



**YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA
YOLCULUK, BENLİK VE KİMLİK İLİŞKİSİ**

Melike DEMİRBAŞ

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR

Uşak

Haziran, 2018

T.C.
UŞAK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

MELİKE DEMİRBAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA YOLCULUK, BENLİK VE KİMLİK İLİŞKİSİ

Danışman
Doç. Dr. Meral Özçınar

UŞAK - 2018

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA YOLCULUK, BENLİK VE KİMLİK İLİŞKİSİ

Melike DEMİRBAŞ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2018

Danışman: Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR

Çocuklukla başlayan benlik gelişiminde ailenin katkısı önemli bir başlangıç noktası oluşturur. Birey anne ve babasından gördüğü davranışlarla, çocukluk döneminde grup içinde etkileşimler sağlayarak kendi benliğini oluşturma sürecinde ilk adımını atar.

Psikoloji çalışmalarında benlik kavramının üzerinde önemle durulmasının sebebi, bireyin çocukluktan itibaren sağlıklı bir benliğe sahip olmasının, toplumun ve toplumsal süreçlerin gelişiminde referans oluşturmaktır. Geleneksel ve modern toplumda benliğin toplumla ve bireylerle girdiği ilişki sonucunda birey kendi benliğini oluştur. Benliklerin, modern toplumda sağlıklı gelişimi ise bireylerin birbirine ve topluma yabancılaşmasına sebep olmaktadır.

Benliğin sosyolojik bakış açısıyla ele aldığı kimlik kavramı, aynı şekilde toplumla ilişkiye giren benliğin, çevresine göre kendini şekillendirdiği kimlik yapısıdır. Bireyin bu anlamda kolektif, etnik, kültürel, cinsel, bireysel gibi pek çok kimliği bulunmaktadır. Kimlik oluşumu etkileşimli ve sürekli yapısından dolayı daima bir inşa halindedir ve bu süreçte kimlikler kendi benlikleriyle, oluşturdıkları kimlikleri arasında yolculuk yaparlar.

Sinemanın bir dil olarak anlam yaratmada kendi bakış açısını geliştirmesi, filmlerinde benliğin ve kimliğin yolculuğunu konu alan Yeşim Ustaoğlu Sineması'nda karşımıza çıkmaktadır. Ustaoğlu, filmlerinde ortak tema olarak benlik, kimlik ve yolculuk ilişkisini ele alır ve bu tema üzerinden bireyler kendi kimliklerini sorgulamalarını, kendi kimliklerini bulma adına yolculuğa çıkmalarını amaçlar.

Bu bağlamda, çalışmanın kavramsal çerçevesini benlik, kimlik ve modernleşme süreciyle ortaya çıkan yabancılaşma kavramı oluşturur. Genelde Türk Sineması, özelde Yeşim Ustaoglu Sineması'na odaklanan bu çalışma, içerik analizi yöntemiyle Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* filmlerini yolculuk, benlik ve kimlik ilişkisini üzerinden çözümleyip, Yeşim Ustaoglu Sineması'na yeni bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Benlik, Kimlik, Yolculuk, Yabancılaşma, Yeşim Ustaoglu, Sinema*



ABSTRACT

RELATIONSHIP BETWEEN JOURNEY, SELF AND IDENTITY IN YEŞİM USTAOĞLU'S CINEMATOGRAPHY

Melike DEMİRBAŞ

Department of Communication Sciences

Social Sciences Institute of Uşak University, June 2018

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Meral ÖZÇINAR

The contribution of the family in self-development beginning in childhood is a crucial starting point. Individuals take their first step in their self-development by interacting within various groups through behaviours which they observe in their parents.

The reason why the notion of self is emphasized in psychological studies is that the individual has a healthy notion of self from childhood is a reference point for social development. In traditional and modern societies, individuals construct their own selves by interacting with society and other individuals. The unhealthy self-development, on the other hand, results in an alienation between individuals and society.

The notion of identity, with which the self deals from a sociological standpoint, is an identity construction by which the self constructs itself in relation with society. In this sense, individuals have many identities such as collective, ethnic, cultural, sexual, individual, and the like. Identity construction is always in the process of construction due to its interactive and constant nature. In this process, identities journey between their own selves and their constructed identities.

That the cinema develops its own viewpoint in the creation of meaning as a language is presented in Yeşim Ustaoğlu's cinematography which deals with the journey of the self and the identity. Ustaoğlu discusses the relationship between the self, identity and journey as a common theme, and through it, aims for individuals to question their own identities, to begin their own journey to find them.

In this sense, the conceptual framework of the study is the notions of self, identity and alienation that emerges with the modernisation. Focusing generally on Turkish Cinema, and specifically on Yeşim Ustaoglu's cinematography, this study aims to analyse Ustaoglu's *Pandora'nın Kutusu* (Pandora's Box), *Araf* (Somewhere in Between) and *Tereddüt* (Clair-Obscur) in terms of journey, self and identity relations through content analysis method, and to provide a new perspective for Yeşim Ustaoglu's cinematography.

Keywords: *Self, Identity, Journey, Alienation, Yeşim Ustaoglu, Cinematography*





UŞAK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Tezli Yüksek Lisans Jüri ve Enstitü Onayı

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İletişim Bilimleri Ana Bilim / Ana Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı
164018022.No'lu öğrencisi Melike Demirbaş'ın "Yeşim Ustaoglu Sinemasında Yolculuk, Benlik
ve Kimlik İlişkisi" adlı tezi 25 / 06 / 2018 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Uşak Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Yüksek Lisans
tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Jüri	Adı Soyadı	İmza
Danışman	: Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR	
Üye	: Doç. Dr. Yasemin KILINÇARSLAN	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Zühal Çetin ÖZKAN	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Zafer GÜNGEN	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Devrim İNCE	

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Mehmet KARAYAMAN

ÖNSÖZ

İnsan hayatında çok önemli bir yer tutan benlik ve kimlik kavramları, insanı referans alan sosyal bilimlerde sanatın ve sinemanın içinde en temel konuyu oluşturur.

Bu zorlu çalışmada, zengin bilgi ve tecrübesiyle, maddi-manevi verdiği destekle bireysel akademik gelişimime büyük katkı sağlayan, bu çalışmanın bilimsel etik anlayışından ve disiplininden asla taviz vermeyen, sinemanın kutsallığına ve mucizesine her gün daha çok inandıran çok değerli hocam ve danışmanım Doç Dr. Meral Özçınar'a çok teşekkür ederim.

Yüksek lisans eğitimini bana ısrarla tavsiye eden, desteğiyle çok özel başarılarla kavuştuğum, yanında vicdanı ve iş ahlakını öğrendiğim çok kıymetli hocam Uzman Aylin Atik Seyide'ye ve paylaşmanın en güzelini yaşadığım bir gün yine aynı çatı altında olmayı dilediğim Radyo Gazi ekibine çok teşekkür ederim.

Bu zorlu süreçte gösterdikleri sonsuz sabır, anlayış ve güvenleriyle her zaman yanımda olan, maddi ve manevi destekleriyle sevgilerini sunmaktan çekinmeyen, canımın içi anneme, gölgesinde soluklandığım çınar ağacım canım babama ve benzemekte her zaman gurur duyduğum kıymetlim, canım anneanneme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Üniversite hayatımdan bu yana zekâsı, yetenekleri ve sevgisiyle her koşulda yanımda olan, bu yolculuğa beraber başlayıp beraber bitirebilmenin haklı gururunu ve mutluluğunu yaşadığım, bana olan inancını hiçbir zaman kaybetmeyen, hayattaki en büyük destekçim sevgili Yavuz Türkmen'e çok teşekkür ederim.

Melike Demirbaş

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Melike Demirbaş
Doğum Yeri ve Tarihi : Bandırma. 01.01.1993
Lisans Öğretimi : Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
Yüksek Lisans Öğretimi : Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Gazi Uygulamalı Birimi, TRT Ankara Radyosu Staj
Projeler : TRT Geleceğin İletişimcileri Yarışması Söz Programı Dalında Dereceli Ödül

İletişim

e-posta adresi : melikee.demirbass92@gmail.com

İÇİNDEKİLER

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ.....	i
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	v
ÖNSÖZ	vi
ÖZGEÇMİŞ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: BENLİK, KİMLİK VE MODERNLEŞME	6
1.1. BENLİK	6
1.2. KİMLİK	22
1.2.1. Kimlik Alt Türleri.....	27
1.3. MODERNİTE VE BİREYSEL KİMLİK	34
2. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASI'NIN BENLİK, KİMLİK VE MODERNLEŞME ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ	50
2.1. TÜRK SİNEMASI'NA GENEL BİR BAKIŞ	50
2.2. YENİ TÜRK SİNEMASI.....	68
2.3. BİR AUTEUR OLARAK YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASI	80
2.3.1. Yeşim Ustaoglu'nun Özyaşamı.....	81
2.3.2. Yeşim Ustaoglu'nun Filmografisi.....	82
2.3.3. Yeşim Ustaoglu Sinemasına Genel Bir Bakış	90
3. BÖLÜM: YEŞİM USTAOĞLU FİMLERİNİN İÇERİK ANALİZİ YÖNTEMİYLE BENLİK, KİMLİK VE YOLCULUK EKSENİNDE ÇÖZÜMLENMESİ.....	97
3.1. <i>PANDORA'NIN KUTUSU</i> (YEŞİM USTAOĞLU, 2008)	97
3.2. <i>ARAF</i> (YEŞİM USTAOĞLU, 2012)	106
3.3. <i>TEREDDÜT</i> (YEŞİM USTAOĞLU, 2016)	116
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	130
KAYNAKÇA.....	134

GİRİŞ

Sinema Tarihi'nin başlangıcı olan, Lumière kardeşlerin 1895 yılında Paris'te gerçekleştirdikleri *Cinématograph*'ın keşfinden sonra sinema, tüm dünyayı ve insanlığı etkileyen önemli bir sanat dalı olmuştur (Abisel, 2014, s. 18).

Cinématographe, on dokuzuncu yüzyıl boyunca icat edilen pek çok teknik harikadan biri olarak dış dünyanın kopya edilmesinde ulaşılan en ileri noktayı sergiliyordu. Ardından, sinemanın kitle iletişimindeki gücünün farkına varıldı; filmler, toplumsal bir kaynaşma potası, tanıtma ve propagandanın etkin bir aracı oldu. Sinema sayesinde dünya 'küçüldü'; insanlar birbirlerine ne denli benzediklerini ve ne denli de farklı oldukları gördüler (Abisel, 2014, s. 2).

Sinemanın dış dünyayı kopya etmesi, Andre Bazin'in *Sinema Nedir?* çalışmasında sıkça dile getirilen gerçeklik algısını akla getirir. Bazin fotoğraf ile sinema sanatının farklı olduğunu, sinemanın resim görüntüsüne hareket ve zaman özelliği kazandırarak, gerçeği yakalamada çok daha başarılı bir dil yarattığını savunur (Bazin, 2013, s. 20).

Sinemanın teknolojik gelişmelerle beslenmesi, gerçekliği plastik sanatlarla oranla daha başarılı yansıtmaya sebep olmuştur. Bu anlamda sinema toplumun, insana ve ilişkilerine yakın bir mercekten bakmasını sağlamaktadır.

Türkiye'de sinema tarihinin başlangıcı, Osmanlı Dönemi'ne tekabül etmekle birlikte, günümüze kadar toplumun siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlerinden etkilenmiştir. Sinemanın gerçekliği yansıtmada en başarılı sanat dalı olarak kabul edilmesi bu değişimlerin yansıtılmasında da rol oynamıştır.

Türk Sineması'nın geçirdiği İlk Dönem, Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi, Sinemacılar Dönemi ve Yeni Türk Sineması olarak kabul edilen günümüz dönemine dek, sinemanın icadının tam olarak anlaşılamaması, teknik imkânların yetersiz oluşu ve yönetmenlerin teknik bilgiye uzak kalması anlatımın ve biçimin uyuşmadığı başarısız pek çok filme neden olmuştur. Bu filmlere, prodüksiyon olarak para kazanma kaygısı da etkilenince, sinemanın anlam yaratmada bir dil oluşturması Avrupa Sineması'na oranla epey bir zaman almıştır.

Bazin'in tartıştığı gerçeklik algısına, Türk Sineması'nda Yeni Türk Sineması Dönemi'ne kadar rastlanılamamakta, Yeni Türk Sineması ile birlikte anlatı ve biçimin gerçeklikle buluştuğu filmler karşımıza çıkmaktadır.

Türk Sineması içinde ağdalı melodram filmlerinden kimi zaman uzaklaşarak, kendi sinematografik üslubunu yaratmaya çalışan Ömer Lütfi Akad ve onun izini takip eden Yılmaz Güney'in filmleri, Türk Sineması'nda gerçeklik bakışının sorgulanmasına sebep olurken, kendisinin izinden gelen yaratıcı yönetmenleri de oldukça etkilemiştir.

Yeni Türk Sineması'nın Sanat Sineması kanadına tabi tutulan yaratıcı yönetmenler, Yönetmen Sineması kavramını oluşturmuş, geleneksel Türk Sineması'nın ele almadığı tema ve biçimsel özellikleri başarılı bir şekilde harmanlamıştır. Filmlerin öykü ve sinematografik özelliklerinin başarısı uluslararası alanda pek çok ödüle layık görülmüştür.

Yönetmen Sineması'nı geleneksel Türk Sineması'ndan ayıran en önemli özelliklerden biri 'auteur' kavramının bu yönetmenler için kullanılmasıdır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin 'auteur' olarak kabul edilmesinde kuşkusuz filmlerine yansıttıkları öykü ile sinematografik uyumun yakalanmasıdır. Özellikle Türkiye şartlarında bir kadın yönetmen olarak yaratıcı filmler yapan ve filmlerine kendi bakış açısını empoze etmeye çalışan Yeşim Ustaoglu Sineması bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Yönetmen Sineması'nın yaratıcı yönetmeni Yeşim Ustaoglu, popüler filmlerin yüksek bütçelerine karşın kurumların ve festivallerin minimal destekleriyle, özgün filmler çekmektedir. Filmlerin minimal şartları, yönetmenin tema ve biçim başarısını olumsuz etkilememekle beraber, 1984 yılında başladığı sinema hayatına 2018 yılına kadar dört kısa, yedi uzun metraj ve bir belgesel film sığdırmıştır. Yönetmenin üretkenliğinin, dünya görüşünün zenginliği ile beraber değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu anlamda yönetmenin tüm filmlerinde, anlatmak istediği bir derdi, eleştirmek istediği bir bakış açısı mevcuttur.

Filmlerin ele aldığı temaların ortak özelliğine bakıldığında benlik, kimlik, yolculuk ilişkisine dikkat çekilirken; sinematografik açıdan pencere, su, deniz, ulaşım araçları, pencere camına yansıyan görüntüler, fotoğraflar, belli anlamları simgeler.

Bu bağlamda çalışmanın konusunu, Yeşim Ustaoglu Sineması'nın temel yapı taşlarını oluşturan benlik ve kimlikle ilişkilendirdiği yolculuk kavramları, yapılan

literatür taramasını sonucunda edinilen bilgiler doğrultusunda açıklanmaya çalışılacaktır.

Ustaoglu, *Güneşe Yolculuk* (1999) ve *Bulutları Beklerken* (2004) filmlerinde yoğun olarak hissedilen etnik kimlik kavramından farklı olarak, son üç filmi *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) filmlerinde kimliğe psiko-sosyal perspektiften, bireysel kimlik kavramıyla yaklaşır. Bireysel kimliğin yaratım sürecinde refleksif olarak kendini sorgulaması, kendisine bir çıkış noktası yaratmasına olanak sağlar. Kimliğin bir inşa süreci olması, Ustaoglu filmlerinin de kimlik ve yolculuk sürecinin farklı karakterler üzerinden devamlılığını sağlamaktadır.

Bu bağlamda, bu çalışmada Yeşim Ustaoglu'nun benlik, kimlik ve yolculuk ilişkisi kurduğu filmlerinin psiko-sosyal bakış açısına sahip olmasından dolayı, öncelikle en temel anlamda benlik kavramının psikolojik, kimlik kavramın sosyolojik bakış açısı ele alınacaktır. Kavramsal çerçevede yer alan kavramlar, sözlüğün ilk anlamından, alanda öncü çalışmaları bulunan kuramcılar ve onların ışığında çalışma yapan araştırmacıların çalışmalarından faydalanılarak açıklanmaya çalışılacaktır.

Kimlik oluşumun temel basamağının benlik yaratımı olması ve kavramların sinema diliyle buluşmasından dolayı, çalışma interdisipliner özelliği taşımaktadır. Kavramsal çerçevenin son bölümünde, yaratılan çeşitli kimliklerin, geleneksel toplum düzeninden modern topluma geçişte yaşadığı değişimler sebebiyle topluma ve kendisine yabancılaşma olgusu açıklanmaya çalışılacaktır.

Yabancılaşma süreci modern toplumda ilk olarak üretim pratiklerinde meydana gelmiştir. Modern toplumun postmodern topluma geçişinde ise bireyin kendine ve ilişkiye girdiği topluma düşünsel olarak uzaklaşması anlamını taşımaktadır. Bu anlamda, kimlik inşasının sağlıklı bir süreçten geçmesi yabancılaşmaya sebep olmaktadır. Benlik, kimlik ve modernleşme sürecinin kimlik inşasında birbirini desteklemesi, kavramsal çerçevede bu kavramların açıklanmalarını ön görmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Yeşim Ustaoglu Sineması'nı benlik ve kimlik ekseninde daha doğru anlayabilmek adına, Türk Sineması'nın genel bir bakışta ele alınışına ve Yönetmen Sineması olarak dönemleştirilen Yeni Türk Sineması'nın özelliklerine ve Türk Sineması'na getirdiği özelliklere yer verilecektir. Türk Sineması'nın anlatı ve biçim uyumunu sağlayamaması, melodram ve uyarlama

filmlerinin karakterlerini ve dönemin özelliğini kimliksiz bırakması, çalışmanın kimlik kavramına dikkat çektiği bir unsurdur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Yeşim Ustaoglu'nun örneklem alınan *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) filmleri benlik ve kimlik kavramlarının yolculuk ile ilişkisi, içerik analizi yöntemiyle çözümlenmeye çalışılacaktır.

İçerik analizi yönteminden bahsetmek gerekirse, Nuri Bilgin içerik analizini şöyle tanımlar:

Çok çeşitli söylemlere uygulanan birtakım metodolojik araç ve tekniklerin bütünü olarak tanımlanabilir. İçerik analizi adı altında toplanan bu araç ve teknikler, her şeyden önce kontrollü bir yorum çabası olarak ve genelde tımdengeline dayalı bir 'okuma' aracı olarak nitelendirilebilirler. Söz konusu okuma, sınırları belirlenmiş söylem örneklerinin çözümlenmesi esasına dayanmaktadır (Bilgin, 2014, s. 1).

İçerik analizi XX. yüzyılın başında Columbia Gazetecilik Okulu'nda gazetelerin nicel analizine ilişkin çalışmalarıyla ortaya çıktığı savunulur. İçerik analizini ilk kullanan kişi ise H. Laswell'dir (Bilgin, 2014, s. 3).

İçerik analizi mesajın gizli anlamını ortaya çıkarmayı amaçlayan bir yöntemdir. Bu anlamda araştırmacı mesajları anlamaya çalışırken, anladığını kanıtlamaya ve temellendirmeye çalışır (Bilgin, 2014, s. 8).

İçerik analizi teknikleri, bir söylemi anlamada ve yorumlamada, öznel etkenlerden kurtulmayı sağlamak amacını taşımaktadır. Söylemin görünen, kolayca yakalanan, sergilenmiş ve ilk bakışta algılanan içeriği yerine, gizli, üstü örtülü içeriğini ortaya çıkarmayı sağlamaktadır. [...] Çok biçimli ve çok işlevli bir görünüm taşıyan bu teknikler bütünü, araştırmacıların öznel yaratıcılıklarına da izin veren bir yapıdadır (Bilgin, 2014, s. 1-2).

İçerik analizinin hazır kalıp ve kurallarının bulunmaması ve çeşitli uygulama alanlarında farklı biçimlerle kullanılabilen bir yöntem olmasından dolayı, incelenen mesaj ve araştırma amaçlarına göre analiz yolları da farklılık göstermektedir (Bilgin, 2014, s. 8-9).

“Yöntemin amaca uygunluğu son derece önemli” (Karasar, 2016, s. 107) olmasından ve araştırmacıya özgün yaratıcılık sağlamasından dolayı, bu çalışmada içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Bu bağlamda sinemanın insanın ve toplumun gerçekliğine en yakın sanat dalı olması ve filmlerin gerçeklik algısını etkilemedeki gücü, içerik analizi yönteminin kullanım nedeni ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada, örneklem olarak seçilen Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) filmleri sunduğu anlam ve biçim özellikleri bakımından verdiği mesajın (ileti) nedeni ve etkilerinin doğru anlaşılması gerekmektedir. Yönetmenin filmlerinde yer verdiği metaforlar ve kurduğu diyaloglarla söylemin çözümlenmesi, anlamın okunmasını gerektirmektedir.

Anlamın okunmasını ve yorumlanmasını sağlayan en iyi yöntem olarak içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizinin araştırmacının öznel yaratıcılığına izin vermesi ve özgün çıkarımlarda bulunmasını sağlaması, çalışmada içerik analizi yöntemi kullanmasına olanak sağlamıştır.

Bu bağlamda, *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) filmleri öykü kodları (anlatı, olay örgüsü, mekân, karakterler ve zaman) ve görsel kodlar (çekim, ışık, ses, oyunculuk ve kurgu) olmak üzere ikiye ayrılarak, çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan benlik, kimlik ve modernleşme kavramlarının yolculuk ile ilişkisi üzerinden, içerik analizi yöntemiyle çözümlenmeye çalışılmıştır.

Çalışma, genelde sinema, özelde Yeşim Ustaoglu Sineması ve filmlerine odaklanarak kavramsal çerçevede açıklanmaya çalışılan benlik, kimlik, modernleşme ve yabancılaşma kavramları üzerinden yolculuk ilişkisine bir perspektif geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Türk Sineması'nda kimlik ve yolculuk temalarına benzer temalar ele alınmışsa bile, zengin bir bakış açısı sunmaktan yoksun kalması, aynı zamanda kimliğin bitmek bilmeyen bir inşa süreci olması, Yeşim Ustaoglu'nun sinemasında da kimlik ve yolculuk temasının sinematografik anlatım ve biçimsel açıdan başarılı bir şekilde işlenmesi bu çalışmanın önemine işaret etmektedir.

1. BÖLÜM: BENLİK, KİMLİK VE MODERNLEŞME

1.1.BENLİK

Literatürde üzerinde pek çok çalışma bulunan benlik kavramı, Türk Dil Kurumu (2017) tarafından “1. Bir kimsenin öz varlığı, kişiliği, onu kendisi yapan şey, kendilik, şahsiyet”, “2. Kendi kişiliğine önem verme, kişiliğini üstün görme, kibir, gurur” olarak tanımlanmaktadır

(http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0a4b900e5ef1.64739684). TDK Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü (2017)’nde ise benlik;

“bireyin ne olduğu, ne olmak istediği ve çevresince nasıl tanındığı konularındaki bilinçliliği” ve “bireye çevresindeki olguları bilinçli olarak ayırt etme olanağı veren ve özü yalnızca insanın toplumsal ilişkilerinden oluşan kişilik kesimi” olarak tanımlanmaktadır

(http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GT.5a0a4c29ef53e7.66829113). Erol Mutlu ise benliğe farklı bir bakış açısı sunar.

Mutlu, *İletişim Sözlüğü*’nde benliği, “bir kişinin kendisine ilişkin zihinsel yapısı” olarak tanımlar ve benliği toplumsal deneyimlerden oluşan ve kişinin kendini diğerlerinin tanımlamasıyla oluşturduğu bir süreç olarak anlatır (Mutlu, 2017, s. 51).

Benliğin literatürde pek çok tanımlaması ve araştırması bulunmaktadır. Benliği üç boyutta ele almak gerekirse, sosyal psikoloji perspektifinden açıklanmaya çalışılan alanı, benliğin kimliğe uzanan sosyolojik süreci ve buna bağlı olarak varoluş felsefesi açısından ele alınan boyutlarıdır. Michael A. Hogg & Graham M. Vaughan benlik çalışmalarının yer aldığı *Sosyal Psikoloji* kitabında kavram hakkında şu ifadeleri kullanırlar:

Pek çok araştırmacı, bizi hemen diğer bütün hayvanlardan ayıran şeyin refleksif düşünme –yani, kendimiz hakkında düşünme yeteneği- olduğunu ileri sürmüştür. Refleksif düşünme kendimiz hakkında, kim olduğumuz hakkında, ne olmak istediğimiz ve başkalarının bizi hangi gözle görmelerini istediğimiz hakkında düşünmemiz anlamına gelir –insanlar oldukça gelişkin bir benlik duygusuna sahiptirler çünkü. Şu halde benlik ve kimlik, insan olmanın temel öğeleridir (Hogg & Vaughan, 2011, s. 138).

Sigmund Freud *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri* çalışmasında, psikanalizi ve benliği ayırdığı üç temel yapıyı tanımlar. Freud oluşturduğu psikanaliz kuramını “bilinçdışını bilinç düzeyine çıkarmaya çalıştığımız zaman hastanın gösterdiği direnmenin algılanması” olarak açıklar (Freud, 1997, s. 97). Freud’a göre benlik, hiçbir

zaman su yüzüne çıkamayan ve bilinçdışının derinliklerinde bulunan düşüncelerde yer alır. Freud geliştirdiği bilinç, bilinçdışı ve önbilinç kavramlarını id, ego ve süperego ile ilişkilendirir. Freud id’i ilk olarak bilinçdışı ile açıklamış fakat anlam karışıklığını ortadan kaldırmak adına, “Nietzsche’nin bir sözünü ve Georg Groddeck’in [1923] bir varsayımını izleyerek buna ‘id’” adını vermiştir (Freud, 1997, s. 101-102). Freud, id’in bilinçdışıyla ilişkisini daha iyi anlamak adına, bilinçdışının farkında olmadan açığa çıkan sözlerimiz, davranışlarımız ve düşüncelerimiz olarak açıklar (İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 19). Buna göre Freud’un id kavramını şöyle açıklar:

Kişiliğimizin karanlık, erişilmez kısmıdır. [...] Bunun büyük çoğunluğu negatif bir yapıdadır ve ancak egoyla karşıtlık içinde tanımlanabilir. İde benzetmelerle yaklaşır, bir kaos, heyecanlarla dolu kaynayan bir kazan olarak tanımlarız. Bir ucundan bedensel etkilere açık olduğunu, ruhsal dışavurumunu burada bulan içgüdüsel ihtiyaçları barındırdığını düşünürüz, ama bunun hangi katmanda olduğunu söyleyemeyiz. İçgüdülerden gelen enerjiyle doludur, ama hiçbir örgütlenme yoktur, hiçbir ortak irade yaratmaz; sadece haz ilkesine tabi içgüdüsel ihtiyaçların doyumu için çalışır. Düşüncenin mantık yasaları idde geçerli değildir; bu, her şeyden önce karşıtlık yasası için de doğrudur. Karşıt dürtüler, birbirini götürmeden veya azaltmadan yan yana varolur; olsa olsa, enerji boşalmasına yönelik egemen ekonomik baskının etkisiyle bu karşıtlar uzlaşma sağlayacak şekilde birbirine yaklaşır. [...] Zamanın akışı iddeki ruhsal süreçlerde hiçbir değişme yaratmaz. İzlenimleri dışında, idin ötesine hiç geçmeyen, ancak bastırma ile ide gömülen arzu giderici dürtüler özünde ölümsüzdür; yıllar geçtikten sonra bile sanki yeni ortaya çıkmış gibi davranırlar (Freud, 1997, s. 103).

Freud id’in temel yapısının haz ilkesine dayandığını savunur. Bu haz ilkesi bireyin içgüdüsel “boşalma [deşarj] arayan içgüdüsel enerji yükleri”dir (Freud, 1997, s. 104). Freud’un benlik çalışmalarının da yer verildiği İnanç ve Yerlikaya’nın *Kişilik Kuramları* (2013) adlı çalışmasında id olgusu açıklanmaya çalışılır. İnanç ve Yerlikaya’ya göre id:

Kişiliğin ilkel, içgüdüsel yönlerini kapsar. Ruhsal yapının doğumda var olan bütününden oluşan id, içgüdüleri ve psişik enerjinin tüm kaynağını içerir (Freud, 1964). Tamamen bilinçdışı düzeyde işlev gösterir ve kişiliğin en eski ve temel bileşeni olarak bedensel gereksinimleri psikolojik gerilimlere (arzulara) dönüştürür. [...] İd, haz ilkesi (pleasure principle) doğrultusunda hareket ederek acıdan kaçınır ve haz elde etmeye çalışır. Tümünden mantık dışı ve ahlak dışı olup realite (gerçek) kavramından yoksundur. İd, sürekli istekleri olan bir çocuk gibi anında haz ister. Bu nedenle de ilk orijinal seçimi engellendiğinde yedek nesne (obje) imgelerine yönelir (İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 21).

Benliğin ikinci yapısı ise ego’dur. Ego kavramını id ile süperego üzerinden açıklayan Freud (1997), ego’nun görevini, id’in haz ilkesini dengelemek olduğunu söyler. Freud egoyu şöyle açıklar:

İdden ve süperegodan ayırt edilebildiği ölçüde güncel [gerçek] egonun tipik özelliklerini en açık haliyle, ruhsal yapının, ‘algısal bilinç’ dediğimiz en dıştaki yüzeysel kısmıyla olan ilişkisini inceleyerek görebiliriz. Bu sistem dış dünyaya yöneliktir, orada ortaya çıkan algıların aracıdır ve işleyişi sırasında bilinç[lilik] olgusu buradan kaynaklanır. Bu, ruhsal yapının tamamının duyu organıdır; dahası, dışardan gelen uyarılara olduğu kadar

içeriden gelen uyarımlara da açıktır. Egonun, idin dış dünyaya yakın bir bölümü olduğu düşüncesini doğrulamaya pek ihtiyaç duymayız; bu bölüm, dışarıya yakın oluşu nedeniyle değişikliğe uğrayan, bundan etkilenen, uyarımların alınmasına uyarlanan, uyarımlara karşı koruyucu bir kalkan işlevi gören bir bölümdür ve küçük bir canlıyı çevreleyen kabuk tabakasıyla kıyaslanabilir. Ego için dış dünyayla ilişki belirleyici etken olmuş; dış dünyayı id nezdinde temsil etme işlevi üstlenmiştir. [...] Egonun, bu görevi yerine getirirken dış dünyayı gözlemesi, algılar yoluyla bellekte bu dünyanın hatasız bir tablosunu oluşturması ve “gerçeklik testi” işlevini kullanarak, bu dış dünya tablosunda iç uyarım kaynakları açısından kazanç niteliği taşıyan şeyleri saklaması gerekir. Ego, hareket girişimlerini idin emirleri doğrultusunda kontrol eder; ama ihtiyaçla eylem arasına, düşünce etkinliği biçiminde bir erteleme koyar ve bu süre içinde yaşantının anımsatıcı tortularından yararlanır. İdde hiçbir kısıtlamaya tabi olmaksızın bütün olaylara egemen olan haz ilkesini bu yolla tahtından indirir ve onun yerine, daha güvenli ve daha büyük bir başarı vaat eden gerçeklik ilkesini koyar (Freud, 1997, s. 104-105)

Ego, toplumsal kurallar karşısında id’in haz ilkesini dengeleyerek, benlik yapısını korur. “Ego, içgüdüleri algılama noktasından kontrol etme yönünde gelişir; [...] [kontrol] ancak içgüdü temsilcisine önemli bir bütünlükte gereken yeri ayırarak, bunu tutarlı bir bağlama yerleştirerek başarılabilir. [...] Egonun mantığa ve sağduyuya, idin ise ehlileşmemiş tutkulara karşılık geldiğini söyleyebiliriz” (Freud, 1997, s. 105-106).

“Ego, zihindeki imgelerle gerçek dünyadaki nesneler arasında ayrım yapabilir. [...] Gerçeklik ilkesi (reality principle) doğrultusunda hareket eden ego, gerilimi azaltacak olan nesnenin dış dünyada karşılığının bulunup bulunmadığını belirleyene dek gerilimin boşaltılmasını geciktirir” (Freud, 1962’den aktaran İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 21). Ego gerçeklik ilişkisine sadık kalarak benliğin toplumsal olarak ayakta kalmasını sağlar. “İd’in haz arayıcı doğasının aksine ego, gerçeklik ilkesine uyarak ve ikincil süreçler aracılığıyla gereksinimi doyuracak uygun bir nesne ya da uygun çevresel koşullar bulunana dek içgüdüsel doyumunu erteleyerek, organizmanın güvenliğini sağlar ve bütünlüğünü korur” (İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 22).

Ego ve id’in ilişkisini, binici ile at arasındaki ilişki göre tanımlayan Freud, atı id’e; ego’yu biniciye benzetir. Freud bu ilişkiyi şöyle açıklar:

Lokomotif gücünü at sağlar; buna karşılık binici hedef belirleme ve güçlü hayvanın hareketini yönlendirme ayrıcalığına sahiptir. Ama ego ile id arasında sık sık bu ideale uymayan bir durum ortaya çıkar: binici, atı gitmek istediği yola yönlendirmeye zorlanır. Egonun, bastırmadan kaynaklanan direnmeler nedeniyle ayrıldığı bir id bölümü vardır. Ama bastırma ide uygulanmaz: bastırılan şey idin kalanına gömülür (Freud, 1997, s. 106-107).

Ego, id’in isteklerini karşılamaya çalışırken onu yönlendiren, koruyan ve baskı yapan bir benlik oluşturmaktadır. Ego id ile arada kaldığı zaman, onu dengeleyen süperegö kavramı ortaya çıkar. Freud, süperegö’yu bireyin vicdanı olarak tanımlar (Freud, 1997, s. 89-90).

Hoşuma gideceğini düşündüğüm bir şey yapma eğilimi duyarım, ama vicdanım elvermediği için bunu yapmam. Ya da çok büyük bir haz beklentisi beni bir şey yapmaya ikna eder, ama vicdanımın sesi buna itiraz eder ve olaydan sonra bunaltıcı suçlamalarla beni cezalandırır ve pişmanlık duymama neden olur. Egodan ayırdetmeye başladığım özel kurumun vicdan olduğunu söylemekle yetinebilirdim. Ama bu kurumu bağımsız bir şey olarak değerlendirmek ve bu kurumun işlevlerinden birisinin vicdan, diğerinin de vicdanın yargı etkinliği için temel bir önkoşul olan öz-gözlem olduğunu düşünmek daha doğru gibi geliyor. Ve bir şeyin ayrı bir varlık olduğunu düşündüğümüz zaman buna bir isim verdiğimiz için, şu andan itibaren ego içindeki bu kuruma da ‘*süperego*’ diyeceğim (Freud, 1997, s. 88).

Süperego, ego’yu kontrol altına alır ve “egoya en katı ahlak standardını uygular; genelde ahlaki beklentileri temsil eder ve biz, ahlaki suçluluk duygumuzun, ego ile süperego arasındaki gerilimin bir dışavurumu olduğunu görürüz” (Freud, 1997, s. 89-90).

Freud’a göre, “insan organizması süperego’ya sahip olarak dünyaya gelmez. Çocuklar, anne-babaları, öğretmenleri ve benzeri diğer figürlerle aralarındaki etkileşimler sonucunda bunu kazanırlar. Diğer bir anlatımla bebeklerin doğru yanlış duyguları gelişmemiştir. Bu işlev önceleri ebeveynler tarafından yürütülmektedir. Hatta bu uzun yıllar sürmektedir” (Freud, 1962’den aktaran İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 23). Bu bağlamda Freud, yetişkinlerde süperego’yu vicdan olarak değerlendirirken, küçük çocukların vicdan kavramının oluşmadığını, onların süperego’sunun ebeveynleri olduğunu savunur.

Süperegonun oynadığı rolü başlangıçta dışsal bir güç, yani ebeveynlerin otoritesi oynar. Ebeveyn otoritesi çocuğu, sevgi kanıtlarıyla ve çocuğun sevgiyi kaybedeceğinin belirtisi (ki bu da kendi içinde korkutucudur) olan ceza tehditleriyle kontrol eder. Daha sonra gelişen ahlaki kaygının öncülü işte bu gerçekçi kaygıdır. Bu ağır bastığı sürece süperegodan veya bilinçten söz etmek gerekmez. [...] Süperego tek yanlı olarak, ebeveynlerin sadece katılığını, yasaklama ve cezalandırma işlevini üstlenmekte, sevgi içerikli bakım işlevini almamaktadır. Ebeveynlerin otoritelerini gerçekten de katı bir tarzda uygulamaları halinde, çocuğun da katı bir süperego geliştireceğini kolayca anlarız. Ama beklentimizin tersine deneyim, yetiştirme tarzı ılımlı olsa ve ebeveynler tehdit ve cezalardan olabildiğince kaçınsa bile süperegonun aynı acımasız katılık özelliği kazanabileceğini göstermektedir (Freud, 1997, s. 90-91).

Freud, çocukların benlik oluşumlarında ebeveynlerin uyguladıkları süperego rolünün önemine işaret ederken, süperego’nun ego ile ilişkilendiği duruma dikkat çeker.

Bazı davranışlar sevgi ve destek görürken bazıları cezalandırılmaya neden olmaktadır. Bu cezalandırılma çocuk tarafından anne-babasının sevgisinin yitirilmesi şeklinde değerlendirilir ve çocukta, güvenli olmayan dış dünyada yalnız kalacağı şeklinde bir düşünceye yol açar. Bu yalnız kalma durumundan korunmak için, güçlü anne-baba ile kurduğu özdeşim nedeni ile ego onların standartlarını benimsemeye başlarlar. İşte bu süperegonun oluşmasına yol açmaktadır (Hall, Lindzey, Loehlin ve Manosevitz, 1985; Allen 1997’den aktaran İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 23)

“Süperegoyu dikkate almamızın, insanın sosyal davranışını –örneğin suç sorunu- anlamamıza ne kadar önemli katkılar yaptığını ve eğitim konusunda ne gibi pratik ipuçları sağladığını kolayca tahmin edebilirsiniz” diyerek toplumsal olarak da süperego’nun etkilerini göz önüne serer (Freud, 1997, s. 95-96).

Freud’la uzun süre beraber çalışan Carl Gustav Jung *Kişiliğin Gelişimi* kitabında Freud’un benlik kavramından bir noktada ayrılarak benliğe yeni bir bakış açısı getirir. Jung, benliği psişe olarak tanımlar ve egodan ayırır. Freud’un Psikanaliz kuramında benliği ortaya çıkarmak için kullandığı hipnoz yöntemini eleştirir ve bu yöntemin benliğin salt kısımlarını ortaya çıkarmayı amaçladığını belirtir. Jung’a göre benliğin gelişimi salt tutumlarla değil, çocukluk döneminde ortaya çıkan ve gelişimine ailenin psiko-sosyal bakış açısının etkin olduğu bir süreçte meydana gelir. Ailenin ve yetişilen ortamın benlik üzerine etkisinden sıklıkla bahseden Jung, benlik gelişimini şu şekilde tanımlar:

Yaşamın ilk yılları boyunca bilinç neredeyse hiç yoktur, oysa psişik süreçlerin varlığı kendini çok erken aşamalarda gösterir. Buna rağmen bu süreçler örgütlenmiş bir ben etrafında gruplanmaz; bir merkezleri olmadığı için süreklilikleri de yoktur; bilinçli bir kişilik de imkansızdır. Sonuç olarak, çocukta bizim hafıza olarak adlandırdığımız şey yoktur, her ne kadar psişik organı esnek ve hassas olsa da. Sadece çocuk ‘ben’ demeye başladığında, bilincin kavranabilir bir sürekliliği olur. Ama arada sık sık bilinçdışı dönemleri vardır. Kişi aslında bilinçli zihnin, bölümlerin aşamalı birleşmesi yoluyla ortaya çıktığını görebilir. Bu süreç hayat boyu devam eder, ama ergenlikten sonra yavaşlar ve gittikçe daha az sayıda bilinçdışı bölümü bilince eklenir. En büyük ve geniş gelişme, doğum ve psişik ergenliğin sonu arasındaki dönemde gerçekleşir; bu, normalde genişletilebilen bir dönemdir (Jung, 2016, s. 64).

Freud’un benlik kavramında kullandığı id, ego ve süperego tanımlarına yakın ifadeler kullanan Jung’un benlik çalışmalarına kazandırdığı en önemli kavramlardan biri kolektif bilinçdışıdır. Literatürde sıkça tartışılmasına rağmen Jung, benliği açıklarken sıkça kolektif bilinçdışı kavramında yararlanır. Jung’a göre kolektif bilinçdışı:

Tür olarak insanoğlunun deneyimlerinin dağarcığı ve her insanın doğuştan sahip olduğu ruhsal eğilimlerdir. İnsan ve insan öncesi atalarımızdan kalıtsal yolla aktarılmış bu eğilimler kuşaklarca tekrar edilmiş ortak deneyimlerin kayıdır. Jung’a göre ruhsal yapı, insanın yaşamı boyunca karşılaşacağı yaşantılara nasıl tepki vereceğini belirleyen özellikleri kalıtım yoluyla getirmektedir (Hall ve Norbdy, 1999). Bu nedenle de birey yalnızca çocukluğundaki geçmişiyle değil aynı zamanda türünün geçmişiyle de bağlantılıdır (İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 73).

Jung, gerçekleştirdiğimiz veya düşündüğümüz her eylemin sebebini kolektif bilinçdışına bağlarken, yapmaktan vazgeçtiğimiz eylemleri de kolektif bilinçdışıyla açıklar. Jung çocuk psişesini ebeveynlerinden kalan bir ruh olarak değerlendirir.

Ebeveynlerin ötesinde ataları – büyükanne ve büyükbabaları ve onların büyükanne ve büyükbabaları – yani asıl ataları, çocuğun bireyselliğini kendi ebeveyninden, tabiri caizse tesadüfi ebeveyninden, çok daha fazla açıklar. Aynı şekilde, çocuğun doğru psişik bireyliği ebeveynin psişelerinden türeyemez. Bu bireylik, ebeveynin şimdiki psişelerinde sadece imkan dahilinde bulunan etmenlerin kolektif birleşimidir ve bazen tamamen görünmezdir. Bireysel olarak, insanlığın kolektif psişesinden ayrıldığı için çocuğun sadece vücudu değil aynı zamanda ruhu da atalarından kaynaklanır (Jung, 2016, s. 56-57).

Jung, çocuğun benlik gelişiminde bilinç ve bilinçdışı ilişkisinin devamlılığına dikkat çeker. Bu ilişkinin hiç bitmediğine, bilincin çocuğun ‘ben’ demeye başladığı anda ortaya çıktığını, buna rağmen bilinçdışı etmenlerinde zaman zaman kendini ele verdiğini savunur (Jung, 2016, s. 64). Jung, Freud’dan farklı olarak, bilinçdışını sonsuz bir denize, bilinci ise denizin ortasından yükselen bir adaya benzetir (Jung, 2016, s. 63).

Jung, Freud’un süperegö’süne hemen hemen aynı düşüncelerle yaklaştığı, “bireyin dış dünya ile ilişkilerinde uyum sağlaması ya da başa çıkabilmesini sağlayan sisteme, antik çağ aktörlerinin giydikleri maskenin adı olan persona ismini” vermiştir (Jung, 1992’den aktaran İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 71). Ona göre persona’nın gelişmesi için bilinç ve bilinçdışının dengeli bir biçimde hareket etmesi gerekir.

Bilinç ve bilinçdışının bir bütünlük oluşturabilmeleri için herhangi birinin diğerini baskı altına almaması gerekmektedir. İkisi arasında eşit bir mücadele olmalıdır. Bütünleşme bu yolda sonuca ulaşmayı engelleyecek birçok tehlike ile dolu zor ve karmaşık bir kendini keşfetme yolculuğudur. Başlangıçta kişi bilinçdışını kabullenmeyi reddeder. Ancak sonuçta kişiliğin bir parçası olarak içinde varolan şeyleri diğer insanlara yansıtmak yerine kabullenebilir. Bu süreçte kişilik gelişimi arketipler aracılığı ile ifade edilir. İlk olarak kişi toplum hedeflerinin yapaylığını fark ettiğinde persona çözülür. Kişi kendi bencil ve yıkıcı karanlık yönünün farkına vardığında gölge diğer ruhsal birimlerle bütünleşir (Jung, 1992’den aktaran İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 77).

Jung’a göre persona, bireyin toplumsal olarak hayatta kalması için geliştirmesi gereken benliğidir (İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 72). Persona da süperegö gibi, benliğin topluma uygun olarak hareket etmesini sağlar, buna bağlı olarak benlikler geliştirir. Persona’nın amacı, bireyin sağlıklı gelişimini sağlamak ve devam ettirmektir (İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 71).

Persona kişinin toplumsal beklentiler doğrultusunda takındığı ve toplumun kişiyi buna göre değerlendirdiği koruyucu bir yüz, dış dünya ile ilişkilerini sağladığı bir gerekliliktir. Persona çocukluk yıllarında ebeveynlerin, diğer yetişkinlerin ve akranların arzu ve beklentilerine uygun davranma ihtiyacından doğup gelişir. Amaç toplum tarafından kabul edilmek için olumlu bir izlenim yaratmaktır. Persona aynı zamanda başkalarının nasıl görülmek istediğimizi de ifade eder. Biraz abartıyla, personanın, insanın gerçekte olmadığı ama hem kendisinin hem de başkalarının olduğunu sandığı kişi olduğu söylenebilir (İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 71).

Jung, Freud'dan farklı olarak benliğin sadece doğumdan itibaren oluşmadığını, benliğin tüm yaşam boyunca geliştiğini, bu gelişimde ailenin ve toplumun etkisinin göz ardı edilmemesi gerektiğini savunur. “Jung’a göre insan sürekli yeni beceriler öğrenmekte, yeni hedefler oluşturmakta ve kendini-gerçekleştirme yolunda gelişmektedir. Bu yüzden kişiliği biçimlendiren yalnızca geçmiş olaylar değil aynı zamanda da gelecekteki hedef ve beklentilerdir” (İnanç ve Yerlikaya, 2013, s. 76).

Bruce Hood *Benlik Yanılsaması* adlı çalışmasında “benliğin gelişimi, çocukluk boyunca, beynin deneyimlerden öyküler inşa ederek biçimlendirmeleri ile diğer insanların etkileri arasındaki etkileşimden ortaya çıkar. [...] Hepimiz sosyal etkileşim yoluyla insan ırkının bir parçası olma ortak amacını paylaşıyoruz ve bu ancak bir benlik duygusu inşa edildiğinde gerçekleşebilir” (Hood, 2014, s. 17) ifadelerini kullanır. Jung’un bakış açısını destekleyen Hood’a göre “kim olduğumuz bir benlik algısı içerir. Bununla birlikte benliğin nereden geldiğini anlamak, nihayetinde benliği şekillendiren çevresel koşulları ve bedenleri göz önünde bulundurmaya gerektirir” (Hood, 2014, s. 24).

Benliğin çevresel koşullarla beraber oluştuğunu savunan kuramcılarının yanı sıra, benlik kavramına farklı bir perspektif geliştiren William James’e göre:

Benlik en geniş anlamıyla, kişinin kendisinin ne olduğunu söyleyebileceği her şeyin toplamıdır. James, benliğin iki boyutta düşünülmesi gerektiğini savunur: ‘düşündüğüm her ne olursa olsun, her zaman az çok kendimin farkındayım. Ayrıca kendi varlığımın da farkındayım. Aynı zamanda bu farkında oluş, benim tarafımdan gerçekleştirilmektedir. Böylece kendi benliğimi bir bütün olarak ele aldığım anda ortaya çıkmış gibi bir durum çıkmaktadır. Biraz bilinen, biraz bilen, biraz nesne biraz özne olabilen O halde benliğimin iki yönü bulunmaktadır. Bunlardan birine ‘Bilen Benlik (I)’, bir diğerine ‘Bilinen Benlik (Me)’ diyebilirim. Bunlar benliğin farklı yönleridir ancak ayrı iki şey değildir. Çünkü ‘Bilen Benliğin’ kimliği ‘Bilinen Benliktir’ (James, 1963’den aktaran Özen ve Gülaçtı, 2010, s. 22-23).

James, benliğin iki bileşeninden söz eder ve bu bileşenleri ayırmanın doğru olmadığını savunur. ‘Bilen Benlik’ ve ‘Bilinen Benlik’ mevcut benliğin sağlıklı gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır.

James’in görüşüne paralellik gösteren Ray Baumeister’in benlik fikri ise üç bileşene ayrılır. Baumeister benliği şöyle tanımlar:

Öznel farkındalık olarak benlik (Ben), diğerleriyle ilişkimiz tarafından tanımlanan benlik (Bana, Beni), karar vermek ve karşı koymak için zihinsel kas gücü olarak benlik (yönelimsel işlevler). Baumeister, kaçınmayı tercih edeceğimiz arzulara yenik düşmemizi ‘benlik tükenmesi’ olarak adlandırır. [...] İrade kullanarak sarf edebileceğiniz güç sınırlıdır ve bu güç tükenirse üstesinden gelmek isteyeceğiniz düşünce ve davranışlara karşı savunmasız hale gelebilirsiniz (Baumeister’den aktaran Hood, 2014, s. 173-174).

Baumeister, benliğin ayrıldığı üç boyutun yetersiz kaldığı zaman benlik tükenmesi yaşanabileceğini belirtir ve bu tükenmenin benliği savunmasız bırakacağını ifade eder. Benliğin ele alınılan bir başka boyutu da, gerçek olmayan fakat çevreye gerçekmiş gibi aktarıldığı durumlarda yaşanan psikolojik zararlar üzerine çalışan araştırmacılar, bu durumu narsisizm olarak tanımlar. Narsisizm de benliğe fazlasıyla zarar veren, gelişimini olumsuz yönde etkileyen, “dışarıdan görkemli ama içi boş bir benliktir. Bu şişirilmiş içi boş kişisel benlik duyumunun kültürel ve kişisel psikolojik karşılıkları da bulunmaktadır” (Özen ve Gülaçtı, 2010, s. 28).

Özne benlik, nesne benlik konusunda yine William James’in 1890 yılında yazmış olduğu ve 1950’de tekrar basılmış olan *The Principles of Psychology* çalışmasının başlangıç olduğunu belirten Yılmaz (2016), James (1950)’in “maddesel benlik”, “sosyal benlik”, “ruhsal benlik” ve “saf ego” olmak üzere dört benlik türü üzerinde durur.

James (1950), benlik türlerini, ‘bilen ben’ ve ‘bilinen ben’ olarak da sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmaya göre maddesel, sosyal ve ruhsal benlik türleri bilen bene, saf ego bilinen bene karşılık gelmektedir. Yazar, ilk benlik türünü İngilizce’deki ‘me’ kelimesiyle, ikincisini ise ‘I’ kelimesiyle ifade etmiştir. Brown’un (1998) konu hakkındaki örneği oldukça açıklayıcıdır. Brown’a (1998, s. 2) göre kişi kendisini gördüğünü söylerse (‘I see me’), görme eylemini gerçekleştiren yani ‘özne benlik’ olan (I) bilinen bendir. Görülen yani ‘nesne benlik’ olan (me) ise bilen bendir (Brown, 1998, s. 2).

Özne benliğin görevi Brown’a göre, kişinin kendisini diğer nesne ve insanlardan ayırt etmesini sağlamak, tecrübelerini biriktirmek, kişiye bir devamlılık ve birlik hissi vermek; nesne benliğin işlevi ise bugünkü ve gelecekteki kimliğini oluşturmak için, kendisi hakkındaki bilgileri daha dikkatle algılamak ve akılda tutmaktır (Brown, 1998, s. 2-3’den aktaran Yılmaz, 2016, s. 80).

“James’in (1950, s. 183) materyal benlikle kastettiği fiziksel varlığımız, bedenimiz ve aynı zamanda ‘benim’ olarak tanımlayabileceğimiz yakınlarımız, sahip olduğumuz eşyalar, unvanlar gibi unsurlardır. Aile kurmak, mülk sahibi olmak gibi davranışların materyal benliğimizi koruma amaçlı olduğu görülmektedir” (Yılmaz, 2016, s. 80). “Kanada York Üniversitesi’nden pazarlama profesörü Russell Belk, bu materyalci perspektifi ‘uzatılmış benlik’ olarak adlandırır. Bizler sahip olduğumuz şeylerizdir ve onlar çalınır, kaybedilir veya hasar görürse bunu kişisel bir trajedi olarak deneyimleriz” (Hood, 2014, s. 208). Benim olarak tanımladığımız şeylerin benlikteki rolünü çocukluğa ve aileye bağlayan Hood’a göre sahip olma arzusu, çocukluğun ilk dönemine uzanmaktadır. (Hood, 2014, s. 206).

Çocukluk ve ergenlik çağında, yavaş yavaş kimlik anlatımımızı detaylandırır ve en sonunda bizi şekillendiren karakterlerden farklı bir karakter olmak üzere yola koyuluruz. Çoğu yetişkin için gençlik, gerçek benliğimizi keşfettiğimiz dönüm noktasına işaret eder. Toplulukları, özel mülkleri, zevkleri, politikayı ve kişisel tercihleri bir benlik, farklı birey yaratmak için kullanırız (Hood, 2014, s. 18).

Benlik oluşumunda yaratılan çevre ve ona sağlanan uyum büyük rol oynar. Bilakis Jung “çocuk nevrozları ile başa çıkarken, ana sebebi, çocuğun kendisinden çok yetişkin çevresinde, özellikle ebeveynlerde aramaya eğilimlidir” sözleriyle çocuğun yani bireyin benliğinde oluşan nevrozları –hastalıkları- aileye bağlar ve çocuktan önce ailenin tedavi edilmesi gerektiğini savunur (Jung, 2016, s. 153).

Benlik kavramını ortaya atan Rogers, göre “benlik kavramı çevre ile özellikle diğer bireylerle etkileşimlerinin sonucu bir biçim kazanır, gelişir. Benlik kavramı, bireyin kendisini algılamasını, kendisinin diğer insanlarla olan ilişkilerine ait algılarını ve bütün bu algılara verilen değerlerini içerir” (Rogers, 1961, s. 213’den aktaran Özen ve Gülaçtı, 2010, s. 23). Hood’a göre bireyin kim olduğu benlik algısı içerir. Buna göre benliğin nerden geldiğini anlamak için benliği şekillendiren çevresel koşulları ve bedenlerini göz önünde bulundurmak gerekir (Hood, 2014, s. 24).

Wylie ise benlik kavramını ikiye ayırır ve gerçek benlik ile ideal benlik arasında farklılık bulunduğunu savunur. Wylie’ye göre, “bir kişinin kendini görme şekli ile kendini başkalarına sunma şekli arasında önemli bir farklılık vardır. İdeal benlik kavramının iki alt grubunda bir kişinin ne olmak istediği ve başkalarının o kişinin ne olmasını istedikleri yönündeki düşünceleri bulunmaktadır” (Wylie, 1968, s. 274’den aktaran Özen ve Gülaçtı, 2010, s. 24).

Buna göre benliğin yalnızca kendi bilinç dünyasından oluşmadığını, benliğin aynı zamanda sunulan ve yansıtılan olduğu da söylenilebilir. Higgins ideal benlik, gerçek benlik kavramlarına yer verir ve hatta olması gereken benlik olarak da benliği üç boyuta ayırır.

Gerçek benlik, kişinin sahip olduğunu düşündüğü benliği, ideal benlik kendisi için istediklerini, olması gereken benlik ise olması gerektiğine inandığı özellikleri ifade etmektedir (Higgins, 1987). Higgins (1987, s. 322-327), gerçek benlik ile ideal benlik arasındaki farkın hayal kırıklığı, tatminsizlik, üzüntü gibi hüznle ilişkili duygulara; gerçek benlikle olması gereken benlik arasındaki farkın ise korku, huzursuzluk gerginlik gibi duygulara yol açacağını belirtmiştir. Higgins (1987, s. 325-326) aynı zamanda benlik için iki bakış açısı olduğundan bahsetmiştir: Kendi bakış açısı ve anlamlı diğerlerinin bakış açısı (aile, yakın arkadaş gibi). Higgins (1987, s. 326) benliğin bu bakış açılarının, literatürde bazen karışıklığa yol açtığını, örneğin benlik saygısı gibi benlikle ilgili bir kavram araştırılırken genellikle kişinin asıl benliği ile ideal benliği arasındaki fark değerlendirilmekteyken, bazen kişinin asıl benliği ile diğer kişilerin onun ideal benliğinin

nasıl olması gerektiği hakkındaki düşüncelerine ilişkin inancı arasındaki farkın ele alındığını ifade etmiştir. Üç tür benlik durumu ile iki bakış açısı birleştirildiğinde altı benlik durumu ortaya çıkmaktadır: gerçek/kendisi, gerçek/diğerleri, ideal/kendisi, ideal/diğerleri, olması gereken/kendisi ve olması gereken/diğerleri (Higgins, 1987, s. 325-326). Higgins'e (1987) göre ilk iki durum 'benlik kavramı' denildiğinde kastedilen durumdur; kalan 4 durum ise 'benliğe rehberlik eden' durumlardır (Higgins, 1987, s. 320-326'den aktaran Yılmaz 2016, s. 81).

Hood, gerçek benlik ve olması gereken benlik arasındaki durumu, kişinin aynaya baktığında benliğinin dış görünüşünü gördüğünü, içinde benliğine ait daha fazlası olduğunu ve bu yüzden aynada gördüğü dış görünüşünün gerçek benliğine ulaşamadığını savunur (Hood, 2014).

Benlik hakkında literatüre kazandırılan önemli bir kavramda 'ayna benlik' terimidir. Ayna benlik, kısaca başkalarının bizim benliğimiz hakkında ne düşündüğüne göre oluşturduğumuz bir benlik oluşumdur. 'Ayna benlik' terimi 1902 yılında Amerikalı Sosyolog Charles Horton Cooley tarafından "benliğin etrafımızdaki kişilerin düşünceleri tarafından şekillendirildiğini ifade etmek için" kullanılmıştır (Hood, 2014, s. 96).

İnsanlar diğer insanların kavrayışına uydurmak için kendilerini şekillendirir; bunlar kişiden kişiye ve bağlama göre değişir. Eş, aile, patron, iş arkadaşları, sevgili, sevgi dolu hayranlar ve sokaktaki dilenci... Her biri onlarla etkileştığımız her an bize bir ayna tutar ve biz farklı bir benlik sunarız. Herkes ya da her grup bizi tanıdığını düşünür ama tanıyamazlar çünkü içinde var olduğumuz tüm bağlamların sırrına vakıf değiller (Hood, 2014, s. 96).

