yeteneğinin yanı sıra, duygusal, hassas, kendine has bir şarkı söyleme üslubuna sahip olmasıyla da ilişkilendirilir. Bu anlamda biyografik hakikatın kurulmasında bu iki olayın önemli unsurlar olduğu görülmektedir. Öte yandan onun bağımlılıklarını, şiddete eğilimini meşrulaştırmak için de bu iki travmatik olay bir tür araçsal bir anlatım unsuru olarak kullanılmıştır. Şöyle ki şarkıcının film içinde olumsuz tutum ve davranışlarının öncesi ya da sonrasında bu olaylarla ilgili, sisli görüntüler, kâbuslar, fragmanlar hem dramatik etkiyi attırmak için kullanılırken hem de Müslüm'ün tasvip edilmeyen davranışlarıyla bu olaylar arasında bir nedensellik bağı kurulması hedeflenmiştir. Meşrulaştırma da burada başlar.

Bergen filmi, bambaşka bir hayat hikâyesi olmakla birlikte *Müslüm* filmiyle anlatısal bağlamda benzer *trope*'lara sahiptir. *Bergen* filminde de anlatı dönemselleştirilerek anlatılır. Filmin açılış sahnesinde ününün doruğunda, beyazlar içinde, kulisinden sahneye çıkmak için hazırlanan Bergen görünür. Kulisten sahneye doğru yürüdükçe, karanlıktan aydınlığa doğru kanatlanmış beyaz bir melek gibi kadrajın içinde yer alan Bergen'in böyle bir tasvirle filmin açılış sahnesi içinde yer alması elbette tesadüf

değildir.



Görsel 36: *Bergen*

Bu çerçeveleme seyirciye hikâyenin nereden ve nasıl kurulduğuna dair bir ipucu verir. Birazdan seyredilecek olan hikâyenin ana karakteri Bergen'dir ve seyirci sahnede genelde beyazlar içinde seyrettiği Bergen'in arka planında, karanlıkta kalan hikâyesini izleyecektir.

Bu sahnenin ardından ekranda “Mersin/ 1965” ara yazısı belirir. Fonda “bak bir varmış bir yokmuş eski günlerde tatlı bir kız yaşarmış Boğaziçi'nde” şarkısı küçük bir kız çocuğunun seslendirilmesiyle duyulur. Fonda duyulan şarkı bir masalın başlangıcına gidiliyormuş hissi verir. Babasının mandolin hediye ettiği küçük kız (Belgin)⁹² sevincini arkadaşlarıyla sokakta paylaşırken, aynı anda evlerinden anne ve babasının tartışma seslerini duyar. Bu sahnenin ardından annesiyle evi terk eden Belgin'in istemeyerek de olsa yuvasından, memleketinden ayrılışına tanıklık edilir. Bunu takip eden birkaç sahne içinde Belgin'in Ankara'da annesiyle bir gecekondu mütevazı yaşantısı, aldığı solfej

⁹² Popüler kültürde Bergen diye tanınan şarkıcının asıl ismi Belgin Sarılmışer'dir. Şarkıcının çocukluk ve gençlik döneminde kullandığı isin Belgin, sahneye çıkmaya başladıktan sonra ise kullandığı isim Bergen olmuştur. Filmin anlatısında da bu ayrım göz önünde tutulmuştur.

ve piyona dersleri, alışkanlığı ve konservatuara birinci olarak girmesi anlatının yaklaşık ilk altı dakikası içinde verilir. Hızlı ve döngüsel kamera hareketleri zamanın hızla aktığını seyirciye imlerken ilk altı dakika içinde çocuk ve genç kız Belgin'nin ardından filmin başrol oyuncusu anlatıya doğrudan dâhil olur. *Müslüm*'ün aksine *Bergen*'de anlatı ilk açılış sahnesi haricinde doğrusal ilerler. İleri-geri gidişlere rastlanmaz. Öte yandan hayat hikâyesinin evrelere ayrılarak anlatılması prensibi *Bergen* filminde de çocukluk, ilk gençlik, konservatuar günleri, Feyman'da ilk sahneye çıkış, ilk flört, Adana'da pavyon zamanları, ilk aşk, müzikten ve hayattan kopuş, babanın ölümü, evlilik, kezzap olayı, tedavi süreci, şöhret, halk konserleri ve öldürölmesi şeklinde bir dönemselleştirmedir. Burada dikkat çekici olan husus Müslüm Gürses'in 1959-2006, Bergen'in ise 1965-1989 yılları arasında yaşamış olmasıdır. Bir başka ifadeyle Müslüm Gürses'in doğal akışında bir hayatı olması sebebiyle filmsel anlatıda dönemselleştirme, yaşamın evreleri şeklindeyken, *Bergen*'in cinayete kurban gitmesinden ötürü kısa yaşamının dönemselleştirilmesi yaşadığı olaylar üzerinden olmuştur.

Bergen filminde anlatının merkezine yerleştirilen en önemli bireysel travma baba yoksunluğudur. Küçük Belgin için babasından ayrı büyümüş olmanın yegâne sebebi annesidir. Bu yüzden hiçbir karşılık alamasa da babasına mektup yazmayı, annesinden gizleyerek devam ettirir. Ne zaman ki o mektuplara babasının bilinçli bir şekilde kayıtsız kaldığını öğrenir o zaman ondan kalan tek hatırayı, mandolini parçalar. Başlarda kendinden yaşça büyük bir adama duyduğu hayranlık ve aşkta da yine bu yoksunluğun izlerini taşır. Filmde, Bergen'in babası ile olan sorunlu ilişkisine dair sahneler genelde Bergen'in hayatıyla ilgili aldığı dramatik kararların öncesi ya da sonrasında yer alır. Böylece seyirciye bir nedensellik kurması için hem düşünsel hem de görsel bir ortam yaratılmak istenir. Ferdi Candan, filmde babanın hediye olarak aldığı mandolinin, mandolinle birlikte gelişen müzikal yeteneğin ve Bergen'in babasını

hastanede ziyaret ettiği sırada babasından gizlice aldığı tespihin Bergen'in babaya karşı duyduğu arzu ve özlemin somut gösterenleri olduğuunu söyler (2022, s. 78). Bu anlamda her iki filmde de ana karakterlerin baba ile yaşıadığı çatışma travma motifi içinde ortak bir desen gibi görünmektedir.

Jeff Hearn, şiddet sözcüğünün kesin bir tanımının olmadığını ifade ederken, fiziksel ya da alternatif bir güç kullanarak ve zarar verme odaklı, şiddete maruz kalan için saldırı olarak tanımlanan; yasal kurumlar tarafından da meşruluğu kabul edilen olayların tümü şeklinde bir tanımın kapsayıcı olabileceğini söyler (aktaran, Yüksel, 2023, s. 244). Söz konusu erkeklik ve şiddet olduğunda ise özel ve kamusal alanda yapılanan, yapısal ve söylemsel boyutları olan hem kişiler arası hem kurumlar arası ilişkileri belirleyebilme potansiyeline sahip bir durum söz konusu olmakla birlikte; şiddet, erkeklerin hemcinslerine, kadınlara, çocuklara, hayvanlara ve kendilerine göstermek suretiyle ortaya çıkabilecek olgusal bir durumdur (aktaran, Yüksel, 2023, s. 244). Yüksel, erkeklik ve şiddet ilişkisini, erkekliğin inşasında kullanılan bir performans dâhilinde ele alırken erkeğin hegemonyasını sürdürebilmek sıklıkla başvurduğu bir yöntem olduğunu belirtir (2023, s. 246). Bu bağlamda *Müslüm* filminde erkek şiddetinin her türlüşü görülür. Müslüm'ün kardeşı Konya'daki yatılı okuldan ağabeyini ziyarete Adana'ya geldiği günün gecesinde bileklerini kesmeye kalkar. Müslüm, Muhterem Nur'a fiziksel şiddet uygular. Müslüm'ün babasının annesine defalarca uyguladığı sözel ve fiziksel şiddet en sonunda cinayetle sonuçlanır. Baba aynı zamanda beşikteki küçük kızına da şiddet uygulayarak onun ölümüne sebep olur. Müslümcüler'den biri Gülhane Parkı Konseri esnasında kontrolsüz bir duygu durum bozukluğu sonucu Müslüm Gürses'i bıçaklar. Kısaca eril şiddetin her türlüşünü *Müslüm* filminde seyretmek mümkündür. *Bergen*'deki eril şiddetinin öznesi eski eş, Bergen ve annesine sözel ve fiziksel şiddet gösterirken, Bergen'e önce bir tokat atarak başladığı eylemleri gitgide ağırlaşarak en son noktada cinayetle sonuçlanır. Keza katil, Bergen'in annesini de önce hakaret edip

tehdit eder, tartaklar sonra gözdağı vermek için evini yaktırır ve en sonunda onu silahla yaralar.

Müslüm filminde cinayetle sonuçlanan eril şiddet *Bergen*'de de değişmez. Müslüm tanırken Bergen kurban olur. Şiddet dolu bir aile ortamında, babadan sürekli hakaret işiterek, dayak yiyerek büyüyen Müslüm, bir gün, babasının annesi ve kızkardeşini öldürmesine de tanıklık eder. Yetişkin biri olduğunda ise kendisi de şiddet uygulayan bir erkeğe “ister istemez” dönüşür. Bergen, ne yazık ki bir zamanlar sevdiği adamın şiddetine kurban gider. Öte yandan Müslüm gibi şiddeti içselleştirmez, aksine şiddete sonuna kadar direnir. Önceleri aşk diye tanımladığı fakat sonrasında giderek kâbusu haline gelen ilişkisi, bu ilişkinin giderek tüm hayatına kanserli bir hücre gibi yayılması, onu bir birey, kadın ve sanatçı olarak sakatlaması ve nihayetinde ölümüne sebep olması filmsel anlatı içinde Bergen'i güçsüz bir kadın gibi göstermez. Şiddete dair sahnelemeler de bu tespiti doğrular niteliktedir. *Müslüm* filminde şiddet yer yer aşırı görünürken, *Bergen* filminde şiddet *Müslüm* filmiyle kıyaslandığında açıkça görünür değildir. Gözde İslamoğlu ve Emel Ateşçi, Bergen'in vurulma anı dâhil tüm şiddet gördüğü sahnelerde bizzat Bergen'in görülmediğini, ekranın karardığını, şiddet anlarının buzlu camın ardından verildiğini, seyirciye o anların sadece dehşet ve korkusunun hissettirilmeye çalışıldığını söylerler (2023, s. 623). Filmde, katilin ilk

tokatı dışında hiçbir şiddet sahnesi açık bir şekilde seyirci ile paylaşılmaz.



Görsel 37: *Bergen*, ilk tokat sahnesi

Arabesk her iki filmin anlatısı içinde önemli bir motifi oluşturur çünkü hem Müslüm Gürses'in hem Bergen'in başarılı birer arabesk şarkıcısı olması, bu kültürün hem temsilcileri hem de taşıyıcıları olması, filmsel anlatı bağlamında arabeskin biyografik hakikati kurmada kurucu rol üstlenmesine neden olur. Öte yandan filmlerde arabeskin Müslüm ve Bergen inşasında bireysel bir şekilde temsil edildiği, olgunun toplumsal bağına neredeyse hiç değinilmediği görülmüştür.

İki filmin de anlatıda yoğunlaştığı zamanlar 1980'lerdir. Meral Özbek, 1980 sonrası arabeskin toplumsal anlamının değiştiğine, 1980'lere kadar alt kültüre aitmiş gibi algılanan arabeskin orta sınıfın genişlemesiyle yaygınlaşmaya başladığına dikkat çeker (2000, s. 122). Filmde bu olgu iki şarkıcının da kasetlerinin çok satması, büyük halk konserleri vermeleri şeklinde sezdirilir. Yine Özbek'in işaret ettiği gibi 80'lerle birlikte evcilleşen, kentsel yaşamın gündelik pratiklerinin içine sızan arabesk, kendi içinde de çeşitlenerek (radikal arabesk, oryantal arabesk, devrimci arabesk... vb) kentsel kültürün popüler haline gelir (2000, s. 123-125). Bu tayfta Müslüm Gürses arabeskin marjinal kolunu temsil eder. Dönemin iktidarı tarafından sevilen ve kullanılan arabesk müzik ve bazı arabesk şarkıcıların dışında yer alan Müslüm Gürses, apolitik tavırlarıyla en alt

kesimlerin ve yeni kentli yoksulların sözcülüğünü yapmıştır (Karadaş, 2020, s. 441). Onun şarkıları hayata tutunamamış ve buna bir şekilde isyan edenlerin duygularına tercümanlık eder. Bu durum yıllar içinde “Müslümcüler” diye tanımlanacak bir alt kültürün oluşmasına neden olur (Karadaş, 2020, s. 441). Dolayısıyla Müslüm Gürses gerçeğini “Müslümcüler” fenomeninden ayrı düşünmek olanaksızdır. Film, bu olguya neredeyse hiç değinmez. Şarkıcının, 1989 yılında verdiği ikonik Gülhane Parkı konserinin canlandırılması filmsel anlatı içinde parodi düzeyinde kalmış, Müslümcülük ile Müslüm Gürses’i ayrı konumlandırmıştır. Örneğin filmde hayranlarının Müslüm Gürses’e olan fanatik tavrı, eşi Muhterem Nur’u hem korkutur hem de rahatsız eder. Sanki ilk kez böyle bir gerçekle karşı karşıya kalmış gibi davranır. Dolayısıyla, film boyunca Müslüm Gürses’in yaşadıklarına karşı dervişane, kalender yaklaşımı, karakterinin inşasında kaderciliğine vurgu yapılması, toplumun özellikle belli bir kesimi tarafından çok sevilmesinin nedenlerinin anlatının içine dâhil edilmemesi, Gürses’e olan hayranlığın toplumsal ve sınıfsal koşullarının filmin odağının dışında tutulması filmin kurmaya çalıştığı biyografik hakikatta boşluklar yaratır (Kürkçüoğlu, 2021, s. 99-100).

