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

# ABLUKA ve SARMAŞIK FİLMLERİNDE TOPLUMSAL BUNALIM ve ÖLÜM OLGUSU

**Yüksek Lisans Tezi**

**Egemen BÜYÜKTANIR**

**Ankara, 2022**

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

# ABLUKA ve SARMAŞIK FİLMLERİNDE TOPLUMSAL BUNALIM ve ÖLÜM OLGUSU

**Yüksek Lisans Tezi**

**Egemen BÜYÜKTANIR**

**Tez Danışmanı**

**Doç. Dr. Eren YÜKSEL**

**Ankara, 2022**

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

# ABLUKA ve SARMAŞIK FİLMLERİNDE TOPLUMSAL BUNALIM ve ÖLÜM OLGUSU

**Yüksek Lisans Tezi**

**Tez Danışmanı**

**Doç. Dr. Eren YÜKSEL**

**TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ**

| **Adı ve Soyadı** | **İmzası** |
|---|---|
| **1- Doç. Dr. Eren YÜKSEL (Danışman)** | |
| **2- Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK** | |
| **3- Doç. Dr. Ali KARADOĞAN** | |

**Tez Savunması Tarihi**

**06.10.2022**

**T.C.**
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,**

Doç. Dr. Eren YÜKSEL danışmanlığında hazırladığım "ABLUKA ve SARMAŞIK FİLMLERİNDE TOPLUMSAL BUNALIM ve ÖLÜM OLGUSU (Ankara/2022) " adlı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 06.10.2022

Egemen BÜYÜKTANIR

**İÇİNDEKİLER**

**GİRİŞ** ..... 1

**BÖLÜM 1: ÖLÜM OLGUSU ve ÖLÜM KAYGISI** ..... 7

**1.1. Ölümün Anlamları** ..... 7

**1.1.1. Biyolojik Olarak Ölüm Olgusu** ..... 7

**1.1.2. Sosyolojik Olarak Ölüm Olgusu** ..... 8

**1.2. Ölüm Kaygısı** ..... 11

**1.2.1. Bilişsel Gelişim Dönemlerine Göre Ölümü Kavrama** ..... 13

**1.2.2. Yetişkin Bireylerin Ölüm Kaygısı ile Baş Etme Yöntemleri** ..... 16

**1.2.3. Toplumsal Bunalım ve Ölüm Kaygısı** ..... 21

**1.3. Mitoloji ve Dinlerde Ölüm ve Ölüm Ötesi** ..... 26

**1.4. Varoluşçu Felsefede Ölüm Düşüncesi** ..... 34

**BÖLÜM 2: DÜNYADA ve TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMA** ..... 41

**2.1. Bağımsız Sinemayı Tanımlama Sorunsalı** ..... 41

**2.2. Bağımsız Sinemanın Tarihsel Gelişimi** ..... 43

**2.3. *Auteur* Yönetmen Politikası ve Bağımsız Sinema** ..... 48

**2.4. Üçüncü Sinema** ..... 50

**2.5. Türkiye'de Bağımsız Sinema** ..... 53

**2.5.1. 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinemanın Gelişimi** ..... 53

**2.5.2. 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Bağımsız Yönetmenler** ..... 60

**BÖLÜM 3: ABLUKA ve SARMAŞIK FİLMLERİNDE TOPLUMSAL BUNALIM ve ÖLÜM OLGUSU** ..... 71

**3.1. Günümüz Türkiye'sinde Toplumsal Bunalımın Kaynakları** ..... 71

**3.2. Abluka ve Sarmaşık Filmlerinin Toplumsal Bunalım ve Ölüm Olgusu Bağlamında Çözümlenmesi** ..... 82

**3.2.1. İktidar İlişkileri** ..... 82

**3.2.2. Toplumsal Bunalım ..... 85**

**3.2.3. Ölüm Kaygısı ve Paranoya ..... 88**

**3.2.4. Toplumsal Bunalım ve Ölüm Olgusu ile İlgili Metaforlar ..... 94**

**SONUÇ ..... 99**

**KAYNAKÇA ..... 104**

**EK ..... 121**

## TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1 …… 15

Tablo 2 …… 56

Tablo 3 …… 58

## GİRİŞ

Bu araştırmada, Türkiye'de üretilen iki bağımsız film olan *Abluka* (2015) ve *Sarmaşık* (2015)'ta göze çarpan toplumsal bunalım ve ölüm olgusu temaları, toplumsal hayatla ilişkili biçimde incelenmektedir. Yakın dönemde çekilmiş bu iki bağımsız filmin seçilmesindeki amaç, günümüz Türkiye'sinin içinde bulunduğu sosyal yapıyı, bunalımı ve kriz noktalarını; güncel film yapma pratikleri üzerinden okuyarak sosyolojik bir çıkarımda bulunmaktır.

İnsan, var olduğu günden beri yaşadığı hayatı anlamlandırma çabasındadır. Sanat, felsefe, din, mitoloji ve bilim, bu çabanın doğurduğu beş temel alan olarak karşımıza çıkar. Bahsi geçen alanlar, "Hayatın anlamı nedir?" sorusuna farklı açılardan yaklaşmakta ve insanın yaşamaya devam edebilmesi için çeşitli çözüm yolları sunmaktadır. İnsanı hayatın anlamı üzerine düşünmeye iten ana unsur ise ölümdür. Bir diğer deyişle, hayatın bir sonu olduğu gerçeği, o ana kadarki süreci anlamlı kılmak için ölümden sonrası hakkında fikir yürütme ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Harari'ye göre insan, ölümden sonraki hayata dair kolektif sanrılar kurup bu sanrılara anlam yüklediği derecede mutludur (2018, s. 382). Kolektif kabullere uyum sağlanamadığı ve ölüm hakkında aşırı düşünme eğilimi kendini gösterdiğinde ise bireylerin kaygı seviyesinde artış gözlemlenir. Dolayısıyla Karakuş, Öztürk ve Tamam'a göre ölüm düşüncesini, bireyde kaygı yaratırken aynı anda onu yaşama bağlayan ve hayatına anlam katan bir sebep olarak tanımlamak mümkündür (2012, s. 49).

Ölüm karşısında duyulan kaygı yalnızca bireysel sebeplerden değil, toplumsal olaylardan da kaynaklanabilmektedir. Kiraz'a göre toplumsal yaşamda meydana gelen makro ölçekteki sorunlar, toplumun önemli bir kesiminin eşzamanlı olarak kaygı duymasına sebep olur. Bu durum "toplumsal bunalım" olarak adlandırılmaktadır. Travmatik süreçten geçen toplumlarda güvensizlik, kuşkuculuk, stres, kaygı ve güvenli

alan mahrumiyeti kendini gösterir. Tüm bu sonuçlar, toplumun işleyişini olumsuz yönde etkiler. Yine toplumsal bunalım, beraberinde bireyde varoluşsal bir bunalım ve yabancılaşma etkisi yaratmaktadır. Birey, henüz kendi varlığına anlam veremediği ve kendini bir yabancı olarak görmekte olduğu için insan olma kavramına yabancılaşmıştır (Kiraz, 2015, s. 137). Dolayısıyla toplumsal olayların bireysel sonuçlar doğurabileceğinden bahsetmek mümkündür.

Ölüm kaygısı neticesinde bireyler farklı tutumlar geliştirebilir. Bu tutumlar; yaş, yaşanan toplum, bireylerin kişilik özellikleri, inanç ve kültüre göre değişkenlik gösterir. Yapılan bir araştırmaya göre, ölüm karşısındaki tutumlar beş ana başlık altında toplanmaktadır: "ölümü kabullenmeme, ölüme meydan okuma, ölümü isteme, ölümü kabullenme ve yas tutma" (Karakuş, Öztürk & Tamam, 2012, s. 44-49). Bu bağlamda ölüm kaygısı ile baş etmek için güçlü bir araç olan din ve inanç sistemlerinin genel anlamları ile ölümü kabul ettiği ve yaşam-ölüm birlikteliğini vurguladığı söylenebilir. Her iki sistem de ölüm ötesi hayat düşüncesi etrafında şekillenir. Kimi inanışta insanın öldükten sonra başka bir boyut olarak tasvir edilen ahirete gittiği varsayılırken kimi inanışta ise insan ruhunun dünyada seyahat ederek sonsuz bir yeniden doğum döngüsünde olduğu kabul edilir. Örneğin Öksüz'ün de belirttiği gibi eski Türk ve Rus mitolojilerinde benzer biçimde ruhun insan öldükten sonra da yaşadığı inancı hâkimdir. Bu inanışa göre ölümlü olan bedendir. Ruh ise bir rüzgâr, kuş veya sinek olarak havalanıp ölü bedeni terk eder. Özgürleşmiş olan ruh ölümsüzdür (Öksüz, 2018, s. 19). Hıristiyanlık, Musevilik ve Müslümanlık gibi geniş kitlelere yayılmış dinlerde ise ölüm ötesi, yaşanan dünyanın dışında bir yer olarak tanımlanmıştır. Bu inanışlara göre, dünyadaki eylemlerinin sonucu olarak insan, öteki dünyada cennet veya cehennem olarak adlandırılan mekânlardan birine gider. Bu doğrultuda mensup oldukları dinin öğretilerine uyan kişiler cennete gitmekle ödüllendirilirken dinlerince kabul edilmeyen eylemlerde bulunanlar ise

cehennem ile cezalandırılır. Cennete layık bir insan olma hedefi, hayatı anlamlı kılması ve huzur duygusunu zinde tutması bakımından önemlidir. Kula ve Erden'in de belirttiği gibi tarihsel olarak bakıldığında ilk insanın inanç sisteminden bu yana temeldeki hayat-ölüm, ceza-ödül ikiliklerinin birbirine benzediğini ve evrilerek günümüze kadar geldiğini söylemek mümkündür. Bir diğer deyişle insanlık, ölümü doğrudan veya dolaylı şekilde inkâr ederek yaşam enerjisini bu uğurda harcamakta, dolayısıyla "ölüm aşkınlığı", insan için oldukça önemli bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır (Kula & Erden, 2017, s. 26).

Felsefe alanına bakıldığında ise ölüm ve ölüm kaygısı kavramlarının, mitoloji ve dinlere kıyasla oldukça eleştirel bir çizgide incelendiğini görmek mümkündür.[1] Hepsinin de en temeldeki amacı bu kavramlar üzerinden hayatı anlamlandırmakken din ve mitolojiler iç huzuru ve toplumsal işleyişi ön plana koyar. Bir diğer deyişle din ve mitolojiler, faniliği bir biçimde reddederek başka bir dünya aracılığıyla bu dünyanın anlamını bulmaya çalışmakta (Kübler-Ross, 2010, s. 25), felsefe ise huzursuzluk ihtimalini kabullenerek doğrudan kavramlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda yaşam ve ölüm kavramlarının varlık felsefesinin araştırma alanına girdiği söylenebilir. Birçok varoluşçu filozofun bu kavramlar üstüne fikir yürüttüğü görülür. Örneğin Martin Heidegger, ölümün dünyaya ait bir olgu olduğunu savunur ve onu yaşamın amacı olarak görür (Heidegger'den aktaran Karakaya, 2003, s. 27). Ona göre ölüm, *dasein*'a yani insanın dünyadaki varoluşuna gerçek kimliğini kazandıran ve insana var olduğunu hatırlatan bir fenomendir. Ölüm ile birlikte var olanın *dasein* olarak bitişi ve salt mevcut-olmaklığının başlangıcı gerçekleşir. Dolayısıyla yine Heidegger'in tanımı ile *dasein*, asla telef olmaz; ancak hayatını kaybedebilir (Heidegger'den aktaran Ökten, 2021, s. 254).

[1] Tarihsel olarak bakıldığında felsefe, mitlerin değişmezliğine karşı bir eleştiri niteliğinde ortaya çıkmış, kendisini ilkel düşünceden, mitolojik ve dinsel dünyadan farklı kılan bir bakış açısı benimsemiş ve bu yönüyle "düşünsel devrim" niteliği kazanmıştır (Çetin, 2016, s. 88).

Friedrich Nietzsche'nin yaşam ve ölüme bakışı ise Heidegger'den çeşitli yönlerden ayrılmaktadır. Temelde bakıldığında Nietzsche de Heidegger gibi insanın ölüm olgusunu hayatının bir parçası olarak kabul etmesi gerektiğini savunmaktadır. Ancak Nietzsche'ye göre ölüm yalnızca insanın hayatının sona erme şeklidir ve ölümden sonra başka bir hayat yoktur. Ayrıca Nietzsche, ölümün insanlarda korku ve kaygıya sebep olmasının esas nedeninin de ölümden sonraki dünya inanışı olduğunu vurgular. Ona göre, bilinen hayat bittikten sonra belirsiz bir dünya düşüncesi, insanın bu dünyadaki yaşamını değersizleştirmekte ve onu endişelendirmektedir (Merkit, 2020, s. 443).

Yukarıda görüldüğü gibi ölüm olgusunun farklı disiplinler tarafından değişik şekillerde ele alındığını görmek mümkündür. Bu olgunun bağımsız sinemadaki yerini anlamak için ise önce bağımsız sinemanın özelliklerine değinmek gerekir. Bu doğrultuda sinemada bağımsızlık meselesinin farklı şekillerde ele alınabilen muğlak bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. "Bağımsızlık" kavramı temelde, ticari ve anlatımsal olmak üzere iki ayrı boyutta ele alınmakta; ancak hangi tarafın ağır bastığı konusunda fikir birliği bulunmamaktadır. Bağımsız sinema, üretildiği toplumdan ayrı düşünülemeyeceği ve tıpkı felsefe gibi eleştirel özelliklere sahip olduğu için toplumda var olan sorunlar doğrudan veya dolaylı şekilde bu anlayışta üretilen filmlerde yer bulmaktadır.

Tarihsel olarak bakıldığında Türkiye'de bağımsız sinema anlayışının Amerika ve Avrupa'daki bağımsız sinema hareketlerinden etkilendiği görülebilir. 1960'lardan itibaren Metin Erksan, Alp Zeki Heper, Yılmaz Güney ve Ömer Kavur gibi tekil örnekler ve "Genç Sinemacılar" gibi bir grup yönetmen öncülüğünde gerçekleşen çeşitli bağımsızlık girişimleri olsa da Türkiye'de bağımsız sinemanın esas yolculuğu 1990 sonrasında başlar. Dünyadaki örneklerden etkilenen ve aynı zamanda kendi dinamiklerini oturtmakta olan Türkiye'deki bağımsız sinema anlayışı, 2000 sonrasında daha fazla yönetmen tarafından benimsenir.

Popüler sinemanın karşısında konumlanan ve mevcut sistemden gerek içerik ve biçim gerekse üretim ve dağıtım süreçleri bakımından bağımsız olan bu yeni sinema, eski kuşaktan her anlamda farklılaşma amacı taşır (Yiğit, 2014, s. 7). Bu yeni sinema anlayışında pek çok toplumsal sorun gerek gerçekçi gerekse metaforik bir anlatım çerçevesinde kendisine yer bulur. Özellikle toplumsal bunalımın neticesinde ortaya çıkan ölüm olgusunun da bunlardan biri olduğu söylenebilir. Yakın dönem bağımsız Türkiye sinemasına bakıldığında ölüm olgusunun birçok filmde etkisini gösterdiği görülmektedir. Filmlerin temaları doğrudan ölüm olmasa ve filmler herhangi bir ölüm olayına yer vermese dahi bu filmlerde ölüm kaygısı güçlü bir şekilde hissedilir.

Bu bağlamda toplumsal bunalımın neticesinde ortaya çıkan ölüm olgusunun bağımsız sinemada nasıl sunulduğundan hareket eden bu çalışmanın örneklemi, *Abluka* (Emin Alper, 2015) ve *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filmleri olarak belirlenmiştir. Çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde ölüm olgusu tanımlanmakta ve ölüm ile bağlantılı kavramlar açıklanmaktadır. Bu doğrultuda ölümün birey ve toplum için ifade ettiği anlamlar üzerinde durulmakta ve insan hayatını fazlasıyla etkileyen ölüm kaygısının neden ve sonuçlarına yer verilmektedir. Kişilerin ölüm kaygısı ile baş etmek için ne gibi yollara başvurdukları ifade edilerek travmatik olayların yol açtığı toplumsal bunalım ile ölüm kaygısı ilişkilendirilmektedir. Ayrıca dinlerin ve varoluşçu felsefenin ölüme bakışı karşılaştırmalı bir biçimde incelenmekte, ikisi arasındaki temel farklar ortaya konulmaktadır.

İkinci bölümde, tezin konusunu oluşturan toplumsal bunalım ve ölüm olgusu bağımsız sinema kapsamında değerlendirileceği için dünyada ve Türkiye'de bağımsız sinemanın ne şekilde geliştiği tartışılmaktadır. Bu noktada öncelikle bağımsız sinemaya ilişkin yapılan tanımlar üzerinde durulmaktadır. Ardından sinemanın doğuşundan itibaren var olan bağımsız sinema girişimleri, Amerikan sineması ekseninde ele alınmakta ve

sinemada bağımsızlığın ölçütleri irdelenmektedir. Amerikan film endüstrisi, dünya sinemasına yön verdiği için çalışmada, Amerikan sineması merkezli bir tarihsel değerlendirme yapılmaktadır. Çalışmada bağımsız sinemanın tarihçesine değindikten sonra ise bağımsız Türkiye sinemasına mensup yönetmenlerin etkilendiği iki anlayış olan *Auteur* Yönetmen Politikası ve Üçüncü Sinema ayrı başlıklar altında incelenmektedir. Buradaki temel neden üçüncü bölümde filmleri analiz edilen yönetmenlerin birer *auteur* olarak anılması ve politik yönelimlerinin Üçüncü Sinema hareketiyle benzerlik göstermesidir. Bahsi geçen anlayışlarla bağımsız Türkiye sineması arasındaki bağlantı kurulduktan sonra ise Türkiye'de bağımsız sinemanın 1990'lardan itibaren yolculuğu değerlendirilerek öncü bağımsız yönetmenler olan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu ve Derviş Zaim ile 2000 sonrası Bağımsız Sinema hareketine dâhil oldukları bilinen Emin Alper ve Tolga Karaçelik'in filmlerinde ne tür temalara yer verdikleri üzerinde durulmaktadır.

Üçüncü bölümde ise 1980'lerde uygulanmaya başlanan neoliberal politikalar ışığında Türkiye'nin ekonomik, sosyal ve siyasi değişimleri günümüze kadar uzanan bir çizgide değerlendirilmekte ve Türkiye'de yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylar ele alınarak toplumun yaşadığı bunalımın sebepleri irdelenip bağımsız sinemanın bu bunalımla kurmuş olduğu bağ tartışılmaktadır. Bu doğrultuda bağımsız sinemanın üretildiği coğrafyadan ve o coğrafyanın sorunlarından ayrı düşünülemeyeceği savından hareketle bağımsız Türkiye sinemasında toplumsal bunalım ve ölüm olgusunun işleniş şekilleri, çalışmanın örneklemini oluşturan *Abluka* ve *Sarmaşık* filmleri ekseninde analiz edilmektedir.

# BÖLÜM 1: ÖLÜM OLGUSU VE ÖLÜM KAYGISI

## 1.1. Ölümün Anlamları

### 1.1.1. Biyolojik Olarak Ölüm Olgusu

Ölüm tıpkı doğum gibi oldukça doğal bir olgudur. Her insan doğar, büyür ve ölür. Tanhan ve Arı İnci'ye göre ölüm insanın tecrübe alanı dışında ortaya çıkan bir durum olduğu için, bu kavram ile ilgili çoğu düşünce, bireylerin çevrelerindeki diğer insanları kaybetmeleri sonucunda yaşadıkları deneyimlerden yola çıkılarak geliştirilmiştir (2009, s. 7). Camus, bu durumu şu şekilde açıklar:

> Gene de herkesin sanki hiç kimse 'bilmiyormuş' gibi yaşamasına ne kadar şaşılsa azdır. Gerçekte ölüm deneyimi yoktur da ondan. Ancak yaşanan, bilincine varılan şey denenmiş olabilir. Burada, olsa olsa başkalarının ölümüyle ilgili bir deneyimden söz edilebilir (2010, s. 33).

Tanhan ve Arı İnci'ye göre ölümün, onu deneyimleyen kişi tarafından aktarılamıyor oluşu, ölüm süreci ile ilgili bilgi alanımızı daraltmakta ve ölüm olgusu yoruma açık bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla ölüme biyolojik anlamda bakılması, olabilecek en net tanıma ulaşmak açısından önem taşımaktadır (2009, s. 13).

Biyolojik olarak ölüm, canlı bir organizmanın bütün yaşamsal fonksiyonlarının sona ermesidir. Solunumun tersine çevrilemez şekilde durması sonucunda bedenin ihtiyacı olan oksijenin yitirilmesiyle biyolojik (somatik ve doğal) sonun gerçekleşmesidir (Burcu & Akalın, 2008, s. 30-31). Dolayısıyla Tanhan ve Arı İnci'nin de vurguladığı gibi ölüm, birbirine bağlı olayların oluşturduğu bir süreci ifade eder. Bir diğer deyişle canlı bir organizmanın yaşamsal fonksiyonlarını yitirişi, anlık olarak gerçekleşmez. Bu bilgiden hareketle ölümün kısa veya uzun bir zaman dilimi içerisinde meydana geldiği söylenebilir (2009, s. 8). Kastenbaum'a göre vücudumuzdaki hücreler ölüm için

programlanmıştır ve insan bedeni biyolojik anlamda her geçen gün ölüme yaklaşmaktadır (2015, s. 37). Bu düşünce Kastenbaum tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

> Peki ya programlanmış hücre ölümü?[2] Burada ölüm yıldızlarda değil, vücudumuzun her hücresinde (...) Bu bakış açısı ile her yıl, her gün ve her saat başı ölüyoruz, plan bu. Bununla birlikte, aynı zamanda güçlü bir şekilde canlı hissediyor olabiliriz. Yaşam ve ölüm iç içedir (Kastenbaum, 2015, s. 37).

Biyolojik ölümü ifade etmek için kullanılan "canlı" ve "cansız" kavramlarının ise geçmişten bugüne farklı şekillerde tanımlandığı söylenebilir. 19. ve 20. yüzyıllarda bir insanın öldüğü ifade edildiğinde kalbinin durması esas alınırken modern çağda bu anlayışın yerine beyin fonksiyonlarının yitimi geçmiştir (Tanhan & Arı İnci, 2009, s. 11). Beyin ölümü[3] gerçekleşmesine rağmen bedenin basit düzeyde de olsa refleks göstermesi, kan dolaşımının devamı ve bunun sonucunda vücut sıcaklığının aynı kalması ve nabız atışının durmaması, kişiye ölüm teşhisi konuyor olmasına karşın bu kaybın çevresindekilerce kabul edilişini zorlaştırmaktadır (Brante & Hallberg, 1991, s. 405-406). Ancak bilimsel yönden bakıldığında insanın bireysel işlevlerini sürdürme becerisinin geri dönülemez şekildeki kaybı, modern tıbba göre onu ölü olarak isimlendirmek için yeterli görülmektedir.

### 1.1.2. Sosyolojik Olarak Ölüm Olgusu

Ölüm olgusu, biyolojik olarak anlaşılması kolay bir süreç olarak görünse de yarattığı etki toplum için büyük bir öneme sahip olduğundan farklı şekillerde de açıklanmaya ihtiyaç duyar. Bildik'in de belirttiği gibi geri dönülemez bir sona eriş olarak görülen ölüm, insanın yaşadığı en acı verici somut kayıp olarak ifade edilir (2013, s. 223).

[2] Kitabın orijinalinde bu kavram *programmed cell death* (PCD) şeklinde ifade edilmektedir (Kastenbaum, 2015).
[3] Türk Nöroloji Derneği'nin *Beyin Ölümü Tanı Kılavuzu*'na (2014) göre "beyin ölümü klinik tanısının 3 temel bulgusu; derin koma durumu, beyin sapı arefleksisi ve pozitif apne testi" olarak ifade edilmektedir.

Dolayısıyla tarih boyunca insanın sonlu yaşam üzerine düşünerek çeşitli çıkarımlarda bulunduğu ve hâlen bulunmaya devam ettiği söylenebilir.

İnsanın şu anki algı sınırları içerisinde en büyük bilinmeyen olan ölüm (Okyayuz, 1995, s. 185), bireyler için iki ayrı anlama sahiptir. Öncelikle ölüm, ölen kişi açısından değerlendirildiğinde bireyin tüm hayati dinamiklerinin sona erişi olarak ele alınabilir (Burcu & Akalın, 2008, s. 31) ancak ölüm bir tecrübe sayılamayacağı, aksine bilimsel anlamda her tür tecrübenin sonu olduğu için (Hökelekli, 1991, s. 152), ölen kişinin çevresindekiler ekseninde düşünmek, bu olgunun insanlık nezdinde ne anlam ifade ettiğini kavramak açısından daha doğru olur.

Bir insanın ölmesi, bulunduğu sosyal çevrenin ilişkilerinde dönüşüme sebep olur. Burcu ve Akalın'a göre ölen kimsenin sosyal ağı, yaşanılan kayıp neticesinde derin bir yoksunluk duygusu hisseder ve bu duygunun olumsuz etkilerini dengelemek için birtakım ritüellere başvurulur (2008, s. 31). Dolayısıyla ölümün esas etkileri, kişi bu durumu yaşarken değil, sonrasında kendini gösterir. Çünkü hayatını kaybeden kişinin çevresindekiler, ölen kişi ile ilgili sosyal ölümü deneyimlemektedir (Tanhan & Arı İnci, 2009, s. 13).

Sosyal ölüm, ölümü çevreleyen sosyal süreci tanımlamak için kullanılan bir kavramdır (Králová, 2015, s. 235). Kişinin çevresinde yaşadığı kayıp sonrası sosyal izolasyona girmesi ve kendini bulunduğu çevreden tamamen soyutlaması bir sosyal ölüm örneğidir. Ancak sosyal ölüm, yalnızca kayıp neticesinde gerçekleşmemekte, başka biçimlerde de kendini göstermektedir. "Sosyal ölüm" ifadesini ilk defa kullanan Sudnow, fizyolojik olarak yaşıyor olsalar dahi sağlık personeli tarafından kendilerine ceset muamelesi edilen hastaları tanımlamak için bu kavramı kullanmıştır (Sudnow'dan aktaran Borgstrom, 2017). Bu hastalara örnek olarak bitkisel hayatta olanlar, ölümcül hastalık teşhisi konanlar ve yaşlılar verilebilir. Yaşlı bireyler her durumda sosyal ölü

olarak görülmeseler de bir yaşlının fiziksel ölümü, genç bir insanın hayatını kaybetmesine kıyasla daha beklenilen bir durum olarak karşılanır. Çünkü yaşlılar, ölme sırası bakımından en uygun bireyler olarak görülmekte ve bu beklentinin gerçekleşmesi psikolojik açıdan diğer kişilere güven sağlamaktadır (Karakuş, Öztürk, & Tamam, 2012, s. 43-44).

Burcu ve Akalın'a göre bireyler, hayatın olağan akışında meydana gelen ölümleri doğal olarak karşılama eğilimindedir (2008, s. 32). Doğal olmayan ölümler ise kişinin kaza, şiddet veya hastalık sonucu beklenmedik bir şekilde hayatını kaybetmesi şeklinde açıklanabilir. Zafer'e göre doğal olmayan ölümler, doğal ölümlere kıyasla toplumsal açıdan daha büyük tepki ile karşılanır. Örneğin, genç birinin doğal olmayan nedenlerle hayatını kaybetmesi toplum tarafından daha üzücü bir olay olarak algılanmaktadır (2019, s. 73).

Aynı anda hem ölümün varlığını kabul edip hem de ondan kurtulmak isteyen insan, en nihayetinde meydana gelecek bu olayı geciktirmek için çeşitli yollara başvurmaktadır (Hökelekli, 1991, s. 153). Teknoloji ve tıp alanındaki gelişmeler neticesinde insan ömrünün yüzyıllar içinde ciddi derecede uzadığını söylemek mümkündür. Ancak Burcu ve Akalın'a göre ölüme ulaşmayı erteleyen bilimsel unsurlar aynı zamanda ölüme katkıda da bulunabilmektedir (2008, s. 32). Örneğin tıp alanında yeni buluşlar ile ortalama yaşam süresini uzatan insanlık, ürettiği silahlar ile ölüme sebebiyet vermektedir. İnsanın ölüm üzerine bu denli düşünmesinin altında yatan esas neden, onun karşısında duyduğu kaygıdır. Ölümle baş etmeye çalışan insan, bilimin imkânları dâhilinde bu kaçınılmaz sonu geciktirmeyi başarsa da onu tamamıyla ortadan kaldıramaz ve bu durum ölüme karşı duyulan kaygıyı beraberinde getirir.

### 1.2. Ölüm Kaygısı

Bir araştırma alanı olarak 1900'lerin ortalarına kadar pek fazla ilgiyle karşılanmayan ölüm, 1950'lerden sonra ele alınmaya başlanmış ve bu konudaki bilimsel araştırmalar artış göstermiştir (Karakuş, Öztürk & Tamam, 2012, s. 44). Ancak bilimsel olarak oldukça geç bir tarihte konu alınan ölüm olgusunun felsefe alanında ve dinsel metinlerde daha erken tarihlerde karşımıza çıktığı söylenebilir. Çünkü insan, öncelikli olarak ölümü anlamak yerine ölüme karşı duyduğu kaygı ile baş etmek ister. Bu bağlamda bilimin, somut gerçeklerin peşindeyken din ve felsefenin soyut bir bakış açısına sahip olduğu ifade edilebilir. Steiner'ın da belirttiği gibi dinlerde ölüm ile ilgili sorulan her soru metafizik bir boyut barındıran ölümden sonra yaşanacaklara gönderme yapar. Verilen yanıtlar ölümün ötesine atlar ve ölümü de onun anlaşılmazlığını da es geçer (2006, s. 45-46). Ölümden daha çok ölümün ötesine bakan bu anlayışta esas amaç, ölüm kaygısını kontrol altına almak ve insan hayatına ölüm ötesi aracılığı ile bir anlam katmak olarak şekillenir. Bu kapsamda felsefenin ise dinler gibi ölüm ötesine odaklanmak yerine ölüm olgusu ve ölüm kaygısı üzerinden hayatı anlamlandırmayı hedeflediği görülebilir.

Örneğin önemli felsefecilerden Arthur Schopenhauer, felsefe ve dinlerin ölüme yaklaşımları arasındaki farkı "us" kavramı üzerinden açıklar. Ona göre felsefe, insanın us gücü ve araçları ile ölümü açıklama iddiasındayken dinler bunu inanç yoluyla ve ölümsüzlük vaadi ile yapar (Shopenhauer'dan aktaran Soysal, 2018, s. 30). Bu noktada bilim alanında ise araştırmacılar tarafından kaygı ile ilgili ortak bir tanım oluşturulamamasının, ölüm kaygısının anlamlandırılması konusunda zorluk yarattığı söylenebilir (Erdoğdu & Özkan, 2007, s. 172). Korku ise kaygıya kıyasla tanımlanması daha kolay bir kavram olarak karşımıza çıkar. Çünkü kaygı, belirsiz ve komplike bir yapıya sahipken korkuyu ortaya çıkaran etmenler oldukça açıktır. Korku, var olan somut bir tehlikeye karşı gösterilen duygusal tepki şeklinde açıklanabilir. Şahin'in de ifade ettiği

gibi kaygı ise o anda gerçekleşmeyen ve gelecekte ne şekilde gerçekleşeceği belli olmayan, belki de hiçbir şekilde gerçekleşmeyecek öznel bir bir durum ile ilgili yaşanan tedirginlik hâlidir (Şahin, 2019, s. 119). Kierkegaard, kaygı kavramını şu şekilde tanımlar:

> Kaygı, düş gören tinin nitelik kazanmasıdır, böylece psikolojideki yerini edinir. Uyanıkken, kendim ile ötekim arasındaki ayrım vaaz edilir; uykudayken ertelenir; düş görürken ise bu ayrım, dolaylı olarak haberdar olduğumuz hiçliktir. Tin, etkinlik halindeyken, kendi olanağını cezbeden bir biçim olarak sürekli ortaya çıkar, ama bu olanağı elde etmek için arayışına başlar başlamaz gözden kaybolur; aradığı, kaygıyı doğurabilecek tek şey olan hiçliktir. Ortaya çıkıp kendini göstermekten ötesine gidemediği sürece, daha fazlasını da yapamaz (...) Bu terimin 'korku'dan ve korkuya bağlı, belirli bir nesnesi olan benzer kavramlardan tümüyle farklı olduğunu belirtmeliyim. Kaygı bu nedenle hayvanda bulunmaz; çünkü tin, hayvana yüklenmiş bir nitelik değildir (2002, s. 22-23).

Kierkegaard'ın tanımlamasından da anlaşılabileceği üzere kaygı, hiçlik üzerine kurulu bir konsepttir. Bir diğer deyişle olmayan bir şeye karşı duyulan tedirginlik, kaygının temelini oluşturmaktadır. Dolayısıyla kaygı söz konusu olduğunda ortada bir dış tehlikenin olmadığını, bu duygunun öznel ve içsel tehlikelerle ilgili olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Şahin'e göre, çıkış noktası ve bireyde yarattığı psikolojik durum farklı olsa da bu iki duygu neticesinde kendini gösteren bedensel belirtiler aynı olduğu için ölüm karşısında duyulan korku ve kaygı kavramları çoğu zaman birbiri yerine kullanılmaktadır (2019, s. 120).

Kaygı, patolojik boyutlara ulaşmadığı takdirde insanı tehlikelerden koruyan bir duygudur. Bu bağlamda Freud, patolojik etkiler gösteren kaygıyı "nevrotik kaygı" olarak tanımlar ve gerçekçi kaygıyla nevrotik olanı birbirinden ayırır. Ona göre gerçekçi kaygı, mantığa uygun ve anlaşılır olmasıyla nevrotik kaygıdan ayrılmaktadır (Freud'dan aktaran Aydın, 2017, s. 229). Bahsi geçen kıyaslamada gerçekçi kaygı kavramı "korku" duygusuyla eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Aydın'a göre kaçma, yaşamı sürdürme ve

korunma gibi içgüdüler sonucunda ortaya çıkan gerçekçi kaygının karşısında nevrotik kaygı, herhangi nedenle bağlantılı olmaması ve tehlikesiz bir nesneye yönelik bir tepki olması yönü ile mantık dışı olarak ele alınmaktadır (Aydın, 2017, s. 229). Bir hiç karşısında duyulan tedirginlik olarak tanımlanabileceği için ölüm kaygısı da nevrotik kaygıların en kuvvetlisi olarak değerlendirilebilir.

### 1.2.1. Bilişsel Gelişim Dönemlerine Göre Ölümü Kavrama

İnsanın ölüm olgusunu tam anlamıyla algılaması ve ölüme karşı duyduğu kaygı, bilişsel bir süreç neticesinde gerçekleşmektedir. Schopenhaeur'a göre ölümün kesin olduğu bilgisi sadece insanlarda vardır. Hayvanlar da ölümü bilmekte ve tanımaktadır fakat ölüm ile hayvanlar arasında insanların kurduğu gibi bir ilişki kurulamamaktadır (Schopenhaeur'dan aktaran Soysal, 2018, s. 22). Bu durum, insanın çocukluktan yetişkinliğe kadar uzanan bilişsel bir sürece bağlı olarak gelişen soyut düşünme becerisinden kaynaklanmaktadır. Bu noktada çocuklardaki bilişsel gelişimi açıklayan iki önemli kuramcı olan Henry Wallon ve Jean Piaget'nin birbirlerinden farklı şekillerde belirledikleri bilişsel gelişim evreleri, bireylerin çocukluklarından itibaren sergiledikleri özelliklerin değerlendirilmesi, değişimin anlaşılması ve bu kuramlardan hareketle ölüm olgusunun kavranışı bakımından değinilmesi gereken yaklaşımlardır.

Wallon'dan hareketle bilişsel gelişimin çalışmamız açısından yer verilmesi gereken ana özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Gelişim ve olgunlaşma, nöro-biyolojik ve sosyal koşullar ekseninde gerçekleşir.
- Gelişim, kesikli bir yapıya sahiptir; çalkantılı krizler ve bu krizlerin çözümlerini içeren bir yol izler.
- Gelişim dönemleri arası geçiş (sütten kesilme gibi), krizin ortaya çıkmasıyla kendini gösterir.

- Gelişim aşamaları arasındaki sınırlar belirgin değildir; dolayısıyla yaş sınırlamaları da kesinlik göstermez (Wallon'dan aktaran Budak, Gençtanırım Kurt, & Kula, 2018, s. 417-418).