"Cooley (1902) 'ayna benlik' kavramıyla diğer bir insanın bizim hakkımızda düşündüklerinin kendimizi nasıl hissedeceğimizi belirlediğini ifade etmiştir" (Yılmaz, 2016, s. 83). Cooley de benliğin çocukluk döneminde oluşmaya başladığını ve çevreyle şekillendiğini belirterek çalışmanın başında yer verilen Jung 'un fikirleriyle paralellik gösterir. Buna örnek olarak Cooley'in benlik kavramıyla ilgili olarak şu ifadelerini kullanır:

Çocuklukta onaylanan davranışlar devam ettirilmektedir. Çocuğun benliğini diğerlerinin, özellikle de ebeveynlerin onun hakkında ne düşündüğü belirlemektedir. Kendimiz hakkında bir fikrimiz vardır. Ailemizin, arkadaşlarımızın yakınlarımızın bizi nasıl gördükleri hakkında bir fikir oluştururuz ve onlardan aldığımız tepkilerle bu fikirlerin doğru olup olmadıklarını test ederiz. O kişilerin neden bizi bu şekilde algıladıklarını anlamaya çalışır ve bu doğrultuda benliğimizi geliştiririz (Cooley, 1902'den aktaran Yılmaz, 2016, s. 83).

Benliğin çocukluktan itibaren gelişen süreçlerle şekillendiğini savunan Cooley, benliğe bir diğer katkıda bulunan toplum faktöründen de söz eder. Bu bakış açısını Epstein şöyle açıklar:

Cooley'e göre bireyin benlik kavramı, içinde bulunduğu toplumsal ortamdan soyutlanamaz. Cooley bireyin toplum içerisinde diğer insanlarla etkileşimde bulunurken oluşan benliğini 'ayna benlik' kavramı ile açıklamaya çalışmıştır. 'Ayna benlik', bireyin kendisini başkalarının algıladığı gibi algılamasıdır. Ayna benlik, kişinin etkileşimde bulunduğu diğer insanların kendisini nasıl algıladıklarını ve nasıl değerlendirdiklerini yansıtır. 'Ayna benlik' kavramı üç temel öğeden oluşur. 1. Kişinin başkalarıncı nasıl algılandığına ilişkin tasarım: buna benliğin toplumsal anlam taşıyan yönü de denir. 2. Başkalarının kişinin davranışı hakkındaki yargılarının kişide yarattığı tepki: Bu da bireyin toplum içinde aldığı değerdir. 3. Benliğe ait geliştirilen duygular: Gurur duyma, utanma gibi duygulardır. İnsan kendisini başkalarında uyandırdığı tepkilerle değerlendirir. Ancak bu mekanik bir olgu değildir. İnsan bir davranışının karşısındaki kişide uyandırdığı yargıyı algıladığında, yargının türüne göre bundan gurur ya da utanç duyabilir. Kişiyi ilgilendiren davranışların başkalarının düşüncelerinde nasıl bir yansıma yaptığıdır. Benlik duygusu her zaman diğer insanları da içerir (Epstein, 1973, s. 404- 416'den aktaran Özen ve Gülaçtı, 2010, s. 33-34)

Epstein'e göre, ayna benlik için bireyin kendi benliğini çevresindeki benlikler doğrultusunda yani toplum faktörü ile şekillendirdiği söylenebilir.

Benliğin çevre faktörü yaklaşımına ek olarak Hogg & Vaughan'a göre, kişinin kendini, benliğini anlayabilmesi için kendi duygu ve düşüncelerine ses vermelidir. Bu açıdan, "dünya hakkında ne düşünüp hissettiğinizi bilmek nasıl bir kişi olduğunuza dair iyi bir ipucudur" (Hogg & Vaughan, 2011, s. 147).

Knich ise, benliği oluşturan şeyin, bireyin etrafındaki benlikler olduğunu savunmuştur. Knich'e göre benlik, kişinin kendisi hakkında etrafındaki fikirlerin doğrultusunda, kendi benliğini oluşturduğunu savunur (Knich, 1963, s. 481'den aktaran Yılmaz, 2016, s. 85). "Diğerlerinin bize olan asıl tepkisinin, bizim onların tepkisini algılama filtremizden geçtikten sonra, benliğimizi etkilediği ve benliğimizin ise davranışımızı oluşturduğu yönünde bir zincirleme süreçtir" (Yılmaz, 2016, s. 85).

Kenny & DePaulo ayna benlik terimine farklı bir perspektiften yaklaşmışlar ve buraya kadar yer verilen görüşlere karşı bir fikirler sunmuşlardır:

Biz, gerçekte, bir benlik duygusu inşa ederken başkasının (ötekinin) rolünü üzerimize almıyoruz. [...] Benlik inşasına katkıda bulunan bir dizi güdülenme (başkalarına hangi gözle baktığımız ve başkalarının da bize hangi gözle baktığına dair güdüler) bu süreci etkiler, öyle ki sonuçta başkalarının bizim hakkımızda ne düşündüklerine ilişkin yanlış bir imaj oluşur. İnsanlar, genelde, başka insanların kendileri hakkında gerçekte ne düşündüklerinden habersizdir (Kenny & DePaulo, 1993'den aktaran Hogg & Vaughan, 2011, s. 143).

Ayna benlik hakkında savunulan bu karşıt fikirlere rağmen, benlik kavramı üzerinde önemli çalışmaları bulunan Sosyal Psikolog George Herbert Mead, Cooley'in ayna benlik terimi üzerinde durur. Benliğin toplumsallaşma sürecini oldukça önemseyen Mead benliği 'sosyal ben' ve 'ferdi ben' olarak ikiye ayırır:

Genellikle ait olduğumuz topluluk ve içinde bulunduğumuz duruma göre benlik bütün olarak oluşturulur. Toplum bireylere göre farklılaşır. Genellikle, ait olduğumuz toplum içerisinde birleşik bir benlik bulunur, fakat bu benlik bölünebilir. Bir kimse için bazı eylemler imkânsız hale gelebilir ve bu eylemler, gerçekleştirilebilmek için, bireyin benliğini bölüp bir başka benlik geliştirebilirler. Böylece, ‘sosyal ben’ ve ‘ferdi ben’ olarak iki farklı benlik ortaya çıkar. Kişiliği bölme eğilimi bu koşullar altında doğar (Mead, 2017, s. 171).

Mead’e göre ‘sosyal ben’ ve ‘ferdi ben’ birbirlerinin içine geçmiş farklı anlamlardaki kavramlardır. ‘Sosyal ben’, ‘ferdi ben’e göre şekillenebilirken, ‘ferdi ben’ esas benliği yansıtır. Mead bu durumu şu şekilde açıklar:

Kişi toplumda konumunun ne olduğunu biliyorsa ve kendisinin belirli bir işlevi ve ayrıcalığı olduğunu da düşünürse, bunların tamamı ‘ferdi ben’e göre tanımlanır, fakat ‘ferdi ben’ bir ‘sosyal ben’ değildir ve ‘sosyal ben’ olamaz. ‘Ferdî ben’ kişinin ilgi odağında değildir; kendimizle konuşuruz ama kendimizi görmeyiz. ‘Ferdî ben’, diğerlerinin tavırlarının alınmasıyla oluşan benliğe tepki verir. Bu tavırları alarak ‘sosyal ben’i yaratırız; ‘sosyal ben’e de ‘ferdi ben’ olarak tepki veririz (Mead, 2017, s. 196).

‘Sosyal ben’, benliğin toplumsal yanını sembolize ederken, ‘ferdi ben’i verilecek tepkiye uygun hale getirerek kendisiyle bütünleştirir. Herhangi bir olaya ‘ferdi ben’ tepkisini düzenleyerek ‘sosyal ben’i açığa çıkarır. Bu durum benliğin dışavurumunda etkin bir rol oynar.

‘Ferdî ben’, bireyin, o anki davranışı içerisindeki toplumsal duruma karşılık olarak gerçekleştirdiği eylemdir ve bu ancak eylemi gerçekleştirdikten sonra deneyime girer. Ondan sonra bunun farkında olur. Bireyin belirli bir şey yapması gerekir ve yapar. Vazifesini yerine getirir. ‘Sosyal ben’ bu görevi yerine getirmek için baş gösterir – deneyimde bu şekilde ortaya çıkar-. Birey kendi içinde, diğerlerine ilişkin olarak belirli bir tepkiyi uyandıracak tüm tavırlara sahiptir; bu durum ‘sosyal ben’i, bireyin tepkisi ise ‘ferdi ben’i oluşturur” (Mead, 2017, s. 197).

Mead, ‘ferdi ben’ için Freud’un ego terimini yakın bulurken, ‘sosyal ben’i de süperegö’da olduğu gibi benlik için sensör benzetmesinde bulunur (Mead, 2017, s. 198-225). ‘Sosyal ben’ toplumun öngördüğü şekilde davranmayı amaçlar ve bunu yaparken ‘ferdi ben’ olarak benliği etkiler.

Toplumsal kontrol, ‘ferdi ben’in karşısında ‘sosyal ben’in ifadesidir. Bu kontrol sınırları koyar ve ‘ferdi ben’in, beklenen şeyi gerçekleştirme aracı olarak ‘sosyal ben’i kullanmasını sağlayacak talimatı verir. İnsanların bu şekilde, belirlenmiş ifadelerin dışında ya da ötesinde bulunduğu yerde toplumsal kontrolün olmadığı durumlar ortaya çıkar. Freudyen ekolün hemen hemen fantastik diyebileceğimiz psikolojisinde düşünürler cinsel hayatı ve saldırganlığı ele alırlar. Ancak normal durum, toplumsal olarak belirlenen ama bireyin kendi tepkilerini ‘ferdi ben’ olarak oluşturduğu bir durumdaki bireyin bir tepkisini kapsar. Birey deneyimindeki tepki benlikle özdeşleştirilen bir ifadedir. Bu tip bir tepki bireyi kurumsallaşmış bireyden farklı yapar (Mead, 2017, s. 226).

‘Ferdî ben’, topluma uygun davranış gösterirken, toplumu etkilediği gibi toplumdan etkilenir. Birey, girdiği gruba göre davranırken, grup da içine aldığı bireyden etkilenmeye başlar ve grubun içindeki benlikler de yeni gelen bireyin

benliğinden etkilenir. “Benliğimiz katıldığımız grubun kolektif özelliklerinden etkilenir” (Hood, 2014, s. 283).

‘Ferdî ben’in tepkisi, hem benliği hem de benliğin meydana gelmesini sağlayan toplumsal çevreyi etkileyen bir adaptasyon gerektirir; bu adaptasyon bireyin hem kendi çevresini etkilediği hem de ondan etkilendiği bir evrim görüşünü ifade eder. [...] Bir kişi kendini çevreye uyarladığında farklı bir birey olur; ancak farklı bir birey olduğunda, içinde yaşadığı topluluğu da etkilemiş olur. Bu, hafif bir etki de olabilir, fakat kendisini uyarladığı ölçüde uyarlamalar tepki verebileceği çevre türünü değiştirir ve böylece ortam farklı bir ortam olur. Birey ve bireyin yaşadığı topluluk arasında her zaman ortak bir ilişki mevcuttur. Bu durum görece küçük toplumsal gruplarla sınırlıdır çünkü birey, grup yapısını bir dereceye kadar değiştirmeden gruba katılamaz. Birey kendini gruptakilere uyarladığı gibi, gruptakiler de kendilerini bireye uyarlar. Birey etrafındaki baskılar sebebiyle bireyin şekillendirilmesi söz konusuymuş gibi görülebilir, ancak bu süreç içerisinde toplumsal grup da aynı şekilde değişir ve bir bakıma farklı bir gruba dönüşür. Değişim istenir veya istenmez, ama mutlaka gerçekleşir (Mead, 2017, s. 229-230).

Benliğin oluşumu ve gelişiminde grupların önemini savunan araştırmacılardan biri olan Hood, bir gruba ait olmanın benliği şekillendirdiği, bunun sebebinin ise benliğin gruptaki diğer benliklerle özdeşim kurulması olduğunu savunur. (Hood, 2014, s. 224).

Ait olduğumuz gruplar bizi tanımlar lakin sürekli olarak gruplara girer çıkar, onları çoğaltır ya da değiştiririz. İnsanlar şüphesiz ki grupların kolektif gücünden, kaynaklarından ve dayanışmasından yararlanır ancak üyelik aynı zamanda bir öz kimlik duygusu geliştirmek için de zorunludur. [...] Sırf bir gruba ait olmak kendinizi ve grubunuzda olmayanları nasıl gördüğünüzü etkiler. Aslında grubumuzda olmayanlarla yaptığımız karşılaştırmalar kim olduğumuzu tanımlamak açısından yararlıdır (Hood, 2014, s. 224-225).

Hood da Mead gibi, benliğin grupla beraber toplumsal hayatta uygulaması gereken kuralları öğrendiğini belirtir. Bu kurallar, topluma karşı sorumlu olan bireyin ahlaki gelişiminde yardımcı olmaktadır. “Benliği başkalarının sıkı denetimiyle karşı karşıya bırakan herhangi bir şey, daha örnek vatandaşlar olmamızı sağlar. Gruplar benliğimizin hem iyi hem de kötü yanlarını ortaya çıkarır” (Hood, 2014, s. 218).

Grup içinde olduğu gibi toplum içinde de bireylerin benlik gelişimi devam eder. “Mead, toplumun bireyleri benlik kavrayışı aracılığıyla etkilediğine, benlik kavrayışının insanlar arasındaki etkileşimden kaynaklandığına ve bu sayede sürekli olarak değişikliğe uğradığına inanıyordu” (Hogg & Vaughan, 2011, s. 141). Buna göre Mead, bireyin benliğini toplumsal rollere göre oluşturduğunu ileri sürer. Aynı şekilde bireyler, kendilerini başkalarının yerine koymayı öğrenerek, o durumlara uygun davranmakta; bu davranışları bireylerin toplum içinde benliklerinin gelişmesine yardımcı olmaktadır. “Benliğini geliştirme aşamasındaki bir çocuk öncelikle taklit etmeyi öğrenmekte; ardından gelen evrede oyun oynarken çeşitli rollere bürünmekte ve o rollerin sahiplerini anlamaya başlamaktadır. Grup içinde oynadığı oyunlarsa

çocuğun benlik gelişimi için çok önemlidir” (Mead, 1934, s. 159’dan aktaran Yılmaz, 2016, s. 84).

Mead’a göre toplum, benliklerle meydana gelmemiş, benliklerin etkileşimine ihtiyaç duymamıştır. Fakat benlikler ortaya çıktıktan sonra toplumsal sürecin düzeni açısından ilerlemesine katkıda bulunmuştur (Mead, 2017, s. 239).

Mead, ‘ferdi ben’ ve ‘sosyal ben’ olarak ayırdığı benlik görüşünü, topluma ve toplumdaki bireylerin birbiri ile etkileşimine bağlar. Bu etkileşimin değişimi meydana getirdiğini savunurken, toplum içinde benliğin kimliğe uzanan sosyolojik boyutuna da vurgu yapar. Bu vurgulardan görgü/adap kurallarını önemser. Ona göre benliğin korunmasında adap kuralları önemli bir yer tutar (Mead, 2017, s. 232-233).

İnsanlarla ilişkilerimizde yer alan adap kuralları sadece ilişkileri sürdürme değil, aynı zamanda birbirimize karşı kendimizi koruma araçlarıdır. Bu kurallar sayesinde birey kendisini izole eder ve böylece diğerlerinin temasından kurtulur. Adap kuralları bize tanımadığımız ve tanımak istemediğimiz insanları belirli bir mesafede tutma yolu sunar. [...] Bireyin sahip olduğu iyi terbiye bireyi sınırlandırır hem de korur (Mead, 2017, s. 232-233).

Benlik hakkında yer alan önemli çalışmalardan biri de, benliğin bir inşa süreci olduğudur. Bu görüşü kabul eden pek çok araştırmacı gibi Greenwald da bireylerin benliklerini inşa ederken, bunun farkında bile olmadıklarını savunur (Greenwald, 1980’den aktaran Hogg & Vaughan, 2011, s. 141). Bireyler çoğu zaman davranışlarını sergiledikten sonra farkına varır ve buna göre benlikleri hakkında fikir sahibi olurlar. Fakat benliğin inşasında net bir fikir sahibi değildirler. “Genelde insanlar, kendi tutumları ve tercihlerine bakarak kim olduklarının farkında olabilirler gerçi ama, böylesi bir bilgiye nasıl ulaştıkları konusunda yetersiz kalmaktadırlar” (Nisbett & Wilson, 1977’den aktaran Hogg & Vaughan, 2011, s. 141).

Bireyin, kendisi hakkında benlik bilgisini düzenlemesini benlik şeması olarak kavramlaştıran Markus’un benlik şemasını Özen ve Gülaçtı şu şekilde açıklar:

Benlikle ilgili bilgilerin ‘benlik şeması’ şeklinde kişinin zihninde bulunduğunu öne sürmektedir. ‘Benlik şeması’ bireyin sosyal yaşantılarında bulunan, benlikle ilgili bilgilerin işlenmesini düzenleyen, yönlendiren ve yönlendirilen, geçmiş yaşantılarından türetilmiş, benlikle ilgili genellemeler olarak tanımlanmaktadır (Markus, 1977, s. 543-556’dan aktaran Özen ve Gülaçtı, 2010, s. 24).

Markus’a göre “[...] İnsanlar kendilerine önemli gelen boyutlarda [...] ve tersi bir durumun geçerli olmadığından emin oldukları boyutlarda benlik şemalarına uygun davranırlar” (Markus, 1977’den aktaran Hogg & Vaughan, 2011, s. 144). Benliklerine uygun davranışlar şematik, uygun olmayan davranışlar aşematiktir. Bu durum benliğin

sağlıklı gelişimini vurgularken bu görüşe karşı çıkan Shower (1992)'a göre “eğer bazı benlik şemaları oldukça negatif, bazıları da oldukça pozitifse, olaylar, pozitif ya da negatif bir benlik şemasının hazırlıklı kılınmasına göre, ruh halinin uç noktalar arasında gidip gelmesine yol açabilir” (Shower, 1992'den aktaran Hogg & Vaughan, 2011, s. 145).

Bireylerin benliğini oluşturmada başvurdukları diğer bir yöntemde ‘sosyal karşılaştırma kuramı’dır. Festinger’in oluşturduğu bu kuram, bireylerin, başkalarıyla kendilerini karşılaştırarak, kendi benlikleri hakkında ne gibi bilgilere sahip olduklarını anlatır (Festinger, 1954'den aktaran Hogg & Vaughan, 2011, s. 148).

İnsanlar kendi algı, tutum, duygu ve davranışlarının geçerliliği konusunda emin olmak isterler, geçerliliğe ilişkin nesnel bir ölçüye ender rastlandığından insanlar kendi biliş, duygu ve davranışlarını başka insanların biliş, duygu ve davranışları üzerinde temellendirirler. Özellikle de kendi algı ve tutumlarını geçerli kılmak için kendilerine benzer insanları ararlar, bu da, bir dereceye kadar, insanların kendi tutumlarını ve benlik kavramlarını kendilerini ait hissettikleri grupları referans noktası olarak geliştirmeleri biçiminde okunabilir (Festinger, 1954'den aktaran Hogg & Vaughan, 2011, s. 148).

Festinger'in ‘sosyal karşılaştırma kuramı’na yakın olarak Hood, benliği oluştururken farkında bile olmadan diğer benliklerden etkilendiğimizi hatta onları taklit ettiğimizi savunmaktadır. Hood’a göre, davranışlarımızın çevreye göre şekillenmesine ‘bukalemun etkisi’ denilmektedir. Taklit edilen benlik herhangi bir alanda olabildiği gibi beyin de taklit için buna uygun davranmaktadır (Hood, 2014, s. 237). “Kendi eylemlerimiz süresinde aktive olan beynin ayna sistemi, bizimle aynı amaç için uğraşırken gözlemlediğimizde bir başkasının eylemleri tarafında da tetiklenebilir. Bu ayna nöronlar başkalarının davranışlarını rezonansa çok benzer bir süreç sayesinde beynimize doğrudan kopyalama için uygun bir yol sağlar” (Hood, 2014, s. 237). Bu görüşe ek olarak Hood, sevdiğimiz insanları kopyaladığımızı, bizi kopyalayan insanları da daha çok sevdiğimizi belirtmektedir. Taklidin, sosyal etkileşimin içinde bir kontrol sistemi vardır ve “sosyal çemberimizde olan ve bağlanmak istediğimiz kişileri taklit etmeyiz. Hatta bizi taklit ederlerse bu kişileri daha da az severiz” (Hood, 2014, s. 239).

Buna bir karşı görüş sunan Wills, bireylerin benlikleri için başkalarına ihtiyaç duymadıklarını, aksine kendi benliklerini tatmin etmek için kendilerinden daha aşağıda olan bireylerle ilişki kurmak istediklerini savunur. “Burada sosyal karşılaştırmanın yönü, bu da olumlu bir benlik kavramı doğurur. Ne var ki, çoğunlukla kiminle karşılaştırma yapacağımızı kendimiz seçemeyiz; örneğin, yaşı küçük

çocukların, ailelerinde, kendilerinden büyük ve daha yeterli kız ve erkek kardeşleriyle kendilerini karşılaştırmaktan başka seçenekleri yoktur” (Wills, 1981’den aktaran Hogg & Vaughan, 2011, s. 149).

Bu konuda Jung çocuk benliğinin gelişimi için ailelerin doğru model olması gerektiğini savunur. Çocuk psişesinin ilk olarak anneye, sonra babaya ait olduğunu, okul çağına kadar da benlik gelişimi için ailenin etkin olduğunu savunur. “Çocuklarımızda değiştirmek istediğimiz herhangi bir şey olduğunda önce o şeyi incelemeli ve onu kendimizde değiştirmemizin daha iyi olup olmayacağını görmeliyiz” (Jung, 2016, s. 197) diyerek çocuk benliğinin gelişiminde ailenin rolünün altını çizmektedir.

Bu bağlamda, yukarıda açıklanmaya çalışılan benlik kuramının, kuramcılar tarafından sosyal psikoloji bağlamında ele alındığı söylenebilir. Benlik oluşumu çocuğun doğumuyla başlar. Çocuğun doğumdan sonra katıldığı aile, çevre, toplum da çocuk benliğini olumlu veya olumsuz şekillendiren en büyük etmendir. Bu konuda Freud’la Jung arasında ciddi fikir farklılıkları da göze çarpmaktadır. Jung, çocuk benliğinin sağlıklı bir şekilde oluşması için ebeveynlerin rolünü altını çizerek belirtirken buna bağlı olarak çocuğun yapmış olduğu hataların ilk olarak anne-babada aranması gerektiğini savunur. Jung benlik kavramının oluşumunda kolektif bilinçdışı önemli bir etmen olarak kabul eder. Birey benliğini veya davranışlarını ortaya koyarken, kısmi de olsa aslında atalarının benlik ve davranışlarını sergilerler.

Jung’un kolektif bilinçdışı kuramı dışında, bu çalışmanın da en fazla benimsediği görüş, ‘ayna benlik’ kuramı ve bu kurama yakın olan açıklamalardır. Kuramın açıklandığı gibi, benlikler meydana gelirken, etrafında yer alan diğer bütün benliklerden etkilenir. Etrafındaki benliklerin iyi veya kötü özelliklerini analiz eder ve kendine uygun olarak kendi benliğini oluşturur. Bu bir bakıma taklidi akla getirir de, taklidin getirdiği oluşumları tam olarak karşılamaz.

Benlikler ‘ayna benlik’te etrafındaki benliklerden etkilendiği gibi, çevredeki benliklerde kişinin benliğinden etkilenir. Bu süreç devamlı olarak devam eder ki toplumsallaşmanın, benlik kuramının sosyolojik olarak kimliğe bağlanmasında köprü rolü oynar. Benlikler birbirinden etkilenir ve yeni gruplar, yeni toplumlar oluştururlar. Bunun yanı sıra, birbirinden etkilenen benlikler, kendi benliklerinin çevresini etkilemesinden yola çıkarak yeni bir benlik oluşumuna giderler.

Kişi yer aldığı topluma göre, farklı biçimlerde benlikler üretir. Örneğin, anne benlik, iş kadını benlik, eş benlik, arkadaş benlik veya baba benlik, evlat benlik gibi. Oluşturduğu bu tarz benlikler, kişinin sosyal hayatta sağlıklı birer ilişki kurmasını sağlarken, kendi psikolojik dengesini de stabil tutmasında yardımcı olur. Tam olarak bu nokta, çalışmanın benliğin sosyal psikolojik açıdan ele almasının sebebini açıklar. Bu sayede benlik, bireyin normal gelişimini destekler.

Sonuç olarak, bu çalışmada benlik kuramı, bireyin hem çevreyle hem de çevrenin kendisinden etkilenip meydana getirdiği benliği ele almaktadır. Sağlıklı gelişen benlikler, toplumsal rollere uygun davranmakta ve toplumsal kurallarla problem yaşamamakta, kendi oto-kontrol sistemlerini kurmaktadır. Benliğin, psikolojiden sıyrılarak sosyolojik boyutuna geçmesi ve toplumsal hayata devam etmesi kimlik konusuna dahil olur.

1.2. KİMLİK

Sosyal bilimlerde pek çok çalışmaya konu olan kimlik kavramı, psikolojik, sosyal psikolojik ve sosyolojik birçok alana dahil olmaktadır. Bireyin kendi ile ilişkileri ve toplum ile ilişkileri açısından kimliğin doğru okunması ve çözülmesi gerekmektedir. Kimlik kavramının geniş bir perspektife sahip olması, kavramın interdisipliner özelliğine de dikkat çekmektedir. Kimlik kavramını genel itibarıyla açıklamak gerekirse TDK'ya göre, “1.Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü, 2. Kişinin kim olduğunu tanıtan belge, kimlik belgesi, tanıtma kartı, hüviyet, 3. Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü” olarak tanımlanmaktadır (http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0a4bec914e42.02544921).

Erol Mutlu ise *İletişim Sözlüğü*'nde kimliği detaylı bir şekilde tanımlamakta ve önemli pek çok kuramcının kimlik tanımlarına yer vermektedir. Mutlu kimliği, “benlik ya da ait olma duygusu. Psikolojide bu duygu, çocuğun ana-babasından ve ailesinden farklılaşıp toplumda kendi başına yer almasıyla” gelişmesi olarak tanımlar ve J. D. Brown ve arkadaşlarının (1994) kimlik ile ilgili “kimlik (kurma) süreci, hem yakın ve dolaysız, hem de daha genel toplumsal dünya bağlanımda bir benlik duygusu yaratma sürecidir” ifadelerini aktarır (Mutlu, 2017, s. 195).

Kimlik kavramıyla ilgili literatüre göz atıldığında, kavramın psikoloji, sosyal psikoloji ve sosyoloji gibi pek çok alanda, çeşitli boyutları öne çıkmaktadır. Kimlik kavramı bir ağacın köküne benzetilirse eğer, kimlikten türeyen bu boyutlar da onun dalları olarak nitelendirilebilir. Kimlikten türeyen bu dallar, bireyin toplum ile girdiği ilişkinin birer yansımasıdır. Birey, toplumla kurduğu ilişki sonucunda, kendi kimliğini oluşturur ve diğer bireylerin kimlikleri üzerinde de iz bırakır. Bu bağlamda, kimliğin boyutları bireyi ve toplumla ilişkisini anlamak açısından önemli bir basamaktır. Söz konusu bu kavramlar, Sosyal Bilimler'in literatürüne girmiş ve diğer birçok çalışmaya da konu olmuştur. Bu bakımından kimliğin interdisipliner özelliği olmasından dolayı, sosyal psikoloji ve sosyoloji tanımlarına göz atmak gerekir:

Kimlik kavramı, daha çok psikolojinin sahiplendiği bir terimdir. Ancak, felsefenin ahlaki ve ontolojik anlamda, kavramı sahiplenmesi daha eskilere uzanır, Antik Yunan Felsefesi özellikle iyi yurttaş, iyi insan, erdem gibi temalarla doludur. Sosyolojinin kimlik kavramıyla olan ilişkisi ise daha yenidir. Kavramın psikolojideki kullanımı, daha çok, bireyin özne olma yeteneğine vurguda bulunur. Sosyolojide ise, kavram toplumsal ve bireysel arasındaki ilişkilere dikkat çeken bir anlamda kullanılır (Özdemir, 2001, s. 108).

Aşkın'a göre kimlik bireyin tüm özelliklerini kapsamakla beraber, kişinin ve toplumun kendisini nasıl gördüğü kimlik kavramıyla ilgili konulardandır (Aşkın, 2007, s. 213).

Berger kimliğin sürekli gelişim ve değişim halinden bahsederken sosyal yapıya dikkat çeker:

Kimliği sosyal süreçler oluşturur. Kimlik bir kez somutlaştığında, sosyal ilişkiler tarafından idame ettirilir, değiştirilir, hatta yeniden biçimlendirilir. Kimliğin hem oluşumunu hem de idâmesini içeren sosyal süreçler, sosyal yapı tarafından biçimlendirilir. Bunun tam tersine, organizmanın, bireysel bilincin ve sosyal yapının karşılıklı etkileşimi tarafından üretilen kimlikler, belirli bir sosyal yapı üzerinde, onu idâme ettirmek, onu değiştirmek, hatta onu biçimlendirmek suretiyle etkide bulunurlar (Berger & Luckman, 2008, s. 250'den aktaran Metin, 2011, s. 82).

Yukarıda yer verilen genel itibarıyla kimlik tanımlarının yanı sıra, birçok kuramcı kimliği benlikten ayrı tutmaz. Benliğin kimliğe dönüşme süreci ise sosyal psikoloji literatüründe ele alınmaktadır:

Çoğu araştırmacı bugün artık, benliği tek bir farklılaşmamış kendilik olarak karakterize etmenin yanlış olduğuna inanmaktadır. Benlik kavramını görece ayrışık ve genelde oldukça çeşitli kimliklerden –bunların her biri kendi benlik bilgisiyle sınırlanmıştır– oluşan bir repertuar olarak düşünmek daha doğru bir yaklaşımdır (örneğin, Gergen, 1971). Bu kimliklerin kökenleri bir dizi farklı toplumsal ilişkiler ağına uzanır, bu ilişkiler kendi yaşamlarımız için (arkadaşlarımız ve ailemizle olan yakın kişisel ilişkilerde, çalışma grupları ve meslekler tarafından tanımlanan ilişki ve rollerden etnisite, ırk ve milliyet tarafından tanımlanan ilişkilere varıncaya değin) birer referans noktası oluşturur ya da oluşturmuştur (Hogg & Vaughan, 2011, s. 149-150).

Kimlik, yerleşmiş bir benlikten meydana gelir ve onun topluma ayak uydurması için şekillenir. Benliğini oluşturmuş birey, çeşitli koşullara uygun olarak farklı kimlikler meydana getirir. Nuri Bilgin genel olarak kimlik sorununu, bireyin kendisine sorduğu ‘ben kimim?’ sorusunun altında yattığını ifade eder (Bilgin, 1994, s. 209).

Psikolojide kimliği nitelemede en sık kullanılan kavram, ‘benlik’ (self) kavramıdır; benlik, bireyin kendisinin saydığı ve sosyo-affektif bir değer atfettiği özellikler bütünü olarak bireyin ‘kim olduğunu’ tanımlama biçimini ifade etmektedir. Benlik, kim olduğumuz fikrini kapsadığı ve her zaman aynı kaldığımız duygusuna gönderdiği, yani çevre ve yaşam değişse bile aynı kaldığımız duygusuna ve bir sürelik izlenimine gönderdiği ölçüde bir kimlik niteliği taşımaktadır (Bilgin, 1994, s. 208).

Bilgin, bireyin kendisine sorduğu ‘ben kimim’ sorusunun, hem psikolojik hem sosyolojik açıdan, varlığını tamamlamasındaki önemine dikkat çeker. Birey, bulunduğu çeşitli ortamlara uygun olarak kendine sorduğu bu soru ile kimlik oluşturur.

Myers’in (1980) deyişiyle, yaşamımızı, mutlu veya mutsuz, üretken veya kısır görmemiz bu sorunun cevabına bağlıdır. Bu soru insanların sadece kriz anlarında, örneğin ergenlik döneminde sorduğu ve sonra da bir kenara attığı bir soru olarak görülmemelidir. Belki de bu sorun, önemli kararlar sırasında ve bunalım anlarında daha keskin bir şekilde yaşanmaktadır; ama unutulmamalıdır ki yaşamımızın başından sonuna dek bir durumdan diğerine sürekli geçiş halinde bulunuruz. Yaşamı sürekli bir bağlanma ve kopma hareketi olarak nitelendiren Hall (1979) bu noktayı vurgulamaktadır: O’na göre, insanın doğumundan ölümüne dek, yaşam, acılı ayrılmalarla biçimlenir. Her ayrılma (separation), yeni bir bütünleşmenin (integration), özdeşlik kurmanın (identification) ve psikolojik evrimin başlangıç noktasıdır (Bilgin, 1994, s. 209).

Bilgin, bireyin kendi kimliğini bulabilmesi için, yaşadığı kentten, ailesinden, sahip olduğu ideoloji ve dini fikirden, maddi bağımlılıklarından kurtulmasını, onun ifadesiyle, ‘göbek bağı’ nı kesmesi gerektiğini savunur. Bireyin yer aldığı her ilişkiyle ‘göbek bağı’ nı kesmesi, onun kimliğini bulmasına, kimliğiyle içselleşmesine yardımcı olur. Bu sayede birey, ilerlemekte ve olgunlaşmaktadır (Bilgin, 1994, s. 209).

Kimlik çalışmalara önemli katkısı bulunan Bozkurt Güvenç *Türk Kimliği* çalışmasında, kimliği “kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların ‘Kimsiniz, kimlersiniz?’ sorusuna verdikleri yanıt” olarak tanımlar (Güvenç, 2010, s. 3). Güvenç, kimliğimizle kim olduğumuzu belirtirken, aynı zamanda kim olmadığımızı da belirttiğimizi vurgular. Güvenç’e göre, kimden ya da kimlerden yana olduğumuzu söylerken, kimlere karşı olduğumuzu da söyleriz. Bu bilince kimlere karşı olduğumuz bilgisi ve yardımıyla varırız (Güvenç, 2010, s. 3). Bu yaklaşım her ne kadar kimliğin, sosyolojik bakışına işaret etse de aynı zamanda kavramın toplumsal çerçevelerden ayrı tutamayacağının bir göstergesidir.

Suavi Aydın, kimliğin insana özgü bir kavram olduğunu belirtirken, iki temel bileşenine dikkat çeker. “Bunlardan ilki tanımlama ve tanınma, ikincisi ise aidiyettir. Kendini tanımlama ve toplum içinde belli bir sıfatla, toplumsal olarak tanınma hem insana özgüdür hem de bir insanî ihtiyaçtır” (Aydın, 2009, s. 15). Aynı zamanda kimliğin çıkış noktasına değinen Aydın, 1980’lerin başlarında sosyolojinin ve sosyal antropolojinin literatürüne girdiğini belirtir. Ona göre, kavram önceleri psikoloji ve sosyal psikoloji alanına mensupken, günümüzde toplumsal ve siyasi boyutlarda ele alınmaktadır (Aydın, 2009, s. 9).

Kimlik en temel referans noktamızdır. Dünyayla, geçmişle, gelecekle ve diğer insanlarla ilişkilerimizi, durduğumuz bu noktadan düzenler ve değerlendiririz. Kimlik insanın en öznel varoluş biçimidir. Soy, cinsiyet, tarih ve mekân (coğrafya) gibi nesnel görünen kategorilerle ilişik olduğu söylenebilirse de, aslında bu kategorilerin kuruluşu kendilik algımıza, bu kategorilerin değerlendirildiği çerçevedeki değişmelere ve başkalarının bizimle ilgili algılarına bağlıdır. O nedenle kimliğin insan tekinin yaşadığı anı aşan ‘genetik’ bir niteliği yoktur. Dış etkilere açıktır ve devamlı yapılanan ve oluşum halinde bir karakteri vardır. O nedenle hangi klişeyle üzeri örtülmüş olursa olsun, o klişenin içi, kişiye, zamana ve mekâna göre başka biçimlerde doldurulur; en azından olgunun böyle bir potansiyeli vardır. Burada temel bir gerilimin varlığından söz edebiliriz. Bir yandan toplumsal bir varlık olarak, bütün toplumsal ilişkileri kurmak ve beşerî/tarihsel dünya içinde kendimizi bir yere koymak için kimliğe ihtiyacımız vardır. Öte yandan bu, değişmeye ve dönüşmeye açıktır. Genetik kodların aktarımı gibi kuşaktan kuşağa geçmek gibi kolaylaştırıcı bir niteliği yoktur (Aydın, 2009, s. 9-10).

Aydın’a göre kimlik gelişmeye ve değişmeye muhtaç bir kavramdır. Bunun temel sebebi ise, kimliğin toplumsal boyutunun zamanla gelişim göstermesidir. Bu bağlamda ilk olarak kimliğin kökenine bakmak gerekirse:

Kimlik (identity), kelime olarak; farklı durumlarda asli özelliklerin aynı olması, nesnel bir gerçekliği oluşturan bütündeki benzerlik ve bir bireyin ayırt edici karakteri ya da kişiliği gibi anlamlara gelmektedir (Webster, 1981, s. 563). Kimlik terimi; aynılığı ve sürekliliği içeren Latince ‘idem’ kökünden gelmekte olup uzun bir tarihi serüvene sahip olmakla birlikte popüler olarak yirminci yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır (Marshall, 2005, s. 405’den aktaran Özdiş, 2017, s. 385).

Kimlik kavramının kullanılmaya başlamasından sonra ortaya çıkan kimlik sorunu, Fransız İhtilali’nin öncesinde ve sonrasında meydana gelen oluşumlara dayanmaktadır (Bilgin, 1994, s. 10). “Bu oluşumlar arasında endüstrileşme, kolonizasyon, milliyetçilik, kozmopolitizm gibi olgular önemli bir yer tutmaktadır. Ve kimlik problemi, bu süreçler içinde ortaya çıkarak kristalleşen iki tarihsel düşünce akımıyla bağlantılı görülmektedir” (Bilgin, 1994, s. 10-11).

Bunlardan;

- Birincisi, evrensel olana özlem, evrenin uniformizasyonu, tekbiçimli bir toplum organizasyonu, benzer öğelerden oluşan sistemler ve standart bir dünya yaratma yönünde gelişen *evrenselci* (universalist) *akımdır*. Serbest piyasa ekonomisi ve Batı tipi

demokrasi, bu akımın temel hedefleri olarak belirlenmekte ve bu süreç, bir bakıma, ‘Batılılaşma’ anlamını taşımaktadır.

- İkincisi, farklılaşma, global insanlıktan daha küçük gruplar oluşturmaya yönünde gelişen *farkçı* (diferansiyalist) *akımdır*. Bu akım kozmopolitizme karşı milliyetçilik, merkeziyetçiliğe karşı bölgecilik, kitle kültürüne karşı özgül (spesifik) kültür, kolonizasyona karşı dekolonizasyon/bağımsızlık talepleri şeklinde ortaya çıkabilmektedir (Bilgin, 1994, s. 11).

Ortaya çıkan bu durum, kavrama sosyolojik olarak göz atıldığında bireylerin toplum içinde kimlik arayışına neden olmuştur. Kavramın psikolojik olarak ele alınması ise, 1950’li yıllara tekabül eder.

İkinci Dünya Savaşı sürecinde sosyal bilimler kendilik, karakter ve kişilik kavramlarına merkezî bir önem atfetmeye başladı. 1950’lerin başlarında sosyologlar, muhtemelen Benedict, Mead ve Kardiner gibi antropologlar aracılığıyla kavramın önemini farkına vararak, ‘karakter’ anlamında/karşılığında bir toplumsal birey tanımına ulaştılar (Weigert, Teitge ve Teitge 1986, s. 5-6). Hem Erikson’un kimlik kavramına vaaz edişinde hem de sosyologların yaklaşımında antropologların büyük bir etkisi olmuştur. Erikson, yöntem itibarıyla de antropolojinin katılarak gözlem tekniğini kullanmış ve çocuğun benlik sentezini geliştirirken karşılaştığı bir ikilem, üzerinde durmuştur: Bu ikilemi kavramlaştırırken Freud’un ethos ve benlik formülünü, ‘grup kimliği’ ve ‘benlik kimliği’ biçiminde yeniden formüle etmiştir. Erikson tespit ettiği insan doğası-toplumsal gerçeklik karşılığını, disiplinlerarası kullanım olanağına sahip bu yeni teknik terim, yani ‘kimlik’ aracılığıyla aşmaya çalışmıştır. ‘Benlik kimliği’, bireyler için psikolojik bir başarı işlevini üstlenmesi gerektiği halde, bireylerin içinde yaşadıkları toplumsal tarih momenti tarafından belirlenmektedir (Aydın, 2009, s. 22-23).

Özdil, Güvenç’in kimlik tanımında, bireyin kim olduğunu söylerken aynı zamanda kim olmadığını da söylediği düşüncesine katılarak, kimliğin bir başkası ile karşılaştığı zaman, kendi kimliği hakkında düşündüğünü ve buna uygun davranışlarda bulunduğunu belirtir. Birey, kim olduğu hakkında tereddüt etmeye başladığında ise kimlik sorunu meydana gelmektedir (Bayart, 1999, s. 92’den aktaran Özdil, 2017, s. 386). Bu sorunun çözümü için ise, bireyin kendi kimliğinin aksine, kendinden ayrı tanımladığı ‘öteki’nin kimliğine başvurmaktadır (Göka ve Beyazyüz, 2005, s. 17’den aktaran Özdil, 2017, s. 386).

Kimliğin toplumsal, bireysel ve grup içinde gösterdiği oluşumlara göre, çeşitli tanımlamalar ve kavramlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu bakımdan kimlik kökünden, farklı perspektiflere uzanan dallara ayrılmıştır. Kavramların kimliği geliştirmesinin yanı sıra, bireyi bu kavramlar doğrultusunda analiz etmek de mümkün olmuştur. Sağlanan bu kolaylık bireyi anlamada büyük katkı sağlamaktadır.

1.2.1. Kimlik Alt Türleri

Kimlik kavramı oldukça geniş bir kavram olmakla beraber, psiko-sosyal açıdan bireyin toplumla girdiği ilişkinin sonucunda çeşitli alt kavramlara ayrılır. Genel perspektifte kimlikten uzaklaşmadan, kendi içinde tutarlılığa sahip bu kimliklerden ilk olarak toplumsal kimlik kavramını açıklamak uygun olacaktır. Kolektif kimlikle özdeş bir anlam taşıyan toplumsal kimlik “bir kültürün taşıdığı norm, değer, sosyal kontrol vb. gibi topluma has özelliklerin benimsenmesi ve bunlara benzeşmek suretiyle edinilen” kimliktir (Tural, 1988, s. 62’den aktaran Özdil, 2017, s. 391). Mutlu kolektif kimlik tanımını şöyle yapar:

Alberto Mellucini’ye (1988) göre kolektif kimlik eylemlerinin yönetimiyle ve bu eylemlerin gerçekleştiği olanaklar ve kısıtlamalar alanıyla ilgilenen birbirleriyle etkileşim içindeki bireylerin ürettikleri etkileşimsel ve ortak bir tanımdır. A. D. Smith (1990), kolektif kültürel kimliği, ortak deneyimleri ve kültürel öznitelikleri olan verili bir halk biriminin bir devamlılık duygusu, ortak anılar ve ortak yazgı duygusu şeklinde dışavuran duygu ve değerleri olarak tanımlamaktadır (Mutlu, 2016, s. 196).

Bilgin, kolektif kimliği tanımlarken ortak bilinç ve bellek üzerinde durur. Buna göre, “kollektif kimlik, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kollektif bellekten hareketle inşa edilir. İnsan toplulukları kendilerini ortak geçmişte tanır, bu geçmişi belleğine işler, ritüel törenlerle anar ve yorumlar” (Bilgin, 1994, s. 53).

Kollektif kimlik aynı grup içerisindeki bireylerin ortak aidiyetleriyle ve paylaşılan benzer pozisyonlara sahip olmasıyla benzerlik üzerinden inşa edildiği ve bunun şuurunda bulunduğu kimliktir (Yapıcı, 2004 s. 55). Grup için benzerlik kolektif kimliğin ayırıcı vasfı iken bireysel kimlikte olduğu gibi gruplar arası ilişkide de farklılık (grubun diğer gruplardan farkını ortaya koyma) grubun kimliğinde işlevsel bir fonksiyon görmektedir (Bilgin, 1999, s. 59). Bireyin kimlik edinmesinde, kimlik kendiliğinden inşa edilen bir olgu olmaktan daha ziyade ötekine göre şekillenmektedir. Bu durum hem bireysel kimlikler hem de kolektif kimlikler için geçerlidir. Bu yönüyle toplumsal kimlik sosyal ilişkide bulunan diğer gruplarla mukayeseli olarak inşa edilmektedir (Yapıcı, 2004, s. 64’den aktaran Özdil, 2017, s. 392).

Kimliğin grup içinde kendini bir başka kimliğe göre şekillendirmesi, toplumsal kimlik kavramda da yer almaktadır. Bireyler, içinde nefes aldığı toplumda, kolektif bilinç ile hareket ederken kimliğini de buna uygun olarak inşa eder.

Kollektif kimlik, belirli bir alanda (territoire) kök salmış birtakım grupların (etnik toplulukların) diğer gruplardan farklarını ortaya koyma, vurgulama talebidir. ‘Bir grup bireyin, kendilerini tanımak ve ilgileri, mekanları, sosyal ilişkileri grup halinde işlenebilen, yönetilen, doğrulanabilen bir grup oluşturmak için geliştirdikleri bir eğilimdir (Ben Mabrouk, 1992’den aktaran Bilgin, 1994, s. 53).

Buna göre kolektif kimlik içinde yer alan milli (ulusal/etnik) kimlik ve dini kimlik grup bilincinden hareketle oluşturulan kimliklerdir. Dini kimlik, “bireyin geçmişini -nereden geldiğini- ve geleceğini nereye gideceğini- açıklamaya çalışan dini zihniyet bağlamında [...] kendi içinde nesnel bir yönü olan dini zihniyet, birey için yaşama yönelik tutarlı bir bütünlük inşa etmektedir” (Luckmann, 2003, s. 64-65’den aktaran Özdi, 2017, s. 394). Dini kimlik, kolektif kimlikle beraber bireylerin dini hassasiyetlerine uygun olarak çeşitli yapılar tarafından oluşturulmaya ve korunmaya çalışılmaktadır.

Kolektif kimlik içinde yer alan bir diğer kimlik ise, milli/ulusal/etnik kimliktir. Her ulusun kendine ait çizgilerde inşa ettiği milli kimlik bilinci mevcut olmakla beraber, modernizmle birlikte anlamını korumaya devam etmektedir.

Milli kimlik, geleneksel toplum göz önünde tutularak değerlendirilecek olursa kültürel değerler ya da dine bağlılıkla inşa edilen kolektif bir kimliktir. Modern toplumda ise seküler bir anlam yüklenerek etnik ve ulus bağlamında ortaya çıkmaktadır (Uzun, 2003, s. 138). Milli kimlik, ister dini isterse seküler yönü vurgulansın, modern dönemde etkinliğini koruyan en önemli kolektif kimliklerden biridir. Çünkü modern toplumun üyelerini ortak bir geçmiş ve yeni bir toplumsal yapı paydasında bir araya getiren önemli bir unsurdur (Vatandaş, 2002, s. 138’den aktaran Özdi, 2017, s. 393).

“Bir insan grubunun kimliği, ister kolektif kimlik, isterse etnik kimlik olarak nitelendirilsin, unutulmaması gereken bir nokta vardır; bu kimlik, belirli bir töze göndermeksizin, bir kurguya, tarihsel olarak oluşturulmuş, inşa edilmiş bir temsiller sistemine dayanmaktadır” (Bilgin, 1994, s. 65). Buna göre, bir ulusun geçmişi, gelenek ve görenekleri, dili, dini, yaşadığı vatanın coğrafi sınırları, kimliğini oluşturmada önemli bir yer tutmaktadır.

“Kolektif kimlik belirli bir alanda sınırları belli bir kültürel topluluk tarafından taşınan kimlik olarak sınırlandırılabilir (veya genişletilebilir); bu anlamda etnik kimlik ve ulusal kimlik bunun versiyonlarıdır” (Bilgin, 1994, s. 54). Aydın’a göre ulusal kimlik, “ulus-devletleşme sürecinin aracı olan ulusal kimliğin oluşumu, modern çağın/endüstri devriminin ürünüdür. [...] Bu süreçte devletin kimliği ile devleti oluşturan yurttaşların varsayımsal kimliği örtüşmüştür” (Aydın, 2009, s. 27). Devletin içinde yer alan yurttaşlarla oluşturduğu ortak kimlik, ulusal kimliktir. Anthony D. Smith ulusal kimliğin beş özelliğinden bahsetmektedir. Ona göre, “(1) ortak bir tarihsel toprak yahut yurt kavrayışı, (2) ortak mitler ve tarihsel bellek, (3) ortak kültürel kamu kültürü, (4) bütün fertler için bağlayıcı bir hak ve ödevler sistemi ve (5) ortak bir ekonomidir” (Smith, 1994, s. 31-2’den aktaran Aydın, 2009, s. 48). Buna göre, ulusal kimlik devletlerin yurttaşlarına ait has kimlikleridir. Devletin benimsediği

özellikleri, yurttaşların kimliklerini belirlemektedir. Genel itibariyle ele alındığında tüm toplumsal kimlikler, toplumun bileşenleri bakımından sürekli bir oluşum ve akışkanlık içindedirler. “Hiçbir zaman, son haline gelmiş, tamamlanmış, bitmiş bir kimlikten söz edilemez. Eğer bu oluşum süreçlerinde kimlikler, çeşitli engellerle karşılaşır ‘öz’ kendini olması gerektiği halde yansıtamaz. Engellenme kimlikte bozulmayı, sapmayı beraberinde getirir” (Özdemir, 2001, s. 117). Toplumun ve bireylerin kimliklerinde oluşan bu bozulma, toplumsal düzenin sekteye uğramasına ve bireyler üzerinde ciddi hasarlara sebebiyet verir.

Toplum ve toplumsallaşmayla yakından ilişkili olan ve kültürü kendisine referans alan kültürel kimlikler, toplumun belkemiğidir (Mora, 2008, s. 1). Mutlu, kültürü “insan topluluklarına kimliklerini veren ve onları birbirlerinden ayırt eden özelliklerin toplamı” olarak tanımlar (Mutlu, 2016, s. 219). Mutlu’ya göre, “kültür bütün bir toplumun yaşam biçimini oluşturur; bu da hal ve hareket kodlarını, giyim kuşamı, dili, kuttörenleri davranış normlarını ve inanç sistemlerini içerir” (Mutlu, 2016, s. 219).

Kültürel kimlikler, toplumun kültür, inanç, tarihi algısı gibi ortak değerler üzerinden inşa edilir. “Geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir. Mutlak ve sabit değildir. Tarihsel olan her şey gibi değişime ve dönüşüme uğramaktadır. Kültürel kimliklerin geldikleri bir yer, zaman, tarih ve başlangıç kültürleri bulunmaktadır” (Larrain, 1995, s. 217, 222’den aktaran Mora, 2008, s. 4). Kültürel kimlik, toplum içinde tarihten ve geleneklerden etkilenen bir kimlik kavramıdır (Aksoy, 2013, s. 153).

Kişisel kimliklerini oluştururken çoğu birey, din, ırk, sınıf, etnik köken, cinsiyet ve milliyet gibi belirli grup bağlarını ve özelliklerini paylaşırlar. Bu özellikler onlara özneyi ve öznenin kimlik - anlayışını nitilemekte yardımcı olur. Kültürel kimlik fikri böyle ortaya çıkmıştır. Modern dönemde öznelerin oluşumuna en önemli etkiyi yapan şey ulusal kimlik kavramıdır (Larrain, 1995, s. 212).

Kültürel kimliği algılamanın iki yolu vardır. Larrain’e göre bunlardan birincisi, kültürel kimliği tamamlanmış, oluşmuş bir olgu olarak değerlendirilmesi; ikincisi ise, kültürel kimliğin gelişimini sürdüren, sürekli üretilen, hiçbir zaman tamamlanmayacak bir şey olarak görülmesi (Larrain, 1995, s. 217). Kültürel kimliğin, geçmiş ile ilişkisini vurgulayan Larrin, Stuart Hall’ın kültürel kimlik ile ilgili görüşlerini şöyle aktarır:

Kültürel kimlik bu ikinci anlamında, bir ‘olma’ sorunu olduğu kadar bir ‘oluşma’ sorunudur da. Geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir. O zaten varolan, yer, zaman, tarih ve kültür değiştiren bir şeydir. Kültürel kimlikler bir yerlerden gelirler, tarihleri vardır. Ancak tarihsel olan her şey gibi onlarda sürekli dönüşüme uğrarlar. Mutlak bir geçmişte ebedi olarak sabit kalan bir şey olmaktan uzaktırlar, tarihin sürekli ‘oyun’una,

kültüre ve iktidara tabidirler. Bulunmayı bekleyen bir geçmişin ‘keşfi’ne bağlı, bulunduğu kendimize ilişkin yaklaşımımızı sonsuza dek saklayacak bir şey olmaktan uzak bulunan kimlikler, aldığımız değişik konumlara verdiğimiz isimlerdir, bizi geçmişin hikayeleri içinde yeniden konumlandırırlar (Hall’dan aktaran Larrain, 1995, s. 222).

Kültürel kimlik toplumun içinde büyürken bireylerin toplumla ve birbiriyle olan ilişkilerinden, geçmiş ile gelecek arasındaki iletişimlerinden etkilenir. Birey geçmişte yaşadığı olayları, geleceğine taşırken kendine ait kültürel bir kimlik meydana getirir. Kültürel kimliği, aynı zamanda diğer kimliklerden de etkilenir ve kimliğini bunun etkisi altında yaratır.

“Daima kültürel kimliğin içeriğini oluşturan çeşitli ‘ifadeler’in bulunduğu kabul edilmelidir. Bu, kültürel kimliklerin yalnızca tarihsel olarak değil, aynı zamanda çeşitli kültürel kurumlar aracılığıyla toplumdaki bazı sınıf ve grupların çıkarları ve dünya görüşleri doğrultusunda oluşturulmasının sonucudur” (Larrain, 1995, s. 225). Bu durum toplum içinde çatışmalara sebebiyet vermekte ve huzursuz bir hava yaratmaktadır. “Kültürler arasındaki karşılıklı ilişkilerin farklı kültürel kimliklerle zenginleştirilmesi çeşitli halkların birbirlerini daha iyi anlamalarına da yardımcı olur” (Akdemir, 2004, s. 47).

Kültürel kimliğin kendi içinde etkilendiği bir kimlik biçimi de toplumsal cinsiyete bağlı olarak, cinsel kimliktir. Cinsel kimliği doğru anlayabilmek için ilk olarak toplumsal cinsiyet kavramını açıklamak gerekir. Mutlu, toplumsal cinsiyeti “erkek ile kadın arasındaki kültürel farklılaşım” olarak tanımlar (Mutlu, 2016, s. 317).

Toplumsal cinsiyet doğayla ilgisi olmayan bir kavramlaştırmadır. Toplumsal cinsiyetin tek doğal yönü cinsel farklılaşmadır. Cinsel farklar anlamlı olarak düşünüldüğünde, cinsiyetle değil toplumsal cinsiyetle karşı karşıya olduğumuzu anlamaya başlarız. Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında bir ayrım yapmanın amacı, insan fizyolojisi konusunda politik bakımdan çok şey yapma olanağının bulunmamasına karşılık, kültürün değiştirilebilme olanağının söz konusu olmasıdır. Böylelikle cinsler arasındaki toplumsal ayrımcılığa karşı savaşım verilebilir (Mutlu, 2016, s. 317).

Toplumsal cinsiyet, kültürel olarak kadın ile erkek arasındaki farklılıkların ele alınışıdır. Kimlikler toplumun yarattığı her durumdan etkilenirken, bireyin kadın-erkek farklılıklarına yönelik oluşturduğu kimliği göz ardı etmek olası değildir. “Normal kullanımda cinsiyet (sex) biyolojik cinsiyeti ifade ederken, toplumsal cinsiyet (gender) kadın ve erkek cinsiyetlerine toplum tarafından yüklenen anlamı ifade eder” (Metin, 2011, s. 84).

Toplumsal cinsiyet kavramı ilk olarak 1968 yılında Robert Stoller tarafından kullanılmış, sosyolojiye girmesi ise Ann Oakley tarafından gerçekleştirilmiştir (Zeybekoğlu, 2010, s. 3).

Ann Oakley'e göre, 'cinsiyet' (sex) biyolojik erkek-kadın ayrımını anlatırken, 'toplumsal cinsiyet', (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır' (Sex, Gender and Society, 1972'den aktaran Marshall, 1999, s. 98). Oakley, cinsiyetin biyolojik olarak belirlenmiş, toplumsal cinsiyetin ise toplumsal olarak oluşmuş düzlemlere tekabül ettiğini ileri sürmektedir (Savran, 2004, s. 234'den aktaran Zeybekoğlu, 2010, s. 3).

Bireyin dünyaya gelişiyile sahip olduğu cinsel kimliği, içinde yer aldığı toplumun kültürel yapısıyla şekillenerek toplumsal cinsiyet kavramını oluşturmaktadır. "Cinsiyet (sex), bireyin kadın ya da erkek olarak sahip olduğu genetik, fizyolojik ve biyolojik özellikleri; toplumsal cinsiyet (gender) ise kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rollerini ve sorumluluklarını ifade eden bir kavramdır" (Zeybekoğlu, 2010, s. 3). Toplumsal cinsiyetin oluşumuna en büyük etki, kültürdür ve buna göre toplumun kültürel yapısı bireylerin cinsel kimliğine biçtiği roller ile toplumsal cinsiyet kavramını oluşturur.

Toplumsal cinsiyet rolleri bireylerin, sırf kadın ya da erkek olmaları nedeniyle, kadınların ve erkeklerin nasıl davranmaları gerektiğini ve onlardan beklenen farklı sorumlulukları, görevleri ortaya koyan bir kavramdır. Her toplumun kadın ve erkeği biçimlendiren, yönlendiren, denetleyen, birbirinden ayıran ve en önemlisi de toplumsal rollerini oluşturan sosyo-kültürel değerler dizisi vardır (Zeybekoğlu, 2010, s. 3).

Bu duruma örnek olarak, toplumun kadına biçtiği anne rolü, erkeğe biçtiği baba rolü gibi toplumsal roller kadın ve erkeğin cinsel kimliğine ek olarak toplumun atfettiği diğer kimliklerdir. Toplumsal roller, kız ve erkek çocuğunun dünyaya gelişiyile beraber toplum tarafından bireylere empoze edilmeye başlanır.

Bir kız çocuğunun anlamlı ötekileri ebeveyni, kardeşleri, yakın akrabaları ve bir ihtimal de komşularıdır. Bu çocuk, aslı toplumsallaşma aşamasında anlamlı ötekilerinin rollerini bilir, fakat kendisini annesi başta olmak üzere hemcinsleriyle özdeşleştirir. Ona göre tüm kadınlar annesi gibi, tüm erkekler de babası gibidir. Kendisini annesiyle özdeşleştirirken, oğlan kardeşinin de babasıyla özdeşleşmesi gerektiğini bilir. Bunun yanında kendisinin annesi gibi bir 'karı', evlendiği oğlanın da babası gibi bir 'koca' olacağının da farkındadır. Bu kimlikler, o kız çocuğu için gerçeklerdir; o doğmadan önce bu gerçeklik vardı ve o öldükten sonra da devam edecektir. Farklı gerçekliklerle karşılaşmadığı sürece (ki karşılaşsa bile muhtemelen bu gerçeklikler onun toplumsallaşma filtresinden geçemeyecektir) bu gerçeklik onun için mutlaktır. Hatta çoğu durumda farklı gerçekliklerin olabileceğini dahi tahayyül edemez (Metin, 2011, s. 85).