Müslüm filmindeki apolitik tavır, *Bergen* filminde de mevcuttur. Filmde 1980’lere dair tıpkı *Müslüm* filminde olduğu gibi hiçbir politik, toplumsal, kültürel referansa rastlanmaz. Film, Bergen’in hayatını yaşadığı dönemden soyutlayarak ele alınır. Ne 1970’lerin sonunda Ankara’da postane memuru olarak çalışırken, ne o dönemin kültür sanat hayatı içinde önemli bir yere sahip olan Feyman Jazz Kulüpte şarkı söylerken ne de 80’lerle birlikte arabeskin sembol isimlerinden birine dönüştüğünde yaşadığı topluma, kültüre dair betimleyici ya da bilgilendirici bir ayrıntı sunulur. Derya Bengi, acı sözcüğünün, arabeskle birlikte kazandığı sembolik anlamı, Küçük Emrah ve Bergen’e borçlu olduğunu söyler. Sözlerini Levent Bektaş’ın, bestesini Uğur Bayar’ın yaptığı “Acıların Çocuğu” şarkısının Küçük Emrah için yapıldığını belirtir: “Yıllar yılı dert yolunda/ Ne ilk ne de sonuncuyum/ Kahrediyor hayat beni/ Acıların çocuğuyum”

(Bengi, 2019, s. 14-15). Bengi, şarkının, aynı yıl, Yaşar Kekeva'nın önerisiyle Bergen tarafından “Acıların Kadını” olarak okunup, albüme kaydedildiğini belirtirken Bergen'in zorbalık ve şiddetle geçen yıllarıyla uyumlu bir hal aldığını, onunla özdeşleştiğini yazar (2019, s. 15). Bergen'i popüler kültür içinde mitleştiren bu şarkının aslında onun için yazılmadığı, yaşadığı acılardan ötürü ona adapte edildiği bilgisi filmde yer almaz. Öte yandan müzisyen biyografilerinde müzisyenlerle anılan şarkıların yapılış hikâyelerinin de anlatıya dâhil edilmesi beklenir. Her iki filmde de şarkılar, biyografik hakikatın kurulmasına katkı sağlamaktan ziyade filmsel anlatıya melodramatik hava katmak için kullanılmıştır. Hasan Akbulut, melodramın müzik ve dram sözcüklerinden oluştuğuna dikkat çekerek melodramlarda müziğin anlatımcı bir öge olarak hem işlevsel hem de izleksel olduğunu söyler (2008, s. 74). Yazara göre özellikle yerli melodramlarda şarkılar filmlerde karakterlerin anlatamadıkları duygularına tercüman olan anlatımcı bir işlev özelliğine sahiptirler (2008, s. 112). *Müslüm* filmi ekseninde düşünüldüğünde, annesi ve kardeşinin öldürülmesinin ardından ilk plağını dolduran Müslüm “Felek beni nazlı yardan ayırdı” adlı uzun havayı ağlayarak kaydeder.



Görsel 38: Genç Müslüm ilk plak kaydı

Bu sahne bir yanıyla ilk plak doldurma sahnesi olarak müzisyen biyografik film uylasıını bakımından önemli olmasıyla birlikte aynı zamanda yaşadığı trajediyi müziğıyle anlatma biçimidir. Bu sahne için seçilen şarkı, filmin melodramatik yapısıyla uyumlu, ana karakterin üzüntüsünü dile getiren ve seyirciyi de bu duygudaşığıya ortak eder niteliktedir. *Bergen* filminde de kullanılan şarkılar Bergen'in hayat hikâyesinin filmsel anlatıdaki izdüşümleri gibidir. Feyman Kulüpte ilk sahne alışı flörtü Abdullah'tan ayrılışının hemen ertesine denk gelir ve seslendirdiğı şarkı “Unutma beni, Unutama beni'dir”. Adana'daki pavyonda sahneye çıktığında seslendirdiğı şarkı “Dert Bende Derman Sende” olur. Bu şarkıyı söylerken seyirciler arasında “Uzun” lakaplı eski eş/katili de vardır.



Görsel 39: *Bergen*, Adana'da pavyonda ilk gece

İlerleyen sahnelerde evliliğinin sahte olduğunu anlayıp Ankara'ya döndüğünde yeniden sahnelere, bu sefer arabesk söyleyen kadın bir solist olarak döner. Bu ilk arabesk performansında “Perişan ettin beni/ Yaktın bu genç yaşımda/ Mahşerde olsa bile/ Bil ki iki elim yakanda” adlı şarkıyı söyleyerek yaşadığı hayal kırıklığını ve üzüntüyü hem görsel hem işitsel olarak seyirciyle paylaşılır. Benzer bir şekilde uğradığı kezzap saldırısının ardından geçen iki yıllık uzun ve meşakkatli tedavi süreci sonrası sahnelere tekrar döndüğünde “Seni kalbimden kovdum/ Bir daha giremezsin/ Beddua ettim sana/ Geriye dönemezsin” diyerek hem sevenlerine hem de saldırganına seslenir.

Duyguların, filmsel anlatı içinde şarkılar yoluyla inşa edilmesi sinemamız bağlamında düşünüldüğünde Yeşilçam melodramlarından günümüze sıklıkla rastlanan bir durumdur. Yazarların, *Vesikalı Yârim* (Lütfi Akad, 1968) için söylediği gibi şarkılarla kurulan melodramatik haz, filmin anlatısını dokunaklı kıldığı gibi aynı zamanda yine melodrama has imkânsızlığı, geri dönüşün olanaksızlığını da ortaya koyar (Abisel, Arslan, Behçetoğulları, Karadoğan, Öztürk & Ulusay, 2004, s. 39). *Bergen* filminde de şarkıların melodramatik hazla bağı yadsınamaz.



Görsel 40: *Bergen*, *Bergen*'in ilk arabesk okuma sahnesi

Her iki filmde de anlatılardaki melodramatik bağ sadece şarkıların filmlerin dramatik yapısına uygun işaretler olmasıyla sınırlı değildir. Abisel ve diğer yazarların da belirttiği gibi tesadüflerin, aşırılıkların, yanlış anlaşılmaların, bir takım fiziksel yetersizliklerin varlığı ve bunların anlatı içinde giderilmesi, iyi-kötü zıtlığı, kadınlara ve aşka dair olması melodramın anlatısal temel özellikleri olarak sıralanabilir (2004, s. 38). Hasan Akbulut, Yeşilçam melodramlarında genellikle, acıklı kent yaşamı içinde ezilmiş, umutsuz insanların var olan koşullarla başa çıkmaya çalıştığını, bunu yaparken anlatının merkezine aşk ve evliliği de eklemlediğini söyler (2008, s. 98-103). *Bergen* ve *Müslüm* filmleri özelinde düşünüldüğünde filmlerin biyografik film türü olmasıyla beraber melodram damarının da güçlü olduğu göz ardı edilemez. Her iki film de ele aldıkları trajik, acıklı hayat öyküleriyle, biyografik öznelere varoluş hikâyelerinin merkezine

aşkı yerleştirmesiyle, Müslüm'ün kaza sonrası sol kulağının duyma yetisini, Bergen'in saldırı sonucu sol gözünü kaybetmesi filmlerin melodramatik anlatımına örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan aşk ve evliliğin her iki filmde de ele alınışı ve anlatıdaki konumu melodramın kodlarından farklıdır. *Müslüm* filminde ana karakter Müslüm Gürses'in Muhterem Nur'a duyduğu aşk, Abisel ve diğerlerine göre *Vesikalı Yârim* için söyledikleri gibi melodramı karakterize eden birleşme fantezisinin kökenleriyle uyumlu (2004, s. 40) erken yaşta kaybettiği annesine duyduğu derin sevginin yetişkinlikteki ikame karşılığı, tamamlanma arzusu gibi okunabilirken, Müslüm Gürses'in Muhterem Nur'a zaman zaman uyguladığı fiziksel şiddet, toplum tarafından benimsenen bir çift olmalarını engellemeyen bir evren yaratır. *Bergen* filminde ise aşk marazi ve öldürücüdür. Evlilik, önce sahte sonrasında ise gerçek olmak üzere iki kez yapılan ve ana karakter Bergen'in hayatını tümüyle olumsuz yönde etkileyen bir durum olur.



Görsel 41: Müslüm Gürses Muhterem Nur nikâh sahnesi



Görsel 42: Bergen'in sahte nikâhı

Biyografik film türü bağlamında düşünüldüğünde karakterlerin değişim ve dönüşümü kaçınılmazdır. Müslüm, filmin başında babasından korkan, kaçan, ona karşı gelemeyen bir çocuk ve genç iken, babasının hapse girmesiyle hayata tek başına atılan, ailesinin geçimini sağlayan bir yetişkine dönüşür. Tesadüfen bir gün yolunun Adana Halkevine düşmesi, ona kendini keşfetme şansı tanıdığı gibi hayatı boyunca icra edeceği mesleğinin de kapılarını açar. Hayatındaki tüm olumsuz gelişmeleri tevekkülle karşılayan yapısının yanı sıra bağımlılıklarıyla kendi kendine zarar veren hali onun yaşam deneyimleri ve çatışmalarının da merkezini oluşturur. Bu anlamda filmde yıllar içinde olgunlaşan, değişen ama mütevazılığından vazgeçmeyen bir karakter inşası söz konusudur. *Bergen* filminde ise ana karakterin değişim ve dönüşümü farklıdır. Klasik müzik eğitimi alan, çello çalan, jazz kulübünde şarkı söyleyen Bergen'in nasıl ve neden bir arabesk şarkıcısına dönüştüğü filmde anlatılmaz. Popüler kültürde, trajik hayatı ve bu hayatıyla özdeşleşmiş şarkılarıyla yer edinen “acıların kadını” lakaplı Bergen'in hayatındaki belki de en dramatik seçimlerden biri olan müziğini değiştirme kararı, filmin anlatısı içinde yapılandırılmaz. Bergen'in sezonluk bir iş ve biraz daha fazla para kazanmak için kabul ettiği Adana teklifinin devamında “Uzun”la tanışıp, birlikte olmasının ardından arabesk söylemeye başlaması, filmde müzikal değişimin nedenselliğini kurmaya yetmez. Diğer yandan filmsel anlatı içinde bu değişim

evliliğinin sahte olduğunu anladığı anla ilişkilendirilmeye çalışılır. Pavyondan arkadaşı Nergis’e “kendimi kirlenmiş hissediyorum” demesinin ardından ikisi birlikte hamama giderler. Orada, onun darp edilmiş vücudunu gören hamamcı kadın, onu sabunlarken arabesk bir şarkı söylemeye başlar: “Eller kadir kıymet bilmiyor anne/ Senin kadar kimse sevmiyor anne”. Bu sahnenin ardından Ankara’ya, annesinin yanına dönen Bergen, yeniden şarkı söylemeye başladığında arabesk okumaya başlar. Uğradığı kezzap saldırısı sonrasında ise zihinsel, ruhsal ve fiziksel değişimi filmde daha da belirginleşir. Saldırının izlerini kapamak/gizlemek üzere daha gösterişli kostümleri, daha ağır bir makyajı tercih eder. Bununla birlikte katiline kafa tutan, yer yer ona meydan okuyan, korkmayan, pervasız, ruhen ve zihnen daha güçlü bir Bergen tasviri de o parıltılı, simli dış görünümün yanına eklenir.



Görsel 43: Bergen, kezzap saldırısının ardından ilk sahne

Müslüm filminden farklı olarak *Bergen*’de değişen sadece Bergen değildir. Önceleri aşık olduğu, ona nazik, kibar ve yardımsever davranan katilinin de film içinde değişimine tanıklık edilir. Bu durum aralarındaki ilişkinin özne-özne ilişkisinden çok özne-nesne ilişkisi şeklinde kurulmasına, duygulu ve tutkulu bir aşk ilişkisinden uzak, şiddet üzerinden ilerleyen, şiddeti meşrulaştırmayan bir anlatı kipi haline dönüşür (İslamoğlu & Ateşçi, 2023, s. 623-624). Film boyunca Bergen’in katilinin hiçbir şekilde isminin geçmemesi (bazı yerlerde “uzun”, “don juan” lakabıyla anılması) filmin, kadın katiline karşı takındığı duruş açısından da dikkat çekici ve önemlidir. Bu anlamda,

öznesi kadın olan biyografik filmlerde sıklıkla rastlanan mağdur kadın imgesi *Bergen* filminde ezber bozar niteliktedir. Her ne kadar *Bergen* erkek şiddetine maruz kalmış ve bu yüzden hayatını kaybetmiş bir kadın olsa da filmde *Bergen* güçlü bir biyografik özne olarak inşa edilmiştir. Bu durum, filmin en güçlü yanlarından biridir. Bununla birlikte bu zamana kadar yapılan yerli biyografik filmler içinde *Bergen* ayrı bir yerde durur. Yapılan biyografik filmlerin neredeyse hepsi alanında öncü, topluma siyasi, kültürel, edebi ya da spor alanında katkı sağlamış bireylerin yaşam öyküleri hakkındayken, *Bergen* eril şiddet mağduru ve eski eşi tarafından öldürülmüş bir kadının hayat hikâyesidir.

Her iki anlatıda da biyografik öznelere isimlerini değiştirerek şöhret olmaya adım atarlar. *Müslüm* filminde Müslüm, ilk plağını yapma arefesinde, önüne o dönemin şöhret isimlerinden türetilerek konan isim listesinden (Müslüm Şenses, Müslüm Hoşses, Müslüm Gürses, Müslüm Sesigüzel)⁹³ Müslüm Gürses'i seçer. Bu seçim bir anlamda babanın "lanetli" soyundan, geçmişinden de kurtulma, arınma tercihi olarak da filmsel anlatıda seyirciye sezdirilir. Nitekim kardeşi Ahmet, yatılı okuldan ağabeyinin yanına geldiğinde "Ahmet Gürses olacağım, nefret ediyorum Akbaş'tan" diyerek isyanını dile getirir. *Müslüm* filminde bir isim değişikliği/seçimi hikâyesi daha dikkat çekicidir. Rize turnesi sırasında birbirlerine açıldıklarında Muhterem Nur, o gece kendi adının hikâyesini, Müslüm Gürses'le paylaşır. Aslen Balkan göçmeni olan ve ailesini tanıma şansı hiç bulamamış, teyzesi tarafından büyütülmüş olan Muhterem Nur, hayatın kendisine nazik davranmamasından ötürü kendi ismini bizzat kendi seçtiğini itiraf eder. *Bergen* filminde ise genç Belgin Sarılmışer, Feyman Jazz Kulüpte sahne almaya karar verince, almayı çok istediği ama yoksulluktan alamadığı, onun için müzik aşkını ifade eden çello markasının adını kendine isim olarak seçer ve *Bergen* olur. O da değiştirdiği

⁹³ İma edilen şarkıcılar sırasıyla Adnan Şenses, Sadi Hoşses, Yıldırım Gürses ve Nuri Sesigüzel'dir.

ismiyle birlikte, makûs kaderinden, babasız ve yoksul geçen günlerinden kurtulmayı hayal eder.