Çalışmaya katkı sağlayacak Piaget'nin ortaya koyduğu bilişsel gelişimle ilgili özellikler ise şu şekildedir:

- Evreler değişmezdir ve belirli bir sıra ile ortaya çıkar. Her evre, kendinden öncekinde kazanılmış öğrenmeleri de içerir. Hangi yaşta hangi evrede olunacağı, insandan insana değişiklik gösterir. Dönemler ve yaş arasında mutlak bir ilişki kurulamaz.
- Her evre kendine özgü bir gelişim sürecine sahiptir ve kendi içinde kazanılması gereken bazı nitelikler barındırır.
- Bireysel farklılıklar doğrultusunda her çocuğun gelişimi kendine özgüdür.
- Biyolojik, kültürel ve kişisel deneyimler, bilişsel gelişimde oldukça etkilidir (Piaget'den aktaran Budak, Gençtanırım Kurt, & Kula, 2018, s. 418).

Yukarıda yer verilen iki yaklaşım karşılaştırıldığında Wallon'un modelinin daha çok çocuğun kendisiyle kurduğu ilişkiye yöneldiğini; Piaget'nin ise çalışmasında, dışsal koşullardan ve sosyal etmenlerden daha fazla yararlandığını söylemek mümkündür. Bu doğrultuda iki yaklaşımdan yola çıkılarak, insanın çocukluktan erişkinliğe kadar uzanan, ölüm olgusunu anlama süreci de aynı şekilde incelenebilir. Her ne kadar iki araştırmada da çocuğun öğrenme süreci ele alınırken ölüm olgusuna değinilmese de başka kaynaklardan faydalanılarak bilişsel gelişim dönemleri ile ölümü algılama süreci arasında bağlantı kurulmasının, çalışmanın seyri açısından etkili bir sonuç doğuracağı düşünülmektedir. Bu noktada ölümü kavrama konusunda Piaget'nin kurmuş olduğu model, ölümü kavrama ve bilişsel gelişim dönemlerini birlikte düşünme açısından daha elverişli olduğu için Piaget'nin modelinden yararlanılması daha yerinde olacaktır. Tablo

1’de Piaget’nin bilişsel gelişim modelini ölümle ilişkilendirmeyi mümkün kılacak açıklamalar yer almaktadır:

Tablo 1: Piaget’nin "Çocuklarda Bilişsel Gelişim Evreleri” Modeline Göre Ölüm Kavrayışı

| **Dönem/Yaş** | **Evre** | **Ölümü Kavrama** |
|---|---|---|
| Bebeklik dönemi (0-2 yaş) | Duyusal-motor | Ölüm kavramı gelişmemiştir. Bu dönemde anne çok önemlidir; çünkü çocuğun dış dünya ile ilk bağlantısı olma özelliğine sahiptir. Annenin uzun süreli yokluğu, ölümle eşdeğer bir anlam ifade etmektedir (Yıldız, 2004, s. 132). |
| Okul öncesi dönem (2-6 yaş) | İşlem öncesi | Ölümün bir son ya da yaşamsal işlevlerin bitişi olduğu anlaşılmaz. Bununla birlikte çocuğun ölüm konusunda soru sorma eğiliminin arttığı; “ölü olmak” veya “öldürmek” gibi kelimelerin oynanan oyunlarda etkisini göstermeye başladığı görülür (Tahta, Tahta, & Dernek, 2015). |
| Okul çağı dönemi (7-11 yaş) | Somut işlemler | Ölümün bir son olduğu fikri kademeli olarak gelişir. Çocukta sırasıyla ölümün kaçınılmaz olduğu, herkesin başına geleceği ve kendisinin de bir gün öleceği düşüncesi oluşmaya başlar. Ölümün kaza, yaşlılık gibi somut bir nedene bağlı olarak gerçekleştiği düşünülür (Bildik, 2013, s. 226). |
| Ergenlik (12 yaş ve üstü) | Soyut işlemler | Ölümün bütün canlı varlıkların başına gelen bir şey olduğu düşüncesi kavranmaya başlanır. Teorik ve felsefi olarak ölümle ilgilenme eğilimi belirgindir. Bazı ergenlerde ölüm kaygısıyla baş etmek için hayat tarzında değişiklik yapma eğilimi görülebilir (Yıldız, 2004, s. 135-136). |

Piaget’nin modelinden yararlanılarak oluşturulan tablodan da takip edilebileceği gibi bebeklik döneminde ölüm fikrinin henüz zihinsel bir yer edinmediği ve yokluk ile ölüm kavramlarının bebek için aynı anlamı taşıdığı; ölümün varlığının çocuk tarafından ancak okul öncesi dönemde kavranmaya başladığı görülebilir. Ancak okul öncesi

dönemdeki çocuk için de ölüm kendi hayatından oldukça uzakta var olan bir olgudur. Okul çağı ile birlikte ölümün kaçınılmazlığı ve herkesin başına gelecek olmasıyla ilgili fikirler giderek olgunlaşır. Yetişkinlik çağından bir önceki aşama olan ergenlik döneminde ise ölüm kendini daha belirgin bir şekilde gösterir ve bu dönemdeki bireyler, ölüm olgusuna karşı tepkiler vermeye başlar. Dolayısıyla bebeklikten yetişkinliğe kadar uzanan bilişsel gelişim sürecinde ölümün kademeli olarak algılanması durumunun ortaya çıktığı ifade edilebilir.

### 1.2.2. Yetişkin Bireylerin Ölüm Kaygısı ile Baş Etme Yöntemleri

Bir önceki bölümde de görüldüğü üzere soyut düşünme becerisiyle bağlantılı olarak kavranan ölüm, insanın hayatını en çok etkileyen olguların başında gelmektedir. Sezer ve Saya'ya göre varoluşçu psikoloji, ölüm farkındalığının bireylerin yaşamı üzerinde yapıcı etkileri olduğunu savunmuş; hatta bir gün öleceğini bilmenin, insanı daha nitelikli bir hayat yaşamaya yönlendireceğini iddia etmiştir. Ancak bu farkındalığın dengesi gözetilmediğinde ve ölüm üzerine fazla düşünme eğilimi kendini gösterdiğinde ölüm farkındalığı, yapıcı etkileri olan bir kavramdan çok kaygı duyulan bir olguya dönüşür ve bilişsel gelişimini tamamlayan yetişkin bireyler, ölüm kaygısı ile baş etme yolunda çeşitli tutumlar sergiler (Sezer & Saya, 2009, s. 152). Bu noktada soyut düşünme becerisini edinebilmiş yetişkinlerde ölümün anlamının, çocuk ve ergen bireylerden farklılık gösterdiğini vurgulamak önemlidir. Çünkü Sezer ve Saya'nın da belirttiği gibi yetişkinlik döneminde kültür, inanç sistemi, yaşam şekli gibi somut bir biçimde ifade edilemeyen kavramlar öne çıkmakta ve bireylerin hem ölüme bakışını hem de ölüme ilişkin duygularını etkilemektedir (2009, s. 159). Bu doğrultuda yetişkinlerin ölüm karşısındaki tutumlarından ilkinin ölümü kabullenmeme olarak karşımıza çıktığı ve bu durumun ölümün tabulaştırılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin insanın çağlar boyunca süregelen ölüme karşı değişen tavırlarını inceleyen Hick, Batı ülkelerinde yüzyıl

önce açık bir şekilde konuşulabilen ölüm kavramının modern dönemde tabulaştırıldığından bahseder. Tersi şekilde eskiden bir tabu olan cinsellik ise özgürlükçü toplumlarda sınırsız bir biçimde konuşulan bir konu hâline gelmiştir (Hick, 1990, s. 235). Bahsi geçen değişimi, modern insan üzerinden genellemek mümkündür. Başok Diş, modern insanın ölümü tabu hâline getirmesindeki temel sebebin ölümü inkâr etme isteği olduğunu belirtir. Modern yaşamda ölüm, evlerden çıkarılıp hastane, bakımevi ve kliniklere taşınır; ölen kişiye uzmanlar haricindeki bireylerin ulaşımı kısıtlanır. Ayrıca Başok Diş, cenaze törenlerinin süre bakımından kısalmasını, bazı ülkelerde cesetlerin gömülmesi yerine yakılmasını ve mezarlıkların olabildiğince şehre uzak yerlere kurulmasını da bu tabulaştırmanın bir sonucu olarak görür. Yine yazarın da ifade ettiği gibi ölümün medyadaki gerçek dışı tasviri insana ölümlülüğünü hatırlatıyormuş gibi görünse de esasında onu eğlendirme amacı taşır ve ölüm düşüncesinin insan yaşamı üzerindeki etkisini azaltmayı amaçlar (2018, s. 290). Dolayısıyla modern insanın ölümü kabullenmek yerine onu yok saymayı tercih ettiği söylenebilir. Bu noktada Firestone ve Catlett'in, yaşam deneyimine anlam ve duygu katmış, tamamen canlı hisseden bir kişi için hiçbir ölümün kabul edilebilir olmadığı görüşü önem kazanır (2009, s. 17). Alexander ve Adlerstein da ölümü kabullenmeme davranışının yaygın bir pratik olduğunu ve bunun "maskeleme" ve "bastırma" olmak üzere iki şekilde gerçekleştiğini belirterek bu görüşe katkı sağlar. Yazarlara göre maskeleme, ölümü hatırlamamak için insanın sürekli olarak kendini meşgul etme çabası olarak tanımlanabilir. Bastırma ise ölümü bilinçten atarak onu tamamen etkisiz hâle getirmeyi hedefler (1959, s. 275). Bu süreçte Yıldız'ın da öne sürdüğü gibi ölümü kabullenmeme tutumunun gelişmesinde kitle iletişim araçları da önemli rol oynar. Yıldız'ın deyişiyle;

> TV ve sinemalarda insanların öldürüldüğünü yetişkinler kadar çocuklar da görüyorlar. Amerikan Pediatri Akademisinin 1971'de yapılan bir toplantısında bildirildiğine göre, Amerika Birleşik Devletleri'nde 14 yaşına basmış bir çocuğun, ortalama olarak, televizyonda 18.000 kişinin öldürüldüğünü görmüş olabileceği tahmin ediliyor

> (günümüzde bu oran daha yüksektir). Ne var ki bu durum, ölümlülüğümüzle yüzyüze gelmemizi sağlamıyor, tersine bu, ona karşı başka bir savunma yani ölümle karşılaşmamanın başka bir çaresini oluşturuyor. Zira ekrandaki 18.000 ölüm, basit bir şekilde, ölümü eften püften bir şey durumuna düşürmektedir ve seyirciye bunun gerçek olmadığı kanaatini aşılamaktadır. Bu kadar çok ölüm, ölüm olgusunu ekranın büyülü dünyasının bir parçası haline dönüştürüyor ki, burada olaylar bilinçsizce, gerçek dışı olarak paranteze alınıyor (1996, s. 181).

Ariès de insanın ölümün yarattığı tahammül edilmez duygulardan kaçınma ve ölümü arkasında bırakıp mutlu olma ya da mutlu görünme çabasından bahseder. Bu eğilimin sonucu olarak ölüm, toplumsal hayattan uzaklaştırılır, yani ölümün yeri değiştirilir (Ariès, 1991, s. 86-87). Ünal ise Ariès'in çalışmasına atıfla bahsi geçen bu durumu, "daima mutlu görünme zorunluluğu" olarak tanımlar (2011, s. 128). Freud ise insanın ölümden kaçınma çabasını ve insan ruhunun en derinlerinde yatan ölümsüzlük arzusunu şu şekilde ifade eder:

> Ölümü bir tarafa koymak, onu yaşamdan çıkarmak için açık bir eğilim gösterdik. Onu susturmaya çalıştık; hatta (Almancada) bir deyişimiz bile var: 'bir şeyi ölümmüş gibi düşünmek.' Yani, sanki kendi ölümümüz gibi tabii. Kendi ölümümüzü hayal etmek gerçekten imkânsız ve ne zaman bunu yapmaya kalksak aslında hala seyirci olarak orada olduğumuzu algılayabiliriz. Bu nedenle psikanalitik okul, temelde kimsenin kendi ölümüne inanmadığı ya da başka bir deyişle, bilinç dışında her birimizin ölümsüzlüğe ikna olduğu iddiasına girişebilir (1957, s. 289).

Ölümsüzlük arzusunun yanı sıra olumlu hissettiren durum ve kavramlarla ölümü bağdaştıramamak da ölümü kabullenmeme davranışının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Örneğin Firestone ve Catlett, bir danışanlarının ölüm kaygısı deneyimiyle ilgili paylaşımlarını şu şekilde aktarmaktadır:

> Hayatımın sonlandırılabilir olduğu düşüncesi çok korkunç. Hayat bu kadar kalıcıyken nasıl sona erebilir? Gerçekten sona ermeyeceğini biliyorum; bir çıkış yolu... Ölüm böyle güneşli bir günde nasıl peşimizden koşabilir? Ölüm geceye veya en azından bulutlu ya da yağmurlu bir güne saklanmalı (2009, s.16).

Bu bağlamda yukarıda yer verilen danışanın sözlerinde sadece ölümü kabullenmemenin değil, aynı zamanda ölüme meydan okuma çabasının da ortaya çıktığı

görülebilir. Danışanın, hayatın sonluluğunun gerçek olmadığına ilişkin vurgusu, ölüm ötesi inancın varlığını kabul etme yoluyla ölüm karşısındaki çaresizlik hissini azaltma amacını ifade eder.

Bu konuda çalışma yapan yazarlar arasında yer alan Kılıç ve Eser ise felsefedeki ruhun ölümsüzlüğü ve inanç alanındaki ölüm ötesi boyut kavrayışına ek olarak insanlardaki ölümsüz olma arzusunun psikolojik bir gerçeklik olarak açıklanabileceğini ileri sürer. Yazarlara göre insan, ölümlülüğün bilincine bilişsel gelişim süreci doğrultusunda kademeli olarak ulaşır ve insanın ölüme karşı duyduğu kaygı da aynı ölçüde artar. Dolayısıyla ölümlü olduğu bilincine ulaşan insan, kendini bekleyen sondan olabildiğince kaçınmak için ölümsüzlüğün yollarını aramaya başlar (Kılıç & Eser, 2017, s. 129). Tıp alanındaki çalışmalarla insan ömrünün uzatılma çabası da biyolojik anlamda ölümsüzlük arayışının bir işareti olarak görülebilir.

Yukarıda ifade edilen biyolojik olarak ölümsüz olma çabasının yanında insan, başka şekillerde de ölümsüzlüğe yaklaşma arzusu duyar. Karakuş, Öztürk ve Tamam'dan hareketle bunlar, maddi ölümsüzlük, sosyal ölümsüzlük ve ruhun ölümsüzlüğü olarak sıralanabilir. Bunlardan maddi ölümsüzlük, insanın maddeye indirgenmesi ve maddenin hiçbir şekilde yok olamayacağı gerçeğiyle ilişkili bir ölümsüzlüğü ifade ederken; sosyal ölümsüzlük, öldükten sonra geride kalanlar için yararlı olabilecek eserler ve çalışmalar bırakma yoluyla sonsuza kadar hatırlanma durumunu ifade eder. Son olarak ruhun ölümsüzlüğünün ise bedensel ölüm gerçekleşse bile insanlığın en eski dönemlerinden beri var olan ruhun sonsuzluğu inancıyla ilişkili olduğu görülür (Karakuş, Öztürk, & Tamam, 2012, s. 47).

Ancak insanın ölüm karşısındaki tek tepkisinin ölümsüzlük arzusu olduğu söylenemez. Ölümsüzlük arayışının karşısında yer alan önemli bir tutum, ölme isteği olarak kendini gösterir. Ölme isteği, bilinçli veya bilinç dışı şekilde ortaya çıkabilir.

Hökelekli'ye göre bilinçli olarak ölümü isteme, ruhsal bir yıkım veya toplumsal uyumsuzluk gibi durumlarda görünürlük kazanırken bilinç dışı ölüm isteği kişinin sakinliğe, sessizliğe, rahatlığa ve dengeye olan eğilimine işaret eder. Bir diğer deyişle insanın hayatını yavaşlatması, ölüme içten içe duyduğu özlemden kaynaklanır (Hökelekli'den aktaran Karakuş, Öztürk & Tamam, 2012, s. 47). Yine ölüm karşısında bir başka tutum olan ölümü kabullenmenin ise ölümü isteme davranışından farklılık gösterdiği ifade edilebilir. Bu doğrultuda gençlerin ve yaşlıların ölüme yönelik bakışında dikkat çeken bir ayrışma ortaya çıkar. Gençler, ölümü uzak gelecekte gerçekleşecek bir olay olarak kavrarken yaşlılar, ölüm düşüncesiyle iç içe bir hayat sürdürürler (Hick, 1990, s. 242). Bir diğer deyişle insan, yaş aldıkça ölümü kabul etmeye başlar. Jung, gençliklerinde yaşamaktan korkan insanların yaşlandıkları zaman, ölüme karşı da aynı bakış açısını sürdüreceklerini ifade eder. Yazar, hayatın bir enerji süreci olduğunu ve her süreç gibi amaca yönelik bir yol izlediğini ifade ederek, nihai amacın ölüm olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla Jung'un doğum ile ölüm arasındaki süreci dinlenme hâli olarak tanımladığı görülebilir (1999, s. 12). Bu düşünce ışığında Karakuş, Öztürk ve Tamam'ın da belirttiği gibi ölümü kabul etmek ve ölümlülük gerçeğiyle cesurca yüzleşmek, insanın sağlıklı bir ruh hâline sahip olması bakımından önem taşır (2012, s. 42).

Ölümü kabullenmenin güçlüğü ise ilk çağlardan bu yana önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. Freud, ilkel insan ve ölüm arasındaki bağın tutarsızlığından bahsederek bu durumu ortaya koyar. Ona göre ilkel insan bir yandan ölümü ciddiye alırken öte yandan ölümü inkâr eder. Freud, bu çelişkinin insanın kendisinin ve diğer insanların; düşmanlarının, yabancıların ve yakınlarının ölümüyle ilgili farklı tutumlar sergilemesiyle ilişkili olduğunu söyler. Düşmanlarına karşı oldukça zalim olan ilkel insan, konu kendi çevresine geldiğinde aynı davranışı göstermez; çünkü sevdiği ve değer

verdiği birinin kaybı, ona ölümün düşündüğünden daha yakın olduğunu hatırlatır (Freud, 1957, s. 278).

Yukarıda ifade edilenler doğrultusunda Karakuş, Öztürk ve Tamam'ın da dikkat çektiği gibi insanın bilişsel ve toplumsal anlamda gelişip ilerlese de kadim zamanlardan kalma bu alışkanlıkları hâlen sürdürdüğü görülebilir. Sosyal çevresinde yaşadığı kayıp sonucunda modern insan da tıpkı ataları gibi kaygı duyar. İçinde bulunduğu yoğun duyguları dengelemek için yas tutma davranışını benimser. Bu yas tutma deneyiminin belli bir noktaya kadar yararlı olduğu söylenebilir; zira insanın bilişsel olgunluğu, karşılaştığı zorluklarla mücadelesi ölçüsünde gerçekleşir. Ancak normalin dışında, patolojik bir seyir izleyen yas durumunda kişinin zihinsel yaşam işleyişi önemli derecede bozulur ve benlik algısı ciddi ölçüde yıpranır (Karakuş, Öztürk, & Tamam, 2012, s. 48-49).

### 1.2.3. Toplumsal Bunalım ve Ölüm Kaygısı

Ölüm olgusuyla ilişkili olarak öne çıkan önemli konulardan biri de toplumsal bunalımdır. Bu noktada öncelikle toplumsal bunalım kavramını anlamak için toplumu oluşturan yapıtaşlarına değinmek yerinde olacaktır. Özyurt'un da belirttiği üzere bir insan grubunu toplum olarak ifade edebilmek için grup mensuplarının, belirli bir toprak parçası üzerinde, ortak bir kültürel içeriğe sahip olması ve yaşamlarını devam ettirmek için iş birliği içinde hareket etmeleri gerekmektedir (2016, s. 27). Örneğin J. J. Rousseau, *Toplum Sözleşmesi* adlı eserinde toplumsal yapıyı kuran yazısız anlaşmayı şu şekilde açıklamaktadır:

> 'Katılımcılardan her birinin canını ve malını, oluşturulacak ortak gücün tümüyle savunup koruyacağı bir katılım biçiminin bulunması... Ve bu ortaklıkta her bireyin, tüm öteki ortaklarla birleşirken yine de yalnızca kendi istencine boyun eğmesi ve ortaklığa katılmadan önceki denli özgür kalması.' Toplum sözleşmesinin çözüm getirdiği ana sorun da budur işte (…) Doğaldır ki, bu koşulların tümü tek bir koşula indirgenir; o da, her

> katılımcının, kendini, tüm haklarıyla birlikte toplumun tümüne bağlamasıdır (1999, s. 46).

Bu bağlamda Soykan'a göre bir topluluk ruhundan söz edilebilmesi için toplumsal birlik içerisinde var olan teklerin eylemlerinde, düşüncelerinde ve ortaya koydukları ürünlerde ortak bir tutum sergilemesi gerekir (2007, s. 60). Hazır ise toplumu oluşturan bireylerin bu yapının kuruluşu ve süreğen olması için ortaklaşa hareket etmesine benzer bir şekilde bulundukları yapıyı etkileyen olaylar karşısında da ortak bilince sahip olmalarının beklendiğinden bahseder. Hazır'ın da belirttiği gibi aksi takdirde toplumsal çözülmenin[4] meydana geleceği düşünülür (2015, s. 335).

Bu doğrultuda toplumsal bunalım, bu tipteki toplumsal çözülmelerden birine kaynaklık eder. Yılmaz'a göre kitlesel biçimde yaşanan travmatik olayların, toplumu oluşturan bireylerde yarattığı etki, toplumsal bunalım olarak tanımlanabilir (2018, s. 645). Toplumun bileşenleri, travmatik olaylar karşısında toplumsal yapının sağlamlığına göre belli bir süre için direniş gösterebilir; çünkü toplumu oluşturan her bireyin, toplumsal süreçteki işlevi doğrultusunda belirlenen, toplumsal koşullara uyum sağlanmasına kaynaklık eden ve kişilerde belirli bir zorunluluk çerçevesinde hareket etme hissi uyandıran belirgin özellikleri bulunur (Fromm, 1996, s. 224).[5] Ancak bu yapı süreklilik taşımayabilir. Örneğin kayıp, psikolojik ve fiziksel hasar yaratan katastrofik bir olay neticesinde gelişen travmatik olaylar, toplumu oluşturan bireylerin öyküsü, inancı ve kimliğinde kuşaklar boyu devam edecek duygusal yaralar açarak toplumsal hayatı derinden etkiler ve sosyal dokuyu bozar (Yılmaz, 2018, s. 645). Ayrıca Saul'a göre

[4] Hazır, toplumsal çözülme kavramını toplumu bir arada tutan ve toplumun bütün olmasını sağlayan bağların zayıflaması, hatta kopması olarak tanımlamaktadır. Eğer çözülme hızlı gerçekleşiyorsa fertler, değişen sisteme genellikle uyum sağlayamaz. Dolayısıyla kurumlar/gruplar ile fertler arasındaki çözülme giderek derinleşir (2015, s. 335).

[5] Fromm, bireylerin toplumsal hayatta edindikleri kimliği şu şekilde açıklamaktadır: "Toplumsal kişilik kavramı, toplumsal sürecin anlaşılmasında bir anahtar kavramdır. Dinamik analitik psikoloji anlamında kişilik, insan enerjisinin, insan gereksinimlerinin, belli bir toplumdaki belli varoluş biçimine dinamik bir şekilde uyarlanmasıyla şekillenmiş özgül bir kalıptır. Kişilikse, bireylerin düşünmesini, hissetmesini ve edimlerini belirler" (1996, s. 223).

toplumsal travmalar; depresyon, anksiyete, travma sonrası stres bozukluğu, fiziksel sağlık sorunları ve gerçeklik algısının bozulması gibi rahatsızlık ve bozulmaları beraberinde getirir (Saul, 2022, s. 66).

Toplumsal yapıda büyük yaralar açan bu travmalar hem doğal sebeplerle hem de insan etkisiyle gerçekleşebilir. Doğal sebeplerle oluşan travmalara örnek olarak salgın hastalıklar ve doğal afetler; insan etkisiyle gerçekleşenlere ise savaş, baskıcı yönetimler ve terör eylemleri verilebilir. Genel olarak bakıldığında sebebi her ne olursa olsun gerçekleşen olaya travmatik olma özelliğini veren unsur, çoğunlukla insandan kaynaklanır. Örneğin doğal afetlerin insan hayatını etkileme derecesinin, insanların inşa ettikleri şehirlerin planlanması ve konutların sağlamlığı ile yakından ilgili olduğu söylenebilir.

Toplumsal hayatı en çok etkileyen ve gelecek nesillerin belleğinde iz bırakan travmatik olayların başında ise savaş gelir. Bu noktada gerek maddi gerekse manevi anlamda büyük bir yıkım yaratan savaşın ölüm olgusu üzerindeki etkisi, Freud'un savaş ve ölüm ilişkisini anlattığı çalışması aracılığıyla ele alınabilir. Freud, çalışmasında savaş atmosferinde insanın ölüm düşüncesinden kaçmasının mümkün olmadığı fikrini savunur:

> Savaşın artık bu geleneksel ölüm anlayışını ortadan kaldırmaya mecbur olduğu açıktır. Ölüm artık reddedilmeyecek; bunu kabullenmek zorundayız. İnsanlar gerçekten ölür ve artık birer birer değil, çoğu zaman on binlerce, tek bir günde. Ve ölüm artık tesadüfi bir olay değildir (1957, s. 291).

Hick ise aynı durumu Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları üzerinden tartışır:

> Ağustos 1945'te Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları ile ilan edilen nükleer çağın başlamasının ölüm bilincimize etkisi oldu mu? Bu durum, nükleer patlama tehdidi altında doğmuş olanların kişisel ölümsüzlüklerini tehlikeye soktu mu? Denebilir ki, milyonlarca insanın ölümüne sebep olacak devasa bir termonükleer değişiklik ihtimali, nüfus patlaması, artan çevre kirliliği ve temel kaynakların hızlı tüketiminin can alıcı

> şekilde birleşmesi sonucu uygarlığımızın intihara sürüklendiği inancı, son zamanlarda genç kuşakların kafasına iyice yerleşmiştir. Böyle bir dünyada büyüyenler geleceği hesaba katmaksızın, insanlığı, tüm uzun vadeli planları boşa çıkaran ölüm tehdidi altında görmeyecekler midir? (1990, s. 242)

Yukarıda verilen her iki örnekte de yaşanan büyük felaketlerin insanın yaşama tutunma motivasyonunu etkilediği görülür. Savaş ve savaş sonrası dönem, ölümü normalleştirir ve insanların ölüme karşı yaklaşımlarını değiştirir. Ölümün bu denli göz önünde olduğu bir süreçte bireylerin yaşama bağlanma motivasyonları ciddi anlamda azalır.

Doğal sebeplerle gerçekleşen toplumsal travmalara örnek olarak ise 2003 yılında yaşanan Bingöl depremi verilebilir. Richter ölçeğine göre 6.1 şiddetinde meydana gelen depremde 177 kişi yaşamını yitirirken 519 kişi de yaralanmıştır. Toplumsal yıkıcılık itibarı ile etkili sayılabilecek bu felakette, toplumsal yapı ve işleyişin dengesi bozulur; toplumun işlevselliği zarar görür. Bu kapsamda Uğurlu vd.'nin Bingöl depremi sonrası müdahale programını ele alan, doğal afetten etkilenenleri altı gruba ayırdığı çalışması, felaketin toplumsal yaşama ve bireylere verdiği zararı gözler önüne serer (2003). Bu çalışmada kişiler doğrudan afeti yaşayan ve dolaylı olarak etkilenen biçiminde gruplandırılır. Buna göre, birinci grup afetten doğrudan etkilenen kurbanlardan; ikinci grup ise birinci grubun aile ve arkadaşlarından oluşur. Üçüncü grupta afet sonrası dönemde çalışmalar yapan personel ve gönüllüler yer alır. Dördüncü grup öncekilerden farklıdır. Bu gruba mensup kişiler yardım etmek için büyük çaba gösteren, iyi niyetli ancak aşırılık içeren eylemlerde bulunan kişiler olarak karşımıza çıkar. Örneğin, yardım almak istemeyen kişilere bile yardım etme eğilimi gösterirler veya afet bölgesine ihtiyaç fazlası yardımda bulunurlar. Bu tutumun neticesinde "merhamet yorgunluğu"[6] baş

[6] Merhamet yorgunluğu (*compassion fatigue*), esasında sağlık personellerinin mesleklerine ve ilgilendikleri hastalara karşı tutumlarını anlatan bir kavramdır. Bride vd.'ne göre klinik çalışanları, başkalarına yardım etme motivasyonu ile merhamet tatmini yaşamakta ve mesleklerini sürdürmektedir. Ancak bir sağlık çalışanı, aynı zamanda hem merhamet tatmini hem de merhamet yorgunluğu yaşayabilir (2007, s. 160).

gösterir. Beşinci grup, toplumsal bunalımı derinleştirebilecek türde hareket eden kurbanlardan oluşmaktadır. Bu gruba mensup kişiler, kontrollerini kaybedebilen patolojik insanlardır. Afet sonrasında yeni tehlikelere yol açabilecek bu kişiler, niyetleri bakımından da diğerlerinden ayrılmaktadır. Son olarak altıncı grupta yer alanlar ise felaket karşısında kişisel bir yaklaşım sergileyen insanlardan oluşur. Örneğin bu kişiler, kaderin neden felaketten sağ çıkan kurbana şans tanıdığı hakkında takıntılı düşüncelere sahip olabilir. Ayrıca bu grupta bulunanların, kendilerini felaket taşıyıcısı olarak görme eğilimi içinde olmaları da mümkündür (Uğurlu vd., 2003, s. 204).

Bahsi geçen araştırmanın bir diğer önemli noktası ise meydana gelen deprem felaketinin kitlesel olarak travmatik etkiler bırakmasıdır. Benzer bir travmatik etkiyi 1993 yılında yaşanan Sivas Katliamı sonrasında da görmek mümkündür. Yılmaz, Sivas Katliamı üzerine yapılan bir araştırmayı aktarırken olaya doğrudan maruz kalan ve yaralı olarak kurtulanlar ile olaya dolaylı olarak maruz kalan hastane çalışanları arasında stres belirtilerinin ortaya çıkması bakımından bir fark olmadığını ancak kronikleşen belirtilere sahip olma açısından doğrudan etkilenenlerin daha yüksek bir orana sahip olduğunu belirtmektedir (2007, s. 139). Travmatik etki yaratan savaş örneğinde olduğu gibi bu örneklerde de ölüm olayı gözle görünür bir hâle gelmiş ve ölüme karşı duyulan kaygı patolojik boyutlara ulaşmıştır.

Bu bağlamda yukarıda da örneklendiği gibi toplumsal bunalıma sebep olan travmaların büyük bir çoğunluğunun insan hakları ihlallerinden kaynaklandığı görülebilir. Yılmaz'ın da belirttiği gibi insan haklarının sistematik bir şekilde ihlal edilmesi, birey, aile ve kültür üzerinde kalıcı etkiler bırakmaktadır. İnsanın doğasına ilişkin temel inançlar sarsılmakta ve güvensizlik, bağlanma sorunları, kişiler arası iletişimin kopması gibi belirtiler ortaya çıkmaktadır (2018, s. 646). Ayrıca insan hakları ihlalleri söz konusu olduğunda siyasi iktidara duyulan güven de azalır. Çünkü insanlar,

ihtiyaç duydukları güven duygusu zedelendiğinde devlet aygıtlarının bu olumsuz duygular ile baş ederek güven ortamını yeniden tesis etmesini bekler. Bu süreçte iktidarın siyasi çıkarları doğrultusunda travmayı besleyecek yönde politikalar üretmesi, iktidara duyulan inancı sarsar; toplumsal bunalım derinleşir ve travma süreğen hale gelir. Kitle dinamikleri konusunda uzun yıllar bilimsel çalışmalar yapan Canetti'nin kedi-fare örneğinden yararlanarak iktidar-toplum ilişkisine dair aktardıkları, toplumsal bunalımı besleyen bu tipteki bir yönetim anlayışını ifade eder:

> Kedi, gücü, fareyi yakalamak, onu ele geçirmek, pençelerinin arasında tutmak ve nihai olarak da öldürmek için kullanır. Ama fareyle oynamasında bir başta etken daha vardır. Kedi farenin gitmesine izin verir, birazcık kaçmasına, hatta arkasını dönmesine fırsat tanır; bu süre boyunca fare artık güce maruz değildir. Ancak hâlâ kedinin iktidar [alan]ının içindedir ve her an tekrar yakalanabilir. Derhal uzaklaşırsa, kedinin iktidar alanından kaçar; ama, artık ulaşılamayacak olduğu noktaya varana kadar hâlâ kedinin iktidar alanının içindedir. (…) bunların hepsine, yani uzam, umut, dikkatle izleme ve yok etme niyetine iktidarın fiili bedeni, ya da daha basit bir biçimde, iktidarın ta kendisi denebilir (2010, s. 405).

Canetti, vermiş olduğu bu örnekle toplum ve iktidar ilişkisini net bir şekilde açıklamaktadır. İktidar, bu yöntem ile belirli bir süre yönetmekte olduğu kitleyi elinde tutmayı başarabilir; ancak iktidarın uyguladığı baskı bir süre sonra adalet sisteminde, ekonomik ve sosyal yaşamda olumsuz etkiler yaratmaya başlar. Tüm bu gelişmeler, toplumsal bunalımı ve çözülmeyi hızlandırır ve bireylerin toplumsal yapıya yabancılaşmalarına sebep olur. Böylelikle yaşama motivasyonunu ve anlam bilincini yitiren bireyler, ölüm konusunda kaygılanmaya başlar ve bu mesele kitleselleşerek toplumun geneline yayılır.

### 1.3. Mitoloji ve Dinlerde Ölüm ve Ölüm Ötesi

İnsanın ölüm kaygısından kaçınmasını sağlayabilecek en büyük araçlardan biri de dindir. Çünkü dinler, ölümden sonraki yaşama dair açıklamalar yapmakta ve ölüm ötesi kavramıyla hayatın sonluluğuna karşı duyulan kaygıyı azaltmaktadır. Bu bağlamda gerek

mitolojiler gerek inanç sistemleri gerekse tek Tanrılı dinlerde sonsuzluk vurgusunun olduğunu ancak sonsuzluk kavrayışının her birinde farklı şekillerde karşımıza çıktığını söylemek mümkündür.

Ölüm ötesi düşünceler ilkel zamanlardan beri varoluş kazanmıştır. Örneğin Eski Türklerde önemli bir savaşçı veya devlet yöneticisi öldüğü zaman diğer dünyada ona refakat etmesi için kurban verildiği görülmektedir. Çoruhlu'nun ifade ettiğine göre Eski Türklerde ölen kişinin hayvanları kurban edilip etleri yenilmekte; hayvanların baş, ayak, deri ve kuyrukları kazıklar üzerine yerleştirilip asılmaktadır. Öldükten sonra cennete giden kişiye eşlik etmesi için şahsi atlarının kurban edilmesi yönündeki ritüel de aynı amaca hizmet etmektedir (2004, s. 254). Bu ritüel, ölümden sonra yaşam düşüncesi doğrultusunda gerçekleşen geleneklerin oldukça eski tarihlere dayandığını göstermektedir.

Eski Türk inanışında ölüm ve ölüm ötesi ile ilgili bazı sembollere de rastlamak mümkündür. Bu bağlamda bu sembollerden en çok kullanılanının "ayna" olduğu söylenebilir. Bütüner'e göre Türk mitolojisinde ayna, bu dünya ile öteki dünya arasındaki sınırı belirleyen bir sembol işlevi görür. Yazar, geleceği görme ve ayna arasında kurulan bağlantının da bu inanıştan kaynaklandığını ifade eder. Ayrıca kötü ruhların ve cinlerin insanlara zarar vermesinde ayna, bir geçiş kapısı olarak düşünülür (2022, s. 342). Dolayısıyla ölüm ritüelleri ve batıl inançlarda ayna sembolüne sıkça rastlanır.

