



**T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

REHA ERDEM SİNEMASINDA İKTİDAR OLGUSUNA BİR BAKIŞ

Harun YEL

**Temmuz-2025
BATMAN**

**T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

REHA ERDEM SİNEMASINDA İKTİDAR OLGUSUNA BİR BAKIŞ

Harun YEL

**Danışman
Doç. Dr. Eşref Akmeşe**

Diğer Jüri Üyeleri
Prof. Dr. Pelin Tan Dr. Öğr. Üyesi Ferit Çağır

**Temmuz-2025
BATMAN**

TEZ KABUL VE ONAYI

Harun Yel tarafından hazırlanan “Reha Erdem Sinemasında İktidar Olgusuna Bir Bakış” adlı tez çalışması 16/07/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Üye/Başkan

Prof. Dr. Pelin Tan

.....

Üye/Danışman

Doç. Dr. Eşref Akmeşe

.....

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Ferit Çağır

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Murat ÖTER

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdür V.

ETİK BEYANI

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

ETHICAL DECLARATION

I hereby declare that all information in this thesis has been obtained in accordance with ethical conduct and academic rules. This study, prepared in compliance with thesis writing rules, includes complete citations to all expressions and information that do not belong to me."

Harun YEL

20.07.2025

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

REHA ERDEM SİNEMASINDA İKTİDAR OLGUSUNA BİR BAKIŞ

Harun YEL

Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sinema ve Televizyon Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç. Dr. Eşref Akmeşe

2025, 137 Sayfa

Reha Erdem, son dönem Türk sinemasının en yenilikçi ve farklı yönetmenlerinden biridir. Erdem, ilk filmleriyle gerek ulusal gerekse uluslararası platformlarda adından söz ettiren ve kendine özgü bir sinema dili oluşturan önemli bir yönetmendir. Bu çalışmada, Reha Erdem sinemasında iktidar olgusunun ele alınış biçiminin göstergebilimsel analizi yapılacaktır. Bu bağlamda, öncelikle iktidarın tanımı yapılacak ve ardından Antonio Gramsci, Louis Althusser, Michel Foucault ve Giorgio Agamben'in iktidara dair düşünceleri tartışılacaktır. Örnekle olarak alınan *Kosmos ve Jîn* filmlerinin analizinde ise, Erdem'in iktidar olgusuna karşı geliştirdiği eleştirel duruş çerçevesinde Agamben'in biyopolitika, istisna hali, homo sacer ve kamp kavramları temel dayanak noktası olarak kullanılacaktır. Bu nedenle, Agamben'in düşüncelerine çalışmada daha fazla yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: İktidar, Agamben, Göstergebilim, Sinema, Reha Erdem

ABSTRACT

MASTER THESIS

A LOOK AT THE PHENOMENA OF POWER IN REHA ERDEM CINEMA

Harun YEL

Batman University Graduate Education Institute

Cinema And Television Department of Science

Advisor: Doç. Dr. Eşref Akmeşe

2025, 137 Pages

Reha Erdem is one of the most innovative and distinct directors of recent Turkish cinema. With his early films, Erdem became known both nationally and internationally, and established a unique cinematic language. In this study, a semiotic analysis will be conducted on how the concept of power is addressed in Reha Erdem's cinema. In this context, the definition of power will first be provided, followed by a discussion of the thoughts of Antonio Gramsci, Louis Althusser, Michel Foucault, and Giorgio Agamben on power. In the analysis of the selected films *Kosmos* and *Jîn*, Agamben's concepts of biopolitics, state of exception, homo sacer, and camp will be used as the main reference points within the framework of Erdem's critical stance toward the notion of power. For this reason, Agamben's ideas will be given more emphasis in the study.

Keywords: Power, Agamben, Semiotics, Cinema, Reha Erdem

ÖN SÖZ

Bu tez çalışması, yoğun bir emek ve düşünsel çabanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Çalışma süreci boyunca akademik, duygusal ve zihinsel anlamda bana katkı sunan birçok değerli insana teşekkür borçluyum.

Öncelikle, bilgi ve birikimiyle çalışmama yön veren, her aşamada yapıcı eleştirileri ve rehberliğiyle yolumu aydınlatan kıymetli danışmanım Doç. Dr. Eşref Akmeşe'ye en içten teşekkürlerimi sunarım. Kendisinin akademik yaklaşımı, düşünsel katkıları ve sabırlı desteği, bu tezin ortaya çıkmasında belirleyici olmuştur.

Bu süreçte yanımda olan, sabrıyla, sevgisiyle ve inancıyla bana güç veren nişanlım Şeyma Bilge'ye ayrıca teşekkür etmek isterim. Zor anlarımda desteğini esirgemeyen varlığı, bu çalışmayı tamamlamamda en büyük motivasyon kaynağı olmuştur.

Adını burada tek tek anmasam da, katkı sunan, düşüncelerimi besleyen, moral veren herkese minnettarım.

Harun YEL
BATMAN-2025

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSEL DİZİN	ix
TABLolar LİSTESİ	x
GİRİŞ	12
Amaç	16
Yöntem.....	16
Örnekleme	17
1. BİRİNCİ BÖLÜM: İKTİDAR OLGUSU.....	18
1.1. İktidar Olgusu	18
1.2. Antonio Gramsci Sivil Toplum ve Siyasal Toplum Birlikteliği Sonucu Meydana Gelen İktidar Kavramı	19
1.3. Louis Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında İktidar Kavramı ...	22
1.4. Michel Foucault'nun Disiplin Edici İktidar Kavramı	26
1.5. Giorgio Agamben'in Homo Sacer Kavramı Bağlamında İktidar Kavramı	31
2. İKİNCİ BÖLÜM: SİNEMA, SİNEMA İKTİDAR İLİŞKİSİ VE TÜRK SİNEMASI.....	40
2.1. Sinema Nedir?.....	40
2.2. Sinema ve İktidar	43
2.3. Göstergebilim Nedir?.....	45
2.4. Sinema ve Göstergebilim.....	51
2.5. Türk Sinema Tarihi	56
2.6. Reha Erdem Sineması	64
2.6.1. Reha Erdem'in filmografisi	66
2.6.2. Reha Erdem'in uzun metraj filmleri	66
2.6.2.1. A Ay (1989).....	67
2.6.2.2. Kaç Para Kaç (1999).....	67
2.6.2.3 Korkuyorum Anne (2004)	68
2.6.2.4. Beş Vakit (2006)	69
2.6.2.5. Hayat Var (2008)	69
2.6.2.6. Kosmos (2009).....	70
2.6.2.7 Jın. (2013)	71
2.6.2.8 Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013)	71
2.6.2.9. Koca Dünya (2016).....	72
2.6.2.10. Seni Buldum Ya! (2021).....	73

2.6.2.11. Neadria (2023)	74
2.6.3. Reha Erdem sinemasının genel özellikleri.....	75
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KOSMOS VE JİN FİLMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ	79
3.1. Kosmos 2010 Filminin Analizi.....	79
3.2. Jin 2013 Filminin Analizi	98
SONUÇ	120
KAYNAKÇA.....	124



GÖRSEL DİZİN

Görsel 1: Kosmos filminden ilk sahne	81
Görsel 2: Battal'ın şehre gelişi	82
Görsel 3: Battalın şehirden ayrılışı	82
Görsel 4: Kars ilinin görüntüsü	85
Görsel 5: Toros aracın üzerindeki tabut	87
Görsel 6: Atatürk heykeli önündeki kardeş kavgası	89
Görsel 7: Atatürk heykeli önündeki askeri araçların durması	89
Görsel 8: Sınırların açılması için imza toplanması	91
Görsel 9: Kosmos ile Neptün konuşması	93
Görsel 10: Battal'ın konuşmayan çocukla gökyüzünden düşen cisme bakması ...	94
Görsel 11: Polisler tarafından geçişlerin yasaklanması	94
Görsel 12: Kosmos'un son sahnesi	97
Görsel 13: Jin filminde doğa durumu	101
Görsel 14: Doğada saklanan Jin	103
Görsel 15: Jin kıyafetlerini değiştirir	104
Görsel 16: Yeni kimliğiyle Jin	106
Görsel 17: Jin'in çobanla karşılaşması	108
Görsel 18: Askerler tarafından yapılan yol kontrolü	110
Görsel 19: Jin'in askerin hayatını kurtarması	111
Görsel 20: Jin ile kâhyanın karşılaşması	113
Görsel 21: Jin'in kâhyadan kaçıp doğaya sığınması	115
Görsel 22: Jin'in ölümü	117

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Kosmos filminden ilk sahne)	81
Tablo 2: İkili karşıtlıklar tablosu (Kosmos filminden ilk sahne)	82
Tablo 3: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Battal'ın şehre geliş ve gidişi)	83
Tablo 4: İkili karşıtlıklar tablosu (Battal'ın şehre geliş ve gidişi)	83
Tablo 5: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Kars ilinin görüntüsü)	85
Tablo 6: İki karşıtlıklar tablosu (Kars ilinin görüntüsü)	85
Tablo 7: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Toros aracın üzerindeki tabut)	87
Tablo 8: İkili karşıtlıklar tablosu (Toros aracın üzerindeki tabut)	88
Tablo 9: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Atatürk heykeli)	89
Tablo 10: İkili karşıtlıklar tablosu (Atatürk heykeli)	90
Tablo 11: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (sınırların açılması için imza toplama).....	91
Tablo 12: İkili karşıtlıklar tablosu (sınırların açılması için imza toplama)	92
Tablo 13: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Kosmos ile Neptün konuşması)	93
Tablo 14: İkili karşıtlıklar tablosu (Kosmos ile Neptün konuşması)	93
Tablo 15: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (gökyüzünden cisim düşmesi)	95
Tablo 16: İkili karşıtlıklar tablosu (gökyüzünden cisim düşmesi)	95
Tablo 17: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (doğa durumu)	101
Tablo 18: İkili karşıtlıklar tablosu (doğa durumu)	101
Tablo 19: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (doğada saklanan Jîn)	103
Tablo 20: İkili karşıtlıklar tablosu (doğada saklanan Jîn)	103
Tablo 21: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn kıyafetlerini değiştirir)	105
Tablo 22: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn kıyafetlerini değiştirir)	105
Tablo 23: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Yeni kimliğiyle Jîn)	106
Tablo 24: İkili karşıtlıklar tablosu (Yeni kimliğiyle Jîn)	107
Tablo 25: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn'in çobanla karşılaşması)	108
Tablo 26: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn'in çobanla karşılaşması)	109
Tablo 27: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Askerler yol kontrolü yapar)	110
Tablo 28: İkili karşıtlıklar tablosu (Askerler yol kontrolü yapar)	110
Tablo 29: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn'in askerin hayatını kurtarması)	111
Tablo 30: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn'in askerin hayatını kurtarması)	112
Tablo 31: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn ile kâhyanın karşılaşması)	113
Tablo 32: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn ile kâhyanın karşılaşması)	114

Tablo 33: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn'in doğaya sığınması)	115
Tablo 34: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn'in doğaya sığınması)	115
Tablo 35: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn'in ölümü)	117
Tablo 36: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn'in ölümü)	117



GİRİŞ

İktidar olgusu, insanlık tarihinin erken dönemlerinden günümüze kadar üzerinde düşünülmüş ve tartışılmış önemli bir kavramdır. Toplumsal yapılar içinde hayatını sürdüren insan, bu yapının korunması ve sürekliliği için zorunlu bir iktidar mekanizması oluşturmak durumunda kalmıştır. İktidar biçimlerinin nasıl olması gerektiği, iktidarın sınırlarının ve amacının ne olduğu gibi sorulara farklı tarihsel dönemlerde farklı yaklaşımlarla ortaya konulmuştur.

İktidar, insan toplumlarının oluşmaya başladığı antik dönemden itibaren var olan bir olgudur. Antik Yunan'da Platon, "Devlet" adlı eserinde ideal yönetimi tartışırken, Aristoteles iktidarı monarşi, aristokrasi ve demokrasi gibi sistemlerle ilişkilendirmiştir. Orta Çağ'da dini otoriteyle bütünleşen iktidar, Rönesans ve Aydınlanma ile laikleşerek toplumsal sözleşme ve birey hakları ekseninde şekillenmiştir. Sanayi Devrimi ve teknolojik gelişmelerle daha güçlü bir yapıya bürünen iktidar, geleneksel ve demokratik çizgisinden uzaklaşarak rasyonelleşmiştir. Modern dönemde ise düşünürler, iktidarın yalnızca devletle sınırlı olmayıp toplumun farklı alanlarında da etkili olduğunu vurgulamıştır.

Çalışmanın odak noktası modern dönemde iktidar olgusunun açıklanması olduğundan, iktidarın tarihsel gelişimini ele almak yerine bu kavrama derinlemesine yaklaşan Antonio Gramsci (1891-1937), Louis Althusser (1918-1990), Michel Foucault (1926-1984) ve Giorgio Agamben (1942) gibi önemli düşünürler incelenecektir. Klasik iktidar anlayışı, egemen sınıfın elinde bulunan, baskı ve zor yoluyla sürdürülen bir yapı olarak görülür. Bu anlayışa göre iktidar, fiziksel güç ve yasal yaptırımlarla toplum üzerinde denetim kuran merkezi bir otorite tarafından temsil edilir. Ancak modern dönemde bu bakış açısı dönüşerek, iktidarın yalnızca zor kullanarak değil, farklı mekanizmalar aracılığıyla da işlediği ileri sürülmüştür. Bu dönüşümün önemli isimlerinden Gramsci, iktidarın yalnızca baskıyla değil, halkın rızasıyla da sürdüğünü öne sürer. Althusser, bu rızanın ideolojik ve baskı aygıtlarıyla nasıl sağlandığını açıklar. Foucault, iktidarın merkezi bir yapıdan ziyade, bedenler üzerinde işleyen ve günlük yaşamın her alanına nüfuz eden bir güç ağı olduğunu savunur. Agamben ise iktidarın

tarihsel dönüşümüne odaklanarak, modern dönemde kendini yeniden yarattığı en belirgin mekânların toplama kampları olduğunu ileri sürer.

Çalışmada, modern iktidar olgusunun anlaşılmasında Agamben'in kavramsal çerçevesi merkeze alınacaktır. Kutsal insan (homo sacer), biyopolitika, istisna hâli ve kamp gibi temel kavramlar, iktidarın birey ve mekân üzerindeki tahakkümünü açıklamak için kullanılacaktır. Her ne kadar Gramsci, Althusser ve Foucault'nun iktidar kuramlarına yer verilse de, bu düşünürlerin katkıları Agamben'in yaklaşımını destekleyen ve onun teorik çerçevesini tamamlayan bir bağlamda ele alınacaktır. Özellikle *Jin* ve *Kosmos* filmlerinin analizi üzerinden, modern iktidarın nasıl işlediği, hukukun sınırları, egemenlik ve istisna hâlinin günümüz toplumundaki izdüşümleri tartışılacaktır. Böylece, Agamben'in teorik yaklaşımı yalnızca soyut bir çerçevede değil, sinematik anlatılar aracılığıyla somut bir çözümleme yöntemiyle değerlendirilecektir.

Sinema, toplumsal formasyonların ve siyasal yapıların dışında konumlandırılamayacak bir söylemsel ve maddi pratik olarak işlev görmektedir. Sinematografik üretim, yalnızca estetik ve teknik bir uğraş olmanın ötesinde, belirli ideolojik yapıların inşasına, yeniden üretimine ve toplumsal bilinçle bütünleşmesine aracılık etmektedir. Bu bağlamda, sinema, hegemonik düzenin meşruiyetini pekiştiren bir aygıt olabileceği gibi, mevcut iktidar ilişkilerini eleştiren ve dönüştürmeyi amaçlayan karşıt söylemler üretebilen bir alan olarak da değerlendirilmektedir.

Bu çerçevede, sinemanın işlevi, kimi zaman egemen söylemi yeniden üretmek ve meşrulaştırmak üzerine kurulu iken, kimi zaman da eleştirel bir perspektifle mevcut yapıları sorgulamak ve iktidarın tahakküm mekanizmalarını ifşa etmek üzerine inşa edilmektedir. Sinemada eleştirel bir bakış açısına sahip yönetmenler, sinemanın iktidar ilişkileriyle kurduğu bağı sorgulayarak alternatif anlatılar üretmekte ve hegemonik yapıların karşısında konumlanmaktadır. Dünya ve Türkiye sinemasında bazı yönetmenler, sinemayı estetikle politikayı buluşturan bir yerde görmekte ve egemen ideolojinin temsillerine karşı eleştirel bir araç olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda, egemen söylemlere karşı alternatif söylemler geliştirerek toplumsal yapıların sorgulanmasına katkı sağlamaktadır. Sinemayı yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ideolojik bir duruşun alanı olarak görmektedir. Tezin konusu olan Reha Erdem bu çerçevede eleştirel bir bakış açısıyla filmler üreten, birey ve toplum ilişkisini özgün anlatım biçimleriyle irdeleyen bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır.

1990'lı yıllardan itibaren Türk sinemasında, ana akım anlatı yapılarından farklı bir sinema anlayışını benimseyen ve kendilerine özgü estetik formlar inşa eden bir grup

yönetmen ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenler, sinematografik pratiklerinde felsefi, sosyolojik ve psikolojik derinliği merkeze alarak, geleneksel anlatı kodlarından sapmış ve Türk sinemasında yeni bir ekolün oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Bu bağlamda, Reha Erdem, yalnızca biçimsel tercihler açısından değil, aynı zamanda ele aldığı temalar ve sinema diliyle de özgün bir konumda bulunmaktadır. Erdem'in sineması, modern bireyin varoluşsal sıkışmışlığını, iktidar mekanizmaları karşısındaki konumunu ve toplumsal yapılar içindeki dönüşüm süreçlerini ele alarak, sinemanın düşünsel bir alan olarak işlevselleşmesini sağlamaktadır. Bu doğrultuda, Reha Erdem'in filmlerinin sinematografik ve söylemsel analizi, hem onun özgün üslubunu hem de sinemanın felsefi ve ideolojik bağlamlarını anlamlandırmaya yönelik bir inceleme alanı sunmaktadır.

Reha Erdem sineması, bireyin büyüme süreci, ergenliğe geçiş ve bu süreçte karşılaştığı sorunlar, eksik büyümüş bireyler, aşksızlık, yalnızlık, baba figürü üzerinden inşa edilen iktidar yapıları, eril olana karşı öfke ve ödipal kompleks gibi temaları merkeze alır. Filmlerinde, geleneksel ile modern olanın çatışması ve bu çatışmanın içinde sıkışan bireyin yaşadığı krizler ön plana çıkar. İlk bakışta melankolik bir yapı arz eden bu sinema, aslında eril düşünceye, sisteme içkin iktidar mekanizmalarına ve otoriteye yönelik bir başkaldırı niteliği taşır.

Reha Erdem sineması yukarıda bahsedilen tematik çerçeve de hesaba katılarak Agamben'in kavramsal perspektifi doğrultusunda ele alınacaktır. Bu bağlamda, Erdem sinemasındaki iktidar biçimleri, Agamben'in "kutsal insan", "biyopolitika", "istisna hali" ve "kamp" kavramları üzerinden analiz edilecek; filmlerinde iktidarın nasıl inşa edildiği, birey üzerindeki tahakküm mekanizmalarının nasıl işlediği ve otoritenin sınırlarının nasıl belirlendiği irdelenecektir. Dolayısıyla, Erdem sinemasının sunduğu politik ve felsefi bağlam, klasik psikanalitik ve sosyolojik okumalardan farklı olarak, Agamben'in düşünsel çerçevesi içinde değerlendirilecektir.

Çalışmanın "**İktidar Kavramı ve Tarihsel Süreci**" başlıklı ilk bölümünde, iktidar kavramının anlamı ve tarihsel gelişimi ele alınacaktır. Tarihsel süreç boyunca iktidar farklı şekillerde tanımlanmış ve farklı kuramsal çerçeveler içinde değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın kapsamı doğrultusunda, modern dönemin önde gelen düşünürleri olan Gramsci, Althusser ve Foucault'nun iktidar anlayışlarına değinilecek genel hatlarıyla açıklanacak olsa da, temel odak Agamben'in kavramsal çerçevesi olacaktır. Bu bağlamda, özellikle Agamben'in *kutsal insan*, *biyopolitika*, *istisna hali* ve

kamp kavramları merkeze alınarak, örneklem filmlerde iktidarın nasıl işlediği ve birey üzerindeki tahakküm mekanizmalarının nasıl kurulduğu incelenecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, sinema kavramının ontolojik ve epistemolojik çerçevesi ele alınarak, sinemanın yalnızca estetik bir pratik olmanın ötesinde, ideolojik ve politik bir söylem alanı olduğu vurgulanacaktır. Sinemanın tarihsel gelişimi incelenirken, onu ortaya çıkaran ve geniş kitlelere ulaşmasını mümkün kılan toplumsal, siyasal ve ekonomik dinamikler detaylandırılacaktır.

Bu bağlamda, sinema ile iktidar arasındaki ilişki merkeze alınarak, sinemanın iktidar mekanizmalarıyla nasıl iç içe geçtiği ve söylemsel bir aygıt olarak nasıl işlev gördüğü değerlendirilecektir. Sinemanın yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda iktidar ilişkilerinin üretildiği, yeniden üretildiği ve sorgulandığı bir mekân olduğu ortaya konulacaktır.

Ayrıca, sinema metinlerinin analizinde kullanılan yöntemlerden biri olarak göstergebilimsel film analizi ele alınacak ve bu yöntemin film metinlerinde iktidar yapılarının nasıl çözümlenebileceği açıklanacaktır. Sinema ile iktidar arasındaki ilişkinin tarihsel olarak nasıl şekillendiği, Türk sinema tarihi bağlamında ele alınacak ve Türkiye’deki siyasal dönüşümlerin sinemasal anlatılara nasıl yansıdığı analiz edilecektir.

Ayrıca bu bölümde, Reha Erdem’in biyografisi ve filmografisi ele alınarak yönetmenin sinema kariyerine dair kapsamlı bir çerçeve sunulacaktır. Daha sonra, Erdem’in sinemasını özgün kılan estetik ve tematik özellikler incelenecek, anlatı yapısı, görsel dili, mekân kullanımı ve karakter inşası bağlamında değerlendirmeler yapılacaktır. Yönetmenin sinema anlayışını şekillendiren sanatsal ve felsefi referanslar analiz edilerek, filmlerinde öne çıkan motifler ve tekrar eden temalar üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın son bölümünde, Reha Erdem sinemasında iktidar olgusuna yönelik söylem incelenecek olup, bu bağlamda *Kosmos* ve *Jin* filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Her ne kadar Erdem’in sinemasında farklı iktidar biçimlerine dair temsiller bulunmakta olsa da, iktidarın en yoğun ve katmanlı biçimde görünür olduğu yapılar olarak bu iki film öne çıkmaktadır. Bu nedenle, yönetmenin diğer filmlerine doğrudan bir analiz yapılmaksızın, iktidar kavramının en belirgin şekilde açığa çıktığı bu iki film üzerine odaklanılacaktır. Bu iki film, Agamben’in biyopolitika, homo sacer, istisna hali ve *kamp* kavramları çerçevesinde göstergebilimsel film analizi yöntemiyle çözümlenecektir. Böylece, anlatsal ve görsel göstergeler aracılığıyla iktidarın nasıl gösterildiği, birey üzerindeki tahakküm biçimleri ve Erdem sinemasında iktidarın işleyiş mekanizmaları açığa çıkarılacaktır.

Reha Erdem sineması üzerine yapılan akademik çalışmaların sayısında son yıllarda artış göstermiştir. Yapılan bu tezlerin büyük bir kısmı yönetmenin sinema dili, tematik tercihler, karakter inşası ve doğa-insan ilişkisi gibi konuları içermektedir. Ayrıca Erdem'in filmlerinde kimlik, mekân, zaman, beden, toplumsal cinsiyet. ve birey-toplum çatışması gibi konuları merkeze alan analizler dikkat çekmektedir. Ancak mevcut literatürde Erdem sinemasını doğrudan iktidar kuramlarıyla ilişkilendiren ve bu çerçevede Giorgio Agamben'in kavramlarını temel alan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu bağlamda bu tez, hem Reha Erdem sinemasının politik boyutuna hem de Agamben'in düşünsel çerçevesine odaklanması noktasında literatüre özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, Reha Erdem sinemasında iktidar olgusunun temsili ve işleyiş biçimini incelemektir. Bu doğrultuda, Erdem'in sinematografisinde iktidarın nasıl yapılandırıldığı ve anlatsal, görsel ve biçimsel öğeler aracılığıyla nasıl temsil edildiği göstergebilimsel çözümlemeler yoluyla ortaya konulacaktır. İktidar olgusunun kavramsal çerçevesi oluşturulurken, Gramsci, Althusser, Foucault ve Agamben gibi modern dönemin önde gelen düşünürlerinin iktidar teorilerinden yararlanılacaktır. Ancak, bu çalışma için temel dayanak noktası Agamben'in iktidar anlayışı olacak; özellikle biyopolitika, homo sacer, istisna hali ve kamp gibi kavramları üzerinden Reha Erdem sinemasındaki iktidar temsilleri çözümlenecektir.

Yöntem

Araştırma amacına en uygun filmlerin seçilmesi için amaçlı örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. *Kosmos* ve *Jîn* filmleri, Reha Erdem'in sinemasında iktidar olgusunun en yoğun ve çok katmanlı biçimde temsil edildiği yapımlardır. Her iki filmde de bireyin otoriteyle olan ilişkisi, toplumsal normlara karşı konumu ve iktidar yapılarına verdiği tepkiler belirgin biçimde işlenmektedir. *Kosmos* filminde merkezî bir otoriteye karşı konumlanan gizemli bir karakter aracılığıyla modern kent yaşamının normatif baskıları sorgulanırken, *Jîn* filminde bir terör örgütü üyesinin sistemden kaçışı üzerinden devlet şiddeti, militarizm ve toplumsal dışlanma temaları öne çıkmaktadır. Bu yönleriyle, her iki film de Agamben'in kavramlarıyla çözümlenebilecek iktidar biçimlerini sinemasal düzlemde güçlü biçimde yansıttığı için araştırma amacına doğrudan hizmet etmektedir.

Örneklem

İktidar kavramı, antik dönemden günümüze dek farklı bağlamlarda tanımlanmış olmakla birlikte, modern dönemde bu olguyu kuramsal bir çerçevede ele alan Gramsci, Althusser, Foucault ve Agamben gibi düşünürlerin yaklaşımları bu çalışmanın kuramsal temelini oluşturacaktır. Ancak, çalışmanın ana kuramsal dayanağı Agamben'in iktidar kavramsallaştırması olacaktır. Sinemada iktidarın temsili meselesini ele almak adına, Reha Erdem sineması örneklem olarak seçilmiştir. Yönetmenin filmografisi incelendiğinde, birçok kısa ve uzun metraj film ürettiği görülmektedir. Ancak, bu çalışmada kısa filmler araştırma kapsamı dışında bırakılmış, yalnızca 2010 yapımı *Kosmos* ve 2013 yapımı *Jin* filmleri örneklem olarak belirlenmiştir. Bu iki filmin seçilme nedeni, Erdem sinemasının genel yapısı içinde iktidar olgusunun en belirgin ve yoğun şekilde bu filmlerde temsiliyet bulmasıdır. Özellikle Agamben'in biyopolitika, homo sacer, istisna hali ve kamp kavramları çerçevesinde, bu filmler üzerinden iktidar mekanizmalarının sinematik inşası çözümlenecektir. Çalışma kapsamında, filmlerde yer alan ana karakterlerin iktidar biçimleriyle olan ilişkileri, toplumsal kimlik edinme süreçleri ve erkeklik rollerinin nasıl inşa edildiği göstergebilimsel yöntemle incelenmiştir. Filmlerin analizinde, iktidarın nasıl işlediği, karakterler üzerindeki etkileri ve mekânın iktidar ilişkilerini nasıl biçimlendirdiği ele alınmıştır. Ayrıca, *Kosmos* ve *Jin* filmlerindeki iktidar temsilleri değerlendirilirken, Reha Erdem sinemasının genel estetik ve anlatı özellikleri de yönetmenin diğer filmleriyle bağlantılı olarak açıklanmıştır.

1. BİRİNCİ BÖLÜM: İKTİDAR OLGUSU

1.1.İktidar Olgusu

İktidar, genel anlamda, “başkalarının davranışlarını etkileyebilme olanağı” olarak tanımlanabilir (Kapani, 1992, s.42). Bütün sosyal gruplarda; bir tarafta “emir verenler”, diğer tarafta ise “emirleri yerine getirenler” vardır. “İktidar” kelimesi genellikle, sosyal gruplarda, idare edenlere verilmiş veya onların yetkilerini belirleyen bir nitelik veya sıfattır (Akçalı, 1995, s.5). Fransız Siyaset Bilimci Georges Burdeau’ya göre ise iktidar, “Toplum iradesinden doğan ve toplumun ortak iyiliğini aramaya sevk eden ve icabında toplum üyelerine gerekli davranışı zorla kabul ettiren bir kuvvettir. Yine Fransız sosyolog Maurice Hauriou’ya göre ise iktidar, “düzen ve hukuk yaratmak suretiyle bir insan topluluğunun sevk ve idaresi teşebbüsünü üzerine alan hür bir enerjidir” (Akçalı,1995, s.7). iktidarın olağan dışı durumda ve olağan durumda başvuracağı yöntemler farklıdır. İktidar olağan dışı durumlar da zora olağan durumlar da rızaya başvurmaktadır. İktidar, ona sahip olan kişinin, buyurma ve kendisine itaat edilmesini talep etme hakkına sahip olması durumunda vardır. Bu buyruklara uymak durumunda olanlar için de otorite kabul edilen kişi veya kişilere karşı toplumun değerler sisteminin itaat zorunluluğu yüklemiş olması gerekir (Akal, 2014, s.194).

Toplumsal ilişkilerin temelinde yer alan eşitsizlik, doğası gereği zoru ve baskıyı beraberinde getirir. İktidarı elinde tutan kişiler, bunun sağladığı tehdit ve yasaklarla, başka kişileri belli davranışlarda bulunmaya zorlama yetisine sahip olurlar (Çiftçi, 1997, s.10). Eşitsizlik toplumsal güç ilişkilerinin temel ögesidir. Bir kişinin diğerini, bir şey yapmaya ya da yapmamaya zorlayabilmesi bu eşitsizlikten kaynaklanır. İki kişi arasındaki güç farkından doğan eşitsizlik, hukuki değil fiilidir. İktidar bu gücün, yaptırım tehdidi içeren özel bir tipidir (Duverger, 1982, s.180,182).

İktidar olgusunun kaynağında “eşitsizlik”, yani kaynakların grubu oluşturan bireyler arasındaki eşit olmayan şekilde dağılımı yatmaktadır. Buradaki bireysel eşitsizlik, bir kişinin diğer bir kişiyi bir şeyi yapmaya ya da yapmamaya zorlayabilmesi, şeklinde kendini göstermektedir. Bir grup içinde iktidar olgusunun ortaya çıkmasında belirleyici etkenlerden biri de, bireylerin farklı kişisel tutku ve isteklere sahip olmaları ve onların bu tutku ve isteklerinin, bazı durumlarda grup varlığıyla veya grup kararlarıyla çelişen nitelikte olmasıdır (Lüleli, 2013, s.17).

İktidarın meşruiyeti, onun, topluluk üyelerinin tamamı ya da çoğunluğu tarafından, bir iktidar olarak tanınmasından geçer. Bir iktidarın, meşruluğu konusunda bir görüş birliği varsa, o iktidar meşrudur. Meşru olmayan “iktidar”, iktidar olmaktan çıkar. O artık güçten başka bir şey değildir ve ancak kendisine boyun eğilmesini sağlayabildiği müddetçe var olacaktır. “İktidarın tek kaynağı, o iktidarın uygulandığı topluluğun norm ve değerler sisteminde belirlenen meşruluk şemasına uygun olması ve bu şema konusunda o toplulukta bir fikir birliğinin olmasıdır” (Duverger, 1982, s.132).

İktidar sahipleri, toplumu ilgilendiren kararlar alırken ve bu kararları uygularken hep devlet adına hareket ederler. Ancak, devlet adına hareket eden yöneticileri ve onların oluşturdukları organları, soyut bir varlık olan devlet ile birbirine karıştırmamak gerekir (Kapani,1992, s.37). Devlet gibi iktidar ile karıştırılan bir diğer kavram da otoritedir. İktidar ve otorite kavramları çoğu zaman aynı anlamda kullanılmaktadırlar; fakat bu da yanlış bir kullanımdır. Bilindiği gibi, iktidarda bulunması gereken en önemli özelliklerden biri meşru olmasıdır. İşte bu meşru iktidar biçimine, otorite denmektedir (Şen, 2002, s.7). Otorite kavramı bir grubun bir kaynaktan çıkan emirlere itaat etme olasılığı olarak tanımlanır. Ancak yalnızca başkaları üzerinde güç kullanmayı ifade etmemektedir. Otorite asgari düzeyde olsa da gönüllü bir kabulü gerektirmektedir (Kiracı, 2020, s.4).

İktidar olgusunun genel yapısı açıklandıktan sonra, modern dönemin önemli dört düşünürü olan Antonio Gramsci, Louis Althusser, Michel Foucault ve Giorgio Agamben’in iktidar kavramsallaştırmaları detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Düşünürler, kronolojik bir sıralamayla incelenecektir, zira her biri kendisinden önceki teorik yaklaşımları geliştirerek, eksik veya yetersiz gördüğü noktaları tamamlamayı amaçlamıştır.

1.2. Antonio Gramsci Sivil Toplum ve Siyasal Toplum Birlikteliği Sonucu Meydana Gelen İktidar Kavramı

Gramsci, yirminci yüzyılın en büyük Marksist teorisyenlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Onu büyük bir düşünür yapan şey, sosyalist devrimin tarihsel ve ekonomik yasaları değil, ahlaki liderlerin öncülüğünde halkın aydınlanmasını hedefleyen kolektif ulusal bir bilinç yaratma amacıyla geliştirdiği sistematik düşünce biçimidir. Gramsci, halkın bilinçlenmesi için felsefenin tanımlanması gerektiğini ve bu bilinç düzeyinin

oluşturulabilmesi için halkın kullandığı dilin içerdiği dünya görüşünün de analiz edilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Gramsci'nin düşüncesinin odak noktası, Marx'ı yeniden okumak üzerine temellenmiştir. O, Marx'ın yeniden okumasını yaparken, üstyapı kurumlarını derinlemesine açıklamaya çalışmıştır. Bir anlamda, Marx'ın göz ardı ettiği kültürel kurumların analizini yapmayı amaçlamıştır. Martin Carnoy, Gramsci'nin Marksizm'e etkisini şu şekilde dile getirmektedir: "Marx'ta örtük olarak bulunanlardan hareketle, Marksist bir siyasal eylem bilimini sistemleştirmiştir. Ancak Gramsci, politikanın tarihsel olarak gelişmekte olan maddi güçler bağlamından özerk bir etkinlik olduğunu basitçe fark etmekten fazlasını yapmıştır" (Carnoy, 2001, s.252).

Gramsci, gücün yönetimde tek başına yeterli olamayacağını, bunun için rızanın da yaratılması gerektiğini savunmaktadır. Halkın onayının nasıl alınacağını ise "hegemonya" kavramıyla açıklamaktadır. Hegemonya kavramı, Grekler döneminde kullanılan ve bir topluluğun ya da devletin bir başkası üzerinde hâkimiyet kurması anlamına gelen bir terimdir. Martin Slattey hegemonya kavramı için şunları söyler: "Bir sosyal sınıfın bir başka sınıf üzerindeki hâkimiyetini, onun kendi dünya görüşünü, ideolojisini kısmen zorla ancak büyük ölçüde ikna yoluyla veya en azından kabullendirerek empoze etmesidir" (Slattey, 2012, s.240-241).

Gramsci'nin hegemonya kavramını tam anlamıyla analiz edebilmek için onun "Praksis Felsefesi"ni kavramak gerekmektedir. Gramsci, praksis felsefesini şu şekilde tanımlamaktadır: "Praksis felsefesi, çağdaş kültürün bir aşamasıydı; bu felsefe belirli bir ölçüde bir kültürün içinde bazı akımların doğmasına yol açtı ve onu verimli hale getirdi" (Gramsci, 2014, s.98). Praksis felsefesi, tarihin çeşitli dönemlerinde ortaya çıkan felsefi düşünceler bütünüdür. Reform Hareketleri, Fransız Devrimi ve Alman felsefesi gibi sistematik düşünce akımlarının birleşimiyle oluşmuş ve nihayetinde Marksist teori ile pratiğin sentezi olarak çağdaş ilerlemeci düşüncenin temelini oluşturmuştur. Benedetto Fontana'ya göre: "Praksis felsefesi, kitlelerin varoluşuna siyasal ve ahlaki gücünü veren, devrim yaratan ve yönlendiren bir dünya algısıdır" (Fontana, 2013, s.66).

Gramsci, yapılar ve üstyapılar arasındaki ilişkilerin oluşturduğu dinamikleri açıklamaya çalışmaktadır. Yapılar arasındaki analizi ele alırken, altyapı kurumlarını bir kenara bırakıp üstyapı kurumlarını yeniden incelemektedir. Gramsci'nin üstyapı analizine yönelmesinin temel amacı, hegemonya ilişkilerinin nasıl şekillendiğini ve devlet ile sivil toplum birlikteliğinin ortaya çıkardığı sistematik yönetim biçimini açıklamaktır. Bu bağlamda, üstyapı kurumlarının niteliğini ve işlevlerini tanımlamak,

Gramsci'nin devlet hakkındaki düşüncelerini anlamayı da mümkün kılmaktadır. Gramsci'ye göre, "Felsefe alanında birlik meydana getiren praksis, insan iradesiyle (üstyapı) ekonomik yapı arasındaki ilişki; politikada ise devlet ile sivil toplum arasındaki ilişki, genel olarak toplumsal çevreyi eğitmek üzere devletin müdahalesidir" (Gramsci, 2014, s.119-120).

Gramsci, üstyapıları toplumsal değişimin merkezi olarak ele almakta ve üstyapı kurumlarının hegemonik düşünce biçimleri oluşturduğunu savunmaktadır. Ona göre, hegemonya devlet tarafından baskı yoluyla değil, ikna mekanizmaları aracılığıyla sürdürülmektedir. Ancak bu sürecin yalnızca devlet eliyle gerçekleşmesi yeterli değildir; sivil toplum da hegemonik ilişkilerin kurulmasında ve sürdürülmesinde kritik bir role sahiptir. Bu bağlamda Gramsci, devlet ile sivil toplumu birbirinden ayırarak değerlendirmektedir. Ona göre, "Biz hep devletle hükümetin özdeşleştirilmesi zemini üzerindeyiz... yani 'civil' toplumla siyasal toplum birbirine karışmış olmasıdır" (Gramsci, 2014, s. 356). Devlet, yalnızca yöneticiler ve resmî kurumlarla sınırlı olmayan, aynı zamanda sivil toplumun da içinde bulunduğu daha geniş bir kurumsal yapıdır. Bu doğrultuda Özınanır, "Sivil toplum, yani rızanın üretildiği alan; politik toplum, yani baskının üretildiği alan, devleti oluşturur" (Özınanır, 2013, s. 166).

Gramsci'nin siyaset anlayışı ve sivil toplum-devlet ilişkisine dair Fontana şu değerlendirmede bulunur: "Zor ve rızayı, iktidar ve özgürlüğü, 'siyasal toplum' ve 'sivil toplum'u kapsamaktadır. Bu bağlamda geniş siyaset, hem hegemonya hem de diktatörlük ile tanımlanmaktadır" (Fontana, 2013, s. 15). Gramsci'ye göre devlet, "Devlet = siyasal toplum + sivil toplum" formülüyle açıklanabilir (Gramsci, 2014, s. 356).

Gramsci, devleti yalnızca siyasal kurumların bir toplamı olarak değil, sivil toplum ve siyasal toplumun birleşimiyle oluşan bir yapı olarak görmektedir. Bu bağlamda Gramsci, devletin toplumsal süreçteki işlevini şu şekilde açıklar: "Sürekli olarak daha üstün yeni uygarlıklar yaratma, en büyük halk yığınlarının 'uygarlığı' ve ahlaklılığı ile ekonomik üretim aygıtının sürekli gelişme zorunluluğu arasında ilişki kurmayı amaç edinen devletin eğitici ve yapıcı görevi, fiziksel olarak bile yeni insanlık tipleri yetiştirmektir" (Gramsci, 2014, s. 340).

Fontana (2013), Gramsci'nin iktidar anlayışını şu şekilde açıklar: "İktidarın yapısında, özgürlüğün olumsuzlanması ve halk kitlelerinin boyunduruk altına alınması vardır" (Fontana, 2013, s.153). Gramsci'nin devlet anlayışı, Marksist perspektifte ele alındığında, özgürlük alanını daraltan ve üretim sürecinin sürekliliğini sağlamak amacıyla kitleleri kontrol altına alan bir mekanizma olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda

Yetiş (2009), “Gramsci, devletin egemen sınıf politikalarını meşrulaştırmadaki rolünü açığa çıkarmak üzere, sivil toplumdaki sosyal ilişkilerin de iktidar mücadelesi bağlamında ele alınması gerektiğini vurgular” (s. 144)

Sonuç olarak, Gramsci’ye göre devlet, yalnızca zor kullanımıyla varlık kazanan bir yapı değildir; aksine, varlığını ve sürekliliğini sağlayan unsur, zor ve rızanın birlikte işleyişidir. Devlet, halkı ikna ederek mevcut yönetim biçiminin ve toplumsal düzenin en iyi seçenek olduğu düşüncesini yaymaya çalışır. Bu süreçte sivil toplum, bireylerin rıza göstermesini sağlayan ideolojik mekanizmalarla devlete destek sunarken, siyasal toplum ise gerektiğinde baskı araçlarıyla süreci pekiştirmektedir. Gramsci, iktidarın yalnızca baskı ile değil, aynı zamanda rıza üretimi yoluyla nasıl sürdürüldüğünü anlamak için sivil toplum ve siyasal toplum arasındaki ilişkiyi ve aydınların rolünü analiz etmektedir. Onun ardından gelen Althusser ise bu süreci daha sistematik bir çerçeveye oturtarak, devletin kendi varlığını nasıl yeniden ürettiğini ve bu süreçte hangi ideolojik aygıtları kullandığını açıklamaya çalışacaktır.

1.3. Louis Althusser’in Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında İktidar Kavramı

Althusser’in düşüncesinin odak noktası, devletin varlığını sürdürebilmek için başvurduğu yöntemlerdir. O, bu yaklaşımını Marksist devlet teorisinin eksik yönlerini analiz ederek temellendirmeye çalışmaktadır. Althusser’e göre, Marksist devlet anlayışının öne sürdüğü temel argümanlar şu şekilde sıralanabilir: Althusser, Marksist devlet teorisini değerlendirirken, devletin yalnızca bir baskı aygıtı olmadığını, aynı zamanda iktidarın nasıl kullanıldığını anlamının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, devlet iktidarı ile devlet aygıtı birbirinden ayrılmalı ve sınıf mücadelelerinin temel hedefinin devlet iktidarını ele geçirmek olduğu unutulmamalıdır. Bu doğrultuda, proletaryanın burjuva devlet aygıtını yıkarak yeni bir yapı inşa etmesi gerektiğini savunur. Ancak bu süreç yalnızca iktidarın devralınmasıyla sınırlı kalmamalı, nihayetinde devletin ortadan kaldırılmasını hedefleyen daha kapsamlı bir dönüşümü içermelidir. Althusser’in bu yaklaşımı, devletin ideolojik ve kurumsal mekanizmalar yoluyla kendini sürekli yeniden üreten bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır (Althusser, 2019, s.48-49).