4.3. *Müslüm* ve *Bergen* Filmlerinde Biçimsel Özellikler

Filmde biçimsel öğeleri oluşturan iki temel kategori ikonografi ve tondur denebilir. Yıldız oyuncu, dekor, sahneleme ve kostüm ikonografiyle birlikte ele alınırken; ışık, müzik ve sinematografi de filmin tonunu oluşturan unsurlar olarak değerlendirilir.

Biyografik filmlerde oyuncu performansı filmin başarısında kilit rol oynar çünkü başta biyografik özneyi canlandıran oyuncunun oyunculuk gücü olmak üzere filmin oyuncu kadrosu biyografik filmlerin en temel iddası sayılabilecek gerçekmişgibiliğin örülmesinde oldukça önemlidir. Bu açıdan ele alındığında *Müslüm* ve *Bergen* filmlerinde başta biyografik özneleri canlandıran Timuçin Esen ve Farah Zeynep Abdullah'ın başarılı performansları dikkat çekicidir. Buna ek olarak, Muhterem Nur'u canlandıran Zerrin Tekindor ve katili canlandıran Erdal Beşikçioğlu'nun da oyunculukları, biyografik özneleri canlandıran oyuncular kadar başarılı olup, biyografik hakikatin kurulmasına doğrudan katkı sağlamıştır.

Her iki filmde de biyografik özneyi canlandıran oyuncular için “somutlaşmış kimliğe bürünme” oyunculuk tarzının benimsendiği görülür. Vidal'e göre bu tarz oyunculukta oyuncunun saç, makyaj, kostüm, ses, jest ve mimiklerle ortaya koyduğu performans seyircinin kolektif belleğindeki imge ile örtüşür nitelikte olur (2014, s. 12). Bu bağlamda hem *Müslüm* hem *Bergen* filmleri daha sinemalarda gösterime girmeden filmlerin basınla paylaşılan tanıtım afişleri ve fragmanları büyük heyecan yaratmış, gerek Timuçin Esen'in *Müslüm* Gürses'e gerek Farah Zeynep Abdullah'ın *Bergen*'e olan benzerliği günlerce konuşulmuştur.



Görsel 44: F. Zeynep Abdullah'ın Bergen'e benzetilmesi

Makyaj, saç ve kostüm tasarımı sayesinde oluşturulan fiziksel benzerlik, seyirci açısından daha film gösterime girmeden merak oluşturmuş, seyircinin kolektif belleğiyle uyumlu imgelerin yaratılması filmleri daha seyredilmeden güçlü bir yerde konumlandırmıştır. Graeme Turner, film yıldızlarının seyirci için filmi izlemede belirleyici olduğundan söz eder (2001, s. 120). Bu durum, biyografik filmlerde çift anlamlı bir durum yaratır: Filmde canlandırılan yıldız ve o yıldızı filmde canlandıran oyuncu. Jean-Louis Comolli'nin de belirttiği “bedenin fazlası” durumu biyografik filmlerde hem aktör/aktristin kendi bedeni hem de canlandığı tarihi kişiliğin bedeni ile ikililik oluşturur (1978, s. 43-44). Biyografik filmlerde, Türkiye özelinde, *Müslüm* ve *Bergen* filmlerinin çok izlenirliği verisi üzerinden düşünülürse seyirci öncelikle canlandırılan biyografik özneye ilgi göstermektedir. Biyografik özneyi canlandıran oyuncu ikinci sırada gelmektedir. Bir başka ifadeyle seyirci önce kimin canlandığına, sonra kimin tarafından canlandırıldığına bakmaktadır. Richard Dyer'ın *Stars* (1979) adlı kitabındaki temel argümanlardan biri olan yıldız karizması kavramı önemlidir. Pam Cook, Dyer'ın karizma kavramını, yıldızın imgesinde saklı, açıklanamayan bir şey olarak tanımlarken, anlatıdan bağımsız, bazen ona karşı seyircinin dikkatini doğrudan esir alan bir olgu olarak açıklar (2005, s. 93). Yıldız oyuncunun karizması, misal,

oyuncunun anlatı içinde “suçlu” birini canlandırmasını bile seyircinin gözünde haklı çıkarabilecek bir potansiyele sahiptir (Cook, 2005, s. 93-94). Bu açıdan bakıldığında Müslüm Gürses’in popüler kültürde ve kolektif hafızada “Müslüm Baba” olarak tanımlanması ve kabul görmesi, şarkılarını kendine has bir üslupla seslendirmesi, her daim ağırbaşlı tavrı, zaman içinde ona belli bir yıldız karizması kazandırmıştır. Bu karizma öyle güçlüdür ki filmde işlenen bağımlılık ya da şiddet meselesini gölgede bırakarak, anlatının bütününe sirayet eder. Öte yandan Timuçin Esen’in profesyonel bir oyuncu olarak canlandığı biyografik öznenin sesine, mimiklerine ve jestlerine çalışarak karakteri ortaya çıkarılması, filmin gerçekmişgibiliğine katkı sağlar. Bu durum, özellikle biyografik filmlerde canlandırılan biyografik özneye sadece fiziksel benzerliğin yeterli olmadığı, oyunculuk gücünün de öneminin yadsınamayacağını ispatlar niteliktedir.

Bergen filminde Farah Zeynep Abdullah’ın makyaj ve saçla Bergen’e aşırı benzemesi biyografik öznenin canlandırılması, inşası ve seyircinin belleğine doğrudan hitap edebilmesi bakımından oyuncuya avantaj sağlayan, onun performansını daha da ortaya çıkarabilmesine imkân tanıyan bir durum yaratmıştır. F. Zeynep Abdullah’ın filmografisine bakıldığında *Bergen*’den önce başarılı gişe ve dönem filmlerinde oynadığı⁹⁴ görülür. Aktristin yer aldığı yapımların çoğunun tarihi dönem filmleri ya da dizileri olduğu ve *Bergen*’den hemen önce TRT 1’de yayınlanan, gerçek bir hayat hikâyesinden esinlenerek dizileştirilen *Masumlar Apartmanı*’da İnci karakteriyle daha da tanınır hale geldiği akılda tutulursa, oyuncunun *Bergen* filminde canlandığı Bergen karakteriyle hem oyunculuğunu hem de popülerliğini pekiştirdiği söylenebilir. *Müslüm* filminde Timuçin Esen’in Müslüm Gürses şarkılarını bizzat kendi seslendirmesi

⁹⁴ F. Zeynep Abdullah’ın başrolde yer aldığı filmler: *bi küçük Eylül meselesi* (Kerem Deren, 2014), *Unutursam Fısılda* (Çağan Irmak, 2014), *Ekşi Elmalar* (Yılmaz Erdoğan, 2016) ve *Bizim İçin Şampiyon* (Ahmet Katıksız, 2018), *Bihter* (Mehmet Binay & Caner Alper, 2023) olurken; televizyon dizileri olarak *Öyle Bir Geçer Zaman ki* (Zeynep Günay Tan, 2010-2013), *Kurt Seyit ve Şura* (Hilal Saral, 2014) ve *Masumlar Apartmanı* (Çağrı Vila Lostuvalı, 2020-2022) sayılabilir (www.beyazperde.com).

gibi, *Bergen* filminde de Z. Farah Abdullah, Bergen'in şarkılarını bizzat kendisi seslendirmiş ve her iki oyuncunun yorumları seyirci tarafından yadırganmamıştır. Marshall ve Kongsgaard'a göre müzisyen biyografileri filmde canlandırılan müzisyenin gerçek hayatta müziğini dinleyen hayranları için yapılmaz (2012, s. 356). Müzisyen biyografik filmlerinde amaç ele alınan biyografik öznenin yaşamının onun sanatıyla nasıl iç içe geçtiği ve böylelikle bireyselden toplumsala nasıl bir hakikatın kurulduğunu ortaya koymaktır. Öte yandan Türkiye özelinde düşünüldüğünde müzisyen biyografilerine olan ilgi ve beklentinin pek bu yönde olmadığı iddia edilebilir çünkü müzisyen biyografilerine seyircinin gösterdiği yoğun ilgi bir yandan eski bir Yeşilçam melodram geleneğini sürdürerek, duygu yoğunluğu, acıklı hikâyeleri fazla, şarkılı-türkülü filmleri izleme alışkanlığı gibi görülebilir. Gülpınar, artık günümüzde yerli melodramların kaderci, irrasyonel ve sürprizli yapılarının törpülendiğini fakat bunun yerine travmatik gerçek hayat hikâyelerinin aldığını söyler (2023, s. 22-23). Diğer yandan şarkıların, seyirciyi filmin içine alma, duygulandırma ve onun imgelem dünyasına sızabilme gücü (Abisel vd., 2004, s. 68) akılda tutulursa Türkiye özelinde müzisyenlerle ilgili biyografik filmlere olan ilgi daha da netleşmiş olur. Bir diğer nokta ise özellikle bu türde, şarkıların yıldız personasını ortaya çıkarma potansiyelidir. Stephan Loy, Julie Rickwood ve Samantha Bennett'in belirttiği üzere yıldız olgusunun karakterle iç içe geçtiği müzisyen hayatlarını konu alan biyografik filmler yıldızların hem ekranda hem de ekran dışındaki personalarını ortaya koymaları açısından önemlidirler (2018, s. 3). Seyredenler için özellikle şarkılar- söz ve müzik- seyrettikleri biyografik öznenin özel yaşamına dair detayları anlamlandırma ya da özneye özdeşlik kurmada kurucu rol üstelenir (Loy, Rickwood ve Bennett, 2018, s. 7). Örneğin *Bergen*'de katilinin gerçek nikâhtan sonra Bergen'e yine ağır şiddet uygulaması sonucu Bergen, hiçbir şeyin değişmediğini anlayarak evi terk eder. Bunun üzerine katili, Bergen'in "akıl hocası" olarak gördüğü ve hiç sevmediği annesinin Ankara'daki

mütevazı gecekondusunu yaktırır. Bu olayların ardından tekrar sahnelere çıkan Bergen'in söylediği şarkı dikkat çekicidir "Aşk hiçe sayanlardan/ Hasret ile yakanlardan/ Kurtar Yarab". Seslendirilen şarkı bir yanıyla yaşananları özetler nitelikteyken diğer yanıyla Bergen'in hislerini de seyirciye aktarma konusunda ı ışık tutar. Dolayısıyla müzisyen hayatlarını konu alan biyografik filmlerde şarkıların biyografik öznenin personasının ortaya çıkarılmasındaki katkısı yadsınamaz.

Her iki filmde de başrol oyuncularıyla eş değer önemli oyuncu performansları da dikkat çekicidir. Bunlar Muhterem Nur'u canlandıran Zerrin Tekindor ile Bergen'in katilini canlandıran Erdal Beşikçioğlu'nun oyunculuklarıdır. *Müslüm* filminde Müslüm Gürses'in popüler kültürde neden ve nasıl mitleştirildiği anlatılmamakla birlikte filmdeki bu boşluk, çocukluk yaşlarından itibaren Muhterem Nur'a olan hayranlığı ile bir anlamdan giderilmeye çalışılarak, ona duyduğu hayranlıkla karışık ilgi, tesadüfler sonucu birgün ikilinin karşılaşması, tanışması ve zamanla birbirlerine aşık olmalarıyla şekillenir. Filmde Muhterem Nur'un özellikle 1960'larda Türkiye'nin en başarılı sinema yıldızlarından biriyken Anadolu turnelerinde şarkı söyleyen birine neden ve nasıl dönüştüğüne yer verilmezken öte yandan Müslüm Gürses'in hayatında yer alışı fazla detaylandırılmadan temel hatlarıyla ortaya konur. Zerrin Tekindor'un Muhterem Nur performansı Bingham'ın stilize öneri diye tanımladığı (2013, s. 240-242) öznel ve yaratıcı bir oyunculukla örtüşür. Erdal Beşikçioğlu'nun canlandığı karakter için de aynı oyunculuk performansından bahsedilebilir. Öte yandan Beşikçioğlu'nun oyunculğu ile ortaya çıkardığı karakter bir katilin anatomisidir. Filmde eril tahakkümünü meşru kılmak için "sevdiği" kadına önceleri yardımsever, nazik ve hayranlıkla yaklaşan, onun beğeni ve güvenini kazandıktan sonra tahakkümünün devamlılığını psikolojik, sözel ve fiziksel şiddetle devam ettirmeye çalışan hasta ruhlu bir adam portresi, Beşikçioğlu'nun oyunculuk performansı ile net bir biçimde ortaya konur. Katilin, kurbanıyla kurduğu ilişkiyi anlatı içinde "ceylan ve avcı" analojisiyle

zaman zaman dile getirmesi, ilişkinin içinde nerede ve nasıl konumlandığının da göstergesi gibi okunur. Yaptıklarından dolayı sürekli özür dileyen, pişman olan, karşılık göremeyince öfkelenen, saldırganlaşan ve zarar vermek için an kollayan hastalıklı ve krizde bir erkeklik performansı ile Beşikçioğlu, Bergen hakikatının kavranmasına filmde doğrudan katkı sağlamıştır. Bu anlamda Erdal Beşikçioğlu'nun canlandırdığı katil, Bergen'in biyografik hakikatının kurulmasına doğrudan katkı sağlarken; Zerrin Tekindor'un canlandırdığı Muhterem Nur karakteri de Müslüm Gürses'in biyografik hakikatını ortaya çıkarmakta, onun kendisiyle olan çatışmasının ve bağımlılıklarının sonuçlarını somutlaştırmada etkin rol oynamıştır.