Bu bağlamda ölüm ötesine geçiş aşamalarının mitolojilerde detaylı bir biçimde tasvir edildiği söylenebilir. Örneğin Sümer mitolojisinde, ölenlerin ruhlarının yer altına geçişi sırasında yeryüzünde görülmeyen bir nehirde yolculuk ettikleri söylenir. Bu nehir yolculuğunda görünmeyen bir kayıkçı ölülerin ruhlarına eşlik eder. Yolculuğun sonunda yeraltının kapısına varılır ve burada ruhları kapının bekçisi Neti karşılar. Kapıdan geçildiğinde ise toprak tanrıçası Ereşkigal ve kocası savaş tanrısı Negal ile karşı karşıya

gelinir (Çatal, 2021, s. 149). Yunan mitolojisinde de bu tasvirin benzerine rastlamak mümkündür. Hamilton ve Ferrell'ın aktardığı üzere ölen kişinin ruhu, Hades ülkesine gitmek için aynı Sümer mitolojisinde olduğu gibi bir nehri aşmalıdır. Bu nehir Styriks olarak isimlendirilir. Ayrıca Sümer anlatısına benzer bir şekilde bu nehirden ancak bir kayıkçının yardımı ile geçilebilir. Ölen kişinin ruhuna Kharon isimli iskelet veya yaşlı olarak betimlenen bir kayıkçı eşlik eder. Yapılan bu yolculuk sonucunda ölen kişinin ruhu nehrin öbür tarafına yani Hades ülkesine geçirilir (2002, s. 173). Dolayısıyla yapılan bu tasvirlerde de görüldüğü üzere, günlük hayata dair nesneler mitleştirilerek kullanılır ve öteki dünya bu dünya ile bağlantılı bir şekilde betimlenir. Bu durum ise eski inanışlarda ölümün dünyadaki yaşamdan uzakta bir olgu şeklinde değerlendirilmediğini gösterir.

Antik Mısır inancında da ölümden sonra ruhların gideceği yerin yaşanılan coğrafya içerisinde konumlanmış bir alan olarak tasvir edilmesi, ölümden sonraki hayatın bu dünya ile bağlantılı olduğunu göstermektedir. Budge'ın ifade ettiğine göre Mısırlılar, kutsanmış ölülerinin göksel gıdalar ile beslendiklerine, dolayısıyla açlık ve susuzluk çekmediklerine inanmaktadır. Ancak Budge, farklı kaynakları incelediğinde aynı zamanda bu inancın tersi bir eylem ile de karşılaştığını belirtmiştir. Örneğin Mısırlılar, "Barış Alanı" olarak adlandırılan ve Tanrıların ikamet ettiği belirtilen mekâna gidip burada bulunan büyük göle kendilerinin yediği dünya yemeklerinden bırakmışlardır. Bu inanç doğrultusunda göle bırakılan yemeklerin, Mısır'ın doğusunda yer aldığı ya da Delta'nın kuzeyi veya kuzeydoğusunda bulunduğu tahmin edilen Sekhet-Aaru yahut Sekhet-Aanru bölgesindeki ruhlara ulaştığını düşünmüşlerdir (Budge, 2001, s. 147-148).

Uzak Doğu dinlerinde de hayat ve ölüm ötesinin iç içe olduğunu söylemek mümkündür. Ancak ruhun bedenden ayrıldıktan sonraki yolculuğu bu dinlerdeki inanışa göre doğrudan bu dünyada devam etmektedir. Bir diğer deyişle Hinduizm ve Budizm gibi Uzak Doğu dinlerinde ölümden sonra başka bir boyuta geçileceği inancına

rastlanmamaktadır. Bu doğrultuda Scognamillo ve Arslan'ın da belirttiği üzere reenkarnasyon adı verilen öğretiye göre öldükten sonra kişinin ruhu, yaşadığı süre boyunca yapmış olduğu iyilik ve kötülüklere bağlı olarak değerlendirilip ağır basan taraf doğrultusunda başka bir insana ya da hayvana geçirilmektedir. Ruh, evrim noktasına, yani huzura ulaştığı zaman ise bedenden bedene geçiş hâlinde kendini gösteren arayışı son bulur (1999, s. 75).

Kutsal kitaplara bakıldığında ise ölüm ve ötesi hakkındaki düşüncelerin zaman içinde olgunlaştığını ve üç göksel din olan Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam'ın birbirini takip ederek gelişim gösterdiğini söylemek mümkündür. Akdaş'ın belirttiğine göre Museviliğin ilk zamanlarında, M.Ö. 2. yüzyıla kadar insan ruhunun ölüm neticesinde yok olduğu inancının hâkimiyet kazandığı görülmüştür. Bu inanca göre beden ve ruh yok olduğunda arkasında kalan şey, hiçbir önem arz etmeyen bir gölgedir ve bu gölge, insanın ölümünün ardından "Şeol" adı verilen çukura inerek orada varlığını sürdürür (2015, s. 35). Bu bağlamda "Şeol" isimli mekân, dünyada konumlanması ve cennet ya da cehennem özellikleri taşımaması bakımından önemli görülmüştür. Yılmaz'a göre ise Musevilik inancında ölüm ötesine dair net bir tanımlama bulunmasa da insanın dünyadaki yaşamının başlangıcı Âdem ve Havva mitine dayandırıldığı için dolaylı yoldan cennet metaforlarına rastlanmıştır. Daha sonra gelen kutsal kitaplarda olduğu gibi öncül olan Tevrat'ta Âdem ve Havva'nın, cennet olarak da adlandırılan Eden Bahçesi'nden kovuluşu ve bu olay neticesinde dünyada başlayan insan hayatı resmedilmiştir. Yine Yılmaz'a göre Musevilikte ölüm ötesi hakkında yeterli açıklama bulunmasa da Tevrat'ta cennet ve cehennem kavramlarıyla karşılaşılmaktadır. Ancak Hıristiyanlık ve İslamiyet'in aksine Musevilikte "Gehinom" olarak adlandırılan cehennem, ceza verme mekanizmasından çok ruhların arındığı yer olarak tasvir edilmektedir. Bu bağlamda Museviler, bütün ruhların en nihayetinde cennette bir araya geleceği inancına sahiptir (Yılmaz, 2020, s. 4).

Bu doğrultuda Akdaş'ın da belirttiği gibi Musevi gelenekleri ilerledikçe ölüm ötesi inancında da değişimler olmuştur. Örneğin Museviler tarafından benimsenen, toprağın altında uyuyanlardan kiminin ebedi yaşam ve huzura kiminin ise ebedi utanç ve nefrete uyanacağı düşüncesi, ölüm ötesine dair inanışın güçlendiğini göstermektedir (2015, s. 35). Yine Yılmaz'ın bazı Musevilerde insanın öldükten sonra ruhunun ve bedeninin birleşeceğine ve gelecek nesillerde yaşamaya devam edeceğine dair bir inanış olduğu ifadesi de bu durumu kanıtlar niteliktedir (2020, s. 5). Dolayısıyla Musevilik inancında ölüme dair tek bir bakış açısı olmadığını söylemek mümkündür.

Hıristiyanlık inancı ve öğretileri de pek çok yönden Museviliğin devamı niteliği taşımaktadır. Musevilerin kutsal kitabı Tanah'ın Eski Ahit, Hıristiyanların kutsal kitabı olan İncil'in ise Yeni Ahit olarak adlandırılması, bu düşünceyi kanıtlar niteliktedir.[7] Ayrıca Hıristiyanlığın peygamberinin bir Yahudi olması da iki din arasındaki bağın ne denli güçlü olduğunu vurgular niteliktedir. Aydın'a göre kurtuluş dinlerinden sayılan Hıristiyanlıkta aynı Musevilikteki gibi Âdem ve Havva mitine gönderme yapılmakta; Âdem ve Havva'nın kendilerine yasaklanan meyveden yedikten sonra cennetten kovularak ölümlü bir hayat yaşama cezasına çarptırıldıkları düşünülmektedir. Dolayısıyla Hıristiyanlıkta bu mit doğrultusunda bütün insanlığın Âdem ve Havva'nın günahını taşıdığı düşüncesi hâkimiyet kazanmıştır. Ayrıca Aydın, Hıristiyanlık inancında ilk insanlardan İsa'ya gelinceye kadar biriken bütün günahların affedilmesinin, Tanrı'nın oğlu olarak kabul edilen İsa'nın ölümü ile mümkün olduğunun altını çizmiştir. Bir diğer deyişle ölümsüz sıfatlar ile donatılmış İsa'nın ölümü insanlığın günahlarının bedeli olarak görülmektedir (Aydın, 2015, s. 77).

[7] Musevilerin kutsal saydığı temel kitap Tanah olarak adlandırılsa da İslamiyet bu kitabın yalnızca Tevrat ve Zebur olarak adlandırılan bölümlerini kutsal olarak kabul etmektedir.

Yine Yılmaz'ın da belirttiği gibi iki din arasında ortak noktalardan bir diğerinin diriliş düşüncesi olduğu görülebilir. Musevilikte diriliş düşüncesi, zamanın sonunda ölülerin canlanması şeklinde tasvir edilir. Buna göre; şeytani güçlerin zaman içerisinde etki alanını arttırarak dünya geneline kötülük yayacağına, bu olumsuzluklar neticesinde Mesih'in dünyaya geleceğine ve en nihayetinde Tanrı Krallığı'nın kurulacağına inanılır. Tanrı'nın bütün şeytani güçleri yok etmesi ile dünya cennet olacak ve dirilen ölüler burada huzur içinde sonsuza kadar yaşayacaklardır (Yılmaz, 2020, s. 5).

Dolayısıyla yukarıda da görüldüğü üzere diriliş anlatısında ölümden sonra cennet veya cehennemden söz edilmez; ağırlıklı olarak ölen ruhların diriliş gününe kadar aynı yerde konakladığı fikri hâkimiyet kazanır. Ancak zaman içinde bu inanış değişim gösterir ve bekleyiş süresince dünyada işlenen günahlar ve sevaplar doğrultusunda cennete ve cehenneme gidilmesi düşüncesi üzerine yoğunlaşılır.

Hıristiyan inancına göre ise insanın kurtuluşundaki esas şart, İsa Mesih yeryüzüne indiğinde insanın onu takip etmesi, dünyadaki günahlarının bedeli olarak tıpkı onun gibi ölüp tekrar dirilmesi ve böylece günahlarından kurtulmasıdır (Aydın, 2015, s. 97). Diriliş anlatısının temelinde İsa'yla kurulan özdeşleşme yatmaktadır. Ayrıca Hıristiyan inanışında Mesih'in kendisinden olanları vaftiz edilip edilmemeleri üzerinden ayırt edeceği savunulur. Çünkü vaftiz ritüeli, ölüm ve yeniden dirilmeyi sembolize eder. Hıristiyanlığın en önemli şartı olan vaftize dair görüşlerini ifade eden Kutay'ın deyişiyle;

> Vaftiz olmadan ölmek, Kilise tarafından yüzyıllar boyunca cehennemlik olmak olarak tarif edilmiştir. Bu sebeple doğar doğmaz ölen bebeklerin dahi, vaftiz olmadıkları için cehennemden kurtulamayacaklarına inanılmıştır. Bu noktada vaftizin sembolizmasına değinmekte fayda var. Su, ölüm ile yaşam arasındaki çizgiyi temsil eder. Vaftiz esnasında suya dalmak ölmeye, sudan çıkmak ise Mesih ile dirilmeye ve sonsuz bir yaşama sahip olmaya işaret etmektedir (2017, s. 82).

Hıristiyanlık dinindeki bir başka önemli ritüelin parçası olan ekmek ve şarap da yine İsa Mesih'in acılarını anlamak için kullanılan sembollerdir. Burada ekmek, İsa'nın

etini; şarap ise onun kanını simgelemektedir. Sembolik anlamda İsa'nın etini yiyip kanını içen Hıristiyanlar, onun insanlığın günahları karşısında ödediği kefareti özümseyerek İsa Mesih'in kurtarıcılığında birleşirler (Aydın, 2015, s. 98).

Hıristiyanlık inanışında İsa Mesih'i takip eden ve onun acıları ile bütünleşen insanları, Mesih'in ikinci gelişi ile birlikte güzel bir son beklediğine inanılır. Bu düşünceye göre dünyadaki yaşamı sona eren insanlar, bir tür özel yargılanmaya tabi tutulacaklar ve dünyada gerçekleştirdikleri eylemlere göre ödüllendirilip cezalandırılacaklardır. Bu bağlamda dirilişe kadar geçen bu süreyi "ön-deneyim" olarak tanımlayan Karatosun, cennet, cehennem ve arafın Mesih'in ikinci kez gelişine kadar insanların geçici olarak bulundukları mekânlar olduğunu ifade eder. Karatosun'a göre İsa Mesih tekrar geldiğinde o sırada dünyada yaşayan herkesin öleceğine ve ardından bütün ölülerin dirileceğine inanılır (2019, s. 654). Bu durum Hıristiyanlık inancının en önemli yaklaşımını da gözler önüne sermektedir. Hıristiyanlıkta günahlardan arınmanın tek yolu, İsa Mesih gibi ölmek olarak belirlenir. Bu sayede ölmüş kişinin dirildiğinde günahlarının bedelini ödemiş olacağına inanılır.

Üçüncü ve son kutsal kitaba sahip din olan İslamiyet'e göre ise insan yaşamının iki boyutu bulunur. Yavuz'un da belirttiği gibi bu boyutlardan ilki ölüm öncesine işaret eder ve bu süre zarfında insan nefsi, tamamen özgür bir biçimde eylemde bulunup iyi veya kötü amellerini gerçekleştirir. Nefis ölüm ile karşılaştığında ise bedenin kaybı sonucunda fiziksel dünya ile bağı kopacağı için artık fiziksel dünyada eylemde bulunma becerisini yitirmiş olur. Bu doğrultuda insanın bedensel ölümüne kadar geliştirdiği varlığı ve karakteri ile ölüm sonrasında farklı bir boyutta var olmaya devam edeceği düşüncesi, Müslümanlıktaki ahiret inancına denk düşer (Yavuz, 2006, s. 161-162). Yine Hıristiyanlıkta zaman içinde gelişen cennet ve cehennem kavramlarının ise İslamiyet'te daha belirgin şekilde tanımlandığı görülebilir. Dünyanın sonu hakkında ifade edilen

görüşler Hıristiyan diriliş anlatısını tamamlar. Schimmel'in aktardığına göre İslam inancında dünyanın sonu gelmeden önce Deccal olarak adlandırılan varlığın dünyada hüküm süreceğine ve insanlara zulmederek yaşanacak felaketlerin önünü açacağına inanılır. Musevilikte ve Hıristiyanlık metinlerinde de şeytani güç olarak adlandırılan bu varlığın Kur'an-ı Kerim'de ifade edildiği üzere Mesih tarafından öldürüleceği vurgulanır (1999, s. 290).

İslamiyet'teki cennet ve cehennem inancının Hıristiyanlıktan ayrıldığı en önemli nokta ise insanların gönderileceği yer konusunda verilecek kararın kıyamet sonrasına bırakılmasıdır. Yaman'ın da belirttiği gibi, İslam inancında kıyamet gerçekleştikten sonra insanların toplanacağı yer ve zaman mahşer olarak isimlendirilir. Burada insanların cennet ya da cehenneme gitmeleri konusunda nihai bir düşünce ortaya çıkar (2007, s. 224). Dolayısıyla kıyamet ve mahşer tasvirleri çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde ele alınıyor olsa da temel olarak öteki dünyaya dair bütün kararların bu süreçte verildiği hususunda bir uzlaşma ortaya çıkar.

Yukarıda da yer verildiği üzere gerek mitolojinin gerekse farklı inanç sistemlerinin ölümden sonra yaşamın devam ettiğine dair görüşlerinin insan hayatını anlamlandırmak ve dünyadaki hayata bir düzen getirmek gibi amaçlar taşıdığı söylenebilir. Ancak kimi zaman öteki dünyanın ön planda tutulması içinde yaşanılan hayatı olumsuz yönde etkiler. Tam olarak ifade edilemeyen, hakkında oldukça farklı görüşler olan ölüm sonrası hayat için bu dünyadaki yaşamın geri plana atılması veya belirsiz bir gelecek için gerekenden daha fazla hayal kurulması, inancın ortaya çıkış amacına ters düşer. İlkel zamanlardaki ölüm ve hayatın iç içe oluşunun zaman içinde farklı dinler aracılığıyla yaşam ve ölüm ötesi boyut olarak ayrışmış olması da insanın mutluluğu içinde yaşadığı dünyadan çok uzaklarda aradığını ifade eder.

### 1.4. Varoluşçu Felsefede Ölüm Düşüncesi

Felsefe, ölüm konusuna dinlere kıyasla daha farklı bir şekilde yaklaşan bir diğer önemli disiplindir. Daha önce de belirtildiği üzere ölüm sorunu, insan hayatının anlam ve değeri ile yakından ilgilidir. Dinler, ölüm sonrası hayat üzerinden ölüm kaygısıyla baş etmeyi ve hayatı anlamlandırmayı hedeflerken felsefe, eleştirel tavrıyla ölüm ve yaşam konularına yeni bakış açıları getirmeyi amaçlamıştır. Bu noktada insanın dünyadaki varlığı söz konusu olduğunda genel olarak bütün bir felsefe disiplinine odaklanmaktan ziyade varoluşçu felsefeye odaklanmak, çalışmanın amaçları bakımından daha gerekli görülmektedir. Bu bağlamda varoluşçu düşünürlerin ölümün kişinin kendi varoluşunu şekillendirmesi ve kendini gerçekleştirmesindeki rolüne ve ölüm-özgürlük ilişkisine çalışmalarında sıklıkla yer verdiklerinin altını çizmek önemlidir. Heidegger, Kierkegaard, Sartre, Camus, Jaspers, Marcel ve Nietzsche gibi düşünürler[8], felsefenin amacının insan varlığına açıklık kazandırmak olduğunu ifade etmişlerdir.

Bu doğrultuda varoluşçu felsefecilerin ölümle ilişkili fikirlerini de varlık üzerinden geliştirdikleri söylenebilir. Örneğin varoluşçu felsefenin en önemli isimlerinden biri olan Alman filozof Heidegger'e göre ölüm, "varlığın en belirgin özelliği" olarak karşımıza çıkar ve bu sayede "onun kendisine doğru yönelişini" durdurarak iki olguyu birbirinden ayrıştırır. Ölüm, kendisinden ayrılamayacak olan varlık özelliğini içerdiğinden ve varlık, ölümün etkinliği ve önceliği olduğundan, Heidegger felsefesinde insan hayatı bir bütün olarak ele alınır (Heidegger'den aktaran Karakaya, 2003, s. 25). Ayrıca Heidegger, ölümün dünyaya ait bir olgu olduğunu savunur ve onu yaşamın bir amacı olarak görür. Ona göre ölüm, *dasein*'a, yani insanın dünyadaki

8 Bahsi geçen felsefeciler varoluşçu düşüncelere sahip olmalarına rağmen kendilerini varoluşçu olarak nitelendirmemektelerdir. Örneğin Jaspers'in en önemli eserlerinden birine *Varlık Aydınlanması* adını verdiği, Heidegger'in ise temel eserlerinden birinin *Varlık ve Zaman* ismini taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda Kılıç'ın da belirttiği gibi varoluşçu olduğunu kabul eden tek yazar Jean Paul Sartre'dır (2006, s. 13).

varoluşuna gerçek kimliğini kazandıran ve insana var olduğunu hatırlatan bir fenomendir (Karakaya, 2003, s. 27). Ölüm gerçekleştiğinde, var olanın *dasein* olarak bitişi ve salt mevcut-olmaklığının başlangıcı da gerçekleşir. Dolayısıyla yine Heidegger'in tanımı ile *dasein*, asla telef olmaz, yalnızca hayatını kaybedebilir (2018, s. 40). Heidegger, *Varlık ve Zaman* adlı eserinde ölüm üzerinden *dasein* kavramını şu şekilde ifade eder:

> Daisen kendi varlığı bakımından artık hiçbir şeyin noksan olmadığı bir 'varoluşa' kavuştuğunda artık-şurada-var-olmamakla eşit olmuş olur. Varlık noksanlığının ortadan kaldırılması, Daisen'ın varlığının hiç oluşu demektir. Daisen bir varolan olana var olduğu müddetçe, kendi 'tamlığına' asla erişmiş olmaz. Onu kazandığındaysa, bu kazanım bizatihi dünya-içindeki-varolmanın kaybına dönüşür. Bir varolan olarak onu asla deneyimleyemez olur (2018, s. 358).

Bu bağlamda varlık ve ölümle yakından ilgili olan *dasein*, nesnesi belirsiz bir kaygıya kapıldığında, bu duygu onu hem kendinden geçirir hem de kendine vardırır. Duyduğu kaygı sonucunda *dasein*, dünyaya yabancılaşır ve kendini evinden uzakta hisseder. Heidegger'in "tekinsizlik" olarak adlandırdığı bu durum, *dasein*'ın kendi alanını genişletmesi ve mevcut olgulardan daha fazlası olduğunu idrak etmesi ile sonuçlanır (2018, s. 40-41). Bu bağlamda insanın ölüm karşısında duyduğu kaygıyı kabullenmesiyle hayatını anlamlandırma sürecinin *dasein*'ın durumuna benzerlik gösterdiği söylenebilir. Polat ve Aşkın'ın da belirttiği gibi Heidegger'in kaygıyı ele alış şekli, varlığın önünde duran varoluşla ilintili olarak görülebilir. Buna göre insanı varoluşsal kaygı duymaya iten ölüm, aynı zamanda onun kendi değerini keşfetmesine de yol açar. Bu durumda ölüm, ölüme yönelik varlık tarafından bizzat üstlenilmesi gereken bir olgu olarak karşımıza çıkar. Buna karşın gündelik hayatta ölümden kaçış eyleminin egemen olduğu görülür (Polat & Aşkın, 2017, s. 50-51).

Varoluşçu felsefenin öncülerinden sayılan Kierkegaard ise ölüm olgusunu umut ile ilişkilendirir. Ona göre umutsuzluk, "ölümcül hastalık"; umutsuz kişi ise ölümcül bir hastadır. Bir diğer deyişle umutsuz kişi, varlığının özüne saldıran ölümcül bir hastalığa

yakalanmıştır; fakat buna rağmen ölemez (Kierkegaard, 2004, s. 26). Bahsi geçen düşüncedeki ölememe hâli, Kierkegaard felsefesi açısından oldukça büyük bir öneme sahiptir. Çünkü teist bir filozof olan Kierkegaard'a göre ölüm, bütün acıların sona erdiği bir kurtuluş hâlidir. Acı çekmek, insanı hayvandan ayıran temel özellik olarak karşımıza çıkar ve insanın benliğini olgunlaştırır. Bu bağlamda acı çekmek, varoluşu duyumsamak, çevreye şefkat dolu bakışlar yöneltmek ve başkalarını fark edebilmek anlamına gelir (Kierkegaard'dan aktaran Aydoğdu, 2016, s. 136). Başka bir deyişle insan, acı çektiği sürece var olur.

Hem varoluşçu bir düşünür hem de edebiyatçı olan Sartre'ın ölüm hakkındaki düşüncelerinin Kierkegaard ile benzer noktalara sahip olduğu söylenebilir. Ona göre insan, hayatın içerisine atılmış, bırakılmış, bir nevi fırlatılmıştır. Kierkegaard gibi Sartre için de insan yaşamının acı ve sıkıntıyla dolu olduğu görülür. Ancak Sartre, Kierkegaard'ın aksine bu acıyı dengelemenin yaşarken bir yolunun bulunulabileceğini savunur. Ona göre insanın özgür olması, hayattaki acıları dengeleyen bir güç olarak karşımıza çıkar. Kierkegaard'ın ifade ettiği gibi insan hayatındaki en önemli şey kişinin özgürlüğüdür ve ölüm dahi bu özgürlüğü engelleyemez (Kierkegaard'dan aktaran Atak, 2015, s. 88-89).

Sartre, ölümü yaşam üzerinden değerlendirmesinin yanında doğrudan ölüm anı üzerine de düşünmüştür. Ölümün yaşamı yazgıya dönüştürdüğü önermesinden hareketle Sartre, insanın ancak ölüm anında gerçek benliğine ulaştığını belirtir. Ona göre insan, ölüm anında var olur. Bir diğer deyişle başkalarının yargıları tamamen önemsizleştiği için her şeyden sıyrılıp gerçekten olduğu şeye dönüşür. Dolayısıyla insanın ölümle birlikte özdeşlik kipi olan "kendinde"ye ulaştığı ve "kendi-için"denin bir daha değişmemek üzere son bulduğu ifade edilebilir (Sartre, 2009, s. 42).

Sartre gibi varoluşçu bir düşünür ve edebiyatçı olan Camus ise intihar ve uyumsuz kavramları ekseninde ölüme yaklaşır. Camus, intiharın çoğu zaman yalnızca toplumsal bir olay olarak ele alındığını; ancak bireysel düşünce ile intihar arasında kuvvetli bir bağ olduğunu söyler (2010, s. 22). Camus, intiharın bireysel yönünden bahsederken insanın, doğanın yasaları doğrultusunda süregelen olaylar zincirinin aciz ve basit bir halkası olmadığını, en azından böyle olmamak için çaba sarf ettiğini dile getirir (Camus'den aktaran Öz, 2017, s. 541). Bir başka deyişle yazara göre, insanın kendi hayatına son verme konusunda seçim hakkına sahip olduğu görülür. Bu bağlamda hayat ve insan arasındaki uyumsuz ilişki karşısında kişinin iki çeşit başkaldırı şekli bulunduğunu ifade eden Camus, bunlardan ilkinin bilinçsizce hareket ederek bu uyumsuzluğa son vermek olduğunu belirtir. Bu doğrultuda Camus, intihar eylemini, insanın fazla planlamadan hayata geçirdiği eylemlerden biri olarak tanımlar. İntihar düşüncesi, zaman içinde zihinde büyüyerek etki alanını genişletir ve insan, zihninin derinliklerinde yer alan bu sürecin farkına varmaksızın bir anda bu eylemi gerçekleştirir (Camus, 2010, s. 22). Öz'ün, Camus'nün felsefesine değinirken yer verdiği bir diğer başkaldırı biçimi ise, kişinin uyumsuzluk durumunun farkına varıp yaşamaya devam etmesidir. Öz, bu seçimi şu şekilde ifade eder:

> Bilinçli başkaldırı uyumsuz olana varmaktır, yani absurde olanın bilincinde olmaktır. Böyle olunca da insan uyumsuz olarak yaşamaya devam eder. Böylelikle uyumsuz olan düşünce/eylem/insan, intihardan uzaklaşarak kendini var eder. Başka bir deyişle, yaşamın anlamsız olduğu yargısına varan insan, intiharı seçerek aslında bu anlamsızlığı kabul etmiş olur. Zaten yaşamın, evrenin absurde olduğunun bilincine varan uyumsuz insan bir başkaldırı olarak yaşamayı seçer, tüm berraklığıyla, açık seçikliğiyle yaşadığının bilincindedir (2017, s. 545).

Bu noktada Sartre'ın intiharla ilgili düşüncelerine de değinmek yerinde olacaktır; çünkü Sartre'ın intihara bakış açısının Camus'den farklılaştığı görülmektedir. Sartre, Camus'nün aksine intiharı özgür bir eylem olarak tanımlamamakta, özgürlüğü geleceğe dair bir tasarı neticesinde ortaya çıkan bir olgu olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla

Sartre'da ölmek bütün tasarıların ortadan kalkması ve yokluk tasarısının ortaya çıkması olarak yorumlandığı için, intihar özgürlüğün olumsuzlanması olarak açıklanmaktadır (Sartre'dan aktaran Atak, 2007, s. 88).

Bir diğer varoluşçu felsefecilerden biri olan Carl Jaspers ise insan yaşamının ölüm, acı çekmek, hata gibi evrensel sınırlarla kuşatılmış bir çaresizlik içinde olduğunu belirtir. Jaspers'e göre insan, ölümü hayatın bir parçası şeklinde kabul ederek içinde yaşadığı dünyaya dâhil olur. Dolayısıyla insan, tüm yıkıcılığıyla hayatı kabul etmeli ve karmaşa dolu bu dünyaya veda edileceği fikrini doğal bir sürecin parçası olarak görmelidir. Bu noktadan hareketle yazar, insanın hayattaki temel amacının kendini bulmak ve dünyada bulunduğu süre boyunca kendini kaybetmeden gerçekleştirmeye devam etmek olması gerektiğini savunur. Yazar, ancak bu şekilde insanın gerçekten yaşayacağını ve bu yaşanmışlığın sonundaki ölümü rahatlıkla arzulayabileceğini ifade eder (Jaspers'ten aktaran Blackham, 2005, s. 57-58).

Önemli filozoflar arasında yer alan Gabriel Marcel ise daha önce değinilen Kierkegaard'ın görüşlerine benzer biçimde umut, hayat ve ölüm birlikteliğinden söz eder. Ona göre ölüm ve umut birbirini dışlayan iki olgu değildir. Yaşama aşkı, yaşama umutsuzluğu ile yakından ilişkilidir ve insandaki yaşama aşkını harekete geçiren şeyin ölüm olduğu görülmektedir. Bu bağlamda teist bir filozof olan Marcel, felsefesini Tanrı ile ilişkilendirir. Ölüm; sevgi, sadakat, bağlanma ve aşk gibi duyguların oluşmasında etkin rol oynamakta ve insan bu şekilde Tanrı'ya ulaşmaktadır. Bir diğer deyişle insan ancak Tanrı'ya bağlanarak var olmakta ve bireysel yaşamının anlamına ulaşmaktadır (Marcel'den aktaran Atak, 2007, s. 86).

Ayrıca Marcel, sevginin ölümden çok daha kuvvetli bir olgu olduğunun altını çizerek sevgiyi insanlar arasındaki ilişkilerin en üst formu olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda Marcel, sevdiklerinin bir gün öleceği düşüncesinin kişiler için kendi

ölümlerinden daha kaygı uyandırıcı bir yere sahip olduğunu belirtmiştir. Ancak yazar, aynı zamanda ölen bir kişinin varlığının onu seven kişilerde devam ettiğinin altını da çizmiştir. Bir diğer deyişle Marcel, ölümün insandaki koşulsuz sevgiyi perçinlediğini ve bu yüksek duygu durumunun bedensel olarak ölen kişiyi manevi anlamda ölümsüz kıldığını ifade etmektedir (Marcel'den aktaran Koç, 2013, s. 211).

Nihilist bir filozof olan Friedrich Nietzsche'nin varlık ve ölüm hakkındaki düşünceleri ise diğerlerinden farklılık gösterir. Ölümden sonraki hayatı reddeden Nietzsche, ölüm olgusu üzerinden ahlaki bir sistem kurma planına sahip olduğunu söylediği Hıristiyanlığı sertçe eleştirir. *Güç İstenci* adlı eserinde dinlerin, budalaca bir fizyolojik olgu olan ölüm üzerinden hayata değer katma girişiminde bulunduğunu belirtir. Bir diğer deyişle Hıristiyanlık ve diğer dinler, fizyolojik bir olgu olan ölümü, ahlaksal bir zorunluluk şeklinde ele alarak kişinin ölüme karşı iradeli olabilmesi için iyi bir hayat yaşaması gerektiğini savunur (2002, s. 444).

Nuriye Merkit'e göre Nietzsche, ölüme karşı her zaman yaşamı savunan bir filozoftur. Çünkü ona göre ölüm yeni bir başlangıç değil, yalnızca bu dünyadaki hayatın sonudur. Bu bağlamda ruhun ölümsüzlüğü ve ölüm ötesi gibi düşünceler, yaşamın değerini alçaltmaktadır (2020, s. 440). Bu düşüncenin yanında Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı eserinde "gönüllü ölüm" adını verdiği bir kavramdan bahseder. Buna göre eserin ana kişisi Zerdüşt, "Zamanında öl" çağrısında bulunur. Nietzsche, zamanında ölme durumunu üç ayrı başlık altında açıklar: Bunlardan ilki, üst-insan olma hedefine ulaşmış ve yetkinleşmiş insanın huzur içinde ölmesidir ki bu durum, ölümlerin en iyisi olarak tanımlanmaktadır. İkincisi, güç istenci uğruna savaşta veya başka bir şekilde kendini feda eden insanın ölümüdür. Üçüncüsü ise köle ahlakına sahip sürü insanının ölümüdür (Nietzsche, 1964, s. 76-77) ki Nietzsche, üçüncü gruptaki insanları olabildiğince çabuk ölmesi gereken kişiler olarak tanımlar. Çünkü Nietzsche'ye göre değersiz bir yaşamı olan

insanın ne kadar uzun yaşadığının hiçbir önemi yoktur (Nietzsche'den aktaran Merkit, 2020, s. 445).

Sonuç olarak varoluşçu düşüncenin önde gelen isimlerinin varlık ve ölüm hakkındaki görüşlerine bakıldığında, ortaklaşan bazı unsurlar bulunabilmesine karşın her birinin ölüme farklı açılardan yaklaştıkları ifade edilebilir. Bahsi geçen durum, filozofların hayatı anlamlandırma hususunda düşüncelerinin dayandığı kaynakla da yakından ilgilidir. Daha önce de belirtildiği gibi dinler ölüme karşı duyulan kaygıyı azaltmak için ölümden sonraki hayat üzerine fikir beyan ederek hâlihazırda içinde bulunulan hayatın diğer dünya için bir hazırlık olduğunu vurgularlar. Ancak felsefe alanına bakıldığında gerek teist gerekse ateist filozofların, hayatın en iyi nasıl yaşanabileceğine dair fikirler üreterek, belirsiz bir öteki dünyayı değil içinde var olunan fiziksel dünyayı savundukları ve onu anlamaya çalıştıkları söylenebilir.

Görüldüğü üzere bu bölümde ölüm üzerine biyolojik, sosyolojik ve felsefi açıklamalar üzerinde durulmuş; ölüm olgusunun bireysel ve toplumsal sonuçları değerlendirilmiş ve ölümün toplumsal bunalımla ilişkisi ile ölüm kaygısı gibi kavramlar ele alınmıştır. Bu bağlamda çalışmanın bir sonraki bölümünde ise bağımsız sinemada toplumsal bunalımı ve ölüm olgusunu değerlendirebilmek açısından öncelikle bağımsız sinemanın ne olduğuna, tarihsel gelişimine ve Türkiye'de ne tür bir seyir izlediğine yer verilecektir. Bağımsız sinema, film yapma pratikleri, sanatsal-politik potansiyeli ve Türkiye'deki gelişimi üzerinden detaylandırılacak ve örneklem olarak belirlenen *Abluka* ve *Sarmaşık* filmlerindeki toplumsal bunalım ve ölüm temalarını ele almak açısından bir arka plan ortaya konulacaktır.

# BÖLÜM 2: DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMA

## 2.1. Bağımsız Sinemayı Tanımlama Sorunsalı

Bağımsız sinema, Kuhn ve Westwell'den hareketle, filmler veya endüstriyel uygulamalar, film yapım sözleşmeleri ya da politik bağlamla çeşitli şekillerde ilişkili olarak ana akım ticari film endüstrisinden bir dereceye kadar özerklik talep eden her türlü film yapım pratiği olarak tanımlanabilir (2012, s. 222). Dolayısıyla Gürbüz'ün de belirttiği gibi bağımsız sinema, sinema endüstrisine bağlı olarak değişen, hem ticari hem de felsefi bir zemine oturtulması gereken çok değişkenli bir yapı barındırır (2015, s. 270). Bu bağlamda örneğin Sivas'ın da altını çizdiği üzere yenilikçi vizyonları sebebi ile ana akımın karşısında duran sanat sineması, *avant-garde* sinema, *underground* sinema, minimalist sinema, deneysel sinema, alternatif sinema ve *auteur* sinema, dolaylı olarak bağımsız sinemayla örtüşür (2011, s. 124). Bahsi geçen yönelimler, bağımsız sinemanın kavramsallaşmasından önce birer sinema hareketi olarak kendilerini gösterir ve bağımsız sinema kavramının oluşumuna yardımcı olurlar.

Bu doğrultuda bağımsız sinema, popüler sinemanın karşısına konumlanan ve mevcut sistemden gerek içerik ve biçim gerekse üretim ve dağıtım süreçleri bakımından bağımsız olan, eski kuşaktan her anlamda farklılaşan bir anlayış olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla sinemada bağımsız olmak, gerek ticari piyasanın iniş çıkışlarından gerekse filmlerin üretimine ve dağıtımına hâkim olan şirketlerden özgür ve aykırı olmayı ifade eder (Yiğit, 2014, s. 7). Bununla birlikte "bağımsız" ifadesinin tek bir anlamı olmaması aynı zamanda bağımsız sinemanın net bir şekilde tanımlanmasında güçlük yaratır. Tzioumakis'e göre film yapımcıları, eleştirmenler, sinema emekçileri, sektör temsilcileri, akademisyenler ve sinema izleyicisi açısından "bağımsızlık" farklı anlamlar gösterir (2015, s. 17). Yine Çavuşoğlu'nun da belirttiği gibi bağımsız sinemanın durmaksızın bir değişim ve kendini yeniden tanımlama döngüsü içinde olduğu ifade edilebilir (2006, s.