Althusser, Marksist devlet anlayışına karşı çıkmaz; aksine, bu düşünceye yeni bir boyut eklemeyi amaçlar. Ona göre, devlet yalnızca bir baskı aygıtı olarak varlık

göstermez; aynı zamanda ideolojik bir yapıya da sahiptir ve bu sayede kendisini yeniden üretir. Althusser, devletin baskıcı aygıtları ile devlet iktidarı arasındaki ayrımın ötesine geçerek, baskıcı devlet aygıtından farklı ancak onunla ilişkilendirilebilecek bir olguyu vurgular. Bu bağlamda, devletin yalnızca baskı aygıtlarıyla değil, aynı zamanda ideolojik aygıtlarıyla da işlediğini belirtir: “Yalnızca devlet aygıtı ile devlet iktidarı arasındaki ayrımı değil, açıkça (baskıcı) devlet aygıtı tarafından bulunan, ancak onunla karıştırılmaması gereken bir gerçeği de göz önüne almak zorunludur. Bu gerçeğe kendi kavramının adını vereceğiz; devletin ideolojik aygıtları” (Althusser, 2019, s. 50). Bu yaklaşımıyla Althusser, devletin varlığını sürdürmesinde ideolojik mekanizmaların belirleyici rolünü ortaya koymaktadır.

Althusser, önceki bölümde Gramsci’nin sivil toplum ve siyasal toplum arasındaki ayrımını, devletin varlığını sürdürme mekanizmalarını açıklama açısından yaratıcı ancak yetersiz bir çerçeve olarak değerlendirir. Ona göre, Gramsci’nin yaklaşımı önemli bir katkı sunsa da devletin işleyişini tam anlamıyla kavramak için yeterli değildir. Yücel Bulut’un da belirttiği gibi, Althusser, gelişmiş ve istikrarlı bir kapitalist sistemde ideoloji ile iktidar arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaya odaklanır. Bulut’a göre, Althusser’in ideoloji anlayışı, yönetme süreçlerinin yalnızca açık baskıya dayanmadığını; aksine, ideolojik mekanizmalar aracılığıyla da işlediğini vurgular. Bu bağlamda, Althusser’in ideoloji kavrayışı, iktidarın nasıl doğrudan zorlama olmaksızın yeniden üretildiğini açıklamaya yöneliktir (Bulut, 2011, s. 198).

Althusser, ideolojinin bireyleri nasıl şekillendirdiğini ve varlığını nasıl sürdürdüğünü açıklarken, bireylerin ideoloji tarafından yaratıldığını ve bu süreçte aktif bir rol oynadığını belirtir. Ona göre, “İdeoloji bireyleri özne olarak çağırır” (Althusser, 2019, s. 77). Bu çağırma süreci, ideolojinin yalnızca bireyler için değil, aynı zamanda bireyler aracılığıyla var olduğunu gösterir: “Her ideoloji ancak bir özne yoluyla ve özneler için var olabilir” (Althusser, 2019, s. 77).

Althusser, modern devlet yönetiminin yalnızca baskıya değil, ideolojik süreçlere de dayandığını savunur. Ona göre, “İşçiler için, egemen ideolojiye boyun eğmelerinin yeniden-üretimini, sömürü ve baskı görevlileri için ise egemen ideolojiyi düzgün kullanma yeteneğinin yeniden-üretimini gerektirir ki böylece yönetici sınıfın egemenliğini ‘söz ile’ sağlayabilsinler” (Althusser, 2019, s. 40). Althusser, iktidarın yalnızca güçle değil, halkın rızasıyla sürdüğünü ve bu nedenle “(baskıcı) devlet aygıtı ile devletin siyasal ideolojik aygıtının özenle birbirinden ayırmak gerekir” (Althusser, 2019, s. 16) şeklinde bir ayırım yapılması gerektiğini vurgular.

Althusser, eleştirdiği ancak aynı zamanda etkilendiği Gramsci'nin sivil toplum ve politik toplum ayırımına benzer bir ayırım yapılması gerektiğini savunmaktadır. Ancak, Gramsci'den farklı olarak, devletin ideolojik aygıtları ile baskı aygıtlarının neler olduğunu ve nasıl işlediğini açıklamaya çalışır. Stam'a göre, "Althusser'in sol çevrelerce tutkuyla 'DİA' olarak adlandırılan devletin ideolojik aygıtları teorisi etkiliydi. Althusser, Gramsci'nin hegemonya kavramının üzerine inşa ederek üstyapıyı iki 'düzeye' ayırdı: politik-legal (Hukuk ve Devlet) ve ideoloji" (Stam, 2014, s. 146).

Althusser, klasik Marksist devlet tanımını genişletmek amacıyla, devlet iktidarı ile devlet aygıtı ayırımının yetersiz olduğunu ve baskıcı devlet aygıtlarından farklı işleyen bir mekanizmanın açıklanması gerektiğini savunur. Ona göre, devletin ideolojik aygıtları, baskıcı aygıtlarla karıştırılmamalıdır. "Devletin ideolojik aygıtları (baskıcı) devlet aygıtları ile aynı şey değildir. Marksist teoride devlet aygıtı şunları kapsar: hükümet, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler vb. Biz bundan böyle bunlara baskıcı devlet aygıtı adını vereceğiz" (Althusser, 2019, s. 50).

Althusser, devletin ideolojik aygıtlarının baskı aygıtlarından farklı olduğunu vurgulayarak bu ayrımı iki noktada açıklar. "İlk olarak, devletin baskı aygıtları tek bir merkezden oluşurken, devletin ideolojik aygıtları çok sayıdadır. Bu aygıtlar arasında bir birlik olmasına rağmen, bu bütünlük gözle görülür şekilde algılanmaz" (Althusser, 2019, s. 51). İkinci olarak, baskı aygıtları kamusal alanda yer alırken, ideolojik aygıtlar büyük ölçüde özel alanda faaliyet gösterir. Partiler, sendikalar, kiliseler, aileler, bazı okullar, gazeteler ve kültürel kuruluşlar, özel alanda bulunmalarına rağmen devletin ideolojik aygıtları olarak işlev görebilir (Althusser, 2019, s. 51).

Althusser, devletin yalnızca kamusal değil, özel alanda da varlık gösterdiğini savunarak, devletin ideolojik aygıtlarının bu iki alanın ötesinde işlediğini belirtir. Ona göre, egemen sınıfın hegemonyası, kurumların kamusal veya özel olmasıyla değil, işleyişleriyle ilgilidir. Bu bağlamda, özel alandaki kurumlar da devletin ideolojik aygıtları olarak bireylerin düşünce ve davranışlarını yönlendirir (Althusser, 2019, s. 51-52). Sinan Özbek de benzer şekilde, yönetici sınıfın yalnızca devletin baskı aygıtlarını değil, ideolojik aygıtlarını da denetlediğini ve bu aygıtların egemen ideolojiyi yeniden ürettiğini belirtir. İdeolojik aygıtlar, yalnızca baskı ile değil, rıza üretimi yoluyla da iktidarın devamlılığını sağlayarak toplumsal düzenin meşruiyetini pekiştirir (Özbek, 2011, s. 148).

Althusser, devletin ideolojik aygıtlarının sosyal yapıyı ve üretim ilişkilerini yeniden üretmede merkezi bir rol oynadığını vurgular. Ona göre, "Üretim ilişkilerinin yeniden üretimi büyük ölçüde, devlet iktidarının devlet aygıtlarında uygulanmasıyla, yani

bir yandan devletin ideolojik aygıtlarında öbür yandan (baskıcı) devlet aygıtında uygulanmasıyla sağlanmaktadır” (Althusser, 2019, s. 55). Egemen ideoloji, birbirinden bağımsız görünen ideolojik ve baskıcı aygıtları bir bütün olarak işleyişe sokarak üretim ilişkilerinin sürekliliğini sağlar. “Tüm DİA’lar, hangisi olursa olsun, aynı hedefe yönelir: üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, yani kapitalist sömürü ilişkilerinin yeniden üretimi” (Althusser, 2019, s. 60). Özbek de DİA’ların temel işlevinin toplumsal düzenin devamlılığını sağlamak ve üretim ilişkilerinde aksaklıkları önlemek olduğunu belirtir. Her ideolojik aygıt, bu sürece kendine özgü katkılar sunarak üretim ilişkilerinin yeniden üretiminde etkin rol oynar (Özbek, 2011, s. 149).

Althusser’e göre, bir sınıfın devlet iktidarını sürdürebilmesi için devletin ideolojik aygıtları üzerinde hegemonyasını kurması gerekir. İktidarı ele geçiren sınıf, ideolojisini topluma empoze etmeli ve ideolojik aygıtları kendi çıkarları doğrultusunda kullanmalıdır. Ancak ideolojik aygıtlar yalnızca egemen sınıfın kontrolünde değildir; aynı zamanda sınıf mücadelesinin yaşandığı alanlardır. Egemen sınıf, bu aygıtlar üzerinde tam bir hâkimiyet kuramaz, çünkü eski egemen sınıfların etkisi devam edebilir ve sömürülen sınıflar bu aygıtları kullanarak direniş gösterebilir (Althusser, 2019, s. 54).

Sonuç olarak, Althusser, devlet ve iktidar kavramlarının varlığını sürdürebilmesi için yalnızca baskıcı devlet aygıtlarının yeterli olmadığı görüşünden hareketle, devletin gücünü koruyabilmesi, varlığını devam ettirebilmesi ve halkın onayını alarak yönetim gücünü elinde tutabilmesi için ideolojik bir sürecin zorunlu olduğunu savunmaktadır. Althusser’in düşüncesinin odak noktası, ideolojik düşüncenin nasıl yaratıldığı ve bu süreçte hangi kurumların etkin rol oynadığı sorunsalıdır. Ona göre devlet, baskıcı devlet aygıtları ve ideolojik devlet aygıtlarının uzlaşmasıyla belirli bir sınıfın çıkarlarını koruyan ve üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesine olanak sağlayan bir yapı olarak işlev görmektedir.

Bir sonraki bölümde Michel Foucault’un düşünceleri ele alınacaktır. Foucault, iktidarın yalnızca devlet ve ideolojiyle değil, tıp, eğitim ve hapishane gibi kurumlar aracılığıyla bireyleri şekillendirdiğini savunur. Ona göre modern iktidar, baskıdan ziyade günlük yaşamı düzenleyerek işler. Bu yaklaşım, Althusser ve Gramsci’den farklı olarak, iktidarın daha görünmez ve dolaylı işleyişine odaklanır.

1.4. Michel Foucault'nun Disiplin Edici İktidar Kavramı

Michel Foucault'nun (1926-1984) düşüncesinin merkezinde iktidar kavramı yer almaktadır. Foucault'ya göre iktidar, yalnızca sömürü ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir yapı değil, toplumsal ilişkilerin bütünü içerisinde var olan ve bu süreçte yeniden üretilen dinamik bir olgudur. Judith Revel'e göre, Foucault açısından iktidar, tek bir kurumun ya da belirli bir sınıfın tekelinde bulunan bir yapı değildir; aksine, birden fazla iktidar biçimi mevcuttur ve iktidar ilişkileri yaşamın her alanında gözlemlenebilir. Dolayısıyla, iktidarın, toplumsal ilişkiler içerisinde inşa edilen çoklu yapılar halinde var olduğunu dikkate almak gerekmektedir (Revel, 2006, s. 123).

Foucault, kendisinden önceki düşünürlerin biçim ve kalıplarına benzemeyen özgün bir düşünce yapısına sahiptir. O, toplumsal normlar içerisinde olağan kabul edilen davranış kalıplarının arkasında yatan temel gerçekliği açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Ulus Baker, Foucault'nun araştırma yöntemini, Batı Avrupa'da tarihsel süreç içerisinde şekillenen modern kurumlar ve yaşam pratiklerinin bir şemasını ortaya koymak olarak açıklar. Bu bağlamda, söz konusu kurumların içinde örtük bir biçimde varlığını sürdüren sistemleri açığa çıkarmak, bu yapıların etik bağlamda analizini yapmak ve iktidarın temel mekanizmalarını belirleyerek onun görünmeyen yönlerini sorgulamak Foucault'nun temel yaklaşımıdır (Baker, 2014, s. 180).

Ahmet Cevizci'ye göre Foucault, sorgulanmadan doğallaşan ve insanlara ikinci bir doğa olarak sunulan düşünce ve anlayışları eleştirel bir bakış açısıyla incelemektedir (Cevizci, 2009, s. 1251). İktidar kavramını analiz ederken ise kendisinden önceki düşünürlerden farklı bir yaklaşım benimsemiş ve iktidarın kuramsal tanımını yapmayı veya siyaset felsefesinin temel sorularına yanıt aramayı amaçlamadığını belirtmiştir. Bu doğrultuda, “Çalışmalarımdaki hedefim, iktidar fenomenini analiz etmek olmadığı gibi, böyle bir analizin temellerini atmak da değildir” ifadelerini kullanmaktadır (Foucault, 2011, s. 57).

Taha Tunç'a göre Foucault, klasik anlamda iktidarın somutlaşmış biçimi olarak görülen devletle doğrudan ilgilenmemiştir. Bunun yerine, birden fazla iktidar biçiminin varlığına dikkat çekerek, iktidarın belirli bir kişi veya grubun tekelinde olmadığını vurgulamıştır (Tunç, 2012, s. 3). Foucault'ya göre iktidar, belirli bir zümrenin çıkarlarına hizmet eden ve toplumsal sınıflar arasında çatışma yaratan bir yapı değildir; aksine, toplumun her alanında mevcuttur ve tek bir iktidar formundan söz etmek mümkün değildir. Bu bağlamda, Foucault şu ifadeleri kullanmaktadır: “İktidar nedir? Bütünü

kavrayan kuramsal bir soru olacaktır ki bu da benim istemediğim bir şey – amaç, toplumun farklı düzeylerinde, çok çeşitli yayılımları olan çeşitli alanlarda kendini gösteren farklı iktidar aygıtlarını, işleyişlerini, etkilerini ve bağlantılarını belirlemektir” (Foucault, 2015b, s. 29).

Michele Barrett ise Foucault’nun iktidarı ne devletin tekelinde işleyen bir kavram ne de ekonomik güçlerin çıkarları doğrultusunda oluşturulan bir yapı olarak gördüğünü ifade etmektedir. Ona göre Foucault, iktidarı mikro düzeyde gelişen ve bireylerin davranış kalıpları içinde üretilen bir olgu olarak ele almaktadır. Dolayısıyla, Foucault’nun temel amacı, iktidarın bireysel ve toplumsal düzeyde nasıl şekillendiğini ve işlediğini analiz etmektir (Barrett, 2004, s. 186).

Foucault, iktidar analizindeki amacını şu şekilde ifade etmektedir: “İnsanların, bizim kültürümüzde, özneye dönüştürülme kiplerinin bir tarihini oluşturmaktı” (Foucault, 2011, s. 58). Bu doğrultuda, onun iktidar anlayışının merkezinde, iktidarın bireyi nasıl şekillendirdiğini ortaya koymak yer almaktadır. Bu sürecin anlaşılabilmesi için, iktidarın tarihsel süreçte özneyi nasıl dönüştürdüğünü incelemek gerekmektedir. Foucault’ya göre iktidar, bireyi belirli kategorilere ayırarak, kimliğini tanımlayarak ve ona belli bir hakikat anlayışı dayatarak gündelik yaşama müdahale eder. Bu süreç, bireyin hem kendisini hem de başkalarının onu belirli bir çerçevede görmesini sağlar. Foucault, bu durumu şu sözlerle açıklar: “İktidar biçimi, bireyi kategorize ederek, bireyselliğini belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir” (Foucault, 2011, s. 63).

İktidar, özneyi belirli bir sınıf, meslek grubu veya cinsiyet kalıbına yerleştirerek onu diğer öznelerden ayırır ve denetim altına alır. Barrett’e göre, Foucault özneyi doğal bir varlık olarak değil, iktidar tarafından şekillendirilen bir yapı olarak görmektedir. Öznelliğin yalnızca toplumsal sınıflarla değil, iktidarın biçimlendirdiği kimlik türleriyle de ilişkili olduğunu savunur. Öznelliğin, bilinçli ve ifade edilebilir unsurlarla şekillendiğini ancak bilinç dışında kalan yönlerin de bu sürece dahil olduğunu belirtir (Barrett, 2004, s. 202).

Foucault, iktidarın bir tahakküm ilişkisi olmadığını, özgürce karar alabilen ve davranış sergileyebilen bireyler üzerinde işleyebileceğini belirtmektedir. Ona göre, (Dutlu, 2018)“İktidar yalnızca özgür özneler üzerinde ve yalnızca özgür oldukları sürece işleyebilir. Bu anlamda özgür olmak, farklı ve çeşitli davranış biçimleri ile tepkilerin gerçekleştirilebileceği bir imkânlar alanına sahip olmak demektir” (Foucault, 2011, s. 21).

Foucault, iktidarın tek yönlü bir ilişki sonucu ortaya çıkmadığını, aksine karşılıklı ilişkiler ağı içinde şekillenen bir olgu olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, tek taraflı baskıya dayanan bir ilişki biçimi iktidar değil, tahakkümdür. Bu bağlamda iktidar, yalnızca baskıya dayalı bir sistemden ibaret değildir; özgürlüğün var olduğu ve özgür bireylerin karşılıklı ilişkileri içinde şekillendiği dinamik bir yapıdır. Revel de bu ilişkiye dikkat çekerek, “İktidar ilişkileri, öznelerin özgürlüğünü içermekle kalmaz, aynı zamanda bu özgürlüğe gereksinim duyar. Bunun nedeni, iktidarın bu özgürlüğü sömürmesi gerektiğinden, onu değerli bir unsur olarak görmesidir. Eğer sömürülmesi gerekiyorsa, öznelerin özgürlüğü, ele geçirilmesi ve egemenlik altına alınması gereken bir boyut içermektedir” (Revel, 2006, s. 133) şeklinde açıklamada bulunmaktadır.

Foucault’nun iktidar anlayışında merkezi kavramlardan biri “biyo-iktidar”dır. Bu kavram, bireylerin söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler içinde şekillenen iktidar alanında nasıl dönüştürüldüğünü açıklar. Foucault’ya göre, on yedinci yüzyılda kapatma pratikleri iktidarın temel mekanizmalarından biriyken, modern dönemde iktidar, bireyleri cezalandırmak yerine düzenlemeye ve topluma entegre etmeye yönelmiştir. Böylece, yasaklayıcı iktidardan bireyin yaşamını destekleyen bir iktidar anlayışına geçilmiştir. Biyo-iktidar, iki temel şekilde işler. İlk olarak, insan bedenini bir makine gibi ele alarak disiplinci bir nüfusun biyo-politiği aracılığıyla bedeni ve nüfusu doğrudan denetleyen bir mekanizma kurar (Foucault, 2011, s. 16-17). Biyo-politika, başlı başına bir tez konusu olabilecek derinlikte bir kavramdır. Ancak, bir sonraki bölümde Giorgio Agamben’in Foucault’ya yönelik eleştirilerini açıklamak amacıyla kısaca ele alınacaktır. Agamben, biyo-iktidar kavramına farklı bir perspektif getirerek Foucault’nun yaklaşımına karşıt bir görüş ortaya koymaktadır.

Foucault, biyo-iktidarın burjuva toplumunun en büyük buluşlarından biri olduğunu belirtir. Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, üretim sürecine katılan bireyler üzerinde tahakküm ve denetim sağlama imkânı artmıştır. Baker’a göre, Foucault modern toplumun yapısını anlamak için iktidarın değişen disiplin mekanizmaları arasındaki farkları incelemeye çalışmıştır. Baker bu konuda şöyle der: İktidar, yalnızca bir hükümdarın ya da sınıfın ayrıcalığı olmaktan çıkarak, toplumsal yapının her alanına yayılan bir mekanizmaya dönüşmüştür. Artık merkezi bir otoriteye indirgenemez; bireyleri yönlendiren, şekillendiren ve sürekli yeniden üretilen dinamik bir süreçtir (Baker, 2014, s. 182).

Foucault, biyo-iktidarın bireyi üretim sürecine dahil etme pratiğinin cezalandırmaya dayanmadığını ve iktidarın beden üzerinde şiddet uygulamaktan

vazgeçtiğini ifade etmektedir. Bu dönüşümün temel sebebi, üretim sürecinde yer alan bireyden daha fazla verim almak, onu cezalandırmak yerine düzenlemek, güçlendirmek ve denetim altına almaktır. Foucault, şiddetin bedenden dışlanmasıyla birlikte iktidarın yeni teknikler geliştirdiğini belirtir. Bu teknikler, mimari, sanat ve çeşitli kurumsal yapılar içinde söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler aracılığıyla uygulanmaktadır. Bu durumu şöyle açıklar: “Birtakım deneyimler kurup insanları bu deneyimlerin öznesi olarak tanıtarak, onlara kendileriyle ilgili hakikatler dayatır, iktidarın şiddet kullanmadan bedeni kuşatmasını sağlar. Onu itaatkâr ve uysal hale getirir” (Foucault, 2011, s. 18-19). Böylece, Foucault, modern iktidarın doğrudan şiddete başvurmadan, bireyi çeşitli teknikler aracılığıyla denetim altına aldığını vurgulamaktadır.

Foucault, kapatma pratiklerinin insan bedeni üzerindeki disiplin edici yönüne vurgu yapmaktadır. Ona göre, burjuva toplumu için esas mesele, delileri ıslah etmek değil, toplumu disiplin altına almaktır. Bu bağlamda Foucault’nun asıl ilgilendiği konu, delilerin dışlanma süreci ve bu süreçte uygulanan disiplin mekanizmalarıdır. Foucault’ya göre, “Burjuvazi, suçluların ekonomik olarak büyük önem taşımayan cezalandırılmalarını ya da topluma yeniden kazandırılmalarını kesinlikle umursamaz. Buna karşın, suçlunun denetlenmesini, takip edilmesini, cezalandırılmasını ve ıslah edilmesini sağlayan mekanizmalarla bütünüyle ilgilenir” (Foucault, 2015b, s. 47).

Foucault, modern iktidarın bireyi her yerde baskı altına aldığını ifade etmektedir. Ancak bu baskı aynı zamanda bir mücadele alanı da yaratmaktadır. Çünkü Foucault’ya göre, iktidarın özgür bireyler üzerinde uyguladığı baskı, direnişin ortaya çıkmasına neden olur. Dolayısıyla, özgür bireyin bulunduğu her yerde bir mücadele söz konusudur. Foucault’ya göre, iktidar ilişkileri kaçınılmaz olarak direnişe yol açar; sürekli olarak direnişi çağırır, ona imkân tanır. Direnişin varlığı, iktidarın daha fazla güç kullanmasına ve karşı koyan unsurlarla mücadele edebilmek için daha stratejik ve incelikli yöntemler geliştirmesine neden olmaktadır (Foucault, 2012, s. 177).

Revel, Foucault’nun iktidar ilişkilerini mücadeleyle birlikte ele aldığını ve iktidar ile özgürlüğün birbirine karşıt değil, birbiriyle iç içe geçmiş olgular olarak var olduğunu belirtmektedir. Özgürlük, iktidardan bağımsız bir alan değil, aksine onun içinde şekillenen bir olgudur. Özgürlük, iktidarla sürekli bir etkileşim içindedir; baskıya maruz kalsa da bu baskıdan tamamen bağımsız hale gelemeyiz. Bu nedenle, direniş özgürlüğün ayrılmaz bir parçasıdır ve doğrudan iktidar ilişkileri içinde ortaya çıkmaktadır (Revel, 2006, s.134).

Foucault'ya göre, modern toplumda sorgulanması gereken asıl mesele, mevcut benliğimizi olduğu gibi kabul etmek yerine, onu reddederek yeni öznellik biçimlerine alan açmaktır. Bu bağlamda Foucault, şu ifadeleri kullanmaktadır: “Günümüzün siyasi, etik, toplumsal ve felsefi sorunu, bireyi devletten ve devleti kurumlarından kurtarmaya çalışmak değil; kendimizi hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmaktır. Yüzyıllardan beri zorla dayatılmakta olan bu tür bireyselliği reddederek yeni öznellik biçimlerine geçerlilik kazandırmak durumundayız” (Foucault, 2011, s. 68). Cevizci'ye göre, Foucault bireyin soru sorma yetisinin ona güç kazandırdığını savunmaktadır. Bireyin otoriteye yönelttiği sorular, onda bir tür farkındalık ve direnç yaratmaktadır. Ancak birey, yalnızca otoriteyi sorgulamak yerine, kendini sorgulama sürecine yönelirse, içinde bulunduğu durumu değiştirme gücüne sahip olduğunu keşfedecektir. Bu noktada Cevizci, şu ifadeleri kullanmaktadır: “Kendisini sorgulayan varlık özü itibarıyla kendisini özgürleştiren varlıktır” (Cevizci, 2009, s. 1254).

Foucault'nun iktidar analizi, kendisinden önceki düşünürlerden farklıdır. O, iktidarı belirli bir sınıfın tekelinde olan merkezi bir yapı olarak değil, bireylerin günlük yaşam pratikleri içinde üretilen bir mekanizma olarak görmektedir. Bu nedenle, iktidar tek yönlü bir güç ilişkisi değil, aşağıdan yukarıya doğru işleyen dinamik bir süreçtir. Foucault, toplumun en alt kesimlerinde yer alan ve "öteki" olarak tanımlanan bireylerin iktidarla nasıl şekillendiğini analiz etmektedir. Ona göre, iktidar sadece baskı uygulayan bir yapı değil, aynı zamanda özgür bireylerin varlığıyla şekillenen ve bu nedenle direnişe açık bir sistemdir. Gramsci ve Althusser iktidarı merkezi ve yukarıdan aşağı işleyen bir güç olarak ele alırken, Foucault iktidarın tek bir merkeze ait olmadığını savunur. Ona göre, iktidar toplumsal ilişkiler içinde, gündelik yaşamın her anında var olan ve sürekli yeniden üretilen bir süreçtir.

Foucault, modern döneme özgü bir iktidar biçimi olarak biyopolitika kavramını ortaya koyarken, Agamben bu kavramın kökenlerini antik dönemde aramakta ve modern iktidar pratiklerini toplama kamplarında görmektedir. Agamben, biyopolitikanın yalnızca modern döneme ait olmadığını, iktidarın tarih boyunca işleyişinde temel bir rol oynadığını savunarak Foucault'yu eleştirmektedir. Bir sonraki bölümde, Agamben'in biyopolitika eleştirisi çerçevesinde Foucault'nun düşüncelerine nasıl bir karşıtlık geliştirdiği ele alınacaktır.

1.5. Giorgio Agamben'in Homo Sacer Kavramı Bağlamında İktidar

Kavramı

Bu bölümde, Giorgio Agamben'in (1942–) düşüncesinde merkezi bir yer tutan *kutsal insan*, *istisna hali*, *çıplak hayat* ve *biyo-politika* kavramları ele alınacaktır. Agamben, bu kavramları antik siyaset geleneğinden modern döneme uzanan bir çerçevede değerlendirmektedir. *Homo Sacer: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* adlı çalışmasında, içinde bulunduğumuz dönemin ve iktidar yapılarının kökenlerini Antik Roma siyaset geleneğine kadar götürmekte ve bu geleneğin Nasyonal Sosyalistlerin toplama kamplarının oluşumuna zemin hazırladığını savunmaktadır. Ona göre, iktidar pratikleri tarihsel süreç içinde dönüşerek günümüze kadar ulaşmış ve modern siyaseti şekillendirmiştir. Bu kavramlar, film analizinde kullanılacak ve Agamben'in perspektifinden hareketle sinemadaki iktidar ve biyo-politik unsurların nasıl temsil edildiği incelenecektir.

Agamben'in çalışmasının "tarihsel-arkeolojik" ve "topografik" olmak üzere iki temel boyutta ele alındığını söylemek mümkündür. Topografik boyut, biyolojik yaşama yönelik stratejilerle donatılmış bir alan olarak toplama kamplarının incelenmesine dayanırken, tarihsel-arkeolojik boyut, Roma hukukunda yer alan kutsal insan kavramı üzerinden yapılan analizlere dayanmaktadır (Dutlu, 2018, s. 68). Bu bağlamda, Agamben biyo-politik yapının nasıl işlediğini ve hangi paradigmaların bir sonucu olarak ortaya çıktığını açıklamaya çalışmaktadır. “Bugün artık siyasal (olan)’ı saklandığı delikten çıkarabilecek ve aynı zamanda da düşünceyi pratik uğraşlarına iade edebilecek tek şey, Foucault ve Benjamin’in izinden giderek, çıplak hayat ile siyaset arasında var olan ve görünüşte birbirinden çok farklı modern ideolojileri gizlice yöneten ilişkiyi sorgulayan bir düşünümdür” (Agamben, 2020, s.13). Agamben, Foucault ve Benjamin’in çalışmalarından etkilenmiş olsa da özellikle biyopolitika kavramı üzerinden Foucault’dan ayrılarak kendine özgü bir kuramsal çerçeve oluşturmuştur.

Foucault, biyopolitikanın modernliğin bir ürünü olduğunu belirtmektedir. *Cinselliğin Tarihi* kitabının birinci cildinin sonlarına doğru bu durumu şöyle ifade eder: “Modern çağın eşiğinde doğal hayat, devlet iktidarının mekanizma ve hesaplarına dahil edilmiştir” (Agamben, 2020, s. 11). Biyopolitik iktidar yalnızca modern dönemle sınırlı bir olgu değildir. Modern iktidarın gücü ise, çıplak hayatı siyasal alana dahil etmesi ve nüfusu yönetimin merkezine yerleştirmesiyle ortaya çıkar. Biyopolitik yaklaşımın temel

dinamiği de, nüfusu siyaset alanında denetim altına alınması gereken bir unsur olarak görmektedir (Akmeşe & Küngeru, 2022, s.118). Biyopolitika kavramı hem Agamben hem de Foucault açısından yaşam ile ölüm arasındaki bir noktada konumlanmaktadır. Ancak Foucault, biyopolitikayı yaşamı destekleyen ve sürdüren bir mekanizma olarak ele alırken, Agamben biyopolitikayı ölümü esas alan daha karamsar bir çerçevede değerlendirmektedir (Malkoç, 2022, s. 18).

Agamben, Foucault'nun biyopolitika kavramına yönelik eleştirisinde, onun yalnızca bireylerin kendilerini ve dışsal bir gücün etkisi altında benliklerini nesneleştirme süreçlerini araştırmakla yetindiğini savunmaktadır. Bu bağlamda Agamben, "Foucault, biyopolitika ile ilgili içgörülerini hiçbir zaman modern biyosiyasetin en belirgin örnekleri olabilecek yirminci yüzyılın büyük totaliter devletleriyle bağlantılandırmadı. Hastaneler ve hapishaneler gibi 'büyük kapatılma' mekânlarının yeniden tanımlanmasıyla başlayan araştırmaların sonunda, toplama kamplarının analizi yapılmadı" ifadelerini kullanmaktadır (Agamben, 2020, s. 144). Bu noktada, Agamben için toplama kampları, iktidarın işleyiş biçimini anlamamıza olanak tanıyan temel mekânlardır. Ona göre, "Toplama kampları, mutlak tahakküm amacının deneye tabi tutulduğu laboratuvarlardır" (Agamben, 2020, s. 144).

Agamben, biyopolitikanın modernliğin bir ürünü olmadığını, aksine tarihsel bir sürecin sonucu olduğunu savunur. Bu nedenle, kökenlerinin antik dönemde aranması gerektiğini belirtir. Ona göre biyopolitika, Batı uygarlığında sonradan ortaya çıkan bir yapı değil, her zaman var olan hukuki-politik bir olgudur. Foucault'yu politik bağlamı göz ardı etmekle eleştiren Agamben, onun düzenleyici-disipliner iktidar anlayışının biyopolitikanın asıl işleyişini tam olarak açıklayamadığını savunur. Biyopolitikanın, istisna hali ile doğrudan ilişkili olduğunu ve yaşamın radikal uçlarını birleştirerek belirli bir eşik (zone of indistinction) yarattığını öne sürer (Baştürk, 2017, s. 3).

Agamben, biyopolitikanın kökenlerini Antik Yunan siyasetinde arayarak, zoe (doğal hayat) ve bios (nitelikli siyasal hayat) kavramları üzerinden bu politik mirası açıklamaktadır. Antik Yunan'da günümüzdeki "hayat" kavramına karşılık gelen tek bir kelime bulunmamakta, bunun yerine zoe ve bios terimleri kullanılmaktaydı. Zoe, tüm canlıların (insanlar, hayvanlar ve tanrılar) ortak ve yalın yaşam formunu ifade eder. Siyasal bir nitelik taşımaz ve yalnızca varoluşu temsil eder. Bios ise, bireylerin toplumsal ve siyasal yaşam içinde var olduğu, konuşma ve akıl yürütme yetisine sahip bir yaşam biçimidir (Agamben, 2020, s. 9).

Agamben, zoe ve bios ayrımının modern siyaseti tanımlamak için yeterli olmadığını savunmaktadır. Ona göre, modern siyaset yalnızca zoe'nin polis'e dahil edilmesi ya da çıplak hayatın devlet iktidarının hesaplamalarına katılması ile açıklanamaz. Asıl mesele, istisnaların kural haline gelmesiyle çıplak hayatın siyasal alanla örtüşmeye başlamasıdır. Bu durum, dışlama ve içleme, içerisi ve dışarısı, bios ve zoe arasındaki sınırların belirsizleşmesine yol açmaktadır. Böylece hukuk ile olgu arasındaki ayırım ortadan kalkarak modern iktidar, yaşamın her yönünü kapsayan bir denetim mekanizmasına dönüşmektedir (Agamben, 2020, s. 18). Balku'ya göre, modern toplumda zoe, artık bios'un (polisin) alanına girmeye başlamıştır. Agamben, bu durumu çıplak hayatın siyasallaştırılması olarak adlandırmaktadır. Ona göre, modern zamanların en belirgin özelliği, çıplak hayatın (zoe) politikaya dahil edilmesidir. Bu durum, klasik düşüncenin yerleşik kalıplarının yeniden değerlendirilmesini ve bunun sonucunda radikal bir dönüşümü beraberinde getirmiştir (Balku, 2021, s. 15). Bu bağlamda siyaset, yalnızca bios ile sınırlı kalmayıp zoe'yi de içeren bir alan haline gelmiştir. Agamben'e göre, siyasal olan, yalın hayatın (zoe) hem siyasallaştırılması hem de dışlanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Egemen kişi ise, çıkarları ve arzuları doğrultusunda bios ve zoe'yi birleştiren kişidir (Yağbasan, 2017, s. 11).

Agamben, iktidarın işleyişini ve doğasını anlamak için hukuksal-kurumsal iktidar modeli ile biyosiyasal iktidar modeli arasındaki örtük kesişim noktalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ona göre, egemen iktidarın temel işlevi, çıplak hayatı siyasal alanın içine dahil etmektir. Bu bağlamda Agamben, "Egemen iktidarın ortaya koyduğu ilk etkinlik, biyosiyasal bir beden yaratmaktır. Bu anlamda biyosiyaset, en az egemen istisna kadar eski bir olgudur. Modern devletin, biyolojik hayatı kendi hesaplarının merkezine yerleştirmesi, iktidar ile çıplak hayat arasındaki bu gizli bağı gün yüzüne çıkarmaktadır" ifadelerini kullanmaktadır (Agamben, 2020, s. 15).

Agamben, çıplak hayatın yalnızca saf bir dışlanma hali olmadığını, aksine egemen iktidarın kendini var edebilmesi için onu içleyerek dışlama pratiğine tabi tuttuğunu savunmaktadır. Baştürk'e göre, "Agamben'in 'çıplak hayat' metaforunda gördüğü şey, aynı anda hem hukukun hem de ilahi yasanın alanına ait olmayan, ancak siyasal egemenin kararında belirsiz bir bölge işgal eden bir beden formudur" (Baştürk, 2017, s. 15). Bu bağlamda Agamben, "Siyaset, hayatın kendisini iyi hayata dönüştürmesi gerektiği ve siyasallaştırılması gereken şeyin daima zaten çıplak hayat olduğu yerdir. Batı siyasetinde çıplak hayat kendine özgü bir ayrıcalığa sahiptir ve bu ayrıcalık, dışlanmasıyla insanların

yaşadığı kenti doğuran bir şeyin ayrıcalığıdır” ifadelerini kullanmaktadır (Agamben, 2020, s. 16).

Agamben’in düşüncesinde önemli bir diğer kavram istisna halidir. Bu kavramı açıklarken Carl Schmitt’in egemenlik tanımından hareket etmektedir. Schmitt’e göre, “Egemen, istisna halini belirleyen kişidir” (Agamben, 2020, s. 21). Agamben, egemenin paradoksal bir konuma sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumu şu şekilde açıklar: “Egemen, hukuk düzeninin hem içinde hem de dışındadır. Eğer egemen, gerçekten istisna halini belirleme ve dolayısıyla yürürlükteki düzenin geçerliliğini askıya alma yetkisine sahip kişi ise, o zaman hukukun dışında olmasına rağmen aynı zamanda ona ait olmaya devam eder” (Agamben, 2020, s. 25).

Modern hukuk, varlığını yasa ve kurallar çerçevesinde, yazılı ve sözlü göstergelerle ifade etse de uygulamada esnetilmeye açık olup, bu durum hukukun belirli koşullarda yokluğunu da ortaya koymaktadır. Bu belirsizlik ve muğlaklık, hukukun istisna halleri yaratarak kendi sınırlarını aşabilen bir yapıya sahip olduğunu ve bu durumun bir sanrıdan öte gerçek bir olgu olduğunu göstermektedir. Keskin’e göre, gelişen teknolojiyle birlikte devletlerin temel çabası, halkın ihtiyaçlarını gidermekten çok, kendi varlıklarını ve temsillerini güçlendirmeye yönelmektedir. Bu durum, olağanüstü halin olağanlaştırılması anlamına gelmekte ve yasaların işlevsiz hale gelmesine neden olmaktadır (Keskin, 2011, s. 15). Agamben, bu hukuksal işlevsizliğin nasıl mümkün olabileceğini sorgulamaktadır. Ona göre, hukuksuz bir yapı, yine hukuk çerçevesinde meşrulaştırılarak ayakta kalabilmektedir. Ediş’e göre, modern siyasal yapı, egemen iktidarın çıkarları doğrultusunda istisna hali ilan ederek hukuku askıya almasına dayanmaktadır. Ancak, hukukun askıya alınması, hukuksal boşluklar yaratmakta ve insan hakları, demokrasi ve hukuk devleti gibi kavramların içinin boşalmasına neden olmaktadır (Ediş, 2020, s. 15).

Agamben istisna durumunun bir dışlanma biçimi olduğunu söylese de tamamen bir dışlanma olayı olmadığını belirtmektedir. Ona göre; “istisna olarak dışlanan şey dışlandığından dolayı kuralla hiçbir ilişkisi kalmayan bir şey değildir. Tam tersine istisna olarak dışlanan şey kuralla olan ilişkisini kuralın askıya alınması biçiminde devam ettiriyor” (Agamben, 2020, s.28). Bakır’a göre; “İstisna hali hukukta bir ‘boşluk’ yaratılmasıdır. Bu bakımdan istisna durumu bir anomi bölgesidir ve yasanın içinin tamamen boşaltıldığı bir alanı tarifler” (Bakır, 2019, s.40).

Agamben, istisna hali kavramı üzerinden Roma ve Ortaçağ hukukunun modern çağdaki dönüşümünü incelemektedir. Roma ve Ortaçağ hukukunda yasalar yasaklama,

cezalandırma, izin verme ve buyurma işlevlerine sahipken, modern dönemde, özellikle Fransız Devrimi sonrası, halkı temsil eden meclisler öncülüğünde şekillenen yasalar öncelik kazanmıştır. “Yasa, onu hükümsüz kılamayan ve değiştiremeyen egemen karşısında bile dokunulmazdır. Bu nedenle, modern doktrin yasanın etkisi ile gücünü birbirinden ayırır” (Agamben, 2006, s. 48). Schmitt, istisna halini hukuki sınırlar içinde değerlendirerek, egemenin istisna halini belirleyen kişi olduğunu ve bu nedenle hukuk ile siyasetin iç içe geçtiğini savunmaktadır. Agamben ise istisna halinin hukukun ne içinde ne de tamamen dışında olduğunu öne sürer. Ona göre, modern dönemde egemenlik stratejik bir yönetim biçimine dönüşmüş ve bu sayede istisna hali, biyopolitik paradigmalarda daha belirgin hale gelmiştir (Ediş, 2020, s. 23).

İstisna hali, yasaklama ilişkileri çerçevesinde şekillenmektedir. Hukuk tarafından yasaklanan bir kişi, ne tamamen hukukun dışına atılır ne de hukukla ilişkisi tamamen kesilir. Agamben bu durumu şu şekilde açıklar: “Yasaklı kimse, gerçekte, tam anlamıyla hukukun dışına atılan ve hukukla ilgisi koparılan biri değil; hukuk tarafından terk edilen, yani hayat ile hukukun, dışarı ile içerisi arasındaki ayrımın belirsizleştiği bir eşik alana bırakılan ve burada tehdit altında olan bir kişidir. Yasaklı kimsenin hukuk düzeninin dışında mı yoksa içinde mi olduğunu kesin olarak belirlemek mümkün değildir” (Agamben, 2020, s. 41).

Agamben’in önemli kavramlarından biri de, istisna hali sonucunda belirsizlik alanına bırakılan Homo Sacer (kutsal insan) kavramıdır. Ona göre, “Hayvan kurban etmeyi kutsayan ve insanları nadiren kurban eden toplumlarda bile hayat, kendi içinde kutsal bir şey değildi. Hayatın kutsallaşması, tam da onu dünyevi/profan bağlamdan koparmayı amaçlayan bir dizi ritüel aracılığıyla gerçekleşmiştir” (Agamben, 2020, s. 85). Ediş’e göre, “Homo Sacer, egemen iktidar tarafından kuşatılmış, çıplak hayatı anlatan ve sembolize eden bir figürdür” (Ediş, 2020, s. 49).

Agamben kutsal insanın kimliği hakkında şunları söyler; “Kutsal insan, bir suçtan dolayı halk tarafından yargılanan kişidir. Bu kişinin kurban edilmesine izin verilmez. Fakat bu kişiyi öldüren birisi cinayet işlemiş sayılmaz” (Agamben, 2020, s.90). Kutsal insan, terimin içerdiği kutsal sözcüğünden dolayı saygın bir kişilik olarak düşünülebilir. Ama buradaki kutsal insan egemenin kararlarına maruz kalan bir istisna durumunun göstergesi olup aynı zamanda hem beşerî hem de ilahi hukuk alanının dışına bırakılmış bir bedendir. Ayrıca dışarda bırakılmış olmasına rağmen içleştirilerek dışlanma söz konusudur. Yani hem dışarıda kalan hem de içeri de olan belirsizlik mıntıkasında yer alan bir kişiliktir (Malkoç, 2022, s.28). Kutsal insan, terimin ifadesinde yer alan kutsal

sözcüğünden ötürü saygın kişilere atfedilmiş olarak düşünülebilir. Fakat buradaki kutsal insan egemene maruz kalan bir istisna halinin ifadesi olmakla birlikte aynı zamanda hem beşerî hem de ilahi hukuk alanının dışına bırakılmış olan lakin tam da bu dışlama ile bir içlemeye maruz kalarak hem dışarıda kalan hem de içeride olan sınırdaki belirsizliğin eşiğinde konumlanan bir bedendir (Agamben, 2020, s.92).