Kadın ve erkeğe dayatılan bu rollerin kabul edilebilirliğini toplumun kültürel yapısı belirlemektedir. Toplumsal cinsiyet ve rollerini benimseyen birey buna uygun olarak davranmaktadır. Toplumun sürekli değişim ve gelişim hali göz önüne alındığında ise rollerin yeniden üretilmesi ve sürdürülmesi mümkün olmaktadır.

Kimlik kavramının içinde yer alan bir diğer önemli bir kavram ise, sosyal kimliktir. Kavramın kuramcısı Henri Tajfel, John Turner ve arkadaşları, sosyal kimliği iki farklı benlik sınıfına ait kimlik olarak tanımlar: “(1) benliği grup üyeliği açısından tanımlayan *sosyal kimlik*, ve (2) benliği kendine özgü kişisel ilişkiler ve özellikler açısından tanımlayan *kişisel kimlik*” (Hogg & Vaughan, 2011, s. 152). Sosyal kimlik bireyin grup içinde oluşturduğu kimlikler ile ilgilidir.

Sosyal kimlik etnosantrizm, içgrup yanlılığı, grup dayanışması, gruplar arası ayrımcılık, uyma, normatif davranış, stereotipleştirme ve önyargı gibi grup davranışı ve gruplar arası davranışla ilintilidir. Kişisel kimlik kişiler arası yakın ilişkilerle –bunlar pozitif ya da negatif nitelikte olabilir- ve de kendine özgü kişisel davranışla ilintilidir. Kendimizi ait hissettiğimiz ne kadar grup varsa biz o kadar sosyal kimliğe, sahip olduğumuza inandığımız ne kadar kendine özgü yükleme kümesi ve müdahil olduğumuz ne kadar kişiler arası ilişki varsa biz o kadar kişisel kimliğe sahibizdir. Sosyal kimlik bizim kendi benlik kavramımızın çok önemli bir yönünü oluşturabilir (Hogg & Vaughan, 2011, s. 152).

“Sosyal Kimlik Kuramı; bireyin üyesi olduğu sosyal grupların, bireyin duygu, düşünce ve davranışlarını belirlemede önemli bir etkisi olduğunu öne sürer, kısacası bu kuram, sosyal kimliğin bireyin ait olduğu gruplara bağlı olarak geliştiğini öngörmektedir (Tajfel, 1982, Turner, 1978’den aktaran Aşkın, 2007, s. 214). Turner’a göre ise, sosyal kimlik, “bireyin, kendisi için duygusal ve anlamlı olan bir sosyal gruba üyeliğine ilişkin bilgisidir” (Turner, 1982, s. 7’den aktaran Demirtaş, 2003, s. 132). Buna göre, sosyal kimlik kuramında, bireyin kimliğini oluştururken grubunun rolü büyük önem taşımaktadır.

Kişisel kimliğe özdeş olarak kullanılan bireysel kimlik ile sosyal kimlik iç içedir. Her ikisi de bireyin kimlik inşasında önemli bir yer tutarken, kimliğin toplum içinde ayakta durmasını sağlamaktadır.

Bireysel kimlik genellikle hiyerarşik bir düzende başka kişisel ve kolektif kimlikleri de kapsayan karmaşık bir toplumsal yapı içerisinde oluşur. Benzer bir şekilde, sosyal kimlik de pek çok farklı kimliğin etkileşimi sonucunda meydana gelir. Bireysel ve kolektif kimlikler arasındaki ilişkilerin dinamik bir yapısı vardır: değişen koşullara ve kimlikler arası dengelere göre sürekli olarak yeniden üretilir (Şimsek, 2002, s. 29).

“Sosyal kimlik, grup normlarına uyma (konformite) durumunda, değerler ve ideallerle çatışmasız bir özdeşleşme sağlar. [...] Topluluk bireyi, bir üyesi olarak kabul eder ve birey de topluluğun önerdiği özdeşleşme modellerinde kendini tanıır” (Bilgin, 1994, s. 244). Brewer ise sosyal kimliği dört bileşene ayırır. Brewer’a göre bunlar şöyle sıralanmaktadır:

(1) *kişi temelli sosyal kimlikler* grup üyelerinin benlik kavramının bir parçası olarak grup özelliklerini içselleştirme biçimine vurgu yapar; (2) *ilişkisel sosyal kimlikler* benliği kişinin bir grup ortamında etkileşimde bulunurken başka özgül insanlarla kurduğu

ilişkilere bakarak tanımlar [...] (3) *grup temelli sosyal kimlikler* yukarıda tanımlanan sosyal kimliğin eşdeğeridir, ve (4) *kolektif kimlik* grup üyelerinin sadece benliği tanımlayıcı yüklemeleri ortaklaşmadığı, fakat aynı zamanda grubun neyi nasıl temsil ettiğine ve bunun başkaları tarafından nasıl görüldüğüne ilişkin imajlarını güçlendirmek üzere toplumsal eylemle de meşgul olduğu bir sürece işaret eder (Brewer, 2001'dan aktaran Hogg & Vaughan, 2011, s. 150).

Sosyal kimlik, bireyin grup içindeki kimliğini inşa etmede sürecinde rol oynarken, kendi içinde ve diğer bireylerle olan etkileşiminden de etkilenir. Yani, gruplar sosyal kimliği oluştururken, bireyin, başkalarının kimliğini oluşturmada da etkili olurlar.

Kişisel kimlik ise sosyal kimliğe nazaran bireyin kendi kimliğini inşa etmesi üzerinde durur. Bilgin, kişisel kimliği “insanın kim olduğu hakkında kafasında var olan imajları” olarak tanımlar (Bilgin, 1994, s. 209). Bu görüşe ek olarak, kişisel kimliklerin oluşumu için kişiler arası ilişkilerin mevcut olması gerektiğini belirtir (Bilgin, 1994, s. 53).

Kişisel kimlik çok sayıda kimliği bütünleştiren bir sistemdir. Özellikle modern toplumlarda, bireylerin ‘benim’ dediği çeşitli kimlikleri vardır ve bu türliliğün dinamik organizasyonu kişisel kimliği zenginleştirir. Benlik, vücut bilincidir (*fiziksel kimlik*), ‘ben’ (Je, I) diyen, bir ad taşıyan, imza atan (*gramatikal kimlik*), hakları ve görevleri olan (hukuki kimlik), kökenlerini oturtan ve pekiştiren (*bölgesel, ulusal, etnik kimlik vb.*), birtakım statüler işgal eden, roller oynayan, ilişkiler kuran, bir iletişimler ağı içinde yer alan (*sosyal kimlik*), kural ve normlar benimseyen, bir anlam, bir değerler sistemi kuran ve ideolojik sistemlere göre kendini konumlayan (*kültürel kimlik*) şeydir (Tap, 1992'den aktaran Bilgin, 1994, s. 240).

Kişisel kimlik için bireyin grup haricinde öz benliğini inşa eden kimlik algısı olduğu söylenebilir. Erikson'dan aktaran Atak, kişisel kimliği “insanın geçmişi ve geleceği ile ilgili beklentileri üzerine kurulan bir aynılık ve süreklilik algısı” olarak tanımlar (Erikson'dan aktaran Atak, 2011, s. 168). Kişisel kimlik, bireyin zaman algısında oluşan kimlik biçimidir.

Şimşek'e göre “başka insanlarla olan farklılıklar üzerine inşa edilen bireysel kimlik de genel anlamda toplumu ve özel olarak onun içinde bulunan çeşitli grupları referans çerçevesi olarak kabul eder. Bireysel kimlikle toplumsal kimliği birbirinden ayrı olarak tasarlamak imkansızdır” (Şimşek, 2002, s. 31).

Bireysel kimlikler için, kimliğin Fransız İhtilali'nden bu yana, bireyin modernleşme sürecinde gösterdiğini değişimin gözle görünür şekli olduğu söylenebilir. Bu bakımdan, bireysel kimlikler daha hassas ve özenli yapıdadırlar. “Postmodern dönemi göz önüne alarak söyleyecek olursak bireysel kimlikler esnek, kırılgan ve sürekli olarak inşa edilebilen yapısıyla oyun hamuruna benzer” (Özdil,

2017, s. 387). Günümüz toplumu göz önüne alındığında, bireylerin bireysel kimliklerinin sürekli gelişim ve değişim altında olduğu gözlenmektedir. Bu sebeple bu kimlikler, toplumun ekonomik, siyasi, kültürel gibi her türlü oluşumundan en hızlı ve kolay bir şekilde etkilenmektedirler. Modern hayatının, kimlikler üzerinde etkisi bu bağlamda yok sayılamaz. Bireyler, bireysel kimliklerini benzerliklerin yanı sıra birbirlerinden farklı özellikler doğrultusunda da inşa etmektedirler (Özdil, 2017, s. 389).

Sonuç olarak, kimlik bireyin benliğinden toplumsal hayatına geçiş sürecini betimlemektedir. Benlik ve kimlik kavramları birbirinden ayrılmaması gereken temel bileşenlerdir. Kimlikler toplumdan etkilenirken, başka bireyler üzerinde bıraktığı etkiden de etkilenirler. Oluşan akış tek bir bireyi değil, toplumda yer alan tüm bireyler için göz ardı edilemeyen bir durumdur. Bireyler, toplumsal hayata uygun olarak çeşitli kimlikler inşa etmekte ve gelişen toplumsal sürece ayak uydurmaya çalışmaktadır.

Yukarıda ele alınan kimliğin kolektif kimlik, ulusal kimlik, dini kimlik, kültürel kimlik, cinsel kimlik, sosyal kimlik ve bireysel kimlik gibi kimliğin alt türleri ele alınmıştır. Bu kavramlar bireyin toplum içinde üzerine giydiği çeşitli kimliklerdir. Birey tek bir kimliğe ait olmadığı gibi kişilerle girdiği ilişkiler sürecinde sosyal ve psikolojik olarak kendisini bu kimlik kavramları ile donatır. Toplumun sürekli gelişen ve büyüyen dinamik bir yapıya sahip olmasından dolayı bireyin bu dinamizme ayak uydurabilmesi adına inşa ettiği bu kimlikler, onun psikolojik dengesini sağlamasının yanı sıra, sosyolojik açıdan da toplumda var olmasını sağlamaktadır.

1.3. MODERNİTE VE BİREYSEL KİMLİK

Modernite kavramının interdisipliner bir özelliğe sahip olması nedeniyle, kavram pek çok çalışmanın konusu olmaktadır. Kavramın modernlik, modernizm ve modernleşme terimleriyle yakın ilişkisi olması, kavramların birbiri yerine kullanılmasına ve kavram kargaşasına sebep olmaktadır. Terimler tanım itibarıyla farklı anlamlar taşımakla beraber, terimlerin açıklanması, bu soruna bir çözüm niteliği taşıyacaktır.

Modernlik, “Marx, Weber ve benzeri düşünürlerin kuramsallaştırdığı şekliyle ‘Orta Çağlar’ı ya da feodalizmi izleyen dönemi dile getiren bir tarihsel dönemleştirme terimi. Kimilerine göreyse, modernlik geleneksel toplumlara karşıt olan, yenilik ve dinamizmle karakterize olan bir toplumu anlatmaktadır” (Mutlu, 2017, s. 243).

Modernlik geleneksel toplumun gelişmiş, seviye atlamış hali olarak algılanmaktadır. Buna göre, modernlikle beraber toplum yeniliklerle buluşmuştur.

Anthony Giddens (1991)'a göre modernliği her şeyden önce feodalite-sonrası Avrupa'da yerleşik ama yirminci yüzyılda etkileri bakımından tüm dünyayı ve tarihi kapsayacak hale gelmiş olan davranış kipleri ile yapılarını dile getiren bir terim olarak kullanmaktadır. Modernlik, sanayileşme onun tek kurumsal boyutu olarak anlaşılmadığı sürece 'sanayileşmiş dünya'ya eşdeğer olarak anlaşılabilir. Modernliğin ikinci boyutu kapitalizmdir (Mutlu, 2017, s. 243).

Buna göre modernliği geleneksel toplumdan ayıran sanayileşmeye bağlı olarak ortaya çıkan kapitalizmdir kavramıdır. Giddens, modernliği en basit açıdan “modern toplumu ve endüstriyel uygarlığı aynı anda anlatan, temsili bir kavram” olarak tanımlar (Giddens & Pierson, 2001, s. 83). Giddens'a göre, “‘Modernlik’ on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder” (Giddens, 2016, s. 9). Modernlik kavramını detaylı bir şekilde ele alan Giddens kavramı şu şekilde maddelendirir:

(1) Dünyaya karşı belirli yerleşik tutumları, insanın müdahalesiyle şekil almaya açık bir dünya fikrini; (2) ekonomik kurumların karmaşık bir bileşimini, özellikle endüstriyel üretim ve pazar ekonomisini; (3) ulus-devlet ve kitle demokrasisi dahil olmak üzere, belirli siyasal kurumları göstermektedir. Büyük ölçüde bu niteliklerin bir sonucu olarak modernlik, daha önceki herhangi bir toplum tipine göre çok daha dinamik bir yapıya sahiptir. Kendinden önceki kültürlerden farklı olarak geçmişte yaşamaktan çok, gelecekte yaşayan bir toplum, daha teknik bir deyimle, bir kurumlar bütünüdür (Giddens & Pierson, 2001, s. 83).

Giddens'in modernliği anlayışı geleneksel toplumun üstünde, daha enerjik ve bu enerjisini toplumun kurumlarına da geçirebilen bir toplumdur. Modernliği tanımlama ve açıklama yolunda yapılan çalışmalar, modernliğin geleneksel toplumdan farklı olduğunu vurgulamaktadır. Bu açıdan bakıldığında geleneksel toplumun özelliklerini de anlamak ve buna uygun olarak modernlik kavramını oturtmak gerekir. Geleneksel toplum genel olarak şöyle açıklanır:

En genel anlamıyla geleneğin hâkim olduğu toplum türü olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel toplumun özellikleri, modern toplumun ortaya çıkışı ve tanımlanmasıyla birlikte daha belirgin hale gelmiştir. Batı, modern toplumları, kendinden önce var olan toplumları ötekileştirerek tanımlamış, ötekileştirdiği geleneksel toplumlar üzerinden açıklamalarda bulunmuş ve gelenekle olan bağlarını tamamen koparmayı hedeflemiştir. Bu nedenle geleneksel toplumların modern toplumun sanayileşme, kentleşme, akılcılık gibi özelliklerine sahip olmadığı bilinir (Yavuz ve Zavalı, 2015, s. 128).

Modern toplumun geleneksel toplumdan farklı olarak sanayileşmiş ve kentleşmiş olması Giddens'ın da vurguladığı gibi toplumun dinamik olmasına neden olmuştur. Buna bağlı olarak geleneksel toplum; daha kapalı, daha durağan ve bireyler arası ilişkilerde daha tutuk ve yavaştır (Yavuz ve Zavalı, 2015, s. 128).

Modernliğin çıkış noktası, Aydınlanma düşüncesinin akılcılığı ve rasyonelliğinden baz alarak doğmuş olmasıdır (Thomas & Walsh, 2012'den aktaran Yavuz ve Zavalı, 2015, s. 129). Buna bağlı olarak da modernizm terimi ortaya çıkmıştır.

Modernizm düşüncesi, bir Aydınlanma projesi olarak durmadan ve kopmadan devam eden doğrusal bir ilerleme anlayışı üzerine kurulmuştur. Amaç, hedeflenen ideal toplum düzenine ulaşmaktır. Modernizm, modernliğe tam bir bağlılıkla geleneğe karşı çıkan, sanatsal ve kültürel bir hareket olarak anlaşılmaktadır. Genel olarak modernizm, pozitivist, rasyonalist, teknolojik eğilimleri olan bir düşünce sistemidir. (Aslan & Yılmaz, 200'den aktaran, Yavuz ve Zavalı, 2015, s. 129- 130).

Modernizm, geleneksel toplumdan farklı olarak akılcılığı önemser ve insan aklı ile her şeyi başarabileceğine inanır. Modernizmin toplum genelinde benimsediği kurallar ve ilkeler vardır. Bu kural ve ilkeleri toplumun ortak hedefi haline getirmiş ve onun ilerlemesi, bireysel refahın sağlanması gibi amaçlar doğrultusunda kullanmaya çalışmıştır (Uçan, 2009'dan aktaran Yavuz ve Zavalı, 2015, s. 132).

Modernizm, üç temel görüş üzerinde (aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivism) kendi düşünselliğini cisimleştirmeye çalışmıştır. Bir yandan gelenekselliği ve feodaliteyi de tarihe gömmeye çabası başlatmış, feodalite yerini kapitalist ilişkilere bırakmış, alt yapısına uygun düşünsel üst yapısını da hızla oturtmaya çalışmıştır. Bilim, bilgi, değerler ve inançlar; ortak insani değerler, kesin doğrular ve evrensel değerler vb. modernizmi karakterize eden unsurlar olmuştur (Karaduman, 2010, s. 2889).

Modernizmin bu fikirleri düşünürler tarafından ciddi eleştirilere maruz kalmış ve topluma benimsettiği ilkeler, gelişen ve değişen çağda bireyler üzerinde ve toplum üzerinde çeşitli sıkıntılara yol açmıştır.

Modernleşme kavramı ise modernizm ve modernite kavramları ile birbirleri içinde gelişmiştir (Küçükşen, 2016, s. 380). Mutlu'ya göre modernleşme “özellikle ABD'li işlevselci toplumbilimcilerin 1950'ler ve 1960'larda önerdiği, toplumsal değişim ve ekonomik büyümeye karşıt güdülenim örüntülerinin ve geleneksel değerlerin altedilmesi ve yerini değişimci ve yenilikçi değerlerin alması şeklinde tanımladıkları bir toplumsal gelişim modeli”dir (Mutlu, 2017, s. 242). Modernleşme, sanayileşme ile kapitalizmde etkisinde kalan toplum biçimidir.

Modernleşme, bilindiği gibi tarımsal üretimden endüstriyel üretime; kapalı köy ekonomisinden kent/pazar ekonomisine; insan hayvan enerjisinin kullanımından makine enerjisinin kullanımına doğru yapılan geçişler olarak tanımlanmaktadır. Kimi sosyal bilimciler de toplumun bu altyapı değişimine paralel olarak meydana gelen aydınlanma, pozitivism, sekülerizm gibi üstyapısal değişimleri modernleşme olarak değerlendirmişlerdir. Modernleşme, modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, kültürel farklılaşma, metalaşma ve kentleşme süreçlerinin hepsini bir arada anlatan bir terimdir (Best ve Kellner, 1998, s. 15'den aktaran Göktürk ve Günelan, 2006, s. 131).

Modernleşme, geleneksel toplum içinde bireysel, kültürel ve toplumsal olgulardan beslenen bir kavramdır. Mike Featherstone modernleşmeyi tanımlarken sözü geçen kavramlardan bahseder:

Modernleşme terimi düzenli olarak gelişme sosyolojisinde iktisadi gelişmelerin geleneksel toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkilerine işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca modernleşme teorisi endüstrileşme, bilimin ve teknolojinin gelişimi modern ulus-devlet, kapitalist dünya piyasası, kentleşme ve öbür altyapısal öğelere yaslanan toplumsal gelişme aşamalarından söz etmek amacıyla kullanılır. [...] Genellikle gevşek bir altyapı-üstyapı modelinden hareketler belli kültürel değişmelerin (sekülerleşme ve öz gelişimi merkez alan bir modern kimliğin ortaya çıkışı) modernleşme sürecinin sonucunda cereyan edeceği varsayılır (Featherstone, 2013, s. 27).

Modernlik, modernizm ve modernleşme terimlerine ek olarak modernite terimi de ortaya çıkar. Giddens'in sıkça kullandığı modernite terimi bahsi geçen terimlerden çok da farklı anlamlara sahip değildir. Giddens, modernite kavramını şöyle açıklar:

'Modernite' terimini çok genel anlamda, ilk kez feodalizm sonrası Avrupa'da ortaya çıkan, ancak 20. yüzyılda giderek dünya çapında tarihsel etkiye sahip olan kurumlar ve davranış biçimlerini ifade etmek için kullanıyorum. Sanayileşmenin tek kurumsal boyutu olmadığı kabul edilse de, 'modernite' kabaca 'sanayileşmiş dünya'ya karşılık gelen bir dönem olarak anlaşılabilir. Sanayileşme terimini üretim süreçlerinde maddi gücün ve makinelerin yaygın kullanımını içeren toplumsal ilişkileri anlatmak için kullanıyorum. Aslında sanayileşme modernitenin kurumsal bir eksenidir. İkinci bir boyut, burada hem rekabetçi ürün piyasalarını hem de işgücünün metelaşmasını içeren bir meta üretimi sistemi olarak anlaşılan kapitalizmdir (Giddens, 2014, s. 28-29).

Giddens'in da vurguladığı gibi modernite kavramı geleneksel toplum sonrası kabul edilen modern toplum bağlamında kapitalist toplumdur. "Modernliğin ortaya çıkışı her şeyden önce, modern ekonomik düzenin, kapitalist ekonomi düzeninin ortaya çıkışıdır" (Giddens & Pierson, 2001, s. 85). Giddens aynı zamanda Marx'ın modernlik tanımını da yer verir. Marx'a göre modernlik Habermas'ın ifadesiyle, "tamamlanmamış bir proje'dir. Bu canavar evcilleştirilebilir; çünkü insanoğlu yarattıklarını her zaman denetimi altına alabilir. Kapitalizm, yalnızca, modern dünyayı yönetmenin akıldışı bir yoludur; çünkü insan gereksinimlerinin denetimli olarak karşılanmasının yerine pazar kaprislerini yerleştirmektedir" (Giddens, 2016, s. 136-137).

Kapitalizmin öncesinde ve sonrasında toplumların yapısında meydana gelen değişimler birçok yeni kavramı hayatımıza sokmuştur. Kapitalizmle beraber bireyler de değişime uğramış ve dahil oldukları toplum içinde farklılaşmaya gitmiştir.

Geleneksel toplum kısıtlı ve şartları ile belli şekilde üretim yaparken, modern toplumla birlikte sanayileşmenin gelişmesi üretim biçimlerini de değiştirmiştir. Bu

durum ilk olarak üretim biçiminde Fordizm ve Post-Fordizm kavramlarını ortaya çıkarmıştır.

“Fordizm, kapitalist bir birikim süreci olarak tanımlanmaktadır. Fordizm’in adını aldığı Henry Ford, T modeli otomobillerini üretmeye başlayarak yeni bir çalışma yöntemi yaratmıştı” (Gardman, 1998, s. 122’den aktaran Kaypak, 2013, s. 82). Buna bağlı olarak Fordizm, Henry Ford’un düşünce ve ilkelerini temel alır (Ritzer, 2011, s. 219).

Fordizmin sembolik başlangıç yılı hiç kuşku yok ki 1914 olarak kabul edilmeli. Bu tarihte, Henry Ford, bir yıl önce Michigan’ın Dearborn kentinde kurmuş olduğu otomobil montaj hattında çalışan işçilere çabalarının karşılığı olarak sekiz saatlik bir işgünü için beş dolar ücret vermeye başlıyordu. Tabii Fordizmin bir bütün olarak yerleştirilmesinin biçimi böyle özetlenemeyecek kadar karmaşıktı (Harvey, 1997, s. 147).

Fordizm en temel anlayışı, tek tip ürün (T - Model Ford otomobil), bu ürünlerinin tek bir noktasını yapan kişinin bir tane olması (sadece onun yapması) ve ürünlerin üretkenliğini artırmak adına işten becerinin alınmasıdır (Ritzer, 2011, s. 219). “*İşten becerinin çıkarılması*, geçmişte olduğu gibi bütün işi büyük bir beceriyle yapan birkaç işçinin yerine birçok işçi, az beceri gerektiren ya da hiç gerektirmeyen işler yapıyorsa üretkenliğin artması anlamına gelir” (Ritzer, 2011, s. 219). Bu dönemde üretkenliğin artması için niteliksiz işçi sayısını artırmak amaçlanmıştır. Bu sayede üretim hızlı bir şekilde yapılmakta fakat ürünü üreten işçi ürüne yabancılaşmaktadır.

Fordist dönem, sermaye yoğun, büyük çaplı üretim birimlerinin yer aldığı, seri üretimin yapıldığı, üretim maliyetlerinin düşürülmesinin rekabeti belirlediği bir dönemi tanımlar. Fordist dönemin mekânsal özelliklerine bakıldığında; üretimin standartlaştırılmış, kalifiye olmayan, emek-yoğun parçalarının, emeğin ucuz olduğu az gelişmiş bölgelerde gerçekleştirildiğini, standart olmayan ve daha çok kalifiye işgücü gerektiren sermaye-yoğun parçalarının ise merkezi bölgelerde yoğunlaştırılmakta olduğu görülür (Eraydın, 1992, s. 13-14’den aktaran Kaypak, 2013, s. 83).

Anthony Gramsci’ye göre Fordizm “bir yanda yüksek ücretler ve yükselen yaşam standartları, öte yanda benzeri görülmemiş bir kas ve zihin gücü kullanımını gerektiren yeni çalışma süreçleriyle oldukça tutarlıdır (Munck, 2003, s. 48’den aktaran Kaypak, 2013, s. 83).

Fordizm temel olarak şu özelliklere sahiptir:

Fordist üretim sürecinde işler bilimsel yönetim anlayışına göre şekillenmiş, alt bölümlere ayrılıp ayrıntılı şekilde tanımlanmış, üretim sürecinde detaylı bir planlama sistemi esas alınmış, verimliliği en üst düzeye çıkaracak biçimde üretim zamanlaması yapılmış ve hesaplanmıştır. Bu sistem (üretim, işbölümü, standartlaşma ve uzmanlaşma), tekrarlanan rutin işlerin kitlesel üretimin niteliksiz ve yarı nitelikli işgücü tarafından yapılmasına ortam sağlamış, nitelikli işgücüne olan bağımlılık azalmıştır (Aydınlı, 2004, s.79). Taylor’un bilimsel yöntemi olan; emek sürecinde tasarım ve üretimi birbirinden ayıran, bir işi yapmanın en iyi tek yolunu belirleyen uygulamalar ve mal üretiminin

standardizasyonu fordizmin temel niteliklerini oluşturur (Erbaş, 2000, s. 142-143'den aktaran Kaypak, 2013, s. 82-83).

Bu bağlamda Fordizm'de önemli olan birçok işçi ile seri üretim sağlayabilmektir. İşçiler ürünün kendini ilgilendiren kısmını yapmakta, üretim geri kalan kısmıyla ilgilenmemektedir.

Fordizm kavramının doğuşu, otomobil sanayisinde üretim biçimlerinin değişimiyle meydana gelmiş, "yirminci yüzyılda özellikle ABD'de gelişmesine karşın, 1970'lerde, özellikle 1973'teki petrol krizinden ve buna bağlı olarak Amerika otomobil sanayisinin düşüşü ve Japon sanayisinin yükselişinden sonra doruk noktasına ulaştı ve düşüşe geçmeye" başlamıştır (Ritzer, 2011, s. 220). Fordizm'in düşüşü Post-Fordizm kavramını ortaya çıkarmıştır. Post-Fordizm ürünleri tüketiciye özel tasarım ve kalitede sunmayı ilke edinmiştir. Buna bağlı olarak ürünlerin üretimi için teknolojik malzeme çeşitliği gerekirken, işçilerden de daha fazla emek ve teknolojik aletlerle çalışmak için beceri istemektedir (Ritzer, 2011, s. 220-221).

Post-Fordizm'de temel ilke birçok ürünü en hızlı ve en kaliteli şekilde üretmek ve üretim için de gelişen yeni teknolojik aletler kullanılmasıdır.

Bu sistemde, ürünün kalitesi ve zamanında teslimi gibi özellikler fiyattan daha belirleyicidir. Üretim sistemine bilgisayarla kontrol edilen makine parçalarının eklenmesi sistemin kısa zaman aralıklarıyla farklı ürünler üretmesini sağlayacaktır. Böylece, büyük ölçekler küçük birimlere bölünebilecek, bu da, üretim ve tüketim arasındaki mesafeyi kısaltma eğilimini getirecektir. 'Kitlesele üretimin' yerini 'esnek uzmanlaşma' aldıkça küçülen, kendi bünyelerinde gerçekleştirdikleri işlevleri pazardan karşılamaya çalışan şirketler ortaya çıkmaktadır. Yeni bir işbölümü gündeme gelmektedir; küçülen firmalar içinde gerçekleştirilen 'esnek işbölümü'. Yeni işbölümün mekânsal yansıması ise, zamanında teslim ve kalite gibi ölçütlerin önem kazanması ile birlikte emeğin ucuz olduğu bölgelerde sürdürülen üretimin, tekrar merkeze kayması doğrultusundadır. Standart üretimin karşısına esnek üretim çıkmıştır. Öte yandan, mekânsal açıdan 'esnek üretim biçimleri', kendi içinde bütünleşmenin sağlandığı yerel üretim sistemlerinin de ortaya çıkmasını sağlayarak, yerel ölçekte sanayileşme olgusuna daha önce söz konusu olmayan bir bakış getirmiştir (Eraydın, 1992, s.15; Harvey, 1997, s. 174-224'den aktaran Kaypak, 2013, s. 83-84).

Post-Fordizm ile beraber üretim, kaliteye ve bireyin isteği üzerine oturtulmuştur. Esnek üretim biçiminin teknolojiyle birleşmesi ürünlerin aynı zamanda küreselleşme ile yayılmasına ve tüketimin kolaylaşmasına neden olmuştur.

Fordizm ve Post-Fordizm, üretimde işçinin emek verdiği ürüne yabancılaşma olgusunu meydana getirmiştir. Bu gelişen kavramların modernite içinde yer alması ve topluma inmesiyle beraber bireyler zamanla sadece emek verdikleri ürünlere değil yaşadıkları topluma ve sosyal ilişkilerine de yabancılaşmaya başlamışlardır.

Yabancılaşma kavramını derinlemesine ele almak gerekirse eğer, “temelde psikolojik bir durumu ifade eder. Latince ‘alienus’ kelimesinden türemekte ve ‘ruh hastası’na yakın bir anlam taşımaktadır” (Aytaç, 2005, s. 321).

Yabancılaşma kavramını ilk olarak belirginleştiren Hegel olmuştur. Hegel’in felsefesi ‘Mutlak Ruh’un yabancılaşması üzerine kurulmuştur. Mutlak Ruh’un görüntüsü olan doğa, O’nun kendisine yabancılaşması ya da kendini dışsallaştırmasıyla oluşmuştur. Benzer şekilde insan da sınırsız ihtiyaçlarını karşılayabilmek için sürekli faaliyeti sırasında kendisini, tasarımlarını yani özünü ‘fiziksel nesnelerde, toplumsal kurumlarda, kültürel ürünlerde’ dışsallaştırmaktadır. İnsan emeğinin bu dışsallaşması; başka bir deyişle insanın fiziki anlamda var oluşu ile ruhi anlamdaki varlığı arasındaki mesafenin açılması, Hegel açısından emeğin yabancılaşması olmaktadır (Tolan, 1980, s. 145; Erkal vd., 1997, s. 314-317’den aktaran Göktürk ve Günelan, 2006, s. 128).

Buna göre Hegel, yabancılaşmayı insanın fiziki ve ruhi varoluşu arasındaki mesafenin uzaklığı olarak nitelendirmektedir. İnsanın fiziksel olarak ve ruhi olarak var olması hayatta var olması anlamına gelmekte, bu bağın kopması onun hayata yabancılaşması bir nevi bu hayatta olmaması anlamına gelir.

Yabancılaşma kavramını psikanalitik açıdan ele alan ve onu nevrozla eş anlamlı kullanan Erich Fromm:

Geniş anlamda her nevroz yabancılaşma olgusunun bir sonucudur. Zira, nevroz, bir tutkunun (örn. Mevki, para, vs.) tüm kişilikten sıyrılarak başat bir konuma gelmesi anlamı taşır. Böylece hasta kısmi bir istek tarafından yönlendirilmekte, zamanla belli bir noktaya/parçaya odaklaşarak bütünlük duygusunu kaybetmektedir. Böylelikle nevroitik dolayısıyla yabancılaşmış bir psikoloji içine hapsolmaktadır (Fromm, 1982’den aktaran Aytaç, 2005, s. 321).

Fromm’un bakış açısına göre, bireyin yaşadığı her nevrozun sonu yabancılaşmadır. Yabancılaşma ile birey temel bir bütünlükten kopmakta ve nevroitik sıkıntılar yaşamaktadır. Fromm’un yanı sıra Karl Marx’ta yabancılaşma kavramını tanımlamıştır. Marx’a göre yabancılaşma, modern toplumla ve kapitalizmle alakalıdır:

Evrimsel uygarlık sürecinin, bir başka deyişle bu sürecin bir dönemini içeren kapitalist yaşam biçiminin zorunlu bir sonucudur. Yabancılaşma modern uygarlık süreciyle yakından ilişkilidir. Modern üretim süreçleri içinde insanoğlu makine/endüstri ya da toplumsal kurumlar tarafından etkili bir çekipçevrilme amelesi altındır. İnsani öz, bu süreçte dönüşüm geçirmekte, insani ve sosyal boyutundan sıyrılmaktadır. Emeğine ve ürününe aidiyet duymamakta, bütünlük duygusundan uzaklaşmaktadır. Kapitalist üretim ortamları birey üzerinde, insanlıktan çıkarıcı bir baskı ve tahakküm düzeni inşa ettiğinden giderek, endüstriyel ilke ve kurallar kişinin öz bilinci haline gelmekte, günlük yaşam bütünlüğünden koparak ‘iş odaklı’ bir hal almaktadır. Böylelikle bireyin etrafındaki dünya güvenilirliğini yitirmekte, bir korku ve ürperti nesnesi haline gelmektedir (Tolan, 1991, s. 289-290’den aktaran Aytaç, 2005, s. 321-322).

Marx’a göre yabancılaşma modern toplumun kaçınılmaz bir sonucudur. Bireyler modern toplumda emeğinin ürettiği ürünü benimseyememekte ve bütünlüğüne ulaşamamaktadır. Gelişen süreçle yabancılaşan birey, sonuç olarak toplumdan uzaklaşarak güven ve korku sorunları yaşamaktadır.

Marksist düşüncede yabancılaşma, kapitalist sistemde işçilerin sömürülmesinin sonuçlarını açıklamak için kullanılan bir kavramdır ve tamamen nesnel bir çözümlemeye tabidir. Marx'a göre yabancılaşma dört farklı ilişki biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bunlar, kişinin kendi üretim faaliyetine yabancılaşması, kendi ürününe yabancılaşması, çalışma arkadaşlarına ve diğer türlere yabancılaşmasıdır (Ollman, 1988, s. 136-153) Sanayi devriminin yarattığı kitle üretimi ve yoğun işbölümü işçiyi makinenin canlı bir parçası haline dönüştürmekte ve rutin, tekdüze bir çalışma ortamı sunmaktadır. Böylece çalışan doğadan, zanaatçı teknik temelden ve çalışma arkadaşlarından uzaklaştırılmaktadır. Marx buna 'emeğin yabancılaşması' demektedir (Göktürk ve Günelan, 2006, s. 129).

Yabancılaşma bireylerin sadece ürettikleri ürünle ilgili yaşadığı bir sorun değil, uzun vadede modern hayatın içinde bireyin yaşantısına dahil olmaktadır. Modernite bireylere benimsettiği kurallar ve ilkelerle bireylerin hayatına baskı yapmakta, satın aldığı ürünlere bile bireyin farkında olmadan müdahale etmektedir.

Bireyin kendi hayatını biçimlendiren birçok farklı etkinin kontrolü altında olduğu geleneksel dünyanın aksine, modern toplumlarda kontrolün dışsal birimlere geçtiği varsayılır. Marx'ın yabancılaşma anlayışı bu sorunla ilişkili analizlerin esas merkezini oluşturmuştur. Üretici güçler, özellikle kapitalist üretim tarzı altında gelişirken, birey makineler ve piyasaların baskıcı etkisi altında kendi hayat koşulları üzerindeki kontrolünü kaybeder. Başlarda insan olan bu varlık yabancılaşmaya başlar; insani güçler nesnelleşmiş bir toplumsal çevreden kaynaklanan şeyler olarak algılanır. Sadece Marx'ı izleyenler tarafından ifade edilmeyen bu görüş, ayrıca bir ölçüde başka bir kılıkta, 'kitle toplumu' teorilerinde karşımıza çıkar. Bu yaklaşıma göre, sosyal sistemlerin kapsamı genişledikçe bireyin özerkliği tamamen azalır. Her birey, deyim yerindeyse, sadece geniş bir bireyler toplamı içindeki bir atomdur (Giddens, 2014, s. 240-241).

Buna göre, modern toplum ürettiği kurumlar altında bireyin öz-kontrol mekanizmasını ele geçirerek, onları kitleleştirerek kitle toplumu olgusu meydana getirir. Modernitenin etkisi altına aldığı bireyler toplum içinde özgül bir yapıdan, birbirinin kopyası bireylere dönüşmekte, yaratıcılık işlevlerini kaybetmektedirler.

Yabancılaşma kavramının temelinde, insanın özünün, yaratıcılık ve etkinliğinin gölgede bırakılması, hatta çarpıtılması, işlevsizleştirilmesi yatmaktadır. Psikiyatrik araştırmalar da göstermektedir ki (bkz. Horney, 1994; Gençtan, 1992) bireyler 'yaparak ve yaratarak' kendilerini ifade edemiyorlarsa ya da yaratıcılıklarının yankısını dış dünyada duyumsayamıyorlarsa ifade sorunları, tatminsizlik dolayısıyla depresyon içine girerler. Bu ise insanlarda, güçsüzlük, bütünlük algısından yoksunluk, yalnızlık ve kendi özüyle barışık olmama/yabancılık hissetme gibi psikolojik sorunlar doğurur. Yine, 'yaşamın anlamını yitirmesi', 'umutsuzluk', 'anlamsızlık' gibi algısal bozukluklar da yabancılaşmış ruh yapısı ile birlikte kendisini gösterir" (Aytaç, 2005, s. 323).

Bu sebeple, yabancılaşma sadece üretime yabancılaşan işçinin yaşadığı dar bir bakış açısı sunmaz. Bireyler modernite içinde sosyal ilişkilerinde de yabancılaşarak psikolojik sorunlara maruz kalırlar.

Modernitenin yukarıda açıklanmaya çalışılan kavramlar toplamında, incelenen çalışmalar doğrultusunda, modernliğin bir üst seviyesine geçildiği düşüncesi, yabancılaşma ve yabancılaşma ile gelen olumsuz durumların bu seviyede yaşandığı savunulmaktadır. Modernliğin üst bu seviyesi olarak adlandırılan dönem

postmodernizmdir. Anthony Giddens'in tabiriyle ise 'Geç Modern Çağ'dır (Giddens, 2016). Giddens, postmodern dönemi kabul etmemekle beraber, modernliğin ötesine geçilmediğini, onun radikalleşmesinin yaşandığını vurgular (Giddens, 2016, s. 55).

Postmodernizm, eğer bir anlamı varsa, en iyi biçimde, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır. Bu kavram, modernliğin doğası üzerine estetik düşünümün çeşitli yönleriyle ilgilidir. Ara sıra, daha belli belirsiz biçimlendirilmekle bakış açısı oluşturur ya da oluştururdu; postmodernist çeşitlilik içindeki diğer akımların modernizmin yerini almış olduğunu da söylenebilir" (Giddens, 2016, s. 50).

Postmodernizm var mıdır, yok mudur; varsa nedir, modernliğin devamı mıdır yoksa bambaşka bir şey midir? Bu sorular etrafında postmodernizm, Sosyal Bilimler'de çalışılan önemli bir kavramdır. Postmodernizmi açıklayan çalışmalar üzerinden kavramı tanımlamak gerekirse:

Postmodernizm, '1979'da Fransız bilim adamı Jean François Lyotard'ın Postmodern Durum adlı eseriyle gündeme oturmuştur. Bu gelişmelere rağmen postmodernite, postmodernizm ve postmodern gibi kelimelerin tam olarak neyi ifade ettiği belirlenememektedir. Önüne geldiği kelimeye 'sonrası' anlamını veren 'post' ön ekinin, modernite söz konusu olduğunda neye atıfta bulunduğu son derece tartışmalıdır. Postmodern'in yani modern sonrasının, bir anlamda modernite sürecinin devamı mı olduğu, yoksa ondan bir kopuşu mu ifade ettiği tartışmalıdır (Türküne, 2005'den aktaran Çağlar, 2008, s. 371).

Modernizm önüne gelen yeni 'post' ekiyle beraber postmodernizm, modernizmin yeni, üst seviyesi olarak algılanmaktadır. II. Dünya Savaşı'ndan Aydınlanma fikriyle modernizm hakkında geliştirilen fikirler sarsılmış ve modernizmi eleştiren, sorgulayan yeni bir kavram olarak postmodernizm kavramı oluşturulmuştur (Aslan ve Yılmaz, 2001, s. 100).

Postmodernizmi açıklayan kuramcılardan David Harvey, postmodernizmin başlangıcını Post-Fordizm ile ilişkilendirir. Ona göre, "Postfordizm ile postmodernizm arasındaki bu ilişkilendirme, modern durumun biterek, postmodern durumun başladığı kabulünden kaynaklanmaktadır (Harvey, 1997, s. 57-59). Öyleyse, önce modernizm gerçekleşmiş, postmodernizm süreci onu izlemiştir" (Kaypak, 2013, s. 84). Postmodernizm kavramını *Öteki Kuram*'da açıklayan İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar, kavramın modernizmle farklı yönlerine dikkat çeker:

'Postmodern' kavramındaki 'post' sözcüğü modern dönemin sonrasına, ötesine geçildiğini anlatır. Bu anlatı gerçekle, akılla, mantıkla, kimlikle, nesnellikle, evrensellikle, evrensel gelişmeyle, özgürlükle, mücadeleyle, egemenlikle, toplum ve toplum değişimiyle ilişkili olarak, aydınlanmacıların, Markist ve pozitivist yaklaşımların açıklamalarını soruşturur ve artık geçerli olmadığını belirtir. Bu açıklamaların yerine, görece, bir temele sahip olmayan, çok farklılıklara sahip, istikrarsız, belirgin olmayan, sınıf politikalarının yerini kimlik politikaların aldığı, her şeyin esneklediği ve sınırların kalktığı, şence oyunun egemen olduğu bir dünya anlayışı sunar. Post-modern anlayışa

göre, modernliğin sosyal bütünselliği ve hiyerarşik yapılaşma, küçük parçalara ayrılmıştır. Toplum parçalandıkça, toplumun ve benliğin belli amaçlara doğru kararlı bir şekilde geliştiğini belirten özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi modernist düşünüyü yerini, benlik ve sosyalin belirsiz, genel birlikten veya uyumdan yoksun olduğunu belirten postmodern görüşe terk etti (Erdoğan ve Alemdar, 2010, s. 415).

Postmodernizm “değişik düşünürler, eleştirmenler tarafından çok çeşitli biçimlerde tanımlanmış bir sanatsal, kültürel, felsefi, toplumbilimsel düşünceler dizisini dile getirmektedir” (Mutlu, 2017, s. 268). Yavuz Odabaşı da *Tüketim Kültürü*’nde postmodernizmin sanatsal alanları kapsadığını vurgular. “Postmodernizm kavramı ilk olarak edebiyat, mimari ve plastik sanatlarda ortaya çıkar. II. Dünya Savaşı’ndan sonra ciddi biçimde ele alınan ve yaygınlaşmaya başlayan postmodernizm için 1980’ler kendi hakkında yayınların, araştırmaların en üste çıktığı ve etkisini en çok hissettirdiği dönem olmuştur” (Odabaşı, 1999, s. 122).

Kavram üzerine geliştirilen bu düşüncelere göre kimi kuramcılar, postmodernliğin getirdiği yeniliklerden bahsederken kimileri ise postmodernliği modernliğin eleştirisi olarak tanımlamakta ve modernliğin özelliklerinden ayırmamaktadır.

Modernizm ve postmodernizm kavramlarını beraber açıklayan Featherstone, kavramların ikisini de sanatla ilişkilendirir:

En kısıtlı anlamıyla modernizm, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve son zamanlara dek çeşitli sanatlarda başatlık kuran sanat hareketleriyle ilintilendirdiğimiz üsluplara işaret eder. [...] Modernizmin temel özellikleri şöyle özetlenebilir: Estetik bir öz bilinçlilik ve düşünümSELLİK [reflexivity]; eş zamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddedilişi; gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması; yapısızlaştırılmış [de-structured], bütünlüksüz özneye ağırlık verilmesi lehine tümleşik [integrated] bir kişilik nosyonunun reddedilişi (bkz. Lunn, 1985, s. 34). Postmodernizmi sanatlar çerçevesinde anlamaya çalışmanın güçlüklerinden biri, bu özelliklerin birçoğunun çeşitli postmodernizm tanımlarına da dahil edilmesidir. [...] Kohler (1977) ve Hassan’a (1985) göre, ‘postmodernizm’ terimi ilk olarak Federico de Onis tarafından 1930’lu yıllarda modernizme karşı küçük çapta bir tepkiyi anlatmak için kullanılmıştır. ‘Postmodernizm’ terimi Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthelme, Fiedler, Hassan ve Sontag gibi genç sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenlerce müze ve akademide kurumsallaşmasından ötürü reddedilen ‘tükenmiş’ yüksek modernizmin ötesine geçen bir hareketi anlatmak üzere kullanıldığı 1960’lı yıllarda New York’ta popülerlik kazandı (Featherstone, 2013, s. 29-30).

Featherstone da postmodernizmin sanatsal bakışını vurgulayan bir kavram olarak değerlendirir:

Terim 1970’li ve 1980’li yıllarda mimaride, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında daha geniş bir kullanıma erişti ve o yıllardan sanatsal postmodernizme ilişkin teorik açıklamalar ve gerekçeler arayışı postmodernlik konusundaki daha geniş tartışmaları içerecek şekilde genişleyip Bell, Kristeva, Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard ve Jameson gibi teorisyenlerin ilgisine mazhar oldukça Avrupa ve ABD arasında hızlı bir şekilde bir o yana bir bu yana aktarıldı (bkz. Huyssen, 1984).

Sanatlar bağlamında postmodernizmle ilintilendirilen merkezi özellikler şunlardır: Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek kültür ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyuncunluk ve kültürün yüzeysel ‘derinliksizliği’nin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü; sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı (Featherstone, 2013, s. 29-30).

Postmodernizm, modernizmin getirdiği ilkelere eleştirisi yapmakla beraber onun tabularını yıkmayı hedeflemiştir. Bu sayede eleştiri, sorgulama ve müdahale ortaya çıkmış, modernliğin akılcılık kuralı sarsılmıştır. Postmodernizmde kesinlik yoktur aksine, ucu açık kavramlar kabul edilir.

Postmodernizm her şeyden önce bilimsel ussallığa, özellikle tek bir ilerleme kuramına meydan okumayla karakterize olmaktadır. Postmodernizm ister siyasal, ister dinsel, isterse toplumsal olsun, global, kapsayıcı dünya görüşlerine karşı çıkar. Marksizm’i, Hristiyanlığı, Faşizmi, Stalinciliği, kapitalizmi, liberal demokrasiyi, dünyevi insanlığı, feminizmi, Müslümanlığı ve modern bilimi aynı düzeye indirger ve bunları tüm soruları öngören, bu sorulara önceden-belirlenmiş yanıtları sağlayan logomerkezli (*logocentric*), aşkın totalleştirici üst-anlatılar (*metanarrative*) olarak bir yana iter. Bu çeşit düşünce sistemlerinin tümü büyücülük, cadılık, astroloji ya da ilkel kültlerinkinden ne daha çok, ne de daha az olan kesinlikte varsayımlara bel bağlamaktadır (Mutlu, 2017, s. 268).

Modern toplum içinde bireyi etkisi altına alan bu kurallar, postmodernizmle beraber bireyin düşünce dünyasında farkındalık yaratmaya başlamıştır. Çünkü “postmodernizm, modernizmin savunduğu her şeyi sorgulamakta (Çağlar, 2008, s. 369-386), onun tektipleştiren yapısına karşılık çoğulculuğu tercih etmektedir (Yalçın, 2013, s. 6). Modern dönemde ötekileştirilerek unutturulmaya çalışılan değerler ön plana çıkarılmaya başlanmıştır” (Yavuz ve Zavalı, 2015, s. 132).

Kuralsızlık ve belirlenememezlik evreni olarak görülen postmodernizmde, modernizmin düşünce sistemine bir karşı duruş vardır. modernizm tarafından kutsanan her şey, postmodernizm tarafından sorgulanmaktadır. Parçalanmışlık, bölünmüşlük, farklılığın ve özgün olmanın yüceltildiği postmodernitede, kimlik kavramı farklılıklar ve benzerlikler ekseninde ele alınır. Postmodernite kimlik inşasında, modern paradigmanın tersine kaygan bir zemin üzerinde gelişen toplumsal koşullar içerisinde belirsizlik, çeşitlilik, heterojenlik, karmaşıklık, görecelik ve parçalanmışlık kavramları hakimdir. Bu dönemin geçerli olan kimlik söylemi, heterojenlik ve farklılık özünde biçimlenmektedir (Karaduman, 2010, s. 2894).

Modernizmle beraber sindirilen birey, postmodern toplumda konuşmaya, düşünmeye ve karşı çıkmaya başlamıştır. Bununla beraber sakladığı kimliklerini de ortaya çıkarma cesareti bulmuştur.

Kuralsızlık ve belirlenememezlik evreni olarak görülen postmodernizmde, modernizmin düşünce sistemine bir karşı duruş vardır. Modernizm tarafından kutsanan her şey, postmodernizm tarafından sorgulanmaktadır. Parçalanmışlık, bölünmüşlük, farklılığın ve özgün olmanın yüceltildiği postmodernitede, kimlik kavramı farklılıklar ve benzerlikler ekseninde ele alınır. Postmodernite kimlik inşasında, modern paradigmanın tersine kaygan bir zemin üzerinde gelişen toplumsal koşullar içerisinde belirsizlik, çeşitlilik heterojenlik, karmaşıklık, görecelik ve parçalanmışlık kavramlara hakimdir. Bu dönemin

geçeri olan kimlik söylemi, heterojenlik ve farklılık özünde biçimlenmektedir (Karaduman, 2010, s. 2894).

Bu dönemde ortaya çıkan bir takım marjinal, farklılaşan ve gün yüzüne çıkmaya cesaret eden kimlikler örnek verilebilir. Kimliklerin yayılmasında, modernizmin getirdiği küreselleşme olgusunun etkisi de yadsınamaz önemdedir. “İnsanların zaman ve mekân algıları değişmiş, benzerliklerden daha çok farklılığın, çoğulculuğun öne çıktığı kimlikler oluşmuş ve kolektif kimlik kavramı önemini yitirmeye başlamıştır. Küreselleşme bu yapısal dönüşümde marjinal kimlikleri ortaya çıkarması bakımından önemli rol oynamıştır” (Yavuz ve Zavalsız, 2015, s. 136).

Modernizm her şeyi tekellilik temelinde açıklayarak bütüncül bir yaklaşım sergilemiş ve homojen bir toplum yaratmayı hedeflemiştir (Akça, 2015, s. 8) Farklılıkları da kabul eden postmodernizm, modernizmin kimlik anlayışını eleştirmiştir. Toplumdan dışlanmış, yabancılaştırılmış marjinal grupların, kültür ve kimliklerin haklarını savunmuştur. Bu nedenle toplumsal hareketlerin kendi haklarını savunmasına izin vermiştir (Yavuz ve Zavalsız, 2015, s. 138-139).

Postmodern toplumda bireyler kimliklerini öne çıkarabilmek adına farklılaşma yoluna giderken, tüketim olgusunda da etkin olmaktadır. Bireyler tükettikleri ürünleri modernlikten farklı olarak ‘kısa zamanlı’ olarak tüketme ve yerine hemen yenilerini almak istemektedir. Bu durum, üretimde ve sanayileşmede hızı gerektirirken yabancılaşma olgusunu yeniden karşımıza getirir. Yabancılaşma yalnızca üretenle ürün arasında değil, tüketenle ürün arasında da gerçekleşmektedir.

Hızla değişen postmodern toplum içerisindeki birey, çabuk sıkılan, elindeki ile mutlu olmayan, hep daha iyisini, en yenisini isteyen tatminsiz kişilere dönüşmüştür. Tüketime dayalı faaliyetler etrafı kuşatırken, tüketmek için tüketen bireyler ortaya çıkar. Elbette kimlikler de bu süreçten etkilenir. Tüketim aracılığı ile oluşturulan kimlikler, modası geçtiği zaman yok edilir (Yavuz ve Zavalsız, 2015, s. 139).

Çalışmanın kimlik bölümünde bireylerin kendi kimliklerini inşa ederken çevrelerindeki kimliklerden de etkilendiğini sıklıkla vurgulanmıştır. Bu bağlamda tüketim ve kimlik konusunda da bireylerin birbirinden etkilenmesi mümkün olmaktadır.

“Postmodernizm, çağdaş kültürde birliğin ve kimliğin yokluğuna işaret eder” (Sitembölükbaşı, 1997’den aktaran Çağlar, 2008, s. 382). Bununla beraber postmodern toplumda, modern toplumun anlayışında meydana gelen kolektif kimlikler yok olmaya yüz tutmuştur. Bireyler çoğul hareket etmekten ziyade, kendi bakış açıları içinde yaşamakta ve buna uygun olarak bireysel kimlik üretmektedirler.

Postmodern dönemde belirsizlik, kısımlık, kavramların değişebilirliği, benzerliklerin olmayışı, çoğulculuk, parçalanmışlık ve çok kültürlülük ortaya çıkar. Çok kültürlülük fikrinin artması ile ulus devlet fikri zedelenmiştir. Çok kültürlülükte vurgulanan; kültürel

çeşitliliğin boyutu ve kimlik farklılıklarıdır. Yaş, sosyal sınıf, cinsiyet, cinsellik, din, ırk, etniklik ve dil gibi kavramlar üzerine odaklaşan kültürel farklılaşma da din, ırk, etniklik ve dil çok kültürlülüğün temel gündemini oluşturur. Dolayısıyla çok kültürlülük postmodernizmin benimsediği bir kimlik siyaseti türü olarak bu tip farklılıklara saygı duyulması ve bu farklılıkların kamusal olarak ta tanınması gerekliliğini savunur (Çağlar, 2008, s. 384).

Bu bağlamda, kimliklerin bağımsız ve özgür olması savunulur. Modernliğin getirdiği kurallarının karşısında birey kimliğiyle özgürdür. Çok kültürlülüğün benimsenmesinde ve dünyaya yayılmasında kuşkusuz küreselleşme olgusunun katkısı çok büyüktür. Küreselleşme ile beraber farklılıklar hızla yayılmış ve yayılması kolay bir hal almıştır. “İnsanların zaman ve mekân algıları değişmiş, benzerliklerden daha çok farklılığın, çoğulculuğun öne çıktığı kimlikler oluşmuş ve kolektif kimlik kavramı önemini yitirmeye başlamıştır” (Yavuz ve Zavalı, 2015, s. 136).

Modern kimliğin konumu, insanın mesleği, kamusal (ya da ailevi) alandaki işlevi etrafında oluşurken, postmodern kimlik ise görünüşler, imajlar ve tüketime dayana boş zaman faaliyetleri çevresinde oluşur. Postmodern kimlik, rol yapmak ve imaj üretmek suretiyle, sahnede oyun karakterlerini oynar gibi teatral biçimde kurulurken, modern kimlik kişinin kim olduğu (meslek, aile, politik özdeşleşmeler vb.) gösteren temel tercihleri içine alan ciddi bir meseleydi (Kellner, 2001, s. 207). [...] Postmodern özne için iç ve dış hayat arasındaki sınır bile belirsiz ve akışkan hale gelmiştir. Özne değişik zamanlarda değişik kimlikler üstlenmektedir, uyumlu bir benlik etrafında birleşmeyen kimlikler... dolayısıyla içimizde birbiriyle çelişen, değişik yönlere çekilen birden fazla kimlik bulunmaktadır (Karaduman, 2010, s.2895).

Modern dönemde kimliklerin sorumluluk almak, kendisini eleştirebilmek gibi özellikleri mevcutken, postmodern dönemde bireyselliğe dayalı kimlikler meydana gelmiştir (Yavuz ve Zavalı, 2015, s. 137). Bu durum bireylerin birbirlerine ve topluma yabancılaşmasına olanak sağlarken bireysel kimlik olgusunu gündeme getirmiştir.

Giddens bireysel kimliği şöyle açıklar:

Benlik belirli ölçüde amorf bir fenomen olduğu için, bireysel-kimlik sadece (düşünürlerin nesneler veya şeylerin ‘kimliği’nden söz ettiklerine benzer biçimde) benliğin zaman içinde devamlılığına işaret edemez. Benliğin ‘kimliği’, genel bir olgu olarak benliğin aksine, refleksif farkındalığı gerektirir. Bu kimlik bireyin ‘kendinin bilincinde olma’ anlamında bilincinde olduğu şeydir. Başka deyişle, bireysel-kimlik bireyin eylem sisteminin devamlılığının bir sonucu olarak verili bir şey değil, aksine bireyin refleksif etkinlikleri içinde rutin bir biçimde yaratılması ve sürdürülmesi gereken bir şeydir (Giddens, 2014, s. 74).

Bireysel kimlik, bireyin kendi öz bilincinin farkında olarak yarattığı ve devamlılığını sağladığı kimliğidir. Giddens, bireysel kimliği açıklarken, bireysel kimliğin sadece bireye ait bir özellik olmadığına dikkat çeker (Giddens, 2014, s. 75).

Bireysel-kimlik kişinin kendi biyografisinden hareket ederek refleksif olarak kavradığı benliktir. Kimlik burada yine de zaman ve mekânda sürekliliği gerektirir; ancak bireysel-kimlik aktör tarafından refleksif olarak yorumlanan türden bir sürekliliktir. O kişiliğin

bilişsel bileşenini içerir. Bir ‘kişi’ olmak sadece refleksif bir aktör olmak değil, aynı zamanda bireyin hem kendine hem de diğerlerine uyguladığı bir ‘kişi’ fikrine sahip olması demektir. Her kültürde kişi fikriyle ilişkili olarak temel unsurlar olsa da, bu kavramdan ne anlaşıldığı kesinlikle kültüre göre değişir. Bilinen her kültürün karakteristik bir özelliği olan ‘ben’ terimini farklı bağlamlarda kullanma yeteneği refleksif kişilik algılarının en temel özelliğidir (Giddens, 2014, s. 75).

Bireysel kimliği oluşturan özellikler, bireyin bebeklik çağından başlayarak şu anki konuma dek edindiği tecrübeleridir. Bu sayede birey, bireysel kimliğini düzenli olarak sürdürebilmektedir.

Giddens’in moderniteyi oluşturan üç temel dinamik olan, zaman ve uzamın ayrılması, yerinden çıkarma mekanizmaları ve düşününselliği modern toplumu geleneksel toplumdan ayırırken, küreselleştirici bir etkiye de sahiptir (Saygın, 2016, s. 79).