154-155). Örneğin, dünyadaki en büyük endüstrilerden biri olan Amerikan sineması karşısında konum alan bağımsız sinemanın kavranışında tekelleşme karşıtlığı ön plana çıkar. Göker'in de belirttiği gibi Amerikan sineması ele alındığında sinemadaki her türlü tekelleşme girişiminin karşısında yer alan yapımcıların kendilerini bağımsız olarak nitelendirdikleri görülmektedir. Bununla beraber Amerikan sinemasında bağımsızlık kavramının tekelci yapının karşısında durma özelliğinin yanında sinemada yeni bir anlayışı ifade edecek biçimde kullanıldığını da söylemek mümkündür (2021, s. 47).

Göker'in Amerikan sineması üzerine yaptığı bu tanımlama, diğer ülke sinemaları için de genellenebilir; çünkü ilk yılları itibarıyla Amerikan merkezli bir yapıya sahip olan sinema endüstrisinde ilk kopmalar da yine aynı yapı içerisinde meydana gelmiştir. Sinemada bağımsızlık tartışmalarının genellikle Amerikan sinema endüstrisi ekseninde gerçekleşmesinin temelinde de aynı sebep yatar. Sivas bu durumu, Amerikan sinema endüstrisine yön veren egemen ve yerleşik endüstriyel sistem Hollywood'un ulusal sinemalar üzerinde geçmişten günümüze etkin bir güce sahip olması üzerinden açıklamaktadır. Ona göre keskin çizgilerle belirlenmiş ana akım sinema anlayışı olarak ifade edilebilecek Hollywood, diğer ülkelerdeki sinema anlayışlarını da etkilemekte, dolayısıyla bağımsız sinema tartışmaları da yoğunlukla bu büyük endüstri ekseninde gerçekleşmektedir (Sivas, 2011, s. 125-126).

Bu doğrultuda Emanuel Levy'nin *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film* adlı kitabının giriş kısmında yer alan Amerikalı yönetmenlerden yapılan alıntılara değinmek, "bağımsızlık" kavramının tanımlanmasında fikir ayrılıkları olduğunun anlaşılması bakımından önemlidir. Buna göre James Mangol, bağımsız filmlerin sisteme ve düzene karşı popülist bir retorik içerdiğini savunurken Alan Rudolph, bağımsızlığın beraberinde sistem karşıtlığı getirmesinin bir zorunluluk teşkil etmediği konusundaki düşüncesini dile getirir. "Bağımsız" terimi ona göre yanlış ve çelişkilidir;

çünkü bir kişi bağımsız ise hiçbir şekilde sınıflandırılmamalı ve hiçbir kategoriye dâhil edilmemelidir. Dolayısıyla Rudolph, bağımsızlığın mümkün olmadığını savunarak film yapımcılarının paraya bağımlı olduğunun altını çizer. Nancy Savoca ise bağımsızlığın yalnızca parayla değil, aynı zamanda hayal gücü ve bakış açısıyla da ilgili olduğunu belirtir. Ona göre bağımsızlık, gerçek anlamda bir düşünme biçimi olarak tanımlanabilir. Yine kitapta yer alan yönetmenlerden Kevin Smith'in stüdyoda çekilemeyecek özelliklere sahip filmleri bağımsız olarak tanımladığı, Ted Demme'in yönetmenin kişisel olması hâlinde bağımsız olacağını vurguladığı ve son olarak Chris Eyre'ın ise dağıtımcının olmaması üzerinden bağımsızlığın gerçekleşebileceğini savunduğu görülebilir (Levy, 1999).

Yönetmenlerin görüşlerinden de anlaşıldığı üzere sinemada bağımsızlık meselesi farklı şekillerde ele alınabilen muğlak bir yapıya sahiptir. "Bağımsızlık" kavramı temelde ekonomik ve anlatımsal olmak üzere iki ayrı boyutta ele alınabilir. Ancak hangi tarafın ağır bastığı konusunda fikir birliği bulunmamaktadır. Sivas'a göre sinemada ekonomik bağımsızlık, günümüzde fazlasıyla değişken faktörlere sahipken anlatımsal bağımsızlık ise bağımsız sinemanın nitelendirilmesinde daha kuvvetli bir etken hâline gelmiştir (2011, s. 127). Bu doğrultuda mevcut ana akım anlayışın takip ettiği geleneksel anlatım kalıplarının dışına çıkan ve çağdaş yöntemler arayan bağımsız sinemayı bu yönüyle ele almak, çalışmanın amaçları açısından daha faydalı olacaktır. Bu düşünceden hareketle ilerleyen alt bölümlerde bağımsız sinemanın tarihsel gelişimine ve Türkiye'de üretilen bağımsız filmlerde ele alınan temalara değinilecektir.

### 2.2. Bağımsız Sinemanın Tarihsel Gelişimi

Moretti'nin aktardığına göre Brezilyalı avangard yönetmen Glauber Rocha, sinema hakkında konuşulurken en başta Amerikan sinemasından bahsedildiğinin altını çizer. Bir diğer deyişle yönetmen, Hollywood'un dışında kalan sinema anlayışlarının dahi

Hollywood'dan ayrı düşünülemeyeceğini vurgular (Moretti, 2001, s. 21). Bu düşünceden hareketle Türkiye'deki bağımsız sinema anlayışının gelişimini anlayabilmek için öncelikle Amerikan sinema endüstrisinde bağımsızlık anlayışının ne yönde şekillendiğine değinmek yerinde olacaktır.

Bu doğrultuda sinemanın başlangıçta sanat yönü ağır basan bir üretim alanından ziyade ticari bir eğlence biçimi olarak ortaya çıktığı söylenebilir. 1895 yılında ilk kez kitlesel gösterimleri yapılan sinemanın, endüstrileşme çabaları da aynı yıllarda başlar. 1908'in sonuna gelindiğinde ise Edison ve Biograph şirketlerinin başını çektiği ve üyeleri arasında Vitagraph, Selig, Essanay, Méliès, Pathé, Klein ve Lubin gibi şirketlerin bulunduğu Motion Picture Patents Company'nin kurulması ile film yapımında belirli standartların oluşması ve endüstrinin tekelleşmesi bakımından önemli bir yönelim ortaya çıkar (Pearson, 2008, s. 44). Gomery'nin de belirttiği gibi MPPC'nin sinema sektöründe tekel kurma girişimi sonrasında bağımsız film yapımcılarının Kaliforniya'ya yerleşmesiyle Hollywood gibi her şeye gücü yeten bir endüstrinin kurulması için ilk adımlar atılır (2008c, s. 64).

Üretim, dağıtım ve gösterim zincirlerinin tamamını kontrol altına alan bu tekelci yapının küçük yapım şirketlerini dışlayıcı politikaları, kendini Tröst'ün dışında gören yapımcıların 1912 yılında MPPC'ye karşı Independent Moving Picture Company'yi kurmasına neden olur (Göker, 2021, s. 46-47).[9] Carl Laemmle, William Fox, Adolph Zukor ve Marcus Loew gibi bağımsızlardan oluşan kurucular, MPPC'nin aksine daha uzun ve karmaşık anlatılar meydana getirerek, farklılaşmış ve telif ücreti olmayan roman ve oyunlara yönelir (Gomery, 2008c, s. 64).

[9] Kurulan bu yeni birliğin adında "bağımsız" kelimesinin geçmesi, bir ilk olması yönünden oldukça önemlidir (Göker, 2021, s. 47).

Endüstriye on yıl gibi kısa bir süre damgasını vuran Tröst'ün piyasadaki hâkimiyetinin yok olması ise bağımsız Fox Yapımevi'nin MPPC'yi, tekelleşmeyi yasaklayan 1890 tarihli Sherman yasasına aykırı hareket ettiği gerekçesiyle mahkemeye vermesi sonucunda gerçekleşir. Bahsi geçen yargı sürecinin ilk duruşması 15 Ocak 1913'te yapılır ve 1915 yılında mahkeme, MPPC'nin tekel oluşturarak mevcut yasaya aykırı davrandığı kararına varır. Bu karara yapılan itirazın ise 1918 yılında reddedildiği ve böylece Edison'un, uzun yıllar süren Tröst-bağımsızlar savaşından yenik çıktığı görülür (Teksoy, 2005, s. 75).

Bu doğrultuda Edison'un öncülüğündeki MPPC'den bağımsız hareket eden film üreticileri, maddi ve yasal sebepler neticesinde ekiplerini 20. yüzyılın başlarında Amerikan sinema endüstrisinin merkezi olarak bilinen New York'tan Los Angeles'a taşımaya başlar ve bağımsız sinemacılar coğrafi olarak Tröst'ten uzaklaşırlar. Çünkü Skalfist, Mikelsten ve Teigens'e göre MPPC'den bağımsız film üreticileri için New York'ta film üretmek, Tröst'ün belirlediği kurallar doğrultusunda ekipman kullanma yetkisine sahip olmamaları sebebi ile artık oldukça riskli bir hâl alır. Bu eyalette faaliyet gösteren Edison'un şirketi en küçük kural ihlalinde bağımsız film üreticilerinin peşine düşer. Dolayısıyla, bu baskı sonucunda bağımsız sinemacılar Batı'ya göç eder ve Los Angeles'a olan ilgi giderek artar. 1911'de New Jersey'de Nestor Stüdyoları'nın inşa edilmesiyle ilk kalıcı stüdyo kurulur ve Amerikan sinemasında yeni bir dönem başlar (Skalfist, Mikelsten, & Teigens, 2021, s. 5-6). Ancak tekelci sistemden kaçarak hem iklim hem de film üretimi bakımdan oldukça rahat bir eyalete yerleşen bağımsız sinemacılar, zaman içinde tekelleşecek olan Hollywood Stüdyo Sistemi'nin ortaya çıkmasına büyük katkıda bulunur. Başlangıçta ana akım film üretiminden bağımsızlığını ilan eden grup, zaman içinde ana akım pratiklere yönelerek bağımsızlığını yitirir ve büyük bir sinema endüstrisinin yeni odağı hâline gelir.

1940'ların sonuna gelindiğinde ise bütün dünyayı etki altına alan değişim rüzgârının Amerikan sinema endüstrisinde de etkisini gösterdiği görülmüştür. Gomery'nin de belirttiği gibi, Amerikan sinemasında yapımcılık kalıpları değişmiş ve sinemacılar kendilerini kısıtlayan sistemden ayrılma veya sistemin içinde bağımsız olma yoluna gitmişlerdir (2008a, s. 513). Bu doğrultuda Stüdyo Sistemi'nin 1940'larda karşı karşıya kaldığı zorluklar sonucunda bağımsız film yapma pratiklerinin daha görünür hâle gelmesinde, 1920'li yıllardan itibaren süregelen pek çok unsur etkili olmuştur. Örneğin 20 Şubat 1919'da, Charlie Chaplin, D. W. Griffith, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks'in büyük stüdyo patronlarının sömürüsüne karşı bağımsızlıklarını ilan ettikleri ve United Artists Corporation'ı kurdukları görülmüştür (Betton, 1990, s. 17). United Artists ile birlikte üç küçük stüdyo arasında yer alan Columbia ve Universal, Beş Büyükler olarak adlandırılan Paramount, Fox, RKO, Warner Bross ve MGM gibi dağıtım kanalları ve gösterim zincirine sahip olmadıkları için farklı pazar stratejileri geliştirmek durumunda kalmışlardır. Schatz'a göre Beş Büyükler, 1929'da Wall Street'in ani çöküşünden sonra kendilerini "kriz işlemez" olarak tanımlamış ve 1930'da rekor düzeyde kâr elde etmiştir. Ancak Büyük Buhran 1931 yılında sinemaya sirayet etmiş; Beş Büyükler'den üçü olan Paramount, Fox ve RKO büyük bir mali çöküş yaşarken Warner Bros varlığının dörtte birini feda ederek ayakta kalabilmiş, yalnızca MGM krizden kârlı çıkmıştır. Yine Schatz'a göre kendilerini bağımsız olarak adlandıran üç küçük stüdyo ise Büyük Buhran dönemini bir bakıma daha başarılı atlatmışlardır. Beş Büyükler gibi dağıtım kanalları ve gösterim zincirlerine sahip olmadıkları için ipotek riskiyle ilgili sorun yaşamamış; daha avantajlı bir konuma gelmişlerdir (Schatz, 2008, s. 259).

Tarihsel olarak incelenmeye devam edildiğinde stüdyo sisteminin istikrarlı bir şekilde ilerlemesindeki bir diğer engel hükümet eliyle gerçekleştirilmiştir. Gomery'nin belirttiğine göre 1948'de "Paramount Kararı" olarak bilinen anti-tröst yasası yürürlüğe

girmiş ve üretim ile gösterim sistemleri birbirlerinden ayrılarak tekelleşmenin önü kapatılmıştır. Bu doğrultuda, yaşanan gelişmeler neticesinde Hollywood'un altın çağı sona ererken yeni bir dönem başlamıştır (Gomery, 2008b, s. 504). Çetin'e göre mahkemenin verdiği karar sonrasında büyük şirketler bir süre direnmeyi deneseler de salonlarını terk etmek zorunda kalmış ve blok satış usulünün engellenmesiyle bağımsız gösterimcilerle eşit şartlarda yarışmaya başlamışlardır (2014, s. 211). Dolayısıyla üç küçük şirket olarak anılan United Artists, Columbia ve Universal piyasadaki gücünü artırmış ve zaman içinde Hollywood'un en çok kazanan şirketlerinden olmuştur.

Yukarıda ifade edilen endüstriyel dönüşümün yanı sıra savaş sonrası dönemde Amerikan sinemasını etkileyen bir diğer önemli unsur da Avrupa sanat sinemasıyla benzeşen film yapım pratiklerinin ve içeriklerinin görülmeye başlanmasıdır. Bu etki, bağımsız sinemacıların başarı kazanmasıyla perçinlenirken Atam'ın da ileri sürdüğü üzere büyük majörlerin de yatırım yapabileceği yeni bir alan ortaya çıkmıştır. Bununla beraber majörler aynı zamanda kendi bünyelerinde de bağımsız filmler üreten küçük şirketler kurmuş ve Amerikan bağımsız sineması, ana akımın yan kolu şeklinde devamlılık göstermiştir (Atam, 2010, s. 51). Dolayısıyla tarihsel olarak bakıldığında sinemada bağımsızlık hareketlerinin başlangıçta ana akım anlayışa karşı çıkan bir yapıya sahip olmasına karşın zaman içerisinde ya güç kazanarak ana akım hâline geldiği ya da ana akım anlayışın himayesinde varlığını sürdürdüğü görülmüştür. Bu tespitten hareketle sinemada bağımsızlığın tartışmalı bir durum oluşuna yeniden vurgu yapmak gerekmektedir. Bu noktada çoğunlukla bağımsız film üretmiş yönetmenler üzerinde yoğunlaşılması, bağımsızlık anlayışının filmlerin temalarına ne yönde etki ettiğinin anlaşılması bakımdan daha doğru olacaktır. İlerleyen başlıkta *auteur* yönetmen politikası ve bağımsız sinema arasındaki bağlantıya değinilecektir.

### 2.3. *Auteur* Yönetmen Politikası ve Bağımsız Sinema

Avrupa'da temelleri atılan *auteur* yönetmen politikası, bağımsız sinema başlığı altında değerlendirilmese de ortaya çıktığı coğrafyada egemen olan sinema anlayışına karşı duruş sergilediği ve dünyadaki bazı bağımsız sinema hareketlerine çeşitli yönlerden ilham kaynağı olduğu için bu çalışmada ele alınması gereken film yapım pratiklerinden biridir.[10] Ayrıca çalışmanın son bölümünde filmleri incelenecek iki bağımsız yönetmen olan Tolga Karaçelik ve Emin Alper'in birer *auteur* olarak anıldıkları ve Türkiye'deki *auteur*lerin çoğunlukla bağımsız film ürettikleri de göz önüne alındığında bu kavramın özelliklerine ve zaman içerisinde ne yönde dönüşüm geçirdiğine değinmek, *auteur* ve bağımsız sinema arasındaki bağlantının anlaşılması bakımından yararlı olacaktır.

Bu bağlamda tarihsel olarak bakıldığında *auteur* yönetmen politikasının 1950'lerin Fransa'sındaki film yapım pratiklerine yönelik tepkinin sonucunda geliştirildiği söylenebilir. Graham'ın da belirttiği üzere *auteur* yönetmen politikasını savunan Truffaut gibi *Cahiers du Cinéma* dergisinin yazarlarından oluşan yönetmenler, formülcü ve stüdyo bağımlısı ana akım Kalite Geleneği'ne karşı tepki olarak Yeni Dalga sinemasını oluştururlar (2008, s. 652). Karadoğan'ın da belirttiği gibi Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette gibi önemli isimlerden oluşan Yeni Dalgacılar birbirleriyle dayanışma içerisinde olmalarına rağmen onları birbirlerinden ayırt etmeyi mümkün kılan farklı anlatım yöntemi ve tekniği benimserler (2016, s. 10). Dolayısıyla sinemada *auteur* yönetmen politikasının, stüdyo bağımlısı, formülcü filmler karşısında özgün eserler üretme peşinde olan genç yönetmenlerin önünü açtığı söylenebilir.

[10] Fransızcada "yazar" anlamına gelen *auteur* kelimesi, ilk kez 1951 yılında yayımlanan *Cahiers du Cinéma* dergisinin kurucusu André Bazin'in (2016) kaleme aldığı "Politiques des Auteurs Üzerine"(*On the Politiques des Auteurs*) ve Truffaut'nun (2016) "Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim" (*A Certain Tendency of The French Cinema*) başlıklı yazılarında kullanılmış; kavram, Andrew Sarris'in (2016) 1962'de yayınlanan "Auteur Kuramı Üzerine Notlar" (*Notes on the Auteur Theory*) isimli makalesiyle ise kuramsal bir temele kavuşturulmuştur.

*Auteur* yönetmen politikasının bilimsel bir temele kavuşturulması ve *auteur* kuram olarak adlandırılması ise sonradan, Andrew Sarris tarafından gerçekleştirilir. Bu noktada Sarris, *auteur* yönetmenleri diğerlerinden ayırt etmeyi sağlayabilecek üç temel özellik belirler: Bunlardan ilki "yönetmenin teknik yeterliliği", ikincisi "yönetmenin ayırt edilebilir kişiliği" ve son olarak üçüncüsü ise "yönetmenin kişiliği ile elindeki malzeme arasındaki gerilimden açığa çıkan iç anlam" olarak ifade edilir (2016, s. 66-67). Bu bağlamda bu üç özelliğe sahip olmayan yönetmenler ise *metteur en scène* yani "sahneye koyan" olarak adlandırılırlar. Seçil Büker'in de belirttiği gibi *metteur en scène*'in filme ustalığını ve becerisini yansıttığı düşünülürken *auteur*'ün ortaya çıkan esere kişiliğini aktardığı ileri sürülür (2008, s. 312).

Zaman içinde dönüşen ve gelişen *auteur* yönetmen politikasının her ne kadar kuramsallaştırılmaya çalışılsa da her sinemacı için başka anlam ifade ettiği görülmektedir. Ancak *auteur*, farklı anlamlara gelecek biçimde kullanılsa da yönetmenin film üzerinde hâkimiyet kuran kişi olarak görülmesi, beraberinde yapımcılık pratiklerinde değişiklikler getirmiş ve bağımsız sinemacıların endüstriyle kurdukları ilişki için esin kaynağı olmuştur. Özellikle Türkiye'de film çeken bağımsız yönetmenlerin, Avrupa sanat sinemasının uygulayıcıları olan *auteur*lerden sıkça etkilenmeleri, çalışmanın esas ilgilendiği başlığa katkı sunması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu noktada Velioğlu Metin, yakın dönem bağımsız Türkiye sinemasında yönetmenlerin siyasi, ekonomik ve endüstriyel pek çok zorluğa karşı mücadele etmeleri sonucunda ortaya çıkan ortak bir dil ve anlatım tarzından bahsetmektedir. Bağımsız yönetmenler gerek teknik gerekse anlatım yönünden belirli bir anlayışı filmlerinde etkin şekilde sürdürdüklerinden *auteur* olarak anılmaktadır (Velioğlu Metin, 2019, s. 7).

## 2.4. Üçüncü Sinema

Bağımsız sinema kapsamında ele alınabilecek Üçüncü Sinema, ayrıca incelenmesi gereken bir film üretme pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü gerek Amerika'daki gerekse Avrupa'daki bağımsızlık çabalarının temelinde endüstriyel çatışmalar ya da sanatsal yönü ağır basan apolitik düşünceler yatarken Üçüncü Sinema olarak adlandırılan hareket doğrudan sömürgecilik karşısında konumlanmış ve gücünü politik bir mücadeleden almıştır.

Arjantinli yönetmenler Octavio Getino ve Fernando Solanas tarafından savunulan bir film üretme pratiği olan "Üçüncü Sinema", Birinci ve İkinci Sinema'dan; yani sırasıyla ticari sinema ve sanat sinemasından tamamıyla farklılaşma amacı taşımıştır (2014, s. 230). Ayrıca Wayne'in de belirttiği gibi Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması arasında da bir ayrım söz konusudur. Bu bağlamda bu hareketin çerçevesi sadece coğrafi alanla sınırlandırılmamalı; aynı zamanda film yapma pratikleri, estetik buluşlar ve kültürel politikalar da göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü üçüncü dünya ülkelerinde de Birinci ve İkinci Sinema kapsamında değerlendirilebilecek film yapım pratiklerinin varlığından bahsetmek mümkündür (Wayne, 2009, s. 17). Ancak yine de tarihsel bir okuma yapmak için Üçüncü Sinema'nın gelişiminde etkili olan üçüncü dünya ülkelerindeki siyasi atmosferden ve bu atmosferin sinema pratiklerine katkısından kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Armes'ın da belirttiği gibi 2. Dünya Savaşı sonrasında üçüncü dünya ülkelerinin ekonomik gelişimi birbirinden farklılık göstermiş ve petrol bakımından zengin ülkeler diğerlerine kıyasla daha çok endüstrileşmiştir. 1970'lere kadar uzanan bu süreçte emperyalist devletlerin ve çok uluslu şirketlerin, üçüncü dünya pazarında pay sahibi olmak için bu ülkeler üzerinde kurdukları baskı ise anti-kolonyal düşüncenin üçüncü dünya ülkeleri arasında yaygınlaşmasına ve bu ülkelerde sosyalist hareketlerin ve

devrimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Armes, 2011, s. 207-210). Bu noktada siyasi alanda gerçekleşecek bir devrim fikrinin halk tarafından benimsenmesinin en pratik yollarından biri ise görsel-işitsel imkânlara sahip sinema sanatına başvurulması olarak görülmüştür. Bu doğrultuda çeşitli sinema manifestoları yayımlanmış ve devrimci bir sinema geliştirilmesine yönelik imkânlar tartışılmıştır. Bu süreçte Stam'in de ifade ettiği gibi Arjantinli yönetmenler Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun militan nitelikte gerilla belgeseller yapılması gerektiğine dair fikirleri ile Kübalı yönetmen Julio García Espinosa'nın "Kusurlu Sinema" anlayışı önem kazanmıştır (2003, s. 31).

Ancak daha önce de belirtildiği gibi Üçüncü Sinema'yı, ortaya çıktığı Latin Amerika ülkeleriyle sınırlandırmak mümkün değildir. Mevcut hükümete eleştiriler yönelten, anti emperyalist bir nitelik taşıyan farklı sinema hareketleri ya da yönetmenler de Üçüncü Sinema bağlamında ele alınabilmektedir (Armes, 2011, s. 213). Bu noktada Willemen'in Üçüncü Sinema kavrayışı bu yapıyı anlamak açısından önem kazanmaktadır. Willemen'e göre Üçüncü Sinema'nın en önemli özelliği esnek oluşu ve deneysel yapısı sayesinde değişime uğrayıp dönüşebilmesidir. Bu dönüşüm sayesinde toplumsal mücadelede değişen dinamiklerle eşgüdüm içinde olan bu anlayış, onun bir parçası hâline gelmekte ve tanımlanmasını güç kılmaktadır (2015, s. 143). Dolayısıyla Üçüncü Sinema'nın gücünü toplumdan alan ve onunla birlikte hareket eden bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Wayne ise Üçüncü Sinema'nın karmaşık yapısına vurgu yaparak onun film üretimi ve tüketimi konusundaki geleneksel yöntemlere sertçe karşı çıktığını ve eğlenceyi reddettiğini; ancak aynı zamanda sıkıcı olandan uzaklaşarak kendi dilini oluşturduğunu belirtmektedir (2009, s. 14).

Üçüncü Sinema'nın Türkiye'deki örnekleriyse Yılmaz Güney'in ve Genç Sinemacılar grubunun filmlerinde görülmüştür.[11] Bu bağlamda Saydam'ın belirttiği gibi 1970'lerde bir grup genç sinemacı dünyadaki örneklerine benzer bir şekilde manifesto yayımlayarak kendilerine özgü bir sinema tarzı benimsediklerini kamuoyuna duyurmuşlardır. Yılmaz Güney sinemasından etkilenen Genç Sinemacılar grubu, ellerine kamera alıp sokağa çıkmışlar ve toplumsal hadiseleri, işçileri ve sendikaları kaydetmişlerdir (Saydam, 2020, s. 415). Lüleci'nin aktardığına göre Genç Sinemacılar'a ilham kaynağı olan Yılmaz Güney'in öncülüğündeki Devrimci Sinemacılar ise Yeşilçam ve Hollywood sinemasına karşı çıkarak toplumdaki sınıf çatışmalarını gözler önüne seren, ezilen sınıfların haklarına sahip çıkan, toplumdaki geri kalmışlık ve yoksulluğu sorgulayan filmler üretmeyi amaçlamışlardır (2020, s. 1224). Ancak Saydam'ın da altını çizdiği üzere 1971 muhtırası neticesinde pek çok devrimcinin hapse girmesi ve bahsedilen dönemde üretilen filmlere el konulması nedeniyle bu hareketin herhangi bir akıma dönüşmediği görülmüştür (2020, s. 415).

Yukarıda da ifade edildiği üzere sinemanın başlangıcından itibaren bağımsızlık her daim önemli bir mesele olmuş ve farklı ülkelerde çeşitli sinema hareketleri ve akımlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Türkiye sineması ele alındığında filmleri analiz edilecek Tolga Karaçelik ve Emin Alper gibi yönetmenlerin de bahsi geçen hareket ve anlayışlardan etkilendikleri görülmüştür. Ayrıca farklı ülkelerdeki sinema anlayışlarının yanında yine bu ülkelerdeki sinema hareketlerine benzer şekilde ülke içerisinde meydana gelen dönüşümler de bağımsız sinemaya ve bağımsız yönetmenlere yön vermiştir. Bu

[11] Akser'in de ifade ettiği gibi Türkiye sinemasında siyasal bağımsızlığın usta ismi olarak görülen; Kürt kimliğine yaptığı vurgu ve filmlerinde mevcut kapitalist sistemi sertçe eleştirmesi gibi sebeplerle devlet sansürü ve hapis cezaları ile karşı karşıya kalan Yılmaz Güney'in, eserlerinde sosyalist bir duruş sergilediği, emek sömürüsüne karşı kesin bir tavır aldığı, sınıfsal ve etnik farklara yer verdiği ve insanı doğal yaşam koşulları çerçevesinde incelediği söylenebilir (2012, s. 39). Güney'in sinema anlayışı ve fikirleri Şerif Gören ve Zeki Ökten başta olmak üzere pek çok yönetmen tarafından benimsenir ve Yılmaz Güney'in öncüsü olduğu politik çizgi 1980'lerin ortasına kadar devam eder.

bağlamda bir sonraki bölümde dünya sinemasında ortaya çıkan değişim ve dönüşüme paralel olarak Türkiye'deki bağımsız sinema hareketinin gelişimi aktarılacaktır.

## 2.5. Türkiye'de Bağımsız Sinema

### 2.5.1. 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinemanın Gelişimi

Türkiye'de bağımsız sinemanın resmi anlamda ilk adımları tıpkı Amerika'da olduğu gibi sinema endüstrisinde yaşanan bir kriz neticesinde ortaya çıkmıştır. 1970'li yılların sonları ve 1980'lerin başlarında televizyon ve video kaset kiralamanın dünya çapında giderek yaygınlaşması, ekonomi modellerinin neoliberalizm yönündeki değişimiyle ulus devletlerin sinemaya verdikleri desteği azaltması, sinema endüstrisinin aşağı yönlü hareketinde rol oynayan faktörlerdir. Metin'e göre bütün dünyayı etkileyen bu endüstriyel düşüş, Türkiye özelinde düşünüldüğünde askeri darbe, sansür, seks filmleri furyası gibi etmenler nedeniyle dünyaya kıyasla daha sert gerçekleşmiştir (2019, s. 402). Bu süreçte yeni arayışlar içinde olan Türkiye sineması, 1990'lı yıllara gelindiğinde neredeyse salon ve seyirci bulamaz hâle gelmiş; Amerikalı yapımcıların dağıtım ağı üzerindeki etkisi artmış ve bu gelişmeler neticesinde hayatını kısa film çekerek veya senaryo yazarak kazanan genç sinemacılar yeni bir solukla endüstrinin seyrini değiştirmişlerdir (Tunç, 2012, s. 166). Vardan bu durumu şu şekilde açıklar:

> 1990'ların başında popüler ve kişisel sinema arasındaki savaş, yavaş yavaş su yüzeyine çıkmaya başlamış ve popüler sinemayı teoride de olsa savunmaya kalkanlar artık Türk izleyicisinin kendi sinemasıyla buluşması gerektiği yolunda tezler öne sürüyordu. Ne var ki, ağır maliyet koşulları ve her şeyden önemlisi Hollywood yapımları, seyircinin beğeni ve eğilimlerinde farklı kapıları aralamıştı. (…) Bu ortamda Türk sineması olgusunu öne çıkarmak, hele hele bu sinemanın eksiklikler barındıran silahlarıyla para kazanmak tabii ki zordu. Dolayısıyla 90'ların ilk yarısına yine kendi kişisel dünyalarını aktarmak isteyen yönetmenler damga vurdu (2003, s. 748).

Bu doğrultuda 1990 sonrası etkisini gösteren yeni sinema anlayışının hem ticari hem de anlatımsal bakımdan ana akım alışkanlıklardan bağımsız bir yapıda olduğunu

söylemek mümkündür. Burada kastedilen bağımsızlık, yalnızca Amerikan film yapım pratiklerinden uzaklaşarak değil, aynı zamanda Yeşilçam sinemasından da farklılaşarak gerçekleştirilmeye çalışılmış; hatta kimi zaman endüstrinin öne çıkan yönetmenleri tarafından da tepkiyle karşılanmıştır. Örneğin sinemada toplumsal gerçeklik ve ulusal sinema gibi hareketleri savunan Halit Refiğ'in bu konudaki eleştirileri oldukça serttir:

> 90'lı yılların başında Türk Sineması çöktükten sonra da Türkiye'de bazı filmler yapılmaktadır. Ama artık bu filmler sinemayı besleyen ortak bir sistemin ürünleri değildir. Bu filmler onları meydana getirenlerin kişisel çabaları ve sağlayabildikleri özel imkânlarla yapılabilmektedirler. Bu filmleri çoğu zaman yönetmenlerin adıyla bir "falan filmi" ya da bir "feşmekân filmi" diye anmak son derece yerindedir. Ama bu filmleri bir ülke sinemasının temsilcileri olarak saymak, genelde bu filmleri benimsediğine dair hiçbir belirti göstermeyen ülke halkına karşı yapılan bir saygısızlık olur (1996, s. 403).

Metin'e göre Yeşilçam çöktükten sonra üretim açısından neredeyse durma noktasına gelen Türkiye sineması, finansal desteği olmayan, teknik ekip ve ekipman anlamında yoksun film üreticileri tarafından sürdürülmüştür. Bu dönem filmlerinde özdüşünümsellik öğelerine sıkça rastlanmaktadır. Genel olarak film yapımının zorluklarını anlatan veya yönetmenin iç sıkıntılarını yansıtan kişisel filmler döneme damgasını vurmuştur. *Çirkinler de Sever* (Sinan Çetin, 1981), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) filmleri, bu anlayışın önemli örnekleridir (Metin, 2019, s. 403). Yeni bir arayışta olan Türkiye sineması için geçiş dönemi olarak adlandırılabilecek bu yıllar, ticari olandan uzaklaşılması gibi bir sonucu beraberinde getirmiştir. Ancak Scognamillo'ya göre her ne kadar *auteur* yönetmenler izleyici kitlesini ikinci plana koyuyor olsalar bile film izleyicisi bir hedef olduğu için film üretiminde sermaye bulmak bir zorunluluk olmuştur (2003, s. 371). Dolayısıyla yönetmenler de içinde bulundukları finans sorunu ile baş etmek için çeşitli yollara başvurmuşlardır. Güngör'ün de belirttiği gibi seyirci desteğini odak alan eski yapım-gösterim-dağıtım sistemi yerine yapımcı-yönetmen modeline geçmek

zorunda kalınmış, dolayısıyla sermayenin film yapımına dâhil olmadığı durumlarda yönetmenin kendi kaynaklarını kullanması söz konusu olmuştur (Güngör, 2019, s. 352). Bu durum neticesinde sermaye bulma işi de yönetmene bırakılmıştır. Bu bağlamda bağımsız Türk film yönetmenlerinin sermaye bulmak için başvurduğu yollardan ilki ise Avrupa merkezli Eurimages'dan (Yaratıcı Sinematografik ve Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımı Avrupa Destek Fonu) yararlanmak olmuştur. 26 Ekim 1988 tarihinde 22 kurucu ülke tarafından Avrupa Konseyi bünyesinde kurulan mali fon, Türkiye'de film üreten bağımsız yapımcı ve yönetmenler için yeni bir imkân yaratmıştır (Aytekin, 2003, s. 64).

Avrupa Birliği üyesi olmamasına rağmen Birliğe bağlı fonun en eski katılımcılarından olan Türkiye, 1990'lı yılların başından itibaren Eurimages'dan faydalanmıştır. Pösteki'nin çalışmasındaki verilere göre 1990-2000 yılları arasında Eurimages'ın desteklediği, yönetmeni ve ana yapımcısı Türk olan kurmaca filmlerin listesi şu şekildedir:

Tablo 2: 1990-2000 Arası Eurimages'ın Desteklediği Filmler (Pösteki, 2005, s. 165-166)

| Yıl | Filmler |
|---|---|
| 1991 | *Robert's Movie* (Canan Gerede),<br>*Ateş Üstünde Yürümek* (Yavuz Özkan),<br>*Seni Seviyorum Rosa* (Işıl Özgentürk) |
| 1992 | *Çıplak* (Ali Özgentürk),<br>*Mavi Sürgün* (Erden Kıral) |
| 1993 | *Şahmaran* (Zülfü Livaneli),<br>*Balkan Balkan* (Gyula Maar),<br>*İz* (Yeşim Ustaoğlu) |
| 1994 | *Aşk Ölümden Soğuktur* (Canan Gerede) |
| 1995 | *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar),<br>*Sen de Gitme* (Tunç Başaran) |
| 1996 | *Eşkıya* (Yavuz Turgul),<br>*Hamam* (Ferzan Özpetek),<br>*Usta Beni Öldürsene* (Barış Pirhasan),<br>*Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur),<br>*Mektup* (Ali Özgentürk) |
| 1997 | *Yara* (Yılmaz Arslan),<br>*Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu),<br>*Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik),<br>*Nihavent Mucize* (Atıf Yılmaz),<br>*Kuşatma Altında Aşk* (Ersin Pertan),<br>*Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar),<br>*Avcı* (Erden Kıral) |
| 1998 | *Lola ve Bilidikid* (Kutluğ Ataman) |
| 1999 | *Sevgilim İstanbul* (Seçkin Yaşar),<br>*Güle Güle* (Zeki Ökten) |

Yukarıdaki tabloya göre Türkiye'den her yıl en az bir filmin fondan yararlandığını görmek mümkündür. "Eurimages Üyeliği ve Sanat Filmi" başlıklı makalesinde ise Nejat Ulusay, Türkiye'nin Eurimages süreci ile ilgili şunları dile getirmektedir:

> Türkiye'nin Eurimages üyeliği yerli sinema açısından önemli sonuçlar doğurdu. Bunların ilki, Türkiye'deki sinema profesyonellerinin ikili ya da üçlü ortak yapımlar sayesinde başka ülke sinemacılarının pratikleri ile tanışması, bu sinemaların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlanmasıdır (...) 1990- 2002 arasındaki dönemde, yılda üretilen film sayısındaki sınırlılığa karşılık Eurimages destekli uluslararası ortak yapımların sayısı düşünüldüğünde, fonun Türkiye'de film endüstrisinin yapım ayağı için önemli bir kaynak oluşturduğu anlaşılır. (...) Yeni dönem, film yapım sayısının az olmasına karşın konular, temalar, biçimsel yaklaşımlar açısından ilgi çekici bir çeşitlilik göstermektedir. Bu bağlamda, "Yeşilçam"ın son bulmasıyla kalıplarından kurtulan yerli sinemanın özgürleştiği söylenebilir. Kişisel uslupların cesurca ifadesini bulduğu, "auteur" sinemacılara özgü tematik ve görsel ilgilerin, takıntıların bir filmden diğerine sürdürüldüğü, kitlesel bir seyirci topluluğunu hedeflemeyen ancak kendi seyircisi de olan bir sinema ortaya çıktı.[12]

Yukarıda anlatıldığı gibi yeni bir üslup arayışında olan yönetmenlerin bu dönemde geçmişe kıyasla daha özgür bir ifade alanı bulmuş olduğu aşikârdır. Ancak Türkiye sinemasını domine eden Amerikan şirketlerinin dağıtım ağından ve ana akım Yeşilçam anlatısından uzaklaşmayı hedefleyen yönetmenler, bu sefer de Avrupa sineması pratiklerini özümsemeye başlamış ve büyük resme bakılacak olunursa bu sefer de Avrupa sinemasına bağımlı hâle gelmiştir.