Agamben, kutsal insanın kimliğini şu şekilde açıklar: “Kutsal insan, bir suçtan dolayı halk tarafından yargılanan kişidir. Bu kişinin kurban edilmesine izin verilmez, ancak onu öldüren biri cinayet işlemiş sayılmaz” (Agamben, 2020, s. 90). Kutsal insan terimi, içerdiği “kutsal” ifadesi nedeniyle saygın bir kişiliği çağrıştırabilir. Ancak, buradaki kutsal insan, egemenin kararlarına maruz kalan bir istisna halinin göstergesi olup, aynı zamanda hem beşerî hem de ilahi hukuk alanının dışında bırakılmış bir beden olarak tanımlanır. Dışlanmış olmasına rağmen, bu dışlama süreci bir içlemeyi de barındırmaktadır. Yani, kutsal insan hem dışarıda bırakılan hem de egemenin sınırları içinde tutulan, hukuki belirsizliğin eşiğinde konumlanan bir figürdür (Malkoç, 2022, s. 28). Agamben’e göre, kutsal insanın konumu, hukukun askıya alınarak içleme yoluyla dışlanmanın bir örneği olduğunu göstermektedir. Böylece, kutsal insan ne tamamen hukukun içinde ne de tamamen dışında olup, egemen iktidarın sınırlarında konumlanmaktadır (Agamben, 2020, s. 92).

Homo Sacer’in yaşamı, ilahi hukuka dahil edilmeden, insani hukukun dışında bırakılmaktadır. Kutsal unvanına sahip olmasına rağmen, ona yönelik herhangi bir müdahalenin yasal bir karşılığı bulunmamaktadır. Agamben bu durumu şu şekilde açıklar: “Öteki kutsal şeylerin çiğnenmesi yasaktır, ancak kutsal insanı öldürmek meşrudur” (Agamben, 2020, s. 102). Bu bağlamda, Homo Sacer çifte dışlanmaya maruz kalmaktadır. “Nasıl ki hukuk, egemen istisna durumunda artık geçerli olmamakla birlikte istisna hali aracılığıyla geçerliliğini sürdürüyorsa; Homo Sacer de, kurban edilemezliğiyle Tanrı’ya ait olup, öldürülebilir olmasıyla topluma dahil edilmektedir. Kutsal hayat, kurban edilemeyen fakat öldürülebilen bir hayattır” (Agamben, 2020, s. 103). Homo Sacer, hem hukukun hem de ilahi hukukun dışında bırakılmış olmasına rağmen, egemen iktidarın kararlarından etkilenen ve belirsiz bir alan işgal eden bir figürdür. Baştürk’e göre, bu figür yalnızca siyasal egemenliğin mutlak niteliğini gözler önüne sermekle kalmaz, aynı zamanda egemenin diğer hukuk alanlarını nasıl kendine bağladığını veya geçersiz hale getirdiğini de gösterir (Baştürk, 2017, s. 15).

Agamben, egemenin varlığını sürdürebilmek için belirsizlik alanları yarattığını ve Homo Sacer’in çifte dışlanma yoluyla bu belirsizliği yeniden ürettiğini ifade etmektedir.

“Egemenlik alanı, cinayet işlemeksizin adam öldürmenin meşru olduğu yerdir. Kutsal hayat – yani öldürülebilir ama kurban edilemeyen hayat – bu alanda zapt edilen hayattır” (Agamben, 2020, s. 104). Egemenin Homo Sacer’ı yaratmadaki temel işlevi, siyasal düzeni biçimlendiren temel unsurlardan biri olarak çıplak hayatı üretmektir. Agamben’e göre, “Öldürülebilir ama kurban edilemeyen hayat, egemen yasağın belirlediği bir varoluş biçimidir ve egemenliğin ilk etkinliği çıplak hayat üretme sürecidir” (Agamben, 2020, s. 104). Aksoy, egemenin temel işlevinin Homo Sacer yaratmak olduğunu belirterek, egemenlik ilişkilerini anlamak için sözleşme, temsil, meşruluk ve yasallık gibi kavramların ötesine bakılması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre, farklı zaman ve mekanlarda farklı biçimlerde ortaya çıkan Homo Sacer figürleri tespit edilmelidir (Aksoy, 2016, s. 16).

Egemen ve Homo Sacer, birbirine bağlı ve aynı yapının içinde yer alan iki karşıt figürdür. Agamben’e göre, “Egemen, karşısında bütün insanların potansiyel Homo Sacer olduğu kişidir; Homo Sacer ise karşısında bütün insanların egemen kesildiği kişidir” (Agamben, 2020, s. 105). Bu noktada, Hobbes’un doğa durumunda herkesin herkesle savaş halinde olduğu fikrinden yola çıkarak, herkesin potansiyel bir Homo Sacer olduğu söylenebilir. Agamben bu durumu “Egemenliğin temel ve sürekli geçerli olan tek varsayımı, ne yalnızca doğal ne de yalnızca toplumsal hayata dayalıdır; aksine, çıplak hayat veya kutsal hayat eşiğinde yer almaktadır” şeklinde ifade etmektedir (Agamben, 2020, s. 131).

Agamben, Homo Sacer’in bedenini, çıplak hayatın en somut örneği olarak görmektedir. Ona göre, modern demokrasi kutsal hayatı tamamen ortadan kaldırmaz; aksine, onu bireylerin bedenlerine dağıtarak siyasal çatışmaların merkezine yerleştirir (Agamben, 2020, s. 150). Bu süreç, bireyin doğal yaşamının giderek iktidar mekanizmaları tarafından denetim altına alınmasına yol açmaktadır. Foucault biyopolitikayı ele alsada Agamben, büyük kapatılma mekanizmalarının hastaneler ve hapishanelerden toplama kamplarına evrildiğini savunarak ondan ayrılır. Ona göre, Foucault, modern biyosiyasetin totaliter rejimlerle olan bağlantısını yeterince incelememiştir (Agamben, 2020, s. 144).

Agamben, biyopolitikanın en somut biçiminin toplama kamplarında gözlemlendiğini ve buranın hukukun askıya alındığı, egemenliğin sınır noktasında yer aldığını ileri sürmektedir. Egemenlik ve biyopolitika arasındaki ilişki, kampın yapısında somutlaşır. Kamp, bireyin hukukun öznesi olarak kabul edilmesine rağmen aynı zamanda hukukun dışına itildiği bir sınır alanıdır. Hukukun normatif çerçevesi içinde yer alsada

temel ilkelerinden koparıldığı bu alan, egemenliğin sınırlarını belirler (Baştürk, 2017, s. 17).

Agamben'e göre, modern biyosiyaset, toplama kamplarının bir laboratuvar işlevi görmesini sağlamış ve mutlak tahakkümün aracı haline gelmiştir. Siyaset, radikal biçimde çıplak hayat alanına dönüşerek bireyleri denetim altına almış ve totaliter bir yapıya evrilmiştir. Günümüzde siyasetin biyosiyasete dönüşmesi, iktidarın yaşam üzerindeki kontrolünü meşrulaştırarak bireyleri siyasal denetim mekanizmalarının nesnesi haline getirmektedir (Agamben, 2020, s. 145). Agamben, kampı hukuk düzeninin dışında bırakılan bir mekân olarak görmektedir. Kampın istisna bir mekân olmasından dolayı dışarda bırakma özelliği sayesinde bireyleri kendine dahil ettiği bir durum oluşturmaktadır. Yani, toplumsal yapının dışında tutulanlar, aynı zamanda bu dışlanmışlıklarıyla sisteme dahil edilmektedir (Akmeşe & Küngeru, 2022, s.119).

kamp, şiddetin olağan hale geldiği ve çıplak hayatın en trajik boyutlarının gözlemlendiği mekânlardır. Agamben, kamp olgusunun modern dönemde bu kadar merkezi bir konumda bulunmasına rağmen siyaset felsefesinde yeterince ele alınmadığını savunmaktadır. Ona göre, kampların bu denli önemli olmasının temel nedeni, biyopolitik bir paradigma olarak işlev görmesi ve biyoiktidar pratiklerinin uygulanmasıdır (Ediş, 2020, s. 51). Bununla birlikte Agamben, mülteci kavramının insan hakları söyleminden bağımsız ele alınması gerektiğini ileri sürmektedir. Ona göre, mülteci figürü, ulus-devletin temel kategorilerini sorgulamaya imkân tanıyan ve aynı zamanda çıplak hayatın siyasal alanın merkezine yerleşmesini sağlayan bir olgudur. Bu bağlamda, toplama kampları da çıplak hayatın normatif ve kolektif düzeyde siyasal olarak örgütlenmesinin bir göstergesi niteliğindedir (Dutlu, 2018, s. 88).

Agamben, kampın nasıl bir mekân olduğunu anlamak için istisna durumu ile toplama kampı arasındaki bağın anlaşılması gerektiğini belirtir. Ona göre, “Kamp, istisna durumunun kurala dönüşmeye başladığı zaman açılan mekândır” (Agamben, 2020, s. 201). Bu bağlamda, istisna hali sadece hukukun askıya alınması değil, aynı zamanda egemenin kontrol mekanizmalarını genişletmesi için bir araçtır. Kamp, siyasal sistemin normalleşmiş bir uzantısı haline gelerek bireyleri hukuk dışı bir alana hapseder. Balku'ya göre, “Mülteci figürü ve toplama kampı, yurttaşın homo sacer'e dönüşmesinin somut örnekleridir. Bununla birlikte egemen istisna, politik varlığını sürdürebilmek için homo sacer üretimine devam etmektedir. Bu iki örnek, egemenin biyopolitik yönünü ortaya koymaktadır” (Balku, 2021, s. 41). Egemenin belirlediği sınırlar, bireyin ne zaman ve nasıl siyasal bir varlık olacağını da şekillendirir. Kamp, egemenin iktidarını sürdürdüğü

ve hukuk ile istisna arasındaki çizginin bulanıklaştığı bir alandır. Baştürk ise, “Siyasalın dayandığı ayrım, dost ve düşman gibi keskin karşıtlıklarla değil, içerisi ve dışarısı arasındaki ayrımın silikleşmesiyle belirlenir. Kamp, bu yönüyle egemenliğin inşa edildiği sınır-alanı oluşturur” (Baştürk, 2017, s. 18).

Sonuç olarak, Agamben modern dönemde iktidarın işleyişini deşifre etmeye çalışmaktadır. Kendinden önceki düşünürlerden farklı olarak, iktidarın yapısını açıklamak için antik dönemden günümüze kadar süregelen iktidar pratiklerini analiz etmektedir. Egemenin, belirsizlik alanlarını ve çıplak hayatı yaratarak kendisini bu alanlarda yeniden var ettiğini savunur. Modern dönemde egemenin yeniden üretim mekanizmalarının en belirgin şekilde gözlemlenebileceği yerlerin toplama kampları olduğunu vurgulamaktadır.



2. İKİNCİ BÖLÜM: SİNEMA, SİNEMA İKTİDAR İLİŞKİSİ VE TÜRK SİNEMASI

2.1. Sinema Nedir?

Bu bölümde, sinemanın kavramsal çerçevesi ele alınarak, ne olduğu ve hangi anlamları içerdiği açıklanmaya çalışılacaktır. Sinemaya dair evrensel olarak kabul edilmiş tek bir tanım bulunmamaktadır. Sinemanın çok farklı tanımları ve işlevleri olduğu için, onu tek bir çerçeveye oturtmak güçtür. Farklı düşünce akımları sinemayı sanat, endüstri, propaganda aracı ya da toplumsal bir anlatım biçimi olarak ele almaktadır. Bu nedenle, farklı yaklaşımlar doğrultusunda sinemanın çeşitli tanımları ve işlevleri incelenecektir.

Sinemanın geçmişten günümüze kadar birçok tanımı yapılmıştır. Bu tanımlara girmeden önce sinemanın sözlük anlamının ne olduğuna bakmak gerekmektedir. “Sinema daha doğru tanımıyla sinematograf (Rumca’da ‘devinim kaydı’ anlamındaki ‘kinema’ ve ‘grafe’ sözcüklerinden gelir) pratik olarak gerçekleşmesi bakımından iki birbirini izleyen aşamadan oluşur: a) Devinim halindeki eşyanın görüntüsünün çekilmesi, b) Alınan görüntünün yansıtılması” (Onaran, 2012b, s.2).

Nilgün Abisel’e göre, sinemanın ne olduğu konusunda kesin bir tanım yapmak zordur. Ancak, belirli ölçütlere bağlı olarak farklı tanımlamalar yapılabilir. Örneğin, sinema teknik bir perspektiften ele alındığında, hareketli görüntüleri kaydedip daha sonra yeniden üreten bir araç olarak tanımlanabilir. İşlevsel bir bakış açısıyla incelendiğinde, sinema eğlence, eğitim ve kitle iletişim aracı olarak değerlendirilebilir. Seyirci ile kurduğu ticari ilişki bağlamında ise sinema, bir endüstri dalı olarak ele alınabilir. Son olarak, sinemanın anlatım biçimleri, anlam yaratma süreçleri ve gösterim ritüeli açısından değerlendirildiğinde, estetik bir sanat dalı olarak tanımlanması mümkündür (Abisel, 2010b, s.10-11).

Sinema, diğer sanat dallarından farklı olarak doğrudan endüstriyle bağlantılıdır. Bir ressam veya yazar, eserlerini basit araçlarla üretebilirken, sinema büyük ölçekli stüdyolar, teknik ekipmanlar ve geniş bir üretim süreci gerektirir. Bu nedenle sinema, yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ekonomik ve ticari bir sektördür.

Onaran, sinemanın öncelikle bir sanayi ve ticaret alanı olarak geliştiğini vurgulayarak, "Sinema bir sanat olmadan önce bir sanayi, bir ticarettir ve tarihsel gelişiminde de böyle olmuştur" ifadesini kullanmaktadır (Onaran, 2012'a, s.2). Benzer şekilde, Abisel sinemanın 20. yüzyılın dinamikleriyle şekillendiğini ve teknolojiye bağımlı ilk sanat dalı olduğunu belirtmektedir. "Milyonlarca kişi tarafından aynı anda izlenebilen filmler üretmek amacıyla kurulmuştur" (Abisel, 2010'a, s.30). Sinemanın geniş kitlelere ulaşabilmesi, içerik üretiminde popüler kültürün etkisini artırmış, işlenen temaları günlük yaşam rutinlerine ve kitlenin ilgisini çekecek unsurlara yönlendirmiştir.

Sinema, her ne kadar teknolojik bir aygıt olsa da varlığını sürdürebilmesinin temel koşulu seyircidir. Nitekim sinemanın tarihsel sürecine bakıldığında, sinemanın babası olarak kabul edilen Lumière Kardeşler'den önce Thomas Edison tarafından geliştirilen aygıt, yalnızca tek bir kişi tarafından izlenebildiği için sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmemektedir. Sinema, izleyicileriyle toplu olarak buluştuğu ve hareketli görüntülerin aynı anda birden fazla kişi tarafından izlendiği 1895 yılı itibarıyla sinemanın doğuşu olarak kabul edilmektedir. Sinemanın seyirci ile olan ilişkisi, zaman içinde farklı boyutlar kazanmış ve sinema yalnızca hareketli görüntülerin izlendiği bir araç olmaktan çıkarak, siyasi, askeri ve ekonomik sonuçları olan güçlü bir iletişim aracı haline gelmiştir. Bu bağlamda Onaran, sinema ile seyirci arasındaki ilişkiyi şu şekilde tanımlamaktadır: "Geniş kitleler için sinema bir eğlence aracı, yaşamın sorunlarından kaçarak sığındıkları bir 'melce' ve başkalarıyla birlikte sessizce paylaştıkları bir rüyadır. Çoğu kimse, bir başka hayatı yaşamak, bir kaçamak sağlamak için sinemaya gider. Bunun anlamı, düşlenen bir âleme girmek için gerçek dünyadan çıkıp gitmektir" Onaran, 2012'a, s.4).

Sinema, geniş kitlelere ulaşabilen bir sanat dalı olması nedeniyle, kapitalist sistemin piyasa ekonomisini şekillendirmek ve toplumun beğeni ve zevklerini yönlendirmek için kullandığı bir araç haline gelmiştir. Nur Onur'a göre, "Sinema, tümüyle kitle tüketimine sunulmuş ve halkın en popüler eğlence aracı olmuştur. Kısa sürede bir sanayi sektörü haline gelmiştir. Sektöre dönüşmesi sonucunda seri üretimle kitle tüketimine yönelik bir 'şablon sineması' olmuştur" (Onur, 2012, s.33). Sinemanın geniş kitlelere ulaşabilme kapasitesine rağmen, kapitalist sistemin denetiminde olması, çoğu zaman halkın temel sorunlarına odaklanmasını engellemekte ve piyasa ekonomisine uygun ürünler üretmesini zorunlu kılmaktadır.

Sinema, toplumsal değişim ve dönüşümlere tanıklık etmesi ve bunları kayıt altına almasıyla diğer sanat dallarından ayrılmaktadır. Sosyal hayatın belgelenmesi işlevini üstlenen sinema, geniş kitlelere ulaşarak toplumsal dönüşümlere katkı sağlamıştır.

Başlangıçta ekonomik bir faaliyet olarak görülse de zamanla toplumları etkileme gücü fark edilmiş ve bu yönüyle önemli bir kültürel araç haline gelmiştir. Gündelik hayatın bir parçası olan sinema, yalnızca salonlarla sınırlı kalmayıp kamusal alana da taşınarak toplumsal ve kültürel sınıf ayrımlarını aşan bir iletişim aracı konumuna gelmiştir (Öksüz, 2022, s.35-36).

Kurtuluş Kayalı'ya göre sinema, temelde seyirlik bir obje olarak değerlendirilmekte ve geniş kitlelere hitap eden bir sanat dalı olarak kabul edilmektedir. "Sinema temelde seyirlik bir obje olarak düşünülmektedir. Sine-kulüplerde seyretmek için film çevrilmeyeceği de bu düşüncenin önemli bir gerekçesi olarak telaffuz edilmektedir. Artık herkes için bir olgu olarak algılanan husus, sinemanın genellikle ticari olduğu ve filmin büyük sinema salonlarında seyredildiğidir" (Kayalı, 2015b, s.5).

Sinema, kayıt altına alınan hareketli görüntülerin kendine özgü özellikleriyle, verilmek istenen düşünce ve duygulara bağlı olarak farklı anlatım biçimleri geliştirebilen bir sanat dalıdır. Onaran'a göre, nasıl ki bir filozof düşüncelerini bir kitapta topluyorsa, sinemanın öncü isimleri olan Bergman, Antonioni ve Truffaut gibi yönetmenler de düşüncelerini ve duygularını ifade etmek için sinemayı bir araç olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda sinema, yalnızca bir görsel anlatım biçimi değil, aynı zamanda bir düşünce ve duygu aktarım dili olarak değerlendirilmektedir (Onaran, 2012'a, s.5). Onur'a göre, "Sinemanın, modern bireysel uygarlığın başlangıcından itibaren kitleler için sanat yapma yolunda atılan ilk adım olduğu iddia edilmektedir. Sinema, sanatsal ve estetik unsurları kullanarak, anlatı yapısı, görsel etkileri ve öyküleme teknikleriyle izleyicinin ilgisini canlı tutmaktadır. Bu yönüyle de 'Yedinci Sanat' olma niteliğini kazanmıştır" (Onur, 2012, s.31).

Sinemanın ilk yıllarında öncelikle ticari bir araç olarak değerlendirildiği, ancak zamanla bir sanat dalı olarak kabul edilmeye başlandığı ve aynı zamanda propaganda amacıyla da kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla sinema, tarihsel gelişim süreci içinde hem bir kitle iletişim aracı hem de sanatsal bir ifade biçimi olarak işlev görmüştür. Bu çok yönlü yapı, sinemanın yalnızca estetik bir sanat dalı olmanın ötesinde, ideolojik ve politik bir araç olarak da ele alınmasını mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın bir sonraki bölümünde sinema ve iktidar ilişkisine odaklanılacaktır. Sinema, ideolojik bir aygıt olarak kullanılarak egemen ideolojinin inşasına katkıda bulunmakta ve iktidar mekanizmalarının söylemlerini pekiştirmektedir. İdeoloji, bu çerçevede, iktidarı temsil eden ve ona meşruiyet kazandıran bir konumda yer almakta, sinema ise bu egemen söylemin aktarılmasında etkili bir araç olarak işlev görmektedir.

2.2. Sinema ve İktidar

Sinema ve iktidar, tarihsel süreç boyunca çoğunlukla birbirleriyle etkileşim içinde olmuştur. Tezin birinci bölümünde görüşlerine yer verilen Gramsci ve Althusser, egemen ideolojinin (iktidarın) düşüncelerini topluma yalnızca baskı yoluyla değil, rıza mekanizmasını kullanarak kabul ettirdiğini savunmaktadır. Bu bağlamda sinema, Althusser'in devletin ideolojik aygıtları arasında saydığı, doğrudan şiddet içermeyen ancak toplumu yönlendiren bir araç olarak konumlanmaktadır. Dolayısıyla sinema, egemen ideolojiyi yeniden üretme işlevi görebileceği gibi, bu ideolojiye karşı bir direniş aracı olarak da işlev görebilir. Bu bölümde, sinema ve iktidar arasındaki ilişki özellikle egemen ideolojinin etkisi çerçevesinde ele alınacaktır.

Hâkim ideoloji, kitleler nezdinde meşruiyet kazanmak ve etkisini pekiştirmek amacıyla medya araçlarını etkin bir şekilde kullanmaktadır. Geniş halk kitlelerine ulaşmanın en etkili yollarından biri medya aracılığıyla gerçekleştiğinden, sinema ile medya arasında organik bir ilişki oluşmaktadır. Bu bağlamda, siyasi figürler medya üzerinde baskı kurma eğiliminde olurken, medya organları da geniş kitlelere ulaşabilmek ve bilgi kaynaklarına erişim sağlamak adına siyasi güçlerden yararlanma gereksinimi duymaktadır. Bu durum, siyaset ve medya arasında karşılıklı bağımlılığa dayalı bir ilişki ortaya çıkarmaktadır. Medya araçlarından biri olan sinema da bu etkileşimden bağımsız düşünülemez. Hem siyasi otoriteler hem de muhalif kesimler açısından sinema, ideolojik söylemleri yaymada ve toplumsal algıyı yönlendirmede önemli bir iletişim aracı olarak işlev görmektedir (Kırtepe, 2019, s.36).

Scognamillo'ya göre, sinemanın belirli bir ideoloji veya siyasal eğilim doğrultusunda konumlanması, onun gösteri ve eğlence işlevinden uzaklaşarak bir mesaj iletme aracına dönüşmesine neden olabilmektedir (1997, s.183). Egemen ideoloji, topluma kendi düşüncelerini aşlamak ve kabul ettirmek amacıyla sinemayı "kültürel bir ikna aracı" olarak kullanmıştır. Bu doğrultuda, sinema, egemen ideolojinin hükmünü ve konumunu koruma işlevi görmüş, üretilen filmler ise ya yeni ideolojiler inşa etmek ya da mevcut ideolojiyi pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır. Sinema, ideolojik söylemlerin topluma aktarılmasında etkili bir araç olarak konumlanmıştır (Scognamillo, akt. Kaplan, 2012, s.21).

Sinemanın ideoloji ile kurduğu ilişkinin temelinde, onun egemen ideoloji açısından önemli bir propaganda aracı olması yatmaktadır. Sinemanın ideolojik bir aygıt

dönüşmesi, tarihsel süreçte sinemanın olgunlaşma dönemine denk gelmektedir. Kitlelerin ilgisini çeken bu görsel anlatım biçimi, zamanla ideolojik söylemlerin inşası ve yayılmasında etkili bir araç haline gelmiştir (Kaplan, 2012, s.20-21).

Sinema, etkili bir propaganda aracı olarak işlev görmektedir. Filmlerdeki karakterlerle seyirci arasında kurulan organik bağ, izleyicinin filme duygusal olarak bağlanmasını sağlayarak iletilmek istenen mesajın daha kolay benimsenmesine neden olmaktadır. Seyirci, izlediği filmin kurmaca olduğunu bilmesine rağmen, anlatıya kendini kaptırarak karakterlerle özdeşim kurar ve anlatılan dünyaya dahil olur. Sinemanın bu gücünün farkında olan egemen güçler, kendi ideolojik söylemlerini kitlelere aktarmak amacıyla sinemayı etkin bir araç olarak kullanmaktadır (Misafir, 2021, s.57). Bu bağlamda, sinemanın izleyici üzerindeki etkisi, onu ideolojik manipülasyon için elverişli bir araç haline getirmektedir.

Sinema, tarihsel süreçte siyasi iktidarların meşruiyet kazanma, kamuoyunu yönlendirme ve politikalarını topluma kabul ettirme amacıyla etkili bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Kitleleri etkileme gücünün farkında olan birçok yönetim, ideolojik mesajlarını yaymak için sinemayı stratejik bir araç olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda iktidarlar, sinemaya büyük yatırımlar yaparak onu toplumsal bilinç inşa etme sürecinde önemli bir unsur haline getirmiştir. Böylece sinema, ideolojik aygıtlar arasında konumlanarak çeşitli siyasal stratejilerin bir parçası olmuştur (Misafir, 2021, s.55-56).

Sinemada iktidar, anlatsal, tematik ve sinematografik unsurlar aracılığıyla inşa edilir. Alt ve üst açılar, iktidarın kimin elinde olduğunu izleyiciye aktaran görsel stratejiler olarak kullanılırken, özellikle 2000 sonrası Türkiye sinemasında olduğu gibi, iktidara dair tekrar eden tematik öğeler filmin bütününe hâkim olabilir. Anlatı içerisinde iktidar, özellikle tahakküm kavramı farklı biçimlerde işlenebilir. Maddi tahakküm, statü tahakkümü ve ideolojik tahakküm, sinemada farklı düzeylerde görselleştirilebilen unsurlardır. Statü tahakkümü açısından, aşağılama ve tehdit unsurları sıkça kullanılan anlatım biçimleri arasındadır (Öztürk, 2012, s.47).

Sinemanın imgesel çağrışım gücü, kitleler üzerinde etkili bir iletişim aracı olarak kullanılmasına olanak tanımaktadır. Bu gücü sayesinde izleyiciyle doğrudan bir ilişki kurmak yerine, dolaylı anlatım teknikleriyle mesajlarını iletebilmektedir. Sinemada, izleyicinin doğrudan yönlendirilmesine gerek kalmadan, arka planda verilen küçük ayrıntılar dahi politik çağrışımlar yaratma potansiyeline sahiptir. Bu özellik, sinemayı özellikle sansürün yoğun olduğu rejimlerde, örtük anlamlar ve metaforlar aracılığıyla mesaj iletmek için önemli bir araç haline getirmiştir (Kırtepe, 2019, s.37).

Bir karakter alt açıdan çekildiğinde, izleyiciye yüceltilmiş bir figür olarak sunulurken, üst açıdan çekildiğinde iktidarını kaybetmiş ya da güçsüz bir konumda olduğu hissi verilmektedir. Benzer şekilde, karakterin diğer karakterlere göre daha yukarıda çerçevelenmesi, onun otoritesini vurgulayan bir sinematik yöntem olarak öne çıkar. Çekim teknikleri bir araya gelerek anlatının genel anlamını oluşturur ve izleyicinin iktidar ilişkilerini algılayışını şekillendirir (Ryan & Lenos, 2012, s.1).

Sonuç olarak Sinema, kapitalizmin gelişimiyle birlikte şekillenmiş ve ilk dönemlerinde egemen ideolojinin etkisinde kalmıştır. Politik bir figür olmaktan ziyade, ekonomik sistemle iç içe bir süreç izleyerek egemen kapitalist ideolojiyi pekiştiren yapımlar üretmiştir. Kapitalizme karşı ideolojik ve sanatsal ilk tepkiler ise SSCB’de ortaya çıkmıştır. Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Dziga Vertov gibi yönetmenler, bu karşıt ideolojiyi benimseyen önemli isimlerdir. Bu yönetmenler, gerçekliği alternatif anlatım teknikleriyle ifade ederek sinemayı ideolojik bir mücadele alanı haline getirmişlerdir (Yıldız, 2015, s.15). Benzer şekilde, tezin konusu olan Reha Erdem, egemen ideolojiye eleştirel yaklaşan bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır. Filmlerinde otoriteyi sorgulayan, bireyin özgürlüğünü ve toplumsal baskıları irdeleyen Erdem, alternatif anlatım teknikleri ve sembolik dil kullanımıyla hâkim söylemlere meydan okumaktadır.

2.3. Göstergebilim Nedir?

Göstergebilim, özellikle son yüzyılda önem kazanan ve çeşitli disiplinlerle etkileşim hâlinde gelişen bir çözümleme yöntemidir. Başlangıçta dilbilim temelli olarak ortaya çıkan bu yaklaşım, zamanla anlambilimsel boyutları da kapsayacak şekilde genişlemiştir. Bu bölümde, göstergebilimin tarihsel gelişimine kısaca değinilecek, kavramsal çerçevesi açıklanacaktır. Bir sonraki başlıkta ise göstergebilimin sinemayla kurduğu ilişki ayrıntılı biçimde ele alınacak ve göstergebilimsel film analizinin nasıl gerçekleştirilebileceği tartışılacaktır.

Göstergebilim anlam üretimini konu edinen disiplinler ötesi bir araştırma alanıdır. Anlam ise her türlü metin, bir sembol, bir fotoğraf ya da bir reklam bildirisi olabilmektedir. Özellikle 1960’lı yılların sonlarında hızlı bir gelişen bir bilim dalı olan göstergebilim, sanat iletişim, pazarlama ve reklamcılık gibi alanlarda bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Bir metin içine yerleştirilen anlamlı dizgelerin göstergelerle aracılığıyla

okumak, kodları çözümlemek, ima edilen anlamların altında yatan ideolojiyi bulma çabası vardır (Parsa & Olgundeniz, 2014, s.1).

Göstergebilimin inceleme alanı; doğal dille birlikte, her türlü iletişim etkinliği içerisinde ortaya çıkan gösterge dizgelerini kapsamaktadır. Bu dizgelerin işleyiş biçimi, bilimsel bir yöntemle incelenmekte ve açıklanmaya çalışılmaktadır. Göstergebilimin temel amacı, bu dizgelerin taşıdığı anlamları açığa çıkararak, bütünsel bir anlam yapısına ulaşmaktır. Bu süreçte, anlamı oluşturan göstergelerin hangi yöntemlerle bir araya getirildiği analiz edilmektedir (Aydın, 2016, s.5).

Göstergebilim, bütünü oluşturmak için biraraya gelen öğelerin aralarında bir bağıntı olduğu ve bu bağıntı sistemli bir işleyişe sahip olduğu fikrini savunmaktadır. Bundan dolayı bütünün her parçasını oluşturan semboller, kültürel kodlar, kullanılan renkler hatta yazı biçimleri bile göstergebilimin konusu olabilmektedir. Göstergebilimsel inceleme, bütünün içeriğini bulunan anlatı kodlarını belirli bir yöntem çerçevesinde analiz edilmesi ile yapılır. Bu kodlar kimi zaman doğrudan mesaj olarak verileceği gibi kimi zaman üstü örtük şekilde verilebilmektedir. Bundan dolayı analizi yapılacak ve anlamlandırılmaya çalışılan göstergeler birbirinden farklı özelliklere sahip olabilmektedir (Aydingüler, 2023, s.15). “Gösterge, gösteren-gösterilen ikilisinden oluşur. Bu ikisi arasındaki ilişki nedensiz saymacadır ve toplumsal uzlaşmaya dayanır. Gösteren, duyu organlarıyla algılanan fiziksel biçimdir. Gösterilen ise, göstereni anlamada ve yorumlamada kullandığımız zihinsel kavramdır” (Meriç, 2010, s.55).

İnsanlık tarihi boyunca bireyler, çevreleriyle anlamlı bir bağ kurabilmek için çeşitli iletişim biçimleri geliştirmiştir. Bu iletişim, yazının icadından çok önce dahi var olmuş; insanlar duygu, düşünce ve deneyimlerini görsel temsiller aracılığıyla ifade etmiştir. Fransa’daki Lascaux ve İspanya’daki Altamira mağaralarında M.Ö. 15.000–13.000 yıllarına tarihlenen duvar resimleri, insanın ilk görsel iletişim biçimlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu çizimler, yalnızca bir anlatı aracı olmakla kalmayıp, aynı zamanda insanın imgeler yoluyla dış dünyayı anlamlandırma ve aktarma çabasının da en erken örneklerindendir (Hızal, 2012, s.10). Mağara duvarlarına çizilen bu resimler insanoğlunun başka kişiler ve kültürlerle yazısız, sözsüz ve jestsiz bir iletişim kurmanın ilk denemeleri olmuştur.

Birey, toplumsal bir kimliğe sahip olmasından kaynaklı iletişim onun sosyal hayatının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bireyler arası etkili ve verimli bir iletişimin gerçekleşmesi için iletişimin içeriği bir dizi sembol ve anlamlarla doldurulmuştur. Birey, verimli bir iletişim gerçekleşmesi için iletişim oluşturan bütün

sembolleri çözümleyebilmesi gerekir. Ama iletişimin son derece fazla yaşandığı günümüz dünyasında bireyin çevresinde gerçekleşen tüm göstergelere dikkat edip yorumlamasının imkânı yoktur. İşte bu noktada göstergelerin anlam katmanlarını çözümleyen göstergebilimin değeri ortaya çıkmaktadır.

Mehmet Rıfat’a göre; “insanı kuşatan anlamlar evreninde, bildirişim amacıyla kullanılan doğal dillerin yanı sıra davranışlar, tutkular, inanışlar, töreler, toplumsal törenler, siyasal rejimler, reklamcılık, moda, yazılı basım, sözlü basım, mimarlık düzenleri, bilim dilleri, resim, müzik, tiyatro, sinema, edebiyat vb., anlamlı birimler diye tanımlayabileceğimiz göstergelerden oluşan dizgelerin (sistemlerin) bazıları (Rıfat, 2009, s.7). Rıfat’ın yukarda saydığı bütün bu anlamlı dizgeleri hem kavramak hem de yorumlayarak bir çözümleme ve yenide yapılandırmak olanak verecek bir model sunmak için göstergebilime ihtiyaç duyulmaktadır. “Genel olarak gösterge bilim anlam bilimidir ve sinema göstergebilimi, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu ve ya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı önermektedir (Andrew, 2010, s.324). Göstergebilime dair yapılan açıklamalar ve yorumlamalar göstermektedir ki; göstergebilim, bireyin hayatını idame ettiği gündelik yaşamı ve yaşadığı dünyayı anlamlandırma için son derece önemli bir yöntemdir. Göstergebilim sayesinde bilinmezler daha bilinir hale dönüşür, anlaşılmayan kimi noktalar daha anlaşılır hale getirilmektedir (Terzi, 2021, s.18).

Göstergebilimin etimolojik yapısı hakkında Rıfat şunları söyler; “Dilimizde özellikle dilbilim (Fransızca linguistique) sözcüğü örnek alınarak üretilmiş olan göstergebilim (Fransızca semiotique ya da semilogie) terimi ilk bakışta ‘göstergeleri inceleyen bilim dalı’ ya da ‘göstergelerin bilimsel incelemesi’ olarak tanımlanır. Ancak göstergebilimin günümüzdeki etkinlik alanı, kendisini oluşturan ‘gösterge’ ve ‘bilim’ sözcüklerinin anlamsal toplamından fazla ve değişik bir boyut kazanmıştır” (Rıfat, 2009, s.11). Göstergebilim, her bir farklı ve metin olarak kabul edilen olayları, olguları ya da şeylerin insan, kültür ve dünyayla olan bağlantılarını ve ilişkilerini inceler. Anlam yüklü metinlerin taşıdığı gösterge ve başka metinlerle olan ilişkileri ve göndermelerin toplumsal, tarihsel ve metinsel bağlantılarını ele almaktadır (Tuncer, 2020, s.74).

Göstergebilim, modern dönemde gelişim göstermiş bir bilim dalı olarak kabul edilse de kökenleri Antik Yunan’a kadar uzanmaktadır. Terim, her ne kadar dilbilim ve felsefe alanlarında gelişmiş olsa da, tarihsel süreçte tıp gibi farklı disiplinlerde de kullanılmıştır. Göstergebilim sözcüğü, Yunanca’da gösterge anlamına gelen “semeion” kelimesinden türetilmiştir (Gür, 2013, s.4). Terimin kökenleri Antik Yunan’a kadar

uzansa da, gösterge kuramından ilk kez söz eden kişi 17. ve 18. yüzyıllarda yaşamış olan John Locke'tur (1632–1704). Locke, genel bir dil ve anlam kuramının tartışıldığı bu dönemde kaleme aldığı İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme (1690) adlı eserinde “gösterge öğretisi” anlamına gelen semeiotike terimini kullanmıştır. Locke'dan sonra gelen Fransız matematikçi Jean Henri Lambert (1728–1777) ise daha çok doğal dillere ilişkin iletişim sistemleri üzerinde durmuş; arma, amblem ve töre gibi dil dışı göstergelerle de ilgilenmiştir (Denli, 1997, s.7). Ancak, göstergebilimin bağımsız ve sistematik bir bilim dalı olarak değerlendirilmesi, Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Pierce'in kuramsal katkılarıyla mümkün olmuştur.

Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839–1914) ile İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857–1913), birbirlerinden habersiz ve neredeyse eşzamanlı olarak çağdaş göstergebilimin temellerini atmışlardır. Saussure, modern dilbilimin kurucusu olarak kabul edilir. 1913'teki ölümünden sonra, öğrencileri ve meslektaşlarının katkılarıyla ders notları derlenmiş ve Genel Dilbilim Dersleri (Cours de Linguistique Générale) adıyla yayımlanmıştır (Çağlar, 2012, s.24). Bu yapıtta Saussure, dillerin dilbilimsel analizini yaparken, aynı zamanda dil dışı simgelerin işleyişini ve yapısını inceleyen yeni bir bilim dalının gerekliliğine dikkat çeker. Bu bilim dalına Fransızca kökenli sémiologie adının verilmesini önerir. Saussure, konuyla ilgili olarak şu ifadeyi kullanır: “Toplumdaki göstergelerin yaşamını inceleyen bir bilim anlaşılmaz bir şey değildir; bu bilim, sosyal psikolojinin ve dolayısıyla genel psikolojinin bir bölümü olacaktır. Ben buna göstergebilim (sémiologie, Yunanca semeion; gösterge) adını veriyorum” (Wollen, 2020, s.104).

Saussure tasarladığı bu yeni bilim dalının tanımını şu şekilde yapar; ‘Dil kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazıyla, sağır-dilsiz alfabesiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandıkları işaretlerle, vb. karşılaştırılabilir. Yalnız dil bu dizgelerin en önemlisidir (Rıfat, 2009, s.32-33). Saussure'ün ifade ettiği gibi, dil düşüncüyü belirten göstergeler sistemi içerisinde en önemlisidir. Toplumsal uzlaşmalar ve anlaşmalarla kavrandığı ve anlamlandırılmasından kaynaklı geniş perspektifte değerlendirilmelidir (Terzi, 2021, s.14).

Charles Sanders Peirce göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı olmasına sağlamış önemli diğer kişidir. O hem dilsel hem de dildışı göstergelerden oluşan bir kuram geliştirmiş ve buna ‘semiotic’ adını vermiştir. Pierce, bir bilim dalı olarak gördüğü göstergebilimi üç bölüme ayırır; 1. Salt (katışıksız) dilbilgisi, 2. Gerçek anlamıyla mantık, 3. Salt (katışıksız) sözbilim (retorik) (Rıfat, 2009. s.30). Pierce'in sınıflandırmasında

göstergeler şu şekilde sınıflandırır; “görüntüsel gösterge (icon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak bölünür. O, bir ‘görüntüsel gösterge’ nesnesini, nesnesine olan benzerliğiyle temsil eden göstergedir; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki raslantısal değildir, bir benzerlik ya da gibilik ürünüdür... görüntüsel göstergeler de kendi aralarında iki alt sınıfa bölünebilir: imgeler ve diyagramlar” (Wollen, 2020, s.109-110).

İmgeler, temel düzeyde bir benzerlik söz konusuysa, diyagramda ise parçalar arası ilişkiler söz konusudur. Bundan dolayı simgesel anlamlar kendileri diyagramda var etmektedir. Pierce bu konu hakkında şu örnekleri verir; yolda yürüyen bir adamın kimliği hakkında bilgi sahibi olmak istediğimizde bakacağımız ilk şey dış giyimidir. Bir balıkçı olduğunu varsaydığımızda ayakkabılarında tozluk, üstünde kalın fitilli bir giysi olması varsayımımızı doğru olmadığını, bu belirtilerin bir jokeye ait olduğunu ilk varsayımımızı yanlışlayanabilir (Wollen 2020, s.110).

Göstergebilimin Avrupa öncüsü olan Saussure, göstergebilimin toplumsal işlevini ön plana çıkarmaktadır. Amerika kıtasında çalışan Pierce ise göstergebilimin mantıksal işlevini vurgulamaktadır. Amerika okulunun çıkış noktası mantık iken, Avrupa okulunun temelleri yapısalcı dilbilime dayanmaktadır. Bundan dolayı göstergebilim günümüzde hem toplumla hem de mantıkla doğrudan ilişki içindedir (Parsa & Olgundeniz, 2014, s.2). Ahmet Güneş, 1960 yıllarında sonra hızlı bir gelişim gösteren ve bağımsız bir bilim dalı haline geldiğini belirtmektedir. Saussure’ün dizgeye eşsüremlili yaklaşması, yapısalcı kültür kuramcılarını etkilemiştir. Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Levi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas-Julien Greimas ve Jean Baudrillard gibi araştırmacılar göstergebilimsel dizgeler içinde sosyal ve kültürel olguların işlevleri üstüne odaklanmıştır. Charles W. Morris, Ivor A. Richards Charles K. Ogden, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar ise Peirce’e dayanan Amerika geleneğinin benimsemişlerdir (Güneş, 2013, s.337).

Saussure ve Peirce’den sonra gelen Fransız dil bilimci Roland Barthes kendisinden önceki iki düşünürden farklı olarak, göstergebilimin yalnızca dil bilimsel bir süreç olmadığını, dil dışı göstergelerin de iletişim kurmak için etkili bir mesaj niteliğine sahip olduğu fikrini ortaya attı. Barthes’in ortaya attığı bu fikirle beraber göstergebilim fotoğraf, afiş, film, reklam vb. gibi birçok alanın inceleme konusu haline getirmiştir (Çakı, 2019, s.298). “Roland Barthes’in edebiyat, fotoğraf, mitolojiler, moda ve daha birçok alanda yaptığı göstergebilimsel inceleme denemeleriyle sinema göstergebilimin yanı sıra cinsellik, mimarlık, mezarlıklar hukuk gibi alanlarda da göstergebilimsel çözümlemenin önünü açacaktır” (Adanır, 2016, s.15). Bir göstergenin anlamla süreci,

gösterenle gösterilenin arasındaki ilişkinin gerçekleşmesi sonucu meydana gelmektedir. Birey bir gösterene maruz kaldığında ya da işittiğinde maruz kaldığı nesnenin anlamlandırılması zihin tarafından yapılmaktadır. Anlama süreci bu şekilde başlamaktadır. Roland Barthes, göstergebilim için anlama sürecinin ‘düz anlam’ ve ‘yan anlam’ olarak iki aşamadan oluştuğunu belirtmektedir. Düz anlam, göstergenin neyi temsil ettiğini belirtirken yananlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir. Anlama süreci kültürel kodlardan bağımsız değildir. Göstergeler belli bir kültür bağlamıyla anlam değer kazanır (Çağlar, 2012, s.26). İmgeler ister yazılı ister görsel olsun için birçok anlam barındırmaktadır. Örneğin bir köpek fotoğrafı, düz anlamda herkes için ‘köpek’ olarak algılanır; ancak yananlam düzeyinde çok farklı anlamlar ortaya çıkmaktadır. Bunun sebebi kişinin kültürel birikimi ve deneyimlerinin sonucu olarak farklı çağrışımlar yaratmaktadır. Barthes’in de belirttiği gibi, ikinci düzeydeki bu anlamlar, imgenin nasıl sunulduğu ile yakından ilişkilidir. Bu durum konuşurken kullanılan ses tonu ya da beden dili gibi değişkenlerin söylenilenin üstünde etkisinden söz edilebilirken aynı durum imgelerin de renk, üslup ve teknik tercihlerle yorum üzerinde etkili olmaktadır (Parsa & İşbilen, 2022, s.1527).