Her iki filmde de olayların geçtiği kentler hemen hemen aynı olup, buna bağlı olarak benzer mekân ve dekorların kullanımı söz konusudur. *Müslüm* filmi Tarsus, Urfa, Adana, Konya ve İstanbul'a yayılan bir coğrafyada geçerken *Bergen* filmi de Mersin, Adana, Ankara, İzmir ve Niğde'de geçer (Gülpınar, 2023, s. 29). Bu kentlerdeki yaşam periferide konumlandırılarak anlatı içinde yer alır. Dolayısıyla seçilen mekânlar genelde gecekondu, pavyon, kırsal alanla merkezi birbirine bağlayan yollar olarak seyirciye sunulur. Anlatıda önemli bir mekân olarak öne çıkan pavyon, *Müslüm* filminde önce göreceli iyi para kazandıran, ardından ise terk edilmek istenen bir yerken, *Bergen*'de yine daha çok para kazanılmak için tercih edilen sonrasında ise yasaklanan bir mekâna dönüşür. Her iki filmde de pavyon hayatı bol içki, sigara dumanı, renkli, sıkışık, küçük, karanlık kulisler, hayran çiçekleri, süslü, parlıtlı kostümler, dansözler ve kırmızı halı detaylarıyla detaylandırılır. Filmlerdeki ortak görsel unsurlar bunlarla sınırlı değildir. Her iki filmde de iç mekân ve yakın çekimler, dış mekân ve genel çekimlerden sayıca fazladır. Bunun öncelikli sebebi olarak Türkiye'de tarihi mekânları korumaya yönelik refleksin az olması, somut tarihi ve kültürel mirasın korunamaması, varolanlar için de gerekli yazışmaların, izinlerin, bürokratik sürecinin uzun sürmesi, yönetmen ve yapımcıları doğal olmayan dekorlara, yakın çekimlere yöneltmektedir. Bununla birlikte

travmatize olmuş karakterlerin psikolojilerini seyirciye daha doğrudan yansıtmak ve idealize etmek için de yakın çekimlerden faydalanır (Gülpınar, 2023, s. 30). Bu yakın çekimlere mikrafon tutan eller, şarkı söyleyen ya da mırıldanan dudaklar, çalınan enstrümanlardan oluşan ayrıntılı çekimler de eşlik eder (2023, s. 31). Hem *Müslüm* hem *Bergen* filminde uzun çekim süreleri yerine kısa çekimler ve hareketli kurgunun olduğu; müzik altı montaj sekanslarından yararlanıldığı görülmüştür (2023, s. 31). Örneğin *Bergen* filminde Bergen'in Adana'da pavyonda sahne almaya başlaması "Dert Bende Derman Sende" şarkısı eşliğinde üç farklı kostümle gösterilirken, ilk giydiği turuncu kostümde çekingen bir Bergen'in yarı boş bir salona, ikinci giydiği kırmızı kostümle daha hareketli bir Bergen'in daha dolu bir salona, üçüncü giydiği parlak kostümle daha neşeli kendinden emin şarkı söyleyen Bergen'in tıklım tıklım dolu bir salona şarkı söylediği görülür. Benzer bir şekilde Müslüm Gürses'in Adana'da pavyonda keşfedilip İstanbul'a plak yapılmaya davet edildiği sahnede "Bir Tek Dileğim Var Mutlu Ol Yeter" şarkısı duyulurken aynı anda, Müslüm Gürses'e şan, şöhret ve para getirecek olan ilk profesyonel plağını doldurduğu, gazinoya çıktığı, onlarca insan tarafından alkışlandığı sahneler peş peşe gösterilir. Yeşilçam melodramlarında da sıklıkla kullanılan ikonografiye dair bu detaylar *Müslüm* ve *Bergen* filmlerinin sadece anlatısal bağlamda değil aynı zamanda biçimsel özellikleriyle de Yeşilçam melodramlarına yakın durduğunu ortaya koyar.

Dilara Balcı Gülpınar müzisyen hayatlarını ele alan biyografik filmlerde mikrofon, plak, kaset, sazlar, kayıt stüdyoları, kulis, sahne, ışıklı neonlar ve afişlerin filmlerin ikonografik unsurlarını oluşturduğunu belirtir (2023, s. 31-32). *Müslüm* ve *Bergen* filmleri özelinde bu ikonografik unsurlar filmlerle uyumlu olmakla birlikte her iki biyografik öznenin de arabesk şarkıcısı olması, her iki anlatının da ağırlığının 1980'ler olmasından ötürü o dönemle özdeşleşen bir takım giysi, takı ve aksesuarlar da (genelde erkeklerin taktığı altın zincir ve yüzükler, boğazlı kazaklar ile kadınlara has vatkalı

ceketler, simli, pullu, kabarık kostümler, gösterişili saç tokaları, yaka iğneleri) genel ikonografik unsurlara eklenebilir. Öte yandan filmlerde, sahne, gazino, tabela ve neon ışıklarının o dönemin şaşaalı ve parlak gazino hayatını imleyen bir biçimde aydınlatma öğeleri olarak kullanılmasının yanı sıra karakterlerin kederli ve yalnız hissettikleri anlara gönderme yapan kulis, araba yolculukları, hastane gibi genelde iç mekân aydınlatmalarının karakter psikolojisiyle de bağlantılı loş ve karanlık yapıldığı görülmüştür.

Diğer yandan *Müslüm* ve *Bergen* filmlerinin yönetmen ve senaristlerinin de filmlerin biyografik evrenini oluşturmaktaki payı göz ardı edilemez.⁹⁵

⁹⁵ *Müslüm* filminin yönetmenleri Hakan Kırvavaç (Ketché) ve Can Ulkay'dır. Her iki yönetmen de popüler kültürle yakın bağı olan ve popüler türlerde, farklı zamanlarda gişe başarısı yüksek filmlere imza atmışlardır. Hakan Kırvavaç, 2010 yapımı *Romantik Komedi 1: Aşk Tadında* filmiyle sektörde tanınırlık kazanırken, Can Ulkay, adını *Ayla* ile duyurmuştur. Filmin senaristlerinden biri olan Hakan Günday aynı zamanda Türk edebiyatının yeni kuşak roman ve oyun yazarlarından biridir. Dolayısıyla senaryonun şekillenmesinde edebiyat bilgi ve birikimi göz ardı edilemez. Benzer bir şekilde *Bergen* filminin senaristlerinden biri Sema Kaygusuz'dur. Kaygusuz da son dönem, edebiyatın roman, hikâye ve deneme türlerinde eserler vermiş, çeşitli ödüller almıştır. *Bergen* filminin senaryosu, Kaygusuz'un ikinci senaryosudur, ilk çalışmasını Yeşim Ustaoglu ile birlikte *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2008) filminde yapmıştır. Mehmet Binay ve Caner Alper, *Bergen*'den önce *Zenne* (2011) ile *Çekmeceler* (2015) filmlerini yapmışlardır. İkisinin, filmlerinde toplumsal cinsiyeti sorgulayan tavrı, ötekinin sesini duyurabilmeye dair yaklaşımları *Bergen* filminde de görülür.

SONUÇ

Walter Benjamin 1940 yılında kaleme aldığı “Tarih Kavramı Üzerine” (2001, s. 39-49) adlı makalesinde insanın geçmişle arasında her daim gizli bir bağın varlığına dikkat çeker. Geçmiş, önemli önemsiz ayırt etmeksizin pek çok yıkıntıdan meydana gelmiştir ve bizler şimdiki zamanda tıpkı Klee’nin *Angelus Novus* tablosundaki tarih meleği gibi bizi ilerleme adına geleceğe doğru sürükleyen fırtınaya rağmen, parçalanmış olanı bir araya getirmek durumundayızdır (2001, s. 37-42). Benjamin için tarih bir inşa faaliyetinin nesnesidir. Bu yapı homojen, boş bir zamanda değil, “şimdi’nin zamanı”nın (*Jetztzeit*) doldurduğu bir zamanda katlarını çıkar (2001, s. 46-47). Benjamin’in tarih kavrayışında, tarih, şimdiki zamanda deneyimlendiği ölçüde gerçek anlamına, değerine ve evrenselliğine ulaşabilir. Tarihe, anlatılar üzerinden değil yaşantılar üzerinden bakmak, tarihi, hazine kültüründen çıkarıp enkaz yığını olarak değerlendirmeyi de beraberinde getirir. Hannah Arendt’in de dediği gibi tarih meleği, ilerleme denilen fırtınaya kapılarak yüzü geçmişe dönük bir savrulmayı temsil ederken, bu enkazdan bugüne ancak parçalar sıçrayabilir ve parıldayabilir (Arendt, 1968/2007, s. 12-13). İlerleme denen fırtınanın, ürettiği felaketlerin ortasında çaresiz kalınışın üstesinden ancak geçmiş ve geleceğin şimdi’deki siyasi düşüncesi içinde, varlığını yeniden düşünmekte gelinebilir (Arslan, 2021, s. 258). Hatırlamak bu direniş pratiklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bellek alanı hatırlama mücadelesinin alanı olmakla birlikte sadece olmuş olanın şimdi’nin içinde imgesini yeniden oluşturulmasına, geçmişin kurtarılmasına hizmet etmeyip, hakikatin sorgulanmasına da yer açabilmelidir (Arslan, 2021, s. 260). Böylece geçmişini anlamak ve şimdi’yi anlamlandırmak mümkün olabilir. Bu anlamda sinemacılar, bir yıkıntı olarak tarih ve kültür anlayışıyla düşünebilmeyi en iyi yapanlardan biri olarak tanımlanabilirken, sinemacıların, kültürel süreklilikte toplumların kesintiye uğramadan varlıklarını devam ettirebilmelerinde, kültürel değerleri hazine kültüründen çok üst üste yığılan bir enkaz gibi görebildiklerini savunmak

yanlıř olmayacaktır (Aslan, 2021, s. 266). Sinemasal tanıklık, olmuř olanın kolaylıkla hazmedilemeyeceđini yeniden hatırlatırken tarihi imgesel boyutta dūřünebilmeyi de mūmkūn kılar (2021, s. 268). Aslan’a gōre bōyle bir bakıř geliřtirebilmek kozmopolit bir hafızayla mūmkūndūr. Burada kozmopolit hafızadan kasıt, sinemanın montaj ilkesini de akılda tutarak geđmiři dūz anlamıyla deđil, imgesel boyutunun bize nūfuz etmesiyle bařkalarının anılarını hatırlamaya, mūcadele, arzu ve geđmiřlerini kendi geđmiř ve řimdiki zamanımızda yakalama, yankılanma edinimidir (Aslan, 2021, s. 269). Hatırlamak, geđmiři olduđu gibi, yeniden canlandırmak deđil, dōnūřtūrmektir řūnkū hatırlama, zamanın içinde yařayan kusurlu hafızalara sahip bizler için unutmanın karřıtı olamaz (2021, s. 276/281). Fatmagūl Berkday, eleřtirel teori ve tarih bilgisinin var olanın içindekini deđiřtirebilme potansiyeline sahip iki kavrayıř olduđunu ifade ederken bu gūcūn karanlık řimdiye tahammūlūmūzū arttırdıđını sōyler (2021, s. 15). Berkday’a gōre Aydınlanma’nın umutlarının yok olduđu, her açıdan kutuplařmıř ve birbirine saldırmaya hazır insanların içinde yařarken, dūřūnmek ve dūřūnmeyi seçmek her zamankinden daha kıymetli bir hal alırken dūřūnmenin yanına hatırlamayı da eklemek gerekir (2021, s. 24). Bōylece insan bir varlık olmaktan bir birey olmaya geçebilirken, Arendt’in ahlaki kiřilik kavramına da ithafla kendi ūzerine dūřūnerek ve kendine karřı dūrūst olarak kōkūnū toprak, gelenek, aile, millet gibi ezber kavramların dıřında deđerlendirebilir (Berkday, 2021, s. 24-25). Tarih denilen enkaz yıđınına řimdi’nin zamanından bakıp, kusurlu bir hafızayla bile olsa bugūne sıçrayan “paçavraları” hatırlamak, onlarla dūřūnmek ve hem tarihsel hem de bireysel olarak paralanmıřın içinden geçerken řimdi’yi anlamlandırmak ne kadar zor olsa da bugūn, gitgide hızlanan teknoloji karřısında zayıflayan belleđe karřı bir tūr sorumluluk bilinci olarak deđerlendirilebilir. Bōyleyi felsefi bir kavrayıřı biyografik filmlerle bir araya getirmek gerekirse, tarihin ūznelerinin řimdinin zamanında yeniden inřa edilmesi, bugūnden geđmiře bakmakta bireysel sınırlılıkların oluřturabileceđi açmazları gōz ardı etmeden

ama diğ er yandan da hatırlama, hatırlatma; unutmama ve unutturmama retoriğ inde önemli bir görevi yerine getirmektedir. Biyografik filmler tüm tür filmleri gibi kurmaca yapımlar olduğ undan biyografik özneler aracılığ ıyla üretilen biyografik hakikat elbette tarihsel hakikatle doğ rudan  rt şmeyeceğ i gibi asla tarihsel hakikatın yerini alma iddası da taşıyamazlar. Yine de sinemanın tüm olanaklarıyla ge miş i canlandırma kabiliyet ve kapasiteleriyle seyirci için bilgilendirici, hayal etmeye yönlendirici bir hazzı ve sorumluluğ u da içlerinde barındırırlar.