1990'larda Türkiye'de uygulanmaya başlanan Kültür Bakanlığı Destek Fonu da bağımsız sinemacılar açısından yeni bir olanak olmuş ve pek çok yönetmen bu destek için başvuruda bulunmuştur. Yavuz'a göre 1990-2001 yılları arasında[13] Kültür Bakanlığı'nın destek verdiği film sayısı ve destek miktarı şu şekildedir:

[12] Bkz. Nejat Ulusay'ın Kültür ve Turizm Bakanlığı için kaleme aldığı "Eurimages Üyeliği ve Sanat Filmi" başlıklı makalesi (https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html#)
[13] 2001 yılında Türkiye'yi de derinden etkileyen global ölçekte bir ekonomik kriz patlak verdiği için verilen destek miktarı bu yıla kadar listelenmiştir.

Tablo 3: 1990-2000 Yılları Arasında Sinemaya Verilen Devlet Desteği (Yavuz, 2012, s. 102-103)

| Yıl | Film Sayısı | Destek Miktarı |
|---|---|---|
| 1990 | 5 | 400,000,000.00 |
| 1991 | 5 | 475,000,000.00 |
| 1992 | 18 | 4,075,000,000.00 |
| 1993 | 17 | 5.100,000,000.00 |
| 1994 | 7 | 2,700,000,000.00 |
| 1995 | 0 | Destek yok |
| 1996 | 5 | 7,200,000,000.00 |
| 1997 | 0 | Destek yok |
| 1998 | 3 | 20,000,000,000.00 |
| 1999 | 5 | 40,000,000,000.00 |
| 2000 | 13 | 182,000,000,000.00 |
| 2001 | 0 | Destek yok |

Yukarıda yer alan tablo incelendiğinde, 1990'lı yıllarda Türkiye sinema sektörünün daraldığını söylemek mümkündür. Devletin sinemaya desteği dengesiz bir seyir almış, ekonomik krizler ve değişen hükümetler sebebiyle bazı yıllarda durma noktasına gelen yardım tutarları hükümetten hükümete değişiklik göstermiştir. (Scognamillo, 2003, s. 372).

Ayrıca devlet desteği ve Eurimages dışında bağımsız sinemacılar yeni kaynaklar bulmak zorunda kalmış ve bu durum sponsorluk sisteminin de gelişmesine yol açmıştır. Kültür ve sanat, sponsorluk faaliyetleri açısından spordan sonra en çok yatırım yapılan alan hâline gelmiştir (Akyürek, 1998, s. 15). Sponsorluk aracılığıyla kendi reklamını

yapan ticari firmalar ile anlaşan film yapımcıları, film yapımı için bu şekilde gerekli maliyeti karşılayabilmiştir. Örneğin Atıf Yılmaz'ın *Berdel* (1990) filmi, Vehbi Koç'un Ali Sağlığı Vakfı'nın; Halit Refiğ'in *Köpekler Adası* (1992) filmi, Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı'nın katkılarıyla çekilmiş, Seçkin Yasar'ın *Sarı Tebessüm* (1992) filmine Kodak destekte bulunmuş ve Efes Pilsen de birçok yapımın sponsorluğunu üstlenmiştir (Scognamillo, 2003, s. 372).

Aslında sermaye arayışında olan bağımsız yönetmenlerin maddi anlamda Eurimages'dan, Kültür Bakanlığı'ndan veya sponsorlardan aldıkları desteklerle ticari yönden bağımsızlıklarını yitirmiş oldukları düşünülebilir. Ancak Gürbüz'ün de ileri sürdüğü gibi Türkiye'de 1990 sonrasında etkinlik kazanan Bağımsız Sinema, Amerikan sinemasında olduğu gibi kendi endüstrisi ile olan ilişkisi üzerinden tanımlandığı için Yeşilçam film yapım pratiklerinden uzaklaşmış bu filmlerin, bağımsız film kategorisinde incelenebileceği ifade edilebilir (2015, s. 271).

Ayrıca bu dönemde bağımsız sinema bağlamında değerlendirilmesi gereken önemli bir unsur da 1997 yılında Serdar Akar, Sevil Demirci, Kudret Sabancı ve Önder Çakar tarafından kurulan ve sinemaya dair bir manifesto yayınlayan Yeni Sinemacılar grubunun film üretim pratikleridir. Yıldırım'ın da belirttiği gibi 1998 yılında *Gemide* (Serdar Akar) ve *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı) filmleriyle sinemaya giriş yapan bu grup, daha sonra *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000) ve *Maruf* (Serdar Akar, 2001) gibi filmlerle sanat hayatlarına devam etmişlerdir. Ancak grubun varlığı uzun soluklu olmamış; Yıldırım'ın da belirttiği gibi *Maruf* (2001) filminin ticari başarısızlığı sonucunda Yeni Sinemacılar grubu dağılmıştır (Yıldırım, 2017, s. 303). Bu bağlamda kısa ömürlü bir oluşum olmasına rağmen Yeni Sinemacılar'ın Türkiye sinemasındaki seyrini anlamak için grubun ürettiği ilk filmlere bakılması yararlı olacaktır. Örneğin *Gemide* (1998) filmi ele alındığında, filmin büyük ölçüde tek mekânda geçen bir erkek filmi

olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Elmacı da Yeni Sinemacılar'ın filmlerine ilişkin yaptığı değerlendirmede, erkeklik meselesinin bu yönetmenlerin buluştuğu ortak bir payda olduğuna dikkat çeker. Kahraman yerine anti kahramanlara odaklanan bu yönetmenler, öncelikle eril bir karakter yaratımına giderler (2012, s. 174). *Gemide* filminde karakterlerin sözleri, eylemleri, küfürleri ve birbirleriyle kurdukları ilişkilerde erilliğin varlığı net bir şekilde hissedilir. Ayrıca *Gemide* (1998) ve *Laleli'de Bir Azize* filmleri arasında var olan senaryo geçişliliğinin de Türkiye sineması için oldukça önemli bir yenilik olduğu ifade edilebilir (Yıldırım, 2017, s.303).

Sevinç'in de belirttiği gibi Yeni Sinemacılar ile konuşulmaya başlanan "Yeni Türk Sineması" kavramı pek uzun bir geçmişi olmamasına ve kesin çizgiler içeren bir tanımı yapılamamasına karşın 2000 sonrasında film üretmeye devam eden bağımsız sinemacıları da etkilemiştir (2014, s. 99). Bir sonraki bölümde Yeni Sinemacılar'ın yarattığı etki ve Türkiye sinemasında bağımsız üslup arayışı, dönemin öncü yönetmenleri üzerinden incelenecektir.

### 2.5.2. 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Bağımsız Yönetmenler

Daha önce de belirtildiği gibi 1990'lı yıllarda Yeşilçam film üretim sisteminin çöküşüyle başlayan süreçte, yapımcıların çeşitli maddi destek ve yardımlar yoluyla bağımsız film üretme yönünde ilerledikleri görülmüştür. Yönetmenlerin kişisel hikâyelere yöneldiği bu girişimler yerli sinemada yeni bir dönem başlatmış ve bağımsız filmlerin de önemli bir kısmı büyük kitlelere ulaşmayı başarmıştır.

Ayrıca bu yıllarda, Kuyucak Esen'in de ifade ettiği gibi artan seyirci sayısına paralel olarak yeni sinema salonları açılmış ve Türkiye'de üretilen filmler uluslararası düzeyde ilgi görmeye başlamıştır (2010, s. 188). Bağımsız olarak adlandırabileceğimiz filmleriyle başarı kazanan yönetmenler, yurtdışında yarattıkları etki doğrultusunda film

üretim süreciyle ilgili olarak yabancı yapımcılarla ortaklık kurmuş ve bu gelişme, bağımsız Türk filmlerinin Avrupa'daki dağıtımını ve gösterimini olumlu yönde etkilemiştir (İli, 2021, s. 67). Avrupa izleyicisi tarafından beğeniyle karşılanan bağımsız Türk filmleri, yurtdışında katıldıkları festivallerle isimlerinden daha çok söz ettirirken bağımsız Türk yönetmenler Akser'in deyişiyle, "festival yönetmenleri" olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Buradaki kinayeden de görüleceği üzere yönetmenlerin yurtdışında beğeniyle izlenmelerine karşın Türkiye'de büyük kitlelere ulaşamadıkları vurgulanmıştır (2012, s. 37). Bu bağlamda Daldal da bağımsız sinemacıların başarı kazandığı festivalleri, çokkültürcülük söylemi ekseninde sermaye ağlarıyla bütünleşen, radikal bir tutum sergilemekten kaçınan birtakım organizasyonlar olarak tanımlamış ve bu yönetmenlerin geleneksel ticari yapıyla sermaye bakımından bağ kurmaktan kaçınırken festivallerden alacakları ödüller ve bunun beraberinde getirdiği saygınlık ve şöhret gibi unsurlar aracılığıyla kültürel hegemonyanın içerisinde eserler üretmeye başladıklarını ifade etmiştir (Daldal, 2021, s. 187-189). Bu doğrultuda bağımsız yönetmenler, uluslararası festivallerde başarı elde etmek için özellikle içerik anlamında yurt dışında ilgi gören temalara yer vermiş ve bir süre sonra bu filmler pek çok açıdan birbiriyle benzer hâle gelmiştir.

Yinelemek gerekirse, bağımsız sinema sadece ticari ilişkiler bağlamında değil, aynı zamanda anlatımsal olarak da ana akım sinemadan farklılaşan bir anlayış olarak tanımlanmaktadır. Tunalı'ya göre bir filmin endüstriyel bakımdan başarısı, geniş seyirci kitlelerine ulaşması, üretilen filmin yapımcıya para kazandırması ve teknik düzeyde pahalı ya da çarpıcı unsurlar barındırmasıyla tanımlanırken sanatsal yönden başarısı, katmanlı bir yapıya sahip olması, metaforlar içermesi ve biçimsel estetiği ile ölçülmektedir (2014, s. 48). Bu bağlamda bağımsız filmlerin daha çok sanatsal anlamda başarıyla değerlendirildiği ve bu başarının da daha çok festivallerde ödül kazanmayla

ölçüldüğü görülmektedir. Bu da ağırlıklı olarak geleneksel anlatıdan uzaklaşılıp uluslararası festivallerin gerektirdiği bazı koşullara uygun filmler üretilmesiyle sonuçlanmıştır. Ancak pek çok bağımsız yönetmenin festival filmi üretmekle eleştirildiği bu süreçte; bazı *auteur* olarak tanımlanan yönetmenlerin özgünlüğünü kaybetmeden eserler ortaya çıkarabildiği görülmüştür. Bu doğrultuda 1990'lardan 2000'lere uzanan süreçte döneme damga vuran *auteur* yönetmenler arasında bulunan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoğlu'ndan daha ayrıntılı biçimde bahsedilmesi, bağımsız sinemanın tematik yönelimini ve estetik unsurlarını değerlendirmek bakımından önemlidir.[14]

Öncelikle Nuri Bilge Ceylan sineması ele alındığında yönetmenin hikâye anlatımının ve sinematografiyi kullanımının zaman içinde değiştiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda Pösteki, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin "imgesel anlatı" ve "hikâyesel anlatı"ya odaklanma bakımından iki ayrı dönemde düşünülebileceğini belirtmekte ve Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönemini, mütevâzı, sıradan ve içine kapanık bir dünya yaratan basit ve kişisel bir sinema olarak tanımlamaktadır (2005, s. 47). Yönetmenin işlediği temalara bakıldığında ise filmlerinin büyük bir çoğunluğunun "taşra"yı konu aldığı görülmektedir. Bu bağlamda, Türkiye sinemasında taşranın konu alınması bakımından popüler filmlerle Ceylan sinemasını kıyaslayan Suner, bu filmler arasında ilk bakışta pek çok ortaklık olduğu görülse de Ceylan'ın taşraya bakışının nostaljik olmadığının, hatta karşı-nostaljik şeklinde ifade edilebileceğinin altını çizmiştir. Ona göre Ceylan sinemasındaki taşra ve çocukluk gibi öğeler, geçmişte kalan birtakım anılar olmaktan öte halen süregelen ve karakterlerin hayatlarını etkisi altına alan unsurlar olarak kullanılmıştır. Yine Nuri Bilge Ceylan sinemasında geçmiş ile içinde yaşanılan

[14] Büker ve Öztürk'ün belirttiğine göre ismi geçen yönetmenler önemli filmlerini 1999 yılında çekmişlerdir. Dolayısıyla 2000'lerde ürettikleri filmlere bakıldığında, yönetmenlerin sanat anlayışının sağlam bir zemine oturduğunu söylemek mümkündür (2016, s. 216).

zamanın iç içe geçtiği görülmüş ve geçmişin bugüne etkisi üzerinden yoğun bir "can sıkıntısı" teması filmlere damgasını vurmuştur (Suner, 2006, s. 106-107).

Nuri Bilge Ceylan sinemasını değerlendiren yazarlardan bir diğeri olan Aytekin ise Ceylan sinemasının bir diğer önemli özelliği olan "yalınlık" meselesine vurgu yapmıştır. Buna göre Ceylan, özellikle ilk dönem filmlerinde "sıradan" olanı, basit ve yalın bir şekilde anlatmayı tercih etmiş ve dramatik çatışmanın asgari düzeye indirgendiği "minimalist" bir anlayışa yönelmiştir. Ayrıca yazar, yönetmenin "basit anlatı"yı tercih etmesindeki esas nedenin insan hikâyelerini aktarma arzusu olduğunun altını çizmiştir (Aytekin, 2015, s. 248). Yine Nuri Bilge Ceylan sinemasıyla ilgili olarak ele alınan bir diğer unsur da anlatının basitliğinin beraberinde durağanlığı getirmesi ve Ceylan'ın özellikle ilk dönem filmlerinde olay örgüsünü ikinci planda tutularak imgeler üzerine odaklanması olmuştur. Bu noktada kullanılan imgelerin popüler sinemadaki "hareket-imge" anlayışının aksine "İtalyan Yeni Gerçekçiliği"ne benzer biçimde "zaman-imge" şeklinde anlatıya yerleştirildiği ifade edilmiştir (Suner, 2006, s. 120-121). Yine Suner'e göre Ceylan, anlatıda zaman unsurunu etkin bir şekilde kullanmasının yanında sıkça açık imgelere yer vermiştir. Bu bağlamda muğlak, tanımlaması zor ve istikrarsız bir yapıya sahip olan açık imgeler, ne anlama geldiği ve nereye bağlanacağı tam olarak bilinemeyen, kendinden önce ve sonra gelen imgelerle kesin bir şekilde ilişkilendirilmeyen, seyircide farklı çağrışımlar yaratabilecek öğeler olarak öne çıkmışlardır (Suner, 2006, s. 125). Örneğin yönetmenin ilk dönem filmlerinden farklı özellikler taşıyan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde yer alan bir sekans, açık imge kullanımının en etkili örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen sekans, şu şekildedir: Filmdeki karakterlerden biri olan Arap Ali, bir ağaçtan elma koparmak için zıplar ve kopardığı elmalardan biri yere düşer. Kamera, yere düşen elmanın dereye kadar gidişini ve suyun onu sürükleyişini takip eder ve elma en sonunda daha önceden düşen iki kurtlu

elmanın yanında durur. Daha sonrasında anlatı devam eder ve imge hiçbir şekilde hikâyeye bağlanmaz. Bu bağlamda imgenin herhangi bir hikâyeye bağlanmasa da filmle ilgili en çok tartışılan unsurlardan biri olması, Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki açık imgelerin gücünü örnekler. Ayrıca verilen örnekte de görüldüğü gibi filmlerinde ölü zamanlara sıkça yer veren yönetmenin bu tavrı, daha önceden Hökelekli'nin de altını çizdiği gibi "hayatın yavaşlatılması" ve "ölüme duyulan özlem" arasındaki ilişkiye işaret eder (Hökelekli'den aktaran Karakuş, Öztürk & Tamam, 2012, s. 47). Bir diğer deyişle Ceylan filmlerindeki sessizlik ve sakinliğin, Hökelekli'nin belirttiği gibi ölüme içten içe duyulan özlemden kaynaklandığı söylenebilir.

Dönemin bir başka önemli yönetmeni olan Zeki Demirkubuz ise, Pösteki'nin de belirttiği gibi Türkiye'deki kurulu sinema düzeninden bağımsız filmleriyle, sıradan insanların hayatını anlatır ve oldukça düşük bütçelerle gerçekleştirdiği toplumu sorgulayan filmlerini kendisi finanse eder (2005, s. 134). Bu bağlamda yönetmenin sinemasında bakıldığında, Demirkubuz'un daha ilk filmi *C Blok*'ta (1993) bile ana akım, popüler Türk sinemasından farklı bir anlatım tarzına sahip olduğu görülebilir. Scognamillo'nun da ileri sürdüğü gibi *C Blok*'ta yönetmen, yeraltı deneyselliğini sinematografik marjinallikle harmanlayarak seyirciye farklı bir anlatım ve içerik sunar (Scognamillo, 2003, s. 430). Bu doğrultuda Onaran da Demirkubuz'un *C Blok* filmini, 1960'larda bağımsız film üretmek için Yeşilçam sistemine direnen Alp Zeki Heper'e adamasını ve İstanbul Film Şenliği'nin ona verdiği ödülü geri çevirmesini onun bağımsız duruşuyla ilişkilendirir (1995, s. 276). Esasında her iki yazarın da Zeki Demirkubuz'la ilişkili öne çıkardığı bu unsurların yönetmenin bağımsız kişiliğinin farklı yönlerine göndermede bulunduğu söylenebilir.

Suner ise Zeki Demirkubuz sinemasını ele aldığı çalışmasında, yönetmenin filmlerinde görülen genel bir eğilimin, filmlerin kapalı mekânlarda, yani "içeride"

geçmesi olduğunu ifade eder ve yönetmenin filmlerinin, klostrofobik bir atmosfere sahip olduğunu ileri sürerek, bunun nedenini aidiyet sorununa bağlar (2006, s. 167). Ayrıca toplumsal yaşamdan kopuk karakterlerin kendilerini dar mekânlara hapsettiği Demirkubuz filmlerindeki karakterlerin davranış biçimlerinin, bireylerin ölüm kaygısı karşısındaki tutumlarıyla ortaklaştığı söylenebilir. Dış dünyanın toplumsal bunalıma işaret eden bir yapı çerçevesinde şekillendiği Demirkubuz filmlerindeki karakterler, Saul'dan hareketle daha önce de ifade edildiği gibi toplumsal travmalar sonrasında depresyon ve anksiyete gibi sorunlarla karşı karşıya kalarak dış dünya ile ilişkilerini sınırlandırır (2022, s. 66). Ana karakterlerin ölüm kaygısını yansıtan kapalı mekânları Suner, şu şekilde değerlendirir:

> *C Blok* (l 994) İstanbul'un dış çeperlerindeki yeni orta sınıf apartman bloklarının içlerinde gezinir; *Masumiyet* (1997) adı belirtilmeyen bir taşra kentinde ucuz otel odalarında geçer; *Üçüncü Sayfa* (2000), İstanbul'da yoksul, izbe, karanlık bir bodrum katı dairesinde başlayıp üst katlara çıkar; *Yazgı*'da (2001) öykünün geçtiği ana mekan, İstanbul'da alt-orta sınıf bir giriş katı dairesidir; *İtiraf* (2001), Ankara'da şık, pahalı, manzaralı bir üst-orta sınıf apartman dairesinde başlar, şehrin dış çeperlerinde yoksul bir gecekonduda biter; ve nihayet *Bekleme Odası* (2004 ), bizi yönetmenin kendi evinin içine sokar (2006, s. 167-168).

Ağırlıklı olarak erkek hikâyeleri anlatan Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un yanında çoğunlukla ana karakterlerini kadınlardan oluşturan Yeşim Ustaoğlu sinemasına da ayrıca değinmek gerekmektedir. İmançer, Gürses ve Güreş'in de belirttiği gibi filmlerinde genel olarak toplum tarafından ötekileştirilen karakterleri konu edinen Ustaoğlu, kadını da birey olarak değerlendirir ve ona tarafsız şekilde yaklaşır (2010, s. 195). Ancak Uçar İlbuğa, bu görüşe aykırı biçimde, yönetmenin filmlerinde kadın karakterlerin yazgılarından kurtulamadıklarına ve bir tür döngüsellik içinde olduklarına dikkat çekerek, yönetmenin filmlerindeki kadın karakterlerin sunumunun her zaman eleştirel bir işlev barındırmadığının altını çizer (2018, s. 294). Ustaoğlu'nun Türkiye'de Kürtlerin maruz kaldığı ayrımcı uygulamaları eleştiren *Güneşe Yolculuk*

(1999) filmi ise aidiyet temasını sorunsallaştırmasıyla öne çıkar ve bağımsız ulus aşırı sinemayla kurduğu ilişki bakımından önem taşır (Suner, 2006, s. 47). Suner'in aidiyet ve bellek meselesini konu alan "yeni politik filmler" olarak adlandırdığı yapımlardan biri olarak nitelendirdiği *Güneşe Yolculuk*, diğer politik sinema örnekleri gibi Naficy'nin bağımsız ulus aşırı sinemayı tanımlamak için kullandığı "aksanlı sinema" kavrayışında sıkça karşımıza çıkan "yolculuk" izleğini temel alır (2006, s. 283).[15] Güneydoğu'da yaşadığı köy boşaltıldıktan sonra İstanbul'a gelen bir Kürt genciyle çalışmak için İstanbul'a yerleşen Egeli bir gencin arkadaşlığını anlatan film, karakterin kendi içine yaptığı yolculuğu ve yeniden kimliklenme sürecini sorunsallaştırmasıyla Naficy'nin kavramsallaştırmasındaki kendini keşif yolculuğuna odaklanır (Suner, 2006, s. 253). Filmde Egeli olan Mehmet'in koyu tenli olduğu için Kürt olarak nitelendirilmesi, ırkçılığa maruz kalmasına neden olur ve bu durum, karakterin Kürtlerin maruz kaldığı baskıcı koşulları deneyimlemesini mümkün kılarak, onda bir çeşit dönüşüm sürecini başlatır. Dolayısıyla Suner'in sözleriyle *Güneşe Yolculuk*, "Kürt olmayı değil, 1990'lar Türkiyesi'nde Kürt olarak konumlandırılmayı tartışır" (2006, s. 271).

Bir başka önemli yönetmen olan Derviş Zaim'i ise öncelikle sinema ve felsefe arasında kurduğu ilişki bakımından incelemek doğru olacaktır. Verdiği bir röportajda belirttiği üzere Zaim, sinemanın felsefe tarihinin ele aldığı problemleri, bir çıkış noktası olarak kullanabileceğinin altını çizer. Ayrıca Zaim, felsefenin akıl yürütme yöntemleriyle sonuca ulaşamama ihtimali olan noktalarda sinemanın önemli bir rol oynadığını vurgular (2018, s. 364). Bu açıklama araştırmanının seyri açısından önem arz etmektedir. Çünkü ilk bölümde değinildiği üzere varoluşçu felsefe, ölüm ve hayatın anlamı üzerine düşünen

[15] Naficy, aksanlı filmlerde yolculuk izleğinin sıkça kullanıldığından bahsetmiş ve üç yolculuk türü üzerinde durmuştur: Bunlardan ilki, yeni bir ev ya da sığınacak bir yer bulma umuduyla yapılan "kaçış" yolculuğudur. İkincisi, genellikle kaybolma, evsizlik ve yitirme gibi temalar içeren "arayış" yolculuğudur. Üçüncüsü ise, karakterlerin kendi içlerine doğru yaptıkları; geçmişlerini, ait oldukları yeri ve kendilerini keşfetmek üzere çıktıkları yolculuktur (2001, s. 33).

bir disiplin şeklinde karşımıza çıkmakta ve Zaim'in sözlerinde de vurgulandığı üzere bağımsız sinema da aynı konular, özellikle ölüm kaygısı ve toplumsal bunalım üzerine fikir üretmektedir. Dolayısıyla bahsi geçen iki alanın birbirini tamamlar nitelikte olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

Bu bağlamda Derviş Zaim'in 1996 yılında çektiği *Tabutta Rövaşata* filmi, bağımsız filmlerin ana akım sinemadan tematik açıdan ne biçimde farklılaştığının gösterilmesi bakımından önem taşımaktadır. Bahsi geçen filmde kimsesiz ve evsiz bir karakter olan Mahsun'un ölüm-yaşam ikilemindeki hayatta kalma mücadelesi gözler önüne serilmekte; ötekilik ve maduniyet meselesi sorunsallaştırılmaktadır. Yiğit'in de ifade ettiği gibi Mahsun, içinde yaşadığı baskıcı düzene bilinçli ve planlı olmayan bir şekilde direnmekte ve sistemin boşluklarını bularak hayatını sürdürmektedir. Örneğin gece pahalı bir aracı çalıp sabaha kadar onunla gezen Mahsun, gün ağardığında parmak izlerini temizleyerek aracı olduğu yere bırakır (Yiğit, 2014, s. 13).

Yukarıda da görüldüğü üzere, bağımsız sinema bağlamında değerlendirilen yönetmenler, 1990'lardan günümüze film üretimini devam ettiren, gerek içerik gerekse biçimsel anlamda Türkiye sinemasında birtakım yeni arayışların temsilciliğini üstlenen sinemacılar olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca bu yönetmenlere ek olarak, 2007 yılında ortaya çıkan "Bağımsız Sinema Hareketi" de bağımsız sinemayı değerlendirirken ele alınması gereken önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Murat Akser'in de ifade ettiği üzere Tolga Karaçelik, Emin Alper ve Seren Yüce gibi yönetmenlerin dâhil olduğu Bağımsız Sinemacılar, Türkiye sinemasına yeni bir soluk getirmesi bakımından önem kazanmışlardır (2012, s. 38). Bu gruba dâhil olan yönetmenlerin, genç sinemacıları da etkilediği ve 2010 sonrasında teknolojinin gelişimi ve film çekmek için ekipman bulmanın kolaylaşmasıyla birlikte bağımsız sinemacıların sayısının bir hayli arttığı görülmüştür.

Bu noktada çalışmanın odaklandığı iki *auteur* yönetmen olan Tolga Karaçelik ve Emin Alper'in sinemada bağımsızlığı ne şekilde kavradıklarına değinilmesi yerinde olacaktır. Öncelikle Tolga Karaçelik sinemasına bakıldığında Uçar'ın da belirttiği gibi yönetmenin, Türkiye'de 1990'lardan beri kişisel film üretmeye gayret gösteren bağımsız sinemacılarla benzer bir çizgide olduğunu söylemek mümkündür (2019, s. 97). Karaçelik, verdiği bir röportajda bu konuyla ilgili olarak; bir şeyi "miş" gibi yapmayı hiç sevmediğini, yönetmenin başkalarından farklı kişisel bir dil oluşturması gerektiğini belirtmiş, sinemacının ürettiği filme kendini katmaktan korkmaması hususuna özellikle vurgu yapmıştır (Öztürk & Özsoy, 2019, s. 381). Bu doğrultuda da yönetmen, bağımsız sinema geleneğini, anlatısal olarak farklılaşan, kendine özgü bir üslup ve tematik yönelim barındıran filmlerle devam ettirmiştir. Velioğlu Metin'in de belirttiği gibi *auteur* olarak değerlendirilebilecek Karaçelik, filmlerinde iktidar ve otoriteye karşı çıkış temaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Yönetmenin üç uzun kurmaca filminde de baba imgesi üzerinden otorite ve iktidar olgularına gönderme yapılarak karakterlerin karşı çıkış ve özgürleşme hâlleri seyirciye sunulmuştur. Örneğin yönetmenin ilk uzun kurmaca filmi *Gişe Memuru*'nda (2010) ana karakter Kenan, babasının kendi üzerinde kurmuş olduğu otoriteye karşı çıkarak özgürleşmiş ve filmin sonunda babasının koltuğuna oturarak ortadan kaldırdığı otorite figürünün yerine geçmiştir. Çalışma kapsamında çözümlenen *Sarmaşık* (2015) filminde ise karakterler yaşadıkları olaylar sonucunda cesaret kazanıp otorite figürü olan geminin kaptanı Beybaba'ya karşı direnişe geçmeye hazır hâle gelmişlerdir. Yönetmenin son uzun kurmaca filmi *Kelebekler*'de (2018) ise baba figürünün ölümü neticesinde yaşanan rahatlama ön planda tutulmuştur. Dolayısıyla Velioğlu Metin'in de belirttiği gibi baba figürünün yönetmenin ilk iki filminde varlığıyla, son filminde ise yokluğuyla yıkıcı olduğu görülmüştür (2019, s. 19-20). Uçar ise Karaçelik filmlerinde yer alan baba figürü üzerinden tekrar eden temaları, yönetmenin ideolojik bağımsızlığı ile birlikte okuyarak, Karaçelik sinemasının toplumsal sınıf,

hiyerarşi, iktidar, otorite ve etnik köken gibi meseleler üzerinde duran; hâkim ideolojinin karşısında muhalif ve eleştirel tavır gösteren bir yapı barındırdığının altını çizer (Uçar, 2019, s. 99). Ayrıca Velioğlu Metin, Karaçelik'in filmlerinde tekrar eden bir diğer temanın bu çalışmanın konusunu oluşturan, ölüm ve yaşam arasında kurulan karşıtlık olduğunu belirtmiştir (2019, s. 23).[16]

Çalışmanın odaklandığı bir diğer *auteur* yönetmen olan Emin Alper sinemasında da Tolga Karaçelik'in sinemasına benzer biçimde yönetmenin tematik yönelimine işaret eden bazı eleştirel unsurların filmlerde yinelendiğini görmek mümkündür. Olgunsay'ın da belirttiği gibi toplumsal gerçekçi yönelim taşıyan filmler çeken yönetmen, iktidar, otorite ve erk gibi toplumsal olgular çevresinde filmlerinin hikâyelerini şekillendirmiştir. Örneğin *Tepenin Ardı* (2012) filmi, yerel bir hikâye anlatıyor gibi görünse de aslında bir aile ve filmde gösterilmeyen yörükler ekseninde mülkiyet, ötekileştirme ve azınlık yaratma gibi meseleleri sorgulamaktadır. Bir sonraki bölümde ele alınacak olan *Abluka* (2015) filminde ise insanlar üzerinde baskı kuran otoriter rejimin bazı kesimleri öteki olarak konumlandırması ve ötekileştirdiği kişi veya toplumsal gruplarla şiddet, imha ve inkâr yollarını kullanarak mücadele etmesi konu alınmaktadır (Olgunsoy, 2021, s. 135-136). Dolayısıyla Emin Alper, Türkiye'deki politik ve toplumsal meselelere alegorik bir çerçevede yer veren filmleriyle, bağımsız sinemanın politik kanadının önemli temsilcilerinden birini oluşturmaktadır.[17]

Görüldüğü üzere, bağımsız sinema ana akımdan yapım koşulları ve anlatısal olarak farklılaşan filmler ortaya koymasıyla hem sanatsal kaygıların hem de politik

[16] Tolga Karaçelik sinemasında ölüm olgusu, toplumsal bunalımla bağlantılı bir şekilde çalışmanın bir sonraki bölümünde değerlendirilecektir.

[17] Yönetmen ise vermiş olduğu röportajlardan birinde, filmlerini politik bir çizgide üretmek konusunda özel bir çabası olmadığını ifade ederek, hikâyeyi oluştururken filmlerinde toplumsal ve siyasal hayatta mevcut olan travma ve sıkıntıların ister istemez gün yüzüne çıktığını belirtmektedir. Dolayısıyla yönetmene göre esasında hiç politik olmayan bir konu, gerçek hayattan aldığı güçle giderek politikleşmekte ve basit gibi görünen temalar metaforik özellikler kazanmaktadır (Yüksel, 2016, s. 513).

meselelerin tartışıldığı önemli platform olmuştur. Bağımsız yönetmenler gerek biçemsel gerekse tematik olarak çeşitlilik sunan filmler gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda daha önce de ifade edildiği gibi, toplumsal bunalım ve ölüm olgusu bağımsız sinemada öne çıkan temaları oluşturmuştur. Özellikle bu çalışmanın örneklemini oluşturan iki filmde de toplumsal bunalım ve ölüm olgusunun, hem metaforik hem de gerçekçi unsurlarla sergilendiği görülmüştür. Bu bağlamda çalışmanın bir sonraki bölümünde, bu temaların nasıl ele alındığını ve gerçek hayatta meydana gelen toplumsal ve siyasal olaylarla nasıl ilişkilendirilebileceğini değerlendirmek üzere Emin Alper'in *Abluka* ve Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* filmleri ele alınacaktır. Bölümde öncelikle 1980'lerden günümüze kadar olan süreçte meydana gelen siyasi-toplumsal gelişmelerden bahsedilecek; daha sonra ise bu gelişmeler de dikkate alınarak filmlerdeki toplumsal bunalım ve ölüm olgusu, öne çıkan izlekler çerçevesinde değerlendirilecektir.

# BÖLÜM 3: ABLUKA VE SARMAŞIK FİLMLERİNDE TOPLUMSAL BUNALIM VE ÖLÜM OLGUSU

## 3.1. Günümüz Türkiye'sinde Toplumsal Bunalımın Kaynakları

Günümüz Türkiye'sindeki ekonomik, siyasi ve toplumsal durumu anlamak için geçmişten bugüne uzanan politikaları ve Türkiye'nin geçirdiği toplumsal değişimi kavramak gerekmektedir. Bu doğrultuda Türkiye toplumunun değişimi 80'lerde uygulanan neoliberal politikalara dayandığı için bu yıllardan başlayıp önemli olaylara değinerek günümüze kadar ulaşmak yerinde olacaktır. Buna göre 1980 yılından itibaren Türkiye'de ekonomi modelinin değiştiğini görmek mümkündür. Yıldız'ın da belirttiği gibi dünyadaki trendler etkisinde dönüşüm geçiren Türkiye ekonomisi, 1980 sonrası dönemde genel olarak "serbest piyasa" modeli doğrultusunda düzenlenmeye başlamıştır. Ancak 24 Ocak 1980 Kararları'yla uygulanmaya başlanan neoliberal politikalar, ihracata dayalı, yabancı sermayeyi ön planda tutan ve kapitalist sisteme entegre olmayı hedefleyen ekonomi modeli sosyo-ekonomik sorunları da beraberinde getirmiştir (Yıldız, 2014, s.20). Güdek Gölçek, serbest piyasa modelinin yarattığı yoksulluğu, neoliberal politikalar neticesinde devlet denetiminin azalmasıyla emeğe verilen değerin kaderinin de piyasanın eline bırakılması şeklinde açıklamaktadır (2019, s. 145).