“Göstergebilimin inceleme altına aldığı dünyanın mesajlarla (ideolojilerle) yüklü önemli bir parçası olarak araştırmalara konu olmaktadır. Medya metinleri; içinde iletilerin, mesajların, ideolojilerin kodlarla düzenlendiği bilinçli yapılarıdır/örüntülerdir” (Tuncer, 2020, s.75). “Gösterge: gösteren ve gösterilen yani ikinci düzeyde gösterilende çağrışım ve mitler ortaya çıkmaktadır. Bu ikinci düzeyde gösterge ve kültür arasındaki etkileşimin en üst ve etkin düzeyde olduğu bilinmektedir. Örneğin, elma imgesinin göstereni, gösterilende Âdem ve Havva yaratılışı mitine kadar indirgenebilmektedir” (Parsa & Olgundeniz, 2014, s.11). Anlamlandırma süreci iki aşamadan oluşmasına rağmen kültürel kodların sonucunda bir anlam kazanmaktadır. Bazı kavramlar, belirli kültürlerin ortak değerleri sayıldığından bireysel ve keyfi bir anlamlandırma süreci değildir.

İnsan, sosyal bir varlık olarak diğer bireylerle iletişim kurma ve aldığı mesajları anlamlandırma çabası içinde olmuştur. Bu süreç, tarih boyunca resimlerden dillere, ardından kitle iletişim araçlarına kadar çeşitli formlarda evrilmiştir. Günümüzde sinema, kültürel ve toplumsal değerleri yansıtan güçlü bir anlatı aracıdır. Ancak sinemada iletilmek istenen mesajlar her zaman doğrudan sunulmaz; çoğu zaman örtük anlamlar içerir. Bu bağlamda, bir filmi derinlemesine çözümleyebilmek için tekrar tekrar izlemek ve belirli analiz yöntemlerinden yararlanmak gereklidir. Göstergebilim ise hem görünen

hem de gizli anlam katmanlarını ortaya çıkarmada etkili bir yöntem sunmaktadır (İslamoğlu & Ateşçi, 2023, s.618).

Sonuç olarak göstergebilimsel yöntem sadece iletişim sürecini analiz etmez, birçok alanda anlamların gün yüzüne çıkarmak için yöntem kullanır. Edebiyat, sinema, tiyatro, mimari gibi farklı disiplinleri içine alacak şekilde araştırmacılar için oldukça önemli bir bilimsel yöntem kullanmaktadır. Tezin bundan sonraki başlığında sinema ve göstergebilimsel yöntemin nasıl meydana geldiği ortaya koyulacaktır.

2.4. Sinema ve Göstergebilim

Sinema günümüz dünyasında toplumsal farklılıkların dair bilgilerin yayılmasında etkili bir araçtır. Sinema yalnızca topluma dair bilgi sunmaz ayrıca o toplumun ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. “Yaşadığımız toplum göstergeler, imgeler ve gösterge sistemleriyle daha da ilgilenir hale gelen, gitgide ‘sinemalaştırılan’ bir toplum. Dolayısıyla gerçeklik gitgide daha çok sahneleniyor, toplumsal üretim ve gündelik deneyimler de sahnelene sinemasal emsallerine göre değerlendiriliyor (Diken&Laustsen, 2011, s.20). Sinema yalnızca dış gerçeklik hakkında bilgi sunmaz. Ayrıca değişen toplumsal değer ve yargıların bir laboratuvarı olarak da işlev görmektedir. Bu bağlamda sinemasal göstergebilim toplumu anlama ve anlamlandırma sürecinde bilimsel bir model sunmasında ötürü onu daha önemli bir konuma getirmektedir.

Sinemanın 7. sanat olduğu konusunda neredeyse hiç kimsenin şüphesi kalmadığı 1960’lı yıllarda, özellikle de Fransa’da sinema ile oldukça iç içe olan entelektüel bir grup, o zamanların ‘sine-kulüp’lerinde gerçekleştirdiği yoğun tartışmalarda ve çalışmaları sırasında, öykülü sinema ile farklı bir ilişki içinde olup olunamayacağını sorgulamaya başlamışlardır. Böyle bir ortam sinema göstergebilimin ortaya çıkmasına sağlamış ve böyle bir yerde gelişme fırsatı bulmuştur. Fakat göstergebilimin sinema ile ilişkisinden önce dille ve özellikle de edebiyat alanıyla tanışmasına ve bu arada Rus biçimcilerin yapmış oldukları çalışmalarla ilgilenmesi gerekmiştir. Çünkü dilin en kusursuz gösterge sistemlerini ortaya çıkarmış olduğunu bilinmektedir. Göstergebilimsel bir çalışmanın varlığından bahsedilebilmesi için öncelikle ortada bir veya birden çok gösterge sisteminin var olması gerekmektedir (Adanır, 2016, s.13).

Sinemada göstergebilim kullanımı uzun bir süredir ilgi çeken bir konu olarak kaldı. Sinema eleştirmenleri tarafından, genel göstergebilimin özel bir bölgesine, sinema

eleştirisini ve estetiğini koyabilmenin mümkün olup olmadığı tartışılır bir duruma geldi. Yıllar boyunca bir şekilde kendiliğinden gelişmiş sinema diline ve film dilbilgisiyle alakalı alışlagelmiş olan geleneksel kuramların yeniden eleştirisi yapılarak yerleşik dilbilim öğretisiyle ilişkilendirilmesi gereği daha anlaşılır hale geldi. Ayrıca ‘dil’ kavramının geniş anlamda bir metafor olarak değil, bilimsel gerçekliği ile kullanılması gerekliliği anlaşıldı. Barthes, Metz, Pasolini, ve Eco’nun yaptığı çeşitli araştırmalarla Fransa ve İtalya’da öne çıkan tartışmalar bu durumun ne denli ciddi olduğunu ortaya koymuştur (Wollen, 2020, s.104).

Zafer Özden, göstergebilimsel yöntemim film çözümlemelerinde önemli bir yere sahip olduğunu söyler, ona göre, günümüz film kuramları ve film eleştirileri noktasında göstergebilim etkili bir yaklaşımdır. Film eleştirisinde göstergebilimsel kavramlara ve yöntemlere sıkça başvurulmaktadır. Filmlere hangi kuramsal çerçevede bakılsa da anlam yapısının çözümlemesinde göstergebilim yöntem etkili bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır (Özden, 2004, s.137-138).

Bir film üzerinde konuşulduğunda, aksiyon, karakter ve diyalog gibi filmi oluşturan unsurlardan söz edilmektedir. Bu öğeler aslında daha küçük yapılardan oluşmaktadır. Örneğin bir karakter; fiziksel özellikler, jest, mimik, kullandığı dil gibi unsurlardan oluşmaktadır. Bu unsurlar seyircide filmin gerçek bir yanılsama yaratabilmek için özenle seçilip bir araya getirilmektedir. Film kuramcıları film oluşturan her bir parçayı gösterge olarak kabul etmektedir. Çok katmanlı sinema anlatısı içindeki her bölümün, parçanın açıklanması göstergelerle mümkün olmaktadır. Böylece filmin mesajının ne olduğu anlaşılır hale gelmektedir (Terzi, 2021, s.50). “Sinemada izleyiciler göstergeler aracılığıyla gördükleri şeyi açıklamaya ve yorumlamaya çalışırlar. Bu bağlamda, düz anlam olarak görünen göstergeler ve imgeler izleyici tarafından yorumlanır ve açıklanmaya çalışılır” (Agocuk, 2014, s.9).

Sinemanın kendine has anlatım biçimi ve yan anlam yaratacak anlatım teknikleri vardır. Yönetmenin bireysel tercihlerine bağlı olarak, teknik açıdan yapılan tercihlerle anlam üretme sürecine girilmektedir. Bu teknik özellikler çekim ölçekleri, kamera hareketleri ve ışık kullanımı gibi destekleyici unsurlarla yan anlamsal bakımdan zenginleştirilir (Agocuk, 2014, s.9). “Göstergebilimsel çözümleme, medya metinlerindeki söylemi yönlendiren kurallar sistemine odaklanmaktadır. Göstergebilim sinemasal dille sunulmuş biçimleri çözümlemeye çalışarak anlam kazandırır. Bunu yaparken göstergelere dayalı bir çözümleme yolu izler ve görülenin ardındaki gösterileni keşfetmeye çalışır” (Meriç, 2010, s.60).

Göstergebilim bir anlam bilimidir. Bir filmin göstergebilimsel analizi yapmak isteyen bir araştırmacı, filmin anlamının nasıl somutlaştırdığını ve bunu seyirciye nasıl gösterdiğini deşifre eden bir model oluşturmayı önermektedir. Göstergebilim, filmin izlenmesini mümkün kılan yasaları belirlemeyi ve tek tek filmlere ya da türlere özel karakterlerini kazandıran belirli anlamlarca kalıplarını ortaya çıkarmayı umut etmektedir. Film alanının kalbinde, sinematografik gerçek durmaktadır ve sinematografik gerçeğin özünde anlamlama süreci vardır. göstergebilimci doğrudan bu özü araştırmaktadır. Metz, sinemanın merkezinde sinematografik olay, sinematografik olayın merkezinde de anlam süreci olduğunu belirtmektedir. Göstergebilim de sinematografik merkezinde olan anlam sürecinde odaklanmaktadır. O, sinemanın alışılmış sanat türlerinden farklı bir hammaddeye sahip olmasından dolayı etkili sinemasal bir göstergebilim analizi için şunlara dikkat edilmesi gerektiğini söyler; “1. Fotografik, hareket eden veya bunları birleştiren imgeler. 2. Perde dışında okuduğumuz bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimleri. 3. kaydedilmiş konuşmalar. 4. kaydedilmiş müzik. 5. kaydedilmiş gürültü veya ses efektleri” (Andrew, 2010, s.325).

Sinemada anlam genellikle görsel ve işitsel öğelerle oluşmaktadır. Bu öğeler kimi zaman doğrudan iletilirken kimi zaman da derin, örtük anlamlar içermektedir. Göstergebilim, sinemadaki çok katmanlı anlam yapısını çözümlemek için etkili bir yöntem sunmaktadır. Özellikle Roland Barthes ve onun öğrencisi olan Christian Metz, sinemanın göstergebilimsel çözümlemesinde öncü isimler olup geliştirdikleri kuramsal çerçeve sonraki araştırmalara da yol göstermiştir. Metz, sinemasal göstergebilim için bu malzemelerin karışımından çıkan anlamla ilgilenilmesi gerektiğini söylemektedir. Tuncer, medya metinlerinin sadece bir okumanın yetersiz olduğunu, önemli olan şeyin ‘doğru okumak’ olduğunu söylemektedir. Göstergebilim bu noktada metinlerin doğru okumasında bize ol gösterici bir yöntembilimdir. Göstergebilimsel yaklaşımın ‘bir çözümleme yöntemi olarak’ işlevsellik kazanması metinleri sistemli ve bilinçli bir şekilde algılanmasına, kavramasına, anlamasına, yorumlanmasına, eleştirmesine ve yeniden yapılandırmasına olanak sağlamaktadır. Yani göstergebilim, yaşadığımız dünyayı anlamlandırabilme ve doğru okuyabilmemize olanak sağlayacak bilimse bir model geliştirmektedir (Tuncer, 2020, s.76).

“Sinema anlatımı kodlara dayalıdır ve göstergebilimsel çözümleme, filmlerde yer alan açıkça görünmeyen bu kodları ortaya çıkarmakta ve açıklamaktadır” (Güzel, 2020, s.5). Göstergebilim anlam bilimi olmasından ötürü sinemayla olan ilişkisi, filmde anlamın nasıl kurulduğunu inceleyerek özel bir karakter kazandırmıştır. Özgün anlam kalıplarını

belirleyebilme ve filmin seyredilebilmesine olanak sağlayan yasaları ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Göstergebilim araştırmacıları direkt olarak sinematografik olayların özündeki anlam süreçlerine odaklanmaktadır (Sivas, 2012).

Filmsel anlam, göstergelerin kendi aralarındaki ilişkiden doğmaktadır. Göstergebilimde gösterge; gösteren ve gösterilenin birleşmesinden oluşmaktadır. Filmlerde ise anlam , gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin kurulması anlamın üretilmesinden ortaya çıkmaktadır. Gösterge, bir nesneyi, düşünceyi ve ya duyguyu zihinsel olarak temsil eden bir yapıya bürünmektedir. Saussure'ün örneğinde olduğu gibi, 'ağaç' kelimesi bir göstergedir; harflerden oluşan yazılı ya da işitsel biçim gösteren, zihinde canlanan ağaç kavramı ise gösterilendir. Bu durum sinemada farklıdır, görsel gösterge hem gösteren hem de gösterileni aynı anda içerir; bu nedenle ses dili gibi ayrı başlıklara bölünemez. Görüntü, doğrudan hem biçimi hem de anlamı birlikte sunmaktadır (Özden, 2004, s.144-145).

Sinema, çeşitli göstergeler aracılığıyla anlam üretmektedir. Ekranda görünen karakter, kurmaca bir hikâyeyi oluşturmasına rağmen, bu karakter çoğu zaman belirli bir düşünceye ya da belirli ideolojiyi yansıtmaktadır. Filmlerdeki karakterler, dönemin kültürel söylemlerini kendi bünyesinde barındırarak izleyiciye aktarmaktadır. Örneğin Soğuk Savaş döneminde Amerikan filmlerinde yer alan Rus karakterleri genelde bir tehdit unsuru olarak gösterilmektedir. Bu durum, dönemin siyasi yapısının sinemadaki temsillere nasıl yön verdiğinin bir göstergesidir. O yıllarda Amerikan sinemasında komünist bir Rus karakterin iyi özellikleriyle sunulması, egemen düşüncenin anlam kodlarıyla çelişirdi (Ryan & Lenos, 2012, s.200).

Christian Metz, göstergebilimin sinemasal bir inceleme gerçekleştirebilmesi için filmi filmsel ve sinemasal olarak iki parçaya ayırması gerektiğini belirtmektedir. Filmsel alanın incelenmesi daha çok sosyoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, psikanaliz, fizik kimya gibi başka disiplinlerin inceleme alanıdır. Sinemasal alan ise daha dar bir alanı kapsamaktadır. Hem kendisi yaratan koşulların hem de kendisinin ürünü olan karmaşıkları dışta bırakır. Metz, göstergebilimi bir anlam bilimi olarak görmesinde kaynaklı olarak sinemasal alanını sinema göstergebilimi olarak görmektedir. O, bir filmin nasıl bir anlam kurduğunu veya izleyiciler için ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen bir modeli ortaya koymaya çalışmıştır (Andrew, 2010, s.324). Meltem Güzel, Metz'in filmsel ve sinemasal ayrımı için şunları söyler; filmsel alan, sinemanın öbür etkinliklerle bağlantısını incelemektedir. Film yapım sürecinde yer alan, sinema teknolojisi, yönetmenlerin hayat hikayeler, sansür olgusu, izleyici pratikleri gibi filmlerin oluşum

süreçlerine dair her şeyi kapsamaktadır. Sinemasal alan kapsamı daha filmsel alana göre daha dardır (Güzel, 2021, s.4).

Sinemasal gösterge yarattığı kavramsal içerikten ayrı tutulması gerekmektedir. “Sinemanın simgesel -dolayısıyla kavramsal- boyutunun varlığını kabul etmek özellikle önemlidir, çünkü bu nesnel eleştirinin en temel güvencesidir. Görüntüsel gösterge kaygan ve değişkendir; eleştirmenin ele geçirme çabalarına karşı koyar” (Wollen, 2020, s.136). Christan Metz, Eisentein’in ‘Que Viva Mexico!’ filminde yer alan bir sahneyi şu şekilde yorumlar; Önce zorba hükümdarın atlarının altında işkence gören üç köylünün görüntüsü verilir. Daha sonra yalnızca başları dışarda kalacak şekilde kuma gömülen üç köylünün acı çeken ama huzurlu yüzleri gösterilir. Bu sahnenin düz anlamsal boyutuyla bakıldığında, üç köylünün acı çekerek öldüğü anlaşılmaktadır. Fakat sahneye yan anlamsal boyutuyla bakıldığında, “Meksika halkının soyluluğunu son zaferin kesinliğini, kuzeyden gelen bir insanın sahnenin güneşle yıkanan göz kamaştırıcılığına duyduğu bir tutkulu aşkı” ifade eder. İtalyan estetik yazarı Galvano della Volpe yan anlamsal anlam için yapılan bu yorumun hiçbir nesnel gerçekliğinin olmadığını, ortada nesnel bir kod olmasından kaynaklı sadece öznel izlenimlerin olabileceğini söylemektedir (Wollen, 2020, s.136-137). Yukardaki örnekte anlaşılabileceği üzere sinema anlatacağı şeyi ya da söylemek istediğini doğrudan mesaj yoluyla değil de göstergeler kullanıp çağrışımlar yaparak anlatmaktadır. Bu durum sinemanın gerisinde bıraktığı etki nedeniyle çoklu okumalara ve araştırmalar tabi tutulan önemli bir sanat dalı konumuna gelmesine vesile olmaktadır (Terzi, 2021, s.53).

İkili karşıtlıklar kavramı, yapısalcı düşünceye sahip olan Claude Levi-Strauss’a dayanmaktadır. Evreni anlamlandırmak için birbirine zıt kavramların zorunlu varlığından söz edilmektedir. Her şey ya bir gruba aittir ya da onun karşıt grubunda bulunur ve bu karşıtlar ise anlamın temelini oluşturmaktadır. Doğa-kültür, çocuk-yetişkin gibi ikililer, anlatılarda sıkça kullanılır ve karakterlerin konumlandırılmasında belirleyici rol oynar. Sinema da bu yapı, hem anlatı hem de görsel simgeler aracılığıyla anlam üretimini derinleştirmektedir (Aydın & Gülcur, 2018, s.10).

Saussure göre anlamın inşa sürecini farklılıklar üzerinden açıklanmalıdır. Kavramlar tek başlarından verdiği anlamdan öte sitem içerisinde diğer kavramlarla kurduğu ilişki sayesinde tanımlanmaktadır. Örneğin ses birimleri tek başlarına anlam taşımaz; ama diğer ses birimleriyle kurdukları ilişkilerle anlamlı bir yapıya bürünmektedir. “B” ve “A” yan yana geldiğinde “BA” hecesini oluşturmaktadır. Benzer biçimde bir rengin anlamı da tek başına değil, diğer renklerle kurduğu karşıtlıklar

üzerinden belirgin hale gelmektedir. Beyaz rengini siyah ve gri gibi renklerle birlikte ele alındığında temizlik, hastalık, saflık gibi çağrışımların yaratabilir (Kıran, 1990, s.53).

Sinemanın göstergebilim yöntemi kullanılarak Reha Erdem'in Jin ve Kosmos filmlerinin göstergebilimsel analiz yapılacaktır. Analiz sürecinde, film anlatısı içinde öne çıkan ikili karşıtlıklar (doğa/kültür, erkek/kadın, sessizlik/ses, eylem/eylemsizlik vb.) temel alınarak çözümleme yapılacaktır. Karakterlerin değişim ve dönüşüm süreçlerinde ve olay örgüsünün ilerleyişinde karşıtlıklar üstüne kurulan anlatım, Erdem sinemasının anlam katmanlarını ortaya çıkarılmasında belirleyici bir oynayacaktır. Ayrıca Erdem sinemasında mekanları, nesnelerin ve davranış kalıplarının karşıtlıklar üzerine yapılandığını göz önünde bulundurarak, göstergebilimsel analizi sunduğu araçlardan yararlanılacaktır. Bu bağlamda yalnızca yüzeydeki anlamları açıklanmayacak, filmlerdeki üstü kapalı biçimde inşa edilen çok katmanlı anlatı yapısı da açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

2.5. Türk Sinema Tarihi

Türkiye'nin sinemayla ilk karşılaşması Lumiere Kardeşlerin Sinematografiyi icadından neredeyse bir sene sonrasına denk gelmektedir. Tam bir tarih belirtmek zor olsa da II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoglu 1896 yılında sarayda gerçekleştirilen bir gösteriden söz etmektedir. "İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya, sinemayı bu getirmiştir" (Özön, 2010, s.34). Scognamillo, sarayda yapılan bu gösterinin tarihi hakkında şunları söyler; "Sinema büyük bir olasılıkla 1896'nın sonları 1897'nin başları arasında ilkin saraya girmiştir" (Scognamillo, 2010, s.15).

Sinemanın Türkiye'de gelişim sürecinin hızlanması Birinci Dünya Savaşının başlamasından önce olmuşsa da bu gelişim sadece büyük şehirlerle sınırlı kalmıştır. Özön bu dönem hakkında şunları söyler; "Sinema bütün imparatorlukta yalnız İstanbul içinde kalmıştır. Yine o zamana kadar, ramazan aylarındaki ufak çaptaki gösteriler bir yana bırakılırsa, sinema bu şehirde asıl müşterisine, yani daha çok İstanbul yakasında toplanan orta halli ya da fakir halka yayılmamıştı" (Özön, 2010, s.41).

Türkiye'de ilk film gösteriminin yapılmasının ardından uzunca bir süre geçmesine rağmen Türk Sineması kendisine ait hiçbir ürün ortaya koyamamıştır. Bu durum

hakkında Scognamillo şunları söyler; “Türkiye’de sinemanın ilk 18 yılı bir hayli kısıtlı bir çevre içinde ve daha da kısıtlı olanaklarla geçmiştir. Sinema hiçbir zaman teknik özellik ve gereksinimler yüzünden örneğin Meşrutiyet’in ardından atılımını gerçekleştiren tiyatro gibi bir zemine sahip olamadı” (Scognamillo, 2010, s.21-22).

Uzkınay’ın çektiği *Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* filmiyle beraber Türkiye’de sinemanın propaganda gücün farkına varılmış ve savaş yıllarında sinema geçmiş dönemlere göre biraz daha önplana çıkmıştır. Enver Paşa, savaş döneminde Osmanlının müttefiki olan Almanya’ya bir ziyarette bulunmuştur. Bu ziyaretinde Alman ordusuna ait bir sinema kolunun olduğunu görmüştür. Enver Paşa, Alman ordu sineması tarafından çekilen bazı savaş görüntülerini izlemesinden sonra böyle kurumun Osmanlı ordusunun için de kurulmasını karar vermiştir. Ve bu amaç doğrultusunda 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur. Bu kurumunun başına halka açık ilk film gösterimi yapan Weinberg getirilmiş ve onun yardımcısı olarak da ilk Türk filmi çekken Fuat Uzkınay görevlendirilmiştir (Özön, 2010, s.51-52).

Türk Sinemasının kurumsallaşması süreci resmi ve yarı resmî kurumlar tarafından gerçekleştirilmiştir. İlk özel şirketin kurulması için 1922 yılına kadar beklenilecektir. “İlk özel film şirketi olan Kemal filminin kurulmasıyla Türk Sineması farklı bir döneme girmiştir. Askeri ve yarı askeri kuruluşların eliyle yapılan film çekimleri, ilk kez özel bir kuruluş tarafından yapılmaya başlanmıştır. Yani ordunun elinde doğan Türk Sineması, 1922 yılında sivilleşmiştir” (Esen, 2010, s.19).

Kemal Film, Muhsin Ertuğrul’a anlaşılarak yerli film yapımına başlamıştır. İkiliğin ilişkisinden toplam beş film çekilmiş ve bu filmlerin oyuncularları da tiyatro oyuncularından oluşmuştur. Kemal Film 1924 yılında yerli film yapımını bırakmış ve 1929 yılına kadar herhangi yerli bir film çekilmemiştir. İkinci özel film yapım şirketi olan İpekçiler 1929 yılında Ertuğrul ile anlaşılarak yerli film çekmeye başlamışlardır. Ertuğrul, İpek film adına 1940 yılına kadar yerli film çekmiştir ve ikiliğin arasındaki kurduğu işbirliği, sinema alanında başka kimsenin çalışmasına olanak vermeyecek şekildedir (Coşkun, 2009, s.20-21).

Karadoğan, Ertuğrul sinemasına yapılan çoğu eleştiri, sinemasal dilin tiyatral dilden ayrıştırılamaması ve tiyatral gelenekleri sinema üzerinde hâkim kılmasıdır (Karadoğan, 2018, s.36). Ertuğrul’un sinemaya olan bu bakış açısının onun sinema tarihçileri tarafından tek adam, sinema diktatörü gibi benzetmelere maruz kalmasına neden olmuştur. Teksoy, Ertuğrul’un yaklaşık yirmi yıl boyunca sinemada tek bir güç olarak kalmasının onun istediği ve arzuladığı bir durum olduğunu düşünmemektedir.

Teksoy'a göre, "İkinci bir yönetmenin yetişmemiş olmasını hem kültür ortamının sinemaya yeterli öneme vermemesinden hem de sermayenin büyük yatırımı acemi ellere teslim etmede çekingen davranmasında aramak doğru olur" (Teksoy, 2005, s.475).

Türk Sineması 50'li yıllarda nicel olarak yerli film üretiminde başarılı bir görünümde hâkimdir. Belediye kanunundaki değişikliklerle beraber yerli film üretimi artışı hızla devam etmektedir. Ama bu ürünlerin çoğu Mısır sinemasının etkisini ve tiyatrocular döneminden kalma bazı kötü alışkanlıkları devam ettirdiğini görmek mümkündür. Sinemayı niteliksel olarak geliştiren bir anlatı dili oluşturacak kişi Lütfi Ömer Akad'tır. Akad'ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* filmi sinema dilinin ilk kullanıldığı eser olarak görülmekte ve sinemacılar döneminin başlangıcı kabul edilmektedir. Özön *Kanun Namına* adlı film için şunları söyler; "*Kanun Namına* bir *film hikâyesi* olarak bu hikâyenin sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi bakımından; canlı bir sinema anlatımına, kamera hareketlerine, montaja verdiği önem dolayısıyla kendinden önceki bütün yerli filmlerden ayrılıyor, tiyatrocuların eserleriyle ise hiçbir ortak yön taşımıyordu" (Özön, 2010, s.162).

"Akad'ın bu dönem yaptığı filmlerde, teknik yönden daha çok Amerikan gangster ve kara film örneklerinin, yaklaşımı bakımından ise Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımının izleri görüle de, onun filmlerinin en önemli yanı sinema diliyle yapılmış olmalarıdır. Bu yönüyle Akad, kendinden önce sinemaya başlayan ve ondan sonra sinemaya giren birçok yönetmeni etkilemiştir" (Coşkun, 2009, s.27). Akad'tan sonra en önemli yönetmenler şu şekildedir; Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden'dir. Kuşkusuz bu önemli yönetmenler arasında en özgün ve yaratıcı olan Erksan'dır.

Türk Sineması nicelik olarak gelişmeye başladığı bu dönemde sinema anlayışı ticari kaygılarla hareket etmiş ve Hollywood'un anlayışına benzer bir anlayışa sahip olmuştur. Sayılı birkaç yönetmen dışındaki çoğu yönetmen sanat kaygısı olmadan birkaç haftada çekilebilen filmler çekmiştir. Teksoy'a göre, "Yıldız sistemine dayanan ve seyirciyi yalnızca oyalamayı amaçlayan, bunu yaparken de duyguları ve dinsel inançları sömürmekten kaçınmayan bir sinemanın üreticileri olmuşlardır" (Teksoy, 2005, s.481).

1961 Anayasasının sağladığı özgürlük havası sinemanın yönetmenlerin farklı konulara değinmesine olanak vermiştir. Kaplan'a göre, 1960 yılındaki askeri müdahalenin ardından Türkiye'nin kültürel, siyasal ve toplumsal haritası oldukça değişti. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı egemen sınıfı tarafından başlatılıp laik cumhuriyet döneminde hızlandırılan yanlış batılılaşma programları yüzünden Türk halkının bastırılmış duygusu ve ortak bilinçdışı ortaya çıktı. Türk toplumu, 1960'lar boyunca,

1970'lerin sonuna kadar devam edecek eşi görülmemiş kültürel ve siyasal çatışmalara tanıklık edecektir. (Kaplan, 2008, s.741).

Yeşilçam Sinemasının hâkim olmaya başladığı bu dönemde bazı yönetmenler toplumsal sorunları ele almışlardır. Esen, toplumsal gerçekçi tarzda çekilen filmler hakkında şunları söyler; “Her ne kadar sayısal olarak akım oluşturacak denli çok olmasa da ve Yeşilçam’ın anlatım dilinden farklı, ayrıksı bir derinlik yakalamasa da, sinemanın eğlence dışında, gerçek sorunlar üzerine düşünce paylaşımını gerçekleştirebilen bir araç olduğunu göstermesi bakımından önemlidir” (Esen, 2010, s.73). Toplumsal gerçekçi filmlerin başında Metin Erksan’ın 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü alan *Susuz Yaz* filmi vardır. *Susuz Yaz* ayrıca Türk Sinemasının yurtdışında büyük ödül alan ilk filmidir.

70’li yıllarda Türk Sineması, neyi anlatması gerektiği ve nasıl anlatması gerektiği üzerinde tartışma ortamının gelişmesinden dolayı Türk Sinemasının nasıl olması gerektiği üzerine farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bu görüşlerden ilki Ulusal Sinema anlayışı fikridir. Bu anlayışının en önemli şahsiyeti film eleştirmeni olan Halit Reriğ’dir. Ona göre Türk Sineması ne yabancı sermaye tarafından ne de devlet tarafından kurulan bir sinemadır. Türk Sineması halkın parasıyla kurulan ve daha sonra gelişen bir sinemadır bundan dolayı Halk sinemasıdır (Coşkun, 2009, s.50). Halit Refiğ Marx’ın ortaya attığı Asya Tipi Üretim Tarzı, Doğu toplumlarının ekonomik yapısının Avrupa’nın üretim tarzından farklı olduğu bundan dolayı Avrupa’da meydana gelen sanayi devriminin Doğu toplumları için geçerli olamayacaktır. Bu düşünceden hareketle Türk Sinemasının ulusal değerleri önplana çıkarması gerektiği belirtmiştir. Bu anlayışının en uygun film *Haremde Dört Kadın* (1965) filmidir.

Diğer anlayış Milli Sinema anlayışıdır. Bu anlayışın en önemli ismi Yücel Çakmaklıdır. “Türkçe kökenli olan ‘ulusal’ sözcüğünün Arapça söylenişi olan ‘millî’ sözcüğüyle anlayışını açıklarlar. Türk toplumun dinsel yapısının göz önüne alınarak film yapılması gereği savunmaktadırlar. Müslüman kimlik öne çıkarılarak, Müslüman anlayışının yaşamın her alanına sinema aracılığıyla da yerleşmesi öngörülmektedir” (Esen, 2010, s.74). Bu anlayışının en önemli filmi *Birleşen Yollar* (1970)’tir.

Dönemin bir diğer anlayışı Devrimci Sinema anlayışıdır. 1965 yılında kurulan, Sinematek Derneği ticari gösterim şansı olmayan, dünya ve Avrupa sanat sinemasının özgün film gösterimleri yapan, kapitalist sistem ve sinema üzerine eleştirel yaklaşımla toplantı ve konuşmalar yapan bir topluluk oluşmaya başlamıştır. Bu grup, Devrimci Sinema fikrini savunarak, Yeşilçam ve Hollywood’un uyuşturucu görevini gören anlayışı

reddetmiş. Bunun yerine, toplumdaki sınıfsal çatışmaları sergileyen, ezilen sınıfların haklarını savunan, yoksulluğun sorgulandığı gelişmiş bir sinema dilini savunmuşlardır (Esen, 2010, s.74). Bu anlayışa uygun olarak çekilen Yılmaz Güney'in Seyyit *Han* (1968) filmidir. Devrimci Sinema anlayışının ve anlatı yapısının en yoğun olarak işlenen filmi yine Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmidir.

70'ler Türk Sinemasının mücadele etmesi gereken bir olgu da televizyonun toplumda kullanımının yaygınlaşmasıdır. Televizyonun yaygınlaşmaya başlamasıyla beraber halkın sinemaya olan ilgisi azalmış ve seyirci sayılarda oldukça büyük düşüşler yaşamıştır. "1970'te Türk film endüstrisi çökme tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Tutarlı bir yerli film yapımı için hiçbir temel ya da destek alınacak dış pazar yoktu, pek çok Türk filminin kalitesi oldukça kötüydü ve var olan sinema salonlarının neredeyse yarısı TV rekabeti karşısında kapanıp gitmişti" (Kaplan, 2008, s.744). Abisel'e göre, "Televizyon yaygınlaşmış, ekonomik zorluklar sinema seyircisini salonlardan uzaklaştırır olmuştur. Öteki ülkelerle karşılaştırıldığında çok ucuz kalan bilet fiyatlarına karşın bir ailenin sinemaya gitmesi, aile bütçesine ciddi bir yük getirmeye başlamıştı" (Abisel, 2005, s.113). Televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber seyirci için sinema ana öncelik olmaktan çıkmıştır. Seyircilerin sinemadan uzaklaşmaya başlamasıyla beraber yapımcıların gelirlerinden azalma meydana gelmiştir. Yapımcılar bu durumu düzeltmek ve kaybettikleri seyircileri tekrar kazanmak için seks filmleri çekmeye başlamışlardır. "Yeşilçam seyircisi, yani popüler filmlerin izleyicisi sinemadan uzaklaştığı için, ticari sinemaları, yapımcıların çözüm yolu olarak buldukları seks filmleri salonları kaplamıştır. Ucuza mal edilen, 16mm'lik, kalitesiz seks güldürüleridir bunlar" (Esen, 2010, s.133-134).

70'ler Türk sineması halkın sinemayı bırakıp her eve bir sinema söylemine uygun olarak evinde televizyon başına geçtiği ve salonda kalan seyircilerinde seks filmlerine maruz kaldığı bir dönem olmasına rağmen sinemanın gerçekçi yanına vurgu yapan Genç sinemacılar da ortaya çıkmıştır. Yılmaz Güney ve onun izinden giden Genç Sinemacılar gerçekçi olmayı hedefleyen, siyasal eleştiri içeren filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu tür filmlere hem yapımcı bulmanın zor olduğu hem de yapımcı müdahalesiyle karşılaşmak istemeyen yönetmenler, kendi imkanlarıyla söyleyecek sözü olan filmler çekmişlerdir (Esen, 2010, s.133).

Bu dönemin önemli film yönetmenleri arasında Milli sinema anlayışına uygun film çeken Mesut Uçakan ve Salih Dirikli vardır. Yeşilçam anlatı kalıpları dışına çıkamayan ve dinsel metaforların ağır olduğu filmler çekmişlerdir. Coşkun 70'li yıllarda

gelişme fırsatı bulan Milli sinema hakkında şunları söyler; “Ortaya atıldığı dönem, yani 70’li yıllar, gerici düşüncelerin ve baskının arttığı yıllardır ve bu tür düşüncelerin yeşermesi için uygun ortam hazırlanmıştır. Nitekim 71 muhtırası, 60’ların özgürlük ortamını tamamen yok olduğunun ve Türkiye’de baskıcı bir dönemin başladığının en güzel örneğidir ve elbette böyle bir ortamda gerici düşünceler kendini uygun bir yaşam alanı bulacaktır” (Coşkun, 2009, s.80).

70’ler Türkiye’sinde yaşanan sağ-sol çatışmasına bağlı olarak toplumda meydana gelen çatışmaların meydana geldiği bir dönemdir. Toplumdaki bu çatışma durumu sinemaya da yansımış bir tarafta eleştirel bir anlayışa sahip olan, toplumsal sorunlara değinen bir sinema anlayışı hâkimken, diğer yandan yok olmaya başlayan sinema sektörünü ayakta tutmaya çalışan, sinema dilinden yoksun kalitesiz seks filmleri vardır.

12 Eylül 1980 yılında Türkiye’de askeri bir darbeyle karşı karşıya kalmıştır. Askeri darbe siyasal amaçlar için yapılmış gibi görünse de bu pek öyle olmamıştır. Ordu’nun hayatın her alanına müdahale etmeye başladığı bir döneme girilmiştir. Hayatın her alanına sirayet ordu ve onun yarattığı baskı ortamı sinemayı da etkiyecektir. Türk Sineması 70’lerde sinema salonlarının çoğunu kaplayan seks filmleri furyasıyla karşı karşıyaydı. Sansürüsün bir türlü engelleyemediği seks filmlerini 12 Eylül darbesi yasaklamış ve artık Türk Sineması seks filmlerinden kurtulmuştur. Yapımcılar bu duruma karşılık hem elindeki seyircileri kaybetmemek için hem de darbeyle uyumlu olabilmek için arabesk film furyasına başlamışlardır (Esen, 2010, s.180).

Barış Saydam’a göre, 12 Eylül darbesi Türk sinemasında sadece anlatı dilini değil, üretim ve izleyici alışkanlıklarını da köklü bir değişime neden olmuştur. Darbenin etkileri sadece siyasi alanda değil, ekonomik, toplumsal ve kültürel düzeyde de ağır sonuçlar doğurmuştur. Enflasyonun yükselmesiyle beraber yeni şehirli ortasının doğmasına ve eski sınıfların fakirleşmesine neden olmuştur. Yeşilçam’ın televizyon ve video kaset pazarına karşı direnemeyerek çökmesi gibi gelişmeler, insanların sinema salonlarından uzaklaşmasına sebep olmuştur (Saydam, 2020, s.417).

70’li yıllarda toplumsal sorunlara ve işçi sorunlarını ele alan filmler bu dönemde darbenin yarattığı baskı ortamından dolayı ortaya konulamaz olmuştur. “Halkı filmleriyle sarsmak isteyen, onları düşünmeye ve toplumsal sorunları görerek çözüm üretmeye çağıran yönetmenler yasaklar karşısında, bireysel filmlere yönelmişlerdir. Bazıları sanatçıların yaratım sorunlarına, yönetmenlerin ve oyuncuların sinemasal bunalımlarına, bazılarıysa kadınların kadın olmaktan kaynaklanan sınırlanmışlıklarına eğilmişlerdir” (Esen, 2010, s.180-181). Toplumsal sorunlara eleştirel bir bakış açısıyla ele alan

yönetmenler, darbenin getirdiği baskılar yüzünden bireysel sorunlara değinmek zorunda kalmış olsalar da dolaylı yoldan yine eleştirel bir tavır takınmışlardır.

1980’li yıllardan itibaren, toplumda yaşanan değişimlere paralel olarak, Türk sineması da köklü bir değişim sürecine girmiştir. Geleneksel film üretim pratikleri büyük oranda değişmiştir. 1990’lı yılların başlarında itibaren sinemaya bir yaşam felsefesi gözüyle bakan, kendi sinema dilini oluşturmaya çalışan ve minimalist bir yaklaşım benimseyen yeni bir kuşak ortaya çıkmıştır. Bağımsız film üretim sürecinde bulunan yönetmenler dikkat çekerken, buna karşılık popüler filmler üreten ve yıldız oyuncular aracılığıyla geniş kitlelere ulaşan başka bir yönetmen grubu da Türk sinemasında önemli bir yer edinmiştir (Orta, 2007, s.141).

90’lar dönemi Özal hükümetinin benimsemiş olduğu liberal ekonominin yarattığı olumsuz koşullarla boğuşmaktadır. Özal’ın ekonomik alanda yaptığı bazı yasal değişikliklerle yabancı yatırımcıları ve şirketlerin ülkeye girişine olanak vermiştir. Özal’ın aldığı bu kararlar sonucunda yerli film yapımı durma noktasına gelmiş sinema salonları Hollywood filmleriyle dolmaya başlamıştır. Esen bu duruma Hollywood darbesi demektedir. Esen’e göre; 12 Eylül askeri darbesi ile Hollywood darbesi Türk Sineması üzerinde büyük bir baskı oluşturarak neredeyse bitmesine neden olmuştur. Çok az sayıda çekilen Türk filmleri için gösterim yapacak salon yoktur çünkü bütün salonlar Hollywood tekeli altına girmiştir (Esen, 2010, s.182). Özellikle 2000’li yıllarda Türk sinemasının yeniden yükselişe geçmesinden 1990 yılında üye olunan Eurimage’nin katkısı çoktur. Bu kuruluşun verdiği desteklerle Türk sineması Hollywood filmlerine karşı ayakta kalarak film üretimine güçlü bir şekilde devam etmiştir. Ayrıca 90’lı yıllarda açılmaya başlayan özel televizyon kanallarının da Türk sinemasına katkısı değerlidir. Ön satış sayesinde filmlere maddi katkı sağlanmış ve filmlerin üretimi aksamadan devam etmiştir (Diren, 2022, s.50).

Türk sineması, bu dönemde ticari bir krizin içindedir. “Ticarî sinemanın içerisine girdiği kriz ortamı 1990’larda düşük bütçelerle çalışan, kendi filmlerini istedikleri gibi çekme şansına sahip ‘yapımcı-yönetmen’ kuşağının yetişmesini zorunlu kılar. Yeşilçam’ın stüdyo sistemi ve seyirci için film çeken yönetmenler yerine artık kendi içsel dünyalarını ve ülkenin toplumsal, siyasal ve ekonomik iklimini aktaran, sinemayı bir ifade aracı olarak kullanan genç ve entelektüel bir yönetmen kuşağı yetişir” (Saydam, 2020, s.418).

1980’li yıllara kadar geleneksel yapıda üretim yapan Türk sineması, 1990’lı yılların ortalarına doğru bu geleneksel yapıyı neredeyse tamamen yitirmiştir. Bu

dönemden sonra, popüler sinemaya alternatif olarak, daha özgün ve minimalist yaklaşımı benimseyen yeni kuşak ortaya çıkmıştır. 2000’li yıllarda ise Türk sineması, bu yeni anlatı yapısını daha sağlam bir temele oturtma çabası içine girmiştir (Orta, 2007, s.135).

Bu dönemde Türk sineması, küreselleşmenin sunduğu yeni üretim, dağıtım ve gösterim olanaklarından faydalanarak uluslararası alanda önemli başarılar elde edilmiştir. Dünyanın önde gelen; Cannes, Berlin, Venedik gibi prestijli festivallerinde birçok Türk filmi gösterim yapmış ve ödüllerle dönmüştür. 1990’lı yıllarda üretime başlayan yönetmenler uluslararası alanda elde ettikleri başarılar ve tanınırlık yeni kuşak sinemacılarını da olumlu şekilde etkilemiştir. 2000’li yıllarda Türk sinemasında üretilen filmlere biçim, içerik ve estetik açıdan Avrupa sanat sineması geleneğine yakın olduğu görülmektedir. Sinema tüm dünyada küresel ve standartlaşan bir yapıya evrildiği bu süreçte, Türk sineması da özgün anlatım biçimleri arayışına yönelmiştir (Saydam, 2020, s.419-420).