Modernite özünde gelenek-ötesi bir düzendir. Yerinden-çıkarıcı mekanizmalara eşlik eden zaman ve mekânın dönüşümü toplumsal hayatı yerleşik ilkeler veya pratiklerin etkisinden uzaklaştırır. Bu, modern kurumların dinamizmi üzerindeki üçüncü etkiyi oluşturan tam *refleksivite* bağlamıdır. Modernitenin refleksivitesi, toplumsal etkinliğin çoğu yanının ve doğayla maddi ilişkilerin yeni malûmatlar veya bilgiler ışığında sürekli gözden geçirilmeye açık olmasını ifade eder. Bu tür malûmatlar veya bilgiler modern kurumlar için ikincil önemde olmayıp, onların kurucu unsurlarıdır (Giddens, 2014, s. 35).

Bu özellikler modernite üzerinde etkili olduğu gibi bireysel kimlikler üzerinde de önemli etkilere sahiptirler. Bireysel kimlikler de bu sayede sürekli olarak kendilerini düzenlemeye ihtiyaç duymaktadırlar.

Zaman ve mekânın dönüşümünü (ayrılmasını) ve yerinden-çıkarıcı mekanizmalarını anlam bütünlüğü sağlayabilmek adına açıklamak gerekirse:

Zaman ve mekânın dönüşümü (ayrılması): Toplumsal ilişkilerin, küresel sistemler dahil, geniş zaman-mekân dilimlerinde yeniden bir araya gelmesinin önkoşulu. *Yerinden-çıkarıcı mekanizmalar:* Birlikte soyut sistemleri oluşturan sembolik işaretler ve uzmanlık sistemlerini içerir. Yerinden-çıkarıcı mekanizmalar etkileşimi belirli bir ‘yer’in kendine has özelliklerinden koparır (Giddens, 2014, s. 36).

Giddens’a göre modernite getirileriyle birlikte bireysel kimlikler üzerinde olumsuz özelliklere de neden olmuştur. Bunlardan bazıları, umutsuzluk, güvensizlik, kaygı gibi etmenlerdir. “Kaygı artışı bireysel-kimliğin algılanmasını tehdit etme eğilimindedir, zira nesne-dünyasının özelliklerini şekillendirmeye çalışırken benlik algısı muğlâklaşır. Birey benliğini sadece (varlıksal güven duygusunun kaynağı olan temel güven çerçevesinde) bilişsel olarak şekillendirilen bir kişiler ve nesneler dünyasıyla ilişki içinde algılar” (Giddens, 2014, s. 65). Bireysel kimlik kaygı ile birlikte benliği arasındaki bağlantıyı kuramazsa eğer bu durum onun yaşadığı çevreyle ilişkisini ve iletişimini ciddi bir şekilde etkilemektedir.

Olumsuz etmenlerden bir diğeri ise ‘bedeninden kopma’ durumudur. Buna göre:

‘Bedeninden kopuk’ kişi kendini bedensel arzulardan yoksun hissedebilir ve tehlikeleri bir başkasına tehditlermiş gibi algılayabilir. Gerçekte bedenin fiziksel sağlığına hücumları sıradan bir bireye göre daha kolay savuşturabilir; fakat bunun bedeli başka türden yoğun kaygılardır. Bireysel-kimlik anlatısı, bu tür örneklerde, bireyin kendi bedeninin etkinliklerini gözlemesini mümkün kılacak tarzda kayıtsızlık, kinizm, öfkeli veya alaycı bir mizahla iç içe geçer. Benliğin kendini bedene ‘kapatma’sından söz eden Kierkegaard’a göre, bireyin eylemleri sanki uzaktan kontrol edilmektedir. ‘Bedenden kopma’ [...] gerçekliğin tersine dönmesiyle belirli ilişkiler içindedir (Giddens, 2014, s. 83).

Bireysel kimliğin bedenden kopmasıyla birlikte birey gerçeklik algısında sorunlar yaşamaktadır. Bu sorunlar bireyin sadece bireysel kimliğine odaklı değil, toplumla kurduğu ilişkide de etkiler. Birey günlük hayat pratiklerini yerine getiremez ve bütünsellik sağlayamaz.

Yukarıda sıralanan etmenler bireyin kendine, benliğine, topluma karşı güven sorunu yaşamasına sebep olur. Güven sorunu yaşadığında ise, birey hem kendine hem içinde bulunduğu topluma yabancılaşır. Kendisine ‘ben kimim, nereye aidim?’ gibi sorular sorar (Giddens, 2014, s. 92). Bu sorulara cevap alamadığında ise bireysel kimliği tehlike altındadır.

Giddens, bireysel kimliği olası tehditten koruma yolu olarak ise, terapi yöntemini sunar. “Terapi bir kişiye ‘yapılan’ veya ‘başına gelen’ bir şey değil, bireyin kendi hayatının gelişme çizgisini sistematik olarak gözden geçirmesini gerektiren bir deneyimdir” (Giddens, 2014, s. 98). Terapi, terapist tarafından gerçekleştirileceği gibi bireyin refleksif yöntemlerle de uygulanabilir.

Kendi kendine terapi öncelikle sürekli kendini gözleyerek temellendirilir. Ona göre, hayatın her anı bireyin ‘Kendim için ne yapmak istiyorum?’ sorusunu sorabileceği ‘yeni bir an’dır. Her anı refleksif olarak yaşamak düşünceler, duygular ve bedensel duyumların daha fazla farkında olmak demektir. Farkında olmak değişme potansiyeli yaratır ve gerçekte değişmeyi teşvik edebilir ve bizzat değişmeye yol açabilir (Giddens, 2014, s. 98).

Terapi bireyin psikolojik olarak iyileşmesinin yanı sıra, bireyi topluma ve bireysel kimliğine kavuşmasında ciddi derece bir yardımda bulunur. Terapi ile birey, gündelik yaşamda pratiklerini yerine getirir ve bu sayede bireysel kimliğinin devamlılığı sağlar.

Geleneksel toplumdan, modern topluma oradan postmodern topluma geçiş, bireyin yaşadığı problemler yalnızca kendi benliği ve kimlikleri kapsamında kalmamış, ilişkiye girdiği toplumu da etkilemiştir. Toplamların gelişimi ve dönüşümü, gelişen teknoloji ile sadece fen bilimleri odağında olmamış, sosyal bilimlerde de çeşitli

kavramların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunlardan biri geleneksel toplum yapısından modern topluma geçişi hızlandıran endüstriyel üretimin meyvesi olan kapitalizmdir. Kapitalizmle birlikte bireylerin yaşam tarzı değişmiş ve ardından gelen yeni kavramlarla tanışmasına sebep olmuştur.

Üretim biçimlerinde yaşanan bu değişimler zincirleme bir etkiyle kimliklerin inşa sürecine kadar uzanmaktadır. Küreselleşme ile yabancılaşma kavramı bireylerin kendi ve toplumla olan ilişkilerini ciddi derecede zedelemiştir. Bireyler önceleri ürettikleri ürüne yabancılaşırken, modern toplum algısı ile birlikte kendilerine ve topluma yabancılaşmıştır. Yabancılaşan birey geleneksel toplumda mutlak olan kimliğini, postmodernizme doğru yerinde tutamamış, postmodern toplumun sunduğu özgürlük düşüncesiyle bir kimlik yerine birden çok kimlik yaratma çabasına girmiştir. Bu durum bireyin maske takması olarak değerlendirilse de, birey postmodern toplumda bireysel mutluluğunu sağlama yolunu bu şekilde bulmuştur.

Sonuç olarak, kimlik çalışmanın yukarıdaki bölümlerinde ele alındığı gibi, ilişkiye girdiği toplumdan fazlasıyla etkilenir. Birey kimliklerini topluma, çevresine göre inşa etmektedir. Bu bağlamda gelişen ve evrilen toplumlar, birey üzerinde Giddens'in da bahsettiği üzere kaygı, güvensizlik, umutsuzluk, yabancılaşma gibi olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Bireyler bu olumsuz sonuçlarla baş edebilmek adına, kendilerine uygun çeşitli yöntemler denemektedir. Terapi örneğinde olduğu gibi, postmodernizmin işaret ettiği sanatsal kavramlar bireyin bu sıkıntılarını önizleme ve fikir yürütme açısından olanak sağlamaktadır. Çalışmanın genelde sinema özelde Yeşim Ustaoglu sineması ve filmleri olması nedeniyle, çalışmanın ikinci bölümü kavramsal çerçeve doğrultusunda ilerleyecektir.

2. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASI'NIN BENLİK, KİMLİK VE MODERNLEŞME ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

2.1. TÜRK SİNEMASI'NA GENEL BİR BAKIŞ

Türk Sineması'nın başlangıcı 1914 yılında çekilen Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı filmi kabul edilir ve yaklaşık olarak 104 yaşındadır. Agâh Özgüç'ün ifadesiyle “Türk sineması bir ‘bilinmezlikler dosyası’dır. Eldeki belgeler çok kısıtlıdır...” (Özgüç, 1990, s. 50). Bu nedenle sinemamızda çekilen veya çekildiği kabul edilen pek çok filme günümüzde ulaşmak çok zor hatta imkânsızdır. Türk Sineması'nın tarihine bakıldığında yeterli sayıda kaynağa ne yazık ki ulaşılamamaktadır. Bunun sebebi, Türk Sineması'nın ilk yıllarından itibaren arşiv geleneğinin olmaması ve dönemin şartlarından kaynaklı olumsuz koşullardır.

Sinematografin keşfinin yeteri kadar önemslenmemesi ve sinemanın önemli bir anlatı biçimi olmasının keşfedilememesi gibi sorunlar, o yıllardan günümüze dek devam etmiştir. Söz konusu yıllarda ki Türk Sineması ile ilgili yapılan çalışmalarda hatalar, bilgi yanlışlıkları, bunları referans olarak kabul eden günümüz araştırmacılarına kadar geniş bir kitleyi etkilemiştir (Özçınar, 2010, s. 75).

Türk Sineması'nın geçirdiği siyasi, kültürel, ekonomik evreler ile çekilen filmler ve konuları hakkında bilgilere, Türk Sinema tarihini araştıran, Âlim Şerif Onaran, Nijat Özön, Agâh Özgüç ve Giovanni Scognamillo gibi tarihçiler ile bu tarihçilerin ulaştığı bilgiler ışığında alanda çalışma yapan akademisyenlerin çalışmalarından yararlanmaktayız. Bu bağlamda çalışmada yer verilen Türk Sineması'nın dönemleri ve filmlerinin eleştirisi bu kaynaklara dayanmaktadır. Film sayısının yüksek olması nedeniyle ne yazık ki bu filmlerin hepsine yer verilememiştir. Bu çalışmanın amacı, genelde Türk Sineması özelde Yeşim Ustaoglu Sineması'na tematik benzerlik açısından yaklaşarak Yeni Türk Sineması'yla ilgili bir perspektif geliştirmektir. Bu nedenle filmler yönetmen sineması ve tematik benzerlik kapsamında seçilmiştir.

Türk Sinema Tarihi hakkında kabul edilen kaynaklara göre, sinemanın Türkiye'ye daha doğrusu Osmanlı Devleti'ne girişi 1896 yılında, sinematografi icat eden Lumière Kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir (Özgüç, 1900, s. 7). Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirilen gösterimden sonra, Lumière Kardeşler, “İstanbul'da bazı görüntüler çekerler. ‘Boğaziçi’ ve ‘Haliç Panaroması’ gibi görüntüler, sinematografin Türkiye’de kaydettiği ilk görüntüler olarak tarihe geçer” (Özçınar, 2010, s. 75).

Türkiye’de ilk film, Osmanlı Devleti döneminde, Fuat Uzkınay’ın 1914 yılında çektiği *Ayastefanos ’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*’dır (Özgüç, 1990, s. 12).

Nijat Özön 1914’te Fuat Uzkınay’ın çevirdiği *Ayastefanos ’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmiyle başlayan Türk Sinema Tarihi’ni, sinemanın yaşadığı değişimler doğrultusunda dönemlere ayırır. Türk Sineması, Özön’ün dönemleştirmesine göre, İlk Dönem (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi olarak ayrılır (Özön, 1985, s. 337-338). Özön’e göre Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi ise 1970-1987 yıllarını kapsar (Atam, 2011, s. 4). Bu dönemlere ek olarak 1996 yapımı olan *Eşkya* filmi ile Yeni Türk Sineması’nın başlangıcı kabul edilir (Suner, 2015, s. 34).

İlk dönem, hemen her sinemanın başlangıç yıllarında yer alıp, ilk adımların atıldığı, ilk denemelerin yapıldığı dönemdir. Bunu izleyen on yedi yıllık Tiyatrocular Dönemi’ndeysen, Türk sineması bir tiyatro sanatçısının ve bu sanatçının yönetimindeki bir tiyatro topluluğunun elinde kalmıştır. Sinemacılar Dönemi, bu tiyatroculara karşı bir tepki olarak çıkan akımı belirler. Tiyatrocular ile Sinemacılar arasında da, bir çeşit köprü işlevi gören, bir ayağı sinemada olan sinemacıların yer aldığı Geçiş Dönemi vardır. 1970’ten günümüze dek uzanan son yılları da Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi olarak adlandırıyoruz. Ancak, bütün bu dönemlerin birbirinden keskin çizgilerle ayrıldığını, kimi zaman birbirinin içine geçtiğini de belirtmek gerekir (Özön, 1995, s. 18-19’dan aktaran Atam, 2011, s. 4)

İlk Dönem olarak adlandırılan bu dönem içinde, Sedat Simavi’nin Mehmet Rauf’tan uyarladığı *Pençe* (1917) filmi, halka gösterilen ilk film olur (Özgüç, 1990, s. 17). Ahmet Fehim’in Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan uyarladığı *Mürebbiye* (1919) filmi ise, Türk Sineması’nda sansüre uğrayan ilk film olarak tarihe geçer.

Sinemanın bu yıllarda filmleri, dönemin tiyatro oyunlarını uyarlayarak kaydetmesi, Tiyatrocular Dönemi’nde büyük bir sorun yaratmaktadır. Filmler, “o yılların sineması dönemin tiyatrosuna bağlıydı ve dönemin tiyatrosu –yani Meşrutiyet Tiyatrosu- ve temsilcileri de genel olarak uyarlama yönteminin başlıca koruyucularıydı” (Scognamillo, 2010, s. 39).

İlk dönem ile Tiyatrocular Dönemi’nde çekilen filmler arasında pek fark yoktur. 1916 – 1922 yılları arasını kapsayan İlk Dönem, “ilerki yıllarda kurulacak Türk sineması bu zemine oturacağı için dikkate değer bir nitelik arzetmemektedir. [...] Altı yıllık film yapımındaki yanlış adımlar, yetersiz çalışmaların getirdiği kötü alışkanlıklar, sonraki yıllar için, ders alınmadan tekrarlanan örnekler oluşturdu” (Onaran, 1994, s. 18). Dönemin sinemacıları, başarılı bir film ortaya koymaktan daha çok, tiyatro geleneğini sürdürmeyi amaçlamışlardır. Tiyatrocular Dönemi’nin tek

yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul tiyatro eğitimi olmasına karşın, sinema yönetmenliğine de “talip olmuş devlet/ordu desteği ve Darülbeyti kumpanyasının katkılarıyla filmler çekmiş ancak anlatım yöntemleri açısından kendi eleştirilerinden uzak bir sinema dili geliştirememiştir. Tiyatro oyunlarının uyarlamalarından oluşan filmlerde; mekân bir sahneyi andırmakta, zaman kullanımı ise sahnelerin olanaklarının ötesine geçememektedir” (Özınar, 2010, s. 78). Özön’e göre Muhsin Ertuğrul’un 1922 – 1953 yılları arasında yönettiği 29 filmin 11’i tiyatro eserlerinden uyarlama, 3’ü ise yabancı filmlerin yeniden çevrilmişidir (Özön, 1985, s. 348-349).

Tiyatrocular Dönemi’ni başlatan Muhsin Ertuğrul’un Kemal Film’le çektiği ilk film, 1922 yılında çektiği *İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk*’tır. Devamında, “Yakup Kadri’den *Boğaziçi Esrarı / Nur Baba* (1922), Halide Edip Adıvar’dan *Ateşten Gömlek* (1923), Peyami Safa’dan *Sözde Kızlar* (1924)” çeker (Scognamillo, 2010, s. 40). *Ateşten Gömlek*, Kurtuluş Savaşı yıllarına tekabül etmesi nedeniyle, halktan büyük beğeni toplar. Halkın milli duygularını ateşlemesiyle birlikte, Ertuğrul *Ateşten Gömlek*’in başarısını örnek alarak film çekme isteğinde bulunur.

Ateşten Gömlek’in yarattığı etkiye dayanarak Ertuğrul, *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filmini çeker. Onaran’a göre, “milli duyguları doyuran ve halkın beğenisini kazanan bu film, Türkiye’de bundan sonra çevrilecek Kurtuluş Savaşı konulu filmlerin gerçek ‘prototipi’ ve en başarılı örneği oldu” (Onaran, 1994, s. 29). Muhsin Ertuğrul, 1934’te mekân, dekor, oyunculuk ve konu gibi pek çok eleştiriye tâbi tutulan *Aysel Bataklı Damının Kızı*’nı çeker. Film, Hasan Cemil Çamlıbel’in Selma Lagerlöf’ün öyküsünden uyarlamadır. Ertuğrul, *Aysel Bataklı Damın Kızı*’yla ilk köy filmine imza atarken, filmin köy havası taşımasını amaçlamış ve tiyatral etkilerden kurtulmaya çalışmıştır. Fakat Ertuğrul’un bu çabaları boşuna olmakla beraber film diğer filmlerinde olduğu gibi abartılı oyunculuklardan, tiyatro düzeninde kurulan dekorlardan ve başarısız sahne planlarından kurtulamamıştır. Filmin Bursa’nın Çalıköy’ünde çekilmesi ve birkaç sahnede gerçek köylülerin yer alması dışında gerçekçilik adına söylenebilecek pek bir şey yoktur.

Bu ilk köy filminde, gerçekte bir tabiat-insan çatışması yoktu. Aysel’in tabiatı bir kartpostal görünümünden ileri geçmiyor: Şehir Tiyatrosu oyuncularını özentili bir köy dekoru için de büsbütün iğreti birer kişi olarak ortaya çıkıyordu. Filmin, Türk köyünün gerçeği ile hemen hiçbir ilişkisi yoktu (Özön, 1962’den aktaran, Scognamillo, 2010, s. 59).

Muhsin Ertuğrul, *Aysel Bataklı Damın Kızı* ile bir kez daha vazgeçemediği tiyatral etkiyi sinema perdesine taşır. “*Aysel Bataklı Damın Kızı*, Ertuğrul’un Batı Sinemasını taklit etmesi gerekçesiyle eleştirilir ancak bu film böyle bir etkilenmeden çok, abartılı melodram yapısına daha yakındır. Dolayısıyla film, zamandan ve mekândan soyutlanmış köy dekoru içinde geçen bir hikâye anlatır” (Özçınar, 2018, s. 114). Bu filmin eleştirilen yönleri kadar devamında Türk Sineması’na getirdiğini özelliklerde dikkat çekicidir. Örneğin, Aysel karakterini canlandıran Cahide Sonku, Türk Sineması’nın kabul edilen ilk yıldız oyuncusudur. Bu sayede, Cahide Sonku’yla beraber Yeşilçam Dönemi’nde sık sık gündem olan yıldız oyuncu sistemi başlamış bulunmaktadır. Aynı zamanda filmde Aysel’in yazması, sinemanın popüler kültür üzerine etkisinin ilk örneğini oluşturmaktadır. Aysel’in yazması, moda haline gelmekte ve dönem içinde tüketimde söz sahibi olmaktadır (Özgüç, 1990, s. 44). Muhsin Ertuğrul ardından 1940 yılında *Şehvet Kurbanı*’nı çeker. Bu sırada Faruk Kenç adlı yeni bir yönetmen daha ortaya çıkar ve *Taş Parçası* (1939) filmini çeker. Muhsin Ertuğrul’un o güne dek hakimiyet kurduğu Tiyatrocular Dönemi zayıflamaya başlarken, yeni ve tiyatro kökenli olmayan yönetmenler ortaya çıkar. Muhsin Ertuğrul, Sinemacılar Dönemi’ne dek film çekmeye devam eder fakat sinemada kurduğu tekellik yıkılmaya başlamıştır (Özgüç, 1990, s. 47).

Muhsin Ertuğrul’un Türk Sineması’na getirdiği olumsuzluklardan biri daha şarkılı melodram filmleridir. Mısır filmlerinin etkilerini taşıyan bu filmler, dönemin şarkıcı oyuncularına yer vererek, filmi müzik klipi havasına dönüştürmektedir. *Allahın Cenneti*, *Aşkın Gözyaşları*, *Memnu Aşk*, *Uyumayan Adam* ve *Yaşasın Aşk* bu tür filmlerdendir (Özgüç, 1990, s. 47).

Nijat Özön; Mısır etkisiyle çekilen melodramların, seyircinin beğeni düzeyini düşürdüğünü ve sinemanın uzun yıllar etkisinden kurtulamayacağı ‘bol gözyaşı’ filmlerini popülerleştirmeye yardımcı olduğunu belirtir. Ayrıca bu yıllarda seyirci ilgisine cevap verebilmek için yapılan dublaj stüdyoları, görsel dilden çok sözlü dilin egemen olduğu filmsel anlatıların gelişmesinin de önemli bir nedeni olur (Özçınar, 2010, s. 80).

“1945 yılında *Yayla Kartalı*’nı çeken Muhsin Ertuğrul’un Türk Sineması’nda son filmi, 1953 yılında çektiği ilk renkli film özelliğine sahip *Halıcı Kız*’dır” (Scognamillo, 2010, s. 67).

Tiyatro oyunculuğundan ve yönetmenliğinden yetişen Muhsin Ertuğrul ‘tek adam’ olarak nitelendirilmektedir. Bunun sebebi ise 1923 ile 1939 arasında yer alan Tiyatrocular Dönemi’nde kendine ait bir tekel kurmasıdır. Kurduğu tekel Türk

Sineması'nda, Yeni Türk Sineması Dönemi'nde kadar yönetmenin kimliğinin kaybolduğu bir sinema oluşmasına sebep olur.

Ertuğrul, çoğunlukla filmlerini çektiği öyküleri sinemaya uyarlamış, tiyatro oyunlarını filme çekerek gerçekleştirmiştir. Senaryosunu kendi yazdığı filmler de çekmiş olmasına rağmen genel olarak sineması başarılı olamamıştır.

Darülbedayi Okulu'nu da eleştiren Özön, bu okulun; sinemayı önemsemediklerini, onlar için tiyatronun birincil amaç olduğunu, sinemaya ayak uyduramadıklarını ve uydurmak için bir çaba göstermediklerini, sinemanın kendileri için ek iş statüsü taşıdığını vurgular ve bu dönemin sinema seyircisinde etkisi kolay kolay silinmeyen kötü özellikler bıraktığını savunur (Özön, 1985, s. 349).

Özön'e göre bu tür olumsuzlukların yanında Tiyatrocular Dönemi'nin getirdiği olumlu gelişmeler de vardır. Örneğin ilk özel yapım evlerinin açılması ve Cumhuriyet Dönemi'nde de film çekiminin devamlılığını sağlaması, kadın oyuncuların da sinemaya girmesi ve yine bu dönemde sinemada anlatı türlerinin ortaya çıkması gibi gelişmeler örnek gösterilebilir (Özön, 1985, s. 351).

Genel olarak bakıldığında, Muhsin Ertuğrul'un tekelinde olan Tiyatrocular Dönemi beraberinde getirdiği ve uzun yıllar sinemanın iliklerine işleyen ağdalı melodram kalıplarından, pasif kamera hareketlerinden ve abartılı oyunculuklardan kendini kurtaramamıştır. Aynı zamanda tek yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul'un film çekmesi ve başka yönetmenlerin olmaması bu dönemin tek bir kimlikten yola çıkmasını, çeşitlilikten uzak kalmasına sebep olmuştur.

Tiyatrocular Dönemi'nden sonra gelen Geçiş Dönemi de, tiyatral etkilerden kendini alamamış ve bu doğrultuda filmler yapmaya devam etmiştir. Bu dönemin Türk Sinema Tarihi'nde en önemli katkısı Muhsin Ertuğrul'un tekelliğe son vermesi ve devamında gelecek olan Sinemacılar Dönemi'ni hazırlamış olmasıdır.

Geçiş Dönemi'ni başlatan yönetmen Faruk Kenç olmuştur. Kenç'le beraber bu dönemde film çeken, Şadan Kamil, Şakir Sırmalı, Aydın Arakon, Orhon M. Arıburnu, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Talat Artemel, Çetin Karamanbey gibi yeni yönetmenlerdir (Özgüç, 1990, s. 47).

Faruk Kenç'in ilk filmi 1939 yılında çektiği *Taş Parçası*'dır. Ardından *Yılmaz Ali* ve *Kıvrıkcık Paşa* filmlerini çeker. Scognamillo'ya göre Geçiş Dönemi'nin özelliği

“–büyük bir olasılıkla sürdürülebilir tek gelenek olduğu için- Muhsin Ertuğrul geleneğinin sürdürülmesidir. Buna karşılık bu dönemin film endüstrisi Batı’yı görmüş ve orada mesleki temaslar yapmış kişilere de birtakım olanaklar” sağlamasıdır (Scognamillo, 2010, s. 83).

Geçiş dönemi, sinemada tekelin kalktığı, yurt dışından gelen yönetmenlerin de film yapmaya başladığı, yeni film şirketlerinin ve sinema salonlarının açıldığı bir dönem olur. Geçiş dönemi filmleri, içerik açısından olmasa bile biçimsel açıdan teknik denemelerin yapılması ve yeni anlatım yöntemlerinin uygulanması bakımından dikkat çekicidir. Bu dönem, anlatısal açıdan bir gelişimden söz edemesek de sinemacılar dönemini hazırlanması bakımından önemlidir (Özınar, 2010, s. 80-81).

Geçiş Dönemi kendinden önceki Tiyatrocular Dönemi ile kendinden sonraki Sinemacılar Dönemi arasında köprü işlevi görmektedir. Tiyatro geleneğini sürdürürken, sinema eğitilmiş yönetmenleri de içinde barındırmış, filmlerde bu etkilerden kurtulamamıştır. Bu etkilerin yanı sıra 1939 ile 1950 yıllarının İkinci Dünya Savaşı’na tekabül etmesi dönemin karmaşık özelliğine bir yenisini daha eklemiştir. “Tiyatrocuların gerek işleyim gerek sanat yönünden kurdukları tekelin yıkılması bu dönemde gerçekleştirildi. Bu dönemin yönetmenlerinin hepsi işe doğrudan doğruya sinemacılıkla başladılar; içlerinden çoğu sinemacılık eğitimi gördü. Ne var ki bu eğitim daha çok sinemanın ses, görüntü yönetmenliği gibi uygulamalı konularındaydı” (Özön, 1985, s. 354).

Tiyatrocular Dönemi’nde konu çeşitliliğinin olmaması tiyatronun etkisinden kaynaklanırken, Geçiş Dönemi’nde konu çeşitliliği bulunmakta fakat sinemanın öz-farkındalık kazandığı bir Türk Sineması’ndan söz edilememektedir. Genel olarak Geçiş Dönemi, Türk Sinema Tarihi’ne çok fazla nitelik ve nicelik katmamakla beraber, Muhsin Ertuğrul dönemini devam ettirmiş, bunun yanında Sinemacılar Dönemi’ne de hazırlık yapmıştır. Bu dönemin yönetmenleri tiyatro kökenli olmamasına rağmen tiyatral filmler çekmekten uzak kalamamışlardır.

Muhsin Ertuğrul 1953 yılında son filmini çekerken, 1952 yılında dönemin sinema eleştirmenleri tarafından Sinemacılar Dönemi’ni başlattığı kabul edilen, Ömer Lütfi Akad *Kanun Namına* filmini çekmiştir (Özgüç, 1990, s. 56). *Kanun Namına* gazetede haber olan gerçek bir olaydan uyarlanmıştır. Film konusu ise şöyledir: Torna ustası Nazım, sevdiği kadınla evlendikten sonra, baldızı ve karısını seven adam tarafından tuzağa düşürülür ve tuzağı fark edince onları öldürür. Katil olan ve polisten kaçarken karısını yaralayan Nazım, torna dükkânına saklanır. Filmin sonunda ise polise teslim olur.

Scognamillo'ya göre, 1950 yılından sonra sinema hareket kazanmış ve bu hareket Muhsin Ertuğrul'un tiyatro hareketinden farklı olarak "çekimlerin dizilişinden, birbirine bağlanması ve kurgudan kaynaklanan bir harekettir. Çevre artık sahne dekorları veya tiyatroya benzer platodaki dekorla sınırlı değildir, gerektiğinde ya da olanak bulunduğu anda dışarıya, sokağa çıkılmaktadır" (Scognamillo, 2010, s. 115). Scognamillo'ya göre, Geçiş Dönemi'ni bitiren ve Sinemacılar Dönemi'ni başlatan temel özellik Akad'ın Türk Sineması'na kazandırdığı hareket ve çekim açılarıdır (Scognamillo, 2010, s. 116).

Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filmi, dönemin başarısız tiyatral filmlerinden sonra, seyirci ve eleştirmenler tarafından çok beğenilir. Bu döneme kadar çekilen filmler dekor önünde sahnelenirken, *Kanun Namına*'da Akad, kamerayı sokağa çıkarmış, İstanbul sokaklarında Nazım'la beraber izleyiciyi dolaştırmıştır. Özellikle, Nazım'ın 17 dakikalık kaçış sahnesiyle beraber film, "içerik olarak Fransız Şiirsel Gerçekliği'ne, teknik olarak Amerikan filmlerine benzetilir (Özçınar, 2010, s. 82).

Akad, filmde kullandığı teknikleri şu şekilde özetler:

Kamerayı sokağa çıkardım. Sokakta insan seviyesinde sahneler çektik. O güne kadar sokak sahnesi olduğu zaman evin birinci kat penceresinden hazırlanmış gizli mizansenlerle çekerlerdi. Yani kamerayı saklardı. Ben kamerayı sokaktaki insanın gözüne soktum. İstanbul'un günlük yaşayışı içine girdik (Alim Şerif Onaran, Lütfi Ö. Akad, 1990, s. 39'den aktaran, Özçınar, 2010, s. 82).

Akad'ın *Kanun Namına*'dan önce çektiği filmler olmakla birlikte, bu filmler *Kanun Namına* kadar ses getirmemiş ve başarılı olamamıştır. *Vurun Kahpeye* (1949), *Lüküs Hayat* (1950) gibi filmleri bunlardan bazılarıdır (Özçınar, 2010, s. 81).

Akad'la başlayan Sinemacılar Dönemi'ne Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden, Halit Refiğ gibi yönetmenler de katılmıştır. Bu yönetmenlerle beraber 1960 yılına kadar Sinemacılar Dönemi'nde Geçiş Dönemi'nden çok da farklı filmler ortaya çıkmaz. Yönetmenler gerek yapım şirketlerinin isteği gerek sinemayı yeni öğrenmeye başlamalarından dolayı belli bir anlatım biçimine sahip filmler çekemezler.

Ayrıca teknik olanaklar da sorun kaynağıdır. Baha Gelenbevi'nin *Deniz Kızı*'nın başına gelenler Ö. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz ve Orhon M. Arıburnu tarafından da anlatılır. Bu dönemde sinema araçsız gereşsiz yapılmakta, *teknik bilgi anında öğretilmektedir* – öğretenler de alaydan yetişmedir- kurgu pek az kimsenin bildiği bir beceridir. 1950'lerin başlarında film endüstrisine girenlerin bir bölümü belki de sinemayı henüz bilmiyorlardı, ama çeşitli etkilerle biçimlenmişlerdi. İster tiyatro kökenli ister edebiyatçı ya da ressam olsunlar en azından sanatsal ve düşünsel bir altyapıları ve hazırlıkları vardı (Scognamillo, 2010, s. 111-112).

Akad gibi bu dönemde film yapmaya başlayan yönetmenlerin birçoğu kendi film tarzlarını 1960 yılından sonra bulmuştur. Bu nedenle Nijat Özön Sinemacılar Dönemi'nin 1950'den 1960'a kadar ilk dönem, 1960 sonrasını ikinci dönem olarak adlandırmaktadır (Özön, 1985). "1950-1960 döneminde ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girildi; bunun ilk örnekleri verildi. Bu çabalar sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geri kalmanın büyük ölçüde sürüp gittiği yine görülmekteydi" (Özön, 1985, s. 361).

Sinemanın, toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişimlerden etkilenmesinin doğal bir süreç olması gibi, 1961 Anayasası'nda meydana gelen değişiklikler de sinema sektörünü yakından ilgilendirmiştir. "1960'lı yıllar Türkiye'de toplumsal yaşamın değişimi dönüşümü açısından son derece önemli yıllardır. 1961 yılında Anayasa değişir ve uygulandığı dönemde, toplumsal ve siyasal anlamda olumlu gelişmeler olur" (Özçınar, 2010, s. 84).

Türkiye'de 1960 yılıyla birlikte toplumda meydana gelen siyasal, ekonomik ve kültürel değişimler, bu dönemde çekilen filmlere de konu olmaktadır. "Pek çok toplumsal tabu; kadınların iş hayatına girmeleri, okuyan kadın sayısının giderek artması ve dışa açılması ve erkeğin ekonomik koşulların zorlaması nedeniyle kadın konusunda giderek daha az tutucu bir bakış açısına sahip olmaya başlaması, bu dönemde yıkılmaya başlanacaktır" (Adanır, 2003, s. 165-166). Modernleşme, köyden kente göç, yanlış batılılaşma, köy ve kent olgusunun farklılaşmaları, gecekondulaşma, işçileşme, kapitalizm gibi sorunlar da filmlere taşınmaktadır. Bunların yanı sıra edebi kaynaklardan ve yabancı ülkelerin filmlerinden uyarlamalar da öne çıkmakta, bu tarz filmler, seri üretim halinde izleyiciye sunulmaktadır. Bu dönem içinde sayısal olarak çok fazla çekilen filmler radyo yayınları, gazete ve dergilerde yayınlanan öyküler ve popüler romanlardan beslenmektedir (Özçınar, 2010, s. 84-85).

Seyircinin beğenisine hitap eden, yapım şirketlerinin maddi kaygılarla benimsediği, içinde melodram kalıplarını bulunduran filmlerin yanı sıra, dönemin yönetmenleri kendi sinematografik biçim ve anlayışına uygun filmler de çekerler. Melodram kalıplarına sahip filmler arasında, Lütfi Akad'ın *Vesikalı Yarım* (1968), *Kader Böyle İstedi* (1968) ve *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969); Atıf Yılmaz'ın *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960), *Ölüm Perdesi* (1960), *Tatlı Bela* (1961), *Seni Kaybedersem*

(1961), *Kölen Olayım* (1969), *Kara Gözlüm* (1970); Memduh Ün'ün çocuk filmlerinin öncüsü olan *Ayşecik* (1960), *Üç Arkadaş* (1958), *Ölüm Peşimizde* (1960), *Güneş Doğmasın* (1961), *Bire On Vardı* (1963), *Kanun Karşısında* (1964); Metin Erksan'ın Zeki Müren filmi *İstanbul Kaldırımları* (1964), *Sevmek Zamanı* (1965), *Acı Hayat* (1962) sayılabilir (Scognamillo, 2010, s. 194-218).

Dönem içinde film sayısının çok fazla olması nedeniyle, çalışma içinde her filmin konusuna yer vermek ve sinematografik açıdan analiz etmek zorlaşmaktadır. Bu nedenle dönemin özelliklerini ve filmlerini analiz eden araştırmacılar doğrultusunda filmler hakkında bir bakış geliştirmek mümkün olmaktadır.

1950 yılından itibaren Türk Sineması'nda köklü değişimler yaşanmaya başlamıştır. Sinema bu yıllarda siyasal hayattan etkilenmiştir. Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu dönemde sinema ekonomik sarsıntılardan etkilenmiştir. 1960'lı yıllarda ekonomik bakımdan güçlenmeye başlayan Türkiye'de çekilen filmlerin sayısında hızlı bir artış yaşanmıştır. Sinema sanatı en önemli eserlerini bu dönemde vermeye başlamış ve Yeşilçam oluşmuştur (Kırık, 2014, s. 104).

Melodram filmleri, en çok adı 'Yeşilçam' olarak adlandırılan dönemde çekilir ve "dünyada 1950'lerde savaş sonrası bir tür olarak sinemada kabul gören ve günümüze kadar uzanan melodram türünün gelişimi, Türkiye'de de 50'lerden başlayarak 60'larda hız kazanır" (Özsoy, 2004, s. 282). Abisel' göre film sayısının da arttığı bu dönemde;

Sinema sektörü, 70'lerin ortalarına dek, bütün sarsıntılara karşın iyi kâr getiren bir alan olmaya devam etmiştir. Böylece işi doğası gereği belirli anlatı kalıpları oluşmuş; yabancı film entrikaları ve denenip tutan her türlü yenilik –anlatıların öykülerinde, temalarında, karakterlerinde ve ifade tarzında- yinelenerek formüleleşmiştir. Bu arada bazı oyuncular 'yıldız'laşmış, belli 'tip'lerle bütünleşerek filmlerin gişe garantisi haline gelmiştir (Abisel, 1994, s. 127).

Yeşilçam melodramları her ne kadar Hollywood melodramlarından etkilenmiş olsa da, daha çok tema ve yapı olarak Hint melodramlarının özelliğini taşır (Özsoy, 2004, s. 283).

Melodram filmlerinin konularında, yukarıda da bahsedildiği gibi, roman ve öykülerden, masallardan, destanlardan esinlenmiştir. Melodramın temel olarak beslendiği temalar; imkânsız aşk, karakterlerin hep iyi ve kötü olması, iyilerin hep kazanması, mucizevi olaylar ve mutlu sonlar gibi "benzer olay örgüsünün egemen olduğu görülür. Rastlantıların egemen olduğu bu anlatı türünde, olayların başlamasına gelişmesine ve sonlanmasına çoğunlukla rastlantılar yön verir. Kadın ve erkek rastlantıyla tanışır ve âşık olurlar. Yanlış anlamalar nedeniyle ayrılırlar" (Özçınar,

2010, s. 100). Melodram filmler, Muhsin Ertuğrul döneminde başlamış olmakla beraber bu dönemde de etkisini sürdürmektedir.

Oğuz Adanır melodramı şu şekilde açıklar:

Öyküler natüralist romanların içeriklerini andırırken, anlatımın teknik yani sinematografik masal kurgusu ya da kolajın daha geliştirilmiş bir biçimi olarak gösterilebilir. Çünkü bu filmlerin büyük çoğunluğunda zaman ve uzamın kullanımının anlatılan öyküyle, zorunlu olarak gösterilmesi gereken uzamın ve zamanın filmsel akışı dışında ne estetik ne de dramatik açıdan hemen hiçbir ilişkileri bulunmadığı görülmektedir. Öykünün dramatik kurgulaması açısından zaman ve mekânın hiçbir önemi yoktur. Bu iki kavram başlangıçtan bu yana film kahramanlarımızın çevresinde dönüp durmaktadırlar. Bu kahramanların başına gelen olaylar zamanın ve mekânın ötesindedir. Yoksa içinde değil. Anlatılan kişi (konu); anlatıcı; anlatılanı dinleyen (seyirci) ilişkilerine gelindiğindeyse durum bütün açıklığıyla ortaya çıkmaktadır. Genellikle anlatıcı, konu ile seyirci arasındaki bağlantıyı kurarken kendi yorumunu ve sitilini getiren kişi olarak algılanır. Oysa Türk sinemasındaki melodramların büyük çoğunluğunun jenerikleri kaldırıldığında hangi filmin hangi yönetmene ait olduğunu tahmin edebilmek bile güçleşecektir. Buradan anonim bir anlatım biçimine sahip olan masallarla Türk sineması arasındaki benzerliğe varabilmek mümkün. Bu masallarda önemli olan anlatıcılar değildir. Önemli olan kahramanlar ve yaptıkları şeylerdir (Adanır, 2003, s. 140-141).

Bu dönem içinde yönetmenler maddi kaygılarla melodram filmlerinin yanı sıra kendi bakış açıları doğrultusunda da film çekmelerine rağmen, yönetmenlerin oturmuş bir tarzlarının olduğu söylemez. Aynı şekilde hemen hemen her yönetmenin kolektif anlatıya sahip, birbirinin aynısı olan filmleri sinemada yer almaktadır.

Yönetmenlerin kendi bakış açılarına göre çektiği filmler, 1960'larla beraber Türk Sineması'nda uzun süre tartışılan kuramsal yaklaşımlara neden olmuştur. Bunun bir nedeni de dönemin siyasi koşullarından da kaynaklanmasıdır. Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Akad'ın gibi yönetmenlerin başını çektiği bu akımlar:

'Yeni Gerçekçilik' akımının yanıbaşında 'Ulusal Sinema' ve 'Milli Sinema' akımları da ortaya çıktı. 'Ulusal Sinema' ile Anadolu insanının bin küsur yıllık kültürünün oluşturduğu tavrını; 'Milli Sinema' ile Orta Asya'dan göçtüğünden beri Türk insanının İslâm-Türk kültürü içindeki kişiliğini ve Batılılaşma'nın toplumumuzu yozlaştırdığını vurgulayan bir sinema anlayışı getirilmek istenmişken: 'Yeni Gerçekçi Sinema' ile, yukarıda da belirttiğimiz gibi, geçmişle övünmeyi bir yana bırakıp bugün Anadolu toprakları üzerinde yaşayanların sorunlarını sergileyen bir sinema anlayışı getiriliyordu (Onaran, 1994, s. 104-105).

Ulusal Sinema akımını Metin Erksan ve Halit Refiğ, Milli Sinema akımını Yücel Çakmaklı, Yeni Gerçekçilik akımını Ömer Lütfi Akad temsil ediyordu. 1970'li yıllarla beraber Devrimci Sinema akımını temsil eden Yılmaz Güney, Türk Sineması'na dahil olacaktı (Kayalı, 2015, s. 20). Ulusal Sinema akımına uygun olarak Halit Refiğ *Bir Türke Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1972); Metin Erksan *Susuz Yaz* (1963), *Kuyu* (1968) gibi filmleri çekmişlerdir. Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* Türk Sineması'nda ilk defa Berlin Film Şenliği'nde en iyi film ödülü olan Altın Ayı'yı kazanır. "Jürinin

Susuz Yaz'a (1963) ödül veriş gerekçesi 'Dünyanın en eski konularından birini, Hâbil-Kâbil hikâyesini, çok çarpıcı ve modern bir şekilde anlatması' olmuştur" (Kayalı, 2015, s. 19). Milli Sinema akımına dahil olan Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* (1970) filmi akımın ilk örneği olmuştur (Özgüç, 1990, s. 89). Toplumsal Gerçekçilik / Yeni Gerçekçilik akımını Akad'ın *Kızılırmak-Karakoyun* (1967), *Hudutların Kanunu* (1966) filmleri temellendirmiştir (Kayalı, 2015, s. 21). *Hudutların Kanunu*'nda oynayan Yılmaz Güney, Akad'ın izinden ilerlemiş, Gerçekçilik akımına uygun filmler çevirmiş ve devamında gelişen Türk Sineması'na yön veren önemli bir yönetmen olmuştur (Özön, 1985, s. 384).

Toplumsal Gerçekçilik akımın maddi kaygılarla çektiği melodram filmleri dışında çizgisini bozmayan tek temsilcisi kuşkusuz Ömer Lütfi Akad'dır. Akad, 1970'lere doğru ve 1970'lerde dahil kendi tarzını oluşturmuş ve Türk Sineması'na eşî benzeri olmayan değerli filmler armağan etmiştir.

Türk Sinema Tarihi içinde dönemsel olarak çeşitli etkiler bırakan 1970 ile 1980 ve sonrası dönem de üzerinde durulması gereken bir konudur.

1970'lerin ilk yarısı popüler Türk filmlerinin renklendiği bir dönemdir. Geleneksel Yeşilçam kalıpları bu renk kalitesi pek iyi olmayan filmlerde aynen devam etmektedir. Artık Türkiye televizyon gerçeğiyle birlikte yaşamaktadır. Tek kanallı, siyah beyaz TRT televizyonu yayınları ülkenin büyük bölümünü kapsamıştır. İnsanlar evlerinde oturup televizyon seyretmeyi pek sevmişlerdir. Üstelik Yeşilçam yapımları televizyon ekranına da taşınmaya başlamıştır (Esen ve Kayador, 2009, s. 164).

Buna bağlı olarak, sinemayı tekrar canlandırmak adına Türk Sineması'nda pek çok eleştirmen tarafından 'kara leke' olarak görülen seks filmleri furyası ortaya çıkmıştır. Filmler, 1960 yılına oranla sayıca fazla olmasına rağmen sinemaya gelen seyirci sayısı düşüktür.

1970'li yıllar Türk Sineması'nın altın çağları olarak nitelendirilmektedir. Yıllık film üretimi hızlı bir ivme kazanmış ve yılda yaklaşık 300 film üretilmiştir. Hatta dağıtım ağı güçlenmiş ve filmler Anadolu'nun ücra köy ve kasabalarına da ulaşabilmiştir. Ancak bu dönem çok kısa sürmüş ve Türk Sineması kendini çok büyük bir krizin tam ortasında bulmuştur (Kırık, 2014, s. 106).

1975'ten sonra ülkede yaşanan siyasi olaylar halkı iyice korkutmuş bu sebeple Türk Sineması büyük oranda seyirci kaybetmiş "salonları seks filmleri ve bu filmlerin yeni yıldızları doldurmuştu" (Scognamillo, 2003, s. 157-375'den aktaran Esen ve Kayador, s. 165).

1970'li yılların son dönemleri toplumsal hayat açısından zorluklarla geçmiştir. 70'lerin sonlarında yaşanan terör olayları, sağ-sol çatışmaları, kardeşlerin birbirlerini hiç acımadan öldürmesi değişen toplum yapısını tamamen yozlaştırmıştır. [...] Artan terör

olayları sinemayı durma noktasına getirmiş ve izleyici sinema salonlarından kopmuştur (Scognamillo, 1991, s. 122'den aktaran Kırık, 2014, s. 107).

1970'li yılların sonlarında 1980'li yıllara damga vuran film türlerinden biri de arabesk filmlerdir. Özellikle Orhan Gencebay ile başlayan bu filmler, kenar mahallelerin, bıçkın delikanlı erkeklerin dünyaya kafa tutmasını, büyük oranla şarkılarla anlatı sağlayan, aynı zamanda köyden kente göç eden insanların kente ayak uyduramaması ama köylü de kalamaması durumunda ne köylü ne kentli olduğu arada kalmışlığı baz alan oldukça çilekeş insanların duygularını anlatmaya çalışan filmlerdir (Esen ve Kayador, 2009, s. 161). “1970’lerde Orhan Gencebay’ın hem müziği hem kimliği, o dönemin kültürel ortamında bir yırtılmayı ifade ediyordu. [...] Kimliği de bir sentezin, bir ara konumun, bir aracı konumun ifadesiydi. Ölçülü, kurulmuş bir kimlikti” (Gürbilek, 2014, s. 92-95).

Orhan Gencebay’ın idol olduğu arabesk filmleri, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses ve İbrahim Tatlıses gibi şarkıcı kitlesi takip etmiştir. Bu filmlerin hızla yaygınlaşmasının ve talep görmesinin nedenini Gürbilek şöyle açıklar:

80’ler bir yandan bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemi idi, devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği dönemdi, ama bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi. Daha önce ancak siyasi tasarılar içinde varolabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerini ifade imkânını ancak 80’lerde bulabildiler (Gürbilek, 2014, s. 102).

Darbe ile bu döneme kadar salonlarda yer alan seks filmleri, toplumsal eleştiri yapan filmler yasaklanmış, arabesk filmler gibi birey odaklı filmler ve kadın filmleri seyirciyle buluşmuştur (Esen, 2002, s. 104’den aktaran Kırık, 2014, s. 107).

“Türk sinemasının gerçek kimliğini 1950’lerin sonunda ilk yönetmenleriyle oluşturduğu söylenebilir” (Esen ve Kayador, 2009, s. 164). Bu dönemle beraber film yapmaya başlayan Akad, kuşkusuz Türk Sineması için çok değerli bir yönetmendir. 1970’li yıllarda toplumsal gerçekliğe uygun olarak filmler çeken Akad, Scognamillo’ya göre sinemasal arayışlarını *Hudutların Kanunu* ile sonlandırır ve sinemasında etkin olan yalın, sade, öz olarak insanın, toplumun, Anadolu’nun gerçekliğini ele alan filmler çekmeye başlar. Bundan sonra “yönetmen ülke sorunlarına eğilerek kendisi için yeni bir anlatım denemiştir” (Scognamillo, 2010, s. 193). Sineması içinde Yeşilçam’ın yıldız oyuncularıyla melodram filmleri çevirse de, Akad *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1975) üçlemesiyle köyden kente göç,

modernleşme, sendikalaşma gibi temaları işlediği filmlerini çeker (Scognamillo, 2010, s. 196). Onaran Akad'ın sinematografisini şöyle açıklamaktadır:

1963 yılından başlayarak yaptığı çalışmalarıyla en çok göze çarpan ve kendisini yenilemesini bilen rejisör, Lütfi Ömer Akad olmuştur. 1962-1972 yılları arasında kalan bu dönemin daha ilk kesiminde Akad, ustalığını artık herkese kabul ettirmiş ve pek az sanatçıya nasip olmuş bir başarıya ulaşmıştır. Akad, filmleriyle, aydınlara seslenmesini bildiği kadar, sokaktaki adama da seslenmesini bilmiş; böylece gerçek sanat adamlarının erişmek istediği bir amaca da ulaşmıştır. Köy konularını olduğu kadar kent konularını da aynı tutarlılık ve sanatçı titizliğiyle işleyen Akad, Türk insanının alın yazısını ve sınıflar arasındaki çatışmaları yumuşak bir dille, en iyi yorumlayan yönetmen olmuştur (Onaran, 1994, s. 105-106).

Gelin, Düğün Diyet üçlemesi Akad'ın düşünce tarzını sembolleştiren 'reçete vermeyen ama sorunu en yalın halde gözler önüne seren' filmler olmuştur. Üçlemenin konusu sırayla:

Kasap çırağının sevdiği kızın başkasına verilmesi üzerine düğünün yapıldığı avluya gelip ablasına 'Sen iyisin, ben iyiyim, o da iyi ama, işler neden böyle oluyor?' diye sorduğu sahnesinin (*Düğün*), 'Üç ikiden, iki birden iyidir' hadisinin söz konusu edildiği baloncuk dede sahnesinin (*Diyet*), sendikalaşmanın tartışıldığı 'Bilmediğin atın önüne geçme' sahnesinin (*Diyet*), ve *Gelin*'in işçi olmayı seçtiğini gösteren son sahnenin ve fabrikanın avlusundaki sahnenin (*Gelin*) filmin içeriğinin yorumlanması açısından önemi vardır. Sözü edilen sahneler filmlerin mesajlarını gerçekçi bir şekilde verebilir (Kayalı, 2015, s. 23).

Akad'la beraber aynı dönemlerde film çeken Atıf Yılmaz ve Memduh Ün ise, Akad kadar belli bir çizgi tutturamamış, daha ziyade melodram ağırlıklı filmler çekmişlerdir. Atıf Yılmaz 1960'larda başlayan tür filmlerinin hemen hemen hepsini konu alan filmler çekmiştir. 1980'lere doğru kadın teması üzerine eğilen Atıf Yılmaz'ın son filmleri de bu yönde olmuştur (Scognamillo, 2010, s. 201).

Memduh Ün ise Türk Sineması'nda ilgiyle karşılaşılan *Üç Arkadaş* (1958) filmiyle önemli bir başarı elde etmişti. 1960 yılında furyaya dönüşen ilk çocuk filmi *Ayşecik*'i çekmiştir (Scognamillo, s. 2010, s. 244). Memduh Ün *Üç Arkadaş*'ta İtalyan Yeni Gerçekçilik'ten etkilenmiş ve film dönemin diğer melodramlarından ayrı olarak, karakter yaratımı daha başarılı olmuştur. Bu zamana kadar karakterler kendilerini film içinde geçen diyaloglar çerçevesinde tanıtırken, filmde karakterlerin yapısı görsel olarak da sunulmuştur (Özçınar, 2010, s. 84). Film, karakter üzerinde mekân - kimlik tasviri açısından önemli bir perspektif sunar. Türk Sineması'nda kimlik kavramına az da olsa değinmiş fakat dönemin melodramlarından kopmamakla beraber, Ün *Üç Arkadaş*'ta klasik melodram kalıplarından uzaklaşmamış ve aşırı tesadüfi, mucizevi olaylara anlatıda yer vermiştir.

Ölüm Peşimizde (1960), *Güneş Doğmasın* (1961), *Bire On Vardı* (1963), *Kanun Karşısında* (1964) gibi filmleri bulunan Memduh Ün'ün bundan sonra da hemen hemen çektiği birçok filmde ortak noktalar, ortak durumlar yinelenmiştir. Suçsuz oldukları halde cinayete karışan dürüst delikanlılar; sevdikleri genç erkekler için mücadele eden, tehlikelere göğüs geren genç kızlar ve kadınlar, sevgililerin arasına giren kötü kadınlar, çeteler ve bunların içinde bile Memduh Ün'ün dayanışma motifini sergileyen vefalı arkadaşlar (Scognamillo, 2010, s. 246). Dönemin diğer yönetmenlerinde olduğu gibi yıldız oyuncuya çektiği özel filmler de bulunan Ün, sinemasal alanda yüksek başarılar gösteremez.

Sinemacılar Dönemi'nin bir diğer yönetmeni olan Halit Refiğ, Ulusal Sinema akımını desteklerken, Toplumsal Gerçekçilik'e uygun filmler de çekmiştir. Kuşkusuz bu durum Türkiye'nin içinden geçtiği siyasal, ekonomik ve kültürel oluşumların sonucudur. Türk Sineması, Türkiye'de meydana gelen olay ve olgulara sessiz kalamadığı gibi yönetmenlerin de filmlerinde, bu konulardan uzak kalması mümkün olmamaktadır.

Halit Refiğ'in en başarılı filmlerden olan *Gurbet Kuşları* (1964) Antalya Film Şenliği'nden En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödüllerini almıştır (Onaran, 1994, s. 143). Filmin konusu, yukarıda değinildiği gibi, modernleşme, zengin olma hayali ile hüsrana uğrayan ailenin başına gelen olayları ele alır. Filmin seyirciye vermek istediği bir mesaj vardır; film, olay örgüsü içinde karakterlerin başına gelenler doğrultusunda, Batı'nın ve zenginliğin çok matah bir şey olmadığı, toplumların ilk önce kendi öz değerlerine öncelik vermeleri gerektiğini ve bu değerleri korumalarını öğütler.

Türk Sineması'na Akad'ın yolundan ilerleyerek büyük başarılar ve filmler bırakan Yılmaz Güney, Sinemacılar Dönemi içinde, kendinden önceki yönetmenlere nazaran filmleriyle Türk Sineması'nda yeni bir perspektif oluşturmuş, Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan döneme ışık tutmuş, seçtiği konular ve sinematografik biçimi ile genç yönetmenlere yol göstermiştir. Özön'e göre, Yılmaz Güney Akad'ın tek varisi, Sinemacılar ile devamında gelen Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi arasında köprü görevi görmüştür (Özön, 1985, s. 384).

Yılmaz Güney filmlerinin birçoğunda hem oynamış, hem senaryosunu yazmış hem de yönetmen yardımcılığı yapmıştır. Bu filmlere, *Bu Vatanın Çocukları* (1959), *Alageyik* (1959), *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* (1959), *Tütün Zamanı* (1959), *Ölüm*

Perdesi (1960), *Dolandırıcılar Şahı* (1961), *Kızıl Vazo* (1961), *Seni Kaybedersem* (1961), *Tatlı Bela* (1961) örnek verilebilir (Scognamillo, 2010, s. 317-318). 1960'lı yıllarda döneme uygun olarak çekilen filmlerde popüler yıldız olarak yer almıştır. *Ben Öldükçe Yaşarım*, *Kan Gövdeyi Götürdü*, *Kahreden Kurşun*, *Silaha Yeminliydim*, *Tehlikeli Adam*, *Üçünüzü De Mıhlarım*, *Yaralı Kartal* gibi filmler bunlardan bazılarıdır. Bu tarz filmlerin ortak özelliği, Yılmaz Güney'in takındığı belli şemalara ait olmasıdır.

Hiçbir özgünlük ya da özellik taşımayan bu şemaların sürekli tekrarlanmasıyla aslında bir yöntem, bir çizgiye varılmıştır. Bu çizgi, kaba hatlarıyla birkaç temel konuma dayanmaktadır: Ezilen kişinin kaçınılmaz başkaldırısı; şiddetten doğan arınma, silaha sarılma zorunluluğu; çoğunluğa karşı tek kişinin (veya sevilen bir kadının ya da güvenilir bir arkadaşın desteği ile) sürdürdüğü mücadele ve benzeri (Scognamillo, 2010, s. 320).

Yılmaz Güney, kendini tekrarlayan bu filmlerinden sonra 1970 yılında *Umut*'u çeker ve Türk Sineması'na bugüne değin klasikleşmiş melodram filmlerinin yanında umut ışığı olur. *Umut* Yılmaz Güney'in gerçekçilik adına içeriği, biçimi ve yorumuyla ilk arayış filmi olacaktır (Scognamillo, 2010, s. 323). “*Umut*, Yeni gerçekçilik akımından etkilenmiş başarılı bir örnek olur. Akad ile başlayan Gerçekçi sinema eğilimi Yılmaz Güney ile birlikte bir adım daha öteye gider” (Özçınar, 2018, s. 159).

Umut Yılmaz Güney'in babasının da bir dönem hazine arayışında olması, filmin otobiyografik özelliğini de ortaya çıkar. “*Umut*, Adana Altın Koza Film Yarışması'nda en iyi film, en iyi yönetmenler, en iyi senaryo, en iyi erkek oyuncu ve en iyi görüntü (Kaya Ererez) ödülleri kazanacaktır. Bir yıl sonra Cannes'da gösterilir ve Grenoble Film Şenliği'nde seçiciler kurulunun özel ödülü alır” (Scognamillo, 2010, s. 324).

Güney, bir diğer ödüllü filmi *Yol*'dan önce *Umutsuzlar*, *Acı*, *Ağıt*, *Baba*, ve *Arkadaş*'ı çeker. 1974 yapımı olan *Arkadaş* filminde Güney, Cemil ile Azem'in arkadaşlığını ve aralarındaki modernizm, kapitalizm gibi kentleşmenin getirilerini eleştirir. Scognamillo'nun ifadesine göre “bu defa kurduğu ve beslediği mitosun ötesine geçerek bir kent filmiyle kentsoylu ortamın ve kentsoylu alışkanlıklarının içinde şematik bir şekilde de olsa hesaplaşmayı deniyor, en azından siyasi inançlarını daha somut bir tarzda ortaya koyuyordu” (Scognamillo, 2010, s. 327).