24 Ocak Kararları'yla değişen ekonomi modeli ve uygulanan neoliberal politikalar Türkiye'de ekonomik krizlerin sıklıkla yaşanmasına sebep olmuştur. Bu doğrultuda ekonomi ve siyaseti oldukça yakından ilgilendiren iki büyük dönüm noktası olan 1994 ve 2001 yılında gerçekleşen krizlere bağlı olarak artan yoksulluk ve işsizlik, Türkiye toplumunu bunalıma sürükleyen önemli sorunlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Toprak'ın da ifade ettiği gibi 1994 krizi, kamu harcamalarında yaşanan artış, yüksek faizle borçlanma, borç ve faizi ödemek için yeniden borçlanma şeklinde süregiden bir döngüye yol açarken 2001 kriziyle birlikte ise Türkiye'nin büyüme hızı negatife dönmüş;

kur patlaması, kamu fiyatlarının artırılması ile enflasyon yükselmiş, ekonomik dengelerde yaşanan bütün bu olumsuzluklar iç ve dış borçların giderek artmasına sebep olmuştur (Toprak, 2010, s. 11). Ayrıca 2001 krizi sonrası yaşanan bunalım sonucunda Türkiye'de siyasetin seyri de değişmiş ve o tarihten günümüze siyasi iktidarı elinde tutan AKP dönemi başlamıştır. Ekonomik iyileşme, dış borçların ödenmesi, piyasada istikrar gibi konularda ilk dönemine bakıldığında başarılı sayılabilecek bu hükümet, 2008 yılında bütün dünyayı etkileyen ekonomik krizi de 2001'dekine benzer şekilde az zararla atlatmasına rağmen bu olay neticesinde Türkiye toplumundaki yoksulluk ve bunalım yeniden yükselmeye başlamıştır.

ABD'de başlayıp önce Avrupa'ya, ardından bütün dünyaya yayılan ekonomik kriz, Türkiye'de etkisini dış ve iç talepte daralma, dış kredinin azalması ve ekonomiye duyulan güven kaybı şeklinde göstermiştir (Aras, 2010, s. 6). Ancak Kesebir'in belirttiği gibi 2001 krizi sonrası AKP hükümeti tarafından alınan tedbirler ile düzenleyici ve denetleyici reformlar sayesinde krizin olumsuz etkileri dengelenebilmiştir (2018, s. 534). Bir diğer deyişle krizin Türkiye ekonomisine etkisi diğer ülkelere kıyasla sınırlı kalmıştır.[18] Bu dönemde Türkiye'yle ilgili hazırlanan Avrupa Komisyonu raporunda Türkiye'nin kriz karşısında ekonomik büyüme performansını koruma konusunda başarılı olduğu şeklinde ifadelere yer verilmiştir (Avrupa Komisyonu, 2011). Ancak ekonomik anlamda her ne kadar ilerleme yaşandığı söylense de toplumsal hayatta işsizlik oranının arttığını ve refah seviyesinde düşüş yaşandığını görmek mümkündür. Apak ve Ataç'ın değerlendirmesine göre 2008 yılının ikinci çeyreğinde %3,5-4 oranında olması beklenen büyüme, son altı yılın en düşük büyüme oranı olan %1,9 şeklinde gerçekleşmiş, ağustos ayının sonunda hesaplanan yıllık enflasyon %11,7 oranında ölçülmüş ve işsizlik oranı

[18] Dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan da "Küresel ekonomik kriz dünyada ciddi bir etki yarattı. İnşallah bizi teğet geçecek ve biz bunu en az zayiatla atlatacağız" sözleri ile Türkiye ekonomisinin global ekonomik krizden olumsuz anlamda fazla etkilenmediğinin altını çizmiştir.

%9'a ulaşarak birçok Avrupa Birliği ülkesini geride bırakmıştır (Apak & Ataç, 2009, s. 223). Torun ve Arıca'nın da ileri sürdüğü gibi özellikle gençlerin deneyimlediği işsizlik, Türkiye'nin genç nüfusa yönelik resmi ve kapsayıcı bir politikasının bulunmayışından kaynaklanmıştır (2011, s. 175). Bu durum yıllar içinde katlanarak daha büyük sorunlara yol açarken zaman içinde ülkenin en önemli problemlerinden biri hâline gelmiş ve ekonomik istikrarsızlıkların ileride yaşanacak diğer ekonomik ve toplumsal sorunlara ön ayak olduğu görülmüştür.

Bu dönemde ortaya çıkan ekonomik krizin yanı sıra siyasi ve toplumsal olaylar da toplumda bir çeşit bunalım yaratmış ve güvenlik kaybına neden olmuştur. Bu doğrultuda siyasi, toplumsal ve ekonomik istikrarsızlıklar birbirini takip ederken etki-tepki ilişkileri sonucunda toplumda travmatik yaralar oluşmuştur. Bu süreçte iktidarın otoritesini koruma çabası doğrultusunda izlediği politikalar, güç dengelerinin değişiminin neden olduğu çatışmalar, bu siyasi çatışmalara toplumun verdiği tepkiler sonucunda iktidarı elinde tutan kişilerin aldığı yeni önlemler ve ortaya çıkan kaotik atmosferde artan terör olayları, yaşanan toplumsal kriz ve bunalımın süreklilik kazanmasıyla sonuçlanmıştır. Yani, görüldüğü üzere Türkiye toplumunu bunalıma sürükleyen sebepler ekonomik istikrarsızlıkların yanı sıra siyasi figürlerin kendi aralarında yaşadıkları çatışmalardan ve iktidarın otoritesini korumak üzere aldığı önlemlerden kaynaklanmıştır.

Bu doğrultuda Türkiye'deki mevcut hükümet politikalarına ve siyasi erkler arasındaki güç dağılımına bakıldığında, 2007, 2010 ve 2017 yıllarında Türkiye Anayasası'nda yapılan değişikliklerin kuvvetler ayrılığını zedelediği hususunda bir oydaşmanın ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu bakımdan anayasa değişikliğini içeren üç teklifi ve söz konusu dönemde yaşanan siyasi ve toplumsal olayların gelişim sürecini incelemek, sistemin totaliterleşme sürecinin ve bu sürecin halkta yarattığı derin bunalımın anlaşılması bakımından önem kazanmaktadır.

Öncelikle 2007 değişiklik teklifinin detaylarına bakıldığında en göze çarpan maddenin Cumhurbaşkanının halkoyu ile belirlenmesi yönünde yapılan düzenleme olduğunu söylemek mümkündür. Yavuz, bu anayasa değişikliğinin yalnızca Cumhurbaşkanının göreve geliş biçimiyle ilişkiliymiş gibi görünse de sistem açısından büyük bir değişikliği beraberinde getirdiğini belirtmektedir (2008, s. 1209). Eroğul da popülist bir söylemle demokratik bir yenilik olarak sunulan "Cumhurbaşkanını halkın seçmesi" değişikliğini demokratik birtakım gerekçelerle eleştirmektedir. Demokrasinin kuralsız bir halk yönetimi değil, insan hakları ve tüze devletiyle çevrelenmiş ve sınırlandırılmış bir çoğunluk yönetimi olduğunun altını çizen Eroğul, tarafsız olması gereken sembolik özelliklere sahip Cumhurbaşkanının bir siyasi partisi üyesi veya lideri olarak rekabete girip halkoylamasında seçilmesinin, tarafsızlığını zedeleyeceğini belirtmiştir (Eroğul, 2007, s. 174). Bu doğrultuda bugünden geçmişe bakıldığında değişiklikteki esas amacın parlamenter sistemden başkanlık sistemine geçiş olduğunu ifade etmek mümkündür. Meclisten geçerek 21 Ekim 2007'de halka sunulan değişiklik teklifi %68,95 Evet, %31,05 Hayır oyu alarak büyük bir fark ile kabul edilmiştir.

2010 anayasa değişikliğini oluşturan maddeler ise iki ana başlık altında toplanmıştır. Bunlardan ilki insan hakları ve hak arama özgürlüğüne ilişkin planlanan yenilikler, ikincisi ise yargı ile ilgili düzenlemelerdir. Maddeler incelendiğinde yargı ile ilgili yapılan düzenlemelerin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Değişiklik hakkında yapılan en büyük eleştiri ise Anayasa Mahkemesi üyelerinin büyük bir çoğunluğunun Cumhurbaşkanı tarafından seçilecek olmasıdır. Bu durum yargının bağımsızlığına karşı tehdit olarak görülmüştür. Aynı durum HSYK'nın üye belirlenme süreci için de geçerlidir. Sevinç'e göre siyasi iktidarın ilgili maddelerle ulaşmak istediği nihai sonuç yüksek yargının etkisini kırmaktır (2010, s. 2392-293).

2010 referandumunda oylanan değişiklikler %57,88 Evet, %42,12 Hayır oyu alarak kabul edilirken; referandumdan başarıyla çıkan iktidar partisi AKP, burada elde ettiği ivmeyle 2011 genel seçimlerinde oyların neredeyse yarısını alarak yeni bir seçim zaferine daha imza atmıştır. Yörük ve Yüksel'e göre bu zafer, partinin politikalarının seyri açısından önemli bir yere sahiptir. Çünkü söz konusu tarihe kadar AKP, seçim programlarında liberal ve sol kesimlerin ideolojik desteğini de alabilecek söylemlerde bulunmuş ve bu doğrultuda ılımlı bir tutum sergilemiştir. Ancak 2011'deki başarısından sonra AKP, geçmişte yarattığı hoşgörülü görüntüden git gide uzaklaşma yolundaki ilk adımlarını atmış ve daha baskıcı politikalar uygulamaya başlamıştır (Yörük & Yüksel, 2015, s.143). Öztürk'ün de altını çizdiği üzere AKP, 2010 referandumu ve 2011 genel seçimleri sonrasındaki konjonktürde, Kemalist vesayetçi rejim ile mücadele ederken kullandığı liberal-özgürlükçü dilden kademeli olarak uzaklaşmıştır (2015, s. 3).

Dolayısıyla 2010 sonrası dönemde siyasi iktidarın söylem ve politikalarının değişmesi sonucunda toplum hayatı üzerinde kurulan çeşitli baskıların yeni bir dönemin habercisi olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Yörük ve Yüksel'in de ileri sürdüğü gibi kürtajın yasaklanmasını öngören yasa tasarısı ve alkol satışına ilişkin katı düzenlemeler gibi toplumun yaşam şekline müdahale eden ve iktidarın ideolojisini halka empoze etmeyi amaçlayan hamleler, giderek radikalleşen, sekülerist olarak ifade edilebilecek bir toplumsal tepkiyle karşılanmıştır (2015, s. 144). 2013 yılına gelindiğinde giderek derinleşen kutuplaşma neticesinde ise Türkiye'nin yakın tarihinde yaşanan en büyük toplumsal olaylardan biri olan Gezi Parkı Eylemleri patlak vermiştir. Dönemin mevcut iktidarı olan AKP hükümetinin Gezi Parkı'nı yıkarak yerine eskiden orada bulunan Topçu Kışlası'nı yeniden inşa etme girişimine karşı bir grup aktivist ve çevrecinin yıkım araçlarına direnerek ağaçların kesilmesini önleme çabası doğrultusunda başlayan olaylar, gösterilere yapılan müdahaleler sonrasında çeşitli muhalif kesimlerin

bir araya gelmesi ile iktidar karşıtı nitelik kazanmış ve 28 Mayıs 2013'te başlayan protestolar hızla Türkiye geneline yayılmıştır (Öztürk, 2021, s. 293). Bu bağlamda Bayhan'ın toplumsal olayların tek nedenli ve tek boyutlu biçimde varlık göstermediği ve bu özelliklerinden dolayı "tez-antitez-sentez" şeklinde çok yönlü olarak ele alınması gerektiği vurgusu (2014, s. 24-25), Gezi Parkı Eylemleri bağlamında geçerlilik kazanmıştır. Geniş kapsamlı bir halk hareketine dönüşen bu olayın yalnızca ağaçların kesilmesine karşı bir tepki olarak tanımlanamayacağı görülmüş; protestolar sırasında sıkça kullanılan sloganlardan biri hâline dönüşen "Mesele üç beş ağaç değil, sen hala anlamadın mı?" sözü iktidara yönelik muhalefeti ve bu doğrultuda daha özgür bir toplumsal düzen talebini ortaya koymuştur. Öztürk de benzer bir şekilde Gezi Parkı Eylemleri'nin dayandığı temel noktanın, AKP rejiminden duyulan hoşnutsuzluk olduğunun altını çizmiştir. Ancak yazar aynı zamanda bu hoşnutsuzluğun AKP veya Recep Tayyip Erdoğan karşıtlığına indirgenmesinin yanlış olacağını ifade etmiştir. Ona göre hayat şartlarının iyileşmesini isteyen fakat farklı ideolojik görüşlere sahip çeşitli gruplar, ortak amaçları doğrultusunda birleşmiş ve hareket giderek büyümüştür (2015, s. 3). Dolayısıyla Gezi Parkı Eylemleri'nin muhalif bir potansiyel oluşturduğunu, iktidarın itibarını belirli bir ölçüde sarstığını söylemek mümkündür. Ancak bu hareket, politik bir zemine transfer edilememiş ve iktidar, hegemonyasını sürdürmeye devam etmiştir (Öztürk, 2015, s.2).

Gezi Parkı Eylemleri sonrası dönemde ise Türkiye'nin siyasi gündeminin sürekli seçimlerle meşgul olduğu görülmüştür. Öncelikle 2014 yılında halk oylamasına sunulan Cumhurbaşkanlığı seçimleri yapılmış, ardından 2015 yılının haziran ve kasım aylarında iki ayrı genel seçim gerçekleştirilmiştir.[19] Bu doğrultuda AKP genel başkanı Recep Tayyip Erdoğan halkoyuyla seçilen ilk Cumhurbaşkanı olurken AKP genel başkanlığına

[19] 2014 yılında ayrıca yerel seçimler gerçekleştirilmiştir fakat bu çalışmada merkezi yönetim-toplum ilişkisi ağırlıklı bir analiz ortaya konulacağı için bu seçime değinilmemiştir.

da hükümet kurma görevini üstlenen Ahmet Davutoğlu getirilmiştir. Ancak Davutoğlu'nun başbakanlık dönemi, gerek dış politika gerekse kuvvetler ayrımının zedelenmesi hususunda birçok eleştiriye hedef olmuş ve bu sürecin sonunda 7 Haziran 2015 genel seçimlerinde 2002 yılından bu yana iktidarda olan AKP, meclisteki çoğunluğunu kaybederek ilk defa koalisyon veya azınlık hükümeti kurmak zorunluluğu ile karşı karşıya kalmıştır. Ancak yapılan görüşmeler sonucunda koalisyon hükümeti kurulamamış ve 1 Kasım 2015'te erken seçime gidilmesine yönelik çağrı yapılmıştır. Ayrıca Kemahlıoğlu'ya göre bu süreçte siyasi belirsizlikle birlikte Türkiye'de yaşanan terör olayları toplumdaki güven bunalımını tetiklemiş; Türkiye toplumu korku ve gerilimin tırmandığı bir atmosfer içine girmiştir (2015, s. 459).

Bu bağlamda yukarıda bahsedilen iki seçim arasındaki süreçte toplumda travmatik etkiler yaratan en önemli olay, 10 Ekim Ankara Gar Katliamı olmuştur. Türkiye'nin geçirdiği, yukarıda ifade edilen gergin ve belirsizliklerle dolu dönemde HDP, DİSK, KESK, TMMOB, Türk Tabipler Birliği ve birçok sivil toplum örgütünün katılımı ile gerçekleşen Barış Mitingi esnasında gerçekleştirilen intihar saldırıları çok sayıda can kaybına sebep olmuş ve yakın dönem Türkiye tarihine bakıldığında toplum hafızasında travmatik etkisi en kuvvetli toplumsal olaylardan biri olarak yerini almıştır. DİSK Basın-İş Genel Başkanı Faruk Eren'in olay anını anlattığı şu sözleri, mağdurların yaşadığı travmayı anlamak açısından önemlidir:

> 10 Ekim'de Ankara'ya gidenler arasında ben de vardım. Umutluyduk. O gün, bugünlerin kurşuni havasını durdurabileceğimizi, umutsuzluğu dağıtabileceğimizi düşünüyorduk. Yürüyüş yönünün tersine gidiyordum, Gar önünde bekleyen gazeteci arkadaşlarımla buluşmak için. 20-30 metre önümde oldu her şey. Kükürt renkli bir duman ve boğuk bir patlama sesi kazındı o günden hafızama. Bir de ilk başta kâğıt parçaları sandığım ama onların sonradan pankart ve elbise parçaları olduğunu anladığım havada uçuşanlar (2016, s. 4-5).

Yüzlerce kişinin hayatını kaybetmesiyle ve 500'den fazla kişinin yaralanmasıyla sonuçlanan bu terör eyleminin medya tarafından aktarımında ise olayın neden ve sonuçlarını görmezden gelen bir tutum dikkatleri çekmiştir. Örneğin Özçetin ve Demir'e göre ana akım bir televizyon kanalı olan Kanal D'nin Gar Katliamı ile ilgili hazırladığı haberlerin içerik, kurgu ve haberi aktarma biçimlerinde dramatik bir tonun hâkimiyet kazandığı görülmüştür. Yazarlara göre, bu şekilde olayların dramatize edilmesiyle seyircinin saldırı mağdurları ile empati kurması sağlanmış ve duygusal bir dil kullanımıyla olayın politik bağlantılarının sorgulanması engellenmiştir (2016, s. 68).

Gerginlik, kutuplaşma ve toplumsal bunalımın tırmandığı iki seçim arası dönemi noktalayan olay ise Kasım 2015'teki erken seçimde AKP'nin meclisteki çoğunluğu yeniden sağlayarak tek başına iktidara gelmesi olmuştur. Ancak yapılan seçim ve hükümetin kurulması da toplumsal istikrarı sağlayamamış; artan terör eylemleriyle birlikte ülkedeki kaotik atmosfer devam etmiştir. Aynı Gar Katliamı gibi başkent Ankara'da gerçekleştirilen iki terör saldırısının yakın tarihlerde ve şehrin merkezinde meydana gelmesi, halkın can güvenliği konusundaki endişelerini arttırmış ve toplumsal yaşamı olumsuz bir şekilde etkilemiştir. Çınğı'nın belirttiği gibi kentler suç mekânı hâline geldiğinde güvensizlik, kaygı ve korkunun da mekânı hâline gelmektedir. Bu doğrultuda yalnızca işlenmiş suçun kendisi değil, suç işleneceği korkusu da sosyal bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır (2020, s. 3). Bu bağlamda art arda gerçekleşen saldırılar yazarın ifade ettiği tipteki bir kaygı bozukluğunu ortaya çıkarmıştır.

Bu saldırılardan ilki 13 Mart 2016'da Güvenpark otobüs duraklarında, ikincisi ise 17 Şubat 2016'da Genel Kurmay Başkanlığı ve Kara Kuvvetleri Komutanlığı arasında bulunan trafik ışıklarının önünde meydana gelmiştir. Çok sayıda can kaybı ile sonuçlanan bu iki saldırının Gar Katliamı'ndakine benzer bir şekilde halkın yoğunlukta bulunduğu kalabalık ve işlek noktalarda meydana gelmesi, insanlardaki kaygı düzeyini daha da

arttırmıştır. Bu doğrultuda her bir saldırının farklı yönlerden kişilerin güvenlik duygusunu yitirmesine neden olan ve toplumsal histeriyi tetikleyen sonuçlar doğurduğu görülmüştür. Çınğı'nın da belirttiği gibi saldırılar sonrasında kişilerin mümkün olduğunca kalabalık ortamlara girmeme ve günlük hayatta yaptıkları aktiviteleri kısıtlama benzeri tutumlar geliştirmesi bu durumun bir sonucudur. Ayrıca risk saptanan yerlerde emniyet güçlerinin kontrol sağlama amacıyla karakollar ve özel güvenlik bölgeleri kurmaları da halkta aynı ölçüde güvensizlik hissi yaratmıştır. Örneğin Ankara Yüksel Caddesi'ne kurulan polis karakolu, emniyet güçlerine yönelik gerçekleşebilecek bir terör eyleminin geniş bir kitleyi etkileyebileceği düşüncesi ile korku duyulan mekânlardan biri hâline gelmiştir (Çınğı, 2020, s. 15). Bu örnek aynı zamanda toplumsal düzeni sağlayan kurum ve kişilere karşı duyulan güvensizliği yansıtması bakımından da önem arz etmektedir. Dolayısıyla yaşanan olayların sonucunda bir tür korku toplumunun oluştuğu ve Yavuz'un da belirttiği gibi bu korku toplumunun, terörün en çarpıcı özelliklerinden biri olarak gösterilen "terör eylemi ile doğrudan ilgisi bulunmayan masum insanların zarar görmesi" amacına hizmet ettiği görülmüştür (2019, s. 48).

Toplumsal anlamda travmatik bir etki yaratan bir başka olay ise 2016 yılının temmuz ayında gerçekleştirilen darbe girişimidir. Darbe girişimi hükümetin müdahalesiyle kontrol altına alınırken; bu süreçte iktidara yakın kesim ve muhalifler arasında bir kutuplaşma ortaya çıkmıştır. İki grup da darbe karşıtı mesajlar yayımlamasına karşın iktidara yakın kesim, milli değerler ile birlik ve beraberliğin korunduğu düşüncesinden hareketle bu olayı destansı bir anlatımla dile getirirken muhalif kesim kalkışma sonrasındaki toplumsal kısıtlamalar üzerine yoğunlaşmıştır. Yayla'nın da belirttiği gibi darbe girişiminin tanımlanmasında da fikir ayrılıkları olduğu görülmüştür. Bu bağlamda Yayla üç görüş üzerinde durmuştur: Bu görüşlerden ilki, yaşananların tamamıyla hayal ürünü olduğu ve böyle bir teşebbüs yaşanmadığı düşüncesidir. İkincisi,

girişimin siyasi iktidarın mevcut gücünü arttırmak için başvurduğu bir yol olduğu görüşüdür. Son olarak üçüncüsü ise olayın gerçekten de bir darbe girişimi olduğu fikridir (Yayla, 2017, s. 50-51). Bu kapsamda hiçbir şey yaşanmadığı düşüncesi görsel materyallere dayanarak çürütülebileceğinden iddiadan öteye gidememiştir. Darbenin iktidar eliyle planlandığı fikri ise olayın ardından getirilen OHAL ile iktidarın güç kazanması üzerinden savunulmuş; ancak bu düşünce tam olarak temellendirilememiştir. Son görüş olan darbe girişimi tanımlaması ise üç yaklaşım arasında akla en yatkın olanı olmuştur. Eldeki veriler doğrultusunda ilgili olayın devlet yönetimi ve kurumlarında zamanında yer edinen Gülen Hareketi'nin planladığı bir girişim olduğu görüşü hâkimiyet kazanmıştır.

İktidar tarafından FETÖ/PDY olarak anılan Gülen Cemaati'nin planladığı 15 Temmuz darbe girişimi bastırıldıktan hemen sonra ise 20 Temmuz 2016 tarihinde Cumhurbaşkanı MGK'yı bir araya getirerek görüş almış, ardından Bakanlar Kurulu'nu toplayıp anayasanın mülga 120. maddesine dayanarak üç ay süre ile olağanüstü hâl ilan etmiştir. Bu tarihten itibaren üçer aylık sürelerle yedi kez uzatılan OHAL, 17 Temmuz 2018'e kadar devam etmiştir (Tuncel & Demirhan, 2018, s. 17). İktidarın anayasa değişiklikleriyle Cumhurbaşkanına vermek istediği gücü OHAL'de çıkarılan Kanun Hükmünde Kararnameler yoluyla sağladığı ve 2017'deki anayasa değişikliği referandumuyla 2018 yılındaki Cumhurbaşkanlığı seçimine kadar bir tür geçiş süreci yaşandığı görülmüştür.

Anayasada belirtildiği üzere olağanüstü hâl sırasında Cumhurbaşkanı başkanlığında bir araya gelen Bakanlar Kurulu, olağanüstü hâlin gereklilikleri doğrultusunda Kanun Hükmünde Kararnameler çıkarabilmektedir. Bu doğrultuda iktidar da bu yetkiyi kullanmış ama olağanüstü hâlin kısa sürede ortadan kalkması yerine defalarca uzatılarak olağanlaştırılması, Akıllıoğlu gibi isimler tarafından eleştiriyle

karşılanmıştır (Akıllıoğlu, 2018, s. 2). Çıkarılan KHK'lar önceleri düzeni yeniden sağlamaya yönelik uygulamalar şeklinde görülse de süreç içerisinde KHK'ların, siyasi iktidarın muhalifleri susturarak konumunu sağlamlaştırması ve halkın yaşam tarzı ile günlük hayatı üzerinde tahakküm kurmasıyla ilgili olduğu tespitinde bulunulmuştur. Tuncel ve Demirhan, iki yıl içerisinde çıkarılan otuza yakın KHK'nın kamu yönetiminde köklü değişiklikler yarattığına dikkat çekmektedir. Buna göre yasal, yapısal ve işlevsel yönüyle öne çıkan düzenlemeler, 2017 sonrası yürürlüğe giren Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi'nin altyapısının oluşmasında büyük rol oynamıştır (2018, s. 33-34). Güner'e göre yeni sistemde yasama yetkisinin bir kısmını Cumhurbaşkanlığı Kararnameleri ile kendi eline alan Cumhurbaşkanı, 2007'den itibaren düzenlemelerle yargı üzerinde de söz sahibi olmuş ve başbakanlık makamı kaldırıldığı için yürütmenin başına da güçlü bir şekilde yerleşmiştir (Güner, 2020, s. 689).

Türkiye toplumunun gergin siyasi atmosfer ve giderek totaliterleştiği ifade edilen rejim karşısında yaşadığı bunalım ve histeri, birçok kültürel alanda olduğu gibi sinemada da etkisini göstermiştir. Bu doğrultuda bağımsız sinemanın Türkiye'deki gelişimi de daha önce ifade edildiği gibi bu atmosfere bağlı olarak şekillenmiş; toplumsal olay ve kolektif duygular kimi zaman gerçekçi kimi zaman metaforik bir anlatımla bağımsız sinemada kendisine yer bulmuştur. Çalışmanın bir sonraki bölümünde, bu kolektif duygulardan biri olan ölüm korkusu ve endişesinin günümüz Türkiye'sinde ne şekilde karşılık bulduğunu değerlendirmek üzere seçilen Emin Alper'in *Abluka* ve Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* filmleri çözümlenecektir. Çalışmada filmler, "İktidar İlişkileri", "Toplumsal Bunalım", "Ölüm Kaygısı ve Paranoya" ve "Ölüm Kaygısı ve Toplumsal Bunalımla İlgili Metaforlar" başlıkları altında karşılaştırmalı olarak analiz edilecek ve filmlerin siyasi-toplumsal yapıyla kurdukları bağlantı ve ölüm kaygısı, toplumsal bunalım ve paranoya temalarını kullanım biçimleri irdelenecektir.

## 3.2. Abluka ve Sarmaşık Filmlerinin Toplumsal Bunalım ve Ölüm Olgusu Bağlamında Çözümlenmesi

### 3.2.1. İktidar İlişkileri

Önceki bölümlerde belirtildiği üzere toplumsal bunalım ve ölüm kaygısı, siyasi erkin baskısıyla yakından ilişkili bir kavramdır ve yakın dönemde Türkiye'de yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasi gelişmeler sonucunda giderek totaliterleşen iktidar yapısı karşısında Türkiye'de de bir tür bunalım atmosferinin ve kaygı ortamının hâkimiyet kazandığı görülmektedir. Bu bağlamda bu bölümde, Türkiye toplumunun yaşadığı bu bunalımın ve sonucunda açığa çıkan ölüm kaygısının *Abluka* ve *Sarmaşık* filmlerindeki tezahürünü anlamak için ilk olarak iki filmde kurulan iktidar mekanizmalarının incelenmesi gerekmektedir.

Öncelikle filmlerdeki iktidar ilişkilerini değerlendirmeden evvel belirtilmelidir ki her iki filmde de karakterler belirli mekânlarda kısıtlanmış ve Türkiye toplumunun yaşadığı bunalım ve kriz bu dar mekânlardaki sıkışmışlık üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda *Sarmaşık*, denizin ortasında kalmış bir yük gemisinde kaptan Beybaba ve mürettebat arasında yaşanan iktidar çatışmalarını anlatırken *Abluka*, güvenlik güçleri tarafından ablukaya alınmış bir mahallede geçen olayları konu almaktadır. Buna göre *Abluka* filminde hapisten yeni çıkan ve hapishane müdürü Hamza tarafından muhbirlik yapması için görevlendirilen Kadir ile belediyede köpek itlaf biriminde çalışan kardeşi Ahmet'in giderek trajikleşen yaşamı odak alınmaktadır. Yine iki film arasındaki bir diğer paralellik ise *Sarmaşık*'ta, geminin, armatörü iflas ettiği için limana demirlenememesi, *Abluka*'da ise güvenlik güçlerinin insanların mahalleden dışarı çıkmasına izin vermemesidir. Ayrıca Gün'ün de belirttiği gibi filmlerin temel atmosferini belirleyen bu kısıtlanma/sınırlandırma durumu filmlerin isimlerinde dahi kendini göstermektedir.

“Sarmaşık” sarıp sarmalanarak hareketsiz bırakılmayı ifade ederken “abluka” ise etraflıca kapatılmaya işaret etmektedir (Gün, 2016, s. 109).

Bu bağlamda etrafı sarılmış ve kapatılmış bu mekânlar içerisinde sıkışan ve ilk etapta belirli bir hiyerarşi çerçevesinde bir araya gelen erkek karakterlerin birbiriyle olan ilişkisinin anlatılması filmlerin iktidar sorgulaması yapmak üzere kurgulandığının en önemli göstergesidir. Şener’in de belirttiği gibi, *Sarmaşık* filminin temel mekânını oluşturan yük gemisinde var olan hiyerarşik yapı, mevcut toplumsal kurumlar içerisindeki iktidar ilişkileriyle gerek teorik gerekse pratik yönlerden benzerlik göstermektedir (2016, s. 148). Ancak filmde, yük gemisinin armatörü ve yakıtçı haciz koydurduktan sonra gemide kalan altı kişi için başlayan bekleme süreci, daha önceden var olan iktidar ilişkilerinde birtakım değişimlerin yaşanmasına neden olur. Denizin ortasında kalakalan geminin kaptanı Beybaba, iktidarına ilişkin yeni kuralları gemide kalan mürettebata bildirir; ancak Şener’in de belirttiği gibi gemi hareket hâlindeyken daha önceden yapılanan iktidar ilişkileri gereğince kaptana karşı saygıda kusur etmeyen mürettebatın, gemi durduğunda kaptanın iktidarını sorgulamaya başladığı görülür. Bu durum ise Beybaba’nın öncelikle mevcut otoritesini kaybetmemek için İsmail’i sağ kolu yaparak gemide bir çeşit muhbirlik düzeni kurmasıyla, ancak zaman içerisinde mürettebat içinde yer alan Cenk’in isyanı sonucunda otoritesini tekrar kazanmak için şiddete başvurmasıyla sonuçlanır (Şener, 2016, s. 149). Filmde Beybaba’nın bu eylemini şu sözlerle meşrulaştırması ise Türkiye toplumundaki özellikle 2010 sonrasında yaygınlık kazanan insan hakları ihlallerini ve muhalefeti sindirmeye yönelik anti demokratik, baskıcı iktidar uygulamalarını hatırlatmaktadır: “Ben sizi ne kadar adam yerine koyduysam siz o kadar başıma çıktınız” (Karaçelik, 2016).

Ancak *Sarmaşık* filminde kaptanın emir aldığı esas iktidar güçleri gösterilmez. Yalnızca filmin son sahnelerinde can güvenliğini korumak için kendisini odasına kapatan

Beybaba'nın telefonda bir yetkiliyle konuştuğu ve ondan müdahalede bulunmasını istediği görülür. Ancak bu sahnede telefonun diğer ucundaki yetkilinin sesi dahi duyulmaz. Benzer bir durum *Abluka* için de geçerlidir. *Abluka*'da devlet otoritesini temsil eden hapishane müdürü Hamza ve belediyede görevli amir Vahap dışında, iktidarın işleyişini sağlayan esas otorite figürleri hiçbir şekilde gösterilmemekte, hatta isimlerinden bile bahsedilmemektedir. İnsanlar üzerinde baskı yaratan iktidarın varlığının; Kadir'i muhbirliğe yönelten Hamza, Ahmet'in amiri Vahap ve hem televizyonda hem de sokaklarda sıkça gösterilen emniyet kuvvetleri aracılığıyla vurgulandığı görülmektedir. Sönmez'in de belirttiği gibi bahsi geçen bu kişiler iktidarın bedenselleşmiş hali olarak karşımıza çıkar. Örneğin filmde iktidarın temsilcisi olan ve hiyerarşik düzene uygun biçimde hareket eden Hamza, kendi konumunu korumak için, emri altında çalışanlar üzerinde büyük bir baskı oluşturur. Uzun yıllar boyunca hapiste kalan Kadir'in dış dünyada maruz kaldığı bu baskıcı yapı ve yasaklar, totaliter iktidarın varlığına işaret eder (Sönmez, 2016, s. 24). Bir diğer deyişle Kadir açısından hapishanede olmak ve dışarı çıkmak arasında hiçbir farkın olmadığı görülmektedir. Ancak Kadir'i ezen bir güç olarak gösterilmesine karşın Hamza'nın da hiyerarşik güç ilişkileri içinde yapılanan bir emir kulu olduğu söylenebilir. Sistemdeki herhangi bir aksamanın onun da konumunu etkileyeceği, Hamza'nın "Bak Kadir'cim. Bize bilgi getir, bilgi. Yoksa sen de işinden olursun, ben de" (Karaçelik, 2016) sözleri aracılığıyla ortaya konulmaktadır. Ancak bu noktada otorite figürleri olarak öne çıkan *Abluka*'daki Hamza ve *Sarmaşık*'taki Beybaba karakterleri arasında önemli bir fark olduğunu belirtmek gerekir. *Abluka*'da filmin başlangıcından itibaren şiddet kullanarak gücünü ortaya koyan ve koruyan bir iktidar mevcutken toplumsal kurumların işlevini kaybettiği ve kuralların askıya alındığı *Sarmaşık*'ta kırılganlaşmış bir iktidar söz konusudur. Dolayısıyla Hamza'nın iktidarını korumak konusunda Beybaba'ya göre daha avantajlı bir konumda olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak Gün'ün de belirttiği gibi bu filmlerde karşımıza çıkan, totaliter bir rejimin tahakkümü altında ezilen bireylerin hak ve özgürlüklerinin kısıtlanarak biat etmelerinin amaçlanmasını (2016, s. 115), Türkiye'de özellikle yakın dönemde yaşanan toplumsal ve siyasi olaylar neticesinde ağırlık kazanan baskıcı yapının bir tezahürü olarak görmek mümkündür. Bu bağlamda filmde karakterlerin, maruz kaldıkları baskı sonucunda yaşadıkları bunalım ile gerçeklikten kopma, kendi kabuğuna çekilme ve hayal dünyasına sığınma gibi tutumlar sergilemesi (Gün, 2016, s. 116), Türkiye toplumunun yaşanılan krizler ve toplumsal travmalar karşısında gösterdiği histerik tepkilerle örtüşmektedir. Ayrıca bahsi geçen bu davranış biçimleri bireylerin ölüm kaygısına karşı sergiledikleri tutumlarla da benzerlik gösterir. Bu bağlamda bir sonraki bölümde, bu histerik tepkilerin ölüm kaygısıyla ve paranoyayla olan ilişkisinin daha ayrıntılı biçimde değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

### 3.2.2. Toplumsal Bunalım

Daha önce de belirtildiği gibi Yılmaz'a göre toplumsal bunalımı yaratan travmaların en büyük sebebi, insan hakları ihlalleri olarak gösterilebilir. İnsan haklarının durmaksızın ihlali, birey, aile ve kültür üzerinde kalıcı etkiler bırakmaktadır. Bu durumun bir sonucu olarak insanın doğasına ilişkin temel inançlar sarsılmakta; güvensizlik, bağlanma sorunları, kişiler arası iletişimin kopması gibi belirtiler meydana gelmekte ve kişilerin hayatta kalma içgüdüsünü kaybetmesine neden olan ölüm kaygısı açığa çıkmaktadır (Yılmaz, 2018, s. 646). Bu bağlamda çalışmada çözümlenen filmlere bakıldığında, her iki filmde de Türkiye toplumunda travmatik bir etkiye neden olan ve ölüm kaygısını açığa çıkaran olayların televizyon yoluyla seyirciye aktarıldığını ve özellikle *Abluka*'da televizyonun, anlatının oldukça önemli bir parçası olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. *Sarmaşık* filminde ise toplumda iktidara yönelik güveni zayıflatan ve ölüm kaygısına neden olan olaylar, geminin aşçısı Nadir'in ailesinin

başına gelenler aracılığıyla ifade edilmiştir. Bu bağlamda filmin ilk sahnelerinde Nadir'in Sulukule'deki evlerin yıkımına ilişkin televizyonda yayınlanan görüntüleri izlediği ve gemiden inme talebini bildirmek üzere Beybaba'nın odasına geldiği, ancak siyasi erkin yanında konumlanan Beybaba'nın onun gemiden ayrılmasını istemediği görülmektedir. Nadir ve Beybaba arasında geçen diyalog şu şekildedir:

> Nadir: Beybaba, benim inmem gerek, evimizi yıkıyorlar. Annem, babam sokakta.
> Beybaba: Kim yıkıyor evini?
> Nadir: Devlet yıkıyor.
> Beybaba: Oğlum, devlet niye yıksın evini?
> Nadir: Yıkıyor işte Beybaba. Haberlerde gördüm. Sulukule'de yıkım başlamış. Bugün, yarın bizim eve de sıra gelecek. Benim bizimkilerin yanında olmam lazım. O yüzden Çanakkale'de inmek istiyorum.
> Beybaba: Koskoca devlet bu, insanları kolay kolay sokakta bırakmaz (Karaçelik, 2016).