2000’li yıllarda Türkiye’deki değişim, söylemsel alanda da kendisi göstermiş ve söylemsel alanın genişlemesine olanak vermektedir. Egemen söylem etkin olsa da karşıt söylem de kendisini yer bulmaktadır. İktidar ilişkilerinin görünür kılınması noktasında sinema önem arz etmektedir. Bu dönem filmlerinde ailede iktidar, doğada iktidar ve toplumda iktidara dair temsiller görülmektedir. Mevcut duruma karşıt söylemler oluşturarak temsil üzerinde bir direniş alanı yaratmıştır (Kutlu, 2022, s.83)

2000’ler Türk sinemasında ağırlıklı olarak şu konular işlenir; bireyin varoluşu, yaşamın anlamı, insan doğasının sorgulanması gibi temalar öne çıkmaktadır. Bu dönemde özellikle bireyin kimlik bunalımı, aidiyet sorunlar ve anlam arayışı film anlatılarında sıkça işlenmektedir (Güney, 2012, s.131). Bu dönemin filmlerine bakıldığında çarpık durumların varlığından söz etmek mümkündür. Bir yandan geçmişe duyulan özlem söz konusuysen, diğer yandan toplumsal olaylara karşı bir hafıza kaybı söz konusu olmaktadır. Örneğin, 1980 darbesi toplum tarafından unutulmak ve hatırlanmak istenmeyen bir durumdur ve geçmişin sadece güzel yanları hatırlanmak istenmektedir. Bu bağlamda bu dönemin filmlerine bakıldığında, birçok filmde nostaljik öğeyle karşılaşmak mümkündür. Çoğu filmde taşrada yaşayan insanların huzurlu ve mutlu yaşama resmedilmektedir. Şehir hayatı ise yaşamın olanaksız olduğu bir mekân olarak tasvir edilmektedir. Ayrıca filmlerde mutlu huzurlu giden hayatı dışardan gelen bir yabancıyla müdahalesiyle bozulmaktadır (Diren, 2022, s.52).

Bu yeni kuşak ana akımın dışında bağımsız film yapmayı amaçlayan yönetmenlerden oluşmaktadır. Bağımsız sinemacılar için sinema toplumsal ve sanatsal

kaygılardan oluşmaktadır. Bağımsız sinemacılar, Türk sinemasının gerek yurt için de gerekse yurtdışında temsil eden ve birçok ödül alan yönetmenlerden oluşmaktadır. Bağımsız sinemacıları bazıları şunlardır; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Ahmet Uluçay, Pelin Esmer, Tayfun Pirselimoglu, Emin Alper, Reha Erdemdir.

Bu bölümde Türk sinema tarihine genel bir bakışla Türkiye’de sinemanın değişim ve dönüşüm dinamikleri ele alındı. Tezin bundan sonraki bölümünde, Reha Erdem sinemasının derinlikli bir biçimde anlayabilmek adına, öncelikle yönetmenin biyografisi ve filmografisine yer verilecek. Daha sonra kendine özgü anlatım dili, tematik tercihleri ve sinemasal üslubu çerçevesinde eserlerine değinilecektir. Özellikle bu tez çalışmasının temel inceleme konusu olan Kosmos ve Jin filmleri, biçim ve içerik yönünden derinlemesine analiz edilerek Reha Erdem sinemasındaki iktidar olgusuna dair bir gösterebilimsel çözümleme yapılacaktır.

2.6. Reha Erdem Sineması

1988 yılında A Ay filmiyle sinema adım atan Reha Erdem, Türk sinemasına yenilikler getiren ve kendine has bir sinema dili yaratabilen sayılı yönetmenlerden birisidir. Çektiği filmlerle adından söz ettiren Erdem, yurtiçinde ve yurtdışında birçok ödüle layık görülmüştür. Erdem, yurtdışında aldığı sanat eğitimini ve doğduğu coğrafyanın mistik havasını birleştirerek sinemasına yansıtmayı becerebilmiştir. Bu bölümde Reha Erdem ve sinemasına ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

2.6.1. Reha Erdem’in Biyografisi

Reha Erdem 1960 yılında İstanbul’da doğar. Ve çocukluk yılları İstanbul’da geçer. Erdem’in babası subay olduğundan dolayı ailesi farklı şehirlere giderken O, iyi bir eğitim alabilsin diye teyzesinin yanında kalır (Erçetingöz, 2009, s.25). İlkokuldan sonra Galatasaray Lisesi’ni kazanarak burada yatılı olarak okumaya başlar. Liseye başlar başlamaz hemen tiyatro çalışmalarına katılır. Ayrıca bu yıllarda fotoğrafçılıkla da ilgilenen Erdem, 8mm.’lik kamerasıyla amatör çekimler yapar. Erdem, lise eğitim boyunca sinemaya olan ilgisi artmış ve liseyi bitirdikten sonra sinema bölümünü okumaya karar verir. Türkiye de o yıllarda sinema eğitimini sadece Mimar Sinan Üniversitesi vermektedir. Siyasal olayların doruk noktası bundan dolayı Erdem’in ailesi onu yurtdışına göndermek ister ama Erdem sinema eğitim için yurtdışına gitmez istemez.

Boğaziçi Üniversitesi'nde yeni kurulan ve bütün arkadaşlarının gittiği Tarih Bölümü'ne ailesini ikna ederek girer. Erdem'in sinemaya olan merakı üniversite yıllarında da devam eder. Zamanın çoğunu Boğaziçi Üniversitesi'nin Sinema Kulübü'nde geçirir. "Erdem, Sinema Kulübü'ndeki çalışmaları daha da ilerletir ve kulübün o zamana kadarki en genç başkanı olur. Ancak Reha Erdem için bu da yeterli değildir. Tam da bu sıralarda Fransa'da başvurduğu üniversiteden kabul cevabı gelir. Tarih Bölümü'nün başındaki Prof. Dr. Abdullah Kuran'ın da teşvikleriyle 1983'de Fransa'ya gider" (Boydak, 2006, s.44-45). Erdem 1989 yılına kadar Fransa'da kalır ve burada Paris VIII Üniversitesi Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümü'nü bitirir. Ardından Modern Sanatlar Bölümü'nde yüksek lisansını tamamlar.

Erdem Fransa'da eğitim aldığı süreçte ünlü Fransız düşünür Jean François Lyotard'dan eğitim alma fırsatı bulmuş ve sinemanın aynı zamanda bir kültür meselesi olduğu düşüncesini bu dönemde pekiştirir. Erdem, Fransa'da kaldığı dönemde sadece kuramsal anlamda kendini geliştirmede aynı zamanda pratik olarak da kendini geliştirme fırsatı buldu. Ünlü belgesel yönetmeni Jean Rouch'un önderliğinde kurulmuş olan "VARAN" adlı kurumda pratik yapma fırsatı bulur. 16 mm kameralar, montaj masaları, miksaj salonları gibi sinemanın teknik araçlarını doğrudan deneyimle şansını bulur. Ve bu kurumda kendi sinema anlayışının dışında üç tane kısa film çeker (Erçetingöz, 2009, s.25-26). Erdem Fransa'dayken Sinema Direkt ekolüne uygun olarak VARAN adlı kurumda çektiği kısa filmleri hakkında şunları söyler; "Sinema Direkt, yarı belgesel, insanların kendi hikâyelerini yeniden oynamasına dayanan bir pratiğin adı. Ben de orada Sinema Direkt ekolü içinde kısa filmler yaptım. Sinema Direkt benim sinema anlayışıma, hevesime hiç uymayan bir tür olduğundan onları çok isteyerek yapmadım. Ve aslında hep tersini yapmaya çalıştım" (Yücel, 2009, s.143). Erdem Fransa'da üç film çekmiş olmasına rağmen kendisini sinema anlayışına uygun olmadığı için bu filmleri pek fazla sahiplenmez. Onun için ilk filmi *A Ay*'dir.

Erdem Fransa'da kaldığı süreçte ilk filmi olarak nitelendirdiği *A Ay* filminin senaryosunu yazar. Erdem, o dönemde Türkiye'de Hil yayınları tarafından çıkartılan *Ve Sinema Dergisi*'ne Fransa'dan yazılar göndermektedir. Erdem'in yazıları bazı genç sinemacılar ve sektör içindeki bazı kişilerin ilgisini çeker. *A AY* filminin senaryosunu birkaç arkadaşıyla paylaşır ve arkadaşları da destek olmayı kabul edince filmi çekmek için Türkiye'ye geri döner (Boydak, 2006, s.48-49). Erdem'e Fransız bir yapım şirketi ortak olur ve çekim sürecindeki maddi zorluklardan biraz olsun kurtulur. Film tamamlandıktan sonra İstanbul Film Festivali'nde gösterime girer ve film geleneksel Türk

sinemasından oldukça farklı bir anlatımıyla dikkat çeker. Ama film sinemada gösterim şansı bulamaz. Erdem'e A Ay filmi için destek veren Fransız yapım şirketi Erdem'in ikinci projesi olan *Atlar, Kanatlar ve Tayfalar*'ı da beraber yapmayı teklif edince Erdem tekrar Fransa'ya gider. Şirket kısa bir süre sonra batınca, proje yarım kalır ve Erdem tekrar Türkiye'ye dönmek zorunda kalır (Erçetingöz, 2009, s.26). Erdem, çektiği reklam filmleriyle birçok ödül kazanmasına rağmen reklam sektörün kalıcı olarak çalışmayı hiç düşünmemiştir. O reklam filmlerinden kazandığı *paralarla Kaç Para Kaç* (1999) ve *Korkuyorum Anne* (2004) filmlerini çeker. Korkuyorum Anne filminden sonra reklam filmlerini çekmeyi bırakıp sadece sinemayla uğraşmaya karar verir. Hala aktif olarak sinemayla uğraşan Erdem, 2023 yılında on birinci uzun metraj filmi olan Neandria filmiyle seyircilerin karşısına çıkmıştır.

2.6.1. Reha Erdem'in filmografisi

Reha Erdem'in yönetmenlik hayatı, Fransa'da eğitim gördüğü dönemde çektiği üç kısa filmler başlamıştır. Bu filmler sırasıyla şu şekildedir; *Ericindirect*, *Yayalar Durun* ve *Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun* adlı filmlerdir. İlk filmi olan *Ericindirect*, aşırı sağcı olan bir gencin silah ve kamyon tutkusunu anlatmaktadır. İkinci filmi olan *Yayalar Durun*, huzurevinde yaşadığı kötü koşullardan açmaya çalışan yaşlıları anlatmaktadır. Üçüncü filmi *Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun*, Fransa'da problemlili gençlerin eğitim gördüğü bir liseyi anlatmakta ve doğrudan gözlem özelliğine sahiptir. Erdem Türkiye'e döndükten sonra Yayla Kemal Beyatlı'nın şiirinden uyarlanan *Deniz Türküsü* (1995) dördüncü kısa filmi çekmiştir. Beşinci ve son filmi olan *Ekim'de Hiçbir Kere* (2005) *Beş Vakit* filmini çekimleri sırasında deneysel nitelikteki filmi çekmiştir. Erdem'in bu beş kısa filmi onun sinemasal dilini oluşturmaya başladığı ilk dönemde çalışmalarını temsil etmektedir (Boydak, 2006, s.50-53).

2.6.2. Reha Erdem'in uzun metraj filmleri

Reha Erdem, ilk uzun metraj filmi 1989 yılında çektiği A Ay filmidir. Erdem daha sonra 1999 yılında *Kaç Para Kaç*'ı çeker. Daha sonra sırasıyla; *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2009), *Jin* (2012), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013), *Koca Dünya* (2016) filmlerini çekmiştir. Erdem, 2016 yılında beri uzak kaldığı sinemaya (2021) sinemaya tekrar dönüş yapmıştır. Alışılmışın dışında bir anlayışa

sahip olan Erdem, *Seni Buldum Ya* (2021) adlı online şekilde seyirciyle buluşmuştur. Son filmi olan *Neadria* (2023) ekolojik sürdürülebilir film olma özelliğini taşımaktadır.

2.6.2.1. A Ay (1989)

Reha Erdem'in ilk uzun metraj filmidir. Erdem, filmin senaryosunu Fransa'da eğitim görürken yazmıştır. Film, Fransız- Türk ortak yapımı olan film deneysel bir türde çekilmiştir. Yurtiçinde gösterim şansını bulamış olsa da yurtdışındaki çeşitli festivallerde seyirciyle buluşma şansını sahip olur. Ve Nantes Trois Continents Film Festivali 1989 / Gümüş Ödül'ünü Fizan adlı filmle paylaşır, Türkiye Yazarlar Birliği 1991 / En İyi Yönetmen Ödülüne layık görülür (Boydak, 2006, 74).

Filmin konusu, 12 yaşlarında olan Yekta'nın büyüme hikâyesidir. Yekta büyük bir konakta geleneklerden, köşkünden kopamayan Nükheth Seza halasıyla yaşamaktadır. Ayrıca Yekta'nın Büyük Ada'da yaşayan Nehir halası Yekta'yı yanına almak istemektedir. Ergenlik döneminde olan Yekta ise bir gün gün annesinin tekrar geri döneceğini düşündüğü için konaktan ayrılmak istememektedir. Yekta, çocukluğun geçtiği konak ile geleceğinin söz konusu olduğu Nehir halası arasında seçim yapmak zorundadır. Bu durum Yekta da düş ile gerçek arasındaki çizginin bulanıklaşmasına neden olacaktır. Yekta, filmin sonunda düş dünyasından kurtulup gerçek dünyaya adım atar.

2.6.2.2. Kaç Para Kaç (1999)

Erdem ilk filmi olan *A Ay*'ı çektikten sonra yeni projeleri için yeterli maddi desteği bulamadığı için reklam sektöründe çalışmaya başlar ve buradan kazandıkların biriktirerek ilk filminden yaklaşık on yıl sonra ikinci filmi olan *Kaç Para Kaç*'ı çeker. Erdem, bu filmin de senaryosunu kendisi yazmış olup yapımcılığını da kendisi üstlenmiştir.

Filmin ana karakteri olan Selim, düzgün bir hayat sürdürmektedir. Gömlekçi dükkânı işletmekte, işten sonra da evinin yolunun tutan iyi aile babası görünümüne sahip birisidir. Selim, birgün eve taksiyle eve dönerken, taksinin içinde para dolu bir çanta bulur ve hayatı bundan sonra tamamen değişmeye başlar. Ahlaki değerleri yıkılmaya başlayan Selim, tamamen farklı bir kişi olmaya başlar. Ve hayata bakış açısı, tüketim alışkanlıkları ve yaşam biçimi değişmeye başlar. Selim'in parayla değişmeye başlayan

hayatı, eşini aldatırken yakalanması ve balkondan düşerken cebinden düşen paralarla son bulur.

Erdem, bu filmde Ahlak nedir? Sorusuna cevap aramaya çalışmaktadır. Ve paranın yol açtığı ahlaki bir çöküşün traji-komik hikâyesini anlatmaktadır. Ayrıca film kurguyu da ustaca kullanarak gündelik kent hayatının keşmekeşliğini göstermektedir. Aytaç'a göre, "Selim, Erdem filmografisinin gerçeklikle en çok sınırlanmış karakteri olarak, gerçekliği belirleyen tek mevhmun para olduğu, bu yüzden de bu gerçeklikten bir kaçış imkânının bulunmadığını bir dünyada kelimenin gerçek anlamıyla yere çakılır" (Aytaç, 2009, s.78).

2.6.2.3 Korkuyorum Anne (2004)

Korkuyorum Anne, insan nedir? Sorusunun cevabını bulmaya çalışmaktadır. Filmin ilk sahnesinde şu diyalog geçer; "İnsanlar ikiye ayrılır... Eğri basanlar, doğru basanlar. Eğri basanlar bel ağrısından kurtulamazlar. Beli ağrıyanın, gövdesi ve başı rahat olmaz. Başı rahat olmayan da hayatta doğruyu bulamaz. Hep doğru basmaya gayret edeceksin!" (Güngörmüş & Erdem, 2009, s.15). Film, bu diyalogdan sonra hayat üstüne sorgulamaya girerek, insanları hep ikiye ayırmaktadır; eğri basanlar / düz basanlar, ince belliler / kalın belliler, verdiği hediye geri isteyenler / geri istemeyenler... Gibi ikili kavramları kullanarak arzu edilen kişilik ile dışlanan kişilik arasındaki ayrımı belirtmektedir.

Film, bir kaza sonucu hafızasını kaybeden Ali'nin babasını hatırlamakta direnmesiyle başlamaktadır. Daha sonra Ali'nin yaşadığı apartmandaki komşularının Ali'nin hafızanın geri getirmek için uğraşlarını anlatırken, apartmandaki kişilerin de gündelik hayatlarını göstermektedir. Ali kimseyi hatırlamamasına rağmen hayatında memnun görünmektedir. Çünkü yaşayamadığı çocukluk karakterine geri dönmüştür. Bu bağlamda film çocukluğunu yaşayamadan hayatın gerçekliğiyle yüz yüze kalanların hikâyesidir. İnsan nedir sorusuna; "Omurga, göğüs kafesi, kafatası... Bol kemik. Bir ağız dolusu diş. Bol et, bol damar. Kilolarca bağırsak" gibi insan yapısını oluşturan tıbbi terimlerle insanların birbiriyle benzerliğinin yanında insanın büyüyememesinden gelen eksiliğinin hikâyesini anlatmaktadır. (Güngörmüş & Erdem, 2009, s.26).

Korkuyorum Anne insan nedir sorusuna sadece senaryo diliyle anlatmamaktadır. Erdem'in sinemasının en önemli yapı taşlarından biri olan kurgu filmin hikâyesini anlatma görevini başarılı bir şekilde üstlenmektedir. Acar'a göre, "*Korkuyorum Anne*

baştan aşağı bir kurgu orkestrasyonudur. Film boyunca sürekli olarak vurgulanan insanın insana benzerliği, hepimizin et, kemik, yağ ve sinirden oluştuğu, birbirine benzer özelemleri, korkuları, sıkıntıları paylaştığımız ana fikri, filmin çarpıcı, alışık olmadığımız, seyirciyi de içine katan kurgusu ile bütünleşerek aktarılmaktadır” (Acar, 2009, s.23).

2.6.2.4. Beş Vakit (2006)

Beş Vakit, Erdem’in İstanbul dışında çektiği ilk filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin adında anlaşılacağı üzeri Müslümanlığın ibadet anlayışına göre günü beşe bölmek üzerine Zaman Nedir? Sorusunu açıklamaya çalışılmaktadır. Filmde, zaman olgusu günün herhangi bir saatinin birbirini takip etmesi olarak değil kuşaklar arası süre gelen zaman olgusunun birbirini takip etmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde yaşlı bir nene şu diyalogu söyler; “Erkekler böyle, Oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca babalarına çekiverirler, deliviriverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim” (Beş Vakit, 2006, 08.50-09.00). Nenenin söylediği diyalogdan anlaşılacağı üzere filmde zaman bildiğimiz zaman olgusu olarak değil karakterlerin kuşaklar arası zaman içindeki değişimi ve dönüşümü söz konusudur.

Beş Vakit, Anadolu’nun yüzü denize dönük yüksek bir dağın tepesine kurulmuş fakir bir köyde geçmektedir. Köydeki insanlar çok çalışkandır. Zorlu doğa şartlarına uyum sağlayabilmek için doğayla uyumlu olmayı öğrenmişlerdir. Mevsimlere, havaya gece ve gündüzün ritmine göre yaşamayı öğrenmişlerdir. Film, beş vakitte bölünmüş ve insanların bütün hikâyesi bu beş vakit içinde gerçekleşmektedir. Filmde on iki –on üç yaşlarında olan Ömer, Yakup ve Yıldız’ın aileleriyle olan büyüme sancısı ve köy halkıyla olan ilişkileri anlatılmaktadır. Bu üç çocuğun yetişkinlerin dünyasına erken dâhil olmaları ve ebeveynlerinden gördükleri şiddet sonrası anne-babalarına karşı nefret beslemeleri kimi zamanda onları öldürmek istemelerine neden olmaktadır. Film, çocukların hayal dünyasını anne-babalarına olan isyanlarını masalsı bir tonda anlatmaktadır.

2.6.2.5. Hayat Var (2008)

Hayat Var, Reha Erdem’in çektiği beşinci uzun metraj filmidir. Bu filmde Aşk Nedir? Sorusunun cevabını bulmaya çalışılmaktadır. Filmin ana karakteri olan Hayat ergenliğe geçiş sürecinden yalnızlığının ve tutunamayışının hikâyesiyle anlatılmaktadır. Hayat’ın yaşadığı dünya donuk ve soğuktur. Kimsenin birbirine karşı sevgi şefkat

beslememekte ve şiddetle bazı durumlar kontrol altına alınmaya çalışılmakta. Herkes Hayat'tan bir şeyler beklemekte. Filmin bir sahnesinde Hayat'ın bir dizinde dedesi diğer dizinde ise babası yatmakta, Hayat sevgisiz olan erkek dünyasında boğulmaktadır. Bir kaçış yolu aramaktadır. Hayat boğulduğu bu erkek dünyasından kaçışı başka bir erkekle bulmaktadır. Bu erkek öbürlerinden farklıdır ama Hayat'ın sınırlarını ihlal etmeyen, sabırla bekleyen, aşkını şarkılarla dile getire bir kişidir. Hayat bu yeni bu tanıştığı erkekle arabesk müziği eşliğinde nereye varacağını bilmediği bir yola koyuluyor (Acar, 2009, s.66).

Hayat Var, Filmin yan anlam oluşturmak amacıyla filmin ana karakteri olan Hayat'tan esinlenmiştir. Hayat on dört yaşlarında ergenliğe yeni adım atmış genç bir kızdır. Hayat yatalak dedesi ve babasıyla beraber deniz kenarında bulunan bir gecekondunda yaşamaktadır. Hayat'ın dedesi yatalak, sürekli öksürmekte ve küfür etmektedir. Babası da küçük bir tekne ile balıkçılık yaparken bir yandan da denizde yasadışı kadın ticareti yapmakta ve Hayat'ı her gün tekneyle boğazın içinden okula götürmektedir. Ayrıca Hayat'ın annesi başka bir adamla evlenmiş ve ondan bir çocuğu olmuştur. Hayat etrafındaki kişilerle pek fazla diyalog kurmayı tercih etmez bundan dolayı oldukça yalnız kalmıştır. Hayat'ın başına sürekli kötü şeyler gelmektedir. Sürekli gittiği bakkal tarafından önce tacize sonra tecavüze uğrar. Annesinin evine gittiği zamanlarda üvey babası ve öz annesi tarafından sözlü şiddete maruz kalır. Babasının yaptığı yaptığı yasadışı işler yüzünden babasıyla polisler tarafından yakalanınca artık gidemez olur. Daha önce okula giderken tanıştığı Fenerbahçeli bir gençle dedesini eve kilitleyerek kaçır. Hayat tüm olumsuzluklara rağmen mavi denizin sonsuzluğu içinde mutlu ve umutlu bir şekilde geleceğe bakarken film son bulur.

2.6.2.6. Kosmos (2009)

Reha Erdem'in 2009 yapımı olan filmi Kosmos, sınır kasabasında aniden beliren ve mucizeler gerçekleştirip yerel halkın hem sevgisi hem de nefretini kazanan gizemli bir yabancının etrafında şekillenen alegorik bir anlatıma sahip bir filmidir. Filmin başrolü olan Battal, Mucizeler gerçekleştiren, dereye boğulan çocuğu diriltten aynı zamanda da ahlaki sınırları bulanıklaştıran birisidir. Bu durum onun kasaba halkı tarafından hem kutsallaştırılmasına hem de tehdit olarak görülmesine neden olur. Filmin zamansız ve mekânsız atmosferi sayesinde; doğa/kültür, içerdeki/dışardaki, özgürlük/denetim gibi ikili karşıtlıklar daha görünür hale gelmektedir. Bu karşıtlıklar, kasabada yerleşik olan

görünmez iktidar ağlarını açığa çıkarır. **Bir sonraki bölümde, film göstergebilimsel yöntemle analiz edilecek; ikili karşıtlıklar aracılığıyla iktidar ilişkilerinin ve söylemsel yapının nasıl inşa edildiği çözümlenecektir.**

2.6.2.7 *Jîn*. (2013)

Reha Erdem'in 2013 yapımı filmi olan *Jîn*, dağdan kaçan genç bir kızın doğa içinde hayatta kama mücadelesini anlatmaktadır. Film, politik bir bağlamı olsa da bireysel kaçıışı da anlatmaktadır. *Jîn*, sessiz bir kişiliğe sahip olsa da dirençli bir karakterdir. Savaşın, erkek egemen düşüncelerin hâkim olduğu ve iktidarın biçimlendirdiği bir coğrafyada özgürlük arayışına girmektedir. Doğayla sıkı sıkı bir bağ içinde olan *Jîn*, başı her derde düştüğünde kendini doğaya sığınmaktadır. Filmde, doğa/kültür, erkek/kadın, savaş/barış gibi ikili karşıtlıklar belirgin bir şekilde işlenmiştir. Bu karşıtlıklar *Jîn*'in bedeninde ve deneyimlerinde somutlaşır. *Jîn*, sistemin dışında kalmak istese de üzerine yüklenen tüm ideolojik yüklerden dolayı kaçmayı başaramaz. Bir sonraki bölümde, *Jîn* filminin göstergebilimsel analizi yapılacaktır. Bu çerçevede ikili karşıtlıklar aracılığıyla *Jîn* 'in nasıl bir iktidar alanı içinde konumlandığı ve bu yapı içinde bedenin, sessizliğin ve doğanın nasıl anlam üretici birer göstergelere dönüştüğü tartışılacaktır.

2.6.2.8 *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013)

Şarkı söyleyen kadınlar, Erdem sinemasının alışık olduğu konulardan biri olan ataerkillik konusunu işlemektedir. Film biraz *Hayat Var*'daki Hayatın erkeklik dünyasında nereye belli olmayan bir kaçışın hikâyesi biraz da *Kosmos*'taki Battal karakteri gibi mistik öğelerle süslenmiş bir anlatıya sahiptir. “Filmin iki ismi vardır: Bunlardan birincisi *Şarkı Söyleyen Kadınlar* iken, ikincisi ise *Âdem*'in Yakarışları'dır. Dolayısıyla, filmin isminden yola çıkmak gerekirse, filmde anlatılan şey ikidir, bir şarkı söyleyen kadınlar, iki ise *Âdem* ve yakarışları” (Yıldırım, 2020). Filmi adını da veren *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, filmde temizlik, yemek yapmak, erkeği cinsel olarak tatmin etmek gibi bütün işleri yapmaktadır. Ama bu işleri yaptığından dolayı mutsuz olmayan, aksine şarkı söyleyip dans eden bir kadın figürü hâkimdir. Filmin diğer konusu olan *Âdem*'in yakarışı ise, *Âdem*'in babasıyla olan ilişkisine odaklanmaktadır. *Âdem* çok hasta olmasına rağmen babası ona güvenmediği için ona para vermeyi reddetmesi ve

babasıyla olan çatışma durumunu anlatmaktadır. Âdem'in hikâyesi toplumdaki bütün erkekleri hikâyesi gibidir. Çaresiz bir şekilde öleceği günü beklemektedir.

Şarkı Söyleyen Kadınlar, İstanbul'a yakın bir adada deprem olacağı korkusuyla ve salgından dolayı baş gösteren atların ölümü nedeniyle ada boşaltılır ama birkaç insan adayı terk etmekten yana değildir. Adayı terk etmeyi reddeden insanların mücadelesi ve hikâyeleri anlatılmaktadır. Esmâ, Mesut'un evine hizmetçi olarak girer. Esmâ'nın yanında çalıştığı Mesut, herkese yardım ermeyi seven iyiliksever birisidir. Mesut'un oğlu Âdem, hastalanmasından dolayı babasının yanına dönmek zorunda kalır ve Âdem'in adaya gelişinden sonra Âdem'in eşi de adaya gelir. Birgün Esmâ, adada gezinirken kimsesiz bir genç kadınla karşılaşır ve onu evine almaya karar verir. Adaya tüm bu karakterlerin gelmesiyle durumlar garipleşme başlar ve erkeklerin ahlaki açıdan çöküşünü kadınlar nezdinden anlatılmaya amaçlanır. Oktan'a göre, “*Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da erkeklerin yaşamı neredeyse tamamen kadınların çeşitli biçimlerde istismar edilmesi üzerine kuruludur. Kadınların içine düştükleri maduniyet, emeklerini, sevgilerini, cinselliklerini erkeklerin hizmetine sunmaktan başka çare bırakmaz” (Oktan, 2019, s.170).

2.6.2.9. Koca Dünya (2016)

Dünya prömiyerini Venedik Film Festivali'nin Orrizonti bölümünde gerçekleştiren Reha Erdem'in son uzun metrajı *Koca Dünya*; Adana Film Festivali'nden ise En İyi Film Ödülü ile dönmeyi başarmıştı. Reha Erdem'in her bir sahnenin üstünde titizlikle çalıştığı *Koca Dünya*, tıpkı *Kosmos* filmi gibi, ses tasarımı ve kurgusunun ön planda olduğu bir film olarak öne çıkıyor. Reha Erdem, son filminde sesi yine oldukça etkili bir biçimde kullanmaktadır. *Koca Dünya* sinematografik anlamda da Reha Erdem'in *A Ay* (1989) haricinde tüm filmlerinde beraber çalıştığı görüntü yönetmeni Florent Herry ikilisinin ortaya koydukları en olgun ve en başarılı iş olarak değerlendirilebilmektedir. Salt doğanın izleğinde bireyin yalnızlığının ve bir noktada da bu yalnızlığın evrildiği çaresizliğin zamanla doğayla iletişime geçerek ve onu tanıyarak insanın kendi özüne dönüşünün, aynı zamanda her anlamda gelişiminin başarılı bir temsili olan *Koca Dünya*'da erkek ve kadın rolleri üzerine yeniden düşünmeyi teşvik etmektedir (Şen, 2017).

Zuhal ve Ali daha çocukken sevgisizlik içinde büyümüşlerdir. Anne-babaları olmadığı için yetimhanede büyük zorunda kalmışlardır. Zuhal ve Ali öz kardeş

olmamalarına rağmen sevgisizlik içinde büyüdükleri yetimhanede birbirlerini öz kardeş bilerek büyümüşlerdir. Yetimhaneden ayrıldıktan sonra Ali bir tamirci de çırak olarak çalışmakta, Zuhal ise evlatlık olarak düşük gelirli bir aileye verilmiştir. Zuhal'ın evlatlık gittiği aile, ikisinin görüşmesini yasaklamıştır. Ali, Zuhal'i görmeni yollarını ararken şans eseri üvey babasının Zuhal ile zorla evlenmeye çalıştığı öğrenir. Bunun üzerine Ali fazla düşünmeden Zuhal'i evden kaçırrır. Motosikletle uzun bir yolculuktan sonra ormanın derinliklerini kendilerine yurt edinirler. İki kardeş medeni dünyanın dışındaki bu ıssız ormanda doğayla iç içe bir şekilde hayatlarını sil baştan yeniden yaşamaya çalışacaklardır.

2.6.2.10. Seni Buldum Ya! (2021)

Covid-19 pandemisinin etkili olduğu dönemde çekilen bir filmidir. Pandeminin bütün dünyada etkili olduğu, sosyal hayatın sınırlandığı ve yaşam pratiklerinin değiştiği bu dönemde teknoloji insan hayatında daha fazla yer kaplamasına neden olmuştur. Gündelik hayatın sınırlandırılmasından kaynaklı hayatın pek çok alanında değişim ve dönüşümler meydana gelmiştir. Söz konusu bu dönemde hayatı idame ettirilmek adına yenilikçi çabalar ortaya çıkmıştır. Mesafenin sınırlı olmasından kaynaklı video konferans yöntemi yaygınlaşmıştır. Bu dönemin dezavantajlarını kullanarak sanat yaratımları ve sinemayı özgürleştirmek için bir olanak olarak gören birtakım sanatçılar, bilgisayar web kameraları ve farklı uygulamalarla film yapma cesareti göstermişlerdir. Reha Erdem'in "*Seni Buldum Ya!*" adlı filmi bu dönemin yenilikçi fikirlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Neredeyse tamamı Zoom platformu üzerinde yapılan görüşmelerin kaydından oluşmaktadır. Film, izleyicilerin sinema pratiği ve sinema yapmanın imkânı üzerinde (Özçelik, 2024, s.309).

Film, karantina dönemini fırsata çevirip insanların zaaflarından faydalanarak onları dolandırmaya çalışan Ali Felek Gürsoy ve Kerim Korkmaz adlı iki dolandırıcının acıklı ve gülünç hikayesini anlatmaktadır (Türkyılmaz, 2021). Ali Felek ve Kerim insanları dolandırmak için bir sistem geliştirirler. Bu sistem devlet adına açılan bir sistemmiş gösterip insanların güvenini kazanmayı hedeflemektedir. Ali Felek çeşitli meslek gruplarından insanların bilgisayarların sızarak onların özel bilgilerine ulaşır. Ardından kendisini devlet görevlisi bir kişi olarak tanıtarak işledikleri suçlardan haberdar olduklarını ve bu durumdan kurtulmak için belirli bir miktar ödeme yapmaları halinde cezai yaptırımların yürürlüğe girmeyeceğini, davaların düşürülerek dosyaların

kapatılabileceğini bildirmektedir. İki dolandırıcının tuzağına kişiler takılmasıyla beraber itiraflar silsilesi başlar. Ali Felek kandırdığı insanların paralarını Kerim'in banka hesabına aktarır. Filmde dokuz farklı insanın itirafları anlatılmaktadır.

İki dolandırıcının ilk kurbanı Cemil olur. Ali Felek, Cemil'in yasadışı yollarla kendi hesabına para aktardığını söyler. Ali Felek, Cemil'e Belirli bir miktar maddi destek sağlanması durumunda suçlardan kurtulacağını söyler. Cemil hemen parayı yatırır. Felek'in en kolay dolandırdığı karakterlerin başında gelir. Ali Felek film boyunca Ceren ve Nurperi adlı kişileri dolandıramaz. Ceren Z kuşağı karakteri olmasından kaynaklı Ali Felek onun karşısında etkisiz kalır. Ali Felek başlarda Nurperi'yi dolandırmak ister ama filmin ilerleyen sürecinden Nurperi'ye âşık olur. Nurperi güzellik merkezi açmak isteyen ama yeterli parası olmayan bir karakterdir. Ali Felek ile Kerim'den paraları almak için çok uğraşır ama bir sonuca varamaz. Bundan dolayı Ali Felek dolandırdığı insanların paralarını hoşlandığı Nurperi'nin hesabına atmaya başlar. Ali Felek, Nurperi ile yüz yüze konuşmak onu daha fazla tanımak ister ama bu durum gerçekleşmez. Çünkü Ali Felek, Nurperi tarafından dolandırılır.

2.6.2.11. Neadria (2023)

Reha Erdem'in son filmi olan Neandria ekolojik olarak sürdürülebilir bir film özelliği taşımaktadır. Film ekibi çekim sürecinde yaptıkları tasarruflarla sürdürülebilir bir yapımın nasıl olması gerektiği göstermiştir. Yaptıkları başlıca tasarruflar şu şekildedir; 3600L mazot tasarrufu yapılarak 9.5 ton CO2 salınımının önüne geçilmiş. Hiçbir şekilde basılı kâğıt kullanılmamış ve başta senaryo olmak üzere tüm belgeler dijital ortamda paylaşılmış. Çekim sürecinde ortaya çıkan tüm atıkları ayrıştırarak geri dönüşüme sokulmuş. Tek kullanımlık plastikler hiçbir şekilde kullanılmamış. Bu sayede 7.200'e yakın pet şişe kullanımının önüne geçilmiş. Plastik şişe yerine sağlıklı su mataraları kullanımı tercih edilmiştir (Bigumigu, 2022).

Film, Çanakkale'de bulunan Neandria antik kentinin yakınında bulunan küçük bir köyde geçmektedir. Film başrolünde Suna adlı genç bir kadının hikayesini konu almaktadır. Suna, hem çevresel hem de kültürel normlarla mücadele ederek atletizm müsabakalarına hazırlanmaktadır. Film, doğrudan çevreyi konu edinen bir film olmasına rağmen hikayesi itibarıyla çekimler ağırlıklı olarak doğada gerçekleştirilmiştir (Karademir, 2023, s.281).

Suna, çevresinde sürekli baskı görür, kendine bir yol çizmekte zorlanmaktadır. Filmin ana kurgusu Suna'nın yaşam mücadelesine ve toplumsal baskılarına odaklansa da bölgeye yapılması planlanan “taş ocağı projesi” de filmin ana temalarından birisidir. Neandria gibi doğal ve tarihi değere sahip bir alan tüm çabalara rağmen yavaş yavaş yok edilirken genç kızın hayatı çevresindeki gizli kıskançlıklar, korkular, bilinmeyen cinayetler ve hırslarla şekillenir (Özdemirci, 2024, s.6). Reha Erdem'in birçok filmin karşımıza çıkan insan-insan ve insan-doğa ilişkisi bu filmde de mevcuttur. Filmi öbür filmlerden ayıran noktası ise sadece söylem olarak ekolojik yaşama duyarlı olmasının yanı sıra yapım sürecinde de ekolojik yaşama duyarlı bir süreç izlemesidir.

2.6.3. Reha Erdem sinemasının genel özellikleri

Reha Erdem sinemasının genel özelliklerine baktığımızda, son dönem Türk sinemasında biçim ve içerik olarak farklı bir anlayışa sahip en önemli yönetmenlerden birisidir. Erdem, özgün senaryo çalışmaları, mekân seçimleri ve kurgu anlayışı ile filmlerinin yaratıcısı konumunda bulunmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında zaman Erdem sinemasının özgün yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Fırat Yücel, Erdem sineması hakkında şunları söyler; “Reha Erdem filmleri üzerine düşünmek, Türkiye’deki kültür hayatı ve eleştiri geleneği üzerine düşünmeyi de beraberinde getirir. Bu filmler üzerine yazı yazmaya başladığınız an, hiç alışkın olmadığınız bir dilin içine çekildiğinizi, kaleminizi bu dilin alfabesine, sözcük dağarcığına göre tekrardan ayarlamanız gerektiğini hissedersiniz.” (Yücel, 2009, s.7).

Erdem sineması, her izleyici için aynı anlamı içinde barındırmamaktadır. Onun filmlerine maruz kalan her izleyici, doğrunun ne olduğunu bulmak ve anlamak yerine kendi hayatlarından şu ana kadar hasıraltı edilen birçok gerçeğe karşı karşıya kalmakta ve kendi hayatları üzerinde bir sorgulamaya girmektedirler. Erdem, sinema-izleyici arasındaki ilişki hakkında şunları söyler; “Sistemi yerden yere vuran bir sürü Amerikan filmi var. Ama hikâye mantığında olduğu için seyredip unutuyorsun bu filmleri. Her film seyreden gidip eline bir şey alsın demiyorum tabii, bir filmin öyle bir görevi olamaz zaten. Film ancak bir insana kendisiyle ilgili isyan duygularını hatırlatır, ya bir kitaba elini uzattırır ya da güven verir. Zaten bunu yapabiliyorsa şahane bir şeydir” (Yücel, 2009, s.155). Erdem, sinemanın başkaldıran bir özne yaratırken bunu sadece somut iktidar ve onun aygıtlarına karşı bir başkaldırıdan öte bireyin kendi yaşamı üzerine bir başkaldırıya olanak vermesi gerektiği belirtmektedir.

Erdem, toplumsal ve kişisel bir bakış açısıyla insana ait olan bütün farklı bakış açılarını filmlerinde harmanlayacak bir şekilde dönüştürmektedir. O, ister bireyin büyüme sancısını, modern dünyaya ayak uydurmakta zorlanan bireyi ve giderek yalnızlaşan konumunu isterse farklı evrensel konuları ele alsın gerçeği yeniden dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Yücel’e göre, “Onun filmlerinin, ‘yaşamın doğal halini yansıttığı varsayılan filmlere hiç benzememesi, üzerinde durduğumuz zeminin ayaklarınızın altından kaymasına neden olur. ‘Gerçek’ denilen şeyle kıyaslama yapılmak için üretilmemiş, tersine böyle bir bakışın önünü tıkayan bir sinema vardır karşınızda. Tümüyle bambaşka bir yer de değildir. Biraz bildiğimiz dünyadır, biraz bilmediğimiz. Kendi sınırları içinde inandırıcı ve tutarlı bir hikâye anlatan, kendi iç kuralları olan fantastik bir âlem değildir burası” (Yücel, 2009, s.8). Erdem’in filmleri, seyircilerin mevcut dünyadan kaçmasına olanak verecek popüler ürünler değildir. O, filmlerinde doğrunun ne olduğu ve ya kimin doğru söylediği üzerine ahkâm kesmemektedir. Filmin yarattığı evrenden kendi hayatlarımız üzerine bir eleştiri yapma olanağı vermektedir.

Reha Erdem, filmlerinde büyüme sancısı çeken çocuklar, büyümemiş anne babalar, öksüren aksıran yaşlılar gibi büyüme sürecinde acı çeken ve büyüme süreçlerini eksik tamamlamış bireyleri görmek mümkündür. Erdem filmlerinde büyüme süreçlerini anlatırken aile içi ilişkilerin hep sorunlu olduğu görülmektedir. Her şey dışarıdan güllük gülistanlıkmış gibi görünse de karakterlerin iç dünyalarında hep bir eksiklik söz konusudur. Tuncer, Erdem sinemasındaki karakterleri şu şekilde açıklar; “Karakterlerin, kendilerine empoze edilen zamansallık, bedensel kodlar ve kimliklere karşı durarak belli kalıplara girmeyi reddettikleri, alternatif varoluş biçimlerini arzuladıkları, aradıkları bir oluş hikâyesi anlatılmaktadır” (Tuncer, 2009, s.102). Erdem sineması bir olay hikâyesi anlatmaktan ziyade bir oluş hikâyesini ele almaktadır.

Reha Erdem bir yanıyla toplumsal sorunlara ışık tutarken diğer yandan bireylerin büyüme süreçlerindeki bireysel varoluşlarına da dikkat çekmektedir. Erdem, sinemasında ele aldığı konular hakkında şunları söyler; “Beni ilgilendiren, toplumun içindeki insan. Bütün başımıza gelen belalar yanlış, büyümemiş, büyümeden büyümüş insanlar yüzünden oluyor” (Yücel, 2009, s.156). Ayla Kanbur, Erdem sinemasındaki eksik kalmış olarak tanımlanan bireyler hakkında şunları söyler; “İnsanın önce kendi içine derinleşmesini ve bu tikel varlığın, toplumsal olanın yarattığı değerlerle ilişkisindeki sorunları göstermeye çalışması Reha Erdem filmlerinin alt metinlerini oluşturur. Reha Erdem, devletin, ailenin, toplumsal düzenlemeleri aynı tip özneleri nasıl yeniden ürettiğini filmleriyle izleyiciye ayna tutarak anlatır” (Kanbur, 2009, s.128).

Reha Erdem, filmlerinde özne olamayan bireyin hikâyesine odaklanmaktadır. Ahmet Oktan’a göre, “Birey ve toplum arasındaki ilişkiyi ataerkil bir hegemonya düzeneğinin işleyişte olduğu hâkim kültürün, bireylerin öznel yönelimlerini törpüleyerek, onu düzenin alanında rol üstlenen bir varlık olarak biçimlendirmesi çerçevesinde kurar” (Oktan, 2019, s.172). Erdem filmlerinde toplum, aile ve birey arasındaki tahakküm ilişkileri sonucunda köşede kalan, yarım kalmış ve toplumsal normlar tarafında baskı altına alınan bireye odaklanmaktadır.