1981 yılında senaryosunu yazdığı, yönetmenliğini Şerif Gören'in yönettiği *Yol* çekilmiştir. *Yol*, Türk Sineması için çok değerli bir film olmanın ötesinde 1982'de Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü Costa Gavras'ın *Kayıp* filmiyle paylaşır (Kayalı, 2015, s. 20). Yılmaz Güney'in siyasi hayatı göz önüne alındığında

Umut'ta olduğu gibi *Yol* da otobiyografik özellikler taşıırken, İmralı Ceza Evinden izinli olarak dışarı çıkan mahkûmların, memleketlerine giderken yolda yaşadıklarını konu alır. Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filminden sonra yurtdışında ödül alan ikinci film *Yol* olmaktadır. Yılmaz Güney 1984'te son filmi olan *Duvar*'ı çeker.

Yılmaz Güney Sineması, Lütfi Akad'ın izinden gerçekçilik arayışlarıyla çektiği filmlerden ve döneme uygun olarak çektiği popüler filmlerden oluşmaktadır. Yılmaz Güney, siyasi görüşüne yakın olarak tek temsilcisi olduğu Devrimci Sinema akımı doğrultusunda filmler çekmiştir. Filmlerin bu özelliğinin yanı sıra, Türk Sineması'nda çağdaşlarının, sık sık tekrara düştüğü melodram filmlerinin yanında 'gerçekçilik'in hakkını veren filmler yapmıştır. Türk Sineması'nın fazlasıyla aşına olduğu edebiyat uyarlamalarından ziyade, Güney'in filmleri tamamına yakın olarak özgün senaryolardan çekilmiştir (Kayalı, 2015, s. 53). Bu nedenle filmleri gerçekliğe çok yakındır. Güney'in filmleri dönemin diğer yönetmenlerine oranla daha bireysel sorunları ele almakla beraber, derin bir toplumsal eleştiri de getirmektedir.

Yılmaz Güney'den sonra 1980'ler dönemi Türk Sineması'nda edebiyat uyarlamaların en fazla yapıldığı, nerdeyse Türk Edebiyatı'nın yedeği haline dönüştüğü dönem olmuştur. Bunun nedeni, sinemada yazın olarak tikanıklık yaşanması ve edebiyatın zenginleştirmedeği Türk Sineması'nın, anlamsız ve pasif görülmesidir (Kayalı, 2015, s. 203-204). Devamında gelen Yeni Türk Sineması Dönemi'nde ise, filmler özgün senaryolara sahip olurken, Avrupa Sineması'ndan ve edebiyatından etkilenen filmler de çekilmiştir.

“1970 yılında Yılmaz Güney'in *Umut* filminin açtığı çığırda, birçok genç sinemacı kendi bulup buluşturdukları sermayeleriyle film çekmeye, Yeşilçam'a alternatif olmaya çalıştılar” (Esen, 2015, s. 27). Yılmaz Güney'in sinematografik özelliklerini ve sinemasında ne anlatmak istediğini alımlayan bu genç yönetmenler 1980'lerin uyarlama filmlerinden sonra, yeni bir solukla Yeni Türk Sineması Dönemi'ni başlatacaklardı. Yeni Türk Sineması'nın genç yönetmenleri, dertlerini, en yalın ve öz şekilde anlatmanın peşine düşmüşlerdi. ‘Neyi’ ‘Nasıl’ anlatmanın sırrını bulan genç yönetmenler, filmlerinin yapım ve yönetim aşamalarında bizzat kendileri yer alarak seyirciye sunmuşlardır.

Yeni Türk Sineması'nın geleneksel sinemadan ayrılmasının belli başlı nedenleri mevcuttur. Öncelikle Türk Sineması'nın iliklerine işleyen, Muhsin Ertuğrul'la

başlayıp, Sinemacılar Dönemi'nde Yeşilçam Sineması olarak seyirciye kabul ettirilen melodram kalıplarının Yeni Türk Sineması'nda terk edilmesi ve Yeni Türk Sineması'nda Türk Sineması'nda görülmeyen Yönetmen Sineması kavramının ortaya çıkmasıdır.

Melodram filmlerinin Türk Sineması'na yerleşmesine; Türkiye'nin dışarıdan aldığı filmler ve bu filmlerden esinlenmesi, siyasi olarak geçirdiği sıkıntılı dönemlerden kaçma amacı, seyircinin melodram filmlerine yoğun ilgi göstermesi hatta özellikle 'ağlamalı filmlere gidip rahatlama' isteği, yıldız oyuncuların genellikle melodram filmlerinde yer alması ve bu oyuncuların seyirci tarafından tutulması, yapım şirketlerinin para kazanma gayesiyle yönetmenlere bu filmleri özellikle çekirtmesi gibi nedenler sebep olmuştur. "Melodram bir trajedidir çünkü karakterler trajiktir; filmin konusu ve dramatik yapısı içinde sürekli zorluklarla karşı karşıya kalınır" (Özsoy, 2004, s. 280).

Özçınar, Yeşilçam melodramlarının ortak özelliklerini sayarken, karakterlerin tek boyutlu ve derinlikten yoksun olduklarının altını çizer. "Kişilerin toplumsal ve tarihsel kimlikleri çok belirgindir. Bunlar kalıp kişilerdir, film içinde gelişme ve değişme göstermezler, hatta filmlerden filmlere de pek değişmezler, değişmek istemezler" (Kırel, 2005, s. 177). Karakterler salt iyi ve kötüdür. Bir birey aynı anda iyi ve kötü özellikler sergileyemez. "Bireyi belirleyen, içinde yaşadığı toplumun zihniyet dünyasıdır. Kültürel, tarihsel, toplumsal ve ekonomik yapı bireyin kişilik yapısını belirlemektedir" (Özçınar, 2010, s. 90). Bireyin kendi içsel dünyasını ve toplumla ilişkisini anlatan filmlerin başarılı örnekleri Yeni Türk Sineması'nda karşımıza çıkacaktır. Yeşilçam Dönemi'nde başarılı karakter analizleri karşımıza çıkmamaktadır.

Yeşilçam Dönemi'nin yönetmenleri, kolektif anlatım zihniyetine dayalı filmler çekerlerken, sinematografik açıdan kimliği silinmiş bir sinema ortaya çıkarmışlardır. Dolayısıyla seyircinin beğenisine sunulmuş pek çok filmin içinde kendilik bilinci, bir arayış yoktur. Yeni Türk Sineması, Türk Sineması'nın kolektif anlatımlarını terk ederek, sinemanın sinematografik kimliğini bulmaya çalıştığı bir dönemdir. Yönetmenleri ise Türk Sineması'nın yönetmenlerinden farklı olarak özgün ve yaratıcı bir bakış açısına sahiptir.

Sinematografik anlatım ve çekim biçimlerinde oldukça yoksun olan melodram filmleri, izleyiciye hep aynı filmi izliyormuş hissi verir. Oyuncular kameraya yüzleri dönük ve kısıtlı hareket içinde oyunlarını oynarlar. Melodramın en belirgin özelliklerinden biri daha olan abartılı jest ve mimiklerle filmin duygusu seyirciye aktarılmaya çalışılır. Aşklar dillere destan ‘Leyla ile Mecnun’, ‘Ferhat ile Şirin’ özelliklerini taşır (Özçınar, 2010, s. 130-139). Aşıklar ya kavuşamaz ya da kavuşup mutlu son gerçekleşir. “Melodramlar, ister mutlu, isterse mutsuz sonlarla bitsin her ikisinde de seyircinin fantezi ve isteklerine cevap verdiği için belli bir tatmin sağlarlar” (Özsoy, 2004, s. 285).

Yeşilçam Sineması’nın melodramlardan ayrı tutulmayan bir diğer özelliği de ‘Yıldız Oyuncu’ sistemidir. Başta Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik gibi kadın oyuncuların yanında ‘Jön’ olarak tabir edilen Kadir İnanır, Ediz Hun, Kartal Tibet, Ayhan Işık, Tarık Akan, Cüneyt Arkın gibi oyuncular bu dönem içinde kendilerine özel hazırlanan filmler ve partnerlerle filmlerde yer alırlar. Seyirci hangi ikiliyi daha çok severse, yapımcılar onları bir araya getiren filmleri çekerler.

Yeşilçam Sineması’nın içinde genel eğilimler bunlardır fakat içinde farkındalık yaratmaya çalışan sıradışı örnekler de mevcuttur. Örneğin Yeni Türk Sineması’nda karşımıza çıkan kimlik kavramı, Yeşilçam filmi olarak adlandırılan *Vesikalı Yarım*’de Sabiha karakterinin kimlik sorununa bir perspektif geliştirmeye çalışır. *Vesikalı Yarım* manav Halil ile pavyonda çalışan Sabiha’nın imkânsız aşkını konu alan Lütfi Akad’ın 1968 yapımı filmidir. Film kimlik çerçevesinde değerlendirmek gerekirse, dönemin diğer melodram filmlerinden bazı özellikleriyle ayrılır.

Öncelikle manav Halil, Sabiha’ya olan aşkı sebebiyle evli ve iki çocuk babası olan kimliğini gizler. Bunun haricinde derinlikli kimlik özelliklerine rastlanmaz. “Sabiha’nın yaşamına, çevresine, yaşadığı mekânlara daha çok tanık oluruz. Filmin planlarında geçen mekânları değerlendirdiğimizde Sabiha’ya ait mekânların ağırlıkta olduğunu görürüz” (Özçınar, 2018, s. 189). Bu durum Yeni Türk Sineması yönetmeni, Yeşim Ustaoğlu filmlerinde de karşımıza çıkar. Ustaoğlu’nun filmlerinde olduğu gibi, Akad da *Vesikalı Yarım*’de Sabiha’nın kimlik özelliklerini filmde gösterilen mekânlar çerçevesinde oluşturur. Sabiha, Halil’e aşık olduktan sonra, farklı bir kimlik içine bürünür. Özçınar, Sabiha ve Halil karakterlerini derinlikli bulmamakla beraber, Sabiha karakterinin Halil karakterinden daha iyi kurulduğunu belirtir (Özçınar, 2018, s. 189).

Buna göre, melodramın alışık olduğu kalıplardan ziyade *Vesikalı Yarım* kimlik sorununu kısmen de olsa ele alarak Yeşilçam Sineması içinde bir farkındalık ve arayış yaratmıştır.

Sinemacılar Dönemi'nin hemen her yönetmeni kendi tarzlarını yakalamaya çalışırken, maddi kaygılarla melodram filmleri de çekmiştir. Kendi dertleri ve anlatmak istedikleri konular üzerine her ne kadar film çekmiş olsalar da melodrama yer vermeden edememişlerdir. Bu konuda tutarlı bir çizgiye sahip olamamışlar, ortak klişelere ve anlatımlara yer vermişlerdir. Bu durumun nedeni, birey anlayışının gelişmediği Türk toplumunda, sinemanın da kimlik konusunda sıkıntı yaşamasıdır. Yeşilçam Sineması'nın melodramlarının yanında genç yönetmenlerin bu özelliklerden yoksun olarak film çekmeleri, filmlerinde kimlik ve arayış içinde olmaları Türk Sineması'nın yeni bir boyutunu simgelemiştir. Hikâyenin, karakterlerin, mekânın ve anlatı biçimlerinin sadeliğinin yanı sıra, toplumsal meselelere korkusuzca yaklaşp eleştirmesi Yeni Türk Sineması'nın Yeşilçam Sineması'ndan farklarını göz önüne sermektedir.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde, film üretiminin sayıca azaldığı Türk Sineması'nda yeni bir oluşum olarak adlandırılan Yeni Türk Sineması Dönemi'nin biçim ve anlatı olarak genel özellikleri açıklanmaya çalışılacaktır. Aynı zamanda Türk Sineması'ndan farklı olarak Yeni Türk Sineması içinde yer alan yaratıcı 'Yönetmen Sineması'nın karakteristik özelliklerine, filmlerinin anlatı yapısına ve yine Türk Sineması'ndan farklı olarak Yeni Türk Sineması'nın kendi içinde arayış özelliklerine yer verilecektir.

2.2. YENİ TÜRK SİNEMASI

Türk Sineması'nın dönemleştirme çabaları, çalışmanın bir önceki bölümde çeşitli tarihçiler, araştırmacılar ve alanda çalışma yapan akademisyenler tarafından açıklanmaya çalışılmıştır. Fuat Uzkınay'la başlayan Türk Sineması, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi, ekonomik, kültürel değişimlerden etkilenerek günümüze dek gelmiştir. Dönemler içinde çekilen filmler de bu değişimlerden etkilenmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde, 1980 darbesinin Türk Sineması'na etkileri ve bunun sonucunda 1990'dan sonra 'Yeni Türk Sineması' olarak adlandırılan dönemde ele alınan konular ve bu doğrultuda çekilen filmler ile dönemin özellikleri açıklanmaya çalışılacaktır. 'Yeni Türk Sineması'nın Türk Sineması'ndan farklı olarak kendi içinde

konu ve biçim olarak arayışta olmasına ve ‘Yönetmen Sineması’ olarak yaklaşılan bu sinemanın özelliklerine de yer verilecektir.

12 Eylül 1980 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri’nin yönetime el koyması, sadece Türkiye’de büyük bir değişime sebep olmadığı gibi Türk Sineması içinde de kırılma noktalarına neden olmuştur. Siyasal sistemin bir gecede değişmesi, Türkiye’de günümüze dek etkileri süren siyasi, ekonomik, kültürel gibi pek çok sistemde varlığını hissettirmiştir. Bu durumdan etkilenen sinemada dönemin getirdiği şartlar neticesinde filmler çekilmiş, bu filmlerde kimi zaman eleştirel kimi zaman bireyci bakış açısı benimsenmiştir.

Askeri darbe ile birlikte toplumsal dinamikleri köklü bir değişime uğramıştır. Toplumsal koşulların değişmesi, sinema sanatına da etki etmiştir. O güne değin sinemada kurtarıcı olarak görülen şiddet ve erotizm içerikli filmler yasaklanmıştır. Bu filmlerin seyirci kitlesinin kaybolması yapımcıları çeşitli yollara sevk etmiştir. Askeri darbenin ardından sıkıyönetim dönemi başlamış ve toplumsal eleştiri yapan filmler de tamamen yasaklanmıştır (Esen, 2002, s. 104’den aktaran Kırık, 2014, s. 107).

Darbenin getirdiği süreçte değişen ekonominin liberal politikalar izlemesiyle Türk Sineması’na dışarıdan gelen filmlerin yolu açılmış bu durum Türk filmlerin gösterimini kısıtlamıştır. Gışede Türk filmlerinin azalması, seyircinin yabancı filmleri daha çok tercih etmesine sebep olmuş ve bu da Türk Sineması’nda bugün bile tartışılan önemli bir sorun haline gelmiştir. Gelişen bu olaylar ve Türk Sineması’nın ‘Yeni Türk Sineması’ olarak adlandırılan döneme girişi çalışmanın ilerleyen bölümlerinde açıklanmaya çalışılacaktır.

“Günümüz Türkiye’sinde yaşanmakta olan hızlı toplumsal dönüşüm sürecini anlamlandırmaya çalışırken, 12 Eylül 1980 askeri darbesi önemli bir tarihsel dönemeç oluşturur” (Suner, 2015, s. 19). 1980’de yaşanan 12 Eylül darbesi ve devamında izlenen politikalar “Türkiye için bir dönüm noktasıdır. Liberal ekonomi politikası ile her şey piyasa malı olarak değerlendirilirken; tüketim olgusu da yerleşmiş ve toplum bir depolitizasyon sürecine girmiştir” (Pösteki, 2012, s. 17).

Asumen Suner 1980 dönemini kısaca şöyle özetler:

1980’ler aynı zamanda, ekonomi alanında ulusal kalkınmacı çizginin terk edildiği ve neoliberal politikaların askeri yönetimin güdümünde uygulanmaya başladığı dönem olmuştur. Uluslararası Para Fonu tarafından tavsiye edilen neoliberal politikalar, devlet sektörünü küçülterek, ekonomiyi daha büyük açıklığa kavuşturmayı, böylelikle küresel kapitalizme eklemlenme sürecini hızlandırmayı hedeflemiştir (Keyder, 1999a, s. 21). Ekonomide, IMF gözetiminde neoliberal politikaların uygulanması 1990’lar boyunca ve sonrasında devam eder. Türkiye’nin küreselleşme süreçlerine eklemlenmesini hızlandıracak bir diğer adım, iletişim, enformasyon ve finans sektörlerinde gerçekleştirilen teknolojik yatırımlar ve yasal düzenlemeler olmuştur. 1990’larda bu

gelişmelerin kültürel alandaki uzantısı niteliğindeki önemli bir aşama, radyo ve televizyon yayıncılığının özelleşmesidir. 1994'te Özel Radyo ve Televizyon Yasası'nın çıkmasıyla birlikte, yayıncılık alanında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) tekeli kırılarak, yüzlerce radyo kanalının yanı sıra, ülke genelinde onlarca, yerel düzeyde yüzlerce özel televizyon kanalı yayın yapmaya başlamıştır. Özel radyo-televizyon yayıncılığındaki patlamaya paralel olarak, kültür endüstrisinin diğer sektörlerinde de (reklam, müzik, basın ve yayıncılık) yoğun rekabete dayalı, hızlı bir gelişim dönemi başlar (Suner, 2015, s. 19-20).

Liberal ekonomiyi benimseyen Turgut Özal yönetimindeki Türkiye'de, sinema da bu politikalardan nasibini almıştır. 1970'lerde televizyonun yaygınlaşmasıyla, seyircisini büyük oranda kaybeden Türk Sineması'nda (Abisel, 1994, s. 106) beyaz perdeyi 1980'lerden 1990'lara doğru bolca kadın ve arabesk filmleri kaplamıştır. 1987 yılında "Yabancı Sermaye Kanunu'nunda bir değişiklik yapılmış ve Amerikan şirketleri dağıtım piyasasını ele geçirirken, Türk sineması çaresiz kalmıştır. 1989'da Warner Bross ve United International Pictures Türkiye'de ticari faaliyete geçmiştir" (Pösteği, 2012, s. 34-35). Bu durum vizyona giren yabancı filmlerin sayısını artırmış ve Türk filmleri vizyonda kendine daha az yer bulabilmiştir. Bunun sonucunda ise, seyirci Türk filmlerinden ziyade yabancı filmlere ilgi göstermiştir. Genel olarak bu durum Türk Sineması'nın izleyicisiz kalmasına sebep olurken, filmlerin üretimi de ciddi oranda azalmıştır. Keza Abisel'e göre "sinema seyircisiz var olabilecek bir olgu değil"dir (Abisel, 1994, s. 118).

1980'li yıllarla beraber sadece filmlerin gösterim olanaklarında bir değişim olmamış, filmlerin konularında da farklılaşmalar meydana gelmiştir. "1980'lerin ikinci yarısından itibaren feministler, çevreciler, eşcinseller gibi yeni toplumsal hareketlerin sözcüleri farklı bir toplumsal muhalefet ve demokratik toplum anlayışını dile getirerek, farklı toplumsal taleplerle ortaya çıkarlar" (Suner, 2015, s. 20). Bu durum sinema filmlerine de yansır.

Diğer taraftan 80'ler Özal'ın liberal politikalarıyla birlikte bireysel yükselmenin, paranın ve tüketimin öne geçtiği bir dönem olur. Bu durumu yansıtan çok sayıda film çekilir. Atıf Yılmaz'ın *Aaah Belinda* (1986) filmi, kentin karmaşasını, ekonomik bunalım ve tüketim kültürü üzerinden ele alır. Yavuz Özkan *İki Kadın* (1992) ve Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye* (1985) adlı kadınlar üzerine odaklı filmleri, yeni tür sorunları işaret eder (Özçınar, 2018, s. 217).

Kadın filmlerin vazgeçilmez yönetmeni Atıf Yılmaz, 1980-89 yılları arasında yaklaşık 17 film çeker, bu filmlerden 13'ü kadın filmidir (Esen, 2000, s. 43'den aktaran Cıvaş, 2010, s. 87). Kadın filmlerinin çoğalmasının sebebi ise, "80'lerde yaşanan depolitizasyon süreci ve sansür uygulamaları, 60'larda hâkim olan egemene/iktidara karşı olan toplumsal sorunlar temelli muhalif / politik duruşu

baltalarken, feminist hareketler bu dönemde güçlenerek muhalif odaklar için bir alan halini alır” (Cıvaş, 2010, s. 87).

Kadın filmlerin yanında Türkiye’de değişen ekonominin de etkisiyle 1950’lerde başlayan göç hareketi daha hızlanmıştır. Köyden kente göç, adapte olunamayan modern hayat, tüketim ve popüler kültür birbirine girmiş ve sonucunda arabesk filmlerin sayısı çoğalmıştır.

1980’li yıllar arabesk film furiasının patladığı yıllardır. Eğer örneklendirmek gerekirse 1976 yılında 164 filmin sadece 7 si Arabesktir. 1977 yılında 125 filmin 10u arabesktir. 1978 yılında çekilen 126 filmin 19 u arabesktir. 1979 yılında çekilen filmin 19u arabesktir. 1980 yılında 68 filmin 27 si, 1981 de 72 filmin 33 ü, 1982 yılında 72 filmin 30 u, 1983 yılında 78 filmi 36 sı, 1984 yılında ise çekilen 95 filmin 36 sı arabesk türündedir (Kutlar, 1980, s. 40’dan aktaran Elmacı, 2006, s. 59).

Asuman Suner, arabesk filmlerin bu denli ilgi görmesinin nedeninin, darbenin beraberinde gelen yasaklama, engelleme, sansür uygulamalarına ek olarak toplumda yaşanan depolitizasyon sürecinin gerçekçi filmlerden kaçınılması olduğunu savunur (Suner, 2015, s. 32-33).

“80’li yıllar darbe ve beraberinde gelen çöküşlerin yaşandığı bir dönemdir. Doğal olarak bu sinemaya da yansımış ve dönemin siyasi yapısından dolayı sinemada da bir içe kapanma olmuştur” (Sevinç, 2014, s. 115). Arabesk ve kadın filmlerinin yanında, 1980’li yıllarla beraber Türk Sineması’nda daha bireyci yaklaşımlarda bulunan filmler de çekilmeye başlamıştır. Darbenin yarattığı psikolojik etkileri filmlerine yansıtan ‘Genç Yönetmenler Kuşağı’ ortaya çıkmıştır. 1990’ları takip eden yıllarda, “Türk sineması, kent içinde ‘öteki’ olan taşrayı, taşradan yaşanan sıkıntıları politik problemler gibi çok çeşitli sorunların anlatıldığı bir dönem olur. Bireysel bir sinema dili yaratma peşinde olan yönetmenler, kendi bakış açılarını sinemaya taşırlar” (Özçınar, 2018, s. 220).

Türkiye’de 1990’lı yıllar içinde gerçekleşen siyasi ve toplumsal olaylar, toplumun kendi içinde kimlik sorunları yaşamasında büyük rol oynamıştır. 1990’larda Güneydoğu ve Doğu Anadolu Bölgeleri’nde yaşanan terör olayları ülke içinde göçe neden olurken, “kentsel bölgelerde suç oranının artması ve varoşlarda oluşan kimlik arayışı ve bunalımları Türkiye’nin göç gerçeğinin bir sonucu ve ürünüdür” (Güreşçi, 2010, s. 84).

Siyasi anlayış olarak sağ söylemlerin kültürel muhafazakarlıkla beraber “yeni bir ulusal kimlik yaratma projesinin, birleştirici olmadığı gibi toplumu çatışan güçler

olarak bölen bir etki yapması, eski tarz devlet merkezli otoriter yönetimi yetersiz kılarak toplumu bir arada tutmaya yönelik bir tarza geçişi gerektirir. Bir arada tutulmaya çalışılan çatışmalı alanın aktörleri ise İslamcılar, Aleviler, Kürt hareketi olur” (Özkazanç, 1996, s. 1224’den aktaran Zengin, 2004, s. 13). Bu dönemde kimlik tartışması yoğun olarak hissedilen bir kavram olarak ortaya çıkmıştır.

Artık etnik ve dinî temelli taleplerin daha fazla ön plana çıkmasıyla beraber ‘İslamcılık’, ‘Kürt sorunu’, ‘Alevi sorunu’ gibi kültürel ve kimlik temelli problemler siyasetin gündemini daha fazla bir şekilde belli etmeye başlamışlardır. Siyasetin, merkezin dışında, daha çevresel aktörler tarafından belirlenmesi ise paralelinde liberal siyaseti 1990’lı yıllarda daha anlamlı kılan bir faktör olmuştur. Yaşanan tüm bu gelişmeler bağlamında ortaya çıkan yeni liberal akımlar, o dönemler için görece daha çevredeki talepleri siyasete taşıma çabası içinde olmuşlardır. 1990’larda ortaya çıkan ve gelişen bu liberal siyaset, etnik ve dinî temelli kimlik, fark ve tanıma politikalarını gündemine almış yeni açılımlar üretmiştir. Bu durum ise Türkiye’de daha demokratik bir siyasal yapının oluşması gerektiğine işaret eden bir hususu ortaya çıkarmıştır (Köroğlu, 2012, s. 126).

1980’li yılların neoliberal ekonomi politikasıyla beraber, zengin ve fakir arasındaki gelir dağılımı farkı artmış, bu durum bireylerin toplumdan kopmalarına sebep olmuştur. “Gelir dağılımının bozulması ile beraber, özellikle bölgesel dengesizlikler derinleşmiş; artan yoksulluk, beraberinde ciddi moral çöküntülerini ve toplumsal parçalanmaları da beraberinde getirmiştir” (Köroğlu, 2012, s. 125). Bireyin toplumdan kopmasına neden olan zengin ile fakir arasındaki uçurumun yarattığı bu kopukluk, Yeni Türk Sineması’nda işlenen konulardan olmuştur.

Aynı şekilde 1999 yılında meydana gelen Marmara Depremi, pek çok kişinin ölümüne sebep olurken, ailelerini, yakınlarını kaybeden pek çok bireyin kimliksiz kalmasına, aidiyet sorunu yaşamasına neden olmuştur. Bu durum devlet-birey ilişkini sorgularken, “devlet-toplum arasında yaşanan ve güven sarsıcı gelişmelere yol açan Susurluk, 1999 depremi türünden olaylar, yeni bir toplum ve yurttaş bilincinin güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Toplum, özellikle kültürel üretiminde artık devletin ‘dayatması’nı gereksinmemekte, aksine onu aşmaktadır” (Kahraman, 2007, s. 105).

1990’lı yıllarda daha da derinleşen ve birey aleyhine gelişen devlet-toplum-birey ilişkileri; kimlik ve kültür temelli ‘Kürt meselesi’, ‘siyasal İslam’ın yükselişi ve paralelinde laiklik-İslamcılık tartışmaları ve özgürlükler bağlamında din ve ifade özgürlüğü gibi meseleler gelmektedir. 1990’lı yıllarla beraber ortaya çıkan ve bu problemlere birey ve özgürlük merkezinden yaklaşan bu yeni liberal yaklaşımlar birkaç farklı zeminde kendilerini göstermiştir (Köroğlu, 2012, s. 126).

Türkiye’nin 1990’lı yıllarda yaşadığı gerek siyasi gerek toplumsal olaylar, bireylerin kimlik sorgulamaların yoğun olarak yaşandığı bir dönem olmuştur.

Bireylerin dini, etnik, kültürel kimlikleri çerçevesinde maruz kaldığı olaylarda 1980’li yıllarda Türkiye’de izlenen ekonomik ve siyasi politikaların etkisi büyüktür.

1980’li yıllar bütün dünyada beklenen, fakat ortaya çıktığında şaşırtıcı olan değişimleri başlattı. Yaşanan değişimler yalnızca bir siyasal bloğun çözülmesi olarak görülmemelidir. Asıl önemli olan, onun da arkasında yer alan ve itici güç olan kaygıdır. O kaygı kişilerin bilinçlerine, benliklerine ve kimliklerine sahip çıkma isteği diye tanımlanabilir. Bu, özellikle 1990’lı yıllarda öne çıkan, küreselleşmenin içerdiği fark ve tanıma politikalarıyla bütünleşmiş ve bütünü güçlenmiştir (Kahraman, 2007, s. 90)

Çalışmada sıklıkla yinelendiği üzere sinemanın toplumdan bağımsız olmadığı gibi, dönemler içinde bireyi ve toplumu etkileyen her olay Türk Sineması’nda kendine yer bulmuştur. Bu bağlamda 1990’lı yıllarla beraber Türk Sineması’nda da yeni oluşumlarla karşılaşmıştır.

Türk Sineması’nın kemikleşen konularını terk ederek kendi bakış açılarını yansıtmaya ve toplum içinde kimlik sorunları yaşayan sessiz insanların iç dünyalarını anlatan yeni yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yönetmenler sinema yapmayı kendi imkânlarıyla öğrenirken, sinemanın anlatı yapısında yeni arayışlara yönelmişlerdir. Klasikleşen Yeşilçam’dan farklı olarak filmler çeken bu yönetmenler, Yeşilçam anlatı yapısını kırmış Yılmaz Güney’i örnek alan gerçekçi filmler meydana getirmişlerdir. Nigar Pösteği bu dönemi şu şekilde anlatır:

Türk sineması da bir değişimin sancısını yaşamaktadır. Ölmekte aksine kabuk değiştirerek yeni tema ve formlarla yoluna devam etmektedir. 1980 sonrasında 12 Eylül’e göre şekillenen sineması yavaş yavaş yerini yeni özelliklere sahip sinemaya bırakmaktadır: Seyirci ile girilen ilişki (Eşkıya, Yavuz Turgul), Kürt sorununun sinemada kendine yer bulması (Işıklar Sönmesin, Reis Çelik), Amerikan filmlerinin dinamizmine yaklaşma gibi. Bunun yanında Yeşilçam’ın klasik geleneğinin de değişmeye başladığı görülmektedir. Farklı temaları, anlatım tarzlarını deneyen filmlerin ve onların yaratıcılarının buluştuğu ortak nokta şudur: ‘Yeşilçam sinemasının sunduğu olanaklarla yetinmemek... Bu filmlerde, Yeşilçam ürünlerinde bulunmayan kamera hareketleri, farklı kurgu ve mizansen denemeleri, çağdaş öyküleme ve senaryo teknikleri görülebiliyor.’ (Tamer Baran, 1994, s. 29). Özellikle 1994 sonrasında Türk sinemasında iki ana gelişme göze çarpmaktadır: seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurtdışında da takip edilen yeni bir yönetmenler kuşağının film çevirmeye başlaması (Pösteği, 2012, s. 41-42).

Gelişen bu dönem Yeni Türk Sineması olarak adlandırılmaktadır. Asuman Suner ‘Yeni Türk Sineması’ kavramını, iki temel parametre oturtulmuş çerçevede açıklar. Ona göre, “birincisi, ‘Türk’ sözcüğünün işaret ettiği ‘ulus’ çerçevesi; ikincisi, ‘yeni’ sözcüğünün imlediği ‘zamansal’ çerçeve ve bu dolayısıyla tarihsel döneme ve ‘yeni dalga’ sinemaya yapılan vurgu. ‘Yeni Türk sineması’ içinde yapılan ‘popüler’ ve ‘sanat’ sineması ayrımı ise üçüncü bir söylemsel çerçeve oluşturuyor” (Suner, 2015, s. 28). Yeni Dalga akımının özellikle kullanılmasının nedeni ise, akımın özelliklerinin Yeni Türk Sineması’ndan varlığını hissettiren Yönetmen Sineması’nda

hissedilmesidir (Suner, 2015, s. 29). Yönetmen Sineması içinde yer alan yeni kuşak yönetmenlerin, auteur özelliklerine uygun olarak filmlerini ele almasıdır.

Türk Sineması'nın 1970'lerden 1990'lara dek yaşadığı çalkantılı dönem, 1990'larda yeni bir oluşumla son bulur. Seyirci sayısı olarak oldukça zorlanan Türk Sineması'nı 1996 yılında Yavuz Turgul'un *Eşkîya* filmi 2.5 milyon seyirciye ulaşarak yeniden diriltmiştir (Suner, 2015, s. 34). Suner'e göre Yeni Türk Sineması iki kanattan meydana gelmektedir ve Yavuz Turgul *Eşkîya* ile Yeni Türk Sineması'nın 'Popüler' kanadını oluşturmaktadır. *Eşkîya*, 35 yıl önce Cudi Dağları'nda eşkıyalık yapan Baran'ın hapishaneden çıkmasıyla başlar. Baran önce köyüne gider, fakat köyü bıraktığı gibi değildir. Kendisini hapse attıran eski arkadaşının sevdiği kızı alarak İstanbul'da gittiğini öğrenen Baran İstanbul'un yolunu tutar. Yolda Cumali'yle tanışır ve Keje'yi bulma amacıyla başına gelenler anlatılır.

Yeni Türk sinemasının popüler kanadının başlangıcını Yavuz Turgul'un 1996 yapımı *Eşkîya*'sına götürmek mümkün. *Eşkîya*, Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar (aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vs.) etrafında örülmüş öyküsünü, Hollywood tarzı iyi kotarılmış ve parlak bir görsel dille harmanlayarak, yalnızca yapıldığı dönem için rekor düzeyde gişe hasılatı elde etmekle kalmadı (yaklaşık iki buçuk milyon izleyici), aynı zamanda Türkiye'de yeni popüler sinemanın tekrar tekrar başvuracağı formülü de yaratmış oldu. Geçtiğimiz on yılın büyük bütçeli popüler filmleri bu formülü izleyerek, genellikle yerli temaların Amerikan sinemasının biçimsel özellikleriyle harmanlanarak yeniden yorumlanmasından oluşan bir üslup yarattılar. Dramatik etkiyi artırmak için kullanılan estetikleştirilmiş mizansen (özellikle çarpıcı ışık ve filtre kullanımları), özel görüntü ve ses efektleri, dinamik kamera kullanımı, hızlı ve akıcı kurgu, popüler filmler de tipik olarak gözleyebileceğimiz ortak biçimsel özellikler oldu (Suner, 2015, s. 34-35).

Eşkîya'nın başlattığı Popüler Sinema kanadını 2000'li yıllarla beraber Yılmaz Erdoğan'ın *Vizyonte* (2000), Ömer Faruk Sorak'ın *G.O.R.A* (2004) gibi filmleri izlemiştir (Suner, 2015, s. 35). Özçınar'a göre bu filmler, Hollywood sinemasının biçimsel özelliklerini taklit ettiği gibi, güçlü bir sinema endüstrisinin olduğu anlamına da gelmemektedir (Özçınar, 2018, s. 311).

Suner, Yeni Türk Sineması'nın ikinci kanadını 'Sanat Sineması' olarak belirler. Sanat Sinemasını Derviş Zaim'in 1996 yılında çektiği *Tabutta Rövaşata* filmi başlatır. Filmde, Rumelihisarı'nın sokaklarında yaşayan ve sürekli araba çalan Mahsun'un fakirliği ve kimsesizliği gözler önüne serilir. Mahsun'un müptezel bir kıza olan aşkı ve her sinirlendiğinde çaldığı arabalar ile ilginç hayat hikâyesi anlatılır. "Yapıldığı yıl ulusal ve uluslararası festivallerde toplam yirmi iki ödül alan *Tabutta Rövaşata*, Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisiydi" (Suner, 2015, s. 36).

Derviş Zaim'in başı çektiği Sanat Sinemasını Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu gibi yeni yönetmenler izler. Yurtdışında bol ödül toplayan bu yönetmenlerin filmleri büyük ses getirir. Böylece Türk Sineması'nda adı yeni duyulmaya başlayan fakat oldukça başarılı filmler çeken yönetmenlerin yer aldığı Yönetmen Sineması başlar.

Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) gibi filmler, gösterildikleri ulusal festivallerde neredeyse bütün ödülleri toplamanın yanı sıra, uluslararası festivallerde de büyük ses getirdiler. İlk kez bu filmlerle su yüzüne çıkmaya başlayan 'sanat sineması', 2000'li yıllarda başka genç yönetmenlerin benzer üsluptaki filmlerinin ortaya çıkışıyla kendini çok daha güçlü hissettirmeye başladı. 2002'de Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* ve *İtiraf* adlı filmleri Cannes Film Festivali'nin 'Belli Bir Bakış' (*Un Certain Regard*) bölümüne seçildi. Böylece Türk sinema tarihinde ilk kez aynı yıl Türkiye'den iki film birden Cannes Festivali'nden davet almış oluyordu ve ilginç şekilde bu filmler aynı yönetmene aitti. 2003'te Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* adlı filmi yine Cannes Film Festivali'nde hem Jüri Büyük ödülünü aldı, hem de iki erkek oyuncusuna (Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak) En İyi Erkek Oyuncu ödülünü getirdi. Bu prestijli ödüller, yeni sanat sinemasının kendini Türkiye'de ve uluslararası platformda ispat etmesi açısından bir dönüm noktası oldu (Suner, 2015, s. 37-38).

Bu yönetmenlerin öncüsü olduğu Yönetmen Sineması, Yeni Türk Sineması'na biçim ve içerik açısından bir yenilik getirmekte, Türk Sineması'nın Yılmaz Güney'de bulunduğu gerçeklik bakışını sunmaktadır. Aynı zamanda Türk Sineması'nın kendi içinde yoksun olduğu kimlik kavramının tartışıldığı filmler de çekilmektedir. Hayatın içinden, gerçek olay ve olguları kamerasına yansıtan, Yeşilçam'ın alıştığı yıldız oyuncu sistemi dışında amatör oyunculara yer veren Yeni Türk Sineması, yapım ve dağıtım koşulları sebebiyle seyirciyle rahat bir şekilde buluşamamaktadır.

İlk olarak Türk Sineması'nın Yeni Türk Sineması olarak adlandırılmasının sebeplerini Zahit Atam, izleyici sayısının artması, filmler hakkında tartışma, eleştiri ve bunlar hakkında söyleşilerin yönetmenlerle birlikte gerçekleştirilmesi, ödül sisteminin meşrulaşması ve sayısal olarak çoğalması (1980 ve öncesinde bu durum nadiren gerçekleşmekteydi), yönetmenlerin filmlerinin yapımcılığını da kendilerinin üstlenmesi, Yeni Türk Sineması içinde aktif olarak film çeken yönetmenlerin 1959 ve sonrasında doğanların çoğunlukta olması, Türk Sineması'nda sıklıkla ortaya çıkan usta-çırak ilişkisinin sona ermesi, genç yönetmenlerin 'kendi göbeğini kendi kesme' durumunun hâkim olması ve geleneksel sinemaya oranla genç yönetmenlerin Dünya sinemasından etkilenmeleri olarak açıklar (Atam, 2011, s. 83-89). Pösteki "1990 sonrasında Türk sinemasının kendisine çizdiği farklı yolda yeni kuşak sinemacıların umut olduklarını" belirtir (Pösteki, 2012, s. 46).

Özçınar, 1990 yılından sonra Türk Sineması'ndaki değişimleri ve aynı zamanda Yeni Türk Sineması'nın özelliklerini dört madde altında özetler:

- Yönetmen sinemasının ön plana çıkması; 'kişisel sinema dilini' oluşturmaya çalışan yönetmenlerin yaptığı filmlerin dikkat çekmesi.
- Yönetmenlerin dünya sinemasında oluşan gelişmelere karşı kayıtsız kalmamaları, özellikle sanat filmi yapan yönetmenlerin Avrupa Sineması'ndan etkilenmeleri.
- Yeşilçam sinemasının ve anlatı geleneğinin sorgulanması.
- Anlatı ve anlatım biçimlerindeki değişimler (Özçınar, 2018, s. 311).

Türk Sineması'nın Yeşilçam'da maruz kaldığı pek çok anlatı yapısı Yönetmen Sineması ile kırılmıştır. Öncelikle profesyonel oyuncuların ziyade amatör oyuncular kullanılmış ve bu oyunculara Popüler Sinemanın aksine oldukça az yer verilmiştir. Yine aynı şekilde oyunculuklar abartıdan ziyade oldukça sadedir.

Artık sinemadaki tip ve karakterler Yeşilçam'dan farklıdır. Belli bir iyi, belli bir çıkış ve belli bir ideal tipin aksine yeni sinemada hiçbir ideal tip ve model bulunmamaktadır. Kadın imgesi değişmiştir ve artık erkek egemen bir gözle oluşturulan, erkeğe bağlı iyi kadın kötü kadın kalıpları yerine kendi ayakları üzerinde durabilen, biraz daha feminist, kadın gözüyle oluşturulmuş bir kadın söz konusudur. Yine yönetmenin kendini özgürce ifade edebildiği, eski kalıp ifade ve temalardan uzak bir yönetmen sineması oluşmuştur (Sevinç, 2014, s. 98).

Filmler Yeşilçam'ın alışık olduğu mekânlarda değil, gerçek mekânlarda, hatta sokaklarda çekilmiştir. Hayatın içinden olaylara ve mekânlara yer verilmiştir. Işık gerektiği kadar kullanılmış, doğal ışığa yer verilmiştir. Hemen hemen her filmde planlar uzun tutulmuş, gereksiz diyaloglara yer verilmemiştir. Seyircinin filmle, filmin anlatısıyla özdeşleşmesi amaçlanmıştır. “Yeni kuşak yönetmenler Yeşilçam dönemindeki edebiyat uyarlamaları ağırlıklı senaryolardan farklı olarak özgün senaryolar yazmaya başlar. Birçok yönetmen filmlerinin senaryolarını kendisi yazar. Bu da filmlerin daha bireysel/kişisel nitelik kazanmasına neden olur” (Cıvaş, 2010, s. 98).

“‘Yeni Türk Sineması’ da gerek popüler, gerekse sanatsal kanatlarında, sürekli aidiyet temasına geri dönüp, Türkiye’de aidiyet etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatan bir sinemadır” (Sevinç, 2014, s. 99). 1980 darbesinden sonra içine kapanık konuları tercih eden bu yönetmenler “yabancılaşma, iletişimsizlik, geçmeyen ya da çabucak geçen zaman, ikonografik anlatılar, şiddet, aidiyet gibi yeni temalar”ı anlatmaya başlamışlardır (Pösteği, 2012, s. 48). Aynı zamanda minimal anlatı tarzını kullanmışlar, “küçük insanların öykülerini bağırmanın öykülerle anlatmışlardır. Sade, yavaş ya da orta ritimli, bazen müzik dahi

kullanılmayan sıradan hayatın, sıradan anlatımını ortaya koyan yönetmenlerin bu filmleri alışıldık olmayan yeni bir sinema dünyası yaratmıştır (Pöstecki, 2012, s. 47). Yönetmenlerin minimal anlayışla ele aldıkları filmlere, Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* (1999), Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) Reha Erdem'in *Kaç Para Kaç* (1999) gibi filmler örnek verilebilir (Elmacı, 2006, s. 63-64).

Türk Sineması'nda mekân olarak İstanbul'un taşıdığı anlamın yeni kuşak yönetmenlerle beraber Yeni Türk Sineması'nda fazlasıyla değiştiğini vurgulayan Suner, İstanbul'un Türk Sineması'nda ayrıcalıklı konumunun Yeni Türk Sineması'nda kesintiye uğradığını belirtir. Yeni Türk Sineması'nın odağında İstanbul değil, taşra vardır (Suner, 2015, s. 46). İstanbul, Yönetmen Sineması'ndan bireyin kendine yabancılaştığı, yalnızlaştığı kurtulmak istediği fakat kurtulamadığı bir imgeyi simgeler.

Darbe ile beraber gün yüzüne çıkan politik meselelere kafa yoran ve bir bakış açısı geliştirmeye çalışan yönetmenler de film çekmeye başlamışlardır. Özellikle Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Derviş Zaim gibi yönetmenler “siyasi, toplumsal ve tarihsel temaları kendilerine sorun edinerek filmlerinde kendi sinema dillerini oluştururlar” (Cıvaş, 2010, s. 100). Politik filmlerin temel meselesinin aidiyet ve kimlik sorunu olduğunu belirten Suner'in politik film olarak okuduğu filmlerin içinde;

1990' larda Güneydoğu'da Kürt gerillalarla Türk ordusu arasındaki çatışmalarda bir Türk subayla Kürt gerilla arasında yaşanan zorunlu kader ortaklığını konu alan *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996); Güneydoğu'da köyü boşaltıldıktan sonra İstanbul'a göç eden bir Kürt genciyle, çalışmak için İstanbul'a gelen Egeli bir gencin dostluğunu anlatan *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999); Güneydoğu'daki çatışmalarda ailesini kaybetmiş küçük bir Kürt kızla, Cumhuriyet ideallerine bağlı, sert bir emekli yargıç arasında gelişen insani ilişkiyi anlatan *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001); Güneydoğu'da askerliklerini yaparken sakatlanan iki gencin askerlik sonrası eve dönüş öykülerini konu alan *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004); 12 Mart askeri darbesinin ardından idam edilen Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın hikayelerini anlatan *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1998), yine 12 Mart dönemindeki çatışmalı siyasi atmosferi konu edinen *Leopar'ın Kuyruğu* (Turgut Yasalar, 1998) [...] sayılabilir (Suner, 2015, s. 253-254).

Asuman Suner, bu filmlere ek olarak *Şellale* (Reis Çelik, 1998), *Vizyontepe Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1999), *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 2000), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirsemlioğlu, 2002), *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), *Propaganda* (Sinan Çetin, 2001), *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2001), *Pardon* (Mert Baykal, 2005) gibi filmleri örnek verir (Suner, 2015, s. 254-255).

Politik filmler genel olarak Yönetmen Sineması'nda yer alsa da Popüler Sinemada da sayılan film örneklerinden anlaşılacağı gibi yer almaktadır. Fakat genel olarak Popüler Sinemanın gişe kaygısını düşünerek film yapması, Sanat Sinemasından kendini ayırır. Popüler Sinemanın genel özelliklerini Pösteği şöyle özetler:

Amerikan film dağıtım şirketlerinin Türkiye'deki dağıtım ağlarının kontrolünü ele geçirmeleri 1990'lı yılların sinema dünyasında önemli bir yenilik olarak görülmektedir. Bu durumun birtakım sonuçları olmuştur. Sinema seyircisi Hollywood'un ana akım sinema ürünlerini dünya ile aynı anda izleme olanağına kavuşurken; dağıtımın yabancı şirketlerin elinde oluşu Türk sinemacıların filmlerinin seyirci ile buluşmasında sorunlar yaşamasına neden olmuştur. Türk sineması Eurimages sinema fonu, festival ödülleri, reklam ve sponsorluk, ürün yerleştirme anlaşmaları, TRT ve özel televizyonlar ile gösterim hakkı karşılığında yapılan destek anlaşmaları gibi yeni finans kaynakları ile tanışmıştır. Özellikle televizyon sektöründeki gelişmeler, televizyon dizilerinin sayılarındaki artışın nitelikli eleman yetiştirmesine katkı sağlaması, reklam sektörünün gelişmesi sinemaya olumlu katkıda bulunmuştur. Film sayısı daha önceki yıllara göre az olmasına rağmen konu çeşitliliği, film dili, anlatım açısından yeni bir sinema anlayışının yerleştiği görülmektedir. Yeşilçam geleneği 1990'lı yılların ikinci yarısında tamamen sona ermiştir (Pösteği, 2012, s. 47-48).

Yeşilçam'ın geleneksel anlatı yapısını kıran Yeni Türk Sineması, gerçekliğe uygun filmler üretmeye başlamıştır. Fakat üretilen filmler rahat bir şekilde seyirciyle buluşamamaktadır. Neoliberal politikaların sonucunda, Amerikan filmlerinin Türkiye'ye girmesiyle Türk filmleri gösterim şansını kolay elde edememektedir. Sanat Sinemasının çoğu yönetmeni filmlerini vizyona sokamamakta, ancak festivallerde izletebilmektedirler. Atam göre, festivaller Yeni Türk Sineması filmlerini maddi olarak destekleyerek yapımına büyük katkı sağlamıştır, bunun yanında kendi seyircisini oluşturmak adına da tanıtım imkânı vermiştir (Atam, 2010, s. 15).

Gösterim şansını 'popüler' olarak elde etmeye çalışan ve bunu yaparken Amerikan tarzına yaklaşan sinemacılar haricinde filmlerine salon bulamayan yönetmenlerin en büyük sorunlarından biri yabancı dağıtım şirketlerinin hâkimiyetidir. Yönetmen Zeki Demirkubuz'un değerlendirmesi şöyledir: '...Önümüzdeki sezon için 'C Blok'un gösterimini hiçbir yabancı firma kabul etmedi. Oyuncularımın zayıf olduğundan, seks sahnelerinin olmayışına kadar bir sürü gerekçeler öne sürdüler. Oysa filmimi zahmet edip izlemediler bile. Ben de bireysel çabalarımla vizyon şansımı az buluyorum' (Milliyet Gazetesi, 1994). Tüm değerlerin eskisi gibi olmayacak bir şekilde farklılaşma süreci 1990'larda da devam etmiştir. Ekonomik ve politik alandaki gelişmeler toplumu derinden etkilerken; sinema alanında ise 1990'ların çehresine uyan birtakım yeni oluşumların kendilerine yol buldukları görülmektedir (Pösteği, 2012, s. 35).

Bu durum, genç yönetmenlerin filmlerinin yapımcılığını üstlenmesine sebep olurken, bir yeni filmlerini çekebilecek sermayeyi festivaller, Kültür Bakanlığı ve Eurimages gibi kaynaklardan sağlayabilmektedir. Pösteği'ye göre bu durum, yönetmenlerin film yapımında en büyük sıkıntıları oluşturur (Pösteği, 2005, s. 12-13). Türk Sineması'nın yapım ve gösterim sürecinde yaşadığı bu sorunlar

yönetmenlerin peşini bırakmamakta, Türk Sineması seyircisiyle günümüzde halen buluşmakta zorluk çekmektedir.

Bu sinemacılar düşük bütçe ile çektikleri filmleriyle kendi film dillerini oluşturmaları yanında, aynı zamanda toplumun farklı gruplarından bireylerin sıkıntıları, arayışları ve sorunlarını çok farklı perspektiflerden sunarlar. Böylece yeni sinemacılar toplumda tabu kabul edilebilen birçok sorunu (etnik, cinsel yönelim, askerlik vb.) filmlerinde işleyerek, kendilerinden sonra ki genç sinemacılar için de önemli bir motivasyon kaynağı olurlar (Yaşartürk ve İlbuğa, 2014, s. 168).

Sonuç olarak Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu yeni dönemde karşımıza iki tür sinema yönelimi çıkmaktadır. İlki, “kendi dilini, sinemasal özelliklerini yerleştirmeye çalışan, hatta gişe başarısını ikinci planda tutan”, ikincisi “popüler filmler çevirerek seyircinin ortak beğenisini gözetten” iki farklı sinema anlayışı ortaya çıkmıştır (Pösteği, 2012, s. 47). Popüler Sinema, yapım ve gösterim olanakları bakımından avantajlı olmakla beraber, seyirciyi sinemaya çekebilmek için popüler oyuncu ve konulara yer vermektedir. Sanat Sineması olarak adlandırılan anlayış içinde yer alan yönetmenlerin ise, film yapım ve dağıtım olanakları oldukça kısıtlıdır. Çeşitli kurum ve fonlardan alabildikleri desteğin yetersiz olması sebebiyle filmlerini bireysel olanakları çerçevesinde gerçekleştirirler. Yeşilçam Sineması ve Popüler Sinemanın örnek aldığı Amerikan Hollywood filmlerinin aksine Avrupa gerçekçiliğinden etkilenmişlerdir (Atam, 2011, s. 88-89).

Çok genel bir yaklaşımla söylenirse bu kez –en azından başlangıçta- örnek alınan Amerikan değil, bireyci yaklaşımı, düşünsel ve deneysel filmleriyle Avrupa sinemasıdır. Kalıplar ve esintiler değişmiş, formüller daha esnek olmuştur, ama özentiler ve değişik perspektifler asla eksik olmamıştır. Son on küsur yılın Türk sineması –aynı dönemin medyasını izleyerek ya da motivasyonlarını orada bularak- birçok kez bir başka Türkiye’yi, bir başka Türk insanını ya da bir başka gerçeği anlatmıştır (Scognamiglio, 2010, s. 414).

Filmlerinin konularını sıradan insanların gerek toplumsal gerek bireysel sorunlarından seçmişlerdir. Aynı zamanda sosyolojik eleştirilerden çekinmeyen bu yönetmenler, filmlerinin senaryosunu kendileri yazmış, yapımcılığını ve yönetmenliğini de kendileri üstlenmişlerdir.

Sanat Sineması içinde kendi film tarzını oluşturmuş bu yönetmenler ‘Yönetmen Sineması’ kavramını oluşturmuşlardır. Bu yönetmenlerin kendine has konu seçimlerinin yanı sıra sinematografik anlayışları da dikkat çekmiştir. Yönetmen Sineması’nın çeşitli konularla odaklandığı tek bakış açısı gerçeklik olmuştur. “Yeni Türkiye Sineması büyük oranda, hayatla cebelleşmekten yorulan insanların, kendi mekânından/gerçekliğinden/tercihlerinden mahrum edilmiş insanların son sığınağıdır, çizdikleri anlamsız hayat tablosunda buldukları transandantal bir anlam arayışı olarak

billurlaşıır ve nihayetinde gerçekçi olduğu oranda derin bir anlamsızlık duygusu verir” (Atam, 2011, s. 103). Yeşilçam ve Popüler Sinemanın kaçındığı gerçeklik olgusu Yönetmen Sineması’nda ön plana çıkmış, darbenin de etkisi içinde olan bireyin bunalımlı dünyası bireysel bir dille anlatılmaya çalışılmıştır.

Yaratıcı yönetmenler, “sinemasal yaratıcılık alanları büyük oranda kimlik kazanırken, yönetmenler sıradan bir rejisörden büyük oranda kimlikli bir auteur’a doğru değişirken” (Atam, 2011, s. 103) bireye odaklanan bakış açılarıyla bireyin psiko-sosyal dünyasına inmeyi amaçlamışlardır. Türkiye’ye tarihsel bir perspektiften bakıldığında göze çarpan farklı kimlik çeşitleriyle ilgili sorunların yaşandığı söylenebilir. Sinemanın da toplumda meydana gelen olay ve olgulardan etkilenmemesinin mümkün olmadığı, günümüze dek çekilen filmlerle ortadır. Yeni Türk Sineması’nın yaratıcı yönetmenleri de kimlik sorununa kayıtsız kalmamışlar, gerek politik gerek daha yüzeysel olarak kimlik temalı filmler çekmişlerdir. “1990’lardan itibaren de etnik kültürün sanat alanlarına ve sinemaya yansıması hızlanmış, etnik kimlik anlayışı belirgin biçimde kendisini göstermeye başlamıştır” (Lev ve Iordanova, s. 1999, 73’den aktaran Cereci, 2013, s. 7).

Yeni Türk Sineması yönetmenleri filmlerinde kimlik arayışında bulurken, bu dönemin de kendi içinde bir arayışta olduğu söylenebilir. Keza Türk Sineması’nda anlam ve anlatı olarak neredeyse birbirinin aynı filmlerinin yanında, Yeni Türk Sineması’nda farklı konulara değinilmiş, her yönetmen kendine has sinematografik özelliklerle özgün filmler yaratmaya çalışmıştır. Türk Sineması’nın Yeni Türk Sineması olarak adlandırıldığı bu yolculukta, çekilen filmlerin de yolculuk ve arayış içinde olduğu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yönetmenlerden biri olan Yeşim Ustaoglu, Yönetmen Sineması’nın en başarılı yönetmenlerinden biridir. Bu bağlamda çalışmanın bir sonraki bölümünde Yeşim Ustaoglu’nun sineması ve yönetmenin filmlerinde yer verdiği benlik ve kimlik sorununun yolculuk imgesi ile ilişkisi psiko-sosyal perspektifte çözümlenmesi amaçlanmaktadır.

2.3. BİR AUTEUR OLARAK YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASI

Yönetmen Sineması’nın yaratıcı yönetmenlerinden Yeşim Ustaoglu, Yeni Türk Sineması içinde önemli bir yere sahiptir. Kendine has sinematografik özelliklerini sinemasına taşıyan Yeşim Ustaoglu, bir kadın yönetmen olarak yurtiçi ve yurtdışında pek çok başarıya imza atmıştır. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde Yeşim

Ustaoğlu’nu sinemaya iten hayatından, filmografisinden ve ‘auteur’ olarak değerlendirilen sinemasının yapı taşlarından bahsedilecektir.

2.3.1. Yeşim Ustaoğlu’nun Özyaşamı

18 Kasım 1960 Kars, Sarıkamış doğumlu olan Yeşim Ustaoğlu, gençlik ve çocukluk yaşlarını Trabzon’da geçirmiştir. Göz doktoru olan Mehmet Cenap Ustaoğlu ile edebiyatçı Aysel Ustaoğlu’nun en büyük çocuğudur. Yeşim Ustaoğlu, üniversite eğitimini Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü’nde tamamlamış, yüksek lisans eğitimini Yıldız Teknik Üniversitesi’nde Restorasyon Bölümü’nde yapmıştır (Arslan, 2010, s. 27). Üniversite eğitiminin yansımaları sinemasında yer bulmuş, “restorasyon eğitimi sırasında kültürler, alt kültürler ve kimlik ekseninde çalışmış, tezinin konusunu da bu alandan seçmiştir. Tezini, şimdiki adı Güzelyurt, daha önceki adı Gelveri ya da Kalvari olan bir Rum köyünde bir hastane-manastır özelliği taşıyan yarı kaya yarı oyma manastırın restorasyonu üzerine” yazmıştır (Arslan, 2010, s. 27).

Ustaoğlu kendisi için dönüm noktası olan, gözünü iyileştirerek sinema yapmasını sağlayan babasını genç yaşta kaybetmiştir. Babasının ölümünü halen kabullenemeyen Ustaoğlu’nun, baba ve ölüm imgesi sinemasında önemli bir yer tutar. Müjde Arslan’la yaptığı bir röportajda Ustaoğlu babası, gözü ve sinemayla olan ilişkisini şöyle anlatır:

Birkaç tane çok zor göz ameliyatı geçirdim, bir tanesinde bayağı bir gözümü kaybediyordum, göz patladı, iris falan dışarı çıktı, babam sayesinde diyorum ya hayata döndüm... Birkaç kere göz kapağım yırtıldı, böyle hani yaralamalar hep gözümünden olan, bir tanesi çok ciddi göz patlama. Hep gözümü bana geri vermiştir babam, hediye etmiştir, göz de bakan bir şeydir, biraz da yemin gibi, görmeyle ilgili bir şey yapmak... (Arslan, 2010, s. 132).

Çocukluğunun Karadeniz’de geçmesi ve mimarlık eğitimi Yeşim Ustaoğlu’nun filmlerinde sıkça rastlanılan imgelerin önünü açar.

Daha çocukluk yıllarından itibaren sinema, Ustaoğlu ailesinin hayatında önemli bir yer tutar. İlköğretim yıllarında ailecek sinemaya gidilir, yaş ilerledikçe arkadaşlarını da alıp sinemaya gider. Bu ortaokul yıllarında televizyon geldiğinde, bölgenin bir özelliği olarak Sovyet televizyonu ve filmleri seyredilir: Bilmedikleri bir dilde filmi seyretmektedirler, dolayısıyla hikâyeyi kurmak, hatta Yeşim Ustaoğlu’nun deyimiyle ‘senaryoyu yazmak’ izleyiciye düşer. Seyredilen filmlerin hikâyeleri çocuklar tarafından tekrar yazılır, anlatılır, dile dökülür (Atam, 2010, s. 167).

Televizyonda izlediği, dilini dahi bilmediği Sovyet filmlerine senaryolar yazan Ustaoğlu’nun sinemaya olan merakı çocukluğundan başlar (Arslan, 2010, s. 28).