Yukarıda görüldüğü üzere Sulukule'de yaşayan ve evsiz kalacak olan insanların karşısında devleti savunan Beybaba, bu diyaloğun ardından ise paraya ihtiyacı olduğu gerekçesiyle Nadir'i ikna eder ve onun gemide kalmasını sağlar. Özçınar'ın da belirttiği gibi aslında Beybaba'nın devleti savunurken göstermiş olduğu tutum, kendisinin içinde bulunduğu durumla paralellik gösterir. Bir diğer deyişle Beybaba'nın siyasi erkten yana oluşu ve halkı konumlandırdığı yer, filmin ilerleyen sahnelerinde onun mevcut otoritesini korumaya yönelik sergilediği davranışlarla örtüşmektedir. Dolayısıyla Nadir'in para kazanmakla ailesinin yanında olmak arasında tercih yapmak zorunda kalması, siyasi erkin bir prototipi olarak görülebilecek Beybaba'ya boyun eğmesiyle sonuçlanır (Özçınar, 2017, s. 83).

*Abluka*'da ise televizyonun anlatının temel unsuru olan toplumsal bunalım ve ölüm kaygısı temasını güçlendirmek için film evrenine dâhil edildiği görülmektedir. Filmde pek çok farklı mekânda karşımıza çıkan televizyonun açık olduğu sekanslarda toplumsal olaylara ilişkin kaotik haberlere yer verilmiştir. Ancak televizyondaki haberler karşısında kişiler herhangi bir tepki vermemekte; bu durum ise insanların içinde

yaşadıkları distopyaya alıştığını, çevresine karşı duyarsızlaştığını ve ölüm kaygılarının yaşama içgüdüsüne karşı galip geldiğini göstermektedir. Bu bağlamda, film özelinde Gürbüz'ün yeni Türk sinemasının temsilcisi olan filmlerde televizyonun apolitik bir kullanıma sahip olduğuna ilişkin tespitinin geçersizleştiğini ifade etmek mümkündür. Gürbüz, bu filmlerde ev hayatının temel aktörü olan televizyonun, gündelik yaşamın sıradan bir unsuruna dönüştüğünü ve insanları gündelik gerçeklerden uzaklaştırma işlevi gördüğünü belirtir (2015, s. 278-279). Ancak *Abluka*'da yönetmenin televizyon nesnesini kullanımı, Gürbüz'ün dikkati çektiği diğer filmlerden tamamen ayrışmış ve yönetmen, televizyonda gösterilen politik olaylar çerçevesinde toplumsal bir eleştiri sunmuştur. Altay Erişen, filmdeki televizyon kullanımını Ahmet'in ölüm haberinin sunumu çerçevesinde değerlendirerek, televizyonun filmdeki politik işlevine dikkat çeker. Buna göre Ahmet'in fotoğrafının bulunduğu ekranda kırmızı şerit üzerine "Terörist Ölü Ele Geçirildi" başlığının yazılması, iktidarın güvenlik sağlama bahanesiyle masum insanların hayatı üzerinde tahakküm kurabileceğine ve bu eylemlerini meşru bir zemine oturtabileceğine işaret eder (Altay Erişen, 2017, s. 75).

Yine incelenen filmlerde toplumsal travmaların bireylerde yarattığı bunalımın seyirciye aktarılmasında ağırlıklı olarak alt ve orta sınıfa mensup karakterlerin yaşadığı çatışmalara yer verildiği görülmüştür. Örneğin *Sarmaşık* filminin giriş sahnesinde her karakterin özel hayatına ilişkin bilgilere yer verilmekte; karakterlerin sosyo-ekonomik açıdan alt ya da orta sınıftan geldiği gösterilmektedir. Bu bağlamda Serter'in de belirttiği gibi Karaçelik, karakterlerin izleyiciye tanıtılmasına yardımcı olan bu sekans aracılığıyla, onların yaşadıkları mekânlarla ilişkilendirmesini sağlamış (2016, s. 114) ve her karakterin günlük yaşamına dair veriler sunmuştur. Büker'in de belirttiği gibi filmin girişinde yer verilen ve karakterlerin geçmişine dair bilgi veren sekansta çekim sıralaması şu şekilde yapılandırılmıştır: Sahnede öncelikle yatağına uzanmakta olan Nadir görüntülenir;

ardından bir elektrik şirketinde çalıştığı yalanıyla insanları kandıran, iş kıyafetiyle yaralı biçimde yerde yattığı görülen Cenk kadraja girer. Filmin sonraki sahnelerinde ise sırasıyla namaz kılan İsmail ve taksi şoförlüğü yapan Alper'in seyirciye doğru baktıkları anlar gösterilir. Son olarak ise sırasıyla bodyguard olarak bir gece kulübünde çalışan Kürt ve meyhanede içki içen Beybaba ekrandaki yerini alır (Büker, 2016, s. 220). Ayrıca bu giriş sekansı aracılığıyla teker teker gösterilen karakterlerin kamerayı fark ettiklerinde yüzlerinde beliren endişe ifadesi, filmde daha sonra açığa çıkacak ölüm kaygısına ve paranoyaya dair bir gönderme niteliği taşır. Bu erken anlatım örneği aracılığıyla her birinin kişisel hayatında birtakım huzursuzluklar yaşadığı sonucuna varılabilir.[20]

*Abluka*'nın açılış sahnesinde ise olaylar şu şekilde gelişmektedir: Öncelikle filmin temel karakterlerinden biri olan ve hapisten yeni çıkan Kadir, depoya benzer bir yere getirilir ve buradaki demir ranzada uykuya dalar. Daha sonra bir patlama sesi duyarak yerinden sıçrar, kapıya doğru ilerler ve çıkış kapısının zincirle kapatıldığını fark eder. Kapıyı biraz araladığında ise bir kadın çığlığı duyan Kadir'in yüzünde bir korku ifadesi belirir. Bu bağlamda filmde gösterilen bu kesitle Kadir'in yeni dünyayla kurduğu ilk temasın endişe verici olduğu vurgulanır. Dolayısıyla her iki filmde de açılış sahnelerinde karakterlerin hayatlarından gösterilen kesitler ve yaratılan tedirgin edici atmosferle filmlerin ilerleyen sahnelerinde karakterlerin yaşayacağı felaketler konusunda seyirciye ipuçları sunulur.

### 3.2.3. Ölüm Kaygısı ve Paranoya

*Abluka* ve *Sarmaşık* filmlerinde daha önce de belirtildiği gibi gerek tercih edilen kapalı ve sıkışık mekânlar gerekse üzerlerinde iktidar baskısı hisseden ana karakterlerin

[20] Filmin açılış sekansında karakterlerin gündelik yaşamlarının sunuluşunun ardından üzeri sarmaşıkla sarılı, kime ait olduğu anlaşılmayan bir mezar taşı gösterilir. Velioğlu Metin, Karaçelik filmlerinde ölüm olgusunun sıkça yer almasına karşın karakterlerin hayatlarına devam etme çabasına dikkat çeker. Bir diğer deyişle Tolga Karaçelik sinemasında ölümün bir son olarak görülmediğini söylemek mümkündür (2019, s. 23)

ruh durumları aracılığıyla ölüm kaygısına ve bu doğrultuda açığa çıkan paranoyaya sıkça yer verilmiştir. Öncelikle mekânsal olarak ele alındığında *Sarmaşık* filminin geçtiği "hareket etmeyen gemi"nin, bireylerin ölüm karşısında duydukları kaygıyı ve paranoyayı beslediği söylenebilir. Yasin'in de belirttiği gibi, başlarda Cenk ve Alper, gemide kendilerine görev verilmediği için rahat ve mutlu bir görünüm sergilerlerken zaman geçtikçe bu sınırlı alanda herhangi bir şey yapmadan beklemekten hoşnutsuzluk duymaya başlarlar ve bu durum da işlerin daha kötüye gitmesine sebep olur (2018, s. 38). Zaman ilerledikçe yapacak bir şey bulamayan ve açlıkla karşı karşıya kalan mürettebatın giderek kaygılanmaya başlaması, en açık şekilde bu iki karakter üzerinden işlenir. İlk sahnelerde oldukça neşeli yapıya sahip oldukları görülen Cenk ve Alper'e karşın Beybaba'nın sağ kolu İsmail ve Aşçı Nadir ise anlatının başından itibaren kaygılı yapılarıyla dikkat çeker. Başta otoriter ve despot bir yapıya sahip olan Beybaba ise iktidarı sarsılmaya başladığında odasından dahi çıkamayacak duruma gelir. Baştan sona kaygılı görünen ve etrafındakilerin paranoyasını tetikleyen tek karakterin ise Kürt olduğu görülür. Özçınar'ın da belirttiği gibi, film boyunca hem gerçek adı zikredilmeyen hem de ilk göründüğü sahnede kendini tanıtması dışında sesi işitilmeyen Kürt karakteri, sessiz yapısına karşın yanında yer aldığı kişilerin gücü ellerinde tutmasına yardımcı olması bakımdan anlatıda önemli bir yere sahiptir (2017, s. 83). Filmin ilk sahnesinden itibaren soğukkanlı bir görünüm sergileyen Kürt'ün, ortadan kaybolduktan sonra hayalet şeklinde geminin içinde dolaştığının düşünülmesi, onun diğer karakterleri tedirgin eden ve karakterlerin yaşadığı ölüm kaygısını tetikleyen bir işlev kazanmasına neden olur. Akmeşe ve Parsa'nın da belirttiği gibi Kürt'ün sert görünümüne rağmen gözlerinin önündeyken ondan çekinmeyen diğer karakterler, Kürt ortadan kaybolduğu zaman endişe duymaya başlar; görülmeyen karşısında bir çeşit kaygı bozukluğu yaşarlar (2016, s. 550). Başka bir deyişle Kürt'ün kaybıyla ortaya çıkan bilinmezlik hissi, gemideki kapalı atmosferin ve baskıcı bir hâl kazanan iktidar ilişkilerinin de etkisiyle tüm karakterlerin ölüm kaygısını tetikler.

*Abluka* filmindeki ölüm kaygısı ve paranoyanın temel sebebi ise düşman tehdidi olarak karşımıza çıkar. Yönetmen bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

> "Düşman"a karşı mücadele veren iki kardeşin hikâyesini görüyoruz burada. Ama ne oluyorsa oluyor ve iki kardeş de birden kimin dost kimin düşman olduğunu anlayamamaya başlıyor. Derken işler iyice karışıyor ve Kadir kardeşini istemeden (ya da belki de gizliden isteyerek) "düşman" saflarına atıveriyor (Yüksel, 2016, s. 515).

Yönetmenin açıklamalarından da anlaşılabileceği üzere, filmde düşmanın tanımlanmasına dair kimi detaylar bulunsa da belirli bir düşman figürüne açık bir şekilde yer verilmez. Örneğin Kadir ve onun gibi istihbarat için çalışan çöp toplayıcılarından buldukları şişe ve benzeri atıklarda birtakım kimyasallar bulunup bulunmadığını kontrol etmeleri istenmiş ve buna sebep olarak da bu kimyasallardan bomba yapılıyor oluşu gösterilmiştir. Ancak bu kişilere düşmanın kim olduğu net bir şekilde söylenmez. Dolayısıyla *Sarmaşık*'ta olduğu gibi *Abluka*'da da bilinmeyen karşısında duyulan kaygı, karakterlerin çevrelerindeki herkesten şüphelenmelerine ve paranoyaları ile ölüm kaygılarının giderek güç kazanmasına sebep olur. Bu bağlamda filmin öne çıkan tek kadın karakteri olan Meral de erkek karakterlerin, özellikle de Kadir'in paranoyasını tetikleyen bir işlev çerçevesinde anlatıya dâhil edilir. Altay Erişen'in de belirttiği gibi Meral, erkeklerin kötücül dünyasında "öteki" olarak konumlandırılır (2017, s. 64). Dolayısıyla Meral, hem Kadir'in hem de Ahmet'in yaşamlarını mahveden bir *femme fatale* olmaktan öteye gidemez (Daldal, 2021, s. 243). Altay Erişen'in de belirttiği gibi insanlara karşı içten ve samimi bir tavra sahip bir karakter olarak karşımıza çıkan Meral'in tavırları Kadir tarafından yanlış anlaşılır ve bu durum ona karşı cinsel bir ilgi duymasıyla sonuçlanır (2017, s. 73). Perkün de Meral karakterinin filmin bir noktasından sonra *film noir*'da karşımıza çıkan, erkeklerin yaşamını mahveden, onlara kötülük getiren bir kadına, yani bir çeşit *femme fatale*'e dönüştürüldüğünü ifade etmektedir. Yazara göre bu dönüşüm üç aşamada gerçekleşir: İlk olarak Kadir, kardeşi Ahmet'in evinde Meral'in tokasını görüp olası bir yasak ilişkiden şüphelenir. Daha sonra Kadir, tokayı vermek için Meral'in evine

gider ve Meral'in onunla tavla oynaması ve bir kadından işitmeye alışık olmadığı argo sözcükler kullanması karşısında şaşkınlık yaşar. Meral'in, eril bakış açısıyla bir kadından beklenmedik hareketler sergilemesi, onu Kadir'in gözünde "tanımlanabilir" konumdan "şüpheli" konuma geçirir. Dönüşümün son aşaması ise Kadir'in konteynırda çıkan yangını durdurmaya çalışırken elini yaktığı sırada gerçekleşir. Bu olayın ardından Kadir'in karşısında beliren Meral, ilerleyen sahnede onun yarasını sarar. Dolayısıyla erkeklerin dünyasına ayak uyduran ama kadınsı bir figür olarak sunulan Meral karakterinin, Kadir'in bakışından giderek daha da şüpheli bir konuma geldiği vurgulanır (Perkün, 2019, s. 83-84).

Ayrıca *Abluka* filminde bilinmeyen karşısında duyulan endişenin neticesinde ortaya çıkan paranoya ve ölüm kaygısı, Ahmet ve Kadir'in kayıp kardeşi Veli karakteri ile de pekiştirilmiştir. Yalnızca gözleri görünen, yüzünün geri kalanı kapalı olan, asla konuşmayan ve mobilet kullandığı gösterilen bu karakter, mahallede hayalet gibi dolaşması ve Kadir'in paranoyasını arttırması bakımından *Sarmaşık* filmindeki Kürt karakteriyle benzerlik göstermektedir. Ancak Kürt karakterinin yalnızca ölüp ölmediği meçhulken Veli karakterinin varlığının da belirsiz olduğunu söylemek mümkündür. Büker ve Öztürk'ün de ifade ettiği gibi Veli, *Abluka*'nın gizli yüzünü gösteren bir "hayalet" olarak karşımıza çıkmış; yönetmen bu karakteri kullanarak görünen ve görünmeyen arasında meydana gelen gerilimi ortaya çıkarmış ve ana karakterlerin paranoyalarını beslemiştir (2016, s. 234-235).

*Abluka*'nın mekânlarına bakıldığında ise mekânların, doğrudan ana karakterlerin iç dünyalarını sembolize edecek bir şekilde kullanıldığını ifade etmek mümkündür. Uçar'ın da belirttiği gibi, karmaşık düşünce dünyalarına sahip karakterlerin bulunduğu *Abluka*'da mekânlar klostrofobik bir biçimde tasarlanmış; soluk renk kullanımı, kontrastlar ve gölgelerin etkin kullanılmasıyla filmde karanlık bir atmosfer yaratılmıştır

(Uçar, 2019, s. 80). Bu noktada üzerinde durulması gereken en önemli mekân, Ahmet'in evi olarak karşımıza çıkar. Karısının kendisini terk etmesi sonucunda tek başına yaşamaya başlayan Ahmet'in zihnindeki tüm bulanıklık, paranoya ve kendisini dış dünyadan soyutlamasına neden olan ölüm kaygısı, ev ortamında üretilmektedir. Gün'e göre Ahmet, filmin başından beri "intiharın eşiğinde bir ruh hâline" sahip olan; korku, baskı ve paranoya neticesinde iç dünyasına kapanan ve içinde bulunduğu distopik dünyadan uzaklaşmaya çalışan bir insan olarak resmedilmiştir (2016, s. 112). İç karartıcı, perdelerin her daim kapalı olduğu, geceleri ışık açılmayan ev, adeta Ahmet'in kafasının içini simgeleyecek bir şekilde kullanılmaktadır. Ahmet'in görev başındayken ayağından yaraladığı köpeği evinde gizlice beslemeye başlaması ise üzerinde hissettiği baskıyı daha da arttırmıştır. Bu bağlamda Sönmez'in de belirttiği gibi Ahmet'in giderek yoğunlaşan paranoyası, onu dört duvar arasında bir ablukaya sokmuş ve onun sonunu hazırlamıştır. En nihayetinde Ahmet, sıkışıp kaldığı bu evde[21] öldürülmüştür (2016, s. 25). Dolayısıyla yukarıda da ifade edildiği gibi iktidar baskısının neden olduğu paranoyanın ölüm kaygısına yol açtığı ve gelişen olaylar neticesinde Ahmet'in ölümünü beraberinde getirdiği görülmektedir.

Kadir'in paranoyasının ise hem ev içinde hem de ev dışında sürdüğünü söylemek mümkündür. Örneğin Kadir, hayal ve gerçeğin birbirine karıştığı sahnelerden birinde çöp konteynırlarının yakıldığını görür ve yangını söndürmeye çalışırken elini yakar; evde yalnız başına olduğu bir diğer sahnede ise alt katta Ali ve Meral'in sevişme sesleri olduğunu varsaydığı gürültülere kulak kabartır. Yine bir diğer sahnede ise şüphelendiği insanları ve olayları not edeceği bir daktilo satın alır ve gece gündüz rapor tutmaya başlar. En nihayetinde ise Ahmet'in evine gittiği bir sahnede, ilişki yaşadıklarından şüphelendiği Meral ve Ahmet'in sevişme seslerini işitir. Dolayısıyla Sönmez'in de belirttiği gibi bir

[21] Sönmez'in de belirttiği gibi Ahmet'in evinin şiddete maruz kalan bütün insanların, hatta izleyicilerin kaygılarını ifade eden bir mekân olarak tasarlandığını ifade etmek mümkündür (2016, s. 23).

noktadan sonra mahalledeki ablukayla Kadir'in zihninde oluşan abluka birbirine karışır ve Kadir'in giderek artan paranoyası kardeşinin ölümüne yol açar (Sönmez, 2016, s. 23). Rasyonelliğini yitiren Kadir, Ahmet'in evinde teröristler tarafından alıkonulduğuna ilişkin düşüncesini Hamza'ya bildirir; güvenlik güçleri, Ahmet'in evine baskın düzenler ve akli dengesini tamamıyla yitiren Ahmet, güvenlik güçlerine tüfek doğrulttuğu için oracıkta öldürülür.

Ayrıca her iki filmde de karakterlerin ölüm kaygısının ve giderek şiddetlenen paranoyasının zamansal öğelerle de pekiştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda *Sarmaşık*'ın lineer ve yer yer durağan olay örgüsü gemide geçen uzun zamanın deneyimlenmesini sağlarken *Abluka*'da anlatının belirli bir noktasından itibaren zamansal algı karmaşıklaşmakta ve olaylar iç içe geçirilmektedir. İki filmin ortak noktası ise hayal ve gerçeğin birbirine girdiği sekans ve sahneler yaratılması aracılığıyla karakterlerin paranoyasının sergilenmesidir. Bu doğrultuda *Sarmaşık* filminde lineer olay akışının doruk noktasında düşsel ve fantastik bir dünya sunulurken *Abluka*'da filmin geneline hâkim olan bir hayal-gerçek ikilemi yaratılmıştır. Gün'ün de ifade ettiği üzere gerçek ve hayalin iç içe geçmesiyle *Abluka* filminin anlatısı karmaşıklaştırılmakta ve izleyici açısından takip edilmesi güç bir anlatısal deneyim açığa çıkmaktadır (2016, s. 5). Seyircinin filmi takip etmesini zorlaştıran bu etmen, ana karakterlerin paranoyalarının ve karmaşık zihinlerinin detaylıca sunulması bakımından önem taşır. Dolayısıyla yönetmenlerin zaman ve gerçeklik gibi kavramlarla bu şekilde oynamasıyla karakterlerin giderek derinleşen ölüm kaygıları ve artış gösteren paranoyaları seyirciye aktarılır. Filmlerin final sahnelerinde ise karakterlerin iktidar baskısına karşı giderek artan ölüm kaygısının ve paranoyalarının farklı sonuçlar doğurduğu görülür. *Sarmaşık*'ta ölüm kaygılarıyla yüzleşen karakterler, otoriteye karşı birlik olma konusunda bir adım atarken; *Abluka*'da otoriteye karşı çıkamayan karakterler felakete doğru sürüklenir.

### 3.2.4. Toplumsal Bunalım ve Ölüm Olgusu ile İlgili Metaforlar

İncelenen iki filmde, dış dünyadaki siyasi, ekonomik ve toplumsal olayların tetiklediği ölüm kaygısının ve paranoyanın varoluşsal metaforlarla da pekiştirildiğini söylemek mümkündür. Bu kapsamda *Abluka* filminde köpek metaforuna yer verilirken; *Sarmaşık* filminde sarmaşık ve salyangoz metaforları kullanılmıştır. Bu doğrultuda *Abluka* filminde önemli bir yer tutan köpek metaforunun, toplumsal bunalımın karakterler üzerindeki etkisinin anlaşılması bakımından önem kazandığı görülmektedir. Anlatının bel kemiğini oluşturan köpek metaforu, aslında Ahmet ve Kadir karakterlerini simgelemek için kullanılmıştır. Örneğin filmde çöp toplayıcılığı maskesi altında istihbarata çalışan Kadir'in şişeleri köpek gibi kokladığı görülürken Hamza'nın filmin ilerleyen sahnelerinde depoda söylediği şu sözler, köpekler ve filmdeki insanlar arasındaki benzerliği gözler önüne serer: "Ben dedim size en baştan, beceremezler dedim. Köpek kullanalım dedim" (Alper, 2015)

Yine belediyede sokak köpeklerini öldürmekle görevli olan Ahmet'in sokak köpekleriyle bir tür özdeşlik kurduğunu ve benzer bir kaderi paylaştığını söylemek mümkündür. Filmde Ahmet, belediye amirinin televizyonda gösterilen, "hayvanların toplanıp barınağa götürüldüğü" açıklamalarının aksine aslında tüfekle köpekleri öldürüp cesetlerini belirli noktalara bırakan bir belediyede çalışmaktadır. Ahmet'in vicdani hesaplaşması ve artan paranoyası ise onun zamanla görevini yapamaz hâle gelmesine ve gerçeklik algısını yitirmesine neden olur. Bu bağlamda Ahmet'i yok oluşa sürükleyen olaylar şu şekilde gelişmiştir: Filmin serim kısmından hemen sonra intihar etme teşebbüsünde bulunan Ahmet, kapı çalındığı için bunu yapmaktan vazgeçer ve sonraki sahnede sokak köpeklerini vurmaya çalışarak görevini yerine getirmeye gayret gösterir. Ancak intihar girişiminden sonra, bu olaydan önce hiç ıskaladığı görülmeyen Ahmet köpeği vuramaz. İlerleyen sahnelerde ise Ahmet'in, yaraladığı köpeği evine alıp onu

iyileştirmeye çalıştığı ve onunla arkadaşlık ettiği gösterilir. Bu bağlamda Sönmez'in de ifade ettiği gibi, sokak köpeklerini öldürmekle görevli olan Ahmet'in vicdani bir karar verip yaralı köpeği evine getirdikten sonra kendi içinde bir çelişki yaşamaya başladığını söylemek mümkündür. Gerçekleştirdiği bu insani davranış, onun çalıştığı kurumla/iktidarla çatışmasına neden olur ve bu durum onun yok oluşa sürüklenmesinde önemli bir rol oynar (2016, s. 23-24). Ayrıca Ahmet'in zaman içerisinde yaralı köpekle duygusal bir ilişki kurduğu da görülmektedir. Örneğin aile fotoğraflarının göründüğü bir planın ardından Ahmet, "Coni" ismini koyduğu köpekle oynar; onu erkek kardeşi yerine koyar ve sözünü dinlemediğinde Coni'ye karşı şiddet uygular. Bu doğrultuda filmde Ahmet'in köpekle ilişkisinin baskıcı dış dünyanın tetiklediği ölüm kaygısı karşısında hem bağ kurma ihtiyacı hem de vicdan azabından kaynaklandığını ifade etmek mümkündür. Altay Erişen'in de ileri sürdüğü gibi, filmdeki hayal sahnelerinden birinde, Ahmet'in öldürdüğü bütün köpeklerin havlayarak, sanki ondan intikam almak istiyormuş gibi ona doğru koşması ve Ahmet'in bu durum karşısındaki tedirgin, korkmuş ve çaresiz tavrı, onun yaşadığı suçluluk hissine işaret etmektedir (2017, s. 74). Ancak iyileştirmek için evine aldığı köpeğin yakalandığı takdirde Ahmet'in hayatını olumsuz yönde etkileyecek olması, aynı zamanda köpeğin bir tehdit kaynağına dönüşmesine neden olur; dolayısıyla filmde köpek metaforu bir yandan bağ kurma ihtiyacına karşılık gelir ve yaşama umudunu simgeler diğer yandan ise ölüm ve ölüm kaygısıyla ilişkilendirilir.

*Sarmaşık* filminde ise metaforlar karakterleri sembolize etmekten ziyade gemideki karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin altını çizmek için kullanılmıştır. Filme adını veren "sarmaşık" metaforu bu noktada önemli rol oynamaktadır. Örneğin filmdeki sahnelerden birinde kafasına çekiçle vurulan İsmail ve kollarına kesik atan Nadir'in yaralarından sarmaşıklar çıkmaya başlamakta ve ilgili sahne boyunca etrafa yayılan sarmaşıklar her yeri kaplamaktadır. Bu bağlamda sarmaşık metaforuna dair farklı

okumalar yapmak mümkün hâle gelir. Bunlardan biri, sarmaşık metaforunun mürettebatı birbirine bağlayan bir unsur olduğu yönündeki görüştür. Sarmaşık sahnesinin ardından karakterlerin, Beybaba'nın otoritesine karşı birlik olduklarının gösterilmesi, bu düşünceyi destekler niteliktedir. Bir diğer deyişle bahsi geçen sarmaşık sahnesinde yaralanan her iki karakter de ölmemekte ve yaralarından çıkan sarmaşıklar mürettebatı ortak hedefleri doğrultusunda birbirine bağlamaktadır. Son sahnede ise Cenk'in İsmail'e kaptan odasının anahtarının yerini bilip bilmediği sorusunu yöneltmesi karşısında İsmail'in sessiz kalması, karakterlerin birlikte hareket edeceğine işaret eder.

Bu noktada filmde öne çıkan Kürt karakterinin ise karakterler arasındaki hesaplaşmaya ve iktidar karşısındaki mücadeleye dâhil olmadığını ifade etmek gerekir. İsminden de anlaşılacağı üzere Kürt karakteri, doğrudan etnik bir kesimi temsil etmek için filme yerleştirilmiştir[22] ve karakterlerin paranoyaları ile ölüm kaygısını besleyen bir karakter olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla Tanrıvermiş'in de belirttiği gibi sessizliğiyle merak uyandıran, alay konusu hâline gelen ve zamanla korku duyulan bir figüre dönüşen Kürt karakteri, diğerleri tarafından tehdit olarak algılanmaktadır (2019, s. 73-74). Filmde Beybaba'nın otoritesini sağlamlaştırmak için Cenk'e şiddet uyguladığı sahnenin ardından Kürt'ün iktidar safında yer alması ve ilerleyen sahnelerde tam olarak gösterilmese de Cenk'le tartışırken suya itilerek öldürüldüğünün varsayılması da bu durumu kanıtlar niteliktedir. Çünkü bu sahnenin ardından Kürt'ün hayaleti ıslak ayak izleri bırakarak geminin içinde dolaşmaya başlamakta ve diğer karakterler açısından endişe yaratan bir "öteki" olarak konumlandırılmaktadır.

[22] Tanrıvermiş'in belirttiği gibi 1981 yılında başlayan neoliberal politikalarla beraber Kürt karakterler ana akım sinemada gösterilmeye başlansa da karakterlerin etnik kimliklerinin ifade edilmesinden kaçınılmıştır. Bu bağlamda *Sarmaşık* filminde bu duruma aykırı bir yönelim benimsenmiş; kılık, kıyafet ve üsluptan ziyade doğrudan isminin söylenmesi yoluyla karakterin etnik kimliği vurgulanarak eleştirel bir işlev üstlenilmiştir (2019, s. 75)

Sarmaşık metaforuna ilişkin bir diğer okuma ise onun ölümü simgeleme amacıyla kullanıldığının düşünülmesidir. Bu bağlamda sarmaşığın ölümü temsil etmek için anlatıya dâhil edildiğini ileri süren Serter, metaforun ölüm ve umut birlikteliğini ifade ettiğini belirtir. Serter, bu durumu Antik Yunan mitolojisine atıfta bulunarak açıklar. Yazarın da altını çizdiği üzere başında asma dalıyla çevrili sarmaşıktan bir çelenk ile resmedilen Tanrı Dionysos için düzenlenen törenlerde sarmaşık hem ölümü hem de umudu niteler (2016, s. 116-117). Filmde de sarmaşık metaforunun izleyiciye ilk gösterildiği sahnede, ölüme gönderme yapan bir şekilde mezarlığın sarmaşıklar tarafından sarıldığı görülür; metaforun öne çıktığı diğer sahnelerde ise karakterlerin bir çeşit hesaplaşma yaşadığı, kendilerini ya da birbirlerini öldürmeye çalıştığı, bir çeşit cinnet geçirdiği gösterilir. Bu bağlamda metafor, zihinden çıkan kötü, kirli ve zehirli düşüncelere karşılık gelir. Ayrıca daha önce de belirtildiği gibi sarmaşık metaforu aynı zamanda filmin sonundaki umut içeren birlikteliğe işaret edecek bir biçimde kullanılır (Serter, 2016, s. 118). Geminin sarmaşıkla çevrelendiği uzunca bir sahnenin ardından karakterler, paranoyalarından ve ölüme ilişkin kaygılarından arınarak ortak bir noktada buluşurlar.

*Sarmaşık* filminde kullanılan bir diğer metafor olan "salyangoz"un ise birkaç farklı anlama geldiğini söylemek mümkündür. Metafor hem karakterlerin zihnindeki karmaşayı hem de geçen zamanı temsil eder. Bu bağlamda yönetmen, filmin çeşitli sahnelerinde yer verdiği "salyangoz" metaforuyla bir yandan karakterlerdeki değişime, diğer yandan gemide zamanın fazlasıyla yavaş geçtiğine bir gönderme yapar. Gün'ün de altını çizdiği üzere Beybaba'nın tahakkümü altında olan, zamanın oldukça yavaş geçtiği gemide, ağır hareketleriyle bilinen salyangozların sarmaşıklarla birlikte belirmesi, düşsel dünyanın egemen olduğu fantastik bir anlatıma geçiş yapılmasını mümkün kılmakta (2016, s. 113); zamanın yavaş akışı ve karakterlerin ölüm kaygılarının artışı, filmde doğru

orantılı biçimde ilerlemekte ve salyangoz metaforuna yer verilen sahnelerle beraber karakterlerin paranoyası en yüksek noktaya ulaşmaktadır. Dolayısıyla bu metafor aynı zamanda karakterlerin ruh durumundaki değişimi ifade eder. Özellikle Erdoğan Tuğran ve Büker'in de belirttiği gibi, salyangoz metaforunun birebir Cenk ile ilişkilendirildiği görülür (Erdoğan Tuğran, 2019; Büker, 2016). Erdoğan Tuğran'ın da altını çizdiği üzere salyangoz metaforu, Cenk'in zihnini yansıtmak için kullanılır. Örneğin, kimi zaman dev bir salyangoz birdenbire Cenk'in odasında belirir ya da anlatının doruk noktasında tanık olunduğu üzere güvertede kendinden geçmiş bir şekilde dans eden Cenk, zemini tamamıyla kaplayan yüzlerce salyangozu önemsemeyerek üzerlerine basar (Erdoğan Tuğran, 2019, s. 382). Yine bedeninde yüksek oranda su taşıyan bir hayvan olan salyangozun suyla ve doğurganlıkla, dolayısıyla yeniden doğuşla da yakından ilgisi olduğu söylenebilir (Büker, 2016, s. 228). Serter de salyangoz metaforunun aynı sarmaşık gibi hem filmin başında hem de sonunda gösterilmesinin, "son buluşu" ve "yeniden doğuşu" simgelediğini ve filmin ölüme bakış açısını gözler önüne serdiğini ifade eder. Bu bağlamda filmin başında dayak yediği anlaşılan Cenk'in, belediye çalışanlarının giydiği bir kıyafetle yerde yatarken önünde bir salyangozun belirmesi, filmin sonlarında ise Cenk'in İsmail ve Nadir yaralandıktan sonra yüzlerce salyangozun arasında şarkı söylediğinin görülmesi bu durumu örnekler niteliktedir. Dolayısıyla Serter'in de belirttiği gibi hem sarmaşık hem de salyangoz metaforları karakterlerin bedel ödediğini gösterir ve kanlarının döküldüğü zamanlarda ortaya çıkan bu metaforlar; paranoyayı, ölümü/ölüm kaygısını ve yeniden doğumu ifade eder (Serter, 2016, s. 119-122).

## SONUÇ

Türkiye'de 1980'lerden itibaren neoliberal politikalar doğrultusunda güç kazanan baskıcı yönetim ve refah seviyesindeki düşüş, toplumsal bunalımı beraberinde getirmiştir. Korku, baskı ve güvensizlik dolu toplumsal düzende, bireylerin yaşam motivasyonları ciddi anlamda etkilenmiş ve ölüm kaygısı baş göstermiştir. Günlük hayatı etkisi altına alan toplumsal bunalım ve ölüm kaygısı, sanatsal pratiklerde de karşımıza çıkmış; özellikle çalışmanın odaklandığı bağımsız filmlerin çekildiği dönemde sıklıkla öne çıkan unsurlar arasında yer almıştır. Bu bağlamda bu çalışmada da bu olgunun filmlerde nasıl temsil edildiğini ve bu temsil biçiminin Türkiye'nin siyasi-toplumsal yapısıyla nasıl ilişkilendirilebileceğini değerlendirmek üzere, 2010 sonrasında uzun metraj film üretmeye başlayan, bağımsız sinemanın iki önde gelen yönetmeni olan Emin Alper'in *Abluka* ve Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* filmleri ele alınmış ve toplumsal bunalım ve ölüm kaygısının filmlerde nasıl sunulduğu çözümlenmiştir.