Reha Erdem, sinemasında zaman olgusu belirsiz bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yani seyirci filmin hangi zamana ait olduğunu anlamakta zorluk çekmektedir. Erdem, zaman olgusunun belirsiz olması hakkında şunları söyler; “Filmin kendi zamanı var. Sadece filme ait bir zamandan bahsediyorum. 1962 de olabilir 2067 de olabilir. Filmin figürleri, filmin mekânları, filmin tarihi anlattığım. O tarihte yalnızca filmde var. Bunun nedeni de, ben sinemada yapay olanı, yani yaratılmış olanı seviyorum” (Yücel, 2009, s.149). Bu bağlamda Erdem’in filmlerindeki zaman olgusu hakkındaki düşünceleri onun genel sinema anlayışına uygun bir zeminedir. Onun sineması gerçeğin kendisini sinemaya aktarmak yerine yeniden inşa edilip sinemaya aktarılmasına amaçlamaktadır. Onun filmlerindeki zaman olgusu da günlük yaşamdaki zaman olgusundan ziyade yeniden yaratılmış ve zamansızlık içinde sürekliliği amaçlayan bir zaman olgusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Reha Erdem sinemasının en önemli anlatı aracı kurgudur. Türk sinemasında onun kadar kurgu etkin şekilde kullanan başka bir yönetmen yoktur. Erdem, montaj hakkında şunları söyler; “sinemada montajı savunuyorum. Montaj sinemanın anlam makinesidir, ritim montajla aranır, ritim anlam üretir” (Yücel, 2009, s.163). Erdem, Sovyet Sinemacıların montaj atfettikleri anlama çok yakın bir düşünce sahiptir. Acar, Erdem sinemasındaki montaj hakkında şunları söyler; “Reha Erdem kurguyu sadece hikâyenin anlatım mekanizmasından sahneleri birbirine bağlamaya yarayan doğal bir sinema aracı olarak değil, aynı zamanda filmin biçimini inşa eden bir organon olarak kullanır” (Acar, 2009, s.21). Erdem sinemasında kurgu, gerçeğin yeniden inşa edilmesinde, yeni anlam katmanları oluşturmak ve duygu düşünceleri en iyi şekilde kullanabilmek amacıyla yaratıcı bir şekil kullanılmaktadır. Erçetingöz’e göre, “Erdem, sinemacının öykünün peşinden bir sona doğru gitmesine değil, sinemasal öğelerin ucu açıklığından, esnekliğinden yararlanarak bilmediği yerlere gitmesi gerektiğini savunmaktadır” (Erçetingöz, 2009, s.27). Bu bağlamda Erdem, yönetmenin yeni dünyalara gitmesine olanak verecek yegâne şeyin kurgu olduğunu belirtmektedir.

Reha Erdem, filmlerinde dikkat çeken önemli unsurlarından birisi de müzik ve ses kullanımıdır. Onun filmlerindeki müzik ve ses bazen hikâye uygun bir biçimde anlam ve süreklilik yaratmak için kullanılırken bazen de hikâyeden bağımsız bir şekilde tek başına bir anlam ifade edebilmektedir. Erdem, sinemada müzik kullanımı hakkında şunları söyler; “sinemada müziği fon müziği olarak sevmiyorum. Müzik, yeni bir kıvılcım doğurmadığı sürece sinemada bir işe yaramıyor. Amerikan filmlerinde arkamızdan müzik dayanır. Bir bakmışız uzunca bir süredir film müzikle gidiyor, fark etmemişsiniz bile” (Yücel, 2009, s.167). Erçetingöz’e göre, “Reha Erdem’in müzik seçimi, film için üretilmeyen, önceden gerçekleştirilmiş müzikler arasından, yaratılan filmin ruhuna en uygun olanların seçimi ve montaj yoluyla filme yerleştirilmesi şeklindedir. Özgün müzik kullanmaz ancak varolan bir müziği kendi filmlerinde özgün biçimde kullanmayı amaçlamaktadır” (Erçetingöz, 2009, s.47).

Sonuç olarak Erdem, sinemasında bireyin büyüme süreci, ergenliğe geçişi bu geçiş aşamasında karşılaştığı sorunları, eksik büyümüş bireyleri, aşksızlık, yalnızlık, bir iktidar figürü olarak babayı, eril olana karşı öfke ve kını, ödipal kompleksleri gibi konuları kendi has bir üslupla anlatmaya çalışmaktadır. Onun sinemasında geleneksel olan ile modern olanın arasındaki çatışmayı ve bu çatışmanın içinde kalan bireyin karşı karşıya kaldığı yalnızlık ve sıkıntılar vardır. Onun sineması bir başkaldırı sinemasıdır. Eril tahakküme ait ne varsa yani bir bakıma iktidara ve otoriteye karşı bir isyan ve başkaldırı söz konusudur.

3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KOSMOS VE JİN FİMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1. Kosmos 2010 Filminin Analizi

Reha Erdem'in 2010 yapımı filmi olan *Kosmos*, doğaüstü güçlere sahip olduğu düşünülen gizemli bir karakterin sınır kasabasına gelmesiyle başlar. Karlar içinde bir adam, birisinden ve ya bir yerden kaçıyormuş gibi, ağlayarak kasabaya gelir. Kasabaya gelir gelmez nehirde boğulan bir çocuğun canını kurtarır. Canını kurtardığı bu kişi daha sonra âşık olacağı Neptün (Türkü Turan) kardeşidir. Kosmos (Sermet Yeşil) hayata döndürdüğü çocuk sayesinde kasaba halkının gözünde bir kurtarıcı bir evliya dönüşür. Bütün kasaba halkı ona tanrı misafiri gözüyle bakmaya başlar.

Kosmos yani Battal kasabadaki hasta insanları iyileştirmeye başlar. Bu durum kasaba halkının Battal'ın etrafında toplanmasına ve ondan şifa dilenmesine neden olur. Ama Battal, toplumun değerlerine ve normlarına aykırı bir karakterdir. Yemek yemez, uyumaz, çalışmaz; sadece çay içer ve avuç avuç şeker yer. Ağaçlara tırmanır, ince dallarda kuş misali oturur. Bir yerden bir yere gitmesi için hareket etmesine gerek yoktur. İsteddiği zaman istediği yerde olabilir. Onun bu doğaüstü özellikleri, onu halkın gözünde hem gizemli hem de korkulan bir figüre dönüştürür.

Kasabada zamanla hırsızlık olayları artmaya başlar. Bu durum kasaba halkında bir huzursuzluk yaratır. Dışardan gelenlere karşı şüphe ve korku duyulmaya başlanır. Başta evliya gibi görülen Battal, toplum normlarına ters düşmeye başlamasıyla dışlanmaya başlanır. İyilik yapmaya çalışsa da elinde olmadan kötü sonuçlar doğurur. Konuşmasına vesile olduğu küçük çocuk daha sonra ölür. Başka bir sahnede ise komutanın sakat baldızı iyileştirmek ister ama yanlış anlaşılır ve öfkeyle karşılanır. Başlangıçta bir mucize olarak görülen Battal, bu kez tüm kötülüklerin nedeni olarak görülmeye başlanır. Artık bu kasabada da istenmemektedir. Filmin sonunda tıpkı ilk geldiği gibi, ağlayarak kasabadan ayrılmak zorunda kalır.

Film boyunca zaman, mekân ve kimlik belirsiz bir konuma gelir. Kosmos'un insanlara karşı mesafesi, doğaya yakınlığı, sevdiği kadınla başka çılgınlıkla anlaşması; onun hem kutsal bir figür olarak görülmesine hem de sistemin dışarda bırakılan çıplak hayat figürü

olmasına neden olmaktadır. Reha Erdem sineması, Kosmos karakteri üzerinden hem iktidarı hem de toplumsal dışlanmışlığı sorgulamaktadır. Ayrıca seyirciyi masalsi bir dünyada, ama aynı zamanda derin politik göndermelerle dolu bir anlatı sunmaktadır.

Kosmos filmi, sınır kenti olan Kars'ta geçmektedir. Erdem, filmde anlatmak istediklerini sınır kavramı üzerinden anlatmaya çalışmaktadır. Onun için sınır, sadece iki toprak parçasını birbirinden ayıran fiziki bir kavram değildir. Bireylerin birbirleriyle iletişimi sonucu ortaya çıkan beden ve ruh üzerinde belirginleşen sınırların varlığını açıklamaya çalışmaktadır. Erdem filmde yarattığı Kosmos karakteri, şehirde bulunan hasta insanlara ruhen ve bedenen iyi gelmektedir. Erdem Kosmos karakterinin iyileştirme gücü hakkında şunları söyler; “Herkes inanç peşinde... ‘İnanç’ derken, işte beni iyi edecek bir insana ihtiyacım var yani. Adamı duyuyorlar, iyileştirme gücü olduğunu öğreniyorlar ve kuyruk oluyorlar. Çünkü öbür tarafta işte bombalar, bilmem neler, kaçmaca kovalamacı var... Büyük çaresizlik var. O çaresizliğe karşı da işte böyle bir şey çıkıyor” (Yücel, 2009, s.177). Erdem, sınır kasabası olan Kars'ı hem iktidarın baskı aygıtları olan ordu ve polisle baskı altına alınmış olması hem de şehrin toplumsal ve kültürel yapısı tarafından baskı altına alınmış bireyin, kurtuluş olarak inanca vurgu yapmaktadır. Kosmos, her türlü iktidar baskısında kaçış yolu olarak inancın varlığını önplana çıkarmaktadır. Bu bağlamda *Kosmos* bireysel kurtuluş için inanca övgü de bulunmaktadır.

Kosmos hem bir aşk filmi olduğu gibi hem de bir iktidarın görünen ve görünmeyen biçimlerini göstermeye çalışan, bunu yaparken de sinemasal öğelerden sıkça faydalanmasını bilen bir filmidir. Kosmos, Erdem'in diğer filmlerinden aşina olduğumuz göstergeler ve anlamların bir bütünlüğüdür. Göremediğimiz ama yanı başımızda olan savaşın ürkütücü sesleri, öksüren erkekler, sakat bedenler, toplumsal kodları örten terziler ve acımasız erkek dünyasının bütün hallerini bize sunmaktadır (Altıntaş, 2009, s.66).



Görsel 1: Kosmos filminden ilk sahne

Tablo 1: Göstergibilimsel çözümleme tablosu (Kosmos filminden ilk sahne)

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Karlarla kaplı, boş arazi	Beyaz zemin, sessizlik	Kaos, varoluşsal boşluk, hayatın askıya alınmış hali
Kara bulutlarla kaplı gökyüzü	Koyu tonlar, gri-siyah gökyüzü	Tehdit, bastırılmışlık, bilinmeyen korkular

Tablo 2: İkili karşıtlıklar tablosu (Kosmos filminden ilk sahne)

İkili karşıtlıklar		
Kaos	Kosmos	Gri gökyüzü ve belirsiz doğa, düzenin daha inşa edilmediği kaotik bir alanı simgeler; Kosmos daha doğmamıştır.
Hayat	Ölüm	Karlarla kaplı cansız doğa, yaşamın çekildiği bir ölüm metaforu olarak kullanılır.
Sessizlik	Ses	Sahnedeki hâkim olan sessizlik, varoluşsal bir boşluk ve hayatın yokluğunu yansıtır.

Aydınlık	Karanlık	Gri gökyüzü, arafı andıran bir belirsizlik atmosferi oluşturur.
Dinginlik	Gerilim	Görselde fiziksel bir hareket yoktur ama gökyüzünün rengi ve ağır atmosferi bir iç gerilim yaratır.

Kosmos filminin ilk sahnesinde yerler bembeyaz karlarlar örtülü olduğu ve gökyüzünde kara bulutların yer kapladığı kaotik bir hava vardır. İlk sahnedeki bu atmosfer ile kaos havası yaratılmıştır. Filme de adını veren Kosmos kavramı kaostan sonra ortaya çıkacak olan yeniden yaşamı, düzeni ifade etmektedir. Bu sahnenin ilerleyen dakikalarında Battal hızlı adımlarla ve ağlaya ağlaya kadrja girer. Kaos’tan Kosmos’a geçişte yaratılacak yeni oluşun anlamı Battal karakteriyle başlayacaktır.

Agamben’in istisna hali kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, yaşam ve ölüme dair bir şeyin olmadığı; hukukun, normların ve toplumsal düzenin geçici olarak askıya alındığı eşiği temsil etmektedir. Kosmos daha sahneye henüz dahil olmadığından, düzeni inşa edecek kişi daha belirlenmemiştir. Bu sayede klasik anlatı yapısından farklı olarak, etik ve politik sınırların belirsizleştiği bir yaratılmıştır. Sahnede yaratılan durağan ve belirsiz bekleyiş Kosmos’un sahneye girmesiyle istisna durumu kasabaya taşınacak; toplumsal yapı ve iktidar ilişkileri Kosmos karakteri üzerinden yeniden sorgulanacaktır.



Görsel 2: Battal’ın şehre gelişi



Görsel 3:Battal’ın şehirden ayrılışı

Tablo 3: Göstergibilimsel çözümleme tablosu (Battal'ın şehre geliş ve gidişi)

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Battal'ın geliş ve gidişi	Karla kaplı beyaz boşlukta yalnız başına yürüyen figür	Sonsuz döngü, çıkışsızlık, varoluşsal tekrar
Ayak izleri	Kar üstünde bırakılan izler	Geçicilik, varlığın silinmeye mahkûm olma durumu
Battal'ın yalnızlığı	Tek başına karlar içinde yürüyen bir adam	Toplum dışına atılma, İzolasyon
Geliş ve Gidişin aynı çerçevede olması	Birebir aynı sahneler	Zamanın düz değil döngüsel oluşu

Tablo 4: İkili karşıtlıklar tablosu (Battal'ın şehre geliş ve gidişi)

İkili karşıtlıklar		
Geliş	Gidiş	Battal aynı şekilde gelir ve aynı şekilde gider; anlamlı bir başlangıç ve bitiş yoktur.
İçeride	Dışarda	Şehre dahil olur ama hiçbir zaman ait olamaz; sonunda dışlanır
Umut	Umutsuzluk	Başlangıçta umut edilen bir karakterinken, filmin sonunda hayal kırıklığına uğratar
Yol	Yönsüzlük	Karlar içinde bir yolculuk vardır ama nereye gittiği belli değildir
Anlam	Belirsizlik	Görüntü bilindik ama sonuçsuz; anlatı, açık bir mesaj değil, hissi bir tekrar sunar
Toplum	Birey	Battal, toplum içine karışsa da günün sonunda hep yalnızdır

Battal şehre geldiği sahne ile şehirden kaçtığı sahne neredeyse birbirinin aynısıdır. Battal şehre kimsenin bilmediği bir yerden gelmektedir. O, adeta birilerinden kaçır gibi ağlayarak şehre gelmektedir. Şehirde meydana gelen birkaç kötü olaydan sorumlu

tutulmasından dolayı şehri geldiği gibi koşarak ve ağlayarak terk etmek zorunda kalacaktır. Battal'ın nereden geldiği ve nereye gideceği belli değildir. Ama varoluşsal düzlemde onun başına gelecek olan durumlar hep aynı olacaktır.

Battal'ın kasabaya gelme şekli ve terk etme şekli, Agamben'in istisna hali ve çıplak hayat kavramlarıyla doğrudan ilintilidir. Battal, kadraja ilk girdiği andan kadrajdan çıktığı son ana kadar toplumla ilişkili olmasına rağmen tam olarak toplumun ne içindedir ne de bütünüyle dışındadır. Battal'ın kasabaya gelmesiyle geçici bir düzen, umut ve anlam belirir; ancak Battal film boyunca hukuki ve toplumsal olarak bir kimlik elde edemez. Agamben'in tanımıyla bu durum, istisna halinin içeri alınması yani hukukun dışında bırakılanın yeniden hukukun sınırlarına dahil edilmesi, egemenliğin bir parçası olarak gibi işlev görmesidir.

Battal, mucizeler yaratarak toplum tarafından kutsanır ancak zamanla bu kutsallık yok olur ve potansiyel bir suçlu konuma gelir. Bu durum Agamben'in homo sacer figürünü anımsatmaktadır. Öldürebilen ama kurban edilemeyen yani yaşamı hem değerli hem de değersiz kılınmış kişilik. Kasabaya gelmesiyle umut vaat eden Battal, istisna halini fiziksel temsiline dönüşür ve filmin sonunda sistemin kendisini dışladığı bir figür haline gelerek kasabayı terk etmek zorunda kalır. Filmin anlatısal döngüsü modern iktidarın işleyişine dair Agamben'in ileri sürdüğü temel argümanları sinemasal düzlemde görünür kılmaktadır. Egemenliğin hukukun uygulamasından çok askıya alınması üzerinden işler. Battal'ın geldiği yerin ve gittiği yerin belirsiz olması, kimliğinin amacının ve yönünün bilinmemesi onun bu düzlemde çıplak hayat haline indirgenmiş bir varlık olduğunu göstermektedir.

Albert Camus'a göre, "Tanrılar Sisifos'u bir kayayı durmamacasına bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm etmişlerdir; Sisifos kayayı tepeye kadar getirecek, kaya tepeye gelince kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşecekti. Yararsız ve umutsuz çabadan daha korkunç bir ceza olmadığını düşünmüşlerdir" (Camus, 2018, s.137). Sisifos uyumsuz bir kahramandır. O, tanrıların verdiği sonu gelmeyen ve sürekli tekrar eden bir cezaya mahkûm edilmiştir. Sisifos ile Battal'ın kaderleri birbirine çok benzemektedir. Battal da bilinmeyen bir yerden ağlayarak şehre gelir, yaptığı bazı iyiliklerin içinde kötü sonuçlar doğuracağını bilmesine rağmen iyilik yapmaktan vazgeçmemektedir. Bu durum ona şehirden ağlayarak kaçmasına neden olur. Bu bağlamda Battal'ın çabası Sisifos'la aynıdır. Onların eylemleri umutsuz ve sonu gelmeyen kısır bir döngüden ibarettir.



Görsel 4: Kars ilinin görüntüsü

Tablo 5: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Kars ilinin görüntüsü)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Şehre bakan Battal figürü	Yamaçtan aşağı bakan tekil figür	Birey-toplum karşıtlığı, dışarıdan bakan öteki, yabancı figür
Boşlukla çevrili şehir	İki dağ arasına konumlanmış kasaba	Güvenlik içinde ama aynı zamanda kapalı, denetlenebilir ve dışa kapalı toplum modeli
Camiler ve yapılar	Merkezi mimari yapılar	Merkezi güç simgeleri, ideolojik ve kültürel aygıtlar

Tablo 6: İki karşıtlıklar tablosu (Kars ilinin görüntüsü)

İkili Karşıtlıklar		
Merkez	Çevre	Kasaba merkezi bir güç odağı, Battal ise çevrede konumlanmış öteki bir figür
İçeride	Dışarda	Kasaba içerdekini korur, Dışardan gelen Battal'a karşı temkinlidir
Birey	Toplum	Battal toplumun dışındadır; şehre tepeden bakar ama daha dahil olmamıştır

Durağan	Hareketlilik	Şehir sabittir, Birey (Battal) hareket halindedir
Denetim	Özgürlük	Şehir yapı itibariyle gözetim ve düzenin merkezi; Battal ise akışkan ve başına buyruktur

Bu sahne, Agamben'in kamp kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Kasaba yapı itibariyle bir kamp olmasa da kasabanın güvenlik ve gözetime uygun mimari yapısı hukukun görünür ama sessiz bir biçimde icra edildiği bir disiplin alanı sunmaktadır. Kasabada yaşayan herkesin hukuk kurallarına göre şekillenirken, dışardan gelen Battal hukukun işleyişini sekteye uğratmaktadır. Agamben bağlamında bakıldığında; kasaba, modern iktidarın mekânsal örgütlenmesini yansıtmaktadır.

Filmdeki kentin yapısı etrafı hiçlikle çevrili, adeta bomboş evrenin ortasında bir nokta gibidir. Filmde izleyiciye tanıtıldığı şekliyle; mert, misafirperver ve cömert insanların huzur içinde beraber yaşadıkları ideal bir yer. Ütopya tanım olarak ideal toplum içinde yaşayan insan tanımıysa Kosmos'un sitesi bir ütopya'dır. Her ütopya gibi zamanın ve mekânın kendi üzerine kapandığı, değişime karşı çıkan bir yapıdır (Altıntaş, 2009, s.67).

Kars'ın ideal bir düzeni yaratmak noktasında uygun mimariye sahip olması, onun iktidarın bütün normları tarafında baskı altına alınmasına olanak vermektedir. Kars bu bağlamda Battal'ın şehre gelmeden önce iktidarın en ideal biçimde kendini gösterdiği bir yapıya sahiptir. Battal ise iktidar için ideal düzenin hâkim olduğu bu şehirde, iktidarın dengesini bozacak olan kişidir.

Battal mevcut düzenin içinde kalmaması, kendisi hep dışarda tutması onu homo sacer olmasına neden olmaktadır. Kasabaya tepeden bakması, onun toplum içine alınmadan önceki son halini temsil etmektedir. O henüz kampın (toplum) içine dahil edilmemiştir ama kısa bir sonra istisna bir figür olarak içeri alınacak, reddedilecek ve dışlanacaktır.



Görsel 5: Toros aracın üzerindeki tabut

Tablo 7: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Toros aracın üzerindeki tabut)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Tabutlu araç	Mavi aracın üstünde bekleyen tabut	Ölüm, adaletsizlik, aile krizi, aynı zamanda bastırılmış toplumsal şiddet
Doğu Garnizon Komutanlığı	Beton yapı, resmi mimari	Devletin baskısı aygıtı, otorite, mutlak güç
Arka planda savaş sesleri	Uçak ve bombalama sesleri	İktidarın meşruiyetini ulusal güvenlik ve savaş söylemiyle üretmesi
Komutanın bayrak derdindeyiz sözü	Söylem üzerinden kurulan ulus-devlet vurgusu	Devletin bireyin trajedisini hiçe sayarak simgesel değerleri (bayrak, vatan) öne çıkarması
Küçük kardeşin hapse gönderilmesi	Gerçek katilin itirafına rağmen devletin göz yumduğu adaletsizlik	İktidarın hakikati değil, görünürlüğü ve kontrolü öncelimesi; bir kurban yeterlidir anlayışı

Tablo 8: İkili karşıtlıklar tablosu (Toros aracın üzerindeki tabut)

İkili Karşıtlıklar		
Gerçek	Simgesel	Gerçek katil belli olsa da, önemli olan bayraktır. Devlet gerçeği değil simgeyi korur.

Adalet	Güç	Hukuki adalet yerine askeri güç baskındır. İtiraf önemsenmez, güç yapısı bozulmaz.
Birey	Devlet	Aile içi çatışma devlete ulaşmaz; devlet bireysel trajediyle ilgilenmez
Fallus	İsyan	Baba figürü iktidarı temsil eder, çocuklar (özellikle küçük olan) bu otoriteye isyan eder
Vicdan	Bürokrasi	Kardeşin içsel pişmanlığı sistemin bürokratik işleyişinde karşılık bulmaz

Fonda çatışma sesleri duyulur. Mavi renkteki araç üzerinde bir tabutla Doğu Garnizonu önünde park etmiştir. İçerde komutanın telsiz konuşmaları duyulur ve devam eden bir tatbikatın durumu hakkında bir şeyler söylenir. İçeriye dört kişi girer. Bunlar dışarıdaki tabutlu aracın sahibidirler. Kardeş oldukları anlaşılan bu kişiler komutana babalarının öldüğü ama eceliyle değil küçük kardeşlerinin karısına uyararak onu öldürdüğü söyler. Küçük kardeş babasını öldürmediğini, kardeşlerinin miras için ona iftira attığı söyler. Komutan, kardeşlere bu sorunlarıyla ilgilenecek vakitlerinin olmadığını “biz bayrak derdindeyiz, siz baba derdindesiniz” diye onları aşağılar. Daha sonra kardeşlerden biri babalarını daha gömmediklerini arabada beklettiğini söyleyince komutan onları odadan kovar.

Doğu Garnizonu’nda geçen bu sahne Agamben’in istisna hali ve çıplak hayat kavramları bağlamında modern iktidarın işleyişini görünür kılmaktadır. Küçük kardeşin suçsuzluğuna rağmen cezaevine gönderilmesi, egemenin gerçeği değil düzene dayalı bir adalet anlayışı için hareket ettiğini göstermektedir. Agamben hukuk tarafından cezalandırılan kişinin ne tam hukukun dışında bırakıldığı ne de hukukla ilişkisinin kesilmektedir. Yani hayat ile hukukun sınırlarının belirlenemediği bir eşikte bırakıldığını belirtmektedir. Küçük kardeş bu anlamda ne tam anlamıyla hukuka tabidir ne de onun korumasındadır; istisna hali içinde tutulmaktadır.

Agamben, egemenin ilk ortaya koyduğu etkinliğin çıplak hayat olduğunu belirtmektedir. Agamben’in egemen için yaptığı açıklama, bu sahnede iktidarın günah keçisi yaratarak iktidarını yeniden ürettiği görülmektedir. Gerçek suçlunun açık itirafına rağmen suçlunun değişmemesi, iktidarın hakikate değil ritüel ve formel düzene bağlılığını göstermektedir. Bu bağlamda küçük kardeş Agamben’in ifadesiyle; “öldürülebilen ama kurban edilemeyen” bir figür olan homo sacer’a dönüşmektedir. Çünkü onun cezası hukuki bir işlemde çok, egemenliğin sürekliliği sağlama görevi taşımaktadır.



Görsel 6: Atatürk heykeli önündeki kavgası



Görsel 7: Atatürk heykeli önünde askeri araçların durması

Tablo 9: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Atatürk heykeli)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Atatürk heykeli	Şehrin merkezinde, sert ve simetrik kompozisyon	Devletin simgesel ve ideolojik temsili, ulusal kimliğin merkezi figürü
Askeri araçların durması	Bir tür saygı duruşu hali	Devletin baskısı aygıtının ideolojik olanla birleşmesi; görsel ritüel üzerinden iktidarın kendini yeniden üretmesi
Battal'ın heykeli izleyişi	Sahneye müdahale etmeyen izleyen bir figür	Dışarıdan bakan öteki; düzenin içinde olmayan ama onu gözlemleyen figür

Tablo 10: İkili karşıtlıklar tablosu (Atatürk heykeli)

İkili Karşıtlıklar		
Yaşam	Simgesel düzen	Bireyler canlıdır, hareketlidir; heykel sabittir ama mutlak anlamın taşıyıcısıdır
Düzen	Kaos	Askeri araçlar ve heykel mutlak düzeni temsil ederken, kardeşler arası kavga kaosu temsil eder
Gözetim	Müdahalesizlik	Askeri düzen izler ama müdahale etmez; çünkü burada önemli olan denge değil görüntüdür
İçeride	Dışarıda	Battal dışarıdadır, gözlemcidir; topluma aidiyeti yoktur

İlk fotoğrafta babasının ölümünde suçlanan ve kardeşleri tarafından öldürüleceğini düşündüğü için kardeşlerinde kaçmaya çalışan ama kardeşleri tarafından yakalan daha sonra yaka paça araca koyulan kardeşler arasındaki kavga vardır. İkinci fotoğrafta ise kardeşler arasındaki kavgaya şahit olan Battal onları izler daha sonra Atatürk heykelinin yanına gider o sırada askeri araçlar heykelin yanına gelir ve saygı duruşu gibi bir müddet orada durup giderler.

Bu sahnede devletin simgesel, ideolojik ve fiziksel varlığını aynı düzlemde temsile dönüşmektedir. Atatürk heykeli, devletin simgesel gücünü temsil ederken; etrafında bekleyen askeri araçlar, iktidarın baskıcı aygıtını temsil etmektedir. Askeri araçların heykelin önünde bir süre sessizce durması ve saygı duruşunda bulunması, Agamben'in ifadesiyle egemen yalnızca şiddetle değil, semboller ve ritüeller aracılığıyla da yeniden üretildiğini göstermektedir. Egemenin hem yasayı koyan hem de onu askıya alan kişi olarak tanımlayan Agamben bağlamında bu sahne istisna durumunun olağanlaştığı egemenin kendini yeniden ürettiği alanları ortaya çıkarmaktadır.

Kardeşlerin kendi aralarında yaşadığı şiddet, herhangi bir hukuki ya da kurumsal müdahale olmaksızın, yalnızca fiziksel bir güçle zorla bastırılır. Bu durum hukukun işleyişinin askıya alındığı ancak hala geçerli kılındığı bir eşik durumunu işaret etmektedir. Küçük kardeşin yaka paça araca bindirilmesi bireysel hak ve adalet arayışının, simgesel devlet mekanının (Atatürk heykelinin önü) gölgesinde gerçekleşmektedir. Görsel düzlemde bu sahne, merkezde sabit duran Atatürk heykeli etrafında gelişen hareketli ve çatışmalı olaylar üzerinden inşa edilmiştir. Heykel düzeni ve simgesel iktidarı temsil

ederken, etrafındaki kardeş kavgası toplumsal kaosu işaret etmektedir. Battal’ın sahneye müdahale etmeyip yalnızca izleyici konumunda kalması ise onun hem toplumun içinde hem de dışında kalan bir istisna figürü olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.



Görsel 8: Sınırların açılması için imza toplanması

Tablo 11: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (sınırların açılması için imza toplama)

Göstergebilimsel Çözümleme		
• Kahvehan e mekânı	• Karanlık, dar, tek tip erkek figürler	• Toplumsal uzlaş alanı, geleneksel erkek iktidar söyleminin üretildiği kamusal alan
• Sınır üzerine yapılan tartışma	• Diyaloglar üzerinden “öteki” tehdidi	• Yabancı düşmanlığının inşa edilmesi, iktidarın korku üzerinden toplumsal meşruiyet üretimi
• Sessiz çoğunluk	• Kahvehane deki çoğu erkeğin susması	• Hegemonik söylemin dolaylı onayı; konuşulmayan onay üretmesi durumu

Tablo 12: İkili karşıtlıklar tablosu (sınırların açılması için imza toplama)

İkili Karşıtlıklar		
İçeridekiler	Dışardakiler	Yerel halk ve sınırın öteki tarafı; içeride olma hakkı biz’liği kurar

Tanıdık	Yabancı	Battal içe alınan ama her an dışlanabilecek bir figür
Güven	Tehdit	Yabancılar güvenliği tehdit eder algısı, toplumsal birlik için işlevsel hale gelir
Söz	Sessizlik	Az kişi konuşur, çoğunluk sessizce izler; sessizlik rızanın görünmez formudur
Sınır	Sınırsızlık	İktidar sınırı korur; sınırın silinmesi iktidarın çözülmesi anlamına gelir

Filmde sınırın açılıp açılmaması noktasında iki farklı düşüncedeki grupların varlığı söz konusudur. Sınırın açılması gerektiği söyleyenler, alışverişin artacağını bundan dolayı da şehre para ve zenginliğini geleceğini söylerken; sınırın açılmasına karşı olanlar ise, yozlaşmayla beraber uyumun bozulacağını ve suç olaylarının artacağını ileri sürerler. Sınırın açılması gerektiğini söyleyen grup ile kahvedekiler arasında geçen bu diyalogda, sınırın öbür tarafındakileri bir düşman olarak görme ve onlara karşı bir öfke söz konusudur. Filmde hiç karşımıza çıkmayan ama arka planda yaratılan hayali düşman bu şehirde yaşayan insanların zihinlerinin içine kazınmış durumdadır. Bundan dolayı tüm şehirde yabancılara karşı bir güvensizlik duygusu hâkimdir. Battal bir yabancı olmasına rağmen şehirdekilerin güvenini kazanmış tanrı misafiri olan birisidir.

Bu sahnede, sınırın açılıp açılmaması üzerine yürütülen tartışma yabancıya karşı duyulan korku ve tedirginliği ortaya koymaktadır. Yabancı, bu tartışmalarda fiziksel olarak orada olmasa da zihinsel ve politik düzeyde belirleyici bir figür olarak konumlandırılır. Bu bağlamda sınır olgusu, yalnızca coğrafi değil aynı zamanda biyopolitik bir eşiği temsil eder: kim içeri alınır, kim dışarıda kalır? Battal gibi figürler, tam da eşikte durmaktadır. Tanınan ama güvenilmeyen, içeri alınan ama hep dışarıya ait olmaya zorlanan bir yapıdadırlar. Bu bağlamda sınır tartışmaları, yalnızca siyasi bir karar değil, iktidarın kendi sınırlarını çizme ve meşrulaştırma aracıdır.



Görsel 9: Kosmos ile Neptün konuşması

Tablo 13: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Kosmos ile Neptün konuşması)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Neptün'ün mavi hırkası	Mitolojik gönderme	Kozmik ya da mitolojik bir gönderme; düzenli olma hali
Kosmos ve Neptün adların seçimi	Adlarını kendileri seçmeleri	Toplumsal kimlikten çıkış, bireyselleşme

Tablo 14 : İkili karşıtlıklar tablosu (Kosmos ile Neptün konuşması)

İkili Karşıtlıklar		
Dil	Sessizlik	İkili arasında özel bir iletişim biçimi
Toplum	Birey	Toplumun belirlediği adlarını reddedip kendilerine yeni adlar bulmaları
Anlamlı	Anlamsız	Toplumda bir karşılığı olmayan bir iletişim biçimiyle anlaşmaları

Kosmos, Neptün ile konuşurken insani dil becerilerini dışlayarak biraz daha hayvani bir boyutta iletişim kurmaktadır. Altıntaş'a göre, "Dilin sınırları içinde Battal aciz, Battal dilin sınırlarına sığamıyor, dilin sınırlarına sığıldığında işlevsiz kalıyor" (Altıntaş, 2009, s.67). Battal şehre gelip insanlarla konuştuğunda kimse dediklerinden bir

şey anlamamakta ve onu bir evliya olarak görmektedir. Neptün ile arasında olan aşk, onları insani bir dilin sınırları dışında iletişim kurmasına neden olmuştur. Battal, Neptün ile insani dil becerilerini kullanarak iletişime geçtiği sahnede, toplum tarafından kendilerine verilen isimlerin dışında kendilerini bir isim bulmuşlardır. İkili arasındaki iletişim her ne kadar insani boyuta inmiş olsa da toplumun onlara atfettikleri isimlerin dışında farklı isimler kullanarak iletişime geçmiştir. Yani ikili arasındaki iletişim, kültürel ve toplumsal normların reddiyle gerçekleşmiştir.

Battal ve Neptün toplumda yaşayan iki figür olmasına rağmen kendi aralarında kullandıkları dil anlaşıl mazdır. Dilin sadece iletişim aracı olmanın yanında kültürel ve politik işlevi de bu sahnede görülmektedir. İkilinin kendi aralarında kullandığı iletişim biçimi dilin politik ve kültürel boyutunu görünür kılmaktadır. Bu iletişim biçimi toplumsal normların dışında konumlanan bir varoluş biçimini temsil etmektedir. Ayrıca Kosmos ve Neptün ilişkisi sadece bir aşk hikayesi değildir. Aynı zamanda sınırların ihlal edilmesi anlamına gelmektedir. Kendi adlarını reddedip kendilerine yeni bir ad bulmaları toplumsal kimlikten kaçışı temsil etmektedir. Bundan dolayı ikili arasındaki temas, yalnızca bir ilişki değil aynı zamanda toplumsal yapının dışına çıkmayı ifade etmektedir.



Görsel 10: Battal'ın konuşmayan çocukla gökyüzünden düşen cisme bakması



Görsel 11: Polisler tarafından geçişlerin yasaklanması

Tablo 15: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (gökyüzünden cisim düşmesi)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gökyüzünden düşen cisim	Gece, parlak ışık	Olağan dışı bir durum; bilinmez ve ya ilahi bir müdahale
Polislerin alanı kapatması	Bariyer, telsiz, siren sesleri	Egemenin çizdiği sınır, istisna durumunun görünür hale gelmesi
Battal'ın sınır geçmesi	Askerin uyarısına rağmen sınır geçme	Hukukun askıya alındığı alana giriş
Çocuğun ölümü	Sembolik düzeyde ölüm	Düzenin ihlal etmenin cezası

Tablo 16: İkili karşıtlıklar tablosu (gökyüzünden cisim düşmesi)

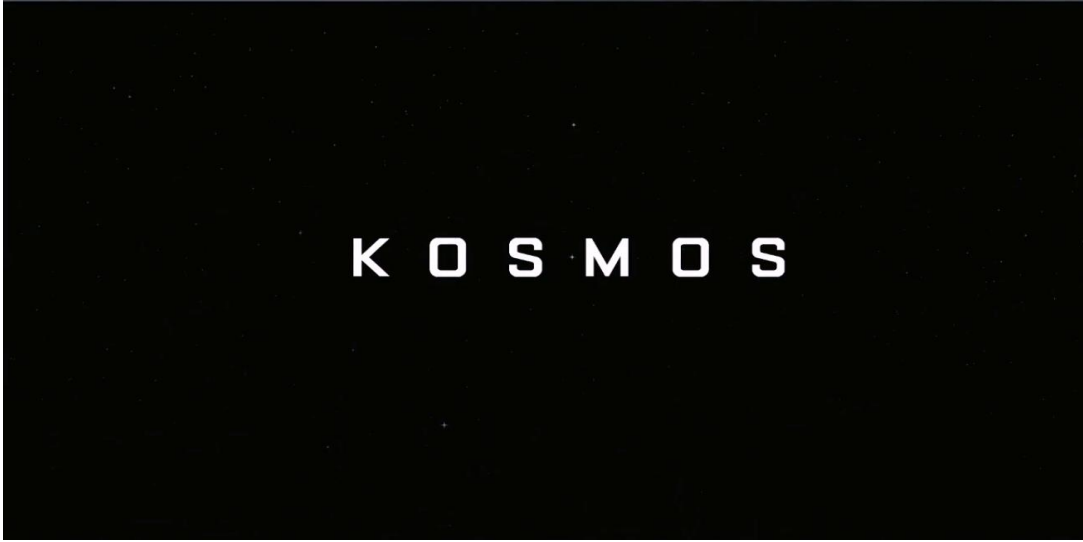
İkili karşıtlıklar		
Görünen	Görünmeyen	Egemen tarafından çizilen yeni sınır
İçeri	Dışarı	Güvenlik hattıyla belirlenen yasak alan
Yaşam	Ölüm	Sınır geçen çocuk hayatını kaybeder; çıplak hayatın sonu olur
Toplumsallık	Bireysellik	Toplum bekleyerek anlamaya çalışır; Battal olan biteni gözleriyle görmeye çalışır

Konuşmayan çocuk Battal'ı takip eder. Battal bunun farkında olmasına rağmen yoluna devam eder. Battal belediye binasına girer. Çocukta hemen arkasında içeri girer. Battal bir köşede saklanır, çocuk içeri girince onu yakalayıp sallar. Çocuk tam Battal'ın elinden kaçır tam kapıdan dışarı çıkacakken gökyüzünde bir şey görür ve “işaret” der. Çocuğun dili açılmıştır. Battal ve çocuk gökyüzünden düşen cismi merak eder ve ikisi karların içinden düşe kalka koşarak bu cismin yanına gelir. Arka fonda telsiz konuşmaları, polis sirenler ve gergin bir müzik vardır. Battal ve çocuk bu cismin etrafında dolaşır daha sonra polisler gelir. Halk düşen cismin ne olduğunu öğrenmek için sokaklara dökülür.

Herkes düşen cisim hakkında farklı şeyler söyler. Ama kimse ne olduğunu görmeden polis orayı yasak bölge ilan eder.

Battal düzenin hâkim olduğu bu şehre geldiğinden beri her şey allak bullak olmaya başlamıştır. O, insanlara yardım etmek isterken istemeden kötü sonuçların oluşmasına neden olmuştur. Battal, gökyüzünden düşen cismi evrenden gelen bir mesaj olarak algılamakta ve o mesaj görmek istemektedir. Şehrin görünmez sınırları, toplum bir mucize görmek istediği vakitte görünür olmaktadır. Devleti temsilen bir asker yolları kesip bir sınır çizmesinden sonra sınırın ötesine geçmenin yasak olduğunu belirtir. Ama Battal çizilen bu sınırı geçiyor. Battal'ın aştığı bu sınırın hem Battal için hem toplum için ağır bedeli oluyor. Bir çocuğun hayatıyla sembolleşen ve toplumun geleceğini simgeleyen ağır bir bedeli oluyor. İktidarın belirlediği normlar ve sınırlar dışına çıkmamanın bedeli ölümle sonuçlanmaktadır. Topluluk bir arada yaşamak istiyorsa çizilen sınırların dışına çıkmaması gerekmektedir (Altıntaş, 2009, s.68). Reha Erdem kente düşen uydunun anlamı için şunları söyler; “Tehdit altındaki dünya hissini vermek için daha çok... Böyle yukarı atıp sonra kafamıza düşen bir şey o. Başımıza yağacakları, başımıza gelecekleri genelleme isteği de vardı bunda” (Yücel, 2009, s.178). Erdem, günlük hayatın sıradanlığı içinde hayatlarını devam ettiren insanların aslında pek güvende olmadığını her an bir tehditle karşı karşıya kalabileceğini anlatmaktadır. Bu tehdidin sınırın öte yakasından değil Battal yedi kat çıktığını iddia ettiği gökyüzünden bile gelebilmektedir.

Bu sahnede çizilen sınır ve sınırın ihlal edilmesi, Agamben'in istisna hali kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Gökyüzünden düşen cisim iktidar için bir tehdit unsuru olarak görülüp iktidar refleksiyle hareket ederek bir sınır çizme eylemine geçer. Bu durum Agamben'in hukukun askıya alınmasına rağmen hala yürürlükte olduğu istisna hali durumudur. Belirlenen sınırın içine girilemez çünkü hukuk tarafından istisna olarak belirlenen bir bölgedir. Hukukun işlevsiz hale geldiği ama hala yürürlükte olduğu alandır. Bu sahnedeki çizilen sınır aşma ve sonrasında fiziksel bir ölüm olma durumu Agamben'in çıplak hayat kavramıyla doğrudan ilişki halindedir. Battal'ın çocukla beraber aştığı yalnızca fiziksel bir sınır değil, egemenliğin tanımı da ihlal etmektedir. Onun bu eylemi, iktidarın sınır koyma hakkını sorgularken, çocuğun ölümü de bu ihlalin bedeli olur. Agamben, egemenin çıplak hayatlar yarattığını daha sonra yarattığı bu bedenler üzerinden kendini yeniden var ettiğini belirtmektedir. Battal, egemenin sınırlarını ihlal etmesi, egemenin düzen dışına çıkan her şeyi yok edici biçimde tavır takınmasına örnekler bir durumdur.



Görsel 12: Kosmos'un son sahnesi

Battal, komutanın sakat olan baldızını iyileştirmeye çalışırken komutan tarafından basılır. Komutan, Battal'ın baldızına tecavüz ettiğini sanır ve onu kovalamaya başlar. Battal, Neptün'ün yardımıyla şehirden kaçmayı başarır. Battal, karların arasında ağlaya ağlaya koşarak şehirden kaçır. Karların arasında yavaş yavaş kaybolur. Kamera gökyüzüne doğru tilt hareketi yapır. Karlı havadan gökyüzüne, oradan da yıldızlı bir geceye geçilir. Ay parıldar, bir anda küçölüp yıldızların arasına karışır ve ekranda büyük harflerle “KOSMOS” yazısı çıkar.

Agamben, istisna durumunun bir dışlanma biçimi olduğunu söylese de tamamen bir dışlanmanın olmadığını belirtmektedir. Dışlanan şey kanunla ilişkisi tamamen bitmemektedir. İstisna olarak dışlanan şey tam tersi olarak kanunun askıya alınmasına rağmen kanunla ilişkisi devam etmektedir. Bu bağlamda iktidar gücünü itaat edenlerin varlığından almaktadır. Emir verebildiği sürçe var olmaktadır. Battal kanunların dışına atılmış bir kişi olmasına rağmen iktidarla ola ilişkisi hiçbir zaman bitmeyecektir. Bu şehirdeki görevini tamamlayıp başka bir mekânda yine iktidar pratiklerine maruz kalması olasıdır. Agamben bağlamında kişinin iktidar olan ilişkisi hiçbir zaman sonlanmayacaktır.