Öte yandan Heinrich Geiselberger ve Ralf Dahrendorf'un ifade ettiğ i üzere 21. yüzyıl “otoritarizmin yüzyılı” olmakla siyasal hareketlerin ağırlık noktası, milli aidiyete, güvenlik vaadine ve ge miş  zamanların parıltısını yeniden temin etmeye evrilirken; kaba demogogların y kseliş i, hızla artan toplumsal ve ekonomik eşitsizlik, *Orwell* dünyasının ortaya  ıkış ı, hınçla birlikte linç kültürünün giderek yaygınlaşması, kadınlar ve azınlıklar hakkında aşağ ılayıcı ifadelerin geri dönüşüyle birlikte “büyük gerileme  ağ ının” içindeyiz (Geiselberger, 2020, s. 10-11). Son on yılda sağ  popülizmin y kseliş e geçmesi, kamusal iletişimde irrasyonel eğ limlerin artışının sonucu gerçek sonrası iletişim ya da hakikat sonrası iletişim bağ lamında yalan haber, komplo teorileri ve propogandayı da içine alacak ölçekte yeni propoganda tartışmalarını da gündeme getirmektedir (Taş, 2022, s. 91-92). Tüm bunlara ek olarak kitap okuma alışkanlığ ının iniş e geçmesiyle odaklanarak okumanın azaldığ ı, buna bağ lı olarak da biliş sel sabır, dayanıklılık ve beceri yitiminin bir sonucu olarak düşünmenin en derin tabakasının gitgide daha az insana ulaşabildiğ i bir gündelik hayat düzeninin varlığ ı da söz konusudur (Hari, 2023, s. 87). Günümüzde insanların, bir yanıyla hakikat arayışında olup, diğ er yandan bu arayış ı mümkün olduğ unca “kısa” içeriklerle ve mümkün olduğ unca “kısa” bir zamanda elde etme telaşında olduğ u gözlemlenmektedir. Teknoloji merkezli oluşan bu yenedünya düzeni, insana, doğ aya dair deneyimi,  znelliğ i ve düşünsel kavrayış ı zedeler nitelikte olup, hegemonik g  lere de kontrolsüzlük ve aynı

zamanda vasatlık bahşetmiştir denebilir. Böylesi bir retorikte biyografik filmler tarihsel hakikatin tamamen dışında, topyekün kurgusal ve kurmaca bir evrenin içinde dezenformasyona hizmet eden bir türe dönüşebilme tehlikesine sahiptirler. Bu noktada sorumluluk seyirciye düşmektedir. Seyirci, herhangi bir mecrada seyrettiği biyografik filme dair içkin bir eleştirel yaklaşım geliştirebilmeli, filminden aldığı hazzı, edindiği bilgiyi, kurmaca dünyanın sınırları içinde tanıklık ettiği olayları kendi düşünce süzgecinden geçirebilmeli, körü körüne inanmamalıdır. Aydan Özsoy'un da belirttiği üzere Türkiye özelinde seyircinin film izleme deneyiminde halen Yeşilçam geleneğini sürdürdüğü, bu gelenekten miras, bireysel düşünme ve duygulanıma açık bir konumda olduğu kabul edilebilir (2019, s. 119, 123). Öte yandan toplumun 2000 sonrası muhafazakârlaşan yapısına rağmen dijital tekniklerle artan ve değişen seyir imkânı filmlerle düşünebilmeye olanak sağlayacak yeni mecraları ve bu mecralarla film seyreden yeni seyircileri de beraberinde yaratmaktadır (Özsoy, 2019, s. 126-127). Bu durumun, biyografik film seyreden seyirciler için de eleştirel bir seyir deneyimi oluşturması umut edilmektedir.

Sonuçta küresel ölçekte tüm ülkelerin kendi payına düşeni fazlasıyla aldığı böyle bir siyasi, kültürel ve toplumsal konjonktürde biyografik filmlerin hem dünya çapında hem Türkiye'de son 20 yıl içinde sürekli üretilen bir tür haline gelmesi, iştahla üretilip aynı şekilde tüketilmesi hiç şaşırtıcı değildir. Popüler bir tür olarak popüler kültür içinde devingen bir hareketliliğin temsilcisi ve taşıyıcı olan biyografik filmler, yeniden inşa ettikleri biyografik öznelerle tarihe alternatif bir bakış sunmakla birlikte ideolojik, politik ve eleştirel bir kavrayışı da temsil şemalarının içinde barındırırlar.

Türkiye özelinde düşünüldüğünde 1950'lerden günümüze kadar uzanan biyografik film geleneğinde türün popüler kültürün tanımı ve sınırları dâhilinde çoğu zaman kültürel hegemonya ile uyumlu seyri dikkat çekmiştir. 1950 ve 60'lardaki siyasi ve kültürel

iklimde ağırlığı fazlasıyla hissedilen geleneksel-modern gerginliğinin biyografik filmlerdeki tezahürünün genelde yerli ve milli biyografik özneleri ortaya çıkarma itkisi taşıdığı gözlemlenmiştir. Bu anlamda Türk folklorünün temsilcilerini (Çakırcalı Mehmet Efe, Âşık Veysel, Karacaoğlu, Koca Yusuf) konu alan biyografik filmler ön plana çıkar. Ülkenin 1970'lerdeki kaotik ve çatışmalı yapısı, biyografik filmlerin konusunu da doğrudan etkiler. Bir yandan o yıllarda yükselişe geçen milli sinemanın biyografik filmlere yansması *Rabia* ile olurken diğer yandan da toplumdaki kargaşa ve huzursuzluğa karşı cevap daha tasavvufi ve evrensel isimlerin hayat hikâyelerini filmleştirmekle somutlaşır. *Mevlana* ve *Gönüllerin Fatihi Yunus Emre* bu anlamda önemli örneklerdir. 1980 Darbesi sonrası hem siyasi hem de kültürel anlamda İlk yarısının sessiz, ikinci yarısının ise oldukça gürültülü olarak tanımlanan 1980'lerde Türk sinemasında biyografik filmlerin de suskunluğu tercih etmiş olduğu gözlemlenmektedir. Bununla birlikte aynı yıllar Türkiye'de kadın hareketinin daha yüksek sesle dillendirildiği ve popüler kültürde Duygu Asena'nın da katkılarıyla daha fazla görünür hale geldiği zamanlar olması sebebiyle önemlidir. Tam da bu noktada *Afife* filminin yapılması sevindirici olmuştur. Bu film, hem anlatısal hem biçimsel özellikleri bağlamında hem de popüler kültür içinde konumlandığı muhalif yer bakımından (bence) Türk sinemasının ilk biyografik filmidir. *Afife*'ye kadar yapılan biyografik filmlerde Yeşilçam anlatı geleneğinin ve melodram türünün ağırlığı hissedilirken *Afife* ile bu kırılmıştır. Bir başka ifadeyle biyografik film yapma ilgi ve hevesinin *Afife* ile birlikte Türk sinemasında daha olgun bir hal aldığı görülmüştür. Nitekim 1990'larda biyografik filmlerin sayıca yükselişe geçmesi ve filmlerin birbirinden farklı biyografik özneleri konu alması da bu tespiti doğrular niteliktedir. 90'lar aynı zamanda popüler kültürün bir mücadele alanı olduğunu da Türk sinemasında biyografik özneler çerçevesinde ortaya koyar. Bir yanda Bîşri Hafi'nin, İskilipli Atıf Hoca'nın hayatı varken diğer yanda Cevat Şakir'in, Ahmet Bedevi'nin yaşamı beyaz

perdeye aktarılır. 2000’lerle birlikte tür, Türk sinemasında artık daha yerleşik bir duruma geçmiştir. Siyasi ve toplumsal kararlara bir refleks olarak da biyografik filmler popüler kültürde kendilerini gösterir. Filmlerle yeniden hatırlanan biyografik özneler sayesinde bu öznelerin temsil ettikleri fikirler, düşünceler, ideolojiler yeniden tartışılır hale gelir. *Mavi Gözlü Dev*, *Veda*, *Hür Adam Said Nursi* filmlerini bu anlamlandırma pratiği içinde düşünmek yerinde olacaktır. Son dönem yapılan filmlerde ise şarkıcı ve müzisyen hayatlarının daha fazla ön plana çıkmasıyla, biyografik filmlerin muhalif ve mücadeleci biyografik öznelerden uzaklaşarak yeniden Yeşilçam anlatı geleneğine evrildiği görülmüş, bu filmlerin çoğunun biyografik bir hakikati inşa etmekten çok nostaljik bir hevesle, duygulanıma açık “sazlı sözlü” filmler olmaya başladığı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda *Bergen*, ayrı bir yerde durur çünkü film, şarkıcı Bergen’i mitleştirmekten çok onun yaşadığı erkek şiddetini son katrede Türkiye’nin kanayan yarası olan kadın cinayetleri meselesi ile bütünleştirerek hem ulusal hem de evrensel bir boyuta taşır. Bu anlamda örneğin *Dilberay* aynı tavrı gösteremez ve bireysel bir anlatı olarak kalır. Öte yandan son dönem Türk sinemasında yapılan diğer biyografik filmlerin de popüler kültür içinde hâkim ideolojiyi destekleyen tavrı dikkat çekicidir. Biyografik filmler, ele aldıkları özneleriyle biyografik bir hakikat kurmanın çok gerisinde, artık hayatta olmayan o kişiyi anma, hatırasını yaşatma amacıyla yapılan filmler haline dönüşmektedir ki bu durum türün kendini geliştirmesini ve tür hiyerarşisi içinde kendine bir yer edinmesinin önünü kesmektedir. *Kesişme iyi ki varsın Eren*, *Bariş Akarsu* “Merhaba” ve *Demir Kadın Neslican* “anma” filmlerine örnek olarak gösterilebilir.

Bu çalışma sonucu elde edilen veriler ışığında Türk sinemasındaki biyografik filmlerin türün anlatsal ve biçimsel evrensel özelliklerini bünyesinde barındırma hevesiyle birlikte halen Yeşilçam melodram anlatılarına yakın duran yapısı öne çıkar. Anlatsal yapıyı oluşturan öykü ve söylemin melodramatik kodlar dâhilinde işleniyor oluşu

filmlerin yerel seyirciyi hedef alan dürtüsünü de ortaya koyar. Hâlbuki günümüzde dijital platformlar ve festivaller sayesinde yerel olanın evrensel olanla bağı daha doğrudan kurulabilmektedir. Bu anlamda Türk sinemasında üretilen biyografik filmlerin anlatısal özelliklerini türün uylaşımlarıyla daha paralel düşünmesi ve sadece Türkiye pazarını hedeflememesi beklenmektedir. Bu çalışmada, biyografik filmler aracılığı ile üretilen biyografik hakikatın tarihsel hakikatle belli bir çizgide örtüşmesine rağmen filmelerin kurmaca evreni içinde çoğu zaman tarihsel hakikatın gölgede kaldığı ya da ön planda tutulmadığı belirlenmiştir. Bunun başlıca sebebi biyografik filmlerin hukuksal boyutu ve bu filmlerden beklenen mitleştirme arzusudur. Biyografik filmler yapılırken eğer hayatı filme anılacak kişi artık yaşamıyorsa o zaman yasal vârislerinden bir takım izinler almak, senaryonun onlar tarafından onaylanması gerekmektedir. Aksi halde filmler yapım ya da gösterim aşamasında yasaklanma tehditiyle karşı karşıya kalmaktadır. Öte yandan mitleştirme, ele alınan biyografik öznenin kahramanlaştırılarak anlatılması, filme konu olacak kişinin yakınlarının öncelikli bir beklentisi olup yine tersi durumlar, eleştirel bir bakış gibi algılanmaktan çok “hakaret” olarak lanse edilip yine yasal vârisler tarafından filmin gösteriminin durdurulması talep edilmektedir. Toplumumuzda eleştiri kültürünün yeterince boy atmamasından biyografik filmler de payına düşeni almakta filmin yasal vârislerden “onay” alabilmesinin ön koşulu olarak biyografik öznenin karanlık, gölgeli ya da tartışmalı yanlarının filme konu edilmemesi bir anlamda şart koşulmaktadır. Dolayısıyla mitleştirmenin olduğu anlatılarda da muhafazakâr bir söylem ortaya çıkmaktadır. Bunun sonucu olarak da Türk sinemasındaki biyografik filmlerin ele aldıkları öznelere inşa edilmiş biçimlerinin muhafazakâr, mitleştirici ve eleştirel kavrayıştan uzak, normatif olduğu görülmektedir.

Bu çalışma, Türk sinemasındaki biyografik filmleri 1950’den günümüze kadar nitel bir yaklaşımla ele alarak öncelikle tür analizi bağlamında değerlendirilerek bu filmlerin popüler kültürdeki temsil politikalarını popüler kültürün mücadeleci evreninde

konumlandırarak analiz etmiştir. Bu analizi, biyografik film türünün Türk sinemasındaki üretken alt türü başlığında müzisyen / şarkıcı filmleriyle derinleştirmeye çalışmıştır. Bu türde gişe başarısı en yüksek iki filmi örneklem olarak seçip ortak anlatı motifleri çerçevesinde filmlerin popüler kültürdeki anlamlandırma biçimlerini *Müslüm* filmiyle arabeskin merkezileşmesi sonucu kültürel hegemonya ile uyumlu; *Bergen* filmiyle de madunun sesi olabilme potansiyeliyle kültürel tahakkümün karşısında konumlandığını ortaya koymuştur. Türk sinemasında biyografik filmlerin sayısının günden güne arttığı ve seyirci ilgisiyle de bu film türüne olan farkındalığın geliştiği düşünülürse bu konunun akademik bağlamda daha pek çok çalışma için merak uyandıracak bir gerçektir. Bu anlamda biyografik filmlerin hayran çalışmalarıyla olan bağı incelenebileceği gibi sporcuların, dini kişilerin ya da liderlerin hayatlarını konu alan biyografik filmlerin temsil, ideoloji ya da kültürel habitusla ilişkilendirildiği çalışmalar da heyecan verici olacaktır. Bununla birlikte bu çalışmanın kapsamı dışında tutulan ve her biri ayrı incelenmeyi hak eden gerek resmi ve özel televizyon kanallarında gerekse dijital platformlarda yayınlanan biyografik televizyon dizileri ya da belgeseller de başlıca çalışma konuları olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.

Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S.R. & Ulusay, N. (2004). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. İstanbul: Metis.

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Acar, F. S. (2020). Eleştiriden Güzellemeye Türkiye Sinemasının Arabeskle Dansı. S. Öz & İ. Afacan (Ed.), *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (119-147). İstanbul: Notabene.

Adorno, W.T., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. N. Ülner & E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı.

Alkan, M. (2017). Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti. M.K. Kaynar (Ed.), *Türkiye'nin Altmışlı Yılları* (s. 933- 985). İstanbul: İletişim.

Alper, S., Tasman, R. (2019). Sosyal Karşılaştırmaların Ulusal Nostalji Üzerindeki Etkisi, *Türk Psikoloji Yazıları*, 22 (43). 59-68.

Altman, R. (2011). A Semantic/ Syntactic/ Pragmatic Approach to Genre. T. Corrigan, P. White, M. Mazaj (Ed.), *Critical Visions in Film Theory* (s. 487- 496). Boston: Bedford/St.Martin's.

Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam.

Apaydın, M. (2001). Biyografik Romanlar ve Türk Edebiyatında Biyografik Romanın Gelişimi Üzerine Bazı Gözlemler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (7), 165-176.

Arendt, H. (1968/2007). Introduction: Walter Benjamin 1892-1940. H. Arendth (Ed.) *Walter Benjamin Illuminations Essays&Reflections*. (s. 1-55). New York: Schocken Books.

Arna, S. (2019, 30 Nisan). İşte Dilber Ay'ın Acılarıyla Dolu Hayatı. *Hürriyet/Kelebek Gazetesi*. <https://www.hurriyet.com.tr/galeri-dilber-ayin-bilinmeyen-hayati-41198577/1> (erişim tarihi 22.09.2023).

Arslan, U.T. (2001). Popüler Sinema ve Sol Siyaset. *Mürekkap*, 16, 8-28.