Üniversite 2. sınıftayken Ustaoglu bir yarışmaya katılır ve yarışmayı kazanır. Mimarlık fakültesinin verdiği bursla İsviçre'ye gider. Burada sinema ve sahne sanatlarına merakı ortaya çıkar. Üniversiteden mezun olup, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde yüksek lisans yapan Ustaoglu sinema için kendini yetiştirmeye başlar (Atam, 2010, s. 169). Yüksek lisans eğitimi için İstanbul'a gelen Ustaoglu İFSAK'ta (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) fotoğraf ve sinema eğitim almaya başlar. Böylece İFSAK'a katılan Ustaoglu'nun sinema macerası çektiği ilk kısa filmlerle başlar (Arslan, 2010, s. 28).

2.3.2. Yeşim Ustaoglu'nun Filmografisi

İFSAK'la başlayan sinema macerasının ilk kısa metrajlı filmi 1984'te çektiği *Bir An'ı Yakalamak* olur. Kopyasının kendisinde bile olmadığı *Bir An'ı Yakalamak*'ı Ustaoglu şöyle anlatır:

Bir An'ı Yakalamak bir yol filmidir, kurgusu da çok ilginçtir, ilk sinema, ilk senaryo, ilk kurgu deneyimim, ama çok enteresan bir kurgusu vardır. Geçmişle hesaplaşmak için bir yolculuğa çıkan bir hikâyeyi anlatır; bugün ve geçmişle hesaplaşır. Biraz da kendimden yola çıktığım bir hikâyeydi o. Gitmek isteyip gitmiş, geride bir şey bırakmış, sonunda da bu yolculuğu hiç yapmadığını anladığımız çok enteresan bir film. Onun sadece tahayyül edilmiş olduğunu, hiç yapılmamış olduğunu... Benim ilk ve son rolüm. Dilek Ongan, Ara Güler'le üçümüz oynamıştık. Hem ergeni hem genç kadını oynadım. Zamanlarla iç içe geçiyor film (Arslan, 2010, s. 134).

Bir An'ı Yakalamak Zahit Atam'a göre 1980 döneminin birey üzerine bıraktığı etkileri başarılı bir biçimde anlatan bir filmidir. "Bu anlamda *Bir An'ı Yakalamak* dönemin atmosferini iyi anlatan, iç dünya üzerine kurulmuş ve ödül almış başarılı bir ilk kısa filmidir" (Atam, 2010, s. 171).

Zahit Atam yönetmen ile yaptığı bir görüşmede yönetmenin *Bir An'ı Yakalamak* filminin senaryosunun yazım aşamasını anlatır:

Bu arada Mimarlık ve restorasyon eğitimim de sürdü yani buraya gelir gelmez hemen restorasyona başladım, bir büroda çalıştım, ama sinemaya da atladım, kendimi eğiterek, hiçbir film setinde çalışmadan, film izleyerek, okuyarak. Kısa bir süre içinde de filmlerimi yapmaya başladım. Çok fazla film izledim, fotoğraf tekniğini biliyordum; sinemanın tekniğini öğrenmek için de çaba harcadım... Senaryomu oluşturdum ve ilk kısa filmimi 16 mm çektim. *Bir An'ı Yakalamak* böyle çıktı (Atam, 2010, s. 169-170).

İlk filmi *Bir An'ı Yakalamak*'la bir nevi kendi iç yolculuğunu anlatan Yeşim Ustaoglu, bundan sonraki bütün kısa ve uzun metrajlı filmlerinde yolculuk ve arayış imgesini her filmine yansıtır.

Yönetmen, ikinci kısa filmi olan *Magnafantagna*'yı 1987 yılında çeker. Yönetmen, filmi "Bu öykü, ölüm hakkındadır... Magnafantagna'nın ölümü..."

diyerek tanımlar (<http://www.yesimustaoglu.com/filmler/magnafantagna/>). “Wendy Lichtman’ın *Magnafantagna’nın Ölümü* adlı öykü kitabına dayanan bu filmin adı, Latince ‘büyük fantezi’ demektir. Küçük bir kız çocuğunun ölümü sorgularken, ölümü ve hayatı tanımlamaya çalışmasını anlatır” (Arslan, 2010, s. 38). Ustaoglu’nun hayatında büyük yer kaplayan ölüm, yolculuk ve arayış *Magnafantagna*’da da karşımıza çıkar. “Filmde küçük kız hayali bir arkadaşını öldürür ve onun ölümünü tanımlamaya çalışır. Bu filmde de ölüm kavramsal olarak öne çıkar; yönetmenin bütün filmleri hesaplaşmalar, yüzleşmeler ve ölüm üzerinedir. Ve hepsinde mutlaka bir yolculuk vardır” (Arslan, 2010, s. 38-39).

Üçüncü kısa filmi, *Düet* (1990) ile Yusuf Nadi Kısa Film yarışmasında Birincilik Ödülü alır (Cıvaş, 2010, s. 109).

Film karşıtlıklar/zıtlıklar üzerine kuruludur. Biri Almanya’dan dönüş yapmış bir genç ve izdivaca çekilmiş, yalnızlığı yaşayan bir yaşlı adam. *Düet* filminde Ingmar Bergman’ın *Yaban Çilekleri* filmindeki yaşlı adamın kâbusunu anımsatır bir sahne vardır. Genç adam saati sorar, yaşlı adam da saatini çıkarır ancak akrep ve yelkovanı yoktur. Bu yaşlı adamın zamanının artık gerçek zamanla uyuşmadığına işaret eder... Ustaoglu’nun, Ingmar Bergman’dan etkilendiği söylenebilir (Arslan, 2010, s. 37-38).

Yeşim Ustaoglu, sinemayı film çekerek öğrenmiştir ve *Düet* filmi de bunun ilk örneğini oluşturur.

Yönetmenin dördüncü ve son kısa filmi 1991 yılında çektiği *Otel* filmidir. Arslan’a göre Ustaoglu’nun en iyi kısa filmidir. Filmde yarattığı Kafkavari hava ilk uzun metraj filmi olan *İz*’e hazırlık şeklindedir (Arslan, 2010, s. 38). “Yönetmen bu filmi annesine ve babasına adamıştır. *Otel*, çekim açıları, oyuncu yönetimi ve atmosfer yaratımıyla başarılıdır. Filmin karanlık bir atmosferi vardır. Bu filme gizem ve gerilim duygusu vermektedir” (Arslan, 2010, s. 38). 14. Montepellier Film Festivali’nde Büyük Ödül’ü alan *Otel*, gerilim ve polisiye havasının altında karmaşık iç dünyalara odaklanan bir filmidir (Cıvaş, 2010, s. 109).

Yeşim Ustaoglu ilk uzun metrajlı filmi olan, senaryosunu Tayfun Pirsemlioğlu’nun yazdığı *İz*’i 1994 yılında çekmiştir. *İz* kuşkusuz yönetmenin uzun metrajlı filmleri içinde kendine has yapısıyla en farklı olan filmidir. Bu durumu kendi de kabul eden Ustaoglu, Arslan ile yaptığı röportajda *İz* ile *Otel* arasındaki benzerlik için şunları söyler:

Kafkaesk bir atmosferi var ikisinin de, ama çok benzemiyorlar bence. *Otel* daha komplike, içselleştirebileceğim, daha doygun, daha rafinedir. [...] *İz* bütün karakterlerin açılımı açısından bana çok karton gelir, ben onlara değemem. Atmosfer olarak ortaklıklar

kurduğum doğru, ama senaryodan kaynaklı olarak eklektik bulurum o senaryoyu. Yaşamayan bir dünya görürüm onun içinde. Atmosferini severim sadece. *Otel* daha kompakt, çok daha rafine bir film (Arslan, 2010, s. 143).

İz genel olarak, Komiser Kemal'in benliğini arama yolculuğunu ve bu yolculukta karşılaştığı olayları anlatır. Film Cezmi Kara'nın cinayet mi yoksa intihar mı sorularıyla başlar. Komiser Kemal yüzü parçalanan maktulün, yüzünün belli olduğu bir fotoğraf arar. Komiserin bu fotoğraf arayışı film boyunca devam eder. Komiser, fotoğraf arayışında aslında kendini arar, kendi kimliğine yolculuk yapar. Filmin son sahnesi bir paradokstur ve bizi ilk sahneye götürür.

Yeşim Ustaoglu, İstanbul'a pek benzemeyen ve aslında herhangi bir kent olabilecek bir İstanbul'a yerleştirilmiş, değişik ve gizemli tiplerle kaynaşan bir uykuyu daha önceki kısa filmlerinin (*Otel*, 1992) Kafkavari havasını yansıtır ve geliştiren bir biçimle anlatmaktadır. Bir emniyet mensubu karakollar, kuytu sokaklar, eski binalar, arşivler boyunca kesik parmaklı birinin izini sürmekte ve arayışını sürdürdükçe aradığı adamlarla özdeşleşmektedir (Scognamillo, 2010, s. 429).

İz, "14. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Filmi Ödülünü, Köln ve Nürnberg Film Festivalleri'nde En İyi Film Ödülünü alır" (Cıvaş, 2010, s. 109). Daha sonraki uzun metrajlı filmlerinden Ustaoglu'nun kendi tabiriyle senaryosu bakımından ayrıksı duran *İz*'de politik göndermelerden uzak durulmuştur. Yönetmenin *İz*'den sonra çektiği filmler filmografisi içinde kimliğin yolculuğunu daha keskin anlattığı filmler olur.

1999 yılında çekilen *Güneşe Yolculuk*, adından anlaşılacağı gibi tam bir yolculuk filmidir. Film, suya yansıyan Mehmet'in tersten görüntüsüyle açılır. Tire'li Mehmet ile Zorluç'lu Berzan'ın yolları İstanbul'da birleşir. Berzan Kürt kimliği yüzünden memleketinden kaçmış, karıştığı siyasi olaylar neticesinde İstanbul'da kaçak gibi yaşamaktadır. Mehmet ise Ege'den İstanbul'a göç etmiş ve belediyenin su işlerinde çalışmaktadır. Milliyetçi söylemlerin yankılandığı bir futbol maçı sonrasında karıştığı kavgada Mehmet Berzan'la tanışır ve Berzan'ın hikâyesine ortak olur. Mehmet'in sevgilisi Arzu ise Almanya'dan İstanbul'a göçmüş ve bir çamaşırhanede işçi olarak çalışmaktadır. Esmerliği yüzünden sürekli öteki muamelesi gören Mehmet, Berzan'ın siyasi bir gösteride ölmesi sonucunda, Berzan'ın tabutunu alarak, hep gitmek dönmek istediği Zorluç'a götürür ve sular altında kalan Zorluç'ta Berzan'ın tabutunu güneşe uğurlar.

Güneşe Yolculuk, toplum tarafından Tire'li olduğuna inanılmayan Mehmet'in kimliğinin sorgulandığı bir filmidir. Berzan, Mehmet ve Arzu kendi kimliklerine yabancılaşmış ve arayış içindedirler. Asuman Suner'e göre, öykünün ana eksenini

Mehmet'in Berzan'ın tabutunu Zorluç'a götürmek için çıktığı yolculuk oluşturur. Fakat arka planda başka göç hikâyeleri de vardır (Suner, 2015, s. 269).

Güneş Yolculuk'ta Berzan ve Arzu'nun hikâyeleri arka planda kalırken, anlatı esas olarak Mehmet'in yaşadığı yolculuk etrafında şekillenir. Bu yalnızca İstanbul'dan Zorluç'a yapılan yolculuk değildir. Söz konusu olan aynı zamanda içsel bir yolculuk, bir dönüşüm, başkalaşım sürecidir. Yolculuğun sonunda Mehmet, kimliğini hem tümüyle kaybeder, hem yeni bir benlik kazanır, hem yersiz yurtsuzlaşır, hem aidiyet ilişkisini başka türlü düşünmeye başlar. Bu içsel yolculuk, Mehmet'in İstanbul'a göçmesiyle başlamıştır ve film boyunca adım adım gelişir (Suner, 2015, s. 269-270).

Yeşim Ustaoglu sinemasında çok önemli bir yere sahip olan *Güneş Yolculuk*, "Berlin Film Festivali'nde, En İyi Avrupa Filmi, Mavi Melek ve Heinrick Böll Barış Ödüllerinin yanı sıra, İstanbul ve Ankara Film Festivalleri dâhil ulusal ve uluslararası alanda çok sayıda ödüller alır" (Cıvaş, 2010, s. 109). Ustaoglu sineması için çok sık kullanılan 'Politik Sinemacı' tabirini bu film ile kazanır. Yönetmen, filmi kendi görüşünde şöyle açıklar:

'Güneş Yolculuk', bir transformasyon hikâyesi; sadece uzağımızdakine değil, yanımızda olan bitene karşı bile görmezlikten gelme halini sorgulayan bir dostluk filmi. Tireli Mehmet'in, Zorluçlu Berzan'ın hayatının realitesini uzun ve sancılı bir yolculukla kavrayışının ve sonunda naif bir gençten, olgun bir adama dönüşmesinin hikâyesi... Film, gerçek mekanlarda ve amatör oyuncularla çekilmiştir (<http://www.yesimustaoglu.com/filmler/gunese-yolculuk-2/>).

Güneş Yolculuk'un odaklandığı kimlik sorunu üzerine, Ustaoglu 2004'te *Bulutları Beklerken*'i çeker. Filmin mekânı bu kez çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği Karadeniz'dir. Arslan'la yaptığı röportajda, Karadeniz'den hem gitmek istediğini hem de kopamadığını belirten Ustaoglu, *Bulutları Beklerken* için benim eve dönüş filmim ifadelerini kullanır (Akpınar, 2004, s. 231'den Arslan, 2010, s. 27).

Film, Rumların göç görüntülerinin yer aldığı belge görüntülerle açılır. Ardından pencere kenarında oturan Ayşe'yi görürüz. Ayşe ablası Selma'yla Karadeniz'de yaşayan yalnız bir kadındır. Bir gün nüfus sayımı yapılırken oldukça yaşlı olan Selma vefat eder. Ayşe Selma'nın ölümüyle içine kapanır, bir tek küçük çocuk Mehmet'le konuşur. Yaylaya çıkılacağı bir vakit Ayşe sandıkları açar ve aile fotoğraflarını bulur. Fotoğrafların içinde seyirciye filmin sonunda gösterilen bir fotoğraf vardır, Ayşe bunu görünce oldukça sarsılır. Yanına aldığı fotoğrafla yaylaya çıkan Ayşe, köylüler geri köylerine dönerken dönmez, yaylada kalır. Dağlara çıkar ve hep Rumca konuşur. Köye gelen başka bir Rum Tananis Cumhuriyet yıllarında Karadeniz'den Yunanistan'a göç ettirilmiş ve şimdi yıkılan evini ziyarete gelmiştir. Mehmet Tananis'i Ayşe'ye götürür. Ayşe ona hikâyesini anlatır. Mersin'de kardeşi Niko ile Ayşe'yi bulan Süleyman Baba, Ayşe'yi evlat edinmiş fakat Niko Yunanistan'a göç ettirilmiştir. Ayşe Niko'yla

gitmemiş, yıllarca suçluluk çekmiş fakat Süleyman Baba'sına söz verdiği için Rum kimliğini kimseye söyleyememiştir. Filmin sonunda Ayşe esas adıyla Eleni, Niko'yu görmeye Yunanistan'a gider ama Niko onu istemez. Ayşe Eleni kimliğini hatırladığını fotoğrafı Niko'ya gösterir ve film sonlanır.

Asuman Suner *Bulutları Beklerken*'i şöyle özetler:

Bulutları Beklerken'de, ağırlıklı olarak durağan uzun plan çekimlerin kullanıldığı ağır tempolu görsel üslup, hayatını gizlenerek geçirmek zorunda kalmış bir kadının yaşadığı zihinsel/duygusal uyuşmayı, içe kapanmayı ifade eder niteliktedir. Benzer şekilde, aidiyet, kimlik ve bellek sorularını öne çıkaran yeni politik filmlerde, öznelğin ve kimliğin dil aracılığıyla kurulması anlatıda önemli bir anlam katmanı oluşturur (Suner, 2015, s. 283-284).

Bulutları Beklerken de *Güneşe Yolculuk*'ta olduğu gibi içinde Türk Rum kimliklerine, milliyetçi söylemlerin yer aldığı, Türkiye'nin siyasi tarihine gönderme yapan sahneler yer verir. Ayşe/Eleni, onu hayata bağlayan Selma ablası öldükten sonra Rum kimliğini hatırlar ve yaylada kalarak kendi iç hesaplaşmasını yapar. 50 yıl boyunca babasına söz verdiği için kimliğini saklamıştır. Yönetmen, kimlik sorunsalına ve Ayşe/Eleni'nin gerçek kimliğine kavuşmak için çıktığı yolculuğu, karakterin hesaplaşmasını ve arayışını *Bulutları Beklerken*'de ele alır. *Güneşe Yolculuk ve İz*'de de olduğu gibi *Bulutları Beklerken*'de de yönetmen kimlik arayışında olan karakterin suya yansıyan tersten görüntüsünü seyirciye gösterir.

Film, sert slogancı bir söylemin aksine son derece insani ve şiirsel bir üslupla anlatılmıştır; sevgi, suçluluk, korku gibi evrensel insani duygular etrafında döner. Yönetmenin bu filminde de yolculuk, ölüm önemli yer tutar. Selma'nın ölümüyle Ayşe/Eleni kendisiyle yüzleşir ve tarihini, geçmişini sorgulamaya başlar. Bu sorgulama onu yolculuğa taşır. İkili karakterler kurulmuştur; bu bir çocuk ve olgun yaşlarında bir kadının dostluğudur. Yeşim Ustaoglu sinemasında bazen bir çocuk (*Bulutları Beklerken*), bazen bir yaşlı kadın (*Pandora'nın Kutusu*), bazen genç bir adam (*Güneşe Yolculuk*, *Düet*) filmdeki diğer karakterin kendini tanımlayıp, dönüştürüp, sorgulamalarında güçlü bir etki bırakır (Arslan, 2010, s. 72).

Bulutları Beklerken'in çekildiği yerde ve yılda *Sırtlarındaki Hayat* belgeselini çeken Ustaoglu, bu belgeselde Karadeniz kadınlarının hastalıklara, hava koşullarına ve her türlü zorluklara rağmen çalışkanlıklarını ve hayatı tek başlarına sırtlarında taşımalarını anlatır.

2008'de *Pandora'nın Kutusu*'nu çeken Yeşim Ustaoglu, *Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken*'de yer verdiği kimlik sorununu, bu kez modernizmin kısıncısında boğulan bir ailenin içinde işlemiştir. Yönetmen *Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken*'den farklı olarak *Pandora'nın Kutusu*'nda modernizmin kimlik için yarattığı sıkıntıyı ele almış, farklı hikâye seçimini Arslan'la gerçekleştirdiği röportajda

“Bugün çok farklı yaşıyorum, belki de hep aynı yaşıyoruz, bilemezsin. Bugün takip etmeyi seviyorum, kendi kendimle de yüzleşiyorum, mesela bugün neden *Pandora’nın Kutusu*’nu yapıyorum, yarın neden başka bir film yapacağım?..” diyerek açıklamıştır (Arslan, 2010, s. 151).

Yönetmen, filmin açılışını Karadeniz’in sisli dağlarını tanıttığı kameranın pan hareketiyle gerçekleştirir. Nusret Karadeniz’deki evinin balkonuna çıkar ve elindeki kuşburnuları tepsiye serer. Etrafına bakarken, bir an duraksar ve gözleri uzaklara dalar. Bu sırada elindeki kuşburnular yere düşer ve etrafa dağılır. Filmin ismini alan metaforlu *Pandora’nın Kutusu* açılmıştır.

Nusret kaybolmuştur ve köylüler Nusret’in İstanbul’da yaşayan en büyük kızı Nesrin’e haber verir. Nesrin, oğlu Murat’ı ararken, bir yandan annesinin kayıp haberini aldıktan sonra, kardeşleri Güzin’i ve Mehmet’i de yanına alarak annesini bulmaya Karadeniz’e gider. İstanbul’dan Karadeniz’e uzanan yolculuk boyunca kardeşlerin kendi içlerindeki sorunlar gün yüzüne çıkar. Her bir kardeş farklı hayatlarda farklı kimliklerde yaşamaktadırlar. Annelerini bulup İstanbul’a döndükten sonra her biri ayrı ayrı annesine bakar, fakat kimse alıştığı hayatta annesine yer ayıramaz ve birbirlerine bırakırlar. Nesrin’in hayata ve ailesine oldukça yabancılaşan oğlu Murat, anneannesini isteği üzerine memleketine, Karadeniz’e götürür. Bu yolculuk boyunca Murat, kendi hesaplaşmasını yapacak, yabancılaşan kimliğini bulmaya çalışacaktır. Köye geldiklerinde anneannesine ilgilene Murat, bir gün anneannesinin hep gitmek istediği Karadeniz’in dumanlı dağlarına, dedesinin yanına, ölüme uğurlar. Murat’ın kimliğini bulmasında, anneannesinin ölümünü üstlenmesi yatacaktır.

“*Pandora’nın Kutusu* yönetmenin kariyerinde farklı bir çizgiyi temsil ediyor, geçmişin daha kişileri öteleyen hikâyeleri yerine daha sıkı bir olay örgüsü, daha gündelik yaşamlar, daha politik konular yerine yaşamın her birini farklı yönlerle götürdüğü yenik insanların hikâyesi” (Atam, 2011, s. 643).

Yönetmen *Pandora’nın Kutusu*’nu şöyle özetler:

Bir orta yaş grubu insanlar var (40-50 yaş aralığında), hayatları belli, stabilize olmuş insanlar, hayatları belirli bir standarda ulaşmış olan insanlar. Bir önceki kuşak var ve o kuşak bir bellek problemi yaşıyor aslında, hatırlama ve kaydetmeyle ilgili ciddi bir problem. Ve bütün bunlara bakan yeni bir kuşak var, hayata bakan ve hayatın anlamını sorgulayan, yolun başında bir çocuk var. Her iki uçtaki figür anneanne ile Murat öyle bir katalizör ki onların hayatlarına öyle bir bakıyorlar ki en statik olduğumu düşündüğümüz hayatlar en problemlili hayatlar aslında. Onların hayatlarına öyle bir dâhil oluyorlar ki aslında orada statik gibi görünen, yani artık bir şekilde oturduğunu düşündüğümüz yaş

grubu ya da sınıf, daha fazla çözülemeyen problemlerle uğraşıyorlar, daha sıkıntılı bir hayat yaşıyorlar. Ve bu farkındalığı aslında o iki karakter –yani Murat ve Murat’ın anneanesi- onlara gösterebiliyor ya da hissettirebiliyor (Atam, 2011, s. 643).

Pandora’nın Kutusu Yeşim Ustaoglu’nun önceki filmlerine göre etnik kimlik kavramından uzakta fakat modern hayat içinde özünü unutan, kendi kimliğine yabancılaşan bir ailenin annenin kayboluşuyla kurdukları düzenin bozuluşunu, adeta ‘pandoranın kutusunun’ açılışını anlatır. Ailenin en küçüğü Murat kafese kapatıldığı modern hayatta, anneanesi sayesinde kendi kimliğini aramaya başlar. *Pandora’nın Kutusu*, Murat’ın kimliğine yaptığı yolculuğu anlatır.

Arada kalmışların hayatını anlatan *Araf* (2012), otobüslerin mola verdiği bir dinlenme tesisinin lokanta bölümünde çalışan Zehra ve Olgun’un her günü ve her gecesi aynı olan monoton hayatlarını ele alır. Zehra ve Olgun ‘araf’tadır, ne ileri gidebilirler ne de geri. Kendi içinde oldukça stabil bir hayatları vardır. Fakat bir gün Zehra’nın hayatı vardiya çıkışında servis beklerken uyku ile uyanıklık arasında gördüğü Mahur’a âşık olmasıyla değişir. Zehra, kafese kapatıldığı bu hayattan Mahur’la kurtulacağını zannederken, daha büyük hayal kırıklığına uğrar ve onu karşılıksız seven Olgun’la cezaevinde evlenir.

Yönetmen *Araf*¹, şöyle anlatır:

Artık ne tarım yapılan ne de başka üretim imkanlarına sahip, bu yüzden kimliğini çoktan yitirmiş ve şehirlere göçler vermiş bir köyde yaşayan Zehra, otobanın üstüne kurulu devasa büyüklükteki bir park alanında (içinde benzin istasyonu, çarşılar, lokantalar bulunan bir dinlenme yeri) çalışır. Ne köylüdür, ne şehirlî; yolun üstündeki her şeyin gelip geçici olduğu bu kitch-modern karışımı yerde çalışırken yüzü ne köyüne, ne de şehre dönüktür. Hayalleri ise işten arta kalan zamanda seyrettiği televizyon programlarının yarattığı ucuz pırıltılarda saklıdır. Aynı yerde çalışan Olgun da benzer bir şekilde kimliğini çoktan yitirmiş kapkara, isli bir şehirde yaşar. Bir zamanlar önemli bir endüstri şehri iken, şimdi nerdeyse herkesin işsiz olduğu, şehrin ortasında bir cehennem gibi duran fabrikanın çok atıl bir kapasiteyle çalışırken şehre yalnızca cürufarını ve atıklarını bıraktığı, sakinlerinin ne kaçıp gidebildiği ne de orada iş imkanı bulup tutunabildiği bir şehirdir burası. Olgun da gelecek hayallerini televizyonun yarışma programlarında bulur. Aşkı da Zehra’da... Mahur ise, artık masraflarını bile çıkartamadığı babadan kalma kamyonuyla yaz kış demeden en zor koşullarda ordan oraya tam bir derviş sabrı, sessizliği ve yalnızlığı içinde yük taşıırken aslında nereye doğru yol aldığını bilemez. Kahramanlarımızın hayatlarının ve yaşadıkları mekanların tam anlamıyla arafta sıkışmışlık halini yaşadığı hikâyemizin sonunda acı ya da tatlı herkes kendine bir yön tayin edebilmeyi dener ve Araf’tan çıkmanın yollarını arar (<http://www.yesimustaoglu.com/filmler/araf/>).

Araf arada kalmış günümüz insanın boğulan, kaybolan kimliklerini tasvir eden, kendini popüler kültürün eğlenceleriyle kandıran, kimliğini unutan insanların daha doğrusu gençlerin hikâyesini anlatır. Her gün işten eve, evden işe giderken yaptıkları servis yolculuklarında kimliklerini sorgulayan Zehra ve Olgun, hayallerinde kurduklarını kimlikleri bulmaya çalışırlar.

Yönetmenin son filmi olan *Tereddüt* ise 2016 yılında çekilmiştir. *Tereddüt*, Elmas ile Şehnaz'ın toplumsal cinsiyet kalıpları içinde sıkışan kimliklerini, Elmas'ın kocasının ölümüyle aramaya başlayan bu iki kadının hikâyesini anlatır. Elmas 13 yaşında kendinden oldukça büyük bir adamla sevmeyen evlendirilir. Kocasıyla istemeden birlikte olduğu bir gece kocası ve nefret ettiği kayınvalidesi faili meçhul bir şekilde ölürlür. Bu olaydan sonra travma geçiren Elmas, hastanenin psikiyatri bölümüne yatırılır. Psikiyatr Şehnaz, Elmas'ın doktordur fakat kendi hayatı da oldukça sorunludur. Kocasıyla cinsel hayatlarında ciddi sorunları olan Şehnaz iki kimlik arasında sıkışmıştır. Çalıştığı hastane, evinden uzaktır ve hafta içini kasabada, hafta sonu kocasının yanında, kendi evinde geçirir. Kocasının hayatına uyum sağlamaya çalışırken, kendi kimliğini kasabada yalnız kaldığı ve doktor arkadaşı Umut'la geçirdiği zamanlarda sorgular. Her hafta gidip geldiği bu yolculuklarda kendi kimliğini arayan Şehnaz, filmin sonunda olmak istediği yere, esas kimliğini hissettiği yere kasabaya geri döner.

Tereddüt yönetmenin görüşünde şöyle aktarılır:

Her iki karakterin birbirini anlamasıyla gelişen bu hikâye, modern ve geleneksel toplumlarda kadın ve ergen olmayı sorgularken, hem bu topraklarda, hem de aslında dünyada kadın olma hallerine bakan bir bakış açısına sahip. Geleneklerin, örflerin belirlediği moral değerler, özellikle modern toplumlardaki sert göç olgularıyla hızla gelişen modernitenin içinde bir arada yaşama modelini oluştururken; çarpıklaşıp, değersizleşmeye ya da yozlaşmaya maruz kalarak yaşantılarımızda baş edemeyeceğimiz yargıların, sorunların oluşmasına neden oluyor. Ve bu sorunlar bizlerin birey olarak gelişimini, özgürlüğünü kısıtlarken, hayatımıza kendi irademizle karar verebilmemiz konusunda derin engeller çıkarıyor, çoğu kez ihmal ve istismarlara maruz bırakıyor ve çok daha derinden, erkeğin de gelişiminde sağlıklı bir ilişki kurabilmesi konusunda önü alınmaz yaralar açıyor. 'Tereddüt', bu yapının içinde kadın olma hallerini, kadın erkek ilişkisini, aile kurumunun sorumluluklarını ve ihmallerini sorgularken, bir yandan da travma mağduru olan birinin hem psikolojik hem de adli süreçte yaşayabileceği sorunları tartışıyor (<http://www.yesimustaoglu.com/filmler/tereddut/>).

Yeşim Ustaoglu, *Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken*'de sorguladığı etnik kimliği, *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* ile daha ziyade bireysel kimlik hesaplaşmasına, bu hesaplaşmada yapılan iç yolculuklarla, arada kalmış, kimliğine yabancılaşmış bireylerin kimliğine yolculuklarını ele alır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde 'auteur' olarak kabul edilen Yeşim Ustaoglu'nun Yönetmen Sineması olarak Yeni Türk Sineması'nın karakteristik özelliklerini taşıyan sinemasında sorguladığı benlik, kimlik ve yolculuk temalarının birbiriyle olan ilişkisi üzerine bir perspektif geliştirmesi planlanarak, sinemasının genel özellikleri açıklanmaya çalışılacaktır.

2.3.3. Yeşim Ustaoglu Sinemasına Genel Bir Bakış

Yeni Türk Sineması'nı Türk Sineması'ndan ayıran temel özellikleri ele aldığımızda karşımıza çıkan Yönetmen Sineması'nın kendine has sinematografik biçim ve anlatı özelliklerini, Yeşim Ustaoglu Sineması'nda görmek mümkündür. Yeşim Ustaoglu, Yeni Türk Sineması kavramının tartışıldığı tarihlerde, döneme damga vuran önemli filmlerini çekmiş, kendi sinematografik bakış açısını gösterişsiz fakat etkili bir derinlikle anlatmıştır.

Şükran Kuyucak Esen'e göre Türk Sineması'nda 'auteur' olarak kabul edilen Ömer Kavur gibi literatürde yer alan pek çok çalışmada Ustaoglu 'auteur' yönetmen kabul edilir. Bunun sebebi 'auteur' yönetmenin bünyesinde barındırdığı başat özellikler, Ustaoglu sinemasında da mevcut olmasıdır. Bu özellikleri daha iyi kavrayabilmek adına 'auteur'un ne demek olduğunu açıklamak gerekir.

'Auteur' kavramı Adanır'a göre 'yönetmen' sinemasıdır (Adanır, 2003, s. 143). 'Auteur' kavramı ilk olarak Fransa'da ortaya çıkmıştır. Kelime anlamı yazar, sinemaya ilişkin kullanılışında işaret edilen kişi ise yönetmendir (Abisel, 1995, s. 31). "Fransız Yeni Dalgacı'lara, giderek '*auteur kuramı*'na öncülük eden Alexandre Astruc, 30 Mart 1948'de *L'Ecran Français* dergisindeki yazısında 'caméra-stylo' görüşünü ortaya atarak, sinemada anlatımın derinliğini vurgulamaktadır" (Esen, 2015, s. 8).

İkinci Dünya Savaşı sırasında yasak olan Amerikan filmlerinin, savaşın bitip Alman işgalinin sona ermesiyle, Fransa'ya girebilmesi, genç Fransızların bol bol Hollywood filmi izlemelerine yol açar. Ciné-clup'lerin tüm Paris'i kaplaması, özellikle Henri Langlois'nın kurduğu Cinémathèque Française'in arşivi sayesinde, eskiden çekilmiş ve yeni çekilen bütün filmlerin tekrar tekrar izlenebilmesi, sinemaya meraklı gençleri, özellikle sinema dergisinin genç eleştirmenlerini çok etkiler. Tekrar tekrar izlenen çok sayıda Amerikan filmi, onların filmler arasında karşılaştırma yapmalarını sağlar. Yönetmenlerin tarzlarını, bu tarzların farklılıklarını görmelerine yardımcı olur. Hollywood'un ticari stüdyo sisteminin katı kuralları içinde bile, bazı yönetmenlerin kendilerine özgü bir anlatım biçimi geliştirdiklerinin farkına varırlar. İşte bu farkına varış, onları heyecanlandırır ve *La Politique des auteurs* diye bir görüş geliştirirler. Astruc'ten öğrendikleri gibi, bazı sanatçıların kendi öykülerini, kendi dilleriyle, farklı biçimde anlatmalarının sinemada mümkün olduğunu ve bunu başaran Amerikalı yönetmenler bulunduğunu ileri sürerler. Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles onlara incelemek için iyi birer malzeme olur (Esen, 2015, s. 12-13).

James Manoca, 'auteur' kavramının ortaya çıkışında Astruc'un oynadığı rolü şöyle anlatır:

Astruc bu çağrıyı dile getirdi. Langlois malzemeyi temin etti. Bazin temel yapıyı sağladı. 1950'li yıllarda Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette Cahiers du Cinema'nın sayfalarında yeni bir sinema kuramını tartıştılar. Bu soğuk ve mantıksal değil, daha ziyade tutkulu, organik ve bazen de şiddetli bir çalışmaydı. Merkezine de yaratıcı yönetmenler

politikası (politique des auteurs) ile film türleri anlayışlarını aldı ve auteur kuramı ifadesinin yazılması genellikle Truffaut'ya atfedilmesine rağmen, bu eleştirel sistem yine de gerçekten kolektif bir çalışmanın ürünüydü (Monaco, 2006, s. 14).

Bu sayede ortaya çıkan ‘auteur’ bakış açısı, yaratıcı yönetmenlerin kendi yarattıkları anlam ve biçim kaynakları altında filmlerle gelişmiştir. “*La politique des auteurs* görüşünü oluşturan François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivetti, Erich Rohmer, Jacques Daniel-Velcroze gibi *Cahiers du Cinéma* dergisinin genç eleştirmenleri bir süre sonra kendileri de film çekmeye başladılar” (Esen, 2015, s. 13).

‘Auteur’ kavramını ortaya atan eleştirmenler, “filmsel anlatımın artık kalem denli etkili bir araç haline geldiğini; hatta filmin kendine özgü bir dili olduğunu öne sürdüler. Bu dili kullanan ve bir yazar gibi yaratıcı olan yönetmeni de tüm filmlerine kişisel damgasını basan kişi olarak belirlediler” (Abisel, 1995, s. 31).

Şükran Esen, Türk Sineması’nda bize göre ‘auteur’ yönetmenlerin bünyesinde barındırması gereken özellikleri şöyle açıklar:

Filmin değişik aşamalarında başka çalışanlar olsa da; senaryo yazarının yazdığı senaryoyu, hangi açılardan çekeceğine, hangi renkleri kullanacağına; hangi müziğin nerede, nasıl duyulacağına; kurgunun nasıl bir dünya yaratmak amacıyla yapılacağına (hızlı, telaşlı, sakin, değişir ritimli) karar vermek, hep yönetmenin sorumluluğundadır. Son kararı verecek kişi yönetmendir. Yönetmen, burada alacağı sorumluluğu kullanırken ‘kendisini’ ortaya koyarsa, filme bir dünya bir derinlik bir farklılık katarsa, ‘auteur’dür. Kendine ait bir şeyi paylaşmak ve düşünce, duygu, görüş; herhangi bir şeyi aktarmak derdi bulunuyorsa; dünyaya bakışında bir derinlik varsa ‘auteur’dür. Çalakalem süslü bir yazı, yüzeysel bir masal değil de, roman yazıyorsa kamerasıyla, ‘auteur’dür (Esen, 2015, s. 18-19).

Rengin Ozan *Son Dönem Türk Sinemasında Kadın Yönetmen Bakışı* adlı çalışmasında, Esen’in ‘auteur’ yaklaşımına ek olarak ‘auteur’ yönetmenin sahip olması gereken özellikleri şöyle sıralar:

Bir yönetmenin *auteur* olması için, kendisine has, tekniği, biçemi (deyiş) yani ayırıcı özellikler bütünü ve filme yansıttığı kişiliği olması zorundadır. Yapımcı yönetmen, biçemi sayesinde kendisine özgü olan farklı bakışı dile getirir, diğerlerinden başkalaşır, sıyrılır. Kendi söylemine özellik katabilmek, özgün düşüncesini aktarabilmek adına dilsel olanakları seçer, kullanır. [...] Yaratıcı yönetmenlerin en belirgin özellikleri, kameranın bulunduğu mekandan, yani çekimler sırasında kamerayı stüdyo ortamından çıkararak, ona tam özgürlük tanınmasıdır. Yani kameranın sokağa çıkmasıdır. Pahalı yapım olma özellikleri, çok da fazla ön planda olmamalıdır (Ozan, 2014, s. 42-43).

Yeni Türk Sineması’nda filmlerinin senaryolarını kendileri yazan ve yöneten; film yapım aşamasının her alanında bulunan ve kendi düşünce dünyasına göre filmler çeken yaratıcı yönetmenler ‘auteur’ olarak değerlendirilmektedir. Yeşim

Ustaoğlu'nun sinemasının genel özellikleri göz önüne alındığında, yönetmene 'auteur' yaklaşımını kullanmak yanlış olmayacaktır.

Dördü kısa, altısı uzun metraj ve bir belgesel filmi olan Yeşim Ustaoğlu, sinema hayatına kısa filmlerle başlamıştır. Kısa filmlerinin ve ilk uzun metrajlı filmi olan *İz*'in senaryosunu yazan Tayfun Pirsemlioğlu'yla diğer uzun metrajlı filmlerde çalışmamıştır. İlk kısa filmi *Bir An'ı Yaşamak*'ın senaryosunu kendi yazan yönetmen, 'kimlik sorunsalına çıktığı ilk yolculuğun' filmini çekmiştir. Bundan sonraki her filminde bazılarının senaryosunu kendisi yazmasa da kimlik ve yolculuk ilişkisini ele almıştır.

Senaryosunu bir gece de yazdığı *Bir An'ı Yakalamak* ile yönetmen "bize ona ve filmlerinin iç anlamını bulmak, diğer filmleriyle bağlantılar kurmak ve yönetmenin iç dünyasına ulaşmak için önemli bir anahtar sağlar. Bu film tüm sinemasında geçerli olan bir yolculuk filmidir. Genç bir kadının gitme hayali ve geçmişiyile hesaplaşmasının filmidir" ifadelerini kullanır (Arslan, 2010, s. 36).

Güneşe Yolculuk ile politik sinema anlayışını benimseyen Ustaoğlu, yine politik bir açıyla *Bulutları Beklerken*'i çeker. *Güneşe Yolculuk*'ta Kürt kimliğini ve ötekileştirilmeyi sorgulayan Ustaoğlu, *Bulutları Beklerken*'de bastırılmış Rum kimliğini ve bireyin kimliğine yabancılaşmasını sorgular. Her iki filmde Türkiye'nin siyasi tarihine göndermeler, belge görüntüler, milliyetçi söylemler ve ötekileştirilmeye çalışılan kimlikler yer alır. *Güneşe Yolculuk*'ta milli maçta yer alan milliyetçi söylemler ve kimsenin Mehmet'e esmer olduğu için Tireli olduğuna inanmaması, onu Kürt zannetmeleri Mehmet'in bu yüzden şiddet görmesi, Mehmet'in kendini Zorluç'lu hissetmesine sebep olur. Yönetmen "kimliğin inşa edilmiş bir yapı olduğunu, 'olmak' ve 'sanılmak' durumlarıyla anlatmaya başlar. Egeli olan Mehmet'i koyu teniyle 'Kürt' konumlandırarak izleyicinin ezberini bozar. Böylece kimliğin verili bir yapı olmadığının altını çizer" (Yıldız, 2008, s. 40). Mehmet Berzan'ın tabutunu Zorluç'a götürdüğü tren yolculuğunda karşılaştığı adamın kendisine 'Oralı mısın' sorusuna, Mehmet evet anlamında kafasını sallar. Mehmet Zorluç'a sadece fiziksel bir yolculuk yapmaz aynı zamanda iç dünyasına da yolculuk yapmaktadır.

Bulutları Beklerken de *Güneşe Yolculuk* gibi kimliğini arayan bireyin yolculuk hikâyesini anlatır. Yönetmen bu kez konuyu Rum kimliği üzerinden ele alır. Eleni yıllarca adını Ayşe olarak kabul ettiği bir Rum kadınıdır. Ablası Selma'nın ölümünden

sonra sandıkta bulduğu kardeşi ile kendisinin çocukluk fotoğrafından sonra Eleni olduğu hatırlar. Eleni Rumların Türkiye’den Yunanistan’a göçtüğü mübadelede Türkiye’de kalmış, kardeşi Niko ise Yunanistan’a gitmiştir. Ayşe yıllarca Eleni olduğunu saklamıştır, daha doğrusu kimliği ona saklattırılmıştır. Yönetmen *Bulutları Beklerken* de, *Güneşe Yolculuk*’ta da olduğu gibi bireyin kimliğini arayış sürecini ölümle başlatır. “*Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken*’de karakterler ölümle birlikte iç yolculuğa çıkar. Bir bakıma ölüm, yaşama dair bir söz olur” (Arslan, 2010, s. 95). Selma ölmüştür, Ayşe Eleni’yi; Berzan ölmüştür Mehmet kimliğini aramaktadır. Eleni’nin yolculuğu Mehmet’te olduğu gibi sadece fiziksel bir yolculuk değil, iç dünyasına öz benliğine yaptığı bir yolculuktur.

Yönetmenin çocukluk ve gençlik yıllarının Karadeniz’de geçmesi filmlerinde de sıklıkla yer bulur. Üçüncü uzun metraj filmi *Pandora’nın Kutusu*’nun hikâyesi de Karadeniz’de başlar. Yönetmen *Pandora’nın Kutusu*’nda diğer iki filme oranla politik söylemlerden uzak durmuş, bireyin modern hayat içinde benliğine yabancılaşmasını ele almıştır. Kimliğini arayan torun Murat anneannesiyle Karadeniz’e döner. Bu yolculukta kimliğini arayan Murat, anneannesinin ölmesine, onun da benliğini bulmasına müsaade eder. Ustaoglu ölüm imgesini bu filmde de kullanmıştır. Modern hayatın korunaklı yapısında sıkışan bireylerin, kaybolan kimliklerini sorgulayan yönetmen, sinemasında yer verdiği belli başlı metaforları da kullanır.

Pandora’nın Kutusu’dan sonra çektiği *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016), yönetmenin yine modern hayat içinde sıkışan ve kaybolan kimlikleri ele alır. Önceki filmlerinde daha az yer verdiği toplumsal cinsiyet kavramı da bu filmlerde daha fazla karşımıza çıkmaktadır. *Araf* ne ileri ne geri gidebildikleri bir mola tesisinin lokantasında çalışan, tam olarak arafta kalan Zehra ve Olgun’un ne çocuk ne yetişkin olan kimliklerinin arayışını anlatırken; *Tereddüt* şehirde yaşayan psikiyatr Şehnaz ile kasabada yaşayan yaşı çocuk sayılabilecek Elmas’ın kendilerine yüklenen kimliklerini yaşamaya çalışırken, yine bir ölümle birbirlerinin hayatına dokunan iki kadının kimlik yolcuğunu anlatır. Yönetmen her iki filmde de şehir ile kırsal, modern ile geleneksel toplumdan gelen, arada kalmış tam bir kimlik oluşturmamayan karakterlerin yolculuklarını anlatır. Filmlerde karakterler yönetmenin önceki filmlerinde olduğu gibi fiziksel yolculuklar yaparken, kendi benliklerini de sorgulamaktadırlar.

Yeşim Ustaoglu'nun tüm filmleri ele alındığında sinemasının genel olarak, kimlik ve yolculuk üzerine oturtulduğunu söyleyebiliriz. Hemen her filminde, karakterler bazen tren, bazen otobüs, bazense otomobil ile sürekli bir yolculuk halindedirler. Bu yolculuklar içinde yaşadıkları toplumda kendilerine sordukları 'Ben kimim? Ne istiyorum?' sorularını seyirciye de hissettirirler. Yönetmen karakterlerinin kimliklerinin yolculuğunu betimlerken, ucu açık sonlarla seyircinin de kendisini, kimliğini sorgulamasını amaçlamakta film boyunca seyircinin kimliğine yolculuk yapmasını sağlamaktadır. Yönetmen filmlerinde aynı zamanda karakterlerin aidiyet ve bellek sorunlarına da yer verir (Suner, 2015).

Yeşim Ustaoglu 'auteur' yönetmen kavramının taşıdığı bireysel üslup ve yazar-yönetmen özelliklerini taşımaktadır. Sinemasının kendine has özellikleri mevcut olmakla birlikte, filmlerinde toplumsal sorunlara değinmeden geçmemektedir. Filmlerini gerçek mekânlarda, çoğu amatör olan oyuncularla çekmektedir. Hayatında Karadeniz'in büyük önemi olan Ustaoglu filmlerinde kişisel duygu ve düşüncelerini de yansıtmaktadır. Örneğin *Bulutları Beklerken* filmi için "Benim eve dönüş filmim" ifadelerini kullanmıştır (Arslan, 2010, s. 25).

Filmlerinde fotoğraf ve suya, cama yansıyan ters görüntü imgesini sıklıkla kullanan yönetmen, tersyüz edilmiş gerçekliği anlatmaya çalışır (Atam, 2010, s. 189). Yönetmenin filmlerinde ölüme yer vermesi, "çok küçük yaşlarda ölümü sorgulamaya" başlamasıyla açıklanabilir (Arslan, 2010, s. 37). Kendisine neden ölüm üzerine filmler yaptığı sorulan Yeşim Ustaoglu bu soruyu şöyle yanıtlar:

Çok genç yaşta ölümü gördüm, arkadaşlarımın ölümünü. Çok ağır geliyor insana, hiç unutamadığım fotoğraflar var gözümün önünde. Arkadaşlarımın cenazelerini kaldırırken çok metin olmaya çalışan anne ve babaları gördüm. Anlamaya çalıştım, insan nasıl bu kadar metin olabilir diye... Ayrıca, çocukluğumdan beri babamın gidebileceği korkusunu yaşadım hep, çünkü ölümün bende ki karşılığı gitmekti. Sonunda da öyle oldu... (Günçikan, 1999, s. 8'den aktaran Arslan, 2010, s. 95).

Babasını genç yaşta kaybetmesi ise filmlerde görünmeyen bir 'baba' imajı ortaya koymaktadır. Karakterlerin babası ya yoktur ya da varsa bile filmde varlığı hissedilmez. Bu durum yönetmenin babasının kaybını sindirememiş olmasından kaynaklanır (Arslan, 2010, s. 151). *Güneşe Yolculuk*, *Bulutları Beklerken* ve *Pandora'nın Kutusu*'nda babasının ismi olan 'Mehmet' adını kullanması da yönetmenin sinemasında kendine has bir diğer özelliğidir.

Ustaoglu sinemasında çok fazla metafor kullanır. Örneğin suyun kullanımı, gerçekliği anlatırken; pencere ve kapılar kimliklerinin içinde sıkışmış bireylerin kaçamama halini simgeler. Karakterler, pencereden dışarı bakarlar fakat pencereyi açma dışarı çıkma cesareti gösteremezler. Seçilen mekânları, karakterlerin kimliğine uygun seçen Ustaoglu, “kişisel alanları tanımlayan konut mekânları kadar kamusal alanlar da kullanır” (Köseoglu, 2013, s. 92). Aynı zamanda “mekan, karakterlerin yaşadıkları travmatik deneyimlerin şekillendirdiği öznel algılarının filtresinden gösterilir” (Suner, 2015, s. 283). Filmin karakterlerini içselleştirip yaşayarak, hatta oynayarak oluşturduğu söyleyen Ustaoglu’nun filmleri arasında dörder yıllık bir zaman vardır. Yönetmen Yeşilçam Dönemi’nin alışık olduğu seri üretim tarzından oldukça uzakta, filmlerini yaşayarak hissederek çekime hazırlamaktadır (Arslan, 2010, s. 110).

Ustaoglu’nun son üç filmi kimlik ekseninde toplumsal cinsiyet kavramına değinmektedir. Toplumsal cinsiyetin, toplum tarafından kadına ve erkeğe giydirilen roller olduğunu anımsayarak, yönetmenin toplumsal cinsiyete ciddi eleştiri getirdiğini bu filmlere bakarak söyleyebiliriz.

Yeni Türk Sineması yönetmenlerinde karşımıza çıkan, filminin yapımcılığını yönetmenin üstlenmesi durumu Yeşim Ustaoglu’nda da karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen, filmlerini Eurimages, TRT, Kültür Bakanlığı ve çeşitli yabancı ülkelerle sağladığı ortaklıkla çekmektedir. İlk kısa filmlerini mimarlık bürosunda çalışırken kazandığı paralarla çektiği anlatan Ustaoglu’nun 2003’te kurulan kendine ait Ustaoglu Film yapım şirketi vardır (<http://www.yesimustaoglu.com/ustaoglu-film/>).

Genel olarak Yeşim Ustaoglu’nun sineması ele alındığında, ‘auteur’ özelliklerini taşıyan bir yönetmen olduğu söylenebilir. Yönetmen, filmlerinde oturttuğu belli başlı konuları farklı olay örgüsü içinde işler. Başat olarak kimlik ve kimliğe ulaşmak için yapılan yolculukları anlatır ve filmlerinde gerçek mekân, doğal ışık ve sade fakat betimleyici planları tercih eder. Mekân tasviri oldukça başarılıdır, karakterlerini seçtiği mekânlarla uygun olarak oluşturur. Filmlerin sonu açık uçludur, seyircinin kendi tabiriyle ‘aktif’ olmasını ve düşünmesini ister. Toplumsal sorunlara eleştiri getirir, bu konularla ilgili farkındalık yaratmayı amaçlar. Filmlerinin hikâyesinde, mekânlarında veya karakterlerinde Ustaoglu’nun yaşamından parçalar bulunur ve hayatı boyunca yaşadığı kaçma ve arayış arzusunu filmlerinde yansıtır (Arslan, 2010, s. 133).

Yeşim Ustaoglu, Yeni Türk Sineması'nda bir kadın yönetmen olarak benlik, kimlik ve yolculuk ilişkisine bir perspektif geliştirdiği filmler çekmiştir. 1980 döneminin altında kalan kimlik sorunlarını gerçekçi ve başarılı bir şekilde anlatmaya cesaret eden Ustaoglu'nun son dönem filmlerine bakıldığında bugünü takip eden, psiko-sosyal bir perpektiften gençlerin yaşadığı kimlik arayışlarını, modernizmle beraber gelen yabancılaşma duygusunu ve toplumsal cinsiyet olgusu içinde kadınların yaşadığı sorunları anlatan filmler ele almıştır. Çalışmanın nc bölümünde, tezin kavramsal çerçevesini oluşturan benlik, kimlik ve yolculuk bakış açısıyla *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) filmlerinin içerik analizi yöntemiyle çözümlenmesi planlanmaktadır.



3. BÖLÜM: YEŞİM USTAOĞLU FİLMLERİNİN İÇERİK ANALİZİ

YÖNTEMİYLE BENLİK, KİMLİK VE YOLCULUK EKSENİNDE

ÇÖZÜMLENMESİ

Yeşim Ustaoğlu sinemasının ana temaları arasında yer alan benlik, kimlik ve yolculuk bu bölümde *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* filmleri üzerinden ele alınarak incelenecektir. Bu bağlamda, söz konusu filmlerin sinemasal anlatı biçimine uygun olarak öykü kodları ve görsel kodlar üzerinden içerik analizi yöntemiyle çözümlenmesi planlanmaktadır.

3.1. *PANDORA'NIN KUTUSU* (YEŞİM USTAOĞLU, 2008)

Sinopsis: Karadeniz'deki evinde tek başına yaşayan Nusret, bir gün ansızın kaybolur. Köylüler annelerinin kaybolduğunu İstanbul'da yaşayan çocuklarının en büyüğü Nesrin'e haber verir. Nesrin diğer iki kardeşi Güzin ve Mehmet'le beraber annelerini bulmaya Karadeniz'e giderler. İstanbul'dan Karadeniz'e süren yol boyunca kardeşlerin aralarında yaşadığı sorunlar yeniden gündeme gelir. İstanbul'a getirilen Nusret'e Nesrin'in bir süredir kayıp oğlu Murat sahip çıkar. Murat ile Nusret arasındaki ilişki *Pandora'nın Kutusu*'nda kalan son umutla beraber Murat'ın bireysel kimliğini bulmasında yardımcı olur.

Öykü Kodları: Filmin ilk sahnesi Karadeniz'in sisli dağlarını betimleyen uzun bir pan hareketiyle açılır. Kamera, Nusret'in evine gelince durur. Nusret'i evin balkonuna çıkarken görürüz. Elindeki kuşburnuları çuvaldan çıkarır ve tepsiye serer. Etrafa gülümseyerek bakan Nusret bir an duraksar ve filmin anlatısında önemli rol oynayan dağlara bakmaya başlar. Yüzü düşmüştür, kuşburnular yerlere saçılır, Nusret dağlara doğru yola çıkar. *Pandora'nın Kutusu* açılmıştır, kutunun içinden iyiliğin ve kötülüğün yanında umut da çıkacaktır. Yönetmen Nusret'in dağa gittiğini seyirciye göstermez, Yeşilçam Sineması'nın anlatı yapısından farklı olarak Yeşim Ustaoğlu sinemasında seyirci anlamı kendisi tamamlar.

Film, Yeşim Ustaoğlu'nun diğer filmlerinde de karşımıza çıktığı gibi, kimlik arayışını, kimliğini bulmak adına çıkılan yolculuğu anlatır. Kardeşlerin her birinin

yaşadığı kimlik sorunu, Nusret'in kaybolması sonucu yeniden ortaya çıkar. Annelerini bulmak adına Karadeniz'e yaptıkları yolculukta, birbirleriyle hesaplaşırlar, yol boyunca kendilerini sorgularlar. Alzheimer hastası olan annelerine sırayla bakmaya çalışırlar fakat kendi hayat karmaşalarının içinde annelerine yer bulamazlar.

Film Karadeniz'de başlar, Karadeniz'de biter. Nusret filmin başında dağına giderek kaybolmuştur, filmin sonunda ise yine dağına kaybolmaya gider. Ustaoglu filmlerinin anlatını döngüsel olaylarla kurmaktadır.

Yönetmen Nusret'i ve yaşadığı mekânı tanıttıktan sonra, filmin diğer karakterleri olan Murat, Nesrin, Güzin, Faruk ve Mehmet'i öykünün olay örgüsüne uygun olarak tanıtır. “*Pandora'nın Kutusu* ile bireyin iç yolculuğuna odaklı, sistem ve zaman eleştirisi yapan bir hikâye anlatmaktadır. Hikâyede tüm karakterler başarıyla ele alınmakta ve hepsinin içinde bulunduğu girdap tarif edilmektedir; bu kapitalizmin yarattığı insanın ve çağın çıkışsızlığıdır” (Arslan, 2010, s. 83).

Sabahın ilk ışıkları Murat tek başına deniz kenarında duvarın üstünde uyanır, telefonu çalışıyordu, arayanın kim olduğunu yönetmen bir sonraki sahnede gösterir. Murat telefonu açmaz, deniz kenarında yürümeye başlar. Murat, üniversite öğrencisidir fakat ailesinin özellikle annesinin kontrolcü kimliğinden bunalmıştır. Eve uğramaz genellikle dayısı Mehmet'te kalır. Okula gitmez, günü sokaklarda, deniz kenarında geçirir. Sık sık denize bakıp düşünen Murat, hayatı akışına bırakmıştır fakat anneannesinin gelişile kimlik arayışı yerli yerine oturur. Anneannesinin bakımını üstlenen Murat için sorumluluk algısı kimliğini bulmasında yardımcı olur.

Nesrin Murat'ın annesidir, pencereden sitenin içine bakarak oğlunu aramaktadır fakat telefona cevap alamaz. Nesrin tedirgin bir halde oğlunu ararken, kocası Faruk arkasını dönmüş bir halde uyumaya devam eder. Nesrin filmin eleştirisi getirdiği orta kuşağının modern hayat içinde ailesini, evini ve düzenini korumaya çalışan aşırı kontrolcü bir karakterdir. Film boyunca tüm karakterler, Nesrin'i herkese emir vermekle, herkese karışmakla ve herkesi kontrol etmekle suçlar. Nusret'in huzurevine yatırılış sahnesinde, Nusret Nesrin'e “Sana yapışsın istiyorsun herkes” (Yeşim Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu*, 2008) der. Bu söz Nesrin'in baskıcı ve müdahaleci kimliğine bir örnek oluşturur.

Nesrin karakteri film için önemli bir anlatı yapısı oluşturur. Nesrin'in yaşadığı mekân ve kimliğinin özellikleri filmin diğer karakterleri içinde farklıdır. Yönetmen

Nesrin karakterinin, yaşadığı mekânı oldukça güvenli bir hale getirdiğini, ilişkilerini de bu mekâna sığdırdığını belirtir. Ustaoglu'na göre Nesrin, bu mekânda kendi hapisanesini kurmuş, içine de bir sürü kural koymuş ve bu hapisanenin de gardiyanı olmuştur (Atam, 2011, s. 647).

Nesrin'in yaşadığı yer, annesinin yaşadığı köy evinden farklı olarak, İstanbul'da yüksek binalarla çevrili bir sitedir. Site oldukça modern bir mimariye sahiptir. Nesrin'in evinde ise mobilyalarda, perdelerde, duvarlarda, kapı ve pencerelerde beyaz renk hakimdir. Her detayın beyaz olması, Nesrin'in kontrolcü kimliğini yansıtır. Modern hayata uyum sağlayan Nesrin, arabasını kendi kullanır, İstanbul'dan Karadeniz'e giden uzun yolun sorumluluğunu tek başına üstlenir.

Ortanca kardeş Güzin, gazetecidir. Kendine güvensiz ve mutsuzdur, anlamlandıramadığı bir hayat yaşar. Annesinden neredeyse nefret eder, annesinin onu hiç sevmediğini söyleyerek suçlar. Karadeniz'e çıkılan yolculukta, yönetmen Güzin hakkında pek çok bilgi verir. Güzin'in kardeşlerinin onaylamadığı bir ilişkisi vardır fakat Güzin onları dinlemez. Annesinin kaybolmadığını dikkat çekmeye çalıştığını söyler, buna Nesrin kızarak cevap verir. Mehmet'in hayatını hor görür, Mehmet'te buna karşılık onun daha iyi bir kariyere sahip olmak için yalakalık yaptığını savunur. Güzin kendini annesiyle özdeşleştirir. Nusret'e "Şu haline bak, bomboşsun, işin tuhafı bende öyleyim. Şimdi ikimizde aynıyız" der. Nusret'i huzurevine götürdükleri sahnede, Nusret, yıllarca kimliğini arayan Güzin'e "Bana benzeme, içini aç" (Yeşim Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu*, 2008) diyerek onun kimlik sorgulamasına yön verir. Güzin ile annesini en son bu sahnede beraberlerdir. Güzin sonrasında yaptığı taksi yolculuğunda yüzünde tebessümle yola devam eder.