Kutsal insan, hem beşerî hem de ilahi hukukun dışında tutulmaktadır. Agamben, kutsal insan yaşadığı hayat hakkında şunları söyler; “Bu hayat, kendi kendisini hayatın hem profan hem de dinsel biçimlerinin gerçek bağlamından dışlamak suretiyle kendisini bir çifte-istisna nesnesi yapan, ölümler dünyasına ait olmaksızın ölüm ile mahrem bir ortak-yaşama alanını paylaşması olan bir hayattır” (Agamben, 2020, s.123). Malkoç'a göre; kutsal hayat alanı hukuk tarafından terk edilmiş olmasına rağmen egemenliğin gizli bir

bağı söz konusudur. Kutsal insan hukuk dışına atılmış ama yine de ona maruz kalmaktadır. Yani hukukun öznesi olmakla birlikte yine aynı hukuk tarafından hakkında karar alınandır (Malkoç, 2022, s.30). Battal karakterin film boyunca başında geçen durumlar ve hiçbir yere ait olamama durumu onun Agamben'in tarif ettiği kutsal insanın özelliklerine benzemektedir. Battal yaşayanlar dünyasıyla ne kadar bağlantısını kesse bile sürekli iktidarın çizdiği sınırları ihlal etmekte ve iktidarın kendini yeniden yaratma sürecine dahil olmaktadır.

Battal'ın bu şehirdeki görevi tamamlanmıştır. Şehre geldiği gibi koşarak, karların arasında ağlaya ağlaya Kars'tan uzaklaşmıştır. Filmin son sahnesinde kamera hareketi sayesinde yaşanan gerçek dünyadan, evrenin merkezine doğru bir hareketin bulunduğunu ima edilmeye çalışılmaktadır. Battal'ın hikâyesi bu dünya da tek bir sefer yaşanılacak bir hikâye değildir. Evrenin her yerinde sayısız kere tekrar edecektir. Bu öykünün zorunlu varlığının bir sonucudur (Çağlayan & Kabadayı, 2013, s.175). Battal'ın hikâyesi filmin bitmesiyle bitmemiştir. Başka zamanda ve başka bir yerde yine aynı şekilde meydana gelecektir. Ağlayarak kaçtığı Kars'tan başka bir yere gidip başına yine benzer olaylar gelecektir. Muhtemelen oradan da ağlayarak kaçacaktır.

Kosmos filminin analizinin yapıldığı bu bölümde, filmin anlatısal yapısı ve görsel dili üzerinden iktidarın görünmeyen sınırlarını, kutsal insanı, istisna halini ve çıplak hayat kavramlarının nasıl sinemasal biçimde inşa edildiğini ortaya konulmuştur. Filmde hem mekânsal hem de simgesel düzeyde kurulan sınırların Battal tarafından nasıl ihlal edildiği ve sonuçları izleyiciye güçlü biçimde gösterilmiştir. Film, düzenin dışında konumlanan karakterler üzerinden modern iktidarın işleyişini sorgulamaktadır. Bu sorgulama, kutsallık ile tehdit, yaşam ile ölüm, yerli ile yabancı gibi ikili karşıtlıklarla örülü bir anlatı sunmaktadır. Erdem sinemasında iktidar temsillerinin farklı boyutlarını incelemeye olanak tanıyan bir diğer filmi olan *Jîn*, çalışmanın bir sonraki bölümünde ele alınacaktır.

3.2. Jin 2013 Filminin Analizi

Jîn, genç bir kızın dağdan inerek arzu ettiği hayata, insanlara ve insanlığa ulaşma çabasını konu almaktadır. *Jîn*, bir gece mağarada arkadaşından Kürtçe bir türkü dinler. O gecenin sabahında üstündeki örgüt uniformalarını çıkarıp ailesinin yanına dönmeye karar verir. Karanlık ormanları, sarp kayalık dağları, vahşi hayvanları olduğu yerleri korkusuzca geçer. Güvenlik güçleri ve örgüt mensupları arasında sıkışır, kaç defa ölümle

yüz yüze gelir. Ümitle çıktığı yolculukta, özellikle kadın olmasında kaynaklı birçok erkek ondan faydalanmak ister. Bu erkekler onun ruhunda ve bedenine zarar verir. Yüreğinde derin yaralar alan *Jîn*, dağa tekrar dönüp tek başına yaşamaya karar verir. Ama bu hayali de gerçek olmaz. Kurşunların hedefi olup bir ağaçtan düşüp ölür. Onu son yolculuğuna ayı, katır, vaşak ve geyik son yolculuğunda onu yalnız bırakmaz.

Jîn, Henüz on yedi yaşında bilinmeyen bir nedenden ötürü örgüte katılmıştır. Daha sonra bu örgütten kaçıp, eve dönmek için çabalamaktadır. Kimi zaman ormanın içinde kimi zaman dağların eteklerinde hem güvenlik güçlerinden hem de örgüt mensuplarından saklanarak hayatta kalmaya çabalamaktadır. Doğada tek başına günler ve geceler geçirir. Bu süre içinde sürekli patlayan bombalar ve çatışma sesleriyle korku içinde yaşamaktadır. Daha sonra sivil kıyafetler bulup kente iner ve insanların arasına karışır. Ama kent hayatı ve insanlar hiç güvenilir değildir. Bundan dolayı şehirden kaçarak kendini tekrar doğanın kollarına bırakır. Artık kendisi en güvenli hissettiği ve insanlardan uzak olan doğanın ve hayvanların arasındadır.

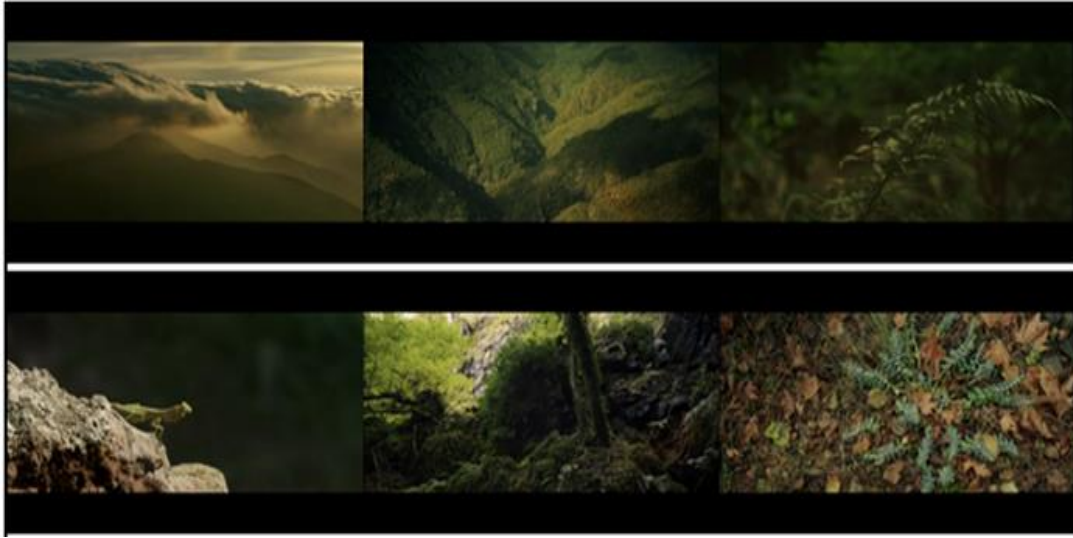
Reha Erdem'in en çok tartışma yaratan filmidir. Seyircinin karşısına ilk olarak 63. Berlin Film Festivali'nde çıkmıştır. *Jîn*, Kürtçe bir kelime olup hem kadın hem yaşam anlamına gelmektedir. On yedi yaşındaki genç bir kadının örgütten ayrılışını konu almaktadır (Doğan, 2019, s.223). Film, politik bir görünüme sahip olsa doğa-hayvan-insan bütünselliğinden kadının oluş durumunu anlatmaktadır. Bu bağlamda *Jîn*, politik bir film olmaktan ziyade fantastik öğelerle süslenmiş ve tabiattan koparılmış kadının erkek egemen dünyasında karşılaştığı şiddeti beyaz perdeye taşımaktadır (Sayrak, 2019, s.130-131). *Jîn*, vahşi denilen doğada hayvanlarla kendini güvende hissetmektedir. Eşeğin bacağını tedavi eder, ayının karnını doyurur, yılanlar, semenderler ve kaplumbağalarla arkadaş olur (Boz, 2019, s.272).

Jîn, anlatı yapısı itibarıyla ana akım filmlerinden farklı bir konumdadır. Film ana karakteri film boyunca tek başınadır. Ve filmde hiçbir yan karakter yoktur. Ayrıca filmde olaylar giriş, gelişme ve sonuca odaklı klasik anlatı yapısının dışındadır. *Jîn*, örgütteki diğer kişilerden farklı olarak başında kırmızı bir eşarbı vardır. Bu durum izleyicinin film boyunca 'Kırmızı Başlıklı Kız' masalını izliyormuş izlenimi vermektedir. Ovada karşılaştığı insanlar ona nereye gidiyorsun diye sorunca 'Neneme ilaç götürüyorum' diye cevap verir. Erkekler tarafından saldırılara uğraması da erkeklerin, Kırmızı Başlıklı Kız'ın karşısına çıkan ve ona zarar vermek isteyen kurt olduğunu düşündürmektedir (Ak, 2018, s.78).

Foucault, modern iktidarın hayatın her alanında baskı ortamı oluşturduğunu belirtmektedir. Gündelik hayatın her anında var olan bu baskı birey için mücadele durumu yaratmaktadır. Çünkü Foucault için mücadeleyi yaratan şey özgür bireyler üzerine yapılan baskı durumudur. O halde özgür bireyin olduğu her alanda mücadelenin varlığından söz etmek mümkündür. *Jin* içinde bulunduğu koşullar göz önüne alınıp özgür birey olarak ele alındığında bir mücadele içinde olması gerekmektedir. *Jin* mensup olduğu örgütü terk edip sıradan bir hayat yaşama isteği onun mücadelesini sonlandırılmamıştır. Elinde artık silahı olmasa da toplumla kültürle bir mücadele etmek zorunda kalmıştır. Çünkü iktidar modern dönemde hayatın her alanına sinmiş durumdadır.

Film, siyah ekran üstüne filmin adı olan *Jin* filmi gösterilir. Filmin adı Kürtçe hem kadın hem hayat anlamına gelmektedir. Dağa çıkan Leyla'nın dağdan kaçışı, şehirde yaşadığı sorunlar ve dağa geri dönüşünün hikayesi anlatılmaktadır. Film, genel olarak Leyla'nın şehre indiğinde ve dağa geri dönüş yolunda karşılaştığı erkekler ve sorunları görünür kılmaktadır. Filmde baskın bir erkek karakter olmamasına rağmen filmin geneline yayılmış ve parçalanmış bütünsel bir erkek imajı söz konusudur. Bu erkek karakterlerin genel özellikleri; saldırgan, tacizci, yalancı ve şiddete yönelik baskı kurmalarıdır (Becerikli & Gürses, 2016, s.1514).

Filmin alt metni oluşturan iki ana gövde vardır. Birincisi, insanoğlunun meşruiyeti için doğaya karşı takındığı tavrın sonucu olarak doğayı kendi çıkarları doğrultusunda bir meta olarak kullanmasıdır. İkincisi ise Kürt sorunu bağlamında oluşan politik tavrın nasıl oluşturulacağıyla ilgili bir tartışma yürütmesidir. Bu iki konu başlığı, doğa-insan çelişkisi üzerinden birleştirilir. Filmin genelinde, Erdem sinemasının genel özelliklerinden bir olan kadraj dışı sesler, bomba ve silah sesleriyle oluşturulan mizansen sayesinde sürekli bir savaş hali durumu varmış izlenimi verilir. Fakat bu savaş durumu klasik savaş filmlerinde olduğu gibi bir tarafın haklı olduğu, savaşan tarafların net şekilde ayrıldığı ve bir tarafın yüceltildiği bir anlatıma başvurmaz (Değirmen, 2015, s.113). Erdem politik bir filmin nasıl olması gerektiğini şu şekilde açıklar; “bir film politikasını sadece ‘hikayesiyle’ değil, kendi yapısıyla, duruşuyla oluşturur. Yenilikçiliğe, isyankarlığa övgüler düzen tutucu, kuralcı filmlerle dolu ‘politik film’ kategorisi. Tutucu ve kuralcı, yani bildiğini bilinmeyene, denenmişi denenmemişe, kısıtlı olanı sınırsız olana, yakını uzağa, bekleneni beklenmeyene tercih eden bir sinema”(Sarı, 2016, s.509). *Jin* filmi, Erdem'in tanımını yaptığı politik filmin bütün unsurlarını içinde barındırmaktadır. Güncel bir konuyu alışılmışın dışında bir bakış açısıyla beyaz perdeye taşımıştır.



Görsel 13: Jīn filminde doğa durumu

Tablo 17: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (doğa durumu)

Göstergebilim Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Doğadaki sakinlik	Doğa sesleri	Doğal denge, insan müdahalesi olmadan hayat
Patlama ve bomsa sesleri	Top ve silah seslerinden sonra hayvanların kaçıışı	İnsanın yıkıcı müdahalesi, doğanın bozulması
Hayvanların panik anı	Kuşların uçuşu, hayvanların kaçıışı	İnsan merkezli olmayan doğa merkezli bir anlatı

Tablo 18: İkili karşıtlıklar tablosu (doğa durumu)

İkili Karşıtlıklar		
Doğa	Medeniyet	Doğa sakin ve huzurludur. Medeniyet ise şiddet içerir
Huzur	Tehdit	Doğa barışçıldır, militarizm tehdittir
Sessizlik	Gürültü	Doğa sessizdir; patlamalar doğayı tahrip eder
Düzen	Kaos	Doğa kendi içinde bir düzene sahiptir; insan bu düzeni bozup kaos yaratır

Filmin ilk beş dakikasında doğanın dinliğini verilmektedir. Doğa, bütün seslerin ve yaşamların iç içe geçtiği kendi dinamiği içerisinde devam eden süreci gösterilir. Her şey kendi varoluşu içerisinde akıp gitmekte doğanın kendi kendine yarattığı bir uyum söz konusudur. Filmin bu beş dakikasını izleyen birisi pastoral bir hikayeye karşı karşıya kaldığını düşünebilir ama doğanın bu dengesi ve dinamiği silah ve bomba sesleriyle bozulur. Huzur içinde olan canlılar biranda saklanılacak yer arar. Dinginlikten savaş duruma geçiş seyircide bir irilmeye neden olur. İzleyici, pastoral bir hikâye yerine insan-doğa, insan-insan çatışmasını anlatan bir hikâyeyi izleyeceğinin farkına varır. Filmin başlangıcında doğa durumunun dinginliği ve huzurlu atmosferini yıkıcı bir durumla karşı karşıya kalır. Bu yıkıcı durumun müsebbibi ise insanoğlunun eylemleridir. Doğanın düzenini ve ahengini bozan patlamalar gerçekleşir. Doğada patlayan bu bombalardan özellikle doğada kendi ritminde yaşayan canlılar etkilenmektedir. Patlama ve tarama eylemleri devam ettiği süre boyunca gösterilen karelerde; hayvanların korku anları ve yaşam alanlarından hızla kaçmak zorunda kalıp bir kovuğu ya da bir deliğe saklanmaları gösterilmektedir.

Jîn'in açılış sahnesinde gösterilen doğa durumu; pastoral doğa görüntülerin, canlıların uyum içinde yaşadığı ritmik ve huzurlu bir yaşam izlenimi yaratmaktadır. Ancak doğanın dengesi insan eliyle bozulur. Bu sahnede yaşanan durum Agamben'in istisna hali kavramı bağlamında okunulabilir. İstisna hali, hukukun askıya alındığı ama hala yürürlükte olma durumunu ifade etmektedir. Bu durum modern dönemde iktidarın devamlılığı için zorundalıktır. Doğa durumunun iktidar tarafından bozulması, iktidarın yalnızca insanlara yönelik olmadığı hayvanlara ve doğaya da müdahale ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda modern iktidarın istisna alanlarını her yerde ortaya çıkararak egemenliğini pekiştirdiğini göstermektedir.



Görsel 14: Doğada saklanan Jîn

Tablo 19: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (doğada saklanan Jîn)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Bitkilerle kaplı bir kadraj	Yoğun yeşillik, bir insanın varlığı	Doğanın örtücülüğü, saklanma ve tehditlen
Yeşil-kırmızı rengi	Yeşilin içinde kırmızı nokta	Aynı anda hem saklanma hem hedef olma durumu
Kameraya bakış	İzleyiciyle göz teması	Klasik anlatı yapısının kırılması

Tablo 20: İkili karşıtlıklar tablosu (doğada saklanan Jîn)

İkili Karşıtlıklar		
Birey	Doğa	Doğaya karışmış, iç içe bir yaşam
Açık	Kapalı	Kimliği belirsiz bir kişi, kimliksiz olma
Canlı	Cansız	Doğanın bir parçası olan bir kişi
Saklanma	Fark edilme	Varlığını sürdürmek için saklanmak zorunda olan bir birey

Filmin başında gösterilen on yedi karede doğanın dinginliği gösterildikten sonra ağaçların arkasında kırmızı eşarbyyla saklanan genç bir kız kadraja dahil olur. Filmin

başrolü olan karakter, bakışlarını kameraya yöneltir ve seyirciyle arasındaki hayali duvarı yıkmayı hedeflemektedir. Erdem bu sayede seyirciye kurmaca bir hikayeye baş başa kalacağını ipucunu vermektedir. Ayrıca Jîn ilk kadraja girdiği sahnenin doğanın dinginliğini anlatan kadrajdan hemen sonra gelmesi ve Jîn gösterildikten sonra doğada insan eliyle bir tahribatı gerçekleşmektedir. Bu durum Jîn'in doğaya ait olma durumunun ilk görselini oluşturmaktadır. Çünkü filmin ilerleyen sahnelerinde Jîn doğadaki birçok canlı tarafından korunmaya çalışılmaktadır.

Bu sahne, Agamben'in çıplak hayat kavramıyla güçlü bir şekilde ilişkilidir. Jîn, bu sahnede hem doğayla iç içe hem de doğada kaybolmuş bir şekilde resmedilir. Görsel kadrajın neredeyse tamamı yeşillikle kaplı bir biçimdedir. Bu durumu kırmızı eşarbyıyla Jîn bozar. Burada karakterin kimliğinden, toplumsal statüsünden ve hukuki varlığından soyutlanmış sadece hayatta kalmaya indirgenmiş bir varoluşla temsil edilen bir karakter varlığı söz konusudur. Agamben için çıplak hayat siyasal alanın dışında bırakılmış yalnızca biyolojik yaşamla sınırlanmış bir hayat biçimidir. Bu sahnede Jîn, Agamben'in tanımladığı çıplak hayat durumunu yaşamaktadır. Çünkü her ne kadar doğanın bir parçası olsa da hayatını devam ettirebilmek için zorunlu bir yaşamı sürdürmektedir. Doğa onu korusa da onun sesini, bedeni ve kimliğini de gizlemektedir. Böylece Jîn ne tam olarak toplumun bir parçası olabilmekte ne de doğanın öznesi olabilmektedir.



Görsel 15: Jîn kıyafetlerini değiştirir

Tablo 21: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn kıyafetlerini değiştirir)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kıyafet değişimi	Sivil kıyafet giyme	Kimlik değişimi, arayış, toplumla bütünleşme isteği
Kırmızı tülbent	Jîn'in başına bağladığı örtü	Kırmızı başlıklı kız masalına gönderme; kadının direnişi ve simgesel isyan
Eski elbiseler	Bir kenara bırakılan elbiseler ve silah	Eski hayatı geride bırakma arzusu, yeni hayata başlama arzusu
Dağlık arazi	Doğal ve sert arazi	Doğadan ayrılış, sınır mekân

Tablo 22: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn kıyafetlerini değiştirir)

İkili Karşıtlıklar		
Eski kimlik	Yeni kimlik	Jîn silahını bırakıp sivil elbiseler giymesi, topluma dahil olma çabası
Kolektif	Bireysel	Örgütten kaçıp birey olma çabası
Savaş	Barış	Sivil kıyafetler giyerek savaş durumunda kaçış
Dağ	Toplum	Dağdan kaçıp, toplumun bir parçası olma isteği

Jîn, film başlarında örgütten ayrılmaya karar verir, kimseye görünmeden dağdan inip şehre gelerek ailesinin yaşadığı şehre gitmeye çalışır. Jîn'in dağa çıkma sebebi, yaralı bir askerle yaptığı diyalog, babasının bir gece güvenlik görevlileri tarafından evinden alınıp öldürülmesi olarak anlaşılır. Ama Jîn'in dağdan inme sebebi ise muğlaktır. Çünkü Erdem sinemasındaki karakterlerin çoğu bocalayan kendini bir yere ait hissetmeyen, kesin cevapları olmayan karakterlerdir. Erdem sinemasında bocalayan Yekta, Ömer, Hayat, Battal gibi karakterlerin yanına Jîn de eklenmiştir. Erdem sinematografisine eklenene Jîn karakterinin en önemli göstergesi başındaki kırmızı tülbentidir.

Bu sahnede Jîn, örgüt kimliğinden kurtulmak ve sivil yaşama geçmek için kıyafetlerini değiştirir. Jîn'in yaptığı bu kimlik değişimine Agamben bağlamında bakıldığında homo sacer ve istisna hali kavramlarıyla okunabilir. Jîn'in örgütüyle beraber

kaldığı mekân toplumsal düzenin dışında kalan ama iktidarın kontrolünde olan istisna mekandır. Bu mekânda hukukun korunması söz konusu değildir, ama şiddet ve savaş durumu her vakit vardır.

Agamben, homo sacer karakterin öldürülmesinin meşru olan ama kurban edilmesi yasak olan ne içerde ne de tam dışarda konumlandırılan varlık olarak tanımlamaktadır. Jîn, karakterine bakıldığında da ne tam toplum içinde ne de toplum dışındadır, bir eşikte durmaktadır. Mensup olduğu örgütün ne koruması altında ne de toplumun kabul ettiği bir karakterdir. Onun kıyafet değiştirme eylemi, politik kimliğinden sıyrılıp birey olma çabasıdır; ancak bu durum fiziksel olarak mümkün olsa da ontolojik olarak imkânsız bir durumdur. Çünkü onun bedeni egemenin tarafından çıplak hayat statüsünde indirgenmiştir. Toplum onun hayatı üstünde müdahale etme, yönlendirme ve dışlanma yetkisini ve gücünü sahiptir. Bu gücü iktidar topluma bahşetmiştir.



Görsel 16: Yeni kimliğiyle Jîn

Tablo 23: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Yeni kimliğiyle Jîn)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mağara önünde oturan Jîn	Yalnız bir kadın	Sığınma ve korunmaz arzusu

Geleneksel kıyafetler	Renkli bohça, desenli eteği vb.	Kadının geleneksel toplumsal kimliğe yeniden elde etme isteği eski yaşama özlem
Mağaranın karanlığı	Derin siyah alan	Ne tam içerde ne tam dışarda olma durumu; eşikte olma

Tablo 24: İkili karşıtlıklar tablosu (Yeni kimliğiyle Jîn)

İkili Karşıtlıklar		
Özne	Nesne	Jîn, bir özne olarak hayatını sürdürmek ister ama nesneleştirilir
Güven	Tehlike	Jîn doğada saklanır ama hiçbir yer güvenilir değildir
Doğa	Medeniyet	Doğa koruyucudur; insan eliyle kurulan medeniyet Jîn için tehdit barındırır
İçeri	Dışarı	Mağaranın sınırı hem fiziksel hem ideolojik bir eşiği gösterir
Kutsallık	Kurbanlık	Toplum tarafından itilen bir figür

Bu sahnede Jîn, bir dağın eteğinde yeni kıyafetleriyle tek başına çaresizce otururken gösterilir. Mağaranın girişindeki karanlık bir boşluk gibi uzanırken Jîn'in bakışları bir noktaya sabitlenmiştir. Bu sahnenin genelinde bir sessizlik söz konusudur. Onun bu sahnedeki yalnızlığı sadece fiziksel bir yalnızlıktan öte varoluşsal düzeyde de sınırdır durduğunu göstermektedir. Onun içinde bulunduğu çıksızlık ve belirsizlik bu sahnede net olarak gösterilir.

Bu sahne Agamben'in homo sacer kavramı bağlamında düşünüldüğünde, Jîn bu sahnede ne siyasal bir özne ne de toplumsal bir bireydir. Yalnızca yaşayan ama hiçbir yer tarafından kabul edilmeyen bir varlık olarak temsil edilmektedir. Ne şehirdeki ne de geldiği örgüt tarafından yaşamı güvence altına alınmıştır. Maruz kaldığı erkek şiddeti, tacizler, tehditler ve toplumsal kabul edilmeme onu sadece yaşayan bir bedene yani çıplak hayat duruma indirger. Ayrıca bu sahnede Jîn'in konuşmaması da önemli bir durumdur. Çünkü sessizliği onun edilgen bir karakter değil, sistem tarafından tanınmamasından kaynaklanmaktadır. Onun sessizliği, yok sayılmanın, yalnız bırakılmanın ve içinde

bulunduğu eşik durumunun bir sonucudur. Dolayısıyla Jîn ne politik ne toplumsal ne de bireysel düzlemde kabul gören bir kimliğe sahip olmadığını, yalnızca bir yaşam kalıntısı olarak doğanın kıyısına itilmiş halini görünür kılmaktadır.



Görsel 17: Jîn'in çobanla karşılaşması

Tablo 25: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn'in çobanla karşılaşması)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Çobanla karşılaşma	Çobanın kadına yaklaşımı	Kadının kıyafeti üzerinden toplumsal cinsiyet rollerine yeniden yaratılması
Doğa	Daş, taş, tepe	Doğada sessiz sakin bir ortam olmasına rağmen kadın kimliği için tekinsiz durum
Tanımadin beni sözü	Önceki kimliği hatırlatma	Güvenli bir ortam oluşturabilmek için önceki kimliği hatırlatma

Tablo 26: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn'in çobanla karşılaşması)

İkili Karşıtlıklar		
Kadın	Erkek	Kadının kimliği varlığı, erkekte sahip olma duygusunu yaratır
Kıyafet	Kimlik	Kıyafet sahip olunan kimlikte değişime neden olur

Güçlü	Kırılgan	Jîn'in eski hali; silahlı olmasından kaynaklı güçlüyken yeni hali ulaşılabilir ve kırılgandır
Korkulan	Arzulanan	Jîn, önceki kıyafetleriyle korkulan birisiyken yeni kıyafetleriyle arzulanan olur

Jîn, film boyunca çobanla iki defa karşılaşır. İlk karşılaşmasında üstünde örgüt mensubu kıyafeti vardır. Jîn çobana yakınlarda bir köyün olup olmadığını sorar. Çoban Jîn'in üstündeki kıyafetlerden korkar ve “yolun kenarında bacım, yenide” diye cevap verir. Jîn çobanın tarif ettiği köye gider orada bir eve girerek oradan yiyecek ve giyecek çalar. Üstündeki örgüt mensubu kıyafetlerini çıkarıp evden çaldığı kıyafetleri giyer. O artık kadın kimliğine bürünmüştür. Jîn yeni kimliğiyle çobanla ikinci defa karşılaşır. Çobanın Jîn'e karşı tavrı bu sefer farklıdır. Çünkü ondan korkmaz, artık Jîn onun için elde edilebilecek bir kadındır. Çoban Jîn'i gördüğünde “hey maşallah, ne geziyorsun burada kız” diyerek Jîn'e yaklaşmaya çalışır. Ama Jîn ona yaklaşmasına izin vermez “tanımadın mı beni senden ekmek almıştım, ciğerini deşiyim mi” diyerek çobanı korkutur. Jîn kıyafetlerini değiştirmesiyle beraber toplumsal zeminde farklı bir kimliğe sahip olmuştur. Sahip olduğu bu yeni kimlik, kendisini en çok güvende hissettiği doğada bile artık güvende hissetmemesine neden olmaktadır.

Agamben'in homo sacer tanımı, Jîn'in yaşadığı durumu net şekilde açıklamaktadır. Öldürülebilen ama kurban edilemeyen homo sacer, Jîn'in eski ve yeni kimliği üzerinden görünür hale gelmektedir. Önceki kimliğinde elinde silahla olan Jîn, toplumsal bir kimlik edinmek için toplumsal normlara uygun bir giyim tercih eder ama bu kimliği egemenin varlığını pekiştirmek için yarattığı çıplak hayatın kendisidir. Ayrıca Jîn'in kadın kimliğinden dolayı erkek dünyası için elde edilebilir bir beden olarak algılanması, onun toplumsal haklardan soyutlanmasına ve biyolojik bir varlığa indirgenmesine neden olmaktadır. Onun kıyafeti değişimi sadece kimliğinden bir değişim yaratmamıştır ayrıca ona yönelik bakış açısını da değiştirmiştir. Bundan dolayı kimliğin sabit bir olgu olmadığı, iktidar ilişkileri içerisinde değişim ve dönüşüm maruz kaldığı görülmektedir.



Görsel 18: Askerler tarafından yapılan yol kontrolü

Tablo 27: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Askerler yol kontrolü yapar)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Askeri araçlar	Yol kontrolü	İktidarın kontrol ve denetim mekanizmasının işlemesi
Dar yol	Dağlar arasında sıkışmış yol	İktidarın mutlak fiziksel üstünlüğü
Silahlar ve üniformalar	Tetikte bekleyen askerler	Olağanüstü halin görünür hale gelmesi

Tablo 28: İkili karşıtlıklar tablosu (Askerler yol kontrolü yapar)

İkili Karşıtlıklar		
Birey	Devlet	Devletin askeri gücüyle birey karşı karşıya
İçeri	Dışarı	Dışarda bir mekân bir olmasına rağmen içerisi gibi bir denetim söz konusu
Seyahat	Engelleme	Yolculuk yapmak isteyen insanlar ve onlara denetimleyen askeri güç

Bu sahne, Agamben'in istisna hali kavramının sinemasal düzeyde görünür hale geldiği örneklerden birisidir. Askeri kontrol noktası, hukukun askıya alındığı ama egemenin mutlak hakimiyetin söz konusu olduğu bir mekandır. Yolun geçiş hakkı bireysel haklarla ve yasaların denetiminden çıkmış egemenin keyfi uygulamasına göre geçiş mümkündür. Bu durum Agamben'in hukukun askıya alınmasına rağmen hala etkinmiş gibi görüldüğü istisna hali durumu tanımlamaktadır.

Otobüste bulunan insanların kim oldukları, nereye gittikleri gibi durumların belirsizleştiği herkesin potansiyel bir suçlu olarak görülmektedir. Denetim yapılırken herkese eşit mesafede yaklaşmakta çünkü herkes potansiyel bir suç unsuru olarak görülmektedir. Bu durum yasayla belirli haklar elde eden bireylerin varlığından çok geçici olarak yaşamalarına izin verilen karakterler söz konusudur. Otobüste bulunan Jîn, diğer yolcularla beraber egemenin keyfi denetimine maruz kalmış. Bu durum karakterin yalnızca kontrol ve denetime maruz kalmadığı ayrıca dışlanma, gözetleme ve şiddete açık hale gelmektedir.



Görsel 19: Jîn'in askerin hayatını kurtarması

Tablo 29: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn'in askerin hayatını kurtarması)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Dağlık arazi	Sarp kayalıklar, yaralı asker	Jîn için karar anı, ahlaki eşiğindedir

Silahın yere doğrultması	Ateş etmeme	Şiddeti reddetme, mücadele biçiminde değişiklik
Askere silah doğrultma	Çekingen ve kararsız bir bakış	Kendini koruma içgüdüyle öldürme refleksi

Tablo 30: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn'in askerin hayatını kurtarması)

İkili Karşıtlıklar		
Savaş	Merhamet	Silahı elinde bulundurmasına rağmen öldürmeme
Taraf	Tarafsız	İki tarafı da benimsememe, tarafsız kalma
İçeri	Dışarı	Jîn, iki taraftan da dışlanmış
Güç	Zayıf	Jîn, elinde silah bulunduran kişi olmasına rağmen silahı ateşlemekte zayıftır

Jîn hiçbir yere ait olmadığı hiçbir tarafa da ait değildir. Sadece bir kadın olarak yaşama tutunmaya çalışmaktadır. Jîn filmin sonlarında yaralı bir askerle karşılaşır. Jîn önce silahını yaralı askere çevirir ama yakınlardan geçen örgüt üyelerin sesini duyunca silahını örgüt mensuplarına doğru çevirir. Bu sekanstan anlaşılıyor ki o hiçbir tarafa ait değildir. Yeni bir hayat için bir yolculuğa girer ama yolculuğu askerler, örgüt mensupları, kâhya, tercüman ve yazıhane görevlisi tarafından sekteye uğramaktadır.

Jîn'in bu sahnedeki kararsızlığı, ahlaki bir kararsızlıktan çok ontolojik dışlanmışlığın bir sonucudur. Çünkü elinde silah olmasına rağmen eyleme geçemeyen ve iki tarafa da yakın olmayan bir eşikte durmaktadır. Jîn'in bu yaşamı Agamben'in egemenin varlığını tanımlamak için tasvir ettiği çıplak hayatın kendisidir. Hukukun koruyamadığı ama denetim, kontrol ve şiddetin hüküm sürdüğü alanlardır. O, ne haklara sahiptir ne de hukuksal olarak bir güvencesi vardır. Hayatı, hukukun askıya alındığı ama şiddetin düzenleyici olduğu alanlarda geçmektedir.



Görsel 20: Jîn ile kâhyanın karşılaşması

Tablo 31: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn ile kâhyanın karşılaşması)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Jîn ve atın aynı karede olması	Savunmasız bir kadın ve koruyucu bir hayvan	Doğayla ve canlılarla kurulan sezgisel bağ
Atın huzursuzluğu	Başını sallaması, kişnemesi	Kadının tehdit altında olduğunu göstermeye çalışan bir tepki
Jîn'in köşeye sıkışması	Sınırlı hareket alanı	Fiziksel hapsolme, kadın bedeninin kısıtlanması

Tablo 32: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn ile kâhyanın karşılaşması)

İkili Karşıtlıklar		
Kadın	Erkek	Jîn, çoğu sahnede erkek şiddetin nesnesi olur
Doğa	Toplum	Doğa koruyucu güven verirken, toplum şiddet gösterir
İçeri	Dışarı	Jîn, toplum içinde görünse de sürekli dışarda bırakılır

Yaşam	Şiddet	Kadın yaşamı betimlerken, erkek şiddeti temsil eder
-------	--------	---

Kâhya Jîn'e iyilik yapıyormuş gibi görünerek ona iki günlük yevmiyesini vereceğini söyler. Kamyonetiyle Jîn'in yanına gelir. Atın adamın gelmesiyle huzursuzlaşır. Kâhya atın bu hareketlerine anlam vermez eliyle onu iter. At daha da huysuzlaşır. Sonraki sahnede kâhya Jîn'e tacizde bulunur. Atın huzursuzlaşmasının altında adama karşı güvensizliği ve Jîn'i koruma iç güdüsü vardır. Film boyunca çeşitli mekanlarda birçok hayvanla karşılaşan Jîn, hiçbir hayvandan kötülük görmez hatta birçoğuyla da arkadaş olur. Ancak Jîn ne zaman bir erkekle karşılaşsa başına kötü bir durum gelmektedir. Bu sahnede de Jîn'i koruyan bir hayvan ve Jîn'e zarar vermek isteyen bir erkek aynı karede gösterilmiştir. Atın tecavüz olgusuna karşı tepkisini film boyunca hiçbir insan da görmemekteyiz. Foucault, iktidarın özneyi dönüştürme süreçlerinden söz etmektedir. Bu süreç özneyi belirli bir sınıfın, bir meslek grubun ya da belirli cinsiyet kalıpları içerisinde tanımlayarak onu öbür öznelere farklı bir konuma yerleştirmektedir. Bu sürecin sonunda denetim altına alınmış bağımlı bir öznenin yaratılması söz konusudur. *Jîn*'e karşı toplumun bakış açısı ve davranışları sistemli bir iktidar ürünüdür. Çünkü o, iktidar tarafından özneleştirme süreçlerine maruz kalmıştır. Toplumda dönüştürülen, belli bir sınıfa ve konuma yerleştirilen *Jîn*'e doğa ve doğanın canlıları kucak açmaktadır.

Bu sahneyi Agamben bağlamında ele alındığında Jîn karakterin toplum tarafından bir homo sacer olarak görüldüğü apaçıktır. Dağdan inip kamusal alana giren Jîn, hayatını devam ettirebilmek ve annesinin yaşadığı şehre gidebilmek için gündelik işlerde çalışmaktadır. Kadın kimliğinden dolayı erkeklerin tacizlerine maruz kalmaktadır. Onunla herhangi bir şekilde temas kuran erkekler onun bedenine sahip olmak istemektedir. Geçmiş kimliğinden dolayı hukuk dışında kalan Jîn, erkek dünyasında gelebilecek bütün eylemlerin hedefi olmaktadır. Bu durum onun toplum tarafından bir homo sacer olarak görüldüğünün göstergesidir. Ne korunan ne kurban edilen; her türlü müdahalenin açık hedefi olan bir karakterdir.



Görsel 21: Jîn'in kâhyadan kaçıp doğaya sığınması

Tablo 33: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn'in doğaya sığınması)

Göstergebilimsel Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Jîn'in ağaçla teması	Bitkin ve yorulmuş birisi	Varoluşsal yorgunluk, doğayla bütünleşme isteği
Doğanın gri tonları	Soğuk renklerin seçimi	Yalnızlık, ölümü yavaş yavaş hissettirme
Kurumuş ağaç	Ölü dallar	Yaşamla olan bağın yavaş yavaş azalması

Tablo 34: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn'in doğaya sığınması)

İkili Karşıtlıklar		
Yaşam	Ölüm	Jîn, yaslandığı ağaç gibi ölüme yaklaşmıştır
Güç	Zayıflık	Jîn toplumdan ve hukuktan artık bir beklentisi kalmamıştır. Zayıflamış ve güçsüzdür
Doğa	Toplum	Toplum, Jîn için tehlike barındırır ama doğa ona ucundan ölüm bile olsa kucak açar
Kadın	Erkek	Jîn, erkek şiddetinden kaçıp doğaya sığınır

Kâhya Jîn'e tecavüz etmeye çalışır, Jîn son anda kâhyanın elinden kaçarak bir ağacın altında dinlenir. Bu ağacın dalları kurumuş yaşamla dolu doğada yavaş yavaş ölmeye başlamış bir görünüme sahiptir. Nasıl Jîn film boyunca hayata tutunmaya çalışıp her defasında yaşam umutları ve arzuları her acı tecrüben ardından kurumaya ve ardından yok oluyorsa ağaçta Jîn gibi bir sürecin sonunda kuruma evresine geçmiştir.

Bu sahnede Jîn, toplumun ve hukukun dışında bırakılmış hiçbir politik temsiliyeti kalmamış bir karakter olarak sunulmaktadır. Bu durum Agamben'in tanımladığı çıplak hayatın somutlaştıran bir sahnedir. Onun doğaya kaçması, kurumuş bir ağaca yaslanması; keyfi bir durum değil, başka bir çaresi kalmayan hiçbir yere ait olamayan bir karakterin davranışdır. Hayatta kalmasından başka bir amacı olmayan; korumasız olan ama iktidarın gözünde kaçamayan bir kişidir. Jîn, bedenini hayata tutabilmek için sığınacağı tek yer olarak doğa kalmıştır o da mecburen doğaya sığınır ama kurumuş ağaç metaforundan anlaşılacağı üzere doğanın da onu koruyacak gücü kalmamıştır. Kurumuş ağaç, yalnızca bir doğa unsuru değildir. Ayrıca Jîn'in yaşadığı toplumsal, duygusal ve fiziksel şiddetin dışavurumudur. Hem Jîn hem de ağaç artık ne kök salacak bir yere ne de meyve verecek koşullara sahiptir. Jîn'in yaşamı, yaslandığı ağaç kurumuş ve cansız ağaç gibi, toplumsal ve siyasal tüm koruma şekillerinden yoksun bırakılmıştır. Yalnızca hayatta kalmaya endeksli bir çıplak hayat formuna dönüşmüştür.

Gramsci, devletin var olabilmesi için siyasal toplum ve sivil toplumun uyum için çalışması gerektiğini belirtmekteydi. İki yapının birlikteliği, devletin halk üstünde hegemonya kurmasına olanak vermektedir. Bu bağlamda bakıldığında *Jîn'in* normal hayata dahil olmak istediğinde iki yapı tarafından bu isteği sekteye uğramaktadır. Yol kontrolünde, ormanda ve şehirde karşısına çıkan askerler ve film boyunca ondan faydalanmak isteyen erkek karakterler. *Jîn*, sadece devletin silahlı güçlerinden kaçmaz. Kimi zaman kahya'dan kimi zamanda çoban'dan da kaçmak zorunda kalmaktadır. Çünkü bu kişilerde devletin var olabilmesi noktasında bir temsil olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda filmde, devlet sadece silahlı bir güç olarak karşımıza çıkmamaktadır. Özellikle *Jîn'den* faydalanmak isteyen erkek karakterler, mevcut yapının korunması noktasında kendilerini bir görev ve sorumluluk yüklemektedir.



Görsel 22: Jîn'in ölümü

Tablo 35: Göstergebilimsel çözümleme tablosu (Jîn'in ölümü)

Göstergebilim Çözümleme		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hareketsiz beden	Taşın üstünde hareketsiz beden	Teslimiyet, nihai son
Ayı, geyik, leopar gibi hayvanlar	Hayvanların Jîn'in etrafında toplanması	Toplumda yer edinemeyen Jîn'in hayvanlar tarafından sahiplenmesi
Jîn'in silahsız ve yalnız olması	Kendisini savunacak hiçbir şeyinin olmaması	Savunmasız bir biçimde, mücadeleyi bırakıp doğaya saklanma

Tablo 36: İkili karşıtlıklar tablosu (Jîn'in ölümü)

İkili Karşıtlıklar		
İnsan	Hayvan	İnsan yok eder, hayvanlar korur sahiplenir
Şehir	Doğa	Şehir yaşam alanı bırakmaz, doğa kucak açar
Şiddet	Merhamet	İnsan fiziksel şiddet uygular, doğa kucak açar
Yaşam	Ölüm	Jîn için artık ölümden başka bir yol kalmamıştır.

Filmin son sahnesinde Jîn sonsuz ve özgür ovada git gide sıkışır, yaşadığı hayattan çıkış kapısı bulamayıp umutları yavaş yavaş tükenir. Film boyunca sıradan hale gelen çatışma ve silah sesleri arasında tıpkı daha önce vurulan ceylan gibi vurularak ağaçtan düşer. Aslında filmin sonlarında doğru Jîn'in ölüme yavaş yavaş yakınlaştığını yaralı bir eşek, ölü bir at, kurşunların hedefi olan bir ceylan ve yaralı bir askerle karşılaşması gibi göstergeler sayesinde ölümün olacağını hissederiz. Jîn, kurşunlardan kaçmak için çıktığı ağaçtan vurularak düşer. Bu sırada film boyunca Jîn'in karşılaştığını ayı, ceylan, eşek, leopar gibi bütün canlılar Jîn'in yanında durur. İnsanlar dünyasında kendisine yer bulamayan Jîn'i son yolcuğuna hayvanlar uğurlar. O insanlarla kuramadığı bağı hayvanlarla kurmuştur. Bu bağ saf sevgiyi içinde barındıran, çıkar ilişkisi olmayan masum bir sevgi biçimidir.