Arslan, U.T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil?*. İstanbul: Metis.

Arslan, U.T. (2021). Mütesallitin: Gelecek, Melekler ve Paçavralar. T. Ural & B. Vural (Ed), *Parlak Yıldızlardır O Zaman Kültür Çalışmaları* (s. 287-283). İstanbul: İletişim.

Aydoğan, Y. (2022, 27 Aralık). Neşet Ertaş: Bir Garip Yasaklama. *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/kultur-sanat/neset-ertas-bir-garip-yasaklama-2015701>. (erişim tarihi 25.09.2023).

Backscheider, P. (2001). *Reflections on Biography*. New York: Oxford University Press.

Balcı, Ş. (2022). Yakın Dönem Türk Sinemasına Genel Bir Bakış. A. Özsoy., D.Diken Yücel., (Ed). *Popüler Temalarıyla Yakın Dönem Türk Sineması*. (s. 1-40). Ankara: Nobel.

Barker, C. & Jane, A. E. (2016). *Cultural Studies*. Londra: Sage Publications.

Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik Düşünmek*. (Çev. A. Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bengi, D. (2019). *80'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük*. İstanbul: YKY.

Bengi, D. (2020). *70'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük*. İstanbul: YKY.

Bengi, D., Zat, E. (2022). *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası (1980-2023)*. İstanbul: YKY.

Benjamin, W. (1999). Experience and Poverty. M.W. Jennings, H.Eiland & G.Smith (Ed.) *Selected Writings*, cilt 2. (s. 731-736). Cambridge: Harward University Press.

Benjamin, W. (2001). Tarih Kavramı Üzerine. N. Gürbilek (Ed.), *Son Bakışta Aşk*. (s. 39-49). (3. Basım). İstanbul: Metis.

Benjamin, W. (2009). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: YKY.

Berktaş, F. (2021). *Düşünme Etiği*. İstanbul: Metis.

Bilgehan, Z. (2022, 15 Mayıs). Marjinal Bir Aileyiz. *Hürriyet*.
<https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/zeynep-bilgehan/marjinal-bir-aileyiz-42062707>

Bingham, D. (2010). *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic As Contemporary Film Genre*. Londra: Rutgers University Press.

Bingham, D. (2013). The Lives and Times of the Biopic. R.Rosenstone & C. Parvulescu (Ed.) *A Companion To The Historical Film*. (s. 233-254). West Sussex: John Wiley and Sons Publishing.

Birinci, A. (2016). Türkiye'de Biyografi Geleneği. *YediKıta*, 99, 48-53.
(https://www.academia.edu/31035349/T%C3%BCrkiyede_Biyografi_Gelene%C4%9Fi_Prof._Dr._Ali_Birinci).

Bora, Tanıl. (2020). Hafızayı Planlamak ve Heykelleştirmek. E. Ertürk., S. Sancaktar. (Ed.) *Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020*. (s. 77-89). İstanbul: Hafıza Merkezi.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2009). *Film Sanatı* (Çev. E. Yılmaz & E. S. Onat). Ankara: De Ki.

- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (Çev. F.B. Aydar). İstanbul: Metis.
- Brottman, M. (2000). “Everybody Loves Somebody”: The A&E “Rat Pack” Biographies. *Biography* 23.1 (Winter). 160-175.
- Burgoyne, R. (2008). *The Hollywood Historical Film*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Buscombe, E. (2018). The Idea of Genre in the American Cinema. R. Doughty & C. Etherington-Wright (Ed.), *Understanding Film Theory* (s. 50-51). Londra: Palgrave.
- Büker, S., Öztürk, S.R. (2016). Mutlu Son’dan Abluka’ya Türk Sineması. L. Özgenel (Ed.), *Sanat Üzerine Okumalar 60 Yıla Bakış*, (s. 197-240). Ankara: ODTÜ.
- Caine, B. (2019). *Biyografi ve Tarih*. (Çev. M. Sözen). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Candan, F. (2022). Sinemada Kahramanın Travması: “Acıların Kadını”na Psikanalitik Bir Bakış (Bergen Filmi Örneği). *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*. 2(2), 72-86.
- Cartmel, D & Polasek, A.D. (2020). Introduction. *A Companion to the Biopic*. D.Cartmell & A.D. Polasek (Ed.), (s. 1-10). New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Cinmen, I. (2024, 1 Mart). Mirasın Gerçek Sahibi Kim?. *Gazete Oksijen*. <https://gazeteoksijen.com/yazarlar/isil-cinmen/mirasin-gercek-sahibi-kim-204320> (erişim tarihi 1.3.2024)
- Çelikutuş, E. (2023, Şubat). Sınırlar muğlâk, ihtilaflar olası. Eylem Özçimen ve Gökhan Küçük’le Söyleşi. *Milliyet Sanat*, 766, 30-32.
- Çetin, Ç. (2023, 29 Ocak). Biyografi Filmleri Neden Davalık Oluyor? *Habertürk*. <https://www.haberturk.com/biyografi-filmleri-neden-davalik-oluyor-3560535> (erişim tarihi 21. 09. 2023).

Chandler, D. (2018). Tür Kuramına Giriş (Çev. J. Dirlikyapan). J.Dirlikyapan (Ed.), *Tür Kuramı Temel Metinler* (s. 15-50). Ankara: Doğu Batı.

Commoli, J-L. (1978). Historical Fiction: A body too much. *Screen* 19(2), 41-53.

Commoli, J-L.& Narboni, J. (2011). Cinema/ Ideology/ Criticism. T. Corrigan, P. White, M. Mazaj (Ed.), *Critical Visions in Film Theory* (s. 478- 486). Boston: Bedford/St.Martin's.

Cook, P. (2005). *Screening The Past Memory and Nostalgia In Cinema*. Londra: Routledge.

Corrigan, T., White, P., Mazaj, M. (2011). *Critical Visions in Film Theory*. Boston: Bedford/St.Martin's.

Custen, F.G. (1992). *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Custen, F.G. (2000). The Mechanical Life in the Age of Human Reproduction: American Biopics, 1961-1980. *Biography*, 23(1), 127-159.

Çelik, Y. (2022). Biyografi Yazma Geleneği ve Cumhuriyet Sonrasında Biyografi Sözlükleri. *bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (102), 1-23.

Çınar, Ü. R. (2020). *Ecdadın İcadı*. İstanbul: İletişim.

Çiçek, C. (2009, 6 Ocak). Nazım'a 58 yıl sonra Türk vatandaşlığı. *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/gundem/n-zim-a-58-yil-sonra-turk-vatandasligi-1043399>.

(erişim tarihi 22.08.2023).

De Haan, B., Renders, H.,(2014). Towards Traditions and Nations. B. De Haan & H. Renders. (Ed.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*. (s. 11-23). Boston: Brill.

Doughty, R. & Etherington-Wright, C. (2018). *Understanding Film Theory*. Londra: Palgrave.

Duruel-Erkılıç, S. (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De Ki.

Dyer, R. (2011). Entertainment and Utopia. T. Corrigan, P. White, M. Mazaj (Ed.), *Critical Visions in Film Theory* (s. 465- 478). Boston: Bedford/St.Martin's.

Edel, L. (1984). *Writing Lives: Principia Biographica*. New York: W.W.Norton & Co Publishing.

Eken, E.M. (2020). Yetmişli Yıllarda Türk Sineması. M.K. Kaynar. (Ed.). *Türkiye'nin 1970'li Yılları* (s. 917- 958). İstanbul: İletişim.

Ellis, D. (2000). *Literary Lives Biography and the Search for Understanding*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Garnham, N. (2008). Kültürel Çalışmalar ve Teorik Miras. (Çev. S.Çelenk). S. Çelenk. (Ed.), *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar* (s. 115-129). Ankara: De Ki.

Garraty, A.J. (1985). *The Nature of Biography*. New York: Garland Publishing.

Geiselberger, H. (2020). *Büyük Gerileme*. (Çev. M. Şahin, A. B,çen, A.N. Bingöl & O. Kılıç). (3. Basım). İstanbul: Metis.

Glendhill, C. (2010). Tür Kavramını Yeniden Düşünmek. (Çev. H.Akbulut). S. Büker & Y.G.Topçu. (Ed.), *Tarih-Kuram-Eleştiri* (s. 337-376). İstanbul: Kırmızıkedî.

Glendhill, C. (2018). Tür, Temsil ve Pembe Dizi. (Çev. A. İnal & J. Dirlikyapan). J.Dirlikyapan (Ed.), *Tür Kuramı Temel Metinler* (s. 328- 367). Ankara: Doğu Batı.

Gökmen, E. (2023). Sinemada Tür Olgusu ve Biyografik Film Türü Üzerine. B. Öztürk & B. Yetkiner (Ed.), *Türk Sinemasında Biyografik Filmler* (s. 1-31). Ankara: Nobel.

Gramsci, A. (1971). *History of the Subaltern Classes*. (Çev. Q. Hoare & G.N. Smith). New York: International Publishers.

Grossberg, L. (2010). *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham: Duke University Press.

Gülpınar, B. D. (2023). Popüler Sinemada Müzikli Biyografinin Yükselişi: Müslüm, Bergen ve Dilberay Örnekleri. B. Dabak Özdemir & Ü. Yıldırım Önk. (Ed.), *Türkiye’de Popüler Kültür Paradigmaları*. (s. 11-36). Konya: Literatürk.

Gündel, N. (2023). İki Kültür ve İki Efsane Müzisyen: Tür Kuramı Çerçevesinde *Müslüm* (2018) ve *Bohemian Rhapsody* (2018) ile Biyografik Film Analizi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 56, 227-246.

Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. (2. Baskı). İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2010). *Kötü Çocuk Türk*. (3. Baskı). İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak*. (6. Baskı). İstanbul: Metis.

Hall, S. (2008a). Kültürel Çalışmalar ve Teorik Miras. (Çev. S. Çelenk & A. E. Arslan). S. Çelenk (Ed.), *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar* (s. 85-114). Ankara: De Ki.

Hall, S. (2008b). Notes on Deconstructing The Popular. R. Guins & O. Z. Cruz (Ed.), *Popular Culture* (s. 64-71). Londra: Sage Publications.

Hari, J. (2023). *Çalınan Dikkat*. (Çev. B.E. Aksoy). (7. Basım). İstanbul: Metis.

Heat, S. & Skirrow, G. (2016). Raymond Williams ile Söyleşi. (Çev. N. Gürbilek). T.Modleski (Ed.), *Eğlence İncelemeleri* (s. 27-46). İstanbul: Metis.

Hebdige, D. (2008). Subculture. R.Guins & O.Z. Cruz (Ed.), *Popular Culture* (s. 355-371). Londra: Sage.

Horkheimer, M. (2016). *Akıl Tutulması*. (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis.

İlaslan, S., Sümer, B. (2020). Yetmişli Yıllarda Türkiye’de Televizyon ve Sosyal-Kültürel Hayat. M.K.Kaynar (Ed.), *Türkiye’nin 1970’li Yılları* (s. 723- 748). İstanbul: İletişim.

İsen, M. (2010). *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı.

İslamoğlu, G., Ateşçi, E. (2023). Bergen Filminin Şiddet Motifi Çerçevesinde Göstergebilimsel Analizi. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*. 23 (1), 613-625. DOI: 10.11616/asbi.1219553.

Kandiyoti, D. (2017). Parçaları Yorumlamak. D. Kandiyoti., A. Saktanber. (Ed.), *Kültür Fragmanları* (s. 15-33). İstanbul: Metis.

Karaçelik, Y. (2020). Arabeskin Bitmeyen ‘Babalar’ Resitali. S. Öz & İ. Afacan (Ed.), *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (s. 75-87). İstanbul: Notabene.

Karadoğan, A., Öztürk, S.R., (2022a). *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi (1932-1988): Sansür kara defterleri üzerine bir inceleme*. 1.Cilt. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Karadoğan, A., Öztürk, S.R., (2022b). *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi (1932-1988): Sansür kara defterleri üzerine bir inceleme*. 2.Cilt. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Karadaş, N. (2020). Türk Sinemasında Arabesk: Müslüm Filmi Üzerine Bir İzleyici Çalışması. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 50, 431-460.

Kaynar, M.K. (2020). Önsöz. M.K. Kaynar. (Ed.), *Türkiye'nin Yetmişli Yılları* (s. 17-19). İstanbul: İletişim.

Kirel, S. (2010a). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Kirel, S. (2010b). Sinemada Tür Kavramını ve Popüler Türleri Anlamak Üzerine Bir Yol Haritası Denemesi. M. İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları* (s. 247-290). İstanbul: Derin.

Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. (Çev. O. Kılıç). İstanbul: Metis.

Küçükkaplan, U. (2020). Postmodern Çağın İki “Masum Suç Ortağı”: Nostalji ve Arabesk. S. Öz & İ. Afacan (Ed.), *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (s. 56-73). İstanbul: Notabene.

Kürkçüoğlu, H. (2021). Melodramatik İmgelem ve *Müslüm* Filmi. *İNİF E-Dergisi*, 6(2), 92-104.

Landy, M. (1996). *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University of Minnesota.

Lehtisalo, A. (2011). As if Alive before Us: The Pleasure of Verisimilitude in Biographical Fiction Films. *New Readings*. 11. 100-117.

Lepore, J. (2001). Historians Who Love Too Much: Reflections on Microhistory and Biography. *Journal of American History*, 88, 129-144.
(<http://www.public.asu.edu/~icprv/courses/hst532/bio%20support/LePore%20Microhistory%20art..pdf>)

Letort, D. & Moulin, J. (2018). Introduction To Political Biography In Literature And Cinema. *Biography*, 41 (3), 607-612.

Loriga, S., (2014). The Role of the Individual History: Biographical and Historical Writing in the Nineteenth and the Twentieth Century. B. De Haan & H. Renders. (Ed.),

Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing. (s. 75-93). Boston: Brill.

Loy, S., Rickwood, J., Bennett, S. (2018). Popular Music, Stars and Stardom: Definitions, Discourses, Interpretations. S. Loy, J. Rickwood & S. Bennett. (Ed.), *Popular Music, Stars and Stardom.* (s. 1-20). Canberra Anu Press.

Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum.* (Çev. B. Kejanlıoğlu). İstanbul: Metis.

Lüleci, Y (2019). Bir II. Dünya Savaşı Türkiye'si Temsili Olarak Kelebeğin Rüyası Filmi. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (5), 187-211.