En küçük kardeş Mehmet ise, Galata'da tek başına yıkık dökük bir evde yaşar. Evi dağınık ve pistir. Ablalarından ziyade hayatı gelişine göre yaşar. Kesilen elektriğine kaçak elektrik bağlayacak kadar kaygısızdır. Yeğeni Murat en çok onunla anlaşır, onun evinde kalır. Nusret'in gelişi Mehmet için de kimliğini sorgulamasına neden olur. Murat'ın dedesinin nasıl öldüğü sorduğu sahnede Mehmet, "dağda öldü" diye cevap verir. Nusret ise, "Ölmedi, seni bırakıp gitti hep bildiğini yaşadı, sende" der. Mehmet "Ben kimseyi bırakıp gitmedim anne", Nusret, "Arkanı döndükten sonra bana, hayata, ne fark eder" (Yeşim Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu*, 2008) diye cevap verir. Mehmet Nusret'in bu sözüne cevap veremez. Mehmet sorumluluktan kaçan,

kendi hayatının ipini elinde tutamayan bu yüzden kardeşleri tarafından hor görülen bir karakterdir. Bilakis Karadeniz’e yapılan yolculukta Nesrin Murat’ın Mehmet’e benzeyip parazit gibi yaşadığını göreceğine ölmeyi tercih edeceğini söyler. Birbirlerinin hayatlarını eleştiren karakterler, sonunda sessizliğe bürünerek kendi hayatlarını, kendi kimliklerini sorgularlar.

Nesrin’in kocası Faruk, ailenin içinde fiziksel olarak vardır fakat ruhen yoktur. Yönetmenin baba imgesinin filmlerinde silik izler taşımasının nedeni hatırlayarak, *Pandora’nın Kutusu* için de aynı özelliklerinden bahsedilebilir. Sabaha karşı, Nesrin Murat’ı kaygılı bir halde ararken, Faruk uyumaya devam eder. Sabah olunca işe gitmek için rutin hazırlıklarını yapar. Nesrin Murat’ı arka sokaklarda ararken Faruk yanında değildir. Murat’ı eve götürmek için Mehmet’e gelen Faruk ve Nesrin, Murat’ı ikna edemezler, Faruk, Murat’a “Hadi eve gidiyoruz.” der Murat ise, “Ne evi bir kere bana sordunuz mu, bir kere benim kararlarımı dinlediniz mi, nereye götürüyorsun beni ?” diyerek cevap verir. Murat en sonunda Faruk’a “Baba sana benzemek istemiyorum” (Yeşim Ustaoglu, *Pandora’nın Kutusu*, 2008) diyerek babanın bir nevi hayalet kimliğine atıfta bulunur.

Karakterler, kimliklerine yabancılaştıkları gibi modern hayat içinde insanlara da yabancılaşmışlardır. Karadeniz’e yapılan yolculuk sırasında, arabanın benzinin bitmesi nedeniyle, Mehmet bidonu alıp benzin bulmaya gider. Dönüşünde elinin boş olmasının nedeni soran ablalarına, traktörün gelirken bidonu da getireceğini fakat parasının kalmadığını üstünü onların vermesi gerektiği söyler. Bu duruma çok kızan Nesrin ve Güzin, Mehmet’in kandırıldığını, bidonun gelmeyeceğini, adamın da parayı alıp kaçacağını söyler. Yönetmen bu sahnede, Nesrin ve Güzin’in insanlara güvenini kaybettiğini, insanlara yabancılaştığını, Mehmet karakterinin ise hala insanlara güvenilebildiğini anlatmaya çalışır. Sahnenin devamında Mehmet’in Güzin’e “Sen herkesi kendin gibi zannediyorsun dimi, herif parayı alıp kaçacak dedin ne oldu?” (Yeşim Ustaoglu, *Pandora’nın Kutusu*, 2008) diyerek Güzin’in kendine ve başkalarına güvensiz kimliğini sorgular.

Filmin anlam açısından yapı taşını oluşturan yolculuk imgesini, bu üç kardeşin annelerini bulmak için Karadeniz’e yaptıkları yolculukta ortaya çıkan sorunlar ve sorguladıkları kimlikleri oluşturur. Annesine sırayla bakan kardeşler, annelerinin sürekli dağına kaçma isteğine karşılık veremezler sırayla sorumluluğu birbirlerine

devrederler. En sonunda Nusret'i huzurevine yatırırılar. Bu duruma razı olmayan tek kişi ise torunu Murat'tır. Mehmet bu durumu Murat'a "Yani sonunda bir şekilde teslim oluyorsun usta" (Yeşim Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu*, 2008) diyerek özetler. Karakterler kimliklerini var oldukları hayata göre yeniden şekillendirmiş, benliklerine yabancılaşmış hatta unutmuşlardır. Nusret'in gelişi onların kimliklerini hatırlamalarına, kimlikleriyle yüzleşmelerine sebep olur.

Murat Nusret'i huzur evinden çıkarır ve hep gitmek istediğini Karadeniz'e dağına götürür. Bu süreç Murat için de kimliğini bulma yolculuğunu simgeler. Ailesinin hayatına ve kararlarına sürekli karışmasından dolayı, Murat anneannesinin yanında huzur bulur, içindeki boşluğu Nusret ile doldurur. Onun her türlü bakımını üstlenir, kıyafetlerini yıkar, sobasını yakar.

Murat Nusret'i İstanbul'da gezintiye çıkardığında Nusret Murat'a "Senin kimsen yok mu?" diye sorar, Murat ise "Yok" (Yeşim Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu*, 2008) diye cevap verir. Nusret Alzheimer olduğu için geçmişle ilgili pek çok şeyi hatırlamaz. Nesrin'in evinde Murat'ın fotoğrafını görür ve Nesrin'e kim olduğunu sorar. Nusret Murat'a sürekli senin adın ne diyerek sorular sorar. Yönetmen bellek sorunsalını filmin bu sahnelerinde yeniden gündeme getirir.

Murat Nusret'le mutludur, fakat Nusret dağı gitmek ister. İlk denemede Murat onu durdurur. Fakat Nusret'in "Bırak dağıma gideyim, onu da unutacağım" (Yeşim Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu*, 2008) sözlerinden sonra, Murat bir sabah Nusret'in dağına gidişini görür, peşinden gider ama yanına varamaz. Nusret'in dağına gidişini tepeden izler. Nusret kocasının onu başka bir kadın için bırakıp gidişini, dağına giderek unutacağını savunur. Murat anneannesinin ölüme gidişini, hüznle aldığı nefes sesleriyle takip eder. Karadeniz'in dağları filmde anlam olarak özgürlük ve huzur imgesi taşır, Nusret'te dağına giderek özgürlüğe ve huzura yolculuk yapar.

Yönetmen, Nusret ile Murat'ın ilişkisini Kerem Akça'ya yaptığı bir röportajda, "daha doğal olana, dokunulabilinene gidiyorlar. Kurulu düzenin ve duvarların arasında çok fazla şey kaybediyoruz hayatta biz. Onlar da vahşi olana, doğal olana, sahici olana gidiyorlar. Ait oldukları yere varıyorlar" sözleriyle açıklar (Akça, <http://www.radikal.com.tr/kultur/yesim-ustaoglu-filmini-anlatiyor-900994/>). Murat anneannesinin ölümün sorumluluğunu üstlenmesi, kendi kimliğini bulmasında ona yardımcı olacaktır.

Yönetmen filmin açılışında Nusret'i ve evini gösterdikten sonra, sırayla karakterleri ve yaşadıkları mekânları tanıtır. Ustaoglu sinemasında mekânlar, karakter tasviri için önemli bir yer tutmaktadır. "Filmlerinde mekân duygusunu karakterle birlikte işlemektedir. Örneğin filmlerinde her bir oyuncunun mekânı vardır ve mekânla aynı dile, karaktere sahiptirler" (Arslan, 2010, s. 88). Karakter mekân uygunluğu filmin anlatı yapısına göre oluşturulmuştur. Nesrin güvenliği ve düzenliliği ön planda olan, Güzin tek başına ve tekinsiz bir halde yaşadığı, Mehmet'in ise ablalarının aksine perişan halde olan evi karakterlerin yapısına uygundur. Filmin karakterleri abartıdan uzak ve günlük yaşamda karşımıza çıkan insanlardan farklı olmadığı için, Arslan'a göre film bittikten sonra hayata devam eden karakterler olduğu söylenebilir (Arslan, 2010, s. 83).

Arslan'a göre filmde kayıp olan baba imgesinin ölümü, çocuklar ve anne üzerinde bir ömre yayılan mateme yol açmıştır. "Filmin içinde aslında tüm olanların 'kayıp' olan babanın matemi üzerine şekillendiğini görürüz" (Arslan, 2010, s. 96).

Filmin anlatı zamanı, filmin öyküsüne uygun olarak gece gündüz döngüsü halinde devam eder. *Pandora'nın Kutusu*'nda *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken*'de gördüğümüz gibi flashbackler (geçmişe dönüş) yer almaz. Zaman öykünün ilerleyişine uygun olarak akar. Filmde genel olarak sabaha karşı ve gece planları zaman imgesi olarak hakimdir. Filmin mevsimsel olarak zamanını belirtmek gerekirse, Cumhuriyet Bayramı kutlamalarından anlaşılabileceği gibi Ekim ayının yer aldığı, Sonbahar mevsiminde geçtiği söylenebilir.

Pandora'nın Kutusu'nda Türk milliyetçiliği vurgusunu, televizyonda çıkan haberlerin ve programların yanı sıra Murat ile Nusret'in huzurevinden çıkıp caddede yürüdükleri sahnede, binalara asılan Türk bayraklarında görürüz. Fakat bu söylem *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken*'de karşımıza çıktığı gibi baskın değildir.

Toplumsal cinsiyet vurgusuna da yer veren Ustaoglu kardeşlerin mola verdikleri kamyoncu barınağında çalışan kadına itici gözlerle bakarlar. Kadının erkek söylemiyle konuşması, küfür etmesi ve yeme-içme alışkanlıklarının erkek gibi olması Nesrin ve Güzin tarafından hoş karşılanmaz. Barınakta çalışan kadın erkeksi özelliklere bürünmüştür fakat yine erkeklere hizmet etmektedir. Nesrin, Güzin'e "Babam böyle bir kadına kaçtı işte" (Yeşim Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu*, 2008) der.

Bu kısa ve tek taraflı diyalog yönetmenin toplumsal cinsiyet algısına getirdiği eleştiriyi sunar.

Yine toplumsal cinsiyet bağlamında bakıldığında Güzin'in kendi parasını kendi kazanan, erkek arkadaşı olan, modern bir iş ortamında kendine ait odada çalışan bir kadındır. Fakat “ataerkil yapıya uygun olarak erkek kardeş bundan rahatsızdır. Kız kardeşini eleştirir” (Ozan, 2014, s. 59). Nesrin'in oğlunu tek başına tekinsiz arka sokaklarda arayacak kadar cesaretli olması yönetmenin vurgulamak istediği bir diğer detaydır.

Filmin öyküsünü, modern hayatta insanlara ve kendilerine yabancılaşan kardeşlerin annelerinin kaybolması ve yanlarına alıp yeniden hayatlarına dahil olmasıyla kimlikleriyle yüzleşmelerini ve kimliklerini aramaları oluşturur. Nusret'in her bir karaktere söylediği sözler, karakterin kimliğini sorgulamasına neden olur. Modern hayat içinde kendilerine yeniden oluşturdukları kimliklerde yaşayan karakterleri, Nusret'in hayatlarına dahil olmasıyla benliklerini arayışa sürükler. Kimliklerini bulma adına içsel ve fiziksel yolculuklara çıkarlar. Bu yolculuklara Ustaoglu'nun diğer filmlerinde de gözlemlenen ölüm metaforu neden olmaktadır. Murat kimliğini Nusret'in ölümü ile bulacaktır.

Görsel Kodlar: Film Karadeniz'in dağlarını tanıtan pan hareketiyle başlar. Yönetmen filmde mekânı tasvir etmek için sıklıkla pan ve tilt hareketleri kullanır. Kardeşlerin Karadeniz'e yolculuğunda kamera genele çıkar, uzun yolda ilerleyen aracı gösterir. Yol boyunca arabada diyalog sahneleri yakın planda çekilirken, genel planda yol ve yolculuk süreci anlatıya hizmet eder. Filmin sonunda Nusret'in ölüme, dağına gidişini yönetmen yolu gösteren tilt hareketiyle gerçekleştirir. Aynı zamanda Nusret'in yolculuğu genel ve uzun plan kurularak gösterilir.

Yönetmen filmlerinde tersyüz edilmiş görüntüler kullanır. Bunun nedeni gerçeklik algısını sorgulamasından kaynaklanır. Murat'ın Nusret'in çamaşırlarını yıkadığı sahnede, aynada Murat'ın yüzünü görürüz. Aynı şekilde filmde kullanılan çerçevelenmiş fotoğrafların yer aldığı sahneler, anlatıya hizmet edecek şekilde oluşturulmuştur. Fotoğraflarla yönetmen kimlik, aidiyet, bellek ve benlik tartışmalarında ‘Ben kimim ?’ sorusunu sorgular (Köseoglu, 2013, s. 159).

Çekimlerde sıklıkla yol sahnelerine ve yolculuklara yer verilir. Otoyol, dağ yolu, şehir yolu, sokak yolu, deniz yolu, tren yolu gibi yol imgesinin bulunduğu hemen

hemen her sahne filmde yer alır. Karakterler de bu yol imgesi içinde çeşitli araçları kullanırlar. Taksi, otomobil, tren, vapur gibi ulaşım araçları karakterlerin filmde kullandığı araçlardandır. Nusret'in pencerelerde, balkonlarda aradığı dağı ise, özgürlüğü, huzuru Nusret'in kimliğini simgeler. Nusret'in film boyunca koparıldığı dağına gitmek, ulaşmak için yolculuk eder.

Yönetmen plan, ölçek seçimleriyle bir biçim sahibidir; plan-sekans çalışmayı sever, ara planlar kullanmaktan kaçınır. Bunun nedeni ise oyuncuya özgürlük vermektir. Oyuncunun karakteri doğru ifade edebilmesi için plan-sekans uygular. Kamerası sabittir, belli yerlerde kamera hareketlerine yer verir (Arslan, 2010, s. 88). Karakterlerin duygularını anlamamız için yakın plan kullanan yönetmen, kadrına pencere ve kapıyı da alarak karakterlerin bakışını ve bakışının nasıl bir anlatı yarattığını seyirciye sunar. Örneğin Güzin'in taksiyle şehir içinde yaptığı yolculuklarda pencereden yola bakışında umutsuzluk, mutsuzluk, kaybolmuşluk hissi, Nesrin'in oğlunu aradığı sahnede pencereden sitenin içine bakışı kaygı ve endişe, Nusret'in pencereden bakışlarında dağını, özgürlüğünü, kimliğini arayış hissi seyirciye aktarılır.

Genel olarak oyuncuyla yoğun olarak çalışan, ondan konsantre olmasını isteyen bir yapım var. Bu anlamda da çekim öncesinde çok fazla doğaçlama ve prova yaparım. Çekimde de oyunculara mümkün mertebe çok rahat oynayabileceği konsantre bir ortam sağlıyorum. Bunun için de uzun planlar çekebilirim. Özellikle de çekim sırasında... Onları sonra masada keserim ama oyuncular açısından da hiç planlanmamış çok uzun planlar çıkar ortaya. Bunların içinden inanılmaz duygular çıkar. Söylenenin dışına çıkınca çekimi keseceğimi beklerken, oyuna ve duygularına devam ederler. Bazen kendilerinin bile beklemediği inanılmaz hoş anlar çıkar. Bu filmde de çok yaptım bunu, çok fazla doğaçlama kullandım (Akça, <http://www.radikal.com.tr/kultur/yesim-ustaoglu-filmini-anlatiyor-900994/>).

Pencereden dışarı bakan karakteri yakın planda gösteren yönetmen, karakterin bakış açısından baktığı yeri gösterir. Nesrin, korunaklı bir siteden dışarıya bakarken, Nusret pencereden baktığında dağını arar ama gördüğü iç içe geçmiş kalabalık ve yüksek binalardır. Yönetmen çekim ve planları öykünün ele aldığı temaya uygun kurar.

Mehmet evine kapanıp kaybetmeyi, arayışını sonlandırdığını kabullenirken, Murat kimliğini aramaya ve bunun için yolculuklar yapmaya devam etmektedir. Çekimlerde Mehmet'in hep evde uyurken veya kendine göre eğlenirken görürüz, Murat ise bazen deniz kenarında bazen arka sokaklarda gezer. Cüzdanını çalan hırsız aradığı sahnede, hırsız Murat'ı ara sokağa çeker ve boğazına bıçak dayar. Detay planda

Murat'ın korkusunu mimiklerinde başarılı bir şekilde yansıttığı görülür. Bu bağlamda çekimler ve başarılı kurulan planlar, filmin kimlik, arayış ve yolculuk temasına uygun olarak kurulmuştur.

Ustaoğlu'nun “her filminin kendine özgü, hikâyenin içeriğine ve dönemine uygun bir rengi vardır ve sinema tarihinin önemli eserlerine göndermeler yapar” (Arslan, 2010, s. 90). *Pandora'nın Kutusu*'nda ise ışık mekânın ve zamanın doğal döngüsünde kullanılmıştır. Sahneler genel olarak doğal ışıkla çekilmiştir. Anlatıda sabaha karşı olan zaman diliminde filme mavi renk hakimdir. Filmin geneline bakıldığında mavinin varlığı fazlasıyla hissedilir. Işık, karakter-mekân anlatısını desteklemek adına, karakterlere ve mekânlara göre şekillenir. Nesrin'in evinde beyaz ışık mevcutken, Mehmet'in evinde siyaha yakın koyu renkler hakimdir. Keza Nusret, doktor muayenesinde kendisine aklında tutması için söylenen ‘mavi, şahin, lale’ kelimelerinden yalnızca ‘mavi’yi hatırlar. Nusret'in kendi evinde, Karadeniz’e ise canlı renkler, sarı, turuncu, yeşil tonlar öne çıkmaktadır. Bu renkler huzur, özgürlük hissini yansıtır.

Şehirde trafik ışıkları, gecenin karanlığı çaresizlik ve bireyin kendi içinde kayboluşunu betimler. Yönetmen ışık ve aydınlatmayı anlatıya uygun olarak seçer.

Sahne geçişleri ve uzun planları bölmek için kullanılan kurgu ile filmin anlatısına uygun olarak anlam yaratmıştır. Kurgu öykünün devamlılığını sağlamada başarılı bir rol oynamıştır.

Filmde doğal tabiat sesleri kullanılmıştır. Filmin açılışında duyulan inek, horoz, kuş, köpek sesleri köy ortamının gerçekliğini artırır. Şehre gelindiğinde, yoğun trafik ve otomobil, vapur, martı sesleri duyulur. Şehirde otomobillerin korna sesleri, kalabalık insanların ayak sesleri ve konuşma sesleri yönetmenin anlatmak istediği modern hayatın karmaşasını tasvir eder. Oyuncuların diyaloglarında Yeşilçam Sineması'nda karşımıza çıkan dublaj tekniği kullanılmamış, oyuncular kendi sesleriyle konuşmuşlardır. Abartılı oyunculuklardan ziyade Ustaoğlu sinemasında öne çıkan minimal ve anlatıya odaklanan sade oyunculuklara ve uzun diyaloglardan ziyade anlatıya hizmet eden öz diyaloglara yer verilmiştir. Yönetmen, oyunculukların doğallığını “senaryo olsun istemem hiçbir zaman, hayatın içinde olmasını tercih ederim” diyerek açıklar (Akça, <http://www.radikal.com.tr/kultur/yesim-ustaoglu-filmini-anlatiyor-900994/>).

Pandora'nın Kutusu'nun anlatı yapısında öykü ve görsel kodlara bakıldığında, filmin ele aldığı benlik, kimlik ve yolculuk ilişkisine uygun öğelere yer verilir. Bunun yanında film orta sınıf eleştirisi de yapmaktadır. Karakterlerin modern hayatta içine sıkışan kimlikleri, birbirlerine ve kimliklerine yabancılaşmaları karşımıza çıkar. “*Pandora'nın Kutusu*, aileyle, geçmiş bağları sorgulatıp, bireyi kendisiyle yüzleştirir, film hepimizden bir parça taşır. Kent içinde, 21. yüzyılda bu tablodan kaçmak olanaksızdır ancak yönetmen yine de filmde genç, asi karakter Murat üzerinden bir alternatif kapı aralar” (Arslan, 2010, s. 101). Karakterler başlangıcını oluşturan ölüm imgesiyle kimliklerini aramaya başlarlar, bunun için yolculuklara çıkarlar ve yolculuklar içsel yolculukları beraberinde getirir. Film boyunca kimliklerinde değişim ve dönüşüm meydana gelir. Filmin sonu aslında başlangıcı temsil eder. Ustaoglu filmin orta kuşak üzerine yönelmesine rağmen Murat ve Murat gibi kimlik sorunu çekenler için yapıldığının altını çizer (Atam, 2011, s. 645). *Pandora'nın Kutusu* geçmişi Karadeniz’e ait bir ailenin şehirde, modern hayatın içinde kimliklerine yabancılaşmasını ve kimliğini bulmak için son umudunu arayan Murat’ın arayışını, yolculuğunu anlatır.

3.2. ARAF (YEŞİM USTAOĞLU, 2012)

Sinopsis: Zehra ve Olgun, Karabük’te bir otobüs firmasının mola tesisinde vardiyalı sistemde çalışan iki gençtir. Zehra, tesisin lokanta bölümünde mutfak ve yemek servisinde çalışırken, Olgun çay kahve servisi yapmaktadır. Zehra ile Olgun monoton, her günü ve gecesi aynı arafta kalmış bir hayat yaşamaktadırlar. Hayattaki tek eğlenceleri, televizyonda izledikleri günü kurtaran eğlence programlarıdır. Hayatlarını zengin olup kurmayı hayal ederler. Birbirleriyle iyi anlaşılan bu iki gencin hayatı, Zehra’nın kamyonuyla oradan oraya savrulan Mahur’a aşık olmasıyla değişir. Fakat Olgun’da Zehra’ya aşıktır. Zehra arafta kalmış halinden Mahur’la kurtulacağını umut ederken, hayatı hiç beklenmedik bir hal alır.

Öykü Kodları: *Araf* otoyol kenarına kurulmuş, gün boyunca çok fazla aracın geçtiği bir dinleme tesisinin içinde kaybolan Zehra ve Olgun’un hikayesini anlatır. Molaya çıktıklarında bile izleyebilecekleri manzaraları yoktur. Dinlenme tesisinin konumu gibi arafta kalmış haldedirler. Zehra ve Olgun kendi kimlikleri gibi, kimliği kaybetmiş bu şehirde benliklerini televizyon programlarında bulmaya çalışırlar. Tek eğlenceleri, ucuz diskolar ve yarışma programlarıdır. Zehra’nın aşık olduğu Mahur ise

kendi içinde kaybolmuş bir kamyon şoförüdür. Sabırla ve sessizce arafta kalmış şehrin yollarında gidip gelmektedir. Onun hayatının tek değişkeni Zehra olur.

Pandora'nın Kutusu'na göre *Araf*, “alt gelir grubundan küçük bir kentte yaşayan kimi köy kökenli kahramanların kendilerine ve geleceklerine dair; kendi hayatlarına dokunmayan hayaller kurmalarındaki çelişkiyi anlatır” (Köseoğlu, 2013, s. 104).

Filmin her bir karakteri kimliğine yabancılaşmış ve kimliğini kaybetmiş haldedir. Bunun yanında yaşadıkları şehir de kimliksizdir. İçinde yaşayan insanları kalkındıramamış, ne köy ne kent yapısına bürünebilmiş arafta kalmış bir şehirdir. Ustaoglu filmin mekânın Karabük seçilmesinin nedenini şöyle açıklar:

Burası öyle bir akışın içindeki Türkiye'nin iki büyük metropolünü birbirine bağlayan zincirin ortasında ve tuhaf bir ihtişamı da var. Modern mi, yöresel mi çok kavrayamadığımız bir hali var. İçinde bulunan o değersizleşme halini, değerlerimizi koruyamama halini de bize bir yandan sorduruyor. Karabük de bu duygunun uzantısı. Karabük uzak gibi geliyor halbuki tam ortalık yerde her şeyin en ortasında ve biz bunu da görmeye acizmişiz meğerse (Akbiyık, <http://www.populersinema.com/roportaj/asik-oldugunuz-adamin-her-seyini-bilmek-istersiniz-13084.htm>).

Film, çimento fabrikasının atığını, boş araziye döktüğü sahne ile açılır. Gri atığın içinden kırmızı sıvılar dökülür, havayı yoğun duman ve sis kaplar. Olgun ve arkadaşı dökme işlemini hayretle izlerler. Tesisinin bulunduğu yeri ve etrafını betimleyen yönetmen, karlı yolları ve araçlarını tanıttıktan sonra, Zehra'yı yemek servisinde görüntüler. Olgun ise çay servisi yapar. Zehra hem mutfakta yemek yapımında çalışır hem müşterilere yemek servis eder. Vardiya bitiminde yorgun ve bitkin halde evine gidebilmek için servis bekler. Hayatının döngüsünü bu olaylar oluşturur.

Yönetmen mekânı ve karakterlerin çalışma koşullarını tanıttıktan sonra karakterleri tanıtır. Zehra, genç bir kızdır, ailesiyle karlarla kaplı bir köyde yaşar. Evi modern yapıda değil, köy şartlarına uygundur. Hayatı, iş ile ev arasında arada sırada iş arkadaşı Derya ve Olgun'la eğlenmek için yaptığı kaçamaklarla geçer. İşe geliş ve dönüşlerde servis yolculuklarında, servisten en son Zehra iner. Zehra her gün servis yolculuklarında kimliğini sorgular ve kimliğini bulmaya çalışır. Çalıştığı yerin müşterilere sağladığı konfordan Zehra mahrumdur. Modernizm ile geleneksel yapı arasında kalmış, sıkışmıştır.

Zehra'nın hayatı vardiya çıkışı, yorgunluktan uyku ile uyanıklık arasında, tesise kamyonunu park eden ve dinlenmek için gelen Mahur'a aşık olmasıyla değişir. Zehra

sorguladığı kimliğini Mahur'a olan aşkı ve sonrasında yaşadığı olaylardan sonucunda bulur. Zehra ile Mahur bir düğüne katılırlar. Zehra düğüne gidebilmek için annesine vardiya kalacağını söyler. Düğüne Olgun'da gelir, Zehra ilk olarak Olgun'la dans etmesine rağmen gözü Mahur'dadır. Düğünün sonunda doğru Mahur Zehra'nın karşısına geçerek dans ederken, Zehra da utangaç bir halde onunla dans eder. Gecenin sonunda Derya'nın evinde kalırlar. Zehra çekingen kimliğiyle Mahur'la hiç konuşamaz, Mahur ise çoktan konuşmayı bırakmış biridir.

Zehra'nın o geceden sonra gözü hep yolda Mahur'un kamyonunda, tesisin önünden geçmesini bekler. Kamyonunda Zehra'nın küpesini bulan Mahur, tesisin önüne gelir, Zehra'ya küpesini verir. Ardından görüşürler ve bir gece beraber olurlar. Eve gelince çamaşırlarını yıkayan Zehra, hiç bilmediği bir yolculuğa atılır. Elleriyle yüzüne, dudaklarına ve saçlarına dokunur, uzun süre aynada kendine bakar. Zehra yeni kadın kimliğini tanımaya çalışır.

Zehra Mahur'a aşık olmuştur, onunla buralardan gideceğini ve kurtulacağını, Mahur'un da onu sevdiğini Derya'ya anlatır. Mahur'la araf halinden kurtulacağını düşünürken Derya ise ona gülerek dalga geçer.

Zehra'nın gözleri hep yolda, Mahur'u beklemektedir. Yine bir gün Mahur'un geldiğini görür ve gece birlikte olurlar. Önceki beraberliklerinde olduğu gibi, Zehra ile Mahur pencere kenarındadırlar. Gecenin karanlığında cama yansıyan görüntülerinin eşliğinde Zehra Mahur'a “götür beni de” (Yeşim Ustaoglu, *Araf*, 2012) der, fakat Mahur cevap vermez, şaşırır. Bu sahneden sonra Mahur'la Zehra film boyunca bir daha görüşmezler. Zehra hamile kalmıştır ve arkadaşı Derya ile ne yapacaklarını düşünürler. Aldırmak için geç kalınmıştır, Derya çocuğu birine vermesini söyler ama Zehra kabul etmez. Zehra içten içe Mahur'un geleceğini onu buralardan götüreceğine inanır ama hayal kırıklığına uğrar. Zehra Mahur'un yokluğunda sürekli kendiyle hesaplaşır, kimliğini sorgular. Yüz üstü bırakılmıştır, bununla nasıl mücadele edeceğini öğrenmeye çalışır.

Bebeğini boğmak için eylemlerde bulunan Zehra'nın bir gece sancısı tutar. Annesine karnının ağrıldığını söyler annesi ve babası apar topar Zehra'yı hastaneye götürür. Zehra hastanenin tuvaletinde bebeğini doğurur. Bebeği doğurduktan sonra uzun süre boşluğa bakan Zehra yutkunur ve eline aldığı peçete yığınlarıyla bebeği sarar ve pencereden dışarı atar. Zehra her şeyi oldukça soğuk kanlı bir halde yapar. Aradan

birkaç gün geçtiğini psikiyatrı yapılan terapide öğrendiğimiz Zehra'yı jandarmalar hastaneye getirir. Zehra ile psikiyatr arasında geçen diyalog Zehra'nın Mahur'la arayışta olduğu kimliğine, ne kadar yabancılaştığını yepyeni bir kimliğe büründüğünü ispatlar.

Doktor: - Zehra son günlerde bazı tatsız olaylar olmuş, ne oldu böyle?

Zehra: - Ben bir şey yapmışım. Ama ben hiçbir şey yapmadım ki.

Doktor: - Ne yaptığını söylüyorlar ?

Zehra: - (Bilmem işareti yapar) Bilmiyorum.

Doktor: - Ne ile ilgili peki ?

Zehra: - (Cevap vermez).

Doktor: - Birkaç gün önce karın ağrısıyla hastaneye gittin sonra ne oldu orada ?

Zehra: - (Başını kaldırır, yutkunur, cevap vermez, başını indirir).

Doktor: - Hatırlamıyor musun ? Yoksa ya hatırlıyorum ama anlatmak istemiyorum mu ?

Zehra : - (Doktora bakar) Hatırlamıyorum, sadece kirlendiğimi biliyorum.

Doktor: - Onunla nerede karşılaştın ? Kirlendiğini nerede fark ettin ?

Zehra: - (Boşluğa bakar, cevap vermez).

Doktor: - Son aylarda nasıldın peki, daha önceki zamanlarına göre, eski Zehra gibi miydin yoksa hayatında değişiklikler olmuş muydu ?

Zehra: - (Doktora bakar). Ne zaman gideceğim ? (Yeşim Ustaoğlu, *Araf*, 2012).

Doktor Zehra'nın annesini çağırır, Zehra'nın olanları hatırlamadığını, sağlığına ve eski Zehra'ya kavuşmak için ona için iyi davranılması gerektiğini söyler.

Ustaoğlu, doğum sahnesinde Zehra'nın Mahur'la yaşadığı travmatik aşkın sonunda sürüklendiği psikolojik depresyonu, Zehra'nın geldiği son nokta olarak değerlendirir.

Çok sert ve adım adım bir depresyon hikâyesini, o çarpıcılığı, içine düştüğü yalnızlığı, çaresizliğin getirdiği bütün travmaları ve o kızın psikolojik hallerini takip ediyoruz. Ve o bütün patlamayı da birebir filmsel teknik kurguda anlatıyoruz. Orada da amaç aslında kızın yaşadığını seyirciye göstermek değil seyirciye de onu yaşatmak. Siz ona tanık olmuyorsunuz, siz onun içine girip yaşıyorsunuz o sahneyi. Bunu da yaptığı için çok zor bir şeyden bahsediyorum (Akbıyık, <http://www.populersinema.com/roportaj/asik-oldugunuz-adamin-her-seyini-bilmek-istersiniz-13084.htm>).

Yeni bir kimliğe bürünen Zehra, diyaloglardan cezaevinde olduğu anlaşılan Olgun'a mektup yazar. Ondandır özür diler, onu görmek istediğini söyler. Olgun mektuplara cevap vermez. Cezaevinde küsleri barıştıran bir program izleyen Olgun, bir gece Zehra'nın ona yazdığı tüm mektupları okur ve programın sunucusuna mektup yazar. Sahnenin devamında olayın akışını anlatan sunucu ve gelinliğiyle cezaevine

gelen Zehra görünür. Zehra ile Olgun cezaevinde canlı yayında evlenirler. Anlatıyı zaman ve mekân akışına uygun tasarlayan yönetmen, her detayı görüntüye sığdırmaya çalışmaktansa, olay örgüsünü karakterlerin diyaloglarıyla tamamlar.

Zehra karakteri genel olarak, filmin geneline yayılmış anlatıda kimliğini bulmaya çalışır. Arafta kalmış hayatını Mahur’la sonlandıracağını düşünür. Hamile kalması, Mahur’un, Olgun’un ve Derya’nın onu terk etmesi Zehra’yı arafın içine daha çok sürükler. Zehra bu kayboluşta kendi çırpınmaları ile kurtulur. Kimliğini bebeğini kendi doğurarak, onun ölümünde tamamlar. Yönetmen özellikle Zehra’nın yaşadığı durumu psikolojik perspektifte ele alır.

Bu nasıl bir korkudur, nasıl bir çaresizlik halidir, nasıl bir yalnızlaşmadır? İnsanın etrafında bunu söyleyebileceği hiç kimsenin olmamasını, böyle bir şeyle baş etmenin ne demek olduğunu düşündüğümde bunun çok ağır bir travma olduğunu görüyorum. Bu travmayla baş edebilme/baş edememe halinin ne olduğunu çok sordum kendime. Bu konuda psikiyatristlerle de çok tartıştım. Zehra’nın başına gelen *disassociation* tam bir kopma, âni yaşayamama hali; tamamen bir durma. Benim istediğim hikâyeyi oraya taşımaktı aslında, bir vaka anlatmak değil. Filmde, yaşanmış zamanla film zamanının bu kadar örtüşmesinin nedeni, seyirciye bu deneyimi kızla birlikte yaşatabilmek. O şursuzluğu onunla birlikte yaşamak (Yücel, <http://www.altiyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/>).

Olgun, kimliğini monoton hayatında ‘çılgınlık’ yaparak, yarışma programlarıyla zengin olmaya çalışarak bulmaya çalışır. Olgun ve arkadaşı Emenike treni çalıştırdıkları anı, videoya çekerler ve dönemin popüler yarışma programının sunucuya ithaf ederler. Olgun videoda “Çılgınlık ! çılgınlık ! Acun abi gör Acun abi” (Yeşim Ustaoglu, *Araf*, 2012) diyerek bağırır. Trenin rayda başka bir trene çarpacağını fark eden Olgun ve Emenike, treni durdurup, aynı sözlerle kaçarlar. Olgun çılgınlık yaparak hayatına renk getirmeye, araf hayatından anlıkta olsa kaçmaya çalışır. Olgun’un amacı zengin olup, bu kimliksiz hayattan ve araftan kurtulmaktır. Çünkü Olgun’da Zehra gibi kendi kimliğini kaybetmiştir.

Olgun’u hayata bağlayan iki şey annesi ve Zehra’dır. Annesi toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun olarak babasının pisliğini temizlemek zorunda kalan bir ev hanımıdır. Annesi Olgun ile babası arasındaki soğuk savaşta ittifakı sağlar. Kendi arafında yaşamaya çalışan anne de kimliği bulmak adına Olgun’un dedesine bakma bahanesiyle kocasını ve oğlunu terk eder. Bunu çok sonra anlayan Olgun için ilk kırılma noktası gerçekleşir. Zengin olunca annesi de araftan kurtarmak isteyen Olgun, annesinin onu terk edişiyle hayal kırıklığına uğrar ve aşık olduğu Zehra’ya evlenme teklif eder. Zehra hamile olduğunu söyleyince Olgun için ikinci kırılma noktası gerçekleşir. Cinnet

geçiren Olgun, babasının çekmecesinde bulduğu tabanca ile barınakta bulunan köpeklerle ateş eder ve yangın çıkarır. Olayın sonunda ne olduğu anlatının devamında Olgun'un cezaevinde görülmesiyle anlaşılır. Yönetmen önceki filmlerinde olduğu gibi, anlamı çeşitli göstergelerle seyircinin kendisinin tamamlamasını amaçlar. Olay görgüsü, zaman-mekân ve karakterlerin özellikleri buna göre oluşturur.

Cezaevine giren Olgun, Zehra'ya olan sevgisine daha fazla karşı duramaz ve onunla bir televizyon programında evlenir. Olgun ve Zehra kendi kimliklerini, başlarına gelen kötü olaylar sonunda çektikleri acılarla bulurlar. Karakterler içine kapatıldıkları araf hallerinden kendilerini, yine kendileri kurtarır.

Mahur ise kamyonunla oradan oraya sabırlı ve sessiz bir şekilde yolculuk yapmaktadır. Yemeğini bile kamyonunda yiyen Mahur, yine kamyonunda uyur. Zamanının tümünde kamyonuyla yolculuk yapan Mahur, yolların bir ucundan bir ucuna hayatını geçirmektedir. Mahur kimliğini yollarda kaybetmiştir. Zehra ile tanıştıktan sonra, yolculuklardan kalan zamanını Zehra ile geçirir. Mahur için Zehra mola yeridir, Zehra'da nefes alır. Fakat Mahur'un yalnız hayatına yeni birini alması mümkün değildir, çünkü yabancılaşmış kimliğini kamyonu ve yaptığı yolculuklar oluşturur, yeni kimliklere alışık değildir. Zehra'nın "götür beni de" (Yeşim Ustaoglu, *Araf*, 2012) sözünden sonra Mahur, Zehra'dan uzaklaşır ve bir daha Zehra'yı görmez.

Karakterlere genel bir bakış sunan Ustaoglu, "Bu çocukların hayatına baktığımızda da... Bu hikâyenin bir zalimi yok benim için. Mahur zalim bir adam değil; aynı hedefsizlik, aynı sıkışmışlık, aynı arafta kalmışlığı yaşıyor. Bütün karakterler aynı sıkışmışlığı yaşıyor. Bu hayat bu insanlara başka bir perspektif yaratabilme imkânı tanımıyor" diyerek Zehra, Olgun ve Mahur'un içinde bulunduğu durumu özetler (Yücel, <http://www.altiyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/>).

Zehra'nın arkadaşı Derya ise, Zehra'dan yaşça büyüktür. Zehra'nın yaşadıklarının benzerini o da yaşamıştır. Zehra'ya arafta kalan hayatından zengin koca bularak kurtulabileceğini öğütler. Derya'nın yaşadıkları, Olgun'dan ve beraber yaşadığı sevgilisinden dayak yedikten sonra şehri terk ettiği tren garında Zehra'a anlattığı hayat öyküsüyle ortaya çıkar. Derya Olgun tarafından Zehra'ya kötü örnek olmakla suçlanır, cinsiyetçi küfürlerle ve dayığa maruz kalır. Yönetmenin cinsel kimliği vurguladığı bu sahneler filmin anlatısına hizmet eder. Derya'nın Zehra'ya

“başka çaren yok” (Yeşim Ustaoğlu, *Araf*, 2012) sözleri, Zehra’yı umutsuzluğa daha çok iterken, kendi çaresizliğini ve kimliksizliğini de vurgular.

Filmin öyküsüne Zehra’nın ve Olgun’un babası ve anneleri de dahildir. Fakat film boyunca Zehra’nın babasını, sadece bir kez arkası dönük ve Zehra’nın aldığı maaşı eline vermediği sahnede görüntülenir. Zehra’nın babasının varlığı filmde sadece isim ve ses olarak vardır. Annesi ise, babasının çamaşırlarını ütüleyen, Zehra’yı denetleyen ve yanlış olarak nitelendirdiği bir şey yaptığında döven bir karakterdir. Olgun’un babası ise eve alkollü gelen kendi pisliğini bile temizlemeyen oğluyla sorunları olan bir adamdır. Olgun’un babasından nefret ettiğini, yönetmen Olgun’un bakışlarında anlatır. Olgun ile baba hiç konuşmaz. Aralarındaki dengeyi ise anne sağlar. Olgun’u eve bağlayan tek kişi annesidir, annesinin evden gitmesiyle Olgun’da kendi kimliğini bulmak için iç yolculuğuna çıkar. Olgun’un annesi yönetmenin toplumsal cinsiyet kalıplarına getirdiği eleştiriyi temsil eder. Anne yemek yapar, temizlik yapar, kocasının ve oğlunun arkasını toplar, ailenin düzenini anne sağlar. Mutsuz bir evin içinde kendi kimliğini kaybeden anne, benliğini bulmak için evden ayrılır. Annenin evden gidişi kendi kimliği için çıktığı yolculuğu temsil eder.

Toplumsal cinsiyet kavramına yönelik, Zehra’nın evlenmeden biriyle beraber olmasına Olgun, cinsiyetçi küfürlerde karşı çıkar. Aynı zamanda Olgun’un ve Emenike’nin diline yapışan cinsiyetçi küfürler, filmde yoğun bir şekilde duyulur. Zehra’nın kendini kirlenmiş olarak addetmesi, ataerkil toplumda kadının üstüne sinen bu algıyı pekiştirir. Yönetmen öykünün içine yerleştirdiği toplumsal cinsiyet eleştirisini, filmin çeşitli sahnelerinde gözler önüne serer.

Filmde zaman olay örgüsüne bağlı olarak, döngüsel olarak devam eder. Filmin başlangıç zamanını kış mevsimi oluştururken, bitimi bir sonraki ilkbahara tekabül eder. Mevsimler sırayla akarken, zamanın geçtiği karakterlerin üzerlerindeki kıyafetlerden anlaşılır. Yönetmen zaman akışını görsel olarak sunarken, diyaloglar da belli eder. Zehra ile Mahur’un son görüşmesinden üç ay geçtiğini, Zehra’nın gebelik muayenesinde ebe tarafından seyirciye anlatılır. Aynı şekilde, hastane tuvaletinde doğum yapan Zehra, bebeği dışarı pencereden attığı sahneden sonra, evde uyurken görülür. Psikiyatr ile Zehra arasında geçen diyalogda, yapılan doğum üzerinden birkaç gün geçtiği anlaşılır. Yönetmen zamanın akışını, doğa manzaraları, kostüm ve diyaloglar üzerinden başarılı bir şekilde anlatıya dahil eder.

Yönetmen, cezaevi sahnesinde, nikah kılırken avluda yer alan Türk bayrağı ve iki polis Türk milliyetçiliğini ve kamuda yer almasını baskın olmamakla beraber detaylarda yer verir.

Araf yönetmenin ifadeleriyle karakter ve mekân uygunluğunu sağlayan, arafta kalmışlık halini betimleyen bir filmidir. “Kahramanlarımızın hayatlarının ve yaşadıkları mekanların tam anlamıyla arafta sıkışmışlık halini yaşadığı hikâyemizin sonunda acı ya da tatlı herkes kendine bir yön tayin edebilmeyi dener ve *Araf*’tan çıkmanın yollarını arar” (<http://www.yesimustaoglu.com/filmler/araf/>).

Öykünün yapı taşlarını, benlik, kimlik ve yolculuk temaları oluşturur. Karakterlerin kimliklerini kaybedişlerine ek olarak yaşadıkları şehrin de kimliksiz oluşu vurgulanır. Fabrika atıklarının bile bu şehre döküldüğü mekânda, durağan bir hayat yaşayan karakterler kimliksiz kalmışlar ve gün içinde yaptıkları çeşitli yolculuklarda kimliklerini sorgularlar. Olgun internette karşılaştığı, “bu hayatta başına gelen en kötü şey sorusuna ‘doğmak’” diyerek cevap verirken, en iyi şey sorusuna ise ‘Zehra’nın adını verir. Yaşadıkları şehir ise “dumanlı kentin puslu çocukları” (Yeşim Ustaoglu, *Araf*, 2012) ifadelerini kullanır. Olgun’un bu sözleri, kimliği için umudunu Zehra’ya sakladığını anlatır. Fakat aynı soruları Zehra’ya sorduğunda ise Zehra cevapsız kalır çünkü Olgun’un aksine Zehra’nın umudu bile yoktur, yalnızca para biriktirdiğini ve bu şehirden gideceğini söyler.

Filmin öyküsüne ve olay örgüsüne bakıldığında, anlatı kimlik ve yolculuk ilişkisini psiko-sosyal açıdan karşılamaktadır. Yönetmen kimlik ve yolculuk temasını, mekânın karakterlerin örtüştüğü anlatı üzerinden başarılı bir şekilde işlemektedir.

Görsel Kodlar: Filmin açılışı genel planda, fabrika atıklarının boşluğa döküldüğü sahneyle açılır. Makine yavaş yavaş içindeki atığı dökmeye başlar, içinden akan kırmızı sıvının çıkmasıyla kameranin önünü gri dumanlar kaplar. Ardından dalgalanan görüntüde makineyi izleyen Olgun ve Emenike detay çekimde yer alır. Dökülen atığın detay görüntüsünden yavaşça çıkan kamera, Olgun ve Emenike’nin arasından, arkasına geçer ve omuz planda kalır, ekrana filmin ismi düşer.

Yönetmen, önceki filmlerinde olduğu gibi detay çekimi karakterlerin duygusunu seyirciye geçirmek, genel planları ise mekânı tasvir etmek adına kullanır. Detay planların çok sık kullanıldığı *Araf*’ın arada kalmış halini karakterlerin yüz ifadelerinde anlatır.

Yatay (pan) ve dikey (tilt) kamera hareketlerine yer veren yönetmen, otoyolda yolculuk eden veya yolda kalan araçları, aracın camından görüntüye aktarır. Zehra'nın servis minibüsünün camından, evin ve işyerinin penceresinden dışarı düşünceli bir şekilde bakışına yer verilir. Zehra'nın pencereye bakışı ruh haline göre anlam kazanır. Bazen mutsuz, kederli ve düşünceli bakan Zehra, Mahur'la birlikte olduğu gecenin sabahına doğru deniz manzarasına mutlu bir ruh haliyle bakar.

Detay çekimlerde, karakterlerin ruh durumlarını betimleyen yönetmen, hareketsiz ve uzun planların yanında, kamerayı karakterin eylemi doğrultusunda hareket ettirir. Hareket halinde olan karakteri kamera takip eder. Yönetmen uzun ve hareketsiz planlarda, seyirciyi karakterin duygusuyla özdeşleştirmeye çalışırken, hareketli planlarda eylemi seyirci kendi yapıyormuşçasına anlatıya dahil eder.

Yönetmen Zehra'nın bebeğini doğurduğu sahneyi üç planda anlatır ve akışa uygun olarak kurgular. Sahnenin birince planında Zehra'yı eğilmiş bir şekilde boydan gösterir. Zehra'nın sancılar içinde yaşadığı olayı anlayıp mücadele etmeye çalıştığı doğum anı, kameranın tilt hareketiyle dizinden, yüzüne doğru çıktığı görüntüde verilir. İkinci planda detay çekimde Zehra'nın terlemiş ve acı çeken suratu yer alır. Planın devamında bebeği doğurur ve bebek yere düşer. Fluda bebeği gösteren kamera, Zehra'nın yüzüne odaklanır. Uzun süre Zehra'nın hareketsiz yüzü görüntüye yansır. Zehra boşluğa bakan gözlerini yukarıya kaldırır ve yutkunur, arkasına döner. Üçüncü plan genele çıkarak, Zehra'nın eline aldığı bir yığın peçeteyle üstünü örttüğü ölü bebeğini, tuvalet penceresinden dışarı atmasıyla sahne tamamlanır. Sahnenin gerçekliğe oldukça yakın olması, detay planlarda oyunculuğun kusursuzluğu ve doğallıktan uzaklaşmaması filmin doruk noktasıdır. Zehra bebeğin ölümünden sonra eski Zehra kimliğine yabancılaşmış, yepyeni bir kimliğe bürünmüştür, olanları hatırlamaz. Zehra için doğum sahnesi, kimliğinde değişimi imgeler. Yönetmen ölüm metaforunu bu kez Zehra'nın kimliğini bulması için kullanır.

Çekim planlarında mevsimlerin geçişi de yer almakla beraber baskın bir vurgu yapılmaz. Kış mevsimini tanımlamak için, kar ve yağmur hava şartları görüntülenirken, bahar mevsimi için yeşillenmiş ağaçlara yer verilir.

Araf'ta çok sık yol çekimlerine yer verilir. Yola bakan, minibüsle yolculuk eden Zehra, Olgun ve Derya, kamyonuyla bitmek tükenmez yolculuklarda bulunan

Mahur, yol imgesini taşırlar. Yol ve yolculuk hali kimliklerine yaptıkları içsel yolculuğu simgeler.

Yakın çekimlerde, Zehra'nın cama yansıyan görüntüsüne yer verilir. Tersten yansıyan görüntüsünün arkasında Zehra'nın arafta kalmış kimliğini ve tersyüz olmuş gerçekliğini hatırlatır.

Yönetmen, çekim planlarında, kameranın olayı kayıt altına alması dışında, Olgun ve arkadaşının tren garında treni çalıştırmadan önce çektikleri videoda, telefona odaklanır. Telefonun düşük pikseli görüntüsünü filmin genel görüntüsüne yerleştiren yönetmen, video kaydının bulanık ve kalitesiz görüntüsüyle Olgun ve arkadaşının da bulanık hayatlarını, kaybolmuş kimliklerine gönderme yapar. Aynı şekilde Olgun ve Zehra'nın cezaevinde evlendiği sahnede, olay örgüsünü anlatan televizyon programının sunucusunu görüntüleyen kameranın kadraj görüntüsü, filmin genel görüntüsüne dahil edilir. Kurgu ile iç içe geçirilen iki görüntü, seyirciyi televizyon programı izliyor hissinden, gerçek hayata geçirir. Ustaoglu kullandığı başarılı kurgu ile doğallığı yakalarken, çekim planları ile olay akışını sağlar.

Filmin rengi, gerek karakterlerin kaybolmuş, arada kalmış kimlikleri, gerek şehri saran fabrika dumanları sebebiyle gridir. Yolları ve dağları kaplayan karın bembeyaz hali masumluluğu tasvir ederken, kimliklerine işlenmiş grilikten kurtulamazlar. Karakterler de filmin rengiyle ne beyaz ne siyahtır, araftadırlar. Genel çekimde, Mahur'un otoyolda ilerleyen kamyon yolculuğu sırasında görüntüye alınan güneşin kırmızı, turuncu ve sarı olan geçişli rengi, filme renk açısından görsel bir güzellik katar.

Ustaoglu, *Araf*'tan önce çektiği filmlerde olduğu gibi sinemasının ayırt edici özelliği olan belli başlı metaforları *Araf*'ta da kullanır. Pencere, yol, fotoğraf, su, ölüm, ulaşım araçları gibi imgeler, yönetmenin anlamı güçlendirmek için kullandığı metaforlardır.

Filmlerinde doğal ışık kullanmaktan yana olan Ustaoglu, *Araf*'ta da gecenin ve gündüzün doğal ışığını kullanır, karaktere yansıyan ışık anlatının gerçekliğine ve doğallığına hizmet eder. "Ayrıca olay kurgusuna göre aşkı anlatacak şekilde renkler maviden kırmızıya dönüşür" (Köseoglu, 2013, s. 144). Aynı şekilde doğal çevre ve ortam seslerinin, otoyol üzerindeki araçların ve fabrika seslerinin kaydedilmesinin yanı sıra oyuncuların kendi sesleriyle konuşması, abartıdan uzak oyunculukları Yeşim

Ustaoğlu sinemasının sinematografik özelliklerini başarılı bir şekilde yansıtır. Yönetmen *Araf*'ın görsel üslubunu anlatıya uygun olarak oluşturulmasında değinilen noktaları şöyle açıklar:

Hikâyenin kahramanları ve yaşadıkları tecrübeler, gerçek hayatlardan esinlenilerek yaratılmış, mekanlar da aynı şekilde seçilmiştir. Filmin rengi ve üslubu yukarda tasvir edilen atmosferi yaratacak şekilde planlanmıştır; kurşuni, soğuk renkler zaman zaman tıpkı şehrin orta yerine dökülen cüruf gibi cehennem ateşi renkleriyle çok sert tezatlıklar oluşturacak şekilde birlikte kullanılmıştır. Aynı şekilde kar altında, uzak yollarda ya da yol üstünde gelip giden çok etkileyici yalnızlaştırıcı genel planlar, zaman zaman isli, endüstriyel şehrin sert çizgileriyle ve karakterlerin iç dinamiklerini daha iyi anlayacağımız yakın planlarla birlikte düşünülerek tezatlar yaratılacak biçimde oluşturulmuştur. Filmin ses tasarımı da yol ve bekleme imgesini çok daha derinden pekiştirecek biçimde planlanmış; yolların, gecenin, karın, yağmurun ağır vasıtaların, televizyonun, fabrikanın havada asılı kalan sesleri, kahramanlarımızın kendi yalnızlıkları, bekleyişleri ile beyinlerinin içinde çınlayan sesleriyle birlikte içi içe geçerek tasarlanmıştır (<http://www.yesimustaoğlu.com/filmler/araf/>).

Araf'ın anlatı yapısında öykü ve görsel kodlarına bakıldığında, filmin ele aldığı benlik, kimlik ve yolculuk ilişkisi gerçekçi ve başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Sıradan hayatlarında sıradan insanların arada kalmış, kaybolmuş kimliklerine gerek fiziksel gerek ruhen yaptıkları yolculuklara ulaşmaya çalışan Zehra ve Olgun, yaşadığı olaylar ve çektiği acılar sonunda edindikleri tecrübeleriyle bireysel kimliklerini bulmak adına yolculuğa çıkarlar. Ustaoğlu diğer filmlerinde olduğu gibi karakterlerin, filmin bitişinde bir yerlerde hayatlarına devam ediyor hissini seyirciye geçirir. Bu durum yönetmenin gerçek hayata ve gerçek olaylara getirdiği toplumsal eleştiri bakışından kaynaklanır. Filmin araf hali, şehrin araf halini de simgeler. Ne tam olarak modern ne de taşra olan kimliksiz kentte bireyler de kimliksiz kalır. Modern hayat eleştirisini öyküye oturtan Ustaoğlu, Zehra ve Olgun'la filmin sonunu değil başlangıcını simgeler.

Yeşim Ustaoğlu *Araf*'ta ele aldığı temayı, Yeşilçam Dönemi'nin benzer filmlerinde karşılaşılsa bile, filmde anlatı ile biçimsel uyumu başarılı bir şekilde yansıtır. Ustaoğlu işlediği temaları, sinematografik biçimle şekillendirerek kendi bakış açısını yakalar. Bu bağlamda *Araf* gerçekleştirdiği mekân ve karakter uyumu ile geleneksel Türk Sineması'ndan farklı olarak, anlatıya başarılı bir şekilde hizmet eder.

3.3. *TEREDDÜT* (YEŞİM USTAOĞLU, 2016)

Sinopsis: Şehnaz, İstanbul'da modern bir hayata sahip Karadeniz'in sahil kasabasının hastanesinde görevli bir psikiyatridir. Hafta içi kasaba hastanesinde çalışırken hafta sonları kocasının yanına evine döner. Adli bir vakada tanıştığını ve

tedavi etmeye çalıştığı Elmas ise çok küçük yaşlarda zorla evlendirilmiş genç bir kadındır. Bir gece kocasının ve kayınvalidesinin ölümüyle psikolojik bir travma geçirir ve Şehnaz'ın çalıştığı hastaneye getirilir. Elmas ile Şehnaz kendi benliklerinde ve evliliklerinde sorun yaşayan iki kadındır. Tanışmalarıyla ikisi de benlikleriyle yüzleşecek ve öz kimliklerine yolculuk yapacaklardır.

Öykü Kodları: Film, deniz altından yüzeyine çıkan kameranın azgın dalgaları görüntülemesiyle başlar. Ardından filmin ana karakteri Şehnaz, kasabada kaldığı evinde pencereden dışarı dalgalı denize bakar. Film boyunca Şehnaz, pencerenin camından aynı denizi düşünceli bir şekilde izler ve cep telefonu ile denizin fotoğrafını çeker. Elindeki çöp poşetini alarak, hastaneye gitmek için yola çıkar. Ev ile hastane arasındaki yolu yönetmen Şehnaz'ın kullandığı arabanın içinden gösterir. Şehnaz her gün bu yolu halen taşra olan bu kasabayı ve insanları gözlemleyerek geçirir. Filmin mekânı Karadeniz'de bir kasabadır (Polat, <https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sinema/tereddut-ediyorsaniz-yesim-ustaoglunun-recetesini-okuyun>).

İşyerine çöp poşetini de getirecek kadar kafasında düşüncelerle yaşayan Şehnaz, kasaba hastanesinde psikiyatridir. Hafta içini kasabada geçirirken, hafta sonu İstanbul'da mimar olan kocasıyla evinde yaşar. İstanbul'daki evinden anlaşılacağı gibi modern ve lüks bir hayata sahiptir. İstanbul'a gelişlerinde kocasıyla ve onun iş çevresiyle zaman geçiren Şehnaz, kasabada boşluk bulduğu her anını deniz kıyısına yaptığı yürüyüşlerle doldurur.

Yönetmen cinsel kimlik sorununa Şehnaz'a gelen hastalar aracılığıyla dikkat çeker. Erkek olmak isteyen bir genç kız (Esmâ) ailesiyle Şehnaz'a muayene olmaya gelir. Saçının yanını kazıtan genç kıza destek çıkan annesi kızının mutsuz olduğunu söylerken, babası kızının erkek olmasını istemez, “beni ele güne rezil ettiniz, ne ameliyatı ?” (Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016) diyerek karşı çıkar. Şehnaz'a gelen bir diğer hasta çocuk Yusuf'tur. Yusuf hayvanları öldürdüğü ve çocuk kimliğine aykırı davranışlarda bulunduğu için Şehnaz'a tedaviye getirilir. Bölünmüş kimlik sorunlarına dikkat çeken yönetmen, ana karakteri ve filmin anlatı yapısını psikiyatr, Şehnaz üzerinden şekillendirir. Bu durum filmin ele aldığı benlik ve kimlik sorununa psikolojik açıdan perspektif geliştirmesini kolaylaştırır.

Şehnaz karakteri de kendi içinde kimlik sorunları yaşar. Hastanede doktor kimliği, İstanbul'a evine gidişlerinde evli kimliği ve kasabada her boşluğunda kendini

denizi izlemekte bulan bireysel kimliği arasında kaybolmuştur. Sosyal statülerine uygun olarak kimliklerini yerine getirmeye çalışır. Kocasının cinsel kimliğinde sorunlar yaşaması, Şehnaz'ı mutsuz bir evliliğe sürüklerken dolayısıyla kendi kimliğini de sorgulamasına neden olur. Kocasını mutlu etmeye çalışan Şehnaz, kasaba ile kent arasında yaptığı yolculuklarda kimliğini bulmak adına içsel yolculuklara çıkar.