Agamben istisna halinin yasaklama ilişkisi içinde yaratıldığını belirtmektedir. Yasaklanan kimse ne tam hukukun içinde yer alır ne de tamamen hukukun dışında kalmaktadır. Agamben, yasaklanan kişinin bir eşikte durduğunu belirtmektedir. Eşikte duran bu kişinin hukukun içinde mi yoksa dışında mı olduğunu kestirmek güç bir durumdur. Yani yasaklanma durumu tek taraflı bir durum olmaktan öte içlenerek dışlanma olarak karşımıza çıkmaktadır. *Jîn* karakterine bu bağlamda bakıldığında hukukun dışına atılmış bir karakter olarak görünmesine rağmen yine de hukuk kurallarına tabii tutulmaktadır. Hukuk ile olan ilişkisinin sonlanabilmesi için ölümünün olması gerekmektedir. Bu bağlamda *Jîn* filmin son sahnesinde ölmesiyle beraber tamamen hukuk dışına çıkma olanağına sahip olmuştur.

Filmin final sahnesi, Jîn'in toplumsal ve hukuksal düzlemde var olamamasından dolayı mecburi biçimde bedeninin doğaya karışmasına göstermektedir. *Jîn*'in taşın üstünde hareketsiz yatması ve çevresinde ayı, geyik, eşek gibi hayvanların toplanması Agamben'in homo sacer ve çıplak hayat kavramlarının sinematografik doruk noktasıdır. *Jîn* artık hiçbir hukuk düzenine dahil değildir; onun ölü ya da aranan birisi olması mesele değildir. O, artık ölüme terk edilmiş ve iktidarın görüş alanından çıkmış bir bedendir.

Sonuç olarak, *Jîn* filminin analizinin yapıldığı bu bölümde, Jîn'in siyasal, kültürel ve mekânsal düzeyde nasıl dışlandığını Agamben'in çıplak hayat, istisna hali ve homo sacer kavramları bağlamında ele alınmıştır. Film boyunca Jîn ne devlete ne örgüte ne de topluma ait bir figür olamayan bir karakterdir. Sürekli dışlanan, tehdit edilen, bedenine sahip olunmak istenilmektedir. Bu durum karakterin yalnızca hayatta kalmaya indirgenmiş bir beden haline getirmektedir. Toplumsal cinsiyet, iktidar ve aidiyet konuları etrafında şekillenen anlatı yapısı, karakterin insanlarla ilişki kuramamasına yanı

sıra hayvanlara kurduğu saf ve çıkarsız ilişki biçimini merkeze almaktadır. Film, iktidar mekanizması dışında kalan Jîn karakteri aracılığıyla, modern dönemde iktidarın etki alanının nasıl oluşturduğunu, kimi çerçevenin içine aldığı kimi çerçeve dışı bıraktığını; dışlanan karakterlerin nasıl sessiz ve görünmez olduğunu sorgulamaktadır. Bu sorgulama, doğa ile toplum, kadın ile erkek gibi ikili karşıtlıklar üzerinden kurulmuştur. Jîn'in ölümüyle beraber, film boyunca ne tamamen içinde olduğu ne de tamamen dışından tutulduğu istisna alanından nihai çıkışı gerçekleşmiştir.



SONUÇ

Bu tez çalışmasında, Reha Erdem sinemasında iktidar olgusu *Kosmos* ve *Jîn* filmleri örneklem alınarak incelenmiştir. İktidar olgusunun tarihsel gelişimi ve kavramsal dönüşümü açıklanmıştır. İktidar olgusunu siyasal anlamla sınırlı olmadığı, aynı zamanda toplumsal ilişkiler, gündelik hayat pratikleri ve bireyler arası mikro düzeyde de var olduğu ortaya konulmuştur. İktidar kavramının hem baskı hem de rıza mekanizmaları içinde kendini nasıl yeniden var ettiği kuramsal düzeyde temellendirilmiştir.

Tezde, iktidar kavramı sadece siyasal bir baskı aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal ilişkiler ağı içinde sürekli yeniden üretilen çok katmanlı bir olgu olarak ele alınmıştır. Gramsci iktidarı yalnızca zorla değil, halkı ikna edilmesi sonucu varlığını sürdürüldüğünü vurgularken; Althusser, ideolojik inşa sürecinin nasıl oluştuğunu açıklamaktadır. Foucault ise iktidarın merkezi ve görünür yapılarından çok, gündelik hayatın her alanına sızmış biçimleri inceler. Agamben'in yaklaşımı ise iktidarın en uç noktada bireyin yaşamı ve ölümü üzerinde karar verme yetkisine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, iktidar yalnızca yukarıdan aşağıya işleyen bir yapıya değil, aynı zamanda bireylerin katılımı ve kurumsal yapıların iç işleyişiyle şekillenen çok boyutlu bir sistem olduğu sonucuna varılmıştır.

Tezin kuramsal altyapısı Giorgio Agamben'in istisna hali, çıplak hayat ve homo sacer kavramlarına dayandırılmıştır. Agamben'in bu kavramları ışığında Reha Erdem sinemasında iktidar kavramının nasıl sinemasal anlatıya dönüştüğü analiz edilmiştir. Çalışmada ulaşılan önemli bulgular şu şekildedir; *Kosmos* ve *Jîn* filmlerindeki ana karakter olan *Battal* ve *Jîn* iktidarın belirlediği sınırların dışına çıkan, iktidar yapılarını tanımayan, isyan edebilen karakterler olmalarına rağmen her an iktidarın müdahale edebildiği karakterler olduğu görülmüştür. Her iki karakter de Agamben'in belirttiği istisna alanında bulunmaktadır. Hukukun koruması dışında olmasına rağmen iktidarın etki alanı içindedirler. İki karakterin hayatları yalnızca biyolojik varoluşa indirgenmiş olup ne siyasal ne de toplumsal bir özne olma imkanına sahip değildirler.

Kosmos filminde *Battal*'ın yaptığı mucizelere rağmen hem toplumlu hem de sistemle uyumlu bir karakter olmamasından kaynaklı şehri gözyaşlarıyla terk etmek zorunda kalmıştır. Bu durum iktidarın görünmeyen baskın varlığına karşı yapılan başkaldırının başarısız olduğunu göstermektedir. *Jîn* filminde ise kadın kimliği ve bedeni üzerinden işleyen çok katmanlı iktidar mekanizması görünür kılınmıştır. *Jîn* karakteri hem devlet aygıtı hem de ataerkil toplum yapısı tarafından sürekli baskı altında tutulmuş,

erkeklerle her karşılaşmasında şiddete maruz kalmış ve sonunda doğanın tanıklığında yaşamı son bulmuştur. Bu bağlamda her iki filmde de karakterlerin hem siyasal hem de toplumsal yapıya ait olmamalarına rağmen toplumun uç noktasından yaşamalarından dolayı iktidarın en keskin biçimde etkilediği “çıplak hayat”lar olarak temsil edilmiştir.

Bu çalışmada analiz edilen *Kosmos* ve *Jîn* filmlerinden yer alan karakterler, Agamben’in homo sacer kavramının sinemasal temsilidir. Battal, insanlara sürekli iyilik yapma peşinde olmasına rağmen toplum tarafından sürekli şüpheyle karşılanan bir karakterdir. *Jîn* ise, ne örgüte ne devlete ne de topluma ait olabilmektedir. Gittiği her yerde tehdit unsuru olarak görülen ve şiddete maruz kalan bir karakterdir. Her iki karakter de siyasal topluma dahil edilmemelerine rağmen, iktidarın kurallarına tabii olmaktadır. Öldürülmeleri meşru olarak görülmekte ama kurban edilmelerine olanak tanınmamaktadır. Bu bağlamda *Battal* ve *Jîn* hayatları boyunca istisna halinde tutulan, hem dışlanan hem de içlenen birer homo sacer olarak konumlandırılmıştır.

Reha Erdem sineması izleyicinin alışık olduğu anlatı kalıplarının dışında bir sinema diline sahiptir. Onun sineması izleyicinin beyaz perdenin karşısına geçip iki saatliğine rahatlama hissine kavuştuğu, filmdeki karakterleri rol model aldığı ve anlık duygusal değişimlere neden olan filmlere benzememektedir. O, izleyicinin alışkanlarına ve beklentilerine göre belirlenen bir sinema değil, izleyicinin film dünyası içinde aktif konuma geldiği ve uzun vadede izleyicinin alışkanlıklarını değiştirmeyi vesile olacak bir sinema anlayışına sahiptir. Reha Erdem sineması popüler sinemanın anlatı kalıplarından yararlanmaz. O, çağdaş anlatı kalıplarını kullanarak film üretmektedir. Onun sinemasını eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Bu bağlamda Erdem, sinemasında iktidar olgusuna eleştirel yaklaşmıştır. Erdem’in eleştirdiği iktidar sadece siyasal iktidar değildir. O, gündelik hayatının her anına sirayet eden her türlü iktidar ilişkisine karşı eleştiride bulunmaktadır.

Modernlik; akılcılık, ilerleme ve özgürlük söylemlerini beraberinde getirmiş olsa da, birey üzerinde yeni denetim biçimlerini ortaya çıkarmış ve görünmez iktidar mekanizmaların oluşmasına vesile olmuştur. *Kosmos* ve *Jîn* filmleri, modernizmin bu çelişkili yapısına eleştirel bakabilen filmlerdir. *Kosmos* filminde, kent düzenine yabancı bir figür olan Battal’ın dışlanması, modern toplumun farklı olana karşı dışlama eğilimini göstermektedir. *Jîn* filminde ise terör örgütü üyesinin doğaya sığınma çabası, sistemsel şiddetten kaçış gibi görünse de karakter her alanda kuşatılmıştır. Her iki filmde de modern yapılarla çatışan bireylerin toplum tarafından dışarıda bırakıldığı görülmüştür. Erdem sineması, modernliğin bireyi yalnızlaştırdığı, yabancılaştırdığı ve sıkıştıran yapısını

sorgulamakta, gerçekçi bir kurtuluşun söz konusu olup olamayacağını da izleyiciye bırakmaktadır.

Reha Erdem'in Kosmos ve Jin filmleri, Giorgio Agamben'in düşüncesi doğrultusunda iktidar kavramı bağlamında çözülenmiş olsa da, bu çözümleme sinemasal anlatının çok katmanlı yapısından dolayı sınırlı kalabilir. Filmlerin taşıdığı görsel metaforlar, şiirsellik ve çoğu zaman karakterlerin güdülerıyla hareket etmesi, yalnızca Agamben'in kavramlarıyla sınırlı bir okumanın ötesine geçmeyi zorunlu kılmaktadır. özellikle Kosmos filmindeki mistik yapı ve Jin'in doğayla kurduğu ontolojik ilişki, iktidar ilişkilerini yalnızca baskı ve rıza ikiliği üzerinde değil, insanın varoluşsal sınırları bağlamında da tartışmaya açmaktadır.

Her ne kadar bu tezde Reha Erdem sineması Agamben'in biyopolitika, homo sacer, istisna hali ve kamp kavramları çerçevesinde okunsa da, bu okumanın bazı sınırlıkları mevcuttur. Bu sınırlıklarının en önemli sebeplerinden birisi; Agamben'in kuramsal çerçevesi, Batı siyaset geleneğine dayanması ve Avrupa modernitesine dayanmasıdır. Oysa Erdem'in sineması, doğrudan Avrupa'daki kamusal otorite ve iktidar yapıları temsil etmemektedir. O, iktidarı daha çok metaforik, yer yer mitolojik ve varoluşsal düzlemde ele almaktadır. Özellikle 'kamp' gibi iktidarı fiziksel ve kuramsal düzeyde ele alan kavramlar, Erdem'in sinemasında doğrudan temsil edilemez. Bunun yerine daha doğa, boşluk, sınır ve sessizlik gibi simgelerle dolaylı anlatımlar tercih edilmektedir.

Kosmos ve Jin filmlerinin özgün anlatım dili, görsel estetik ve metafor zenginliği bakımından dikkat çekici olsa da, bu filmlerin ele aldığı toplumsal ve politik durumlarda zaman zaman belirsizlik ve soyutlanma ön plana çıkmaktadır. Özellikle Battal karakterinin motivasyonunun açık biçimde anlatılmaması anlatının kimi yerlerde izleyiciyle bağ kurmasını zorlaştırmaktadır. Jin filminde ise savaş, kimlik ve kaçış temaları işlenmiş olmasına rağmen karakterin iç dünyasına dair derinlikli çözümleme yapılmadan doğayla sembolik bir ilişki kurulmuştur. Bu tercihler filmlerin şiirsel gücünü artırsa da toplumsal gerçekliğe temas etme kapasitesini sınırlayabilmektedir.

Tezde uygulanan göstergebilimsel çözümleme ve ikili karşıtlıklar yöntemi sayesinde, Reha Erdem sinemasında iktidar olgusunun yalnızca otorite figürleriyle değil; mekân, beden, sessizlik gibi estetik unsurlar yoluyla da inşa edildiği ortaya koyulmuştur. Reha Erdem sineması yalnızca politik yapılar içinde bulunan iktidar yapılarını değil, aynı zamanda kültürel normları, ataerkil değerleri ve erkeklik rollerini de sorgulamaktadır.

Sistemin dışında kalan bireylerin hikayesini alışılmış anlatı kalıplarının dışında bir dille izleyiciye sunmaktadır.

Sonuç olarak bu alışma, Reha Erdem sinemasının yalnızca biçimsel yenilikleriyle değil aynı zamanda ortaya koyduğu politik ve felsefi derinliğiyle aędař Türk sinemasında özgün bir yer edindiğini göstermektedir. *Kosmos* ve *Jin* filmleri özelinde yapılan bu analiz, Agamben'in kuramının sinemaya uygunabilirliğini somut biçimde ortaya koymuştur. Dışlanan, ötekileştirilen ve kimliksizleştirilmiş figürlerin sinema diliyle nasıl temsil edildiğine dair yeni bir okuma imkânı sunmuştur.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar (1. Baskı b.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Abisel, N. (2010a). Popüler Sinema ve Türleri (3. Baskı b.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2010b). Sessiz Sinema (2. Baskı b.). Ankara: De Ki Yayım.
- Acar, B. (2009). Her Şey Niye Yok?!: Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış. F. Yücel içinde, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (1. Baskı b., s. 19-46). İstanbul: Çitlembil Yayınları.
- Adanır, O. (2012). Sinemada Anlam ve Anlatı (1. Baskı b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Agamben, G. (2006). İstisna hali [Stato di eccezione] (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Agamben, Giorgio. (2020). Kutsal İnsan, Egemen, İktidar ve Çıplak Hayat, Çev. İsmail Türkmen, 4.Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Agocuk, P. (2014). Amarcord filmi özelinde göstergebilimsel film çözümlemesi ve anlamlandırma. Journal of International Social Research, 7(31).
- Ağcaoğlu, A. (2015). Bir İktidar Biçimi Olarak Devlet Kavramı: Erken Dönem Sovyet Sinemasında İktidar Görünümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ak, E. (2018). Kültür Endüstrisine Bir Karşıt Örnek Olarak Reha Erdem Sineması (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akal, C. B. (2000). Devlet Kuramı (1. Baskı b.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Akal, C. B. (2003). İktidarın İç Yüzü. Ankara : Dost Kitabevi.
- Akal, C. B. (2014). İktidarın İç Yüzü. Ankara: Dost Kitabevi.
- Akçalı, N. (1995). Siyaset Bilimine Giriş. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akmeşe, E., & Küngeru, A. (2022). Bir Homo Sacer Örneği Olarak “Umudun Öteki Yüzü” Filminde Mülteciliğin Sunumu. Art Vision, 28(49), 116-123.
- Aksoy, M. U. (2016). KUTSAL İNSAN: GIORGIO AGAMBEN’İN EGEMENLİK ANLATISINDA KURBANSAL DURUM. FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, (22), 16-40.
- Althusser, L. (1978). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.

- Althusser, L. (1994). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (V. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2019). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları (7. Baskı b.). (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altıntaş, G. (2009). İnsan - Kuru Rüyaalar Alemi. F. Yücel içinde, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (1. Baskı b., s. 49-69). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Andrew, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları (1. Baskı b.). (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Arnhat, L. (2011). Platon'dan Rawls'a Siyasi Düşünce Tarihi (4. Baskı b.). (A. K. Bayram, Çev.) Ankara: Adres Yayınları.
- Arslanel, M. N., & Eryücel, E. (2011). Modern Devlet Anlayışının Felsefi Temelleri. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1-20.
- Arslantepe, M. (2009). Türk Romanı ve Türk Sineması İlişkileri. Marmara İletişim Dergisi(14), 125-142.
- Aslan, İ. (2004). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı. Selçuk İletişim, 3(3), 92-103.
- Aydemir, Ş. (2009). Aşk - Sol Eli Başımın Altında Olsun, Sağ da Beni Kucaklasın. F. Yücel içinde, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (1. Baskı b., s. 131-139). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Aydın, D. (2016). Göstergebilim ve sinemada propaganda kodları. Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi, (43).
- Aydingüler, M. H. (2023). GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN FİLM ÇÖZÜMLEMESİ: EŞKIYA FİLMİ ÖRNEĞİ. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kùltürlerarası Sanat, 8(16), 13-24.
- Aytaç, S. (2009). Hayal - Sınır Üzerinde Hayat. F. Yücel içinde, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (1. Baskı b., s. 73-84). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Bahadır, A. D. (2020, 01 04). Bağımsız Sinema. 02 20, 2021 tarihinde Bağımsız Sinema Web Sitesi: <https://www.bagimsizsinema.com/auteur-kurami-cercevesinde-reha-erdem-sinemasinin-izlerini-surmek.html> adresinden alındı.
- Baker, U. (2012). Beyin Ekran (2. Baskı b.). (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, U. (2014). Yüzeybilim Fragmanlar (3. Baskı b.). (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bakunin, M. (2017). Tanrı ve Devlet (3. Baskı b.). (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.

- Bakır, S. (2019). Giorgio Agamben'in Politik Felsefesi Bağlamında "İstisna Hali" ve "Egemenlik" Üzerine İnceleme. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balku, Y. (2021). Arendt ve Agamben'de biyopolitikanın kavranışı: birey ve devlet üzerine bir değerlendirme.
- Baltacı, B., & Kasap, F. (2016). Bağımsız Sinemacılar İçerisinde Reha Erdem Sinemasına Bakış. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9(43), 1661-1668.
- Barrett, M. (2004). Marx'tan Foucault'ya İdeoloji (1.Baskı b.). (A. Fethi, Çev.) Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması (1. Baskı b.). (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Baştürk, E. (2017). Biyopolitika ve Savaşım: Foucault ve Agamben Arasındaki Ayrımın Kavramsal İçeriği. Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, 5(2), 1-23.
- Baudry, J. L. (1997). Temel Sinematografik Aygıtların İdeolojik Etkileri. Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi(2).
- Bektaş, E. (2021). Sinema, İdeoloji ve Müzikal Tür İlişkisi Bağlamında: 42. Cadde Film Üzerine Bir İnceleme. Türkiye Medya Akademisi Dergisi, 1(1), 44-62.
- Bigumigu. (2022, Mayıs 25). Reha Erdem'den ekolojik olarak sürdürülebilir film: Neandria. Bigumigu.
- Bingöl, O. (2019). Foucault'da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü. Asia Minor Studies, 7(2), 327-334.
- Bodur, T. (2016, 12 14). Art Full Living. 01 30, 2021 tarihinde Art Full Living Web Sitesi: <https://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/nasil-olsa-bulunur-bir-er-yer-koca-dunyai-i-9588> adresinden alındı.
- Boydak, S. (2006). Türk Sineması'nda Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bulut, Y. (2011). İdeolojinin Tarihçesi. Sosyoloji Dergisi(23), 183-206.
- Butler, J. (2020). Bedenler ve İktidar. (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: YKY.
- Büker, S. (2012). Sinemada Anlam Yaratma (2. Baskı b.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Camus, A. (2018). Sisifos Söyleni (40. Baskı b.). (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Canetti, E. (2016). Kitle ve İktidar (7. Baskı b.). (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Carnoy, M. (2001). Gramsci ve Devlet. (M. Yetiş, Dü.) Praksis, 252-278.
- Ceram, C. (2007). Sinemanın Arkeolojisi (1. Baskı b.). (H. Aydın, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Cevizci, A. (2009). Felsefe Tarihi (1.Baskı b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2012a). Felsefe Tarihi (4. Baskı b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2012b). Felsefenin Kısa Tarihi (1. Baskı b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması (1. Baskı b.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çağlar, B. (2012). Bir iletişim biçimi olarak göstergebilim. LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), 22-34.
- Çağlıyan, Ç. E., & Kabadayı, L. (2013). Felsefe'den Sinemaya: "Bengi Dönüş" Kavramının Kosmos Filmi'nde Anlam Yaratımı Açısından Kullanımı. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi(20), 165-177.
- Çakı, C. (2019). Hipodermik iğne modeli bağlamında Nazi propagandasının Walt Disney çizgi filmlerinde eleştirisi. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 8(1), 292–307.
- Çalışır, G. (2017, 03 30). Film Loverss. 02 18, 2021 tarihinde Film Loverss Web Sitesi: <https://filmloverss.com/reha-erdem-genis-zamanin-pesinde-gocebe-bir-auteur/> adresinden alındı.
- Çalışır, G. (2018, 02 07). Film Loverss. 02 22, 2021 tarihinde Film Loverss Web Sitesi: <https://filmloverss.com/reha-erdem-sinemasini-anlamak/> adresinden alındı.
- Çalışır, G. (2019). Reha Erdem Sinemasında Şizonaliz ve Yersizyurtsuzlaşma: Kosmos Filmi Örneği (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelebi, T. (2009). Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilim Bağlamında İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelebi, V. (2013). Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 5, 512-523.
- Çelik, H. (2015). İnanç ve Kültür: Kosmos. Tekhne, 1-18.
- Çetin, H. (2009). "İktidar ve Meşruiyet", Siyaset. (M. Türköne, Dü.) İstanbul: Opus Yayınları.
- Çiftçi, S. (1997). Modern'den Postmoderne İktidar Kavramındaki Değişim. Ankara Üniversitesi . Ankara: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Çoban, B. (2007). Althusser: Deliliğin Tutsaklığında Bir Dahi ya da Marx'ı Okumak Uzun Sürer. ?, 1-20.
- Dede, M. B. (2011). Sinemada Yıldız Sistemi: Yıldızlar Göz Kırpar. M. İri içinde, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar (2. Baskı b., s. 237-242). İstanbul: Derin Yayınları.
- Değirmen, F. (2015). Deleuze'ün Sinema Felsefesi Çerçevesinde Reha Erdem Sineması'nın İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Değirmen, F. (2015). Deleuze'ün Sinema Felsefesi Çerçevesinde Reha Erdem Sineması'nın İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Değirmen, F. (2016, 03 11). Cineritüel. 02 18, 2021 tarihinde Cineritüel Web Sitesi: <http://www.cinerituel.com/kosmos-2010-kaotik-bir-olus-hali/> adresinden alındı
- Denli, S. (1997). Göstergebilim açısından grafik gösterge anlamlarının incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Erzurum.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2010). Filmlerle Sosyoloji. (E. Sona, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Diren, F. (2022). 2000 sonrası Türk sinemasında toplumsal bellek: Yükselen nostalji imgesi (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Doğan, Y. (2018). Reha Erdem Sineması'nda Uzam, Zaman ve Bellek (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doğan, Y. (2019). Reha Erdem Filmlerinde Zaman Uzam ve Bellek Üzerinden Bir Değerlendirme. Global Media Journal, 9(18), 201-227.
- Dutlu, D. (2018). Biyo-Politika: Foucault ve Agamben Karşılaştırması (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bolu: Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duverger, M. (1982). Siyaset Sosyolojisi. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: Varlık.
- Duverger, M. (t.y.). Siyaset. Sosyolojisi. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Dürüşken, Ç. (2014). Antikçağ Felsefesi (1. Baskı b.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Düzcan, E. (2017). Yeni Türkiye Sinemasında Yetişkinliğe Geçiş: Sivas ve Hayat Var Filmlerinde Cinsiyet, Güç ve Oyun. Akdeniz İletişim Dergisi(28), 142-161.
- Ediş, V. (2020). Giorgio Agamben: İstisna Hali ve Egemenlik Kavramları Üzerine Bir İnceleme (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Erçetingöz, A. (2009). Çağdaş Türk Sinemasında Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sineması'nın Anlamı ve Esretiği (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ertan, E. (2009). Yetişmek - Büyüyememişler ve Büyümeye Çalışanlar... F. Yücel içinde, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (1. Baskı b., s. 107-112). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Esen, Ş. (1996). Türk Sinema "Endüstrisi" Oluşmalı. S. M. Dinçer (Dü.) içinde, Türk Sineması Üzerine Düşünceler (1. Baskı b., s. 25-30). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Esen, Ş. K. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler (2. Baskı b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, Ş. K. (2016). Sinemada Auteur Kuramı. Z. Özarslan içinde, Sinema Kuramları 2 (2. Baskı b., s. 33-50). İstanbul: Su Yayınevi.
- Fontana, B. (2013). Hegemonya ve İktidar (1. Baskı b.). (O. Gayretli, Çev.) İstanbul: Kalkedon yayınları.
- Foucault, M. (2015a). Büyük Kapatılma (4. Baskı b., Cilt Büyük Kapatılma). (I. Ergüden, & F. Keskin, Çev.) İstanbul, Büyük Kapatılma: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015b). Toplumun Savunmak Gerekir (7. Baskı b.). (Ş. Aktaş, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2017). Doğruyu Söylemek (6. Baskı b.). (K. Eksen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gramsci, A. (2014). Hapishane Defterleri (7. Baskı b.). (A. Cemgil, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Gündüz Özdemirci, E. (2024, Şubat). Çevre dostu film yapımı: Örnek uygulama. British Council – Going Global Partnerships Programı.
- Güneş, A. (2013). Göstergebilim tarihi. E-Journal of New World Sciences Academy, 8(4), [Review makalesi].
- Güney, A. (2012). Yeni muhafazakarlık ve 1990'ların Türk sineması. Toplum ve Demokrasi, 6(13-14), 111-128.
- Güngör, A. C. (2019). Geçmişten Günümüze Türkiye'de Devlet-Sinema İlişisine Bakış. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC, 344-357.
- Güngörmüş, N., & Erdem, R. (2009). Korkuyorum Anne (1. Baskı b.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Gür, N. (2013). Son yıllarda yayınlanan televizyon reklâmlarındaki dilin göstergebilim açısından incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ.
- Gürbüz, Ö. N. (2016). Korkuyorum Anne’de Hegemonik Erkekliğin Yapı Sökümü. *İlef Dergisi*, 3(2), 125-142.
- Gürses, İ., & Becerikli, R. (2016). Reha Erdem filmlerinde “erkeklik” arketiplerinin yeniden üretimi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 9(42), [sayfa numarası yok].
- Güzel, M. (2021). 12 Eylül dönemi’ne farklı yaklaşım: “Ayhan Hanım” filmi üzerine göstergebilimsel çözümleme. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 8(65), 01–13.
- Hızal, S. (2012). *Amatör kamera gerçekliği: İmge, algı, araç*. Agora Kitaplığı.
- Işık, S. (2012). Foucault’ta İktidar, Özgürlük ve Direniş. *Ekev Akademi Dergisi*(51), 103-114.
- İlbuğa, E. U. (2016, 11 19). Bianet. 21 02, 2021 tarihinde Biamag Web Sitesi: <https://m.bianet.org/biamag/sanat/180859-koca-dunya-da-yersiz-yurtsuzluk> adresinden alındı.
- İslamoğlu, G., & Ateşçi, E. (2023). Bergen filminin şiddet motifi çerçevesinde göstergebilimsel analizi. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(1), 613-625.
- Kanbur, A. (2009). Mekan - Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhu. F. Yücel içinde, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (1. Baskı b., s. 115-128). İstanbul: Çitlenbik Yayınları.
- Kapani, M. (1992). *Politika Bilimine Giriş* (6 basım b.).Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kaplan, E. (2012). İdeolojik Göstergeler ve Anlam Aktarımı Bağlamında “Cennetin Krallığı” Filminin Çözümlemesi. İstanbul Kültür Üniversitesi. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaplan, E. (2012). İdeolojik göstergeler ve anlam aktarımı bağlamında" Cennetin Krallığı" filminin çözümlemesi.
- Kaplan, Y. (2008). Türk Sineması. G. Nowell-Smith içinde, Dünya Sinema Tarihi (A. Fethi, Çev., 2. Baskı b., s. 740-745). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Karabağ Sarı, Ç. (2016). “Özgürlüğün olmadığı yerde hakikat nedir ki?": Reha Erdem’le söyleşi. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 3(2), 508–511.
- Karademir, C. Ö. (2023). Film endüstrisinde sürdürülebilirlik. In B. Türk (Ed.), İyisiyle kötüsüyle sürdürülebilirlik: Yaşasın iyilik (1. basım, ss. 265–286). Nobel Akademik Yayıncılık.

- Karadoğın, A. (2018). Modernist Estetik (1. Baskı b.). Ankara: De Kİ Basım.
- Karsan, K. (2011, 06 28). Ekşi Sinema. 02 21, 2021 tarihinde Ekşi Sinema Web Sitesi: <https://eksisinema.com/roportaj-reha-erdem/> adresinden alındı.
- Kavun Media. (2015, 07 25). 02 16, 2021 tarihinde Kavun Media Web Sitesi: <https://www.kavunmedia.com/2015/07/kozmos-reha-erdem-film-analizi.html?m=1> adresinden alındı.
- Kayalı, K. (2014). Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek (1. Baskı b.). İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- Kayalı, K. (2015a). Sinema Bir Kültürdür (1. Baskı b.). İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- Kayalı, K. (2018). Sinema: Gelenekselliğın ve farklılaşmanın iç içe geçmesiyle şekillenen Türk sineması geçmişten kopmadan yenileşiyor. TRT Akademi, 3(5).
- Kazancı, M. (2002). Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 57, 57-87.
- Kazancı, M. (2006). Althusser, İdeoloji ve İdeoloji ile İlgili Son Söz. İletişim Fakultesi Dergisi, 67-93.
- Keskin, F. (2011). Söylem, Arkeoloji ve İktidar. Doğu Batı Düşünce Dergisi Söylem
- Kıbar, Y. (2013, 04 08). Bakınız. 02 15, 2021 tarihinde Bakınız Web Sitesi: <http://www.bakiniz.com/kosmos-insan-ustunun-izinde/> adresinden alındı
- Kıracı, G. (2020). İktidarın Meşruiyetinin Sinemada İzdüşümü. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Koçoğlu, M. (2018). Bir Anlatı Dili Olarak Reha Erdem Sinemasında Kurgu ile İma Etme (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koloş, U. (2016). Foucault, İktidar ve Hukuk (2. Baskı b.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kurtuluş, k. (2015b). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması (1. Baskı b.). İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- Kutlu, T. (2021). 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında İktidar İlişkileri. Ankara Üniversitesi. Ankara: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kutlu, T. (2022). 2000 sonrası Türk sinemasında iktidar ilişkileri. In E. G. Uğurlu & B. Ünal (Eds.), Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu tam metin bildiri kitabı (ss. 77–85). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kıran, A. (1990). Dilbilim-göstergebilim ilişkileri. Dilbilim Araştırmaları Dergisi, 1, 51-62.

- Kırel, S. (2011). Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler (1. Baskı b.). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Kırtepe, S. (2019). Türkiye’de sol düşüncenin gelişimi ve 1960-1980 arası yıllarda sinema üzerinden okunması (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). T.C. Aksaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aksaray.
- Lanzoni, R. F. (2015).
- Lenos, M., & Ryan, M. (2012). Film Çözümlemesine Giriş. (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.
- Lüleci, Y. (2013). İktidar ve sanat (1923-1950).
- Malkoç, K. (2022). Biyopolitika Hakkında İki Kavrayış: Giorgio Agamben ve Michel Foucault (Doktora Tez). Karabük: Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Mardin, Ş. (2017). İdeoloji (18. Baskı b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mercan, E. (2016, 03 26). Cineritüel. 02 19, 2021 tarihinde Cineritüel Web Sitesi: <http://www.cinerituel.com/kosmos-2010-kosmosdaki-masal-izleri/> adresinden alındı.
- Meriç, M. (2010). 2000 sonrası Türk sinemasında dönüşüm ve “Uzak İhtimal” filminin göstergebilimsel analizi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı, Konya. Erişim:
- Misafir, S. (2021). Devlet ve insan hakları perspektifinde hukuk ve sinema (Yayımlanmamış doktora tezi). Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya. Erişim:
- Monaco, J. (2014). Bir Film Nasıl Okunur? (16. Baskı b.). (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Mosca, G. (2013). Siyaset Bilimin Temelleri (1. Baskı b.). (H. İlhan, Çev.) Ankara: Alter Yayıncılık.
- Oktan, A. (2019). Uzamın Arafında Reha Erdem Karakterleri. M. Aytaş, & A. Oktan (Dü) içinde, Arafta İmgeler/ Sinemada Kimlik, Aidiyet ve Ontolojik İkilemler (1.Baskı b., s. 165-190). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Onaran, A. Ş. (1996). Türk Sinemasının Bugünü ve Yarını. S. M. Dinçer (Dü.) içinde, Türk Sineması Üzerine Düşünceler (1. Baskı b., s. 82-92). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Onaran, A. Ş. (2012a). Sessiz Sinema Tarihi (2. Baskı b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onaran, A. Ş. (2012b). Sinemaya Giriş (2. Baskı b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Onur, N. (2012). B Filmi (2. Baskı b.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Orta, N. (2007). Türkiye’de yaşanan sosyal olaylar ve Türk sinemasına yansımaları (1980–2004). Selçuk Üniversitesi Edebiyat Dergisi, 18, 125–143.
- Öksüz, İ. (2022). Kültür endüstrisi bağlamında sinema ve toplum ilişkisi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı, İstanbul. Erişim:
- Özbek, S. (2011). İdeoloji Kuramları (3. Baskı b.). İstanbul: Notos Kitap.
- Özçelik, S. Ş. (2024). Reha Erdem sinemasında çok katmanlılık ve anlamın inşâsı (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul
- Özden, Z. (2004). Film eleştirisi (2. baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Özınanır, Can Irmak. (2013). “Marksizm ve Politika”. Altüst, S.8, <http://www.altust.org/2013/02/marksizm-ve-politika/>. Erişim Tarihi: 10.07.2020
- Özkök, E. (1982). Sanat, İletişim ve İktidar. Ankara: Tan Kitap.
- Özön, N. (2010). Türk Sineması Tarihi (3. Baskı b.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Öztürk, D. (2015, 08 12). Cineritüel. 02 20, 2021 tarihinde Cineritüel Web Sitesi: <https://www.cinerituel.com/kosmos-2010-mitolojik-olumlu-sisyphusun-eslenigi-kosmos/> adresinden alındı
- Öztürk, S. (2012). Mekan ve İktidar: Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası . Ankara: Phoenix .
- Özüölmez, P. K. (2019). Michel Foucault'nun İktidar ve Özne Kavramsallaştırmasına Gözetim Sorunu Üzerinden Bakmak: Black Mirror-Arkangel. Selçuk İletişim, 630-655.
- Parsa, A. F., & İşbilen, D. (2023). Görünen imge kılavuz istemez: Tasarım çalışmalarında imgelerin renk kodları üzerinde incelenmesi. ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 13(2), 1521–1544.
- Parsa, A. F., & Olgundeniz, S. S. (2014). İletişimde göstergibilim ve anlamlandırma sürecini örneklerle değerlendirme. İletişim A). İstanbul: Literatürk yayınları.
- Portelli, H. (1982). Gramsci ve Tarihsel Blok (1. Baskı b.). (K. Somer, Çev.) Ankara: Savaş Yayınları.
- Poster, M. (2008). Foucault, Marksizm ve Tarih (1. Baskı b.). (F. Güder, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Revel, J. (2006). Michel Foucault Güncelliğin Bir Ontolojisi (1. Baskı b.). (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.

- Revel, J. (2006). Michel Foucault güncelliğın bir ontolojisi, (Çev. K. Atakay), İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Rifat, M. (2009). Göstergebilimin ABC'si (3. baskı). Say Yayınları.
- Robin, W. (2008). Faşizm / Sinema. M. F. Çelikkaya, B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji (Dü) içinde, Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1 (E. Yılmaz, Çev., 1.Baskı b., s. 223-238). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası (2. Baskı b.). (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). Film çözümlemesine giriş: Anlatı sinemasında teknik ve anlam. ES Onat (çev.), Ankara: De Ki Yayınları.
- Sağlamoğlu, S. (2012, 09 25). Film Hafızası. 02 21, 2021 tarihinde Film Hafızası Web Sitesi: <https://filmhafizasi.com/kosmos-ve-hors-satan-iyi-ile-kotu-dervis-ile-seytan-kultur-ile-doga-arasinda/> adresinden alındı.
- Savaş, H. (2013). Sinema ve Varoluşçuluk (1. Baskı b.). İstanbul: Sözcülük Yayınları.
- Saydam, B. (2020). Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 18(36), 401-424.
- Sayrak, İ. (2019). Reha Erdem Sinemasına Ekoeleştirel Açıdan Bir Bakış: Doğa ve Kültür Dikotomisinin Çözümlemesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Scognamillo, G. (1996). Türk Sineması'nın Bugünü ve Yarını. S. M. Dinçer (Dü.) içinde, Türk Sineması Üzerine Düşünceler (1. Baskı b., s. 243-250). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Scognamillo, G. (1997). Dünya Sineması. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). Türk Sineması Tarihi (3. Baskı b.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sim, Ş. (2009). Türk Sinema Tarihi'nde İlk Üçleme, Metin Erksan'dan Mülkiyet Üçlemesi: "'Yılanların Öcü', 'Susuz Yaz', 'Kuyu'". İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1(3), 171-196.
- SinemaTürk. (2010, 04 16). 02 21, 2021 tarihinde SinemaTürk Web Sitesi: <http://sinematurk.com/film/24841-kosmos#:~:text=Konusu%20%3A%20Kosmos%20mucizeler%20yaratan%20bir,olarak%20hemen%20kabul%20g%C3%B6r%C3%BCr%20%C5%9Fehirde.> adresinden alındı.
- Sivas, A. (2012). Göstergebilim ve sinema ilişkisi üzerine bir deneme. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(21), 527-538.

- Slattery, M. (2012). Sosyolojide Temel Fikirler (5. Baskı b.). (G. Demiriz, Ü. Tatlıcan, Dü, Ö. Balkız, G. Demiriz, H. Harlak, C. Özdemir, Ş. Özkan, & Ü. Tatlıcan, Çev.) Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş (1. Baskı b.). (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sucu, İ. (2012). Althusser'in Gözünden İdeoloji ve İdeolojinin Bir Taşıyıcısı Olarak Yeni Medya. Selçuk İletişim, 30-41.
- Şakı Aydın, O., & Sivas Gülçur, A. (2018). Animasyon sineması ve göstergebilim: Coco filminin Greimas'ın eyleyensel örnekçesine göre çözümlenmesi. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(70), 1-13.
- Şen, E. (2017, 06 04). Film Loverss. 02 21, 2021 tarihinde Film Loverss Web Sitesi: <https://filmloverss.com/koca-dunya/> adresinden alındı
- Şen, H. (2002). Din ve İktidar: Ortaöğretim Ders Kitaplarında Yaşam Dünyası. Ege Üniversitesi. İzmir: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taş Öz, P. (2012). Metin Erksan'ın Filmlerinde Mülkiyet Meselesi: Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Kuyu. Metin Erksan ve Sineması Üzerine. (F. Masdar, Dü.) Ankara: Dünya Kiv Yayınları.
- Teksoy, R. (2014). Sinema Tarihi (4. Baskı b., Cilt I). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Terzi, Ö. (2021). Mecid Mecidi sinemasına göstergebilim açısından bakış: "Hz. Muhammed: Allah'ın elçisi" filminin göstergebilimsel bağlamda incelenmesi (Yayımlanmamış doktora tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Timuçin, A. (2005). Düşünce Tarihi- II (5. Baskı b., Cilt II). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tokul, A. (ty, ty ty). Film Eleştirisi. 02 19, 2021 tarihinde Film Eleştirisi Web Sitesi: <http://www.filmelestirisi.com/elestiri/kosmos> adresinden alındı.
- Tugen, B. (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. 21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(7), 159-175.
- Tuncer, A. Ö. (2009). Beden - Zamansallık ve Kaçış. F. Yücel içinde, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (1. Baskı b., s. 87-128). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Tuncer, E. S. (2020). Göstergebilimin çözümleme modelleri ışığında reklam anlatıları. Atatürk İletişim Dergisi(20), 73-102.
- Tunç, B. (2012). Michel Foucault'nun Düşüncesinde İktidar. Sosyoloji Notları(9), 3-9.
- Türkyılmaz, F. (2021, Mart 14). Reha Erdem karantina günlerinde çektiği Seni Buldum Ya! filmini anlattı. Anadolu Ajansı.

Üstüne Söylem. 3(9):15-25.

Vardan, U. (2008). 1980'lerden Sonra Türk Sineması. G. Nowell-Smith içinde, Dünya Sinema Tarihi (A. Fethi, Çev., 2. Baskı b., s. 745-753). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Verep, G. Y. (2018). Reha Erdem Sinemasında Anlam ve Anlatının Kurgu ile İnşası (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Waters, M. (2008). Modern Sosyoloji Kuramları (1.Baskı b.). (Z. Cırhinlioğlu, Dü.) İstanbul: Gündoğan Yayınları.

Wayne, M. (2017). Politik Film (2. Baskı b.). (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.

Wollen, P. (2020). *Sinemada göstergeler ve anlam* (Z. Aracagök & B. Doğan, Çev.; 6. basım). Metis Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1969'da yayımlanmıştır.)

Yağbasan, E. B. (2017). İSTİSNALAR KAİDEYİ BOZAR MI? AGAMBEN VE ÇIPLAK HAYAT. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(1), 9-16.

Yalçınkaya, Ş. (2016). Sinemada Montaj ve Reha Erdem Söylemini Anlamak (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yelkenci, T. (2013). Marksist Devlet ve Hukuk Teorisi (1.Baskı b.). Ankara: Nota Bene Yayınları.

Yetiş, M. (2009). Gramsci ve Devletin İki Görünümü. Mülkiye, XXXIII(268), 129-153.

Yetkin, Ç. (2012). Siyasal Düşünceler Tarihi- II (3. Baskı b., Cilt II). İstanbul: Gürer Yayınları.

Yücel, F. (2009). Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (1. Baskı b.). İstanbul: Çitlenbik Yayınları.

Yürümez, S. (tarih yok). Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var Filmlerinin Analizi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Yıldırım, B. (2020, 10 11). Görüş. 02 21, 2021 tarihinde Görüş21 Web Sitesi: <https://gorus21.com/sarki-soyleyen-kadinlar-reha-erdem-sinemasinda-bir-zirve/adresinden-alindi>

Yıldız, S. (2015). Vsevolod İllarionovich Pudovkin. Z. Özarslan içinde, Sinema Kuramları 1 (2. Baskı b., s. 59-106). İstanbul: Su Yayınevi.

- Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. M. F. Çelikkaya, B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji (Dü) içinde, Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1 (1. Baskı b., s. 63-85). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Zengin, E. (2018). Louis Althusser'in Düşüncesinde İdeoloji, Özne ve Bilinç İlişkisi. Anasay(5), 51-70.
- Zizek, S. (1999). İdeolojinin Yüce Nesnesi. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