Macdonald, D. (2008). A Theory of Mass Culture. Guins & O. Z. Cruz (Ed.), *Popular Culture* (s. 39-46). Londra: Sage Publications.

Magnusson, G.S. & Szijarto, M.I. (2013). *What is Microhistory? Theory and Practice.* New York: Routledge.

Marshall, L. & Kongsgaard, I. (2012). Representing popular music stardom on screen: the popular music biopic, *Celebrity Studies*, 3 (3), 346-361.

Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood.* Londra: Routledge.

Neale, S. (2018). Questions of Genre. R. Doughty & C. Etherington-Wright (Ed.), *Understanding Film Theory* (s. 52). Londra: Palgrave.

Odabaş, B. (2003). *Hoşçakal Yarın* ve Film Üzerine Yapılan Tartışmalar. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 16 559-575.

Öncü, A. (2017). 1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi. D. Kandiyoti., A. Saktanber. (Ed.), *Kültür Fragmanları* (s. 183-200). İstanbul: Metis.

Öz, S. & Afacan, İ. (2020). “2000 Sonrası” Arabesk Yeniden Neden?. S. Öz., İ. Afacan. (Ed.), *Müzikte Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (s. 5-10). İstanbul: Notabene.

Özbek, M. (2000). *Orhan Gencebay Arabeski*. (4. Baskı) İstanbul: İletişim.

Özen, E. (2020). Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/ Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme. M. K. Kaynar (Ed.), *Türkiye’nin 1950’li Yılları* (s. 485-503). İstanbul: İletişim.

Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması, Dönemler/Modalar/Tipler*. İstanbul: Dünya Kitapları.

Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2012*. İstanbul: Horizontal/International.

Özsoy, A. (2019). Seyir Deneyiminin Felsefesini Tartışmak: Yeşilçam Seyircisinin Seyir Habitusu Üzerine Bir Deneme. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sinema ve Yeşilçam*, (15), 113-128.

Öztürk, S.R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan.

Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü*. İstanbul: Om.

Öztürk, S. R. (2011). Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak. Sancar, S. (Ed.), *Birkaç Arpa Boyu* (s. 679-699), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Özuyar, A. (2023). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi – 2 (1923-1931)*. İstanbul: YKY.

Pennebaker, W. J., Gonzales, L.A. (2012). Tarih Yazmak: Kolektif Belleğin Altında Yatan Sosyal ve Psikolojik Süreçler. (Çev. Y. A. Dalar). P. Boyer & J.V. Wertsch. (Ed.), *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (s. 217-245). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Renders, H., (2014a). Biography in Academia and the Critical Frontier in Life Writing. B. De Haan & H. Renders. (Ed.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*. (s. 169-176). Boston: Brill.

Renders, H., (2014b). The Limits of Representativeness: Biography, Life Writing, and Microhistory. B. De Haan & H. Renders. (Ed.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*. (s. 129-138). Boston: Brill.

Roediger, H., Zaromb, F., Butler, A. (2012). Kolektif Belleğin Şekillendirilmesinde Tekrarlanan Hatırlamanın Rolü. (Y. A. Dalar, Çev.). P. Boyer & J.V. Wertsch. (Ed.), *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (s. 175-216). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rosenstone, R.A. (2018). Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film (Çev. Y. Lüleci). *sinecine*, 9(1), 159-181.

Rowe, D. (1996). *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası*. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı.

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (Çev. E. Özsayar) (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı.

Sayan, A. (2000). Merkez-Çevre İlişkileri Bağlamında Soylulaşan Arabesk. S. Öz & İ. Afacan (Ed.), *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (s. 89-101). İstanbul: Notabene.

Saygılıgil, F. (2021). Erkeklik Sözleşmesinin Maktûlesi Bir Yıldız: Bergen. T. Ural & B. Vural. (Ed.), *Parlak Yıldızlardık O Zaman* (s. 121-140).

Scannell, P. (2007). *Media and Communication*. Londra: Sage Publications.

Schatz, T. (2011). Film Genre and the Genre Film. T. Corrigan, P. White, M. Mazaj (Ed.), *Critical Visions in Film Theory* (s. 453- 465). Boston: Bedford/St.Martin's.

Smith, Anthony. (1991). *National Identity*. Ethnonationalism in Comparative Perspective Series (Ed. W.Connon). Londra: Penguin.

Spivak, G.C. (2009). Madun konuşabilir mi? (Çev. D. Hattatoğlu & G. Ertuğrul), D. Hattatoğlu & G. Ertuğrul (Ed.), *Methodos:Kuram ve Yöntem Kenarından*. (s. 53-114). İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Stokes, M. (2020). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. (Çev. H. Eryılmaz). İstanbul: İletişim.

Stubbs, J. (2013). *Historical Film: A Critical Introduction*. Londra: Bloomsbury.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.

Süalp, A.T.Z. (2020). “Son Bakışta Aşk”. S. Öz & İ. Afacan (Ed.), *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (s. 13-23). İstanbul: Notabene.

Şener, Y. (2021). Müslüm Filmi Özelinde 2000 Sonrası Popüler Türk Sinemasında Aile içi Şiddet Olgusu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (35), 423-443.

Şeşen, E. (2016). Yazılı Basında İmgeler, Mitler, İkonlar ve Deniz’ler. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (25), 97-116.

Taş, O. (2017). *İletişim, Medya ve Kültür*. Ankara: Ütopya.

Taş, O. (2022). Propogandanın Güncelliği: Yirminci Yüzyıl Teorisinden Dersler. *Kültür ve İletişim*, (49), 73-101, DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1063060.

Taydaş, O., Sert, H. (2021). Bir Popüler Kültür Ögesi Olarak Arabesk Müziğin Çevreden Merkeze Yolculuğu. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (45), 210-222.

Tudar, A. (2018). Genre. R. Doughty & C. Etherington-Wright (Ed.), *Understanding Film Theory* (s. 45-47). Londra: Palgrave.

Turner, G. (2001). *Film As Social Practice*. Londra: Routledge.

Vidal, B. (2007). Feminist historiographies and the woman artist's biopic: the case of *Artemisia*. *Screen*, 48-1, 69-90. (doi:10.1093/screen).

Vidal, B. (2014). Introduction: the biopic and its critical contexts. T. Brown & B.Vidal (Ed.). *The Biopic In Contemporary Film Culture*. (s. 1-32). Londra: Routledge.

Wieviorka, A. (2006). *The Era of the Witness*. (Çev. J.Stark, Çev). New York: Conell University Press.

Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum 1780-1950*. (Çev. U. Kocabaşoğlu). İstanbul: İletişim.

Williams, R. (2018). *Anahtar Sözcükler*. (Çev. S. Kılıç, Çev). İstanbul: İletişim.

Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüyalara*. Ankara: De Ki.

Yıldırım, A., Şimşek, (H). (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayınları.

Yıldız, P. (2021). *Kayıp Hafızanın İzinde*. İstanbul: Metis.

Yüksel, E. (2023). 2010 Sonrası Türkiye Sinemasında Eril Şiddetin Temsilleri. *sinecine*, 14 (2), 239-271, DOI: 10.32001/sinecine.1292038. (erişim tarihi 26.11.2023).

EK 1: BİYOGRAFİK FİLMLERİN LİSTESİ

1. *Çakırcalı Mehmet Efe* (Faruk Kenç, 1950) (Çakırcalı Mehmet Efe)
2. *Karanlık Dünya* (Metin Erksan, 1952) (Âşık Veysel)
3. *Karacaoğlan* (Avni Dilligil, 1955) (Karacaoğlan)
4. *Dokuz Dağın Efesi* (Metin Erksan, 1958) (Çakıcı Mehmet Efe)
5. *Atçalı Kel Mehmet* (Asaf Tengiz, 1964) (Efe Kel Mehmet)
6. *Hazreti Yusuf'un Hayatı* (Muharrem Gürses, 1965) (Hz. Yusuf)
7. *Karacaoğlan* (Nuri Akıncı, 1966) (Karacaoğlan)
8. *Koca Yusuf* (Çetin Karamanbey, 1966) (Pehlivan Yusuf)
9. *Rabia* (Süreyya Duru, 1973) (İlk kadın evliya Rabia)
10. *Rabia* (Osman F. Seden, 1973) (İlk kadın evliya Rabia)
11. *Pir Sultan Abdal* (Remzi Jöntürk, 1973) (Pir Sultan Abdal)
12. *Mevlana* (Atıf Yılmaz, 1973) (Mevlana Celaleddin-i Rumi)
13. *Gönüllerin Fatihisi Yunus Emre* (Özdemir Birsell, 1974) (Yunus Emre)
14. *Afife* (Şahin Kaygun, 1987) (Afife Jale)
15. *Hafız Yusuf Efendi* (Türker İnanoğlu, 1987) (Müsiki sanatçısı Hafız Yusuf Efendi)
16. *Bişri Hafi Bir Zamanlar Sarhoştı* (Yücel Çakmaklı, 1992) (Bişri Hafi)
17. *Zıkkımın Kökü* (Memduh Ün, 1992) (Muzaffer İzgü)
18. *Mavi Sürgün* (Erden Kıral, 1993) (Cevat Şakir)
19. *İskilipli Atıf Hoca* (Mesut Uçakan, 1993) (İskilipli Atıf Hoca)
20. *Manisa Tarzanı* (Orhan Oğuz, 1994) (Ahmet Bedevi)
21. *Aşk Ölümünden Soğuktur* (Canan Gerede, 1994) (Bergen)
22. *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1998) (Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Aslan)
23. *Mavi Gözlü Dev* (Biket İlhan, 2007) (Nazım Hikmet Ran)
24. *Vali* (M. Çağatay Tosun, 2008) (Faruk Yazıcı)
25. *Dersimiz Atatürk* (Hamdi Alkan, 2009) (Gazi Mustafa Kemal Atatürk)
26. *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010) (Gazi Mustafa Kemal Atatürk)
27. *Mahpeyker-Kösem Sultan* (N. Tarkan Özel, 2010) (Kösem Sultan)
28. *Kubilay* (Faik Ahmet Akıncı, 2010) (Teğmen Kubilay)
29. *Hür Adam Said Nursi* (Mehmet Tanrıseven, 2010) (Said Nursi)
30. *Allah'ın Sadık Kulu Barla* (Esin Orhan, 2011) (Animasyon) (Said Nursi)
31. *Türkan* (Cemal Şan, 2011) (Prof. Dr. Türkan Saylan)
32. *Kelebeğin Rüyası* (Yılmaz Erdoğan, 2013) (Rüştü Onur & Muzaffer Uslu)

33. *Yunus Emre: Aşkın Sesi* (Kürşat Kızbaz, 2014)
34. *Yağmur: Kıyamet Çiçeği* (Onur Aydın, 2014) (Kazım Koyuncu)
35. *Âşık* (Bilal Babaoğlu, 2016) (Âşık Veysel)
36. *Somuncu Baba Aşkın Sırrı* (Kürşat Kızbaz, 2016) (Şeyh Hamid-i Veli Hazretleri)
37. *Reis* (Hüdaverdi Yavuz, 2017) (Recep Tayyip Erdoğan)
38. *Ayla* (Can Ulkay, 2017) (Süleyman Dilbirliği & Kim Eunja)
39. *Müslüm* (Hakan Kırvavaç (Ketche) & Can Ulkay, 2017) (Müslüm Gürses)
40. *Hürkuş: Göklerdeki Kahraman* (Kudret Sabancı, 2018) (Vecihi Hürkuş)
41. *Bizim İçin Şampiyon* (Ahmet Katıksız, 2018) (Halis Karataş)
42. *Çiçero* (Serdar Akar, 2019) (Elyesa Bazna)
43. *Merhaba Güzel Vatanım* (Cengiz Özkarabekir, 2019) (Nazım Hikmet Ran & Ahmet Ümit)
44. *Cep Herkülü* (Özer Feyzioğlu, 2019) (Naim Süleymanoğlu)
45. *İki Gözüm Ahmet* (Gani Rüzgâr Şavata, Hakan Gürtop, 2020) (Ahmet Kaya)
46. *Akif* (Sadullah Şentürk, 2020) (Mehmet Akif Ersoy)
47. *Elli Kelimelik Mektuplar* (Emir Khalilzadeh, 2021) (Tevfik İleri)
48. *Kesişme iyi ki varsın EREN* (Özer Feyzioğlu, 2021) (Eren Bülbül)
49. *Dilberay* (Hakan Kırvavaç (Ketche), 2021) (Dilberay)
50. *Bergen* (Caner Alper& Mehmet Binay, 2021) (Bergen)
51. *Garip Bülbül Neşet Ertaş* (Ömer Faruk Sorak, 2022) (Neşet Ertaş)
52. *Barış Akarsu "Merhaba"* (Mert Dikmen, 2022) (Barış Akarsu)
53. *Demir Kadın Neslican* (Özgür Bakar, 2023) (Neslican Tay)
54. *Her Şeye Rağmen* (Erdal Murat Aktaş, 2023) (İlhan Doğan-iş insanı)
55. *Zübeyde, Analar ve Oğullar* (Cenk Yaz, 2023) (Zübeyde Hanım ve oğlu Mustafa Kemal)
56. *Atatürk 1881-1919 (1. Film)* (M. Ada Öztekin, 2023) (Mustafa Kemal Atatürk)
57. *Atatürk 1881-1919 (2. Film)* (M. Ada Öztekin, 2023) (Mustafa Kemal Atatürk)
58. *Aybüke: Öğretmen Oldum Ben* (Murat Onbul, 2023) (Şenay Aybüke Yalçın)
59. *Murat Göğebakan: Kalbim Yaralı* (Ali Akyıldız, 2023) (Murat Göğebakan)
60. *Cem Karaca'nın Gözyaşları* (Yüksel Aksu, 2024) (Cem Karaca)
61. *Hayatla Barış* (Ekin Pandır, 2024) (Ampute futbolcu Barış Telli)
62. *Sadık Ahmet* (Hakan Yonat, 2024) (Sadık Ahmet)
63. *Son Şarkı Ahmet'in Türküsü* (Kudret Sabancı, 2024/2020) (Ahmet Kaya)

64. *İki Gözüüm Ahmet Sürgün* (G. Rüzgâr Şavata, Hakan Gürtop, 2024) (Ahmet Kaya) (Gösterim tarihi 5 Nisan)



EK 2: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYE BİLGİLERİ (METİNDE ANLATILİŞ SİRASINA GÖRE)

KARANLIK DÜNYA (1952)