Bu bağlamda tezin ilk bölümünde, ölüm olgusunun farklı açılardan kavranabilmesi için, öncelikle kavrama ilişkin biyolojik ve sosyolojik açıklamalar ele alınmış; ardından ölümü kavrama aşamaları, ölüm karşısındaki tutumlar ve toplumsal bunalım, ölüm kaygısıyla ilişkilendirilerek incelenmiştir. Ölüm kavramının çocukluk çağlarından itibaren ne şekilde kavrandığı, toplumsal hayatta ölümün nasıl konumlandırıldığını anlamak bakımından önemlidir. Bu doğrultuda ölüm kavrayışının çocukluktan itibaren bilişsel süreçlerle bağı ve yetişkin bireylerin ölüm karşısındaki tutumları ele alınarak, ölümün bireysel ve toplumsal sonuçları, özellikle toplumsal bunalımla ilişkisi değerlendirilmiştir. Ardından önce din ve mitolojinin, daha sonra varoluşçu felsefenin ölüme dair temel görüşlerine yer verilmiştir. Dolayısıyla bu kavramsal arka plandan hareketle ölümün çok yönlü bir kavram olduğu ve toplumsal hayatı etkisi altına alan bunalım atmosferinin yarattığı ölüm kaygısının da farklı

toplumlarda ve bireylerde çeşitli şekillerde ortaya çıktığı açığa çıkarılmıştır. Bu bölümde ayrıca Türkiye'de meydana gelmiş olan 2003 Bingöl depremi, 1993 Sivas Katliamı, 10 Ekim Ankara Gar Katliamı ve 15 Temmuz Darbe Girişimi gibi travmatik olaylara değinilmiş ve bahsi geçen travmatik olayların Türkiye toplumu üzerindeki etkisi vurgulanmıştır. Bahsi geçen travmatik olaylar ve benzerlerinin günümüzde dahi toplumu halen tesiri altına aldığı; bir toplumda cereyan etmiş büyük travmaların nesilden nesle aktarıldığı ifade edilmiştir.

İkinci bölümde, toplumsal bunalım ve ölüm olgusu bağımsız sinema bağlamında değerlendirildiği için öncelikle bağımsız sinemanın nasıl tanımlanabileceği üzerinde durulmuş; daha sonra bağımsız sinemanın tarihsel gelişimi Amerikan sineması ekseninde incelenmiştir. Ardından seçilen bağımsız filmlerin yönetmenlerinin birer *auteur* oldukları göz önünde bulundurularak *autuer* yönetmen politikası ve bağımsız sinema arasındaki bağlantı üzerinde durulmuştur. Ayrıca çalışmanın politik bir zemine oturtulması bakımından bağımsız yönetmenlerin esin kaynakları arasında yer alan Üçüncü Sinema anlayışı da incelenmiştir.

Dünya sinemasındaki bağımsızlık anlayışı değerlendirildikten sonra ise Türkiye sinemasındaki bağımsız film ve yönetmenler 1990'lardan günümüze gelene kadar ele alınmıştır. Başlangıç noktasının bu şekilde seçilmesindeki en önemli neden, Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik çıkmazdan ötürü konvansiyonel sinema anlayışı olan Yeşilçam'ın bu dönemde çökmesidir. 1990 öncesinde Metin Erksan, Alp Zeki Heper, Yılmaz Güney ve Ömer Kavur gibi bazı yönetmenlerin belli başlı filmlerinde görünürlük kazanan bağımsızlık olgusu, 1990 sonrasında Yeşilçam'ın çöküşe girmesinin ve yapımcılık anlayışında öne çıkan yeniliklerin etkisiyle bağımsız yapımcı-yönetmenlerin filmlerinde karşımıza çıkmış ve dönemin şartlarının bağımsız hareketlere imkân tanıdığı tespit edilmiştir. Özellikle 1997'de Serdar Akar, Sevil Demirci, Önder Çakar ve Kudret Sabancı gibi yönetmenlerden oluşan Yeni Sinemacılar, sinema dünyasında uzun soluklu

bir yere sahip olamasalar da yenilikçi fikirleri ve bağımsız duruşlarıyla öne çıkmışlar ve 2007 yılında yayınladıkları manifestoyla sinemada yeni bir yönelim başlatan Bağımsız Sinemacılar üzerinde etkili olmuşlardır. Bu kapsamda bu çalışmanın konusu da söz konusu dönemde film çeken bağımsız sinemacıların filmlerinden hareketle oluşturulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise 2010 sonrasında üretilen bağımsız filmlerde toplumsal bunalımın ve ölüm olgusunun neden bu denli yoğun biçimde karşımıza çıktığını tartışmak ve bunun sosyo-politik nedenlerine dair bir arka plan sunmak amacıyla 1980'lerde uygulanmaya başlanan neoliberal politikalardan başlayarak küresel ekonomik krizlere değinilmiş ve 2010 cumhurbaşkanlığı seçimine kadar Türkiye'de yaşanan önemli toplumsal, ekonomik ve politik olaylar ele alınarak bu süreçte yaşanan toplumsal ve siyasi olayların toplum üzerindeki travmatik etkisi değerlendirilmiştir. Türkiye'nin derin bir toplumsal ve siyasi krize girmesine neden olan olaylar açıklandıktan sonra ise *Abluka* ve *Sarmaşık* filmleri, toplumsal bunalım ve ölüm olgusu çerçevesinde analiz edilmiş ve toplumsal hayatla filmler arasında önemli ölçüde bağlantılar olduğu saptamasına ulaşılmıştır. Bu bağlamda bu filmlerde ölüm olgusuna sıkça yer verilmesinin esas sebebinin toplumun yaşadığı bunalım ve bu bunalım neticesinde cereyan eden ölüm kaygısı olduğu sonucuna varılmıştır. Hem *Abluka* hem de *Sarmaşık*'ta iktidar ve otoritenin baskısı altında ezilen karakterlerin kendi içlerinde ve çevreleriyle kurdukları kaygılı ilişkilerin söz konusu olduğu ve bu durumun yarattığı ölüm kaygısının alegorik bir anlatım ile seyirciye sunulduğu görülmüştür.

Yine her iki filmde de orta sınıfa mensup insanların yaşamlarından kesitler sunulması, toplumsal baskı ve travmalardan en çok etkilenen kesimin doğrudan filme aktarılması açısından önem taşımıştır. Filmlerin sınırlandırılmış alanlarda geçmesi de baskı durumunun ve neticesinde ortaya çıkan ölüm kaygısının sergilenmesini sağlamıştır. Türkiye toplumunun içinde bulunduğu bunalım, etrafları sarılmış ve kaçacak yerleri

olmayan karakterlerin mekânda sıkışıp kalması üzerinden işlenmiştir. Örneğin *Abluka*'da ablukaya alınmış bir mahalle; *Sarmaşık*'ta ise hareket etmeyen bir gemi filmin temel mekanını oluşturmuş; kitlesel bunalımın dar alanlardaki sunumu, toplumda meydana gelen travmatik olayların bireysel etkilerine odaklanılmasına yardımcı olmuştur.

Filmlerde sıkça karşımıza çıkan ölüm olgusu da karakterlerin birbirleriyle ve otorite figürleriyle kurdukları ilişki sonucunda açığa çıkan kaygı bozukluğu üzerinden anlatıya dâhil edilmiştir. Örneğin *Abluka* filminde belediyede çalışan Ahmet'in sokak köpeklerini öldürmekle görevli olması ve iktidar baskısını üzerinde hissederek yavaş yavaş paranoyak düşüncelere kapılıp kendi ölümünü hazırlaması, ölümün *Abluka*'daki rolüne en büyük örnektir. Ayrıca karakterlerin yaşadıkları tehlike dolu distopik çevre de onların sürekli olarak ölümle burun buruna gelmelerine sebebiyet vermiştir. Karakterlerin ölüm karşısında yaşadıkları kaygılı hâl, filmin anlatısına hizmet etmektedir.

*Sarmaşık* filminde de ölüm oldukça önemli bir yer tutmuştur. Bu filmde de *Abluka*'ya benzer bir şekilde ölüm kaygısı, karakterlerin yaşadıkları ortak bunalım ve iktidarla kurdukları ilişkiden kaynaklanmıştır. Filmin açılış sekansında mezar taşı üzerinde görülen sarmaşık metaforu, ölümün filmdeki yerine dair ipuçları taşımaktadır. Yine sarmaşıkların gemiyi kontrol altına aldığı sahnede Kürt'ün hayaletinin gemide dolaştığı düşüncesi ve ölümle burun buruna gelen Nadir ile İsmail'in yaralarından sarmaşıklar çıkması ve bu sarmaşıkların gemiye yayılması, ölümün filmin her noktasına sirayet ettiğinin altını çizmektedir. Ayrıca *Sarmaşık*'ta otoriteyi temsil eden Beybaba'nın mürettebat tarafından öldürüleceğinden korkması ölümün yalnızca toplumu değil iktidarı da ilgilendiren bir mesele olduğunu vurgulamıştır.

Filmlerin gerçek hayatla kurdukları ilişki de bu noktada önem arz etmektedir. Çünkü çalışmada ulaşılan sonuca göre filmlerde yer alan temaların toplumsal gerçekliği alegorik bir şekilde ele aldığı görülmüştür. Örneğin 2010 sonrasında giderek totaliterleşen bir iktidar yapısı tarafından yönetilen Türkiye'nin siyasi ve toplumsal atmosferini bir

mahalle üzerinden inceleyen *Abluka*'da Gezi Parkı Eylemleri ve bu eylemler esnasında kullanılan orantısız gücün etkilerini görmek mümkündür. Benzer bir durum *Sarmaşık* filmi için de geçerlidir. *Abluka*'yla aynı yıl vizyona giren film, Gezi Parkı Eylemleri sonrasında iktidar mercileri tarafından halk üzerinde kurulan baskıyı ve toplumsal kaos ortamını bir gemide sıkışan kaptan ve mürettebat arasında yaşanan iktidar çatışmaları üzerinden ele almıştır. Dolayısıyla her iki filmde de ölüm olgusunun, totaliteşen iktidar yapısı ve toplumsal bunalımdan kaynaklandığı görülmüştür.

**KAYNAKÇA**


Akdaş, C. (2015). *Ölüm Kavramı ve 90 Sonrası Türk Filmlerinde Ölüm Temasına Eleştirel Bakış.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Akıllıoğlu, T. (2018). Temel Hakların Durdurulması. *İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi, 18*(1), 1-22.

Akmeşe, E. & Parsa, A. F. (2016). Anlamını Yitiren Otorite: Sarmaşık. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4*(37), 34-42.

Akser, M. (2012). Türkiye'de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı. *Pano-rama Khas*, 7, 36-38.

Akyürek, R. (1998). *Sponsorluk Planlaması.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi ESBAÇV Yayınları.

Alexander, I. E. & Adlerstein, A. M. (1959). Death and Religion. H. Feifel (Ed.), *The Meaning of Death* (s. 271-283). New York: Free Press.

Alper, E. (Yönetmen). (2015). *Abluka* [Sinema Filmi]. Türkiye: Limon Film, Paprika Films, Insignia.

Altay Erişen, B. (2017). Görsel İmgelerin Abluka Filminde Yarattığı Panoptik Evren. *Sinecine, 8*(1), 61-78.

Apak, S. & Ataç, A. (2009). *Küresel Krizler Kronolojik Değerlendirme ve Analiz.* İstanbul: Avcıol Basım Yayın.

Aras, O. N. (2010). Türkiye'ye Makro Ekonomik Etkileri Bakımından 2008 Küresel Krizi. *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar,* 47, 5-17.

Ariès, P. (1991). *Batılının Ölüm Karşısında Tavırları* (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: Gece Kitapları.

Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.

Atak, S. A. (2007). Varoluşçularda Ölüm Problemine Genel Bir Bakış. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 10, 83-93.

Atam, Z. (2010). *"Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Avrupa Komisyonu (2011). *Türkiye 2011 Yılı İlerleme Raporu.* Brüksel.

Aydın, F. (2015). Hıristiyanlık. *Yaşayan Dünya Dinleri* (s. 77-203). Sakarya: Diyanet İşleri Başkanlığı.

Aydın, P. Ç. (2017). Kaygı ve Endişe. *Türkiye Klinikleri Psikiyatri-Özel Konular, 10*(4), 228-236.

Aydoğdu, H. (2016). Kierkegaard ve Heidegger'de Ölümün Eksistensiyal-Ontolojik Çözümlenmesi. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 27, 127-150.

Aytekin, H. (2003). Karşısında ya da Yanında Olmak: "EURIMAGES." *kilad, 3,* 55-75.

Aytekin, P. E. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan Öyküsel Anlatıma. *Selçuk İletişim, 9*(1), 247-265.

Başok Diş, S. (2018). Modern Bir Teşebbüs: Ölümü İnkar ve Ölümle Mücadele. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 8*(1), 377-393.

Bayhan, V. (2014). Yeni Toplumsal Hareketler ve Gezi Direnişi. *Birey ve Toplum, 4*(7), 23-57.

Bazin, A. (2016). Politiques des Auteurs" Üzerine. A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (Çev. A. Yeşilyurt). (s. 51-64). Ankara: De Ki .

Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.

Beyin Ölümü Tanı Kılavuzu (2014). *Türk Nöroloji Dergisi, 20*(3), 101-104.

Bildik, T. (2013). Ölüm, Kayıp, Yas ve Patolojik Yas. *Ege Tıp Dergisi, 52*(4), 223-229.

Blackham, H. J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür.* (Çev. E. Uşşaklı). Ankara: Dost.

Borgstrom, E. (2017). Social Death. *QJM: An International Journal of Medicine, 110*(1), 5-7.

Brante, T. & Hallberg, M. (1991). Brain or Heart? The Controversy Over The Concept of Death. *Social Studies of Science, 21*(3), 389-413.

Bride, B. E., Radey, M. & Figley, C. (2007). Measuring Compassion Fatigue. *Clinical social work journal, 35*(3), 155-163.

Budak, Y., Gençtanırım Kurt, D. & Kula, S. S. (2018). Bilişsel Gelişimde Farklı Bir Görüş Geliştiren Henry Wallon ve Jean Piaget'nin Görüşlerinin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*(48), 415-436.

Budge, E. W. (2001). *Mısır'da Ölüm Sonrası Fikri.* (Çev. R. Ekiz). İzmir: Ege Meta Yayınları.

Burcu, E. & Akalın, E. (2008). Ölüm Olgusu Üzerine Sosyolojik Tartışmalar. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD),* 8, 29-54.

Büker, S. (2008). Auteur Kurama Giriş. S. Büker & Y. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri* (s. 312-316). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.

Büker, S. (2016). Dolana Dolana Erkek Hikâyeleri: Sarmaşık. *Sinecine, 7*(2), 219-233.

Büker, S. & Öztürk, R. (2016). Mutlu Son'dan Abluka'ya Türk Sineması. L. Özgenel (Ed.), *Sanat Üzerine Okumalar: 60 Yıla Bakış* (s. 197-240). Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

Bütüner, Ş. (2022). Ölüm ile İlgili Geçiş Dönemi İnanışlarının Mitolojik Yansımaları. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 10*(30), 337-353.

Camus, A. (2010). *Sisyphos Söylemi.* (Çev. T. Yücel) İstanbul: Can Yayınları.

Canetti, E. (2010). *Kitle ve İktidar.* (Çev. G. Aygen). İstanbul: Ayrıntı.

Çatal, S. (2021). Cehennemin Yer Altı ile Şeytanın Yer Altı Tanrıları ile Özdeşleştirilme Durumuna Başlıca Mitolojiler Üzerinden Bakış. *Akademik Açı, 1*(2), 147-160.

Çavuşoğlu, N. (2006). *1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Çetin, D. (2014). Fordizm Perspektifinden Hollywood Stüdyo Sistemi. *Atatürk İletişim Dergisi*(6), 203-214.

Çetin, Z. B. (2016). Zihnin Kökleri: Mitolojiden Felsefeye. *Felsefelogos, 1*(60), 77-90.

Çınğı, T. G. (2020). Korku Mekanları: Terör Konusunun Mekansal Boyutu ve Kaçınma Davranışı. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 23*(1), 1-33.

Çoruhlu, Y. (2004). Eski Türklerde Ölüm. *Cogito, 40,* 244-268.

Daldal, A. (2021). *Umut, Distopya, Siyaset: Toplumsaldan Bireysele Türk Sinemasından Parçalar.* İstanbul: $H_2O$ Kitap.

Elmacı, T. (2012). Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sineması'nda Antikahramanın Yükselişi. *Selçuk İletişim, 7*(2), 168-181.

Erdoğan Tuğran, F. (2019). Sarmaşık Filmi: 'Issız Ada', 'Tereddüt Anı' ve 'Kaçış Çizgileri' Açısından Bir Değerlendirme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*,48, 364-388.

Erdoğdu, M. Y. & Özkan, M. (2007). Farklı Dini İnanışlardaki Bireylerin Ölüm Kaygıları ile Ruhsal Belirtiler ve Sosyo-demografik Değişkenler Arasındaki İlişkiler. *Journal of Turgut Ozal Medical Center, 14*(3), 171-179.

Eren, F. (2016). Bir Tanıklık Mesleği Olarak Gazetecilik. *Medyada 10 Ekim Katliamı* (s. 4-5). İstanbul: DİSK Basın-İş.

Eroğul, C. (2007). 2007 Cumhurbaşkanı Seçimi Bunalımından Çıkarılabilecek Dersler. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 62*(3), 167-181.

Firestone, R. W. & Catlett, J. (2009). *Beyond Death Anxiety.* New York: Springer Publishing Company.

Freud, S. (1957). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. J. Strachey (Ed.),, *Thoughts for the Times on War and Death* (275-301). Londra: The Hoghart Press.

Fromm, E. (1996). *Özgürlükten Kaçış.* (Çev. Ş. Yeğin). İstanbul: Payel.

Gomery, D. (2008a). Bağımsızlar ve Bağlantısızlar. G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 513-522). İstanbul: Kabalcı.

Gomery, D. (2008b). Hollywood Sisteminin Dönüşümü. G. Nowell-Smith (Ed.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 504-512). İstanbul: Kabalcı.

Gomery, D. (2008c). Hollywood Stüdyo Sistemi. G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., s. 64-75). İstanbul: Kabalcı.

Göker, N. (2021). Bağımsız Sinema: Anlamı, Gelişimi ve Boyutları. R. Küçükerdoğan & H. Çiftçi (Ed.), *A'dan Z'ye İletişim Çalışmaları* (s. 37-86). Ankara: İksad Publishing House.

Graham, P. (2008). Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler. G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 651-662). İstanbul: Kabalcı.

Güdek Gölçek, Ş. (2019). Neoliberal Politikaların Türkiye'de Kadın İstihdamına Etkisi. *Sosyoekonomi, 27*(41), 129-150.

Gün, G. (2016). Türkiye Sineması'nda Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: Abluka ve Samaşık. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*(24), 101-118.

Güner, M. (2020). Arayış İçinde Türkiye: Türk Anayasal Gelişme Süreci Işığında Cumhurbaşkanlığı Hükümet Modeli. *Adalet Dergisi*, 65, 671-685.

Güngör, A. C. (2019). Geçmişten Günümüze Türkiye'de Devlet-Sinema İlişkisine Bakış. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC, 9*(3), 344-357.

Gürbüz, Ö. N. (2015). Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili. *Selçuk İletişim Dergisi, 8*(4), 266-280.

Hamilton, E. & Ferrell, M. (2002). *Mythology.* New York: Spark. Pub.

Harari, Y. N. (2018). *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens.* (Çev. E. Genç). İstanbul: Kolektif.

Hazır, M. (2015). Toplumsal Çözülme Üzerine Bir Deneme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 335-340

Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman.* (Çev. K. Ökten). İstanbul: ALFA.

Hick, J. (1990). Değişen Ölüm Sosyolojisi. *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *8*(7), 235-250.

Hökelekli, H. (1991). Ölüm ve Ölüm Ötesi Psikolojisi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 3*(3), 151-165.

İli, B. (2021). Türk Sinemasında Bağımsız Filmlerin Dağıtım ve Gösterim Alternatifi Olarak Başka Sinema Platformu. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*. *6*(11), 65-81.

İmançer, D., Gürses, İ. & Güreş, E. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoğlu ve "Pandora'nın Kutusu". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 13, 181-210.

Jung, C. G. (1999). The Soul and Death. J. Yates (Ed.), *Jung on Death and Immortality*. Princeton: Princeton University Press.

Karaçelik, T. (Yönetmen). (2016). *Sarmaşık* [Sinema Filmi]. Türkiye: Karaçelik Film.

Karadoğan, A. (2016). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 7-29). Ankara: De Ki.

Karakaya, T. (2003). Martin Heidegger Felsefesinde Ölüm Problemi. *U.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(5), 23-35.

Karakuş, G., Öztürk, Z. & Tamam, L. (2012). Ölüm ve Ölüm Kaygısı. *Arşiv Kaynak Tarama Dergisi, 21*(1), 42-79.

Karatosun, M. O. (2019). Roma Katolik Kilisesinin Ahiret İnancı Üzerine Bir İnceleme. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 19*(2), 646-661.

Kastenbaum, R. (2015). *Death, Society and Human Experience.* New York: Routledge.

Kemahlıoğlu, Ö. (2015). Winds of Change? The June 2015 Parliamentary Election in Turkey. *South European Society and Politics, 20*(4), 445-464.

Kesebir, M. (2018). 2008 Küresel Finansal Kriz ve Bu Krizin Türkiye'deki Ekonomik Göstergelere Etkisi. *Anemon Sosyal Bilimler Dergisi, 6*(4), 531-538.

Kierkegaard, S. (2002). *Kaygı Kavramı.* (Çev. T. A. Er). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kierkegaard, S. (2004). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk.* (Çev. M. M. Yakupoğlu,). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kılıç, S. (2006). *Jean Paul Sartre'in Varoluş Felsefesinde Öteki Kavramı.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

Kılıç, Y. & Eser, E. (2017). Eskiçağ Toplumlarının Mitolojisinde Ölümsüzlük Arayışı (Ölümsüzlük Sembolü Olarak Bazı Bitki, Su ve Hayvanlar). *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 4*(13), 122-156.

Kiraz, S. (2015). Kitle, Kültür, Bunalım ve Yabancılaşma. *Mavi Atlas, 5*, 126-147.

Koç, E. (2013). Gabriel Marcel Felsefesinde Varoluşsal Bir Problem Olarak Ölüm. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29, 201-217.

Králová, J. (2015). What is Social Death? *Contemporary Social Science*, *10*(3), 235-248.

Kuhn, A. & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies.* Oxford: Oxford University Press.

Kula, T. & Erden, M. (2017). Varoluşsal Kaygı ve Din. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, *17*(2), 21-41.

Kutay, T. (2017). Su ile Yaşatılan Din Hıristiyanlık. *Z Dergisi İstanbul, 2*, 81-83.

Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kübler-Ross, E. (2010). *Ölüm ve Ölmek Üzerine.* (Çev. E. Uşşaklı). Ankara: April Yayıncılık.

Levy, E. (1999). *Emanuel Levy, Cinema Of Outsiders: The Rise of American Independent Film.* New York: New York University Press.

Lüleci, Y. (2020). 1960'lı Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri. *e-GİFDER, 8*(2), 1200-1233.

Merkit, N. (2020). Spinoza ve Nietzsche'nin Felsefesinde Ölüm Sorunu. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 30, 437-450.

Metin, Ö. V. (2019). Yeşilçam Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları. *e-GİFDER, 7*(1), 398-429.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking.* Princeton: Princeton University Press.

Nietzsche, F. (1964). *Böyle Buyurdu Zerdüşt.* (Çev. T. Oflazoğlu). Şehir: Bilgi Yayınevi.

Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci.* (Çev. S. Umran). İstanbul: Birey Yayıncılık.

Okyayuz, Ü. (1995). Ölüm ve Ölümcül Hastalık. *Kriz Dergisi, 3*(1), 167-171.

Olgunsoy, U. C. (2021). Sinemasal Gerçekçilik Halen Mümkün Mü? Klasik ve Güncel Kuramlar Bağlamında Günümüz Türkiye Sinemasında Gerçekçilik Eğilimleri. *Sinecine, 12*(1), 113-145.

Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (2. Cilt).* İstanbul: Kitle Yayınları.

Öksüz, G. (2018). Türk ve Rus Mitolojilerinde Mitik Dünya, Ölüm ve Ruh Anlayışı. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 6*(15), 10-29.

Ökten, K. H. (2021). *Varlık ve Zaman: Bir Okuma Rehberi.* İstanbul: ALFA.

Öz, E. (2017). Yaşamın Kıyısındaki Filozof Albert Camus. *The Journal of Academic Social Science Studies*(56), 537-546.

Özçetin, B. & Demir, I. (2016). Mağdurun sesi duyuluyor mu? Kanal D analizi. *Medyada 10 Ekim Katliamı* (s. 65-73). İstanbul: DİSK Basın-İş.

Özçınar, M. (2017). Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı. *SineFilozofi, 2*(4), 73-93.

Öztürk, A. (2015). Türkiye Solu'nda Gezi Olayı Tartışmaları: Tezler, Karşı Tezler ve Sınırlar. *Bilgi Dergi*, 30, 1-22.

Öztürk, E. T. (2021). Gezi Ruhu ve Politik Teori. *Mülkiye Dergisi, 45* (1), 293-295.

Öztürk, S. & Özsoy, A. (2019). Tolga Karaçelik'le Söyleşi. *SineFilozofi, 4*(8), 375-394.

Özyurt, C. (2016). *Erich Fromm'un İnsan ve Toplum Anlayışı: Modern Toplumun Çözümlenmesi.* Ankara: Hece Yayınları.

Pearson, R. (2008). Geçiş Sineması. G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 42-63). İstanbul: Kabalcı.

Perkün, D. G. (2019). *Hayalet Kadınlar: Bir Zamanlar Anadolu'da ve Abluka Filmleri Üzerinden Türkiye'nin Yeni Yönetmen Sineması'nda Kadın Temsili.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Polat, E. & Aşkın, Z. (2017). Ölüm Kavramının Heidegger ve Sartre Felsefesindeki Yeri. *Kilikya Felsefe Dergisi, 1*, 42-60.

Pösteki, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması.* İstanbul: Es Yayınları.

Refiğ, H. (1996). Türk Sineması'nın Yükselişi ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler. M. Dinçer (Ed.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler.* Ankara: Doruk Yayıncılık.

Rousseau, J. J. (1999). *Toplum Sözleşmesi.* (Çev.A. Erenuluğ). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Sarris, A. (2016). 1962'de Auteur Kuram Üzerine Notlar. A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (Çev. B. Kılıçbay), ( s. 65-70). Ankara: De Ki.

Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve Hiçlik.* (Çev. T. Ilgaz, & G. Çankaya Eksen). İstanbul: İthaki.

Saul, J. (2022). *Collective Trauma, Collective Healing: Promoting Community Resilience in the Aftermath of Disaster*. New York: Routledge.

Saydam, B. (2020). Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 18*(36), 401-424.

Schatz, T. (2008). Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi. G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 259-275). İstanbul: Kabalcı.

Schimmel, A. (1999). *Dinler Tarihine Giriş.* İstanbul: Kırkambar Yayınları.

Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı.

Scognamillo, G. & Arslan, A. (1999). *Doğu ve Batı Kaynaklarına Göre Ruhçuluk ve Reenkarnasyon.* İstanbul: Karizma Yayınları.

Serter, S. S. (2016). Denizin Ortasında: Sarmaşık Filminin Metaforik Dünyası. S. S. Serter (Ed.), *Yeni Kadrajlar: Türkiye'de Sinema* (s. 113-132). Ankara: De Ki.

Sevinç, M. (2010). 2010 Anayasa Değişiklikleri: Yöntem ve İçerik Eleştirisi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 65*(2), 271-293.

Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 97-118.

Sezer, S. & Saya, P. (2009). Gelişimsel Açıdan Ölüm Kavramı. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13, 151-165.

Sivas, A. (2011). Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri. S. Kırel (Ed.), *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler* (s. 121-166). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

Skalfist, P., Mikelsten, D., & Teigens, V. (2021). *Amerika Birleşik Devletleri Film Endüstrisi.* (Çev. M. Tatkan.) Cambridge Stanford Books.

Solanas, F. & Getino, O. (2014). Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World (Argentina, 1969). S.

MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures* (s. 230-250). Berkeley: University of California Press.

Soykan, Ö. N. (2007). Kültürel Yozlaşma. *Felsefelogo: Yozlaşma*, 33-34, 59-67.

Soysal, D. (2018). Schopenhauer'de 'Ölüm' ve 'Ölüm Korkusu' Üzerine. *Dört Öge*, 13, 21-41.

Sönmez, S. (2016). Hepimiz Abluka'dayız: Abluka Filminde Biçim, Anlatı ve Zaman. S. S. Serter (Ed.), *Yeni Kadrajlar: Türkiye'de Sinema* (s. 23-37). Ankara: De Ki.

Stam, R. (2003). Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity. A. R. Guneratne & W. Dissanayake (Ed.), *Rethinking Third Cinema* (s. 31-48). Londra: Routledge.

Steiner, R. (2006). Ölüme Karşı. J. Malpas, & R. C. Solomon (Ed.). *Ölüm ve Felsefe* (s. 41-52). İstanbul: İthaki Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.* İstanbul: Metis Yayınları.

Şahin, M. (2019). Korku, Kaygı ve Kaygı (Anksiyete) Bozuklukları. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 6*(10), 117-135.

Şener, M. (2016). Sarmaşık Filmi ve Sinematik Mekân Kullanımı Üzerine Bir İnceleme: İktidarın Evreleri ve (Erk)eklik - İktidar İlişkisi. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 1*(1), 143-161.

Tahta, F., Tahta, K. & Dernek, S. (2015). Çocukların Yakınlarının Ölüm Kavramlarını Algılama Üzerine Kurdukları Sistemler ve Oyunlar. *Hacettepe University Faculty of Health Sciences Journal*, 1, https://dergipark.org.tr/en/pub/husbfd/issue/7891/103827

Tanhan, F. & Arı İnci, F. (2009). *Ölüm Eğitimi.* Ankara: PEGEM Akademi.

Tanrıvermiş, Ş. (2019). Silent Representation of Kurdish Identity in Cinema Through "Sarmaşık (Ivy).” *International Journal of Kurdish Studies, 6*(1), 70-78.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi.* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Toprak, D. (2010). Türkiye'de Kriz Dönemlerinde Borçların Seyri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi, 2*(2), 1-14.

Torun, M. & Arıca, F. (2011). 2008 Global Ekonomik Kriz'in Genç İşsizlik Açısından Değerlendirilmesi. *Yönetim Bilimleri Dergisi, 9*(1), 163-178

Truffaut, F. (2016). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim. A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (Çev. R. İ. Süzen). (s. 35-50). Ankara: De Ki.

Tunalı, D. (2014). Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu’da. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 11, 39-51.

Tuncel, G. & Demirhan, Y. (2018). 15 Temmuz Darbe Girişimi Sonrasında Çıkartılan Kanun Hükmünde Kararnamelerinin Kamu Yönetimine Etkisi. *Birey ve Toplum, 8*(16), 5-37.

Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı.* İstanbul: Doruk Yayınları.

Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması.* (Çev. E. Özkan). İstanbul: Doruk.

Uçar, T. O. (2019). *Türkiye'de Bağımsız Sinema Üzerine Bir İnceleme: Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Uçar İlbuğa E. (2018). Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. *Selçuk İletişim, 11*(2), 292-320.

Uğurlu, M., Bakım, B., Güveli, M., Karamustafalıoğlu, K., Soydal, T. & Ergüder, T. (2003). Afet Yaşantıları, Afet Psikiyatrisi ve Bingöl. *Düşünen Adam, 16*(4), 203-210.

Vardan, U. (2003). 1980'lerden Sonra Türk Sineması. G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (Çev. A. Fethi). (s. 745-753). İstanbul: Kabalcı.

Velioğlu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması. *Egemia*, 5, 4-45.

Wayne, M. (2009). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nm Diyalektiği.* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.

Willemen, P. (2015). Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler. *Sinecine, 6*(1), 133-163.

Yaman, B. (2007). Ahvâl-ı Kıyâmet Yazmaları Resimlerinde Kıyamet Sonrası Hayat. *Edebiyat Fakültesi Dergisi, 24*(2), 217-234.

Yavuz, B. (2008). 2007 Anayasa Değişikliğinin Doğurduğu Tereddütler ve Çözüm Yolları. Gazi Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 12(1-2), 1173-1214.

Yavuz, D. (2012). Türk Sinemasının 22 Yılı. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.

Yavuz, Ö. F. (2006). Kur'an Perspektifinde Dünya-Ahiret Bütünlüğü. Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 6(3), 159-198.

Yavuz, Y. (2019). Suç Mağduru Olma Korkusuna Sosyolojik Bir Bakış. *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*,4, 28-52.

Yayla, A. (2017). Öncesi ve Sonrasıyla Türkiye'nin 15 Temmuz Vakası. *Liberal Düşünce Dergisi, 22*(87), 49-74.

Yıldırım, M. (2017). Türkiye Sinemasının Bugünü: Sistemsel Eleştiri Düzleminde "Bağımsızlık" Zinciri. *Kesit Akademi Dergisi, 3*(10), 287-315.

Yıldız, A. (2004). Çocuk, Ölüm ve Kayıp. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7*(12), 125-144.

Yıldız, E. (2014). Neoliberal Politikaların Türkiye'deki Yansıması: Yoksulluk. *Social Sciences Research Journal, 3*(1), 12-27.

Yıldız, M. (1996). Ölümle İlgili Genel Tutumlar. *Akademik Araştırmalar, 1*(3), 178-188.

Yılmaz, B. (2007). Yardım Çalışanlarında Travmatik Stres. *Klinik Psikiyatri, 10*, 137-147.

Yılmaz, B. (2018). Toplumsal Bunalım. *Mülkiye Dergisi, 42*(4), 651-655.

Yılmaz, S. (2020). Ölümden Sonra & Öte Dünya. https://www.academia.edu/44445160/%C3%96l%C3%BCm_Sonras%C4%B1_and_%C3%96te_D%C3%BCnya

Yiğit, Z. (2014). Türkiye'de 1990 Sonrası Bağımsız Sinemada Alt Sınıf ve Direniş Biçimleri. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*. http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/BagimsizSinemadaZehraYIGITOcak2014.pdf

Yörük, E. & Yüksel, M. (2015). Toplum ve Bilim: Gezi Eylemlerinin Toplumsal Dinamikleri. *Toplum ve Bilim*, 133, 132-165.

Yüksel, E. (2016). Didaktizm Sanatı Öldürür. Emin Alper'le Söyleşi. *Moment Dergi, 3*(2), 512-516.

Zafer, C. (2019). Ölüm Olgusu ve Ölümün Sosyolojik Etkileri. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (MÜSBİD), 8*(15), 64-82.

Zaim, D. (2018). Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır. *TRT Akademi, 3*(5), 363-372.

**EK**

**İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ**

**ABLUKA**

Süre: 1s 59dk

Yıl: 2015

Yönetmen: Emin Alper

Yapımcı: Nadir Öperli, Enis Köstepen, Cem Doruk

Senaryo: Emin Alper

Görüntü Yönetmeni: Adam Jandrup

Oyuncular: Mehmet Özgür, Berkay Ateş, Tülin Özen

**SARMAŞIK**

Süre: 1s 44dk

Yıl: 2015

Yönetmen: Tolga Karaçelik

Yapımcı: Bilge Elif Özköse, Tolga Karaçelik

Senaryo: Tolga Karaçelik

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Nadir Sarıbacak, Özgür Emre Yıldırım, Hakan Karsak

**ABLUKA ve SARMAŞIK FİLMLERİNDE TOPLUMSAL BUNALIM ve ÖLÜM OLGUSU**

Bu çalışmada bağımsız sinemanın iki önemli temsilcisi olan Emin Alper ve Tolga Karaçelik'in sırasıyla *Abluka* (2015) ve *Sarmaşık* (2015) filmlerinde toplumsal bunalım ve ölüm olgusunun ele alınış biçimleri analiz edilmiştir. Bağımsız sinemanın üretildiği coğrafyadan ayrı düşünülemeyeceği savından hareketle Türkiye toplumunda gerçekleşen ekonomik, siyasi ve toplumsal olaylar neticesinde yaşanan toplumsal bunalım değerlendirilmiş ve bu bunalımın sonucu olarak ortaya çıkan ölüm kaygısının filmlerde nasıl karşılık bulduğu tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Bağımsız Sinema, Toplumsal Bunalım, Ölüm Olgusu, Abluka, Sarmaşık

**SOCIAL DEPRESSION and PHENOMENON of DEATH in ABLUKA and SARMAŞIK FILMS**

In this study, the ways in which social depression and death are approached in the films in order of *Abluka* (2015) and *Sarmaşık* (2015) by Emin Alper and Tolga Karaçelik, two important representatives of independent cinema, were analyzed. Based on the argument that independent cinema cannot be considered separately from the geography where it is produced, the social crisis occured as a result of the economic, political and social events that took place in the Turkish society has been evaluated and it has been discussed how the death anxiety, which emerged as a result of this depression, is reflected to in the films.

**Keywords:** Independent Cinema, Social Depression, Phenomenon of Death, Abluka, Sarmaşık