Şehnaz şehre geldiği yine bir hafta sonu, kocasının iş arkadaşlarıyla bir partiye katılır. Partinin yapıldığı mekâna, yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun da gelişi bir sahnede yer verilir. Şehnaz'ın bakışlarından partide olmak istemediği anlamı yaratılır. Sahne Şehnaz'ın sarhoş bir şekilde kocasıyla dans etmesiyle bitirilir. Evine geldiği zamanlarda kocasının pişirdiği yemeği ve kocasının istediği içkiyi içen Şehnaz, kocasının olmadığı bir akşam yemeğini kendi yapar ve kendi istediği içkiyi içer. Yönetmen Şehnaz'ın seçimlerinde özgür kararlar alamamasının nedenini kocasının baskınlığından kaynakladığını anlatır.

İşten kalan zamanını çoğunlukla doktor arkadaşı Umut'la geçiren Şehnaz, Umut'la yaptıkları deniz kıyısı gezintilerinde, kısıtlı diyaloglarda bazen kendilerinden bazen işten, Elmas'tan konuşurlar. Elmas'ın yaşadığı olaylar ikisi arasında geçen diyaloglarda anlatılır. Yönetmen önceki filmlerinde kullandığı anlatının devamlılığını sağlayan diyaloglarda seyirciye olayı açıklar. Kısıtlı bilgiler verilirken, seyircinin anlamı kendisinin tamamlaması amaçlanır.

Şehnaz Umut'la çıktığı deniz kıyısı yolculuklarının birinde “Bir şeyler var burada, beni kendine çekiyor böyle, anlayamıyorum” der. Umut, Şehnaz'a “Beni çocukluğuma götürür burası” (Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016) diyerek cevap verir. Şehnaz'ın denize kaçırlarının nedeni, Umut'la arasında geçen diyalogla açığa çıkarılır.

Yönetmen Şehnaz'ın işini, ailesini tanıttıktan sonra, filmin bir diğer ana karakteri Elmas'ı tanıtır. Elmas henüz çocuk denilebilecek yaşta, ergen bir kadındır. Filmin terapi sahnesinde Şehnaz ile Elmas arasında geçen diyalogdan anlaşıldığı gibi 15 yaşındadır. 13 yaşında okuldan eve geldiğinde annesinin hayırlı kısmet dediği, kendinden yaşça büyük bir adamla evlendirilerek yuvadan koparılır. Elmas için evden istemeden evlendirilmesi ve daha küçük yaşta evden koparılması Elmas için psikolojik travmalara sebep olur.

Elmas'ın hayatı her sabah kocası işe gittikten sonra, balkona çıkarak nefes almasıyla başlar. Elmas'ın içine sıkıştırıldığı kimlikten kaçtığı tek yer balkondur.

Hasta kayınvalidesine bakıcılık yapan Elmas'ın her günü ev işleri, temizlik ve yemek yaparak geçer. Temizlik yaparken kendi kendine dans eden Elmas aslında hala çocuktur. Balkon camından karşı komşunun kendi ile yaşıt kızının müzik dinleyerek dans etmesini izleyen Elmas, onu mutlulukla ve hayretle bakar. Kızın ailesiyle güzel vakitler geçirmeni gördüğünde ise hüzünlenir. Elmas'ın bakışlarında aile özlemi çektiğini ve çocukluk ile evli kadın kimliği arasında bölünmeler yaşadığını görülür.

Akşam yemeklerini kayınvalidesinde yiyen Elmas ve kocası, eve döndüklerinde kocasının birlikte olma isteğine isteksizdir fakat utancından hiçbir şey söyleyemez. “Allah’ım ne olur, Allah’ım ne olur” diyerek elinden çaresizce dua etmek gelir. Elmas'ın korkusuna ve istememesine rağmen kocası zorla onunla birlikte olur. Kayınvalidesi bu durum için oğluna “hoca efendiyle konuştun mu” (Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016) diyerek sorunu batıl inançlarla gidermeye çalışır. Yönetmen toplumun cinsel sorunlara karşı bağnaz yaklaşımını, dini kimlikleri eleştirerek simgeler.

Yönetmen Elmas'ın rutin hayatını anlattıktan sonra, fırtınanın olduğu bir gece “Allah’ım ne olur gelmesin” diye dua eden Elmas'ın kocasıyla istemeden birlikte olmasını gösterir. Kocası sobaya yak diyerek banyoya giderken, Elmas acı içinde kıvrılır. Aynı gece Elmas'ın kayınvalidesi ve kocası faili meçhul bir şekilde soba zehirlenmesinden ölürlər. Sabaha karşı balkonda neredeyse donmaktan ölmek üzere olan Elmas'ı komşuları fark eder ve polisler Elmas'ı kurtararak hastaneye kaldırırılar. Elmas muayeneden sonra psikiyatr Şehnaz'a getirilir.

Şehnaz ve Elmas'ın karşılaşması filmin anlatısında önemli bir yere sahiptir. Birbirleriyle tanışan bu iki kadın yaptıkları terapi sonucunda kimlikleriyle hesaplaşır ve kendi benliklerine yolculuk ederler. Anthony Giddens, başkasına yapılan terapinin bireyin benliğinin gelişmesine katkısını vurgularken, kendi kendi yapılan terapinin, olana kendini kaptırmak değil, her anı dolu dolu yaşamak, artık kendim için ne yapmak istiyorum sorusunun açıklanmaya çalışıldığını vurgular. Terapi, ““mevcut içinde var olma becerisi’ ileriye planlamak ve iç isteklerine uygun bir hayat çizgisi oluşturmak için gerekli olan kendini-anlamayı mümkün kılar. Terapi bir gelişim süreci ve kişinin hayatında muhtemelen geçmek zorunda olduğu geçiş dönemlerini içermesi gereken bir süreçtir” (Giddens, 2014, s. 99). Bu anlamda, filmin terapi sahneleri, karakterlerin ayrı ayrı arayışta oldukları benliklerini bulma çabalarını simgeler.

Tereddüt yönetmenin önceki filmlerinden farklı olarak, kimlik bakış açısına psikolojik perspektifte yoğun olarak odaklandığı bir filmidir. Bu yüzden filmin anlatısı, Şehnaz ile Elmas arasındaki terapi sahneleri üzerine kurulur. Şehnaz'ın bir psikiyatr olarak Elmas'a uyguladığı terapi, Sigmund Freud'a göre psikanalitik yöntemde dahildir. "Bir bireyin ailesiyle, kardeşleriyle, eşiyle ve doktoruyla olan ilişkileri şimdiye kadar yaşanılan bütün ilişkiler psikanalitik araştırmaların asıl konusu olmuştur sosyal bir olay düşünülebilir" (Freud,2013, s. 5). Bu bağlamda benlik, kimlik ve yolculuk ilişkisini daha iyi anlayabilmek adına filmin terapi sahnelerinde geçen diyaloglarına öykü kodları içinde yer vermek gerekir.

Şehnaz: - Evinizde sıkıntılı bir olay yaşanmış Elmas, anlatmak ister misin ?

Elmas: - (Cevap vermez).

Şehnaz: - Bu olaylar nasıl bu hale geldi ? Paylaşmak ister misin ?

Elmas: - (Sıkıntılı bir şekilde üfler, cevap vermez).

Şehnaz: - Tuvalete gitmek ister misin ? (Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016) der.

Elmas'ı tuvalete götüren Şehnaz'ın odadan çıkmasıyla ilk terapi sahnesi son bulur.

Olay örgüsünde gerçekleştirilen ikinci terapide Şehnaz ile Elmas arasında şu konuşmalar geçer.

Şehnaz: - Kocanla kayınvalideni kaybettin.

Elmas: - (Korkarak Şehnaz'a bakar, cevap vermez).

Şehnaz: - Korkmana gerek yok, hatırlamayabilirsin, kafan karışmış olabilir. İnsan zor durumlar yaşadığında zihni böyle oyunlar oynayabiliyor. Ama bundan korkmana gerek yok. Burada güvendesin. Ben sana yardım etmek için buradayım. Kendinden bahsetmek ister misin bana biraz ? Baban ne iş yapıyor Elmas ?

Elmas: - (Yüzü kızgın bir hale bürünür, derin nefes alır, cevap vermez).

Şehnaz: - Peki, kaç yıllık evlisin ?

Elmas: - (Kısık sesle) İki

Şehnaz: - İki yıl mı iki ay mı ?

Elmas: - (Kızgın bir şekilde) Yıl.

Şehnaz: Yıl peki. Kocan eve bakar mıydı ?

Elmas: - (Cevap vermez)

Şehnaz: -Cinselliğini...

Elmas: - (sinirlenerek Şehnaz'a döner, sözünü keser) Konuşmam bunları, günah.

Şehnaz: - Tamam. Tamam peki. Annen baban nerede Elmas, biliyor musun ? Görüşüyor musun onlarla ? Burada olduğundan haberleri var mı? Gelsinler mi ? Görmek ister misin ?

Elmas: - (Ağlamaklı, üzgün bir şekilde hayır, bilmiyorum anlamında kafasını sallar, korkmuş bakışlarla) Annem gelsin, babam gelmesin, annemde gelmesin. (Ağlar) (Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016).

Kasabada geçirdiği zamanda Elmas'la yaptığı terapilerde ve deniz kenarına gezintilerde bulunan Şehnaz, şehre evine geldiğinde kocasının cinsel sorunuyla ilgilenmek zorunda kalır. Doktor kimliğinden, kocasını mutlu etmek isteyen bir kadın kimliğine bürünür. Fakat kocası için yaptıkları bir anlam ifade etmeyen Şehnaz, her seferinde hayal kırıklığına uğrar ve mutsuz olur. Modern doktor kimliği ile mutsuz evliliğinin içinde öz kimliğine yabancılaşmış ve kimlik kargaşası yaşayan Şehnaz, rüyalarında yatağında uyurken su basmış evini ve dalgalarla sürüklenen halini görür. Şehnaz sıkıştığı kimlikleri arasında kabuslu rüyalarla uyanır. Aynı şekilde Elmas'ta üzerinde beyaz bir elbiseyle evine gelip, annesini gördüğü ardından korkarak uyandığı rüyalar görür. Yönetmen önceki filmlerinden farklı olarak ilk defa rüya metaforunu kullanır ve Şehnaz'ın gördüğü rüyalar filmin anlatısına uygun olarak yer alır.

Freud, Burdach'ın rüya ile görüşlerinden *Rüyaların Analizi* adlı kitabında bahseder.

Çabalarıyla, hazlarıyla, sevinç ve açılırlarıyla gündelik yaşam rüyalarda tekrarlanmaz. Bunun tersine rüyaların amacı bizi gündelik yaşamdan kurtarmaktır. Aklımız bir konuyla tamamen dolu olduğunda, derin üzüntülere kapıldığımız, ya da düşüncelerimiz tamamen bir sorunla meşgul olduğu zaman bile rüya, ruhumuza girip gerçekliği sembollerle ifade etmek dışında bir şey yapmazlar (Burdach, 1898, s. 499'den aktaran Freud, 2011, s. 12).

Freud aynı kitabında Burdach'ın bu görüşüne karşı fikirlere dikkat çeker. Hafîher'in "Rüyalar, öncelikle uyanık yaşamı devam ettirir. Rüyalarımız düzenli bir biçimde, kısa süre önce bilincimizde bulunan düşüncelerle ilişkili olarak ortaya çıkar. Dikkatli gözlemler, bir önceki rüyayı önceki günün yaşantılarına bağlayan bir ilintiyi neredeyse her zaman belirler" görüşünü sunarak, rüya hakkında yapılan çalışmalarda farklılaşmalara yer verir (Hafîher, 1887, s. 245'den aktaran Freud, 2011, s. 13). Bu bağlamda filmde yer verilen rüya sahneleri, filmin benlik ve kimliğe olan bakış açısını psikolojik perspektifte ele alır.

Elmas'ı sorgulamaya gelen savcının Elmas'a sorduğu sorular, diyaloglarla anlatının devamlılığını sağlamaya yardımcı olurken, Elmas sorulara dayanamaz ve kriz geçirir. Elmas'ı sakinleştirmeye Şehnaz gelir. Sakinleşen Elmas,

Elmas: - (Ağlayarak) Neden geldi o adam, ne yapmışım ben, neden soruyor onu bana ? Çarşafları dümdüz yaptım, böyle böyle, her yeri temizledim, dümdüz yaptım böyle böyle. Kokuyor, çok kokuyor, ikisi de çok kokuyor, para vermiyor yapmayayım diye, sidikli diyor, büyü yaptırıyor.

Şehnaz: - Annen burada Elmas görmek ister misin ?

Elmas: - (Hayır anlamında kafasını sallar, cevap vermez) (Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016).

Şehnaz Elmas'la yaptığı terapilerde, kendini bulmaya başlarken, izlediği suyun karşısında kimliğini de sorgular. Deniz sakin veya öfkeli hali Şehnaz'ın içinde kopan fırtınalara işaret eder. Elmas'ın evliliğindeki soruları kısmen de olsa Şehnaz'da yaşamaktadır bu yüzden onu hem anlamaya, hem de benliğiyle yüzleşmesini sağlamaya çalışır.

Göl kenarında sohbet eden Şehnaz ile Umut Elmas'ın kayınvalidesi ve kocasının ölümünü konuşurlar. Şehnaz Elmas'ın kayınvalidesinin insülin iğnesini yüksek doz vurarak öldürebileceğine inanmaz. Umut'ta bu duruma inanmasa da delillerin Elmas'ın aleyhine olduğunu vurgular. Karakterlerin arasında geçen bu kısa diyalogdan Elmas'ın kayınvalidesinin ölüm nedeni, yönetmen seyirciye anlatır ama kesin bir sonuç göstermez. Yönetmenin önceki filmlerinde olduğu gibi anlamı seyirci tamamlar.

Umut'un evine yemek yemeye giden Şehnaz, Umut'un evini gezerken, yönetmen mekânı tasvir eder ve Umut karakterini tanımlar. Balkondan evin manzarasını izleyen Şehnaz, içeri gider ve Umut'un eşyalarına, fotoğraflarına bakar. Bu sahnelerde, önceki filmlerinde olduğu gibi Ustaoglu, bellek oluşturmak adına çerçevelenmiş fotoğrafları seyirciye gösterir. Anlamı metaforlarla sağlar.

Elmas'ın üzerinde beyaz elbiseyle annesini gördüğü rüyası, terapi sırasında anlattığı evliliğinin nasıl başladığını simgeler. Elmas rüyasında elinde göz bularak uyanır.

Şehnaz: - Ne var avucunda Elmas ?

Elmas: - (Cevap vermez).

Şehnaz: - Ne var orada ? Ne görüyorsun ?

Elmas: - Göz.

Şehnaz: - Neden avucunda ?

Elmas: - Çıktı.

Şehnaz: - Kimin gözü ?

Elmas: - Benim gözüm. Benim (Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016).

Şehnaz, geçen bu diyalogdan sonra, rüyasını anlatması için Elmas'ın Şehnaz'ın odasında bulunan nesnelerden seçmesini ister. Elmas'ın rüyasında gördüğü kişileri konuşturmasını, onlara rol vermesini ister. Rüyanın geçtiği köy evi mekânı için üst üste konulmuş karton kutu, kendisi için masa saati, kardeşi için kırmızı kalem ve

annesi için dikenli bir kırmızı gül seçer. Kocasını tanımlamak için ise soluk, çirkin ve gri battaniye benzetmesi için ceketini gösterir. Elmas ağlayarak gördüğü rüyayı Şehnaz'a anlatır. Annesini gördüğünü söyleyince duraksar. Şehnaz Elmas'ın annesiyle yüzleşmesini sağlamak adına, Elmas'ın annesine söylemek istediklerini ve annesinin Elmas'a söyleyeceklerini canlandırması ister. Elmas terapi sahnesinde, bir kendisi bir annesi olarak kendisiyle yüzleşir.

Elmas: - (Ağlayarak) Babam yüzüme bakmaz oldu, çok günah işledim herhalde. Hep çok aptal olduğumu düşündüm. Yoksa niye göndersinler beni ? Niye yapsınlar ?

Şehnaz: - Ne oldu, nasıl oldu da geldin buraya Elmas ? Nasıl geldin bu battaniyenin üzerine ?

Elmas: - 13 yaşındaydım. Okuldan dönmüştüm eve. Çok üşümüştüm, çamur olmuştu ayaklarım. Koştum eve koştum sobanın yanına gittim. Isınmak için gittim. Annem fasulye kırıyordu. Otur dedi sobanın yanına otur dedi. Artık okula gitmeyecekmişim. Okul yok dedi. Öyle karar almışlar babamla. Evlenecekmişim. İyi bir kısmet dedi. Sıkıntı çekmezsin dedi. Kırdı fasulyeleri kırdı tek tek kırdı. Bir kez olsun yüzüme bakmadı. Devam etti fasulyeleri kırmaya. Bakmadı bana. Bana bakmadı bir kez bakmadı (Yeşim Ustaoglu, *Tereddit*, 2016).

Elmas'ın evlilik hikayesini öğrenen Şehnaz, Elmas'ın bu kez de annesiyle yüzleşmesini, içini dökmesini ve rahatlamasını ister. Terapi Elmas ve Şehnaz'ın film boyunca dışarı baktıkları pencerenin önünde gerçekleşir. Yönetmen, karakterlerin içine sıkışmış hallerini pencerenin önünde kapatılmış odada sahneleterek, anlamı güçlendirir.

Elmas: - (Öfkeli ve ağlayarak) Anne, anne niye izin verdin gitmeme ? Konuş !

Annesi:- (Cevap vermez).

Elmas: - Anne ! Niye bir şey söylemedin ? Niye gönderdin beni ? Nasıl uyudun o gece ? Konuş ! Konuşacaksın !

Annesi: - Elmas, Elmas.

Elmas: - Anne, geleyim mi ben hı ?

Annesi: - Gel tabi kızım, gel.

Elmas: - Geleyim mi anne ?

Annesi: - Gel kızım, sen ne yapacaksın oralarda zaten. Gel.

Elmas: - Anne, babam ? O ne olacak ? Ne diyecek bana hı ?

Annesi: - Ne diyecek kızım baban ? Ne diyecek baban ? Gel sen gel. Bir şey demez o.

Elmas: - Anne, sakın ! Kardeşimi sakın ! Olmaz o ! Kardeşime dikkat ediyor musun ? Bak iyi bak ona. Sakın, konuş iyi bakıyor musun ona ?

Annesi: - Merak etme kızım.

Elmas: - (Ağlar, cevap vermez).

Annesi: - Kardeşin, hayır olmayacak öyle. Korkma sen. Sen içini ferah tut.

Elmas: - (Ağlar) Anne... (Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016).

Terapi sinemasal zamanda yaklaşık 15 dakika sürer. Gerçekleştirilen terapi sonunda, Elmas annesiyle yüzleşerek yaptığı yolculukta, ona içini dökerek hem öfkesini hem özlemini dile getirir. Elmas evine dönmek, çocuk kimliğine kavuşmak istemektedir. Zorla evlendirilmiş Elmas bu yüzleşmeden sonra çocuk kimliğine ulaşmak için içsel yolculuklar yapar.

Terapiden sonra Umut'la denize bakan ve dalgalarla korkusuzca oyunlar oynayan Şehnaz'a Umut, "Nasıl döndü birden hava değil mi böyle?" sorusuna Şehnaz şaşkınlıkla "Evet ya" diyerek cevap verir. Umut "Bence senin için yaptı bunu" der. Şehnaz, cevap vermez uzun ve düşünceli bir şekilde Umut'a bakar. Aralarındaki etkileşim sonucunda gece Şehnaz ve Umut beraber olurlar. Şehnaz'ın Elmas'la başlayan benliğine yolculuğu, Umut'la beraberliğiyle zirveye çıkar. Şehnaz *Tereddüt*'te olduğu kimliğinden artık emindir.

Filmin olay örgüsünde, Şehnaz, Elmas'ın hayatını öğrenmeye devam etmek istemektedir. Bunun için Elmas'a sorular sorar. Elmas'ın yaşı, evlendirilebilmek için büyütülmüştür. Nüfusta 18 yaşında olan Elmas, aslında 15 yaşındadır ve büyütme işlemini yapan babasının olduğu söyler. Fakat babasına söz verdiği için nedeni söylemez. Nedenini anlamak seyirciye bırakılır.

Şehnaz Elmas'ın evlilik hayatının nasıl olduğunu anlamak için Elmas'a sorular sorar. Kendini Elmas'la özdeşleştiren Şehnaz, aslında kendi evlilik hayatı ile hesaplaşır. Elmas'ın anlattıkları kendi içinde geçerlidir.

Şehnaz: - Haydi bana evliliğinizden bahset biraz.

Elmas: - Neyini anlatacağım ?

Şehnaz: - Nasıl biriydi kocan ? Sana iyi davranır mıydı ? Hı, ne hissediyordun ?

Elmas: - Sığıntıydım. Duvarlar, duvarlar üstüme üstüme gelirdi. Nefes alamazdım. Dua ederdim, Allah'ım gelmesin ne olur bugün gelmesin, ne olur gelmesin. Ben de kokmaya başladım. Kanadı altım kanadı kanadı kanadı kanadı. (Kendine vurur).

Şehnaz: - Haydi bana o geceden bahset.

Elmas: - Bak ben hiçbir şey bilmiyorum. Hiçbir şey hatırlamıyorum. Bana Allah aşkına sorma şunu hep...

Şehnaz: - Fırtına vardı, hatırlıyor musun fırtına vardı o gece ? Hatırlıyor musun fırtınayı ?

Elmas: - Fırtına vardı.

Şehnaz: - Evet.

Elmas: - (Düşünceli bir şekilde yere bakar) Fırtına vardı.

Şehnaz: - Ne gördün Elmas ? Haydi anlat bana.

Elmas: - (O geceyi parça parça hatırlar, flashback yer alır).

Şehnaz: - Ne görüyorsun Elmas ? Anlat bana haydi hı ?

Elmas: - (Derin nefesler alır, gözlerini yumar) Geldi, pençeleriyle kollarımı tuttu. Kalktım.

Şehnaz: - Nereye ?

Elmas: - Sobaya. Sobaya gidiyorum. Belim ağrıyor. Belim. Kömür. Banyoya gidiyorum. Abdest alacağım.

Şehnaz: - Ne gördün Elmas orada ? Hı ne görüyorsun orada ?

Elmas: - Bakıyor, kıpkırmızı. Korkuyorum.

Şehnaz: - Kim o Elmas ? Hı kim o ? Kocan olabilir mi acaba ?

Elmas: - Orada. O. Abanacak öyle üstüme diye korkuyorum. Kaçtım ben. Allah'ım affet. Balkona kaçıyorum. Allah'ım affet ne olur affet.

Şehnaz: - Sakin ol (Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016).

Gerçekleştirilen terapiden sonra, Şehnaz pencereden dışarı bakar. Gece rüyasında mavi ve beyaz ışıklarında arasında odasının açılan kapısından giren bir erkek ve yatağına düşen kedi gördükten sonra korkarak uyanır. Gecenin sabahın Şehnaz, deniz kenarında yorgun ve mutsuz bir halde yürür. Elmas kendisini ziyarete gelen komşusunun kızı ile müzik dinleyerek pencereden dışarı bakarken, Şehnaz da düşünceler içinde pencereden yola bakar. Cama yansıyan görüntüsü Ustaoglu'nun diğer filmlerinde yaratılan anlamda olduğu gibi tersyüz edilmiş gerçekliği simgeler. Şehnaz bildiği, kabullendiği gerçekliğinden kimliğinden uzaklaşmış, yabancılaştığı öz benliğini bulmaya çalışmaktadır.

Yönetmen terapiden sonra bir süre Şehnaz ve Elmas'ı kendi haline bırakır. Evine dönen Şehnaz, evli kimliğinden kocasıyla yaşadığı kavga sonunda kurtulur. Kocasının kendisini hiç sevmediğini, hep kendini kendi bedenini önemsediğini söyleyen Şehnaz, boşanmak istediğini söyler. Evden gitmek isterken kocasının cinsiyetçi küfürleri ve attığı dayaklardan dolayı sabaha kadar evden ayrılamaz. Uzun kavga sahnesinden sonra sabaha karşı doğan güneş eşliğinde Şehnaz evden sessizce çıkar. Arabasıyla kasabaya döner. Yolculuğunu sırasında önce ağlayan sonra kahkahalarla gülen Şehnaz, kimlik bunalımından kurtulmuş ait olmadığı evli kimlik yükünden kurtulmuştur. Kasabadan İstanbul'a yaptığı yolculuklar ve Elmas'ın kimliğine yolculuğunda Şehnaz da kendi kimliğine kavuşmaktadır.

Yönetmenin yarattığı Şehnaz, Elmas, Umut ve Şehnaz'ın kocası Cem karakterleri, gerçek hayatta karşılaşılması zor olmayan insanlardan seçilmiştir. Mekânı

İstanbul ile İstanbul'a yakın deniz kenarına kurulmuş bir sahil kasabası olarak seçen Ustaoglu mekân karakter uyumunu başarılı bir şekilde anlatıya içine yerleştirmiştir. İstanbul'da modern ve lüks evinde kafese kapatılmış, mutsuz bir şekilde yaşayan Şehnaz, kasabadaki evinde iş yerinde pencere camından dışarı bakarak, deniz kenarında azgın dalgalarını izleyerek kimliğini sorgular. Evliliğinde yaşadığı cinsel sorunlar için kendini sorgulayan Şehnaz, Elmas'la yaptığı terapiler ve Umut'la yaşadığı birliktelik sonunda *Tereddüt* yaşadığı kendine yabancılaşmış öz kimliğini bulur. Ustaoglu film için, “bir gün kendi kendine dur ben kimim ve nasıl bir değerim diyebilme hali. Film bunu söylemeye çalışıyor. Biz etrafımızdaki örgülerle sıkışıp kalıyoruz ve değersizleşiyoruz” ifadelerini kullanır (Polat, <https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sinema/tereddut-ediyorsaniz-yesim-ustaoglunun-recetesini-okuyun>).

Elmas ise çocuk yaşta istemeden evlendirilerek ne evlilik hakkında ne de cinsel hayatla ilgili bir bilgiye sahiptir. Annesinin ona öğütlediği ev işlerini her gün düzenli bir şekilde yerine getirir. Fakat uyum sağlayamadığı evli kimliği onun psikolojik travma geçirmesine sebep olur. Yönetmen Elmas'ın kocasının ve kayınvalidesinin ölüm sebeplerini diyaloglarda anlatırken, suçluyu kesin olarak tayin etmez. Anlamı tamamlaması için seyircinin kendisine bırakır. Elmas çocuk olmak, oyun oynamak, dans etmek ve ailesinin yanında olmak ister. Fakat ataerkil topluma da karşı çıkamayarak evlenmek istemediğini söyleyemediği gibi babasına verdiği sözden dolayı yaşının büyüme nedeni de söyleyemez. Geleneksel toplum kalıplarına uygun olarak cinsellik hakkında uzun süre konuşamaz ve bunun günah olduğunu düşünür.

Tereddüt'te zaman imgesi için yağın yağmurdan, kıyıya vuran denizin rüzgarlı dalgalarından ve karakterlerin kış mevsimlerine uygun kostümlerinden anlaşıldığı üzere sonbahar-kış ayları olduğu söylenebilir. Filmin zamanı gece gündüz döngüsünde devam ederken, yönetmenin daha önceki filmlerinde karşılaşılmayan flashback görüntülerine *Tereddüt*'te yer verilir.

Filmde dikkat çeken bir diğer önemli nokta ise, toplumsal cinsiyet ve dini kimlik vurgusunun çok fazla yer almasıdır. Elmas'ın henüz 15 yaşında, başını kapatması, kocasının yaşına ve boyuna hiç uygun olmayan bir pardesü alıp hiç beğenmeyen Elmas'a giydirmeye çalışması, çarşıya kocasına yemek getiren Elmas'ın kocası tarafından hemen eve dön diyerek gönderilmeye çalışması, cinselliğini soran Şehnaz'a

günah diyerek cevap vermesi, Elmas ve kocasının birlikteliğinden sonra yapılan abdest-banyo vurgusu ve Şehnaz'ın kendi mutluluğunu düşünen bencil kocasını mutlu etmek adına kendi gururunu hiçe sayarak onu mutlu etmeye çalışması filmin toplumsal cinsiyet ve dini kimlik kavramlarına dikkat çeker.

Görsel Kodlar: Film, kameraya düşen bulanık denizin altından yüzeye çıkmasıyla başlar. Kamera denizin üstüne çıkmıştır ve kameranin camına yağmur damlları çarpmaktadır. Yönetmen filmin adını uzun bir planda gösterilen dalgalı denizin üstüne bindirerek verir.

Yönetmen *Tereddüt*'te genel planlarda mekân tasviri sunarken, yakın planlarda ise karakterin duyguları ve mimikleriyle anlam yaratır. Önceki filmlerine oranla daha hareketli kamera kullanılmış, karakterlerin diyalog sahnelerinde kamera, karakteri takip eder.

Olay örgüsü iç-dış mekân çekimlerinin sırasıyla sahnelenir. Şehnaz veya Elmas bir sahnede evin içindeyken, devamındaki gelen sahnede dış mekândadır. İç mekândan sonra genellikle Şehnaz karakteri deniz kenarında veya pencereden dışarı denize bakarken görülür. Yönetmen iç-dış mekân çekimini paralel kullanmasının nedeni, filmin yarattığı kimliğini sorgulama, kimliğine yabancılaşma ve kimliğini bulmak adına yaptığı yolculukları simgelemektir.

Şehnaz'ın Elmas'la gerçekleştirdiği terapi sahnelerinde Elmas'ı dikkatle incelemesi ve kameranin Şehnaz'ın bakışlarına odaklanması, Şehraz'ın da keşfetme sürecine işaret eder. Filmin ikinci sahnesinde pencereden denize bakan Şehnaz'a netlik yapılırken, kamera Şehnaz'ın pencereden uzaklaşmasıyla netliği pencereden görülen dalgalı denize odaklanır. Şehnaz fluya düşürülür. Yönetmen aynı zamanda cama ve suya yansıyan tersten görüntülere de yer vererek anlamı güçlendirir.

Terapi sahnelerinde, detay çekimler kullanılmış, Elmas'ın içinde bulunduğu çaresizlik, kimliğini unutmuş yabancılaşmış ve umutsuz halini başarılı bir şekilde yansıtır. Burada oyunculuklarda başarılı bir gerçeklik sağlayarak, seyirciyi karakterlerle özdeşleştirir. Terapi sahneleri, kusursuz çekim planları ve oyunculğu ile filmi izleyenleri içine alır, yaşananlara ortak eder. Genel olarak minimal oyunculuklara yer verilmesiyle Elmas karakterinin başarılı oyunculğu öykünün temasını yansıtmayı amaçlar.

Yönetmen sabit ve durağan çekimlere yer verse de karakterin eylemlerine göre kamera karakteri takip eder. Diyaloglarda karakterlerin konuşma sırasına göre ise kameranın pan ve tilt hareketleri kullanılır.

Ustaoglu, filmin görsel kodlarını oluşturan kamera-ses uyumunu açıklarken, anlama hizmet ettiğini vurgular.

Uzun bakan, bir şeylerin arkasından bakan, akan zamanı hissettiren anları kayıt altına alan bir kamera kullandım. O yüzden kamera, çok sessiz bir şekilde karakterlerin etrafında usulca hareket ediyor. Bu yakınlaşmaların içinde en dramatik anları yakalamaya çalıştık. Filmde diğer yandan eliptik bir kurgu var. Zamanın akışı içinde değişen duygu durumlarını eliptik kurguyla tasvir etmeye çalıştık. Ses kurgusunda da duygu değişimlerini hissettirecek tercihler yaptık (Şensöz, <https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/yesim-ustaoglu-ile-son-filmi-tereddut-uzerine>).

Diyalog ve sahne geçişlerinde anlamın bütünlüğünü koruyan kurgu doğallıktan yanadır. Yönetmen önce filmlerin farklı olarak kurguda, karakterlerin rüya sahnelerine ve flashback görüntülerine yer vererek anlatıyı güçlendirir. Kurguyla birbirine bağlanan sahneler ve planlar anlamın doğru yaratılmasına yardımcı olur.

Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinin yapı taşlarından biri olan metaforlara, *Tereddüt*'te de yer verilir. Pencere, fotoğraf, su, deniz, yol, ölüm, ulaşım araçları gibi imgeler öykünün dinamiğini sağlamada kullanılır. Şehnaz'ın duygularını denizin dalgaları yoluyla betimleyen yönetmen "Köpüren dalgalar, kendi istediği gibi olabilmenin coşkusunu hissettiriyor. Dingin haliyle, umudu ya da yalnızlığı bize anlatıyor. Deniz de yaşayan bir varlığa dönüşüyor" diyerek yaratılan anlamı kanıtlar (Şensöz, <https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/yesim-ustaoglu-ile-son-filmi-tereddut-uzerine>).

Doğal ışık ve aydınlatma kullanılan filmde hakim renk ise, gri, mavi ve beyazdır. Deniz suyunun ve gökyüzünün maviliğine, dalga köpüklerinin beyazlığı eşlik eder. Dalgaların, yağmurun, rüzgarın sesleri doğal ortam sesi olarak kaydedilirken, oyunculuklarda dublaja yer verilmez.

Görsel kodlarını anlamı yaratmada kullanan yönetmen, filmin renginin gri olmasını şöyle açıklar: "Şehnaz'ın iş arkadaşına (Okan Yalabık) söylediği bir cümle ile kendi manifestosunu yazıyor; bir gözün mutluluk ile bakmasının yanında onun eşinin bulutlu olması ve bu ikililik içerisinde büyük bir duygunun açığa çıkması filmin gri atmosferini ışılatıyor" (Karakulah, <https://www.filmloverss.com/tereddut/>).

Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt* filminin anlatı yapısında öykü ve görsel kodlara bakıldığında, yönetmenin filmlerinde işlediği benlik, kimlik ve yolculuk temasına rastlanır. Şehnaz ve Elmas iki genç kadın kendi kimliklerine yabancılaştıkları bir evlilik içine hapis olmuşlardır. Elmas çocuk kimliğinden, Şehnaz ise özgür kadın kimliğinden koparılır. İkisi de kimliklerini birbirilerinin hayatlarında, bir ölüm vasıtasıyla bulur. Kimliğe yolculuk, ölüm metaforu üzerinden öyküye dahil olur.

Elmas Şehnaz'la yaptığı terapide annesiyle yüzleşirken, Şehnaz ise mutsuz evliliğinin nedeninin kendi olmadığını fark eder. Şehnaz'ın İstanbul ile kasaba arasında hafta sonları yaptığı yolculuklarda ve her fırsatta deniz kıyısında geçirdiği zamanlarda kimliğini sorgular. Umut'un hayatına girmesiyle Şehnaz cinsel kimliğinden emin olur ve içine hapis edildiği kimlikten kurtulur.

Karakterlerin kimliklerinin kaybolmasında yönetmenin eleştiri getirdiği modern hayatın etkisi de mevcuttur. Şehnaz toplumun saygısını kazanmış prestijli bir mesleğe sahiptir. Kocasını Cem de aynı şekilde herkesin saygı duyduğu bir mimardır. Şehnaz hafta sonu kentte, hafta içi kasabada, taşrada zaman geçirir. Evine geldiği zamanlarda kocasıyla katıldığı partide etrafa gülücükler saçsa da yalnız kaldığında düşüncelidir. Modern hayatın içinde mutlu değildir. Umut'la kasabada geçirdiği zamanlarda ise yabancılaştığı kimliğini yakalar.

Elmas ise evlenmeden önce köyünde, evlendikten sonra kasabaya gelir. Evlenmesi için okulu bıraktırılmış, liseyi bile tamamlayamamıştır. Elmas çocuk kimliğinden evli kadın kimliğine geçişinde zorlandığı gibi, köy ile köyden bir derede daha gelişmiş bir kasabaya ayak uyduramamasında, yönetmenin modernizm ve yabancılaşma sorunlarına çektiği dikkatte amaçlanır.

Tereddüt Ustaoglu'nun *Araf* filmiyle benzerlik gösterse de filmlerinde ele aldığı benlik, kimlik ve yolculuk ilişkisi filmografisinde yer alan tüm filmlerine işlemiştir. *Tereddüt* kimlikleri arasında sıkışan ve öz benliklerini fiziksel ve psikolojik yolculuklarında bulan genelde bu iki kadının özelde Şehnaz'ın hikâyesine odaklanır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

İnsana ve topluma dair olan tüm olgular psikolojinin konusuna girmektedir. İnsanın toplum içinde bir birey olarak yer alması, kendine ait bir benlik oluşturmaktan geçmektedir. Bruce Hood’a göre, “benlik birinin varlığının çekirdeğindeki bir şey olarak düşünülebilir. Bazen birisinin kimliğinin özü olarak da ifade edilebilir” (Hood, 2014, s. 139).

Bireyin çekirdeğinde yer alan benlik olgusu, etkileşimde bulunduğu toplumla beraber şekillenmekte ve birey, zamanla kendine uygun kimlikler yaratmaktadır. Kendisine yarattığı bu kimliklerle topluma uygun davranışlarda bulunan bireyin kimlikler arası geçişi ise bir yolculuğa sebep olmaktadır. Bireyin kimlikleri inşasında sürekli bir arayış ve yolculuk halinde olması ise sürekli bir oluşuma kaynaklık eder. Benlik ve kimliğin yolculuk ile ilişkisi ömür boyu devam eden bir sürece işaret eder.

Bu anlamda insana, topluma ve gerçekliğe en yakın sanat dalı olarak sinema yolculuk, benlik ve kimlik ilişkisini en doğru şekilde anlatma aracıdır.

Bu anlamda Türk Sineması başlangıcından günümüze dek kendi içinde bir kimlik oluşturmaya çalışmıştır. Fuat Uzkınay’la başlayan Türk Sineması’nı, İlk Dönem’inde, *Cinématographe* aletinin sinematografik biçimlerden uzakta yalnızca görüntüyü kaydetme amacı taşıması ve sonrasında Tiyatrocular Dönemi’nin tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul’la Dünya Sineması’ndan oldukça geride kalmıştır.

Muhsin Ertuğrul’un hareketten uzak kamerası, dönemin tiyatro oyunlarını kayıt altına almış, biçim ve içeriğin aynı frekansta olmadığı pek çok film üretmiştir. Tiyatrocular Dönemi’nde tiyatral kimliğin baskın olması ve Muhsin Ertuğrul’dan başka bir yönetmenin olmaması, Türk Sineması’nın Tiyatrocular Dönemi’nde diğer kimliklerden uzak kalmasına neden olmuştur.

Tiyatrocular Dönemi’ni oluşturan Muhsin Ertuğrul Sinemasından sonra yeni bir söylem geliştirmek isteyen Sinemacılar Dönemi’nin yönetmenleri, kendine has bir üslup yaratma eğiliminde olmuşlardır. Kendi tarzlarını oluşturma çabalarına rağmen bu sinemacılar, dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel gelişmelerinden uzak kalamamış ve değişimlere ayak uydurmak adına çeşitli filmler ele almışlardır.

Sinemacılar Dönemi'nin kendi içinde anlatı ve biçim uyumu yakalamak istemesi Yeşilçam Sineması'nda bir arayışa sebep olmuştur. Yeşilçam Sineması'nda, aynı anlatı ve biçim ilişkisinin ele alındığı filmler, Türk Sineması'nın kendine has bir üslup yakalamasını ve bir kimlik oluşturmalarını engellemiştir. Yeşilçam Dönemi filmlerinin anlatıda yakalayamadığı kimlik kavramı, filmlerin karakter yaratımında da etkili olmuştur. İyilerin hep iyi, kötülerin hep kötü olduğu karakterlerle, Yeşilçam Sineması, anlatı ve biçimde yeni kimliklerin yaratılmasında bir arayışta bulunmuştur.

Türk Sineması, 1980 ve sonrası dönemde yaşanan ekonomik, siyasi ve kültürel değişimlerden dolayı büyük oranda seyirci kaybetmiştir. Eski seyircisini geri kazanmak için çeşitli girişimlerde bulunsa da Türk Sineması'nın yeniden canlanması Yavuz Turgul'un *Eşkîya* filmiyle gerçekleşmiştir. Aynı tarihte Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filmi ile *Eşkîya* Yeni Türk Sineması kavramının tartışılmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan Yeni Türk Sineması kavramı, geleneksel Türk Sineması'ndan farklı olarak yeni yönetmenlerin ve yeni arayışların ortaya çıktığı bir dönemi ifade etmektedir.

Yeni Türk Sineması'yla ortaya çıkan Yönetmen Sineması kavramında, ele aldığı konular ve sinematografik özelliklerle kendi üslubunu oluşturmuş, yaratıcı yönetmenler karşımıza çıkmaktadır. Yeni Türk Sineması, geleneksel sinemadan koparak farklı yönetmenler ve farklı konularla kendi içinde yeni arar. Arayış halinde olan Yeni Türk Sineması'nın en önemli temsilcilerinden Yeşim Ustaoglu'nun 'auteur' yönetmen özelliğiyle, biçim ve içerik açısından kimliği oturmuş bir sinema anlayışı yaratır. Yeşim Ustaoglu'nun tüm filmlerinde, benlik ve kimliğin yolculuk hali, hem Yeni Türk Sineması'nın, hem karakterlerin arayış durumu simgeler.

Yeşim Ustaoglu filmlerinde bariz olarak karşılaşılan bu temalar, *İz*, *Güneşe Yolculuk*, *Bulutları Beklerken*, *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* filmlerinde karakterler üzerinden anlatılır. Bu çalışmanın psiko-sosyal açıdan çözümlemeyi amaçladığı *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* filmlerinde karakterlerin ve mekânların benliksiz yapısı, kimliklerini bulma adına fiziksel ve içsel yolculuklara çıkması çalışmada işlenmektedir.

Yönetmen, filmlerinde kimliğini arayan karakterler kurmakta ve buna uygun olarak mekân seçimi yapmaktadır. Karakter ve mekânın uyumu, filmlerin anlatı ve biçim ilişkisini doğru bir şekilde desteklemektedir.

Yeşim Ustaoglu ilk uzun metraj filmi, *İz* (1994)'de Komiser Kemal karakterinin, Cezmi Kara'nın ölümüyle beraber film boyunca yabancılaştığı sosyal kimliğini arayışını vurgular. İkinci filmi *Güneşe Yolculuk* (1999) yönetmenin, benlik, kimlik ve yolculuk ilişkisine sinematografik özelliklerle başarılı bir uyum kazandırdığı, 'auteur' olarak değerlendirilmeye başlandığı sinemasında önemli bir yere sahiptir. *Güneşe Yolculuk*'un Tireli Mehmet karakteri Zorluoğlu Berzan'la tanışarak kendi kimliğine dair sorgulamalarda bulunur. Berzan'ın ölümüyle Mehmet, çıktığı fiziksel ve içsel yolculuklarda, ötekileşen etnik kimliğini aramaya başlar. *Bulutları Beklerken* (2004)'de Karadeniz'e yerleşmiş aslında Rum olan Ayşe/Eleni'nin kimlik arayışını anlatır. Ayşe kabullendiği Türk kimliğini sorgulayarak, hatırladığı anılarıyla ulusal kimliğine yolculuğa çıkar. Yönetmen bu iki filmde etnik kimlik ve ulusal kimlik üzerinden yolculuğu anlatırken kimliğe toplumsal bir eleştiri de getirmektedir.

Çalışmanın üzerinde durduğu *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) filmleri ise kimliğe bireysel kimlik üzerinden yaklaşarak, modern toplumda kendi kimliğine yabancılaşmış bireylerin kimlik arayışını simgeler. Karakterler modernleşme krizinde, yabancılaştıkları kimliklerini arayış halindedirler.

Pandora'nın Kutusu'nda Nesrin, Güzin ve Mehmet modernizmin içinde sıkışmış ve kimliklerine yabancılaşmış bireylerdir. Murat ise kimliğini Nusret'in ölümüyle Karadeniz'de bulma umudu yakalarken, Nusret kimliğini dağlarda arar. *Araf*'ın Zehra ve Olgun'u ise kimliksiz arada kalmış bir şehirde, kendi kimliklerini birbirinde bulmaya çalışırlar. Zehra'nın vazgeçtiği anne kimliği, bebeğinin ölümüne neden olurken, Zehra için yeni bir kimlik arayışına yol açar. *Tereddüt*'te ise Şehnaz, modern hayatın içinde bir kadın olarak cinsel kimliğine yabancılaşmış, çocuk kimliğinden uzaklaştırılan Elmas ile bireysel kimliğine yolculuk imkânı bulur. Şehnaz'ın kimlik arayışını başlatansa Elmas'ın kocası ve kayınvalidesinin ölümüyle hastaneye getirilmesidir. Elmas ise başlangıcını oluşturan bu olayla, annesiyle kendi içinde yüzleşerek, çocuk kimliğine yolculuk yapar.

Ustaoglu'nun kimlikli sinemasında yarattığı karakterler, toplumun içinde inşa etmeye çalıştıkları kimliklere yabancılaşmışlardır. Özellikle *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt*'te modernizmin sonuçları bireylerin kimliklerini kaybetmelerine neden olurken, karakterler film boyunca hayatlarında başlarına gelen olaylar ve

karşılaştıkları diğer kimliklerle ilişkilerinde kendi kimliklerini bulma umuduyla yolculuklara çıkarlar.

Yönetmenin ölüm metaforunu tüm filmlerinde kullanması, bireylerin ölümle gelen yeni bir hayat yeni bir kimlik anlayışına tekabül eder. Dolayısıyla karakterler ölüm metaforuyla kimlik arayışlarına yeni referanslar oluşturur.

Karakterler, kimlik yolculuğunu ulaşım araçları vasıtasıyla, içsel yolculuklarda aramaya başlarlar. Yeşim Ustaoglu Sineması kendi içinde bir arayışı temsil ederken, karakterlerin gerçek hayattan beslenmesi, filmin sonunda seyircinin de kendine yeni sorular sormasına ve kendi kimliğini sorgulamasına neden olur.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan, psikanalizden kaynaklı psikolojik benlik, sosyolojik perspektiften kimlik ve modernleşme kriziyle birlikte kaygı ve güvensizlikten dolayı yaşanan kimlik bunalımı Yeşim Ustaoglu Sineması'nda kimliklerin arayışına ve yolculuğa neden olmaktadır.

Bu bağlamda, sinemanın sürekli ve yeniden yarattığı anlam doğrultusunda, Yeşim Ustaoglu Sineması'nın yapı taşlarını oluşturan benlik, kimlik ve yolculuk temaları yeniden üretilmektedir. İlk filmlerinde ele alınan etnik kimlik kavramından, günümüze yakın filmleri incelendiğinde bireysel kimlik kavramına geçiş yapıldığı görülmektedir. Son filmlerinde psiko-sosyal açıdan yaklaştığı bireysel kimlik kavramının mekân ve karakter uyumu yönetmenin yarattığı anlamı kuvvetlendirmektedir.

Filmlerindeki karakterlerin aradığı kimlikler göz önüne alındığında Yeşim Ustaoglu Sineması, benliği bütün boyutlarıyla arayan bir sinema anlayışı yaratmaktadır. Aynı zamanda kendi kimliğini arayan Yeni Türk Sineması içinde, sinematografik biçim ve içeriği başarılı bir şekilde sentezleyen gerçek bir arayış ve kimlik sinemasıdır.

Yeşim Ustaoglu Sineması'na genel bir perspektifte yaklaşıldığında, ele aldığı temalarının arayış üzerine kurulması, her yeni filminde yeni sorulara olanak yaratması; sinemasında yolculuğun ve arayışın devam edeceğini ve bu sürecin kendisine yeni referanslar yaratıp başka sorulara kaynaklık edebilecek bir sinema anlayışına sahip olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema (3. Baskı)*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım (3. Baskı)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Akbıyık, S. (2018, Haziran, 5). Aşık olduğunuz adamın her şeyini bilmek istersiniz. Popüler Sinema. <http://www.populersinema.com/roportaj/asik-oldugunuz-adamin-her-seyini-bilmek-istersiniz-13084.htm> adresinden alınmıştır.
- Akça, K. (2018, Mayıs, 4). Yeşim ustaoğlu filmini anlatıyor...Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/kultur/yesim-ustaoğlu-filmini-anlatiyor-900994/> adresinden alınmıştır.
- Akdemir, M. A. (2004). Küreselleşme Ve Kültürel Kimlik Sorunu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 43-50.
- Aksoy, M. (2013). Kültür Sosyolojisi Bağlamında Kimlik Pazarında Kültürel Kimlik. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 202, 147-160.
- Arslan, M. (2010). *Yeşim Ustaoğlu filmlerinin auteur kuramı açısından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv Ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı, İstanbul.
- Arslan, M. M. (2010). *Yeşim Ustaoğlu Su, Ölüm ve Yolculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aslan, S. ve Yılmaz, A. (2001). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(2), 93-108.
- Aşkın, M. (2007). Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 213-220.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen Nuri Bilge Ceylan Yeşim Ustaoğlu Zeki Demirkubuz Derviş Zaimağaoğlu*. İstanbul: Cadde Yayınları.

- Atam, Z. (2010). “*Yeni sinemanın*” dört kurucu yönetmeni: *yeşim ustaoğlu, zeki demirkubuz, derviş zaim, nuri bilge ceylan*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Sinema Bilim Dalı, İstanbul.
- Atak, H. (2011). Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 3(1), 163-213.
- Aydın, S. (2009). *Türk Kimliğinin Yaratılması ve Ulusal Kimlik Sorunu Üzerine*. Ankara: Maki Basın Yayın.
- Aytaç, Ö. (2005). Modern Bürokrasiler ve Yabancılaşma Ethosu. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), 319-348.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?*. (Çev: İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar (3. Baskı)*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Cereci, S. (2013). Küreselleşen Türk Sineması’nda Çeşitlilik Sorunu: Etnik Unsurlar. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 3(1), 1-12.
- Cıvaş, G. (2010). *Yeni politik sinema: yeşim ustaoğlu sineması üzerine bir inceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çağlar, O. N. (2008). Postmodern Anlayışta Siyaset ve Kimlik. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 13(3), 369-386.
- Demirtaş, A. H. (2003). Sosyal Kimlik Kuramı, Temel Kavram ve Varsayımlar. *İletişim Araştırmaları*, 1(1), 123-144.
- Elmacı, T. (2006). *Son dönem türk sineması’nda kentli kimlik bağlamında ötekinin sunumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema – Tv Anabilim Dalı, İzmir.
- Esen, H. ve Kayador, V. (2009). Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 6(1), 154-171.

- Esen, Ş. K. (2015). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur (2. Baskı)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram (3. Baskı)*. İstanbul: Erk Yayınları.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü. (Çev: M. Küçük) (3. Baskı)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1997). *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri. (Çev: S. Budak) (2. Baskı)*. Ankara: Öteki Yayınevi
- Freud, S. (2011). *Rüyaların Yorumu. (Çev: İ. Kırımlı)*. İstanbul: Sayfa Yayınları.
- Freud, S. (2013). *Grup Psikolojisi ve Ego analizi. (Çev: B. Yücel)*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Giddens, A. & Pierson, C. (2001). *Anthony Giddens'la Söyleşiler Modernliği Anlamlandırmak. (Çev: S. Uyrkulak, M. Sağlam) (1. Baskı)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik. (Çev: Ü. Tatlıcan) (2. Baskı)* İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2016). *Modernliğin Sonuçları. (Çev: E. Kuşdil) (7. Baskı)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Göktürk, İ. ve Günelan, M. (2006). Modern ve Geleneksel Değerler Arasında Yabancılaşan İnsan. *Selçuk Üniversitesi Karaman İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 11*, 127-143.
- Gürbilek, N. (2014). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi (7. baskı)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güreşçi, E. (2010). Türkiye'de Kentten – Köye Göç Olgusu. *Doğuş Üniversitesi Dergisi, 11(1)*, 77-86.
- Güvenç, B. (2010). *Türk Kimliği*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri. (Çev: S. Savran) (1. Baskı)* İstanbul: Metis Yayınları.

- Hogg, A. M. & Vaughan, M. G. (2011). *Sosyal Psikoloji*. (Çev: İ. Yıldız, A. Gelmez). (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Hood, B. (2014). *Benlik Yanılsaması: Sosyal Beyin, Kimliği Nasıl Oluşturur?*. (Çev: E. Özdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnanç, B. Y. ve Yerlikaya, E. E. (2013). *Kişilik Kuramları*. Ankara: Pegem Akademi.
- J. Larrin, *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. (Çev: N. N. Domaniç) http://issuu-download.tiny-tools.com/print.php?doc_id=171025233704-d67e36505d2e2e07cdb4c0dba48730af. [12 Şubat 2018].
- Jung, C. G. (2016). *Kişiliğin Gelişimi*. (Çev: D. Olgaç) (2. Baskı). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2007). *Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye* (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal Of Yaşar University*, (17)5, 2886-2899.
- Karakulah, O. (2018, Haziran, 6). Tereddüt. Filmloverss. <https://www.filmloverss.com/tereddut/> adresinden alınmıştır.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler* (31. Baskı). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- Kaypak, Ş. (2013). Modernizmden Postmodernizme Değişen Kentleşme. *Küresel İktisat ve İşletme Çalışmaları Dergisi*, 2(4), 80-95.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırık, A. M. (2014). Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 8(3), 90-117.
- Köroğlu, A. (2012). Türkiye'de 1990'lı Yıllarda Ortaya Çıkan Siyasi Liberalizm Pratikleri. *İnsan-Toplum Dergisi* 2(3),119-138.

- Köseoğlu, Ş. (2013). *Kültür, mekan ve sinema: yeşim ustaoğlu filmleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Trabzon.
- Küçükşen, K. (2016). Modernitenin Gölgesinde İktisat Ahlâkı ve Değerlerimiz. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(16), 377-386.
- Mead, G. H. (2017). *Zihin, Benlik ve Toplum*. (Çev: Y. Erdem). Ankara: Heretik.
- Metin, A. (2011). Kimliğin Toplumsal İnşâsı ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 74-92.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (Çev: E. Yılmaz) (2. baskı). İstanbul: +1 Yayınları.
- Mora, N. (2008). Medya ve Kültürel Kimlik. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 5(1), 1-14.
- Mutlu, E. (2017). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ütopya.
- Odabaşı, Y. (1999). *Tüketim Kültürü Yetinen Toplumun Tüketen Topluma Dönüşümü*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt I*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Ozan, R. (2014). *Son Dönem Türk Sinemasında Kadın Yönetmen Bakışı*. İstanbul: Köprü Kitapları.
- Özçınar, M. (2010). *Sinematografik zaman ve mekân 'ın oluşumunda felsefi arka plan*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema – Tv Anasanat Dalı, İzmir.
- Özçınar, M. (2018). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı (2. Baskı)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özen, Y. ve Gülaçtı, F. (2010). Benlik-Kavramı Ve Benliğin Gelişimi Bilen Benliğe Gerekse Var Mı?. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(2), 21-37.
- Özdemir, C. (2001). Kimlik ve Söylem. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 107-122.

- Özdil, M. (2017). Kolektif ve Bireysel Kimlikler Bağlamında Sosyal Bütünleşme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(28), 383-400.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özsoy, A. (2004). Türkiye’de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi. F. D. Küçürkurt ve A. Gürata. (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 277-298). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Polat, D. B. (2018, Haziran, 6). “tereddüt” ediyorsanız yeşim ustaoglu’nun reçetesini okuyun. Cnntürk Kültür Sanat. <https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sinema/tereddut-ediyorsaniz-yesim-ustaoglunun-recetesini-okuyun> adresinden alınmıştır.
- Pösteği, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011) (3. baskı)*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Ritzer, G. (2011). *Toplumun McDonalddlaştırılması Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme. (Çev: Ş. S. Kaya) (2. Baskı)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saygın, A. U. (2016). Anthony Giddens’in Sosyolojisinde Modernliğin Boyutları. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 69-80.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi (3. baskı)*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 97-118.
- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek (2. baskı)*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şensöz, A. D. (2018, Haziran, 6). Timeout. Yeşim ustaoglu ile son filmi ‘tereddüt’ üzerine. <https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/yesim-ustaoglu-ile-son-filmi-tereddut-uzerine> adresinden alınmıştır.

Şimşek, S. (2002). Günümüzün Kimlik Sorunu ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 29-39.

Türk Dil Kurumu, Bilim ve Sanat Terimleri. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a0a4c29ef53e7.66829113 [13 Kasım 2017].

Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0a4b900e5ef1.64739684 [13 Kasım 2017].

Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0a4bec914e42.02544921 [14 Kasım 2017].

Yaşartürk, G. ve İlbuğa, U. E. (2014). Üç Maymun, Pandora’nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Dergi*, 39, 159-180.

Yavuz, N. ve Zavalı, Y. S. (2015). Postmodern Dönemde Kimliğin Belirleyicisi Olarak Tüketim [Tüketilmiş Kimlikler]. *Karabük Üniversitesi Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 4(4), 126-152.

Yeşim Ustaoglu *Araf* Filmi Yönetmen Görüşü. <http://www.yesimustaoglu.com/filmler/araf/> kaynağından 24.05.2018 tarihinde alınmıştır.

Yeşim Ustaoglu *Araf* Filmi Yönetmen Görüşü. <http://www.yesimustaoglu.com/filmler/araf/> kaynağından 05.06.2018 tarihinde alınmıştır.

Yeşim Ustaoglu Film Yapım Şirketi. <http://www.yesimustaoglu.com/ustaoglu-film/> kaynağından 24.05.2018 tarihinde alınmıştır.

Yeşim Ustaoglu *Güneş Yolculuk* Film Yönetmen Görüşü.
<http://www.yesimustaoglu.com/filmler/gunese-yolculuk-2/> kaynağından 24. 05. 2018 tarihinde alınmıştır.

Yeşim Ustaoglu *Magnafantagna* Film Yönetmen Görüşü.
<http://www.yesimustaoglu.com/filmler/magnafantagna/> kaynağından 24.05.2018 tarihinde alınmıştır.

Yeşim Ustaoglu *Tereddüt* Film Yönetmen Görüşü.
<http://www.yesimustaoglu.com/filmler/tereddut/> adresinden 24.05.2018 tarihinde alınmıştır.

Yıldız, P. (2008). *Yeşim ustaoglu sinemasında kimlik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

Yılmaz, H. A. (2016). Bir Derleme Benlik Kavramına İlişkin Bazı Yaklaşımlar Ve Tanımlamalar. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 48, 79-89.

Yücel, F. (2018, Haziran, 5). Yeşim ustaoglu ölü zamanlar ve araf. *Altyazı Dergisi*.
<http://www.altyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/> adresinden alınmıştır.

Zengin, H. S. (2004). *Siyasi iktidar ve 'toplumsal hoşnutsuzluk' : 2000'li yıllarda türkiye'de 'sosyal patlama' söylemi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi Kamu Yönetimi-Siyaset Bilimi Anabilim Dalı Siyaset Bilimi Bilim Dalı, Ankara.

Zeybekoğlu, Ö. (2010). Toplumsal Cinsiyet Rollerinde Türk Toplumunun Erkeklik Algısı. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 3(1), 1-14.