Yönetmen: Metin Erksan

Yapımcı: Nazif Duru

Senarist: B.Rahmi Eyüpoğlu & Metin Erksan

Görüntü Yönetmeni: Fethi Mürenler

Oyuncular: Kemal Bekir, Ahmet Say, Ayfer Feray, Âşık Veysel (konuk)

DOKUZ DAĞIN EFESİ (1958)

Yönetmen: Metin Erksan

Yapımcı: Özdemir Bırsel

Senarist: Metin Erksan

Görüntü Yönetmeni: Şevket Kıymaz

Oyuncular: Fikret Hakan, Erol Taş, Kadir Savun, Serpil Gül

ATÇALI KEL MEHMET (1964)

Yönetmen: Asaf Tengiz

Yapımcı: Şevket Aktunç

Senarist: İlhan Engin

Görüntü Yönetmeni: Fethi Mürenler

Oyuncular: Fikret Hakan, Tijen Par

RABİA (1973)

Yönetmen: Süreyya Duru

Yapımcı: Süreyya Duru

Senarist: Erdoğan Tunaş

Görüntü Yönetmeni: Özdemir Ögüt

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Orçun Sonat

RABİA (1973)

Yönetmen: Osman Seden

Yapımcı: Abdurrahman Keskiner

Senarist: Osman Seden

Görüntü Yönetmeni: Cahid Engin

Oyuncular: Fatma Girik, Tugay, Tugay Toksöz, Bilal İnci

PİR SULTAN ABDAL (1973)

Yönetmen: Remzi Jöntürk

Yapımcı: Ümit Utku

Senarist: Mehmet Aydın

Görüntü Yönetmeni: Enver Burçkin

Oyuncular: Fikret Hakan, Mine Sun

MEVLANA GÖNÜLLER SULTANI (1973)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Yapımcı: Hamit Gürsoy

Senarist: Turgut Özakman, Ergin Orbey

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Cüneyt Gökçer, Kerem Avşar

AFİFE (1987)

Yönetmen: Şahin Kaygun

Yapımcı: Olgun Eltan

Senaryo: Selim İleri, Nezihe Araz

Görüntü Yönetmeni: M. Yumuşak & E. Engin

Oyuncular: Müjde Ar, Tarık Tarcan, Alev Sezer

HAFIZ YUSUF EFENDİ (1987)

Yönetmen: Türker İnanoğlu

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Senaryo: Safa Ünal

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Oyuncular: Ahmet Özhan, Sibel Turnagöl

ZIKKIMIN KÖKÜ (1992)

Yönetmen: Memduh Ün

Yapımcı: Kadri Yurdatap

Senarist: Memduh Ün, Macit Koper

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Oyuncular: Menderes Samancılar, Emre Akyıldız, Meriç Başaran

MAVİ SÜRGÜN (1993)

Yönetmen: Erden Kıral

Yapımcı: Kenan Ormanlar, Erden Kıral

Senarist: Elly Scheller, Kenan Ormanlar, Erden Kıral

Görüntü Yönetmeni: Kenan Ormanlar

Oyuncular: Can Togay, Halil Ergün, Hanna Schygulla, Özay Fecht

AŞK ÖLÜMDEN SOĞUKTUR (1994)

Yönetmen: Canan Gerede

Yapımcı: Faruk Aksoy, Eliane Stutterheim

Senarist: Canan Gerede

Görüntü Yönetmeni: Jorgen Jurgens

Oyuncular: Bennu Gerede, Kadir İnanır

BİŞRİ HAFİ BİR ZAMANLAR SARHOŞTU (1992)

Yönetmen: Yücel Çakmaklı

Yapımcı: Niyazi Hancı

Senarist: Yücel Çakmaklı, Hüseyin Aydemir

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Yılmaz Zafer, Engin Inal

İSKİPLİ ATIF HOCA (1993)

Yönetmen: Mesut Uçakan

Yapımcı: Mustafa Çelik

Senarist: Mesut Uçakan

Görüntü Yönetmeni: Ümit Ardabak

Oyuncular: Haluk Kurtoglu, Yılmaz Zafer

MANİSA TARZANI (1994)

Yönetmen: Orhan Oğuz

Yapımcı: Cengiz Ergun

Senarist: Nuray Oğuz

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Oyuncular: Talat Bulut, Serap Sağlar

HOŞÇAKAL YARIN (1998)

Yönetmen: Reis Çelik

Yapımcı: Lucy Wood

Senarist: Reis Çelik

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Oyuncular: Berhan Şimşek, Mazlum Çimen, Bülent Çolak

MAVİ GÖZLÜ DEV (2007)

Yönetmen: Bilet İlhan

Yapımcı: Bilet İlhan, Nihan Belgin

Senarist: Metin Belgin

Görüntü Yönetmeni: Claudio Bolivar

Oyuncular: Yetkin Dikinciler, Dolunay Soysert, Özge Özberk

DERSİMİZ ATATÜRK (2009)

Yönetmen: Hamdi Alkan

Yapımcı: Birol Güven, Serkan Balbal

Senarist: Turgut Özakman

Görüntü Yönetmeni: Ferhat Öçmen

Oyuncular: Halit Ergenç, Çetin Tekindor, Rutkay Aziz

MUSTAFA (2008)

Yönetmen: Can Dündar

Yapımcı: Dilek Dündar

Senarist: Can Dündar

Görüntü Yönetmeni: Candan Murat Özcan

Oyuncular: Onur Aymergen, Geprgios Chondragiannis, Ediz Mehmedali, Bahadır

Yazıcı, Gökhan Akyüz

VEDA (2010)

Yönetmen: Zülfü Livaneli

Yapımcı: Sevda Kaygısız, Özkan İpek

Senarist: Zülfü Livaneli

Görüntü Yönetmeni: Peter Steuger

Oyuncular: Sinan Tuzcu, Serhat Kılıç, Dolunay Soysert, Özge Özpirinçci, Ezgi Mola

HÜR ADAM SAİD NURSİ (2010)

Yönetmen: Mehmet Tanrısever

Yapımcı: Mehmet Tanrısever

Senarist: Ahmet Çetin

Görüntü Yönetmeni: Ali Özel

Oyuncular: Mürşid Ağa Bağ, Ahmet Yenilmez

KUBİLAY (2010)

Yönetmen: Ahmet Akıncı

Yapımcı: Batı Film

Senarist: Ahmet Akıncı

Görüntü Yönetmeni: İlkey Işık

Oyuncular: Arda Kural, Selahattin Taşdöğen

TÜRKAN (2011)

Yönetmen: Cemal Şan

Yapımcı: Ata Türkoğlu

Senarist: Oya Yücel, Ayça Mutlugil

Görüntü Yönetmeni: Ömer Yılmaz

Oyuncular: Rüçhan Çalışkur, Ragıp Savaş

VALİ (2008)

Yönetmen: Çağatay Tosun

Yapımcı: Ata Türkoğlu

Senarist: Çağatay Tosun

Görüntü Yönetmeni: Ferhan Akgün

Oyuncular: Erdal Beşikçioğlu, Uğur Polat, İsmail Hacıoğlu, Şebnem Dönmez

MAHPEYKER-KÖSEM SULTAN (2010)

Yönetmen: Tarkan Özel

Yapımcı: Ayfer Özgürel

Senarist: Avni Özgürel

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış

Oyuncular: Damla Sönmez, Selda Alkor

KELEBEĞİN RÜYASI (2013)

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan

Yapımcı: Necati Akpınar

Senarist: Yılmaz Erdoğan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Kıvanç Tatlıtuğ, Mert Fırat, Yılmaz Erdoğan, Z.Farah Abdullah, Belçim Bilgin.

AYLA (2017)

Yönetmen: Can Ulkay

Yapımcı: Mustafa Uslu

Senarist: Yiğit Güralp

Görüntü Yönetmeni: Jean Paul Seresin

Oyuncular: İsmail Hacıoğlu, Kim Seol

ÇİÇERO (2019)

Yönetmen: Serdar Akar

Yapımcı: Mustafa Uslu

Senarist: Gürkay Tanyaş

Görüntü Yönetmeni: Peter Steuger

Oyuncular: Erdal Beşikçioğlu, Burcu Biricik, Tamer Levent, Mehmet Ulay

REİS (2016)

Yönetmen: Hüdaverdi Yavuz

Yapımcı: Temel Kankıran

Senarist: Murat Özdil

Görüntü Yönetmeni: Aydın İz

Oyuncular: Reha Beyoğlu, Özlem Balcı

KESİŞME: İYİ Kİ VARSIN EREN (2021)

Yönetmen: Özer Feyzioğlu

Yapımcı: Mustafa Uslu

Senarist: Mert Dikmen, Özer Feyzioğlu

Görüntü Yönetmeni: Jean Paul Seresin

Oyuncular: İsmail Hacıoğlu, Rahman Beşel, Eren Taşdelen, Asaf Kurtuluş

ELLİ KELİME LİK MEKTUPLAR (2021)

Yönetmen: Emir Khalilzadeh

Yapımcı: İstanbul Medya Akademisi ve Fikir Kulübü

Senarist: Nevin Şahin

Görüntü Yönetmeni: Ahmet Bayer

Oyuncular: Tekin Temel, İlker Kızmaz, Gizem Karaca, Derya Alabora

YAĞMUR KIYAMET ÇİÇEĞİ (2014)

Yönetmen: Onur Aydın

Yapımcı: Gülay Kuriş

Senarist: Onur Aydın

Görüntü Yönetmeni: Özgür Polat

Oyuncular: Engin Hepileri, Erkan Kolçak Köstengil, Devrim Saltoğlu, Ssttar Tanrıöğen

İKİ GÖZÜM AHMET (2020)

Yönetmen: G.Rüzgar Şavata, Hakan Gürtop

Yapımcı: Ömer Demiral

Senarist: G.Rüzgar Şavata, İlker Barış

Görüntü Yönetmeni: Cidal Canpek

Oyuncular: Özgür Tüzer, Aleyna Solaker

DİLBERAY (2021)

Yönetmen: Kettle

Yapımcı: Aytac Ağdağ

Senarist: Kamuran Suner, Merter Savaş

Görüntü Yönetmeni: Jean Paul Seresin

Oyuncular: Büşra Pekin, Ayberk Pekcan, Nursel Köse, Zeliha Kendirci

BARIŞ AKARSU MERHABA (2022)

Yönetmen: Mert Dikmen

Yapımcı: Özgür Tari, Aytac Ağdağ

Senarist: Mert Dikmen

Görüntü Yönetmeni: Ersan Çapan

Oyuncular: İsmail Ege Şaşmaz, Almıla Ada

MURAT GÖĞEBAKAN: KALBİM YARALI (2023)

Yönetmen: Ali Ayyıldız

Yapımcı: CNS Prodüksiyon, HM Productions

Senarist: Sezgin Irmak, Lütfi Albayrak

Görüntü Yönetmeni: Tufan Kılınç

Oyuncular: Burak Sevinç, Tuvana Türkay, Hande Soral

CEM KARACA’NIN GÖZYAŞLARI (2024)

Yönetmen: Yüksel Aksu

Yapımcı: Fikri Harika Prodüksiyon, Aytaç Medya

Senarist: Onur Böber, Özden Uçar, Emrah Saltık

Görüntü Yönetmeni: Ersan Çapan

Oyuncular: İsmail Hacıoğlu, Fikret Kuşkan, Yasemin Yalçın

MÜSLÜM (2017)

Yönetmen: Kettle, Can Ulkay

Yapımcı: Mustafa Uslu

Senarist: Hakan Günday

Görüntü Yönetmeni: Martin Szecsanov

Oyuncular: Timuçin Esen, Zerrin Tekindor, Erkan Can, Ayça Bingöl, Şahin Kendirci

BERGEN (2021)

Yönetmen: Mehmet Binay, Caner Alper

Yapımcı: Mine Şengöz

Senarist: Sema Kaygusuz, Yıldız Bayazıt

Görüntü Yönetmeni: Mirsad Herović

Oyuncular: Z. Farah Abdullah, Tilbe Saran, Erdal Beşikçioğlu

ÖZET

Bu çalışma biyografik filmlerin başlıca bir tür olarak film çalışmaları bağlamında incelenmesi gerektiği itkisinden yola çıkmıştır. Çalışmada Türk sinemasında ilk örneklerine 1950'lerle birlikte rastlanmaya başlayıp günümüze kadar gelen biyografik filmler üretildikleri dönemin toplumsal, politik ve kültürel *moment*'leri içerisinde ve filmlerin anlatısal, biçimsel özellikleri göz önünde tutularak incelenmiştir. 2010'dan itibaren Türk sinemasında daha fazla örnekleri görülen ve daha popüler bir konuma gelen türün, sıklıkla müzisyen/şarkıcı yaşamlarını konu edindiği görülmüştür. Çalışma, müzisyen biyografik filmlerinin içinde en çok izlenen iki film olan *Müslüm* ve *Bergen* filmlerini merkezine alarak bu filmleri hem tür analizi yöntemiyle değerlendirmiş, hem de bu filmlerin popüler kültür içinde üretildikleri zamanın toplumsal, politik ve kültürel *moment*'leriyle birlikte popüler kültür içindeki konumu kavramsallaştırılmaya çalışılmıştır. Elde edilen veriler ışığında *Müslüm* filminin zamanla Türkiye'de arabeskin merkezileşmesiyle popüler kültürde tahakkümü çoğaltmaya yakın durduğu tespit edilirken, *Bergen* filminin ise madunun sesi olabilmesiyle popüler kültürdeki direniş imkânına olanak tanıdığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Biyografik filmler, Popüler kültür, Türk sineması

ABSTRACT

This study “The Individualisation of History in Turkish Cinema: Biographical Films/ Biopics” is based on the principle that biopics are a major genre. The study examines the Turkish biopics produced since 1950s with respect to the social, political, and cultural moments of the period, and in consideration with their generic characteristics. It is highlighted that as more examples of the genre have been produced in Turkish cinema since 2010, the lives of musicians/singers have been frequently dwelled on. Centering around the blockbusters *Müslüm* and *Bergen*, the study scrutinizes these movies with the genre analysis method and puts forward how they are positioned in popular culture. It is argued that *Müslüm* and *Bergen* movies are represented in popular culture through the centralization of Arabesque, and speaking out for the subaltern, respectively, demonstrating how the popular can simultaneously appear as the politic.

Key words: Biopics, Turkish Cinema, popular culture, musician biopics.